

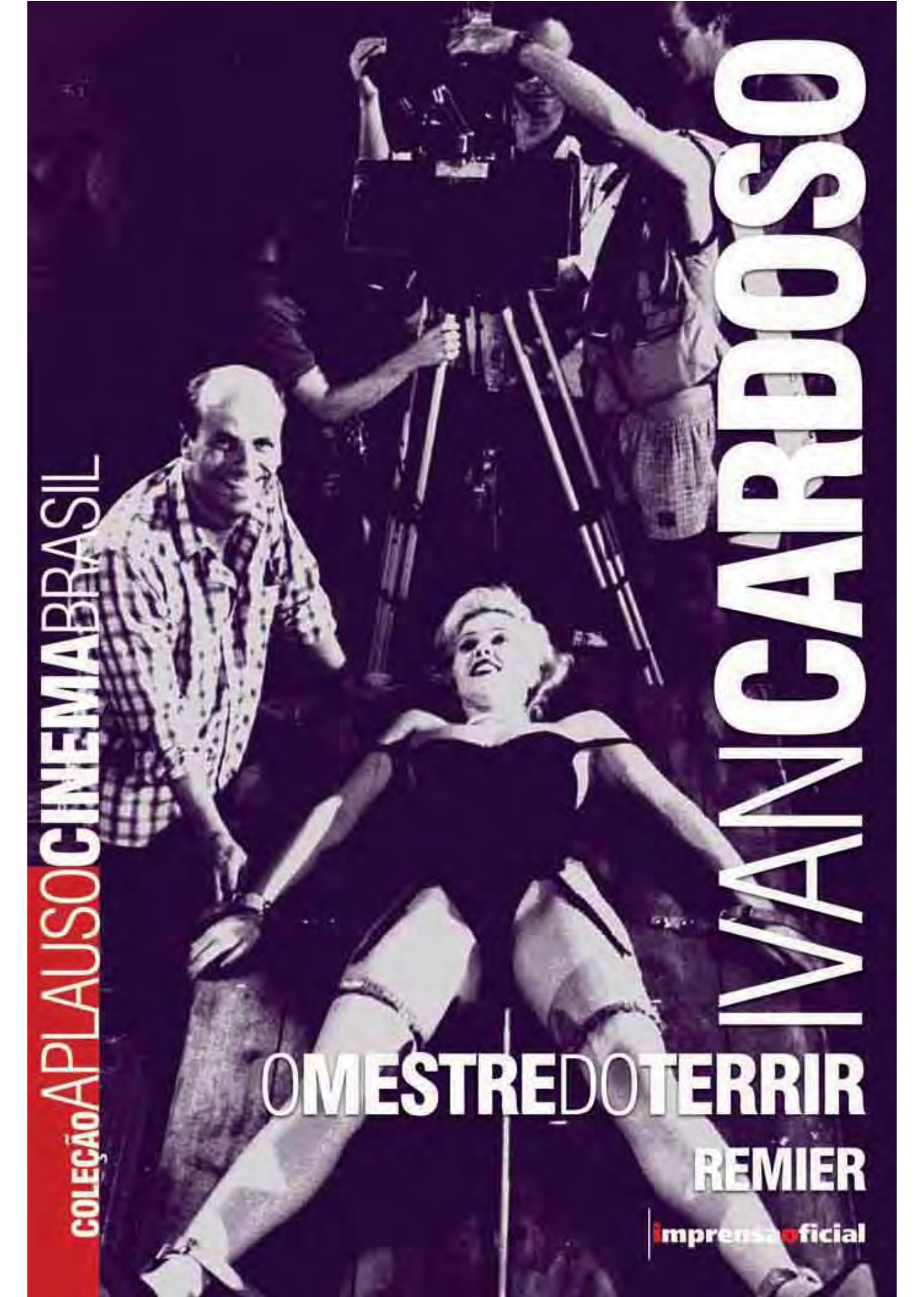
COLEÇÃO APLAUSO CINEMA BRASIL

OMESTREDO TERRIR

REMIER

Imprensa Oficial

IVANILGARDOSO



Ivan Cardoso

O Mestre do Terrir

Ivan Cardoso

O Mestre do Terrir

Remier

imprensaoficial

São Paulo, 2008



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO
TRABALHANDO POR VOCÊ

Governador José Serra

imprensaoficial
Diretor-presidente

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Hubert Alquéres

Coleção Aplauso

Coordenador Geral Rubens Ewald Filho

Apresentação

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

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

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

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

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

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

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

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

José Serra

Governador do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso

O que lembro, tenho.
Guimarães Rosa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Este livro é dedicado à minha
mãe que me deu a luz.*

SINAIS PESSOAIS-SIGNALEMENT

Explos—Femme

Profissão _____
 Estado civil _____
 Lugar e data do nascimento _____
 Local e data de nascimento _____
 Domicílio _____
 Domicile _____
 Rosta _____
 Voyage _____
 Cor dos olhos .. _____
 Sinais particulares _____
 Sinais particuliers _____

P. Federal
 11-10-1952
 F. O. Silva

FILHOS—ENFANTS

Nome—Nom

Idade—Age

Sexo—Sexe

| | | |
|--|--|--|
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |

Portador—Porteur



Explos—Femme



Assinatura da explos

Signature de la femme

Assinatura do portador

Signature du porteur

Passaporte de Ivan Cardoso, 1958.

Prefácio

A Marca do Terrir

Na nudez, na nudez, os corpos são os atores: deles se esperam todas as belezas do prazer, todos os prazeres da beleza.

A juvenilidade das moças se infantiliza eroticamente, enquanto riem, correm, morrem, ao ritmo jocoso do *flickering* luz palpitante do Super 8 e do projetor.

Mas Torquato Nosferato está sempre vestido. Sua figura de agônica melancolia finge que joga o jogo dos caninos eróticos e do *ketchup* coagulado das carótidas. Torquato representa, elas brincam de representar. Torquato está à espreita e semeia a morte, porque a morte está à sua espreita. A morte em vida já está nele e só tem mais um ano para esperar.

Poucas vezes se pode olhar e ver tanta malícia inocente e bela como nessas garotas, mesmo quando se enroscam gostosamente em suas carnes fêmeas.

Este é um cinema do estar fazendo, não do ter feito. Daí o fascínio de estar-se assistindo ao presente no passado.

Ivan Cardoso é um primitivo de vanguarda, como o Douanier Rousseau, como o Bispo do Rosário. Adolescente apaixonado pelo cinema e pelos quadrinhos, foi sugado por um estranho torvelinho criativo, que se formou sob o AI-5 e às margens do Cinema Novo, o cinema nacionalista do período.

Surge o nacionalismo carioca, não um regionalismo, mas um Rio-Brasil. Infuso e difuso em Júlio Bressane, o Mabuse do movimento. Naïf e deliberado em Ivan Cardoso, para quem o postal do Pão de Açúcar virou sinônimo de bandeira nacional. E de toda a nostalgia da antiga capital. O *terrir* do Ivan de hoje começou como o *terrio* de Ivan de ontem.

14

Romântico tardio, chega num momento em que tudo parece ter sido dito: concretismo, *nouvelle vague*, bossa nova, tropicália, *rock* e *pop*, Zé do Caixão. De Godard e da chanchada, da Arriflex e do Super 8, do rock e Ari Barroso, da Twiggy e das ridentes nuazinhas que fazem às vezes de praia em filmes sem praia, de Londres, Nova York, Ipanema e outros paraísos artificiais; da fixação infanto-juvenil dos quadrinhos e do subcinema de horror, com todo o sadomasoquismo dos sonhos contrariados, extraiu o seu inusitado amor nacional pelo Rio de Janeiro.

Na passagem do Jack-Guará londrino estrangulando loiras, de Júlio Bressane, para Torquato

sugando as meninas, deu-se a mutação: a triste figura do vampiro, que nenhuma beleza alegrou, estranho *literator*, agigantou-se à altura de seu grande destino, filmando num presente e editado num futuro. A ficção documental transformou-se em metadocumentário.

O *terrir* é a máscara do terror que assombra a visão de Ivan Cardoso. Carnavaliza a própria paixão terrorífica, que diz *terroriso*, mais do que *terrir*.

Pelos labirintos do tempo, todo cinema tende a documentário. A obra de Ivan em Super 8 é um documentário de documentos de ficção e de lembranças de um paraíso que virou pó e fumo.

15

O Super 8 superótico superbacanático não é apenas explícita marginália *kitsch*, mas clandestinidade fílmica de uma amoralidade ideológica que afrontava uma ética autoritária a rolar na superfície da vida social do país. A *chanchada* como protesto, embora politicamente niilista.

A múmia se envolve em bandagens que são filmes velados. O filme revelado e revelador mumifica o passado. As mulheres estão ali para ser estupradas e mortas pelo filme, ou nele se enrolarem amorosamente – à exceção da sedutora assassina, num *éjeuner sur l'herbe*. Quanto aos homens, exibem a fúria impotente de um desejo pré-ideológico.

O tempo devorador tudo devora, menos a dor que deixa a sua passagem. Com engenho e ingenuidade, aqui ele é flagrado, na sua ação criminosa, pelo supercoito de Ivan Cardoso. Sinistro Ivan: enquanto curte a película do seu *terrir*, entrega-nos à sanha do terror do tempo que nos tira a pele.

Time is Meaning

16

O nacionalismo marginal carioca foi uma criação *pop*-carioca de resistência, que atraiu muitos criadores de outros setores e lugares. Ivan Cardoso foi, ao mesmo tempo o seu Zé do Caixão e o seu Zé do Berço, em termos de cinema pré-letrado. Um Méliès sem truques e sem truca, que leu e tresleu Godard. Um necrocinéfilo das catacumbas solares, onde a luz traça hieróglifos de gentes, tempos e eventos que parecem não ter existido, a não ser nas paredes do mito.

Um cão andaluz, numa idade de ouro, andou passeando pelo Rio de Janeiro, puxado por um divino marquês. O cine-olho de Ivan Cardoso registrou a passagem – registro esse que, por sua vez, registrou Ivan Cardoso.

Décio Pignatari

Capítulo I

Ivan Cardoso Apresenta

O cinema sempre teve um efeito hipnótico sobre mim. Desde criança vou muito ao cinema, era um dos programas que o meu pai mais fazia comigo. Ele tinha uma máquina de 8 mm e costumava projetar os filmes do Hopalong Cassidy num lenço. As primeiras vezes que fui ao cinema foi para ver o *Festival Tom & Jerry* nas matinês do Metrô Copacabana. Meu pai era delegado fiscal e era comum a gente entrar nos cinemas de graça. O *Pirata Sangrento* – a que assisti no Roxy – foi um dos filmes que mais marcaram a minha infância. Já um pouco maior, me tornei freqüentador do Cinema Azteca, na rua do Catete. A arquitetura do Azteca era sensacional – completamente *kitsch*. Esse cinema tinha uns dragões na porta e passava os filmes de Hércules estrelados pelo Steve Reeves. Não perdia um. Na época, o épico greco-romano era o meu gênero preferido. Ainda vou fazer um filme de Hércules – só para filmar aquelas deusas seminuas.

17

Quando eu era criança, o cinema ainda tinha um impacto muito maior que a televisão. Lembro que brinquei de *cowboy* durante anos. Gostava de cinema como divertimento, não como arte.

O cinema sempre foi uma coisa muito ligada a minha vida, mas no sentido de pura diversão. Por exemplo, tinha uma *Segunda sem Lei* no cine Rian que era uma loucura. Você fazia de tudo no cinema, menos ver o filme. Eu consumia aquilo sem nenhuma preocupação. Só decidi ser cineasta muito mais tarde e sem uma cultura de cinéfilo. Era fã mesmo. Mesmo na época que editei o jornal do colégio, nunca fiz crítica de cinema. A turma do colégio fazia cineclube, mas não era eu que escolhia filme. É engraçado porque me tornei cineasta por uma contingência. Foi à medida que fui vendo os resultados. Foi uma descoberta. Descobri que podia fazer aquilo. Aprendi a fazer cinema, como diria o José Mojica Marins, *praticamente na prática*.

Fui filho único até os treze anos de idade. Era muito preso. Não costumava descer para brincar na rua e só saía com o meu pai – o verdadeiro Ivan Cardoso – e minha mãe – Carmem Maria Secco Espírito Santo Cardoso. Meu pai trabalhava e ficava a maior parte do dia fora de casa. Só no fim de semana que eu passava o dia inteiro com ele. Eu tinha mais contato com a minha mãe. Num certo sentido, se alguém tentou me educar foi ela. Meu pai sempre foi mais liberal. Na juventude, ele jogou futebol no Botafogo e fez parte da antológica Turma dos Cafajestes –



Ivan Espírito Santo Cardoso quando jogava futebol no Botafogo



Carmem Maria Secco quando foi candidata a Glamour Girl, Rio 1946

teve um vidão. Meu pai também trabalhou na Aeronáutica e foi para os Estados Unidos na época da Guerra. O pai dele, o general Dulcídio Espírito Santo Cardoso, ocupou vários cargos de confiança nos períodos em que o Getúlio Vargas foi presidente. O meu avô Dulcídio foi o último prefeito do antigo Distrito Federal nomeado pelo Getúlio. Além disso, o vovô como a maioria dos Cardoso era muito romântico e namorava uma esbelta cantora portuguesa chamada Éster de Abreu... Ou seja, um tremendo escândalo para aquela época!

No fim de semana, o programa era ir nas casas dos amigos da minha família. Fui muito marcado por essa educação de filho único. Eu freqüentava um mundo de adultos, participava de um mundo muito maior que o meu. Isso deve ter me impressionado bastante – os carros, as roupas, as histórias... Como eu era muito quieto, já devia ter essa vocação dentro de mim, de observar. Eu ia muito com o meu pai na casa do Dr. Afonso Pena Júnior, dono da maior biblioteca particular do Brasil. A gente brincava de *bang-bang* dentro dessa biblioteca. Depois todo mundo passou a brincar de *gangster*, por causa do seriado *Os Intocáveis*. Acho que as crianças eram um pouco mais retardadas naquela época. Hoje em dia, a coisa é mais rápida.



Casamento de Carmem Maria Secco e Ivan Espírito Santo Cardoso, Rio 1950

Os meus pais eram jovens, tinham uma vida social intensa, então eu ficava muito na casa dos meus avós maternos. O meu pai tinha um Mercury igual aquele que eu filmei em *O Escorpião de Escarlata*. Minha avó, Alda Monteiro Secco, morava ali no Edifício Hérís, na rua das Laranjeiras. A frente do prédio tinha uma subidinha e uma descidinha, para você entrar com o carro. O meu pai vinha descendo, no Mercury, comigo em pé no banco da frente. De repente, ele teve que frear e fui de cabeça no botão do rádio do carro. Depois de grande, achei sensacional ter quebrado a cabeça no botão do rádio. Aquilo me eletrificou, me botou em sintonia com as ondas do rádio.

23

O primeiro disco que eu ganhei foi *It's now or never*, do Elvis Presley. Quem me deu foi minha mãe. Eu costumava imitar o Elvis e todo dia ligava para a rádio Tamoio para votar nessa música. Também era assíduo ouvinte dos seriados de aventura que iam ao ar pela Rádio Nacional – *O Cavaleiro da Noite*, *As Aventuras do Anjo* e *Jerônimo, Herói do Sertão*. Tinha um episódio de *O Cavaleiro da Noite* que era uma mistura geral de personagens e até hoje está na minha cabeça. Aquilo, para criança, era um mundo danado.

Lembro também que eu comprava o *TV Guia* e marcava todos os programas que queria ver ao

longo da semana. Eram basicamente seriados – *Dangerman, Os Lanceiros de Bengala, Cidade Nua, Além da Imaginação, O Fugitivo, Maverick, O Adorável Tab Hunter, 77 Sunset Street, Ivanhoé, Bat Masterson, Os Três mosqueteiros, Os Invasores, Mike Nelson, O Homem da Corda Bamba, Impacto, Rin Tin Tin, Super-Homem, Bonanza, Viagem de Jaime, Jornada nas Estrelas, Os Monstros, Os Intocáveis* e o sensacional *Vigilante Rodoviário*... Enquanto para os outros a televisão era uma coisa desprezível, para mim ela foi um veículo de formação e informação.

24

As novelas de rádio, os filmes e os seriados da TV eram os argumentos da minha fantasia e das brincadeiras que eu fazia com os meus primos e os outros meninos. Eu tinha tudo, devia ser uma criança feliz, mas sempre me senti meio deslocado. Esse mundo paralelo que eu tive, através do rádio e da televisão, me fascinava e eu vivia esse sonho. A minha saída para o colégio São Fernando foi a salvação da lavoura, porque eu era muito voltado para essa fantasia. Gozado que, ao longo da minha carreira, essa fantasia fez o caminho inverso – e se tornou matéria-prima para os meus filmes.

Na verdade, persigo formas e acho que a maneira como adapto os roteiros é muito orientada por essa minha obsessão em reproduzir clichês e ce-



Ivan Cardoso, segundo à direita na terceira fila, Colégio São Fernando – Rio 1963

nas de filmes americanos antigos – da Universal, da RKO, da Republic, de todas essas produtoras. Muitas vezes, levo meus livros do Boris Karloff, do Bela Lugosi e de cinema classe B para o set de filmagem e copio mesmo. Não tenho vergonha de copiar. Agora têm coisas que saem por acaso. Porque muito do que você faz é inconsciente, são coisas que já estão incorporadas a você.

26

Eu recrio cenas de filmes e acho que essa recriação é composta por vários ingredientes. Você não faz um filme de época apenas porque está escrito ali que a história se passa em tal período. Você tem que trabalhar o figurino, o cabelo, a cenografia, os carros. Os meus filmes talvez tenham os carros mais bacanas do cinema brasileiro. O carro do Escorpião é um La Salle e o do Anjo é um Jaguar. Também sempre filmei com as Cadillacs do Mariozinho de Oliveira. O carro é um elemento importante. Ele é um retrato da época, tanto é que o carro tem o ano. Nesse sentido, a direção de arte do Óscar Ramos foi uma coisa que sempre funcionou muito. Ele é um cara que tem Hollywood na cabeça.

De certa forma, sou responsável pela volta do cinema brasileiro a um filme de gênero bem definido – e bem estranho – que é o *terrir*. Ambientei esses filmes nos anos 50 e 60, porque achava que esses monstros, da maneira romântica como eu

os retratei, ainda mais hoje, perto da violência urbana que tomou conta do Rio de Janeiro, seriam inocentes demais. Além disso, como eu copiava o estilo dos filmes dessa época, não poderia ser diferente. Isso acabou sendo uma coisa muito bem aceita, porque já existia uma nostalgia, um princípio dessa onda *anos 50*.

Também acho que a década de 80, quando produzi meus principais longas-metragens, veio um pouco numa ressaca dos anos 70. Tinha acabado aquela atmosfera que tem nos meus Super 8. Então fiz essa volta ao passado – e me dei bem. Eu vivi tudo aquilo, os anos 50 foi uma década fácil de mergulhar. E essa coisa dos filmes serem *retrô*, não serem contemporâneos, acabou sendo uma vantagem, dando um *handicap* aos filmes. Os filmes até hoje fazem um grande sucesso porque não são datados. Eles já nasceram clássicos. Eles são atemporais, não envelhecem. Agora mesmo levei *O Segredo da Múmia* para o Festival de Málaga e o jornalista espanhol Juan Manuel de Prada escreveu um artigo chamado *A descoberta de um gênio*. Ele ficou maluco com o filme, achou um dos dez maiores filmes da história do cinema. Uma coisa que o Hélio Oiticica falava muito, e que serve para o meu caso, é que as obras dele não eram *fogos de artifício* – que tinham aquele brilho, mas depois se apagavam.



Os pais Carmen Maria e Ivan, Copacabana 1950



Alda e Alberto Secco (avós maternos), Ivanzinho no colo do vovô Dulcídio, Ivan e Carmem Espírito Santo Cardoso durante o batizado, Rio 1953



Ivanzinho na Gávea Pequena, Rio 1953



Ivanzinho no Palácio Guanabara, Rio 1954



Ivanzinho fantasiado de romano no carnaval, Rio 1956



Ivanzinho fantasiado de cowboy no carnaval, Rio 1959



Ivanzinho com seu revólver Maverick 45, Rio 1962



Caçando índios em Teresópolis



No Jockey Clube, 1966



Família Cardoso atualmente: D. Carmem, Fernando Augusto, Ivan (pai) e Ivan (filho)

Acho que esses filmes ganharam a eternidade porque são o resultado de um grande esforço.

Já os meus filmes Super 8, embora sejam totalmente *udigrudi*, são contemporâneos à época que foram feitos. São filmes da época e não filmes de época. Sobre a contemporaneidade do Super 8, o que posso dizer é que esses filmes são de vanguarda não só no conteúdo, não só na forma de captação das imagens, não só pelo tipo de ator que era usado, mas principalmente porque, apesar de existirem algumas linhas de roteiro, os filmes são registros de *performances* pontuadas por celebridades. Elas também entravam no jogo e, de certa maneira, emprestavam o próprio prestígio aos filmes. Realmente não tinha noção que os filmes iam agradar tanto aos poetas concretos. Quem descobre e dá valor ao que você faz é o espectador.

38

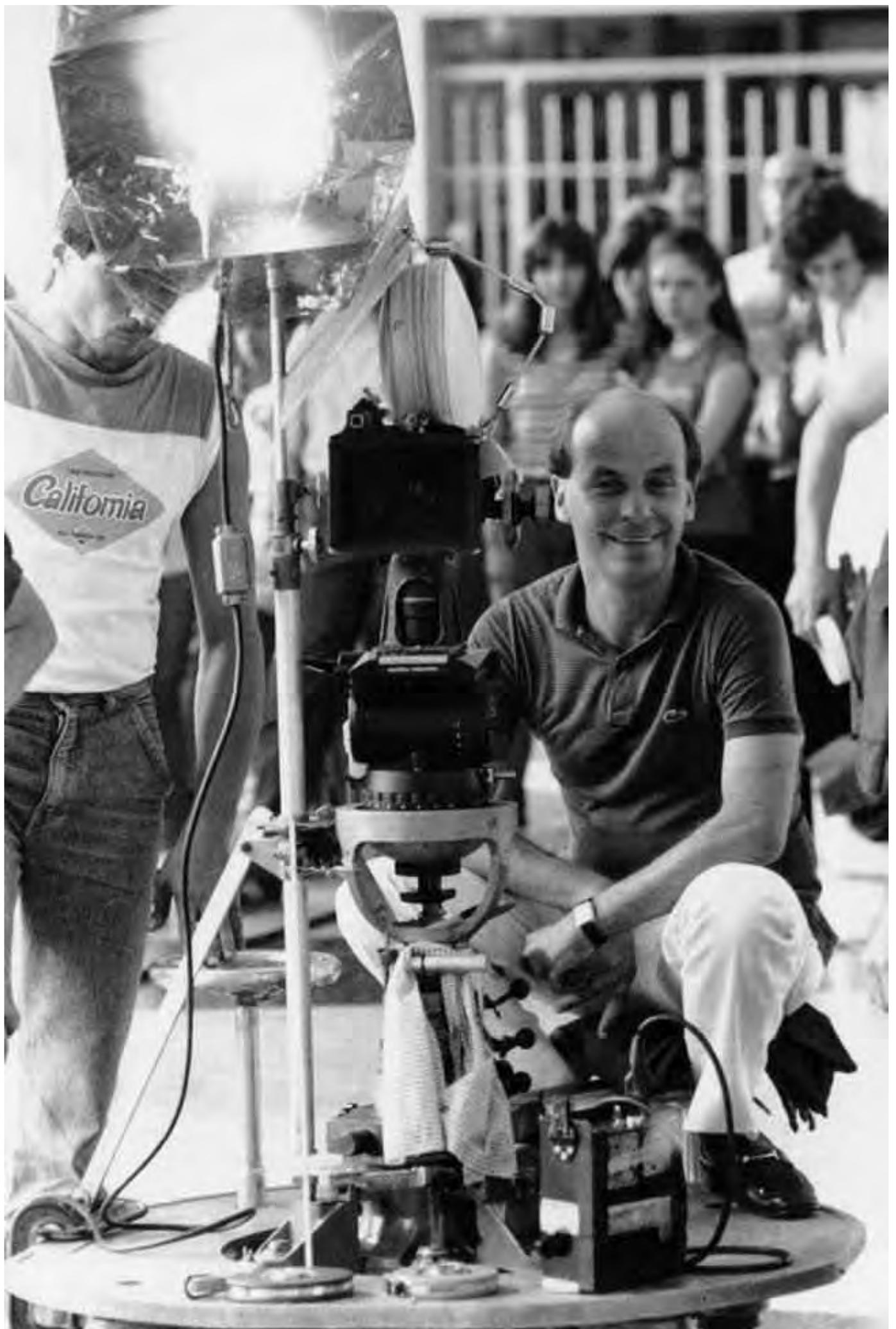
Sempre tive essa coisa, que herdei do Oiticica, de me misturar e viver na própria obra. Vivo enfurnado nesse meu universo. Acredito que o primeiro quesito para você ser artista é ter um universo próprio. E isso é patente, e meio indisfarçável, em todos os meus filmes. Até os que são mais distantes desse meu universo trazem a minha marca. E assim como no Super 8 eu consegui reunir um grupo, os *Ivamps*, a partir de

O Segredo da Múmia consegui aglutinar uma equipe de colaboradores geniais.

O Gilberto Santeiro se tornou uma pessoa essencial. Ele é o responsável pelo corte final dos filmes. O montador talvez seja das funções mais inteligentes do cinema. Quanto mais articulado ele for, quanto mais cinema ele conhecer, mais probabilidades ele vai ter ao combinar os signos de que dispõe. Ele pode, inclusive, fazer vários filmes com um mesmo material.

O Óscar Ramos cuidou de toda a parte visual de *O Segredo da Múmia* – dos letreiros aos cartazes, passando pela roupa da múmia e até aquela cabeça do Felipe que é decepada. Com camisetas Hering e miçangas ele conseguiu fazer muita coisa. Cheguei a pensar que nunca poderia trabalhar sem a colaboração dele – mas, felizmente, superei isso.

O Gilberto e o Óscar são os dois principais pilares dessa minha nova produção. Depois, em *As Sete Vampiras*, entrou o Carlos Egberto Silveira, que é um fotógrafo ideal para trabalhar dentro dessa estrutura de cinema clássico, que ainda era factível no tempo da Embrasil. E tendo o César Elias como meu operador, a câmara voltou a ser um instrumento fácil de dialogar e movimentar.



Ivan

A única vez que trabalhei com uma equipe de desconhecidos foi em *Um Lobisomem na Amazônia*. A equipe era toda do Diler Trindade. Não pude trabalhar com o Óscar, nem pude indicar o fotógrafo. Considero o Gilberto, o Óscar, o Egberto, o César, o roteirista Rubens Francisco Lucchetti e o maestro Julio Medaglia a minha verdadeira equipe. Até os atores com quem trabalhei também considero como parte dessa equipe. O Wilson Grey trabalhou em todos os meus filmes – mesmo depois de morto (vide *O Sarcófago Macabro*). O Colé trabalhou nas *Sete Vampiras*, no *Segredo da Múmia* e no *Escorpião Escarlata*. O Bené Nunes e o Ivon Curi trabalharam nas *Vampiras* e no *Escorpião*. A Zezé Macedo trabalhou nos *Bons Tempos Voltaram*, nas *Vampiras* e no *Escorpião*. O José Lewgoy e a Consuelo Leandro trabalharam nos *Bons Tempos* e no *Escorpião*. Eu sempre acreditei no trabalho de grupo.

Considero uma grande contradição o meu cinema ser rotulado como *trash*. Mas eu próprio sou responsável pela exploração disso. Claro que já fiz vários filmes *trash*, mas não considero o meu trabalho genuinamente *trash*. Se você for ver a lista de prêmios que ganhei (cenografia, figurino, fotografia, montagem), vai ver que são prêmios de produções caras, não de filmes

trash. Usufruo do *trash* porque, hoje em dia, ele é um mercado jovem. O público jovem sempre foi o que mais me prestigiou. Isso é muito bom, porque são os jovens que vão ao cinema. São os filhos dos meus amigos que vêem os meus filmes. Procuro me beneficiar da popularidade e da empatia que o jovem tem com esse tipo de estética e linguagem. Mas o pessoal, no Brasil, me enxerga como *trash* porque os meus personagens são múmias, vampiros e lobisomens. Felizmente, fora daqui, acham os meus filmes até muito bem produzidos para o padrão brasileiro.

A minha produção, apesar de bastante *underground*, criou a imagem mais próxima do cinema clássico americano que o cinema brasileiro já produziu. Quando cheguei com *As Sete Vampiras*, uma parte da crítica e do pessoal torceu o nariz porque achou o filme bem-feito demais. Eles gostavam dos defeitos especiais de *O Segredo da Múmia. O Egito que Hollywood não mostrou* era uma novidade. *O Escorpião Escarlata* e *As Sete Vampiras* foram considerados filmes mais comerciais e, por isso, menos criativos e experimentais – o que é um grande preconceito.

Um Lobisomem na Amazônia, de certa forma, me traz de volta ao tempo de *O Segredo da Múmia*. Recentemente, no Festival de Turim, na Itália, por causa de um problema técnico, *Um*

Lobisomem na Amazônia passou sem as pistas de música e ruídos. A platéia achou que o filme era assim mesmo e adorou. *Um Lobisomem na Amazônia* trouxe de volta essa coisa do *trash*. No caso de *O Segredo da Múmia* está até certo, porque o filme se alimentou de outro filme (*O Lago Maldito*), demorou cinco anos para ficar pronto e tem material de todo tipo. Mas eu não vou ficar discutindo, se o espectador vê como *trash* e acha bom, então é *trash*!

Tenho um público grande que gosta desse negócio de anos 50, que tem uma relação etária com isso. São pessoas que viveram essa época, assim como eu. Mas o grosso do meu público é jovem. Isso recarrega as minhas baterias. Sou cultuado sempre pela última geração. Meus fãs vão envelhecendo e novos fãs vão se formando. É um processo de *ivampirização*. Realmente é um privilégio ter essa comunicação com o jovem, uma coisa bastante valiosa.

Embora eu alterne momentos de total descaramento com momentos de total timidez, sempre fui, essencialmente, uma pessoa tímida. Precisei me esconder atrás do visor de uma máquina fotográfica ou de uma câmera de cinema para conseguir me aproximar de outros artistas e me lançar no mundo. Viabilizei a minha existência através do cinema e da fotografia. Fui investindo

e enveredando por esse caminho. Foi uma coisa que foi se tornando normal, apesar de ser totalmente anormal. As coisas foram dando certo, as portas foram se abrindo. Conheci o Christopher Lee, sou amigo do Roger Corman, filmei com o Paul Naschy. Hoje em dia, sou um dos cineastas brasileiros que têm maior visibilidade no exterior, não preciso de mostras oficiais para atravessar as fronteiras. O meu nome é uma referência do cinema brasileiro contemporâneo.



Ivampirante: *Ivan afiando os dentes, Rio 1995*



A turma do São Fernando: Pedro Nani, Ricardo Barreto, Sidiny Garcia, Ivan e Hélio Morgado, Rio 1969

Capítulo II

The Kids

Fiz o primário num colégio de padre chamado Guido Fontgalant. Minha mãe tinha percebido que eu era muito quieto e, no quinto ano, resolveu me mudar para um colégio misto, o São Fernando – *entra burro e sai malandro*, diziam os alunos. O São Fernando era um colégio moderno que ficava ali na rua Marquês de Olinda, em Botafogo. O Carlos Imperial e a Renata Sorrah tinha estudado nesse colégio. Os filhos do Samuel Wainer (a Pink, o Bruno e o Samuca), as filhas do Vinícius de Moraes (a Georgiana e a Luciana), o Paulinho Niemeyer, o Felipe Falcão, o Geraldo Carneiro, Luiz Fernando Soares Brandão, a Aninha Moreira da Fonseca, o Daniel Mendonça Cunha, a Cláudia Aché, esse pessoal todo estudava no São Fernando. O meu grande amigo durante a época do São Fernando foi o Ricardo Barreto (que depois foi guitarrista do conjunto Blitz). A gente morava no mesmo prédio e ia todo dia para o colégio junto.

O São Fernando foi uma revolução na minha vida, me jogou no mundo e na coletividade. Mulher era um bicho que eu só conhecia de olhar pelo buraco da fechadura do quarto

de empregada. Eu era uma múmia e os professores aproveitavam para me colocar do lado das alunas mais endiabradas. Mas eu também era muito sonso e, aos poucos, fui fazendo amizades e evoluindo.

O meu pai tinha uma coleção de revistas *Popular Photograph*, que eu ficava vendo. E sempre tem aquelas fotos de nu artístico, que é uma coisa superexcitante para os garotos. Mulher nua, é ali mesmo que você dá uma paradinha. Nesse sentido, eu tive uma iniciação na educação sexual.

48 Fui estudar no São Fernando porque a diretora era amiga do meu avô. Ela era uma mulher famosa, também da época do Getúlio, e se chamava Lúcia Magalhães – mas, entre os alunos, ela era mais conhecida como *Magalha*. Ela tinha uma caneta com tinta roxa e dava aula de redação. Entre outras atividades, que ela organizava, resolveu promover um inusitado *juízo* do John Fitzgerald Kennedy. Ninguém queria atacar o Kennedy. Ele era um jovem político supersimpático na mídia e a sua trágica morte transformou-o num verdadeiro mito. Mas não sei por que, levantei o dedo e falei que queria ser o promotor... Um outro colega metido a gostoso, o Guilherme Daudt de Oliveira, seria o defensor do saudoso presidente norte-americano.

Cheguei em casa com essa terrível incumbência e tive de recorrer a um grande amigo do meu pai, que também se chamava Ivan, Ivan Barcelos, uma figura muito marcante na minha vida. Ele era dono de um velho castelo, onde, posteriormente, rodei vários filmes. O Barcelos era uma pessoa genial. Nos anos 50, ele foi à falência porque investiu toda sua fortuna em ração para cachorro, um negócio visionário para aquele tempo. Ele também tinha uma fábrica de sabão em pó, que se chamava Kalvan – era um sabão que não fazia espuma... A empresa do homem quebrou. O Ivan B. também era egiptólogo e estava escrevendo uma enciclopédia de termos científicos. Ele era um americanófilo doente e me disse: *O Kennedy é mole de destruir...* Ele era republicano e sabia todos os podres do governo JFK. O democrata, na verdade, é um americano mal resolvido, é um americano bonzinho. Aí, o Ivan Barcelos me preparou, eu cheguei lá e arrasei com o Kennedy, que ainda por cima vacilou ao querer invadir Cuba... O auditório do colégio estava cheio, os alunos das outras classes também foram convidados e eu estraguei a festa. A ponto da diretora ter que suspender o *juízo*, porque o Kennedy ia ser condenado. Isso me deu uma popularidade enorme, no colégio, foi o fogo na palha. Eu também comecei a me sentir mais seguro da minha capacidade.

A matéria que eu sempre gostei mais foi História. No São Fernando tinha um professor de História, chamado Júlio Rosas, que gostava muito de mim. Ele era comunista e me usava para falar certas coisas. Na sala de aula, eu quebrava o pau com os alunos de famílias mais reacionárias, que eram contra as passeatas e contra os estudantes. Nessa eu fui indo. Através desse professor de História, comecei a ter uma visão mais socialista mesmo. Na época, já era ditadura e isso tinha um apelo muito forte. Para a infelicidade da minha mãe, a primeira coisa que me chamou atenção foi descobrir que Deus não existia.

50

Eu tinha crescido e já lia alguma coisa. Também já saía de casa sozinho, não era mais tão preso. Tinha uma vida normal. O programa do pessoal do colégio era brincar de autorama e jogar boliche. Primeiro eu freqüentei uma turma de roqueiros. O Dadi e o Luiz Henrique eram meus outros dois grandes amigos da época do São Fernando. Eles eram excelentes músicos já nessa época. O Barreto tinha começado a tocar. O Rick Ferreira, que depois tocou guitarra em vários discos do Raul Seixas, também era colega de colégio da gente. O Rick e o Dadi tinham um conjunto chamado *The Goofies*.

Me lembro que as meninas que eram fãs dos *Beatles* eram mais alienadas e não davam a me-

nor bola para a gente. As outras meninas, que eram mais modernas e queriam se informar, como a Monique Mangia e a Martha Jardim, a gente levava na Cinemateca do MAM para ver os filmes do Glauber Rocha e do Néelson Pereira dos Santos. Na época, entrei de sócio do Museu de Arte Moderna. Era um programa bastante inusitado. Para chegar à Cinemateca, você passava por dentro do Museu. Foi a primeira vez que vi obras de arte moderna. Eram obras bem diferentes daquelas que tinham na minha casa. Também era moda ir no cinema Paissandu – principalmente se você era adolescente e queria fingir que sabia das coisas. Mas eu estava mesmo em busca de informação. Na época, também comecei a me relacionar com alunos de outros colégios. O Eduardo Viveiros de Castro – que era fã do Bob Dylan que nem eu – se tornou o meu melhor amigo. Foi o Eduardo que, mais tarde, me chamou atenção para fazer filme de múmia.

51

O discurso do Caetano Veloso na gravação de *É Proibido Proibir* foi outra coisa que marcou muito a minha geração. Na mesma época começaram a entrar outros assuntos no São Fernando. Por causa desse negócio de movimento estudantil, a gente começou a fazer um jornal no colégio. Além do jornal, fizemos uma decoração na sala de aula. Isso foi uma loucura danada, porque até guarda-

chuva no teto a gente pendurou. Escrevemos umas palavras de ordem na parede. O pessoal do Cinema Novo arranjou cartaz. A gente ia na Civilização Brasileira e na José Olympio pedir capas de livro para colar nas paredes da sala. Nossa decoração era tão legal que o colégio inteiro vinha ver. Começamos a participar.

Tinha visto uma palestra do Leandro Konder e pedi para ele escrever no jornal do colégio – eu tinha cara de pau. Acabamos levando o Konder para *dar um plá* na casa do professor de História. O professor ficou louco. *A Chinesa* é o filme do Godard que melhor representa essa época. O Mao era um ícone. E, com *A Chinesa*, o Godard provou que é um grande cineasta – fazer um filme daquela maneira, dentro de um apartamento, com os atores lendo o livrinho vermelho... E o filme ainda tinha uns *rocks*! A gente ficou fascinado.

52

As drogas também tinham chegado. O pessoal no colégio começou a fumar baseado e a tomar ácido. Eu, o Barreto e o Sidiny Garcia, outro grande amigo do São Fernando, começamos a fazer ioga na esperança de que o nosso espírito conseguisse sair do corpo. Nunca conseguimos. O professor era o Jean Pierre Bastiou, um francês famoso que foi segundo lugar no concurso de Mister Universo e depois entrou no barato

da ioga. Ele tinha uma academia de ginástica em Copacabana, no prédio do Ibeu. O Georges Lamazière e a turma do colégio Santo Inácio também participavam das aulas. O Lamazière, que depois foi porta-voz do Fernando Henrique Cardoso, era o mais erudito. Ele era filho de franceses, lia em francês, e tinha o dom de transformar em fofoca juvenil a briga dos estruturalistas com o Sartre. Ele era estruturalista e isso, para a gente, era melhor do que fazer ginástica. Também foi nas aulas do Bastiou que ouvi, pela primeira vez, alguém falar de Poesia Concreta. O Georges tinha umas poesias concretas e me mostrou um exemplar da revista *Invenção*. Fiquei inteiramente chocado, principalmente com os poemas do Décio Pignatari. Comecei a ir na Livraria Leonardo da Vinci, que já frequentava atrás de revistas de automobilismo, para comprar as revistas *Invenção*. Cheguei a fazer um poema concreto, em 1968, chamado COSTA BOSTA. Era a palavra COSTA escrita com a palavra BOSTA repetida várias vezes – era uma homenagem ao Costa e Silva.

53

O interesse pela fotografia, eu herdei do meu pai, que é um excelente fotógrafo amador. Um pouco antes dessa época, por volta de 65, minha mãe começou a fazer um curso de pintura. Por causa disso, também comecei a pintar. Mas como

pintor devo ter sido literalmente um fracasso. No começo, eu pintava casas coloniais... Como não sei desenhar, não podia pintar rostos. O que, pelo menos em fotografia, foi o que eu mais fiz. Os trabalhos do Antônio Dias, do Rubens Gerchman e do Carlos Vergara chamaram a minha atenção porque eram a *pop art* carioca. Conheci o Gerchman e o Vergara em um projeto de arte na praça, onde comprei até uma serigrafia deles. Também tentei ser aluno do Vergara, mas não deu certo. Acabei levando os dois para uma palestra no São Fernando. A diretora gostou muito. Eles falaram no limite do que ainda podia ser falado e mandaram a gente procurar o Hélio Oiticica – o artista plástico que tinha inventado a *Tropicália*.

Telefonamos para o Hélio Oiticica e marcamos de visitá-lo em sua casa, no Jardim Botânico. Foi um dos dias mais emocionantes da minha vida. Nesse dia, além do Oiticica, a gente conheceu o Rogério Duarte, Torquato Neto e o Caetano Veloso. Foi um dia avassalador. Para a minha geração, o tropicalismo era o máximo. Um detalhe engraçado é que, não sei como, a primeira coisa que o Hélio falou foi *Ah, você é neto do Dulcídio Cardoso!* Não sabia onde me enfiar, porque o meu avô, embora fosse janguista, era general. Na época, o papo era detonar a ditadura. Mas o Hélio, quando nos viu, sacou logo que a gen-

te curtia os Beatles e os Rolling Stones. Houve uma simpatia imediata e também convidamos o Oiticica para uma palestra no colégio. Eu, o Barreto e o Sidiny saímos da casa do Hélio Oiticica empolgados.

O avô do Hélio tinha sido um líder anarquista. A diretora do colégio desconfiou e foi conferir o que o Oiticica tinha a dizer. No meio da palestra, o Oiticica falou que se a gente visse o retrato de um milico na rua, podia pegar um *spray jet* e pichar, porque aquilo seria uma obra de arte! A diretora ficou transtornada. Encerrou a palestra e botou o Oiticica para fora do colégio. Ela acabou transformando o Oiticica em nosso maior ídolo. Passamos a freqüentar a casa do Oiticica, onde a gente podia ouvir os discos do Barreto e fumar baseado à vontade – finalmente tínhamos ingressado no universo artístico! O Hélio passou a nos chamar de *The Kids* e a nos tratar – eu, o Barreto e o Sidiny – como se a gente fosse um conjunto de *rock*.

A sessão de *Easy Rider* no cinema Copacabana foi antológica e foi outra coisa que marcou muito essa época. Os meus pais tinham feito uma viagem à Inglaterra e me trouxeram uns discos e umas roupas completamente psicodélicos. Existia toda uma mudança no comportamento e na maneira de se vestir. Todo mundo queria deixar o



*Pintando a parede de seu quarto, cenário para o filme
Amor&Tara, Rio 1970*

cabelo crescer. Era um outro mundo. Acho que foi isso que sinalizou para o Oiticica que nós éramos situados pela nossa própria juventude. A sessão do *Easy Rider* deu polícia e o diabo. Nunca vi o Copacabana encher tanto. E o filme tinha tudo mesmo para você pirar. Todo mundo *viajando* no cinema, uma coisa de louco. Depois veio o *Woodstock*. Lembro que foi uma experiência quase traumática na minha vida, porque vi esse filme umas trinta vezes. Mas foi divertido.

Não sei precisar a simultaneidade dessas coisas, mas o fato é que eu conheci o Torquato Neto na casa do Hélio Oiticica. Houve uma empatia muito grande entre nós. Depois encontrei o Torquato numa exposição da Tereza Simões, na galeria Relevo, em Copacabana. Ele estava indo viajar para a Inglaterra com o Hélio, que ia fazer a famosa exposição na *Whitechapel*. A gente havia conhecido o Hélio uns seis meses antes dele viajar. Não me lembro quanto tempo o Hélio ficou fora, mas foi um período grande. Já nessa primeira fase, trocamos uma série de cartas. Primeiro as cartas eram dirigidas aos *The Kids*. Mas, como era eu que respondia, quem desenvolveu a relação fui eu.

Sei que também pedi um artigo ao Torquato para o jornal do colégio. Esse jornal tinha um nome muito careta: *O Estudo*. Não me lembro se foi

nesse dia da Galeria Relevô, mas, surpreendentemente, antes de viajar, o Torquato me entregou esse artigo, chamado *Torquatália 4* – o artigo era escrito em uma máquina com tinta azul, uma coisa que nunca vou esquecer. Foi uma coisa que me sensibilizou muito, porque era um texto muito bom, era uma peça literária do Torquato.

Quando o Hélio voltou, passou mais uma estada aqui no Rio, fortalecendo ainda mais nossos laços de amizade. Em seguida, ele ganhou uma bolsa do Gugenheim e foi para a América. O Waly Salomão ia ficar morando na casa do Hélio e já estava sendo aguardado. O Waly tinha sido preso no Carandiru, por causa de um baseado – ele próprio conta isso no livro *Me Segura que eu Vou Dar um Troço*, escrito na prisão. Na época, fiquei bastante amigo do Waly.

58

Por incrível que pareça, o primeiro cineasta que fui entrevistar para o jornal do colégio foi o Arnaldo Jabor. Eu fazia praticamente o jornal inteiro sozinho. Era um suplemento cultural. O Hélio escreveu em um, o Torquato escreveu em outro. Era de altíssimo nível para um jornal escolar de nível secundário. Eu tinha um gravador da Sony enorme. Levei esse gravador na casa do Rogério Sganzerla e fiz uma entrevista com ele que guardo até hoje. Essa entrevista me interessa muito porque nela o Rogério fala bastante do

José Mojica Marins. Isso foi uma coisa que me aproximou muito dele. Eu tinha um interesse muito grande pelo Mojica, que eu conhecia mais das histórias em quadrinhos que dos filmes. Eu passava horas conversando sobre o Mojica com o Sganzerla. Conheci o Sganzerla e a Helena Ignez na praia. Era um trecho da praia freqüentado por artistas, em frente à rua Montenegro (onde hoje é a Vinícius de Moraes). O Sganzerla tinha feito muito sucesso com *O Bandido da Luz Vermelha*. O cinema brasileiro era uma coisa que chegava no colégio. O teu colega falava *porra, você já viu aquele filme?* O Sganzerla, para nós, caiu como uma luva. Ficamos malucos com o *Bandido*. Embora o filme tivesse muita coisa em comum com os filmes do Godard, era bem mais solucionado. Era mais *pop*, menos intelectualizado. *O Bandido* é, basicamente, um filme B americano.

59

A gente fazia ponto ali no bar do MAM – estranho que existisse um lugar como o Museu de Arte Moderna em plena ditadura. Já havia uma certa fascinação pelo *underground* americano e pelo Andy Warhol. Além disso, todo o papo do Hélio era sobre a fusão das artes. Já tinha todo um modismo no ar. Eu, o Barreto e o Sidiny resolvemos fazer um filme *underground*. A gente chegou a filmar uma cena, que era o Jards Macalé no Programa do Chacrinha. Filmamos com uma



No Píer de Ipanema, Rio 1972

câmera Éclair 16 mm, do Bruno Barreto. Quem operou foi o Luís Carlos Saldanha. Nunca vi esse material. Chegamos no meio do número, atrasados, mas conseguimos filmar alguma coisa. Era um projeto sem pé, nem cabeça. Eu me lembro que o túnel Rebouças tinha acabado de ficar pronto e era plasticamente muito bonito. Para o nosso filme, pretendíamos filmar três seqüências – um *travelling* que atravessaria o túnel de ponta a ponta; um plano de cu cagando (filmado atrás de um vidro, para a merda cair na lente) e o Macalé cantando *Gotham City* no Chacrinha.

Logo em seguida, fiz vestibular e passei para o segundo semestre de Psicologia na PUC. Fiquei seis meses sem estudar. Esses seis meses foram fatais, porque nunca mais voltei a estudar. Como eu tinha que fazer alguma coisa, me matriculei num curso de inglês, num curso de fotografia e comecei a fazer esses filmes em Super 8.

Capítulo III

Sem Essa, Aranha

Depois de *O Bandido da Luz Vermelha*, Sganzerla lançou *A Mulher de Todos*, estrelado pela Helena Ignez e o Jô Soares. *O Bandido* foi um grande sucesso, mas *A Mulher de Todos* foi um campeão de bilheteria. E os dois filmes foram muito bem aceitos pela crítica. O Sganzerla era um vitorioso. O Cinema Novo, embora ainda ganhasse muitos prêmios internacionais, era uma coisa do início dos anos 60. Já tinha se acomodado, vamos dizer assim. O Sganzerla veio na contramão de tudo e se tornou o inimigo público número um do Cinema Novo.

63

Outra coisa que me aproximou do Rogério foi a minha máquina de Super 8. Quando ele soube que eu tinha essa câmera, ficou doido. Várias vezes, pediu que deixasse a máquina com ele. Mas eu ficava temeroso, porque ele era meio estabado... Deixava aquilo ali, mas ficava pensando: *Ai, meu Deus, lá vai a minha máquina Super 8.* Na época, o Rogério não tinha problemas de dinheiro – pelo menos em relação a mim, que era adolescente. Eu tinha 17 e ele 23. Eu comprava os meus filmes com dinheiro de mesada – o meu Super 8 era milimetrado, procurava gastar

aquilo ali com um mínimo de planejamento. Já o Sganzerla não, queimava filme o dia inteiro. O Rogério apertava o gatilho da câmera e só parava quando o negativo acabava.

Nunca quis freqüentar nenhuma escola de arte. Era contra aprender cinema em escola. Achava que você aprendia na prática. Quando o Sganzerla me chamou para trabalhar no *Sem Essa, Aranha*, nem acreditei. Ele me convidou para ser assistente de direção. Isso, para mim, foi um salto de vara. De repente, saí donada para ser assistente de direção do Rogério Sganzerla, o *Rei da Boca do Lixo*. O Rogério e o Júlio Bressane já tinham feito a *Belair*. O Sganzerla já tinha filmado o *Copacabana, mon Amour*. O *Beth Bomba, a Exibicionista*, que depois virou o *Carnaval na Lama*, já tinha sido exibido na Cinemateca do MAM. A Cinemateca, embora fosse um reduto do Cinema Novo, era um lugar democrático de exibição de filmes. A pré-estréia do *A Mulher de Todos*, no Rio, foi na Cinemateca. O lançamento da *Belair* também.

O Bressane também tinha rompido com o Cinema Novo. Ele escreveu o artigo *Vou acabar ficando nu, o Cinema Novo não da mais pé*, para o *Pasquim*. Era um período agudo da repressão, mas hiperfértil em produções. Foi logo depois de 68 e do AI 5. O próprio Júlio tinha

feito o *Matou a Família e Foi ao Cinema* e *O Anjo Nasceu*, filmes realizados logo depois do *Bandido*. Esses filmes do Júlio causaram muita estranheza. Foram projetados à meia-noite, no Paissandu, em sessões polêmicas. *O Anjo Nasceu* tem um final que não termina – um plano fixo de dez minutos de uma estrada vazia, onde não acontece nada. Também o fato do Júlio ter feito os dois filmes juntos, em 16 mm, e ampliado para 35 mm, era uma novidade muito grande.

