

COLEÇÃO/APLAUSOCINEMABRASIL

ZELITOVIANA

**HISTÓRIASE CAUSOS DO  
CINEMABRASILEIRO**

**BETSEDEPAULA**

**imprensa oficial**

**Zelito Viana**

**Histórias e Causos do Cinema Brasileiro**



**Zelito Viana**

**Histórias e Causos do Cinema Brasileiro**

Betse de Paula

**| imprensaoficial**

São Paulo, 2010

**GOVERNO DO ESTADO  
DE SÃO PAULO**

**Governador Alberto Goldman**

**| imprensaoficial** **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**  
**Diretor-presidente Hubert Alquéres**

**Coleção Aplauso**  
**Coordenador Geral Rubens Ewald Filho**

## No Passado Está a História do Futuro

A Imprensa Oficial muito tem contribuído com a sociedade no papel que lhe cabe: a democratização de conhecimento por meio da leitura.

A Coleção Aplauso, lançada em 2004, é um exemplo bem-sucedido desse intento. Os temas nela abordados, como biografias de atores, diretores e dramaturgos, são garantia de que um fragmento da memória cultural do país será preservado. Por meio de conversas informais com jornalistas, a história dos artistas é transcrita em primeira pessoa, o que confere grande fluidez ao texto, conquistando mais e mais leitores.

Assim, muitas dessas figuras que tiveram importância fundamental para as artes cênicas brasileiras têm sido resgatadas do esquecimento. Mesmo o nome daqueles que já partiram são frequentemente evocados pela voz de seus companheiros de palco ou de seus biógrafos. Ou seja, nessas histórias que se cruzam, verdadeiros mitos são redescobertos e imortalizados.

E não só o público tem reconhecido a importância e a qualidade da Aplauso. Em 2008, a Coleção foi laureada com o mais importante prêmio da área editorial do Brasil: o Jabuti. Concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), a edição especial sobre Raul Cortez ganhou na categoria biografia.

Mas o que começou modestamente tomou vulto e novos temas passaram a integrar a Coleção ao longo desses anos. Hoje, a Aplauso inclui inúmeros outros temas correlatos como a história das pioneiras TVs brasileiras, companhias de dança, roteiros de filmes, peças de teatro e uma parte dedicada à música, com biografias de compositores, cantores, maestros, etc.

Para o final deste ano de 2010, está previsto o lançamento de 80 títulos, que se juntarão aos 220 já lançados até aqui. Destes, a maioria foi disponibilizada em acervo digital que pode ser acessado pela internet gratuitamente. Sem dúvida, essa ação constitui grande passo para difusão da nossa cultura entre estudantes, pesquisadores e leitores simplesmente interessados nas histórias.

Com tudo isso, a Coleção Aplauso passa a fazer parte ela própria de uma história na qual personagens ficcionais se misturam à daqueles que os criaram, e que por sua vez compõe algumas páginas de outra muito maior: a história do Brasil.

Boa leitura.

**Alberto Goldman**

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.

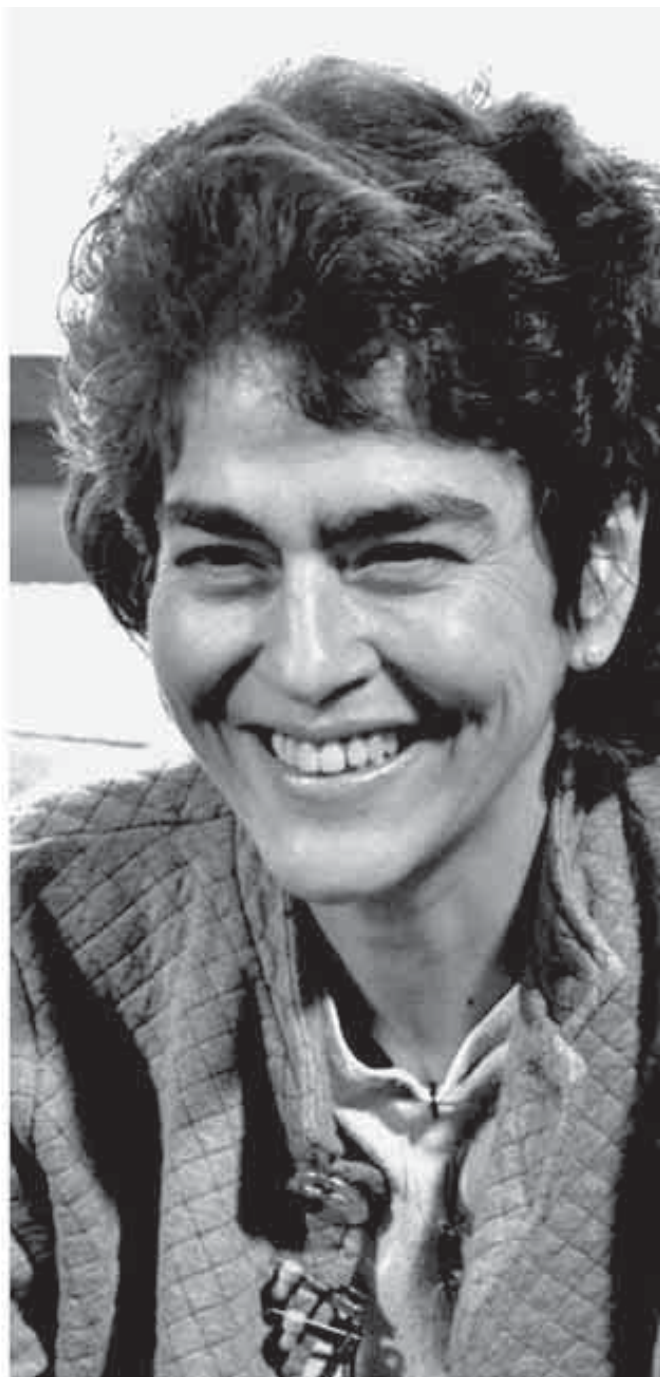
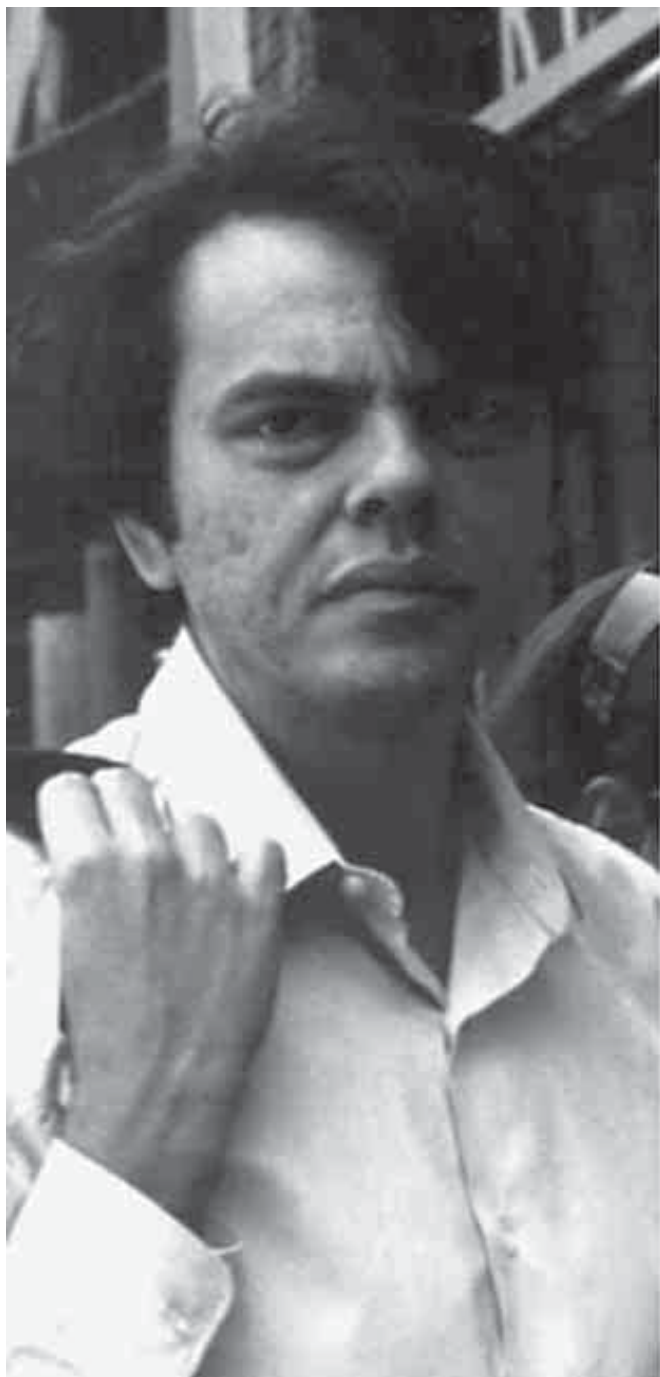
**Hubert Alquéres**

Diretor-presidente

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo



*para*  
*Bia, João e Julia*



*Zelito e Betse*

## Introdução

Entre as lembranças mais marcantes da minha infância estão as idas e vindas ao aeroporto, levar e buscar meus pais que iam para os festivais de cinema e voltavam cheios de prêmios e brinquedos, que para mim, eram a mesma coisa.

Fazer vestibular de cinema numa época em que a casa vivia coalhada de antropólogos, sociólogos e índios parecia impossível. Fui fazer Ciências Sociais. Mal me formei, a Mapa – empresa do meu pai, Zelito Viana, que ocupa a parte debaixo da casa – iniciou a produção de um programa de turismo pelo Brasil inteiro. Tinha muita grana, sendo assim, precisavam de alguém de muita confiança para cuidar do dinheiro: se encaixou no meu perfil, e assim, fui escalada. Viajamos juntos até Salvador, de lá Zelito me deixou com a equipe a ser dominada. Ele me recuperou em Belém do Pará e seguimos os dois para Goiás Velho de onde, num aviãozinho pilotado pelo bispo Dom Tomás Balduino, partimos para o Mato Grosso, visitar tribos de índios e escolher os locais de filmagem para o filme *Avaeté – Semente da Vingança*. Foi um batismo de fogo para mim. Viajamos o Brasil inteiro, cortei um dobrado, mas me diverti muito com meu pai e nunca mais voltei às ciências sociais.

Mas aí comecei a ouvir com mais frequência: *Como você é parecida com seu pai!*. Por quê? Por que temos o mesmo signo no zodíaco? E também o mesmo signo no horóscopo chinês? Por que fazemos a mesma coisa? Por que temos o mesmo humor? Depois das horas de entrevista (feitas durante anos) para a redação desse livro, escrito em primeira pessoa (na pessoa do meu pai), eu também fiquei confusa.

14

Dani Muzi e Christian Jafas me deram a maior força, segurando minha onda quando eu queria desistir, discutindo e revisando todo o texto, durante pelo menos dois anos, digitalizando e organizando imagens. *A Enciclopédia do Cinema Brasileiro* foi livro de cabeceira e farol dos pés de página. A árvore genealógica contou com a colaboração de Ana Caillaux e Aurélio Vianna.

Quem conta um conto aumenta um ponto, e cineastas são contadores de história profissionais, e sendo assim, profissionais em aumentar os pontos. Zelito não foge à regra, e nem eu.

Como se diz no início da sessão de cinema: espero que vocês gostem.

**Betse de Paula**

Julho de 2010

## Capítulo I

### Infância e família

Nasci em Fortaleza, no Ceará em 5 de maio de 1938. Fui registrado José, para ser chamado Zelito. O funcionário do cartório de Fortaleza se recusou a me registrar sem ter nome de santo. No primeiro lance de sorte da vida, escapei de ser José Elito, e fiquei José Viana de Oliveira Paula, o Zelito. Minha mãe já tinha cinco filhos, eu era o caçula, e ela, depois de uma gravidez de risco, chamou Ritinha, lavadeira da casa, para tomar conta de mim.

Eu tinha quatro anos de idade quando minha família se mudou para o Rio de Janeiro. Seguindo a música de Dorival Caymmi *peguei o Ita no Norte e vim pro Rio morar*. Felizmente não me lembro da travessia que meus irmãos colocam entre os horrores da infância.

As minhas primeiras lembranças já são na Rua Pinheiro Machado, em Laranjeiras. Eu era o irmão pequenininho e queridinho de uma família de cearenses. Meu pai ficou no Ceará e vinha três ou quatro vezes por ano em ocasiões especiais como aniversários e casamentos. Eu tinha outra mãe, que era Ritinha, e outro pai, que era Elano, meu irmão mais velho que estava com 18 anos e teve que assumir a família, que





*Zelito bebê*





*Em Fortaleza, maio de 1941*

ainda contava com duas irmãs, Lupe e Lílian, e um irmão Chico.

Dona Haydée, minha mãe, era pianista e compositora. A mãe dela acompanhava os filmes mudos ao piano e ela aprendeu a tocar numa tábua. Em casa não tinha piano, então com as teclas desenhadas na tábua ela ficava tocando na madeira, e escutava com o ouvido interno. Tinha ouvido absoluto minha mãe. Eu ficava brincando no piano, tocando uma nota e ela de onde estivesse dizia qual nota eu tinha tocado. Era boa pianista, apesar dos dedinhos pequeninhos e curtinhos que dificultavam para fazer uma oitava. Compôs várias músicas e algumas foram gravadas por Dolores Duran como *Filha de Chico Brito* e *Num se avexe não*.

19

A nossa veia artística era da família dela. Quem começou a levar a arte a sério lá em casa foi minha irmã Lupe. Ela e Lílian começaram a estudar canto lírico. Elano já escrevia alguns programas de rádio, queria ser locutor, e compôs com Chocolate a música que lançaria Dolores Duran *Saudade Torrente de Paixão (Canção de amor)*. Em seguida, o Chico começou a ganhar os concursos de rádio fazendo imitações e entrou nesse mundo com 16 para 17 anos.



*Com a mãe, Haydée, e as irmãs Lupe e Lílian*



*Zelito garotinho, posando*



*Com a mãe*

Nessa época, a minha casa era frequentada por Sérgio Porto, Dolores Duran, e até Tom Jobim eu conheci quando era garoto. As regalias de irmão mais novo me permitiam acompanhá-los na Rádio Guanabara, na Mayrink Veiga e nos lugares aonde eles costumavam ir. Minha casa era uma festa só. Toda sexta e sábado tinha festa mesmo, arrasta pé, as pessoas vinham, os parentes vinham e ficavam. Era uma casa de cearenses, então, tinha sempre muito cearense por ali. Entre nós, se falava a língua do Pê, e outras línguas inventadas por nós mesmos, para falar mal das visitas.

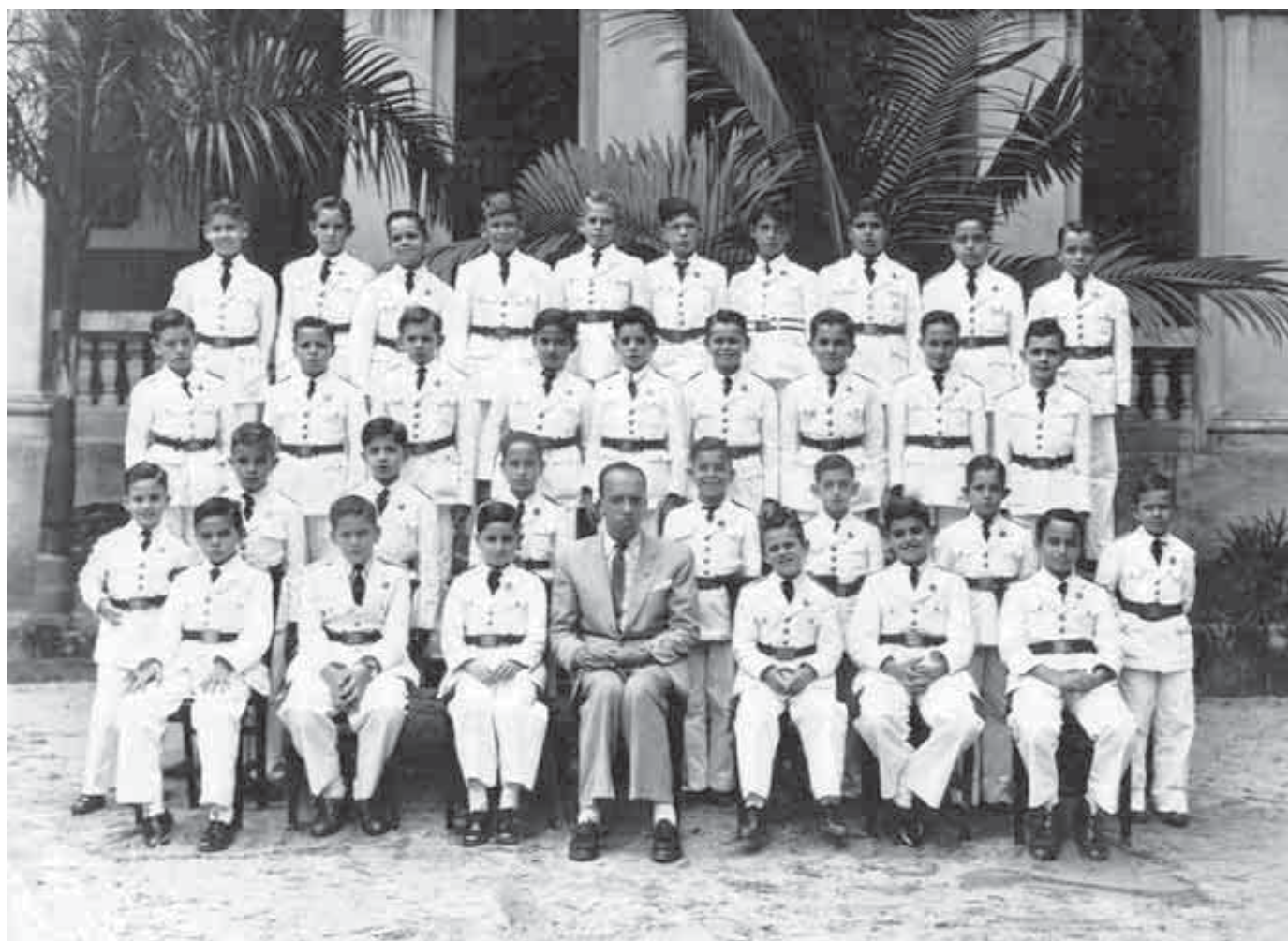
Minha irmã Lupe com 18 anos se casou e veio morar com o marido em nossa casa. Logo depois o Chico Anysio fez o caminho inverso: saía de casa antes dos 18 anos. Também, minha mãe era barra pesada, era carne de pescoço. Uma mulher sozinha no Rio de Janeiro com cinco filhos para criar!

Em uma ocasião ela me levou ao cinema, coisa rara. Quando começa o jornal da tela, o complemento brasileiro que passava antes dos filmes estrangeiros, o locutor diz: *O Campeonato Estadual de Futebol de Botão Carioca teve como campeão Francisco Anísio de Oliveira Paula Filho*. Todo feliz gritei: *Mãe, é o Chico!* Minha mãe me pegou pelo braço e me levou embora,





*No 3º ano do Externato Laranjeiras*



*Na turma do Santo Inácio*



*Na turma do Santo Inácio*

fula da vida. Chico estava matando aula para jogar botão. Eu fiquei sem cinema e o Chico ia apanhar de novo.

Chico Anysio apanhava todo dia. Todo dia levava um pau, já nem sabia o porquê. Quando não era da minha mãe era do Elano, que tão bom filho ajudava a bater no irmão. Uma vez eu estava jogando bola na rua, quebrei um vidro e falei: *lh, vou apanhar*, o Chico retrucou: *Não, não se incomoda não, eu digo que fui eu, eu já vou apanhar mesmo*. Chico Anysio sofreu um bocado, mas aprontava muito também. Minha mãe chegava ao ponto de trancar as roupas do Chico para evitar que ele saísse de casa. Ele ia escondido no armário dela, pegava as camisas do meu pai, que era baixinho e tinha um pescoço grande, como o pescoço dele era magrinho, prendia atrás com um prendedor de gravata. Não é à toa que antes dos 17 anos ele já estivesse fora de casa.

Se a veia artística nós herdamos da parte de mãe, a cômica recebemos do meu pai. Meu pai era uma pessoa que só pensava em fazer piada com os outros e consigo mesmo. Era engraçado 24 horas por dia. Ele só via o lado cômico das coisas. Até no hospital ele fazia graça com as enfermeiras. E era mesmo um cara de família. Depois de mandar Dona Haydée e os cinco filhos para o Rio, arranhou outra família no Ceará e teve mais dois filhos.



ESGOLA

*Externato*

*Laranjeiras*

Pertence a

*Lezí Tiana O. Paula*

*Felito*

1

Seu caderno no Externato Laranjeiras, 1944

Mês Agosto Série B Turma 2ª.

**COLÉGIO S. INÁCIO**

**DIPLOMA DE DISTINÇÃO**  
**TÍTULO DE CONDE**



O Sr. José Vianna de Oliveira Paula

mereceu a título de **Conde** honra concedida ao aluno que, salientando-se pela sua aplicação e exemplar proceder, logrou alcançar a Média Global 7.

Rio de Janeiro,

COLÉGIO S. INÁCIO.

