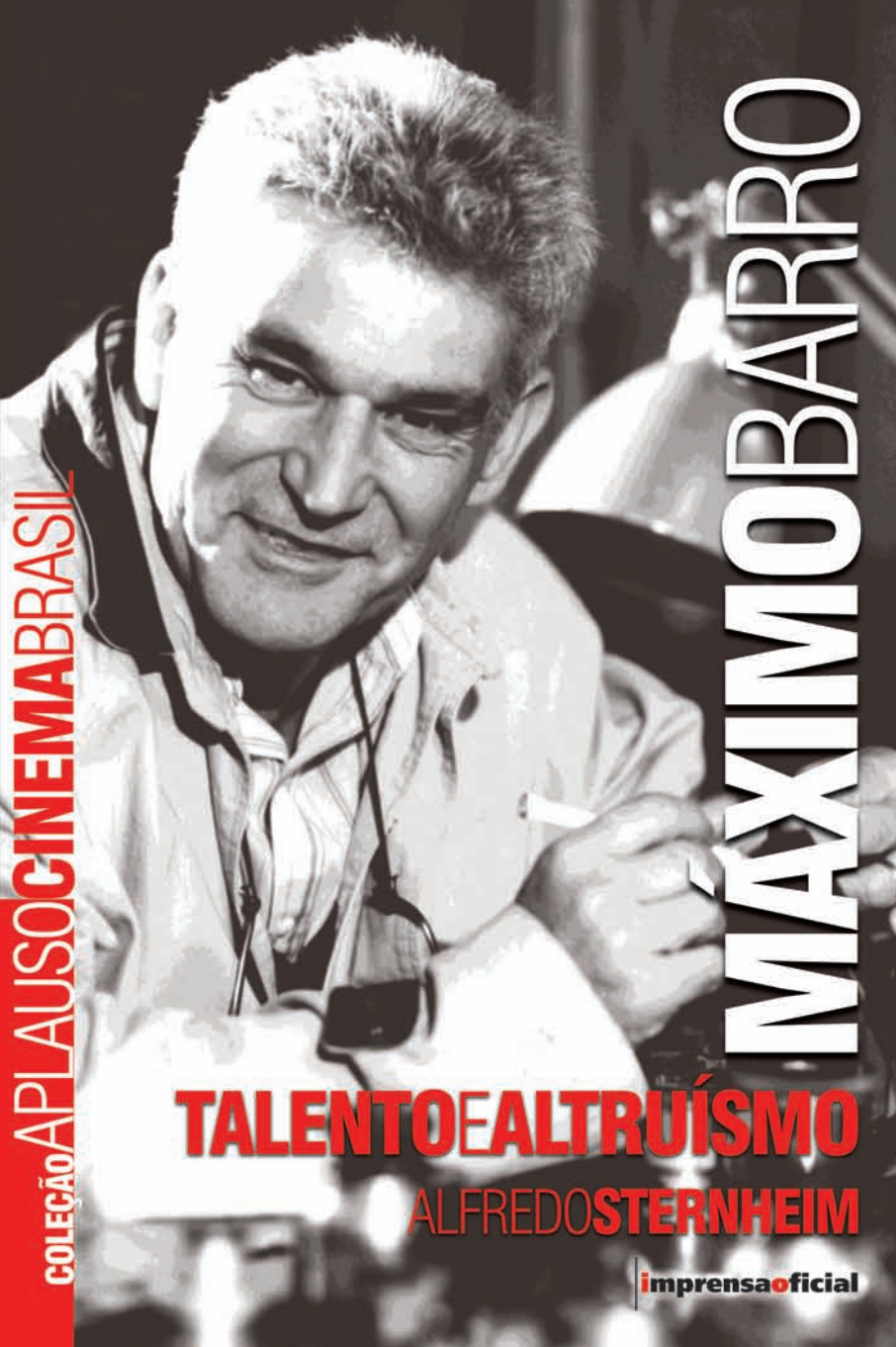


COLEÇÃO APLAUSO CINEMA BRASIL

MÁXIMO BARRO

TALENTO E ALTRUÍSMO

ALFREDO STERNHEIM

imprensa oficial

Máximo Barro

Talento e Altruísmo

Máximo Barro

Talento e Altruísmo

Alfredo Sternheim

imprensaoficial

São Paulo, 2009

GOVERNO DE SÃO PAULO

Governador José Serra

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

Diretor-presidente Hubert Alquéres

Coleção Aplauso

Coordenador Geral Rubens Ewald Filho

Apresentação

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

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

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

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

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

uma classe que representa a consciência crítica da sociedade. Suas histórias tratam do contexto social no qual estavam inseridos e seu inevitável reflexo na arte. Falam do seu engajamento político em épocas adversas à livre expressão e as consequências 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 resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas de cinema, teatro e televisão. Foram selecionados escritores com largo currículo em jornalismo cultural para esse trabalho em que a história cênica e audiovisual brasileiras vem sendo reconstituída de maneira singular. Em entrevistas e encontros sucessivos estreita-se o contato entre biógrafos e biografados. Arquivos de documentos e imagens são pesquisados, e o universo que se reconstitui a partir do cotidiano e do fazer dessas personalidades permite reconstruir 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.

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 exploram o universo íntimo e psicológico do artista, revelando as circunstâncias que o conduziram à arte, como se abrigasse em si mesmo desde sempre, a complexidade dos personagens.

São livros que, além de atrair o grande público, interessarão igualmente aos estudiosos das artes cênicas, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o processo de criação que concerne ao teatro, ao cinema e à televisão. Foram abordadas a construção dos personagens, a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns deles. Também 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.

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 neste 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
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Para Máximo Barro, pela trajetória e afeto
que tornaram o livro estimulante
e Antonio Carlos Contrera, estimulante
companheiro de todas as horas

Alfredo Sternheim

À
Pé
Fafá
Vana

Máximo Barro

Introdução

Conheço Máximo Barro desde os tempos do cineclube do Centro Dom Vital, em São Paulo, onde ele fez palestras por volta de 1959. A partir do início de 1962, como assistente de Walter Khouri em *A Ilha*, passei a conviver diariamente com Máximo por ele ter assumido a montagem daquele longa. Mas, na realidade, percebo agora, muitas décadas depois, que não o conhecia. Sabia da sua simpatia e da sua paciência comigo, um aprendiz de 19 anos com conhecimentos teóricos de montagem, mas sem nenhuma prática, o que me levava a cometer erros que ele encarava com tolerância. Sempre fui grato a esse estágio naquela sala de edição com esse mestre; foram dias de descobertas estimulantes para a minha carreira. Porém, só atualmente, ao fazer esta biografia, descubro de forma plena uma das personalidades mais importantes de nosso cinema. Não é exagero, mas a definitiva constatação de sua admirável capacidade em aliar um talento múltiplo a uma conduta de extrema generosidade que o faz distribuir amplamente os seus conhecimentos.

De origem humilde, esse paulistano passou pelas mais diversas fases do cinema brasileiro. Em pouco mais de 50 anos de atividade, testemunhou

as mais variadas tendências que surgiram em nossa sétima arte. Como assistente de direção e fazendo produção, viveu a fase aparentemente próspera da industrialização do cinema paulista, quando trabalhou na Multifilmes e na Maristela, dois estúdios surgidos na cola da megaempresa Vera Cruz e que, como aquela companhia em São Bernardo do Campo, acabaram encerrando suas atividades mais cedo do que se esperava. Daí em diante, descobrindo o seu caminho para a montagem, o ensino e a pesquisa, se viu no meio de todas as crises que assolaram e assolam a nossa produção cinematográfica.

Como montador de cerca de 50 longas e dezenas de curtas, transitou pelos mais diversos gêneros e estilos. Ao mesmo tempo que encarou cineastas de personalidades complexas e diferentes como os autorais Khouri, Biáfora e Candeias, colocou o seu talento a serviço de realizações que, assumidamente, se destinavam ao consumo popular, sejam as mais sofisticadas como as de Fernando Barros, as esquematizadas em função de determinado comediante (Mazzaropi) ou as feitas com erotismo no cinema da Boca (Deni Cavalcanti). Mas não abandonou os documentários, institucionais ou não, nem deixou de editar longas e curtas de diretores novatos. Como o autor destas linhas e muitos outros que enveredaram pelo

documentário e pela animação. Essa dedicação apaixonada pela montagem o levou, em certa ocasião, a construir uma moviola (a máquina onde se edita os filmes com suas várias pistas de imagem e som). Algo inusitado, quixotesco para a realidade brasileira. Mas Máximo, com a sua peculiar e quieta tenacidade, enfrentou drásticas mudanças econômicas impostas pelo governo e em 1962 já a usava numa sala na Rua Santo Amaro, a serviço de diretores como Khouri, Milton Amaral e Mojica Marins.

Porém, o versátil Máximo – que jamais foi impositivo com os diretores com quem trabalhou – ao mesmo tempo que montava, dedicava-se ao ensino e, durante muito tempo, à atividade sindical. Nessa área, durante a ditadura militar, foi de risco a sua empenhada atuação. Como professor no extinto seminário do cinema e na Fundação Armando Álvares Penteado – Faap onde prossegue até hoje, foi o responsável pela ampliação dos conhecimentos de centenas de alunos, muitos dos quais se destacaram (Candeias, Amaral, Flávio Del Carlo, etc.) em longas e curtas premiados em várias ocasiões.

Esse encanto pelo ensino o levou para o terreno da pesquisa. De forma obstinada foi atrás das provas que evidenciavam em 1896 a primeira sessão de cinema em São Paulo, contrariando

teses de outros medalhões da cultura. Da pesquisa para os livros que a reproduziam, o caminho foi curto. E mesmo nessa área, sempre evitou os caminhos mais fáceis, mais acomodados. Até quando abordou temas fora da área cinematográfica, como no histórico de certos bairros de São Paulo, enveredou por longas andanças e visitas a cartórios e redações de jornais. Na Coleção Aplauso, resgatou várias existências, como a do falecido José Carlos Burle, médico e cineasta que, como outros, andava esquecido pela nossa imprensa especializada.

Foram muitas as tardes de gravações no apartamento de Máximo, em um dos primeiros prédios construídos no bairro de Higienópolis. As conversas só eram interrompidas pelo cafezinho oferecido por sua esposa Pérsia e ao final, já noite, quando ele saia para percorrer a pé (cerca de um quilômetro) a distância que separa sua residência da Faap onde, aos 79 anos, dá aulas que entusiasma os mais jovens. Desses, ouvi comentários repletos de elogios. Nada mal para o difícil diálogo de gerações. No livro, Máximo não poupa pessoas e nem a si mesmo. Envereda pela autocrítica com a mesma franqueza com que relata problemas enfrentados em certos trabalhos. Enfim, repassa sua vida, sempre em função de seu amor incontestável ao cinema, jamais diluído

pelo tempo ou pelas dificuldades. Dessa maneira, surgiu um livro que, independentemente da minha participação (uma honra), empolga e é relevante como registro de um talento generoso, uma vocação monástica que muito fez e faz pela Sétima Arte.

Máximo bebê, em 1930

Capítulo I

No Bom Retiro

Nasci em São Paulo, no dia 13 de abril de 1930, na Rua Julio Conceição, no bairro do Bom Retiro. Era a casa do meu tio, um sapateiro. Meu pai, Damaso Mario Barro, era gráfico. Minha mãe chamava-se Edwige Tosi Barro. Os meus dois tios eram sapateiros, mas parece que meu avô disse: *O filho caçula* – o meu pai – *não vai ser sapateiro não*. Mais intelectual, só podia trabalhar em tipografia. Meu pai aposentou-se em uma empresa que editava livros de várias áreas. Inclusive dicionários. A primeira vez que li a obra inteira de José de Alencar foi exatamente nos livros dessa coleção que ele trazia para casa. E as únicas coisas importantes naquela rua era uma loja e um lampião de gás. Dizem que foi debaixo desse lampião que fundaram o Corinthians Paulista. Um fato muito importante.

Foi no Cine Lux, na Rua José Paulino, onde fiz a minha cultura cinematográfica. Ou grande parte dela foi feita lá. Na minha época, o bairro tinha dois cinemas: o Lux e o Marconi. O Cine Lux apresentava os filmes depois de cinco ou seis meses de seus lançamentos no centro da cidade. O Cine Marconi depois de uns quatro anos. Neste,

No colo do pai, em 1930

a vantagem é que, quando o filme estreava em São Paulo, eu não tinha 18 anos. E no centro, a entrada de menores era rigorosamente proibida. Mas quando chegava ao Marconi já tinha atingido essa idade. *O Bandido*, do Alberto Lattuada, com a Anna Magnani, era proibido para menores de 18 anos, mas eu assisti alguns anos depois no Marconi.

Toda a minha educação foi feita no Bom Retiro. Inicialmente no Grupo Escolar Marechal Deodoro, na Rua dos Italianos. E eu frequentava o Liceu Coração de Jesus. Éramos quatro irmãos, eu o mais velho e o único homem.

Ainda na minha infância, nós mudamos da Julio Conceição para a Rua Neves de Carvalho. Nome de um sujeito que havia sido secretário de governo por volta de 1910. No fim da rua havia mato, um campo grande com capim e todo o dia via alguns cavalos soltos, passeando, usufruindo da liberdade que não tinham a maior parte do tempo, puxando carroças. Era lindo. Também havia um terreno baldio onde, às vezes vinha um circo. E lá vi muitos espetáculos, a apresentação de peças, não num palco tradicional, mas no picadeiro. Eram tragédias, com punhaladas. E como na tragédia grega, havia a catarse. A participação do público. Então, o personagem chicoteava a esposa, procurava o inimigo e no

monólogo, perguntava: *Por onde ele foi?* E o público, para ajudar o herói, gritava: *Para lá*. Mas apontava a direção errada, contrária. (Rindo). Eles estavam mentindo, era novidade para mim ver alguém mentindo para ajudar alguém que estava lá embaixo, no picadeiro. Era catarse, da mais pura.

Foi novidade para mim.

Na Rua Neves de Carvalho, houve uma enchente provocada pelo Rio Tietê. A água chegou, a nossa casa tinha uns quatro degraus a partir da calçada até a nossa sala de visita. A água subiu até o último degrau. E eu ficava na janela do quarto de meus pais, no outro andar, olhando com linha de carretel enrolada no dedo, certo que ia pescar um peixe. Em certas ocasiões a água era tanto que impedia a passagem dos bondes, eles tinham motor bem baixo. Então, não tinha bonde, não havia condições... E eu tentando pescar. Não tinha consciência da tragédia que essas inundações representavam.

O papai tinha sido projecionista do cinema mudo. Tinha máquina fotográfica e com quatro anos eu tirei a minha primeira fotografia. Foi na Ponte Pênsil, em São Vicente, no litoral paulista. Em vez de ser fotografado, eu fotografei a família. Foi a minha primeira vez. Usei aquela

Com a irmã Gracia, vendo as enchentes, em 1934

máquina-caixão. O caixão do meu pai fazia Kodak. O som Kodak. Hoje, o ruído é outro. Mas, naquela época, quando você apertava o botão para abrir o diafragma (*faz um ruído*)... Kodak. Onomatopáico.

Nós éramos pobres, mas dava para irmos a Santos de vez em quando. Tínhamos que acordar de madrugada para organizar tudo. Às quatro horas levantava, a família preparando tudo. Depois, saíamos para pegar o primeiro bonde para ir até a Estação da Luz e pegar o trem. Eram três horas de viagem. A viagem de volta, aquela subida pela serra, todos cansados. Às vezes, eu estava no colo de alguém. Praia, corridas... A gente fazia essas viagens com certa regularidade.

O meu pai era getulista. E pelo nosso modo de vida analisava, reclamava, depois da queda do Getúlio. *Naquela época, eu sozinho trabalhava e a gente toda ia pra Santos. Hoje tem quatro trabalhando na família e a gente não consegue ir nem ao Braz.* Eram as soluções getulistas dele. Ele desconhecia a desvalorização da moeda. Não dava para discutir com ele. Nem em ópera. Ele só gostava das italianas, não admitia ouvir Richard Wagner. Quando jovem, ele gostava de ópera. Não tendo dinheiro, arrumava para trabalhar como comparsa no palco ou lá em cima na galeria, na claque, batendo palmas. Ele

chegou a ver em São Paulo o Pietro Mascagni, de *Cavaleria Rusticana*, regendo em São Paulo. Ele contava certos incidentes que presenciara nas encenações. Como numa de *Andrea Chernier*, de Giordano, que passa-se durante a Revolução Francesa. Em uma cena onde um grupo deve invadir a Bastilha e outro defendê-la, ficou mal ensaiado o confronto e os dois grupos, de figurantes é claro, morriam sem se tocarem. Ele falava com entusiasmo de ter visto a Karsavina, eu menosprezava. E ela tinha sido a parceira de Nijinski. O meu pai não tinha tido educação mas tinha uma enorme cultura. Uma cultura própria, autodidata. A biblioteca dele era grande. E eu comecei a ler ali. Primeiro em português, depois em italiano. Julio Verne.

Capítulo II

Quando a Tela Deslumbra

Eu não lembro do primeiro filme que vi. Não consigo me lembrar como é que foi, onde foi. Mas lembro da primeira vez que a tela me deslumbrou. Foi no Cine Lux , estava exibindo um filme com a Carmen Miranda, *Uma Noite no Rio.* Ainda hoje vejo o carro com Don Ameche, ele cantando. Aquilo ficou na minha memória para sempre. Tempos depois, eu já estava trabalhando em cinema e o Landini, diretor de fotografia, falava entusiasmado da cena. *Eles abrem a porta de uma sala, tem uma segunda sala, depois abrem a porta de uma terceira sala...Tem idéia quanta luz eles tinham para fazer tudo isso?*

Naquela noite, o complemento era a comédia com Katharine Hepburn e Cary Grant, *Levada da Breca,* do Howard Hawks. Quando chega aquela sequência da destruição dos ossos do dinossauro, aquilo foi um espetáculo novo para mim. Muitos anos depois, já sócio do Museu de Arte Moderna, assistindo com um amigo esse clássico, já na metade eu disse para ele que ia acontecer tais e tais coisas porque eu vi quando era criança. E aconteceu, tudo tinha ficado na minha memória. Para mim, corresponde à minha

KATHARINE
HEPBURN
CARY
GRANT
in a HOWARD HAWKS
production of
BRINGING
UP BABY
with
Charles RUGGLES · Barry FITZGERALD · May ROBSON · Walter CATLETT · Fritz FELD
Produced by
HOWARD
HAWKS
RKO
V

primeira visão do cinema. Deve ter sido por volta de 1942, mais ou menos. Devo ter visto outras coisas antes, mas não me lembro.

Vi muito cinema no Liceu Coração de Jesus. Tinha uma sala que, primeiro era um teatro de estilo antigo, com camarotes. Depois, reformaram, ficou um cineteatro. Aos domingos, jogava futebol e tinha cinema à tarde. Eu era do Oratório Festivo do Liceu, dos pobres de domingo. Dizem que eu tinha uma voz muito boa. Então, todo o espetáculo que tinha no Grupo Escolar Marechal Deodoro, lá estava eu cantando. E cantava também nas festas do Liceu Coração de Jesus. Por conta de uma bolsa de estudos, estudei de graça. E havia uma complementação que me permitiria fazer o científico. Naquela época era o clássico ou cientifico. Minha idéia era fazer o cientifico, tinha algumas coisas de engenharia na minha cabeça. Mas não fiz. Minhas três irmãs trabalhavam para sustentar o meu estudo. Era humilhante! Toda a minha formação escolar acaba aos 16 anos, quando estou no 4º ano ginasial e sou diplomado. Todo o restante é autodidata. Comecei na biblioteca do meu pai e continuei na Biblioteca Circulante Mário de Andrade, no centro de São Paulo. Como autodidata era dispersivo, passava da literatura para a filosofia, artes plásticas e novamente a literatura.

Cena de Levada da Breca, *com Katherine Hepburn e Cary Grant*

Com a equipe esportiva dos ex-alunos do Liceu Coração de Jesus (esq. para dir, o segundo abaixado)

Eu comecei a trabalhar cedo. Com 11 anos trabalhava na oficina mecânica do meu tio. Era mecânica reparadora. Tinha muito serviço porque durante a 2ª Guerra, na Rua José Paulino, no Bom Retiro, os judeus que vinham da Europa tinham feito uma tecelagem atrás da outra. Mas era impossível trazer as máquinas de lá. Então, a oficina do meu tio começou a se transformar de reparadora em construtora de máquinas. Cheguei a ser torneiro mecânico responsável, nunca perdi dedos ...

É importante dizer. Até uma certa época, 1937, nós moramos na várzea, na Rua Neves de Carvalho. Ai , nós mudamos para a Rua do Areal, sempre no Bom Retiro. Perto, morava a minha avó que já estava em declínio e assim, a minha mãe podia ficar mais próxima dela, cuidando.

Fui mecânico até os 22 anos, em 1953. Ai, já tinha feito um curso de tecnologia na Rua São Bento. Cursei uma escola de ensino tecnológico. Sai da oficina mecânica e fui trabalhar na Grassi, uma empresa que fazia ônibus. Fiquei seis meses lá. Paralelamente ia acontecendo a minha vida cinematográfica. Em 1946, no Liceu Coração de Jesus, tinha dois colegas que também gostavam de cinema, falávamos sobre direção. Eram o Viafora e o Mariotto. Então, íamos juntos aos cinemas, de vez em quando nos do centro que

eram caros para nós. E falávamos muito de cinema. Comecei também a frequentar a biblioteca Mário de Andrade. Eu li todos os livros de cinema que tinham lá. Eram poucos. Só frequentava à noite e aos sábados. Então, li o livro *A História do Cinema,* do Pasinetti, o *Filmlexicon...* Uns em francês, outros em italiano. Em inglês, não tinha nenhum. Às vezes, quando vou ao segundo andar da Biblioteca, à sessão de arte e vejo lá o livro do Pasinetti, dá uma saudade. Na época, a História do Cinema terminava em 1938. Todos os livros eram editados no exterior. Brasileiro, pelo menos lá, só tinha um, o do Waldemar Ciglione, que ele tinha feito ainda na Faculdade de Direito.

Ao formar-se na Escola de Tecnologia de Desenho Mecânico

Capítulo III

O Seminário de Cinema

Por volta de 1948 foi fundado o Museu de Arte de São Paulo, o Masp, lá na Rua Sete de Abril, no prédio dos Diários Associados. O Viáfora não se manifestou, mas o Mariotto se interessava por artes plásticas. Combinamos e fomos lá, conhecer. Tempos depois, ficamos sabendo que lá, tinham aberto um cineclube ou algo parecido. Toda segunda-feira exibiam filmes. Ai, já era a época do Paulo Giolli e do Carlos Ortiz. Foi lá que assisti, entre outros, o *Tensão em Shangai,* do Von Sternberg. Acho que foi a única vez antes de ter esta cópia. Depois, anunciaram que estavam abrindo inscrições para um Seminário de Cinema. Me inscrevi imediatamente. Era um curso puramente teórico. Só vim a conhecer uma câmera Arryflex no último dia de aula. O seminário terminou. Mas foi importante porque nesse seminário, que teve duas fases, vai nascer gente como Glauco Mirko Laurelli, Roberto Santos...

Estava próximo do fim da primeira fase quando, numa noite, entra o Pietro Maria Bardi, o diretor do Masp. Ele não conseguia falar uma frase sem colocar a palavra *vero*, *verdade* em italiano. Veio anunciar que pretendia trazer um cineasta

À esquerda, com Plínio Garcia Sanchez, no Seminário de Cinema

estrangeiro para dar as aulas finais no Masp. E pediu para que nós, os alunos, fizéssemos uma votação para escolher o convidado. Disparado, ganhou Vittorio De Sica por causa do *Ladrões de Bicicleta*. A gente tinha que levar um lençol, não um lenço, para assistir esse filme. Mas eu me lembro de ter votado no francês René Clement, por causa de um filme notável que se passava dentro de um submarino, o *La Bataille Du Rail.* Tinha ficado extasiado com o Clement. Mas no dia seguinte, Bardi volta. E pergunta: *Por que vocês não votaram no Alberto Cavalcanti?*. Espanto, o nome nem foi cogitado por ser brasileiro. Está certo, um brasileiro que fazia cinema no exterior. Eu conhecia Cavalcanti de um filme de guerra, de 1948 acho, que tinha estreado no Cine Alhambra. Imagina como ele era tratado aqui. Depois, ficamos sabendo que quando o Bardi apontou o nome de Cavalcanti, o cineasta já estava a caminho do Brasil, vindo para o enterro da mãe no Recife. Aproveitaram a oportunidade.