O *Pasquim* era um órgão de imprensa alternativa ligado à esquerda e tinha uma grande circulação. A entrevista do *Pasquim* era uma coisa aguardada. O Sganzerla deu uma entrevista demolidora, junto com a Helena Ignez, e isso depois trouxe problemas enormes para ele. Nessa entrevista, o Sganzerla tocou fogo no Cinema Novo. Esculhambou o Glauber, o Cacá Diegues, o Walter Lima, o Joaquim Pedro. O Sganzerla fez um *strike*.

O Rogério resolveu fazer o *Sem Essa, Aranha* todo em planos seqüência de 11 minutos. Seguindo a tradição dos filmes *Signo de capricórnio* e *Festim diabólico*, do Alfred Hitchcock. O Guará Rodrigues fazia o som direto no Nagra e o Edson Santos era o câmera. Indiquei o Milton Machado, um amigo que hoje em dia é artista plástico, para ser fotógrafo de *still* do filme.



*Zé Bonitinho em Sem essa Aranha, de Rogério Sganzerla,
Rio 1969*

Ainda não tinha aprendido que não se devem fazer indicações. Algumas vezes o Milton era flagrado fazendo *still* pela câmera do Edson Santos. Sobrava esporro para tudo que é lado. Eu ainda era tímido, ficava ali quieto. Mas o Milton, coitado, era um dos que mais levavam esporro do Sganzerla. Era um tipo de produção nunca antes vista. E também nunca mais vi nada igual aquilo. O Rogério levava uns discos e uma vitrola portátil para as filmagens e colocava a música na hora. Às vezes, ainda arranhava os discos de propósito. Eram estratégias muito avançadas para a época. O filme é estrelado pelo Zé Bonitinho. Achei o máximo poder conhecê-lo. O Zé Bonitinho era um dos meus ídolos da televisão e um personagem bastante familiar.

67

E como o pessoal queimava fumo e ria muito, às vezes ficava difícil dar uma ordem para o Zé Bonitinho. Porque só de olhar para a cara dele, você caía na gargalhada. Uma das minhas tarefas era transmitir as coordenadas – ou descoordenadas – para o Zé. Além disso, sugeri ao Rogério que incluísse no filme o Luiz Gonzaga e o Moreira da Silva, outro grande ídolo meu. Ele achou sensacional. Não só fiz essas indicações, como fui o intermediário das duas contratações. E tem toda uma parte do *Sem Essa, Aranha* que foi filmada num teatro que existia na Praça General Osório,

em Ipanema. Nesse teatro, o Kléber Santos dirigia uma revista que fazia muito sucesso, com a Leila Diniz, chamada *Tem banana na banda*. Vários elementos e personagens secundários desse espetáculo – como o engolidor de fogo, por exemplo – foram agregados ao filme.

Foi uma experiência fantástica. Porque até uma grana, pelo serviço de assistente de direção, o Rogério me pagou. Usei o dinheiro para comprar uma roupa igual a que ele usava – um conjunto de calça e jaqueta de veludo Levi's. Também queria ter uma roupa de cineasta. Comprei a minha e virei cineasta.

Capítulo IV

Quotidianas Kodaks

A minha primeira máquina Super 8 foi uma Yashica, que comprei de um colega de classe chamado Pedro Wilson. Ele ganhou a câmera do pai, mas não se interessou e me vendeu. Era uma máquina muito simples de manusear e foi fundamental para o meu aprendizado. Com essa Yashica fiz minhas primeiras experiências e também filmei o *Nosferato no Brasil*. Ao contrário dos outros usuários de Super 8, sempre procurei fazer planos curtos, aproveitando diferentes ângulos. Já filmava de uma maneira clássica. Acabei optando por uma linguagem próxima do cinema mudo e isso me permitiu um controle maior sobre os resultados. A grande contribuição do Super 8 foi ter democratizado o cinema e permitido ao pessoal jovem brincar de cineasta. Acho que a diferença entre o meu trabalho e o resto da produção Super 8 da época é que levei essa brincadeira a sério demais.

69

Desde o início, fugi de uma série de clichês – que são verdadeiras armadilhas – muito comuns nas filmagens amadoras em Super 8. Evitava filmar planos em movimento com a câmera na mão e nunca abusava do *zoom*. A iniciação que tive



*Graça Mota e Monique Mangia em Rainha dos Índios,
Rio 1971*

em fotografia ajudou muito, mas tudo que aprendi foi mesmo na prática, intuitivamente. Os primeiros resultados foram desastrosos. Foi a minha insistência e atenção aos detalhes que me ajudaram a conciliar as questões técnicas com a minha vontade de filmar. Mas nunca teria conseguido se não tivesse me dedicado intensamente à prática, ao treino quase diário.

Atrás de uma câmera de Super 8, consegui me harmonizar com o mundo. Aos poucos, fui formando um elenco de atores fixos e comecei a fazer a série de filmes que chamei de *Quotidianas Kodaks* – título que tomei emprestado das crônicas do poeta simbolista baiano Pedro Kilkerry, redescoberto pelo Augusto de Campos. Todo mundo queria trabalhar nos filmes, por isso acabei virando uma pessoa famosa entre a galera. Não só comecei a criar um estilo próprio, como também pude exercer a minha liderança. O Super 8, de certa maneira, virou uma extensão da minha vida. Eu levava a câmera para todos os lugares e explorava as possibilidades que surgiam: a turma, as meninas que iam à praia, o pessoal que passava o fim de semana com a gente em Cabo Frio, na casa do Eduardo Viveiros. Eram participações voluntárias, não havia muito planejamento.

No Super 8, eu fazia tudo – era produtor, diretor e fotógrafo. Às vezes, o Ricardo Horta me



Ivan Cardoso é, possivelmente, o único autor brasileiro de Super-8 que já tem o que se possa chamar de uma obra: Cotidiana Kodaks, um filme em quatro momentos.

Helena Lustosa, 1971

ajudava na fotografia de *still*. O meu primo Amarílio Gastal também colaborou em alguma coisa. Quando eu comecei a montar os filmes, não gostava de usar cola. Depois lançaram uma fita adesiva, que era bem melhor porque o projetor sentia menos as emendas. Isso evitava aqueles acidentes horríveis durante a projeção, que geralmente estragam o filme. O principal drama do Super 8 é o negativo ser reversível – o negativo original, ao ser revelado, se transforma na própria cópia (que é única). Só o passar da luz do projetor na cópia já esmaece o seu original. Sem falar nos arranhões, outro problema incontornável. Chegou uma época, por volta de 1976, que tive que optar por não projetar mais os filmes, para preservá-los.

73

Esses filmes não passaram exaustivamente, mas cheguei a listar mais de trinta exposições. Inclusive, em 1973, os filmes participaram de um festival de Super 8 em Curitiba, organizado pelo Sílvio Back. Lembro que não recebi prêmio nenhum. No encerramento do festival, subi no palco e protestei. A produção do Super 8 era ridícula. Eram filmes domésticos. Eu era um amador nitidamente com pretensões a cineasta. Fazia em Super 8 os filmes que gostaria de assistir no cinema. Aos filmes que curti. Para mim, o Super 8 era um veículo de libertação. Não teria nem



Cardoso: "Filmei, produzi e dirigi a coisa mais importante já realizada no Brasil em Super-8."

Ciça Afonso Pena, Ivan e Helena Lustosa, Rio 1972

conhecimento, nem grana, para fazer cinema de outra forma.

À medida que fui me aperfeiçoando, tentava filmar os planos já na ordem que eles seriam projetados. O que era outra loucura, outro apuro artístico. Você querer filmar montado é foda. Várias seqüências dos meus Super 8, até na versão de *A Marca do Terrir*, estão ali como foram impressas. Eu tinha moviola, cortadeira, essa geringonça toda, mas acabava optando por montar no olho mesmo. Usava uma lâmpada de abajur para visualizar as cenas e ordenar o material. Depois de montadas as seqüências, projetava o rolo e via se estavam de acordo. Também fazia e filmava as cartelas. Sempre contando com a colaboração milionária de todos os erros. Quem mais me apoiava, num certo sentido, era o Carlos Vergara. O Vergara era quem tinha o melhor equipamento – um projetor Kodak excelente e uma câmera Beaulieu que era ótima para filmar fotografias quadro a quadro (era uma verdadeira truca). A casa do Vergara na rua José Linhares, no Leblon, era um verdadeiro clubinho do Super 8. Você podia levar seus filmes lá e assistir sem susto. Você tinha que ter muito cuidado para não estragar os filmes em projetores assassinos.

No princípio da época dos Super 8, ainda morava com os meus pais. Muitas cenas foram filmadas



Com Glorinha, Marcos Pontes e Helena Lustosa, Barcelona 1975

na casa e na cama deles. Aquela pintura *Op* que aparece no *Amor & Tara* e na cena em que a Cristiny Nazareth lê o livro do Pound é no meu quarto. Outra grande curiosidade é que eu rodei meus principais filmes nas casas em que brinquei quando criança. Eu tinha muita familiaridade com essas locações. No castelo da família Barcelos, por exemplo, filmei o *Nosferato no Brasil*, o *Sentença de Deus* e *As Sete Vampiras*. Na casa do Afonso Pena Júnior, onde eu brincava na biblioteca, filmei o *A Múmia Volta a Atacar*.



Com seus Super 8 e a série Quotidianas Kodaks, 1974



Cristine Nazareth em Brasil Eu Adoro Você, Rio 1971



Em Londres, 1975

Capítulo V

Branco, Tu És Meu

O primeiro filme que tentei fazer foi numa festa de arromba na casa do Zé Português, no Jardim Botânico. Os pais do português tinham viajado no fim de semana. Lembro que até o Hélio Oiticica apareceu para ver o conjunto do Dadi e do Luiz Henrique tocando na casa do Zé. Não sei como, mas a gente conseguiu vestir um amigo nosso todo *mauricinho*, chamado José Adolfo MacDowell, de *blazer*, calça branca, sapatos italianos e com um *cap* do meu tio, que era comandante da Panair. Fantasiamos o MacDowell de *capitão dos mares do sul* e mandamos ele passear na beira da piscina. Aí o meu primo Amarílio saiu de trás de uma moita e empurrou o MacDowell dentro da piscina. Uma debilidade total. O filme ficou fora de foco e batizei depois de *Mac na Piscina*. Seria o meu primeiro filme, mas não funcionou.

A partir daí, comecei a andar pelo Rio filmando. Aproveitava para fazer uns *stock shots* do Pão de Açúcar, do Cristo Redentor, da Pedra da Gávea e de outros pontos da cidade. Mas não era nada assim muito narrativo. Foi a partir de *Branco, Tu És Meu*, um falso *trailer* para uma comédia

estrelada por Carlos Vergara, Monique Mangia, Waly Salomão e Zé Português, que comecei a ver que levava jeito. As filmagens de *Branco, Tu És Meu* aconteceram no primeiro semestre de 1971. Muitas vezes, por falta de recursos, fazia só o *trailer* do filme. Quer dizer, não apenas por falta de dinheiro, mas porque sempre me fascinou o poder de síntese do *trailer*. Isso era uma das possibilidades mais bacanas do Super 8.

82

Também fazia falsos cinejornais e falsos anúncios institucionais – como aquele da Cristiny Nazareth chupando o cano de um revólver, dentro da bandeira do Brasil feita pelo Carlos Vergara. Chamei este filme de *Brasil, eu adoro você*, por causa de uma música da Ângela Maria que eu usava na trilha. Acabei repetindo esta cena do revólver com o Hélio Oiticica, anos mais tarde, no *HO*. Mas o plano da Cristiny, com a obra do Vergara, ficou plasticamente muito bonito. Os meus filmes Super 8 têm um lado plástico muito acentuado. Eram filmes de arte, filmes experimentais, que se propunham fazer a fusão das artes plásticas com o cinema e a fotografia.

Capítulo VI

Ivamps

Na portaria do prédio dos meus pais, tem uma escada forrada com um tapete de lã bastante macio. Eu saía do elevador, fingia que era metralhado, caía no chão e rolava as escadas. Fazia isso para uns amigos do meu primo, era uma *performance*. As pessoas achavam engraçado e acho que foi ao ver isso que a Helena Lustosa se interessou por mim. Dias depois, eu estava na praia e, ao sair da água, vi uma sereia sorrindo para mim. Era a Helena. No mesmo dia, começamos a namorar. Ela era de Juiz de Fora e não tinha casa aqui no Rio. Ficava na casa de uma madrinha. Nesse dia, a Helena voltaria para Minas, mas acabou dormindo na Cristiny Nazareth. Eu estava atirando para o lado da Cristiny, mas acabei namorando a amiga dela.

Além da Helena e da Cristiny, chamei para filmar a Ciça Afonso Pena, uma modelo que era prima do Amarílio. O Zé Português também era amigo do meu primo. O Português era um cara do *high society* que estava no Brasil. Ele gostava muito de música *pop* e caiu nessa turma que a gente freqüentava. Acabou virando ator dos filmes. E tinha um cara estranhíssimo no meu prédio, chamado Ricardo Horta. Na época, o Amarílio

apelidou ele de *armário embutido*. Foi um dos meus primeiros e melhores atores. Foi graças a esse grupo de atores improvisados – que o Waly Salomão batizou de *Ivamps* – que pude me desenvolver como cineasta. A nossa estrutura deu certo demais. A gente armava as situações e filmava.

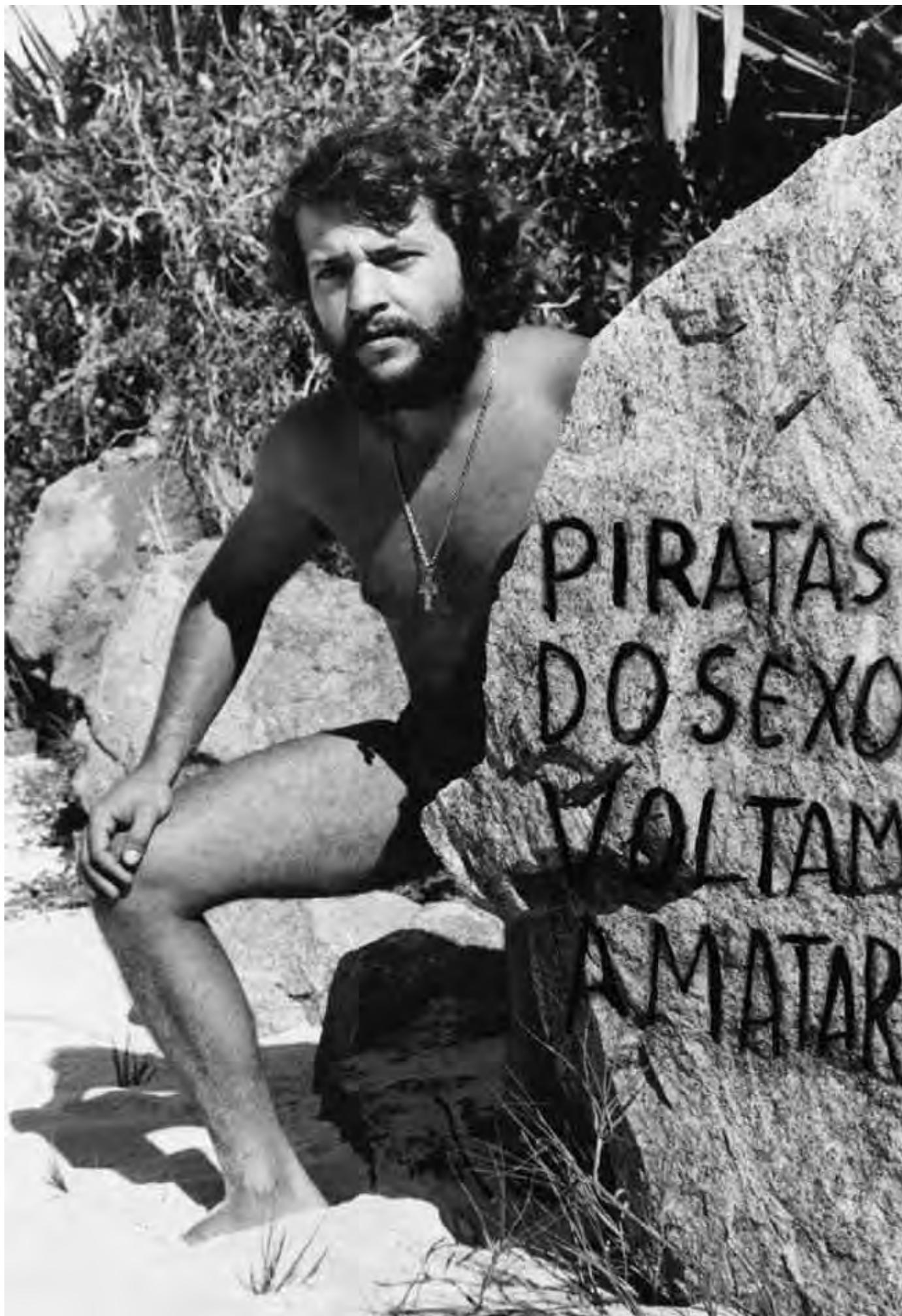
84

O trabalho em cinema, da parte do diretor, é sempre muito ditatorial. O diretor de cinema, de fato, é um chato. Ele é o cara que manda nas outras pessoas, a função dele é essa. Na época, graças a Deus, talvez por ser cinema amador, não havia contestação nenhuma em relação a isso. Os *Ivamps* nunca ofereceram nenhuma resistência. Pelo contrário, eles faziam até muito mais do que eu pedia. Eu já tinha um olho clínico para encontrar, não só mulheres muito bonitas e sensuais, mas tipos que funcionavam bem na tela. As meninas do Super 8 deixavam qualquer um de pau duro. Os homens também foram muito bem escolhidos. O Zé era uma mistura de sofredor e galã. O Ricardo, um vilão sádico. Acho que *passei no vestibular* porque consegui tirar excelentes *performances* de pessoas que não eram atores. Tudo isso aconteceu muito rápido e ao mesmo tempo. Era a pior época da ditadura e, mesmo assim, a gente saía no jornal todo dia. Os filmes eram pouco vistos, mas muito falados. Rapidamente eu me tornei o *enfant terrible* do *underground*.

Capítulo VII

Piratas do Sexo Voltam a Matar

Um pouco antes do *Nosferato no Brasil*, fiz *Piratas do Sexo Voltam a Matar*. Este filme foi exibido como complemento, nas primeiras sessões do *Nosferato*. Os programas da série *Quotidianas Kodaks* eram paródias às sessões de cinema. O filme principal era precedido por complementos que eu mesmo fazia – *trailers*, cinejornais, anúncios – e ainda um *short* americano. *Piratas do Sexo* mostrava algumas pessoas cheirando cocaína e, a partir de um determinado momento, fiquei com medo de tê-lo em casa. Pedi ao Luciano Figueiredo que guardasse o filme, mas até hoje ele não me devolveu. Para o *Piratas*, também fizemos imagens dos jogadores Jairzinho e Paulo César num Mustang vermelho. O Zé jogava futebol muito bem. Nós éramos fanáticos pelo Botafogo e fomos em General Severiano filmar esta dupla de tricampeões do mundo. É um plano que lamento muito não ter conseguido resgatar para *A Marca do Terrir*.



Ricardo Horta em Piratas do Sexo Voltam a Matar, Rio 1971



Cristiny Nazareth e Paulo Suply em Piratas do Sexo Voltam a Matar, Rio 1971

Capítulo VIII

Nosferato no Brasil

Acho que foi através do Waly Salomão que veio a notícia de que o Torquato Neto tinha voltado da Europa. Antes de escrever a coluna *Geléia Geral*, publicada quase diariamente pelo jornal *A Última Hora*, o Torquato trabalhou no *Correio da Manhã*. *A Última Hora* e *O Correio da Manhã* eram dos irmãos Alencar, empreiteiros que tinham comprado esses jornais para fazer política.

Torquato arranjou do Waly escrever uma coluna para o suplemento cultural do *Correio da Manhã* chamado *Plug*. Essa coluna durou pouco tempo e se chamava *Super Frente Super Oito*. Quem fazia Super 8 na época, além de mim, eram o Luiz Otávio Pimentel, a Graça Mota, José Carlos Capinan, o Antonio Carlos da Fontoura, o Carlos Vergara, o Antônio Dias, o José Simão, a Gal Costa e o Jards Macalé, entre outros. O Super 8 era um modismo no início dos anos 70. O Waly capitalizou isso. Ele assinava a coluna como *O Magnata do Super 8* e publicava textos do Dziga Vertov e do Godard, além de notas sobre esses filmes que a gente fazia. Comecei a virar personagem dessa coluna.

Realmente, não sei dizer por que escolhi trabalhar com o personagem do Nosferato. Nem me lembro por que cheguei à conclusão de que o Torquato seria o Nosferato. O Torquato era muito cabeludo e o Nosferatu, pelo menos o do Murnau, era um vampiro careca. Não estava procurando atores, procurava uma celebridade. Estava procurando uma pessoa de peso para ser o protagonista do filme. Essa escolha recaiu sobre o Torquato Neto. Me lembro que fiz o convite na redação da *Última Hora*, na rua Gomes Freire, já na época da coluna *Geléia Geral*. Quando cheguei lá, o Torquato já foi me botando numa espécie de tribunal que tinha na *Última Hora*. Eles apresentavam um personagem e cinco pessoas davam uma nota. Nesse dia, quem estava sendo julgado era o Zé Trindade. A minha nota só poderia ser dez. Eu já desejava fazer um filme estrelado pelo Zé Trindade, que se chamaria *Chuva de Brotos*. Depois desse negócio todo, timidamente convidei o Torquato para fazer o papel do vampiro e ele aceitou na hora.

Logo em seguida, convidei o colunista Daniel Más para interpretar o príncipe que mata o Nosferato no início do filme. Já conhecia o Daniel Más, por causa do Hélio. O Más era um jornalista muito ferino e tinha uma coluna social na *Última Hora*. Depois trabalhei muitos anos com ele,

IVAN CARDOSO

APRESENTA

quotidianas kodaks



TOROUATO NETO



ATO
NO
BRASIL

COM
CICA
SCARLET MOON
DANIEL MÃS
E
IVANPS



ONDE SE VE DIA



VEJA-SE NOITE



ONDE SE VE DIA

VEJA-SE NOITE

Cartaz de Nosferato no Brasil – criação Óscar Ramos e Luciano Figueiredo – Rio 1971

nas revistas *Vogue* e *Status*. Eu já era amigo da Scarlet Moon – que também era jornalista – e a convidei para trabalhar no filme.

Nosferato no Brasil era um longa-metragem e foi meu primeiro filme com algum argumento. Ao todo, contando com o *Amor & Tara* – trailer de um filme pornô que jamais existiu – o filme tinha uma hora. *Amor & Tara* era estrelado por duas meninas: a Helena e a Laura Maria, que já tinha feito um filme do Zelito Viana chamado *Minha Namorada*. Conheci a Laura através da Cristiny, que era sua prima. Eu era muito a fim da Cristiny. Achava ela muito inteligente, mas devia paquerá-la com uma certa timidez. No depoimento da Cristiny para *A Marca do Terrir*, ela conta que, na época do Super 8, ainda era virgem. Só que não podia falar, porque pegaria mal.

92

Andei fazendo umas pesquisas e constatei que as filmagens do *Nosferato* levaram em torno de 10 dias e aconteceram em outubro de 1971. O que diferenciava a nossa produção, inclusive dos filmes da Belair, é que ela era realmente amadora. Não tinha um plano de produção definido. Eu devo ter feito filmagens seguidas apenas para o *Sentença de Deus*. O Torquato, por exemplo, trabalhava na *Última Hora*, o que era um empecilho para filmarmos direto.



Torquato Neto vampiriza Martha Flaksman, Rio 1971



Scarlet Moon e Torquato Neto, Rio 1971

Me lembro que a gente filmava o *Nosferato* nos fins de semana. E não tinha essa coisa de hora de almoço e nem refrigerante.

A atuação do Torquato no *Nosferato* deu uma harmonia e uma dignidade muito grande ao filme. A primeira parte do *Nosferato*, em que o Torquato e o Daniel Más contracenam juntos, se passa em Budapeste, no século XIX. Ela é toda filmada em branco e preto e já nasceu com um clima de cinema clássico. Todos os planos são clichês tirados de filmes de vampiro. Esse signo do vampiro não existia no cinema brasileiro, foi uma novidade. Quem fez a capa que o Torquato usa no filme foi a Monique Mangia. E, por coincidência, a praça que aparece nessa primeira parte chama-se România.

A maioria das cenas foi filmada em plena luz do dia. Não poderia arcar com os custos de um equipamento de iluminação, nem tinha conhecimento técnico para utilizá-lo. No caso do *Nosferato*, isso gerava um problema porque o vampiro jamais poderia sair de dia. O que mata o Nosferatu, inclusive no filme do Murnau, é o contato com a luz. O meu *Nosferato* perambula pela cidade o filme inteiro de dia. Vai à praia, bebe água de coco. Encontrei na poesia concreta do Affonso Ávila uma solução bastante inusitada. Ele tinha um poema que era assim: *onde se vê isso, veja-*



Apresentação de Nosferato no Brasil



Apresentação de Nosferato no Brasil



Apresentação de Nosferato no Brasil

se aquilo. Fiz uma cartela para o *Nosferato* com o seguinte aviso: *onde se vê dia, veja-se noite*. Isso virou uma grande piada no filme. Eu era fanático por poesia concreta e acabei fazendo um trocadilho visual fantástico. Na parte colorida do *Nosferato*, incluí também várias capas da revista *Invenção* e o poema da nota de dólar, do Décio Pignatari. É um poema com o rosto do Cristo numa nota de dólar, escrito *Cri\$to é a solução*. Foi outra bela sacada do Décio, muito anterior ao negócio dos evangélicos.

Quando o filme ficou pronto, fizemos a estréia numa cobertura onde a Helena morava – e de onde a expulsaram no dia seguinte à exibição. Era a casa do jornalista Tato Taborda, na Lagoa. A Martha Flaksman – uma das vítimas do Torquato no filme – e o Nelsinho Motta também moravam nessa cobertura. Existia uma expectativa em torno do filme que estávamos fazendo, então pedimos para fazer uma projeção lá. Acontece que essa sessão foi anunciada nas colunas do Torquato e do Daniel Más. O resultado é que foram quase duzentas pessoas à sessão. Não esperávamos que fosse tanta gente. A cobertura era bastante espaçosa, mas o grande número de convidados gerou um caos. Ao mesmo tempo, os donos da casa não puderam reclamar porque, entre outros, compareceram à estréia de *Nosfe-*



Scarlet Moon e Torquato Neto, Rio 1971

rato no Brasil, além dos ilustres atores do filme, Lygia Clark, Jairzinho, Paulo César, Antônio Carlos da Fontoura, Ana Maria Magalhães, Paulo Cezar Saraceni, Capinan, Pink Wainer, Vergara, Waly, Rubens Gerchman e boa parte do chamado *beautiful people* carioca. Foi um arraso.

O filme causou um impacto danado. Junto com o *Nosferato*, passei o curta *Onde Freud não Explica*, o único dos meus Super 8 que não é encenado e sim um *documentário*. Eu estava com o Zé Português, filmando na praia de Copacabana, e dois garotos vieram me encher o saco, pedindo para que os filmasse. Como eu tinha dezoito anos, era um adolescente, praticamente tinha aversão a criança. Não queria filmar de jeito nenhum. Então eles falaram: *Filma a gente tocando punheta* e começaram a se masturbar em pleno calçadão da Av. Atlântica, em frente ao Forte do Leme. Obviamente, não ia perder uma cena dessas. *Onde Freud não explica* virou um dos filmes meus mais polêmicos e mais *cults*. Inclusive, na resenha que o Torquato fez da sessão na casa do Taborda, ele cita uma pergunta que o Saraceni teria feito para a Ana Maria Magalhães, que estava grávida – *Queres que teu filho seja assim?*

No dia seguinte à estréia do *Nosferato*, me tornei o *Rei do Super 8* – os meus filmes botaram



Ivan Cardoso, o cineasta de 8 milímetros mostra hoje pela primeira vez sua série de filmecos super 8 QUOTIDIANAS KODAKS. Será uma sessão íntima (amorosa) e escolhida. Só os favoritos do Ivan vão assistir seus três filmes: Nosferato no Brasil, Amor & Tara, e Piratas do Sexo Voltam a Matar. Hélio Oiticica em Nova York já soube desta tela-party e está roendo as unhas das mãos de tanta inveja. Digo das mãos, porque as dos pés já estão tôdas esôfago.

**NOSFERATO
NO BRASIL**



Fac Símile do convite da estréia de Nosferato no Brasil, coluna de Daniel Más na Última Hora, 1971

o Super 8 na rua. O Óscar Ramos tinha criado uma cartela que transformava o 8, de Super 8, no símbolo do infinito. Meu primo Amarílio também fez uma cartela de apresentação com o nome da série – *Quotidianas Kodaks*. Os filmes tinham um mínimo de acabamento. Outra coisa inusitada, que depois cheguei a ver em filmes *underground* americanos, mas que, no Rio, era uma novidade, é que eu projetava os filmes ao lado de duas vitrolas e fazia a trilha na hora – ia alternando de um disco para o outro. Era foda porque, às vezes, as músicas atrasavam um pouco e eu era obrigado a dar uma porradinha na agulha, para a coisa sincronizar. Em outros momentos, a música acabava mais cedo... Aos poucos, essas trilhas foram se depurando, mas, basicamente, o essencial já tinha sido apresentado nessa primeira sessão.

103

Outro dado também que custei a aceitar é que as pessoas achavam graça dos filmes. Embora algumas cenas fossem aterrorizantes, a reação da platéia era mais para o riso que para o medo. Foi por isso que botei o nome na antologia de *A Marca do Terrir*. Não tinha feito de maneira nenhuma para ser engraçado, mas riam muito do Ricardo Horta e do Zé Português. Nas cenas do Torquato na praia, o pessoal caía na gargalhada.



Logomarca de Oscar Ramos



*Ivan Cardoso com sua primeira câmera super 8 Yashica
filma Torquato Neto e Pety Marciano em Nosferato no
Brasil, Rio 1971*



Projetando Nosferato no Brasil na PUC 1972

Quer dizer, de fato, algumas situações eram hilárias. Guardo até hoje alguns cadernos com anotações de planos que eu queria filmar. Teve um dia, durante as filmagens, que quase que a gente é preso. Estávamos filmando sem autorização, em um cemitério de automóveis do Detran. Não se podiam filmar as placas dos carros apreendidos – esse cemitério era atrás da *Última Hora*, na rua do Lavradio. O Torquato se identificou como jornalista, houve um impasse, e a gente prometeu que não filmaria mais. Como era uma câmera Super 8, um vampiro e uma menina de biquíni, a polícia acabou achando a situação meio desprezível e liberou a gente. Na época, para explicar a cena que ficou interrompida, usei duas cartelas – *A polícia chegou, prendeu todos* e *Outro lugar*, e a cena continuava em Copacabana.

O *Nosferato* teve uma reprise, quinze dias depois, na casa da Lygia Clark na rua Prado Júnior, esquina com a Av. Atlântica. Já era um atestado de qualidade. Foi uma sessão menor, porém mais *cult*. Compareceram o Antônio Dias, o Vergara, o Gerchman, que já tinham ido na primeira sessão, e ainda o Leon Hirszman, o Macalé, o Luiz Otávio Pimentel, o Eduardo Viveiros e o Gilberto Santeiro, entre outros. O Super 8 começou a passar em uma porção de lugar. Passamos no cineclube da PUC e na Escola de Desenho Industrial. Também

fiz uma viagem a São Paulo, para que os irmãos Campos e o Décio Pignatari avaliassem o filme. Como eu vi que a coisa tinha dado certo, parti para outros filmes.

O *Nosferato* fez um grande sucesso, não só pelas qualidades estéticas e artísticas do filme, mas porque ele foi muito badalado na *Última Hora* e no *Correio da Manhã*. O Torquato passou a falar quase diariamente das minhas produções. E o Daniel também. O cartaz do *Nosferato no Brasil*, criado pela dupla Óscar Ramos e Luciano Figueiredo, foi publicado na coluna do Más. Era uma maneira inteligente e inovadora, acho que até precursora, de divulgar um filme. Porque é normal sair anúncio dos filmes que estão em cartaz nas páginas dos jornais, mas, no caso do *Nosferato*, não era uma publicidade de venda do filme, era simplesmente o cartaz de uma fita que não estava em cartaz.

Mixagem alta não salva burrice

I — "...não existe mais a menor possibilidade de se fazer qualquer tipo de cinema experimental no Brasil".

"...esse tipo de coisa está dentro da perspectiva mais bacana que eu vejo para o cinema brasileiro agora: um nacionalismo agressivo, antropofágico também, filmes de uma nacionalidade agressiva de fato — que é uma linha paralela e não oposta à do Governo." (Trechos de entrevista de Antônio Calmon para Torquato, Plug, Correio da Manhã).

2 — "Colonizados e reacionários. O cinema é uma coisa que vocês nem desconheciam, na engrossada veio tudo à tona, não se engana mais. Os sábidos armaram a "jogada industrial", se uniram ao que há de pior, é claro, e conseguiram fazer os piores filmes brasileiros de todos os tempos." (Júlio Bressane — Londres, 1970).

3 — Para quem não conhece o estudo crítico de Haroldo de Campos das Poesias Reunidas de Oswald de Andrade, eis aqui uma citação de um filósofo alemão, que vale a pena: "Ser radical é tomar as coisas pela raiz, e a raiz do homem é o próprio homem."

4 — "...morreram os trouxas: quem não inventa faz superproduções estúpidas: quem não acredita na invenção a qualquer preço não sabe o que é malandragem, bate na ponta da faca e ainda se aborrece: suicidas são eles: transemos em superoito: nossa curiosidade não tem limites." (Torquato Neto — "Nas Quebras da Noite" — Geléia Geral).

5 — De setembro a dezembro fizemos quatro filmes: PIRATAS DO SEXO VOLTAM A MATAR, AMOR & TARA, NOSFERATO NO BRASIL e SENTENÇA DE DEUS. Filmamos rápido, gastamos pouco dinheiro e trabalhamos quase todos os dias. Superoito para ampliar para dezesseis. Foi um trabalho total: programado e de grupo. Seguimos Mojica Marins e descobrimos a "estética tradicional subdesenvolvida." Estamos, como diria Vertov, nos "Intestinos da experiência/ Fora da barriga Cinematográfica."

6 — Rogério Sganzerla é um nome divisor de águas no cinema brasileiro. Como diriam os concretos, é o primeiro "empenhado na fundação de uma tradi-

ção do rigor." Ele desempenhou papel semelhante ao de Caetano & Gil contra as famílias tradicionais famílias.

Rogério: "A cultura liberal, progressista, de esquerda tradicional está cada vez mais falida e é justamente a partir desta falência que pode surgir alguma coisa. Todo mundo sabe que os órgãos que se propunham sendo mais progressistas são na realidade os mais diluídos, reacionários e irracionais, tanto é que o Teatro Opinião falhou como o Cinema Novo também falhou, como a Música Popular Brasileira e essas coisas não estão desgastadas uma das outras."

7 — "Foi em 44. Nessa época eu tinha uma máquina de 16 milímetros. Fazia umas fitinhas e ia nas cidades do interior e projetava. Pegava os atores, botava atrás da tela com alto-falante e eles iam falando. Ganhávamos um dinheirinho e com esse dinheiro fomos fazendo outros. Com essa brincadeira eu fiz dezesseite filmes em 16mm." (Mojica Marins, n'O Pasquim).



Pelo açougue também se chega a Mondrian. (Haroldo de Campos).

8 — Passei PIRATAS DO SEXO VOLTAM A MATAR, AMOR & TARA E NOSFERATO NO BRASIL para Décio Pignatari e Haroldo de Campos, em sessão privada em São Paulo. Os concretos são as pessoas mais importantes, lúcidas e inteligentes deste País. Décio disse que "até que enfim alguma coisa de interessante no nosso cinema." "Pelo açougue também se chega a Mondrian", foi um dos comentários de Haroldo.

9 — A BELAIR foi a coisa mais importante de todos os tempos em matéria de cinema brasileiro. Entre janeiro e maio de 70 fez 7 longa-metragens. BELAIR: ex-produtora de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignês.

10 — "Porque não exige cultura. Porque eu faço imagem e não preciso falar. É a única maneira de eu mostrar aquilo que tem dentro de mim. Se eu tiver que chegar numa televisão para falar é difícil me explicar porque exige cultura, português correto. Mas eu tenho alma e alma só tem um jeito de mostrar, que é no cinema. Então eu vou suprimindo os diálogos e mostrando minha imagem e o público vai se convencer da imagem." (Mojica Marins — n'O Pasquim).

11 — Arnaldo Jabor: "...em mil superoito que vi..."

Waly Salomão: "Obscurantismo. Todo mundo sabe que Ivan Cardoso foi o único a usar a LINGUA SUPEROITO e criar uma LINGUAGEM cinematográfica depois da BELAIR."

12 — Décio Pignatari: "Com Os Herdeiros, o PSD ganha o seu Visconti."

13 — Capitão Bandeira, Deuses e Mortos, Barões Otelos, Calunias, Simonais, Gustavos, Vera Cruz, índios, carneiros, bodes, ah ah ah ah ah ah ah ah ah. estou acendendo as velas para ver o desfile de fracassos. Eis umas verdades: nenhum desses filmes dará dinheiro. Nenhum desses filmes deu dinheiro. Nenhum desses filmes presta. Todos esses filmes dão sono. Nenhum desses diretores fará bons filmes. Rogério, amizade, está muito mais vivo que esses fantasmas que circulam por Ipanema. Esperem, ainda para este mês: SENTENÇA DE DEUS.

Não ter medo de ser forte culturalmente. (Caetano Veloso).

IVAN CARDOSO

Fac Símile do texto Mixagem Alta Não Salva Burrice, jornal Última Hora, 1972

Capítulo IX

Mixagem Alta não Salva Burrice

Esses filmes Super 8, ao passo que desagradaram o pessoal do Cinema Novo, agradaram muito a turma mais de vanguarda. Desde o início da coluna *Geléia Geral* que o Torquato vinha detonando o Cinema Novo. Ele tinha feito uma entrevista com o Antônio Calmon para o suplemento *Plug*, do *Correio da Manhã*, onde o Calmon não só defendia a Embrafilme, como falava que era possível trabalhar numa linha não oposta à ditadura. Aquilo foi uma coisa que virou polêmica porque era inconcebível, naquela época, se ter alguma manifestação artística compatível com a ditadura.

109

No início de 1972, logo depois das primeiras sessões que fiz do *Nosferato*, publiquei um artigo na *Geléia Geral* chamado *Mixagem alta não salva burrice*. Nesse artigo usei a mesma estratégia do Rogério Sganzerla e do Torquato – atacar o Cinema Novo, cujos filmes me davam sono. Nunca poderia imaginar que o meu artigo teria tamanha repercussão. Logo em seguida, veio a resposta através da coluna *Idéias*, que era publicada no jornal *Domingo Ilustrado* e editada pela Martha Alencar, mulher do Hugo Carvana. O Calmon, o Cacá Diegues e o Gustavo Dahl usavam uma

página inteira do jornal para me pichar – até de Omar Cardoso (um astrólogo famoso da época) eu fui chamado. E o ex-senador Arthur da Távola também foi convocado para dizer que eu era careta. Uma loucura total, porque eu era tudo, menos careta. Eu tinha apenas 19 anos.

110 Eu era um garoto que fazia filmes em Super 8, não era para os caras terem me levado tão a sério. Mas eles vieram com tudo. O Cacá escreveu as maiores asneiras de toda a sua vida. Disse que eu era o homem que falava javanês porque filmava em Super 8! Foi engraçado porque o Cacá acabou caindo na armadilha que eu havia preparado para ele no meu texto – onde citava uma frase do Décio Pignatari: *Com Os Herdeiros, o PSD ganha o seu Visconti* – e terminou o artigo dele assinando: *Luchino do Amaral Peixoto, também conhecido por Carlos Diegues, para enganar otários como você*. Fala sério, Alzirão! E o Calmon, coitado, mais uma vez meteu os pés pelas mãos. Ele me condenava por fazer filme de vampiro, dizendo que aquilo não era cinema brasileiro, só que 30 anos depois fez aquela novela *Vamp* para a Globo. Além disso, o Calmon também caiu de pau no Sganzerla e no Bressane. Disse que a Belair era marca de carro, não uma produtora de cinema. Eu posso ter sido politicamente incorreto, mas eles foram muito mais

artisticamente incorretos do que eu. E o fato de eu ter falado que os concretos tinham adorado o meu filme, virou um problema. Segundo Calmon, se eu achava os concretos o máximo, era porque eu era o mínimo...

Quando fiz uma sessão do *Chuva de Brotos*, na casa de Décio Pignatari, para o Fernando Henrique Cardoso, em 1976, perguntei a ele por que os poetas concretos eram tão marginalizados pela esquerda. O Fernando Henrique, como bom político, se esquivou da pergunta, mas a dona Ruth Cardoso respondeu que era porque eles tinham traduzido o Ezra Pound. Os poetas concretos sempre tiveram bastante prestígio intelectual em São Paulo, mas só ganharam mais espaço no Rio ao apoiar a Tropicália. Aqui havia uma disputa ideológica entre eles e o Ferreira Gullar. Acho que os concretos apoiaram o nosso grupo porque nos aproximamos deles. Criou-se uma ligação muito forte.

E, não sei como falar isso, mas acho que umas das coisas que mais devem ter chamado a atenção do Haroldo de Campos para a minha produção em Super 8 foram as mulheres peladas... De repente, tinham chegado uns filmes de uma conexão artística muito ligada a ele, feitos por um jovem que era fã de poesia concreta. Só que o Super 8 tinha menina de 18 anos lendo

Pound com os peitos de fora! Aposto que o Haroldo nunca imaginou que o livro do Ezra Pound fosse terminar ali!

Não sei exatamente em que período, mas lembro que fui convidado, junto com o Torquato e o Waly, para uma reunião na casa do Mário Carneiro – o Paulo Cezar Saraceni e o Arnaldo Jabor também estavam presentes – onde nos interrogaram sobre qual era a nossa. Isso muito antes do meu artigo na *Geléia Geral* e da exibição do *Nosferato*, foi no início dos ataques do Torquato ao Cinema Novo, na coluna. Na mesma época em que o Torquato começou a fazer a *Navilouca*.

112

Na época, esse tipo de reunião era comum, porque tudo que se fazia era escondido. O nosso negócio era menos visado pela repressão, porque a gente estava no *underground* mesmo. A gente fazia o nosso negócio escondido dos que estavam escondidos. E esse pessoal de esquerda queria alinhar a gente. O próprio Haroldo de Campos, na entrevista para *A Marca do Terrir*, falou muito bem sobre isso – o pessoal da esquerda patrulhava as vanguardas muito mais que a própria ditadura.

Não acontecia nada, então você era obrigado a produzir tudo. Se você quisesse curtir alguma

coisa, você mesmo tinha que fazer. Aliás, essa era a proposta do Jerry Rubin no livro *Do it!*, um manifesto da contracultura. Você trabalhava para si próprio, sua produção não tinha colocação no mercado. Nem tinha mercado. Nos anos 70, os verdadeiros exilados foram os que ficaram aqui.



Ricardo Horta e Zé Português, Rio 1972

Capítulo X

Sentença de Deus

Como eu tinha essa veneração pelo José Mojica Marins, resolvi chamar o meu segundo longa de *Sentença de Deus* – que era o título de um primeiro filme do Mojica que não chegou a ser concluído. Não sei por que me fixei nesse título. Acho que era para usar aquela música do Lupicínio Rodrigues, chamada *Meu Pecado*, que o Moreira da Silva canta. Na versão original do *Sentença*, também homenageava o Mojica filmando a capa da primeira revista em quadrinhos do Zé do Caixão.

115

Ao meu ver, *Sentença de Deus* é o meu filme Super 8 mais bem produzido e melhor fotografado. O filme se passa praticamente todo no castelo do Ivan Barcelos, no Humaitá. Também fiz um *tour* por quase todos os cemitérios do Rio – filmei no São João Batista e nos cemitérios de Jacarepaguá e Inhaúma. O cemitério de Inhaúma era sinistro, porque tinha um número absurdo de ossadas ao ar livre. Eram ossários coletivos. No *Sentença de Deus*, tanto o Zé Português quanto o Ricardo Horta e a própria Ciça Afonso Pena evoluíram muito como atores. A *performance* da Cristiny Nazareth, ao som de *Pra Frente Brasil*, também é um dos pontos altos do filme.



Ciça Afonso Pena e Ricardo Horta, Rio 1972

O Ricardo era filho de uma cantora lírica. O padrasto dele tinha sido embaixador na Tcheco-Eslováquia e tinha uns objetos meio estranhos em casa – como aquela bola de ferro que é presa no pé do Zé Português. Eu comprei aquele *caixão de anjo* que o Ricardo carrega ao longo de todo o filme em Inhaúma. Não sei o que me deu na cabeça, porque era um caixão de bebê, uma coisa macabra. Foi um problema danado para guardar o *caixão de anjo* na casa da minha mãe. Ela acabou jogando fora. Numa das cenas, que rodei na Gruta da Imprensa, o Ricardo mata uma galinha e joga o sangue no Zé Português. Hoje em dia, é óbvio que aquilo deve ter saído daquele primeiro filme do Glauber, o *Barravento*. Estas imagens até hoje impressionam muito a platéia. Originalmente, eu usava aquela música do *Terra em Transe*, a mesma que depois o Rogério aproveitou no *Bandido*, como trilha para esta cena.

117

O *Sentença de Deus* é um dos filmes mais de terror que eu já fiz. Tem até uma cena de necrofilia com a Helena Lustosa. O Zé Português, depois de possuí-la em pleno velório, se castra, numa das cenas mais fortes do filme. E tem a famosa cena em que o Ricardo apaga um charuto no Zé Português – na época, essa cena adquiria um contexto de denúncia à tortura. O *Sentença de Deus* foi exibido pela primeira vez na casa da Wanda



Sentença de Deus, Rio 1972

e do Paulinho Klabin, no Largo do Boticário. Foi uma estréia hollywoodiana. Entre os presentes estavam Scarlet Moon, Torquato, Jorge Mautner, Júlio Medaglia, Duda Cavalcanti, Waly Solomão, Pink Wainer, Antônio Carlos Fontoura, Paulo Cezar Saraceni e Beki Klabin. O programa foi duplo, porque teve ainda uma reprise do *Nosferato no Brasil*. O cartaz do *Sentença de Deus* foi feito pelo Hélio Oiticica – aliás, este foi o único cartaz que o Hélio fez para cinema.



Vilma Dias e Zé Português, Rio 1972

Capítulo XI

A Múmia Volta a Atacar

Um certo dia, o Eduardo Viveiros de Castro, que já estudava antropologia no Museu Nacional, me veio com a seguinte sugestão: *Acho que você deveria fazer um filme de múmia. É um personagem que será só seu. Ninguém vai querer fazer um filme de múmia no Brasil.* De fato, era uma coisa bem sarcástica. O Viveiros sacou que a múmia era o meu personagem. A proposta era das mais avançadas. A gente queria fazer o filme todo em um só dia, em virtude da dificuldade que era preparar a múmia. Felizmente, consegui que o Óscar Ramos – em sua estréia como meu diretor de arte – fizesse a múmia. O Zé Português foi a minha primeira múmia e foi todo enrolado com bandagens adquiridas na farmácia. Comprei uma porrada de negativo e fui filmar na casa do Dr. Afonso Pena Júnior, que era avô da Ciça.

121

Essa casa tinha várias locações e a gente pôde filmar muitas seqüências. Ao lado da casa do Dr. Afonso, no alto da rua Pereira da Silva, em Laranjeiras, já havia uma favela. Como *A Múmia Volta a Atacar* tinha várias cenas de nudez e lesbianismo, os favelados começaram a se pendurar

nos muros da casa para assistir às filmagens. Vi-
rou o maior tumulto e não deu para continuar.
Este filme marca a estréia da Vilma Dias, que
depois ficou conhecida como *Vilma da Banana*
(por causa da abertura do programa humorístico
Planeta dos Homens). Ela participa da seqüência
mais clássica do filme. A Vilma era uma garota
linda. Na ocasião, ela namorava a Gal Costa e
era super a fim da Helena. Isso, na minha cabeça,
era um problema enorme. Hoje em dia, eu diria:
Meu amor, vamos logo lá para casa.

122 Nesta produção, aconteceu um outro fato sinistro.
O Torquato fazia o papel de um padre. Depois,
inclusive, transformei a participação dele em um
trailer que chamei de *O Padre e as Moças*. Nós che-
gamos a gravar uma cena do Torquato, vestido de
padre, conversando com o Óscar e o Jorge Salo-
mão, os dois usando turbantes egípcios. Acontece
que, nesse dia, o Torquato não queria filmar. Uma
coisa muito estranha. As filmagens também eram
festas – para mim que estava filmando menos,
mas para o pessoal que ficava atrás, esperando
para ser filmado, aquilo era uma loucura. Ficava
todo mundo batendo papo, paquerando, ou-
vindo música, fumando baseado. O Torquato,
que tinha sido o Nosferato, agora estava numa
nova produção e eu achava inconcebível que ele
não quisesse participar. Acabou que na principal



Torquato Neto, Helena Lustosa, Ricardo Horta, Ciça Afonso Pena, Vilma Dias e Marcos Pontes, Rio 1972

cena que filmei com o Torquato, a máquina rodou o filme, mas o negativo inexplicavelmente não imprimiu nada. Era a seqüência da múmia estrangulando o padre. Depois eu soube que o Torquato não queria filmar porque, na véspera, tinha tentado se matar.

124 *A Múmia Volta a Atacar* foi todo filmado com uma máquina Canon que eu havia comprado do Neville d'Almeida. O Neville, sempre que voltava de Londres, trazia equipamentos fotográficos para vender. Comprei algumas máquinas Pentax e de Super 8 com ele, que também faz uma participação especial no filme. Não sei por que, relaciono muito cinema com automóvel. Quando eu ando de carro, sinto como se um filme estivesse passando na minha frente. É um grande *travelling*. Desde a época do Super 8 que vasculho o Rio atrás de locações. Estes meus filmes foram visionários, futuristas e vanguardistas em todos os sentidos. Até na escolha das locações. Depois das filmagens na casa dos Afonso Pena, a gente rodou várias cenas num casarão abandonado em Santa Teresa que, hoje em dia, foi transformado no centro cultural Casa das Ruínas. Na época, realmente, a casa estava em ruínas. Infelizmente, no dia, a múmia demorou tanto tempo para ser preparada que a luz caiu e as filmagens não renderam.

Em seguida, a gente quase foi preso novamente, filmando com a múmia na estrada de ferro que vai para o Cristo Redentor – onde tem um aqueduto. Depois usei esse mesmo túnel de pedra no *Lago Maldito* e no *Segredo da Múmia*. A gente estava filmando sem autorização e foi a própria múmia que nos liberou. Era uma situação inusitada... Quando a patrulhinha sacou que a gente estava fazendo um filme de múmia em Super 8, desistiu de nos levar em cana.