8 de setembro

de 19-47

*R. J. Coelho de Souza R. S. J.*  
REITOR

Gráfica Olímpica - Miguel Castro, 92

**DIGNIDADES ESCOLARES**

**COLÉGIO SANTO INÁCIO**

COLÉGIO  
SANTO INÁCIO

**MERECEU O 2º POSTO DE HONRA**

**EM COMPORTAMENTO**

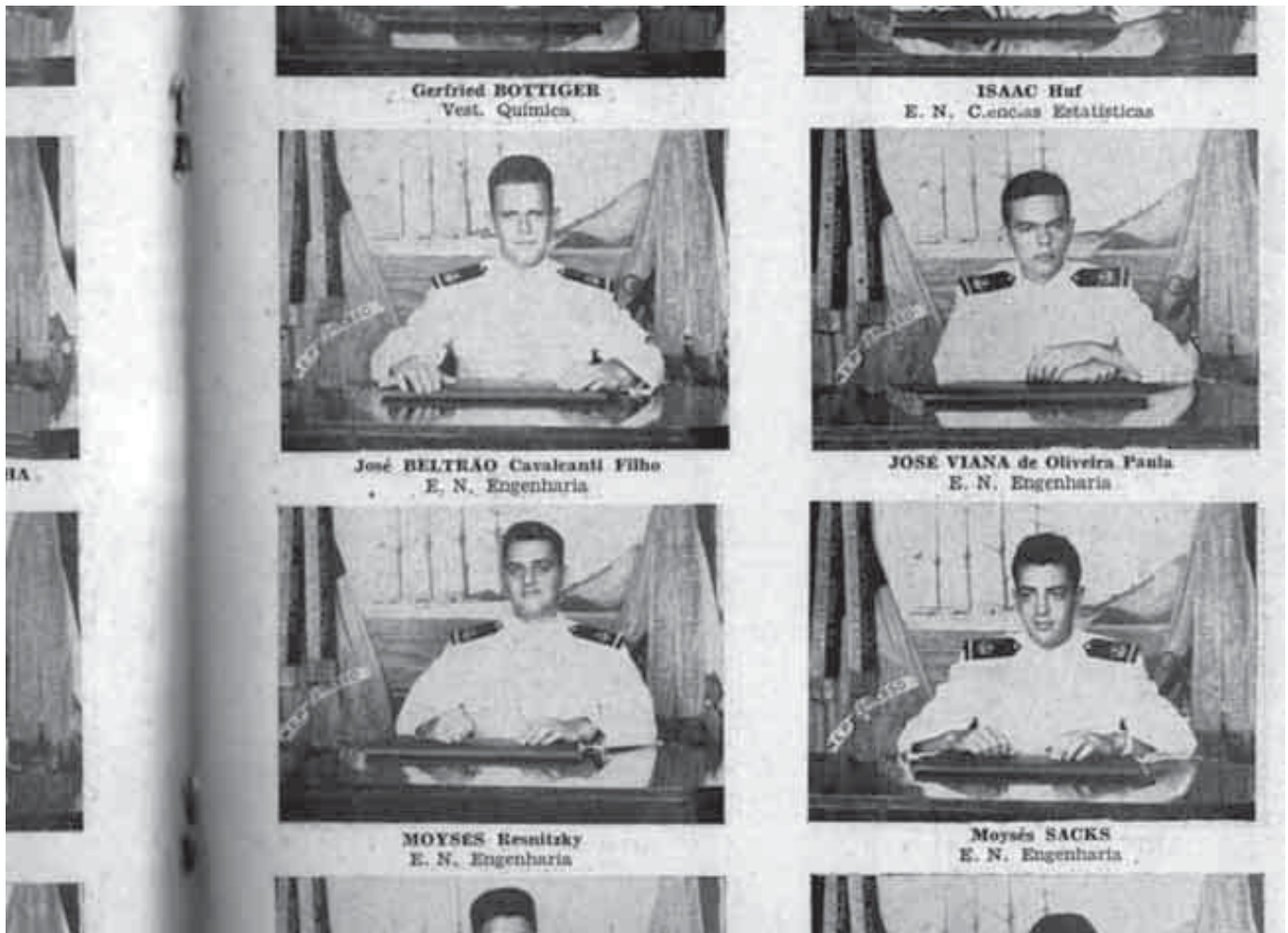
O Sr. José Vianna de Oliveira Paula

nos meses de Março, Abril e Maio

Rio de Janeiro, 14 de Junho de 19-47.

O Reitor *R. J. Coelho de Souza R. S. J.*

2º Posto de Honra em Comportamento, 1947



**Gerfried BOTTIGER**  
Vest. Químicas

**ISAAC Huf**  
E. N. Ciências Estatísticas

**José BELTRÃO Cavalcanti Filho**  
E. N. Engenharia

**JOSE VIANA de Oliveira Paula**  
E. N. Engenharia

**MOYSES Resnitzky**  
E. N. Engenharia

**Moysés SACKS**  
E. N. Engenharia

No CIORM, 1958

Em seguida, no Piauí, teve mais outros tantos e no Maranhão construiu uma última família com oito filhos. Mas isso nós só descobrimos depois.

Quando ele ficou doente, com um problema no coração, uma instantânea reunião familiar decidiu que eu iria buscá-lo para trazer para o InCor, em São Paulo, sob pena dele empacotar lá mesmo. Lá fui eu para São Luís do Maranhão. No aeroporto, o primeiro choque: fui recebido por uma moça que era igual a minha irmã Lílian – que teve uma morte inesperada de um choque anafilático. Era uma filha de meu pai que eu não conhecia. Fomos ver o Coronel cheio de aparelhos ligados em vários tubos. Seu pulso era 22. Abriu lentamente os olhos quando me viu e disse:

*– Eu tenho um filho bem parecido com você. Ele mora no Rio de Janeiro. O nome dele é Zelito.*

*– Sou eu Coronel, Zelito.*

*– E o que é que você está fazendo aqui?*

*– Vim lhe buscar. Nós vamos amanhã de manhã para São Paulo. O senhor vai se internar no InCor. O Chico já arrumou tudo.*

Ele incrédulo voltou a dormir certamente achando que era um sonho, pois eu não poderia estar em São Luís. Eu pertencia a outro conjunto.





*Zelito adolescente*



*Francisco Anysio*



*Na turma da UFRJ, Largo de São Francisco*

Aquela imagem não poderia ser montada na cabeça dele.

O pessoal do Maranhão sabia da nossa existência, porque o Coronel se chamava Francisco Anísio de Oliveira Paula e não resistiu à vaidade de ser o pai do Chico Anysio. Ao mesmo tempo não tinha como negar porque o nome era o mesmo, então isso liquidou o esquema de casa militar dele, não deu para esconder que ele tinha outra família no Rio.

Naquela noite fui levado pela minha *irmã-clone-da-Lílian* para conhecer de uma vez mais sete irmãos e a última mulher do Coronel, Dona Mundinha.

34

Fui recebido como um rei: me colocaram no melhor lugar da casa e foram se apresentando um a um. De repente eu, que sempre havia sido o caçula temporão da minha família, me via na condição de irmão mais velho de uma rapaziada enorme. Eram seis homens e uma menina, Ana Maria, que tinha uns 10 anos e foi a que imediatamente mais se identificou comigo. Foi me mostrar seu boletim com as últimas notas e botou todas as suas jóias e me dizia quem tinha dado cada uma. Seu Manú, o mais novo com uns oito anos, corria pelo gramado com cabelos louros iguais aos meus quando criança.

No dia seguinte de manhã cedo fomos todos buscar o Coronel no hospital. Quando ele me viu, ficou zangado:

*– O que é que você está fazendo aqui???*

*Eu repeti, dessa vez, já agindo:*

*– Vim lhe buscar, Coronel. Vamos lhe levar para o InCor, em São Paulo. O senhor será operado pelo melhor médico do Brasil. Nós vamos agora mesmo.*

*– Meu filho, eu só lhe peço um favor, não me deixe entrar de maca na ambulância. Se eu entrar de maca não volto pra São Luís.*

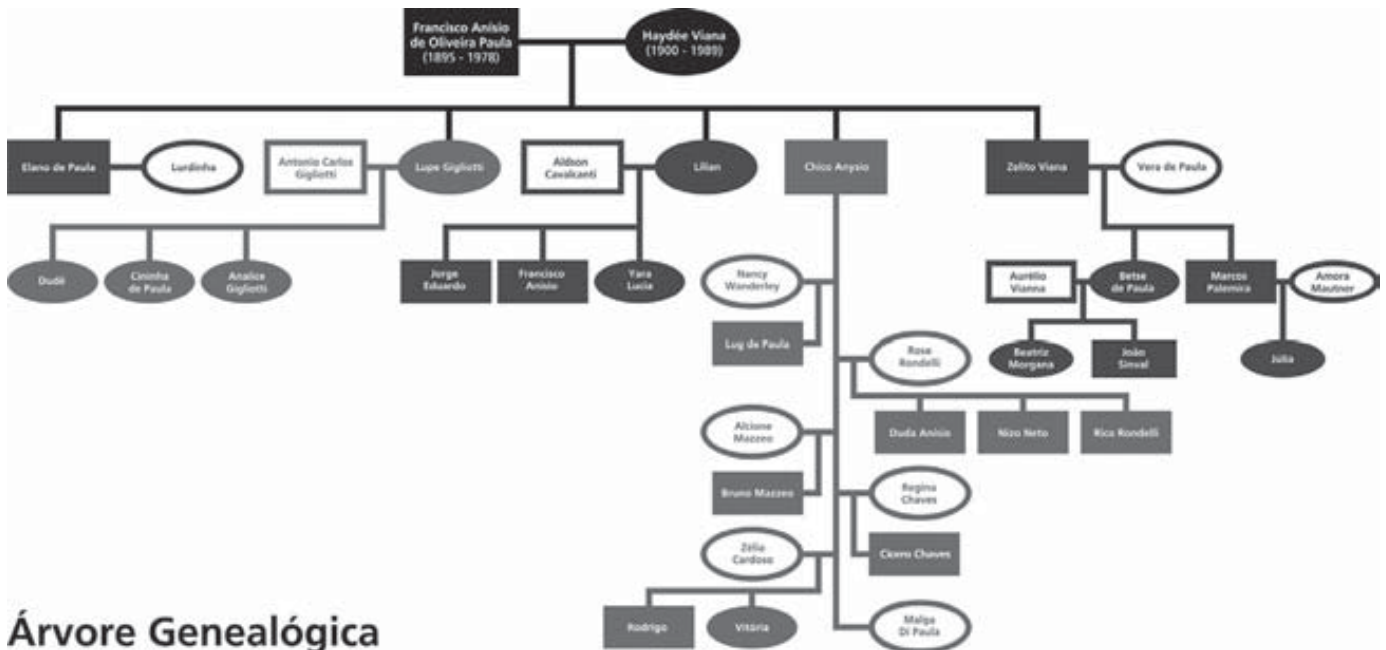
Por quê? Até hoje não sei. Mas olha a equação em que me meti: como colocar um velho de mais de oitenta anos numa ambulância em pé. As ambulâncias foram desenhadas para receber pessoas na maca. Os minutos que levamos nessa tarefa para mim pareceram dias. Meu pai, com mais de 80 anos, agachado de cócoras com um monte de tubos enfiados e pulso 22...

Quarenta e oito horas depois, o Coronel estava com um marca passo implantado pelo professor do Dr. Jatene tentando passar a mão na bunda da enfermeira.

Voltando à minha infância no Cosme Velho, numa ocasião vó Naninha veio morar conosco.

Vó Naninha, mãe de meu pai, tinha um bordão sensacional. Apontava para o céu: *Depois de Cristo, isto* e esfregava os dedos. Morreu aos 94 anos, muito lúcida.

Mas com essa família tão musical, eu no fundo gostaria de ter sido músico, mais exatamente maestro... Infelizmente tive minha carreira cortada por minha irmã Lupe, porque eu fui estudar piano e ela, muito séria no papel de professora, ficava me ensinando a postura certa. Foram três meses aprendendo a posição correta do corpo e das mãos! Levantava as mãos e pousava na perna. Nem uma nota. Tortura pura e simples. Nada de tocar. Aguentei três meses. Foi muito.



Árvore Genealógica

Árvore genealógica da família

## Capítulo II

### Engenheiro

Além da paixão pela música eu gostava de matemática. Eu gostava muito de fazer conta e brincava muito disso em casa. As pessoas ficavam dizendo: *dois vezes cinco, mais sete, menos dois, mais quatro, dividido por três, vezes oito*. E eu ficava resolvendo as questões de cabeça. Eu era muito bom em fazer conta e por causa disso me meti com engenharia. Só depois eu descobri que engenharia não tinha nada a ver com matemática

Quando eu entrei na escola de engenharia, no meio de uns 200 calouros, um *veterano* me apontou um lourinho magricela e disse assim: *Aquele ali, toma cuidado com ele, porque além de judeu é comunista*. Eu olhei para cara dele e pensei: *Então é com aquele mesmo que eu tenho que me enturmar*. O louro magricelo era o nosso saudoso e querido irmão Leon Hirszman<sup>1</sup>

37

---

<sup>1</sup> Leon Hirszman (1937-1987) era filho de judeus poloneses que fugiram das perseguições antisemitas pouco antes de eclodir a Segunda Guerra Mundial. Aos 14 anos, levado pelo pai, entrou no PCB. Cinéfilo, em 1957 fez parte da equipe de “Rio Zona Norte” e desde 62 era o responsável pelo setor de cinema do CPC da UNE.

ou, como mais tarde o batizaria Glauber Rocha: Leon H!

E fiquei muito amigo do Leon, fizemos muita política estudantil juntos. Outro importante colega da escola foi Carlos Mariani, filho mais velho de Dr. Clemente Mariani e de Dona Clarita, que além de colega de turma na Escola de Engenharia, era colega também no CIORM<sup>2</sup> como Leon. Sim, porque durante a faculdade eu tive ainda que enfrentar também o serviço militar, fui para a Marinha. Na época eu dizia: *Nunca direi bons tempos aqueles*. Um absurdo no auge da juventude passar dois anos sem férias nem final de semana. Mesmo assim, consegui conhecer Vera Maria numa festa e começamos a namorar. Isso foi antes de 64, de modo que talvez o uniforme a tenha impressionado.

38

Mas me formei em Engenharia, fui ser engenheiro metalúrgico. Naquele tempo, emprego para engenheiro era uma barbada. Havia leilão desde os bancos da escola.

Meu primeiro emprego depois de formado foi o de encarregado da produção de uma pequena usina de aços especiais, em Nova Iguaçu, o muni-

---

<sup>2</sup> Centro de Instrução de Oficiais para a Reserva da Marinha

cípio mais populoso da Baixada Fluminense. Ali aprendi a encarar com naturalidade situações extremas. Era eu quem decidia *descer* um forno de aço que valia milhares de vezes o meu salário, era minha responsabilidade. De modo que eu tinha essa irresponsabilidade de mandar fazer coisas desse tipo. E adorava. Mandava muito e ganhava muito também.

Nesse período me casei com Vera e consegui uma bolsa para um estágio na França, depois na Alemanha, onde aprendi a falar francês e alemão. Sempre causa sucesso falar várias línguas.

Quanto aos aços especiais, voltei para o Brasil, para a usina, onde iria colocar em prática meus novos conhecimentos, e de repente o meu patrão resolveu aplicar um teste psicotécnico em todos os funcionários da usina. Não tardou, chegou com a novidade: deu no meu psicotécnico que eu era um grande vendedor! E ele tinha grandes planos para mim: a ideia era me colocar numa mesa ao lado dele, para vender aço. Quanto mais ele falava, mais eu estranhava. Desiludido eu tentava argumentar:

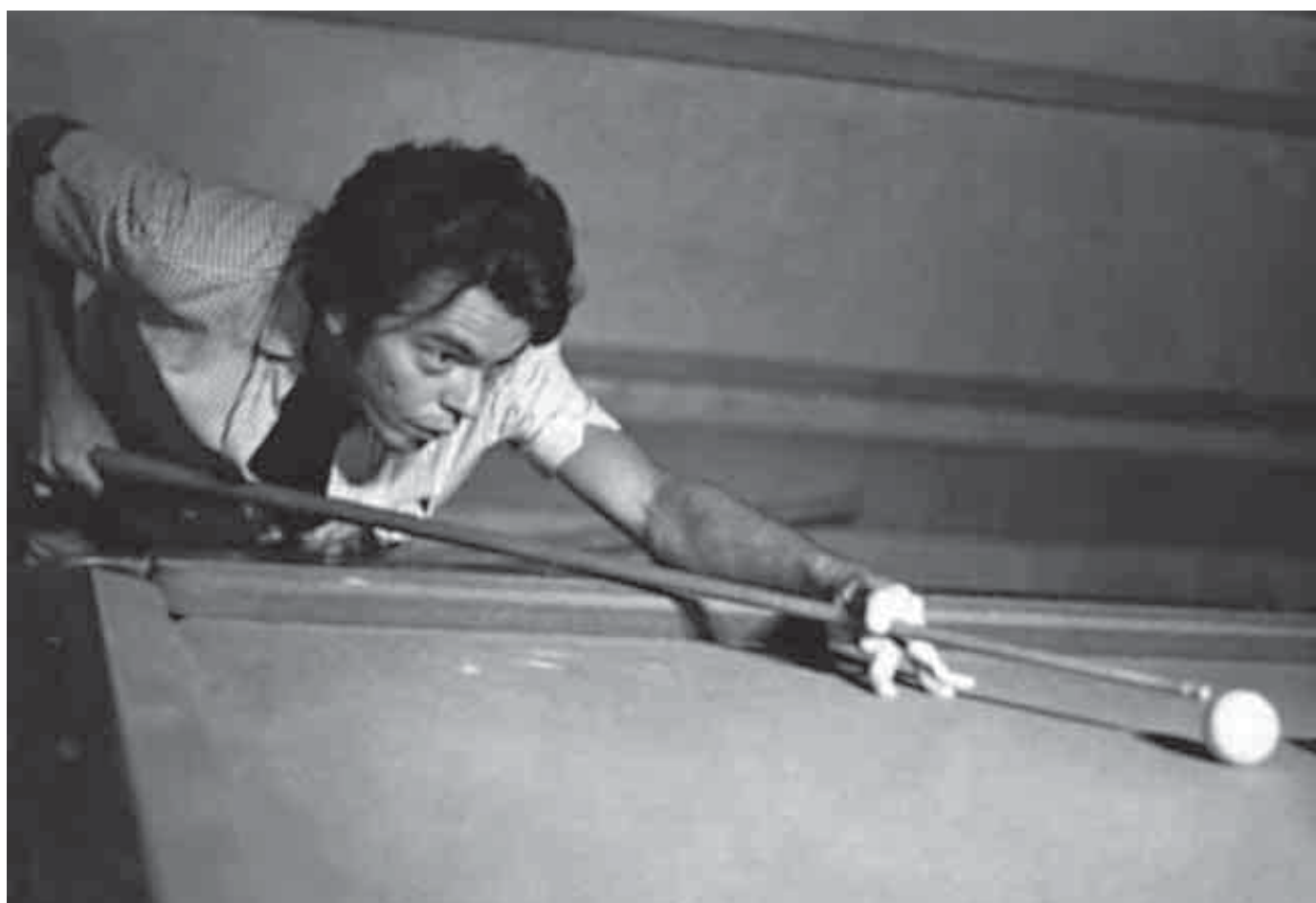
*– Mas eu não sei vender, eu sou péssimo vendedor...*

Ele sorria paciente:





*Vera de Paula, aos 20 e poucos anos*



*Produtor da Mapa e seu hobby favorito*



*Aniversário de Marcos, 1964*

– *O psicoteste diz que você é um grande vendedor, pode estar certo que você vai vender!*

Casado e já com dois bebês, eu não tinha como fugir. Então fiquei lá. Um ano sentado na mesa ao lado dele... E não vendi nada. Ele já estava começando a me olhar esquisito quando, para a sorte de alguns, veio o chamado *Golpe de 64*. Os militares tomaram o poder, e o país entrou numa grande depressão. A usina onde eu trabalhava entrou em crise e fechou.

42

E eu fiquei nesse negócio de vender. Comprava um caminhão de sal em Araruama pra vender em Belo Horizonte. Quando o caminhão chegava lá o sal estava derretendo, tinha que vender por qualquer preço e o caminhão ficava todo enferrujado, enfim...

Minha situação estava bastante ruim do ponto de vista profissional, quando, para piorar, um maluco que tomava conta do trânsito do Rio de Janeiro, chamado Coronel Fontinele, resolveu reprimir o estacionamento proibido furando os pneus dos carros! Eu cheguei na Praça XV, olhei meu carro com os quatros pneus arriados... fiquei olhando aquele carro achando uma metáfora da minha vida.

Nesse momento passa de carro meu velho e bom amigo Leon H., que eu não via desde o tempo da

escola de engenharia – eu já tinha quatro anos de formado. Leon saíra da escola pouco antes de se formar e já estava metido com o pessoal de cinema, já tendo inclusive dirigido o episódio *Pedreira de São Diogo* do filme *Cinco vezes Favela*, realizado pelo CPC da UNE.

Leon me deu uma carona. E quando eu contei minhas desventuras no setor de vendas, ele me fez o convite que mudaria minha vida:

– *Porque você não entra para o cinema?*

No início eu não fiquei muito animado. Depois de fazer tanta conta eu ia terminar artista igual ao Chico Anysio? Além disso, eu não tinha queda pra aquilo.

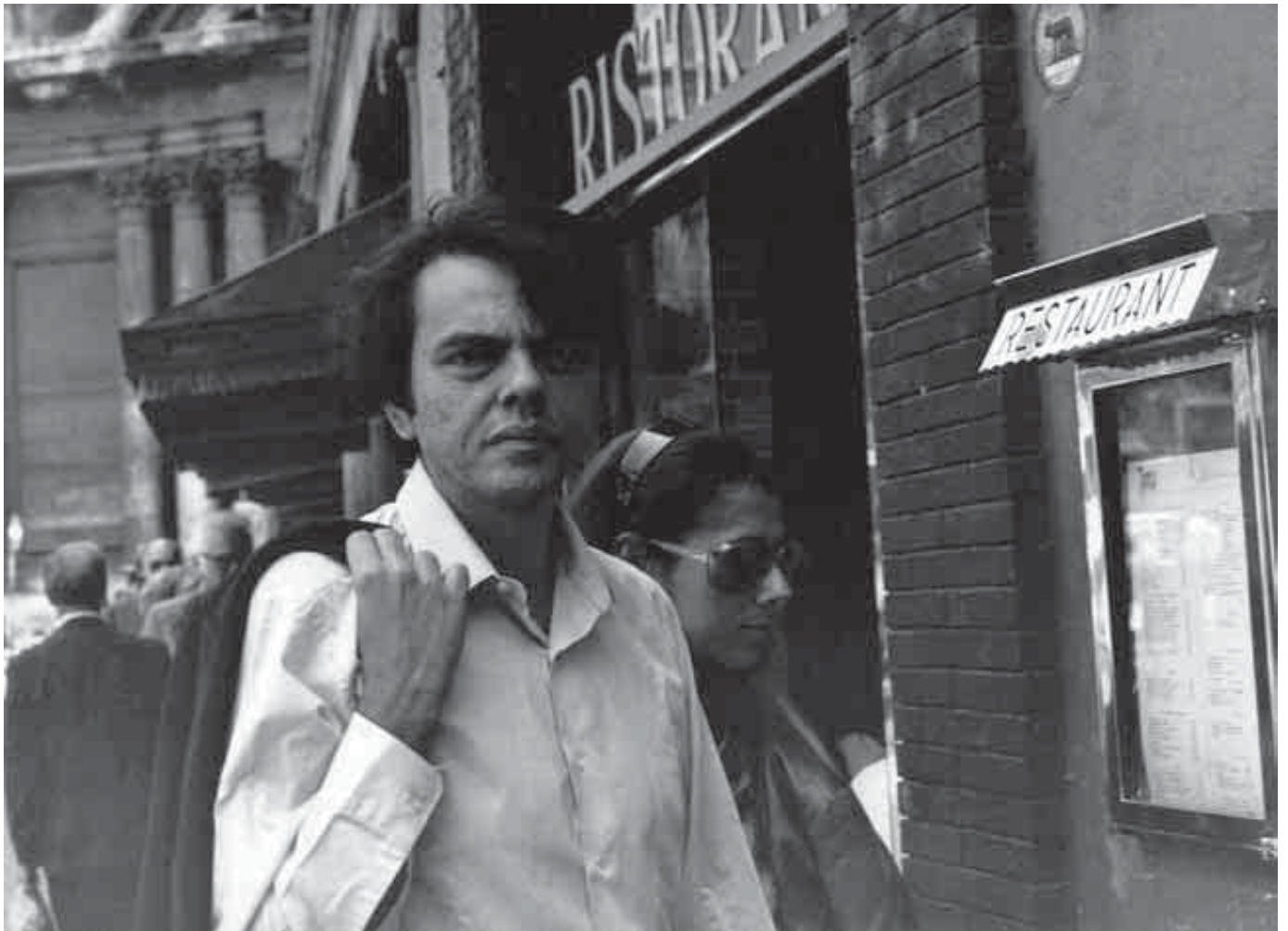
43

– *O que eu vou fazer no cinema? Eu só sei fazer conta.*

– *Se você sabe fazer conta, pode ser produtor.*

Uma das coisas mais admiráveis da sétima arte é que ela absorve toda a gama de talentos: quem gosta de costura, quem gosta de explodir coisas, quem sabe levar choque e... quem sabe fazer conta!