Quando ele apareceu para a primeira aula, a sala estava abarrotada. Era um acontecimento. O Assis Chateaubriand, o Chatô, dono dos Diários Associados e presidente do Masp fez uma longa saudação, um discurso inflamado. *Ele é tão brilhante quanto o marido da linda Scheerazade*, disse a certa altura. Nunca entendi, mas nunca

esqueci. Para Chatô, valia tudo. Nas suas aulas, tinha uma estenógrafa tomando nota de tudo. Dessas aulas saiu o famoso livro de Cavalcanti, *Filme e Realidade.*

Os professores do Museu de Arte eram mais teóricos. Nenhum deles tinha prática. O Carlos Ortiz, quem sabe, estava fazendo o seu primeiro filme, *Alameda da Saudade 113,* o Oswaldo Sampaio tinha feito cenografia de filmes no Brasil... Aliás, acho que na Argentina ele tinha feito cenografia só de teatro. Nós tínhamos três professores de iluminação. Um deles era do Foto Cine Clube Bandeirante que ensinava enquadração. O que realmente dava aula de fotografia era um polaco, chefe do laboratório Bandeirantes. Depois, ele foi trabalhar nos Estados Unidos.

E tinha o Ruggero Jacobbi que já dirigia no Teatro Brasileiro de Comédias, o TBC. Aliás, já tinha brigado no TBC, mas ainda não havia feito o seu filme na Vera Cruz, *Esquina da Ilusão.* A briga foi um escândalo ao dirigir uma peça de John Gay, *A Ronda dos Malandros,* a mesma que o Brecht depois, fez uma versão moderna em *A Ópera de Três Vinténs.* Uma briga por causa do cancelamento do espetáculo, alguns dias depois da estréia. Já existiam problemas com a polícia que mandou cortar os versos de Cruz e Souza

Ruggero Jacobbi

que haviam sido inseridos na encenação. Mas, naquele momento, o Ruggero dava aulas de direção para nós. Na Itália, ele tinha trabalhado no cinema italiano, foi ator em *Il Sole Sorge Ancora,* do Aldo Vergano, em 1946. Pelo menos, alguns livros citam. Mas ele contava outras histórias para nós. Dizia que tinha trabalhado em *Roma, Cidade Aberta,* como assistente de direção de Roberto Rossellini. O Landini fazia piada e, na época, dizia: *Se a gente juntar todos os que dizem terem sido assistentes em Roma, Cidade Aberta, não vai caber num ônibus às 6 horas da tarde.* O Ruggero contava que os alemães, quando saíram da Itália no fim da 2ª Guerra, tinham levado todos os equipamentos bons do cinema italiano Eles carregaram tudo daquilo lá... Não sei se precisavam na Alemanha. Mas, quem sabe, para destroçar a Itália, levaram tudo o que era bom e os italianos ficaram com os restos das câmeras, uma das quais foi usada para fazer *Roma, Cidade Aberta.* Isso era o que ele contava. E contava também que um dos seis episódios de *Paisá*, do Rossellini, era dele. Não sei qual dos seis, mas ele dizia que era dele. Não vi o nome dele nos créditos de *Paisá*. Isso não quer dizer nada porque, aqui, tem muitos filmes que tem meu nome e eu não participei, não sei porque estou lá. Também o inverso: não estou nos letreiros de

O Homem dos Papagaios. Na Itália, não deve ser diferente. As aulas dele eram muito boas, uma cultura enciclopédica.

Fora do Masp, no Museu de Arte de Moderna ele deu um curso de quase dois meses comparando a arte do século 20 com a música do século 20. Quando Stravinski batia com determinado pintor, quando Debussy batia com determinado pintor. Eram aulas fantásticas. E também deu outro curso sobre teatro, a partir da dramaturgia de Ibsen até os modernos. É bom lembrar que os modernos acabavam em 1950, quando ele estava dando curso. Ele pegava uns 30 anos do século 19 e 50 do século 20. Nessas aulas, que dava sempre às segundas-feiras, vinham muitos atores do TBC que ajudavam, representavam num tabladinho que havia na sala de projeção do MAM, trechos de Ibsen, de Sartre e outros que Ruggero citava. Ao fim de cada uma de suas aulas, você ficava com vontade de ler os livros que tinha mencionado, os filmes... A aula que ele deu sobre as várias versões de *Hamlet*, inclusive uma que ele tinha assistido no circo era algo de excepcional.

Esses eram os professores que a gente tinha naquele momento. Quando o Masp fez uma reforma interna por 6 ou 7 meses e paralisou tudo, na volta das aulas do seminário, tinha o pessoal da Vera Cruz. A gente passou a ter aula de fotografia

com o belga Jacques Deheinzelin. Mocinho, ele desmaiou na primeira aula. Uma gota de suor escorrendo lentamente... De repente, ele para, senta numa cadeira enorme e desmaia. A noiva dele corre gritando: *Mon amour, mon amour....* Insistimos para que ele parasse, mas , não...Respirou fundo e prosseguiu dando aula. Ele devia ter uns 20 anos e estava com o diploma fresquinho que havia recebido em Paris no IDHEC Institute de Hautes Etudes Cinematographiques – IDHEC.

Tinha gente que dava aula mais em francês que em português. O professor de trucagens, o Jojô – não lembro o nome completo dele, mas esse era o apelido – falava mais em francês. No fim da aula os ouvidos dos meninos deviam estar doendo de tanto procurar equivalência em português, principalmente para termos técnicos. Era difícil. Em certa ocasião, ele fala *greguetolon*. Que será? Pensei em ser uma nova trucagem, um sistema novo. Na outra, falou o mesmo, mas em outro contexto. Não podia ser trucagem. Só na terceira aula, quando falou *greguetolon* e *Cidadão Kane,* ficou esclarecido: ele falava de Gregg Tolland, o diretor de fotografia de *Cidadão Kane* e *O Morro dos Ventos Uivantes.* Conto isso para ver quantas dificuldades a gente tinha para ambientar-se. As aulas eram difíceis, mas eles davam com tamanha boa vontade e a gente

tinha tamanha boa vontade para aprender que valia a pena.

Chega o momento do exame. Um, escrito, sobre O cinema e as Outras Artes. Depois, o oral. Tinha uma banca de 5 ou 6 pessoas. Nessa ocasião, quem estava tomando conta do Seminário não era mais o Carlos Ortiz. Acho que o nome de seminário de Cinema foi dado porque ele era um ex-seminarista. Agora, quem dirigia o Seminário era um polaco também formado pelo IDHEC que trabalhou na Vera Cruz – o Marcos Margulies. Anos mais tarde, morreu quando dirigia os fascículos de arte da editora Abril. *Se eu estou vivo, é porque menti*, disse, em função de ser judeu e polaco. Devia ser criança quando da invasão do nazismo à Polônia. Foi para Paris, fez o IDHEC e, de lá, o Cavalcanti o trouxe para a Vera Cruz. Os ingleses que o Cavalcanti trouxe, nenhum era aluno porque não existia escola de cinema na Inglaterra. O Johnny Waterhouse, diretor de documentários e montador, estudou cinema no IDHEC. Saiu da Inglaterra logo depois da guerra, da qual participou e foi estudar em Paris. Então, tínhamos professores que já faziam mais cinema. Eram aulas diferentes.

Capa de Cinelândia - Beatriz Consuelo em O Destino em Apuros, da Multifilmes

Capítulo IV

A Multifilmes

Por ocasião dos exames, o Franco Cenni que dava aulas de cenografia – era cenógrafo de teatro e cinema – era sócio da Multifilmes, recém-fundada. A Maristela já tinha sido fechada e o Mário Civelli, que veio de lá, tinha começado a Multifilmes que estava iniciando as filmagens de sua primeira produção. O Cenni disse que os 5 primeiros colocados, se quisessem, seriam aceitos como estagiários. *Se derem certo, continuam trabalhando*, afirmou. Larguei a Grassi onde desenhava ônibus e fui trabalhar na Multifilmes.

Entrei no dia 6 de janeiro de 1953, Foi o meu primeiro dia de cinema profissional. Era assistente de produção do primeiro filme colorido brasileiro, *O Destino em Apuros.* Foi um trauma para mim porque tive que desaprender em 48 horas tudo o que me havia sido ensinado. O que eu tinha lido e ouvido no Museu de Arte não valia nada na Multifilmes, com o Civelli. Era tudo diferente. Lá estava em um filme colorido. Na época, 1953, um filme preto e branco tinha a sensibilidade de 50 asas. Imagina em cor o quanto baixava. Depois, a gente veio a saber que lá, estavam usando filme vencido. Por isso, antes de começar a rodar os

rolos – e os rolos eram de 300 metros, a gente trabalhava com a câmera Mitchell – colocava na claquete para o laboratório de Houston, nos Estados Unidos, onde era revelado, a seguinte advertência: *More latensification*. Ou seja, mais intensificação, deixar mais tempo na banheira por causa disso. Então, se trabalhava com todo o diafragma aberto, apesar de toda a luz. Naquele momento, a Multifilmes tinha um parque de luz maior que o da Vera Cruz. Exatamente, porque o primeiro filme era colorido e precisava de mais luz, mas muito mais luz mesmo. Quando se fazia externas noturnas na frente do Museu do Ipiranga, a gente saia do estúdio com cinco caminhões Chevrolet carregando equipamentos. Não havia som direto e o som guia ia em uma perua Kombi. Parecia uma cruzada. Um monte de caminhões, um monte de carros para uma externa em São Paulo. Era uma coisa monstruosa.

Tanto que, quando acabou a filmagem da produção colorida, a equipe foi dividida em duas. Uma foi fazer *O Homem dos Papagaios* e a outra *Uma Vida para Dois.* Fui como gerente de produção em *O Homem dos Papagaios.* Dois longas ao mesmo tempo. Mas muitos desistiram de fazer cinema. Dos cinco do Museu de Arte, só eu e mais uma pessoa, o Heitor Contrucci. Os outros três nem quiseram ouvir falar de cinema prático.

Então, aquele foi o meu primeiro contato com o cinema, com as coisas majestosas, porque o filme colorido tinha cenografias enormes. O balé, a boate... O cenário pegava o estúdio de ponta a ponta. Era fora do comum daquilo que se fazia no cinema brasileiro. Trabalhava-se com estrangeiros, o diretor, Ernesto Remani, ninguém dizia ao certo a sua nacionalidade. Ele falava bem o italiano. No IMDB consta como austríaco. Acabou morrendo na Alemanha Oriental fazendo cinema. Ele e o Hubert Corell vieram fugidos da Argentina quando souberam lá que o negativo deles era vencido. Aquele grande aventureiro que era o alemão-americano Corell, dizia que iluminava os filmes da Esther Williams. Mas o nome na tela era outro, dizia. E afirmava que só três diretores de fotografia eram habilitados para fazer Technicolor. Falava muito mal do John Alton, eu que adorava a fotografia dele. Tinha ódio do Alton, não sei quais os problemas que ele teria tido com Alton. Mas era um grande iluminador para fazer aquilo que ele fez com negativo vencido, dominava o assunto. Depois, ele e o Remani fizeram um filme na Bahia, *Sob o Céu da Bahia,* com o Sérgio Hingst, também em cores. Era produção do Remani e do cenógrafo Franco Cenni.

Capítulo V

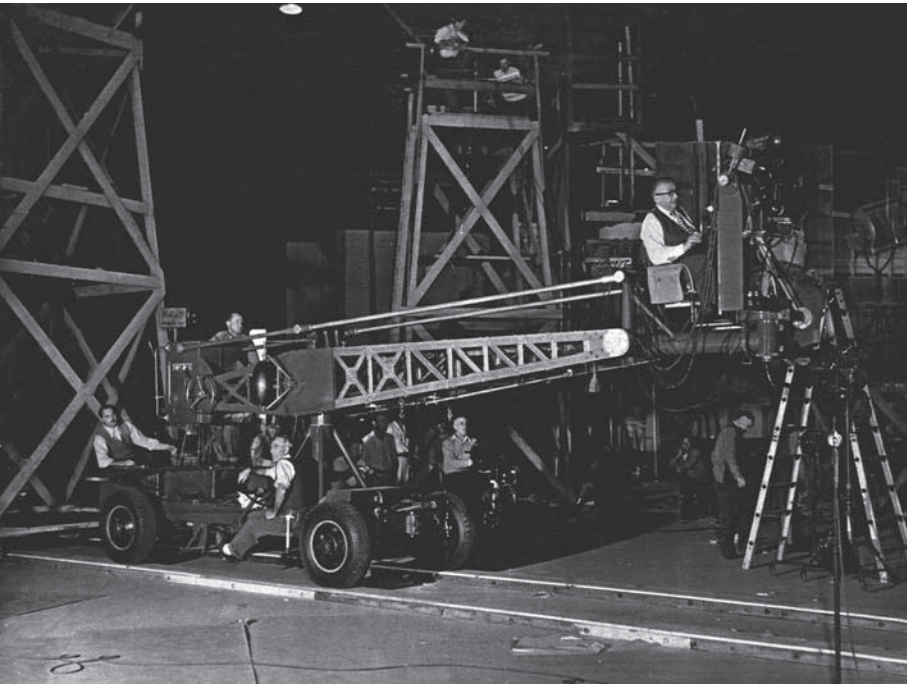
Uma Espécie de Escravidão

Trabalhar na Multifilmes era uma espécie de escravidão. Porque você não tinha família, não tinha namorada. Você sabia o horário de entrada, mas jamais sabia a hora da saída. A Multifilmes era em Mairiporã, nada perto. Era muito bonito porque para chegar lá, você atravessava a Serra do Mar, na Cantareira. Quando a gente voltava de madrugada, alguns animais fascinados pelas luzes dos veículos atravessavam a estrada. A viagem era longa, uns 45 minutos de estrada. Agora, não. Uma das vezes que fui para Atibaia, que fica logo depois de Mairiporã, pedi para voltar pela estrada velha, aquela que percorria antes. É cheia de curvas mas é linda, os dois lados cheios de árvores. Já passar pela estrada atual é algo que dói de tão seca que é.

Confusão nas filmagens era uma coisa que tinha a três por quatro. Porque o Civelli era um italiano. Ele odiava a ordem. Era um anarquista. Para ele, a produção podia ser em 20 dias porque o resto a gente fazia. O resto significava: em vez de trabalhar 8 horas, você trabalhava 16. As pessoas que tinham feito as edificações dos estúdios diziam: *Puxa, vocês*

são devotados. A gente sai às 5 horas e vocês ficam, a gente nunca sabe até que horas vocês trabalham. As coisas aconteciam desse jeito. Haviam muitas brigas internas, o Luigi Picchi namorando com a Beatriz Consuelo. E a mãe dela não queria porque ele era um *pé rapado*, um italiano... Haviam problemas externos e internos de toda ordem.

Mas *O Destino em Apuros* me possibilitou ver o uso de trucagens que ampliava a participação pequena da Beatriz, uma bailarina que já tinha feito sucesso no exterior. Vi, pela primeira vez, um incêndio. A gente entrava no fogo e não se queimava. Um sistema que tinham comprado nos Estados Unidos. No emprego das luzes, só se trabalhava com arco voltaico, não tinham lâmpadas. Porque você obtinha os 3.500 graus *kelvin* de temperatura. Era filme colorido. Bem diferente de tudo o que eu conhecia de filme fotográfico. E havia ainda o descaso total do diretor. Ele não dirigia nada. Nem carro. Ficava sentado e falava com o Correl, o iluminador. Não lembro do Remani colocando o olho no visor. O operador da câmera era o Adolfo Paz Gonzalez, o Paco. E o foquista era o Honório Marin. A câmera Mitchell precisava sempre de três pessoas. O chefe maquinista era a quarta pessoa. O Civelli dizia que igual a nossa grua, só existiam três



A imensa grua da Multifilmes

no mundo. Uma no Japão, outra nos estúdios da Metro e a que estava com a gente. Era tão grande, tanto que a comunicação entre o Paco e o chefe-maquinista lá atrás, dirigindo o motor, se dava por meio de fones. Quando o governador Lucas Nogueira Garcez visitou os estúdios, ele não entendeu bem aquilo e colocou um fone no ouvido. Naquela noite também estava lá a cantora Araci de Almeida e o governador ficou elogiando-a com insistência até ela falar: *Ah, governador, para com essas lantejoulas.* Hoje seria badalação.

Por causa dessa ausência de planejamento na produção, tudo acontecia nas filmagens. Um dia, estávamos em um local, uma rua num bairro dos Jardins. Estava tudo vazio. Ninguém nas ruas e nem nas calçadas. Parecia um deserto. Não sei bem o que aconteceu com a grua, mas para não perder tempo, o Civelli mandou dividir a sequência em nove tomadas. A feitura do filme em si, o diretor de costas, ele deixava o Correl escolher o ângulo e ele escolhia pensando mais no melhor para a sua luz. O resto não tinha importância. Para mim, que não conhecia nada daquilo, foi uma grande lição começar por aquela que era a meta de muita gente: o filme colorido.

Já em *O Homem dos Papagaios* foi diferente. O diretor de fotografia era italiano: o Giorgio

De Luca. As coisas não andavam bem na vida pessoal dele. Ele saiu da Itália e foi trabalhar em uma possessão italiana no Egito. Contava que, no cinema italiano, era um rei. Que se escondia para não ser requisitado para o próximo filme. Chegou ao Brasil e tudo é diferente. Em *O Homem dos Papagaios,* não sabia o que estava fazendo, não deve ter lido o roteiro. Aquilo lá é iluminação para comédia. O filme já não era bem dirigido e com ele, as coisas ficaram piores. Haviam brigas enormes com o Procópio Ferreira. Antes, ele havia filmado na Maristela. Atuou sob as ordens do Alberto Pieralise em *O Comprador de Fazendas.* E o diretor de fotografia era outro italiano, Aldo Tonti. E o Tonti era neo-realista. Ninguém filmava maquiado. Mas o Giulio queria. Ele era educado e explicava. *O Tonti trabalha em um estilo italiano de iluminação e eu trabalho em estilo de cinema norte-americano. Portanto, o senhor tem que maquiar-se.* Foi uma briga até o Procópio aceitar passar algo no rosto.

As filmagens eram todas tormentosas, dramáticas. A gente começava e não sabia exatamente o que ia acontecer daí a meia hora. Tanto que, antes de acabar *O Homem dos Papagaios,* decidi que não ficaria na Multifilmes. Eu armei toda a produção de *Fatalidade*, um filme que ia ser dirigido por um francês, Jacques Maret, chefe do

O elenco e a equipe de O Homem dos Papagaios
(Procópio ao lado de Mário Civelli, de óculos, terceira fila, à esquerda)

departamento de argumentos. Ele havia trabalhado em Hollywood e escrito, entre outros, um dos episódios de *A História de Três Amores,* aquele com Píer Angeli, *Equilibrium*. Disse para o Civelli que não participaria das filmagens. Ele perguntou porque e eu respondi: *Meu médico proibiu.*

A produção teve problemas sérios. Nós tínhamos ido a uma casa obtida para locação porque os tetos eram todos trabalhados, como em *Cidadão Kane.* Era a frase dele, Maret. Eu não tinha assistido *Cidadão Kane.* A primeira vez que vi o filme foi por volta de 1957 e 1958, quando foi reprisado no Brasil. Soube que no segundo dia de filmagem o dono da casa disse que ninguém mais entrava lá. Não sei o que fizeram, porque fizeram. Depois foram a uma casa na Rua 13 de Maio que tinha quadra de tênis e surgiram os mesmos problemas.

A Multifilmes, realmente, era um inferno. A Maristela e a Multifilmes degringolaram não por falta de trabalho ou de vigor. O Civelli era dono de uma energia fora do comum. Mas ele não tinha a menor sensibilidade para escolher o argumento e o diretor adequado. Na Maristela eram só estrangeiros. Quando o crítico Alex Vianny e todo mundo caiu em cima dele, já na Mulfilmes ele começou a mediar. O primeiro filme tinha um diretor estrangeiro, já o segundo

tinha o Armando Couto que, depois, iria dirigir mais duas produções. Já tinha contratado o José Carlos Burle. Isso para mediar com o português Armando Miranda que dirigia *Uma Vida para Dois,* lançado em 1953. Ele já tinha feito o mesmo filme em Portugal, onde obteve enorme sucesso. Nunca foi levado em consideração no Brasil, eu vi, era um filme muito ruim.

O que restou da Multifilmes, em 1996

Capítulo VI

Novas Portas

Sai da Multifilmes, de um estúdio enorme onde tudo era gigantesco, e fui trabalhar na Musa Filmes que era em um prédio na Rua 24 de Maio, centro de São Paulo, no 10º andar. Nesse andar tinham quatro ou cinco escritórios e a Musa era um deles. Uma coisa pequena. Quando estive lá, o Tito Battini, que tentava fazer um longa-metragem de um livro dele sobre futebol, *Entre o Chão e as Estrelas,* resolveu se lançar em publicidade. Trabalhavam lá o Landini como iluminador, o Johnny Waterhouse... Ele tinha retornado à Inglaterra onde fizera dois ou três documentários muito bons. Mas, depois regressou ao Brasil, ele não se adaptou mais ao estilo inglês de trabalho. Até chegar o momento em que o Battini dispôs de dinheiro para fazer um longa, eu passei a dirigir os comerciais. Foi a primeira vez que eu ordenava, câmera aqui com um plano médio, a enquadração discutia com o Landini. Mas já era um trabalho meu. Eram filmes curtos, 30 ou 60 segundos.

A Musa Filmes não tinha câmera, nem moviola. Eu montava os filmes na Rua Bahia, no laboratório do Mario Sydow. Um dos primeiros técnicos

de som do Brasil. O Sydow, desde 1930, estava ligado a empresa Byington. Era uma pessoa que montava emissoras de rádio. Ele tinha feito a remontagem do estúdio da Rádio Cultura, A Voz do Espaço. Naquela época, diziam que tinha o melhor som de São Paulo. Ficava na Avenida São João, inclusive o auditório. Sempre interessado em cinema, o Sydow trabalhou com Moacyr Fenelon na Byington. Ele se aplicou na área de cinema. Quando viu a Vera Cruz e tudo o mais, pensou: *Agora é a minha hora.* Ele fez equipamentos de som dentro daquele porão. Ao lado, ele tinha uma oficina mecânica com torno e bancada, tudo aquilo que era necessário para fazer peças de precisão. Tinha também uma câmera Mitchell adaptada para fazer trucagens. O resto tinha sido feito pelo Sydow, inclusive as banheiras para revelação e copiagem. Só a copiadora é que havia comprado: uma Matipo.

A sua moviola, muito interessante, tinha um projetor portátil, daqueles pequenos. Ele fez com que o projetor fosse para a frente e para trás junto com o filme. O som naquela época, era só ótico, ainda não se trabalhava com magnético. Tinha que revelar e copiar o som, e só depois, você montava. Entre o momento de você gravar e o de ir para a moviola, transcorriam 48 horas. Foi nessa maquineta, vendo o Mário Sydow tra-

balhar, que vi pela primeira vez a arte de colar as coisas para dar um sentido àquilo que tinha sido filmado. Eu dirigi documentários de dez minutos. Naquele momento, 1954, ano do IV Centenário de São Paulo, os três pavilhões do Parque do Ibirapuera eram só feiras da indústria e do comércio. Fizemos uns dez filmes sobre aqueles eventos. A gente filmava o *stand* e depois a fábrica. Esses documentários industriais foram as primeiras coisas que dirigi e montei. Fazia o filme inteiro. Eu dava as indicações, o Battini escrevia o texto, o locutor gravava. Começava então a outra parte que era a montagem do positivo de som com o positivo de imagem.

Também naquela ocasião, a Musa Filmes começou a fazer cinejornais porque a Comissão do IV Centenário funcionava no mesmo prédio onde estava a produtora. Dois andares de diferença, nós no 10º, eles no 12º. Fizemos, pelo menos, um jornal cinematográfico por mês. Ai, aprendi também a montar esse tipo de cinema, montagem essa que era sobre o negativo de imagem e o de som. Foi muito bom para mim porque, num certo momento, eu já sabia ler som no ótico pelos movimentos gráficos. Sabia quando era o locutor falando e quando tinha música ou não. O Sydow colocava, eu marcava o início de cada uma das falas. Só então, colocava as imagens

Em 1954, filmando no Ibirapuera para a Musa Filme

correspondentes ao texto que ele tinha lido. Era uma coisa demorada, um trabalho rigorosamente artesanal. Aliás, nem artesanal era. Aquilo lá, acho que só na Idade Média quando se fazia mosaicos. Demorava-se uns três dias para montar dez minutos. Mas foi muito útil porque me deu um amplo conhecimento de todo o tecnicismo que implicava nessas coisas.