Este meu primeiro filme de múmia ficou incompleto devido o alto custo das bandagens. *A Múmia Volta a Atacar* tem o primeiro plano que filmei com o Felipe Falcão – que também foi meu colega no São Fernando. O Felipe dirige aquele Cadillac que aparece comigo na foto que saiu na *Navilouca*. Esse carro era de um amigo do meu pai, o Comandante Pedro Mello, que, na ocasião, me deu o Cadillac. Achei um negócio da China, principalmente para filmar. Infelizmente, o Cadillac se transformou num problema horroroso porque enguiçava a torto e a direito. Era um Cadillac de 1949 – e estávamos em 1972. Toda hora tinha que rebocar e eu não tinha dinheiro. O meu carro era um fusca, não tinha condições para sustentar um *rabo-de-peixe*. Acabei devolvendo o Cadillac para o dono.

Na época, também, a Cristiny Nazareth foi para Nova York e ficou hospedada na casa do Hélio



Ivan Cardoso e a sua Cadillac, Rio 1971

Oiticica. Aproveitei e pedi ao Hélio que fizesse um *short* com a Cristiny para eu usar como complemento de *A Múmia Volta a Atacar*. O Hélio se empenhou bastante na produção – que ele chamou de *Agripina é Roma Manhattan*. Este Super 8 foi todo filmado em Wall Street e contou com as participações do Antônio Dias e do travesti Maria Montez. Como a minha primeira versão da *Múmia* não foi concluída, o curta do Oiticica nunca foi agregado ao filme.



Museu Goeldi



quotidianas kodaks

ivan cardoso apresenta

nosferato no brasil

sentença de deus

after midnight

dominó negro

no mam "exposição"

agos

Convite da mostra Quotidianas Kodaks, de Ivan Cardoso, no MAM Rio, 1972

Capítulo XII

Exposição 72

Em 1972, o Carlos Vergara fez uma grande retrospectiva – chamada *Exposição 72* – que ocupou todo o terceiro andar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Muito generosamente, o Vergara abriu um espaço dentro da própria exposição para trabalhos de amigos e artistas que estavam fora do circuito e não tinham como mostrar suas obras. O Bina Fonyat, que fazia um trabalho fotográfico sobre o carnaval junto com o próprio Vergara, teve uma grande participação. Também participavam da *Exposição 72*, entre outros, Hélio Oiticica, Waly Salomão, Eduardo Viveiros de Castro, Chacal e eu. O Waly expôs um texto. O Hélio, que já estava morando em Nova York, mandou um labirinto com telas de *nylon*. Participei com um *stand* chamado *Quotidianas Kodaks*, onde exibi três fotos coloridas com cenas dos meus filmes. O Vergara também construiu um pequeno cinema dentro do salão do MAM, onde eram exibidos filmes de vários realizadores. Segundo palavras do próprio Vergara, a minha produção era *muito forte e devassa* e os meus filmes acabaram merecendo um destaque na programação. Mandei até fazer um convite, e apresentei no

MAM os programas completos do *Nosferato no Brasil* e do *Sentença de Deus*, mais o que tinha filmado para *A Múmia Volta a Atacar* (que na época se chamava *Dominó Negro*) e o curta *After Midnigth* – um filme todo de *table-top*, realizado em parceria com o Vergara e o Viveiros.

130 A sessão dos meus filmes Super 8 no Museu foi um sucesso. Saiu uma matéria de página inteira no *Correio da Manhã*, com textos do Haroldo de Campos, do Torquato Neto e do Hélio Oiticica sobre o meu trabalho. O Haroldo de Campos escreveu um artigo chamado *Ivampirismo – Cinema em Pânico*, muito importante na minha trajetória. Aproveitei a ocasião para soltar mais um texto em resposta às bobagens que saíram publicadas no jornal *Domingo Ilustrado*. Isso agitou a sessão do MAM e deu uma visibilidade maior ao cine-minha do Vergara. Não deu outra, a direção do MAM acabou sendo informada de que estavam passando filmes de mulher nua, de garoto tocando punheta, de vampiro, de galinha sendo morta, de não sei o quê, com cara se capando, cenas de lesbianismo... O nosso querido embaixador Walther Moreira Salles, que na época era o presidente do Museu, entrou em contato com a Censura Federal e proibiu as exposições.

Criou-se um impasse e o poeta Chacal chegou a cuspir no chão da sala do Moreira Salles. O pró-

prio Vergara, contrariado, pensou em encerrar o evento, mas ficou um dilema porque qualquer reação à censura do MAM poderia atrair a atenção dos militares. A solução foi sair de fininho. Em 1972 era o General Médici e não havia a menor possibilidade de diálogo. Me lembro que, depois dessa confusão, guardei os filmes fora da minha casa. Tudo podia acontecer. Se os filmes caíssem nas mãos da censura, seguramente não existiriam mais.

Também foi em 1972 que houve o suicídio do Torquato Neto. Estivemos juntos na noite anterior, durante uma sessão do *Copacabana, Mon Amour* na Cinemateca do MAM. No dia seguinte, Torquato completaria 28 anos – ele se matou durante a madrugada. A morte era um signo que ainda não existia na minha vida. O capitão da *Navilouca* tinha abandonado o barco. Ficamos um pouco sem rumo. Quando ele parou de publicar a coluna, já não consegui entender. Quando a gente acordava, a primeira coisa que fazia era comprar *A Última Hora* para ler a *Geléia Geral*. A morte dele não chegou a cortar a onda do Super 8, porque aquilo não tinha volta, mas, de uma certa maneira, enfraqueceu o movimento. Perdemos o nosso maior divulgador. Tenho muitas saudades do Torquato e do tempo em que, sem *ketchup*, não se fazia cinema.



*Helena Lustosa e Tereza Pellegrino em Chuva de Brotos,
Rio 1974*

Capítulo XIII

Chuva de Brotos

Em 1974, fiz meu último longa em Super 8, chamado *Chuva de Brotos*. É aquele filme em que o Ricardo Horta sonha com umas meninas peladas correndo atrás dele na praia. Infelizmente, não fui feliz na captação das imagens para esta nova produção, porque o fotômetro da máquina começou a dar defeito. Filmei quase todas as cenas de maneira concentrada e só depois descobri o defeito. Mas não era um problema uniforme. Prejudicou apenas alguns trechos. A seqüência do *strip-poker*, em branco e preto, por exemplo, ficou muito legal. O *Chuva de Brotos* acabou virando um filme de sobras. Ele é *trash* mesmo.

133

Para completar o filme, aproveitei vários pedaços que haviam sobrado de *O Conde Gostou da Coisa* e algumas partes do *Piratas do sexo* que ainda estavam comigo. *O Conde Gostou da Coisa* foi o primeiro filme com história que tentei fazer, mas acabei perdendo ele quase inteiro porque ficou muito escuro e fora de foco. Era uma história que lembrava o *Fausto*. No filme, meu primo Amarílio interpreta o Conde. Ele está tomando banho e o diabo aparece com uma porção de notas de dólar e uma menina de biquíni.



Filmando Chuva de Brotos, com Ruban e Tereza Pellegrino

Meu outro primo, o Ângelo Gastal, faz o papel do anjo da guarda que tenta livrar o conde da tentação. O diabo era um outro amigo nosso, que era da turma do Arpoador. Esse cara pirou, coitado. Foi internado achando que era Jesus Cristo. Curiosamente, no meu filme, caracterizei ele como demônio.

No período que vai de 1970 a 1975 realizei cerca de quarenta títulos em Super 8 – entre longas, médias, curtas, *trailers*, anúncios e documentários. Por isso não foi difícil encontrar materiais para terminar o *Chuva de Brotos*. Mas a verdade é que eu já estava perdendo o interesse pelo Super 8. No ano seguinte, produzi ainda mais dois filmes. Um todo filmado de televisão, chamado *Carnaval no Fogo* – usei muitas partes deste Super 8 nos curtas *À Meia-Noite com Glauber* e *Hi-Fi* e no longa *A Marca do Terrir* – e um outro, na verdade, uma antologia de filmes de sacanagem escandinavos que batizei de *Ano Zero*. Ao final desta antologia, incluí o plano de uma moça se masturbando com uma garrafa de Coca-Cola, que eu próprio filmei e fotografei. O Hélio Oiticica achava esta imagem o máximo e pendurou os *stills* na casa dele, em Nova York – onde os meus filmes chegaram a ser projetados para Quentin Fiore.



Ricardo Horta em Chuva de Brotos, Rio 1974



Ricardo Horta em Chuva de Brotos, Rio 1974

Capítulo XIV

***Navilouca* – O Almanaque dos Aqualoucos**

O Torquato Neto veio com a idéia de fazer a *Navilouca* em 1971. Ele convidou o Waly Salomão para ser o co-editor e me chamou para ser o fotógrafo. Foi outra coisa inesperada, porque eu não tinha experiência quase nenhuma. Já me garantia na fotografia, mas não era profissional, tinha apenas começado a me exercitar. A *Navilouca* teve grande importância porque reuniu os principais expoentes da vanguarda da época. Segundo o Décio Pignatari, foi a primeira publicação *pop*-construtivista feita no Brasil. Foi por causa da *Navilouca* que me aproximei do Luciano Figueiredo e do Óscar Ramos. O Luciano já morava na casa do Óscar, no Cosme Velho, onde foram feitas todas as reuniões editoriais e a programação visual da revista.

139

Todas as matérias são ilustradas com fotografias. Só não fiz as fotos do Chacal, do Steve Berg, do Caetano Veloso (que não estava no Brasil) e do próprio Torquato. As fotos da Lygia Clark e a do Hélio Oiticica foram feitas pelo Eduardo Clark, filho da Lygia. O resto das fotos todas, incluindo as da capa, eu que fiz. No final, tentava até me esquivar de tirar essas fotos, porque já

tinha feito demais. A editora da *Navilouca* me pagou um viagem a São Paulo, para fotografar os irmãos Campos e o Décio Pignatari. Essa foto ficou famosa porque foi um *remake*, feito vinte anos depois, de uma foto importante que havia saído na revista *Noigandres*. A Ana Araújo, mulher do Torquato, sempre disse, em tom de brincadeira, que a *Navilouca* era um álbum de figurinhas do Ivan Cardoso.

140

Como o Torquato convenceu o Lúcio Abreu, dono da Gernasa, a editar a *Navilouca* é que eu não sei. São coisas misteriosas. Depois o projeto da revista ficou encalhado por um longo período. O Lúcio, que era amigo do Torquato dos tempos do Partidão, foi atropelado e isso degradingolou o negócio. O projeto da revista só foi retomado após a morte do Torquato e a *Navilouca* foi lançada em julho de 1974 – com recursos da Polygram, conseguidos graças à influência do Caetano Veloso.

Impulsionado pela repercussão da *Navilouca* e da série *Quotidianas Kodaks*, minha carreira como fotógrafo foi meteórica. Fui do zero ao zênite, num piscar de olhos. Havia me tornado um *artista da moda*. Logo em seguida a *Navilouca*, fiz fotos que foram capa de alguns discos importantes: o LP *Fatal*, álbum duplo ao vivo lançado pela Gal Costa; o primeiro disco do Jorge Mautner; e

o *Araçá Azul*, do Caetano Veloso – que considero um dos meus melhores trabalhos para capa de disco. Também fiz as fotos de capa para o primeiro livro do Waly Salomão (o *Me segura que eu Vou Dar um Troço*); para a antologia póstuma do Torquato, chamada *Os Últimos Dias de Paupéria*; e para o livro *Xadrez de Estrelas*, do Haroldo de Campos.

Além das 54 fotos minhas que ilustram praticamente toda *Navilouca*, o Torquato ainda incluiu, na contracapa da revista, a reprodução de um trabalho de artes plásticas que eu fazia. Na época, eu enchia uns pratos com tinta óleo vermelha e esperava secar. Quando a tinta secava, formava uma espécie de nata na superfície. Eu pintava o prato todo de preto e, depois, passava uma gilete para deixar a tinta vermelha escorrer. Era uma coisa que remetia, de certa maneira, ao filme do Buñuel. Apesar de ser uma coisa ligada às artes plásticas, o prato que aparece na contracapa da *Navilouca* foi feito especialmente para a abertura do *Nosferato do Brasil*. O Hélio achou aquilo o máximo. Foi uma coisa que também foi respaldada pelos poetas concretos.

A *Navilouca* também está repleta de anúncios e textos que promovem os meus filmes Super 8. Tem dois textos do Oiticica sobre o *Nosferato do Brasil* e os cartazes do *Nosferato* e do *Sen-*

tença de Deus. Na minha parte tem também duas páginas dedicada aos *Ivamps*. A revista foi feita sem a menor preocupação com custo. Cada um fazia a sua matéria do tamanho que queria. Na *Navilouca*, as coisas eram feitas, ao mesmo tempo, com muito e nenhum critério. Para você entrar na revista tinha que ser amigo do Torquato ou do Waly.

142

Tirei todas as fotos de graça, nem os filmes me pagaram. Aliás, ninguém recebeu nada. Esse era um problema que me assombrou durante muitos anos. Até *O Segredo da Múmia* não ganhei dinheiro com cinema. Quer dizer, depois da fase do Super 8, inventaram uma lei de obrigatoriedade para o curta-metragem e acabei ganhando algum dinheiro. Mas o ato de filmar, para mim, foi sempre por amor ao cinema, por amor à arte. Nos Super 8 então, todo mundo trabalhava de graça mesmo. As pessoas se sentiam participantes daquele movimento e colaboravam para que aquilo desse certo.



Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos, São Paulo 1971

Capítulo XV

Alô, Alô Cinédia

Em 1973, Júlio Bressane tinha voltado ao Brasil. Ele me chamou na casa do seu pai, na rua Aperana, no Leblon, e me convidou para ser o diretor de produção de *O Rei do Baralho*. Segundo suas próprias palavras, as minhas tarefas seriam bem simples e a mais importante era pegar os atores principais – o enigmático Grande Otelo e a apetitosa vedete Marta Anderson – e levá-los, junto com o fotógrafo Renato Lacleite, para os estúdios da Cinédia, em Jacarepaguá. Além disso, eu teria que alugar o equipamento do Roland Henze, comprar o negativo Ferrânia 35 mm e produzir o almoço (frango assado com batatas fritas e refrigerantes).

145

Em seguida, Bressane me deu uma pequena lista de itens necessários à produção. Eu precisava arranjar um *summer jacket* e um pequeno relógio de bolso para o Grande Otelo, um *smoking* para o Wilson Grey e alugar um Cadillac preto, *rabo-de-peixe*, por uma noite. Como eu já tinha feito assistência de direção do *Sem Essa, Aranha* e fazia a produção dos meus filmes Super 8, não tive dificuldade em executar essas tarefas.

Entusiasmado por voltar a trabalhar profissionalmente em cinema, combinei com o Júlio de



Grande Otelo e Marta Anderson em O Rei do Baralho, de Julio Bressane, na Cinédia, Rio 1973

fazer também as fotos de *still* e ainda arrumei forças para realizar o meu primeiro *making of* sobre o Bressane – o visionário *Alô, Alô Cinédia*. Registrei, com a minha pequena Super 8, tudo o que acontecia no *set* e nos bastidores – para o desespero da maliciosa vedete Marta Anderson, que me via apenas como mais um *voyer* tentando flagrar suas deliciosas formas. Documentei uma parte das filmagens usando negativo colorido, e esse material, inédito, se tornou uma grande curiosidade, uma vez que *O Rei do Baralho* é branco e preto.

Já tinha documentado as filmagens do longa-metragem *Surucucu Catiripapo*, do Neville d’Almeida. Mas essa produção era muito mais *underground* e menos articulada que *O Rei do Baralho*. Participavam do filme os atores Paulo Vilaça, Ana Maria Miranda, Vera Barreto Leite, Lígia Durand e o demencial Sandro Solviati. Esse Super 8 se chamou *Sururucucu d’Almeida* e acabou se tornando um registro valioso porque são as únicas imagens que restaram do filme. Os negativos desta obra marginal do Neville misteriosamente desapareceram, antes mesmo que o filme tivesse uma cópia.

A partir de *O Rei do Baralho*, comecei a fazer esses *making of* de uma maneira mais profissional. Por ter uma vontade enorme de filmar, fiz esse



Vera Barreto Leite, Ana Maria Miranda, Sônia Dias e Paulo Villaça em Surucucu Catiripapo, de Neville D'Almeida, Rio 1972

negócio meio inconscientemente. Naquela época, inclusive, chamava esses documentários de *filme de filmagem*. Por parte do Júlio, também, tive uma aceitação sem restrições – ele poderia não querer que outra pessoa filmasse o seu filme. Uma coisa bacana do *Alô, Alô Cinédia* é que o Júlio, por ser o diretor de *O Rei do Baralho*, é também o principal protagonista do Super 8.

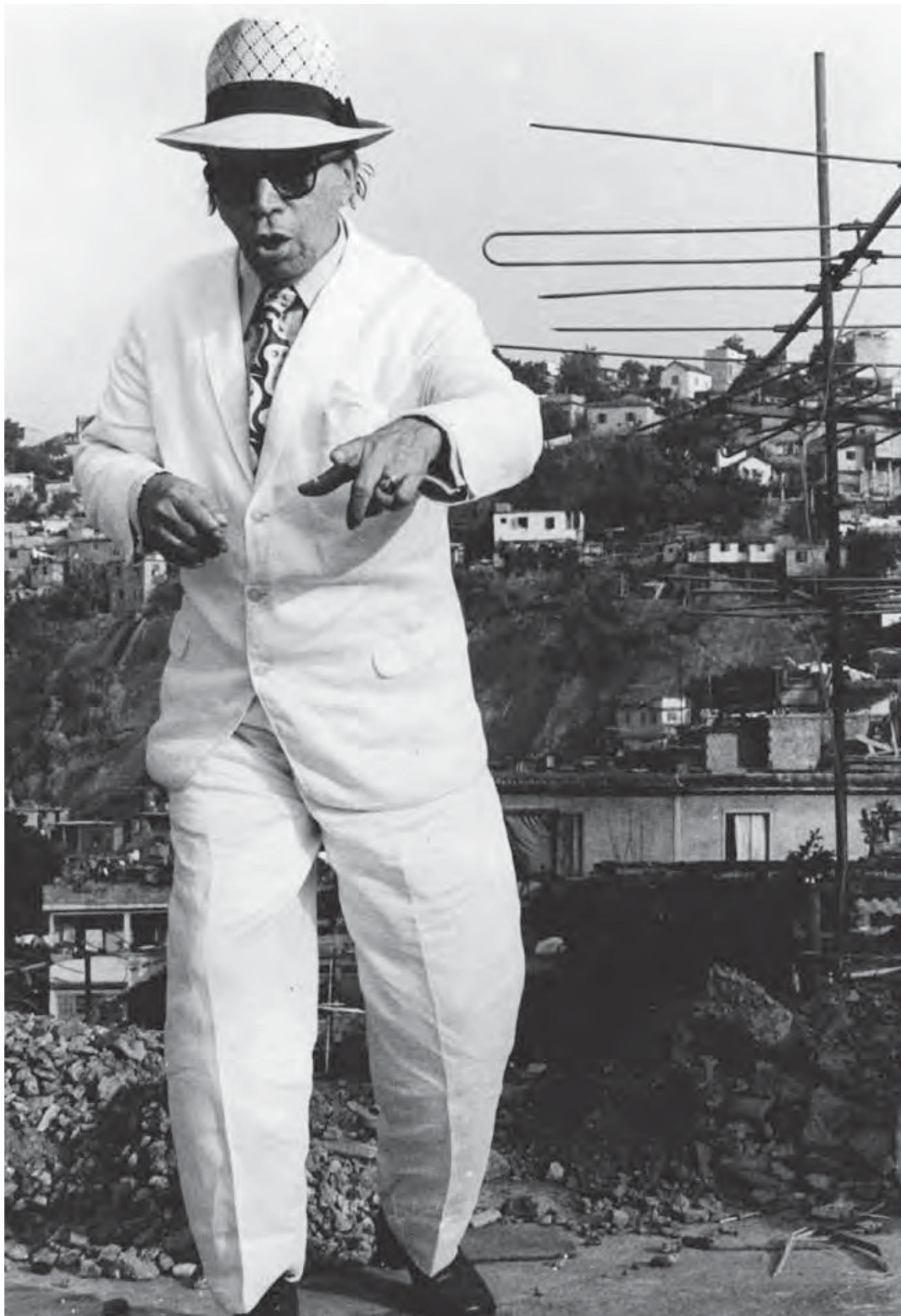
E, como se não bastasse, foi nesse gigantesco esforço de reportagem que me tornei um amigo inseparável do inesquecível Wilson Grey. Esse genial ator, logo depois, viria a atuar em quase todas as minhas produções. O Grey, sempre às voltas com as intermináveis filmagens de *Se Segura, Malandro*, de Hugo Carvana, nos salões de sinuca da Lapa, acabava atrasando a nossa produção na Taquara – o que deixava o Julinho à beira de um ataque de nervos.

O fato mais pitoresco dessa inusitada jornada diz respeito à revelação dos negativos. O Júlio ainda tinha um débito na Líder, referente a suas produções anteriores, e me orientou, expressamente, que desse entrada no laboratório sob o codinome de J. B. de Azevedo – na verdade, uma abreviação do nome completo do diretor. Como jamais tinha posto os meus pés no velho casarão da rua Álvaro Ramos, não tive a menor dificuldade para executar o serviço.



Wilson Grey em O Rei do Baralho, de Julio Bressane, Rio 1973

Esse filme foi muito importante para minha *deformação* cinematográfica. O Júlio Bressane tem uma organização militar de filmar que não deixou de ser um tremendo aprendizado. Não vou dizer que as filmagens do Júlio eram mais tranqüilas que as do Rogério, porque não eram, mas o *Aranha* era filmado em 16 mm e havia o problema dos planos-sequência intermináveis. O filme tinha roteiro, mas o Sganzerla acabava improvisando praticamente tudo. *O Rei do Baralho*, embora bastante *underground*, tinha mais características de cinema clássico. O elenco, além do Grande Otelo, do Wilson Grey e da Marta Anderson, contava ainda com as participações do volumoso Fininho e do famoso mágico Kauê Filho. *O Rei do Baralho* tinha uma coisa *Classe B* que me instigava muito, era quase que um pós-chanchada. A própria Cinédia, embora na época fosse um lugar decadente, era um grande estúdio de filmagem – e o veterano *big shot* Adhemar Gonzaga ainda circulava por lá.



Moreira da Silva no Morro de São Carlos em Moreira da Silva, Rio 1974

Capítulo XVI

Moreira da Silva

Como já falei, meus filmes Super 8 tiveram uma ampla exibição, mas, mesmo assim, ainda era uma coisa restrita. Não poderiam jamais ser comercializados. Nem era um tipo de filme comercializável. Além disso, minha câmera Super 8 tinha dado *prego*. Eu também sonhava com a possibilidade de me profissionalizar como cineasta e, em 1973, fundei minha primeira produtora – que, contraditoriamente, batizei de Super 8 Produções Cinematográficas. Os meus sócios eram o meu pai e o meu primo Carlos Cardoso, que me deu de presente uma Leica Flex que uso até hoje!

153

Eu era realmente um fã do Moreira da Silva, por isso que o escolhi como tema do primeiro curta-metragem realizado em 35 mm. O filme foi fotografado em branco e preto pelo Renato Lacleite, de quem fiquei amigo durante as filmagens de *O Rei do Baralho*, e montado pelo Amaury Alves, que conheci na mesma ocasião. Trabalhei praticamente com a mesma equipe e nos mesmos moldes de *O Rei do Baralho*. Vi que podia usar a mesma estrutura de produção para fazer o *Moreira da Silva*.

Além disso, esteticamente, meu curta segue a mesma tradição *noir* de *O Rei do Baralho*, ambos têm uma linguagem ligada aos anos 40. O Kid Morengueira, de terno de linho branco e chapéu Panamá, não deixa de ser um personagem *Classe B*.

154 Estranhei muito o tamanho do equipamento e o fato de não operar a câmera. É um equipamento pesado e que necessita de tripé, não é uma câmera Super 8. O fato de ter perdido o contato direto com a câmera foi um choque muito grande, porque eu vinha de uma experiência radicalmente oposta, mas de jeito nenhum foi traumático. Pelo contrário, foi prazeroso e acrescentou – fiz a transição do Super 8 para o 35 mm. Aprendi bastante coisa acompanhando as filmagens de *O Rei do Baralho* e consegui me disciplinar e fazer o filme em dois dias, com cenas filmadas em várias locações. Mas dei uma grande mancada. Dada a minha rebeldia, não queria fazer um documentário tradicional. O que foi uma pena, porque acabei não gravando uma entrevista com o Moreira – um dos pontos altos do Morengueira era a sua maneira de falar.

Sempre fui *underground*, gostei de fazer as coisas diferentes. Considerava os documentários tradicionais caretas. Na verdade, a minha estréia no cinema profissional foi com um filme musical.

A coisa do videoclipe sempre me chamou atenção e, quando garoto, era fanático pelos filmes do Elvis Presley. Achava o máximo os números musicais que pontuavam as chanchadas e os *filmes B* americanos. Então realizei cinco números musicais com o Moreira da Silva cantando seus principais sucessos. *Acertei no Milhar* era um plano-sequência no Pão de Açúcar. *Que Barbada!* era um videoclipe com o Wilson Grey e o Moreira no Jockey Clube – foi a primeira vez que trabalhei com o Grey, que imediatamente torrou o cachê nas patas dos cavalos. Filmamos ainda o Kid no alto do Morro de São Carlos, cantando *Na Subida do Morro*. E, para completar, gravamos duas músicas na gafieira Estudantina, filmadas com som direto, *Pistom de Gafieira* (do Billy Blanco) e *O Cigano* (do mestre Lupicínio Rodrigues), o grande clássico do Moreira. As outras músicas são do Wilson Batista e do Geraldo Pereira.

155

Outra mancada que eu dei foi que, na época, nem sabia o que era *playback*. Achei que era só colocar o disco na vitrola e o Moreira cantar por cima, que teria sincronismo. Mas não é assim que funciona. Alguns números musicais ficaram até com algum sincronismo, mas outros não. Se eu fosse um diretor mais experiente, saberia como resolver. Depois foi um problema grande na hora da montagem, tive que solucionar com o Amaury



Moreira da Silva, década de 50

na moviola. Acabei perdendo dois números, que ficaram totalmente fora de sincronismo. Um deles era *Amigo Urso*, outro grande *hit* do Moreira, que filmei num parque de diversões.

O Morengueira sempre me interessou muito, mas só fiquei seu amigo depois. Durante a filmagem ainda era uma relação profissional e tive que pagar dois mil cruzeiros para ele participar do curta. Ao Wilson paguei somente trezentos cruzeiros. O Moreira foi muito legal nos dois dias de filmagem que fizemos. Ele já tinha 73 anos, mas impressionava muito a sua vitalidade. Filmei num fim de semana. No sábado, a gente filmou no São Carlos e no Jóquei Club. No domingo, rodamos no Pão de Açúcar, de manhã, e na gafieira, à noite. Nesse mesmo dia, de tarde, ele ainda quis ver um jogo do Flamengo, no Maracanã. Tivemos que adequar a produção a isso. No decorrer dos anos, nos tornamos grandes amigos – o Moreira, inclusive, gostava muito do meu pai e da minha família.

O Moreira foi um dos caras que denunciaram e tornaram pública essa coisa de comprar música. Ele chutou o pau da barraca. Muita gente tinha comprado – e continuava comprando – mas não mencionava o assunto. Ele deu uma entrevista no *Pasquim* contando por quanto tinha comprado cada uma das músicas. Através

do intérprete, o compositor podia até ganhar menos, mas ganhava alguma coisa. Se o autor não vendesse a parceria, acabava não tocando em lugar nenhum.

O Moreira, principalmente nessa época, ficou meio marginalizado. O filme ajudou a resgatá-lo. Ele era uma pessoa de origem humilde, tinha sido até chofer de ambulância na juventude, e era um cara que, embora tirasse uma onda de malandro, nunca bebeu, nunca jogou, nunca fumou e ainda gostava de dizer que era amigo *dos homens* (da polícia). Mas o Moreira da Silva era muito maior que tudo isso e fico feliz de ter feito a minha estréia no cinema profissional filmando com ele.

158

Na época, para ser exibido no cinema, na frente de um filme americano, o curta-metragem tinha que ter um certificado do INC de *boa qualidade*. O Alex Viany mandava na comissão que distribuía o tal certificado e me limou. Acho que houve uma retaliação por causa da minha briga com o Cinema Novo. Isso originou um tremendo bate-boca na Cinemateca do MAM. O Neville d'Almeida, ao defender o filme, chamou o Alex de *agente duplo*, o que deixou o velho bastante enfurecido. Sem esse certificado, não tinha o que fazer com o filme. O Sérgio Santeiro, que era um militante do curta-metragem, tentou me ajudar

a reverter a situação, mas, como toda situação imposta, não teve jeito.

Cheguei a procurar o Brigadeiro Averuar Celular, um militar que haviam colocado na presidência da comissão justamente para censurar o que se passava no curta, mas o Brigadeiro ainda fez piada, dizendo que, se fosse um filme sobre o Jorge Veiga, o parecer seria diferente. O Jorge Veiga fazia um programa no rádio chamado *Aviadores do Brasil* e o Moreira achava o Jorge Veiga um lixo, havia uma disputa entre os dois. O fato é que não há explicação para um filme sobre o Moreira da Silva sofrer censura estética. Ele era um expoente da velha guarda, um artista do tempo do Noel Rosa e do Francisco Alves, o inventor do samba de breque – *O último dos Moicanos*, como ele mesmo gostava de dizer.

159

Depois caiu esse negócio do certificado e, finalmente, consegui distribuir o *Moreira da Silva* – que acabou sendo um dos meus filmes mais exibidos.

Capítulo XVII

Museu Goeldi e Ruínas de Murucutu

Logo em seguida, em 1974, veio outra dessas histórias que só acontecem comigo. Nesse período, o cinema era subordinado ao MEC (Ministério da Educação e Cultura) e ainda não existia o MinC (Ministério da Cultura). O Departamento de Assuntos Culturais do MEC abriu uma concorrência para produção de 24 documentários de curta-metragem. Sendo que 20 deveriam abordar esses temas tradicionais de documentário e quatro – que recebiam uma verba menor – teriam que retratar os Museus do Açúcar, do Ouro, do Folclore e o Museu Goeldi.

161

O museu paraense Emílio Goeldi era uma instituição de renome internacional, voltada à documentação da região amazônica. Um dos principais destaques do museu era a presença do famoso etnólogo Eduardo Galvão como chefe do Departamento de Antropologia. Galvão era pioneiro no estudo da questão indígena e havia trabalhado com Rondon e com o famoso pesquisador alemão Curt Nimuendaju, cuja coleção era uma das coisas mais preciosas do acervo do Museu.

O Eduardo Viveiros, que era estudante de antropologia, fez uma sinopse brilhante sobre o



Eduardo Galvão

Museu Goeldi, mas quem acabou ganhando o concurso foi o Cacá Diegues. Acontece que, na época, o professor Manuel Diegues (pai do Cacá) era o diretor-geral do DAC e acho que foi por isso que ele acabou desistindo de fazer o curta. Como eu havia ficado em segundo lugar, fui chamado para fazer o filme.

Eu era muito organizado e, com a grana do MEC, consegui fazer dois filmes – o *Museu Goeldi* e *Ruínas de Murucutu*. Tinha visto, na revista *Quatro Rodas*, uma reportagem turística sobre umas ruínas que me impressionaram muito. Essas ruínas eram o que havia restado da primeira missão religiosa a Amazônia e tinham sido invadidas pela selva. O Renato Lacleite mais uma vez foi o fotógrafo. Alugamos uma câmera 16 mm e filmamos tudo com negativo Agfa Color, que tinha cores muito bonitas.

Por causa das nossas cabeleiras, as meninas de Belém andavam atrás da gente nas ruas. Era uma coisa sensacional – nove mulheres para cada homem! Confesso que voltei para o Rio de Janeiro exausto. Ficamos quinze dias no Pará, hospedados no próprio Museu Goeldi. Belém era uma cidade sedutora e superexótica, um ambiente tropical, muito próximo do Equador. A comida era diferente e a população toda miscigenada. Belém era uma cidade de origem portuguesa, a arquitetura



Filmando Museu Goeldi



Ruínas de Murucutu, curta 1974

era colonial, mas havia construções *art-nouveau* da época áurea da borracha. Tirei muitas fotos dos azulejos de Belém. Os mercados de peixe eram iguais aos antigos mercados da Praça XV, no Rio, que depois derrubaram. Também comprei uma porção de discos de carimbó e sirimbó, que usei nas trilhas sonoras de ambos os filmes.

166 O Museu Goeldi, além do importante setor de antropologia, também era museu de história natural, jardim zoológico e jardim botânico – uma confusão total. Fiquei fascinado pela beleza das vitórias-régias e pelo tamanho das cobras, lagartos e jacarés em exposição. Como estava trabalhando com negativo 16 mm, pude filmar muito – filmar e fotografar. O Laclete teve uma simbiose com Belém muito maior que a minha, tanto é que eu voltei e ele ficou lá mais seis meses. O Renato se esbaldou em Belém. O Laclete era um fotógrafo prodígio, trabalhava sozinho, sem assistente. Nós levamos todo um material de iluminação para o Pará, mas, quando chegamos no museu, percebi que a coisa mais bacana seria colocar os objetos do lado de fora, no seu *habitat* natural. O pessoal foi muito legal com a gente e permitiu a movimentação das peças, basicamente máscaras indígenas. Como a gente tinha ido lá a mando do MEC, as portas do museu estavam abertas.



Museu Goeldi

O primeiro choque que você leva com as pessoas dessa região é que elas falam muito pausadamente. É claro que, naquela época, os ar-refrigerados não funcionavam e era um problema para dormir. E todo dia, entre 3 e 4 horas da tarde, tinha uma chuva com hora marcada – estava o maior sol, o tempo fechava e caía um temporal equatorial de uns 40 minutos, depois o tempo abria de novo.

168

Não me lembro por que o Viveiros não pôde nos acompanhar. Isso atrapalhou um pouco, porque a gente não entendia nada de antropologia. Foi graças ao Eduardo Galvão – um cara muito inteligente e boa praça – que conseguimos fazer o trabalho sem maiores problemas. Fiz uma entrevista muito longa com o Galvão, que acabou servindo de narração para os dois filmes. Ele falava muito do caboclo (a mistura do branco com o índio) e das coisas de Belém, então a gente resolveu fazer esse outro documentário que chamei de *Ruínas de Murucutu*.

Na apresentação do *Ruínas de Murucutu*, usei uma música da Cely e do Tony Campelo que começa com o telefonema de um rapaz para a Cely. O rapaz convida a Cely para ir ao cinema, mas ela se desculpa dizendo que vai estudar História do Brasil. Então começa o filme. No curta, curiosamente, as tais ruínas de Murucutu

– que ficavam próximas a Belém – só aparecem no título e no primeiro minuto de filme. Belém era quase um outro país, totalmente parado no tempo – tinha até Ford bigode andando na rua. E, tirando o centro e a parte onde os ricos moravam, a cidade era um favelão. As favelas de palafita eram uma coisa imperdível de se documentar. A gente filmou muita coisa.

Fiz esses dois curtas em 15 dias. Os negativos foram processados nos laboratórios da Revela, em São Paulo, e foi o Amaury Alves que montou os dois filmes. Entreguei o *Museu Goeldi* para o MEC e fiquei com o *Ruínas de Murucutu*.

No ano seguinte, marquei uma projeção do *Museu Goeldi* e do *Ruínas de Murucutu* para o Levy Strauss, na Cinemateca Francesa, em Paris. Aproveitei o encontro para fotografar o famoso antropólogo, que não parava de cheirar rapé. Sobre os filmes, ele comentou: *Por trás da beleza do caboclo, se vê o passado dourado dos indígenas* e recomendou ao Jean Rouch que comprasse os filmes para Museu do Homem.



Carlos Imperial em O Monstro Caraíba, de Júlio Bressane, Rio 1975

Capítulo XVIII

Uma Aventura nos Mares do Sul

Em 1975, mais uma vez fui diretor de produção e fotógrafo de cena em mais um filme de Júlio Bressane. *O Monstro Caraíba* deve ser a fita mais *trash* do Bressane. Foi praticamente todo rodado em Búzios, em apenas dois dias. As filmagens-relâmpago de *O Monstro Caraíba* estão documentadas no *making of* intitulado *História dos mares do sul* – um dos meus últimos trabalhos em Super 8.

O fusca vermelho do general Bressane, pai do Júlio, viajou para o litoral fluminense apinhado de animais empalhados (cobras, lagartos, etc.) e com um esqueleto do Mundo Teatral. O Laclete e o equipamento de filmagem, alugado do Roland Henze, foram no meu carro. O ritmo alucinante das filmagens e a presença do polêmico Carlos Imperial eram a coisa mais surpreendente dessa nova produção do Bressane. O Imperial, mesmo depois de perceber que havia caído numa cilada, nunca reclamou de nada e revelou-se um verdadeiro homem de cinema. Ele não tinha lido o roteiro do filme e não sabia que, para o seu desespero, *O Monstro Caraíba* não contava com *casting* feminino. Para piorar a situação, no hotel em que



História dos Mares do Sul, *making of* de Ivan Cardoso, Rio 1975

estávamos hospedados, o Imperial foi obrigado a dividir o quarto com o seu fiel motorista.

Sem nenhuma lebre para abater, o Carlos Imperial não agüentou mais que 48 horas. Alegando problemas familiares, tirou o time de campo no terceiro dia. Satisfeito, Bressane deu por encerrada as filmagens. O resto do longa seria montado com *stock shots* filmados pelo Julinho no Oriente. Além do Imperial, o único outro ator escalado para esta mini-epopéia era o Wilson Grey, que interpretou brilhantemente vários pequenos papéis. Grey fez a primeira versão do Pe. Vieira apresentada por Bressane. Numa seqüência brutal, Antônio Vieira é assassinado por suas próprias palavras.

173

Antes de voltar ao Rio, no seu carrão dourado, Imperial foi se despedir do Julinho. Agradeceu e confirmou que arcaria com todas as despesas de finalização. Aproveitou para pedir um pequeno favor ao Bressane, caso ele fosse procurado pela imprensa, deveria dizer o seguinte: *Foi ótimo trabalhar com o Imperial. Ele é um excelente ator. Tudo correu bem, exceto um dia, quando havia tantas garotas em torno do astro que ele nem conseguiu filmar...*

Meses depois, Carlos Imperial assistiu à projeção de *O Monstro Caraíba* e ficou bastante envaidecido com o seu desempenho: *Eu estou simplesmente antológico, welllesiano.*



Em Londres, 1975

Capítulo XIX

O Lago Maldito

Nunca me preparei academicamente para nada. Tudo que fiz e aprendi foi intuitivamente e com muito esforço. Já tinha vivido um período muito criativo na fase dos Super 8, mas aquilo chegou a um limite. O *underground* no Brasil era uma fantasia – não era nem uma coisa de boutique. Só existia mesmo pela tua persistência.

Quando voltei ao Brasil, depois de uma longa viagem à Europa e aos EUA, vivi novamente um período bastante criativo e multidisciplinar. Várias coisas começaram a acontecer ao mesmo tempo. Primeiro, o André Midani me contratou como fotógrafo oficial da WEA. Essa inesperada, fascinante e lucrativa experiência me colocou em contato diário com o mundo da música. Tive a possibilidade de fotografar grandes estrelas como Raul Seixas, Tim Maia, Hermeto Paschoal, Tom Jobim, Belchior, Carlos Dafé, Candeia, A Cor do Som, Ney Matogrosso, As Frenéticas, Jorge Ben, Gilberto Gil, Banda Black Rio e até os internacionais Rod Stewart, Dionne Warwick e John McLaughlin. Ampliei bastante o meu horizonte profissional. Na época, os executivos da gravadora se dedicavam basicamente à fabricação de sucessos musicais,

então tive total liberdade para fazer as capas de disco e os materiais de divulgação.

Paralelamente, comecei a usar uma Beaulieu 16 mm que havia comprado na França. Retomei a idéia de fazer um filme de múmia, conforme o Viveiros havia me aconselhado. Iniciei as filmagens desse novo longa-metragem de uma maneira que imaginava ser mais profissional. Mas acontece que o Eduardo me deu o argumento, mas não era roteirista. Por isso, essa nova experiência acabou sendo uma espécie de *remake* do Super 8. Este novo filme chamou-se *O Lago Maldito*. Esse título saiu de uma história em quadrinhos. Sou fascinado por título de filme e pelo potencial poético e comercial que eles podem ter. Comecei a fazer esse filme de múmia sem roteiro. Na verdade, sou hipnotizado por determinadas clichês do cinema de gênero. Mesmo quando filmo com roteiro, acabo criando cenas e situações só para recriar essas imagens. O filme de gênero tem uma gramática própria, desenvolvida por Hollywood. Você precisa segui-la à risca para desenvolver corretamente cada seqüência.

176

Sempre fui um apaixonado por automobilismo. Já tinha descoberto as ruínas de Murucutu folheando uma revista *Quatro Rodas*. Foi da mesma forma que descobri um sítio arqueológico fantástico chamado Vila Velha, perto de Curitiba.

O LAGO MALDITO!



HQ O Lago Maldito

ba. Decidi que ia filmar essa locação, que remetia a pré-história do Brasil – outro tema que também interessava muito aos cineastas *udigrudis*. De fato, como fotógrafo, achava aquelas formas surpreendentes. Você ter um lugar com tantas esculturas naturais é uma coisa sem explicação. O cenário valorizaria a presença da múmia.

Também por indicação do Viveiros, convidei nosso querido amigo Zeca Parente para ser a múmia. Ele era um milionário excêntrico e completamente maluco. Cantava igual ao Ray Charles e também topou ser o produtor desta aventura no Sul. A Helena Lustosa não era mais minha mulher, mas participou como atriz deste primeiro momento das filmagens do *Lago Maldito*. E lá fui eu, filmar em Vila Velha, junto com o Zeca, a Helena e o Daniel Stambowski – um assistente que arranjei para enrolar as bandagens no corpo do Zeca. A tarefa demorava horas e sempre prejudicava as filmagens. A primeira coisa que rodei com a Beaulieu, para *O Lago Maldito*, foi o Zeca atacando a Helena vestida de normalista. E de Vila Velha ainda fomos filmar a múmia nas Sete Quedas do Iguaçu. Era outro lugar que tinha fixação de conhecer e filmar – por causa da seqüência colorida de *Shock Corridor*, dirigido pelo Samuel Fuller.

Mas eu ainda não sabia que uma das piores coisas para equipamento fotográfico é andar de



A Múmia, Zeca Parente



Com Samuel Fuller, Barcelona 1984

carro. Porque tem uma trepidação que o homem não sente, mas que é fatal para o equipamento. Um dos elementos da lente da Beaulieu soltou. Como era uma ótica francesa, e os técnicos aqui só trabalhavam com objetivas alemãs, a lente não teve conserto. Por causa desse problema, boa parte das cenas filmadas ficou fora de foco. Foi uma ducha de água fria. A maldição da múmia havia nos derrotado mais uma vez.

Na mesma época, o Julio Bressane me chamou para ser diretor de produção de *A Agonia*, filme estrelado por Grande Otelo, Maria Gladys, Joel Barcelos e Wilson Grey. Essa produção me reaproximou do fotógrafo Renato Laclete, com quem, em seguida, retomaria as filmagens de *O Lago Maldito*. Para este longa-metragem, Bressane alugou uma Cameflex 35 mm da Verona Filmes, do Gérson Tavares. Na ocasião, descobri, que entre os equipamentos disponíveis para locação na Verona, existia uma lente Zeiss 10 mm de foco fixo que se encaixava perfeitamente na Beaulieu. Passei a alugar essa lente direto e sentei o pau.

Do ponto de vista da produção, as filmagens do *Agonia* foram muito monótonas. Os atores ficaram estrategicamente hospedados na casa do diretor, em Jacarepaguá, e a maioria das cenas foi realizada naquela região. Com um pouco mais de recursos, esta produção envolveu um



Maria Gladys em A Agonia, de Julio Bressane, Rio 1977

número maior de pessoas na equipe. Entre elas, o versátil Guará Rodrigues – que voltara da Europa – na frente e atrás das câmeras. Tudo isso diminuiu minha responsabilidade, me permitindo ter mais tempo para tirar fotos e me dedicar a um novo *making of*, que chamei de *Horas do Outro Mundo*, documentário rodado em cores.

O clímax dessa aventura sem limite pelo sertão carioca é a cena da Gladys com a coxa ferida pelos dentes de um animal selvagem. O *making of* registra com exclusividade Bressane riscando à giz, nas costas de Joel, o *M do Vampiro de Dusseldorf*. Com já disse, Julinho é, disparado, o melhor intérprete dos seus próprios filmes. Isso se pode ver nitidamente nos meus documentários, onde a sua presença é sempre um show à parte.

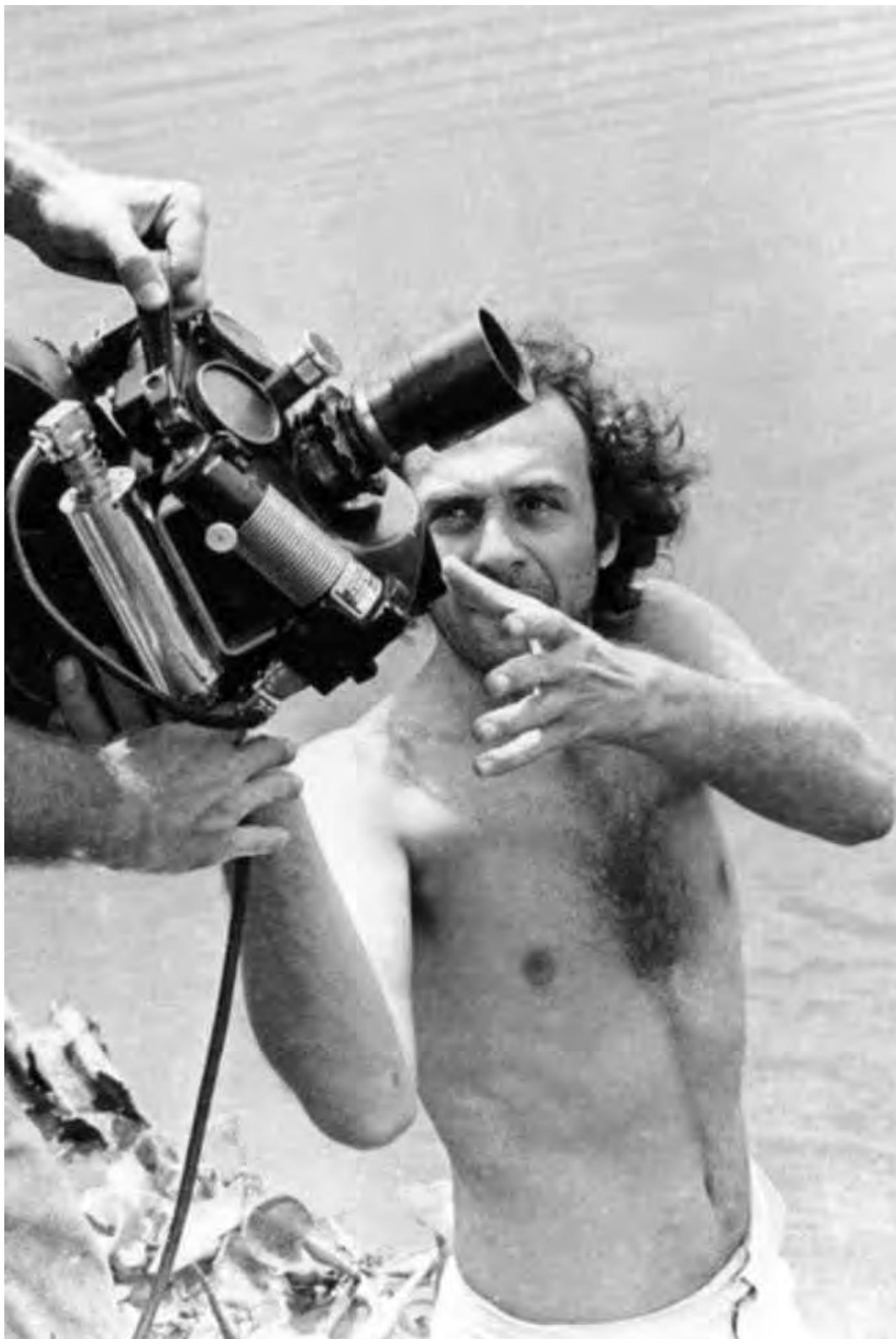
183

Terminada a produção de *A Agonia*, dirigi novamente os meus esforços para retomar, pela segunda vez, o projeto de *O Lago Maldito*. Através do meu pai, consegui um apoio no valor de Cr\$ 40 mil, do colecionador Gilberto Chateaubriand, que me permitiu montar uma estrutura de produção que imaginava capaz de suportar o enorme desafio que era fazer um filme de múmia no Brasil.

A primeira coisa que fizemos foi providenciar uma roupa para a múmia.



Horas do Outro Mundo



Horas do Outro Mundo: *Júlio Bressane*

Era um pijama de malha adaptado, que já trazia as bandagens costuradas. Acabou o problema da múmia ir se desmanchando ao longo das filmagens. Isso economizou tempo e facilitou o andamento da produção. O Stambowsky foi promovido e passou a ser a múmia. Ele era menor e mais fraco que o Zeca, mas o Parente era surfista e fazia movimentos descabidos para uma múmia. Além de ator e produtor, ele era muito dispersivo e ficava difícil de controlá-lo... Não era fácil também passar um dia inteiro, em pleno verão, vestido de múmia, carregando mulher de um lado para o outro. Mas como o Daniel era tarado nas meninas... Dava-se um jeito!

186

O dinheiro do Chateaubriand rendeu. Comprei mais negativos e contratei o Renato Laclete. Uma coisa bacana é que o Laclete foi se aperfeiçoando ao longo da grande quantidade de produções *udigrudis* que ele participou. Ele era muito bom fotógrafo de branco e preto. Como *O Lago Maldito* foi feito ao longo de vários anos, aquilo foi um cinema de ensaio. Em todos os sentidos. Acho que a principal virtude do *Lago* é que, o que falta ao filme em matéria de roteiro e diálogos, é compensado em termos de fotografia, enquadramento e na escolha das locações. Tinha voltado da viagem à Europa com a retina tinindo.



A Múmia, Zeca Parente

Tomei uma overdose de Hitchcock. Assisti aos filmes do Val Lewton, do Boris Karloff, do Bela Lugosi, enfim, vi todos os grandes clássicos do terror. O que você não conseguia ver no Brasil, pude assistir lá. Revi o expressionismo alemão não só no cinema, mas nos museus também. Aprimorei bastante a minha cultura visual. Em *O Lago Maldito* coloquei em prática tudo o que eu tinha aprendido.

188

Na época, o maestro Júlio Medaglia tinha voltado da Alemanha. Ele estava dirigindo a Rádio Roquette Pinto e me chamou para fazer um programa. Comecei a freqüentar a casa do Medaglia junto com o Wilson Grey. Com Stambowsky de múmia, o Grey, o Medaglia e o Felipe Falcão, formou-se um novo núcleo de atores. Recomeçamos as filmagens no Instituto Oswaldo Cruz, que tinha uma atmosfera perfeita para filme de terror.