E assim comecei numa nova profissão aos 26 anos de idade.



*Em Paris, 1966*

## Capítulo III

### O Cinema Antes de Mim

Quando eu entrei no cinema brasileiro, ele estava vivendo uma transição. A chanchada estava morta, os estúdios fechando e o cinema novo nascendo.

O cinema independente no Rio de Janeiro começou com Nelson Pereira dos Santos fazendo *Rio, 40 graus*. Influenciado pelo neorrealismo italiano, o cinema brasileiro abandonou os estúdios com as chanchadas e as tentativas de um cinema industrial, para chegar às ruas e possibilitar a construção de um cinema mais autoral, experimental e artesanal.

45

O embaixador do Brasil na Unesco, Paulo Carneiro, pai do Mário Carneiro, já tinha dado uma camerazinha 16mm para o arquiteto e artista plástico Mário, que com ela aprendeu a ser fotógrafo e realizou, em 1958, com Paulo César Saraceni o curta-metragem *Arraial do Cabo*, que ganhou prêmios fora do Brasil. E isso foi bom por que o embaixador se animou e conseguiu trazer uma moviola de fora! Moviola é o nome de uma marca de mesa de montagem de filmes que no Brasil assumiu o nome genérico, como aconteceu com cotonete e gilete.

Mas em 1962 e 63, também por iniciativa da Unesco, o cineasta sueco Arnold Sucksdof<sup>3</sup> deu um curso no MAM em que formou vários cineastas como os irmãos Lauro e Eduardo Scorel, Luiz Carlos Saldanha, David Neves, Dib Luft e até Arnaldo Jabor, que era o intérprete.

Joaquim Pedro de Andrade já tinha feito curso na Europa e já tinha dirigido em 60 o curta-metragem *Couro de Gato*, que foi incluído no longa produzido em 62 pelo CPC da UNE: *Cinco vezes Favela*. Os outros episódios eram: *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, *O Favelado*, de Marcos Farias, *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges e *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues.

46

Abençoado pelo Itamaraty, o Cinema Novo se unia e fortalecia. Havia uma efervescência, uma vontade muito grande de fazer cinema e isso juntou a gente.

---

<sup>3</sup> Convidado pela Unesco, através de uma articulação do embaixador Lauro Scorel, pai dos cineastas Eduardo e Lauro Scorel, para preparar jovens cineastas brasileiros. Para a seleção inicial, 230 jovens se inscreveram. Sucksdoff trouxe 25 a 30 mil dólares em equipamentos, entre os quais uma câmera 35mm e um gravador Nagra.

Eu entrei um pouco atrasado, só entrei em 64 e esse movimento todo começou antes. Quando eu entrei o Glauber já tinha rodado *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Cacá Diegues já tinha feito *Ganga Zumba* e Nelson Pereira *Rio Zona Norte e Vidas Secas*.

Além disso, fora do grupo do Cinema Novo, em 1962 Anselmo Duarte recebeu a Palma de Ouro<sup>4</sup> com o *Pagador de Promessas* e Roberto Farias já tinha feito um grande sucesso comercial com *O Assalto ao Trem Pagador*.

A perspectiva era boa. Para quem sempre foi bom aluno e gostava de chegar na frente, o desafio era dos bons. Ser aceito por um monte de malucos e dar um caráter empresarial a eles, ou me tornar um deles.

47

---

<sup>4</sup> Palma de Ouro é o prêmio maior do Festival de Cannes, o mais importante festival internacional de cinema.





Cabra Marcado para Morrer

## Capítulo IV

### Produtor É Quem Faz Conta

E assim foi. Como eu sabia fazer conta, fui ser produtor. E como eu era irmão do Chico Anysio e tinha contatos na televisão, resolvemos fazer um programa que se chamaria: *TV Verdade*. Reunimos uma equipe extraordinária: Zuenir Ventura, Ferreira Gullar e Jânio de Freitas eram os jornalistas; Leon Hirszman, Cacá Diegues e Nelson Pereira dos Santos eram os cineastas e eu ia produzir essa coisa toda. O primeiro programa seria sobre o *doping* no futebol brasileiro, o segundo sobre a doença de Chagas. Em pleno governo militar, quando eu levava o projeto para os patrocinadores os caras corriam ou eu recebia o não de cara.

49

Nisso, surgiu a possibilidade de terminar um filme chamado *Cabra Marcado para Morrer*, projeto do CPC da UNE, sobre a vida do líder camponês João Pedro Teixeira, que tinha sido assassinado pelos *jagunços do latifúndio*, como eles chamavam.

Eduardo Coutinho era o diretor e a proposta era fazer um filme de ficção para reconstruir a vida do João Pedro Teixeira, representado pela mulher dele, dona Elizabeth; pelos filhos fazendo o papel



*Cenas de Cabra Marcado para Morrer*





*Cena de Cabra Mercado para Morrer*

deles mesmos; e o João Pedro sendo feito por um outro camponês. A proposta era que o elenco todo fosse formado por camponeses do lugar.

O golpe pegou a equipe em plena filmagem e foi aquela debandada: produção interrompida, os negativos presos e o pessoal escondido. *Revolucionários cubanos recém-desembarcados de Sierra Maestra*, assim foi tratada a equipe técnica de *Cabra Marcado para Morrer* em pleno sertão paraibano.

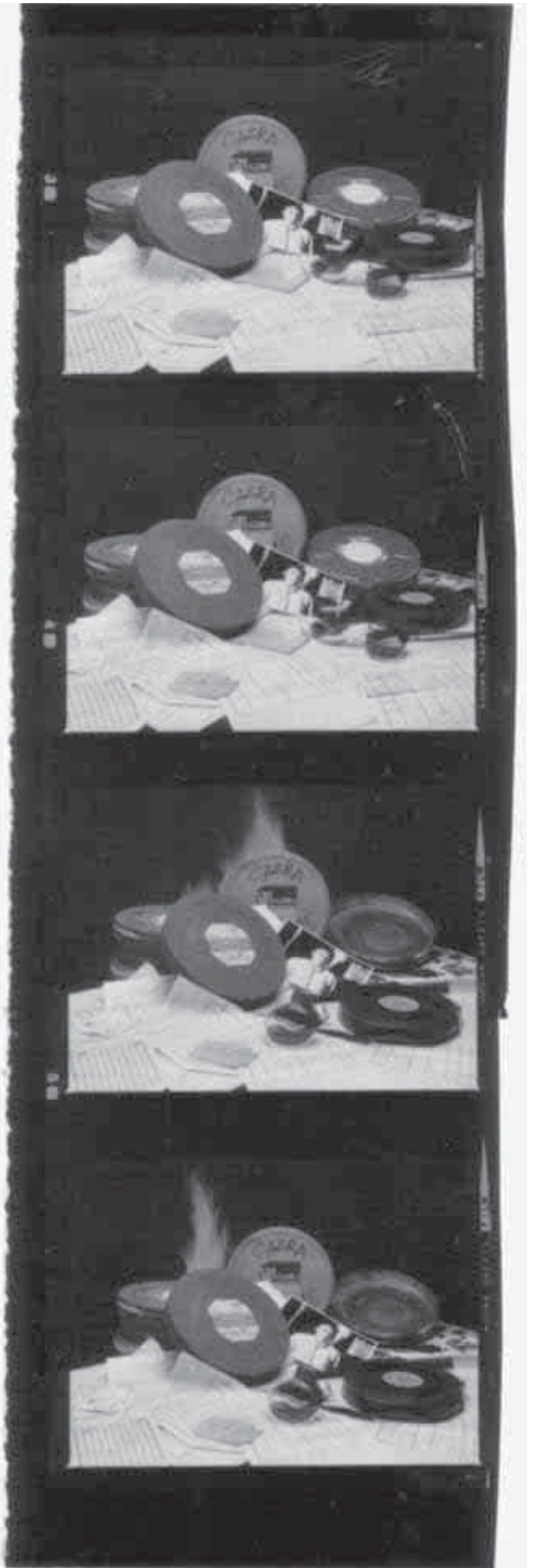
Por sorte, uma parte do material filmado, que já havia sido encaminhada para o laboratório, se salvou. Esse material ficou escondido debaixo da cama do Davi Neves<sup>5</sup>, cujo pai era general... enfim, fomos ao Laboratório Líder assistir aos copiões. Eu vi e achei que aquilo era muito especial, mas não dava filme.

Fomos para uma reunião no Teatro de Arena onde tinha umas 30 pessoas: Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Ferreira Gullar, o grupo chamado Opinião, nós da *TV Verdade*, todos para discutir o acabamento do *Cabra*.

---

<sup>5</sup> David Eulálio Neves (1938-1994), crítico de cinema, fotógrafo, montador, produtor e diretor. Um dos fundadores do Cinema Novo.





Cabra Marcado para Morrer



Eu defendi minha posição de que o material não dava filme, era impossível continuar com o projeto original, não havia condições políticas, nem objetivas, nem grana possível para terminar e, além disso, o filme tinha pouco material filmado. Joguei uma ducha de água fria na reunião. Quando terminou a reunião, chegou um cara, que eu não sabia quem era, se aproximou e disse:

– *Gostei do jeito que você falou, quer ser meu sócio?*

– *Sócio em quê?* – perguntei.

56 – *Eu acabei de produzir um filme, terminaram as filmagens na Paraíba e eu não quero que o dinheiro que esse filme venha a dar se perca por aí com pessoas físicas. Eu queria fazer uma empresa para administrar o dinheiro desse filme e produzir outros filmes.*

Aí eu falei: *Vamos lá, Vamos lá.*

O sujeito era Glauber Rocha, que eu não conhecia, mas àquela altura já era um mito desde a famosa sessão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no Cine Ópera, quando a plateia foi inteiramente nocauteada pelas imagens inéditas e extremamente impactantes do filme. Na mesma época havia sido lançado *Os Fuzis*, de Ruy

Guerra<sup>6</sup>, e logo os cinéfilos se dividiram entre os que gostavam mais de *Os Fuzis* e os fãs de *Deus e o Diabo*. Eu que não tinha visto *Deus e o Diabo*, era partidário de *Os Fuzis*. Mas me tornei sócio de Glauber e não do Ruy.

Naquela reunião no Teatro Casa Grande tomei conhecimento de duas peças-chaves na minha formação cinematográfica: meu futuro sócio Glauber Rocha e Eduardo Coutinho, a pessoa mais divertida e engraçada que conheci até hoje em minha vida.

---

<sup>6</sup> Moçambicano radicado no Brasil desde 1958, Ruy Guerra estudou cinema no IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*, em Paris), foi montador de *Cinco Vezes Favela* e, até então, havia dirigido os filmes *Os Cafajestes* (1962) e *Os Fuzis* (1963).



## Capítulo V

### A Mapa

Começamos a tentar ampliar o grupo de cineastas-sócios para fazer a empresa. Chamamos o Cacá Diegues, que não queria esse negócio de empresa, Leon também não quis. Aí ficamos: Walter Lima Jr<sup>7</sup>, que era o diretor do filme que eles tinham acabado de filmar (*Menino de Engenho*), Paulo César Saraceni<sup>8</sup>, Glauber, eu e completamos os sócios com uma pessoa muito amiga nossa que era o Raimundo Vanderlei Reis, o Dico, que era o braço do Banco Nacional para ajudar o cinema brasileiro. Assim nasceu a empresa Mapa Filmes. O nome Mapa vem de uma revista que o Glauber tinha na Bahia.

59

---

<sup>7</sup> Cinéfilo desde menino, Walter Lima Jr. começou a fazer cinema em 1963 como assistente de direção de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e, desde 65, se tornou seu cunhado, ao casar com a atriz Anecy Rocha (1942-1977)

<sup>8</sup> Paulo César Saraceni depois de *Arraial do Cabo* (1959) ganhou uma bolsa para estudar no Centro Experimental de Cinematografia, em Roma. Lá ficou amigo de Gustavo Dahl, dos italianos Bernardo Bertolucci, Marco Bellochio, além de manter correspondência com Glauber.

Fundamos a Mapa tendo como a primeira tarefa acabar *Menino de Engenho*. Dentro do esquema o-mais-barato-possível, coube a mim fazer a locução do trailer, quando tive a árdua experiência de ser dirigido por Glauber:

– *Menino de engenho... taráh tá-tá-tá.*

Ele me fazia repetir inúmeras vezes o *taráh tá-tá-tá*.

– *Menino de engenho... taráh tá-tá-tá.*

60 De tanto que repetimos *taráh tá-tá-tá* eu fiquei com esse apelido uns tempos.

Tentando dar um caráter empresarial à atividade, a minha primeira atitude foi fazer um projeto para obtermos um financiamento da COPEG<sup>9</sup>. Com esse dinheiro eu comprei uma câmera Camerflex 35mm, um jogo de refletores da Colortran, um gravador de áudio Perfectone, que nunca funcionou, e uma moviola Steenbeek. A partir desses equipamentos, a Mapa efetivamente deslançou.

---

<sup>9</sup> Companhia Progresso do Estado da Guanabara

Nós tínhamos o equipamento, a equipe e os atores eram muito baratos. O que precisava? Negativo. Para isso a gente corria o trecho.

A CAIC<sup>10</sup> era sensacional, um órgão de apoio ao cinema que não era burocrático: tinha uma senhora gorda, Dona Georgina, que sozinha tomava conta do guichê. Recebia os projetos e uma vez por ano uma comissão lia os projetos e dava para 10, 15 ou 20 filmes uma quantidade de dinheiro necessária para alavancar a produção. E tinha também o Banco Nacional, que emprestava o dinheiro com o nosso aval pessoal.

Em 65, nós reunimos 11 cineastas, entre eles: Luiz Carlos Barreto<sup>11</sup>, Roberto Farias, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon H., Glauber e fundamos a Difilm, uma distribuidora e coprodutora. A Difilm chegou a ser uma empresa de tal força que em 1966 foi responsável pela exibição de 80% de tudo que era produzido no Brasil.

Ao mesmo tempo conseguimos ter uma atualização tecnológica muito grande. Nós filmávamos

61

---

<sup>10</sup> Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, no Estado da Guanabara nos anos 60.

<sup>11</sup> Luiz Carlos Barreto é um dos maiores produtores de cinema da história do Brasil.

com os equipamentos mais modernos existentes no mundo naquela época.

No início dos anos 60 existiam no Rio de Janeiro três câmeras Camerflex 35mm: uma da Mapa, uma do Luiz Carlos Barreto que filmou *Terra em Transe* e a do Leon Hirszman, que era da Saga Filmes e tinha blimp – blimp era uma armadura verde gigantesca que se colocava em volta da câmera para ela não fazer barulho, para levantar o blimp era preciso a força de dois homens.

62

A primeira câmera Éclair<sup>12</sup> foi lançada na França e um ano depois estava na mão do Luiz Carlos Saldanha<sup>13</sup>. Ele foi o primeiro a ter um gravador Nagra também. Saldanha era aquele cara genial que fazia tudo bem.

Desta maneira se firmava a possibilidade de filmar barato e rápido.

---

<sup>12</sup> A câmera Éclair 16mm era mais leve e menos barulhenta possibilitando filmar com “som direto”, ou seja, gravando o som bom simultaneamente com a imagem, sem necessitar a posterior dublagem

<sup>13</sup> Luiz Carlos Saldanha (1943) é um dos técnicos mais destacados do cinema novo, no início atuava em várias funções, optando posteriormente pela direção de fotografia.

Assim, tentando organizar o ingovernável, é que expulsei da moviola recém-adquirida o montador Rui Guerra com o diretor Antonio Carlos da Fontoura, que na montagem do primeiro filme do Fontoura, *Copacabana me Engana*, marcaram um corte fazendo um buraco com o charuto na tela da moviola novinha! Já era difícil aguentar Glauber e sua mania de ficar nu na sala de montagem. Mas Glauber era sócio.





*Leonardo Villar em A Grande Cidade*

## Capítulo VI

### A Grande Cidade, 1965

Depois de *Menino de Engenho*, fizemos um curta do Arnaldo Jabor, chamado *Rio, Capital Mundial do Cinema*, sobre o primeiro festival internacional de cinema do Rio, em 1965. Durante as filmagens, uma imagem que não me sai da cabeça é a de Eduardo Coutinho com um pau de luz<sup>14</sup> enorme iluminando um salão de baile. Coutinho era o eletricitista da equipe! Recém-chegado do mitológico curso do IDHEC, em Paris, era suposto que sabia tudo, portanto, eletricitista ele tirava de letra. Este filme foi a primeira produção 100% da Mapa.

65

Mas o primeiro filme de longa-metragem que a Mapa efetivamente produziu foi *A Grande Cidade*, de Cacá Diegues<sup>15</sup>.

O primeiro escritório da Mapa era num altíssimo andar de um prédio que hoje se chama Edifício

---

<sup>14</sup> Cruz de madeira com 4 lâmpadas utilizada para iluminação muito precária

<sup>15</sup> *A Grande Cidade* (1965) é um filme de Cacá Diegues com Anecy Rocha, Antônio Pitanga e Leonardo Vilar mostra a confrontação social e cultural do imigrante na metrópole.



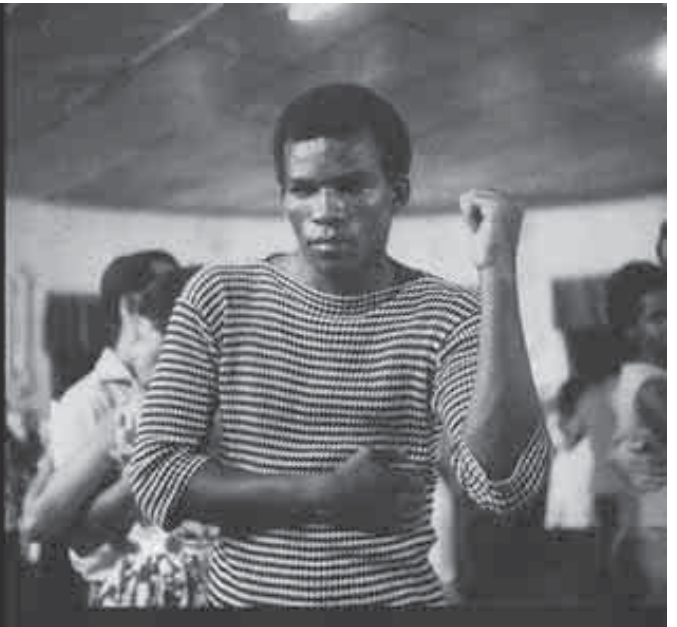
*Ancy Rocha em A Grande Cidade*



A Grande Cidade



*Contatos de A Grande Cidade*



Clemente Mariani, numa sala emprestada por meu grande amigo Carlinhos Mariani que havia sido meu padrinho de casamento e é um amigo até hoje.

Pois bem, no primeiro dia que vou ao escritório, boto uma gravata, capricho na escolha da pasta, meto a chave na fechadura e abro a porta escancarando a sala inteira que, apesar de grande, era a única.

Em cima da minha mesa de trabalho, contorcia-se inteiramente nua e com adereços de uma fantasia de odalisca do cordão do Bola Preta, Olívia Pineschi – a estrela sexy dos filmes do beco. Sentado na minha cadeira fazendo um teste de elenco, estava Luis Fernando Goulart, o assistente de Carlos Diegues em *A Grande Cidade*. Ver em cima da sua mesa de trabalho uma odalisca nua foi um belo batismo para um jovem executivo de um escritório cinematográfico.

Conhecia o Cacá dos tempos do Colégio Santo Inácio. O irmão dele era um ou dois anos na minha frente e ele era um ou dois anos atrás de mim.

Em *A Grande Cidade* eu fui produtor executivo, diretor de produção, assistente de produção, servia sanduíche... eu era tudo. *A Grande Ci-*

*dade* foi o meu primeiro filme e como produtor é quem faz as contas, eu aprendi a fazer filme pelo orçamento. Peguei o orçamento e fui entender o que era item por item. Resolvi contestar todos eles:

- *Esse item aqui: laboratório... está muito caro.*
- *Mas só tem a Líder*<sup>16</sup>.
- *Não tem outro?*

Comecei a procurar nas páginas amarelas: laboratório. Encontrei um Cinelab, em São Cristóvão. Custava metade do preço, mas ninguém conhecia. Em companhia do Dib Lutfi,, que seria o operador de câmera do filme, lá fomos nós para o Cinelab. Chegando lá, constatamos que efetivamente eles realmente tinham uma pinta de laboratório e nos garantiram que o serviço seria de primeira. Dib desconfiou, mas o preço era a metade da Líder. Quando chegou o primeiro copião... tava tudo meio queimado.

71

---

<sup>16</sup> Fundado em 1944, desde 1957 (surgimento da primeira lei de obrigatoriedade de copiagem de filmes estrangeiros no Brasil) até 1982 a Líder Cine Laboratórios, atual Labocine, era praticamente o único Laboratório Cinematográfico do país.