Capítulo VII

A Primeira Montagem de um Longa

Ai, não sei foi a Brahma ou outra empresa, que deu dinheiro para o Battini fazer um filme sobre o IVº Centenário. Não dava mais para fazer o seu longa sobre futebol. Tinha passado de época. A Musa Filmes tinha ficado com muito material sobre o Parque do Ibirapuera. Tinha filmado o Parque quando era um charco, depois as edificações, e mais tarde um ano inteiro de festas. Todos os dias acontecia um evento. A Musa filmou, senão todos, uns 40 ou 50 acontecimentos. Inclusive, teve um em que todos os circos do Brasil estavam em São Paulo. Eles saíram em desfile da Praça das Bandeiras e foram até o Ibirapuera, com os mágicos e outros artistas se exibindo ao ar livre. Com todo esse material, o Hernani Donato e o Battini escreveram um argumento que incluía os Bandeirantes e uma bailarina do IVº Centenário. Foi quando eu disse: *Tem uma bailarina, a Eva Wilma, que não participou dos festejos para ser atriz da Multifilmes.* Então, o Battini chamou a Eva e o John Herbert, que era noivo dela. Eram os intérpretes que conduziam toda aquela massa de cenas documentais.

Esse longa, *Se a Cidade Contasse,* foi o primeiro que montei. Era para ser montado pelo Oswald

Hafferinchter, que atuava na Vera Cruz. Battini o chamou, mostrou o material. Parece que ele não gostou do que viu, ou então, foi o momento em que retornou à sua Inglaterra onde, depois, morreu. O Battini tinha comprado uma câmera para filmar tudo isso e uma moviola alemã com quatro pratos. Imediatamente, eu me encantei com aquele mostrengo. E os meus conhecimentos mecânicos me ajudavam muito no meu trabalho com ela. Eu peguei aquele material filmado e comecei a trabalhar na moviola, O Battini passou e me viu montando aquilo lá. *Põe isso desde o inicio,* falou. Olhou e depois ordenou: *Você monta o filme.* Montei o filme todo com as imagens e a música. Depois, o acabamento técnico deu-se na Maristela, onde iríamos fazer a mixagem. E o João Alencar, que era montador, disse: *Não, não é assim.* E deu sugestões a respeito. Ajudou muito na mixagem. O Juarez Dagoberto foi o técnico da mixagem. Ai, com as brigas e tudo o mais, porque o Battini novamente não tinha o dinheiro, o Alencar saiu no meio e eu terminei sozinho.

As coisas eram extremamente difíceis de serem feitas também na Musa Filmes, apesar de não se um estúdio grande. A montagem que fiz na moviola alemã era precária. Eu estava com 24 anos, não sei se pela idade, mas decidi. Não era o que eu desejava fazer em cinema, sai da Musa Filmes. Fiquei *free lance*.

Capítulo VIII

As Crises do Cinema Paulista

Mas esse era um momento de crise. Eu conheci todas as crises do cinema paulista. Em 1953, fecharam a Vera Cruz, a Maristela e a Mulfilmes. A gente fez um congresso que se encarregou de enterrar de vez o resto que ainda estava de pé. Foi próximo do Festival Internacional de Cinema do IVº Centenário de São Paulo.

Para esclarecer melhor: foram três congressos. O primeiro, que não é chamado de congresso, foi preliminar e deu-se em São Paulo em 1952. Seis meses depois foi feito o primeiro congresso, no Rio de Janeiro. Depois, o seguinte voltou para São Paulo. Esse aconteceu quando já não funcionavam nenhum dos grandes estúdios. O cinema industrial tinha acabado. Os filmes estavam sendo exibidos com muito atraso, mas as empresas já estavam fechadas. No Festival, foi exibido *Chamas do Cafezal,* do José Carlos Burle, produzido pela Multifilmes. Mas o filme estava pronto há cerca de seis meses. Quando escrevi a biografia dele, tive em mãos documentos do estúdio desvinculando-o da empresa. No Festival foi exibido também *O Gigante de Pedra,* primeiro longa do Khouri e *Na Senda do Crime,* policial

da Vera Cruz, também já fechada. O último filme dessa companhia, *Floradas na Serra,* foi lançado bem depois. Enfim, uma defasagem de tempo muito grande entre a produção e a exibição. Já não existia mais o sonho da indústria cinematográfica paulista ao acontecer o congresso em 1953. Vinha o Alex Viany com seus colegas cariocas fazer aqueles discursos politizados e o Glauco Laurelli dizia: *Será que eles não sabem que não tem mais cinema no Brasil?* Ele tinha razão, não tinha cabimento o que diziam.

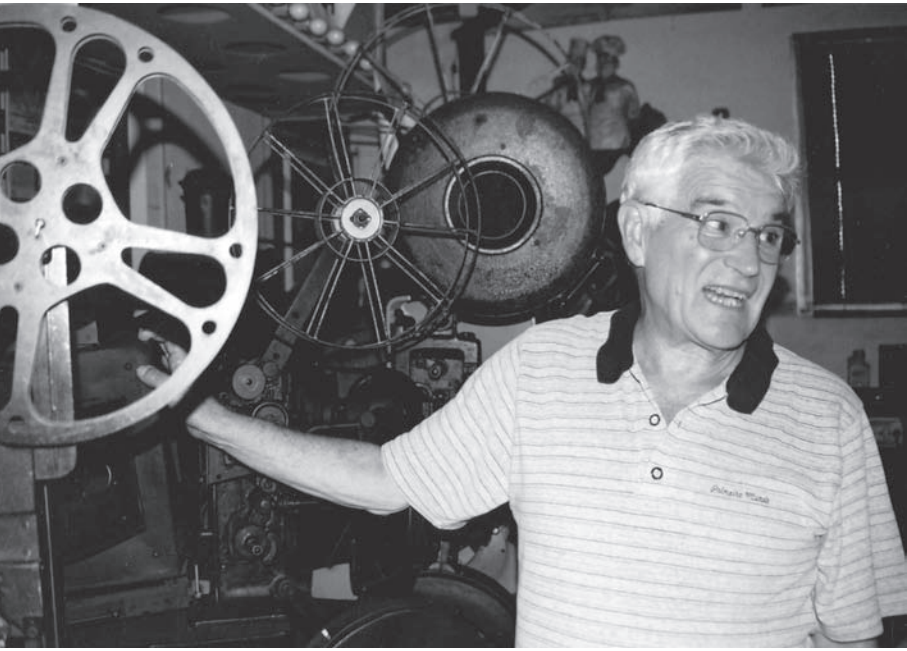
Capítulo IX

O Prazer de Ensinar

Saio da Musa Filmes e fico trabalhando para quem está fazendo algo em cinema. Nessa ocasião, mesmo não sendo mais aluno, continuei frequentando o Museu de Arte. Tinha projeções e outras coisas de interesse. E ali, o seminário de cinema continuava. O Walter Khouri vai começar o seu segundo filme. Ele lecionava história do cinema. Eu entro no lugar dele dando história do cinema. E aquilo me encantou. Passa a ser a minha segunda profissão. Não sei se algum dia eu imaginei ser professor. Ser cineasta fazia parte dos meus sonhos. Isso numa época em que era impossível pensar em fazer cinema. Quem sabe no Rio de Janeiro, mas jamais em São Paulo. As coisas aconteceram milagrosamente, como se fosse o marido da *Sherazade*. A partir de 1950 passou a existir cinema em São Paulo, que vinha ao encontro dos meus sonhos. Foi quando fui ser assistente de produção. Em 1954, passei também a dar aulas à noite. Só aceitava trabalhos desde que tivesse tempo de dar aulas. Quando fazia um trato com um produtor, deixava claro: A partir das sete da noite, não conte mais comigo. As aulas começavam às oito horas.

Com alunos no Museu Vituzzo, em São Paulo

Essa atividade tornou-se muito importante e não é que eu ganhasse dinheiro. Às vezes, ganhava. Mas o dar aulas passou a ser transmitir aquela insignificância que eu sabia porque via os meus colegas de trabalho que não tinham seminário, nem nada, o quanto padeciam para encaixar-se bem dentro de um filme. Quase sempre, não sabiam o que estavam fazendo no meio daquelas coisas. Mesmo que só teoricamente, dava para você um conceito bem maior de fazer um filme. Digo isso porque, no meu primeiro filme, eu era assistente de direção, e no segundo fui passado à gerente de produção. No terceiro, seria um produtor-executivo ou diretor de produção. Foi quando disse: eu saio. E produção nunca me passou pela cabeça. Se eles tivessem me mandado para a sala de montagem ou para outra área, é provável que eu tivesse ficado na Multifilmes até o último dia. Na Musa Filmes, continuei fazendo produção, fazendo a direção e a montagem, o que compensava em parte as frustrações de ser apenas a pessoa que coordenava, que arrumava as coisas, tudo de graça.



Explicando a mecânica de um projetor

Capítulo X

Os Italianos

Uma das pessoas que filmavam na Musa os jornais cinematográficos era o italiano Carlo Guglielmi, que tinha sido foquista na Vera Cruz. O Carlo entra em contato com um grupo de italianos que chega ao Brasil para fazer dois filmes. Antes disso, esse grupo tinha feito seis trabalhos que não eram para a TV, mas para o cinema, encomendados pela Martini, a indústria de bebidas. Eram filmes com três minutos em média, com historinhas sobre beber Martini. Montei esses filmes.

Em seguida, decidem começar *O Pão que o Diabo Amassou,* o primeiro de dois longas. Argumento e roteiro já estavam escritos e comecei a trabalhar com eles como assistente de direção da Maria Basaglia. Como eu era o único que falava italiano e português no meio deles, passei a ser o homem de confiança do Marcelo Albani, o produtor. Eu que indicava os lugares onde podiam filmar, onde alugar equipamentos, e por ai afora. Dois daqueles que punham dinheiro nessa companhia tinham muita ligação com o *ademarismo*, a corrente política do então governador Adhemar de Barros. Tanto que os filmes eram feitos nos estúdios e laboratórios Bandeirantes, que era dele.

Lá também tinha uma moviola e logo comecei a montar *O Pão que o Diabo Amassou*. Mas os italianos ficam sabendo que lá na Rua 13 de Maio, no laboratório Policrom, fundado pelo George Jonas e que depois passou a ser Líder, existia uma moviola Prevost. Bem melhor e é onde a gente foi trabalhar. Na moviola alemã da Bandeirantes era bem mais difícil, tinha muitos empecilhos técnicos. A Policrom era moderna, fez revelação de filme colorido antes que a Rex, também fundada por húngaros como o Jonas. Havia uma rivalidade, briga de húngaros costuma ser feia.

Mas lá montei o primeiro longa e o segundo, *Macumba na Alta,* rodado seis meses depois também com direção da Maria Basaglia. Ela era uma incapaz como diretora, mas tinha bom gosto para a montagem. Seu início no cinema deu-se em Paris como diretora de dublagem dos filmes norte-americanos da Paramount para o francês. Depois, retornou à Itália, seu país natal, e passou a fazer dublagens de filmes estrangeiros em italiano na Escalera Filmes. Dessa empresa, eles vieram. O Albani era o diretor-geral e ela tomava conta da área de dublagem. Exceto nas ocasiões em que Albani dirigia, Maria era a sua assistente.

Aprendi muito com ela. Eu tinha uma assistente, a Tita, que tinha trabalhado na Maristela com o montador espanhol José Canizares. Com ela,

Filmando O Pão que o Diabo Amassou, *com Maria Basaglia (à esq.), De Lucca ao refletor e Franca Modiano*

aprendi e com a outra assistente, a Heba Picchi, aprendi muito mais sobre a potencialidade dessa máquina. Elas tinham muitas horas de trabalho, bem mais do que as minhas, mas desconheciam qualquer teoria sobre ritmo. Tudo aquilo que descobri em livros e pelos filmes que tinha visto, aquilo que era um cabedal meu, elas me completavam com aquilo que seria a prática, o uso da máquina.

Durante dois anos trabalhei com a Paulistânia Filmes, essa empresa feita por italianos que realizou os dois longas. Entre os homens que punham dinheiro estava Adone Fragano, mais tarde importador e produtor de longas nas décadas de 1970 e 1980. Mas tinha mais gente na parte financeira. Todos confiantes no esquema de se fazer dois filmes ao mesmo tempo, como acontecia na Escalera Filmes.

Mas os dois filmes fracassaram tanto comercialmente como em relação à crítica. O casal retorna à Itália, mas, tempos depois, volta ao Brasil com a idéia de se fazer dublagem dos filmes estrangeiros para o português. O mesmo esquema da Itália. Começou então a surgir aquele estúdio no bairro do Sumaré que acaba indo parar nas mãos de Adhemar de Barros: a Odil Fono Brasil. Quando me convidaram para trabalhar lá, recusei, com palavras que, talvez, não deveria ter dito:

Não, muito obrigado. Considero a dublagem o penúltimo degrau do cinema. Não vou fazer dublagem. Ai, nunca mais me convidaram nem para outras atividades. Foi pena eu ter falado desse jeito, mas era o que eu pensava não só naquela ocasião, mas o que eu penso ainda hoje.

Capítulo XI

A Presença de Konstantin Tkaczenko

Passo a ser *free lance*. E conheço o Konstantin Tkaczenko. Era uma personalidade extravagante. Ele contava que tinha sido marinheiro na Rússia, não na União Soviética. Não sei exatamente porque enfatizava isso. Eu o conheci na Rua 24 de Maio, no escritório do Heládio Fagundes, irmão da escritora Ligia Fagundes Telles, que tinha dirigido *A Padroeira do Brasil,* mais tarde lançado como *Cavalgada da Esperança.* A fotografia era do Konstantin. Lá também estava o Carlos Coimbra que frequentava o escritório do Heládio. O Konstantin tinha terminado o *Dioguinho*, na Vera Cruz. Produção, fotografia e coautoria do roteiro e do argumento. Eu então fiz os anéis para a dublagem que acabei dirigindo toda ela na Vera Cruz. Quando terminei e passei a remontar o filme, apareceu o Coimbra que não me pediu, mas notei que queria montar o filme. Afinal, ele havia sido o diretor e coescrito o roteiro. Achei antiético ficar montando o filme que o outro tinha feito. Então, em um período de poucas horas deixei todo o material na Musa Filmes que havia comprado uma moviola alemã de quatro pratos.

Konstantin Tkaczenko (de roupa escura), dirigindo Como Evitar um Desquite

Foi dessa maneira que eu conheci o Konstantin. Ele falava muito comigo, não sei se tinha simpatizado ou precisava de informações. Sei que passava muito tempo comigo. Era uma pessoa que tinha uma extraordinária visão das coisas. Por isso, fiquei sabendo de seus celebres trambiques.

Ele fazia o seguinte: vivia seis meses no Brasil e seis nos Estados Unidos. Vivendo seis meses nos Estados Unidos, ele comprava um Cadilac. Um carro estrangeiro era proibido entrar no Brasil a não ser que você fosse um estrangeiro. E ele era e morava no exterior. Por seis meses. Mas a empresa produtora dele era no Brasil. Ele voltava dos Estados Unidos com o Cadilac, não pagava absolutamente nada de taxas porque o carro era dele. E legalmente vendia um carro de marca que, diziam, era desprezada na América do Norte porque tinha preferência dos negros. Aqui, era considerado carro de luxo, conhecido como rabo de peixe. E com o dinheiro dessa venda, fazia o próximo filme. Ainda assim, como diretor de fotografia seu sonho era ser da ASC, American Society of Cinematographers. Ele me contou que, durante seis meses, não conseguiu atravessar a sala de espera de apenas três metros da ASC. Sabia até quanto media. *Não consegui atravessar aquele espaço e entrar na sala do presidente,* dizia. Ainda bem, porque era um péssimo diretor de fotografia.

Nessas viagens, ele trazia negativo vencido da guerra da Coréia. Os norte-americanos filmavam a guerra em 35 milímetros, apesar de usarem aquelas câmeras BH de corda, pequenas. Mas apesar de vencido há um ano ou pouco mais, a qualidade desse negativo era boa, não tinha perdido nenhuma asa de sensibilidade. E ele vinha com montes desse material. Foi com isso que ele produziu o filme do Khouri, *Fronteiras do Inferno,* que tinha duas versões: uma norte-americana e outra brasileira. O Khouri orgulhava-se de dizer que tinha montado a versão norte-americana e que era bem melhor que a brasileira.

Com o dinheiro dos Cadilac, Konstantin fazia suas produções. Ele voltava aos Estados Unidos com filmes que eu montava no Brasil. Esses filmes eram lançados lá, mas um norte-americano era pago para o nome dele constar dos créditos como montador e não o meu. Só assim, o filme podia ser exibido. Eram as leis sindicais dos Estados Unidos.

Depois do longa do Khouri, o Konstantin foi o primeiro a fazer filmes eróticos e de nudez. Eu montei dois desses filmes que foram para a América do Norte e lá, ele finalizava. E mais ainda: esses filmes eram dublados em inglês no Brasil. Uma das dubladoras era uma secretária, uma moça de feições japonesas que falava bem inglês, creio que ligada a uma grande empresa...

não era a Kodak, mas algo assim. Era brasileira, mas falava muito bem o inglês. Tinha também o ator Pedro Paulo Hathaeyer... Dublei e montei, o material foi para lá sem música. Nos Estados Unidos é que colocavam e finalizavam. O Konstantin vendia o filme na América do Norte. Mas não sei se ele vendia como produtor norte-americano ou não. Porém, era desse jeito que as coisas eram feitas.

Por volta de 1959, o Kostantin fez a fotografia de *Conceição*, dirigido pelo ator Hélio Souto. E me indicou para a montagem. O filme começou a ser iluminado pelo Ruy Santos. Eles trabalhavam com uma câmera Pavlo, não era nem Mitchell e nem Arryflex. Ali, tive problemas enormes porque filmavam *playbacks* sem *interlock*. O que provocava falta de sincronismo em muitas cenas. Mas, felizmente, como essas músicas, quase sempre, eram cantadas dentro de uma boate, haviam planos de outros intérpretes e contracampos do público. Era a minha salvação. Quando começava a sair de sincronismo, colocava esses *takes* e voltava para a canção, e assim por diante. Esses problemas tive em outros filmes, posteriormente.

Essa amizade com o Konstantin me abriu muitas portas. Ele estava fazendo um documentário colorido sobre a revolução constitucionalista de 1932. Eu fiz o roteiro, o Heládio Fagundes produziu e

dirigiu. Montei o material todo que foi gravado na Rua Santa Isabel, perto da Santa Casa, em um estúdio que pertencia a uma pessoa que tinha problemas enormes com o antigo INPS e que, depois, teve de fugir do Brasil. O estúdio tinha um local pequeno para filmagem, mas era mais amplo e completo para a parte sonora. Só a transferência para o ótico foi feita na Vera Cruz.

Mazzaropi e Amélia Bittencourt em Zé do Periquito

Capítulo XII

Trabalhando com Mazzaropi

Mal termino *Conceição*, já começo para o Mazzaropi a montagem de *Zé do Periquito.* No primeiro filme que montei para ele, *As Aventuras de Pedro Malazartes,* entrei no lugar do Mauro Alice que não podia ficar em São Paulo, precisava voltar a Curitiba. Primeiro, o Mauro me indicou para dirigir. O Milton Amaral já tinha me contado o que era dirigir para o Mazzaropi. Por isso, disse: *Não, diretor não sou. Se você quiser, em vez de um assistente de direção posso ser um diretor-assistente. Vou ficar sempre ao teu lado na câmera, faço as indicações técnicas e você dirige os atores. Se naquele momento você achar que não deve ser assim ou assado, é só me dizer que a gente modifica tudo porque quem vai assinar a direção é você, não eu.* Ele era um homem muito cordato mas, com muita razão, tinha que se fazer o filme que o público dele queria. Era difícil eu entender isso naquela época, mas posteriormente, a idade me deu esse conhecimento. Dentro desse esquema, nós nos demos muito bem. Ele dizia: *É tão gostoso trabalhar com você. Com o Milton era diferente.* Eu sabia que o Milton impunha, lutava por um filme melhor porque, afinal, ele estava assinando como diretor.

Por isso tudo, por ocasião do *Zé do Periquito,* concordei só em montar. Diretor-assistente, não. Ele contratou então uma pessoa do Rio de Janeiro, o Ismar Porto, que odiava São Paulo. Por isso, para ele, quanto mais cedo terminar o filme, seria melhor. A filmagem programada para 30 dias durou menos, acho que uns 20 dias. O diretor estava interessado em voltar o mais rápido para o Rio de Janeiro, o Mazzaropi também queria terminar logo, quanto mais rápido, melhor.

Só voltei a trabalhar com o Mazzaropi em *O Corintiano*, em 1966. Foi o meu último trabalho com ele. Só depois é que o Glauco Laurelli, que já tinha montado um filme do Mazzaropi, passa a estar junto dele o roteiro, na direção e na montagem. Ele passa a ser então o braço direito do Mazzaropi. E fez filmes bons nessa fase. *O Corintiano* vem depois de *O Cabeleira,* do Milton Amaral e do episódio do Fernando de Barros em *As Cariocas,* em 1965. Fiz também a montagem ligando todos os episódios, um do Roberto Santos e outro do Walter Khouri. E aceitei fazer *O Corintiano,* porque o Mazzaropi sabia que teria de aguardar o meu retorno da lua de mel. O Milton Amaral, que, novamente, era o diretor, já me esperava. Sempre que o Milton realizava filmes, eu que montava. A gente se dava muito bem. Ele fora meu aluno no Seminário de Cinema.

Milton Amaral, entre o ator Francisco Di Franco e o diretor Pio Zamuner

Capítulo XIII

Construindo a Moviola

No final dos anos 50, já pensava em ter minha própria moviola. Era difícil alguém te vender uma, eram poucas em São Paulo. Daí sempre depender de alugar uma. E como eu já tinha sido mecânico, fui à oficina de meu tio e comecei a construir uma moviola. Metade norte-americana porque tinha uma cruz de malta e metade italiana porque era feita por mim em São Paulo. Consegui comprar os equipamentos óticos que faziam com que pudesse assistir o copião, o filme, na tela do aparelho. Na parte de trás, havia uma portinhola que, abrindo, permitia projetar na parede. E eu tinha colocado rodinhas na moviola. Quanto mais a afastava, mais a imagem se ampliava na parede. Era só mudar a lâmpada, porque, com uma fraca, ficava escuro. Eu precisava disso porque, naquela época, não tínhamos nos laboratórios, o espaço para se fazer controle do sincronismo depois da dublagem. Já com uma tela de um metro de largura, eu quase tinha a perfeição. Assistia ao filme inteiro fazendo anotações, acentuando os pontos onde ainda tinha problemas de sincronismo.

Comecei a construir a moviola na oficina do meu tio quando o Jânio Quadros ainda era governa-

dor do Estado de São Paulo. E ele era um homem tarado por cinema, sempre favoreceu a Sétima Arte. Quando venceu o pleito para presidente da República – e eu votei nele, errei – tinha certeza que o nosso cinema ia deslanchar. Por isso, o pouco de dinheiro que sobrava, eu aplicava tudo na moviola, para comprar material. Até um certo momento, o meu tio não cobrava nada. Mas, depois, dei dinheiro para ele. E tinha que comprar bronze, ferro, mandar fazer as engrenagens. Muitas coisas não existiam na oficina do meu tio e, por isso, encomendava fora, pagando.

Assim que assumiu a presidência, o Jânio assinou a Lei nº209. Era uma lei que dava moralização à moeda. Ele tinha razão quando dizia que nós não tínhamos moeda, tínhamos papel pintado. Não valia porcaria nenhuma. A Lei nº209 estabeleceu um novo padrão do dólar em relação à nossa moeda. O padrão era fictício. Você não comprava um dólar por 10 cruzeiros, a moeda da época. Você gastava de 30 a 40 cruzeiros. Só que, no câmbio oficial, estava escrito 10. Era pura ficção científica. Ele deu esse padrão. Só que os preços foram lá pra cima. Paralisei a construção da moviola por vários meses. Mas, aos poucos, todas as coisas se estabilizaram. Tudo custava mais. E o meu trabalho de montador passou a custar mais, claro.

Nessa estabilidade, voltei à moviola . Ela ficou pronta e eu a levei lá para a Rua Santo Amaro, na MP, a empresa do Agostinho Martins Pereira. Era uma ex-agência bancária onde o Agostinho montou a sua produtora de comerciais. Em troca do espaço, montava os comerciais dele sem ter que pagar locação.