Tive muita sorte porque a combinação do Wilson Grey com o Júlio Medaglia foi perfeita. O maestro tem um tipo germânico que acentuava o tom expressionista do filme. Uma das maiores façanhas que consegui foi lançar o Felipe Falcão nas telas. O Felipe, que nem ator era, se revelou um gênio da Sétima Arte. E também combinou muito bem com o Grey. O Felipe é uma pessoa aristocrática, um advogado, mas não se importava de fazer todas aquelas loucuras no filme.



Com Wilson Grey, Júlio Medaglia



Com a Múmia (Daniel Stambowsky), filmagens de O Lago Maldito, Rio 1978

O Falcão é um amante de ópera e carrega com ele toda uma dramaturgia incubada. No Brasil não existe nenhum outro ator que chegue aos pés do Felipe. Ele é cara saído do expressionismo alemão, o Stronheim do Petrópolis.

O trio formado por Wilson Grey, o Felipe e o Medaglia foi o embrião do premiado *Segredo da Múmia* e, anos mais tarde, do *Sarcófago macabro*. As experiências científicas do professor Expedicto Vitus seguem a mesma linha daquelas que o professor Oãxiac Odez faz no episódio *Ideologia*, de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. Nessas experiências, o Grey exorcizava suas taras, agarrando as meninas e fazendo o diabo...

191

Meu tio, Duljacy Espírito Santo Cardoso, tinha uns cavalos de corrida e isso facilitou o acesso às cocheiras do Jócquei, onde o Grey e o Felipe torturavam a Lígia Durand, a Jane Silk e outras garotas. Um faxineiro da casa da minha mãe, chamado seu Mário, participava das filmagens na cocheira, onde se transformava numa criatura bestial e fazia cenas de sexo com as empregadas domésticas que integravam o nosso *casting*. Dois amigos do meu pai, do tempo da *Turma dos Cafajestes*, davam credibilidade ao elenco e ajudavam a compor o clima anos 40 de *O Lago Maldito* – porque eram tipos originais daquela época. O deputado federal



Wilson Grey, Jane Silk e Felipe Falcão em O Lago Maldito, Rio 1978



Wilson Grey

Altair de Oliveira Lima, que adorava filmar, e o fotógrafo Oldar Fróes da Cruz, que parecia o Adolfo Celi. Também arrumamos um Packard para o Grey passear na Vista Chinesa. Este luxuoso automóvel pertencia a outro amigo do meu pai, o Maurício Memória, irmão do Frei Memória, que também acabou entrando no fita. É impressionante o poder do cinema. Todo mundo que convidávamos queria filmar. No *Lago Maldito*, a única pessoa que eu pagava era o Wilson Grey. Todo mundo trabalhou de graça. O Felipe Falcão cobrava um sanduíche de provolone.

194 Eu aproveitava e oportunidades surgiam. Na época comecei a namorar a Carmem Gomes, uma das meninas mais bonitas e charmosas que conheci – lembrava muito a Jean Seberg. A Carminha era amiga da Ciça Guimarães e isso ajudou a trazer o Paulo César Pereio e o Joel Barcellos para o *Lago*. A Ana Maria Miranda era casada com o Macalé, por isso também topou fazer o filme. A Helena Lustosa me apresentou a uma amiga, chamada Jane Silk, que era, na verdade, uma clone dela. A Jane Silk era realmente um fenômeno e brilhou nos meus 16 mm! Era uma Helena *classe B*. Porque a Helena, também, não pode se dizer que era santa, mas a Jane Silk tocava até siririca nos filmes.



Com Wilson Grey, o deputado Altair de Oliveira Lima, Felipe Falcão, fotógrafo Renato Lacleite e Júlio Medaglia



Jane Silk e Seu Mário em O Lago Maldito

Isso tudo rolava na minha casa, na Rua José Linhares. Esse apartamento virou um verdadeiro aparelho *udigrudi*. Ali foram produzidos muitos filmes. Era o lugar onde, depois das filmagens, as pessoas iam fumar um e ouvir música. Era onde o Rogério Sganzerla gostava de ouvir, diariamente, o LP *Electric Ladyland*, do Jimi Hendrix. Segundo ele, o meu disco importado tinha um trecho que nenhuma outra edição em vinil tinha! O Júlio Bressane também freqüentava muito esse meu apartamento, ele gostava de conversar com Viveiros. A gente era uma turma da praia, da boêmia e da curtição. A programação era intensa. O Medaglia tinha me emprestado um projetor 16 mm e era comum a gente arrastar os amigos e, principalmente, as gatinhas para ver os copiões do *Lago* lá em casa. Como eu morava perto do Luna Bar, da pizzaria Guanabara e do Real Astoria, no Baixo Leblon, era uma loucura. Nas festas, os 16 mm viravam um Super 8. E como os filmes eram filmes excitantes, isso excitava os presentes...

197

A câmera 16 mm, assim como o Super 8, dava muita liberdade. E é aquele negócio, liberdade demais atrapalha. Você fica perdido entre mil possibilidades. Na vida, já fiz muita coisa que não deveria ter feito, mas só me arrependo das coisas que não fiz.



A Múmia com Cissa Guimarães

Enquanto continuava angariando recursos e atores para *O Lago Maldito*, fiz ainda outros pequenos filmes em 16 mm. Os mais importantes são *A História do Olho*, com a Cláudia Ohana, e *Curiosidades de Vidas Irregulares*, estrelado pela Jane Silk e um cara que a gente viu na rua, chamado Rodrigues, dirigindo um Triumph conversível.

Fizemos contato com ele e usamos o Triumph em algumas cenas de *O Lago Maldito*. Ele emprestava o carro e ficava assistindo às filmagens. O Rodrigues começou a perguntar por que a gente não fazia um filme de sacanagem. Então, à medida que a coisa foi rolando, a gente combinou de fazer o *Curiosidades de Vidas Irregulares*. O filme foi fotografado pelo Eduardo Viveiros e filmado por mim. O tal Rodrigues alardeou que ia fazer e acontecer... Só que no dia brochou e, ainda por cima, tinha um pênis minúsculo! Então tive que transformar o filme num *trailer*.

O Viveiros era um grande fã do Georges Bataille e me falava muito sobre um livro, chamado *A História do Olho*. Por isso, resolvemos filmar. Chamei o Mustafá Agumi, um americano que era filho da fotógrafa Martini Barra, amiga do Hélio Oiticica. A Claudia Ohana era minha amiga e trabalhou de graça. Só chegamos a rodar a cena principal do história, num casarão em Santa Tereza.



Curiosidades de Vidas Irregulares: *Rodrigues e Jane Silk*

Era a cena em que a prima tira a roupa e senta num pires de leite, para excitar o primo. Eu lancei o Mustafá que, mais tarde, foi ator do *La Luna*, do Bertolucci.

A parceria com o Viveiros é outra coisa da qual me orgulho. O próprio Lévy-Strauss o considera seu herdeiro intelectual. O Viveiros, nas férias, nas horas vagas e nos finais de semana, se voltava totalmente para o cinema. Foi o Eduardo que desenhou aquele mapa na careca do Felipe. Ele queria aprender a tirar fotografia e ensinei, mais ou menos, o que eu sabia. O Viveiros acabou se tornando um excelente fotógrafo. Ele gostava das filmagens porque também fazia as fotos de cena. Foi ele que fez *still* de *O Segredo da Múmia*.

201

A cronologia disso é muito difícil de lembrar. Também me empenhei em outro projeto, que era um documentário colorido sobre o Jackson do Pandeiro que se chamaria *A Brasa do Norte*. Esta produção acabou não evoluindo porque o dinheiro do Chateaubriand acabou. O Jackson morava meio longe, em Olaria. Cheguei a rodar algumas cenas em sua casa, com o Laclete. Mas o filme também não foi adiante porque o Jackson era da seita Universo em Desencanto e queria que a gente fosse lá filmar. Pulei fora porque achava aquilo tudo uma picaretagem.

Tanto os curtas, sobre o José Mojica Marins e o Dyonélio Machado, quanto os filmes do Júlio e as filmagens do *Abismo*, aconteceram tendo *O Lago Maldito* como pano de fundo. A múmia era a minha maior obsessão.



A Brasa do Norte: com Jackson do Pandeiro



A História de um Olho: *Cláudia Ohana*



A História do Olho: *Cláudia Ohana*



Filmando A História do Olho

Capítulo XX

O Universo de Mojica Marins

Em 1977, o maestro Júlio Medaglia me disse que, se eu quisesse fazer um filme sobre o Mojica, ele arranjava a produção com a TV Cultura. E arranjou, num simples telefonema ao seu amigo Walter Durst. E lá fui eu, o Renato Laclete e a Carmem Gomes para São Paulo.

A Carminha era uma menina muito inteligente e virou minha assistente. Quem filmou e fez o som direto foi o pessoal da TV Cultura. O Laclete fazia uma segunda câmera com a minha Beau-lieu. Graças ao esquema da TV Cultura, consegui fazer *O Universo de Mojica Marins* quase sem custos. Quer dizer, depois consegui recursos com os produtores musicais Guti e Sérgio Carvalho para finalizar e ampliar o filme para 35 mm. Por ter usado um equipamento 16 mm, pude rodar bastante. Mas o importante é que eu pude fazer um trabalho que foi fundamental para mim. Foi o meu primeiro filme premiado no Festival de Brasília – ganhei um prêmio de roteiro, com um documentário que não tinha roteiro... E, em seguida, viajei para o badalado Festival Internacional de Cinema Fantástico de Sitges, na Espanha, pela primeira vez.



*Hipnotizando Zé do Caixão no Parque das Ruínas, Rio
1978*

Dei muita sorte nesta produção, porque o Mojica estava em plena forma e, embora estivesse culturalmente marginalizado, ainda estava fazendo muita coisa na Boca do Lixo. Havia produzido o *Inferno Carnal* e o *Estranha Hospedaria dos Prazeres* simultaneamente e finalizava o polêmico *Perversão*. Pude registrar também a formatura de uma nova turma de alunos da escola de arte dramática que ele dirigia, na Mooca. No filme, é difícil de você precisar, mas ali tem mais de 100 alunos. Além disso, o Zé estava rifando sua velha Mercedes Benz negra para conseguir grana para uma nova produção: *Notícia de Jornal*. Ele estava num momento muito bom, ainda moço. As unhas estavam num tamanho que eu acho que nunca mais ficaram. E tinha o Satã, que era uma espécie Lothar do Mojica.

209

O *Universo* é um documentário bastante completo, o Mojica conta toda a sua estranha trajetória. Filmei até aquele *staff* maluco do Zé. Documentei o máximo que pude. Ao contrário do que havia acontecido no *Moreira da Silva*, desta vez pude fazer o serviço completo, entrevistei até a dona Carmem Marins, mãe do Mojica. Basicamente, eu filmei a estréia do *Inferno Carnal*, o show de encerramento dos alunos do Mojica e aquela antológica entrevista com o Zé. Na formatura, o Zé fala tanta loucura que o Gilberto não con-

seguiu nem cortar... Acho que fiz o filme em 4 dias, foi um *blitzkrieg* de filmagem.

Além disso, o Décio Pignatari fez um texto visionário para o filme e para o Mojica. No texto, o Pignatari fala que o Zé do Caixão é uma espécie de *Antônio Conselheiro de subúrbio, que fez do cinema o seu Canudos*. Acho que tem conceitos ali que são muito importantes. *O Universo de Mojica Marins* é o filme que fez o resgate cultural do Mojica, que já tinha feito muito sucesso nos anos 60, mas estava um pouco esquecido. O filme também trouxe o Mojica para os festivais de cinema. Quer dizer, ele já tinha estado em Sitges e no Écran Fantastique, mas nunca havia participado de um festival no Brasil.

210

Eu não ganhei nada para fazer este documentário. Foi meu primeiro trabalho com o Gilberto Santeiro, que era colega de faculdade do Eduardo Viveiros. A gente montou esse filme na TV Educativa do Rio, que havia sido recém-inaugurada. De noite aquilo se transformava num mercado persa. Os funcionários vendiam magnético roubado da própria TV. Não sei como consegui que o Gilberto não me reduzisse o filme. Porque o *Universo* tem um tempo que é ideal para telefilme (26 minutos), mas já é grande para curta-metragem. Para distribuir comercialmente, nas salas de cinema, fui obrigado



Mojica Marins, São Paulo 1977

a dividi-lo em dois. A segunda parte ganhou o título *A Razão do Ser*.

Um problema, que não se repetiu comigo, mas que me traumatizou muito, foi que, até *O Segredo da Múmia*, todos os longas-metragens que eu trabalhei não passaram no cinema. Nem o *Sem Essa, Aranha*, nem *O Rei do Baralho*, *A Agonia* e muito menos *O Monstro Caraíba* foram lançados comercialmente. Eu trabalhava em cinema por amor à arte. Depois até ganhei algum dinheiro com os curtas, mas não tinha noção que cinema dava dinheiro.

212

O documentário sobre o Mojica foi muito importante pra mim, em todos os sentidos.

Infelizmente, na época, o Mojica tinha um problema qualquer com o Augusto Cervantes, que era o seu principal produtor, e só pude usar trechos do *Estranho Mundo de Zé do Caixão*. De qualquer maneira, a fita é um dos três grandes títulos do Mojica. Só o episódio *A Ideologia* já é uma obra-prima.

É engraçado porque o Mojica, no documentário, esconde o Lucchetti. Mas, depois do filme pronto, contei para o Mojica que estava fazendo um filme de múmia há não sei quanto tempo, que já tinha não sei quantos minutos de material



O Universo de Mojica Marins

rodado, mas que não conseguia completar o filme. *Tenho medo de ficar filmando, filmando e não chegar a lugar nenhum.* Foi quando o Mojica falou: *não tem problema, porque tem outros malucos que nem você que fazem isso também – vou te apresentar o meu roteirista, que era o Rubens Francisco Lucchetti, e ele vai escrever um roteiro que una essas seqüências que você já filmou.*

214

O filme sobre o Moreira da Silva é muito legal, mas o *Univeso de Mojica Marins* é o meu primeiro documentário em 35 mm realmente de impacto. O curta foi selecionado para competir no Festival de Brasília de 78, mas nem o filme do Júlio (*A Agonia*) e nem o filme do Rogério (*O Abismo*) entraram. Na época, o acesso ao Festival de Brasília era difícil. Os filmes *udigrudis* sofriam censura estética e eram, de fato, bem diferentes dos outros exibidos. Para ter uma idéia, o filme que ganhou Brasília esse ano foi o do Arnaldo Jabor: *Tudo Bem*.

Então houve o movimento mais insólito que eu talvez já tenha participado. Paralelo ao Festival de Brasília, montamos na Escola Parque uma mostra chamada *Horror Nacional*. Esse título, em plena ditadura, acabava ganhando um duplo sentido. Aliás, até hoje, ele é muito oportuno.



Zé do Caixão, Ivan Cardoso e Wilson Grey na estréia de O Universo de Mojica Marins, no Hotel Meridien, Rio 1978

De certa maneira, a gente acabou eclipsando o próprio Festival de Brasília. Principalmente, por causa do apoio que recebemos do Jairo Ferreira, na *Folha de S. Paulo*, e do Oliveira Bastos, que era editor do *Correio Braziliense* e imprimiu um caderno especial sobre a nossa mostra. O Jairo era um ótimo crítico. Ele tinha um espaço fora do normal na *Folha de S. Paulo* e só falava da gente...

216

O Óscar Ramos e o Luciano Figueiredo fizeram um objeto – uma cicatriz com uns dentes – que a gente expôs no saguão do Hotel Nacional. E conseguiu-se um lugar ao sol para nossos filmes proibidos. Exibiram-se, na mostra *Horror Nacional*, os filmes *A Agonia*, do Julio Bressane, *O Abismo*, do Rogério Sganzerla, *Os Monstros Babalu*, do Elyseu Visconti, *O Homem e sua Jaula*, do Fernando Coni Campos, *A Sina do Aventureiro* e o *Delírios de um Anormal*, do Mojica. Eu também defendi a inclusão de *A Dama do Lotação*, mas já havia um princípio de ruptura entre o Neville d’Almeida e o cinema marginal-experimental-*udigrudi*. Eu achava que a projeção do filme do Neville fortaleceria mais a nossa posição, a gente deixaria de ser excluído para ser também campeão de bilheteria.

Como reflexo dessa movimentação toda, esperava ganhar o prêmio de melhor filme ou melhor

diretor, mas acabei ganhando melhor roteiro, um prêmio quase de consolação, porque o filme nem roteiro tinha... Mas, de qualquer forma, era um prêmio importante e foi o primeiro que ganhei. Também foi a minha primeira ruptura com o Mojica, porque o Zé não me perdoou por não ter dividido o cheque do prêmio com ele. Na ocasião, não percebi a importância que isso teria. Foi a primeira vez que eu descobri que o Zé do Caixão era humano.



Pré-estréia com Rogério Sganzerla, Mojica, Bressane e Ivan



Norma Benguel em O Terceiro Olho, Rio 1978

Capítulo XXI

O Terceiro Olho

A Norma Bengell tinha várias latas de negativo para fazer um filme sobre o Jango, com direção do Neville d'Almeida. O projeto não decolou e, não sei por que, a Bengell e os negativos foram parar nas mãos do Sganzerla. Para fazer *O Abismo*, o Rogério chegou a vender um apartamento da Helena Ignez na rua Venâncio Flores, no Leblon. Mais uma vez, fiz as fotos de cena, a produção e um *making of*, chamado *O Terceiro Olho*.

219

O roteiro de *O Abismo* era genial. Mas, infelizmente, muito pouco dele foi filmado. Tudo o que o Sganzerla conseguiu rodar foi adaptado. O Rogério não encontrava o protagonista. Ele chegou a convidar o artilheiro Vavá para fazer o filme, mas a mulher do *Leão da Copa* deu um drible no Sganzerla. Depois, pensou no internacional Ronald Biggs, mas esbarrou nas libras esterlinas... Se o Biggs já cobrava caro para dar entrevista, imagina para filmar. No projeto original, o protagonista seria o Erasmo Carlos. Estive com o Rogério na casa do Erasmo. O Sganzerla conseguiu seduzir o cantor, mas na hora de fechar o contrato

ofereceu dez mil cruzeiros. Não era o cachê do Erasmo, mas também não era pouco. O erro foi que o Rogério não era o cara certo para fazer essa negociação. Era um papo para o produtor. A solução seria dar um percentual da bilheteria. Porque a contratação do Erasmo Carlos daria maior visibilidade ao filme. O Erasmo não aceitou os 10 mil e o Rogério ficou contrariado. Sempre irônico, ele disparou: *Ah, quer dizer que o Tremendão ficou devagar.* O tempo fechou e perdemos para sempre o Erasmo.



O Terceiro Olho: *Sganzerla filmando Norma Bengell*

O Rogério tinha o equipamento do José Sette de Barros, o negativo, a Norma Bengell e um elenco de atores coadjuvantes de primeira – Zé Bonitinho, Wilson Grey e o demencial baterista Edson Machado. Apesar disso, continuava faltando o protagonista. Acabei sugerindo o Mojica para o papel. Acontece que a Bengell era mística e não quis contracenar com o Zé do Caixão. Um filme produzido pela Helena Ignez e estrelado pela Norma Bengell era uma equação difícil de solucionar. Quem acabou caindo no abismo foi o próprio Sganzerla.



Zé Bonitinho em O Abismo, de Rogério Sganzerla, Rio 1978

Capítulo XXII

Dr. Dyonélio

Benito Mussolini foi quem inventou esse papo de Ministério da Cultura. Depois o André Malraux gostou da idéia e criou o Ministério da Cultura na França. Parece que não passam de 15, os países que têm Ministério da Cultura. Mussolini criou também uma lei que obrigava a passar, na frente de um filme estrangeiro, um curta italiano. Essa lei – embora não existisse Ministério da Cultura no Brasil ainda – foi implantada aqui durante a ditadura. Cada produtora podia produzir até cinco curtas por ano. Eu não me lembro direito, mas vamos dizer que um curta custasse Cr\$ 50 mil. Existia um teto de faturamento, de 250 mil, para cada curta. Então, pela primeira vez, senti que poderia caminhar com as minhas próprias pernas. Se eu fizesse cinco curtas-metragens por ano, o cálculo seria esse: cinco vezes 50 mil seria igual a 250 mil. Com o lucro de um filme eu pagaria a produção dos cinco. E com o lucro dos outros quatro, eu ganharia 1 milhão! Eu já tinha o *Universo de Mojica Marins* (que havia sido dividido em dois) e o *Moreira da Silva*. Ou seja, já tinha três. Faltavam mais dois.

Parti para produção de um documentário sobre o escritor e psiquiatra gaúcho Dyonélio Machado. O Décio insistia muito para que eu filmasse o romance *Os Ratos*, obra-prima do Dyonélio. Cheguei a ganhar até um concurso de roteiro da Embrafilme com um projeto sobre *Os Ratos*, mas isso foi depois do curta, que foi filmado em 1978. O Lucchetti que fez esse roteiro, apesar dos conselhos que recebi de um importante produtor brasileiro: *Não gaste nada para fazer o teu roteiro. Concurso de roteiro aqui é prêmio de consolação para quem não ganhou financiamento para longa-metragem. Entrega uma merda qualquer e põe o resto do dinheiro no bolso.*

Mas, muito antes desse concurso, o Pignatari já vinha me falando de *Os Ratos*, que para ele é um dos maiores romances brasileiros. Foi isso que me levou a fazer o curta, em 1978. Era a oportunidade de obter a permissão para adaptar *Os Ratos*, direitos cinematográficos que tenho até hoje. Mas, infelizmente, *Os Ratos* não tinha nada a ver com o meu estilo. Conheço o livro como a palma da minha mão, também fiz uma versão desse roteiro com o Waly Salomão, mas não era a minha praia. Por influência do Décio, fui parar no Rio Grande do Sul. O curta sobre o Dyonélio foi filmado num fim de semana.



Dyonélio Machado, Porto Alegre 1978

Trabalhei com o fotógrafo Antônio Penido operando a câmera e me ajudando a fazer o som direto.

O Dyonélio ficou muito lisonjeado, porque ele era um cara que foi marginalizado a vida inteira. Um grande escritor, mas que não tinha mais editor, embora continuasse a escrever. Ele havia entrado numa psicose greco-romana e há quase trinta anos que ele estava escrevendo uma trilogia ambientada na Roma Antiga. Fiquei muito impressionado com essa história. Aproveitei uma fixação que eu tenho por filmes épicos para recriar, dentro dos padrões *udigrudis*, alguns momentos desse mergulho do Dyonélio no mundo antigo. Essas filmagens foram feitas no Rio de Janeiro, após nossa viagem ao sul, e contaram com as participações especiais de Hélio Oiticica, Wilson Grey, Helena Lustosa e do montador Radar, entre outros. Todo mundo fantasiado de romano.

226

O Dyonélio guardava uma mágoa muito grande por ter sido cassado após ser eleito deputado, pelo Partido Comunista, em 1945. Para piorar a situação, ele acabou saindo do PC e foi abandonado por ambos os lados – esquerda e direita. E ele ainda tinha uma bronca danada do Érico Veríssimo, por causa de um concurso da Academia Brasileira de Letras que ambos participaram.



*Helio Oiticica e Ivan Cardoso, filmagens de Dr. Dyonélio,
Rio 1978*

Ele conta isso no documentário. O Dyonélio era um cara muito ético e ficou puto porque o Veríssimo mostrou pra ele uma carta do Gilberto Amado que revelava informações relativas ao concurso que deveriam ser sigilosas. Tudo isso tinha acontecido em 1935... Mas o Dyonélio ainda não tinha se conformado.

228

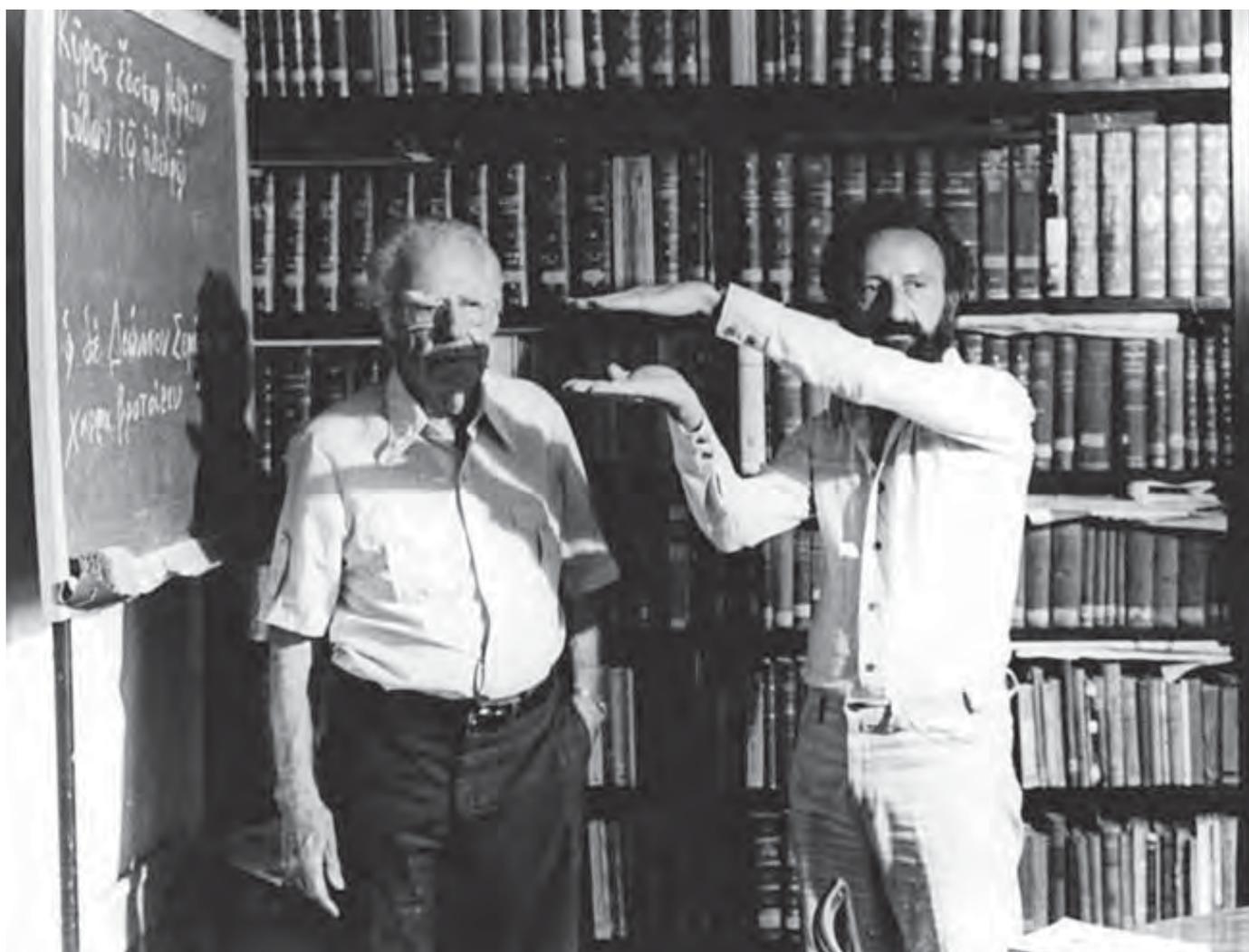
Durante toda a filmagem, também tive que aturar uma discussão interminável entre o Décio e o Penido. O Toninho, como todo o pessoal de cinema, estava eufórico com a lei do curta-metragem. O Décio era contra e argumentava que essa lei era uma interferência do Estado no entretenimento, que era uma coisa fascista, inventada pelo Mussolini e que já não tinha dado certo na Itália, etc. Mas era essa lei que havia me estimulado a fazer o documentário. Ele passaria no cinema e isso havia me proporcionado a chance de angariar os recursos para realizá-lo. *Dr. Dyonélio* foi co-produzido pelo Aluisio Leite Filho, da Cinemateca do MAM.

O Dyonélio também, por sua vez, era um gaúcho engraçadíssimo. Primeiro porque ele chamava a gente de *meu bem*... Ele ficou muito excitado com a nossa chegada. Tomou *whisky* demais no primeiro dia de filmagem e passou a tarde inteira recitando versos gregos e latinos. A gente até pensou que o cara ia até ter um treco, porque

afinal ele tinha 83 anos... Mas o *centauro dos pampas* era forte!

A entrevista que o Pignatari fez com ele para o filme foi outra coisa gozadíssima. O Pignatari queria, na verdade, que o Dyonélio explicasse que entrou para o anonimato porque saiu do Partidão. Mas, quando o Décio fazia perguntas que envolviam questões políticas, o Dyonélio retrucava: *estás gravando, meu bem?* e, imediatamente, mandava desligar o gravador. O velho escritor gaúcho tinha ficado traumatizado com tantas prisões...

Outra curiosidade é que o Décio Pignatari, quando escreveu o roteiro de *Dr. Dyonélio*, disse que eu não precisava incluí-lo nos créditos. Ele temia que o seu nome prejudicasse o filme, em virtude da briga com o pessoal do Cinema Novo.



Dyonélio Machado e Décio Pignatari, filmagens de Dr. Dyonélio, Porto Alegre 1978



Com Décio Pignatari e Dyonélio Machado



*José Lewgoy em O Gigante da América, de Júlio Bressane,
Rio 1978*

Capítulo XXIII

A História de um Olho

O cafajeste Jece Valadão estava empolgado com a oportunidade de trabalhar com Julio Bressane, o *Rei do Udigrudi*. Enquanto eram erguidos os cenários de *O Gigante da América*, nos estúdios da Magnus Filmes, em São Cristóvão, ele perguntava diariamente ao Júlio quem seria a atriz principal do filme.

Bressane tentou contratar Sandra Bréa, que já tinha um compromisso com Walter Hugo Khoury. Pensou na Vera Fischer, mas ela estava grávida. Então ele teve um lampejo genial e resolveu convidar o travesti Rogéria para encabeçar o elenco. Ao saber da notícia, Valadão ficou uma fera. Foi logo avisando ao Julinho: *Só contraceno com ele a distância. Você não vai querer acabar em 30 segundos com um mito que levei 30 anos para construir!*

O Gigante da América foi feito com recursos da Embrafilme, era uma verdadeira superprodução em relação as experiências anteriores do Bressane. Reunia um elenco de estrelas famosas, uma equipe numerosa e sofisticados cenários criados pelo Óscar Ramos. O meu trabalho de assistente de direção era sopa, então pude me

dedicar quase integralmente as fotografias de cena e ao *making of* que chamei de *A História de um Olho*.

Desta vez, o personagem principal do meu documentário foi o extraordinário maquiador argentino Gilberto Marques. Ele tinha sido maquiador da Eva Peron e do Carlos Gardel. O Marques era um veterano do cinema latino-americano que há muitos anos trabalhava no Brasil. Foi o homem que sugeriu ao Mojica que ele deixasse as unhas crescerem para compor o personagem do Zé do Caixão.

234

Entre outras loucuras que aconteciam em seu camarim, registrei as transformações do Zé Lino Grunewald em Carlos Gardel e do Decio Pignatari em Dante Alighiere. A Tenda-Luz de Hélio Oiticica nas dunas de Cabo Frio era a última seqüência que faltava ser rodada para terminar o filme. Valadão, ao saber que nesta seqüência faria uma cena de sexo, resolveu levar sua própria odalisca!

Estávamos hospedados na Praia do Forte. Após uma tremenda noitada, toda a equipe acordou de ressaca. Depois do café de manhã, Hélio, Óscar e seus ajudantes foram deixados pelo diretor de produção Ricardo Pudim nas dunas do Perú para levantar a tal tenda. Pu-



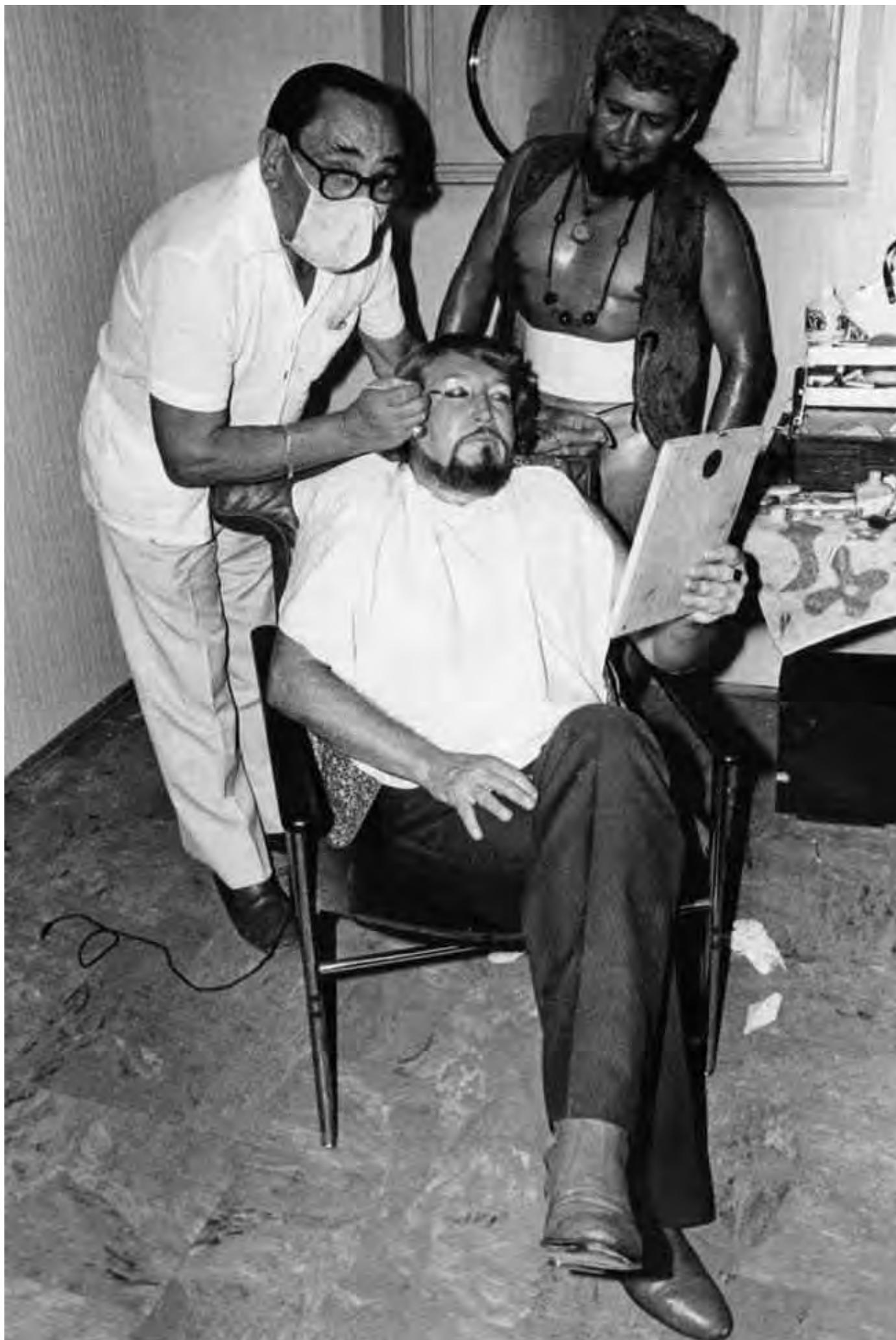
Tereza Cristina, Décio Pignatari e Estael Rodrigues em A História do Olho, making of de Ivan Cardoso, Rio 1978

dim prometeu voltar em seguida com água e sanduíches, mas ao chegar no hotel Malibu, enquanto tomava umas e outras na beira da refrescante piscina, acabou se esquecendo do que havia combinado.

Quando chegamos para filmar, à tarde, Oiticica e os outros pareciam autênticos árabes de tão queimados pelo sol. Hélio foi logo avisando: *Olha aqui, seu pudim de cachaça, acho melhor você não voltar para o Rio. Se eu não puder desfilar na Mangueira – estávamos às vésperas do carnaval – um malandro do morro vai passar a navalha na tua cara!*

236

Oiticica pegou o primeiro ônibus e foi embora. Mas, felizmente, na semana seguinte, pôde brilhar na Marques de Sapucaí.



Gilberto Marques maquiando Clóvis Bornay



Hélio Oiticica

Capítulo XXIV

HO

Acho que a coisa mais bacana que consegui, ao longo da minha trajetória como fotógrafo e cineasta, foi que acabei me tornando parceiro e herdeiro de grandes artistas de vanguarda. Hoje em dia, quando você fala *artista*, o pessoal confunde com ator da TV Globo... Esse é o conceito de *artista* que se tem atualmente.

Hélio Oiticica acabou arranjando uma arenga qualquer com a imigração americana e, depois de 7 anos em Nova York, voltou ao Rio de Janeiro para se tornar ator de Ivan Cardoso. Sempre rebelde e em guerra com o mundo das artes plásticas, ele tinha decidido que agora era ator... Interpretou um senador romano no *Dr. Dyonélio*. Já tinha também feito um papel de marginal no filme *Uma vez Flamengo*, do Ricardo Sollberg. E ainda fez um mercador egípcio no *Segredo da Múmia*.

Hélio sempre foi uma pessoa muito especial para mim. Ele tinha grande admiração pelo meu trabalho. O Super 8 significou muito para ele. Volta e meia, brincava comigo: *Você não é o maior cineasta brasileiro?* Ele também curtiu muito o filme do Mojica e deu até aquela entrevista,

que mais tarde eu usei no *Heliorama*. O Oiticica era amigo de vários cineastas importantes, mas quem ele escolheu para fazer um documentário sobre a sua trajetória fui eu.

240

Um dos maiores problemas era que a obra do Hélio estava toda encaixotada. Não pude filmar a Tropicália, nem os ninhos, nem os bilaterais, nem os relevos espaciais, nem os metaesquemas, quase nada. O *HO* virou mesmo um filme experimental. A gente filmou os parangolés e registramos a badalada estréia de um penetrável chamado Rijanviera, no Hotel Meridien. Entre os presentes estavam Caetano Veloso, Ferreira Gullar e a Maria Helena (viúva do marginal Mineirinho). Numa cena antológica, a Lygia Clark e o Hélio dançam juntos dentro do penetrável. Curiosamente, é a única imagem do Hélio e da Lygia juntos.

Mas, ao mesmo tempo, o Hélio queria que filmasse tudo. Então ele inventou várias obras especialmente para o filme. Me lembro que dei ao Hélio a quantia de Cr\$ 600,00. Ele ficou felicíssimo. Com essa grana, ele foi à Casa da Borracha e comprou material necessário para fazer vários parangolés, minijardins e recriar várias outras obras. Fez um parangolé vermelho, que chamou de *rouge*, e um outro, azul, que a Carminha batizou de *noblau*.



Hélio Oiticica cumprimenta Dona Carmem e Ivan Cardoso (pai) na vernissage do penetrável Rijanviera, no Hotel Meridien, Rio 1979

Tinha os parangolés antigos e esses novos, feitos especialmente para o filme, em 1979. Eram uns parangolés de plástico, diferentes, que ele chamava de *Faixas de Cor*.

A gente teve muita dificuldade porque não era qualquer um que sabia usar os parangolés – entre as pessoas que chamamos, o Nildo da Mangueira e o Carlinhos do Pandeiro de Ouro foram os grandes destaques. Mas era o Hélio quem melhor sabia vestir o parangolé... Também foi uma pena não ter aproveitado mais a Lygia Clark e a própria Lygia Pape no filme. Existia na época um certo ciúme, talvez a Lygia Pape quisesse ter feito esse filme. Mas a Pape era neoconcreta. E o Hélio, nessa época, falava que o neoconcretismo tinha sido uma bobagem, uma coisa que na realidade nem existia, e que importante mesmo eram os poetas concretos. O Hélio tinha desenvolvido uma relação muito forte com o Haroldo de Campos. Uma das coisas que me aproximaram muito do Haroldo, desde a época da *Navilouca*, era que eu passava horas contando histórias do Oiticica para o Haroldo.

Ainda nos anos 60, eu tinha recortado uma reportagem sobre o Hélio, que saiu na revista *Cigarra*, com uma foto dele usando o saco bólide que aparece no filme. Aquilo ficou na minha cabeça. E sempre percebi o grande potencial



Carmem Gomes



Ivan Cardoso e Hélio Oiticica, filmagens de HO, Rio 1979

plástico que poderia ter no cinema. E, de fato, a cena do Hélio andando sob a marquise do antigo Peg Pag do Leblon, atrás da José Linhares, é uma das cenas mais antológicas do *HO*. Agradeço ao saudoso Jairo Ferreira pela sugestão de usar a música do *2001* nesta cena. O plano do Peg Pag beira o *science fiction*. É um plano definitivo. Inclusive, porque o Hélio interpreta. Ele era um excelente passista. É um balé do Oiticica. Naquele momento, a obra do Hélio Oiticica atingiu não só a eternidade, como sua exposição máxima. É a obra dele, usada por ele. E, ainda por cima, com o Hélio vestindo a calça e o sapato de passista da Mangueira. Um figurino estranhíssimo. E ele também segurou a onda, é um plano-sequência de 5 minutos. Foi por isso que eu chamei o Edson Santos para fotografar. Ele era melhor câmera que fotógrafo, funcionou muito bem. A prova é esse plano memorável.

245

O *HO* foi um filme que quase me levou à loucura. Primeiro porque o Oiticica ficava enlouquecido durante as filmagens. A gente foi fazer umas externas na Mangueira e foi um caos. O pessoal acabou indo cheirar no Buraco Quente e a coisa escapou um pouco do controle. A favela já era um labirinto. Um *penetrável* real e com vida: dentro de cada *ambiente* você tem uma família, uma história. Até um pai-de-santo acabou dan-

çando com um bólido do Oiticica. Muita coisa eu não usei no filme, mas tenho essas sobras de material ainda. Infelizmente, perdi parte dos negativos, mas sobraram os copiões. Agora pretendo restaurar tudo que não usei no curta através de métodos digitais, porque esse material tem grande valor documental. São basicamente cenas de mangueirenses exibindo os parangolés na favela. Algumas foram aproveitadas, como o Nildo dançando contra aquela bandeira do Brasil. Mas o negócio poluía muito, várias pessoas entravam em quadro e você não tinha controle do que acontecia no morro. Outra cena que eu só aproveitei agora, no *Heliorama*, é o Hélio rolando no lixão da Mangueira, com um parangolé escrito *estou possuído*. Quer dizer, genial! Mas, na época, isso também chocou a gente. O grande Hélio Oiticica rolando no lixo!

Mas, de qualquer jeito, como o Haroldo de Campos mesmo definiu, o filme é um *cine-teatro-nô psicografado por Suzândrade, com roteiro ideográfico de Eisenstein*. O Haroldo preparou o texto do filme, a partir do que viu nos copiões. Usei parte do texto em cartelas e o resto narrado pelo Décio Pignatari.

Na minha opinião, uma das melhores cenas do filme – que eu mesmo filmei com a Beaulieu – é aquela onde o Waly Salomão e o Luciano Figuei-



Hélio Oiticica (fotograma do filme)

redo passam uns filtros coloridos na frente da rosto do Oiticica. Esta seqüência montou muito bem com o trecho do poema do Haroldo que fala em retículas e que é lido espetacularmente pelo Décio. Eu filmei uma hora e meia, em 16 mm, para o Ricardo Miranda montar apenas 13 minutos, que depois foram ampliados para 35 mm. Por isso que sobrou material para mais dois filmes. Curiosamente o *Meia-noite com Glauber* é de 97, quase 20 anos depois do *HO*, que é de 79! O *Heliorama* é de 2004.

248

Depois que o filme ficou pronto, fui negociar a distribuição com o Hugo Sorrentino, o dono da Art Filmes, um sujeito muito culto e refinado. Mas o Sorrentino, como bom negociante de cinema, tinha lá seus limites. Para ele, o curta-metragem só podia ter 8 minutos, no máximo. O *HO* tinha treze. Levei o *HO* na cabine da Art, crente que não teria dificuldades para exibir o curta nos cinemas. O Sorrentino de fato gostou, mas fez uma ressalva: *Seu Ivan, filme com esse tamanho não dá*. Aí ele me perguntou: *O senhor sabe quanto custa uma tela de cinema?* Eu falei: *Não tenho a menor idéia*. E o Sorrentino completou: *Eu ponho esse filme lá no Art-Palácio Madureira; o espectador vê essa bicha rebolando dentro do parangolé, joga uma lata de cerveja na minha tela, rasga a minha tela... O senhor*

sabe quanto custa uma tela de cinema? Aí compreendi a situação. Fui na cabine de projeção e cortei o plano magistral do Hélio dentro do saco bólido, que era o final do filme. Em meia hora estava de volta a sala do Sorrentino: Está aqui a sua pizza! E fechei o negócio.

De qualquer jeito, era sensacional porque você botava um produto com altíssimo repertório de informação, um filme de vanguarda, num cinema comercial. Você passava o teu filme na frente dos grandes lançamentos americanos. E o bom de negociar direto com o exibidor era que você fazia esse dinheiro num espaço de tempo muito menor. O cara participava, dividia a grana com você. A lei te dava 5% da bilheteria do filme que tivesse em cartaz até uma determinada quantia. Eu acho que fui muito feliz com esse filme. É um das minhas obras mais importantes. E vai ser cada vez mais importante. Pena que o Hélio morreu logo no ano seguinte ao filme. Ele próprio não pode escrever, usufruir mais do *HO*. Foi um período que eu produzi bastante. Na mesma época já rolava a filmagem de *O Segredo da Múmia*, onde o Hélio também teve uma inusitada participação.



O SEGREDO DA MÚMIA!

ADAPTAÇÃO LIVRE DO FILME DO MESMO NOME



TEXTO: R. F. LUCCHETTI ■ DESENHOS: RODOLFO ZALLA

Capítulo XXV

O Segredo da Múmia

Foi o Mojica que me deu o telefone do Lucchetti. Por curiosidade, ele morava aqui mesmo no Rio de Janeiro. O Lucchetti era o editor-chefe da Cedibra, editora que era do pai do cineasta Luís Rosemberg. Ele morava próximo a Rua Bariri, em Olaria, onde já tinha ido ver jogos do Botafogo. Então não foi difícil encontrar o endereço. O Hélio Oiticica, que adorava passear no subúrbio, foi comigo. Quando chegamos, a gente levou um susto danado, porque a casa do Lucchetti, cheia de relógios, objetos estranhos e livros, era um ambiente sinistro, que não combinava com Olaria. O Lucchetti ficou empolgadíssimo com a minha proposta. Ele é um cara que escreveu não sei quantas mil histórias em quadrinhos e roteiros para o Mojica. Além de uma infinidade de pornochanchadas. O Lucchetti carrega uma estética muito ligada aos anos 40, que eu soube explorar muito bem. Muito do humor dos meus filmes é gerado pelo anacronismo dos seus textos. Ele já havia escrito histórias em quadrinhos de múmia, mas nunca imaginou que alguém fosse contratá-lo para escrever um filme sobre esse tema.

Quando procurei o Lucchetti para escrever o roteiro, cheguei a pensar na possibilidade de lançar o filme como um seriado, com capítulos de 10 minutos, usando o benefício da Lei do curta-metragem. Mas a Lei do curta acabou se tornando um abacaxi, porque os exibidores botavam só os seus filmes na frente dos campeões de bilheteria. A opção que sobrava para produtor independente eram os circuitos menores.

252

Por volta de 77, houve uma abertura na Embrasil para as produções *udigrudis* do Rogério e do Júlio. Aproveitei o momento e pedi ao Eduardo Viveiros uma sinopse do *Lago Maldito* para encaminhar um pedido de finalização para o projeto. A distribuidora da Embrasil – que era dirigida pelo Gustavo Dahl – já ocupava 50% do mercado e O *Lago Maldito* ainda devia ser bastante *underground* para a mentalidade daquela época. Por isso mesmo, acho que acabou ficando na gaveta. Foi só quando o chanceler Celso Amorim assumiu a direção da empresa, que a minha sorte mudou.

Um dia, estou em casa, toca o telefone. Eu atendo: *É o Ivan Cardoso? Ah, seu Ivan, aqui é da Embrasil, o ministro Celso Amorim vai dar uma palavrinha com o senhor, o seu projeto é o primeiro que ele vai assinar.* O novo diretor, ao arrumar a gaveta, deve ter encontrado o meu

pedido de finalização. Como o que eu pedia era uma mixaria, me deram. Acontece que, como já tinha passado um tempo e a inflação era galopante, o dinheiro já não era mais suficiente para fazer o filme.

Durante um coquetel no Hotel Meridien me associei ao Zelito Vianna, produtor do Glauber e um dos caciques do Cinema Novo. Nessa mesma noite, convidamos a atriz Zaira Zambelli e o ator Anselmo Vasconcelos, que estava no auge por sua *performance* em *República dos Assassinos*, para estrelar o filme. A gente já tinha o Wilson Grey, o Felipe Falcão e o Julio Medaglia. Parte do filme já estava filmado. Só que o Lucchetti nos enganou. Quando entregou o roteiro de *O Segredo da Múmia*, vi que ele aproveitava apenas um quarto do *Lago Maldito*... Todo o resto do roteiro era uma história nova. Mas essa história era tão fascinante, que resolvemos bancar o argumento do Lucchetti.

Graças à sociedade com o Zelito, agora eu estava dentro da Embrafilme. A minha relação com a empresa mudou. Quem tratava agora com a Embra era o Zelito. Eu não era mais obrigado a ficar sentado, esperando para falar com o Carlos Augusto Calil, o diretor de assuntos não comerciais da estatal. O novo *script* da *Múmia* foi filmado entre 79 e 80. Mas só foi lançado em 82.

Como a gente gastou todo o dinheiro que havia recebido na filmagem, demorou pra conseguir novos recursos para montar e mixar o filme.

O Zelito foi o produtor mais louco que já tive. Poderia dizer até que foi o melhor, o mais cinematográfico, no sentido que foi o único que me deu total liberdade. Já no primeiro dia de filmagem, ele viajou para os Estados Unidos. E não me deixou grana nenhuma, só um bilhete – que eu tenho até hoje – dizendo que, se eu tivesse algum problema, poderia procurar o Roberto Farias! O Roberto Farias tinha sido diretor-geral da Embrafilme. Sempre gostei dos filmes do Roberto Carlos e do Farias como cineasta, mas não tinha a menor intimidade com ele, pelo contrário. Mas, embora ausente, o Zelito sempre esteve presente nas horas e locais certos.

254

Por causa dessa ligação do Zelito com o Roberto, o seu filho Maurício Farias – que hoje em dia é diretor de cinema – estreou no meu filme fazendo som direto. E o filho do Zelito também, o Marcos Palmeira. Foi o segundo filme do Marquinhos. Ele e o meu assistente Alfinete dividem uma escrava numa suruba egípcia.