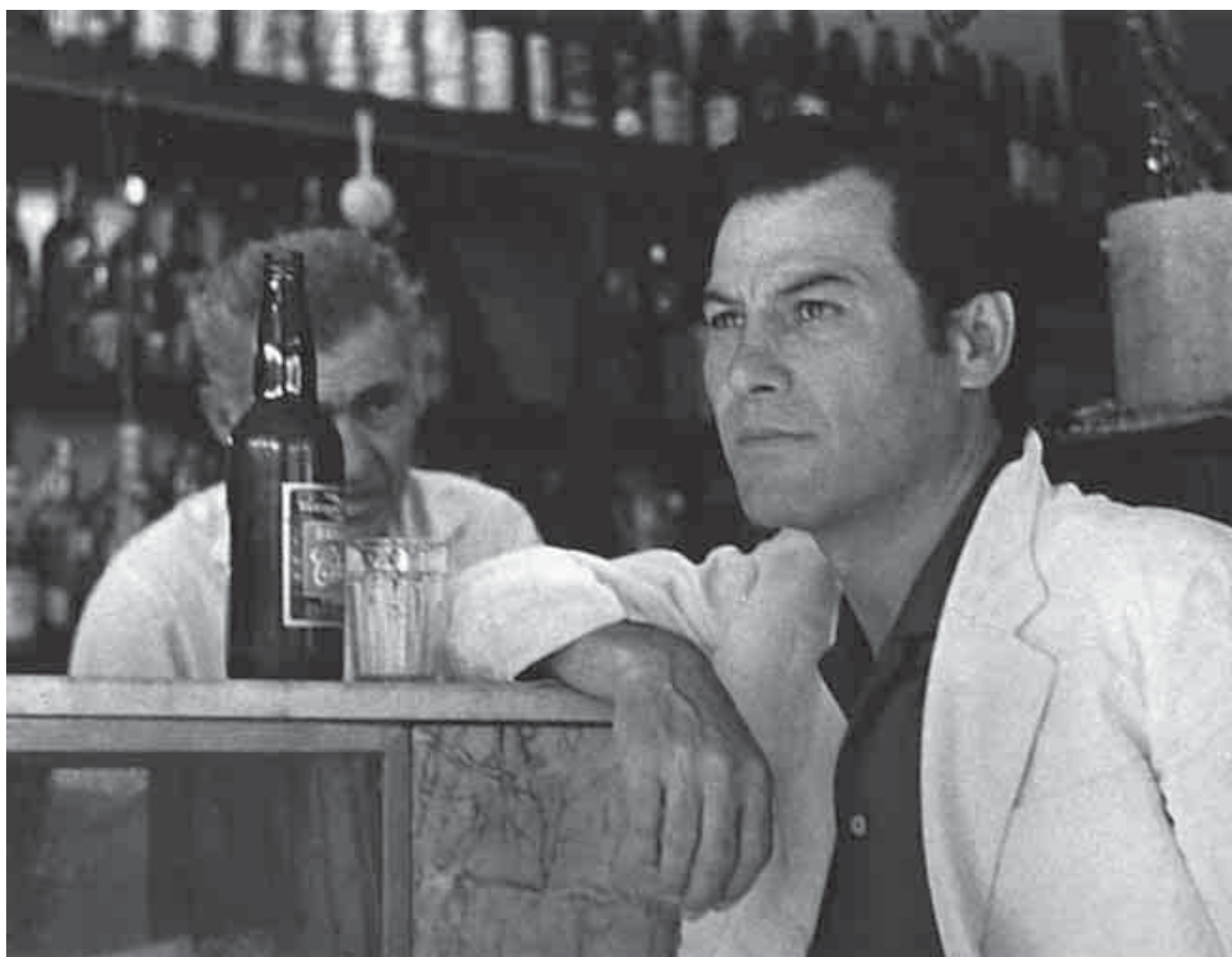




*Ancy Rocha em A Grande Cidade*



*Antonio Pitanga em A Grande Cidade*



*Leonardo Villar em A Grande Cidade*

Fui na Cinelab com quatro pedras na mão e eles me garantiram que nunca mais isto ia acontecer. No primeiro copião eles também sacaram que não tinham condições de fazer o serviço e começaram a mandar o filme escondido para a Rex, em São Paulo. Por muito pouco não teríamos um prejuízo gigantesco. Mesmo assim, o filme teve sua fotografia prejudicada. Algumas sequências sofreram muito.

Depois desta experiência, passei a acreditar mais nas pessoas de cinema. É engraçado, mas descobri ao longo da vida que todo mundo que começa no cinema acha que vai mudar tudo, que está tudo errado e sempre quebra a cara. O mais famoso exemplo disso é o César Thedim, ex-marido da Tônia Carreiro, que chegou dizendo: *Administrar é reunir talentos.*

75

– *Quem é o diretor que fez o filme de maior sucesso até hoje?*

Na época era o Domingos de Oliveira, com *Todas as Mulheres do Mundo*. Contratou. E aí foi atrás do melhor roteirista, o melhor fotógrafo e assim por diante, foi escolhendo os melhores de cada profissão. Mas a melhor equipe vai fazer que filme?

– *Qual o filme que deu mais dinheiro?*

– *Roberto Carlos.*

– *Quem é o cantor de maior sucesso no País depois de Roberto Carlos?*

– *Wilson Simonal.*

Assim nasceu um dos maiores fracassos de bilheteria da história do cinema brasileiro: *É Simonal*. Ficou uns três dias em cartaz apesar do César ter um contrato leonino com o Luiz Severiano Ribeiro que previa dobras e mais dobras. O velho Luiz, quando o César brandiu o contrato na cara dele, respondeu:

76 – *Pode entrar na justiça. Use seu direito. Quero ver o juiz que vai me obrigar a perder dinheiro no meu comércio.*

De volta ao elenco de *A Grande Cidade*, Othon Bastos, que recentemente havia feito Corisco em *Deus e o Diabo*, foi convidado por Cacá para fazer o papel de Jasão em *A Grande Cidade*. Numa crise de vedetismo ao experimentar uma bota e achando que ainda era o Corisco, Othon resolveu não fazer mais o filme, praticamente na véspera das filmagens. Para nossa sorte, Leonardo Vilar, que era na época uma das maiores estrelas do País – tinha feito *O Pagador de Promessas* no cinema e *Um Bonde Chamado Desejo* no Teatro – aceitou o convite feito por dois fedelhos para

fazer um filme no Rio de Janeiro. Eu e Cacá nos desdobrávamos de gentileza diante daquela figura carismática e emblemática que ficava sozinho nos cantos da filmagem. Mal tocava na comida do set, talvez detestando-a, mas impedido pela própria gentileza não dizia uma palavra. Teve um dia que ficou horas exposto ao sol do mirante Dona Marta e não filmou nem um *take*! Quietos, compreendia tudo e creditava às dificuldades normais provenientes da penúria do cinema brasileiro.

No início do último dia de filmagem, se dignou a dirigir uma palavra para mim:

*– Hoje é meu último dia. Gostaria de receber meu dinheiro no final da tarde.*

Aquilo calou fundo na minha alma. O homem nunca falou nada e quando fala é com esta objetividade rinocerôntica. Suspendi todos os pagamentos, corri no banco atrás de um reforço no papagaio e descolei a grana necessária.

Desde *A Grande Cidade* entendi que o produtor também é autor. Ou seja, o que eu não gostava, não produzia. Se tivesse algo que eu não gostasse no roteiro, começava a fazer corpo mole para arranjar as coisas. Por exemplo, tinha uma cena

que era uma festa na cumeeira de uma obra e eu não gostava daquela cena e fiquei enrolando o Cacá. Terminou que ela não foi feita, mas acho que Cacá não gostou muito.

O grande monstro daquele tempo de governo militar era a censura. Antes do lançamento os filmes passavam pela censura. A censura era em Brasília, o que me deixou com um trauma de Brasília terrível. Vinte anos depois, eu ainda me sinto mal quando vou lá.

78 Nós chegávamos com o filme numa segunda-feira, por exemplo, e o funcionário dizia: *Esse filme foi adiado. Só vai ser visto na quinta-feira.* Pronto. Três dias em Brasília na expectativa da censura, sem nada para fazer. Era um verdadeiro inferno.

O pior era o absurdo das exigências! Por exemplo, em *A Grande Cidade*, os censores exigiram que nós tirássemos a expressão: *dormir comigo*. Não podia! *Dormir comigo* era proibido pela censura por causa dos bons costumes. O curioso é que o sujeito que censurou *A Grande Cidade*, na verdade fomos descobrir depois, era um bandido perseguido pela polícia no Rio Grande do Sul e que terminou chefe da censura. E esse marginal exigiu que o filme fosse cortado e assim foi feito.

No lançamento do filme, eu saía todos os dias com o Cacá para verificar a bilheteria, ia passando em todos os cinemas. Chegamos em Bonsucesso, era um cinema enorme chamado Rio Palace, que tinha uns quatro mil lugares e não existe mais. Nós entramos na sala e ficamos nos acostumando com a escuridão.

– *Cacá, não tem ninguém!*

– *Não pode ser. Senão eles não estariam projetando...*

Olhamos bem, procurando o público naquele marzão de cadeiras vazias. Tinha um casal arriado na cadeira lá na frente, tinha um outro cara do outro lado... No final, encontramos umas quatro ou cinco pessoas.

O público sempre foi complicado.





## Capítulo VII

### Maranhão 66

Em 1966, o deputado *bossa nova da UDN*, José Sarney, foi eleito governador do Maranhão e provavelmente por ter gostado muito de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, convidou Glauber para filmar sua posse. Com o roteiro de *Terra em Transe* já escrito, Glauber viu ali uma oportunidade única de *documentar* a ficção que havia inventado. A equipe era Eduardo Scorel no som, Fernando Duarte na fotografia e eu de enxerido. No fundo de um avião da FAB, que só servia banana, amargamos umas 15 horas de viagem até São Luís do Maranhão onde aprendi com Eduardo Scorel o que era negativo ótico, magnético 17,5 mm, e outras expressões que usava com desenvoltura, mas não tinha a menor ideia do que se tratava.

81

As primeiras filmagens eram, pelo menos para mim, muito divertidas. Glauber queria fazer um documentário espontâneo e filmar flagrantes interessantes que via. Quando passava um burro puxando uma carroça, ou coisa que o valha, ele gritava:

– *Vamos filmar! Filma isso!*

Fernando Duarte, com a calma que Deus lhe deu, quando ouvia aquele grito, começava a passar um pincelzinho no chassi da câmera para limpar a sujeira recém-adquirida nas estradas de terra. Quando estava pronto a carroça já tinha passado há uns dez minutos. Glauber ia à loucura. Na quinta vez que isso aconteceu, ele desistiu de ir às filmagens e largou nas nossas mãos filmar o que fosse possível, com a velocidade de Fernando Duarte.

Fernando no fundo é um sujeito meticoloso e preciosista. Uma noite levantou-se de madrugada, subiu num poste da cidade e começou a tentar consertar a luz da cidade de São Luís.

82

O produtor real do filme era o próprio Sarney. Um dia ele me telefona e diz:

*– Vocês precisam documentar imediatamente as condições em que estou recebendo o hospital principal de São Luís.*

Lá fomos Escorel, Fernando e eu. A miséria era de tal natureza que desisti no meio do caminho e quem finalmente documentou tudo foi Fernando e Eduardo. Tuberculosos em último grau convivendo com pessoas praticamente sadias. O travesseiro era uma acha de lenha e por aí afora. São as cenas mais chocantes do filme.

Glauber só estava interessado realmente no dia da posse. Neste dia ele comandou tudo e foram feitos planos tão bonitos que mais tarde foram aproveitados em *Terra em Transe*. As cenas de multidão de *Terra em Transe* saíram diretamente do negativo de *Maranhão 66* que por isso mesmo deixou de existir.

Um ano depois, Sarney nos convidou novamente para filmar o Maranhão e documentar as maravilhas de suas realizações.

Voltamos ao Maranhão, filmamos algumas coisas e chamamos Sarney para ver o copião na Líder. Ao final da projeção, Sarney vaticinou do alto da sua sabedoria política:

*– Vocês são muito bons para fazer filme contra. A favor não dá.*

Pagou o copião e nos demitiu no ato. Contratou em seguida o I. Rozemberg<sup>17</sup> que foi obrigado a filmar no Ceará e no Piauí fingindo que era o Maranhão para poder encontrar alguma *realização* do Sarney que nós infelizmente fomos incapazes de encontrar.

---

<sup>17</sup> Produtor e diretor de institucionais famoso por maquiar a realidade.

Outro dia, em Brasília, numa festa chega um cidadão para mim e se apresenta:

*– Não se lembra de mim? Eu fui o assistente de produção do filme Maranhão 66. Trabalhava com o Sarney no gabinete e ele me mandou acompanhar vocês. Não se lembra?*

Olhei fundo para aquela figura e voltou na minha cabeça um simpático rapaz que de vez em quando falava uns versos de jovens poetas maranhenses.

*– Ah, claro que me lembro. Seu nome é Edson não é?*

84

Ele sorriu e fez que sim com a cabeça. Animado continuei.

*– E aí Edson, o que é que você está fazendo aqui?*

Ele puxou o cartão do bolso e humildemente me disse que era o Presidente do Superior Tribunal de Justiça do Brasil. Olho o cartão e constato: Ministro Edson Vidigal.

## Capítulo VIII

### Terra em Transe, 1967

Depois de fazer *A Grande Cidade*, era hora de fazer *Terra em Transe*. Nesta altura, Paulo César Saraceni tinha saído da Mapa porque não se produziu *O Desafio*. O Dico também saiu, porque sendo do Banco não podia financiar a ele próprio. Então ficamos Walter, Glauber e eu.

*Terra em Transe* é um filme que eu produzi no sentido mais amplo do termo, produzir mesmo. *A Grande Cidade* eu produzi meio entre aspas porque não tinha experiência nenhuma, na verdade, eu fui tolerado como produtor. Mas em *Terra em Transe* eu fui produtor mesmo. Não só fiz a produção executiva, a direção de produção e a assistência de produção, como mexi no roteiro, ajudei a filmar, dirigi alguns planos de segunda unidade, como as tomadas aéreas nos letreiros do filme e uma cena de passagem na galeria dos empregados do comércio.

O roteiro original era extraordinário, mas nós não tínhamos grana para fazer tudo aquilo. A falta de recursos teve que ser suprida com criatividade e isso gerou uma linguagem. Por exemplo: a cena que entra o Clovis Bornai com o Antônio Carneira, a chegada do descobrimento

no Brasil, era uma cena que era para ser feita com cinco mil figurantes no mínimo, ou se fosse levada a sério, até com 50 mil figurantes. Era para ser fantástica, um desfile da formação do Brasil, das raças brasileiras, mas nós não tínhamos condições de fazer essa cena. Resultado: virou uma coisa autoral, simbólica tudo em três pessoas como está no filme.

Na verdade, a linguagem do cinema novo foi bastante formada pela impossibilidade de se fazer, pela precariedade dos meios. Quando o Antônio das Mortes (Maurício do Vale), em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mata o Corisco (Othon Bastos), ele salta no quadro de um lado para outro parecendo um exército. Isso é por que não tinha dinheiro para fazer um exército e aí ficou um exército de um cara só. E de fato, ficou muito melhor.

86

O fato de um filme ser caro ou barato, os meios muitos precários ou não, não significa que o resultado vai ser bom ou ruim, ou seja, a quantidade de dinheiro da produção não tem relação com a qualidade do produto final.

Nessa época nós fazíamos cinema no peito e na raça. Em *Terra em Transe*, de todas as pessoas da equipe só quem ganhava dinheiro era o câmara, Dib Lutfi. Ninguém mais ganhava um tostão, era

todo mundo amador mesmo. A produção era feita com um cartão de crédito do Luiz Carlos Barreto e a gente comia nos restaurantes mais granfinos porque naquele tempo eram os únicos que aceitavam cartão. Isso foi o maior sucesso na equipe.

A equipe era essa: Luiz Carlos Barreto era o fotógrafo, Dib o câmera, Zé Ventura era assistente de câmera, Paulo Gil Soares era cenógrafo, Moisés Kendler e Antônio Calmon eram os assistentes de direção, Lauro Escorel apareceu fazendo *still*. Naquele tempo éramos todos jovens, tudo garotada, e a gente fazia mesmo, fazia por fazer, para aprender; e mesmo os atores ganhavam muito pouco, porque tinham outras atividades. Isso gerava uma cumplicidade muito grande com o filme. As pessoas da equipe e elenco não estavam interessadas apenas no salário. O salário era importante, mas não era tudo. A química que é gerada numa equipe de filmagem no momento que você está filmando é fundamental. Isso tudo passa na tela e o cinema naquele tempo tinha essa química poderosa.

*Terra em Transe* teve vários episódios engraçados com o Glauber. Principalmente na relação dele com o elenco. Antes de começar as filmagens, Glauber juntou na Mapa todo o elenco para fazer uma leitura do roteiro. Enquanto os atores liam, ele ficava rodando em volta da mesa,



andando de um lado para o outro. Aquilo começou a causar uma certa estranheza e os atores começaram a ficar tensos, horas tantas começaram a trocar as palavras e as letras, chegando ao ponto de vários representarem as rubricas como se fosse texto. Quando eles foram embora eu e Glauber tivemos um ataque de risos daqueles incontroláveis e inesquecíveis.

As filmagens começaram. Paulo Autran já era uma grande estrela do teatro brasileiro, mas tinha feito pouco cinema e queria ficar ajudando a equipe, dando sugestões inclusive de onde colocar a câmera. E Glauber foi ficando irritado com ele e cada vez que Paulo Autran sugeria um troço, a situação piorava. Horas tantas, Glauber vira pra mim e diz: *Demite esse cara.*

88

– *Mas Glauber, esse cara é o Paulo Autran, como é que eu vou demitir o Paulo Autran?*

– *Demite. Eu não quero mais ver a cara dele! Manda ele embora!*

Lá fui eu, no final do primeiro dia de filmagem, morrendo de vergonha de tratar com um dos maiores atores do teatro brasileiro.

– *Seu Paulo Autran, o senhor sabe, baiano é doido e esse negócio de baiano metido a gênio, o senhor sabe como é, fica ainda mais tempera-*

*mental... Pois é, ele não quer mais trabalhar com o senhor. O senhor tem que ir embora.*

*– O que é isso, o que aconteceu? Meu Deus, que coisa é essa?*

*– É que o senhor fala muito, dá muita sugestão.*

*– Não, eu não faço mais nada, não falo mais nada. Que é isso! Que bobagem! Eu só estava querendo ajudar...*

Volto para o Glauber:

*– Olha, o homem aceitou ficar quieto e fazer o serviço dele. Vamos dar uma chance.*

Glauber tinha um sistema curioso de dirigir os atores, muito criativo e bem pirado. Em outras palavras, Glauber levava o ator à loucura. Quando a pessoa estava completamente fora de si, fazendo aquilo de uma maneira dilacerada, ele dizia: *Vamos fazer assim.*

Na época nós filmávamos sem som direto. A câmera da Mapa era uma Camerflex que fazia um barulho infernal, parecendo uma máquina de costura, e para piorar, Glauber falava sem parar no meio dos planos, com a câmera já rodando. Jardel Filho ficou de tal maneira eletrizado por Glauber que chegou a ser dirigido assim:

– *Agora Jardel, levanta a sobrancelha um pouquinho. Olha para direita, abaixa o queixo... cerra as sobrancelhas e diz a fala baixinho.*

Glauber dirigia absolutamente todos os movimentos dele. Jardel se entregou por completo, era incapaz de fazer o menor movimento sozinho, não sabia o que estava fazendo, não tinha ideia. Era um ator fantástico. Um ator de cinema, bom, grande ator, que sacou que era melhor se entregar.

Glauber era um grande diretor de atores que sabia exatamente o que queria e, sempre, trabalhava no fio da navalha, isto é, no limite entre o genial e o grotesco.

90

Hugo Carvana, que fazia o Álvaro, na cena em que ele anda alguns passos e se suicida, não conseguia passar toda a emoção que Glauber queria. Ali pelo *take* três, Glauber manda rodar e entra em cena devagarzinho por baixo da câmera e dá uns três ou quatro tapas de cada lado do rosto do Carvana. Revoltado com a situação, Carvana dentro do seu imenso profissionalismo, segura firme, e, parte para se suicidar numa das cenas mais emocionantes do filme... Está tudo no copião, pena que deve ter sumido.

Thelma Reston, caída sobre o *cadáver* do marido camponês, não conseguia chorar direito. Glauber



*Jardel Filho em Terra em Transe*

não hesitou, entrou em cena e... vocês podem imaginar.

A única atriz que era dirigida com mão de pelica era a Glauce Rocha, cuja sensibilidade e emoção eram tão fortes e naturais que provocavam o silêncio em todos nós.

Filmar com Glauber, para o elenco, era uma provação em duas partes. Porque depois de filmar era preciso dublar<sup>18</sup>. Então meses depois, quando o sujeito já tinha se recuperado do trauma da filmagem, era convocado para dublar. Lembro bem de José Lewgoy, que me telefonava durante as dublagens, aos gritos:

92

*– Pensa que é Carl Dreyer, pensa que é Robert Bresson! É um idiota de um baiano, um babaca que fica me dando ordem! Não, eu não vou mais dublar! Não há possibilidade de fazer 50 vezes, 70 vezes! Não aguento mais!*

E eu ficava ouvindo horas, ele falando, falando, quando ele terminava todo o discurso, mudava o tom e perguntava já conformado:

*– A que horas é a dublagem amanhã?*

---

<sup>18</sup> Regravar em estúdio os diálogos do filme, em sincronismo com os lábios.

A grande contribuição de Luiz Carlos Barreto como fotógrafo em *Terra em Transe* era deixar Glauber filmar para qualquer lado. Glauber podia filmar para onde quisesse. Isso pode parecer óbvio, mas não é. Cinema é uma atividade de equipe, e para se marcar um plano exige uma negociação. E os fotógrafos têm sempre este problema: vai filmar pra cá, bota a luz pra cá, você quer filmar pra lá e não pode, tem de trocar a luz toda de lugar e isso não é tarefa fácil e nem rápida. Então não pode nunca. Em geral fotógrafo só fala que não pode, e com o Luiz Carlos era diferente. Podia tudo.