Lá, nessa moviola, comecei montando três longas ao mesmo tempo: *A Ilha,* do Khouri, *O Cabeleira,* do Milton Amaral e *Meu Destino em Tuas Mãos,* do José Mojica Marins, que era sobre delinquência juvenil, crianças e jovens abandonados. Antecedeu ao primeiro filme de terror dele, *À Meia Noite Levarei sua Alma,* e ao seu personagem Zé do Caixão. Eu montava três filmes ao mesmo tempo porque a falta de dinheiro levava a isso, ao produtor parar, interromper a montagem. Em certo momento, o produtor não tinha dinheiro para comprar magnético necessário à dublagem, ou não tinha dinheiro para pagar pelo estúdio de dublagem. Eram tempos muito difíceis. Então, eu pegava um filme enquanto o outro parava e assim por diante. Sei que minha vida ficou cansativa. Dormia pouco, da meia-noite às 6 horas da manhã porque logo cedinho já estava na moviola para cumprir todos os compromissos.

Montei esses três longas e mais alguns documentários na MP, mas a empresa foi vendida para

uma firma carioca quando eu estava montando o filme do Burle. Ao voltar do nordeste onde foi feita a dublagem, em poucos dias, tive que desmontar a minha moviola e levá-la ao Sindicato dos Produtores na Rua Santo Antonio, onde sublocava uma pequena sala. Era um prédio residencial transformado inteiramente em comercial. Tanto que, eu estava no terceiro andar e no quarto e último, funcionava um famoso estúdio de gravação de músicas, de propriedade dos Demônios da Garoa. Quando eles saíram, o Rogério Duprat, que fez a música de *A Ilha,* comprou a parte deles.

A minha vida então como produtor, montador e *free lance*, passa a ser feita lá dentro daquele prédio porque eu tenho a minha máquina e posso escolher meus trabalhos. O meu grande sonho quando fiz a moviola era poder escolher os filmes para montar. Eu tinha a máquina, não precisava cobrar diretamente por ela, que seria amortizada em uns 20 anos. Não aconteceu porque veio uma das tantas crises do cinema nacional. Eram cíclicas. Trabalhava-se dois anos e parava-se cinco. Por isso, fui obrigado a pegar coisas que nem sempre gostava, inclusive comerciais de publicidade que para mim, era quase uma prostituição.

Capítulo XIV

Diversidade Simultânea

Montei *A Ilha, Meu Destino em Tuas Mãos* e *O Cabeleira* em 1962.Trabalhar simultaneamente nesses três longas foi muito interessante porque eram filmes totalmente diferentes, assim como os estilos dos diretores. Foi o crítico e depois cineasta Rubem Biáfora que me indicou para o Khouri. Não sei nas mãos de quem, ele estava pensando em montar. O Khouri achava interessante montar na Rua Santo Amaro, no centro de São Paulo, e assim, não ter que ir à Vera Cruz, em São Bernardo do Campo. Possivelmente, acho que ele iria trabalhar com o Mauro Alice ou Lúcio Braun que lá trabalhavam. Devo ao Biáfora o Khouri decidir-se por mim. O Khouri tinha as minudências, aquilo de imaginar que assistindo pela segunda vez a mesma tomada, ela ficava diferente. Ele tinha muito dessas... psicoses. Fazer as coisas e ver, e ver, e ver. Ao contrário dos outros que olhavam e diziam: *É aquilo lá.* O Khouri demorava uma eternidade para decidir se punha ou não alguma coisa. Era uma montagem extremamente cadenciada. Diferia de *O Cabeleira,* que tinha uma montagem bem ágil, mais do que a do cinema norte-americano, quase que do cinema soviético, e do filme do Zé do Caixão que não tinha estilo

O elenco de O Cabeleira

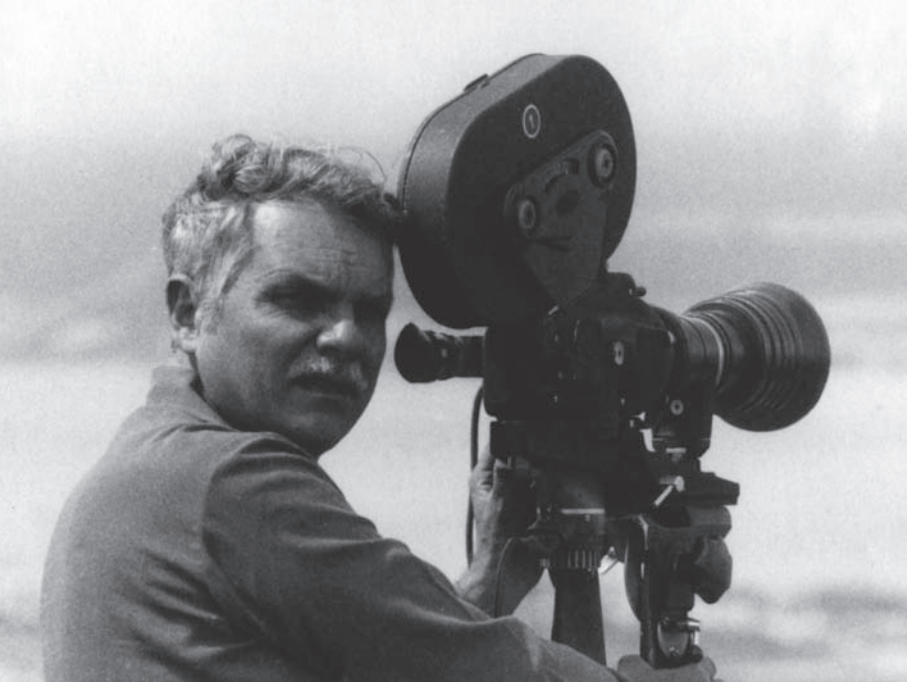
de porra nenhuma. Como qualquer coisa que ele faz, não tem estilo nenhum. É aquilo lá e pronto.

Ainda mais sendo um filme feito na miséria. Eles filmavam pessoas cantando e o disco correndo. Não sabiam que existia uma coisa chamada *interloc*. Depois, eu tinha que por em sincronismo. Imagina os problemas que surgiam. Se bem que esse tipo de problema, também tive com *O Corintiano.* O filme foi feito com todo o material da Vera Cruz, mas vinha fora de sincronismo. A claquete batia certo, mas já para a frente o filme saia de sincronismo. Ao ajustar, saia atrás, e assim por diante. Tanto que os *playbacks*, ou os números musicais, cortei pela metade. Se tinham três minutos, ficaram com um minuto e meio. Graças a Deus que tinham feito contracampo. Quando estava saindo de sincronismo, ia para contracampo e voltava. Só assim acertava. Uma desgraça. Isso também ocorreu em *Conceição*. Também trabalharam sem *interloc*. Foi desgastante.

Capítulo XV

A Estabilidade

O que me deu uma certa estabilidade foi quando o Mauro Alice não pode montar o final do primeiro curta-metragem do Rubens Rodrigues do Santos, jornalista de *O Estado de S. Paulo*, o *Estadão*. Era sobre eletricidade. O Mauro voltou para o Paraná e me indicou. O que foi um grande negócio para o Rubens: ele não precisava mais ir à Vera Cruz, em São Bernardo. Era só sair do Estadão, atravessar o viaduto da Rua Major Quedinho e chegava onde eu tinha a minha moviola. Daí em diante montei todos os curtas da Jaraguá Filmes, a produtora do Rubens, e seu longa *Isto é São Paulo.* Aliás, a idéia desse filme foi minha porque ele queria fazer um longa-metragem institucional, que fosse interessante para escolas. Foi quando disse: *Rubens, desse jeito o filme nunca vai se pagar. Você tem que fazer um filme já pago antes da sua exibição nos cinemas. Se for bem ou mal de público, não vai ter importância. Você vai ter que construir uma história onde possa filmar algumas firmas. Elas vão te pagar o filme inteiro.* E foi o que correu. Apareceram acho que umas sete firmas, a Bolsa de Mercadorias, que pagaram o filme inteiro. Não tenho certeza, mas acredito que, por volta de 1968 ou 1969, o *Estadão* pagou para *Isto é São Paulo* ser exibido no Cine Coral, lá



Rubens Rodrigues dos Santos

na Rua 7 de abril. Essa continuidade de trabalho, do Rubens ter um novo documentário institucional a cada 40 ou 50 dias, me manteve. Isso me deu uma certa tranquilidade em relação ao mínimo que era necessário para o meu sustento.

Na ocasião em que fazia dois documentários para a Pirelli, um sobre pneus e outro a respeito de cabos elétricos, a empresa do Rubens começou a andar bem e a ter necessidade de expandir-se. E ele pediu para que eu cuidasse também da produção dos documentários. Concordei, fiquei quase dois anos trabalhando também na área de produção da Jaraguá Filmes. Eu preparava ela toda, depois fazia a montagem. Por causa disso, deixei de trabalhar para outras pessoas porque tinha o tempo tomado pelas atividades da Jaraguá. Passados dois anos, o Rubens tinha se estabelecido de vez e já com mais duas pessoas trabalhando com ele. E pensei: *Agora, é o momento em que eu posso sair*. Eu me preparei para outras coisas e não só para fazer documentários. Gosto de montar longas porque neles existem mais problemas e a possibilidade do montador poder melhorar a criação. Algo que o documentário, principalmente do tipo que se fazia lá, não dava oportunidade. O Rubens entendeu perfeitamente a minha atitude e deixei de fazer produção, apenas continuei montando os seus filmes.

Capítulo XVI

Surge o Sindicato

Depois de 10 anos, a gente conseguiu ter um sindicato. Até então tínhamos que passar por várias faces de associações para chegar à questão sindical. Foram 10 anos desde aquela reunião que fizemos no Museu de Arte, depois toda a série de associações, até que em fevereiro de 1964 o então presidente Jango Goulart assinou aquele que, dizem, foi o último sindicato autorizado por ele. Quando da primeira reunião em que ficou claro que já não éramos mais associação e sim, sindicato, foi uma grande festa para todos nós. Nesse momento, nossas reuniões eram feitas em um prédio na Rua Santo Antonio, esquina com a Major Quedinho e Major Diogo, onde já estava a minha moviola. Tive que retirá-la da MP, porque o Agostinho Martins Pereira havia vendido a empresa lá na Rua Santo Amaro para a Documental Filmes que tinha a sua própria moviola.

Voltando ao Sindicato. Recebida a carta sindical, as relações entre trabalhadores e produtores passaram a ser diferentes. Era o Sindicato de Técnicos e Artistas do Estado de São Paulo. Os atores também faziam parte do nosso sindicato. Depois, separaram. Antes, não, por isso a gente

tinha o John Herbert e outros. Tivemos que começar um novo processo de como pedir e receber as coisas por meio dos produtores. Isso também acaba sendo no meio da questão militar. Logo após a fundação do sindicato, veio o 31 de março e as coisas mudaram rapidamente. Um número enorme de pessoas que estavam sempre conosco, como Roberto Santos por exemplo, desaparece por quase um mês. Estão sendo procurados. Eu era vice-presidente. O Plínio Garcia Sanches era o presidente. Acho que ficamos só os dois. O resto da diretoria sumiu porque, sabia-se, a prisão podia se dar de um momento para outro. Os meus pais não sabiam disso, mas a Pérsia, que era a minha noiva, tinha um irmão que trabalhava na polícia e estava avisada. *Se eu sumir é porque aconteceu alguma coisa do gênero.* Felizmente, nada ocorreu. Eles nunca estiveram lá. As cartas chegavam abertas, não tínhamos esse trabalho. Acho que logo viram que não tinha nada a fazer por lá. Era um sindicato com cerca de 250 pessoas. Sofremos os temores disso tudo.

Apenas um incidente que diz bem o quanto era o nosso medo. O Sérgio Hingst tomava conta do sindicato dos produtores e nós estávamos lá dentro também. E era proibido, sindicato de técnicos não podia estar junto do sindicato de empregadores. Era outra coisa. Mas a gente se

dava tão bem, havia tanto diálogo, a minha moviola estava sublocada lá dentro. Um dia, o Sérgio me diz: *Máximo, tem umas faixas aqui do tempo dos congressos. E uma diz:* Sinhá Moça *deve ir à Moscou*. Era uma referência ao festival de Moscou. Combinamos de tesourar todas as faixas para ficar menor, colocá-las dentro do tanque de lavar roupa que tinha na área de serviço, jogar álcool e botar fogo. Estamos fazendo isso – e o tanque estava em uma área que dava para a Avenida 9 de Julho – quando ouvimos uma sirene. Não sei se era polícia ou bombeiros. No susto, o Sérgio queimou a mão para aplainar o fogo. Imagine o nosso medo.

O Sérgio um dia disse que o seguiram. Eu acho que, comigo, isso nunca ocorreu. Mas vivia com esse temor. Inclusive porque estava dando aula e numa ocasião, falei sobre o cinema soviético. Todos sabiam qual era a minha opinião sobre esse termo. Não sobre o cinema soviético, mas do povo desse país e tudo o mais. Ai, uma aluna disse: *O senhor não deve falar essas coisas na aula*. Perguntei se tinha dito algo ofensivo. *Não.* – disse a aluna – *Sabemos que o senhor é anticomunista, mas não deve falar sobre isso.* Até hoje não sei se ela era do DOI-Codi ou se era comunista. Mas ela me alertou. Dá para ver os problemas que estávamos vivendo. Foram dois

ou três anos de terríveis expectativas. Nunca sabíamos como seria o dia seguinte. Mas eles nunca estiveram lá dentro. O que foi estranho e amoral para a gente. Parecia que nosso sindicato era insignificante para eles. Como violavam nossa correspondência, nunca viram nenhuma ordem para pegar em armas e, talvez, sentiram que não oferecíamos perigo. Nós tivemos a renovação da carta sindical, e as eleições de diretorias sem conflitos.

Capítulo XVII

Trabalhando com Burle

Também nessa fase, faço um dos trabalhos mais gostosos da minha vida que foi o longa do José Carlos Burle, *Terra sem Deus.* Antes, tinha montado dois documentários para ele. Nós tínhamos nos dado muito bem porque ele me indicou ao Anselmo Duarte para montar *O Pagador de Promessas.* Quando estava tudo certo, parece que o produtor Oswaldo Massaini disse: *Eu não vou pagar dois montadores, se tenho um que pago mensalmente.* Era o Carlos Coimbra. Ficou nas mãos dele. Um grande montador. Quem sabe, melhor montador que diretor. Uma pessoa de alto respeito em matéria de montagem. Eu não sei como o Burle chegou até mim, não lembro de ter me oferecido... Creio que o meu primeiro contato com ele foi num festival de cinema em Florianópolis. Depois dos dois documentários curtos, montei esse seu longa feito totalmente no Nordeste. Fui para lá por ocasião da dublagem, já que ficava muito caro trazer o elenco para São Paulo. Sugeri que fizesse lá em uma empresa qualquer de discos. E ele fez na melhor que existia, a Mocambo, em Recife. Ela tinha um cubo dentro de um cubo. Tinha dois tetos, duas paredes e dois solos. Nunca tinha visto algo igual

José Carlos Burle

em São Paulo. Nem sei se existe hoje. Mas lá, já tinha. E os equipamentos eram modernos. Fizemos toda a dublagem, na companhia do Juarez Dagoberto que havia feito o som guia. Montamos em São Paulo, mas a música foi gravada lá. Só então, o filme voltou para cá.

Trabalhar com o Burle era uma coisa deliciosa porque ele era um homem que conversava com você, não tinha escrúpulo em dizer: *Sim, pode ser o que você está fazendo e não aquilo que eu pensei.* Seu conhecimento de vida era imenso, era muito mais velho do que eu que estava na idade de ouvir e aprender. E com ele, isso aconteceu. Em certo momento, um grupo de alunos me perguntou: *Com qual diretor você gostaria de trabalhar?* Respondi: *Com o Burle e o Roberto Freire. Por sinal, os dois são chegados a psicanálise.* Com ambos, o trabalho dava enorme satisfação espiritual.

O filme do Burle é uma das minhas melhores montagens. Pelo menos é uma daquelas com as quais concordo em matéria de montagem, na questão de tempo, de duração. Aquilo que é trabalho de montador. Nunca fui adepto das idéias do Hafferintcher, aquele da Vera Cruz, para quem a montagem é pegar o meio do filme e pôr na frente, ou pegar o início e ser metade, ou o fim vir para a frente, enfim, fazer aquelas

trampolinagens que ele gostava de fazer para depois dizer: *O filme é meu.* Eu sempre trabalhei com a ideia de que o filme é do diretor. Se ele pudesse ser bom ou não, o filme era dele e nunca foi meu. E trabalhar com outro que me permitia as coisas dizendo: *Eu dirigi, mas você pode fazer algo na montagem*, era muito satisfatório.

Terra Sem Deus, *com Maurício do Valle*

Capítulo XVIII

Trabalho e Casamento

Por indicação do tesoureiro do Sindicato que era homem de confiança do Fernando Barros, fui trabalhar na Wall Filmes, do Fernando. Passei a montar todos os *trailers* dos filmes que a empresa importava de Barros. Quase sempre ele comprava as produções estrangeiras sem *trailers*. Assistia aos filmes, fazia um contratipo e criava um *trailer* de acordo com as possibilidades que tinha.

Isso me levou a montar um longa produzido em 1965 por Fernando, *As Cariocas.* Era um filme com três histórias, três diretores e três montadores. Eu montei o episódio do Fernando, mais a introdução sobre o Rio de Janeiro e a conexão entre as histórias. Estava no Rio de Janeiro supervisionando o corte de negativo. Era uma sexta-feira e eu me casava no dia seguinte. O Fernando me telefona de São Paulo lá pelas três horas da tarde pedindo para ficar mais dois dias no laboratório Lider, até o término da montagem do negativo. *Só se você casar em meu lugar*, respondi. Voltei para São Paulo onde casei.

O Fernando estava preocupado porque o som tinha sido feito em São Paulo e estava dando problemas com a revelação no Rio de Janeiro.

Mas eu cuidei dessa parte ainda naquela tarde de sexta-feira e deu tempo de me casar. Estou contando isso porque o Mazzaropi já tinha me chamado para fazer *O Corintiano* e eu não queria mais montar dois filmes ao mesmo tempo. Só um por vez porque fazendo dois trabalhos simultâneos dava problemas. Você acabava não montando um ou outro, deixando a desejar ao realizador de um ou de outro. Dava perfeitamente para perceber isso.

Quando comecei *O Corintiano* após regressar da minha lua de mel, *As Cariocas* estava sendo exibido em três cinemas de São Paulo e haviam problemas. Conto isso para se ter uma idéia de quanto se fala mal do som no cinema brasileiro. Às vezes é por culpa da sala de exibição, às vezes por causa do laboratório. Ouvia-se muito bem no Cine Ipiranga, ouvia-se regularmente no luxuoso Cine Metrópole... Eu tinha como escudeiro a minha mulher. É que eu conhecia bem o diálogo, suprindo assim as deficiências. Ela, não. *Não estou entendendo*, dizia. Mal sinal. Ela que apontava a falha. Quando estava saindo do Cine Metrópole, encontrei com o sujeito responsável pelo som. *Fantástico*, ele disse. *Não*, respondi. E entramos novamente no cinema. Ele viu que eu estava com a razão. Fomos ao Ipiranga, a minha mulher indo junto. Lá se ouvia bem. E tinha

Mazzaropi em O Corintiano

um terceiro cinema cujo nome não lembro que não se ouvia nada, era péssimo. Ai, dava para perceber que a culpa não era do cinema como sempre se fala. Era do laboratório.

Comecei a montar *O Corintiano* em 1966. E veja que coisa interessante. Há uns quatro anos, quando lançaram *O Casamento de Romeu e Julieta,* um aluno meu na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP) perguntou se tinha visto. Disse que não. E me contou a trama, em torno de um torcedor fanático do Corinthians que cria confusões e se apaixona por uma torcedora do Palmeiras. *Eu montei esse filme em 1966*, respondi. O Mazzaropi fazia um barbeiro corintiano que morava em uma rua e do outro lado residia uma família palmeirense. E se interessa pela filha deles. O mesmo tom, a mesma paródia. Em *O Corintiano* tive os mesmos problemas de sincronismo de som que enfrentei em *Conceição*, apesar de ter sido feito com a tecnologia então moderna da Vera Cruz. Foi um tal de usar contraplanos nos *playbacks*. Mas, mesmo assim, creio que esse é o melhor que eu montei para o Mazzaropi.

Capítulo XIX

Rubem Biáfora: A Difícil Relação

Ainda, para não deixar dúvidas em relação às minhas predileções: ganhei o prêmio Saci, que o jornal *O Estado de São Paulo* concedia anualmente, pelo filme do Khouri, *A Ilha.* E o Governador do Estado por *A Ilha* e o filme do Amaral, *O Cabeleira.*

Eu fui amigo e adversário ferrenho do Biáfora. Às vezes ao mesmo tempo. Grande parte das minhas ideias a respeito do cinema é influenciada pelas coisas que ele escrevia e eu lia primeiro na *Folha de S.Paulo*, depois no *Estadão*, e ainda as conversas que a gente tinha na esquina da Rua 7 de Abril com Marconi, assim que terminavam as projeções no Museu de Arte. Eram conversas que, às vezes, tinham mais dois ou três amigos dele. Um crítico de grande importância na vida cultural de São Paulo. Quem me apresentou o Biáfora foi o José Julio Spiewack, que chegou a ser crítico. Até as ideias inovadoras que ele tinha, possivelmente a apreciação exagerada pelo expressionismo alemão e mais uma série de coisas que nos uniu. Posteriormente, ficamos em margens opostas não por causa de questões estéticas, mas por essas avaliações de questões estéticas.

No final dos anos 1960, o Sérgio Hingst era secretário do Sindicato. E lá, como disse, eu sublocava uma sala onde trabalhava em minha moviola. *O Quarto*, que o Biáfora dirigiu, era com o Hingst. E montá-lo lá era uma possibilidade para o Biáfora ficar próximo do Hingst enquanto estavam brigados. Eles não eram adversários, eram inimigos. Se amavam e se destratavam com a mesma intensidade. Por isso, *O Quarto* foi montado lá, mas não na sua totalidade. Não sei dizer agora se a montagem se prolongava porque o Biáfora era um detalhista, ou se era um pretexto para ficar próximo do Hingst. Era fácil, porque bastava o Biáfora sair do *Estadão*, na Rua Martins Fontes, atravessar o viaduto Major Quedinho e chega ao Sindicato. Eu lhe disse: *Biáfora, costumo montar os longas em três meses. E esse foi o prazo que combinamos. Está no fim*. Ele veio com mil desculpas, avancei mais um mês, o quarto. Mas estava me prejudicando em relação ao meu trabalho com a Jaraguá Filmes. Chegou uma hora e eu lhe disse: *Biafora, não dá mais.* Nesse momento, o filme estava inteiramente montado, acho que não tiraram um fotograma. Estava todo dublado e eu já tinha feito a marcação de música com o Zimbo Trio. O Rogério Duprat havia sido rejeitado pelo Biáfora. Ele chegou a fazer a música, mas na primeira gravação o Biáfora reclamou, insultou o Rogério. Uma grosseria. Eu não participei da

gravação, era noite e dava aulas na Faap. Se a gravação fosse de madrugada, eu poderia estar lá. No dia seguinte, o Biáfora disse que a música do Rogério satirizava o filme. Reclamou e eu vi que não adiantava mais argumentar, tirei o meu time de campo. Ele ainda chamou um outro músico, mais jazista, mas finalmente optou pelo Zimbo Trio. Eu já não acompanhava a montagem. Estava nas mãos do Silvio Renoldi e creio que da Maria Guadalupe.

O Quarto é como *A Margem,* mais um desses filmes importantes da Boca que você faz, mas interrompe quando bem entender, sob aquela ideia: *Eu não tenho dinheiro, mas eu sou eu.* Ao contrário do filme do Candeias, o do Biáfora tinha dinheiro da Columbia Pictures via, Instituto Nacional do Cinema – INC, presidido pelo Flávio Tambellini e dirigido pelo crítico Moniz Viana, do *Correio da Manhã*, amigo do Biáfora. Antes, também por influência do Moniz, o Biáfora tinha feito o curta *Mário Gruber* que era em cores, mas eu montei em preto e branco. Naquela época custava muito dinheiro fazer copião em cor. Era difícil, por isso o laboratório Rex me mandava três fotogramas em cor de cada *take*. Assim, eu tentava imaginar o tempo certo em função das cores. Era essencial em um documentário sobre um artista plástico. Enfim, *A Margem* e *O Quar-*

Sérgio Hingst e Giédre Valeika em O Quarto

to, dois filmes bem radicais. O Biáfora ficava possesso quando alguém dizia que o seu longa era parecido com *Trinta Anos Esta Noite* (Le Feu Follet), do francês Louis Malle. E era mesmo. Quando essa observação partia do Sérgio Hingst, o Biáfora subia pelas paredes.