O orçamento que tínhamos para fazer o *Segredo da Múmia* não era nada. Filmei três semanas com o João Carlos Horta de fotógrafo, o câmara



Filmando O Segredo da Múmia

César Elias de assistente e o Haroldo Marinho Barbosa de produtor. Nessa primeira etapa a principal locação era a casa da família Borgeth, no Parque da Cidade, onde eu assistia aos filmes de Tarzan quando era pequeno. Depois o dinheiro da Embrafilme acabou e a gente teve que reduzir a equipe. Comecei a trabalhar com o Cesar Elias de fotógrafo e atriz Nina de Pádua como produtora. Trabalhamos assim mais um ano, num esquema muito próximo do *Lago Maldito*. A diferença é que agora havia uma certa facilidade, porque o Zelito tinha uma câmera Éclair, uma moviola Steinbeck 16 mm, negativo e crédito para revelar o material filmado na Líder. Nossa base de produção passou a ser a lendária Mapa Filmes.

Contratamos o Evandro Mesquita e a Regina Casé, que eram do *Asdrúbal Trouxe o Trombone* – um grupo de teatro que na época fazia muito sucesso. A Nina de Pádua, que também era do *Asdrúbal*, veio trabalhar no filme e me disse que, além de atuar como atriz, gostaria de ser minha assistente. Eu aceitei na hora, porque a menina era linda...

A Zaíra Zambelli estava trabalhando numa produção do Cacá Diegues, que era rodada em outra cidade, e acabou furando com a gente.



Com Nina de Pádua e Wilson Grey

Isso me criou um problema grande, porque tive que escolher outra atriz para o papel principal em cima da hora. Minha primeira opção seria a Maria Zilda, que ainda não era a Maria Zilda. Tinha a própria Nina, mas como eu já estava a fim dela, fiquei encabulado porque poderia parecer que a estava comprando. Além disso, achava ela muito branca para o papel de egípcia. Acabei optando pela Tânia Boscoli que tinha um corpo escultural. Ela era mais inexperiente, mas tinha sido lançada no cinema, no *Gigante da América*, graças a uma indicação minha. Durante todo o meu namoro com a Nina, ouvi muitas reclamações por conta disso. E também ouvi muita reclamação da Tânia e do Evandro porque dublei eles com a voz do Jimmy Olsen e da Mirian Lane.

Foi genial porque eu consegui contratar um elenco novo à altura do elenco original do *Lago Maldito*. A Regina Casé no filme está hilária. Aquela cena dela com o Felipe é antológica. As reuniões da equipe e do elenco eram marcadas de manhã, na Mapa. A Regina Casé chegava com o Evandro e sempre dormia. É engraçado porque, apesar de fazer esses filmes malucos, sou muito tímido e tinha uma certa dificuldade de explicar as cenas que gostaria de fazer para a Regina. Eu queria ter certeza que ela faria

o que eu quisesse em cena, por isso fui pedir ajuda ao Evandro, que já era meu amigo. A *Múmia* não teve leitura de roteiro. E, embora eu até tivesse produtor, o Zelito era um produtor turista. Minha sorte foi ter o Carlos Wilson e a Nina como assistentes. Eles me davam alguma segurança. O Carlos Wilson era diretor de teatro, ator e também era contemporâneo e colega dessas pessoas.

Imaginava botar uma mangueirinha na xereca da Regina para que ela mijasse guaraná na careca do Felipe Falcão. Me lembro do Evandro falando: *Fica tranqüilo que a mina faz o que tu mandar.* Mas a coisa mais ousada que consegui filmar foi aquela cena do Falcão fazendo uma minete na Casé. Foi uma cena que rodamos 5 vezes. Depois da cena dublada, a Regina Casé me ligou e disse que o seu namorado não tinha aprovado e que ela gostaria que a cena fosse cortada do filme. Mas essa é uma das minhas melhores cenas. Ou, pelo menos, uma das melhores do filme. Eu jamais a tiraria do filme e, infelizmente, nós nunca mais voltamos a nos falar – achei que a Regina fosse mais liberal. Esse era um problema para o Zelito resolver. A Regina Casé, pelo menos naquele momento, me parecia um personagem de chanchada. Mas ela acabou sendo muito mal explorada pelo cinema brasileiro.



Nina de Pádua atacada pela múmia, Rio 1982

Acho que o seu melhor desempenho na tela é o meu filme. Ela está muito bem, caracterizada como empregadinha. Lembra muito a Zezé Macedo e a dupla dela com o Felipe ficou do barulho.

A grande revelação do filme é, sem dúvida, o Felipe Falcão. Um ator extraordinário. Ele deu um banho. A Clarice Piovesan também foi outro achado. Botei o nome dela de *Gilda*, no filme, mas ela estava mais pra Jayne Mansfield que pra Rita Hayworth. Ela compôs muito bem o personagem da loura burra. Tinha um que de *Marilyn Méier*. A Clarice ajudou muito a dar um clima de cinema americano ao filme. Além disso, a Piovesan se integrou totalmente ao nosso grupo.

261

O Wilson Grey era realmente um tipo sensacional. E *O Segredo da Múmia* é o ápice da sua carreira. Ele já tinha sido protagonista do filme do Elyseu Visconti, o *Lobisomem*, mas o filme nunca foi lançado. A *Múmia* é o primeiro filme onde ele pôde curtir esse status de protagonista. O cinema brasileiro devia isso a ele. O Grey foi um cara que me ensinou muito. Um *gentleman*. Um cara carismático, humilde e sem inimigos. Ele era um velho malandro da Lapa e muito querido no meio cinematográfico, já tinha trabalhado várias vezes com todo mundo. A *Múmia* também ganhou muito com a participação especial de

José Mojica Marins, que abre o filme, e com a contratação de nomes de peso como o meu grande amigo Colé, Cláudio Marzo e Jardel Filho. Mas quando o filme ficou pronto, o Wilson Grey comeu todos eles por fora. E nunca poderia esquecer de mencionar as insaciáveis *mulheres fera*, interpretadas pelas apetitosas Maria Zilda, Dora Pellegrino, Patrícia Travassos, Jane Silk e Silvana Rodrigues.

262

Valeu a pena os 5 anos de luta para produzir o filme. O pessoal achava loucura que um brasileiro fizesse um filme de múmia. Era uma coisa totalmente inusitada. Mas o cinema de terror sempre existiu e sempre existirá. É um gênero que vem da origem do cinema. Sempre surgirá um novo filme para renovar o estilo. *O Segredo da Múmia* era realmente uma novidade e, até hoje, é uma unanimidade. O filme ficou pronto muito antes do que se chamou depois de *espan-tomania*. Acho que as pessoas até perceberam isso. Ele é posterior ao *Jovem Frankenstein*, tem até a ver com o filme do Mel Brooks, mas carrega a minha principal marca registrada. O meu trabalho fala a linguagem universal do filme de gênero, mas seduz os estrangeiros porque esses temas são temperados pelo *swing* brasileiro.

A trilha sonora tem uma ligação direta com a trilha do *Gigante da América*, por causa do uso



Wilson Grey e Felipe Falcão, Rio 1978

de músicas de clássicos do cinema americano. O Gilberto Santeiro participou muito dessa parte e da estruturação dos cinejornais. O filme, na verdade, foi montado por três montadores. No primeiro corte, o Santeiro botou uma assistente italiana chamada Chris Altan. Depois entrou o Ricardo Miranda, que já tinha montado o *Dyonélio* e o *HO*. O Gilberto só assumiu a moviola quando o filme precisava levar o corte final.

264

O Zelito Viana teve a idéia de convidar o Haroldo Marinho para ser o diretor de produção do filme. O Haroldo foi fundamental, teve muita elegância ao trabalhar com a gente. Por também ser diretor, ele se limitava a dar o apoio logístico à produção, não interferindo nas filmagens, nem na decupagem das cenas. Na época, eu nem passava a decupagem para equipe. Eu mandava rodar sem que eles soubessem o que iam filmar. Havia apenas a descrição das cenas no roteiro. O único que, eventualmente, me contestava era o Maurício, filho do Roberto Farias. Várias vezes ouvi dele: *ah, isso não pode filmar assim*. Eu perguntava por que e o Maurício respondia: *O meu pai diz que não pode...* Ele tinha recebido um aprendizado do Roberto e ficava falando que ia pular o campo. Mas eu insistia: *Não pode? Então eu vou filmar assim pra te mostrar que pode!* E, de fato, nunca houve nenhum problema de eixo com as cenas filmadas.

HOJE

CARUSO
COPACABANA

• FONE 227-3544 •

VITÓRIA

fone 242-9020

2ª FEIRA TAMBÉM

OPERA

BOTAFOGO 2 246 7705

BARRA

Av. 227-290 2 Fone 227-7521 Barra Shopping

CINEMA III

Av. 227-290 2 Fone 227-7521 Barra Shopping

PODE O AMOR DURAR TRINTA SÉCULOS?

O SEGREDO DA

MÚMIA

Um filme de **IVAN CARDOSO**

com

Anselmo Vasconcelos

Wilson Grey

Clarice Piovesan

Regina Casé

Tania Boscóli

Maria Zilda

Evandro Mesquita

Nina de Pádua

Felipe Falcão

Censura 18 anos

**Cenas de Sexo
e Terror**

VENHA CONHECER O EGITO QUE HOLLYWOOD NÃO MOSTROU!

Filipeta de lançamento de O Segredo da Múmia, Rio 1982

No primeiro dia das filmagens, rodamos várias seqüências na Barra da Tijuca, que, naquela época, ainda era um areal. Tinha até umas dunas, onde a gente filmou as cenas de Egito antigo. Eu tinha um amigo, o Sérgio Rodrigues (vulgo Alfinete), que montava na hípica e me arranjou uns cavalos de graça. Ele trouxe esses cavalos lá da Fazenda Marapendi. O Haroldo Marinho era engenheiro, um cara todo organizado, e como na Barra ainda não tinha prédio, não tinha nada, ele marcou num determinado quilômetro da Rio-Santos. No horário combinado, o Alfinete apareceu com três cavalos. O Haroldo achou aquilo o máximo. Quando o Anselmo Vasconcellos viu os cavalos, deu aquela de brasileiro – *Deixa comigo que eu sei montar*. Esses animais sempre estranham um desconhecido. E se o cavaleiro não sabe dominar o cavalo, é o cavalo quem domina. Sei que ele foi dar um galope e o bicho disparou. Só vi o capuz egípcio do Anselmo sumindo no horizonte. Isso antes de filmar o primeiro *take*! E o cavalo danou a correr na direção de um canteiro de obras, cheio daqueles vergalhões de aço e caminhões em movimento. Falei: *Agora que esse cavalo vai matar o Anselmo Vasconcelos!* Felizmente, o Alfinete pegou outro cavalo e conseguiu dominar o animal do Anselmo. Então a gente pôde filmar. No final do dia, o Haroldo Marinho falou: *Ó Ivan, o teu outro assistente vai ser o Alfinete!*

De todas as minhas múmias – que ao todo, se contarmos o *stunt man* Guarilha, foram cinco – devo confessar que o ator Anselmo Vasconcelos foi disparado quem melhor interpretou este fantástico e romântico personagem. Uma curiosidade do *Segredo da Múmia* é que todos os ataques da múmia foram filmados duas vezes. E as atrizes também acabaram mudando. A Cláudia Ohana participou da primeira versão. No segundo dia de filmagem, tentamos rodar no tal aqueduto onde a gente tinha sido preso na época de *A Múmia Volta a Atacar*. Aquele lugar deve ser amaldiçoado, porque novamente a filmagem não evoluiu. Externa em cinema é terrível, por causa do problema da luz. Principalmente quando você vai filmar em lugar que tem mata, é um desastre. Isso me deixou arrasado e, à noite, a Nina de Pádua foi na minha casa me consolar. Começamos um romântico namoro, que me ajudou muito a fazer o filme. Me deu mais prazer de trabalhar, porque estava apaixonado pela Nina.

267

Às vésperas do lançamento do filme, passei por um tremendo sufoco, porque ainda não tínhamos um título definitivo para a fita. Foi um problema porque era um negócio e tinha essa coisa de datas, compromissos, etc. Você tinha que decidir aquilo num determinado prazo até para poder fazer o cartaz. A gente sempre chamou o filme

de *Múmia*. *O Lago Maldito* dançou porque não era um título comercial, não traduzia o filme. O título teria que ter a palavra *múmia*. O roteiro do Lucchetti se chamava *A Múmia de Runamb*, mas era um título de história em quadrinhos. Na Líder, chegou a ser registrado como *A Maldição da Múmia*, mas o Zelito tinha medo que a maldição do título se abatesse sobre a comercialização do filme. No departamento de publicidade da Embrafilme, fizeram uma lista com mais de trinta títulos para que eu escolhesse. Tinha até um que eu falei: *Esse só serve para lançar em Portugal* – era *O Amor Atrás das Gazes*.

268

Foi tomando banho, depois da praia, que pintou a palavra *Segredo*, que fechou o título do filme. *Segredo* era uma palavra antiga e que também remetia ao universo cinematográfico – *O Segredo da Porta Fechada*. A última vez que eu fui num cineclube, o Cineclube Santa Tereza, foi para assistir a esse filme do Fritz Lang. No terceiro rolo, queimou a lâmpada do projetor e nunca mais consegui saber qual era o segredo da porta fechada... O título *O Segredo da Múmia* foi realmente um gol aos 46 minutos do segundo tempo.

A Embrafilme, tão mal falada, na verdade, foi a maior glória em estrutura de produção e distribuição que o cinema brasileiro já teve. Não é essa loucura de hoje em dia, que produzem



Anselmo Vasconcellos e Wilson Grey, Rio 1982

filmes para ficar na prateleira. A Embrafilme podia até suportar as produções que ficavam encalhadas. Porque, tirando os filmes da Boca do Lixo, os campeões de bilheteria daquela época eram da Embrafilme. Ela tinha um departamento que cuidava dos anúncios, da divulgação, tinha escritórios espalhados em todas as regiões do País, foi a maior perda que o cinema brasileiro sofreu. Com *O Segredo da Múmia*, viajei o Brasil inteiro. Fui de Manaus a Porto Alegre, para lançar o filme.

270 Sempre me liguei muito na publicidade dos filmes. *A Múmia* teve uma campanha muito bacana. A propaganda era toda sensacional. Acho que um dos meus maiores méritos é que, mesmo sendo um pequeno produtor, consegui criar uma marca para os meus filmes. A direção de arte do Óscar Ramos saiu da tela para as peças publicitárias. O Óscar fez um cartaz espetacular, inspirado no pôster do *Gato Preto*, do Val Lewton. Os anúncios, as fotos de porta de cinema e os *displays* foram criados de acordo com a tradição do filme de gênero. *A Múmia* teve anúncios coloridos na *Folha*, no *Estadão* e no *Jornal da Tarde*. São Paulo teve uma publicidade muito mais agressiva que o Rio. Aqui no Rio, só estar no circuito do Severiano Ribeiro já era um berço esplêndido. E o *trailer* – que é uma arma fulminante para você atrair o



Desenho de Oscar Ramos

público – ficou imbatível. O Lucchetti faz muito bem essa coisa do clichê.

O Lucchetti sempre fez os textos dos meus *trailers*, que depois eram adulterados por mim e pelo Gilberto Santeiro. Embora o Santeiro seja um montador clássico, tem uma verve incomum para isso. No *trailer* da *Múmia*, por exemplo, aquela frase: *É homem com homem, mulher com mulher, cobra engolindo cobra!* é dele. Foram frases como *Pode o amor durar 30 séculos?*, *Conheça o Egito que Hollywood não mostrou* e *Cenas de sexo e terror* – narradas pelo fabuloso Ramos Calhella – que ajudaram a chamar o espectador. As frases, junto com a múmia e as mulheres que apareciam nuas no filme, resultaram num *trailer* de arromba.

272

Transformei o lançamento do filme numa guerrilha. Foi um desbravamento. Eu tinha que lançar um signo totalmente estranho ao que estava no ar. Então eu passeava pela Avenida Paulista e pelo Centrão, em carro aberto, com um dublê vestido de múmia e várias odaliscas semi nuas. E a empenhada divulgadora Georgia Matarazzo nos levou a programas como o do Jota Silvestre, onde ganhei um troféu, que guardo até hoje, de *Melhores da Semana*. Também fomos ao Flávio Cavalcanti, onde a múmia circulava livremente pelo estúdio, como se fosse um louco. Ela invadia

o palco e interrompia o apresentador, que fazia o gênero mal-humorado. Ao contrário dos meus colegas, para mim a produção de um filme não se encerra na primeira cópia. Não sossego enquanto não vejo o filme na mídia e a sala cheia.

Quando *O Segredo da Múmia* estreou, foi uma loucura. Na própria Embrafilme sacaram que o filme ia bombar. O Gonzaga De Lucca era o novo gerente de comercialização da Embrafilme. E



A Múmia no programa Flávio Cavalcanti, Rio 1982

devo ao Gonzaga boa parte do nosso sucesso. Ele escolheu como estratégia lançar o filme em São Paulo, por causa do espaço que eu tinha na *Folha* e pelo ambiente lá ser mais favorável ao tipo de filme que eu fazia.

274

Todo filme carioca fracassava em São Paulo. O Gonzaga achava que, se a gente dominasse a capital paulista, ganhava fácil o Rio e o resto do País. No Art-Palácio, que era um cinema quase do mesmo nível do Ipiranga e do Marabá, e no Top Cine, localizado na Paulista, o filme entrou em cartaz no início de dezembro. Mas teria que dar lugar a outra fita no dia 25. Quando o exibidor marcava um filme que era do interesse dele, pouco importava a lei de obrigatoriedade. A combinação era que eu ficaria apenas duas semanas. Mas, no Top Cine, o filme fez uma excelente bilheteria. Faltavam apenas 30 espectadores para o filme dobrar. Aí o Gonzaga comprou trinta ingressos e fez o cara da bilheteria rodar a roleta 30 vezes. O exibidor, que era o Gabriel Albicocco, só faltou subir pelas paredes. Porque tinham tirado a gente do Art-Palácio, mas tiveram que nos engolir no Top Cine, porque estávamos dentro da lei. Se você fizesse a renda média da sala, você podia ir dobrando o número de semanas em cartaz. O filme foi muito bem em São Paulo. Todas as críticas foram positivas.

A coisa extrapolou o Jairo Ferreira. O Rubem Biáfora, o Edmar Pereira, o Sérgio Augusto, o Miguel de Almeida... Toda a imprensa paulista foi simpática à múmia brasileira.

Depois *O Segredo da Múmia* foi lançado no Rio de Janeiro e no Nordeste do País pelo grupo Severiano Ribeiro, sempre em grandes circuitos. Fizemos mais de 300 mil espectadores, uma verdadeira façanha para um filme *udigrudi*. Posso dizer até que recuperei a tradição de *O Bandido da Luz Vermelha*. A partir dessa época, como eu também sempre fui produtor, passei a ligar para os gerentes dos cinemas todo dia, depois da sessão das dez, e a registrar em gráficos a bilheteria dos meus filmes. Tenho esses gráficos até hoje e, com eles, aprendi muita coisa. Com o passar dos anos e os sucessivos filmes, cheguei a duvidar, devido à clareza dos dados e à regularidade dos números, se as pessoas iam ver o meu filme ou se elas, na verdade, eram assíduas frequentadoras daquelas salas de cinema.

O Festival de Brasília, junto com o de Gramado, era a principal vitrine do cinema brasileiro. Com certeza, o grande número de prêmios que ganhamos foi outro dado fundamental para o êxito comercial do filme. No Festival de Gramado, por ironia do destino, quem mandava no júri era o Joaquim Pedro de Andrade, que era



Anselmo Vasconcellos e Cláudia Ohana, Rio 1982



Caetano Veloso e a Múmia no lançamento de O Segredo da Múmia no cinema Caruso – Copacabana, Rio 1982

fã do Wilson Grey. E o Grey acabou levando o Prêmio Especial. Mas ficou triste, porque ele sonhava ganhar o de Melhor Ator. A *Múmia* foi marcante não só pelo resgate dos atores da chanchada, como também pelo aproveitamento de elementos que não eram atores. O Felipe Falcão, por exemplo, para surpresa geral, ganhou o Prêmio de Ator Coadjuvante! O Rubens Lucchetti levou, merecidamente, o Prêmio de Roteiro. E o maestro Julio Medaglia ficou com o de Trilha Sonora. Apesar da trilha ter sido creditada exclusivamente a ele, cabe esclarecer que foi um trabalho de equipe e que contou com a contribuição do próprio Santeiro e minha também.

278

Esse prêmio de Trilha Sonora criou uma polêmica enorme. O David Tygel e Sergio Sarraceni encabeçaram um abaixo-assinado que dizia ser um absurdo nos premiar porque a música do nosso filme não era original. Mas acontece que não era um prêmio de música original, e sim de trilha sonora. A gente foi defendido pelo Néelson Motta, que escreveu um artigo brilhante sobre *O Segredo da Múmia*. Foi esse artigo, publicado na *Última Hora*, que definiu o *terrir* como sendo o meu gênero. E foi o Gilberto Santeiro que completou: *Se o Hitchcock é o Mestre do Suspense, você será o Mestre do Terrir.*



Com Hélio Oiticica

Depois, no Festival de Brasília, ganhamos mais 5 prêmios. Faturei o de Melhor Diretor; o Grey, finalmente, foi eleito Melhor Ator; o Gilberto ganhou o Prêmio de Montagem; o Óscar Ramos merecidamente ganhou Cenografia e o Medalha, novamente, venceu na categoria Trilha Sonora. Em sua vitoriosa carreira, *O Segredo da Múmia* totalizou 17 prêmios. *O terrir* foi lançado de maneira espetacular. Em Gramado, tinha um representante do Festival Internacional de Cinema Fantástico de Madrid que viu a *Múmia* e quis exibir o filme na Espanha. Nessa oportunidade, conheci o John Gilling e Sam Peckimpah. Na Espanha, acabei ganhando o Prêmio da Crítica (o meu primeiro prêmio internacional).

Quando ganhei esse prêmio na Espanha, passei por Paris e fui procurar a representação da Embrafilme, que era chefiada pelo Ewerton Machado. Na ocasião, o Jorge Peregrino, chefe do Departamento Externo da Embrafilme, também estava em Paris. E como o meu filme tinha ganhado um prêmio Internacional, ele me convidou para ir ao Festival de Cannes. Foi quando tive a oportunidade de tirar as fotos do Godard.

Foi a minha estréia no Festival de Cannes. *O Segredo da Múmia* foi exibido no maior mercado de cinema do mundo, com direito a anúncio nas



Com Sam Peckinpah, 3º Festival de Cinema Fantástico de Madri 1982



Jean Luc Godard no Festival de Cannes, 1983

principais revistas especializadas. O filme foi muito bem recebido e acabou fazendo sucesso no mundo inteiro. Fui convidado para o Fantassporto, para o Festival da Bélgica e vários outros festivais. Várias pessoas escreveram sobre a *Múmia*, que se tornou *cult*. Na ocasião, conheci o Justino Martins, que fez uma grande reportagem sobre mim na *Manchete*. Foi um filme que me abriu muitas portas e que me botou na vida. Também estreitei laços de amizade com o Walter Hugo Khoury e o Anibal Massaini. Como eu fazia um cinema comercial não alinhado com a turma do Cinema Novo, foi fácil me aproximar do pessoal de São Paulo. O Khoury tinha acabado de fazer o *Eros, o Deus do Amor*, produzido pelo Enzo Barone, e se preparava para fazer o *Amor, Estranho Amor*, com o Massaini. O Enzo não tinha projeto e o Khoury nos apresentou, para que o Barone fosse produtor das *As Sete Vampiras*, o filme que ambicionava fazer a seguir.

283

Em Gramado o Anselmo Vasconcelos havia me apresentado a Carla Camurati, que achei perfeita para essa nova produção. O dinheiro que a Embrafilme havia nos dado para a *Múmia* era tão pouco, que não tivemos dificuldade em zerar nossa conta com a distribuidora. E a Embrafilme tinha uma regra espetacular. Se o financiamento para um filme fosse pago,



Entregando o prêmio especial que o Fantasporto conferiu ao presidente Fernando Henrique Cardoso pelo renascimento do cinema brasileiro – Brasília 1999

você estava automaticamente credenciado a receber um novo.

Devido ao sucesso do *Segredo da Múmia*, e a influência do Júlio Medaglia na TV Globo, o núcleo do Walter Avancini me chamou para fazer uma novela de múmia. Passei uma semana em São Paulo, trancado num hotel junto com o Rubens Lucchetti, o Daniel Más e outro roteirista – todos nós já contratados – tentando desenvolver um argumento.

O Daniel tinha muita imaginação e facilidade para escrever. Ficava o tempo todo competindo com o Rubens, embora não tivesse intimidade com o universo do horror. O Daniel era *trash* e achou o Lucchetti uma peça de museu. Ele nunca tinha visto nada igual. O Lucchetti é muito tímido, cheio de manias – só escreve na própria máquina, na casa dele, sozinho – e acabou fugindo de São Paulo para Ribeirão Preto, onde tinha voltado a morar.

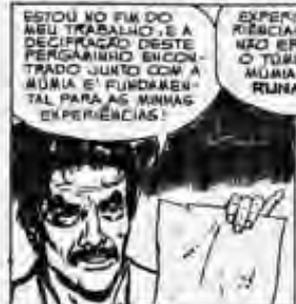
De fato, o processo criativo a quatro é difícil. Ainda mais com o diretor presente. Estou falando do Lucchetti, mas eu também tinha os meus limites. Após muitas brigas e discussões, finalmente o Lucchetti conseguiu fazer um primeiro tratamento, que depois foi adaptado ao padrão global pelo Daniel. A história ficou até legal. Mas

foi uma pena, porque o núcleo do Avancini foi extinto e perdemos essa oportunidade.

O Segredo da Múmia, graças ao Lucchetti, teve a felicidade de ser lançado em quadrinhos. Sempre fui leitor de histórias em quadrinhos, mas nunca militei nesse mundo. Na época, também, as revistinhas de terror *made in Brazil* praticamente nem existiam mais. Já foram as últimas gotinhas. Eram as editoras querendo surfar no sucesso do filme. De qualquer jeito, consegui migrar para essa mídia, o que foi muito legal. Fui um dos poucos cineastas brasileiros, além do Mojica, a ter esse privilégio....



*Com Carla Mourão, Tereza Cristina, Silvana Rodrigues,
Nina de Pádua e Alexandra Falcão*







"SUA INDIÇÃO ATINGE UM TAL PONTO QUE ELE SE TORNA UM AGRESSIVO MANIACO, UMA VEZ QUE A IMAGEM DE NADJA SE TRANSFORMA PARA TODAS AS MULHERES QUE TENTAM POSSUIR, MATANDO-AS IMPEDIDAMENTE!"

NADJA! NADJA!!!

AH! ASSIM ESTÁ ME MACHUCANDO!



NADJA! NADJA!!!

AH! AH! AH!

"TRAÍDO PELO SEU SERVO, QUE TINHA CONHECIMENTO DE SEUS CRIMES, RUNAMB É PRESO EM FLAGRANTE."



O PROFESSOR DETESTA REPORTERES... VAMOS SUMAR DAQUI!

ERA EXATAMENTE O QUE EU ESTAVA FAZENDO GUARDO VOCÊ APARECELI!



POSSO SABER COM QUEM VOCÊ ESTAVA FALANDO?

COM UM REPORTER DA RÁDIO MUNDO!



REPORTERES! MUNDO! REPORTERES! SE OG APAREÇO AQUI... HEHE!!!

FOI POR ISSO QUE EU O EXOTEI DAQUI, MEU QUERIDINHO!



INVADIDO POR UM ENTUSIASMO QUE CHEGA A BEIRAR QUASE A INCANDESCÊNCIA O PROFESSOR EXPEDITO VILUS PREPARA-SE PARA O GRANDE MOMENTO DE SUA VIDA...

TODA A MINHA TEORIA ESTÁ RESGURIDA NESTE LABORATORIO...

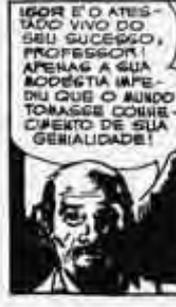


MUITO INTERESSANTE A HISTÓRIA DESSA MÚMIA! FIQUEI TÃO ENTRETIDO NA TRADIÇÃO QUE ACABEI VARIANDO À NOITE!

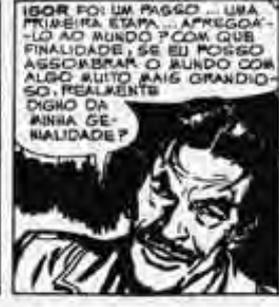


QUEM É O SENHOR E O QUE FAZ AQUI? NÃO SABE QUE ESTÁ INVADINDO UMA PROPRIEDADE PARTICULAR?

EU... SOU REPORTER DA RÁDIO MUNDO E ESTAVA...



IGOR É O ATES-TAÇÃO VIVO DO SEU SUCESSO, PROFESSOR! APENAS A SUA MODESTIA IMPEDIU QUE O MUNDO TOMASSE CONHECIMENTO DE SUA GENIALIDADE!



IGOR FOI UM PASSO... UMA PRIMEIRA ETAPA... APRESSO-LO AO MUNDO COM QUE FINALIDADE, SE EU POSSO ASSOMBRAR O MUNDO COM ALGO MUITO MAIS GRANDIOSO, REALMENTE DIGNO DA MINHA GENIALIDADE?



O GRANDE MOMENTO...



NADJA!... NADJA!

ELA É A PRIMEIRA COISA QUE A MENTE SUSSURRA...



PARA MIM VOCÊ NÃO TEM DO ALUCINAÇÃO CLÁUSTRO!

FALO SÉRIO. MÉRITA TENHO CERTEZA QUE ESTO ACONTECENDO...



EM QUE VOCÊ SE BASEIA PARA TER TALS SUSPEITAS?

POR ORA, E GOB INTUÍDO (RIR) MAS ESTOU FAZENDO UMA GRANDE REPORTAGEM! ESCREVA ISSO!!!



SEM ENQUANTO VOCÊ NÃO FAZ ESSA "GRANDE REPORTAGEM", É MELHOR CUIDAR DE FAZER LOGO A COBERTURA DO SANGRANTO DOS ESCOTOS! POR QUE A SUA INTUIÇÃO DIZ QUE, SE NÃO PIZER, O CHEFE VAI COBER O SEU FIGADO!!!



NAQUELA NOITE...

QUE LIGAR MARAVILHOSO REFLETIDO NOS SEUS OLHOS!

RICA BANS MARAVILHOSO REFLETIDO NOS SEUS OLHOS!



(NADJA! NADJA!... AINDA SEMAS NINHA!)



(NADJA!... ONDE ESTÁ, NADJA?)



O QUE É AQUILO? MEU DEUS! É UMA MÚMIA!!!

MAS DO QUE VOCÊ ESTÁ FALANDO?



EI!



ONEARTE
apresenta uma produção de
ANIBAL MASSAINI NETO



**OS BONSTEMPÓS
VOLTARAM
VAMOS GOZAR
OUTRA VEZ**

CARLA CAMURATI MARCOS FROTA PAULO CESAR GRANDE KATIA LOPES CARINA COOPER VANESSA PEDRO CARDOSO
MARIA LUIZA CASTELLI ALEXANDRE FROTA ANTONIO PETRIM ANDRÉ FELIPE MAURO RENATO PEDROSA LÍDIA BIZZOCCHI
ZEZÉ MACEDO MARIA HELENA STAINER LELOCA KATIA SPENCER MARIA GLADYS COLE SUSIE WALFER CLAUDIA LUCIA
JOSE LEWGOY CONSUELO LEANDRO JOHN HERBERT TÂNIA BOSCOLI DIONÍCIO DE AZEVEDO
IVAN CARDOSO E JOHN HERBERT

ONEARTE

Cartaz de Os Bons Tempos Voltaram, Rio 1984

Capítulo XXVI

Os Bons Tempos Voltaram – Vamos Gozar Outra Vez

Quando voltei ao Brasil, cheguei a ter várias reuniões com o Enzo Barone e o Renato Grecchi, em São Paulo, para tentar fechar o negócio de *As Sete Vampiras*. O Barone era mais produtor de comercial e os atrativos que eu tinha para seduzi-lo eram – além do sucesso, da repercussão e dos prêmios obtidos com *O Segredo da Múmia* – a possibilidade de ter a Carla Camurati e o Mário Gomes, dois astros *globais*, como protagonistas do filme.

293

Mas, infelizmente, o negócio acabou gorando porque o Barone teve um problema e foi obrigado a viajar para Honolulu. O concurso da Embrafilme foi se aproximando e me vi forçado a arranjar outro produtor de qualquer maneira. Acabei procurando o Aníbal Massaini, que topou entrar no negócio, mas com uma condição. Ele queria que eu o ajudasse a terminar uma comédia baseada em histórias de sexo entre primos. O Massaini já tinha um primeiro episódio pronto, dirigido pelo Walter Hugo Khoury, chamado *As Primas*, e queria fazer mais dois episódios, de 30 minutos cada.



Com Anibal Massaini

Imediatamente fui para sauna do Jockey Clube. Li um monte de contos eróticos da revista masculina *Ele & Ela* e bolei um argumento de arrepiar, intitulado *Sábado Quente*. Convidamos o Daniel Más para fazer o roteiro. O Daniel tinha prestígio enorme em São Paulo. Ele era editor da *Vogue* e também tinha escrito novelas para a TV Tupi. Na época, ele tinha acabado de escrever um *Caso Especial* para a Globo e estava voltando a militar nessa área.

Foi legal, porque o Aníbal aceitou, além do Daniel como roteirista, o Óscar Ramos na direção de arte e o Carlos Egberto Silveira como fotógrafo e câmera. Egberto vinha do *Menino do Rio* e de outros filmes da LC Barreto. Era um fotógrafo que já tinha passado pelo cinema paulista e havia estudado na Inglaterra, na *The London Film School*. O Egberto é o melhor iluminador que eu conheço.

O Daniel Más era uma língua muito ferina. Um jornalista que revolucionou o colunismo social, ou melhor, sexual. Foi uma espécie de precursor do besteiro, embora não tenham lhe dado esse reconhecimento. O Daniel era muito pervertido e fez um roteiro, cheio de palavrões e de sacanagem, que satisfazia plenamente as taras do Aníbal. Embora eu próprio tenha feito o argumento, roteiro para mim é apenas uma

série de indicações. Caminhos para eu compor as imagens que me fascinam. Eu até gosto de, no decorrer das filmagens, aumentar os papéis dos atores que estão mais afinados e criando o filme comigo. Reconheço que isso seja um problema para a produção. No sentido que acabo filmando coisas que não estavam previstas, mais de qualquer jeito isso sempre funcionou.

296

Os Bons Tempos Voltaram lançou vários atores no cinema: meu primo Pedro Cardoso, o Alexandre Frota, a Karina Cooper, o Paulo César Grande, a Karen Accioly e o André Felipe Mauro, que era neto do Humberto Mauro. Essa fita também foi sensacional porque eu tive a oportunidade de trabalhar com vários atores veteranos que já tinham participado de outras produções da Cinedistri – como a Consuelo Leandro, o John Herbert, a Zezé Macedo, o José Lewgoy, o Tião Macalé, o Colé e o Wilson Grey. Completam o elenco, a deliciosa Tânia Bôscoli, a versátil Maria Gladys e a escultural Matilde Mastrangi – uma verdadeira deusa do sexo da Boca do Lixo.

Os Bons Tempos Voltaram não é um filme de *terror*, é uma comédia. Mas eu também já havia feito várias comédias em Super 8. Além disso, sempre fui fascinado pelo mundo *kitsch* do cinema erótico e era um espectador assíduo das pornochanchadas. Vi que a *Múmia* havia funcio-



Matilde Matrangli, Hélio Ary, Carlos Wilson



Alexandre Frota, Pedro Cardoso

nado e queria fazer mais filmes. *Os Bons Tempos* foi filmado em 83, logo em seguida à *Múmia*. O filme foi lançado em 84, um ano fraco para o cinema brasileiro, mas teve muito mais bilheteria que a *Múmia*. Acho também que o ciclo da pornochanchada estava acabando. Mesmo assim, a fita ficou no terceiro lugar de bilheteria daquele ano. Fez perto de 1 milhão de espectadores. Só devo ter chegado atrás dos Trapalhões e de mais outro filme pornô.

Pela primeira vez, eu tive a possibilidade de filmar com duas câmeras. O Aníbal é um excelente produtor. E quando ele está no *set*, faz tudo: sobe em escada, acende refletor, bate claquete, etc. O Massaini tem uma vitalidade incrível. Pela primeira vez, vi uma pessoa que tinha mais energia do que eu. Tive até problemas com ele por causa disso. A gente tinha acabado de ter uma reunião. E quando eu chegava em casa, o telefone já estava tocando. Era o Aníbal, que já tinha mudado isso e aquilo. Ele era incansável na produção e tinha muita disciplina. É o sistema de produção mais parecido com o do Júlio Bressane que eu já vi na minha carreira. Só que totalmente voltado para o comércio e com muito mais bala na agulha. O Júlio não tinha produtor. E o Aníbal tinha o seu irmão caçula, o Oswaldinho, sempre com a sua mala 007 cheia



Colé e Cláudia Lúcia

de dinheiro, pagando todo mundo na hora e fazendo as coisas acontecerem no *set*.

Foi uma pena porque, no final, por uma série de contingências, a gente não pôde concluir a filmagem dentro do plano previsto, que eram duas semanas. O Carlos Egberto passou mal no dia que a gente ia filmar a cena em que o Pedrinho Cardoso desvirgina a Carla Camurati, que era sua prima na história.

Era o clímax do filme. Talvez o resultado dos *Bons Tempos* pudesse ter sido ainda melhor se a cena fosse filmada naquela noite. E teria evitado uma série de aborrecimentos. Porque, aí, houve uma briga danada entre os atores e o produtor. Esta cena era a mais importante para a conclusão do roteiro que os atores haviam lido e aceitado encenar.

301

Ai criou-se um impasse. Tentamos filmar mais duas vezes essa cena, lá no Pontal do Recreio dos Bandeirantes. Na primeira tentativa, o Pedro Cardoso pisou num prego, durante um ensaio de teatro. A cena era na praia e ele não poderia enfiar o pé machucado na areia. Então adiamos novamente a filmagem.

Na segunda tentativa, a Carla Camurati arrumou um torcicolo – que é o tipo da desculpa clássica



Carla Camuratti, Rio 1984

de atriz. O Massaini é um produtor que está acostumado a lidar com esse tipo de problema. Levou até um médico na casa dela. Só que ele estava acostumado a trabalhar com feras mais domáveis que a Camurati e o Pedro, estrelas que escaparam totalmente do seu controle.

Isso foi muito ruim, porque desencadeou uma série de brigas e acabei perdendo o maior produtor com o qual já trabalhei. O filme também era co-produzido pela Embrafilme. O Carlos Augusto Calil, que era o diretor da estatal, felizmente gostou do material filmado e conseguiu apaziguar a gente. Todas as partes assinaram um acordo e fui novamente contratado, pelo Massaini, para rodar a tal seqüência sem a qual *Os Bons Tempos* não se completaria. Só que a cena não ficou com a temperatura que o Anibal desejava. Eles fizeram uma cena romântica e o filme beirava a pornochanchada...

Montei o copião com Éder Mazini, um excelente montador. Ele era muito ligeiro, nunca trabalhei com um editor tão rápido. Fiz um primeiro corte aqui no Rio, com o lendário Radar, na moviola do Pedro Rovai. E o filme foi para São Paulo, para o Éder fazer o acabamento. Fui lá só para colocar as músicas e dar o corte final. Depois que a fita estava pronta, o Anibal deu o pulo do gato, acrescentando – como era hábito em muitas



Leiloca, Karina Cooper, André Felipe Mauro, Colé, Andréa Beltrão, Paulo César Grande e Carla Camuratti, Rio 1984

pornoanchadas – cenas com dublê de corpo... Só que, aí, como os atores já tinham assinado um novo contrato, não houve jeito de reclamar.

A princípio, as cenas me chocaram. Depois, pensando melhor, vi que esses *takes* acrescentados também eram artísticos. Porque só o cara arranjar os dublês de corpo e fazer a falsificação já era uma coisa sensacional. Da minha parte, não me envergonho da obra. Pelo contrário, me orgulho bastante de *Os Bons Tempos Voltaram – Vamos Gozar Utra Vez*. Acho que o filme tem planos sensacionais e muita coisa bacana. A fotografia do Egberto, por exemplo, é espetacular. A cenografia e os figurinos do Óscar também são de primeira. A própria Camurati está deslumbrante no filme.

305

Mas, ao mesmo tempo que os atores reclamavam da presença de um produtor tão agressivo assim no *set*, o Aníbal também me dava muita liberdade em várias outras áreas. Por exemplo, no caso da contratação da jovem atriz Karina Cooper. A Cinedistri tinha a tradição de contratar ex-misses para papéis coadjuvantes e, a princípio, foi um choque para o Massaini a minha indicação da Karina, que não era exatamente um modelo de beleza, mas uma ótima comediante. Ela acabou roubando a cena nos *Bons Tempos* e foi muito ousada nas cenas de sexo com o André Felipe



Alexandre Frota, Carla Camuratti, José Lewgoy e Consuelo Leandro, Rio 1984

Mauro e o Paulo César Grande, na época um ex-jogador de basquete.

Outro ponto alto do filme foi a recriação do antológico *Os Brotos Comandam*, programa de *rock'n'roll* que o Carlos Imperial fazia na Rádio Guanabara, no final dos anos 50. A locução, recriada pelo próprio Imperial, costura boa parte do filme e ficou muito legal. Eu tinha conhecido o Imperial nas filmagens de *O Monstro Caraíba*, do Júlio Bressane. Foi um reencontro maravilhoso que só foi possível também graças ao Aníbal, que era seu grande amigo. O meu incansável produtor também conseguiu os direitos de músicas da Cely Campelo, de vários roquinhos brasileiros dos anos 50 e do clássico *It's now or never*, de Elvis Presley. A trilha sonora dos *Bons Tempos* chegou a ser lançada em disco pela Fermata. Foi sensacional.



Ariel Coelho, Petrópolis 1986

Capítulo XXVII

As Sete Vampiras

Desde a primeira vez que eu ouvi o título *As Sete Vampiras* do Lucchetti, achei fabuloso. Enxerguei ali um potencial comercial enorme. Imediatamente vi escrito nas marquises dos cinemas. Se uma vampira já era de arrepiar, sete então... Era um verdadeiro buquê de vampiras! Isso foi antes do lançamento de *O Segredo da Múmia*. O Lucchetti já tinha voltado a morar em Ribeirão Preto e começou a me mandar alguns tratamentos, mas, ao desenvolver o roteiro, não calculei o enorme desafio que estaria enfrentando. Felizmente resolvido mais tarde pelo Óscar Ramos.

309

Rodei *As Sete Vampiras* inteiro em oito semanas, mas só consegui realizar a seqüência da planta carnívora devorando o botânico, que abre o filme, um ano depois. O Óscar já trabalhava na Croma, do Odorico Mendes. Era uma grande produtora de São Paulo, que fazia muitos comerciais, e foi lá que ele conseguiu o contato de uns garotos pirados que construíram a planta toda em látex. O Óscar apenas desenhou essa planta, que me orgulha muito até hoje. O próprio Roger Corman considera a minha planta carnívora muito melhor que a da *Pequena Loja dos Horrores*.



Com Roger Corman, Festival Internacional do Rio 1994

De todos os meus filmes, *As Sete Vampiras* é o que eu mais gosto. Porque foi o que me deu mais dinheiro. Além disso, foram várias coincidências muito prazerosas. Primeiro a gente ter conseguido filmar no Quitandinha, outro lugar que eu ia muito quando era criança, em festas e bailes de carnaval. Todo mundo que vai a Petrópolis passa pelo Quitandinha. Não sei se ele foi o maior cassino brasileiro, mas foi seguramente o mais famoso. É um prédio de arquitetura normanda, muito bonito. Por dentro é tudo enorme e tem uma decoração que remete à cenografia dos filmes de Hollywood. Nas *Sete Vampiras*, o Quitandinha funcionou como um verdadeiro estúdio de cinema. E foi o meu primeiro filme produzido pela experiente Maria da Salete.

311

Como a *Múmia* tinha me revelado – e me projetado – como o *mestre do terror* e os *Bons Tempos* tinha feito uma excelente bilheteria, consegui atrair dois nomes de peso da iniciativa privada para investir no filme. O primeiro foi o empresário Mauro Taubman, dono da Company e um verdadeiro rei Midas – onde esse cara botava a mão virava ouro... Aqui no Rio, a Company era uma marca de qualidade na área de roupas esportivas. O Mauro era um grande investidor de eventos para jovens e nunca tinha produzido cinema. Então a entrada do Mauro Taubman no

filme foi um atestado de que aquilo era um bom negócio. A primeira cartela do filme era: *Ivan Cardoso e Mauro Taubman apresentam...*

As Sete Vampiras foi também o meu primeiro filme co-produzido pelo *playboy* Cláudio Klabin, que é um dos meus melhores amigos. Na época, a Salete também arrumou um apoio do Flavio Holanda, que locava equipamentos de iluminação. Um dos maiores problemas do cinema – e não foi diferente nas *Sete Vampiras* – é a parte de iluminação. A quantidade de luz que é usada é a principal diferença do cinema americano para o cinema brasileiro. Fotografia é luz. Quanto mais luz você tem, ainda mais na mão de um fotógrafo como o Carlos Egberto, mais você vai poder pintar o *set* – literalmente. E isso é sempre uma guerra danada entre a produção e o fotógrafo.

312

E a fotografia das *Sete Vampiras* é deslumbrante e mereceu até o prêmio Kodak. O Egberto, apesar de ter um estilo muito particular de trabalho, brilhou. Na época, ele tinha assistentes maravilhosos. O César Elias era o câmera. O Sérgio Leandro (o *Ratinho*) era o segundo assistente e fazia o foco. O *Ratinho* pegava onda no Arpoador, atualmente trabalha mais em Hollywood que aqui. E ainda tinha um terceiro assistente, o Marcelo Rocha (vulgo *Apparechio*) que hoje em

**IVAN E.S. CARDOSO E MAURO TAUBMAN
APRESENTAM**

A QUAL DELAS VOCÊ DARIA O SEU PESCOÇO?



Com **NICOLE PUZZI - NUNO LEAL MAIA - ANDRÉA BELTRÃO
SIMONE CARVALHO - LEO JAIME - COLÉ - ARIEL COELHO - ZEZÉ MACEDO
IVON CURI - WILSON GREY** e apresentando **SUZANA MATTOS**
participação especial: **LUCÉLIA SANTOS JOHN HERBERT**

DISTRIBUIÇÃO EMBRAFILME

5ª Feira

IPIRANGA 1

ASTOR

CENTER
IGUATÉMI

VILA RICA

SERRADOR 1
CAMPINAS

MORUMBI

SHOPPING CENTER MORUMBI

INDAIÁ-ART

SANTOS

em refrigerador
IBIRAPUERA 2
ALAMEDA IMBACT ESG JURUPIC
Shopping Center Ibirapuera

**14
ANOS**

Anúncio de lançamento de *As Sete Vampiras*, 1986

dia é um dos maiores fotógrafos de comerciais de São Paulo. O Egberto é um artista excêntrico. Ele fotometrava a cena e jogava o Spectra para o alto e para trás. Uma das funções do *Apparechio* era voar e agarrar o fotômetro. Se caísse no chão, ele tomava aquele esporro.

314

Com o dinheiro da Embrafilme e desses dois sócios, pude de fato fazer o filme que eu queria fazer. A gente teve a felicidade de encomendar a música-tema do filme ao Léo Jaime. A CBS, que era a gravadora, entrou em entendimentos conosco e com a Embrafilme para sincronizar a data de lançamento do filme com o período que a música seria trabalhada pelas rádios. A *Vampira* já foi um filme produzido, senão industrialmente, semi-industrialmente. Desde do início da produção, já tinha a data de lançamento. Era no fim do ano, nas férias de dezembro, e nos interessava que a música começasse a tocar nas rádios em outubro. Produzimos até um videoclip para sua divulgação.

A indústria fonográfica, pelo menos naquela época, dominava a programação das rádios FM através do jabá. O disco do Léo Jaime foi lançado no meio do primeiro semestre e, cada dois meses, trabalhavam uma faixa. *As Sete Vampiras* seria a terceira ou quarta faixa a ser trabalhada. Era o tempo exato pra ela chegar às paradas de suces-



Léo Jaime e Seus Miquinhos Amestrados, Petrópolis 1986

so, às vésperas do lançamento do filme. Acontece que, nem a gravadora, muito menos nós, tínhamos controle sobre as rádios AM. E a música estourou na AM uns seis meses antes do filme sair. Aí não teve como controlar mais. Foi até uma coisa que nos preocupou muito, mas depois acabou tudo dando certo. *As Sete Vampiras* foi um dos maiores sucessos do Léo Jaime. Ela foi mais que um sucesso, porque tocou insuportavelmente. Por sugestão do Santeiro, o *trailer* ficou assim: *Depois do sucesso da música, Ivan Cardoso traz para o cinema As Sete Vampiras. A música era realmente uma música-tema, porque contava, mais ou menos, a história do filme: São sete garotas...*

316

Fora a música que havia sido encomendada ao Léo Jaime, o resto da trilha sonora foi toda composta pelo maestro Julio Medaglia e gravada pelo Amilton Godoy, lá em São Paulo. O Medaglia também foi sempre uma pessoa muito sintonizada e interessada em tudo, não só pelo trabalho dele. Não tinha nenhum tipo de problema relacionado a questões autorais. Eu levava os discos do Bernard Hermann e do Alfred Newman e pedia pra ele fazer a trilha naquela linha. E ele fazia, sem maiores problemas. E a trilha ficou excepcional.

A direção de arte de *As Sete Vampiras* também é soberba. O Quitandinha era um cenário pronto. A gente só precisava adornar, colocar adereços,

telões de papelão, essas coisas. Uma coisa que eu já tinha percebido na *Múmia*, apesar dos poucos recursos, e pude constatar no *Bons Tempos* também, é que o Óscar também era um puta figurinista, então a gente investiu muito neste setor e foi muito feliz também.

Eu achava a Nicole Puzzi fantástica. E uma coisa que eu sempre imaginei foi ela no papel da Silvia. Eu a contratei pelos seus lindos cabelos longos e lisos, que é um tipo ideal para vampira. Mas no dia da filmagem, ela chegou em Petrópolis com o cabelo encaracolado. A sorte é que o Óscar conseguiu dar um jeito pra ela ficar mais de acordo com o personagem. Mas aí, ela já tinha perdido um terreno enorme no filme. O diretor comprou gato por lebre.

A Andréa Beltrão foi uma atriz por quem eu me apaixonei desde o primeiro momento que a vi. Tive que bloquear minhas emoções porque ela era casada com meu primo Carlinhos, o irmão do Pedro Cardoso. Tanto é que, em seguida, ela veio fazer o papel principal no *Escorpião*. Eu a considero uma atriz maravilhosa e um grande talento cômico. Ela é muito engraçada, sem ser tão *freak* como a Regina Casé. A Regina Casé já é muito caricata, uma Zezé Macedo pós-tudo. Naquela época, a Beltrão era uma novidade e era muito jovem, atraente, sedutora e carismática.



Nicole Puzzi, Petrópolis 1986

Uma atriz irretocável e me deu muita alegria ter podido trabalhar com ela, principalmente nas *Sete Vampiras*.