O resultado, segundo Ricardo Aronovich,<sup>19</sup> é que do ponto de vista estritamente técnico, não tem um plano em foco. É bem possível. Na verdade foi tudo filmado com a lente 18, a câmara na mão e com o diafragma todo aberto e iluminado com luz natural. Luiz Carlos mudava a posição da persiana para diminuir um pouco ou para aumentar a luz porque não tínhamos iluminação nenhuma.

93

---

<sup>19</sup> Fotógrafo argentino que veio para o Brasil com Ruy Guerra para fotografar *Os Fuzis*. Ricardo hoje está radicado na França e é considerado um dos melhores fotógrafos latino-americanos em atividade.

Todos os negativos que existiam na praça foram usados no filme. Nós começamos usando 25 latas que o Jabor tinha comprado para filmar *Opinião Pública* e como o filme dele atrasou, ele nos emprestou essas 20 e tantas latas. Só que o Glauber gastou 67 latas. As outras 50 foram arranjadas uma a uma, compradas onde se podia, e eu trazia tudo que era filme, *Gevapan 30, Dupon, S2, S4, Agfa*, até que um dia eu trouxe um negativo chamado Dufil, era um filme baiano. Aí o Luiz Carlos pulou:

– *Esse não dá pra usar Zelito. Nós temos que fazer um teste.*

94

Levamos a latinha na Líder e o resultado é que nem negativo era. Era um filme positivo, de 18 asas, e esse foi vetado. Mas de resto, todos os negativos que estavam disponíveis no Rio de Janeiro, foram usados. Depois descobri que as latas que eu levasse o Glauber filmava, se ele tivesse dez latas acabava com as dez no mesmo dia. Então eu comecei a esconder as latas. Levava só duas latas e a sequência funcionava bem com duas latas.

No final da montagem, eu e Eduardo Scorel, o montador do filme, literalmente arrastávamos o Glauber para acabar *Terra em Transe*. Glauber ficou doente, certamente com medo de termi-

nar o filme. Quando chega perto de terminar o filme o cineasta vai ficando doente. E o Glauber teve um mal na perna que nos obrigava a levá-lo arrastado, eu de um lado, o Eduardo Escorel do outro. E lá íamos para a moviola instalada na Esdi<sup>20</sup>, no Centro do Rio, terminar de montar o filme.

E esse foi um filme realmente muito difícil e complicado para montar, era um filme *parabolizado*, como eu batizei na época. Passava na cabeça do personagem, então as sequências podiam variar de ordem infinitamente. O resultado é bastante criativo e muito polêmico. Influenciou gerações e resultou num fenômeno internacional fantástico. Outro dia relançaram uma cópia recuperada, nos créditos iniciais se vê que o Banco Nacional, que apoiou o filme, acabou, mas o filme está lá!

95

Quando *Terra em Transe* ficou pronto, como era de praxe, mandamos uma cópia para censura e esperamos o resultado. O Festival de Cannes abriu as inscrições e a censura quieta. Peguei outra cópia do filme (5 rolos, 20 quilos) e fui para Cannes inscrever o filme no Festival. Eles gostaram muito e resolveram convidar o filme.

---

<sup>20</sup> Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.



Acontece que aqui a censura não liberava o filme de jeito nenhum. E eles em Cannes precisavam da liberação para confirmar o filme na seleção. E o prazo se acabando. Um dia me chamaram lá na direção do festival:

– *Monsieur Viana, o Festival não pode selecionar um filme sem ter certeza de que ele será exibido. Tem que chegar um telegrama do Itamaraty dizendo: Nous Ne Nous Oposons Pás.*

96 Cheguei no quarto, liguei pro Glauber e expliquei a necessidade urgente do telegrama com os dizeres *Nous Ne Nous Oposons Pas...* e confiei que ele resolvesse a situação no Brasil.

Dois dias depois o francês me telefona eufórico:

– *Monsieur Viana, vem aqui no festival, é que chegou o telegrama. Tudo certo.*

Chegou o telegrama do Brasil e o filme estava convidado oficialmente para a competição. Respirei aliviado, achando que tínhamos conseguido o telegrama pelas vias normais, pedi para que lessem para mim o telegrama.

– ... *Nous Ne Nous Oposons Pas...*

Fiquei gelado. Estava nas mesmas palavras que ele havia me dito e eu retransmitido ao Glauber no Brasil. Sorri como quem diz: *Coincidência!*

Com certeza Glauber se disfarçou todo, para ir ao correio e enviar o telegrama assinando por Donatello Grieco, Chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores da República Federativa do Brasil na França.

Eu tinha de ficar alegre. A notícia era evidentemente muito boa. Só que eu sabia que era *fabricada*. Acho que o cara do Festival de Cannes reconheceu, mas deve ter achado até corajoso. E eu tive que telefonar para o Consulado e dar a *excelente notícia* ao Guilherme de Figueiredo, adido cultural do Brasil na França. Desliguei o telefone acreditando que o problema só existiria se os dois, Guilherme e Donatello, se encontrassem pessoalmente, ainda assim confiei na velha discricção do Itamaraty.

97

*Terra em Transe* foi lançado com grande estardalhaço porque o filme ficara preso pela censura e isso criou uma expectativa muito grande. E é claro que causou também reações fantásticas da plateia. Eu estava na porta dos fundos de um cinema em Copacabana, um argentino se levantou revoltado:

# Liberado

## “Terra em Transe”

O Diretor do Departamento de Polícia Federal, Coronel Florimar Campelo, determinou anteontem a liberação, sem cortes, de *Terra em Transe*, que será exibido hoje em Cannes, desde que fôsse dado um nome ao sacerdote que aparece no filme, enquanto o Chefe do Serviço de Censura, Sr. Romero Lago, dizia que não se sentia desprestigiado, “pois ocupa cargo que lhe permite recurso”.

Os produtores do filme concordaram com a condição imposta para a sua liberação, mandando fazer a identificação do sacerdote nos diálogos e nas legendas, pois segundo as autoridades federais, “essa despersonalização é uma irreverência para com a Igreja, razão pela qual houve a proibição do filme”.

A exibição de *Terra em Transe* está sendo esperada com grande expectativa em Cannes, juntamente com *Ulisses*, baseado na obra de James Joyce e feito por Joseph Strick, que quase retirou o filme da competição porque foi censurado. (Páginas 8 e 10)

– *Quero mi plata de vuelta, yo no soy loco...*

Chris Marker, cineasta francês que fez a tradução dos poemas de *Terra em Transe*, quando terminou o trabalho me perguntou:

– *Esse filme foi lançado?*

– *Em 13 casas no Rio de Janeiro.*

– *13 cópias só no Rio? Não, você está enganado, é no Brasil inteiro.*

Ele não acreditava. Na cabeça dele, aquele filme não podia ser lançado em lugar nenhum.

Mas *Terra em Transe* foi convidado para o Festival de Cannes de 1966. Foi a primeira vez que eu fui ao Festival de Cannes. O Festival em geral só dá passagem para o diretor, mas a organização do Festival me convidou porque Glauber já tinha estado lá com *Deus e o Diabo* e não tinha comparecido a conferência de imprensa. Então a tarefa fundamental que me foi dada pela direção do festival seria levar Glauber para a conferência de imprensa.

No dia marcado nós ficamos andando pra lá e pra cá na Avenida Atlântica deles, que chama *Croisette*, e Glauber dizendo que não ia e vomitando sem parar. Consegui arrastá-lo até lá, mas quando ele chegou começou a falar em todas



*Cannes, 1966, com Odete Lara e Glauber Rocha*



*Cannes, 1966*



FELICIDADE

Carlos Diegues explicou que o seu filme procura mostrar a luta pela felicidade

## CINEASTA DIZ QUE CANNES JULGA O FILME SOB PRESSÃO

O cineasta Carlos Diegues declarou ontem que "o Festival de Cannes é fundado e controlado pelos grandes produtores americanos e pelo sindicato dos produtores franceses, que estão mais interessados na promoção comercial de seus filmes e vídeos". Adicionou que a permissão do Faguet de Francescas, em 1962, levou os produtores a rejeitarem seu esboço de prêmio sobre o festival, mudando toda a direção.

"Aquela decisão — afirmou — foi um ato de rebeldia do júri contra as normas dos produtores. De 1963 para cá, desde que o Sindicato dos Produtores da França ameaçou retirar o apoio ao festival se não aceitasse suas imposições, nenhum filme de qualidade foi premiado". Diegues fez as declarações ao apresentar seu filme *A Grande Cidade*.

### A GRANDE CIDADE

Uma história de amor em São Paulo, dentro de uma paisagem urbana, entre os dois heróis e quatro personagens que rodeiam a felicidade no Rio de Janeiro". Foi assim o cineasta Carlos Diegues definiu, em entrevista ao Museu de Arte Moderna, seu novo filme, *A Grande Cidade*, interpretado por Leonardo Vilas, Anacy Rocha, Antônio Píngua e Joel Barcellos, que será lançado no Rio em 31 de maio e está concorrendo pelo Prêmio de Cannes.

Para Carlos Diegues "não existe um caminho" para a cinema nacional, mas vários, cabendo a cada cineasta escolher o seu, dentro da variedade temática que o Brasil oferece. Diegues diz que seu novo filme "tem a estrutura de *Os Três*" e costea a estrutura dele, numa linguagem simples para atingir diretamente ao grande público, "a intenção procura a felicidade, por quatro pessoas de diferentes de vida diferentes", de maneira que, "existem muitas maneiras de

se conseguir a felicidade, de acordo com a situação de cada um".

### O FILME

*A Grande Cidade*, de produção e direção de Carlos Diegues, é da produtora Zilka Viana, foi filmado integralmente nos dias 24, 25 e 26 de maio, em São Paulo, com o custo de 1 milhão e está no momento na fase final de liberação — mixagem — devendo estar pronto na próxima semana. Seu lançamento no Rio está marcado para 31 de maio.

O filme conta a história de Lúcia, interpretada por Anacy Rocha, que chega ao Rio, vindo de Nordeste, "em as expectativas de uma nova vida", para apresentar seu novo trabalho. Leonardo Vilas, não é encontrado, Lúcia, devido às dificuldades impostas pela cidade grande, acaba a procura de Carlos, interpretado por Antônio Píngua, um empresário interessado "em fazer uma vida e uma família em um momento em que o Brasil está em recesso". Após isso, Carlos abandona a vida e encontra Lúcia (Joel Barcellos), um homem legal, que se apaixona e quer viver com ela. Lúcia, entretanto, reencontra seu antigo noivo, Leonardo Vilas, um sandaísta que as circunstâncias da grande cidade transformaram num homem, ao mesmo tempo, a sua história mais famosa de Rio.

Segundo Carlos Diegues, o primeiro roteiro de *A Grande Cidade* divide o filme em quatro capítulos, embora sua separação em capítulos distintos, em cada um dos quais um dos quatro personagens centrais tenha maior destaque.

Além dos quatro atores principais, participam do filme, entre outros, Zé Kati, Maria Lúcia Dani, Joffre Soares, Hugo Chaves, José Cruz Jr. e diversos amigos de Diegues, entre jornalistas, cineastas, fotógrafos, aparecem em pequenas partes, como Lúcia Carlos, Marcel, Amélia Jabot, Darin Elze, Sérgio Donatelli Filho, David Neves, Gustavo Dadi e a atriz Lúcia Marinho.

as línguas. Demitiu os intérpretes e começou a falar inglês, francês e ninguém entendeu nada. Foi uma conferência de imprensa extraordinária.

Mas já na chegada ao Festival de Cannes, demos de cara com uma placa dizendo assim: *Metro Golden Mayer apresenta um filme produzido por Carlo Ponti e dirigido por Michelangelo Antonioni.*

Desanimado falei pro Glauber: *Podemos voltar porque essa Palma de Ouro já está resolvida.* E não deu outra, *Blow-Up* ganhou nesse ano. Era realmente um belo trabalho do Antonioni.

103

Mas *Terra em Transe* causou bastante polêmica, ganhou o Prêmio da Crítica apesar do pessoal do festival não ter curtido muito o filme. Depois nós voltamos em Cannes em 1969, com *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. E aí sim *O Dragão* foi o grande sucesso do festival.

Mas o engraçado de festival é que você tem a oportunidade de conhecer seus ídolos. Em uma ocasião eu tava sentado sozinho no bar do hotel, depois das sessões de cinema biritando. Ao meu lado um senhor com pinta de cowboy norte-americano.



Apresentaram-me ao senhor dizendo que eu era um produtor de cinema brasileiro. Os olhos do cowboy brilharam e os meus também quando disseram o nome dele: Nicholas Ray. Cineasta de *Juventude Transviada*, *Wind Across the Everglades* (*Jornada Tétrica*), eu conhecia todos os filmes dele.

Aí ocorre o inusitado. Ele vira-se para mim e diz que seu livro de cabeceira era *Quincas Borba*, o romance de Machado de Assis, e, o mais surpreendente, que ele topava fazer o filme quando eu quisesse. Eu queria é ouvir as histórias dele! Disfarcei e perguntei como foi a produção de um mito da minha geração: *Johnny Guitar*. Ele me disse que estava devendo 18 mil dólares ao estúdio. Foi ao chefe da produção do estúdio:

104

– *Quero pagar minha dívida. Tem algum filme para dirigir por aí?*

O executivo do estúdio disse a ele que tinha um, que o diretor tinha acabado de ser demitido e a vaga estava livre.

– *Quando vi o set, achei aqueles telões pintados muito bonitos e topei na hora. 18 dias depois eu tinha filmado Johnny Guitar.*

Eu fiquei encantado. Mas ele queria falar do futuro.

– *Mas voltando ao Quincas Borba, eu filme barato* – dizia ele, até com uns 4 milhões de dólares dá pra fazer.

Do alto dos 100 mil dólares que havia custado Terra em Transe, fui obrigado a declinar do amável convite que me fazia esse grande diretor de cinema, responsável por pelo menos duas ou três obras primas do cinema mundial.

Em seguida me aparece o Harry Saltzman, produtor do *James Bond*, com o cabelinho cortado à la fuzileiro naval americano perguntando como é se produzia filmes no Brasil.

105

– *Nós vamos ao Banco e pegamos dinheiro emprestado.*

– *Mas você bota dinheiro seu no filme?* – ele se assustou. – *Eu não boto dinheiro meu em filme! Eu sou produtor, eu sei fazer filme. Eu sou pago para fazer filme. Quem bota dinheiro no filme é quem recebe o dinheiro do filme. Quem bota dinheiro no filme é o distribuidor, o exibidor, não o produtor. O produtor é um profissional. Se você der um milhão de dólares na mão daquele*

*garçom, ele não consegue fazer um filme. Se me derem um milhão de dólares, eu faço um filme. Eu tenho um know how e por esse know how eu cobro.*

Parece uma constatação óbvia, mas aquilo me chocou profundamente. Por que eu era um produtor que botava o meu dinheiro no filme! Botava grana, avalizava papagaio, empenhava casa pra fazer filme... e na verdade o gringo tinha razão. Por que o filme tem de ser produzido por quem pega no dinheiro, e quem pega no dinheiro não é o produtor.

106

A primeira coisa que dá dinheiro no cinema é a pipoca, a segunda é a sala de exibição, depois é o distribuidor e por último é a produção.

Anos depois, quando nós estávamos na Embrafilme, fizemos uma conta: se você pegar dez títulos do cinema brasileiro aleatoriamente, vai ter um que estoura bilheteria, um que ajuda a pagar os outros, três que se pagam e cinco que não dão um tostão. Então uma distribuidora pode ter uma carteira de dez filmes e se sair bem, mas um filme só vai estourar e pagar os outros. Ninguém sabe qual é. Se desse para adivinhar, todo mundo só fazia esse.

Com essa lição eu comecei a fazer filmes com o dinheiro do exibidor, de avanço da exibição. Pegava o dinheiro avançado e fazia o filme dentro daquele orçamento que eu conseguia levantar dentro do mercado.



*Flávio Migliaccio em O Homem que Comprou o Mundo*

# O HOMEM QUE COMPROU O MUNDO



Direção  
EDUARDO  
COUTINHO

Flávio Migliaccio  
Marília Pera  
Hugo Carvana  
Jardel Filho  
Cláudio Marzo  
Rogéria  
Márcia Rodrigues  
Raul Cortez  
Natália Timberg  
Paulo Cesar Peréio

*Cartaz de O Homem que Comprou o Mundo*

## Capítulo IX

### O Homem Que Comprou O Mundo, 1968

Fiz os filmes anteriores sem nenhum tostão, no peito e na raça. Não tinha nada em caixa, começava com os atores, com a primeira parcela e da equipe praticamente ninguém ganhava nada. Já *O Homem Que Comprou O Mundo* marcou a coprodução com a Columbia Pictures. A Columbia, enquanto distribuidora estrangeira, podia aplicar parte do imposto retido nos filmes brasileiros. E assim resolvemos fazer com a Columbia uma comédia. Fizemos um argumento com o Luiz Carlos Maciel que ia ser o diretor, só que o Maciel teve uma briga com Glauber e o resultado é que nós chamamos Eduardo Coutinho, que era a bola da vez, para dirigir.

109

*O Homem Que Comprou O Mundo* era pra ser uma comédia rasgada e deslavada, mas foi filmada com elegância e charme. Chamamos Ricardo Aronovich para fotografar e Coutinho dirigindo, Mario Carneiro fazia a direção de arte... O resultado ficou meio capenga. Segundo Gustavo

Dahl, é uma chanchada filmada como se fosse *O Padre e a Moça*<sup>21</sup>.

Mas tem uma sequência extraordinária no filme, talvez uma das *gags* mais bem realizadas do cinema brasileiro: é o jogo de futebol. Uns espiões norte-americanos invadem a fortaleza guardada por soldados brasileiros e usam como arma uma bola de futebol. Eles jogam a bola e os soldados vão começando a se interessar pela bola e largam as armas e no fim está uma pelada disputadíssima.

110 Ainda bem que eu gosto tanto dessa sequência porque ela acabou com o orçamento do filme inteiro. O engraçado é que o filme tinha uma grana enorme, já que a Columbia entrou com 50% do dinheiro adiantado, e pela primeira vez podia trabalhar-se com folga. A minha folga foi de tal natureza que o dinheiro acabou no meio da filmagem! Depois desse jogo de futebol, a grana foi ficando curta e terminou.

Tivemos que matar todos os personagens ao mesmo tempo porque não tinha mais dinheiro para pagar ninguém. A solução foi colocar uma

---

<sup>21</sup> Filme de Joaquim Pedro de Andrade, com fotografia e cenografia de Mario Carneiro, lançou Paulo José.

bomba no cenário, a bomba explode e mata todo mundo.

Emiliano Queiroz, um dos atores que tinha recebido cachê, quando foi ver o filme devolveu o dinheiro.

*– Eu não quero ganhar porque eu não estou no filme.*

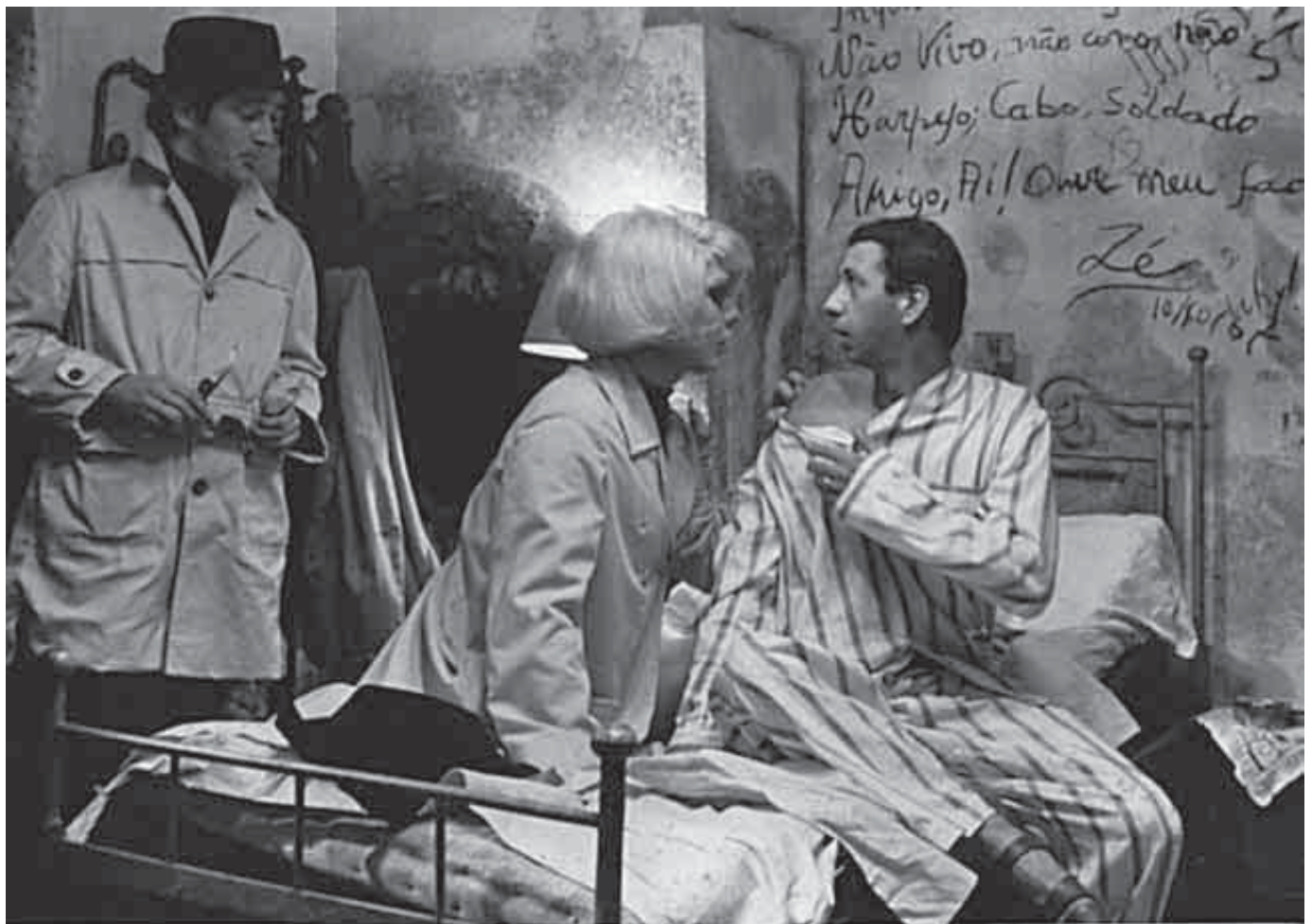
Ele realmente não aparece no filme.