Capítulo XX

Uma Montagem Problemática

Biáfora e Candeias, cada um a sua maneira, foram personalidades problemáticas. Antes de *O Quarto,* montei *A Margem,* do Candeias, e tinha montado dois documentários curtos dele: *Polícia Feminina* e *Escolas Profissionais*, em 1958 e 1959. Nos anos de 1960, ele frequentava muito o Sindicato, lá na Rua Santo Antonio. Não tanto pelas questões sindicais, ele sempre foi um pouco alheio a esses problemas. É que lá funcionava também como ponto de encontro de muitas pessoas ligadas ao cinema. E ele estava começando a bolar o seu primeiro longa. *Vou fazer uma produção praticamente sem dinheiro*, me disse, por volta de 1966. *Todos vão ganhar depois de pronto e projetado. Você topa montar?* Respondi que sim, era quase uma obrigação ética. Ele tinha sido meu aluno. O Candeias filmava na maior precariedade. Começou com 14 pessoas e terminou só ele e um filho. Tinha jipe que puxava uma espécie de pequena carroceria ou caçamba. Lá colocava o equipamento e os homens. As atrizes iam com ele no jipe. E o ator Mário Benvenuti, um homem rico, ia com o carro dele. Conto isso porque era tudo à margem. *A Margem* tinha dúbio sentido. Eram

pessoas à margem da sociedade? Ou pela ação ser à margem do rio?

Nossos encontros se davam primeiro no laboratório Líder onde o material era projetado. Assistindo, escolhíamos as tomadas quando haviam repetidas. Coisa rara. Ele agia da seguinte maneira: ia no escritório do Honório Marin, comprava 200, 300 ou 400 metros de negativo, conforme o dinheiro que tinha naquela semana, alugava a câmera Arryflex e filmava até acabar essa quantidade de negativo que tinha. Depois, voltava ao Honório e comprava mais negativo. O Honório foi importantíssimo para o cinema paulista. Sem ele, não existiria cinema independente. E tinha também a Líder. O laboratório, não sei porque, foi com a cara do Candeias e praticamente agia como se fosse coprodutora, dando muitas facilidades. Lá, a gente escolhia e eu pré-montava o material. A cada sete ou oito dias, eu exibia o que tinha feito. Era importante porque, já no quarto ou quinto dia da filmagem, ele tinha mandado o roteiro para o espaço. Eu, montador, nunca cheguei a ter esse roteiro. E depois, pouco importava porque tudo estava tão modificado.

Mas seria interessante ver no espólio dele, o que consta desse roteiro, se é que existe. É que a idéia de *A Margem* surgiu de uma aula que dei

na Faap. Falei sobre as três grandes experiências de vanguarda que os norte-americanos tinham feito no pós guerra. Uma, a do Alfred Hitchcock que fez em 1948 um filme com uma só tomada: *Festim Diabólico*. Aparentemente, porque trocava chassis. A outra, do Russell Rouse com *O Ladrão Silencioso*, em 1952. Um filme sonoro, mas sem diálogos. E a terceira, a do ator Robert Montgomery que em *A Dama do Lago*, em 1948, usou uma idéia que Orson Welles não conseguiu colocar em prática: aquela em que o personagem principal era a câmera. Nesse policial, a câmera subjetiva apanhava, beijava. Só em algumas raras cenas, o rosto do Montgomery aparecia quando surgia um espelho. E só. Ele usou uma grua pequena e sem trilhos. Isso no cinema norte-americano. Na primeira parte de *A Margem*, a câmera é um dos personagens. Só que estava ficando muito caro essa opção, fazer o filme com a câmera na mão. Ele começou a ficar com medo. Todos diziam: *Candeias? Você está fazendo teu filme em quatro histórias?* De fato, eram vários personagens diferentes. O primeiro, subjetivo, depois o ponto de vista do Mário Benvenuti, da Valéria Vidal e da Lucy Rangel. A idéia inicial era ter câmera subjetiva com um personagem e com os outros não.

O filme tinha as coisas bem típicas do Candeias, da arrogância do Candeias. Ele sempre foi uma

pessoa arrogante. E tinha idéias do seu cinema de autor. Ele não dizia, mas se achava o melhor. Para se ter uma idéia de quanto o filme foi sendo modificado, durante a dublagem na Odil Fono Brasil, a Lucy Rangel disse: *Seu Candeias, agora que acabamos esse filme, por que a gente não filma o roteiro?* Havia também um problema na câmera; no lado esquerdo, ela tinha o espelho deslocado. Então, na projeção, você via o lado esquerdo duplicado. Uma pequena diferença em centímetros. Perguntei: *Candeias, você vai corrigir na truca?* Sua resposta: *Não, não vamos fazer nada. Joga fora.* Era muito improvisado.

Quando chegou a hora da música, eu tinha indicado o Rogério Duprat. Mas não sei o que aconteceu, o Candeias não quis o Rogério e chamou o Zimbo Trio com o Luis Chaves. Foi uma grande contribuição para o filme e também uma péssima contribuição porque eu marcava os trechos, mas o Candeias mandava deixar tudo. *A Margem* é uma ópera. Dos letreiros até a palavra, não lembro de nenhuma pausa. Mas a música ficou funcional e moderna para toda aquela extravagância.

O filme causou espanto, o Paulo Emílio Salles Gomes ficou horrorizado. Mas, como ele dizia que todo filme brasileiro devia ser assistido mais que qualquer filme estrangeiro, escreveu durante

Lucy Rangel, Mário Benvenuti, Valéria Vidal e Bentinho em A Margem

o festival de Brasília duas ou três linhas sobre essa *manifestação metafísica* ou algo assim. Era bem claro que ele detestou. Lá em Brasília, quem acabou levando a maioria dos prêmios, inclusive o de melhor filme foi *Proezas de Satanás na Vila do Leva e Trás,* do Paulo Gil Soares, influenciado pelo grupo do Paulo Emílio. *A Margem* foi mal recebida, exceto pelo Rubem Biáfora que tinha visto só o copião, não a cópia final. E ai começa o grande problema do Candeias, quando o Biáfora o chamou de Pasolini brasileiro. O filme chegou precedido dos elogios do *Estadão*, do Biafora que, assim, rachou o cinema de São Paulo. *Agora o cinema paulista vai mostrar para os cariocas o que é cinema novo*. Isso não foi nada bom para o Candeias porque o outro lado passou a falar mal dele. Gostando ou não, era a questão radical da época: ou se era guerrilheiro ou não. É mais ou menos como na época em que eu estava em colégio religioso e me diziam: quem não era apóstolo era apóstata. E no cinema brasileiro da época era assim: quem não é dos nossos é inimigo.

Não tive participação na mixagem final porque eu estava em Santa Catarina dirigindo o curta, *Milho*, com fotografia do Peter Overbeck. E mais: o filme era inteiramente errado como montagem. Não brigamos, mas nós tivemos muitas discussões. Porque, para o Candeias, a

tomada vale a partir do fim da claquete até o último fotograma, depois do ator já ter saído de quadro. Eu insistia: *Candeias, o filme precisa de outro ritmo.* Não adiantava. Disse então que não ia assinar a montagem. Depois de pronto, mantive a decisão, ele que assinou.

Ao ser lançado com um pequeno cartaz no Cine Marabá, fiquei espantado tamanha a pobreza da propaganda. *Ou isso ou nada*, disse o Candeias. Fui assistir com a Pérsia. Sempre foi o meu termômetro. Ela sabia dos problemas que tive. Depois de alguns minutos, ela disse: *Mas o filme é muito bom.* Respondi: *É, eu errei.* Meses depois, eu encontro com a Regina , minha ex-assistente. E ela me contou ter sido chamada pelo Candeias para *A Margem*. *Olha, eu preciso cortar o início e o fim de cada cena porque, você sabe, montador gosta muito de tomada cumprida.* Não sei de onde ele tirou essa idéia. Ai, entendi porque eu e a minha mulher tínhamos gostado do filme. É porque, com esses cortes, *A Margem* ficou muito parecido ou igual como eu queria na montagem. Deixei de brigar no dia em que me dei conta quanto custava cada fotograma para esse homem. Eu não estava montando, estava amputando. Enquanto que o Candeias defendia amorosamente a obra dele. Fotograma por fotograma. Coisa que não irá acontecer depois.

Capítulo XXI

O Contato com Roberto Freire

Em seguida aos longas de Candeias e Biáfora, o Fernando de Barros produziu e dirigiu *A Arte de Amar ...Bem* com duas histórias do Silveira Sampaio que rendeu dois episódios: *A Inconveniência de Ser Esposa* e *A Garçoniére do Meu Marido*. Mas foi necessário acrescentar mais um, no meio. Quando terminei a primeira montagem dos dois episódios, cronometrei e disse ao Fernando: *Se fizer um terceiro episódio, o longa vai ter mais de duas horas. E você sabe que nenhum filme nacional com mais de 90 minutos ganha exibição. O ideal seria fazer um pequeno esquete.* Ai fizeram uma historia com uns 10 minutos, *A Honestidade de Mentir*, que ficou entre os dois episódios. Simultaneamente, eu estava montando dois filmes, algo que não me agradava: *A Arte de Amar... Bem* e *Cléo e Daniel.* Ambos produzidos pela Wall Filmes. O primeiro em cores e o outro em preto e branco. A equipe trabalhava de segunda a segunda. Nos sábados e domingos, na comédia do Fernando de Barros. E de segunda à sexta no drama dirigido pelo Roberto Freire que era um filme muito complicado, adaptado por ele de seu próprio romance. A cada dois ou três minutos de ação na tela, as locações eram

Luisa De Franco e Newton Prado em A Arte de Amar... Bem

completamente diferentes. Eles saiam de São Paulo para fazer uma externa no litoral. Era um filme muito complicado de produção. Quando ficou pronta a primeira montagem, eu mostrei para o Roberto: tinha 3 horas e 10 minutos. Era uma pré-montagem sem claquetes, um copião mudo. Avisei o Roberto, escritor e psiquiatra que não era um homem de cinema. *Com 190 minutos, você não vai ter exibição.* Surpreso, ele perguntou: *Isso acontece?* Confirmei. *Sim, mas antes, fale com o Fernando, com donos de cinema, para depois falar comigo.* Na hora, respondeu. *Não, não. Tem que ter 90 minutos.* Então, comecei a cortar drasticamente. Fizemos uma segunda projeção quando o filme tinha quase duas horas. Dublamos com essa metragem. Só depois, ficou com 90 minutos. Mas *Cléo e Daniel* era bem maior daquilo que se viu na tela. Não tinha como. É uma pena o filme perder qualidade porque as produções brasileiras não podiam ter mais que 90 minutos. Os exibidores não aceitavam. Mandavam cortar. E ao invés de cortar depois de editado, era preferível fazer esses cortes na montagem original.

Mas havia uma característica no Roberto; ele era um homem que quando via um problema, quando tinha um entrave com uma possível resposta, já sabia a opção dele. Não era daqueles

Irene Stefânia e Chico Aragão em Cléo e Daniel

que ficavam regateando dois fotogramas. Mas ele não gostava nada disso. Dizia que eu era um médico cirurgião. *Um dia, se você entender alguma coisa de medicina, não assista operação de alguém da tua família. Porque os médicos não entendem nada. Veem muito sangue na frente, eles podem cortar qualquer coisa. E o que você está fazendo com o meu filme é exatamente isso, você está cortando, cortando...* Eu estava cortando os nervos e a carne do filme dele. Mas aceitou tudo aquilo que devia ser feito para o filme ter a possibilidade de ser exibido comercialmente. Foi muito gostoso trabalhar com o Roberto Freire, tão gostoso como trabalhar com o Burle. Os dois diretores boníssimos como personalidade. Tomara que eu tivesse feito os meus 51 filmes com eles dois.

Rodolfo Nanni dirigindo Lilian Lemmertz e Francisco DiFranco em Cordélia Cordélia

Capítulo XXII

Entre Veteranos e Novatos

Pouco antes de *Cléo e Daniel,* montei o longa *Isto é Brasil*, documentário do Rubens Rodrigues dos Santos e em seguida ao filme de Freire fiz o do veterano Rodolfo Nanni, *Cordélia, Cordélia,* que estava sendo montado por um ex-aluno peruano. Ele tinha fugido de seu país por razões políticas. Quando trabalhava com o Nanni, por volta de 1969, ele foi indevidamente considerado um tupamaro e procurado pela polícia, saiu do Brasil em direção à Venezuela ou Colômbia, não lembro ao certo. O Nanni me chamou e eu continuei com a montagem. O longa tinha sido feito com muitos problemas, o dinheiro conseguido não tinha sido o suficiente e a finalização foi feita como era possível. Tanto que o *trailer* foi narrado por ele mesmo, porque o Nanni não tinha verba para pagar um locutor profissional. Mas o filme, adaptado de uma peça do Antonio Bivar, acabou tendo a devida exibição comercial.

É quando surge o longa do Maurício Ritner, na ocasião também jornalista. Antes, eu tinha montado de graça para ele, um curta-metragem que havia feito com sobras de negativo e cenografia de *Noite Vazia*, onde tinha sido assistente do

Khouri. Era uma adaptação de *Perto do Coração Selvagem*, da Clarice Lispector. Durava uns 10 minutos. Esse curta, acho que ele só pagou as despesas de laboratório. De resto, conseguiu que todas as pessoas trabalhassem de graça, inclusive o Rudolf Icsey, diretor de fotografia. Não lembro como o Ritner chegou até mim. Mas quando fez o seu primeiro longa, *Uma Mulher para Sábado,* por volta de 1970, me contratou para montar. A produção, associada à Vera Cruz então com os irmãos Walter e William Khouri, tinha mais recursos financeiros que a do Nanni. Estava bem ajustada e até o fim ele tinha o dinheiro para pagar todas as pessoas, inclusive a música composta pelo Rogério Duprat. Adaptado de um livro do Mario Kupermann, era um filme muito interessante, bem de acordo com o que se pensava naquele momento. Tinha muitos planos desfocados para dar idéia de distanciamento. Era cheio dos truques com aspas que a gente via na *nouvelle vague* ou em filmes de vanguarda de outros países.

Não montei o seu segundo longa, *As Delícias da Vida,* lançado em 1973, mas participei do roteiro. Foi coproduzido pelos Massaini, da Cinedistri. A empresa tinha um montador contratado. Mas montei a produção independente que o Ritner fez por volta de 1976, *A Árvore dos Sexos.* É o

Adriana Prieto e Miguel DiPrieto em Uma Mulher para Sábado

Ewerton de Castro, Betty Mendes em As Delícias da Vida

meu primeiro contato com o Silvio de Abreu, o diretor. Foi outro trabalho extremamente agradável. O Silvio sempre estava alegre. Assim que terminou a filmagem, ele começou a trabalhar para a TV. Nós começávamos lá pelas 7 horas da manhã e por volta das 10 e meia, o Silvio saia para se dedicar à TV e me deixava sozinho tocando a montagem. No dia seguinte, assistia ao que havia sido feito. Um clima ótimo. Um trabalho dessa forma que dava oportunidade ao montador. E o Silvio foi outro diretor que não renegava nada. Ele tinha escrito de um jeito, e quem sabe, dirigido desse mesmo jeito. Mas quando chegava na montagem e eu apontava que podia ser de outra maneira, ele via e dizia: *Vai desse jeito*. O Silvio não tinha vaidades autorais. Foi muito gostoso trabalhar nesse filme.

Em seguida, montei vários longas, mas o único que pode ter alguma relevância é o *Ninfas Diabólicas,* o segundo do John Doo, lançado em 1977. Chinês de nascimento, muitos anos antes ele tinha feito um filme com o Mazzaropi, *O Puritano da Rua Augusta,* que foi um desastre. *Ninfas Diabólicas* deveria ter dois episódios. Tendo Ozualdo Candeias como iluminador, ele filmou no litoral norte. De lá, era enviado para o laboratório em São Paulo, revelado e o copião ia para a pré-montagem. Quando havia duas ou

Ney Santana, Nadia Lippi e Virgina Lane em A Árvore dos Sexos

três tomadas da mesma cena, eu que escolhia aquela que achava melhor. Porque de outra maneira, a montagem seria bem mais demorada. Todas as noites o John me telefonava e eu lhe relatava como tinham saído os planos, como andava a montagem. E mais uma vez surgiu o problema de tempo de duração do longa. Eu disse: *John, se você fizer outro episódio, o tempo vai estourar. Há duas opções. Ou você se atira nessa aventura de fazer um longa de metragem bem maior ou vai ter que criar mais sequências e acrescentar à história que você está filmando.* É o que ele acabou fazendo. A produção permaneceu mais cinco ou seis dias no litoral norte, prolongando o roteiro previsto para dar um filme com dois episódios. Creio que, no fundo, o que ele tinha pensado é aquele filme que acabou saindo.

O John pouco interferiu na montagem, foi a primeira vez que ele sentou à frente de uma moviola para fazer um filme. Isso é muito importante. Todos sabem que eu só trabalho com o diretor ao lado. Exijo sua presença, porque é um pouco difícil de se trabalhar a lá Haffenritcher, aquele da Vera Cruz, não só sem o diretor mas recusando o diretor. Essa coisa de ser só do montador, é a estética que sempre abominei. No caso do John, como lhe foi impossível, por causa

da distância, estar presente na primeira montagem, depois ele ficou ao meu lado. Ao término de *Ninfas Diabólicas*, disse que tinha aprendido a fazer enquadração com o Candeias e a ligar uma às outras comigo, algo que não tinha feito até então.

Posteriormente, montei outro filme dele, produzido pela Haway: *Uma Estranha História de Amor.* Foi mais tempestuoso o trabalho. E fiz também *Colegiais e Lições de Sexo*, o segundo longa do Juan Bajon. O filme não tinha nada a ver com o título. Ainda nos anos 1970, montei um filme infantil, *O Conto do Vigário,* dirigido pelo ator Kleber Afonso.

Deni Cavalcanti

Capítulo XXIII

O Trabalho com Deni Cavalcanti

É nessa época, mais para o fim da década, que tenho contato como o Deni Cavalcanti. Ator, ele criou uma produtora que fez *O Atleta Sexual.* Eu montei o longa. Mas só tive contato com ele muito tempo depois de ter começado a montagem. *O Atleta Sexual* tinha sido dirigido pelo iluminador, Antonio Ciambra. Mas no meio das filmagens, o Deny passou a dirigi-lo também e a iluminação acabou nas mãos do Eliseu Fernandes Nord. Creio que o filme parou nas minhas mãos por indicação do Eliseu. Nós tínhamos feito o Seminário de Cinema juntos. E sempre o ajudava a montar cinejornais que fazia para Santa Catarina. Estava sempre no Sindicato. Quando precisavam de um *free lance* em fotografia, eu o indicava e ele fazia o mesmo em relação ao meu trabalho.

Estou enfatizando o Deni Cavalcanti porque tornou--se o produtor com quem faço o maior número de filmes. Todos os que realizou, exceto o último que era sobre drogas, *Na Trilha do Brilho,* em 1990, fui eu que montei. Tanto os que dirigiu como os que produziu, entregando a direção a outras pessoas. No meio disso estão

Amélia, Mulher de Verdade e *Aluga-se Moças.* Assim mesmo, com erro ortográfico. Este último, em 1981, foi um caso extraordinário de sucesso que não sei como explicar. Ficou cinco anos rodando pelo Brasil dando dinheiro. Não ficou um dia do prazo de cinco anos da Censura sem ser exibido. Tanto que ele fez em 1983 o *Aluga-se Moças 2* que não chega a ter nem de longe o sucesso do primeiro, mas também não explica o sucesso do primeiro que é, na minha filmografia de montador, o maior êxito de bilheteria. Acho que foi, no cinema nacional, o longa mais programado. Não apenas nos mais distantes locais do Brasil. Mesmo em São Paulo, ele permanecia em cartaz durante semanas em uma sala, depois de um tempo voltava no Art-Palácio e ficava sendo exibido por mais um longo tempo.

O Deni tem uma filmografia imensa como produtor, mas os seus longas eram eróticos, já seguindo a onda que tinha surgido naquela época. Foi gradativo. Começa aquela luta em que o bico do seio ainda não pode ser mostrado, as mulheres vão virando até fazer 45 graus. Uma longa caminhada até chegar aos detalhes. Outra grande aventura. Uma projeção da obra do Deni vai dar o retrato nítido de como foi a luta do diretor no Brasil para fazer realmente um filme erótico. Senão, ficava um arremedo de filme erótico.

Quando ele fez *Amélia, Mulher de Verdade,* as atrizes usavam esparadrapo no bico dos seios. E quando esse esparadrapo aparecia, tinha que cortar na montagem. É verdade que, muitas vezes, os produtores e diretores diziam às atrizes que os seios não iam aparecer. E acabavam aparecendo. Quantas vezes, elas reclamaram e com muita razão dessa falta de ética.

Nessa fase, montei filmes como *O Castelo das Taras, Procuro uma Cama, O Vale dos Amantes, Aluga-se Moças 2, Perdida em Sodoma, Põe Devagar... Bem Devagarinho...* São todos produzidos pelo Deni. Ainda dele, em seguida a esses, é *O Filho Adotivo*, que foge completamente da área erótica. É baseado em uma famosa música sertaneja do Sérgio Reis, também coprodutor. Já em 1984 faço a montagem de *Meu Homem, Meu Amante*, do Jean Garret, por indicação do Ozualdo Candeias que fez a iluminação. E foi do Candeias o último longa que montei no século 20, *O Vigilante,* em 1993. Já no século 21, montei dois filmes para um produtor da Bahia. Um é ficção sobre cangaço e o outro é um documentário sobre cidades da Bahia.

Máximo Barro e a moviola

Capítulo XXIV

Adeus à Moviola

O trabalho escasseava. Muitas vezes, eu trabalhava para pagar o aluguel da sala de montagem. Estava lutando contra mim mesmo. Só que, tinha amor à minha máquina. Não conseguia me separar de uma máquina com a qual eu tinha trabalhado tanto. Aliás, já não estava usando mais a minha máquina, a moviola que eu fiz.. O Rubens Rodrigues tinha comprado uma moviola de marca e quando ele fechou a sua empresa, a Jaraguá, distribuiu os equipamentos entre aqueles que trabalhavam com ele. Fiquei com a moviola e mais algumas coisas, o Concórdio Matarazzo ficou com uma câmera Arryflex.... Eram três no total. Tinha mais dois iluminadores, cada um deles ficou com uma câmera Arryflex e parte do parque de luz

Foi em 1993 que vendi a moviola que construíra. Separar-me dela foi um ato, mais ou menos, como o de ter que separar-se de um filho. Tenho duas filhas e posso falar perfeitamente desse sentimento. Quando estava vendendo a minha moviola, apareciam aquelas pessoas que, com certeza, iriam desmontá-la e vender o motor não sei para quem, as correntes para outro, e assim por diante. A moviola era de quatro pratos, depois acrescentei dois. Então, com seis pratos,

dava perfeitamente para montar a imagem com o diálogo, a música, os ruídos e os efeitos.

De repente aparece o diretor do Museu da Imagem e do Som de Curitiba, o paulistano Valêncio Xavier, há muitos anos radicado no Paraná. Um escritor famoso que morreu em dezembro de 2008. Apaixonado pelo cinema, quando veio, manifestou o interesse em nome do museu, ai a vendi pela metade do preço. Tinha certeza que ela não iria ser destruída e que continuaria a funcionar. Isso eu confirmei porque, depois, ele me chamou para dar aulas lá, usando aquela moviola. E mais tarde, o mesmo ocorreu com o Mauro Alice. A moviola continuou sendo útil, pois foi usada na montagem de muitos longas e curtas feitos em Curitiba.

Quando montei *O Vigilante*, do Candeias, já não tinha mais a moviola e usei a da Faap. Pedi licença à diretoria para usá-la em uma produção destinada ao mercado, portanto comercial, e aproveitei para possibilitar um estágio a três dos meus alunos, os mais interessados em moviola. Foi assim que montei o último filme realizado pelo Candeias, que morreu em fevereiro de 2007. Imaginei também que seria minha última montagem, mas depois apareceram mais dois trabalhos em 2008. Só que esses filmes não precisavam de moviola, já estavam em magnético. Pela primeira vez, montei nesse novo sistema.