Além da Andréa e da Nicole, eu tive que escalar 7 vampiras. E, por conta disso, acabei consegui coisas que até Deus duvida. Contratar a Simone Carvalho, que era uma Rainha da Pornochanchada, para um papel secundário. Consegui esta façanha graças à amizade com o marido dela, o produtor e diretor Cláudio Cunha. A Simone é uma pessoa muito doce e um dos rostos mais cinematográficos que eu já filmei na vida – principalmente caracterizada de vampira. Tanto é que ela foi a imagem de venda de *As Sete Vampiras*.

319

A Lucélia Santos também é uma pessoa que eu lamento não ter tido outras oportunidades de trabalhar. Ela não só é uma tremenda atriz, mas uma das pessoas mais generosas que eu conheci. O papel dela também era pequeno, apesar dela ser a líder das *vampiras*. *As Sete Vampiras*, no filme, é um show que acontece na boate do Quitandinha. Depois de ter estrelado não sei quantas novelas, de ter sido a *Escrava Isaura*, de ter feito inúmeros filmes e de já ser um dos maiores nomes do cinema brasileiro, a Lucélia não fez nenhuma objeção em aparecer de peito de fora e tanga, caracterizada de vampira, dividindo o palco com mais 6 meninas e o Pedro Cardoso. Ela foi muito legal.

Nosso elenco tinha outra Rainha da Pornochanchada paulista, que era a Alvamar Taddei. Uma mulher que tinha um corpo sensacional e não tinha problema nenhum de ficar pelada. E tinha ainda a Dedina Bernadelli, uma louraça com peitão, muito bonita, que eu lancei. A Tânia Boscoli, que já tinha feito comigo a *Múmia* e os *Bons Tempos Voltaram*, uma grande amiga minha.

E a Danielle Daumerie, uma menina que eu vi na praia, de *topless*. Ela tinha apenas 14 anos e só trabalhou com autorização dos pais e do Juizado de Menores. Cabe registrar que eu descobri a Danielle muito antes do Lobão...



Lucélia Santos e Pedro Cardoso, Petrópolis 1986

E fechando esse time, que fez mais de um milhão de espectadores, uma atriz que eu gosto muito, que é a Suzana Mattos. Para o papel dela eu estava procurando esse biotipo que começa com a Lana Turner, a loura do cinema americano, e que, no *Segredo da Múmia* tinha sido Clarice Piovesan. A gente procurou, procurou...

Eu tinha ficado amigo do Moacir Deriquém, que era um cara que sabia quem ia acontecer no elenco da Globo. Se você precisasse de um ator, ligava para o Deriquém e ele te mandava cinco. A gente procurou essa loura através de revistas tipo *Playboy* e *Ele & Ela*, no cinema, na TV, no teatro...



Simone Carvalho, Petrópolis 1986

Mas não encontrava – e olha que eu fiz teste com tudo que é loura que tinha na praça.

Acabamos ficando com a Louise Cardoso, que passava no teste pelas qualidades de atriz e pela beleza física, mas que não era sequer uma loura oxigenada. Foi o Roberto Carvalho, da Rob Filmes, quem falou: *Quem tem a mulher que você está procurando é o Dedé Santana, é a mulher dele.* Na época nós procuramos o Dedé, mas ele estava excursionando com os Trapalhões e a gente se esqueceu. Dois dias antes de começar o filme, chegou lá no meu escritório a Suzana Mattos acompanhada pelo Dedé Santana. Na hora, como eu já estava enlouquecido com os milhares de problemas que toda produção tem, eu a vi, achei bonita, mas o elenco já tava fechado. Para não fazer uma desfeita, falei: *Leva ela lá na casa do Óscar, pra ter uma participação no filme.*

322

À noite, o meu assistente Alfinete foi na minha casa e falou: *Cardoso, você não viu que aquela menina que foi lá no escritório era quem a gente estava procurando? Ela foi à casa do Óscar e todo mundo do departamento de figurino ficou louco. As roupas ficaram perfeitas.* O Óscar é um cara todo britânico e refinado, nunca quer te estressar ou trazer problemas. Ele não tinha me falado isso porque sabia que, a dois dias do



Suzana Mattos, Petrópolis 1986

filme começar, ia ser um perrengue. Ai o Alfinete falou: *Liga pro Óscar e pergunta pra ele se não é verdade isso que eu estou lhe dizendo*. Então eu liguei para o Óscar e ele confessou que a personagem tinha estado na casa dele. O que os olhos vêem, você não pode negar.

Aí eu fiquei com um problema enorme – descontratar uma atriz do quilate da Louise Cardoso, há dois dias do início das filmagens. Era como romper um noivado, você vai dizer o quê? O meu critério sempre foi trabalhar com tipos. Eu não sou diretor de teatro, não componho personagem. Eu já escolho o ator certo para o lugar certo. Então a gente contratou a Suzana. E depois, na prática, isso criou outros problemas.

324

A Nicole tinha sido namorada do Dedé e a primeira cena que a Suzana tinha que filmar era com ela. Aí a Suzana ficou tão nervosa que não conseguiu falar o texto. Eu quase enlouqueci. O papel da Suzana é um dos principais nas *Vampiras* e poria em risco a produção... Cheguei a dar um telefonema inusitado pra Louise Cardoso, perguntando se ela não queria dar aulas pra Suzana... Paguei um segundo mico com Louise... Mas, não sei qual dos assistentes percebeu que, ao bater o texto com o Dedé, que ficava o tempo todo no set, a Suzana falava com voz de boneca e, naquele tom, daquele jeito, ela conseguia

falar... Na verdade, ela tinha um personagem. Então não houve mais problema.

O elenco *all stars* das *Sete Vampiras* contou também com a participação do irresistível Carlo Mossy, que trabalhou no filme de graça. O Mossy fazia o papel de um fotógrafo que tirava fotos da Suzana Mattos inteiramente nua, numa das mais belas seqüências do filme. Isso deixou o Dedé Santana em transe, porque ele morria de medo que o Mossy devorasse a sua loirinha. Foi engraçado que, pra fazer a cena, a Suzana ficou inteiramente nua, mas colocou um esparadrapo cor de pele na *periquita*. Uma coisa manjada desses filmes *nudies* antigos, mas que eu nunca tinha visto. Uma coisa do além.

325

Na época de lançamento do filme, ela acabou sendo capa da *Playboy* – com texto de apresentação escrito por mim. Também foi capa da *Ele&Ela* e saiu nua em tudo que era revista. E as outras vampiras também... *As Sete Vampiras*, graças ao Taubman, à Embrafilme, aos méritos do próprio filme e ao meu esforço, teve todo um trabalho de mídia muito grande. Eu investia muito nas fotos de cena. Contratei o Sérgio Pagano e o Alexandre Salgado pra fazerem o *still* e, seis meses antes do lançamento do filme, todo mês tinha foto de mulher pelada no filme em alguma revista.

Na área das homenagens aos artistas veteranos também fui muito feliz. Transformei o Wilson Grey em Fu Manchu. Continuei trabalhando com o Colé, que teve o papel que eu mais gostava no filme, o do inspetor Pacheco. Todo muito torcia por esse personagem, ele era um detetive biruta que trabalhava sob a batuta do delegado interpretado pelo Bené Nunes, que se tornou outro grande amigo pessoal e que me chamava de o *terrível*. Foi uma coisa que muito me honra, essa relação com o Bené Nunes.

326 O Bené era um grande pianista e participou de umas dez chanchadas. Algumas como galã, outras como coadjuvante. Os papéis que ele fazia nos meus filmes eram pequenos. Ele já estava velho, não entendia por que eu queria filmar com ele e trabalhava sem ganhar nada, só por farra mesmo. O Ivon Cury, nas *Sete Vampiras*, faz o personagem do Barão von Pal, e também fico muito feliz de ter sido amigo do Ivon. Do elenco das chanchadas trabalham ainda nas *Vampiras* a fenomenal Zezé Macedo e o galã John Herbert (no papel de dono da boate do Quitandinha). A Zezé acabou virando um xodó meu e de toda a equipe. Nas filmagens, era uma ciumeira danada entre as *vampiras*. A Zezé, embora fosse muito mais velha que as outras atrizes, acabou correndo por fora e pagando *place*. Como o



Cole e Wilson Grey, Petrópolis 1986

personagem dela contracenava com a Andréa Beltrão, ela foi ganhando peso. O *casting* de estrelas masculinas trazia também o Léo Jaime (o cantor da boate), o Ariel Coelho (o botânico que é comido pela planta carnívora), o Nuno Leal Maia (o detetive Raimundo Marlou) e as participações especiais de Tião Macalé e Dedé Santana. E não poderia deixar o Felipe Falcão de fora do elenco. Ele é porteiro dos fundos da boate que odeia as mulheres. A boate do Quitandinha também teve vários freqüentadores ilustres. Entre eles, o Mariozinho de Oliveira, o Sandro Solviati, a Neuzinha Brizola, o Altair de Oliveira Lima e o jornalista Matinas Suzuki – que até hoje brinca comigo porque coloquei ele de mafioso japonês.

Foi uma pena o Ariel Coelho ter morrido tão jovem. Se o Sérgio Leone o tivesse conhecido, certamente ele teria feito vários faroeste *spaghetti*. O Ariel tinha a cara que a câmara gosta, uma cara de cavalo. Um rosto enorme, estranhíssimo. Um ator com *physique du rôle* pronto para filmes de terror. O Nuno Leal Maia era o galã do filme. De todos os atores, o Nuno era o meu amigo mais íntimo, o que trabalhou no maior número de filmes meus, mas foi o único que criou problema. O papel dele era uma homenagem ao Philip Marlow. Era para fazer um

detetive clássico, tipo Humphrey Bogart, mas ele entrou numa de fazer o papel cômico. Isso encavalava com o personagem do Colé.

É mais difícil dirigir ator do que atriz. Porque mulher você gosta, então você atura, tem mais saco. O que a Nicole fez no cabelo, ela pagou com maquiagem de látex que o Antônio Pacheco botou na cara dela. No filme, ela é vítima da planta e sofre um processo de envelhecimento acelerado. Para fazer essa maquiagem, o Pacheco demorava de duas a três horas. Chegava até a irritar a pele do rosto da Puzzi. Era muito sacrificante e ia piorando cada vez mais. Um dia, ela estava um monstro, tinha sofrido muito para colocar a maquiagem. O Nuno – pra fazer pirraça comigo, porque eu cobrava dele uma postura de mocinho – na hora de filmar falou que tinha esquecido o personagem. Aí eu falei: *Cara, o personagem é você! Como é que você pode ter esquecido quem você é?* Como ele não queria se lembrar quem era, mandei apagar a luz e falei: *Então vamos esperar meia hora pro cara se lembrar do personagem.* A gente só ouviu a Nicole Puzzi grunindo, por debaixo da maquiagem: *Não! Não!* O mocinho rapidamente se lembrou do papel.

A Simone Carvalho tinha extrapolado a pornochanchada e já estava fazendo uma novela na

Globo chamada *Vereda Tropical*. Quando ela foi assinar o contrato, falou que ficava só de tanguinha, durante a cena do show, mas que não queria ficar nua, da cintura para baixo, numa cena de banho que tinha no roteiro. Ela explicou que não era por problemas morais e sim porque um acidente de carro havia deixado uma cicatriz enorme na sua coxa esquerda. Como nos interessava muito a contratação dela, aceitamos. Mas quando assinei o contrato, falei que o importante era que ela tomasse um banho sensual: *Se você vai se sentir mais à vontade só mostrando os seios, que mostre com todo o erotismo. Se você quiser, pode até tomar o banho de calcinha*. Só que, na verdade, eu queria é que ela ficasse completamente nua. Eu faço cinema pra ganhar dinheiro. Naquele tempo, uma mulher como a Simone Carvalho nua era certeza de cinema cheio. Era fundamental para a carreira comercial do filme.

Pra nossa sorte, a cena que ela teria que ficar nua foi filmada no Rio de Janeiro, depois do Quitandinha. A Simone já tinha filmado todo o papel, tinha visto o nosso empenho para realizar o filme. Só faltava a cena do banho. A coisa mais difícil para os atores, os diretores e para o filme, é essa maneira de filmar a história fora de ordem. A novela é muito mais fácil, porque



*Com Nuno Leal Maia, nas filmagens de As Sete Vampiras,
Petrópolis 1986*

o personagem vai crescendo com a trama. Se você pudesse filmar o *script* do princípio ao fim, o filme ficaria muito melhor.

O Egberto é um fotógrafo clássico, que trabalha dentro dos padrões hollywoodianos. Nas *Sete Vampiras*, ele preparava a luz e ia beber alguma coisa. A cena foi filmada no banheiro de mármore de um apartamento na Vieira Souto, que era da Beki Klabin, mãe do Claudio. Estava me preparando para filmar com o César Elias, quando recebi um recado que a Simone Carvalho queria falar comigo. A Simone queria saber se alguém poderia comprar um conhaque. Na minha cabeça, imaginei que era por causa do banho, que era frio. Mas, quando ela veio filmar, percebi que estava completamente nua. Dei um cutucão no César, sem demonstrar muito a minha empolgação. O César, que era o meu terceiro olho, trocou a lente da câmera e lambeu o corpo dela de cima a baixo, pelo lado que não mostrava a cicatriz. Ela não só revelou os seios, como se revelou por inteiro...

332

Essa foi uma das cenas mais marcantes e sensuais do filme e no *trailer*. *As Sete Vampiras* foi um problema nos lançamentos no Nordeste, principalmente em Recife e Fortaleza, porque os caras se masturbavam tanto durante o filme que acabavam dormindo. Quando acendia a luz, o cara



Simone Carvalho e John Hebert, Petrópolis 1986



Com Simone Carvalho

estava desacordado, com o negócio para fora da calça... Isso foi documentado pela imprensa. As famílias ficavam horrorizadas. O filme fazia em São Paulo, no cine Ipiranga, cerca de 5 mil espectadores num fim de semana.

O Quitandinha era de enlouquecer. Aquilo era um estúdio. A maioria das filmagens era noturna. Eu poderia estar filmando lá até hoje, tamanha a exuberância arquitetônica do lugar. Aquilo me excitava muito. Para onde você olhava, tinha um plano. Na noite anterior às filmagens do show das *Sete Vampiras*, houve uma mudança no plano de filmagem. Nós devíamos ter escutado a Salete e parado de filmar às duas da manhã. Era a nossa filmagem mais importante, porque reunia as vampiras, o Pedro Cardoso, o Léo Jaime e os Miquinhos Amestrados, tinha coreografia, era bem complicado. Mas como a filmagem estava rolando bem entre o Nuno e a Beltrão, a gente percebeu que poderia adiantar várias seqüências. E resolvemos atrasar a filmagem do dia seguinte. Mas o pessoal da produção, no Rio, não conseguiu ser informado a tempo. Ao invés de terminarmos as filmagens às duas, a gente foi até as cinco horas da manhã!

A Lucélia Santos, que mora no Itanhangá, foi a primeira *vampira* a entrar na kombi, às seis da manhã. A Lucélia e o Pedro Neschling, esse que

agora trabalhou comigo no *Lobisomem na Amazônia*, mas que na época ainda era um neném de colo. Depois a kombi foi passando pelos outros bairros – Leblon, Ipanema, Copacabana, Botafogo – e pegando as outras atrizes. Onze horas da manhã, a gente é acordado, após poucas horas de sono, com a notícia da chegada das atrizes. A gente estava hospedado num hotel em frente ao Quitandinha. Tentamos oferecer um quarto para as atrizes descansarem, mas elas queriam filmar. Só para o Carlos Egberto fazer a luz do show, ele pediu cinco horas. Onze horas com mais cinco, as filmagens só poderiam começar às quatro da tarde. A Lucélia foi pega às seis da manhã, já estaria completando dez horas.

336

Enquanto o Egberto preparava a luz, o Carlos Wilson foi ensaiando a coreografia, as atrizes e os atores foram sendo maquiados e caracterizados, aquela coisa toda. Quando estava tudo pronto pra começar a filmar – a luz, as atrizes, a coreografia, tudo – caiu um raio em Petrópolis e nos queimou treze lâmpadas! Quase que impossibilita a filmagem. A gente tinha um parque de luz muito bom, mas treze lâmpadas significavam um prejuízo enorme. Quando você aluga o equipamento de luz, não sabe quantas lâmpadas vão queimar na sua mão e você vai ser obrigado a repor. Além disso, essa despesa

vem depois do término das filmagens, quando você já não tem dinheiro. Cada lâmpada dessas é uma fortuna. Você era obrigado a comprar no mercado negro, dos eletricitas que roubavam da Globo e te vendiam pela metade do preço.

Para refazer essa luz, o Egberto me pediu de duas a três horas. O Eg é muito clássico, com ele não tem jeitinho. Ainda mais porque tinha que remanejar o que sobrou e redesenhar toda a iluminação. A Lucélia já tinha filmado o papel todo e estava com viagem marcada para a China. Aquele era o seu último dia nas *Vampiras*. Ou filmava aquele dia ou se perdia a Lucélia Santos. O número das *Sete Vampiras* era a parte mais importante do papel da Lucélia, que fazia a *Naiara, a filha de Drácula*. Ela chupava o sangue do Pedro Cardoso no show. Tinha toda uma historinha do personagem que perderia o sentido sem essa cena – e nós perderíamos esse *still* da Lucélia.

Por causa do atraso, a situação foi se deteriorando. As atrizes foram ficando exaustas. A Lucélia, como toda líder (ainda mais petista), começou a falar que, se não comesse a filmagem em meia hora, ela ia botar a roupa e ir embora, *porque aquilo era um absurdo...* Ela tinha razão, porque se ultrapassou totalmente a carga horária já desumana do Brasil. Ao mesmo

tempo, a equipe toda ficou muito constrangida e chateada com essa postura, porque todo mundo estava num esforço de produção muito grande pra que tudo desse certo. Nesse dia, a gente tinha alugado mais equipamento inclusive. Mas a revolta da Lucélia foi contagiando a Simone Carvalho e as outras vampiras. A Tânia Bôscoli ainda tentou me defender. Uma tremenda confusão.

338

Eu procurava ficar o mais longe possível do elenco, em cima da técnica, pra apressar os preparativos para filmagem. Mas não adiantou, porque a Lucélia veio pra cima de mim, me dando a maior bronca. Ao mesmo tempo que ela veio, o Carlos Egberto me chamou com a notícia de que a luz estava pronta. Quando eu me virei pra falar com ele, a Lucélia ficou louca porque achou que eu estava dando as costas pra ela. Então foi para o camarim, tirar a roupa e ir embora. O camarim era muito grande, entrei chutando umas bolas de plástico que tinham lá, virei para Lucélia e disse que ela tinha que me respeitar, porque eu era o diretor. Além de diretor era também o produtor, era a autoridade máxima do filme, e não estava fazendo molecagem, nem antiprofissionalismo nenhum com ela, pelo contrário. Tinha havido um problema técnico, que acarretou um grande prejuízo, e a gente estava tentando de



Com Lucélia Santos

tudo para solucionar. A Lucélia então começou a chorar e falou: *Vamos filmar!* Até hoje somos grandes amigos. Ela ficou soberba no papel. E paguei treze lâmpadas.

Não posso esquecer de mencionar que é o Alfred Hitchcock que apresenta *As Sete Vampiras*. Contratipei um plano do seriado *Hitchcock Hour* e coloquei na abertura. Eu chamava *As Sete Vampiras* de uma chanchada hitchcockiana. O filme que já nasceu um sucesso. Ele foi muito bem lançado pelo Marco Aurelio Marcondes. A gente fez uns *spots* fulminantes, que passavam no intervalo do *Jornal Nacional*, com a música do Léo Jaime e as meninas nuas. A chamada era *A qual delas você daria o seu pescoco?* Essa campanha arrastou muita gente para os cinemas. E mais uma vez, graças ao Lucchetti, conseguimos lançar uma versão em quadrinhos do filme. Só que na época da *Múmia* esse mercado editorial de HQ brasileiro ainda existia. A da *Vampira* só foi feito mesmo para pegar uma carona no filme. Já era uma revista mais fora de linha.

Como eu acumulava as funções de diretor e produtor do filme, isso era um bode. Existe uma relação dialética entre produtor e diretor. O diretor é sempre mais mãe e o produtor mais pai, quer dizer, o produtor corta o barato do diretor. Como eu era as duas coisas, só o que

me controlava era o final da grana. Eu não fazia como o Massaíni, que cortava o roteiro. Eu sempre respeitei o Lucchetti. E sempre filmei mais do que montei, isso é uma burrice. Você está jogando o dinheiro fora.

Na *Vampira*, filmei o roteiro todo, com produção da Maria da Salete. A parte da planta ficou faltando. Eu nem sabia como resolver esse problema. Na época, o Oscar não tinha ido para São Paulo. Além das dificuldades técnicas, faltavam recursos. Na Embrafilme, você tinha que passar por uma auditoria para pedir um reajuste do orçamento. Eram apenas cinco seqüências com a planta. Mas eram cinco seqüências que eram cruciais para o filme. O problema foi resolvido dentro de uma logística de produção muito *sui generis*. O Taubman deu mais dinheiro e a gente conseguiu concluir o filme.

341

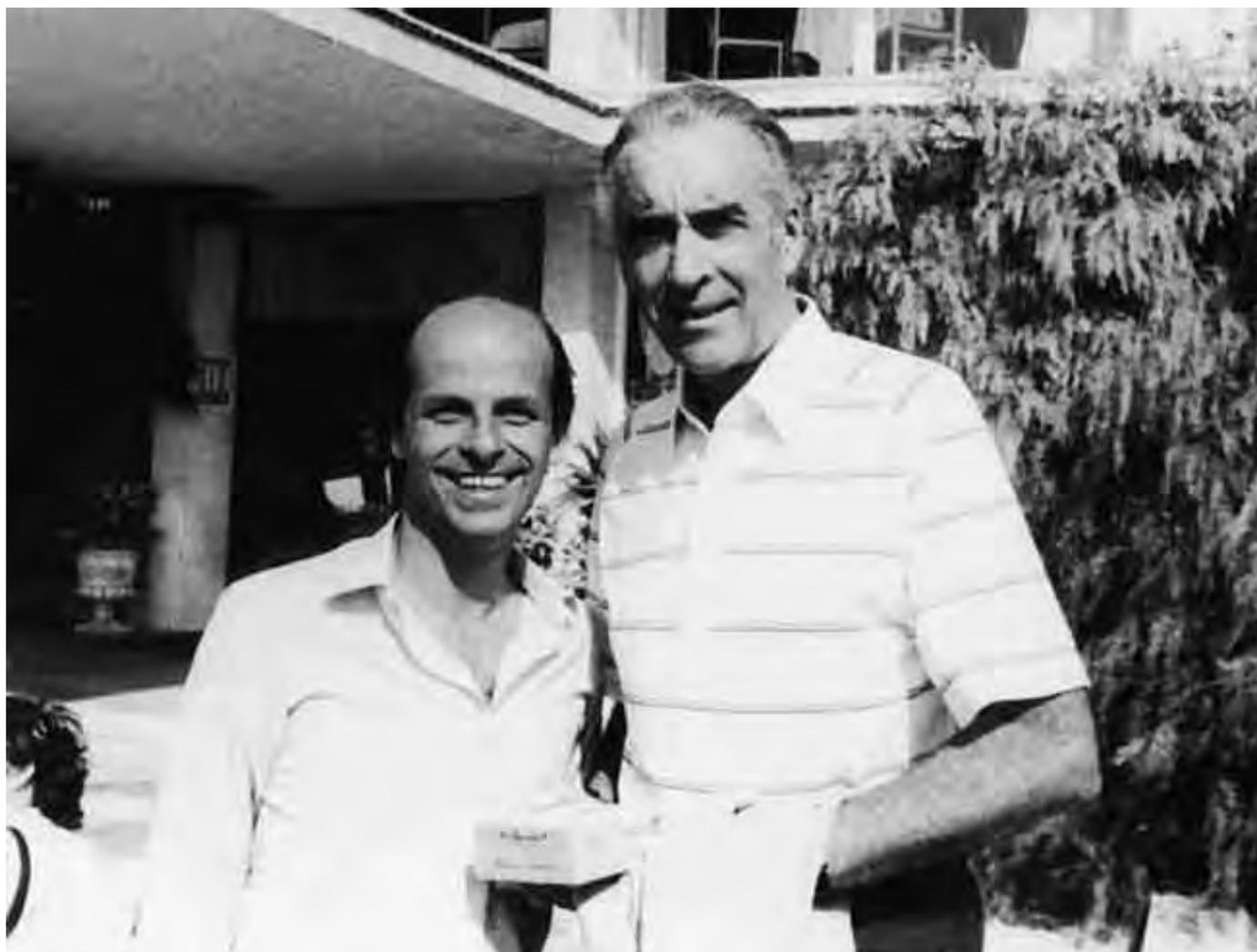
As Sete Vampiras foi um sucesso, se pagou já no lançamento, em São Paulo. O resto do Brasil inteiro foi lucro. Fui convidado novamente para o Festival de Sitges, onde o filme foi muito bem recebido. Lá eu conheci o Anthony Perkins, o Christopher Lee, o Michael Powell e a esposa dele, a Telma Schumacher, que era montadora do Scorsese. Conheci também o Michael Carraeras, que era diretor de cinema e foi o último dono da Hammer, e Roy Ward Baker, que filmou

com a Marilyn e fez grandes filmes de terror, como o clássico *Scars of Dracula*. Era engraçado como esses caras ficavam hipnotizados pela Suzana Matos, que viajou comigo.

342

Mas o encontro com o Christopher Lee foi o que mais me marcou. Nunca vi uma cara tão alto, com rosto e mãos tão grandes. Ele tinha sido cantor de ópera e falava oito línguas, inclusive português. Isso era um problema, porque a Suzana Matos fazia indiscrições. Era como conhecer o Conde Drácula, em carne e osso. Você não conseguia tirar os olhos dele, o tempo todo você fica esperando o momento que ele vai virar o Drácula e te mostrar os dentes. Um ator com vínculos hollywoodianos, um ator da Hammer, um mito do cinema. Fiz uma entrevista com o Lee e pensei em chamá-lo para trabalhar num filme. Isso até seria factível, se o cinema brasileiro não fosse tão bitolado. Porque está na cara que isso não era tão difícil assim.

O filme foi muito bem de bilheteria. Foi bem no festival de Gramado, mas não foi tão bem recebido quanto *O Segredo da Múmia*. Infelizmente, a frase do Tom Jobim está certa: *A saída do artista brasileiro é o aeroporto*. Aqui, fazer sucesso é um crime. *As Sete Vampiras* é um filme agressivamente comercial e isso já criava alguns problemas. As pessoas, no cine-



Com Christopher Lee no Festival de Sitges, Espanha 1986

ma brasileiro, têm um preconceito com o filme comercial. Os meus filmes sempre atingiram o povão, o público jovem e um público informado. O meu filme emplacava no subúrbio e na Zona Sul. Isso era importante, porque as duas partes se somavam. Mas era engraçado porque, nessa época, se o seu filme fosse cinco estrelas ou se o bonequinho batesse palma em pé, você perdia público. O filme tinha esse meu lado *underground* e artístico, mas também obedecia a um esquema de produção testado. Era uma pornochanchada de terror, uma coisa que tinha espaço no mercado.

344

Uma coisa também que eu acho que define o meu perfil de produtor e diretor, de uma maneira muito particular, é que eu sempre usei as sessões do Festival de Gramado como teste. Eu sempre modifiquei os filmes entre Gramado e o lançamento. A gente cortou de seis a nove minutos do filme. E acho legal você tentar aprimorar o filme observando as reações do público, ter essa humildade. Os diretores aqui não admitem críticas, são semideuses. Fazem uns filmes muito ruins, mas se negam a cortar um fotograma. O Rogério Sganzerla falava que defender as pessoas era fácil, difícil era defender os filmes.

No Festival de Gramado nós ganhamos três prêmios com as *Vampiras*. A Zezé Macedo ganhou



Patrícia Bromisky, Dedina Bernadelli, Nicole Puzzi, Suzana Mattos, Zezé Macedo e Dedé Santana

o prêmio especial, o Egberto ganhou fotografia e o Óscar ganhou cenografia. *A Vampira* não atingiu o Festival de Brasília, porque foi lançado comercialmente antes, mas foi um *splash* no Riocine, que mais tarde deu origem ao Festival Internacional do Rio. Faturamos os prêmios de melhor filme, melhor diretor, melhor direção de arte, melhor montagem, a Andréa Beltrão ganhou atriz coadjuvante e recebemos ainda uma menção honrosa para fotografia. O filme também ganhou um prêmio no Fantasporto. Fui no Festival de Cannes por conta própria, porque o filme já era um grande campeão de bilheteria então nada mais natural. *As Sete Vampiras* foi capa de revistas de divulgação lançadas durante o Festival e foi o filme brasileiro mais bem vendido naquele ano.

Quando eu cheguei em Cannes, o Antônio Urano, funcionário da Embrafilme, veio me dizer que tinha um japonês atrás de mim. Pensei: *Um japonês atrás de mim? Isso é alguma sacanagem.* O Aníbal falou a mesma coisa.

Achei que aquilo era uma piada do Massaini, que sempre brincou muito comigo. Na época, eu tinha até uma camisa florida, de seda, que eu comprei na Kings Road. A mulher do Aníbal, a Marineida, sempre falava: *Quando o Ivan bota essa camisa é uma chuva de prêmios.* Aí,



Prêmio Especial Júri Popular, Fantasporto 1987

materializou-se o japonês, Masao Mitsuyma. O cara tinha visto *As Sete Vampiras* no festival da Bélgica e pagou 40 mil dólares para distribuição, no Japão, em cinema, televisão e vídeo. Depois de acertada a venda da *Vampira*, feita através da Embrafilme, falei para o Masao que eu também tinha um outro filme, de múmia, não tão comercial e bem acabado como esse, mas um filme de múmia. Ele também ficou interessado em comprar e pediu para eu dar uma fita para ele ver. No dia seguinte, ele comprou por 20 mil dólares. Infelizmente, não tenho esses cartazes japoneses, que devem ser sensacionais.

348

Naquele ano, fui quem mais vendeu filme brasileiro em Cannes, vendi 60 mil dólares. Depois do negócio acertado, a gente foi tomar uma Coca-Cola e perguntei para o cara: *Eu queria saber por que é que você quis comprar os meus filmes se ninguém me conhece no Oriente?* Então o Masao falou: *É muito simples. No Japão, múmia é múmia, vampira é vampira e japonês gosta muito de mulher brasileira.* Era a prova dos nove que a minha fórmula deu certo. É uma coisa excitante. A *Vampira* foi muito bem, fiquei numa situação confortável, ganhei um dinheiro legal.

O cinema brasileiro regrediu muito. A Abraci (Associação Brasileira de Cineastas) era muito forte, muito participativa. Na época, ela conse-

guiu que a Embrafilme aceitasse nos contratos que o diretor ganhasse um fixo, relativo aos direitos autorais, de 5% até o filme pagar a grana que a Embrafilme tinha adiantado. Depois de pago, esse valor ia para 10%. E esse percentual era sobre as partes do produtor e do distribuidor. Isso incidia sobre cerca de 60% da renda do filme. Eu devo ter ganhado tanto dinheiro como diretor, quanto como produtor, nas *Sete Vampiras*.

Através do Valério Andrade e do José Lino Grunewald, consegui levar o Antonio Moniz Vianna para assistir a uma sessão das *Vampiras*, na *cabine* da Líder, em Vila Isabel. E o Moniz Vianna considerou *As Sete Vampiras* o melhor filme brasileiro depois de *O Cangaceiro*, uma coisa emblemática.



Estréia de As Sete Vampiras com Mauro Taubman, Nuno Leal Maia e Susie Hahn

IVAN CARDOSO * MAURO TAUBMAN
APRESENTAM

NICOLLE PUZZI
NUNO LEAL MAIA
ANDRÈA BELTRÃO
SIMONE CARVALHO
LEO JAIME
COLÈ

EM

de R. S. LUCCHETTI
UM FILME DE
IVAN CARDOSO

COM
ARIEL COELHO * ZEZÉ MACEDO
IVON CURI * ALVAMAR TADDEI
DEDINA BERNADELLI * BENE NUNES
PEDRO CARDOSO * DANIELE DAUMERI
FELIPE FALCÃO e WILSON GREY

Participação especial de: LUCÉLIA SANTOS
CARLO MÓSSI * JOHN HERBERT * TANIA BOSCOLI

Apresentando: SUZANA MATTOS

PRODUTORES ASSOCIADOS: CLAUDIO KLABIN * ANTONIO AVILIZ * FLAVIO HOLANDA * SKY LIGHT
DISTRIBUIÇÃO EMBRAFILME

Cartaz do filme *As Sete Vampiras*, 1986







ACONTECEU O QUE JA' ERA ESPERADO!

O QUE MAIS ME PREOCUPA E' A OMISSÃO DA SÍLVIA! ELA ESTA' LA', TRANCADA NO SEU ESCRITÓRIO! E QUANDO NÃO, NO APARTAMENTO QUE ALUGOU NO HOTEL!

SABE DE UMA COISA, BOB? EU VOU ATE' O ESCRITÓRIO FALAR COM ELA!



POUCO DEPOIS, NO ESCRITÓRIO...

SÍLVIA! SÍLVIA! VOCÊ ESTA' AÍ?...



...NÃO ESTA' AQUI! DEVE TER IDO PARA SEU APARTAMENTO...



NAQUELA NOITE...

A SÍLVIA ESTA' ME PARECENDO UM PEIXE FORA DA ÁGUA!



... EI!... ELA ESTA' PEGANDO UM REVOLVER AGORA...



PRECISO DESCOBRIR O QUE ESSES BISBILHOTEIROS ESTÃO OLHANDO COM TANTA INSISTÊNCIA!



VAMOS, RAIMUNDO! ELA ACABA DE SAIR!



NAQUELE MOMENTO, BOB RIDER
PROCURA POR CLARICE...

E' CLARICE!

CLARICE!
ONDE
ESTA'
VOCÊ,
CLARICE?

AQUI, BOB!
ESTOU AQUI!

BAM
BAM
BAM

CALMA, CLARICE, VOU
TIRA-LA JA' DAÍ!



ONDE TERA
SE METIDO
AQUELE
CABEÇA DE
VENTO?...

O
VAMPIRO!!!
ENTÃO ERA,
POR ISSO QUE
NINGUEM O
ENCONTRAVA.
ELE SE UTI-
LIZA DE UMA
PASSAGEM
SECRETA!



VAMOS
VER O
QUE ELE
TEM AÍ
DENTRO!



GRACAS A DEUS,
VOCÊ VEIO, BOB!

PRONTO, QUERIDA,
AGORA TUDO
ESTA' BEM!





aventuras do

APROVADO
PELO
CÓDIGO
DE ÉTICA

RIO
GRÁFICA
E EDITORA
LTD.A

ANJO

PARA MAIORES DE 15 ANOS

N.º 39
Cr\$ 30.00



HQ O Escorpião Escarlata

Capítulo XXVIII

O Escorpião Escarlata

Depois do sucesso de *As Sete Vampiras*, novamente fiquei numa situação que me dava direito a outro financiamento da Embrafilme. Esse novo projeto também foi escolhido pelo título. O Lucchetti me falou, ao telefone, outro título que me deixou de pernas para o ar: *O Escorpião Escarlata*. Quando o Lucchetti jogou esse *Escorpião* no meu caminho, levei logo uma picada! Imediatamente quis trabalhar com este signo clássico do filme B. Num certo sentido, o Lucchetti encontrou em mim um viabilizador para o seu estranho universo.

359

Acho que eu devo ser uma pessoa muito ingênua e muito apaixonada pelo que faço. O Lucchetti me cativou pelo conhecimento que ele tem do gênero de cinema que eu mais gosto – o cinema dos anos 40. Essa foi a grande época do cinema, entre as décadas de 30 e 50. Eu também ficava muito impressionado com o jeito dele decupar as cenas. O único roteiro assim que eu conhecia era o do *Bandido da Luz Vermelha*, que também era todo decupado no estilo americano. Os roteiros do Lucchetti eram clássicos, sempre escritos num papel pardo e com

a mesma velha Remington. Mas, infelizmente, o Lucchetti começou a ficar deslumbrado com o sucesso dos meus filmes. Isso foi chato porque o Lucchetti original era mais bacana. O Lucchetti em estado bruto, autor de *pulp fiction*.

360 Entre o título, o argumento original e o filme, teve muita carta e telefonema para Ribeirão Preto. No início, o Escorpião Escarlate era inimigo de um tal de Morcego. O Morcego era outro personagem de história em quadrinhos – um protótipo do Batman – que o Lucchetti devia curtir. Mas achei que Morcego contra Escorpião era bicho demais. E também fiquei meio preocupado porque, na minha cabeça, esse Morcego era o Batman – e isso poderia acarretar problemas de direito autoral. Então, aproveitei a minha experiência de rádio ouvinte e preferi chamar o Anjo para enfrentar o temível Escorpião Escarlate. Obriguei o Lucchetti a substituir o personagem. Isso foi uma bomba na cabeça do Rubens, porque ele tinha desenvolvido uma veleidade de autor. O Anjo não era um personagem do Lucchetti, e sim do Álvaro Aguiar. O Lucchetti não se incomodava em trabalhar com a *Naiara*, a *Filha de Drácula* ou a *Múmia*, que eram personagens de aluguel, que vários roteiristas manipulavam, mas esse Anjo – o *playboy* detetive da Rádio Nacional – era uma marca registrada do Álvaro



Com R.F. Lucchetti, Óscar Ramos e Luiz Gelpi

Aguiar, de quem comprei os direitos autorais. Infelizmente, o Álvaro faleceu antes do filme ficar pronto.

362

O Mauro Taubman só não produziu o filme porque estava patrocinando uma égua que iria participar das Olimpíadas de Tóquio. Por intermédio do Alfinete, me associei ao Luiz Gelpi, dono da Side Walk, o que foi fundamental para a realização do *Escorpião Escarlata*. O Gelpi não só substituiu o Taubman, como ainda me arranhou mais um sócio, o Victor Malzoni, que era outro grande empresário paulista. Esse cara tinha um cinema dentro de casa. O cinema é fantástico porque ele contamina. O Malzoni só não era produtor de cinema porque não era otário – ele era construtor de *shopping centers*. Fui na casa dele e fizemos uma sessão das *Sete Vampiras*, com a presença do Gelpi e de um outro amigo dele, o Marcos Paulo Fileppo Forte, que era dono da Fortincorp, uma indústria de tecidos, e também participou da produção do filme. A própria Side Walk, além de um grana, liberada através da Lei Sarney, forneceu também todo o figurino do *Escorpião*.

Eu acreditava no cinema nacional como indústria. Cheguei a ter escritórios montados no Leblon, com várias salas, onde começamos a produzir esse filme, que era um produto menos

apelativo que as *Vampiras*, mas que tinha uma estrutura muito mais sólida.

Consegui, inclusive, reunir um *casting* ainda mais forte que o do meu filme anterior. Soubemos que a apetitosa Isadora Ribeiro ia estourar na Globo, então a contratamos. A Cristiana de Oliveira, que era amiga do Léo Jaime, ia direto na minha produtora pedir para trabalhar no filme, mas o papel que eu teria para ela era o mesmo da Isadora. Fui obrigado a dizer: *Você é bonita demais para trabalhar no Cinema Brasileiro* – não deixava de ser uma boa desculpa. Ela era apenas uma modelo, mas depois fez a novela *Pantanal* e explodiu. Além da Isadora, consegui contratar a Monique Evans, que é um dos maiores *sex symbol* da minha geração. Nunca me esqueço, sempre a paquerei na praia. A Monique foi uma das modelos mais lindas que já apareceram e deu um banho como Madame Ming. Foi uma sacanagem não terem dado o prêmio de atriz coadjuvante para ela em Gramado. O Jorge Furtado, que era um dos membros do júri, não deixou a Monique ganhar o prêmio alegando que ela não era atriz. O que é um preconceito de troglodita, esquerdofrênico. Não existe esse negócio de quem é ator, quem não é ator – isso é papo de quem não é diretor de cinema. Se fosse assim, o Felipe Falcão nunca teria sido ator. Eu



Felipe Falcão, Monique Evans (como Madame Ming) e Sandro Solviati em O Escorpião Escarlata, Rio 1990

sempre tive olho clínico para enxergar tipos. Se tivesse que fazer esse filme 10 vezes, faria 10 vezes com a Monique Evans!

A princípio, o Anjo seria o José Wilker, mas ele foi chamado para outro filme e contratamos o Herson Capri, o que foi melhor, apesar dos problemas que ele nos criou posteriormente. Capri é um excelente ator e encarnou com perfeição o personagem do Anjo. O elenco traz novamente a dupla Andréa Beltrão e Nuno Leal Maia e ainda Wilson Grey, Ivon Cury, Zezé Macedo, Bené Nunes, Consuelo Leandro, Tião Macalé, José Lewgoy, Mário Gomes, Felipe Falcão (no papel do Sapo Coxo, um membro da quadrilha do Escorpião), Colé (como Metralha) e Léo Jaime (como Jarbas). Esses dois últimos, junto com o *designer* paulista Racif Farah (no papel de Faísca), são os três assistentes do Anjo. E, pela primeira vez, tive o privilégio de trabalhar com o genial Ankito e com o *Rei da Noite* Carlos Machado. Na época, a grande mulher brasileira era a Roberta Close, que nós conseguimos contratar para fazer um *striptease*. No contrato, botei que ela teria que ficar nua, mas isso depois, na prática, não pôde se materializar.

O Escorpião era uma versão aperfeiçoada – em algumas coisas sim, já em outras não – das minhas outras produções. O cinema tem aquela



Herson Capri e Bené Nunes em O Escorpião Escarlate, Rio 1990

coisa terrível do Raymond Chandler – você pode fazer tudo certo e dar errado ou pode fazer tudo errado e dar certo. Os Miquinhos Amestrados fizeram uma música ótima, mas que não teve o mesmo sucesso que *As Sete Vampiras*. É impossível ter controle sobre isso. O Léo Jaime tinha uma posição mais agressiva no mercado, já vinha de outros sucessos.

Na verdade, para a *Vampira*, tentei contratar o Raul Seixas para o papel de Bob Ryder. A minha vida inteira, persegui o Raul para que ele trabalhasse em algum filme. Já na época do *Universo de Mojica Marins*, quando eu era fotógrafo da Warner, pedi ao Mazola, que era o seu produtor, que o Raul fizesse uma música para o documentário. Mas o grande Raulzito não sacou o Zé do Caixão. O que, na minha cabeça, tinha tudo a ver. Durante a pré-produção das *Vampiras*, tivemos uma noitada no Hotel Othon – eu, ele e a Kika. Acertou-se tudo para que ele fizesse o papel do roqueiro. Mas, quando eu descii do elevador, já sabia que seria impossível conciliar o *maluco beleza* com as *Sete Vampiras*. Ele era um homem bomba. Não ia cumprir os horários, seria outro filme. Novamente o Raul Seixas me escapou... O Léo Jaime também acabou funcionando muito bem. Ele era mais jovem. No *Escorpião*, finalmente consegui contratar o Raul



Ivan Cardoso e Roberta Close, filmagens de O Escorpião Escarlata, Rio 1990



Dirigindo Carlos Machado

para fazer a música. Acertamos os detalhes no dia do seu último aniversário – 28 de junho de 1989. Ele chegou a rabiscar o refrão do tema para o filme, mas faleceu logo depois.

A produção do *Escorpião* já foi um prenúncio do seu desfecho. Quando o filme ficou pronto, o Collor acabou com a Embrafilme... Nós não recebemos nem a última parcela, foi um terror. Coisas que acontecem no Brasil. Como você é induzido a investir em coisas que não vão dar certo nunca. Nós até íamos processar a União, mas depois tivemos que desistir porque o Luís Severiano Ribeiro acenou com a possibilidade de distribuir o filme. O Marco Aurélio foi trabalhar com o Severiano e tive que desistir do processo. Só que o filme acabou não sendo distribuído. O meu advogado, o Dr. Pedrylvio Guimarães Ferreira, queria até processar o Severiano, mas falei que se eu começasse a processar todo mundo, nunca mais ia passar meus filmes em lugar nenhum. Agora, o pior foi a minha situação: fiquei com um filme pronto, que custou o dobro das *Sete Vampiras*, na prateleira.

O *Escorpião* deu problema desde o início. Na época, a Embrafilme tinha um acordo com a Fuji e dava uma parte do financiamento em latas de filme. Mas eu, como fotógrafo, sempre fui fã dos negativos Kodak. Como recebi também um

apoio do Banco Nacional, gastei logo uma parte comprando filme virgem. Quando a Embrafilme viesse com esse papo de me dar o negativo, eu já teria. O Banco Nacional era fantástico, ele apoiava indistintamente todos os longa-metragens que eram produzidos. Você tinha só que colocar a logomarca deles no início do filme. Isso já foi no governo Sarney, quando a Embrafilme começou a implodir. O ministro Celso Furtado fez uma intervenção *branca* na empresa. Embora o Furtado fosse do mesmo grupo de esquerda dos mandarins do cinema, ele desafinou o coro dos contentes. Tanto é que o meu projeto foi um dos primeiros a ser produzidos naquele período.

371

Já era o princípio do fim da Embrafilme, porque eles afastaram os barões do cinema. Era uma espécie de Ancinav da época, porque esse pessoal – os herdeiros do Cinema Novo – fazia produções milionárias que não rendiam nada, por isso também não puderam reclamar. A festa acabou. Começou-se a produzir menos. Aquela época foi uma loucura. A Kodak brigou com a Líder, porque ela usava negativo Orwo para fazer as cópias. O resultado dessa disputa é que a Kodak parou de vender negativo para a Líder e montou um laboratório próprio, em São Paulo. Era a Curt-Alex. De manhã, recebia a visita do José Alvarenga, que era o diretor comercial

da Líder, com quem você negociava o preço da revelação e das cópias. O Alvarenga era um cara fulminante nas finanças. Ele me deu um conselho que eu nunca esqueci: *Ivan, o dinheiro que entra no seu bolso, não pode sair*. Infelizmente, o dinheiro que entrou no meu bolso, sempre saiu... Então, como eu estava dizendo, de manhã eu recebia a visita do Alvarenga e, à tarde, recebia a visita do Luiz Fernando Noel, que era o representante da Curt-Alex. Cada um derrubando o preço do outro... Acabei indo para a Curt-Alex, porque me deram o negativo ótico do filme – uma bobagem, uma coisa que custa menos de 5 mil dólares.

372

Acabei indo para São Paulo também porque achei que era estrategicamente bom, pois ficaria perto dos meus produtores. Mas, ao mudar de laboratório, mudei também de maternidade. E ainda resolvi mudar de fotógrafo. Fui fazer o filme com o José Tadeu Ribeiro, não mais com o Carlos Egberto. Como é de praxe, a Kodak deveria vender todos os negativos da mesma emulsão. Mas eles me venderam negativos de quatro emulsões diferentes – uma história que terminou na justiça. Quando você compra o negativo para filmar, você compra todas as latas da mesma emulsão – quer dizer, do mesmo lote de fabricação – para que a imagem do

filme tenha uma unidade. O filme era branco e preto e colorido. A parte do negativo que era branco e preto – que a gente usava para filmar as aventuras do Anjo – estava perfeita. Mas a parte colorida tinha duas emulsões vencidas. Eu só descobri isso na segunda semana de filmagem. O José Tadeu é um excelente fotógrafo e câmera. Ele trabalha muito rápido. O Jacques Cheuiche, seu assistente, também era ótimo. Era uma equipe excelente, a gente vinha cumprindo exatamente o cronograma de produção. Mas quem descobriu o defeito fui eu. Quando vi o material colorido estragado, aquilo deu um revertério na produção. Tenho que agradecer novamente a Maria da Salete. Se não fosse ela, o filme teria descarrilhado mais ainda...

373

O fotógrafo saiu e a gente teve que trocar o pneu com o carro andando. Não podia parar porque tinha um estúdio alugado, com cenários prontos e os atores e a equipe contratados. Chamamos de volta o Carlos Egberto. Só que no primeiro dia de filmagem ele teve um ataque epilético! Acabei recorrendo ao velho Renato Lacleite, mas ele não tinha mais a prática da época do *Lago Maldito*. Então foi uma coisa traumática. Depois, quando o Egberto se recuperou e voltou, concluímos o filme. Mas é inacreditável, quem vê o *Escorpião Escarlata* na tela não percebe nada disso.

Segundo o saudoso Cosme Alves Netto, diretor da cinemateca do MAM, o filme tem as melhores brigas do Cinema Brasileiro. Quem coreografou as brigas foi o Gian Carlo Bastione, que era um italiano que trabalhava para a TV Globo. Quando me indicaram o Bastione, falaram assim: *você não vai gostar de trabalhar com ele, porque ele dirige as brigas e você vai se sentir usurpado*. Pelo contrário, foram os melhores dias de filmagem que eu tive na vida. O pai dele tinha trabalhado no *Ben-Hur*. Era um pessoal da Cinenecittà, profissionais do cinema italiano. O cara ficava puto com nosso horário de almoço, não admitia. Uma hora de almoço para ele era muito. Ele mantinha os dublês treinando o tempo todo. O filme tem muita porrada, quedas, efeitos, tudo que eu quis fazer. A parte das lutas do seriado ficou maravilhosa. O segredo é o lugar onde se coloca a câmera, para fazer a ilusão, o truque. E nisso o Bastione era um mestre: ele não só sabia dirigir a sua equipe de dublês, como sabia enquadrar como ninguém. Rodamos com duas câmeras, com velocidades alteradas. Foi um aprendizado inesquecível.

O Nuno faz o personagem do Guido Falconi, um cantor de ópera italiano que é o Escorpião numa determinada dimensão do filme. Na primeira cena que filmamos, ele já fez tanta palhaçada

que o set inteiro caiu na gargalhada. O personagem dele era sério, mas como o pessoal caiu na gargalhada, pensei: *Não vou de novo ficar discutindo com esse cara. Se a primeira platéia, que é o set, está gostando, as outras também vão gostar.* E de fato ele está muito bem como Guido Falconi. O nosso querido *Homem de Itu* é um tremendo comediante.



Dirigindo Felipe Falcão, Monique Evans e Andréa Beltrão

A filmagem com a Roberta Close também foi muito gozada. Contratei um argentino, o Juan Carlos Berardi, que era o coreógrafo do Carlos Machado, para o fazer o número de *striptease* da Roberta. Chegou a hora de filmar, fui chamado aos camarins do Golden Room do Copacabana Palace para resolver um sério problema. Se a Roberta Close ficasse nua, o seu membro despencaria na tela. Não tinha como ela ficar completamente despida sem um aplique que ajudasse a amarrar o tal *negócio*... Tivemos que pedir ao Óscar que resolvesse esse grande pepino. Ele ficou uma arara, reclamou muito, mas fez o que tinha que ser feito.

376

Não posso esquecer de registrar que, no *Escorpião*, passei a ter a melhor assistente com quem já trabalhei – a Luiza Arantes Pedroso. Uma portuguesa muito querida. Quem começou a produzir o filme foi a Salete, mas foi a Luiza que me deu forças para terminá-lo e ainda me ajudou no lançamento.