Apesar da coprodução da Columbia, *O Homem que Comprou O Mundo* não foi propriamente lançado, foi arremessado. Arremessaram no cinema e ele ficou talvez uma semana. Depois os americanos quiseram comprar o filme como rascunho para refazer e nós, trouxas, não vendemos.





*Hugo Carvana em O Homem que Comprou o Mundo*



produção MAPA / COLUMBIA

direção EDUARDO COUTINHO

# O HOMEM QUE COMPROU O MUNDO

distribuição  COLUMBIA PICTURES

Cena de O Homem que Comprou o Mundo



produção MAPA / COLUMBIA

direção EDUARDO COUTINHO

# O HOMEM QUE COMPROU O MUNDO

distribuição  COLUMBIA PICTURES

*Cena de O Homem que Comprou o Mundo*

## Capítulo X

### O Câncer, 1968

*O Câncer* é resultado da Alfândega do Rio de Janeiro, ou mais exatamente, da burocracia brasileira. Eu importei da mesma empresa nos Estados Unidos, 60 latas de negativo colorido para fazer *O Dragão na Maldade contra o Santo Guerreiro* e 60 de negativo preto e branco para fazer um filme com Moisés Kendler chamado *Os Marginais*. Só que na hora de embalar, o sujeito trocou as latas, ou trocou as faturas e embalou as latas do negativo colorido no preto e branco e as do preto e branco no colorido. Resultado: a Alfândega apreendeu os filmes e queria me acusar de subfaturamento de um e de superfaturamento de outro. E as multas eram de 100%, 150%, uma fortuna. Era mais caro do que o preço do filme. Como eu não podia pagar aquelas multas, os filmes ficaram lá e eu entrei no túnel negro da burocracia brasileira para tentar liberar essas latas de filme.

115

Assim ficamos três meses sofrendo nas mãos da burocracia da Alfândega do Rio de Janeiro. Equipe e elenco contratados, todos esperando. Uns moravam na própria Mapa, que naquele tempo ficava na Urca. Glauber, vendo aquele pessoal todo ali sem fazer nada, teve a ideia de fazer um

filme em 16 mm. Compramos negativo preto e branco, Luiz Carlos Saldanha tinha uma câmera *Éclair* e começamos as filmagens ali mesmo no escritório da Mapa, com todo mundo que estava ali sendo ator, inclusive a equipe técnica. Quem passasse desavisado entrava também. Até o Luiz Carlos Saldanha, que era o câmera, entrou no meio de um plano. Zé Medeiros<sup>22</sup> fazia um chefe da máfia que se chamava Doutor Zelito. Eu também fui ator, numa das piores experiências da minha vida, por que Glauber não cortava. Acabava o assunto que ele tinha dado em dois minutos, e o chassi de uma câmera 16 mm é de 11 minutos, e ele não cortava. Moral da história: numa cena eu enchi o Pitanga de porrada e levei muita porrada do Carvana em outra. Caos.

Mas com certeza, a melhor coisa em *O Câncer* é a participação de Eduardo Coutinho, que encarnou um revolucionário organizado, que tinha tudo escrito em sua caderneta e não se conformava que a revolução era impossível no Brasil porque ninguém chega na hora. Marca-se uma passeata para às 3 horas, a polícia chega às

---

<sup>22</sup> José Medeiros (1921-1990), piauiense, era conhecido como Poeta da Luz. Começou como fotógrafo da revista *O Cruzeiro* e começou no cinema com *A Falecida*, de Leon Hirszman, 1965

5. Os estudantes lá pelas seis. Assim não dá. Não há revolução que possa ser feita com as coisas organizadas dessa maneira. A cena contada pode não ter muita graça, mas vista com a seriedade de Buster Keaton do Coutinho é impagável.

O problema é que o Saldanha estava experimentando uma gravação em som direto, utilizando um equipamento novo que ele trouxera: uma câmera Éclair 16 mm e um gravador Nagra. E como primeira experiência, não funcionou... O filme não tinha sincronismo. Naquele tempo era todo mundo meio doido e Saldanha justificava que não era um problema técnico, era um problema estético.

117

Então, apesar da sincronia ter se tornado um problema estético, o filme ficou anos para acabar, por que não tinha sincronia mesmo. Não sincronizava de jeito nenhum e não sincronizou até hoje. Mas foi uma experiência interessante. Uma experiência para aproveitar o tempo daquelas pessoas enquanto o negativo não saía da Alfândega. Quando o negativo saiu nós partimos pra Bahia, para filmar lá. E na verdade, foi uma aventura já na saída desse ônibus.



MAPA APRESENTA  
EM TROPICOLOR  
UM FILME DE  
**GLAUBER ROCHA**  
COM  
JOFRE SOARES  
LORIVAL PEREIRA  
ROSA MARIA PENNA  
VINICIUS SALVADORI  
MAKIO GUSMÃO  
EMANOEL CAVALCANTI

**O DRAGÃO DA MALDADE**  
MAURICIO DO VALLE • ODETE LARA • OTHON BASTOS • HUGO CARVANA  
**CONTRA O SANTO GUERREIRO**



*Cena de O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*

## Capítulo XI

### O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, 1968

Todo mundo vivia dizendo a Glauber que Antonio das Mortes, o personagem de Maurício do Valle em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, era um personagem mítico, um herói brasileiro, que tinha uma camisa de couro protegendo ele contra as balas que jamais lhe atingiam. *Com aquele capotão e aquele chapéu estava criado um personagem típico de seriado para televisão*. Acabamos fazendo 13 *scripts* para um seriado de TV que nunca saiu. Mas a certeza de que Antonio das Mortes deveria voltar ficou na cabeça de todos nós.

119

Claude Antoine arranhou uma grana na televisão francesa e convencemos Glauber de fazer uma concessão ao cinema comercial. Na cabeça dele *O Dragão* era uma certa violação, pois ele estava apenas diluindo um personagem já criado e fazendo uma espécie de *spaghetti western* ou melhor dizendo, uma *carne de sol western*.

Para transportar equipe e equipamento comprei um ônibus escolar de 1940, que se chamava *O Dragão da Maldade*, homônimo do filme a ser realizado. Ele inclusive aparece no final do filme. A saída do Dragão carregado da Urca, onde se



localizava a Mapa, foi prestigiada por muita gente. Lembro de Luis Carlos e Cacá me chamando de louco e garantindo que aquele ônibus velho não ia chegar a lugar nenhum.

Mas o Dragão partiu pela estrada a fora, rumo ao local escolhido para as filmagens: Milagres, no interior da Bahia. No dia seguinte mandamos uma Kombi, depois um carro e a caravana foi partindo aos poucos. Fui o último a sair de carro pela Rio-Bahia, procurando o ônibus, com a certeza de que O Dragão estava quebrado pelo caminho e que tinha um grande problema para resolver na produção do filme.

120 Quando cheguei em Milagres, sem encontrar o ônibus, para minha surpresa lá estava Glauber Rocha completamente maluco, já filmando, produzindo, dirigindo, organizando e estressando todo mundo. A equipe já estava no segundo dia de filmagem e já tinham virado a noite. Estavam trabalhando feito uns zumbis. Tive que parar a filmagem por dois dias para reorganizar tudo.

O engraçado é que o Glauber tinha uma disciplina de produtor bem prática. Ele cismou que o filme tinha data, que o filme tinha de acabar, que a produção estava exigindo. Eu não estava exigindo nada. Acho que ele usava isso para poder terminar o filme. Cinema tem isso, se você não tiver nenhum tipo de meta, ou restrição, você

não consegue acabar nunca, porque sempre se pode melhorar alguma coisa.

Mas se o *Dragão* tinha que ter uma data, essa era sem dúvida o Festival de Cannes. E, de fato, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* foi o grande sucesso do festival de Cannes daquele ano. O locutor anunciou:

– *Mesdames et Messieurs, le Brésil presente: Antônio das Mortés.*

Diferente de *Terra em Transe*, porque agora nós estávamos na sessão mais importante do festival. O frio na espinha era de responsabilidade. Ao final da sessão os aplausos foram eufóricos. Gritos de *Bravo! Bravo!* O filme criou um frisson no público e na crítica. Tinha uma manchete no jornal que dizia assim: *Setenta e oito punhaladas abalaram Cannes*. Eles contaram quantas punhaladas a Odete Lara dava no Carvana! Glauber tornou-se a estrela do festival.

121

Foi o grande momento do Glauber, quando ele explodiu no mundo. Eu assisti a Visconti<sup>23</sup> atravessar a rua para cumprimentar Glauber pelo

---

<sup>23</sup> Lucchino Visconti (1906-1976). Foi um dos expoentes do neo-realismo italiano, autor de filmes como *Rocco e seus Irmãos* (1960) e *Morte em Veneza* (1973).

brilhante filme que ele havia feito. Visconti era o presidente do júri nesse ano do festival e nos contou uma história, é reveladora:

*– Esse pessoal de cinema, esses críticos são uns idiotas. Quando eu fazia filmes fantásticos, potentes, fortes, cheios de criatividade, me ignoravam por completo, diziam que eu era medíocre. Depois, quando eu comecei a fazer filmes que não tinham nenhum interesse, quando eu estava copiando aquilo que já tinha feito, descobriram-me e começaram a achar que eu sou um gênio.*

122 Talvez essa conversa dele conosco tenha sido fruto do debate que estava sendo travado no júri, mas na hora nós nem notamos. Ao contrário, achamos que era um sinal óbvio que o prêmio era nosso.

No dia da premiação fomos pro Palácio dos Festivais, certos que íamos ganhar tudo. Inclusive a Palma de Ouro, que a gente achava barbada, já que o filme era maravilhoso! Então começou a premiação. Vera, ao meu lado, ia anotando os resultados. E o resultado é que Glauber ganhou a Palma de Ouro de Melhor Diretor. Claro que era um grande prêmio, mas na nossa cabeça tínhamos perdido todos os outros e esse era apenas uma consolação. Ficamos decepcionadíssimos, porque o segundo lugar para brasileiro não existe, ou se é campeão ou ficou com o último lugar.

Pegamos o prêmio e fomos para o hotel deprimidos. Glauber me deu a Palma para guardar, coloquei no escaninho da recepção do hotel e fomos jantar.

No dia seguinte já estávamos em Paris e o Glauber perguntou:

– *Cadê a Palma de Ouro?*

– *Eu botei nos escaninho do teu quarto, você não pegou?*

– *Eu nem sabia que estava no escaninho.*

Perdemos a Palma de Ouro. Nós, que esperávamos ganhar o prêmio de melhor filme e também o de melhor direção, terminamos ganhando metade da Palma de Melhor Direção – porque nesse ano o prêmio foi dividido com outro filme.

123

O lançamento do filme no Brasil é que foi engraçado. A Difilm tinha se dissolvido. O Roberto Farias ganhou tanto dinheiro com os filmes do Roberto Carlos e outros como *Os Machões* e *Os Paqueras* que começou a achar que a distribuidora estava vivendo dos filmes dele e saiu. Eu saí em seguida e assim a Mapa se tornou distribuidora e *O Dragão* foi lançado por nós, como um western.

Quando *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* entrou em cartaz, a Mapa devia o custo de dois filmes de longa-metragem. Só não foi à falência por gentileza dos credores. Num só dia, a Líder mandou para o cartório algo parecido com o que seria hoje 100 mil dólares. Em seguida começaram a pipocar títulos protestados por todo lado. Justiça se faça neste momento a uma figura fantástica chamada Lívio Checcini Bruni<sup>24</sup>. Lívio me adiantou uma grana necessária para que eu cobrisse os maiores problemas. Com o lançamento do *Dragão* e em seguida da *Máscara da Traição* nós pagamos tudo e ainda ganhamos muito dinheiro.

124

Glauber tinha colocado na cabeça que *O Dragão* era um *western*, uma concessão comercial que ele estava fazendo, um filme de Hollywood. Ele inclusive não gostava d'*O Dragão*, dizia que era um filme comercial.

E nós lançamos o filme como um filme de cangaço, de aventura, de ação. As pessoas achavam que iriam ver um filme tipo *Lampião, Rei do Cangaço*, se revoltavam e queriam quebrar os cinemas. Eu era o distribuidor do filme e recebia cartas terríveis.

Apesar disso, *O Dragão* foi um grande êxito de bilheteria. O filme pagou quatro ou cinco vezes

---

<sup>24</sup> Lívio Bruni, exibidor, era dono de uma cadeia de cinemas "Bruni".

真の敵を求めて荒野を彷徨する  
死神アントニオの勇壮な闘いを描いた  
灼熱のバラッド。



**Glauber Rocha**

ブラジル映画の旗手  
グラウベル・ローシャ衝撃の姉妹作。

カンヌ映画祭監督賞受賞('69)

**アントニオ・  
ダス・モルテス**

Antonio das Morte

サンフランシスコ映画祭大賞受賞('66)

真・敵・悪魔  
Dance of the Devil on Barrica de São

敵は、悪魔だ。



Cartaz de O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro



セラレクション  
ベス ト  
ローシヤ  
グラーウベル

■解説  
配給 ケイブルノグエイト・ムービー

一九六〇年代のはるかかなたの第三世界、ブラジルの地平に、ノヴァのよ  
うな閃光が走った。「バラヴェント」  
「黒い神と白い悪魔」「狂乱の大地」そ  
して「アントニオ・ダス・モルテス」と  
矢つぎ早やに発表された映画で、ヨーロ  
ッパの映画人の目をみはらせ、ゴダ  
ールをして、もつとも新しい映画監督  
の一人、といわしめて、ルイ・グエラ  
とともに、ブラジルの、シネマ・ノー  
ヴォの誕生を世界に告げたのがグラ  
ウベル・ローシヤだった。

グラウベル・ローシヤの映画は、フ  
イルム自体が灼熱のカオスのようだ。  
熱にうかされたかのように動きまわる  
カメラ、殺戮、大声をあげる人々、血  
をふきだしてころがっている死体、ま



Glauber Rocha

いあがるホコリ。が、灼熱  
のカオスは、そんな表面の  
喧嘩の中ばかりにあるのではな  
い。実際、ローシヤの映画は静け  
さに支配されているといったほうに  
なっている。そして、静けさが支配すれ  
ばするほど、喧嘩にもまた目ま  
が起る。人々のあえぎが押し殺されて  
すべては太陽によってひき起こされた  
残酷なフアンタジーであるともい  
うかのように、人々は不条理な運命をか  
けめけるのだ。

「アントニオ・ダス・モルテス」はブラジル東  
北部の民衆の希い歴史を基軸として表で  
られる殺し屋アントニオのパラッドである。  
白狂の静寂と完全のサンバ。流された血はす  
ぐに乾いて無情い結果と化し、死体はあつこ  
い間にただの風景のひとつになる。あつこ  
としか言いがたい。このころの活劇  
映画にはブラジル東北部のものがないと  
思っている。 船戸与一(作者)

「黒い神と白い悪魔」と「アントニ  
オ・ダス・モルテス」は、ブラジル東  
部を舞台に、伝説の主人公アントニ  
オ・ダス・モルテスの勇壮な闘いを描い  
た姉妹篇ともいえるべき作品である。  
「黒い神」では民衆を対象としてと  
らえたローシヤの目は、「アントニ  
オ」になると殺し屋そのものに向けら  
れる。ローシヤ映画の大きな魅力は、  
独特の様式性と現実性の荒々しい混沌  
であり、それが生み出す狂気のような  
エネルギーであろう。それは、観るも  
のをたじろがせ、驚かせ、そして、映  
画そのものを震憾させた。



ツバ広の黒い帽子に、黒い長い均り鐘  
マントをはおり、ライフル銃を抱えて  
登場する一匹狼の死神アントニオ。彼  
は、大地主に雇われて、命令のままに  
人々を殺し、カンガセイロを殺す。こ  
の男に正義は無縁なものだ。だが、カ  
ンガセイロには、義賊もいれば匪賊も  
いる。アントニオの無差別の殺戮はや  
がて匪賊にむかい、革命と民衆の解放  
に世界は逆転していく。ローシヤ  
の「黒い神と白い悪魔」と「アントニ  
オ・ダス・モルテス」は、ブラジル東  
部を舞台に、伝説の主人公アントニ  
オ・ダス・モルテスの勇壮な闘いを描い  
た姉妹篇ともいえるべき作品である。

第1弾 ■10/10(木)~11/8(金)	第2弾 ■11/16(土)~12/13(金)
<p><b>アントニオ・ダス・モルテス</b> Antonio das Mortes</p> <p>1969年ブラジル・マハフィルム=フ ランス・クロード・アントワヌ・フ イルム制作 ■スタッフ■ 製作・監督・原案・脚本・美術/ グラウベル・ローシヤ 撮影/アフォンソ・ベアート 音楽/マルロス・ノブレ、ヴァル テル・ケイロス、セルジオ・リカル ド、ノルデステの民謡</p> <p>■キャスト■ アントニオ・ダス・モルテス/ マウリシオ・ド・バツレ マトス/ウーゴ・カルバナ ラウラ/オデーテ・ラーラ 教授/オトン・バストス コイラーナ/ロリバル・パリス (カラー/100分) 1969年度カンヌ映画祭監督賞、ルイ ス・ブニエール賞受賞</p>	<p><b>黒い神と白い悪魔</b> Deus e o Diabo na Terra do Sol</p> <p>1964年ブラジル・コバカバーナ・フ イルム制作 ■スタッフ■ 監督・脚本/グラウベル・ローシヤ 撮影/ヴァルデマル・リマ 美術/パウロ・ジル・ソアレ 音楽/パツハ、ピラ=ロボス 歌/セルジオ・リカルド ■キャスト■ マヌエロ/ジェラルド・デル・レイ ローザ/イオナ・マガリヤンエス コリスコ/オトン・バストス ダーダ/ソニア・ドス・ウミデス セバステイアン/リディオ・シルバ アントニオ・ダス・モルテス/ マウリシオ・ド・バツレ (モノクロ/110分) 1964年度ボレッタ・ナルメ自由映画 祭最優秀作品賞、1966年サンフラン シスコ映画祭大賞受賞</p>

10月10日より  
ロードショウ

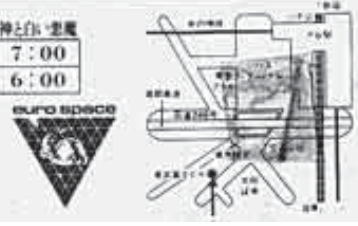
開映=入替制 アントニオ・ダス・モルテス

月→金	2:40	4:50	7:00
土・日・祭	1:40	3:50	6:00

開映=入替制 黒い神と白い悪魔

月→金	2:20	4:40	7:00
土・日・祭	1:20	3:40	6:00

料金=当日 1400円 前売 1200円 (都内各プレイガロ、チケッホック)  
映日協会「ユーロスペース」tel. 461-0211 渋谷駅東急プラザ地下車 2分 東急線光弘ろ



Verso do cartaz de O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro

o seu próprio custo. *O Dragão* já havia sido feito com o dinheiro de venda posterior, o chamado avanço de bilheteria, se pagou de novo com o prêmio que ganhou do INC<sup>25</sup> e quando foi lançado se pagou novamente com a bilheteria – fez mais de 1 milhão de espectadores. Para finalizar se pagou outra vez com vendas internacionais.

Nesse momento, do ponto de vista político, o País estava numa fase difícil. Em 1968, AI-5, a ditadura recrudesciu... lá em casa, de vez em quando, escondíamos alguém.

Enquanto isso, na Urca... a Mapa conseguiu fazer outro sucesso comercial.

127

---

<sup>25</sup> Instituto Nacional de Cinema, criado em 1966, era responsável por formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior. Foi com INC que o Estado assumiu explicitamente o financiamento da produção nacional de filmes. Até 1969 o INC já havia realizado 38 filmes em regime de produção associada, utilizando os recursos do Imposto de Renda das distribuidoras estrangeiras. A partir de 1969 esses recursos foram para a recém-criada Embrafilme. O INC aumentou a quota anual de exibição de filmes brasileiros para 63 dias, em 1969, para 112 dias, em 1975, ano em que foi extinto para existir o Concine.



An almost perfect crime: he put on

# THE TRAITOR'S MASK

and robbed the largest football stadium in the world.

A thriller with Brazil's greatest TV stars.

TARCÍSIO MEIRA  
GLÓRIA MENEZES  
CLÁUDIO MARZO

Un crimen casi perfecto: se puso la

# MÁSCARA DE LA TRAIÇÃO

y robó el mayor estadio de fútbol del mundo.

Una película emocionante, con las más importantes estrellas de la televisión brasileña.

Cartaz de A Máscara da Traição

## Capítulo XII

### A Máscara da Traição, 1969

Se a vida política não estava fácil, do ponto de vista econômico vivia-se o chamado *milagre brasileiro* e a economia começava a deslanchar, crescendo ao nível absurdo de quase 10% ao ano. Entramos numa fase no cinema que era possível fazer filme com o dinheiro do próprio adiantamento do exibidor. Era um período em que os filmes buscavam o mercado mesmo, foi muito fértil para o cinema brasileiro em termos de produção.