Capítulo XXV

A Pesquisa tem seu Encanto

Durante todo esse tempo, sou professor. Comecei em 1954 substituindo o Walter Khouri lá no Seminário. Dei aulas de História do Cinema e argumento. Depois, o Seminário é dissolvido e em 1969 o Rodolfo Nanni faz algo bem parecido na Faap, e me chama. Um curso livre. O nome não era seminário, mas as características e as intenções eram as mesmas. Depois de dois anos, conseguimos transformar oficialmente na faculdade. Nesse ínterim, a Faap comprou 400 filmes – o número refere-se a 400 títulos – do acervo do crítico de cinema A. Carvalhaes que tinha morrido. E a viúva queria se livrar do apartamento. E duas salas desse apartamento davam espaço à filmoteca dele. A Faap comprou, bem como a biblioteca. A partir daí, passamos a ter um cabedal. As aulas de História do Cinema podiam ser dadas, não digo com todos os filmes, mas com boa parte deles para ilustrar. Não era mais necessário chegar lá com todos aqueles livros, colocá-los no epidiascópio e projetar. Todos os meus livros estão com as páginas onduladas por causa do calor do carvão do epidiascópio. Os livros que, em vez de ser costurados, eram feitos na base da cola, as páginas esvoaçavam.

Eu passei a ver a importância de uma escola de cinema porque, quando ia para uma equipe de filmagem e percebia que aquele que, pelo menos teoricamente, havia estudado cinema, era bem diferente daquele que não tinha feito escola e ficava olhando para todos os lados sem saber exatamente onde por as mãos. Passei então a me preocupar bastante com esse aspecto: o de formar pessoas aptas a fazer cinema. Quando o curso da Faap atingiu nível de faculdade, houve uma grande melhora nesse aspecto. Não adiantava muito você ter uma pessoa como aluno durante um ano apenas e depois, nunca mais vê-la. Agora, eram quatro anos de contato e ao fim desse período, eles continuavam lá dentro. No momento em que partiam para fazer seu primeiro curta ou longa, eles me chamavam. As vezes para montar ou às vezes para opinar. Eu continuava sendo útil nesse campo.

Ali também comecei a me interessar mais pelo campo da História. Eu dava aulas de História do Cinema. Junto, é claro, a História do Cinema Brasileiro. E nessa área, os livros eram extremamente precários. Sabia-se que a primeira projeção de um filme no Brasil tinha sido em 1896 no Rio de Janeiro. E em São Paulo? A grande interrogação. O interessante é que não existia nenhuma preocupação a respeito. Existiam dois livros, um

do Araken Campos Pereira Junior e o outro do Vicente de Paula Araújo que, primeiro, fez um livro sobre cinemas no Rio de Janeiro e depois, outro sobre os de São Paulo.

Então, resolvi pesquisar e fui até o Arquivo Oficial do Estado que ainda ficava na Rua Dona Antonia de Queiroz, perto da Rua Consolação. Em todas as minhas folgas, comecei a pegar jornais de 1900 para trás. Até que cheguei à primeira sessão de cinema em 1896 em São Paulo. Escrevi sobre ela e cheguei até o ano de 1900, abordando tudo o que estava sendo feito em matéria de cinema em São Paulo. Eu ignorava que o Vicente de Paula estava fazendo a mesma coisa, a respeito de São Paulo. Tive contato com ele quando procurava um editor. E eu ainda agia na fase das pesquisas. Perguntei quando tinha sido a primeira projeção paulistana. E ele me disse: 1897. Quando fiz a pergunta, imaginava que ele pudesse ter descoberto uma projeção antes daquela que eu tinha encontrado. *Não. Existiu uma em 1896*, repliquei. Interessante é que ele parece não ter se preocupado com o que eu disse. O seu livro afirma que foi em 1897 quando já lhe tinha dito que havia sido em 1896. Ai, as coisas ficaram sérias para mim porque comecei a ver todos falando sobre o meu trabalho, a minha pesquisa e nunca havia a

citação da origem. Não era da USP e o meu nome pouco importava. Quem me salvou foi o jornal *O Estado de S. Paulo*. Em 1975 foi o centenário do *Estadão* e o Rubens Rodrigues conseguiu publicar em quatro páginas da edição especial, *A Primeira Sessão de Cinema em São Paulo*, que depois virou livro. Essa primeira publicação me deixou sossegado em relação ao meu trabalho de pesquisa, de descoberta.

Em seguida, trabalhei naquilo que seria a continuação natural: o período que vai de 1900 a 1910 em São Paulo. Até hoje, não consegui editar. Não se trata apenas dos cinemas. Faço uma análise paralela do que está acontecendo com o carro, o futebol e o cinema em São Paulo. Os três são aristocráticos e de repente um deles vira popular, o futebol vira proletário e o cinema deixa de ser um privilégio dos ricos e passa a ser um divertimento que pode ser pago com vinténs.

Ai, comecei a viajar bastante pela Faap. Fiz muitos ciclos com vários dos filmes que a Faculdade tinha comprado. Um sobre o cinema expressionista alemão, outro sobre o cinema aprendendo a falar, sobre a história estética do cinema desde Edison até a montagem russa... Fiz um ciclo não sobre o cinema argentino, mas sobre o cinema peronista. A Faap tinha uns 20 filmes argentinos, boa parte do período peronista. Entre esses,

Deus lhe Pague, da peça brasileira de Joracy Camargo, e também a versão de *Éramos Seis,* da paulista Maria José Dupré que assinava sra. Leandro Dupré. Tinha uma versão de *Madame Bovary,* do Flaubert, e comédias parecidas com as produções similares de Hollywood.

Inicialmente, só as pessoas que moravam em São Paulo tinham acesso a esses ciclos. Comecei então a viajar pelo interior do Estado. Nos fins de semana, com essa proposta, ia para algumas cidades, o que me permitia fazer um levantamento sobre os cinemas naqueles locais. Em todas, tinham jornais e eu ia às redações e arquivos. De 1895 para frente, fiz um histórico. Descobri a primeira sessão em Itu, em Campinas, em algumas cidades do Vale do Paraíba. Até Florianópolis. Tem mais duas ou três que não lembro. Isso me deu a oportunidade de poder apontar as primeiras sessões de cinemas, contrariando inteiramente aquilo que os livros diziam até então. Principalmente aquela afirmação que, devido a existência de uma usina elétrica no Rio de Janeiro, em 1907 ou 1908 o cinema tornou-se possível e popular. Não tem nada a ver com isso. A partir de 1907, o cinema no Brasil deixa de ser ambulante, de ser possível por meio daquela pessoa que tem um projetor e vai de local em local, e as cidades passam a ter um cinema fixo, mesmo naquelas

que não tinham eletricidade ainda. É uma história muito diferente, mas ainda hoje falam a mesma coisa porque, tendo prefácio do Alex Viany ou do Paulo Emílio Salles Gomes, para muitos a verdade está lá.

Passei a me interessar por outros momentos do cinema brasileiro que não fossem aqueles ligados à Vera Cruz ou ao Cinema Novo, fases preferidas de muita gente. Sempre me dediquei mais ao cinema mudo brasileiro, não somente o paulista. Sempre que tinha dinheiro e tempo, me dirigia a outros Estados para ver *in loco* em jornais e documentos, o registro, a descoberta ou a confirmação de certos fatos. Isso me tornou também um historiador.

Em 1996, com estudantes e técnicos em visita aos antigos estúdios da Multifilmes

Em 2008, abertura da exposição O Cinema em Cartaz, *na FAAP, com a diretoria da Universidade*

Máximo e a pesquisa

Capítulo XXVI

Avaliando as Atividades

Às vezes me pergunto: fui melhor montador, melhor professor ou melhor pesquisador e historiador? Se um dia eu for avaliado, fico em dúvida sobre qual dessas atividades que pratiquei tornou-se a mais importante. O homem preocupado com a História? O homem preocupado com a pesquisa? O homem preocupado em ensinar, em transmitir para os outros o pouco que eu sabia? Ou trabalhar no cinema? Dentro do cinema, fiz de tudo. Dirigi curtas, dirigi longas para outras pessoas, nunca me preocupando que, por ter feito 10 ou 15 minutos, devia ver o meu nome na tela. A dedicação ao campo cinematográfico fazendo produção, direção ou montagem, não sei exatamente até que ponto essas atuações podem ter um valor, podem ser um ponto de referência no futuro.

Mas ser professor é extremamente emocionante. Bem mais do que a montagem. Emociona você chegar na sala de aula, estar diante de 20 ou 30 pares de olhos como te dizendo: *E agora o que vai acontecer?* Mais tarde, você vai ver essa pessoa fazendo um filme, às vezes estou montando um filme de um ex-aluno. Ninguém que dê aula

pode se esquecer que é um pai espiritual. Aqueles que te olham, futuramente você vai ter uma notícia de um ou dois deles, que estão dirigindo, produzindo ou abrindo uma sala de exibição. Enfim, que estão fazendo alguma coisa ligada ao cinema. E você sabe que, espiritualmente, trabalhou para aquela pessoa, você fez com que ela mudasse o seu rumo de vida dentro do cinema, saindo de uma área e indo para outra para a qual tinha mais jeito, mais adequação. Tudo isso é extremamente gratificante.

É bem provável que, se tivesse dirigido, principalmente longas, eu estaria dizendo outras coisas neste momento. Como aquilo que deve ser o ponto mais alto da pessoa que faz cinema é a direção – e que me perdoem os produtores, os iluminadores, os montadores e os intérpretes – fico com aquilo que melhor vem de mim, fazendo com que outros fossem levados a praticar exatamente aquilo que eu pratiquei.

Junho de 2009

A Obra

A seguir, em ordem cronológica, a obra cinematográfica e literária de Máximo Barro, bem como seus prêmios. No primeiro bloco, os filmes que montou, sua atividade maior. No segundo, os que atuou em outras áreas do cinema, principalmente direção. Os curtas-metragens têm o sufixo CM.

Na maioria dos títulos, deu-se preferência pelo ano de lançamento.

1953
• ***O Inimigo Invisível***
Direção: John Waterhouse
Documentário sobre a luta de um hospital contra micróbios. CM

1954
• ***A Máquina Valoriza a Terra***
Direção: Moisés Gurowitz
A utilização de modernos tratores na colheita agrícola. CM

1954/7
• ***Se a Cidade Contasse***
Direção: Tito Battini
Com John Herbert, Eva Wilma, Osmano Cardoso, Lenita Castelões

Romance entre uma bailarina e seu noivo serve de ligação para cenas de documentário sobre São Paulo em 1954, nos festejos do IV Centenário

1956

• ***Cavalgada da Esperança***

Direção: Heládio Fagundes

Com Luiz Mota, Henricão, Nestor Alves de Lima, Emilio Dumas

Drama em torno dos milagres atribuídos a Nossa Senhora de Aparecida

Montagem finalizada por Carlos Coimbra que ajudou na direção e escreveu o argumento. Título anterior: *Padroeira do Brasil*

1957

• ***O Pão que o Diabo Amassou***

Direção: Maria Basaglia

Com Jayme Costa, Liana Duval, Carlos Zara, Ítalo Rossi, Elizabeth Henreid, Egídio Éccio, Wanda Kosmo, Raul Cortez, Rubens de Falco

Comédia melodramática

1958

• ***Macumba na Alta***

Direção: Maria Basaglia

Com Jayme Costa, Maria Dilnah, Fábio Cardoso, Irina Greco, Felipe Carone, Armando Bogus, Marina Freire

Comédia baseada na peça *Meu Nome é Doutor*, de Amaral Gurgel

• ***Polícia Feminina***
Direção: Ozualdo R. Candeias
Documentário. A nova polícia só com mulheres criada pelo governo do Estado de São Paulo. CM

1959
• ***Escolas Profissionais***
Direção: Ozualdo R. Candeias
Entidades específicas de ensino do governo do Estado de São Paulo. CM

1960
• ***Bandeira de Treze Listras***
Direção: Heládio Fagundes
Documentário. A revolução constitucionalista dos paulistas em 1932. CM

• ***Criança Sadia, Futuro Campeão***
Direção: José Carlos Burle
Documentário. O esporte para crianças, estimulado pela participação de campeões de basquete. CM

• ***As Aventuras de Pedro Malazartes***
Direção: Amacio Mazzaropi
Com Mazzaropi, Geny Prado, José Soares, Dorinha Duval, Genésio Arruda, Augusto Machado de Campos, Lana Bittencourt

Comédia em torno de caipira generoso, mas atrapalhado como malandro

• ***Conceição***
Direção Hélio Souto
Com Hélio Souto, Norma Bengell, Mário Benvenuti, Annik Malvill, Celso Faria, Américo Taricano, Mirian Rony
Policial a partir do encontro de uma mulher morta. A única pista é um cartão encontrado ao lado do cadáver que traz o nome Conceição.

• ***Zé do Periquito***
Direção: Ismar Porto

Com Mazzaropi, Geny Prado, Amélia Bittencourt, Roberto Duval, Eugênio Kusnet, Roberto Duval, Hebe Camargo, Agnaldo Rayol
Comédia sobre pobre jardineiro de escola para famílias ricas que se apaixona por uma estudante.

1961
• ***O Fio que Tece Milagres***
Direção: Pedro Schiarreta
Documentário. Uma indústria têxtil na região do ABC paulista. CM

• ***No Mundo Maravilhoso do Plástico***
Direção: Pedro Schiarreta
Documentário sobre indústria de plásticos

• ***Plano de Ação***
Direção: José Carlos Burle
Documentário sobre as metas do governo do Estado de São Paulo, então chefiado por Carvalho Pinto. CM

• ***Reforma Agrária***
Direção: Galileu Garcia
Documentário sobre questões agrícolas, na visão do governo do Estado de São Paulo. CM

1962
• ***Gado do Brasil***
Direção: Pedro Schiarreta
Documentário. A criação e o abate de bois e vacas. CM

• ***O Boi***
Direção: Pedro Schiarreta
Documentário. A atividade de um frigorífico, da embalagem à venda CM

• ***O Plano de Eletrificação***
Direção: José Carlos Burle
Documentário. A expansão da enegria elétrica, segundo o governo do Estado de São Paulo. CM

• ***Meu Destino Em Suas Mãos***
Direção: José Mojica Marins
Com Franquito, Tânia Electra, Nilton Batista, Nilza Lima, José Mojica Marins, Augusto Pereira, Genésio Carvalho

Drama com números musicais em que o menino-cantor Franquito com alguns colegas fogem de suas respectivas famílias

1963

• ***O Cabeleira***

Direção: Milton Amaral

Com Hélio Souto, Milton Ribeiro, Marlene França, Ruth de Souza, Francisco Egídio, Alfredo Scarlatti, Diva Lobo

Aventura de cangaço baseada no romance de Franklin Távora

• ***A Ilha***

Direção: Walter Hugo Khouri

Com Luigi Picchi, Eva Wilma, José Mauro de Vasconcelos, Lyris Castellani, Mário Benvenuti, Elisabeth Hartmann, Francisco Negrão

Aventura. Em meio a um passeio de iate, um milionário e seus convidados ficam isolados em ilha onde parece existir um tesouro.

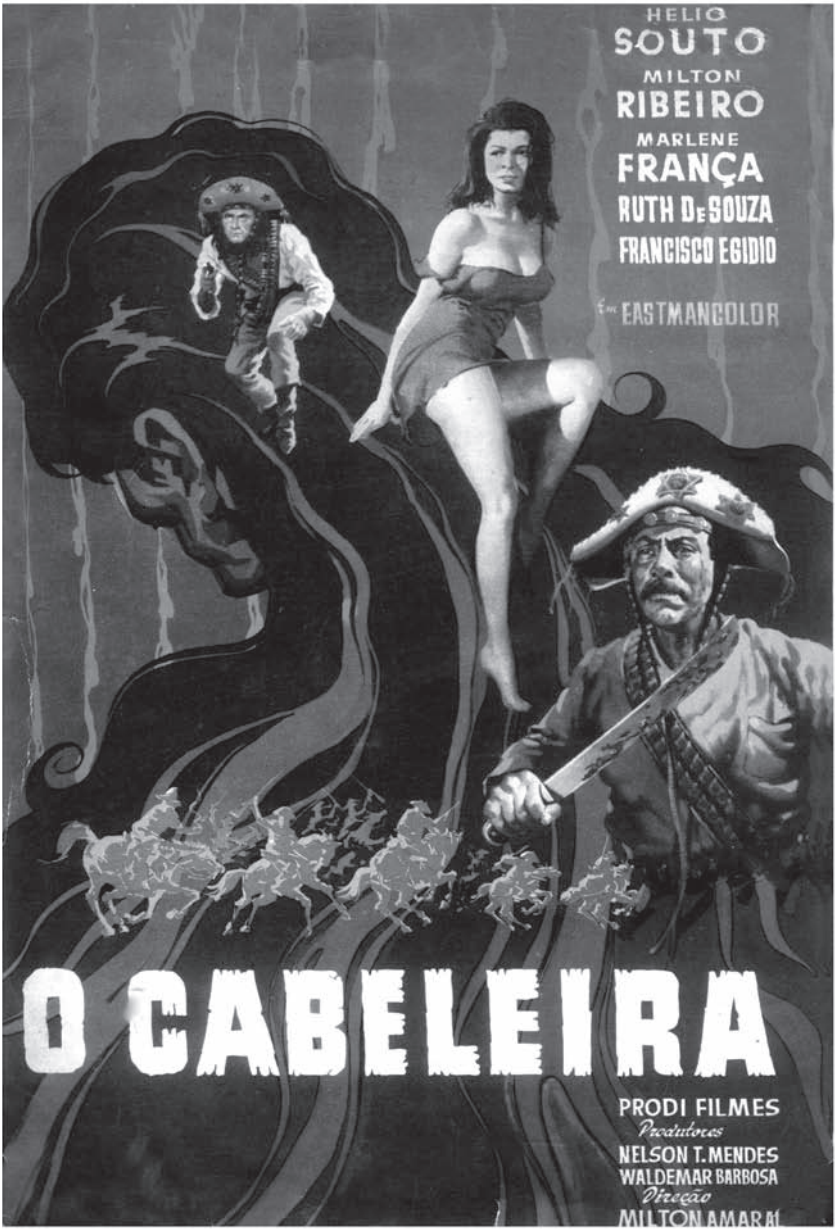
• ***Um Recanto Aprazível***

Direção: Alfredo Sternheim

Documentário. Bertioga e a colônia de férias do Sesc no litoral paulista. CM

• ***Terra Sem Deus***

Direção: José Carlos Burle



Reprodução do cartaz de O Cabeleira

Eva Wilma em A Ilha

Com Iara Lis, Maurício do Valle, Elpídio Câmara, Diná Silveira, Lúcio Mauro, Arlete Salles, Oscar Felipe, Floriza Rossi
Aventura no meio rural do Nordeste onde a água é rara. Um cangaceiro a serviço de rico e ganancioso fazendeiro apaixona-se por inimiga do patrão

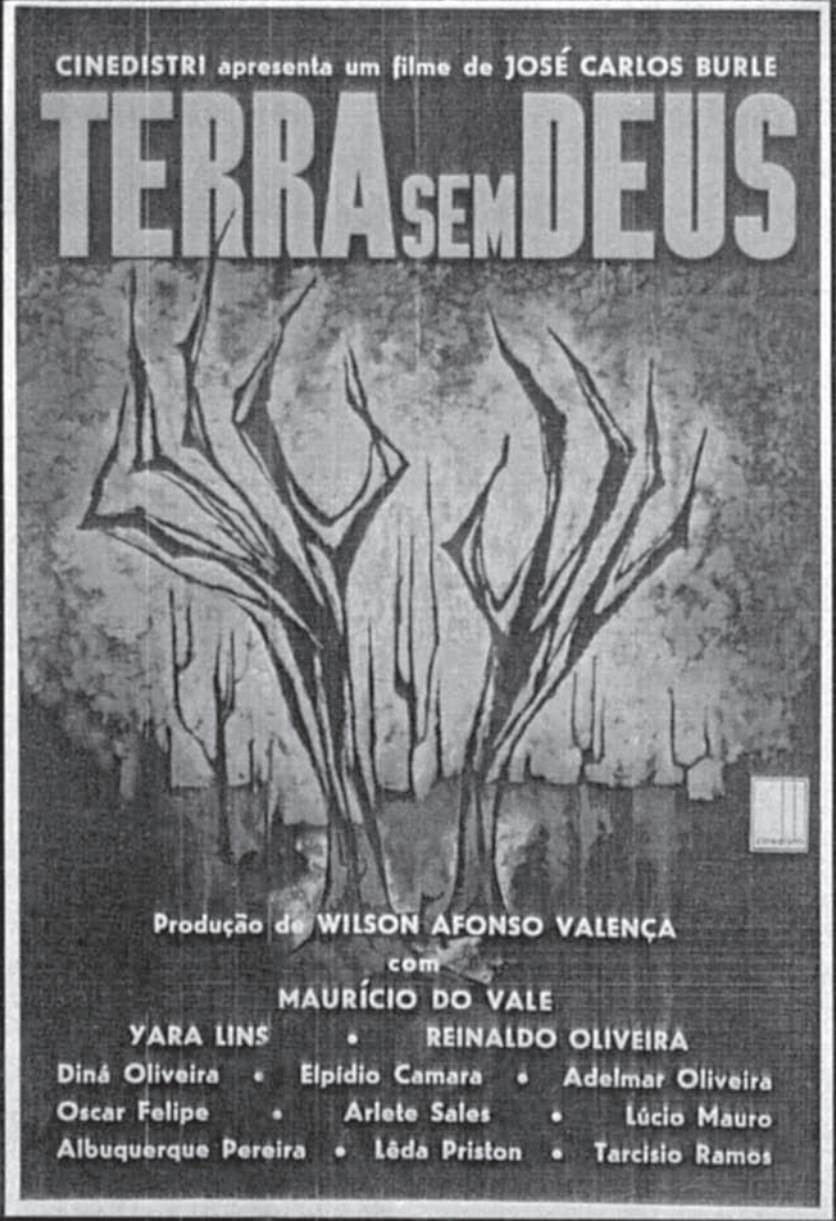
1964

• ***Caravana da Cultura***
Direção: Roberto Ribeiro
Documentário de média metragem sobre atividades artísticas do governo federal, então com João Goulart como presidente.

• ***A História do Fogo***
Direção: Roberto Santos
Documentário patrocinado por uma indústria de caixas de fósforos. CM

• ***Técnica e Organização***
Direção: Milton Amaral
Documentário. A atividade de uma indústria italiana de máquinas de escrever em São Paulo. CM .