O Escorpião Escarlata era um filme mais *cult*, mais próximo de *O Segredo da Múmia*. Tinha esse lance de misturar branco e preto com colorido, essas referências a personagens clássicos do cinema e da radionovela. A própria história já é toda metalingüística. A chamada publicitária era *Pode um sonho virar realidade?*



Dirigindo O Escorpião Escarlate

O som do filme foi feito com os mesmos discos Majors que eram usados nas trilhas dos seriados americanos antigos. Novamente teve um trabalho primoroso feito pelo Júlio Medaglia e o Gilberto Santeiro. O Herson Capri também, embora tenha criado um problema por causa de uma bobagem, está espetacular no filme. O *Escorpião Escarlata* foi injustiçado no Festival de Gramado. Ganhamos apenas três prêmios. O super-Óscar Ramos ganhou figurino e cenografia e o Medaglia ficou com a melhor trilha sonora. Depois recebemos mais três prêmios no Festival de Natal. Eu ganhei melhor diretor, a Andréa Beltrão ganhou melhor atriz e o Óscar Ramos, de novo, ganhou melhor figurinista. Em Brasília, finalmente arrebentamos. Ganhamos 5 prêmios, sendo que dois importantíssimos: melhor filme pelo voto popular e o prêmio de melhor diretor. Tudo caminhava para dar certo.

Nas *Sete Vampiras*, a própria nudez das *starlets* se encarregava de atrair a atenção do público e de ocupar os espaços na mídia. A coisa funcionava automaticamente, a partir dos *spots* para televisão e das fotos das atrizes nuas nas revistas. No caso do *Escorpião*, já foi mais difícil. Teve um espaço grande entre o filme ficar pronto e sua estréia nos cinemas. Desesperado, cheguei

a fazer um *lançamento* do *Escorpião* jogando suas latas diretamente da janela do Hotel Kubitschek Plaza, no Festival de Brasília. Foram 3 anos de espera, de 1990 a 1993. Quer dizer, o filme já entrou fulminado. O *Escorpião* acabou indo para a Riofilme, que estava iniciando como distribuidora e tinha sido criada para ocupar o espaço da Embrafilme.

Mas, por ser uma distribuidora do município do Rio de Janeiro, a Riofilme não conseguia distribuir o filme para o Brasil inteiro. A guerra entre o cinema brasileiro e os exibidores na época estava ainda mais acirrada. O *Escorpião* só conseguiu ser exibido no Rio, em Minas e em Brasília. No resto do Brasil, não foi exibido. Só na televisão, muitos anos depois.

379

Como a Riofilme não tinha recursos para uma campanha de lançamento, tive que partir de novo para o trabalho físico e ir para rua com o *Escorpião*. Na época, os bicheiros haviam sido todos presos em Água Santa. Eu sempre fui ligado nesse negócio de marketing e enxerguei neste fato uma grande possibilidade de mídia. Eu tinha grande amigo, que depois virou até meu produtor, o advogado Alexandre Dumans, que me orientou que procurasse a Dra. Julita Lengruber, diretora do Conselho Penitenciário, para consultá-la sobre a possibilidade de levar o



O Escorpião Escarlate, no Cine Odeon, Rio 1990

Escorpião Escarlate a Água Santa, para promover o meu filme. Perguntei se eu iria preso e ela assegurou que não. Então, avisei toda a imprensa. Às três horas da tarde, o temível *Escorpião Escarlate* chegou para visitar seus *amigos* bicheiros em Água Santa. Claro que a imprensa toda já estava na porta do presídio. Foi uma loucura total...

O personagem do *Escorpião Escarlate* é um encapuzado... Vestimos o Jorge Amaral, um português amigo da Luiza, de Escorpião, e mandamos ele para a frente do presídio, para tentar visitar os bicheiros. Não demorou para aparecer um cana truculento e perguntar: *Que porra é essa de Escorpião Escarlate?* Em seguida, levou o pobre do Escorpião preso. Fiquei argumentando que era apenas o lançamento de um filme, mas até desfazer o mal entendido, demorou. O português ficou desesperado, porque estava ilegal no Brasil! Mas essa confusão toda serviu ao nosso propósito. No dia seguinte, a visita do Escorpião aos bicheiros saiu na primeira página de tudo quanto é jornal. Então resolvi partir para outras ações semelhantes, porque eu tinha que manter o filme na mídia. Pensei até em pendurar o Escorpião num prédio da cidade, tipo Homem-Aranha.

Também teve um encontro da classe artística com o César Maia, no Teatro Delfim. Fui lá com

o Escorpião, tirar uma foto com o prefeito. Não sei se o Escorpião ter visitado os bicheiros criou algum constrangimento, mas o César Maia não entendeu a nossa proposta. E olha que ele é um cara de mídia. Poderia ter levado isso mais na esportiva. Além disso, o prefeito também é responsável pela Riofilme e imaginei que ele me permitisse fazer essa pegadinha. Eu insisti na foto uma vez, insisti duas, na terceira tentativa de fotografar o Escorpião com o prefeito, o César Maia mandou o Escorpião tomar no cu! Isso testemunhado por toda a imprensa. Ai deu uma primeira página que foi um tiro pela culatra. Eu fiquei apavorado, falei: *Agora é que fodeu a porra do lançamento.*

Os ventos não estavam favoráveis. O filme teve um público em torno de 40 mil espectadores. Depois, ao longo dos anos, o *Escorpião* foi um dos meus filmes mais exibidos pelo Canal Brasil. Passou na TVs Globo, Band e Educativa, ganhou prêmio no Fantasporto, em Portugal, passou no mundo inteiro. Até na Coréia e na Finlândia foi premiado. Os americanos sempre ficam intrigadíssimos ao ver um filme brasileiro com aquela linguagem. Comercialmente, o *Escorpião* me quebrou. Fiz todo um investimento que não teve retorno e isso me desestruturou a ponto de ter que buscar outras fontes de renda. O *desgoverno*

Collor era daquelas coisas que você tem que estar vivo para crer. Me lembro que, na sexta-feira, ao terminar a gravação dos ruídos com o genial Geraldo José – que aparece na fita, revelando ao público sua arte de sonoplasta – paguei ele com cheque. Na segunda-feira, o Geraldo me ligou desesperado, porque o dinheiro tinha sido confiscado pela Zélia.

O processo da Kodak também foi outra coisa terrível, porque não tive outra solução. Eles me deram um prejuízo enorme. A gente fez a perícia no laboratório Duart, em Nova York, que atestou que os negativos estavam vencidos. A Kodak trocou tudo e ainda me deu dez cópias. Fizemos um acordo. Mas essas brigas todas são muito desgastantes. Na América é que deve ser bom ter uma briga assim. Aqui você não ganha nada e ainda fica maldito.

383

Para fazer o *Escorpião*, chamei um rapaz que era modelo e tinha feito algumas apresentações vestido de múmia, na época do lançamento do meu primeiro filme. Como o personagem do Escorpião era um mascarado, não percebi que seria necessário chamar um ator e não um figurante para esse papel. O Florêncio era um rapaz muito delicado e, como Escorpião, ele foi um desastre.



*Mário Gomes e Isadora Ribeiro em O Escorpião Escarlate,
Rio 1990*

O Sandro Solviati, que no filme faz um dos capangas do Escorpião, era outro ator que, se o Sam Peckinpah ou o Sergio Leone tivessem botado o olho, com certeza teria feito vários papéis em faroeste. O Sandrão tinha cara de bandido de cinema. Ele se irritava muito com o Florêncio e começou a tentar dirigir o rapaz. O Sandro começou a fazer tão bem o Escorpião, que a gente o colocou no papel. Enquanto membro da quadrilha, o Sandro contracenava em plano e contraplano com o Escorpião, então não houve problema. Fiquei devendo a ele esse crédito. E a *performance* do Sandrão como bandido é muito boa. Além disso, a gente não podia revelar quem era o Escorpião. Na cabeça da radiouvinte, interpretada pela Andréa Beltrão, o Escorpião Escarlata era o cantor de ópera. Se a gente revelasse a *identidade secreta* do vilão mascarado, isso quebraria a explicação do filme.

385

No Super 8, eu parodiava não só o gênero classe B, como a própria sessão de cinema. Antes do filme principal, incluía também *trailers*, propagandas, filmes institucionais e um curta-metragem – tudo produzido por mim. Como os filmes Super 8 tinham esse lance, o Santeiro sugeriu abrir o Escorpião com uma homenagem ao *Canal 100*. Fui muito feliz nessa empreitada, por conta de um laço afetivo que eu tinha com o Carlinhos

Niemeyer, um camarada normalmente duro nas negociações. Eu era filho de um grande amigo do Niemeyer, dos tempos da antológica Turma dos Cafajestes, e pude escolher livremente as cenas que queria usar na minha recriação do *Canal 100*. Não só chamei o Cid Moreira para narrar, como quem fez os textos foi o Alberto Shatovski, que era um dos redatores oficiais do cinejornal carioca. Recriei um autêntico *Canal 100*. Garimpei, do acervo do Niemeyer, uma corrida de automóveis na Barra da Tijuca, uma reportagem sobre apreensão de maconha na favela do Cantagalo, uma matéria sobre o trânsito no Rio e vários planos das atrizes americanas Zsa Zsa Gabor, Linda Darnell, Ava Gardner e Tippi Hedren de passagem pelo Brasil. A última reportagem do cinejornal, que a gente mesmo filmou, anuncia que *As aventuras do Anjo* serão levadas do rádio para o cinema – eu próprio apareço, acompanhado pela saborosa modelo Josi Campos, assinando o contrato com o Herson Capri. Foi uma coisa que deu um toque especial à apresentação do filme.



Andréa Beltrão atacada pelo Escorpião em O Escorpião Escarlate, Rio 1990

Capítulo XXIX

Naiara, a Filha de Drácula

Em 1992, comecei a escrever na *Tribuna da Imprensa*. Isso foi o início do meu exílio cinematográfico. Nunca tive papas na língua e, a partir do momento que tive uma coluna diária, acabei falando tudo o que pensava. Ressuscitei algumas discussões da época da *Géleia Geral* e, mais uma vez, acabei contrariando os interesses dos *barões* de cinema brasileiro.

A única pessoa que me alertou sobre isso foi o Carlos Imperial. No dia que falei para o Imperial que ia ter a coluna, ele me disse: *Não faça isso, você só vai arranjar inimigos*. Eu já militava na imprensa desde a década de 70. Na década de 80, tinha uma coluna mensal na *Interview*, chamada *Subway*. Também cheguei a fazer mais de 70 entrevistas para esta revista. Desde a época do *Nosferato* que esses trabalhos para a imprensa eram uma maneira de me sustentar – além disso, ampliavam a minha divulgação. Mas, nesse período da *Tribuna*, entrei de corpo e alma na imprensa e acabei num purgatório que talvez tenha sido dos mais longos do cinema brasileiro.

Para socorrer os cineastas que estavam moribundos, após a passagem do Collor pelo governo, o

presidente Itamar Franco lançou o concurso *Resgate do Cinema Brasileiro*. Este prêmio lançou um novo modelo de concorrência pública para a produção de filmes que, de alguma forma, veio substituir a Embrafilme. Todo mundo levou alguma coisa, mas eu acabei não sendo *resgatado* pelo rancoroso Luiz Roberto Nascimento Silva, ministro da Cultura do Itamar. Teria que ser, até pelo prejuízo que o governo havia me dado com o *Escorpião*. Isso foi inacreditável. Levei mais de um ano trabalhando o roteiro do *Naiara, a Filha de Drácula* com o Diler Trindade.

390

A *Vampira* me deixou numa situação muito confortável. Eu estava investindo e comprei os direitos da *Naiara, a Filha de Drácula*. A *Naiara* era uma personagem dos quadrinhos de horror brasileiros dos anos 60. Era editada pela Taika e desenhada pelo Nico Rosso. Foi um erro meu, pois eu devia ter atacado esse projeto antes do *Escorpião*. O Lucchetti chegou a fazer um primeiro tratamento para o roteiro do filme. *Naiara* é um personagem imbatível – afinal, ela é a filha de Drácula.

Na época do *Prêmio Resgate*, o Diler seria o produtor do filme. O esquema de produção do Diler é um protótipo dessas leis de incentivo e da própria Globo Filmes. Ele usava os artistas da Globo que, por contrato, além do salário, rece-

bem também tantos minutos de mídia. O Diler explorava isso com a Xuxa, o Aragão e o próprio Faustão. Assim como o meu novo projeto de longa-metragem, o Diler também era imbatível – ele era produtor da Xuxa. Não tinha como eu não ser *resgatado*. Mas, infelizmente, tive que esperar mais alguns anos por um concurso para curtas-metragens da Riofilme.

Eu também já tinha feito de tudo. Além de esculhambar a estrutura viciada do cinema brasileiro diariamente na *Tribuna* – e também em entrevistas para outros veículos. No Festival de Gramado de 86, já tinha feito o enterro simbólico dos preconceitos e das certezas do cinema brasileiro, em parceria com o Júlio Bressane e o Julio Medaglia. Toda essa atividade manteve a minha fama de mal e acabei sendo condenado a um enorme exílio. Fui obrigado a recomeçar.

Nestes longos anos que estive longe das telas, aproveitei para divulgar meu trabalho como fotógrafo e artista plástico. Nos anos 90, participei de mais de quinze exposições – entre individuais e coletivas. Uma parte significativa do meu acervo fotográfico foi reunido nas mostras *Quase Pintura* (que, além de fotos, exibiu também objetos) e *De Godard a Zé do Caixão*, exposição que levou ao Museu de Arte Moderna de São Paulo mais de 80 retratos de cineastas

brasileiros e estrangeiros. Esta mostra também foi apresentada em Portugal, durante o Fantasporto. Em 2000, exibi o trabalho *O Homem do Cérebro que Virou Chiclete* na galeria do artista Vitor Arruda.

Também lancei um livro sobre a minha trajetória como cineasta, chamado *Ivampirismo – o Cinema em Pânico* (1991), e fui homenageado com uma retrospectiva completa sobre o meu trabalho no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 1998.



de godard a zé do caixão

De Godard a Zé do Caixão

POR TUDO O VAMPIRO DEIXA A MARCA DO SEU DENTE



NA MENINA DOS OLHOS

Contra-capa do livro Ivampirismo: o Cinema em Pânico, de Ivan Cardoso e R. F. Lucchetti – Editora Ebal, 1991



Com Solange Cousseau , lançamento de Ivampirismo

Capítulo XXX

À Meia-Noite com Glauber

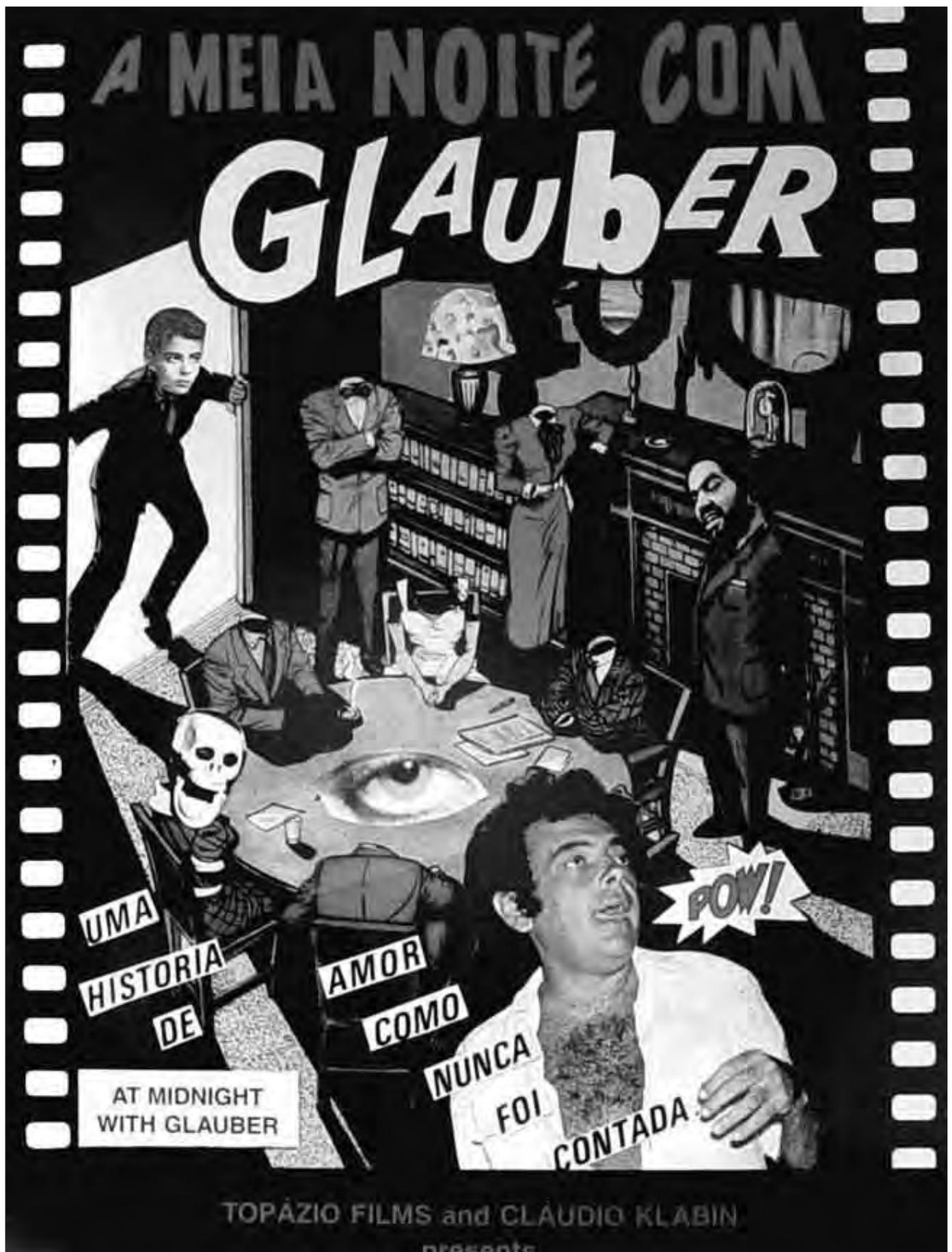
A coisa chegou a um ponto que eu tive que apelar e me inscrever num concurso da Riofilme para curta-metragem. Na época eu pensei: *Quero ver se apresentando um roteiro sobre o Glauber Rocha não vão aprovar...* É claro que aprovaram. A idéia do curta era juntar a *Estética da Fome* glauberiana com a *vontade de comer* antropofágica do Hélio Oiticica e do José Mojica Marins.

Não sou fatalista, mas acho que cada pessoa tem o seu destino. Recentemente estive no Festival de Turim, na Itália. Lá pude participar do encontro *Os Mestres do Terror* com o John Landis, o Joe Dante, Mick Garris, Tobe Hooper e o Dario Argento, a propósito do lançamento de filmes que eles produziram para a HBO. Os diretores americanos falaram que estavam felizes por trabalhar para televisão, porque não sofreram as imposições que são comuns nos filmes feitos para Hollywood. Eles falaram em liberdade e o Dario Argento, que já é de uma cinematografia mais próxima a nossa, falou: *Liberdade foi a única coisa que eu sempre tive pra fazer os meus filmes, nunca tive foi o resto...*

O cinema brasileiro também tem essa maldição da liberdade, porque você pode fazer tudo, mas quase tudo que você faz acaba dando em nada. Mas eu não posso reclamar, porque o curta *À Meia-Noite com Glauber* foi um filme que de fato me ressuscitou. Com ele fui a mais de trinta festivais internacionais, incluindo o importante Festival de Veneza. Ele fez dobradinha com o *Escorpião Escarlata* em vários festivais fora do Brasil e acabei ganhando quatro prêmios internacionais, pelo conjunto da minha obra e pelo filme propriamente.

398

A dona Lúcia Rocha também foi uma pessoa muito generosa. Ela primeiro me vendeu três minutos de imagens dos filmes do Glauber, depois eu comprei mais três. Acabei com seis minutos que, no meu entender, se não são todas as melhores cenas, pelo menos fazem um leque bem variado das melhores imagens do Glauber, incluindo o plano antológico da morte do Corisco. Com essas imagens eu pude fazer um trabalho poundiano. Comparei, como um biólogo, lâmina a lâmina, vários planos de filmes do Zé do Caixão com os planos do Glauber e montei esse estranho diálogo entre a *Estética da Fome* e essa estética antropofágica que chamei de *vontade de comer*. Com muita diplomacia, consegui também que o Sganzerla me cedesse trechos do *Bandido da Luz*

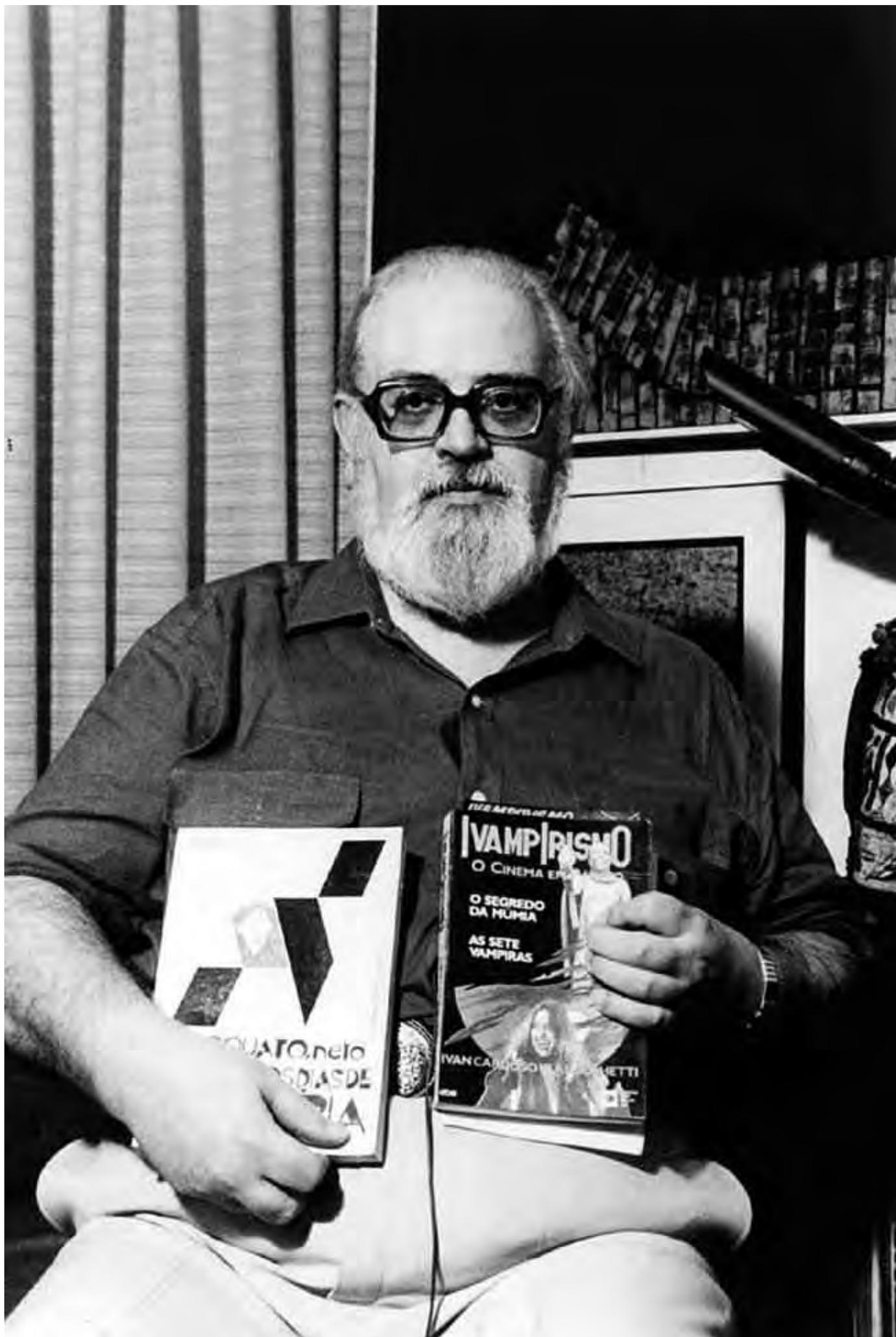


Cartaz de Ivan Cardoso do filme A Meia-noite com Glauber, Rio 1978

Vermelha e o Júlio Bressane o antológico plano clássico da *Família do Barulho*, em que a Helena Ignez vomita sangue – filmes que também entravam nesse diálogo.

Ampliei pedaços do curta-metragem *O Pátio*, que é um dos maiores filmes e um dos menos conhecidos trabalhos do Glauber. Um filme formalista, concreto e, sobretudo, experimental (inclusive é o próprio Glauber que avisa isso no letreiro). E, mais uma vez, consegui seduzir o Haroldo de Campos a escrever o texto do filme. Ele já tinha feito essa viagem pela obra do cineasta baiano. Quase na mesma época, o Haroldo tinha revisto todos os filmes do Glauber e soube direitinho como costurar, num texto magistral, esses dois ícones da arte moderna brasileira – que já haviam se encontrado no polêmico, desconhecido e marginal longa-metragem *Câncer*. Outra pérola negra glauberiana tratada com destaque pelo curta.

O título original do filme era *À Meia-Noite com Glauber Rocha e Hélio Oiticica na Suíte do Daniel Más*. O ponto de partida do filme, que também chegou a se chamar *À Meia-Noite com Glauber na Zona Proibida*, eram umas fotos que tirei desse pessoal para a revista *Vogue*. Foi quando eu conheci o Glauber. O Hélio estava fazendo uma matéria para a *Vogue*, sobre o que estava



Haroldo de Campos, São Paulo 1992

acontecendo no Rio de Janeiro no verão de 1979. O Daniel Más é que tinha arranjado pra ele fazer. Eram onze horas da noite, quando o Oiticica ligou pra minha casa, na José Linhares, me chamando pra fotografar o Glauber numa suíte do Hotel Marina onde estava hospedado o Daniel Más. Estavam lá, nessa noite, Glauber e a Paula Gaetan, o Rubens Gerchman e a Silvinha, David Zingg, Fafá de Belém, além do Daniel, seu namorado Zé Walter, e o Hélio Oiticica. O Glauber, ao me ver com a câmera, veio me dar um esporro, dizendo que estava vendo atrás de mim os fantasmas do Rogério, do Júlio e do Torquato... Ele disse que os meus amigos eram todos uns merdas, que ele é que era o bom... Nós acabamos quebrando o maior pau. Foi um pega pra capar, mas que acabou criando uma relação entre a gente. Depois ele justificou para o Oiticica que aquilo tinha sido um duelo entre dois cangaceiros, mas que estava tudo bem. Ele tinha uma moviola em casa, no Arpoador, e sempre estava desesperado para fumar um baseado. Aproveitava para levar os meus curtas pra ele assistir. E o Glauber devia odiar (ou amar) porque os filmes tinham textos do Décio Pignatari e do Haroldo de Campos... Desde aquela época, eu já falei que desejava fazer um documentário sobre ele. Ele estava terminando o *Idade da Terra* – que considero um filme totalmente *trash*.



*Hélio Oiticica e Glauber Rocha em A Meia-noite com
Glauber, Rio 1978*

Acho que uma das coisas mais radicais do *À Meia-Noite com Glauber* foi, justamente, ter revelado um lado mais *pop*, politicamente incorreto e louco do Glauber. Os intelectuais de esquerda sempre tiveram medo de enxergar muitas coisas que foram reveladas por mim. O filme deve ter *liberado* o espírito do Glauber, que certamente andava *amarrado* pelos tabus esquerdofrênicos. Tanto é que, a partir dele, uma série de outras obras sobre o inventor do Cinema Novo surgiram. O *À Meia-Noite com Glauber* foi um grande sucesso, embora aqui no Brasil, misteriosamente, tenha sido projetado (e premiado) unicamente no Festival de Gramado de 1997. Mesmo assim, o José Carlos Avellar, através da Riofilme, chegou a publicar um livro sobre o filme, chamado *Glauberélio/Helioglauber*.

No início da produção, cheguei a pensar no humorista David Pinheiro – o popular *Sambarilove* – para fazer o papel do Glauber, por causa de grande semelhança física entre os dois. Mas David ficou com medo, depois a dona Lucia falou que ele morreria se interpretasse o filho dela no curta! O *Sambarilove* acabou ralando daquele que seria o maior papel de sua carreira. E foi o meu único filme que passou nas retrospectivas oficiais programadas para o ano Brasil-França. Acredito que não passou por minha causa, mas

por tratar-se de um filme sobre o Glauber. E foi a partir desse filme que eu iniciei o trabalho de restauração e ampliação pra 35 mm dos super oitos (concluídos com o longa-metragem *A Marca do Terrir*). E também comecei a trabalhar com o montador Francisco Sergio Moreira, embora também tenham participado da montagem do curta o Gilberto Santeiro e o Eder Mazini.

Estava tão ansioso por voltar ao cinema que acabei fazendo praticamente tudo no filme, da trilha sonora aos letreiros. Como o Óscar Ramos foi morar em Manaus, a partir de *À Meia-Noite com Glauber*, eu mesmo comecei a fazer os cartazes e todas as cartelas de apresentação para os filmes. Foi uma honra poder incluir, nos créditos do filme, os nomes de grandes mitos do cinema como Jean Pierre Léaud e Pierre Clementi.



Edson Machado em Terra em Transe



Glauber Rocha



Hélio Oiticica



Glauber Rocha

Capítulo XXXI

Hi-Fi

Fui muito bem recebido em Veneza e o *À Meia-Noite com Glauber* causou um forte impacto no Festival. O filme foi selecionado pelo Roberto Turigliato, que hoje em dia é diretor do Festival de Turim. Na época, ele era curador de uma mostra paralela, em Veneza, dedicada às novas tendências do cinema mundial. O jornalista Bruno Marino era responsável pela divulgação do Festival. Encerrada a competição, ele me levou no Museu de Arte Moderna de Roma, onde visitei o departamento dedicado exclusivamente ao estudo do cinema experimental, que ele dirigia. Mal pude acreditar. O que era condenado, amaldiçoado e proscrito no Brasil, na Itália era uma cátedra! Os caras tinham muito interesse pela nossa produção *udigrudi*, mas não consideravam esses filmes experimentais. No entender dos italianos, experimentais eram apenas aqueles filmes do Norman McLaren, rabiscados diretamente na película.

411

Eu continuava muito revoltado com a situação que me colocaram no Brasil. Eu havia inventado um gênero, ganho uma quantidade recorde de prêmios nacionais e internacionais, feito 1

milhão de espectadores com *Os Bons Tempos Voltaram* e outro milhão com *As Sete Vampiras*, tinha conseguido atrair patrocinadores da iniciativa privada para os meus filmes... Por que essa discriminação? Uma coisa cruel e surreal. Então, de tanta raiva da política do Francisco Weffort para a cultura, comecei a arranhar vários pedaços de negativos e pontas de filme que eu tinha em casa.

412

Na minha opinião, o Augusto de Campos e o Décio Pignatari são os dois maiores poetas brasileiros vivos. O Augusto de Campos havia me mandado um CD chamado *Poesia é Risco*, produzido pelo filho dele, o músico Cid Campos, com o próprio Augusto interpretando suas poesias e algumas traduções. A foto da capa do CD era de minha autoria. E ao ouvir as gravações, senti vontade de fazer esse cine-poema-popcreto para cine-cubistas que é o *Hi-Fi*.

Eu fiz o *Hi-Fi* depois dessa minha viagem à Itália. Pensei comigo: *Eles querem um filme experimental? Então eu vou mostrar como se faz um filme experimental*. Eu próprio, com o estilete, comecei a desenhar pequenas animações e padrões geométricos diretamente na película. Depois, eu ia selecionando trechos do CD do Augusto e procurando montar essas animações com outras imagens do meu arquivo, de um jeito



Augusto de Campos em Hi-Fi, São Paulo 1992

que traduzisse aquilo cinematograficamente. O *Hi-Fi* confirma a forte atração que existe entre som e imagem. O trabalho dos Campos é inédito e sem precedentes em nossa cultura.

O *Hi-Fi* recupera uma tradição de um cinema muito de vanguarda, é um filme realmente experimental. Acho até que algumas animações e soluções de montagem devem ter deixado o Augusto bastante satisfeito. Mais uma vez, recorri ao Chico para montar o curta. Na época, ele era curador da Cinemateca do MAM, e foi fácil conseguir um pedaço do *Cidadão Kane* e outro do *Entre'acte* – a famosa cena do Marcel Duchamp jogando xadrez com o Man Ray – para misturar com trechos inéditos de filmes feitos por mim, em Super 8 e 16 mm.

414

Tive a felicidade de ser o único cineasta brasileiro que realizou uma grande variedade de filmes em parceria com os três inventores da Poesia Concreta. Só consegui fazer o *Hi-Fi*, que considero um dos meus maiores filmes e foi produzido sem dinheiro público, graças ao apoio que recebi do amigo Alexandre Dumans, do CTAV-Funarte e da minha família. O filme foi exibido no Fantasporto, em Turim e na Mostra Internacional de Curta-Metragem de SP – onde foi premiado.



Marcel Duchamp e Man Ray



Hi-Fi



Augusto de Campos



Hélio Oitica

Capítulo XXXII

Ivan Cardoso Volta a Atacar

Esses movimentos que te excluem, te marginalizam, te vetam, te censuram, que te tornam um artista maldito, também acabam valorizando o seu passe. Porque num país em que se contam nos dedos os bons cineastas, se um cara é vetado é porque ele tem algum valor, é porque ele incomoda, ele é diferente dos outros. Eu tinha uma certa fixação pelo engenheiro Leonel Brizola. E o Brizola falava do efeito bumerangue. Então, por volta de 2002, acabou esse meu exílio. E de uma forma triunfal, se não fosse também meio tragicômica. Porque eu ganhei, simultaneamente, 4 concorrências para produção de filmes. No Brasil é tudo ou nada.

419

Eu ganhei um concurso da Petrobras para fazer um curta-metragem. Simpatizo muito com esse formato, excelente para você fazer filmes de arte. Você não tem compromisso nenhum com nada, a não ser com o tema que você focaliza. *Heliorama* é o meu último curta-metragem e o terceiro em que me volto ao trabalho do Hélio Oiticica. Ganhei também um prêmio do MinC para realização do telefilme *O Sarcófago Macabro*, talvez o projeto mais maluco que eu fiz até hoje e que mistura

trechos do *Lago Maldito*, material de arquivo da Segunda Guerra e uma parte que filmei agora com o Carlo Mossy, o Toni Tornado e o Orlando Drummond (o famoso *Seu Peru*).

420

Na época em que o embaixador Arnaldo Carrilho estava no comando da Riofilme, escrevi uma carta para ele expondo a minha situação, dizendo que eu estava fora do baralho há treze anos, que precisava voltar a filmar, que fazia dez anos que o *Escorpião* havia sido lançado. E a Riofilme acabou me dando 180 mil reais. Tentei canalizar esses recursos para o *Sarcófago*, mas como já tinha entrado com o projeto da *Marca do Terrir*, uma antologia dos meus filmes Super 8, o Carrilho falou: *não quero cineasta com obra inacabada*. De fato, desde o filme do Glauber que eu havia começado a restaurar esses filmes Super 8 e tinha continuado com o meu próprio dinheiro.

E, por último, a Petrobras me deu 1 milhão pra fazer o *Amazônia Misteriosa*. Esse projeto, aos poucos, foi se transformando em *Um Lobisomem na Amazônia*. Desde 98, quando eu conheci o Paul Naschy, o célebre homem-lobo espanhol, no Fantasporto, vinha tentando emplacar este filme. Como era baseado no livro do Gastão Cruls, um grande escritor, achei que a adaptação literária seria um caminho... Se os outros conseguem as-

sim, por que é que eu não conseguiria? E consegui. Em parceria com o produtor Diler Trindade voltei triunfalmente ao longa-metragem.

Quando digo que foi uma coisa tragicômica, é porque, hoje em dia, a produção cinematográfica é superburocrática e supercontrolada. Não que eu ache que o dinheiro público não tem que ser controlado. Mas foi uma loucura, porque eu estava filmando um e tinha que parar para filmar outro. Aí parava para montar o outro. E parava para mixar o outro. Isso pelas datas contratuais e não pelo plano de produção que cada filme deveria ter. Além disso tudo, ainda tive um problema de saúde que me atrapalhou, no ano de 2003. Fiz 50 anos e fui fazer um *check up*. Deu que eu tinha um nódulo no pulmão, tive que fazer uma biopsia, mas graças a Deus era benigno. Mas até descer no hospital e levantar vôo de novo, perdi mais de 6 meses. Foi um processo traumático.

421

Quer dizer, eu já era acostumado, desde a época do Super 8, a fazer um monte de filme junto. Os temas que eu estava manipulando me eram todos familiares. Mas, de qualquer jeito, você fazer quatro filmes juntos foi um esforço. Mas isso prova que eu estou em plena forma e que pode vir quente que eu estou fervendo.



Hélio Oiticica no vórtice funil em Heliorama, Rio 1978

Capítulo XXXIII

Heliorama

No *À Meia-Noite com Glauber* consegui construir, apenas com alguns planos do *HO* e algumas sobras deste curta, um diálogo intenso entre a obra de Hélio Oiticica e o cinema de Glauber Rocha. Mas, talvez por causa do próprio título do filme, toda vez que me pedem o curta é por se tratar de um filme sobre o Glauber.

Para o *Heliorama* mapeei tudo que haviam filmado com o Hélio Oiticica. Aproveitei os recursos concedidos pela Petrobras para comprar imagens do Hélio em Super 8 (filmadas pelo Andreas Valentim, o Paulinho Lima e Antonio Carlos da Fontura) e uma cena antológica, do longa-metragem *Uma vez Flamengo*, dirigido pelo Ricardo Sollberg, em que o Oiticica faz uma participação no papel de assaltante. Além desses materiais, inclui sobras dos meus filmes *Dr. Dyonélio* e *O Segredo da Múmia*, onde o Hélio trabalha como ator, e restaurei vários trechos inéditos do *HO*. Deste filme, pretendo recuperar ainda mais 40 minutos de cenas do Hélio na Mangueira. Essas imagens se tornaram valiosíssimas.

Desde o início do projeto que o Haroldo de Campos se comprometeu a escrever o texto para o

filme, sem nunca me cobrar nada. Fez porque gostava do Hélio e de mim. Mas o Haroldo estava doente. Eu ia a São Paulo, levava um vídeo com as imagens do filme. Muito generosamente, ele me recebia em sua casa, localizada na Rua Monte Alegre, 635, no bairro de Perdizes. Nós trocávamos idéias, o Haroldo me dava milhares de sugestões. Mas chegava uma hora que, debilitado pela doença, ele próprio dava por encerrado o nosso encontro. Na saída, me prometia que ia escrever o texto em breve, mas nunca escrevia.

424 Todos os prazos já tinham se esgotado. Eu já estava recebendo aquelas famosas cartas impressas, me ameaçando. É o efeito *Guilherme Fontes*. Você recebe um financiamento e no dia seguinte você já é ladrão. Na verdade, só o texto do Haroldo de Campos valeria muito mais que os 50 mil reais que recebi para fazer o filme.

Quis o destino que esse fosse o último texto do Haroldo de Campos. Ele morreu um mês depois de ter me enviado o que ele chamou de um *Cine-Roteiro Heliográfico para o Ins(pirado) Ivan (do Ivampírico Terrir)*. É um texto escrito a mão, o que é uma coisa rara tratando-se do Haroldo, – sempre fiel a sua velha Remington. Pela caligrafia você vê que ele fez um esforço enorme para escrever suas últimas sete páginas.



Hélio Oiticica tocando harpa em Heliorama, Rio 1978

Uma coisa que, com certeza, motivou o Haroldo a escrever o texto foi um outro texto, feito pelo Décio Pignatari para *A Marca do Terrir*, que considero uma obra-prima. É uma visão muito aguda sobre a minha trajetória e o Super 8. Desesperado com o prazo, mostrei o texto do Décio para o Haroldo. Ele ficou louco com aquilo e, poucos dias depois, me telefonou dizendo que o seu também estava pronto.

426

Imediatamente voltei a São Paulo para agradecer-lhe e consultá-lo sobre quem poderia ser o narrador ideal. Na mesma ocasião, aproveitei nosso último encontro para fazer uma longa entrevista, em vídeo. Vários trechos deste depoimento aparecem no *Heliorama* e também foram fundamentais para a finalização de *A Marca do Terrir*. Ao sair de lá, foi terrível, porque já sabia que nunca mais ia ver o Haroldo. Guardo uma tristeza muito grande até hoje e sempre me emociono quando lembro desse momento. Nunca mais vou ter a oportunidade de conhecer outra pessoa como ele. Embora ele tenha dito que eu ainda era um artista muito jovem e que ainda iria fazer muita coisa. Vai ser muito difícil continuar sem a sua inspiração.

O texto do Haroldo era difícilíssimo de traduzir em imagens. Mas eu tinha essas imagens, porque o texto foi escrito a partir delas.



Hélio Oiticica

Devo muito ao incansável montador Francisco Moreira. Sempre empenhado em me salvar da destruição, recuperar e colar todas essas cenas que garimpei e produzi. Outra tarefa árdua foi encontrar um narrador à altura da poesia do Haroldo. Coube ao Fausto Fawcet esta missão quase impossível. O Fausto resgata um pouco esse lado marginal carioca do Hélio. Foi um verdadeiro lance de dados. O Fawcet não apenas leu o texto do Haroldo muito bem, como recriou vários trechos em vinhetas sonoras que se encaixaram perfeitamente ao filme. A música do compositor Guilherme Vaz foi outro elemento que ajudou a dar um toque bastante *avant garde* ao *Heliorama*.

428

O Haroldo e o Hélio – estarão sempre vivos no meu coração. E, graças aos meus filmes, eles atingiram a vida eterna.



Hélio Oiticica

Capítulo XXXIV

Marca do Terrir

Outra coisa muito bacana foi quando o Festival do Rio trouxe o Roger Corman pro Brasil, em 93. Nesse ano veio também o Mike Vraney, que era o distribuidor do Mojica nos EUA. O Vraney veio aqui em casa ver *As Sete Vampiras*, *O Escorpião Escarlata* e a *Múmia*. Eu estava todo orgulhoso em mostrar o meu trabalho, porque queria que ele penetrasse nos EUA. Aí o Vraney viu na prateleira, debaixo do vídeo, uma VHS escrito *Nosferato no Brasil*. Ele deu um pulo e falou *Cool, man! Nosferato no Brasil!...* E ele lançou não só os meus longas-metragens, como o *Nosferato no Brasil* e os outros Super 8 e uma fita com as sobras dos filmes. Ele aí me explicou que o cara que gostava de filme de vampiro, gostava de ver o filme de vampiro e as sobras do filme de vampiro, o cara que gostava de múmia, idem... Fiz uns rolos enlouquecidos com as sobras das *Vampiras* e do *Escorpião*. Depois o cara botou uma música lá por conta dele, na maior. Uma pirataria total, porque o cara não me pagou porra nenhuma. Lançou 5 filmes meus na América e não recebi um cent por fita vendida. Outra situação que só acontece comigo. Tenho a minha obra lançada nos EUA e não tenho ela



Torquato Neto, Pety Marciano e Ivan Cardoso, filmagens de Nosferato no Brasil, Rio 1971

lançada no Brasil. Uma loucura total, porque não é só brasileiro que dá trambique.

Os meus Super 8 continuaram uma polêmica e isso criou uma lenda em torno dos filmes. Porque, até a *Marca do Terrir*, eram filmes mais falados do que vistos, apesar de terem tido uma grande circulação na época em que eles foram feitos. Na década de 90, eles só foram lançados comercialmente na América. Mas, fora isso, aqui eles só passaram no programa do VJ Luiz Thunderbird, na MTV, e depois num canal da Abril, onde toda a série *Quotidianas Kodaks* foi exibida.

Não conheço muito a história de outros cineastas. Sei que tem diretores que, com muito menos idade que eu, fizeram obras muito mais avassaladoras e revolucionárias. Mas acho também que, sem desmerecer o nosso cinema, produzi – na fase do Super 8 – um ciclo de filmes muito forte. Feito numa época muito árida, que só conseguiu ser feito porque estava submerso mesmo. Imitei o Sganzerla no lance da provocação ao Cinema Novo e, por um equívoco, eles revidaram. Mas revidaram com uma força desproporcional, porque eu tinha 19 anos e fazia apenas o que eles pregavam – cinema com uma câmera na mão e milhares de idéias na cabeça. Mas eu toquei o dedo na ferida e levei porrada de todo lado.



Helena Lustosa em A Marca do Terrir, Rio 1971

Minha sorte é que eu tinha grandes intelectuais do meu lado. E os Super 8 acabaram entrando para a história do cinema mundial.

Levei uns oito anos para restaurar todos os filmes e finalizar *A Marca do Terrir*. Acho que acabei sendo bastante vitorioso nessa empreitada. O Embaixador Arnaldo Carrilho, que foi presidente da Riofilme, atirou no que viu e acertou no que não viu. O embaixador era um homem de cinema. Foi o último grande gestor que nós tivemos e teve coragem de produzir *A Marca do Terrir*. Junto com o Carrilho teve uma pessoa fundamental nesse processo, que é o Wilson Borges, um águia do mercado financeiro que virou dono da Líder.

435

A Líder estava falindo. Os bancos penhorando as máquinas, o pessoal não recebia há seis meses e o laboratório estava ameaçado de fechar. O Wilson Borges comprou a dívida da Líder e, como ele era uma pessoa estranha ao meio, no início, poucos cineastas se aproximaram dele. Fui um dos primeiros que se tornaram seu amigo. Ele me pediu para apresentá-lo ao Francisco Sergio Moreira, porque queria montar um setor de restauração. O Chico era montador dos meus filmes e acabei sendo responsável pela sua ida para Labocine.



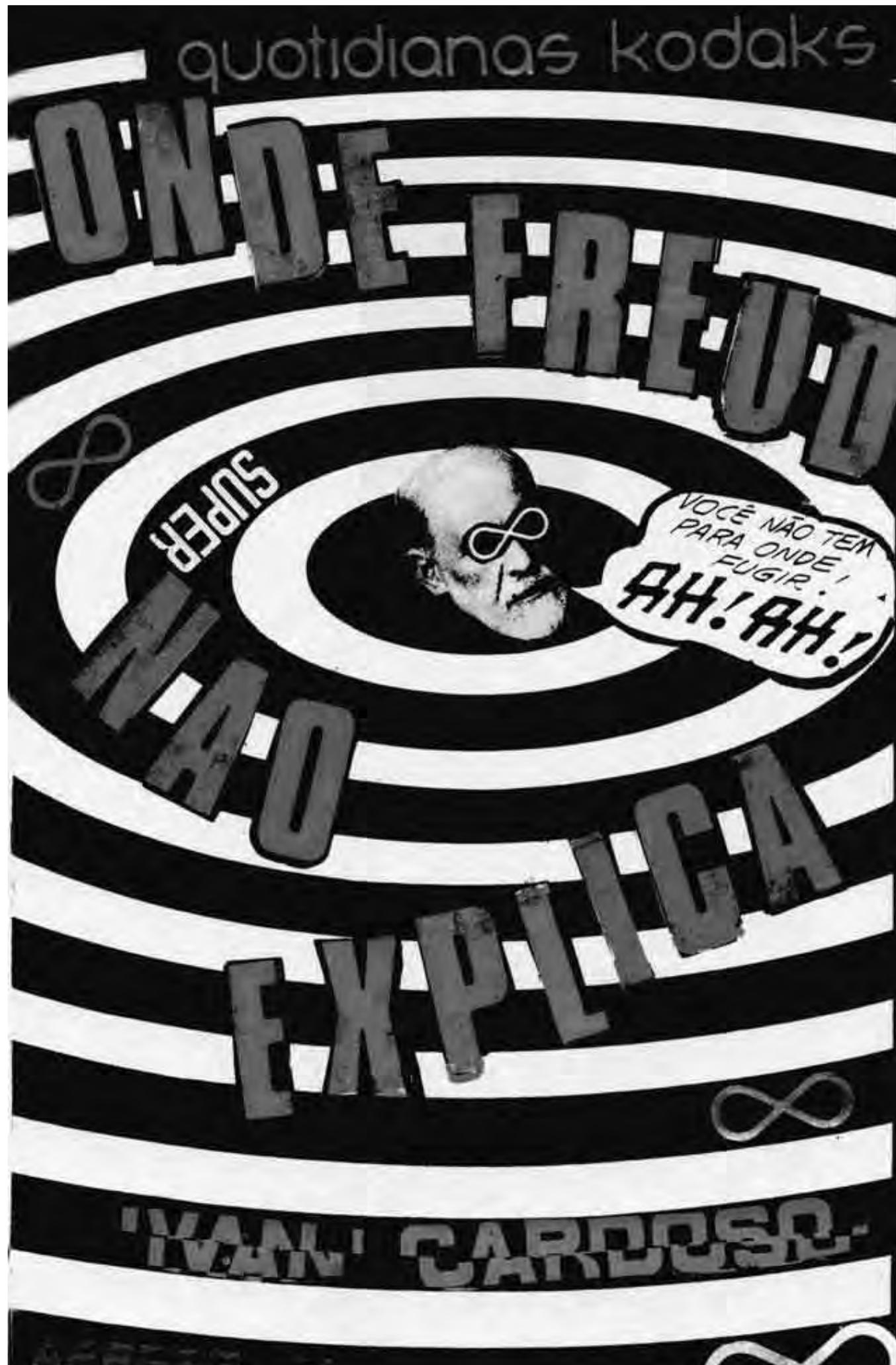
Cartaz do filme Amor & Tara, 1971

quotidianas kodaks



Cartaz do filme O Conde Gostou da Coisa, 1971

quotidianas kodaks



Cartaz do filme Onde Freud Não Explica, 1971

IVAN CARDOSO

APRESENTA

quotidianas kodaks



**STARK
TERROR!
ADDED
THRILLS!**

UM CLASSICO DE
IVAN CARDOSO

A MÚMIA

VOLTA A ATACAR!

Cartaz do filme *A Múmia Volta a Atacar*, 1972

Na época, o Wilson falou para mim: *Enquanto eu tiver aqui você não paga nada; só não faz filme se não quiser*. Aproveitei para restaurar os melhores momentos da série *Quotidianas Kodaks*. Ficaram alguns materiais de fora, mas fiz um trabalho quase completo – e de leão! É uma tarefa muito difícil de você fazer porque, na verdade, deveria ser feita por outra pessoa. Mas, no Brasil, você tem que fazer tudo. Até restaurar os próprios filmes. Acredito que, no caso da *Marca do Terrir*, tenha feito um trabalho pioneiro. Se eu não fizesse *A Marca do Terrir*, esse material realmente corria o risco de desaparecer.

440

Felizmente, tenho uma teoria, não sei nem se procede, mas acho que o Super 8, apesar de ser um negativo para amadores e de uso doméstico, que passa nos piores projetores, deve ser um dos negativos mais resistentes, apesar da aparente fragilidade. O único cuidado que tive foi guardar na casa da minha mãe. Na década de 80, o Calil, que era Diretor de Assuntos Não Comerciais da Embrafilme, consciente da importância dessa produção, que envolveu atores, circuitos inventados e ampla divulgação, pagou uma telecinagem do material para U-matic.