129

Lançado quase ao mesmo tempo em que *O Dragão* chegava aos cinemas, *A Máscara da Traição*, de Roberto Pires, com Glória Menezes, Tarcísio Meira e Cláudio Marzo. Além do elenco fantástico, merece destaque: a fotografia do Affonso Beato, o roteiro do Leopoldo Serran e os truques impecáveis de Roberto Pires. O filme é tão bem feito que o idiota da censura queria proibir o filme pois ensinava nos mínimos detalhes como assaltar o estádio do Maracanã. No filme o personagem do Claudio Marzo assalta o estádio com uma máscara, fingindo que é o Tarcisio Meira. Deu o maior trabalho para o cara acreditar que a máscara não existia e que aquele não era o

# RAINHA SEGUIU H

APÓS DEZ DIAS EM NOSSO PAÍS, SUA MAJESTADE COMEÇA A DE

# FIGURÃO NO

# ROUBO DO

# MARACANÃ

## Tesoureiro é o maior suspeito

Fundador: CHAGAS FREITAS

Diretor: OTHON PAULINO



Redação e Administração: Rua Riachuelo, 359 — Tel. 22-7751 — Telex 386

ANO XVIII Rio de Janeiro, Terça-Feira, 3 de Dezembro de 1968 N. 6.067

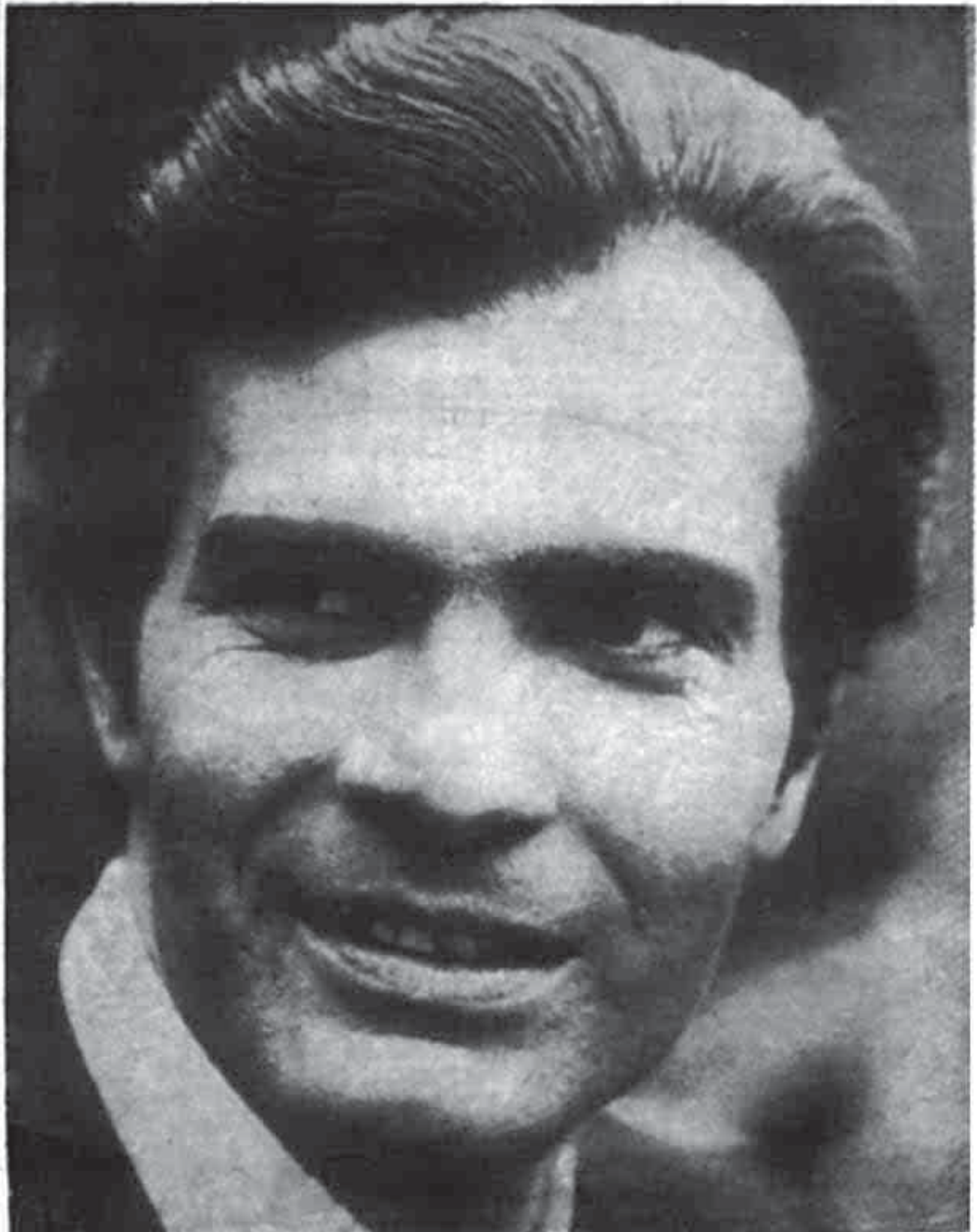
Policia deteve o Sr. Carlos Almeida, alto funcionário do Estádio Maracanã, sobre o qual recaem as maiores suspeitas (Detalhes na pág. 6)

## *Não existem oficiais da PM*

Manchete de O Dia em 3 de Dezembro de 1968

# OJE PARA O CHILE

BR SAUDADES (PÁG. 5)



Cláudio Marzo de máscara, era o Tarcísio Meira mesmo...

*A Máscara da Traição* foi o filme que eu produzi de maior bilheteria. Pagou seu orçamento em uma única sala de exibição, no Cinema Bruni do Méier<sup>26</sup>. E tudo daí pra frente foi lucro, ganhei muito dinheiro. Paguei todas as minhas dívidas.

O filme havia custado uns 40 a 45 mil dólares. Não estou dizendo 450 mil dólares não, foram 45 mil mesmo! Os filmes no Brasil custavam isso nessa época.<sup>27</sup> Eram filmes de mercado. A Embrafilme já existia, mas era incipiente, não tinha mais a CAIC, o Banco Nacional emprestava menos, mas o sistema de produção dominante nesse período era o avanço sobre a distribuição.

132

---

<sup>26</sup> Cinema da cadeia Livio Bruni situado no populoso bairro do subúrbio do Rio de Janeiro, onde o filme ficou por mais de 14 semanas em cartaz com sessões lotadas, principalmente as matinês

<sup>27</sup> Em 2009, o Ministério da Cultura realizou concurso para filmes de baixo orçamento premiando com 1 milhão de reais (equivalente a 500 mil dólares). Um filme médio custa por volta de 3 milhões de reais, com a equipe e o elenco de *Máscara da Traição*, não sai por menos de 7 milhões.



Mapa apresenta  
Em cores

**MÁSCARA**

Com Tarcisio Meira

Gloria Menezes

Um filme de  
Roberto Pires

**DA TRAIÇÃO**

Claudio Marzo

*Glória Menezes e Cláudio Marzo em A Máscara da Traição*



Mapa apresenta  
Em cores

Um filme de Roberto Fies

**MÁSCARA  
DA TRAIÇÃO**

Com Tarcisio Meira  
Gloria Menezes  
Cláudio Marzo

Cláudio Marzo em A Máscara da Traição

Nós fizemos *Minha Namorada*, *Doce Esporte do Sexo*, *A Máscara da Traição*, *Em Busca do Sussexo*... Todos esses filmes até 1974. A gente fazia um cinema com o mercado mesmo. Era o dinheiro da exibição, da distribuição que sustentava o cinema brasileiro, que assim ia muito bem. Os filmes eram vistos e discutidos e se ganhava muito dinheiro.





*Flávio Migliaccio e Milton Gonçalves em A Máscara da Traição*



*Flávio Migliaccio e Tarcísio Meira em A Máscara da Traição*



Mapa apresenta **CLAUDIO MARZO**

# **EM BUSCA DO SU\$EXO**

UM FILME DE **Roberto Pires**

*Flávio Migliaccio e Cláudio Marzo em Em Busca do Su\$exo*

## Capítulo XIII

### Em Busca do Sussexo, 1969

A primeira experiência de filmar em 16mm e ampliar para 35mm foi com um filme do Roberto Pires chamado *Em Busca do Sussexo*. O mundo todo estava apenas começando nesta tecnologia. Roberto Pires, nosso Thomas Jefferson baiano, adorava as coisas tecnológicas, quando era mais jovem, ainda na Bahia, havia inventado uma lente de cinemascope com uma mesa cirúrgica. O pai dele tinha uma ótica e ele pegou o tampo de vidro de uma mesa cirúrgica e fez uma lente de cinemascope, chamava *igluscope*. A igluscope fez o filme *Redenção*, produzido pela Iglu Filmes, que só tinha foco no lado direito do quadro, o lado esquerdo ficava aquela névoa...

139

Quando eu propus a ele fazermos o filme em 16 mm ele adorou. Obviamente que a qualidade técnica ficou bastante a desejar. Fizemos tudo aqui no Brasil, de uma maneira muito precária. O filme foi exibido no cinema Metro Passeio, que tinha a melhor projeção da cidade e todo mundo vivia dizendo:

– *Esse filme tem um problema qualquer... Não sei, é o foco que não está muito certo?*

E nós respondíamos com a maior cara de pau:

– *Não, não tem nada não, é um problema da projeção, o filme está ótimo.*

Nós aprendemos muito com esse filme e chegamos à conclusão de que a ampliação deveria ser feita fora. Aqui no Brasil não se conseguia fazer uma ampliação com a mesma tecnologia que eu tinha visto na Europa.

## Capítulo XIV

### Minha Namorada, 1970

Em *Minha Namorada* eu acertei metade do dinheiro em uma pré-venda para o Severiano Ribeiro que iria distribuir o filme do Rio para a Região Norte. A outra metade eu consegui em outra pré-venda para outro distribuidor, o Chiquinho Lucas, que iria comercializar de São Paulo para o Sul.

Fiz esses acordos com a promessa de entregar um filme juvenil para as férias de julho. Nós estávamos em janeiro, era pouco tempo e pouco dinheiro. A equação era de tal natureza apertada que nenhum diretor topou fazer e assim eu virei diretor. Na verdade, eu virei diretor um pouco por contingência de produção, eu era um produtor que estava dirigindo.

Resolvi chamar para dirigir o filme comigo meu saudoso e brilhante amigo Armando Costa, que tinha uma experiência enorme com atores no Teatro de Arena e no Grupo Opinião. Assim, eu que já tinha experiência de câmera me encarregava da parte técnica.

Fizemos o filme rapidíssimo, em vinte dias de filmagem. Tínhamos uma equipe pequena, 12

# Minha namorada

DIREÇÃO  
ZELITO VIANA

COM  
PEDRO AGUINAGA  
LAURA MARIA  
MARCELO



*Cartaz de Minha Namorada*

On Ipanema's hot sands, an adolescent body...

# MY GIRLFRIEND

But what will my family think about her?

A chronicle about Rio de Janeiro's youth.



LAURA MARIA

PEDRO AGUINAGA

FERNANDA MONTENEGRO

En las arenas calientes de Ipanema, un cuerpo adolescente...

# MI ENAMORADA

¿Pero qué va a decir mi familia?

Una crónica sobre la juventud de Rio de Janeiro.



peças, sendo dois diretores, na pesada só Pintinho e Chiquinho. Filmei na minha casa, um apartamento em Copacabana. Minha família teve que se mudar para a casa da minha sogra e a equipe ocupou o apartamento.

Para achar os atores principais fiz um monte de testes, recusei um monte de gente boa, e acabei escolhendo dois garotos: Marcelo e Laura. O curioso é que a soma da idade deles era menor do que a minha: eram dois garotos de 15 e 16 anos, eu tinha 32 anos.

144 Fizemos um concurso no Flávio Cavalcanti, famoso programa de televisão da época, para escolher o homem mais bonito do Brasil. O eleito foi Pedro Aguinaga, que compôs o outro vértice do triângulo.

Contratamos Jorge Dória para fazer o papel do pai e Odete Lara para fazer a mãe. Odete no primeiro dia de filmagem virou para nós e disparou:

*– Olha, eu não vou fazer esse papel. Esse personagem me grila muito, é uma mãe repressora, é tudo que eu não quero ser na minha vida. Eu lutei toda a minha vida para ser uma pessoa liberada e liberal. Eu não vou fazer uma mãe repressora.*

Ela entrou naquela viagem e foi embora. E nós ficamos ali, nos olhando: equipe toda pronta, luz, tudo montado e a atriz foi embora. Nem duvidei, liguei para a Fernanda Montenegro, que eu conhecia dos tempos da rádio, ainda com o nome de Arlete, e fiz o convite: primeiro filme, uma mãe um pouco repressora, não tem muito dinheiro...

Para surpresa do resto da equipe, ela topou.

– *Tudo bem. Quando é?*

– *Agora.*

– *Mas agora Zelito? E a roupa?*

– *Traz umas duas ou três roupas suas.*

145

Meia hora depois a Fernanda estava chorando em cena, recebendo a filha que depois de ter uma aventura voltava para casa. A primeira cena dela já era um abraço na filha chorando em lágrimas. É uma profissional extraordinária que me tirou de um grande aperto.

*Minha Namorada* foi uma experiência de primeiro filme pra muita gente, não só para mim, para o Armandinho (Costa), para os atores, para a Alzira Cohen que montou o filme. Durante a montagem de *Minha Namorada* vivemos cenas inesquecíveis. Eu e a Alzira nunca tínhamos trabalhado na moviola, tudo era novo para nós.



 **Minha  
namorada** participações especiais **FERNANDA MONTENEGRO  
JORGE DÓRA** **PEDRO AGUINAGA  
LAURA MARIA  
MARCELO** **COLORIDO**

*Laura Maria e Fernanda Montenegro em Minha Namorada*



# Minha namorada

PEDRO AGUINAGA  
LAURA MARIA  
MARCELO

COLORIDO

participações especiais

FERNANDA MONTENEGRO  
JORGE DÓRIA

*Pedro Aguinaga e Laura Maria em Minha Namorada*

*Corta do lado de cá ou corta do lado de lá?* Não sabíamos nem de que lado cortava. *Fica esse plano, esse não fica.* Eu, engenheiro orgulhoso, descobria nova utilidade de fazer contas: fotogramas. Enquanto isso Glauber ficava sentado atrás de nós dando palpite:

– *Não, não corta não, não corta nada não, tá ótimo. Deixa, continua.*

Glauber gritando atrás, contribuindo muito para aumentar nosso nervosismo, parecia mais uma cena de *Terra em Transe*.

148

Na finalização tive uma contribuição incrível na trilha sonora do Gato Barbieri<sup>28</sup>. Ele estabeleceu um diálogo com os músicos, gente que ele nunca havia visto, como Naná Vasconcelos que estava na percussão, e outros seis músicos de altíssimo nível, improvisando ali no estúdio. Barbieri começava a tocar, os músicos iam atrás, uma coisa maravilhosa e eles não paravam de tocar nunca. Esgotou a duração do filme e eles não paravam.

E nós fizemos esse filme assim. Conseguimos entregar no prazo, deu tudo certo. Foi uma ex-

---

<sup>28</sup> Músico ítalo-argentino que compôs a trilha de *O Último Tango em Paris*.

periência que resultou num trabalho bem legal. Os jovens gostaram muito, mas a censura acabou com a carreira do filme. *Minha Namorada* tinha como público-alvo o jovem e adolescente. Eu queria 14 anos, mas a censura não perdoou e colocou para 18 anos.

Mas de qualquer maneira eu tinha conseguido fazer um filme com o dinheiro e no tempo proposto pelos exibidores. Claro que quando a gente pegava o *avanço sobre a distribuição* não se via mais o dinheiro da bilheteria, a não ser quando dava muito mesmo.

Depois desse, eu fiz outro filme em seguida. Os filmes naquele tempo tinham uma data para entrar nos cinemas. Hoje infelizmente não tem mais isso. Os filmes ficam prontos e não conseguem data para exibir.



## Capítulo XV

### Na Boca da Noite, 1972

*Na Boca da Noite* foi um filme do Walter Lima Jr, produzido por Roberto Pires, que nós filmamos em três dias. Thomas Farkas<sup>29</sup> entrou com o equipamento de câmera e com o negativo. Ele tinha um negativo vencido preto e branco que inclusive deu ao filme uma fotografia estranha... ficou até bonito.

Nós filmamos em três noites porque era uma adaptação teatral de uma peça chamada *O Assalto*, de José Vicente, e foi filmado com os mesmos atores da peça, em uma locação só, um banco.

151

Para dar mais agilidade à câmera, nesse filme, nós inventamos o *steady-cam*. Com ajuda do Leonardo Bartucci, que era o fotógrafo, e do Roberto Pires, o professor pardal, fizemos um cinturão com um vergalhão de ferro de um quarto de polegada que saía pelas costas e dava a volta em cima da cabeça e depois descia pela

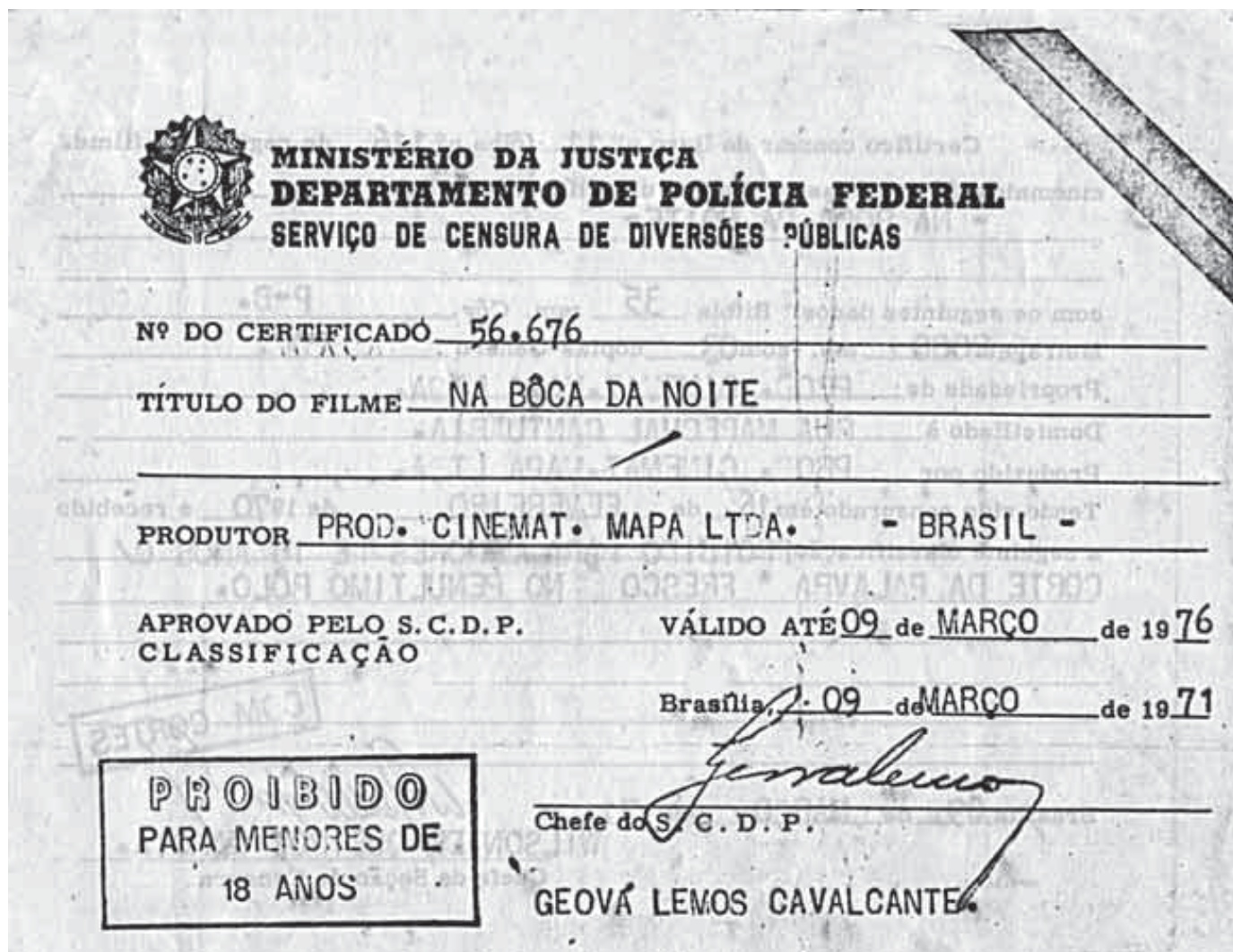
---

<sup>29</sup> Produtor, fotógrafo, dono da cadeia de lojas “Fotóptica” e pai do fotógrafo Pedro Farkas.



frente, onde um elástico pendurava a câmera 16mm. Demos a ele o nome de Clóvis.

Outro dia veio um pesquisador aqui atrás do Clóvis, reviramos a Mapa toda, mas infelizmente não o achamos.



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Nº DO CERTIFICADO 56.676

TÍTULO DO FILME NA BÔCA DA NOITE

PRODUTOR PROD. CINEMAT. MAPA LTDA. - BRASIL -

APROVADO PELO S. C. D. P. VÁLIDO ATÉ 09 de MARÇO de 19 76  
CLASSIFICAÇÃO

Brasília, 09 de MARÇO de 19 71

**PROIBIDO  
PARA MENORES DE  
18 ANOS**

\_\_\_\_\_  
Chefe do S. C. D. P.  
GEOVÁ LEMOS CAVALCANTE

*Certificado de censura de Boca da Noite*

M. J. — D. P. F.  
CERTIFICADO DO S. C. D. P.

Certifico constar do livro nº 11 — fôlha nº 116 —, de registro de filmes cinematográficos, o assentamento da película intitulada - NA BOCA DA NOITE -

com os seguintes dados: Bitola 35 mm. Cór. P-B.  
Metragem 2000 ms. - com 03 cópias - Gênero DE.  
Propriedade de PROD. CINEMAT. MAPA LTDA.  
Domiciliado à BUA MARECHAL CANTUÁRIA.  
Produzido por PROD. CINEMAT. MAPA LTDA.

Tendo sido censurado em 16. de FEVEREIRO de 1970 e recebido a seguinte classificação PROIBIDO PARA MENORES DE 18 ANOS C/ CORTE DA PALAVRA "FRESCO" NO PENULTIMO RÔLO.

COM CORTES

Brasília, 09 de MARÇO de 1971

*Wilson de Queiroz Garcia*  
WILSON DE QUEIROZ GARCIA.  
Chefe da Seção de Censura



## Capítulo XVI

### O Doce Esporte do Sexo, 1972

O ano era 1972 e dentro da proposta de fazer filmes para o mercado, decidi que era hora de ficar rico. Para isso, nada melhor que fazer um filme com Chico Anysio. E aproveitando a versatilidade dele, decidimos fazer um filme em episódios.

Era meu primeiro filme sozinho. Sofri o pão que o diabo amassou. A partir deste filme aprendi que cinema, apesar de fruto de uma *viagem* muito pessoal do diretor, é uma arte coletiva e a equipe tem participação decisiva no resultado do produto.

A outra constatação óbvia, mas ao mesmo tempo fundamental, é que o filme é o resultado de sutis momentos obtidos durante a filmagem. A soma desses momentos pode gerar uma obra-prima para alguns e ao mesmo tempo um abacaxi para outros.