• ***Seu Talão Vale o Progresso***
Direção: Armando Carrei
Documentário. O combate à sonegação fiscal no Estado de Santa Catarina. CM



Terra Sem Deus, 1963
Luiz C. Ayres, Offset, 112 x 75 cm

• ***Obras na Cidade Universitária***
Direção: Primo Carbonari
Documentário. A construção do campus da USP em São Paulo. CM

1965
• ***Santos F.C. - Campeão do Mundo***
Direção: Roberto Santos
Documentário. Os festejos e os bastidores do famoso clube de futebol. CM

• ***Átomo Brincalhão***
Direção: Roberto Miller
Animação. As aventuras de um alegre átomo enviado ao espaço. CM

• ***Mário Gruber***
Direção: Rubem Biáfora
Documentários. Aspectos da vida e da criação do famoso artista plástico. CM

• ***O Palácio dos Campos Elísios***
Direção: Astolfo Araújo
Documentário: A restauração da antiga sede do governo estadual paulista. CM

• ***Tema 9 - Paulistânia***
Direção: Milton Amaral
Documentário sobre aspectos noturnos da cidade de São Paulo. CM

Reprodução do cartaz de Terra Sem Deus, *criado pelo artista plástico Lula Cardoso Ayres*

«Mário Gruber», de Rubem Biafora, produção INCE

Primeiro Prêmio de Curta-Metragem: «Mário Gruber»

Cenas de Mário Gruber

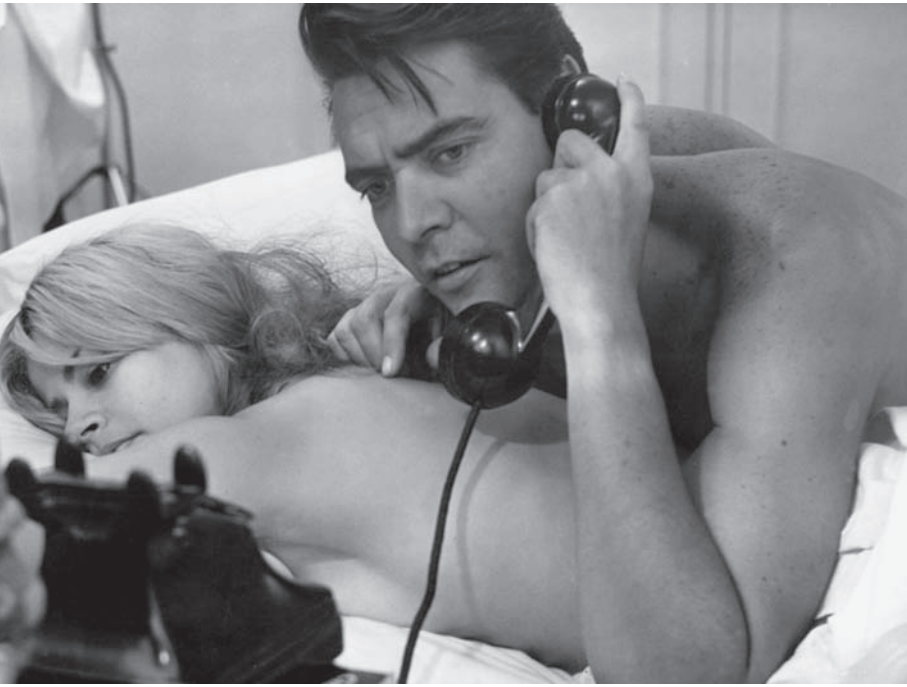
• ***Volta à Escola***
Direção: José Vedovato
Animação destinada a estimular o retorno às aulas, após as férias. CM

1966
• ***As Cariocas***
Direção: Fernando de Barros (um episódio)
Com Norma Bengell, John Herbert, Walter Forster, Lilian Lemmertz
Comédia maliciosa em três episódios. O primeiro, de Fernando de Barros, é adaptado de história de Sergio Porto. A montagem final ligando os três episódios (um de Khouri, outro de Roberto Santos) foi feita por Máximo

• ***O Corintiano***
Direção: Milton Amaral
Com Mazzaropi, Lúcia Lambertini, Roberto Pirilo, Roberto Orosco, Xandó Batista, Elizabeth Marino
Comédia. Torcedor fanático de um time de futebol cria problemas com vizinhos que são ligados e afeiçoados à equipe rival

• ***A Grande Conquista***
Direção: Milton Amaral
Documentário sobre uma indústria paulista

• ***Light 66***
Direção: Rubens Rodrigues dos Santos



John Herbert em As Cariocas

Documentário sobre fornecedora de energia elétrica em São Paulo. CM

• ***O Milagre da Energia***
Direção: Rubens Rodrigues dos Santos
Documentário. A captação de água para a energia elétrica. CM

• ***Perto do Coração Selvagem***
Direção: Mauricio Ritner
História com uma menina, adaptada do romance de Clarice Lispector. CM

• ***A Casa em Demolição***
Direção: Astolfo Araújo
Documentário. A derrubada de antiga mansão paulista em *art noveau*. CM

• ***A Pressa do Futuro***
Direção: José Júlio Spiewack
Documentário enfatizando o dinamismo de São Paulo e sua arquitetura. CM

1967
• ***Noturno***
Direção: Alfredo Sternheim
Documentário sem narração. São Paulo do entardecer ao amanhecer. CM

• ***A Margem***
Direção: Ozualdo R. Candeias
Com Mário Benvenuti, Valéria Vidal, Bentinho, Lucy Rangel, Tele Kare, Paula Ramos, Paulo Gaeta
Drama ambientado em sua maior parte numa favela paulista sobre dois casos amorosos em meio da difícil luta pela sobrevivência

• ***Ciência da Água***
Direção: Rubens Rodrigues dos Santos
Documentário. O uso racional e amplo da água por parte do governo estadual de São Paulo.CM

• ***Guarujá, Pérola do Atlântico***
Direção: Rubens Rodrigues dos Santos

Documentário de divulgação sobre a famosa cidade do litoral paulista. CM

• ***A IX Bienal de São Paulo***
Direção: Rubens Rodrigues dos Santos
Documentário com registro maior das obras premiadas nessa mostra. CM

• ***Colaborando com o Progresso***
Direção: Rubens Rodrigues dos Santos
Documentário sobre construções para moradias. CM

1968
• ***O Quarto***
Direção: Rubem Biáfora

Giédre Valeika em O Quarto

Com Sérgio Hingst, Giédre Valeika, Berta Zemel, Pedro Paulo Hatheyer, Gláucia Rothier, Francisco Curcio, Ewerton de Castro
Drama centralizado em ex-funcionário público solteiro que tem sua vida, até então solitária, alterada pela relação com uma bela e refinada mulher

• ***A Batalha dos Sete Anos***
Direção: Alfredo Sternheim
Documentário. O cinema brasileiro na fase que segue o fim da Vera Cruz até a vitória de *O Pagador de Promessas* no Festival de Cannes em 1962. CM

• ***Da Estrada à Rodovia***
Direção: Rubens Rodrigues dos Santos
Documentário. As construções de rodovias pelo governo do Estado de São Paulo. CM

• ***Um Dia na Velhice***
Direção: J.C. Ismael
Documentário. Registro do cotidiano na vida de um idoso. CM

• ***A Viagem***
Direção: Rubens Rodrigues dos Santos
Documentário. Aspectos do Brasil sob textos de poetas como Drumond, Henriqueta Lisboa, ditos pelo grupo Jograis de São Paulo. CM

1969

• ***O Ciclo Vera Cruz***

Direção: Alfredo Sternheim

Documentário. De 1950 à 1955, o surgimento, a criação e o declínio da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em São Bernardo do Campo. CM

• ***Isto é São Paulo***

Direção: Rubens Rodrigues dos Santos

Documentário de longa metragem sobre a capital paulista

• ***Festas e Tradições***

Direção: Rubens Rodrigues dos Santos

Documentário. Costumes e festas de vários Estados em evento paulista. CM

• ***Os Caminhos do Senhor***

Direção: Rubens Rodrigues dos Santos

Documentário. Manifestações religiosas e populares em cidade paulista. CM

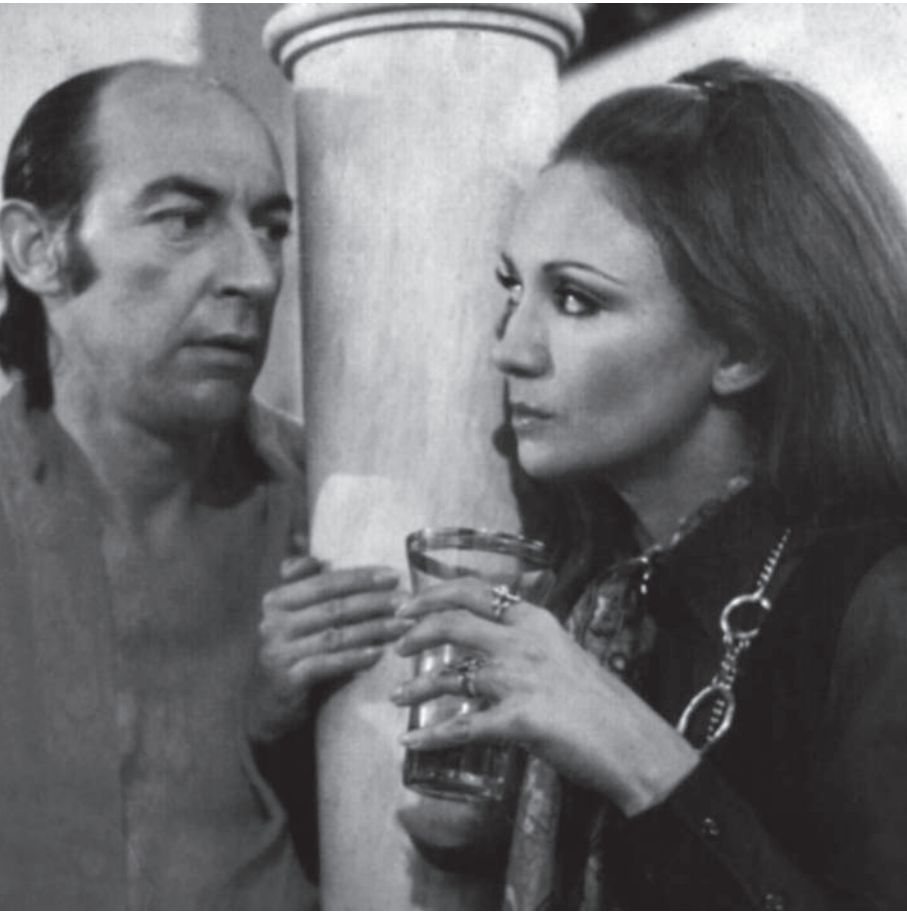
1970

• ***A Arte de Amar ... Bem***

Direção: Fernando de Barros

Com Eva Wilma, Raul Cortez, Otelo Zeloni, Consuelo Leandro, John Herbert, Iris Bruzi, Sérgio Hingst, Walter Forster

Comédia maliciosa em três episódios, com ênfase em adultérios. Adaptação da peça *Trilogia do Herói Grotesco*, de Silveira Sampaio.



Raul Cortez e Eva Wilma em A Arte de Amar... Bem

• ***Cléo e Daniel***
Direção: Roberto Freire
Com Irene Stefânia, Chico Aragão, John Herbert, Lélia Abramo, Myrian Muniz, Haroldo Costa, Silvio Rocha
Drama. Psicanalista desapontado com a sua profissão tenta ajudar um casal de adolescentes desajustados, o rapaz já se deixando levar pelas drogas.

• ***Festa Gaúcha***
Direção: Rubens Rodrigues dos Santos
Documentário. As tradições do Rio Grande do Sul em evento paulista. CM

• ***Foz do Iguaçú***
Direção: Rubens Rodrigues dos Santos
Documentário. O imponente e famoso local turístico do Paraná. CM.

• ***Isto é Brasil***
Direção: Rubens Rodrigues dos Santos
Documentário de longa-metragem, copatrocinado pelo jornal O Estado de São. Paulo

• ***Conquista dos Direitos Humanos***
Direção: Maria Carolina Rocha
Documentário que começa nos primórdios e passa pelos primeiros conceitos de justiça até chegar aos nossos dias no Brasil. CM.

um filme de roberto freire

cleo e daniel

PRODUX

john herbert • irene stefania • chico aragão

1971

• ***Uma Mulher Para Sábado***

Direção: Maurício Rittner

Com Adriana Prieto, Flávio Portho, Inês Knaut, Miguel Di Pietro, Pedro Paulo Hatheyer, Dorothy Leiner, Julia Miranda

Romance entre jovem rica e rapaz pobre. Após o início auspicioso, surgem problemas nas relações sexuais e com outras pessoas próximas.

• **Cordélia, Cordélia**

Direção: Rodolfo Nanni

Com Lilian Lemmertz, Francisco Di Franco, Pedro Paulo Hatheyer, Célia Helena, Nadir Fernandes, Miguel Di Pietro, Joe Kantor. Drama extraído da peça de Antonio Bivar. Mulher casada, por volta dos 30 anos se vê em uma situação existencial que escapa de seu controle.

1976

• **A Última Ilusão**

Direção:José Vedovato

Laudelino Teixeira, Maria Alba Sposito, Màrcio Camargo, Genésio Carvalho, Sula de Paula, Cléa Carvalho, Leni Linhares

Drama em torno de um apaixonado casal de catadores de papel que se desencontra na grande cidade.

Reprodução do cartaz de Cléo e Daniel

X FACT

• O Conto do Vigário
Direção: Kleber Afonso
Com Jeovah Braz do Amaral, Lúcia Lambertini, Nalva de Aguiar, Arllete Montenegro, Barros de Alencar
Comédia. Na mesma ocasião em que a secretária de um hospital arma golpe em benefício da filha, e um grupo planeja assalto a instituição.

1977
• A Árvore dos Sexos
Direção: Silvio de Abreu
Com Nadia Lippi, Ney Sant´anna. Felipe Carone, Yolanda Cardoso, Sônia Mamed, Antonio Petrin, Paulo Hesse, Kadu Moliterno
Comédia ambientada em pacata cidade do interior que se vê perturbada quando descobrem que fruta de uma árvore local pode engravidar mulheres.

1978
• *Curumim*
Direção: Plácido Campos Junior.
Com Guilherme Durante, José Roberto Retti, Ana Maria Marin, Dirce Militello, Gianfrancesco Guarnieri, Irene Ravache, José Lewgoy
Aventura fantástica em torno de um menino que, após um eclipse, vai atrás de seu desaparecido papagaio e descobre um estranho e imenso buraco.

Lucia Lambertini em O Conto do Vigário

Virginia Lane em A Árvore dos Sexos

Guilherme Durante e Renato Consorte em Curumim

• ***A Obra de Samson Flexor***
Direção: J.C. Ismael
Documentário. A vida e a criação do pintor rumeno (1907-1971) que viveu no Brasil. CM .

• ***Toulouse Lautrec***
Direção: J.C. Ismael
Documentário: A vida e a obra do pintor francês (1864-1901) CM

• ***O Atleta Sexual***
Direção: Antonio Ciambra
Com Deni Cavalcanti, Nilza Albenazzi, Andrea Camargo, Paulo Mander, Marcelo Coutinho, Carmen Ortega
Comédia. Grupo de norte-americanos e brasileiros organizam uma competição para apontar quem tem mais capacidade sexual. Obs. Também participação de Máximo na autoria do roteiro.

• **Ninfas Diabólicas**
Direção: John Doo
Com Aldine Müller, Sérgio Hingst, Selma Egrei, Patrícia Scalvi, Ewerton de Castro, Dorothy Leiner, Misaki Tanaka.
Drama erótico. Homem casado, à caminho do litoral, dá carona a duas estudantes e se envolve com elas.

• ***Os Pastores da Cor - Impressionismo***
Direção: J.C. Ismael
Documentário. O movimento artístico surgido na Europa no fim do século 19 e alguns de seus criadores mais marcantes. CM

• ***Paulicéia***
Direção: Flávio Del Carlo
Animação. São Paulo desde o início do século 20 até 1970. CM

1979

• **Uma Estranha História de Amor**
Direção: John Doo
Com Ney Latorraca, Selma Egrei, David José, Cláudio Cavalcanti, Lady Francisco, Cláudia Alencar, Ricardo Araújo.
Drama. Professora em uma pequena cidade, apaixona-se por um jovem ao mesmo tempo que tem como aluna uma menina capaz de premonições.

• **Viúvas Precisam de Consolo**
Direção: Ewerton de Castro
Com Helio Souto, Riva Nimitz, Henrique Cesar, Aldine Müller, Enio Gonçalves, Lady Francisco, Henriqueta Brieba
Farsa com erotismo e mistério a partir da festa de núpcias da filha mais velha de um casal. Em seguida, o pai da noiva é encontrado morto.

• **O Outro Lado do Crime**
Direção: Clery Cunha
Com Gil Gomes, José Lewgoy, Marineide Vidal, Liana Duval, David Neto, Marcelo Miranda
Policial. Cinquentão casado se apaixona por jovem vinda do interior e passa a planejar o assassinato da esposa.

• ***Maysa***
Direção: Jayme Monjardim, José Carlos Barbosa
Documentário. Aspectos da vida e da carreira da cantora Maysa, mãe do diretor Monjardim. CM

• ***Surrealismo***
Direção: J.C. Ismael
Documentário. O Movimento artístico surgido nas primeiras décadas do século 20. CM

• ***Aldeia de Arcozelo***
Direção: Jayme Monjardim, José Carlos Barbosa, Glória Matarazzo
Documentário. Os problemas da localidade onde nasceu Pascoal Carlos Magno, figura importante na história do teatro brasileiro. CM

• ***São João Del Rey***
Direção: Jayme Monjardim, José Carlos Barbosa
Documentário. A histórica cidade mineira surgida no ciclo do ouro. CM

Enio Gonçalves e Teresa Teller em Viúvas Precisam de Consolo

Reprodução do cartaz de Maysa, *concebido por Darcy Penteado*

• ***Mineiros***
Direção: Jayme Monjardim
Documentário. Os hábitos e as tradições do povo de Minas Gerais. CM

• ***Veneta***
Direção: Flávio Del Carlo
Animação. A luta de proletários contra a exploração cruel em um imenso edifício robot. CM

• ***Trindade para os Trindadeiros***
Direção: Adriana Matoso
Documentário. Habitantes de uma vila no litoral fluminense lutam por seus direitos de posse da terra. CM

• **Milagre, O Poder da Fé**
Direção: Hercules Breseguelo
Com Roberto Leal, Liana Duval, Tony Ferreira, Jofre Soares, Elke Maravilha, Chacrinha, Lolita Rodrigues, Ferrugem
Drama. Cantor, o filho de uma família de feirantes lusitanos tenta arranjar dinheiro para que o pai, cego, possa rezar em um local sagrado de Portugal

1980
• **Tracunhaém**
Direção: Jayme Monjardim
Documentário. A vida dos ceramistas em pequena cidade de Pernambuco. CM

• **Gigantes**
Direção: Jayme Monjardim
Documentário. As esculturas enormes de um artista em Recife. CM

• **Colegiais e Lições de Sexo**
Direção: Juan Bajon
Com Aldine Müller, Fábio Villalonga, Sergio Hingst, José Lucas, Dorothy Leiner, Ivete Bonfá, Lucélia Machiavelli
Drama ambientado em escola que tem como diretor o proprietário de um motel. Corrupto, seus atos se mesclam a um triângulo amoroso entre alunos

• **Amélia, Mulher de Verdade**
Direção: Deni Cavalcanti
Com Edgar Franco, Elisabeth Hartmann, Solange Teodoro, Jofre Soares, Marcelo Coutinho, Renato Máster, Luiz Carlos Braga, Deni Cavalcanti
Drama. Flagrado em adultério pelo marido traído, um jovem tenta fugir e morre. No seu funeral, a evocação de sua vida por meio de vários amigos.

• ***Mercado de São José***
Direção: Jayme Monjardim
Documentário. O antigo e famoso mercado de ferro construído pelos ingleses em Recife. CM

1981

• A Noite das Depravadas

Direção: Juan Bajon

Com João Francisco Garcia, Ana Maria Kreisler, Ivete Bonfá, Arthur Roveder, Misaki Tanaka, Fábio Villalonga, José Lucas

Drama. A saga de um jovem vindo do interior que, em São Paulo, envolve-se em crime ligado à venda ilegal de sangue e com mulheres voluptuosas.

• Aluga-se Moças

Direção: Deni Cavalcanti

Com Gretchen, Rita Cadilac, Tânia Gomide, Lia Hollywood, Índia Amazonense, Mariastela Moreno, Oasis Miniti, Deni Cavalcanti

Drama. Algumas mulheres de várias classes sociais enfrentando conflitos amorosos e familiares acabam no lenocínio e em shows de boates.

1982

• Helenos

Direção: Aurora Duarte

Documentário. A vida e a obra do gravador pernambucano Helenos. CM

• O Castelo das Taras

Direção: Julius Belvedere

Com Esmeralda Barros, Dorival Coutinho, Sebastião Siqueira, Margareth Souto, Ely Silva, Silvana Alves, Darcy Silva

Arthur Roveder e Carmen Angélica em A Noite das Depravadas

Terror erótico. Três estudantes de parapsicologia vão junto com a professora a um castelo onde pensam desenvolver suas pesquisas

• **Procuro uma Cama**
Direção: Deni Cavalcanti
Com Tânia Gomide, Shirley Santos, Pablo, Marcelo Coutinho, Acácia Andréa, Sérgio Hingst, Marthus Mathias, Paco Sanches
Drama erótico. Depois de uma vida devassa, três moças do interior que vivem em São Paulo encontram chances de um amor verdadeiro

• **O Vale dos Amantes**
Direção: Tony Rabatoni
Com Deni Cavalcanti, Ria Cadilac, Sérgio Hingst, Acácia Andréa, Liana Duval, Wilson Sampson, Daniela Ferrite
Drama erótico. Engenheiro agrônomo, contratado por um rico fazendeiro, envolve-se amorosamente com a esposa dele

• **Perdida em Sodoma**
Direção: Nilton Nascimento
Com Nicole Puzzi, Zilda Mayo, Juca de Oliveira, Sérgio Hingst. Silvia Gless, Aldine Müller, José Lewgoy, Alcione Mazzeo
Drama. Jovem do interior vai à São Paulo procurar seus pais verdadeiros e acaba numa intriga perigosa onde sexo e crime se mesclam.

1983

• Tzubra Tzuma
Direção: Flávio Del Carlo
Animação. Nave em forma de pássaro sobrevoa regiões bem diversas. CM

• Aluga-se Moças 2
Direção: Deni Cavalcanti
Com Deni Cavalcanti, Rita Cadilac, Tânia Gomide, Maristela Moreno, Marcelo Coutinho, Índia Amazonense, Kleber Afonso
Drama. A história de cinco moças que trabalham em bordel de luxo

• Põe Devagar... Bem Devagarinho
Direção: Tony Rabatoni
Com Deni Cavalcanti, Sandra Graffï, Paco Sanches, Serafim Gonzalez, Maristela Moreno, Wilza Carla, Kleber Afonso
Comédia. Jovem ingênuo do interior cai em várias armadilhas quando procura tio milionário de quem é o único herdeiro.

1984
• *Bumba*
Direção: Isabelle Bernard, Vera Falkenberg
Animação com bonecos. A festa popular do bumba meu boi. 16mm. CM

• **O Filho Adotivo**
Direção: Deni Cavalcanti
Com Sérgio Reis, Tássia Camargo, Norma Bengell, Francisco Di Franco, Solange Teodoro, Walter Stuart, Bruno Giordano, Eduardo Abbas
Drama. No meio rural, velho esquecido pelos seis filhos num asilo, é procurado por aquele que tinha sido adotado.

• **Meu Homem, Meu Amante**
Direção: Jean Garrett
Com Deni Cavalcanti, Célia Coutinho, Felipe Levy, Sônia Garcia, Shriley Benny, Renato Máster, Beth Goulart
Drama. Após sair do internamento em uma clínica para doentes mentais, um jovem se vê seduzido por várias mulheres, inclusive a sua tia.

• ***Um Minuto para a Meia-Noite***
Direção: Flávio Del Carlo
Animação com planos encenados. A Guerra Fria ameaça a vida de umas pessoas. CM

• **Vai e Vem à Brasileira**
Direção: Manuel Carlos Semião da Silva
Com Manuel Carlos, Wilza Carla, Rejane Linck, Maria da Graça, Edson Miloni
Comédia. No litoral paulista, as confusões em um romance entre um campeão de asa delta e uma jovem surfista.

• **Pic-Nic do Sexo**
Direção Rubens Prado
Com Alex Prado, Madalena Bittencourt, Heitor Gaiotti, Sebastião Grandim, Dalma Ribas, Renalto Alves
Drama. Grupo de jovens em acampamento, depois de um ataque de pessoas malvadas, fogem e vão parar em uma casa onde acontecem bacanais

• **Transa Brutal**
Direção: Diogo Angélica
Com Marcelo Meirelles, Ruthinéia de Moraes, Maristela Moreno, Zilda Mayo, João Acaiabe, Wilson Sampson, Diogo Angélica.

Policial. Sequestro do ônibus onde viajava um grupo musical gera uma sucessão de violência. Anteriormente registrado como *O Fim da Picada*

1986
• **Rastros na Areia**
Direção: Hércules Breseghelo
Com Dalvan, Mauricio do Valle, Daliléia Ayala, Mara Prado
Drama. Abandonado sem explicação pelo pai quando criança, um jovem parece encontrar resposta religiosa quando vai à uma praia.