Durante o processo de montagem de *A Marca do Terrir*, fiquei na dúvida se deveria transformar o filme num documentário que além de



Wilson Borges



Carlos Vergara

registrar a minha saga em fazer esse ciclo de produção ainda desconhecido, fosse um amplo painel de um período pouco conhecido de nossa história contemporânea. Mas isso me obrigaria a ressuscitar velhos fantasmas e abrir feridas que estavam cicatrizadas de polêmicas que embora continuem atuais foram travadas a há mais de três décadas. Se por um lado isso tornaria o filme um documento precioso sobre aqueles anos cinzentos, o formato documentário tiraria a força da fórmula das *Quotidianas Kodaks*. Acabei optando por apresentá-lo numa versão semelhante aos programas que apresentava originalmente, uma vez que acredito que seja uma maneira mais fascinante de mostrar esses filmes ao público jovem. Mesmo assim gravei uma série de depoimentos e entrevistas com atores, cineastas, artistas e intelectuais envolvidos. Parte destas entrevistas só foi utilizada na apresentação do filme, onde apareço convidando o público a assistir ao filme e nos letreiros finais. Quando o filme for lançado em DVD, pretendo usar todo esse material com extra, formando um amplo painel de tudo o que aconteceu.

443

Quando ampliamos os filmes para 35 mm tivemos que passar de 18 quadros para 24 quadros. Além dos *Ivamps*, o filme conta com a participação especial de Rogério Sganzerla, Waly Salomão, Cae-



Cena do filme

tano Veloso, Sandro Solviati, Haroldo de Campos e José Mojica Marins, entre outros.

O *Marca do Terrir* é um sucesso e o longa-metragem é uma espécie de máster desse raro material. Sempre tive um grande xodó por esses que foram os meus primeiros filmes. O diretor sempre é obrigado a ver os seus filmes um milhão de vezes. Vi esses rolos não sei quantas vezes. Primeiro como Super 8 e agora estou vendo em 35 mm, como *A Marca do Terrir*. O título acabou sendo escolhido porque fui marcado por esse gênero. O *terrir* me obrigou a fazer uma nova leitura desses filmes. Cheguei a dormir, muitas vezes, com filme Super 8 espalhado na cama, exausto, após trabalhar até altas horas da madrugada. Como eu sou solteiro, de um lado da cama era o filme e do outro era eu dormindo. E é aquele negócio, pau que nasce torto nunca se endireita. Até nessa hora repeti o mesmo processo de montagem da década de 70. Seleccionava esses trechos a olho, usando apenas uma lâmpada. Os trechos que filmei já montados, preservei assim. Até por questões de linguagem. Claro que acabei reduzindo e cortando alguns planos. Porque o filme Super 8 doméstico suportava algumas cenas fora de foco. Além disso, já na época dos Super 8, remontei algumas coisas. Mas, na *Marca do Terrir*, voltei essas coisas aos seus formatos originais.



Zé Português

Aprendi a fazer cinema em Super 8. Então também tinha aquele deslumbre, muita coisa eu acabava não cortando. Coisas que em 35 mm não funcionavam. Mas procurei manter *A Marca do Terrir* o mais próximo do original. A única parte nova, no sentido que fiz uma nova montagem, dando novas relações para antigos materiais, foi para ilustrar o texto definitivo sobre a minha obra feito pelo Décio Pignatari. Mas o resto, fui obrigado a manter fiel ao original, até por questões históricas. Mantive os mesmos letreiros, a mesma trilha sonora e a mesma montagem do original. Segundo o Décio, ele é *filmado num presente e editado num futuro*. O filme tem uma relação louca com o tempo.

447

A Marca do Terrir também realimentou essa legião de fãs que eu tenho. Porque a molecada de hoje tenta fazer muita coisa que eu fiz muito antes. Era uma época realmente transgressora e tenho realmente que agradecer o trabalho, a paciência, o carinho, o talento, a dedicação e a entrega que a Helena Lustosa, a Cristiny Nazareth, o Ricardo Horta, a Ciça Affonso Pena e, principalmente, o Zé Português tiveram.

Em 2005, *A Marca do Terrir* ganhou o prêmio de melhor trilha sonora do 15º Cine-Ceará. Inexplicavelmente não foi selecionado para o Festival de Brasília, mas brilhou no Festival Internacional



Ciça Afonso Pena, Zé Português, Helena Lustosa

do Rio e na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. E foi também considerado o melhor filme apresentado no 23º Festival de Turim.



José Mojica Marins, Danielle Daumerie e Ivan, cemitério S. João Batista - Rio 1990



Rose Blanche



Ivan



Cristiny Nazareth (fotograma do filme)



Torquato Neto e Scarlet Moon (fotograma do filme)

Capítulo XXXV

O Sarcófago Macabro

Cheguei ao final da década de 90 totalmente viciado nas aventuras da *Família Soprano*, exibidas pela HBO. Também me tornei um espectador voraz das centenas de séries sobre a Segunda Grande Guerra apresentadas, quase diariamente, pelo Geographic Magazine e o Discovery Channel. A indústria milionária dos documentários para TV a cabo praticamente já esgotou suas possibilidades. Acabou se transformando num subgênero *trash*. Tudo pode acontecer, mas nada acontece. E as dúvidas deixadas no ar servem de tema para novos telefilmes.

455

Uma noite, embarquei numa viagem alucinante após assistir a um programa sobre as falsas expedições arqueológicas organizadas por Heinrich Himmler. Achei que Adolph Hitler poderia ser aquela velha múmia, encarnada pelo Zeca Parente, que vaga enlouquecida pela fronteira paraguaia, nas imagens que rodei na minha primeira tentativa de fazer *O Lago Maldito*.

Sempre me incomodou o fato de não ter conseguido terminar *O Lago Maldito*, apesar das quase três horas que filmei. Muito pouco desse material foi aproveitado pelo *Segredo da*

Múmia. Quando assisti ao filme do Tim Burton sobre o Ed Wood também percebi que as possibilidades de criar novas histórias a partir de materiais filmados é uma coisa muito excitante. Pensei num argumento que, além de ser uma espécie de continuação para *O Segredo da Múmia*, me possibilitaria, finalmente, editar todo o material de *O Lago Maldito*.

456

Nessa continuação para a saga do *professor Vitus* (Wilson Grey), transformei ele em colega de faculdade de Heinrich Himmler, que também era arqueólogo. O Felipe Falcão e Júlio Medaglia viraram fugitivos de guerra e o Altair de Oliveira Lima, quem diria, terminou na pele do diabólico Martin Borman. Afinal, o *elixir da vida*, a principal descoberta do *professor Vitus*, era tudo de que Hitler precisava para levar adiante seus planos de dominação. Pela primeira vez em minha vida, em fração de segundos, o argumento completo de um filme se materializou na minha mente. Incluindo o personagem *Ed Stone* e a idéia de usar o Pentágono como cenário, inspirado por um seriado sobre o FBI. Na mesma hora, também pensei no Toni Tornado para o papel do *Comandante Gordon*. Foi uma experiência inédita.

Em 2001, a Secretaria de Audiovisual lançou um concurso para produções de baixo orçamento.



A Múmia

Como estava louco para voltar às telas, me inscrevi na categoria menos concorrida, que premiava a produção de telefilmes. Acreditei que teria mais chances de ser contemplado. Mas, infelizmente, na hora de escrever o roteiro, a *maldição da múmia* voltou a atacar. O que era para ser um telefilme de baixo orçamento acabou virando uma minissérie de mais de 450 seqüências. Não consegui terminar o roteiro dentro do prazo para inscrição e tive que esperar um novo concurso, no ano seguinte.

458

O Sarcófago Macabro foi o único roteiro original que escrevi. O seu resultado na tela até hoje me deixa perplexo. Escrever um roteiro, apesar de ser fascinante, é o trabalho mais pirante que já enfrentei. Tem aquela história de que o papel aceita tudo. O desenvolvimento do argumento vai se tornando tão obsessivo que você acaba se desligando do mundo e penetrando numa outra realidade. Os personagens, que são apenas produtos da sua imaginação, começam a ganhar vida e a falar com você. Para escrever os diálogos de cada personagem, antes você tem que descobrir e desenvolver a suas respectivas personalidades.

Quando, finalmente, fui formatar o projeto para tentar me inscrever no concurso de telefilmes, já em 2002, percebi que o roteiro era muito mais



Wilson Grey

caro que os R\$ 200 mil oferecidos pelo MinC. Tive que apelar para uma solução radical e tipicamente brasileira. Procurei no roteiro uma parte que serviria de introdução para a trama – e poderia ser produzido dentro do orçamento proposto. O resto do argumento foi engavetado. *O Sarcófago Macabro* nada mais é que a primeira parte dessa história imaginada por mim. Se aqui existisse uma indústria de telefilmes, o *Sarcófago* seria um piloto.

460

O filme utiliza um terço de material de *O Lago Maldito*. A atmosfera anos 40 do *Lago* possibilitou que as cenas se misturassem sem dificuldade com as imagens da Segunda Guerra Mundial que foram conseguidas pelo montador Francisco Moreira. Incluí também planos do Wilson Grey tirados de vários dos meus outros filmes. A parte nova, traz o Carlo Mossy no papel do personagem *Ed Stone*, uma dupla homenagem, ao Ed Wood e ao Harry Stone. Ele é um agente da CIA que descobre um dossiê sobre um cientista louco brasileiro, membro de uma rede de espiões nazistas, que trouxe para o Brasil vários carrascos do III Reich – entre os quais o próprio Hitler – fantasiados de múmia, a bordo de confortáveis sarcófagos.

Quer dizer, não fui ainda para o hospício, não se sabe por que. Acho que o *Sarcófago*, em



Carlo Mossy

matéria de criatividade, extrapolou. O Carlo Mossy também está estupendo, é a sua volta ao estrelato. E, mais uma vez, trabalhei com engenho e ingenuidade. O Mossy não come ninguém no filme – fato que deve ser inédito tanto na filmografia dele, quanto na minha. O telefilme tem 52 minutos. Foi bacana porque a gente filmou tudo em uma semana – o Jacques Cheuiche foi quem fotografou. É o meu primeiro trabalho com o Tony Tornado. Estou renovando o meu *casting* de ícones. Também foi a primeira vez que trabalhei com o Orlando Drummond, o *seu Peru*, que é o máximo. Ele tem 84 anos, mas está em plena forma. Depois chamei os dois de novo para o *Lobisomem*. E o filme traz também a Luiza Mariani, uma tremenda atriz, no papel da tenente Lauren.

Boa parte do filme se passa em Washington. Foi um grande prazer trabalhar mais uma vez com o Óscar Ramos, que recriou o Pentágono no CCBB e na Escola Darcy Ribeiro e ainda fez o *diário negro* de Himmler. O Steve Solot, representante da Motion Picture na América Latina, também ajudou muito. Graças a ele, conseguimos todas aquelas logomarcas oficiais do governo americano. O *Sarcófago* é um filme inteiramente de montagem. Outro ponto alto do telefilme, além da envolvente música do Mú Carvalho, é



Orlando Drummond

a demencial narração – inspirada num disco que o José Lino Grunewald me emprestou, chamado *O Inferno de Hitler* – feita pelo Roberto Maia e que costura os diferentes materiais utilizados no *Sarcófago*. Sou um fã do Maia desde a época das pornochanchadas do Khoury e já tinha trabalhado com ele nos *Documentos Especiais* que eu fiz para a Manchete e para o SBT. Sua interpretação segura dá credibilidade ao filme. E como o Maia de fato é um apresentador de televisão, ele que dá o tom.

464

O filme é uma homenagem aos enlatados, uma visão *ivampirante* desses documentários que são exibidos nos canais de TV a cabo. E também tem um pouco de *Combate* e de *As Memórias de Churchill*, seriados que assistia quando era garoto. O *Sarcófago* foi dublado na Delarte. O estúdio onde é feita a dublagem de todos os filmes da Disney. Dublei todos os atores, menos o Roberto Maia, o Tony Tornado e o *Seu Peru* – que é um grande dublador e faz a voz do Scooby Doo. Nesse sentido, o filme também foi um ótimo exercício. Foi na própria Delarte que conheci o Guilherme Bridges, que fez aquela introdução incrível de *O Sarcófago Macabro*. Eu adoro filme dublado. Pega até mal falar, né?

Sempre trabalhei com personagens de ficção. Adolph Hitler foi o primeiro monstro de verdade

ERSCHINT WOLFENDICH EINMAL
PREIS 20 PFG. Nr. 1.80. 30 GR.
30 SCHWEDER SP. — — V. & S.
NEUNE DEUTSCHER VERLAG, BERLIN
WB / JAHG. 31 / NR. 45 / 1932 / 6. 11.



Adolf Hitler

que passou pelas minhas mãos. Confesso que fiquei assustado com a possibilidade de dirigir um ator tão carismático.

A escolha do ator para o papel do Ed Stone foi muito difícil. Originalmente, pretendia trazer um amigo cineasta, chamado Jon Kroll, que é americano e daria bastante credibilidade ao papel. Como ele não sabe falar português, teria que ser dublado mesmo. Igual nos seriados de TV. No Festival de Turim de 2002, convidei o Fernando Eiras. Depois a coisa evoluiu para o Miguel Fabelo, que aceitou. Infelizmente, não conseguimos acertar nossas datas. Pensei numa solução caseira, que seria chamar o Nuno Leal Maia, um ator com quem estou acostumado a trabalhar. Mas, às vésperas do início das filmagens, o Nuno raspou o cabelo por causa da *Malhação*.

466

Estava tão perdido que cheguei a pensar no Antônio Pedro, numa versão Danny de Vito para o papel, e no próprio Anselmo Vasconcelos, que poderia criar uma confusão por ele já ter interpretado a múmia. Acabei optando pelo Mossy, por quem tenho uma grande identificação. Na verdade, já sabia que o papel seria dele. Durante as leituras de roteiro e os contatos que fiz com o Miguel Fabelo, ele me perguntou qual seria a minha opção se ele não pudesse fazer o filme. Na mesma hora, respondi que chamaria o Carlo Mossy.



Carlo Mossy

É difícil de entender por que num país onde a televisão virou a principal indústria do entretenimento, o cinema brasileiro nunca tenha se empenhado em explorar um filão tão rico e diversificado como a produção de telefilmes e seriados. Estes produtos, pelas suas próprias características (formato e custo reduzido), seriam veículo ideal para dar sustentação a nossa tão sonhada indústria cinematográfica. Incrível que a referência desse gênero no Brasil ainda seja o *Vigilante Rodoviário*, produzido nos anos 60. É por isso que ainda não desisti da idéia de transformar o *Sarcófago* em um longa-metragem. Produção independente de telefilmes no Brasil ainda é um sonho proibido.

468

No ano passado, em Turim, foi o próprio Marco Muller, diretor-geral do Festival de Veneza, quem convidou *O Sarcófago Macabro*, mesmo sem ter visto o filme, para participar do festival, distinção que, normalmente, só acontece com os grandes mestres da sétima arte!



Carlo Mossy

Capítulo XXXVI

Um Lobisomem na Amazônia

Um Lobisomem na Amazônia é uma paródia aos filmes da *Sessão da Tarde*. Uma história que mistura lobisomem com mulheres amazonas. O filme finalmente materializou a oportunidade de ter o Diler Trindade como meu produtor. O Wilson Borges tornou isto possível. Eu tinha ganhado, da Petrobras, um patrocínio no valor de R\$ 1 milhão. Mas esse dinheiro só seria liberado mediante a captação de mais R\$ 1 milhão. Foi o Wilson quem adiantou ao Diler esses recursos.

471

Desde a primeira reunião, o Diler deixou claro que só produziria o *Lobisomem* se trabalhássemos com a sua equipe e o filme fosse rodado em quatro semanas. Ele argumentava que não haveria problema, porque o filme seria todo feito em estúdio. Além disso, o filme contaria com a estrutura já montada pelo Diler para suas outras produções. Acontece que, na prática, acabei sendo obrigado a filmar em três semanas. Isso atrapalhou bastante, porque a maioria dos atores estava gravando na Globo. A gente começou a produzir o filme antes do carnaval de 2005. Na Páscoa, o filme já estava praticamente todo editado pelo fabuloso montador João Paulo Carvalho. Mas o

Lobisomem só veio a ficar realmente pronto em agosto, em virtude do cronograma de trabalho da Diler Associados, que está sempre envolvida em mais de uma produção.

Um Lobisomem na Amazônia é um filme da Diler. Se eu mesmo tivesse produzido, faria de outra maneira. Mas não adianta discutir isso, porque o filme está feito. Procurei fazer o melhor, dentro das condições que tive. Trabalhei dentro das limitações que existiam. Por um lado, foi fantástico. Nunca havia feito um filme todo em estúdio, nem trabalhado com uma equipe tão grande. Tinha filmado sempre em locações. Só em *O Escorpião Escarlata* que rodamos grande parte num galpão do Óscar Ramos. Mas nunca tinha imaginado que recriaria a floresta amazônica num estúdio. Quer dizer, um fenômeno. Eu aprendi muito com *Um lobisomem na Amazônia*. E acho que, para quem estava fora do jogo há treze anos, me saí muito bem. Nunca tinha feito um filme tão rápido. Para fazer um longa-metragem em três semanas a única opção que você tem é usar a criatividade: improvisar e experimentar novos métodos que possibilitem cumprir esta verdadeira maratona.

472

Da equipe técnica, só pude indicar a Luiza Arantes, para ser minha assistente, e o maquiador Antônio Pacheco. Embora a equipe do Diler



Evandro Mesquita e Danielle Winits

já tivesse o Guilherme Pereira, que é um dos melhores maquiadores do cinema brasileiro, principalmente para atrizes, não podia deixar de contratar o Pacheco. Ele me acompanha desde *As Sete Vampiras*. O Pacheco é um cara que daria um livro. Ele é maquiador e pára-quedista. Foi maquiador da casa Dior, na França, durante 10 anos. É o único técnico brasileiro de efeitos especiais que ganhou 13 vezes o primeiro lugar no concurso de fantasias do Baile dos Horrores do Clube Democráticos. Ele é um cara que, assim como eu, ama o terror. No *Lobisomem* voltei a trabalhar com o Pacheco. Se não fosse o Pacheco – e o Paul Naschy – não tinha filme. Coube ao Pacheco criar, confeccionar e aplicar toda a caracterização – cabeça, mãos e pés – de homem lobo que é usada pelo Naschy no filme. O Paul Naschy, que já tinha feito esse personagem quatorze vezes, trouxe até uma dentadura de lobisomem que ele tinha usado numa produção do Coppola para a televisão americana. O cinema brasileiro, mesmo tendo o Diler como produtor, não tem dinheiro nem para fazer uma prótese dentária. Então, modéstia à parte, usei a dentadura do Coppola.

E também, se não fosse a Luiza, não teria feito o *Lobisomem*. A minha principal motivação para fazer este filme era trabalhar com o Paul



Com todo carinho
e admiração para
meu amigo Iván Cardoso

Paul Naschy
12 Janeiro 2005



Desenho de Paul Naschy



Paul Naschy



Paul Naschy

Naschy. Mas as nossas negociações vinham se arrastando. Num determinado momento, o Diler me deu carta-branca para tentar fechar um acordo. É sempre chato você falar de dinheiro por telefone. A Luiza fala espanhol fluentemente e foi fundamental para fazer a ponte com o Naschy – e, principalmente, com a mulher dele, a Elvira, que estava doida para fazer compras no Brasil. O Naschy aceitou menos pelo dinheiro e mais pela possibilidade de fazer o Dr. Moreau, um personagem clássico que somente o Charles Laughton, o Burt Lancaster e o Marlon Brando tinham interpretado. O livro *Amazônia Misteriosa*, escrito em 1922 por Gastão Cruis, visto sob a minha ótica, era uma paródia da *Ilha do Doutor Moreau*, do H.G. Wells. Foi isso que me deu vontade de trazê-lo para as telas. E também o lance das mulheres amazonas. Eu tinha assistido *As Mulheres Amazonas na Lua*, do Joe Dante e do John Landis, e me impressionou muito o fato das mulheres amazonas serem loiras. Fiz questão de repetir a dose no meu filme. Quanto a isso, o Diler foi muito liberal. Os meus filmes, como sempre, ainda mais quando roteirizados pelo Lucchetti, são um verdadeiro jardim zoológico de personagens do terror.

Foi o escritor Márcio de Souza que me chamou a atenção para o livro *A Amazônia Misteriosa*, um



Com amazonas



Com John Landis e Joe Dante, 23º Festival de Turim 2005

romance brasileiro de ficção científica ambientado em plena selva amazônica. Em 1993, o Roger Corman me disse que, caso fosse brasileiro, faria filmes sobre o carnaval e a Amazônia, porque são dois temas que despertam o interesse do mundo inteiro. Eu mesmo tinha feito um primeiro tratamento cinematográfico para o livro. Mas esse roteiro, para um produtor como o Diler, era infilmável. Um *script* de mais de 250 seqüências. O Diler acabou optando por uma fórmula de roteiro com 40 páginas. A única outra pessoa da minha equipe original que o Diler aceitou contratar – fora o Pacheco e a Luíza – foi o Rubens Francisco Lucchetti. Expliquei para o Diler que não adiantava me comprar *desidratado*. Tinha que me comprar na minha forma original, porque quem sabia escrever o *terrir* era o Lucchetti. Marcamos um encontro com o Lucchetti em São Paulo. Ele veio de Ribeirão Preto e nos encontramos num *shopping center* no Morumbi. E produtor é legal porque resolve tudo na hora. É tudo *para daqui a 15 dias*. O Lucchetti fez um primeiro tratamento e, uma semana depois, entregou o segundo.

481

No novo roteiro dois personagens entravam em conflito – o zoólogo Scott Corman (interpretado pelo Nuno Leal Maia, que rouba a cena no filme) e o guia Jean Pierre. O Diler percebeu,

com seu faro de produtor, que uma das coisas mais bacanas do livro do Gastão Cruls era que as mulheres amazonas usavam *ayhuasca*. Ele enxergou no *Santo Daime* um filão comercial para atrair o público jovem. Por uma incrível coincidência, o personagem do JP acabou sendo interpretado pelo Evandro Mesquita. O Diler já tinha feito outros filmes com o Evandro e gosta muito de trabalhar com ele. Eu também já tinha trabalhado com Evandro em *O Segredo da Múmia*. Então acabou rolando um *revival*. No início, ele fez uma certa resistência em fazer o filme, porque o roteiro do Lucchetti privilegiava mais os personagens do Lobisomem, do doutor Moreau e do Nuno. Ele disse que só participava do filme se pudesse colaborar no roteiro. O Evandro reescreveu o roteiro, melhorando bastante o personagem dele e colocando umas piadas novas – porque as piadas do Lucchetti são do tempo do onça.

Paul Naschy chegou ao Rio de Janeiro numa quinta-feira. As filmagens começariam na terça. Fui com a Luíza buscá-lo no aeroporto. Hospedamos o Naschy e sua esposa no Sheraton da Barra da Tijuca. No mesmo dia, o Telmo Maia, que é o produtor executivo da Diler Associados, pagou ao Naschy os 50% do contrato, conforme o combinado. À noite,

estou em casa, me liga a Luiza: *Ivan, estamos com problemas... O espanhol disse que com esse roteiro ele não filma, que vai embora. Ele diz que não é pelo dinheiro, que só está aqui por sua causa.* Quase fiquei doido. O cara tinha lido o roteiro na Espanha, tinha que ter feito essa observação antes de vir. O Paul Naschy, além de diretor e roteirista, é um ator excepcional. Já fez 130 filmes. Ele é cultuado pelo Tarantino, pelo Spielberg, pelo Coppola, pelo Landis, pelo Joe Dante, por vários outros grandes diretores. O Naschy também fez vários filmes no Japão. Foi contratado para ensinar os japoneses a fazer filme de terror. É um homem de cinema. Foi mole, para ele, lidar comigo: *Com o produtor não quero nem falar. Na Europa, o produtor só cuida do dinheiro. O filme é do diretor. Quero falar com você Ivan. Esse roteiro, não me interessa saber quem fez, só serve pra uma coisa – jogar no lixo.* Aí, ele argumentou que tinha todo um detalhamento, uma simbologia, uma dramaturgia do filme de lobisomem que estavam ausentes do roteiro. O Naschy tinha razão. O nosso ponto de partida era o *Amazônia Misteriosa*, do Gastão Cruls, mas já tinha até um lobisomem espanhol na jogada. Chegou uma hora que falei para o Diler mudar o título do filme porque já não tinha nada a ver com o livro.



Com Paul Naschy e Diane Amendola

Faltando menos de uma semana para o filme começar, o Naschy estava com a armada espanhola posicionada, dizendo que zarpava no dia seguinte. Por pouco não virou a terceira guerra mundial. O Telmo Maia, o Hsu (um assistente chinês que me arrumaram) e toda a equipe tentaram segurar a notícia. Mas claro que o Diler deve ter sabido. Porque a principal questão para o Diler é amarrar um roteiro e fazer com que ele seja cumprido. Nesse sentido, ele é igual a qualquer outro produtor.

Cheguei num acordo com o Paul Naschy. Ele podia refazer todo o seu personagem, mas não poderia cortar, nem mexer nos outros – porque seriam interpretados por atores brasileiros famosos. Se deixasse, o Naschy fazia outro roteiro completamente diferente. Se tivesse havido um diálogo, ele poderia ter feito isso na Espanha. *Um Lobisomem na Amazônia* teria sido um clássico, um filme até muito melhor. Mas, infelizmente, era quinta-feira, onze horas da noite – e as filmagens começavam na terça. No dia seguinte, o Naschy visitou os cenários do Paulo Flaksman e ficou mais calmo. Os cenários do *Lobisomem* – principalmente o laboratório – ficaram muito bonitos. Mesmo assim, ele não desistiu da idéia de refazer o roteiro, que foi reescrito todo a mão – guardei esse tesouro no meu baú. O Paul

Naschy escreveu quinta, sexta, sábado... No domingo, o espanhol já devia estar morto e deu por concluído o novo roteiro, que jogava o filme todo para o lado do lobisomem.

Na segunda semana de filmagem o Diler veio me perguntar se era verdade que o Paul tinha mexido no roteiro. Respondi que sim, mas que as mudanças do espanhol, além de melhorarem o *script*, não haviam modificado o plano de filmagem.

486

O Paul Naschy ocupou no meu coração um lugar que estava vazio desde a morte do Wilson Grey. Ele fez a diferença no filme. Não teria forças para fazer *Um Lobisomem na Amazônia* em três semanas, se não fosse a excitação de filmar com o Naschy e com estrelas tão bonitas como as mulheres amazonas.

Agradeço ao Diler a liberdade que ele me deu para escalar e contratar um elenco tão sensacional. A começar pela espetacular Daniele Winnits, uma atriz muito bonita e profissional. A Daniele não me criou nenhum problema, nem quando pedi que revelasse seus volumosos seios em mais uma antológica cena de chuveiro que tive o prazer de filmar. A apetitosa Karina Bacchi é outra loirinha para Hitchcock nenhum botar defeito, com quem pretendo voltar a trabalhar brevemente. A contratação da Djin Sganzerla,



Danielle Winits



Dijin Sganzerla

filha do Rogério, foi uma coisa que me deu muita felicidade, porque fui lançado no cinema pelo Sganzerla e acabei lançando a filha dele no cinema comercial. Foi um ciclo que se fechou. Isso logo depois da morte do Rogério, que foi uma coisa difícil para todos nós. A participação da Djin – que é tão bonita quanto a sua mãe, a Helena Ignez – é uma maneira de continuar minha parceria com os Sganzerla. Outro excelente ator do *Lobisomem* com quem tenho uma relação afetiva, por causa daquela história toda que eu contei, da época de *As Sete Vampiras*, é o Pedro Neschling, filho da Lucélia Santos. Entre as participações especiais, não posso esquecer de hilariantes *performances* de Tony Tornado e do maestro Julio Medaglia, além da presença ilustre de Guará Rodrigues no papel *Zoltan*. Esse personagem – inclusive sua caracterização – foi inspirada num monstro interpretado por Bela Lugosi na versão original da *Ilha do Dr. Moreau*. Infelizmente, foi a primeira e última oportunidade que tive de filmar o saudoso Guará.

489

A minha única dificuldade ao fechar o elenco do filme foi encontrar a atriz que interpretaria a Rainha Pentesiléia. Na primeira entrevista que fizemos com a Joana Medeiros, percebi que o papel era dela. A Joana é um mulherão e ficou muito empolgada com a possibilidade de trabalhar

comigo. Só não a contratei na hora, porque ela havia acabado de ter um filho. Fiquei com medo que isso atrapalhasse a produção. Continuamos a maratona de testes. Tentamos da endiabrada Ellen Roche à insaciável Mary Alexandre. Mas não esqueci o impacto do meu primeiro encontro com a Medeiros. Ela incorporou o personagem de tal forma que, na mesma hora que vestiu o figurino de Pentesiléia, criou até uma maneira de falar para a malvada Rainha. Evidente que o papel era dela. Joana Medeiros e as mulheres amazonas – destacando a ex-paquita Daiane Amêndola – são *guerreiras* que todos os homens gostariam de enfrentar.

490

Por causa dessa minha mente voltada para os anos 50, queria filmar com o grande Cauby Peixoto. O roteiro tinha a história de um sacerdote inca, um papel que seria uma luva para o Cauby. Só que ele não quer mais ser filmado, por causa da idade. O Diler tinha um canal direto com o Cauby Peixoto, porque o pai dele era fotógrafo do pessoal da Rádio Nacional. Mas o Cauby cozinhou a gente e acabou nos deixando na mão, às vésperas da filmagem. O Diler me perguntou: *Quem você pensa para substituir o Cauby Peixoto?* Falei que pensava no Agnaldo Timóteo ou no Sidney Magal. Quando eu falei Sidney Magal, o Diler deu um pulo: *genial!*



Sidney Magal

De fato, foi uma escolha acertada, porque o Magal parece um inca mesmo. Mas, como eu tinha que filmar o *Lobisomem* em três semanas, era pau na máquina. Então veio o dia da filmagem do Magal. Eu tinha muitos problemas para resolver e quem acabou produzindo o número do Magal foi o Diler, em parceria com o Mu Carvalho. Foi o próprio Diler que escreveu a letra que o Sidney Magal canta. No dia da filmagem, aquilo foi um choque para mim. Porque se materializou o Sidney Magal no estúdio, um cara gigantesco, vestido de inca e cantando uma música que eu nunca tinha ouvido. Quase desmaiei, mas tinha que filmar. Falei: *Vamos nessa*. É a cena preferida do público. Foi aplaudida no Rio, em São Paulo, Brasília, na Itália e em Portugal. Onde o filme passa, a coisa que mais gostam é o Magal.

No Festival de Turim, o filme foi projetado em HD. Mas aconteceu alguma coisa e o som estava péssimo. Esse problema me deixou arrasado, não sabia onde me enfiar. Mas a platéia nem percebeu que havia algo errado e começou a rir desde o início do filme – é *A Marca do Terrir*. Quando apareceu o Magal, o cinema veio abaixo. Depois da projeção, eu me desculpei pelo problema do som. Na platéia, estavam o John Landis e o Joe Dante. O Landis falou que não havia necessidade de desculpas, porque até na América o som dos

cinemas era uma porcaria. O único lugar onde eu ouviria o som do filme sem reclamar era na *cabine* do George Lucas, em Los Angeles. O Dante falou que o filme era uma obra-prima do primeiro ao último fotograma. Aproveitei também para perguntar ao Landis qual a cena que ele tinha mais gostado. Ele falou: *É aquela do número musical com o sacerdote*. Quase caí duro. É a maldição do inca.

Em Turim exibi não só o *Lobisomem*, mas também *A Marca do Terrir* e o *Heliograma*. As sessões dos filmes ficaram lotadas. Não esperava que a minha obra tivesse uma repercussão tão grande. Foi uma verdadeira consagração. Ganhei até um beijo na boca do Claude Chabrol. Vendi todos os exemplares que levei dos meus dois livros – *Ivampirismo*, *o Cinema em Pânico* e *De Godard a Zé do Caixão*. Os italianos me paravam na rua para pedir autógrafo. O Roberto Turigliato ficou tão impressionado com o sucesso dos meus filmes em Turim que falou que enquanto ele for diretor do Festival sempre serei convidado.

A primeira sessão de *Um Lobisomem na Amazônia* aconteceu numa sexta-feira, meia-noite, no Cinema Odeon, durante o Festival Internacional do Rio. Foi um tremendo sucesso porque os organizadores do festival tiveram o cuidado de programar o filme no lugar certo e na hora

certa. Colocamos duas mulheres amazonas devidamente caracterizadas, ou melhor, seminuas, para receber os espectadores na porta do cinema. Além disso, um dublê vestido de lobisomem ficou escondido, para assustar a platéia durante as cenas mais eletrizantes do filme. Foi uma noite realmente inesquecível para mim, porque o cinema estava cheio e com muitos amigos e colaboradores presentes. Quando subimos ao palco com os atores e técnicos, para apresentar o filme, já passava da meia-noite. O Diler Trindade revelou ao público que aquele era uma ocasião muito especial, porque além da estréia tão aguardada do filme, eu estava completando 53 anos. Nunca imaginei que tanta gente fosse cantar *parabéns para você* para mim. Como todo botafoguense, sou supersticioso, e achei que esta feliz coincidência era mais um sinal de que tudo ia dar certo. Foi emocionante porque além da equipe e elenco, o meu querido irmão Fernando Augusto também estava no palco. Um pouco antes, tinha convidado o cineasta espanhol Alex de Iglesias, que também estava presente, para subir ao palco e ele foi muito gentil nas suas rápidas palavras falando que eu sou um dos cineastas brasileiros mais reconhecidos no exterior.

Gostei muito de trabalhar com o Diler Trindade. Aliás, o seu pai, que também se chamava Diler



Pré-estréia de Um Lobisomem na Amazônia

era o fotógrafo predileto da Éster de Abreu e, por isso mesmo, tornou-se grande amigo do meu avô.

Com o filme *Um LobisOMEM na Amazônia* entrei definitivamente para a história do cinema de terror. Já fiz quatro filmes de múmia e dois de vampiro. Agora fiz um filme de lobisOMEM. Quer dizer, só está faltando o velho Frankenstein.



Ivan

O Mestre do Terrir

Ivan Espírito Santo Cardoso Filho, nascido a 1º de outubro de 1952, no Rio de Janeiro. Artista plástico, fotógrafo, diretor, produtor e jornalista, com trabalhos publicados em diversos jornais, revistas, catálogos, livros, cartazes e discos.

Cronologia

2006

- ***O Sarcófago Macabro***, telefilme, vídeo, Color, 52'

2005

- ***A Marca do Terrir***, longa-metragem, 35mm, Color e PB, 80'

- ***Um Lobisomem na Amazônia***, longa-metragem, 35mm, Color, 77'

- ***Entrevista com o Lobisomem***, vídeo com Paul Naschy, Color, 50'

2004

- ***Heliorama***, documentário experimental, 35mm, Color e PB, 14'

- ***O Testamento do Poeta***, vídeo-entrevista com Haroldo de Campos, Color, 50' (inacabado)

2003

- *No Rastro da Navilouca*, vídeo-entrevista, Color, 300' (inacabado)

2002

- *Avança Brasil*, vídeo experimental, Color, 15'
- *Chateau de Merda*, clip experimental, Color, 1'

2001

- *Carnaval no Porto*, documentário, Color e PB, 50'
- *Mouse a Obra*, vídeo experimental, Color, 9'
- *Do Nô ao Pornô*, vídeo experimental, Color, 50'
- *Rumo para o Além*, vídeo experimental, Color, 7'

498

2000

- *Dracula's Club 2*, teste com vampiras, vídeo, Color, 60'
- *Alta Rotação*, documentário, vídeo PB, 12'
- *Bundolândia*, vídeo experimental, Color, 15'

Horóscopo Animal, vídeo experimental, Color, 4'

1999

- *Hi-Fi*, filme experimental, 35mm, Color e PB, 8'
- *O Bosque Dourado*, vídeo experimental, Color, 13'

- ***O Homem do Cérebro que Virou Chicletes***, vídeo experimental, Color, 15'
- ***Drácula's Club***, teste com vampiras, vídeo, Color, 60'
- ***Astros em Rotação***, vídeo experimental, Color, 26'
- ***Rabo de Peixe***, vídeo experimental, Color, 7'
- ***Copaphonic***, vídeo experimental, Color, 5'
- ***Horóscopo 99***, vídeo experimental, Color, 3'
- ***O Diário de um Cafajeste***, vídeo in progress, Color, 240'

499

1998

- ***Sexo, Drogas e Rock'n'roll***, videoclipe, PB, 8'
- ***De Godard a Zé do Caixão***, videoclipe, PB, 10'
- ***Aconteceu em Copacabana***, vídeo experimental, Color, 16'
- ***Arga***, vídeo experimental, PB, 10'
- ***Cinema Urrah***, vídeo experimental, PB, 9'
- ***Vitrines***, vídeo experimental, PB, 6'
- ***Dali pra Cá***, vídeo experimental, Color, 4'
- ***Horóscopo 98***, vídeo experimental, Color, 3'

1997

- ***À Meia-Noite com Glauber***, documentário, 35mm, Color e PB, 16'
- ***O Barbeiro de Sevilha***, vídeo experimental, Color, 4'
- ***A Sombra do Delírio***, vídeo experimental, Color, 5'
- ***Man Ray***, vídeo experimental, Color, 4'

1995

- ***Ivan The Terror Cardoso, out takes***, vídeo, Color e PB, 60'

500

- ***Ivampirismo – O Cinema em Pânico, out takes***, vídeo, Color e PB, 60'

1994

- ***Fragmentos de um Discurso Amoroso***, programa *Documento Especial* – SBT , vídeo, Color, 50'
- ***O Abc do Amor***, vídeo entrevista com Tim Maia e Nelson Gonçalves, Color, 26'

1992

- ***Torquato Neto: O Anjo Torto da Tropicália***, programa *Documento Especial* – TV Manchete , vídeo, Color e PB, 50'

1990

- ***O Escorpião Escarlata***, longa-metragem, 35mm, Color e PB, 85'

- ***O Escorpião Escarlata***, cineclipe, 35mm, Color, 3'

1986

- ***As Sete Vampiras***, longa-metragem, 35mm, Color, 85'

- ***As Sete Vampiras***, cineclipe, 35mm, Color, 3'

1984

- ***Os Bons Tempos Voltaram***, longa-metragem, 35mm, Color, 43'

1983

- ***Mintchura***, comercial, 35mm, Color, 30''

501

1982

- ***O Segredo da Múmia***, longa-metragem, 35mm, Color e PB, 85'

- ***Dijon***, comercial, 35mm, Color, 15''

1981

- ***Domingo de Ramos***, documentário, vídeo, Color, 10'

1979

- ***HO***, documentário, 35mm, Color e PB, 13'

1978

- ***Dr. Dyonélio***, documentário, 35mm, Color e PB, 13'

- ***A História de um Olho, making of***, 35mm, PB, 8' (inacabado)

1977

- ***O Lago Maldito***, longa-metragem, 16mm, PB, 180' (inacabado)

- ***O Universo de Mojica Marins***, documentário, 35mm, Color e PB, 26'

- ***Horas do Outro Mundo, making of***, 35mm, Color e PB, 15' (inacabado)

502

- ***O Terceiro Olho, making of***, 35mm, Color e PB, 15' (inacabado)

- ***Curiosidades de Vidas Irregulares, trailer***, 35mm, PB, 3' (inacabado)

- ***A Brasa do Norte***, cineclipe, 35mm, Color, 3' (inacabado)

1975

- ***Histórias dos Mares do Sul, making of***, Super 8, Color, 12'

- ***Nem Sangue, Nem Areia, short*** turístico, Super 8, Color, 06'

- ***Ray Van***, nu artístico nos telhados de NY, Super 8, PB, 01'

1974

- ***Tacaca no Tucupi***, cineclipe, Super 8, PB, 02'
- ***As Confissões de um Boêmio***, flash, Super 8, PB, 01'
- ***Dominó Negro***, telefilme, Super 8, Color e PB, 60'
- ***Museu Goeldi***, documentário, 16mm, Color, 10'
- ***Ruínas de Murucutu***, documentário, 16mm, Color, 9'

503

1973

- ***Alô, Alô Cinédia***, making of, Super 8, Color e PB, 15'
- ***Sexta-Feira 13***, short, Super 8, PB, 03'
- ***Chuva de Brotos***, longa-metragem, Super 8, Color e PB, 50'
- ***Gosto de Mel***, erotismo na praia..., Super 8, PB, 02'
- ***Moreira da Silva***, documentário musical, 35mm, PB, 10'

1972

- *Sentença de Deus*, longa-metragem, Super 8, Color e PB, 50'
- *Marca de Fantasia*, teste erótico com uma Coca-cola, Super 8, PB, 02'
- *A Múmia Volta a Atacar*, fragmentos, Super 8, Color e PB, 25'
- *O Padre e as Moças*, trailer, Super 8, Color, 03'
- *Sururucucu D'Almeida*, making of, Super 8, Color, 09'
- *Elvíra Pagã Vai se Acabar*, cineclipe, Super 8, PB, 03'
- *After Midnight*, experimental, Super 8, Color e PB, 12' *

*Em parceria, com Carlos Vergara & Eduardo Viveiros

1971

- *Nas Dunas do Barato*, imagens raras, Super 8, Color, 02'
- *Fa Tal*, takes, Super 8, PB, 01'

- *Horário Minerva*, spot institucional, Super 8, PB, 01'
- *Amor & Tara*, trailer, Super 8, Color e PB, 03'
- *Nosferato no Brasil*, longa-metragem, Super 8, Color e PB, 50'
- *Onde Freud não Explica*, short, Super 8, PB, 03'

1970

- *O Conde Gostou da Coisa*, fragmentos, Super 8, Color, 15'
- *Branco, Tu És Meu*, trailer, Super 8, Color, 03'
- *Rainha dos Índios*, stock-shots do Rio, Super 8, Color, 18'
- *Com a Boca na Botija*, avant trailer, Super 8, Color, 01'
- *Brasil, eu Adoro Você*, sexy-clip, Super 8, Color, 01'
- *Piratas do Sexo Voltam a Matar*, trechos, Super 8, Color, 13'

1969

- *Mac, na Piscina*, ensaio "fora de foco", Super 8, Color, 03'

- ***Com Jeito a Coisa Vai***, viagens, Super 8, Color, 20'
- ***Carne Seca***, as coxas de uma mendiga-sexy, Super 8, Color, 03'
- ***Astros & Estrelas***, cinejornal, Super 8, Color, 03'
- ***Paraíso Tropical***, documentário, Super 8, Color, 09'

Índice

| | |
|-----------------------------------------------|-----|
| Apresentação | 5 |
| <i>A Marca do Terrir</i> | 13 |
| Ivan Cardoso Apresenta | 17 |
| The Kids | 47 |
| <i>Sem Essa, Aranha</i> | 63 |
| <i>Quotidianas Kodaks</i> | 69 |
| <i>Branco, Tu És Meu</i> | 81 |
| <i>Ivamps</i> | 83 |
| <i>Piratas do Sexo Voltam a Matar</i> | 85 |
| <i>Nosferato no Brasil</i> | 89 |
| <i>Mixagem Alta não Salva Burrice</i> | 109 |
| <i>Sentença de Deus</i> | 115 |
| <i>A Múmia Volta a Atacar</i> | 121 |
| <i>Exposição 72</i> | 129 |
| <i>Chuva de Brotos</i> | 133 |
| <i>Navilouca – O Almanaque dos Aqualoucos</i> | 139 |
| <i>Alô, Alô Cinédia</i> | 145 |
| <i>Moreira da Silva</i> | 153 |
| <i>Museu Goeldi e Ruínas de Murucutu</i> | 161 |
| <i>Uma Aventura nos Mares do Sul</i> | 171 |
| <i>O Lago Maldito</i> | 175 |
| <i>O Terceiro Olho</i> | 219 |
| <i>Dr. Dyonélio</i> | 223 |

| | |
|--------------------------------------------------------|-----|
| <i>A História de um Olho</i> | 233 |
| <i>HO</i> | 239 |
| <i>O Segredo da Múmia</i> | 251 |
| <i>Os Bons Tempos Voltaram – Vamos Gozar Outra Vez</i> | 293 |
| <i>As Sete Vampiras</i> | 309 |
| <i>O Escorpião Escarlate</i> | 359 |
| <i>Naiara, a Filha de Drácula</i> | 389 |
| <i>À Meia-Noite com Glauber</i> | 397 |
| <i>Hi-Fi</i> | 411 |
| <i>Ivan Cardoso Volta a Atacar</i> | 419 |
| <i>Heliorama</i> | 423 |
| <i>Marca do Terrir</i> | 431 |
| <i>O Sarcófago Macabro</i> | 455 |
| <i>Um Lobisomem na Amazônia</i> | 471 |
| <i>O Mestre do Terrir</i> | 497 |
| <i>Cronologia</i> | 497 |
| <i>Crédito das Fotografias</i> | 509 |

Crédito das Fotografias

Alexandre Salgado 294, 297, 298, 300, 302, 304, 306, 318, 320, 327, 333, 361, 364, 366, 375, 377

Altair Oliveira Lima 19

Amarilio Gastal 105, 105B

Antonio Penido 231

Armando Camarão 277

Bina Fonyat 152

Cristina Granato 495

Edson Machado 406

Eduardo Viveiros 132, 134, 179, 187, 189, 190, 192, 193, 195, 196, 198, 200, 203, 205, 215, 217, 227, 235, 244, 247, 255, 263, 269, 276, 279, 287, 429, 457

Fernando Pimentel 292 (cartaz)

Foto Carlos 22

Gilberto Santeiro 257

Gilberto Verschooten 281

Glauber Rocha 407

Ibrahim Sued 20

Ivan Espírito Santo Cardoso 30 a 36, 70, 72, 76, 79, 86, 87, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 114, 116, 118, 120, 123, 136, 137, 141, 143, 146, 148, 150, 162, 165, 170, 172, 179, 182, 184, 185, 204, 211, 218, 220, 221, 225, 230, 232, 237, 238, 243, 260, 273, 282, 366, 380, 384, 387, 399, 401, 403, 408, 413, 416, 418, 422, 425, 427, 434, 436, 437, 438, 439, 442, 443, 446, 448, 450, 452, 453, 459, 465

Joaquim Medir 180

Joaquim Ribeiro 46

José Paula Machado 174

Kurt 29

Kurt 29
Luiza Arantes Pedroso 479
Marcos Bonisson 37, 310, 461, 463, 467, 496
Marcos André Pinto 45
Marco Butino 127
Marco Muller 480
Mario Dorminsky 343
Milton Machado 66
Oldar Fróes da Cruz 28
Oscar Ramos 271, 394
Paulo Jabur 395, 441
Renato Laclete 164, 167, 202
Ricardo Horta 56, 60, 74, 78, 105A, 126, 432
Richard Elfman 451
Sérgio Pagano 40, 308, 315, 321, 323, 331, 334, 339,
345, 350, 368, 369, 429
Studio Ravaglia 12
Última Hora 102, 108
Walter Carvalho 208
Zeca Pinheiro Guimarães 473, 476, 477, 484, 487,
488, 491

A presente obra conta com diversas fotos, grande parte de autoria identificada e, desta forma, devidamente creditada. Contudo, a despeito dos enormes esforços de pesquisa empreendidos, uma parte das fotografias ora disponibilizadas não é de autoria conhecida de seus organizadores, fazendo parte do acervo pessoal do biografado. Qualquer informação neste sentido será bem-vinda, por meio de contato com a editora desta obra (livros@imprensaoficial.com.br/ Grande São Paulo SAC 11 5013 5108 | 5109 / Demais localidades 0800 0123 401), para que a autoria das fotografias porventura identificadas seja devidamente creditada.

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90 g/m²

Papel capa: Triplex 250 g/m²

Número de páginas: 516

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

Coleção Aplauso Cinema Brasil

| | |
|----------------------------------------------------|----------------------|
| Coordenador Geral | Rubens Ewald Filho |
| Coordenador Operacional e Pesquisa Iconográfica | Marcelo Pestana |
| Projeto Gráfico | Carlos Cirne |
| Editor Assistente | Felipe Goulart |
| Assistente | Edson Silvério Lemos |
| Editoração | Fernanda Buccelli |
| Tratamento de Imagens | José Carlos da Silva |

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**

Remier

Ivan Cardoso : o mestre do terrir / Remier – São Paulo :
Imprensaoficial, 2008.

516p. : il. – (Coleção aplauso. Série cinema Brasil /
Coordenador geral Rubens Ewald Filho)

ISBN 978-85-7060-652-5

1. Cinema – Diretores e produtores – Brasil - Biografia 2.
Cinema – Brasil - História 3. Cardoso, Ivan 1939 - Biografia
I. Ewald Filho, Rubens. II. Título. III. Série.

CDD 791.437 098 1

Índices para catálogo sistemático:

1. Cineastas brasileiros : Apreciação crítica 791.437 098 1

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional
(Lei nº 10.994, de 14/12/2004)

Direitos reservados e protegidos pela lei 9610/98

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Rua da Mooca, 1921 Mooca
03103-902 São Paulo SP
www.imprensaoficial.com.br/livraria
livros@imprensaoficial.com.br
Grande São Paulo SAC 11 5013 5108 | 5109
Demais localidades 0800 0123 401

Coleção *Aplauso* | em todas as livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/livraria

editoração, ctp, impressão e acabamento

imprensaoficial

Rua da Mooca, 1921 São Paulo SP
Fones: 2799-9800 - 0800 0123401
www.imprensaoficial.com.br

Ivan Cardoso sempre foi um original, um inovador, um cineasta que desafia classificações sempre em busca de projetos inesperados. Em *O Mestre do Terrir*, o cineasta carioca Ivan Cardoso, um *primitivo de vanguarda*, segundo as palavras de Décio Pignatari, dissecou a sua obra em depoimento colhido pelo pesquisador de cinema Remier.



Forjado sob a mesma repressão perpetrada pela Ditadura Militar que Glauber Rocha e os demais cinemanovistas sofreram, Cardoso viria a conceber um cinema que, usando a máscara do chamado *terrir* e a estética *udigrudi*, afrontava diretamente aquela repressão e seus desdobramentos. Mais importante que isso, sua estética não se esgota nessa tal afronta. Pode-se dizer que os filmes de Cardoso propõem uma espécie de carnavalização cinematográfica, uma vez que, contrários a qualquer espécie de ingenuidade, exibem um niilismo ideológico assombroso e, acima de tudo, divertido. Segundo as suas próprias palavras, Cardoso fez *filmes da época e não filmes de época*. Ou seja: seu cinema é atemporal e acaba se situando além das correntes cinematográficas e convenções do gênero. O depoimento presente em *O Mestre do Terrir* vem ajudar o espectador a contextualizar melhor o cinema de Ivan Cardoso, evitando generalizações bizarras (como o rótulo *trash*) e conferindo a filmes como *O Segredo da Múmia*; *As Sete Vampiras*; e *O Escorpião Escarlata* a dimensão que lhes é de direito. Um livro bem humorado que você não vai conseguir parar de ler antes do final.



Mais um lançamento da **Coleção Aplauso da Imprensa Oficial do Estado**, no seu trabalho de registro e resgate da memória cultural do Brasil.



ISBN 978-85-7060-652-5



9 788570 606525