• ***A Bicharada da Dra. Schawartz***
Direção: Regina Rhedá

Com Ary França, Cornélia Herr, Miguel Magno, Letícia Embassahy
Ficção em torno de uma cientista que faz misteriosas experiências. CM

• **Planeta Terra**
Direção coletiva
Animação. Na selva brasileira, velho índio partilha com um desconhecido, segredos importantes para a ecologia. CM

1988
• ***Bruxa e Fada***
Direção: Inácio Zatz, Flávio Del Carlo
Ficção. Desilusão leva um jovem a vagar pela noite de São Paulo. CM

1989
• ***Memórias de um Anormal***
Direção: Inácio Zatz, Ricardo Dias
Com Inácio Zatz, Letícia Imbassahy
Comédia. Gerado por uma relação entre um homem e uma anta, o personagem lembra seus casos amorosos. CM

• ***Contem Comigo***
Direção: Kico
Ficção sobre fraternidade, feita no Rio de Janeiro. CM

1991

• A Flor Ingrid
Direção: irmãos Wagner
Animação. A viagem de uma flor por lugares diversos. CM

• *A Loira Fantasma*
Direção: Fernanda Fire
Com Bronie Lozneau, Emílio Pitta, Marco Antonio Pammio
Ficção. Em 1975, a mídia de Curitiba realça uma mulher fantasma. CM

1992

• Disque N para Nascer
Direção: Arnaldo Galvão
Animação sobre mamíferos. Nascimento, vida e morte. CM

• Squich!
Direção: Flávio Del Carlo
Com Flávio de Souza, Iara Jamra
Ficção e animação. Publicitário neurótico passa a ter delírios. CM

• Tempo
Direção: Ricardo Dantas
Com Rubens Caribé, Mariana Moraes
Ficção. Rapaz que ignora seu passado, vive preso em um quarto. CM

• **O Vigilante**
Direção: Ozualdo Candeias
Com Walter Carlos, Franco Lino, Bárbara Fázio, Wilson Roncati, Ariela Goldman, Mara Prado .
Aventura em torno de pessoas que, na busca de dias melhores, se veem diante de situações às vezes aflitivas e miseráveis.

1993
• ***Naturezas Mortas***
Direção: Penna Filho
Documentário. As consequências predatórias da industrialização do carvão em certa região de Santa Catarina. CM

1994

• ***Molecagem, Brincadeiras de Rua***
Direção: Maurício Squarizi
Animação. Menino descobre novos encantos depois que acha um pião. CM

• ***Alva Paixão***
Direção: Maria Emília de Azevedo
Com Robson Benta, Zezé Motta
Encenação retratando aspectos angustiantes da vida do poeta catarinense Cruz e Souza no século 19. CM

1997
• ***Nhô Tonico***
Direção: Maurício Squarizi

Animação que conta a vida do compositor Carlos Gomes (1836-1896). CM

2008

• ***Revoada***

Direção: José Humberto

Aventura de cangaço que começa na madrugada em que Lampião é morto pelas autoridades e acompanha a fuga de sete sobreviventes de seu bando

• ***Bahia de Corpo e Alma***

Direção: Rex Schindler

Documentário de longa-metragem sobre a Bahia

Direção e Roteiro

1954

• A Batalha pelo Alumínio

A construção, inauguração e primeiros tempos de uma fábrica de alumínio em Sorocaba, SP. CM

• *Arrozina*

Documentário sobre uma indústria de alimentos específicos para crianças. CM

1960

• *A Casa do Bandeirante*

Uma residência rural construída no final do século 18 no bairro do Butantã, em São Paulo, funciona como museu. Em p/b, 35mm. CM

1967

• *Milho*

Documentário sobre adolescente do meio rural de Santa Catarina que se tornou campeão de colheita de milho por hectare. CM

1969

• *Rendas e Rendeiras*

Documentário sobre artesãs do interior de Santa Catarina que ajudam a produção industrial de rendas CM

Filmagem de Casa do Bandeirante, *com o diretor de fotografia Peter Overbeck*

• ***Piratininga 1700***
Codireção: Ana Maria Tonacci
Documentário. A São Paulo de Piratininga no século 18. CM

1973
• ***As Delícias da Vida***
Coautoria de roteiro
Direção: Maurício Ritner
Com Vera Fischer, John Herbert, Beth Mendes, Perry Salles, Liana Duval
Comédia sobre autor de telenovelas que impõe sua namorada no elenco

1977
• ***Elos do Progresso***
Documentário registrando o uso do transporte aéreo em certa indústria. CM

1978
• ***Automação***
Documentário, é uma continuação do anterior, feito na mesma indústria. CM

1990
• ***Jardim da Luz***
Com Fabíola Hansen, Marcio Porto, Marcos Grossi, Tatiana Biancocini
O parque situado em frente da estação ferroviária da Luz em São Paulo, cujo espaço já foi reduzido pelo poder público. Em 16mm, CM

John Herbert e Vera Fischer em As Delícias da Vida

1995

• ***Vittorio Capellaro***

A vida e a obra do cineasta italiano (1877-1943) que fez clássicos no cinema brasileiro entre 1915 e 1835. Em 16mm., 30 minutos

1998

• ***Almeida Fleming***

Depoimento do cineasta mineiro (1923-1999) que dirigiu dois longas no cinema mudo e instalou um laboratório no Rio de Janeiro. 16mm., 25 minutos

Livros

1977

• ***Nossa Senhora do Ó***

(?)O bairro paulistano. Secretaria da Cultura do Município de São Paulo

1978

• ***Ipiranga***

O bairro paulistano onde foi proclamada a Independência do Brasil. Secretaria da Cultura do Município de São Paulo

1996

• ***A Primeira Sessão de Cinema em São Paulo***

Fruto de pesquisa que aponta a data correta do evento, no século 19. Editora Tanzcine do Brasil

1997

• ***Caminhos e Descaminhos do Cinema Paulista***

A década de 1950 com os seus grandes estúdios. Edição do Autor

1998

• ***O Cinema Começa a Falar***

Os primórdios do cinema sonoro (no Brasil?) Centro Cultural São Paulo

2000

• ***Participação Portuguesa no Cinema Brasileiro***

As personalidades lusitanas em nosso cinema. Centro Cultural São Paulo

2001

• ***Moacyr Fenelon e a Fundação da Atlântida***

A participação do cineasta na criação do importante estúdio carioca na década de 1940. Serviço Social do Comércio

2002

• ***Na Trilha dos Ambulantes***

Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro

2004

• ***O Caçador de Diamantes – Análise do Argumento***

O roteiro do famoso filme de Vittório Capellaro. Coleção Aplauso (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo)

2005

• ***Sérgio Hingst - Travessia Polimórfica***

Biografia do consagrado e profícuo ator (1924-2005). Coleção Aplauso (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo)

2007

• ***José Carlos Burle – Drama na Chanchada***

Biografia do cineasta pernambucano (1910-1983) que dirigiu vários filmes no Rio de Janeiro

e em São Paulo. Coleção Aplauso (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo)

2009

• ***Rogério Duprat*** (no prelo)
Biografia do compositor (1932- 2006) que fez trilhas para filmes . Coleção Aplauso. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Prêmios

Governador do Estado de edição por ***Macumba na Alta*** (1958)

Saci (do jornal *O Estado de S. Paulo*) pela edição de ***A Ilha*** (1973)

Governador do Estado pela edição de ***O Cabeleira*** e ***A Ilha*** (1973)

Governador do Estado pela coautoria do roteiro de ***As Delícias da Vida*** (1974)

Troféu Sol de Prata, do Festival Internacional do Rio de Janeiro, pelo filme-pesquisa ***Vittório Capellaro*** (1996)

Máximo homenageado pelos 50 anos de atividade na FAAP

Índice

Apresentação – José Serra 5
Coleção Aplauso – Hubert Alquéres 7
Introdução 15
No Bom Retiro 21
Quando a Tela Deslumbra 29
O Seminário de Cinema 35
A Multifilmes 45
Uma Espécie de Escravidão 49
Novas Portas 57
A Primeira Montagem de um Longa 63
As Crises do Cinema Paulista 65
O Prazer de Ensinar 67
Os Italianos 71
A Presença de Konstantin Tkaczenko 77
Trabalhando com Mazzaropi 83
Construindo a Moviola 87
Diversidade Simultânea 93
A Estabilidade 97
Surge o Sindicato 101
Trabalhando com Burle 105
Trabalho e Casamento 109
Rubem Biáfora: A Difícil Relação 115

Uma Montagem Problemática 119
O Contato com Roberto Freire 127
Entre Veteranos e Novatos 133
O Trabalho com Deni Cavalcanti 141
Adeus à Moviola 145
A Pesquisa tem seu Encanto 147
Avaliando as Atividades 155
A Obra 159

Crédito das Fotografias

Todas as fotografias pertencem ao acervo de Máximo Barro e Alfredo Sternheim, salvo indicação em contrário

Ana Maria Rodrigues dos Santos 98

Fernando Aurélio Silveira/FAAP 156, 159, 214

Tãnia Volpe/Embrafilme 185

A despeito dos esforços de pesquisa empreendidos pela Editora para identificar a autoria das fotos expostas nesta obra, parte delas não é de autoria conhecida de seus organizadores.
Agradecemos o envio ou comunicação de toda informação relativa à autoria e/ou a outros dados que porventura estejam incompletos, para que sejam devidamente creditados.

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma
Alain Fresnot

Agostinho Martins Pereira – Um Idealista
Máximo Barro

O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias
Roteiro de Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger

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

Antonio Carlos da Fontoura – Espelho da Alma
Rodrigo Murat

Ary Fernandes – Sua Fascinante História
Antônio Leão da Silva Neto

O Bandido da Luz Vermelha
Roteiro de Rogério Sganzerla

Batismo de Sangue
Roteiro de Dani Patarra e Helvécio Ratton

Bens Confiscados
Roteiro comentado pelos seus autores Daniel Chaia e Carlos Reichenbach

Braz Chediak – Fragmentos de uma vida
Sérgio Rodrigo Reis

Cabra-Cega
Roteiro de Di Moretti, comentado por Toni Venturi e Ricardo Kauffman

O Caçador de Diamantes
Roteiro de Vittorio Capellaro, comentado por Máximo Barro

Carlos Coimbra – Um Homem Raro
Luiz Carlos Merten

Carlos Reichenbach – O Cinema Como Razão de Viver
Marcelo Lyra

A Cartomante
Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis

Casa de Meninas
Romance original e roteiro de Inácio Araújo

O Caso dos Irmãos Naves
Roteiro de Jean-Claude Bernardet e Luis Sérgio Person

O Céu de Suely
Roteiro de Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias

Chega de Saudade
Roteiro de Luiz Bolognesi

Cidade dos Homens
Roteiro de Elena Soárez

Como Fazer um Filme de Amor
Roteiro escrito e comentado por Luiz Moura e José Roberto Torero

O Contador de Histórias
Roteiro de Mauricio Arruda, José Roberto Torero, Mariana Veríssimo e Luiz Villaça

Críticas de B.J. Duarte – Paixão, Polêmica e Generosidade
Org. Luiz Antônio Souza Lima de Macedo

Críticas de Edmar Pereira – Razão e Sensibilidade
Org. Luiz Carlos Merten

Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de invenção: Os Anos do São Paulo Shimbun
Org. Alessandro Gamo

Críticas de Luiz Geraldo de Miranda Leão – Analisando Cinema: Críticas de LG
Org. Aurora Miranda Leão

Críticas de Rubem Biáfora – A Coragem de Ser
Org. Carlos M. Motta e José Júlio Spiewak

De Passagem
Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Desmundo
Roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui

Djalma Limongi Batista – Livre Pensador
Marcel Nadale

Dogma Feijoada: O Cinema Negro Brasileiro
Jeferson De

Dois Córregos
Roteiro de Carlos Reichenbach

A Dona da História
Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

Os 12 Trabalhos
Roteiro de Cláudio Yosida e Ricardo Elias

Estômago
Roteiro de Lusa Silvestre, Marcos Jorge e Cláudia da Natividade

Fernando Meirelles – Biografia Prematura
Maria do Rosário Caetano

Fim da Linha
Roteiro de Gustavo Steinberg e Guilherme Werneck; Storyboards de Fábio Moon e Gabriel Bá

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

Geraldo Moraes – O Cineasta do Interior
Klecius Henrique

Guilherme de Almeida Prado – Um Cineasta Cinéfilo
Luiz Zanin Oricchio

Helvécio Ratton – O Cinema Além das Montanhas
Pablo Villaça

O Homem que Virou Suco
Roteiro de João Batista de Andrade, organização de Ariane Abdallah e Newton Cannito

Ivan Cardoso – O Mestre do Terrir
Remier

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

Jorge Bodanzky – O Homem com a Câmera
Carlos Alberto Mattos

José Antonio Garcia – Em Busca da Alma Feminina
Marcel Nadale

José Carlos Burle – Drama na Chanchada
Máximo Barro

Liberdade de Imprensa – O Cinema de Intervenção
Renata Fortes e João Batista de Andrade

Luiz Carlos Lacerda – Prazer & Cinema
Alfredo Sternheim

Maurice Capovilla – A Imagem Crítica
Carlos Alberto Mattos

Mauro Alice – Um Operário do Filme
Sheila Schvarzman

Miguel Borges – Um Lobisomem Sai da Sombra
Antônio Leão da Silva Neto

Não por Acaso
Roteiro de Philippe Barcinski, Fabiana Werneck Barcinski e Eugênio Puppo

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

Onde Andará Dulce Veiga
Roteiro de Guilherme de Almeida Prado

Orlando Senna – O Homem da Montanha
Hermes Leal

Pedro Jorge de Castro – O Calor da Tela
Rogério Menezes

Quanto Vale ou É por Quilo
Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi

Ricardo Pinto e Silva – Rir ou Chorar
Rodrigo Capella

Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente
Neusa Barbosa

Salve Geral
Roteiro de Sérgio Rezende e Patrícia Andrade

O Signo da Cidade
Roteiro de Bruna Lombardi

Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto
Rosane Pavam

Vladimir Carvalho – Pedras na Lua e Pelejas no Planalto
Carlos Alberto Mattos

Viva-Voz
Roteiro de Márcio Alemão

Zuzu Angel
Roteiro de Marcos Bernstein e Sergio Rezende

Série Cinema

Bastidores – Um Outro Lado do Cinema
Elaine Guerini

Série Ciência & Tecnologia

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

A Hora do Cinema Digital – Democratização e Globalização do Audiovisual
Luiz Gonzaga Assis de Luca

Série Crônicas

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

Série Dança

Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo – Dança Universal
Sérgio Rodrigo Reis

Série Teatro Brasil

Alcides Nogueira – Alma de Cetim
Tuna Dwek

Antenor Pimenta – Circo e Poesia
Danielle Pimenta

Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral
Alberto Guzik

Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Oficio
Org. Carmelinda Guimarães

Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e Uma Paixão
Org. José Simões de Almeida Júnior

Federico García Lorca – Pequeno Poema Infinito
Roteiro de José Mauro Brant e Antonio Gilberto

João Bethencourt – O Locatário da Comédia
Rodrigo Murat

Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher
Eliana Pace

Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílaba
Adélia Nicolete

Maurice Vaneau – Artista Múltiplo
Leila Corrêa

Renata Palottini – Cumprimenta e Pede Passagem
Rita Ribeiro Guimarães

Teatro Brasileiro de Comédia – Eu Vivi o TBC
Nydia Licia

O Teatro de Alcides Nogueira – Trilogia: Ópera Joyce – Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso – Pólvora e Poesia
Alcides Nogueira

O Teatro de Ivam Cabral – Quatro textos para um teatro veloz: Faz de Conta que tem Sol lá Fora – Os Cantos de Maldoror – De Profundis – A Herança do Teatro
Ivam Cabral

O Teatro de Noemi Marinho: Fulaninha e Dona Coisa, Homeless, Cor de Chá, Plantonista Vilma
Noemi Marinho

Teatro de Revista em São Paulo – De Pernas para o Ar
Neyde Veneziano

O Teatro de Samir Yazbek: A Entrevista – O Fingidor – A Terra Prometida
Samir Yazbek

Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda – Quatro Décadas em Cena
Ariane Porto

Série Perfil

Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo
Tania Carvalho

Arllete Montenegro – Fé, Amor e Emoção
Alfredo Sternheim

Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros
Rogério Menezes

Bete Mendes – O Cão e a Rosa
Rogério Menezes

Betty Faria – Rebelde por Natureza
Tania Carvalho

Carla Camurati – Luz Natural
Carlos Alberto Mattos

Cecil Thiré – Mestre do seu Ofício
Tania Carvalho

Celso Nunes – Sem Amarras
Eliana Rocha

Cleyde Yaconis – Dama Discreta
Vilmar Ledesma

David Cardoso – Persistência e Paixão
Alfredo Sternheim

Denise Del Vecchio – Memórias da Lua
Tuna Dwek

Elisabeth Hartmann – A Sarah dos Pampas
Reinaldo Braga

Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida
Maria Leticia

Etty Fraser – Virada Pra Lua
Vilmar Ledesma

Ewerton de Castro – Minha Vida na Arte: Memória e Poética
Reni Cardoso

Fernanda Montenegro – A Defesa do Mistério
Neusa Barbosa

Geórgia Gomide – Uma Atriz Brasileira
Eliana Pace

Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar
Sérgio Roveri

Glauco Mirko Laurelli – Um Artesão do Cinema
Maria Angela de Jesus

Ilka Soares – A Bela da Tela
Wagner de Assis

Irene Ravache – Caçadora de Emoções
Tania Carvalho

Irene Stefania – Arte e Psicoterapia
Germano Pereira

Isabel Ribeiro – Iluminada
Luis Sergio Lima e Silva

Joana Fomm – Momento de Decisão
Vilmar Ledesma

John Herbert – Um Gentleman no Palco e na Vida
Neusa Barbosa

Jonas Bloch – O Ofício de uma Paixão
Nilu Lebert

José Dumont – Do Cordel às Telas
Klecius Henrique

Leonardo Villar – Garra e Paixão
Nydia Licia

Lília Cabral – Descobrindo Lília Cabral
Analu Ribeiro

Lolita Rodrigues – De Carne e Osso
Eliana Castro

Louise Cardoso – A Mulher do Barbosa
Vilmar Ledesma

Marcos Caruso – Um Obstinado
Eliana Rocha

Maria Adelaide Amaral – A Emoção Libertária
Tuna Dwek

Marisa Prado – A Estrela, O Mistério
Luiz Carlos Lisboa

Mauro Mendonça – Em Busca da Perfeição
Renato Sérgio

Miriam Mehler – Sensibilidade e Paixão
Vilmar Ledesma

Nicette Bruno e Paulo Goulart – Tudo em Família
Elaine Guerrini

Nívea Maria – Uma Atriz Real
Mauro Alencar e Eliana Pace

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

Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador
Teté Ribeiro

Paulo José – Memórias Substantivas
Tania Carvalho

Pedro Paulo Rangel – O Samba e o Fado
Tania Carvalho

Regina Braga – Talento é um Aprendizado
Marta Góes

Reginaldo Faria – O Solo de Um Inquieto
Wagner de Assis

Renata Fronzi – Chorar de Rir
Wagner de Assis

Renato Borghi – Borghi em Revista
Élcio Nogueira Seixas

Renato Consorte – Contestador por Índole
Eliana Pace

Rolando Boldrin – Palco Brasil
Ieda de Abreu

Rosamaria Murtinho – Simples Magia
Tania Carvalho

Rubens de Falco – Um Internacional Ator Brasileiro
Nydia Licia

Ruth de Souza – Estrela Negra
Maria Ângela de Jesus

Sérgio Hingst – Um Ator de Cinema
Máximo Barro

Sérgio Viotti – O Cavalheiro das Artes
Nilu Lebert

Silvio de Abreu – Um Homem de Sorte
Vilmar Ledesma

Sônia Guedes – Chá das Cinco
Adélia Nicolete

Sonia Maria Dorce – A Queridinha do meu Bairro
Sonia Maria Dorce Armonia

Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodrigueana?
Maria Thereza Vargas

Suely Franco – A Alegria de Representar
Alfredo Sternheim

Tatiana Belinky – ... E Quem Quiser Que Conte Outra
Sérgio Roveri

Tony Ramos – No Tempo da Delicadeza
Tania Carvalho

Umberto Magnani – Um Rio de Memórias
Adélia Nicolete

Vera Holtz – O Gosto da Vera
Analu Ribeiro

Vera Nunes – Raro Talento
Eliana Pace

Walderez de Barros – Voz e Silêncios
Rogério Menezes

Zezé Motta – Muito Prazer
Rodrigo Murat

Especial

Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso
Wagner de Assis

Beatriz Segall – Além das Aparências
Nilu Lebert

Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos
Tania Carvalho

Cinema da Boca – Dicionário de Diretores
Alfredo Sternheim

Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira
Antonio Gilberto

Eva Todor – O Teatro de Minha Vida
Maria Angela de Jesus

Eva Wilma – Arte e Vida
Edla van Steen

Gloria in Excelsior – Ascensão, Apogeu e Queda do Maior Sucesso da Televisão Brasileira
Álvaro Moya

Lembranças de Hollywood
Dulce Damasceno de Britto, organizado por Alfredo Sternheim

Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida
Warde Marx

Ney Latorraca – Uma Celebração
Tania Carvalho

Raul Cortez – Sem Medo de se Expor
Nydia Licia

Rede Manchete – Aconteceu, Virou História
Elmo Francfort

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte
Nydia Licia

Tônia Carrero – Movida pela Paixão
Tania Carvalho

TV Tupi – Uma Linda História de Amor
Vida Alves

Victor Berbara – O Homem das Mil Faces
Tania Carvalho

Walmor Chagas – Ensaio Aberto para Um Homem Indignado
Djalma Limongi Batista

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90 g/m²

Papel capa: Triplex 250 g/m²

Número de páginas: 236

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

Coleção Aplauso Série Cinema Brasil

Coordenador Geral	Rubens Ewald Filho
Coordenador Operacional e Pesquisa Iconográfica	Marcelo Pestana
Projeto Gráfico	Carlos Cirne
Editor Assistente	Felipe Goulart
Editoração	Aline Navarro dos Santos
	Fátima Consales
Tratamento de Imagens	José Carlos da Silva
Revisão	Benedito Amancio do Vale

© imprensaoficial 2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Sternheim, Alfredo.
Máximo Barro : talento e altruísmo / por Alfredo Sternheim. - São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009
236p. : il. – (Coleção aplauso. Série Cinema Brasil / coordenador geral Rubens Ewald Filho).

ISBN 978-85-7060-767-6 (Imprensa Oficial)

1. Cinema – Brasil - História 2. Cinema – Brasil – Produtores e Diretores - Biografia 3. Cinema – Montagem 4. Barro, Máximo, 1930 I. Ewald Filho, Rubens II.Título. III. Série.

CDD 791.430 981

Índices para catálogo sistemático:
1. Brasil : Cinema : Produtores e diretores : Biografia 791.430 981
2. Cinema : Montagem 778.535

Proibida reprodução total ou parcial sem autorização prévia do autor ou dos editores
Lei nº 9.610 de 19/02/1998

Foi feito o depósito legal
Lei nº 10.994, de 14/12/2004

Impresso no Brasil / 2009

Todos os direitos reservados.

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
SAC 0800 01234 01
sac@imprensaoficial.com.br

Coleção *Aplauso* | em todas as livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/livraria

imprensaoficial

Pesquisador, professor de cinema, montador, escritor, notável contador de histórias, **Máximo Barro** é uma das figuras mais queridas do cinema paulista, principalmente graças a seu trabalho de muitos anos na Escola de Cinema da FAAP.

Também tem sido um importante colaborador na Coleção Aplauso, realizando as biografias dos cineastas *José Carlos Burle*, *Agostinho Martins Pereira*, o compositor *Rogério Duprat*, o ator *Sérgio Hingst* e a edição do roteiro de *O Caçador de Diamantes*, de Vittorio Capellaro. Agora chegou a hora de contar sua história.

Foram mais de 50 filmes, desde sua entrada no estúdio Multifilmes em 1953, depois de ter participado do Seminário de Cinema no MASP. Filho de um gráfico, frequentador assíduo da sala do Cine Lux, na rua José Paulino, Máximo acabou optando pela montagem de filmes, começando com o primeiro curta, *O Inimigo Invisível*, de John Waterhouse, 1953, e o primeiro longa, *Se a Cidade Contasse*, 1954, de Tito Batini, com Eva Wilma e John Herbert. Trabalhou com frequência com Mazzaropi (*As Aventuras de Pedro Malazartes, Zé do Periquito, O Corintiano*), com o iniciante José Mojica Marins (*Meu Destino em Suas Mãos*, 1962), Walter Hugo Khouri (*A Ilha*), Ozualdo Candeias (*A Margem*), Rubem Biáfora (*O Quarto*), Silvio de Abreu (*A Árvore dos Sexos*), Fernando de Barros (*A Arte de Amar...Bem, As Cariocas*), Rodolfo Nanni (*Cordélia, Cordélia*) e também curtas do crítico e realizador **Alfredo Sternheim**, que escreveu este livro-depoimento.

Mais um lançamento da **Coleção Aplauso**, da **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**, no seu trabalho de preservação e resgate da memória cultural brasileira.

ISBN 978-85-7060-767-6

9 788570 607676