*O Doce Esporte do Sexo* tem uma história engraçada. Como nós não tínhamos dinheiro, filmamos usando negativo colorido e fizemos o copião em preto e branco. Então, nós montamos o filme inteiro e só descobrimos na pré-estreia



Cartaz de O Doce Esporte do Sexo



**MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS**

Nº DO CERTIFICADO 64.666

TÍTULO DO FILME " O DOCE ESPORTE DO SEXO "

PRODUTOR PROD. CINEMAT. MAPA LTDA. \* BRASIL \*

APROVADO PELO S.C.D.P. VÁLIDO ATÉ 20 de JANEIRO de 19 72  
CLASSIFICAÇÃO

Brasília, 20 de JANEIRO de 19 72

**PROIBIDO  
PARA MENORES DE  
18 ANOS**

*Rogério Nunes*  
Chefe do S.C.D.P.  
**ROGÉRIO NUNES**

**M.J.— D.P.F.  
CERTIFICADO DO S.C.D.P.**

Certifico constar do livro nº 12 fôlha nº 167, de registro de filmes cinematográficos, o assentamento da película intitulada " O DOCE ESPORTE DO SEXO "

com os seguintes dados: Bitola 35 mm. Côr COLORIDO  
Metragem 2396 ms. -com 01 cópias- Gênero DRAMA  
Propriedade de PROD. CINEMAT. MAPA LTDA.  
Domiciliado à RUA MAL. CANTUÁRIA, 94  
Produzido por PROD. CINEMAT. MAPA LTDA.

**COM CORTES**

Tendo sido censurado em 13 de JANEIRO de 19 72 e recebido a seguinte classificação: PROIBIDO PARA MENORES ATÉ 18 ANOS C/ CORTE: 1) - CORTAR NO 2º QUADRO, A CENA ONDE APARECE UMA MULHER TOTALMENTE NUA E DE FRENTE.

APP Brasília, 20 de JANEIRO de 19 72

*Paulo Leite de Lacerda*  
**PAULO LEITE DE LACERDA - SUBST.**  
Chefe da Seção de Censura

Certificado de Censura de O Doce Esporte do Sexo

que a Irene Stefania começa a cena com uma calcinha preta e depois está com uma vermelha. Ela trocou de calcinha na cena e nós não notamos na moviola.

Lembro que na filmagem, em algum momento, ela me perguntou se a calcinha dela iria aparecer, eu disse que sim.

– *Então eu vou comprar uma calcinha que essa aqui não é boa para aparecer.*

E ela foi comprar uma calcinha por conta própria. Eu não prestei muita atenção e o resultado é que a cena começa com a Irene de calcinha preta e corta para ela com a calcinha vermelha. No preto e branco, preto e vermelho são iguais.

158

Nós montamos o filme durante meses e nunca vimos nada de errado, só fomos ver na pré-estreia no cinema. Aliás, essa foi uma das maiores gargalhadas do filme. O público se divertiu com a pobreza do copião.

*O Doce Esporte do Sexo* foi outro filme que fez sucesso. Ele faturou três vezes o seu próprio custo, mas nós esperávamos muito mais. Dessa vez a gente pensava que iria ficar milionário pro resto da vida. Fazer comédia é muito difícil, me desinteressei completamente pelo gênero.

## Capítulo XVII

### Quando o Carnaval Chegar, 1973

Um dia Cacá chega com uma proposta milionária:

*– Eu tenho o Chico Buarque, a Nara Leão, a Maria Bethânia e uma história pronta. A Leila Diniz – que era a super vedete da época – vai trabalhar no filme, consegui o patrocínio da Phillips e um contrato com um coprodutor alemão. Tenho tudo. Só preciso de uma produtora para fazer o filme.*

Topei na hora. Desta vez, sem a menor sombra de dúvida, íamos ficar ricos! Finalmente!

159

Antes de começar o filme o patrocínio da Phillips dançou e a Leila Diniz quebrou o pé e não pôde fazer. Pelo menos o produtor alemão mandou a primeira parcela e deveria pagar a segunda no final da filmagem. Quando eu chego na Alemanha para buscar a segunda parcela o cara olha o filme e diz assim:

*– Essa não! Não foi esse o filme que eu contratei. Prefiro perder a primeira parcela.*

E eu fiquei lá na Alemanha com vontade de jogar aquelas latas todas fora.





*Cenas de Quando o Carnaval Chegar*





*Cena de Quando o Carnaval Chegar*

Só no lançamento é que nós descobrimos o público-alvo: aquele era um filme para crianças. *Quando o Carnaval Chegar* dava mais dinheiro nas sessões da tarde do que de noite. Descobrimos também que o personagem principal não era o Chico Buarque, nem a Nara Leão, muito menos a Maria Bethânia. Era o Iota. Um ônibus todo pintado pelo Keko Altan, diretor de arte italiano. Acredito que foi daí que Cacá desenvolveu a ideia para o *Bye Bye Brasil*.

*Quando o Carnaval Chegar* foi o primeiro cano de bilheteria que eu tomei. Cano mesmo, de faltar dinheiro. Levei um tempo para me recuperar. Porque os filmes anteriores entravam no cinema já meio pagos. Sempre tinha um dinheiro que a gente pegava no banco, mas dava para pagar, arrolar os juros que não eram tão altos.

Além disso, *A Máscara da Traição* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* tinham dado muito dinheiro. Naquele tempo o ingresso era mais barato e a frequência no cinema muito maior.



**QUANDO  
O CARNAVAL  
CHEGAR**



**QUANDO  
O CARNAVAL  
CHEGAR**



*Cenas de Quando o Carnaval Chegar*

She was a woman of all pleasures -

# ALMA

and for her sake someone is going to die of love!

A love tragedy that took place in São Paulo,  
during the Twenties.



ISABEL  
RIBEIRO

CLÁUDIO  
MARZO

Era una mujer de todos los placeres -

# ALMA

y, por ella, alguien va a morirse de amor!

Cartaz de Os Condenados

## Capítulo XVIII

### Os Condenados, 1973/1974

A Embrafilme foi criada no final de 1969 e funcionava num primeiro momento como uma exportadora de filmes. Posteriormente começou a atuar como coprodutora. Ainda não era a distribuidora que viria a ser, e os diretores eram militares. Mesmo assim, por meio da Embrafilme, nós pudemos deixar de rodar os filmes de mercado para criar os filmes que iriam fazer a revolução e mudar o mundo. Esses eram os filmes que nós queríamos fazer. Por que essa era a nossa pretensão: fazer filmes para mudar o mundo, para mudar a humanidade, criar um novo homem.

167

Foi nesse tempo, em 1973, que eu resolvi fazer um filme mais empenhado, me colocando mais como diretor. Na época, como a censura era ainda forte, os cineastas se voltaram para adaptações da literatura, e eu tentei *Os Condenados*, adaptação de um conto de Oswald de Andrade.

Eu tentava obter o financiamento junto à Embrafilme e nunca conseguia. Um dia, resolvi escrever uma carta para o Ministro da Educação, Jarbas Passarinho, explicando o que estava acontecendo com a Embrafilme, empresa subordinada a



ele: meu projeto estava sendo rejeitado porque eu era sócio de Glauber Rocha (que no final de 1970 tinha se autoexilado no Uruguai, de onde fez declarações bombásticas contra a ditadura e acabou sendo banido do País).

Um ano depois dessa carta, eu recebo um telefonema do Walter Graciosa, o novo diretor da Embrafilme, praticamente me convocando para o mesmo dia. Em pouco tempo eu estava lá. Ele coloca a mão no meu ombro e diz:

*– Eu recebi um bilhete do Ministro mandando lhe financiar. Como é que eu faço para lhe dar o dinheiro?*

168

Em um dia eles tiraram o processo do arquivo, refizeram o parecer do não-financiamento, mandaram para a tesouraria e assinaram o cheque. Antes das cinco da tarde eu estava com o cheque na mão, contrariando toda a burocracia da Embrafilme que era uma loucura.

*Os Condenados* foi efetivamente o filme que eu mais me empenhei como diretor. Até aquele momento eu não sabia se era um diretor de cinema, ou um produtor que dirigia, assim decidi fazer um filme de diretor, metendo a cara e, como diz em *Terra em Transe*, *soltando as amarras e deixando o vagão correr solto.*



*Filmagens de Os Condenados*



*Zelito e Dib em Os Condenados*

Foi com esse espírito que *Os Condenados* foi realizado. Eu queria ser diretor, fui soltando a minha sensibilidade e testando a minha capacidade de criação. Eu estou contando essa história porque na verdade deu certo. *Os Condenados* foi um filme que resultou num produto bastante bom em termos de escritura cinematográfica, onde eu tive vários momentos de grande alegria depois do filme pronto.

Quatro pessoas foram fundamentais na realização do projeto e o primeiro foi Dib Lutfi, com a fotografia e a câmara, que fez um trabalho fantástico. O primeiro plano do filme foi ensaiado durante três ou quatro horas, era um plano que durava quatro minutos, ou seja, uma lata de negativo inteira. Depois dessas horas de ensaio, o Dib me pede cinco minutinhos para *dar um pulo em casa*. Ficamos todos parados, sem entender nada.

Pouco depois ele volta com um tênis especial. O plano era todo com a câmera na mão, e ele achou que aquele chão estava escorregando e foi buscar outro par de tênis. O filme foi todo feito assim, com muito carinho.

Para se ter uma ideia do clima da filmagem, nós não tínhamos hora marcada para começar a trabalhar no dia seguinte. Cada um sabia a hora de chegar e o que tinha para fazer. O eletricista



*Cenas de Os Condenados*



chegava primeiro para iluminar, o maquiador chegava mais cedo, o ator chegava duas horas antes sabendo que a maquiagem demora, ou seja, cada pessoa da equipe fazia sua hora de filmagem. E nós sempre começávamos na hora.

Foi em *Os Condenados* que eu descobri o segredo. Dirigir um filme é saber tirar da equipe e do elenco o melhor que eles podem dar, é tirar de cada colaborador o melhor que ele tem para dar. Se todos estão trabalhando no seu melhor, você não precisa fazer quase nada. Eu consegui entender isso e aplicar tão bem que um dia me expulsaram do set:

174

*– Você agora vai lá para fora que nós vamos preparar aqui. O fotógrafo vai fazer a luz, o cenógrafo vai arrumar o cenário, o figurinista vai cuidar do figurino, os atores vão ensaiar e quando estiver tudo pronto você entra e nós mostramos pra você como está.*

Lá fui eu expulso do set e quando voltei descobri que a cena estava pronta e maravilhosa. Isabel, linda, maquiada da melhor maneira possível, vestindo um figurino que eu não tinha visto ainda. Eles estavam todos animados para me mostrar como é que faziam o melhor possível. E essa foi a minha descoberta: dirigir um filme é conseguir tirar das pessoas o melhor que elas podem dar.



*Blimp em Os Condenados*



Por analogia gosto de pensar numa orquestra: o maestro não toca nada. Ele mexe aquela batuta dele, e se o violino não tocar bem, o saxofone não tocar bem, o oboé não tocar bem, não existe o som da orquestra. O trabalho do maestro é tirar o melhor som de cada pessoa, e o do diretor de cinema é tirar o melhor do elenco e da equipe. Quando essa mágica funciona, tudo vai dar certo. Foi o que eu aprendi nesse filme.

176 Mas voltando a falar das quatro pessoas fundamentais para *Os Condenados*, a segunda é Keko Altan, um italiano que era o diretor de arte no filme e que me ensinou uma coisa fantástica: direção de arte se faz na lente, não adianta você cenografar todo o ambiente, a câmara não vai ver, a cenografia se faz na lente.

O resultado disso é que o filme parece ter uma cenografia riquíssima, mas na verdade são alguns poucos móveis que passavam de um lugar para o outro, e se transformavam recebendo um pano em cima. Ou seja, o cenário rodava, os móveis todos rodavam no cenário, fazendo o público acreditar que o quarto estava todo decorado, e na realidade o quarto não estava decorado, nós usávamos dois ou três objetos que eram deslocados e falseados com panos.

É uma cenografia fina, cultura de italiano, de gente que foi formada em Veneza, Florença, e que tem uma cultura fantástica do Renascimento. Keko Altan era um grande artista, logo depois virou Altan, o cartunista mais famoso da Itália.

As outras duas pessoas que fecham o quarteto são os atores Isabel Ribeiro e Cláudio Marzo que se entregaram completamente ao filme. Isabel era minha amiga e estava me ajudando a achar uma atriz para o personagem. Começamos a fazer testes com Isabel no comando, num determinado momento eu comecei a achar Isabel bem interessante:

177

– *Isabel, quem sabe não é você mesmo?*  
– *Eu sempre achei, mas você não falou comigo. Você me contratou para arranjar uma atriz, mas na verdade eu posso tentar fazer.*

Então nós fizemos um trabalho fantástico nela, que não tinha exatamente o perfil do personagem, foi o Cláudio quem avalizou a escolha da Isabel. O personagem dele era total e completamente apaixonado pelo dela. Precisava ter a tal química. Eu perguntei por quem ele estava apaixonado no momento e a resposta só confirmou a escolha:



*Cenas de Os Condenados*





*Isabel Ribeiro e Cláudio Marzo em Os Condenados*



*Dib e Mário Murakami em Os Condenados*

– *Isabel Ribeiro.*

– *Então é ela a atriz do filme.*

*Os Condenados* me deu muitas alegrias. Uma das maiores foi quando eu ganhei o Pavão de Prata no Festival da Índia. O júri era composto por diretores de cinema que eu respeitava como: Frank Capra, Nagisa Oshima, Krzysztof Zanussi, Satyajit Ray, entre outros. E concorrendo comigo só tinha cineasta consagrado, ou que vieram a ser consagrados depois. Neste festival, sem nenhum lobby, sem nenhuma política, fui escolhido por aquele júri de cineastas famosos como o melhor diretor.

182

Eu fiquei bem feliz na hora, mas quando eu cheguei ao Brasil fui falar do prêmio com certo desdém, do alto de quem perdeu a Palma de Ouro, e o Nelson Pereira me deu uma bronca:

– *O quê que é isso rapaz, você ganhou um prêmio internacional num festival de cinema como melhor diretor, isso é uma coisa rara, difícil de arrumar. Não é todo mundo que tem um prêmio de melhor direção num festival de cinema no mundo.*

Aquilo me impressionou, afinal Nelson é o nosso grande guru do Cinema Novo. E ele tinha razão,



*Zelito e Cláudio Marzo em Os Condenados*





2ª Semana!

ISABEL RIBEIRO  
CLÁUDIO MARZO  
em

**OS CONDENADOS**

um filme de ZELITO VIANA

HOJE 3,15 - 5 - 6,45 - 8,30 - 10,15 18 anos

**CINEMA I** **STUDIO TIJUCA**

Anúncio de Os Condenados

foi a partir daquele momento que eu passei a ser um diretor. Não um produtor que dirige, mas um diretor que produz. Essa reflexão mudou concretamente a minha carreira.

Nesse ano, *Os Condenados* foi nomeado concorrente a melhor filme estrangeiro na Europa. Naquele tempo a gente não participava do Oscar. Concorri como melhor filme estrangeiro na Europa e ganhei vários prêmios em outros festivais. Ou seja, foi o filme que me afirmou no cinema como diretor de cinema e não apenas produtor.

No lançamento ocorreu um episódio muito engraçado. Estávamos na terceira semana de exibição, com o filme perigando sair de cartaz, quando encontro Luiz Carlos Barreto, que promete me ajudar. A ideia dele era dar uma notinha para publicar na coluna do Zózimo que saía no *Caderno B do Jornal do Brasil*. Ele ligou, inventou que o filme ganhou alguma coisa e dois dias depois a nota foi publicada. O engraçado é que o próprio Barreto veio me dar os parabéns pelo prêmio! Deu certo, o filme dobrou a quarta semana.

*Os Condenados*, pelas suas premiações mundo a fora, foi selecionado para ser exibido no Museu de Arte Moderna em Nova York numa mostra bastante prestigiada que se chama *New Films, New Directors*. O filme recebeu uma crítica elo-

# Esquema Carioca

Sérgio Cabral

Cláudio Marzo em *Os Condenados*

## Bilhete do Zelito

O diretor de cinema Zelito Vianna manda notícias do seu filme *Os Condenados*, num bilhete que transcrevo fazendo de conta que fiz uma entrevista com ele:

"Dentro de poucos dias, mais precisamente na próxima semana, lançarei no Cine I e circuito meu último filme, *Os Condenados*, adaptação de duas novelas do controvertido escritor paulista Oswald de Andrade (*O Rei da Vela*, *João Miramar* etc.). Todo mundo que o viu em sessões especiais gostou bastante. De fato tem várias coisas boas: a fotografia em cores de Dib Luftl (que está genial); a música de John Luciano Neschling

(um compositor jovem que fez um excelente trabalho); a cenografia e os figurinos de Francisco Altan e Mara Chaves (que reconstituíram com perfeição a São Paulo dos anos 20), na própria cidade e em alguns locais — hoje demolidos — do nosso Rio de Janeiro; e, finalmente, os desempenhos magistrais de Isabel Ribeiro, Cláudio Marzo, Nildo Parente e Roberto Bataglin (tem mais gente, que você verá ao assistir ao filme).

Indicado pelo Instituto Nacional de Cinema para representar o Brasil no Festival de Cannes, a fita teve aqueles velhos problemas de chegar atrasada e as comissões

não aceitarem as sugestões para "quebrar o galho" à brasileira. Assim, parece que iremos mesmo é ao Festival de San Sebastian, na Espanha, que também é muito bom para nós. Além disso, tive a sorte de vendê-la a uma distribuidora parisiense, Vera Belmont (da Stéphanie Films) que a exibirá em três cinemas locais. O mais é a recepção no Brasil — que, espero, será boa."

Ótimo, Zelito, estou torcendo para *Os Condenados*. Você só se esqueceu de dizer que também colaborei na música do filme, emprestando-lhe discos antigos. Aliás, quando serão devolvidos?

*Zelito e Cláudio Marzo em Os Condenados*

giosa do Vincent Canby, no *New York Times*, e, a partir deste momento, as pessoas enlouqueceram e eu perdi o controle da situação. Chegou um exibidor independente com um cineminha no Village e me disse:

– *Com esta crítica, ponho em cartaz imediatamente e nós vamos aproveitando a imprensa.*

Fabiano Canosa<sup>30</sup> pulou nas tamancas.

– *Não Senhor! Quem vai recomendar o filme é o Coppola! Ele manda na Paramount que é dona da maior cadeia de cinema nos Estados Unidos. Vamos arrebentar a boca do balão!*

187

Lá fomos nós para São Francisco, mostrar o filme para o Coppola. A caminhonete nos deixou na porta da casa dele. Tínhamos que subir alguns poucos metros de ladeira para entrar na casa. Eu e Fabiano tivemos que transportar fisicamente as latas do filme que num momento como aque-

---

<sup>30</sup> Programador do Paissandu e do MAM nos anos 60, época da famosa “geração Paissandu”. Fabiano se autoexilou nos anos 70. Foi morar em Nova York, onde trabalhou como programador de vários cinemas, curador de mostras e distribuidor de cinema independente. De 78 a 83 ele foi o representante da Embrafilme nos Estados Unidos.



**MAPA**  
apresenta **ISABEL RIBEIRO**  
**CLÁUDIO MARZO**

**OS CONDENADOS**

*Cena de Os Condenados*

le pesava 800 quilos. Naquele momento tive a intuição de que tinha errado tudo. Devia ter lançado o filme com o *Estação Botafogo* novo iorquino da época.

Mas o Coppola fez a famosa macarronada para nós. Foi a vez em que estive mais perto do *Oscar*. Tinham vários lá, servindo de peso na porta. Mas conversa vai, conversa vem, falei que o filme tinha custado 60 mil dólares. Ele emendou:

– *Não, você está enganado, foram 600 mil dólares. Sessenta não é possível.*

– *Não, é isso mesmo, foram 60 mil dólares!*

189

*Os Condenados* era um filme de época e por isso tinha esse orçamento. Custou o negativo, o laboratório, algumas pessoas da equipe ganharam algum dinheiro. Esse jeito de fazer filme criou a maior quizumba lá fora. Porque nós fazíamos os filmes com pouco dinheiro, mas eles iam para os festivais concorrer de igual para igual com os outros filmes.

O cinema brasileiro tinha naquele tempo um charme muito grande, nós fazíamos filmes competitivos no mercado internacional, que ganhavam prêmios internacionais e que tinham condições de serem exibidos nos cinemas do



*Zelito e Cláudio Marzo em Os Condenados*

mundo, por um preço 20, 30 vezes mais barato do que se fazia no cinema europeu.

Hoje, nós perdemos isso. O cinema brasileiro passou a ser parecido com o cinema italiano, o cinema francês, o cinema alemão. O charme passou para o iraniano, o argentino, o chinês. O cinema brasileiro parece que perdeu essa capacidade, esse charme de fazer filmes baratos e competitivos.





*Produtor da Mapa, 1970*

## Capítulo XIX

### O Trabalho na Embrafilme

Depois de dirigir *Os Condenados* eu fui trabalhar na Embrafilme. Nós podemos fazer filmes, mas não deixamos de fazer política, e a política me pegou e me levou para a Embrafilme.

Nessa época, minha carreira como diretor, digamos assim, deu uma quebra de asa. Ao mesmo tempo, a Mapa saiu da Urca, a família saiu de Copacabana, e fomos dividir uma casa recém-adquirida no Cosme Velho onde estamos até hoje: família e Mapa. *Os Condenados* foi também o último filme que a Mapa distribuiu. Começava uma nova etapa no cinema brasileiro e na minha vida.

Em 1974, o General Geisel ao assumir a Presidência da República, nomeou como responsável pela cultura no Ministério da Educação, o professor Manoel Diegues, antropólogo, alagoano famoso, professor de universidade e o pai do Cacá. Surgia a possibilidade concreta de nós assumirmos o poder político do cinema. Foi assim que conseguimos nomear o Roberto Farias presidente da Embrafilme.

A Embrafilme, que até então fora comandada por ex-militares, tinha agora um cineasta. Naquele momento nós tínhamos uma possibilidade concreta de lutar no mercado contra a hegemonia do cinema norte-americano. Eu fui contratado como assessor do Roberto, e nosso desafio inicial era tentar mudar a estrutura da Embrafilme que herdamos, composta por uma quantidade imensa de pessoas que estavam lá simplesmente para receber o salário no final do mês.

194

A impressão que dava é que quando chegava um cineasta com seu projeto debaixo do braço os funcionários pensavam: *Lá vem aquele chato, aquele produtor pedir um financiamento*. Não tinha ninguém interessado em filme nenhum, em conversar com produtor de cinema, ou resolver problema. Agiam como se a Embrafilme tivesse uma vida própria, independente da existência dos filmes. Nós fomos reclamar com o Hélio Beltrão e ele disse:

– *No Brasil é assim mesmo, tem uma atividade incipiente, criam um organismo para apoiar essa atividade, o organismo cresce de tal maneira que deixa de depender da atividade, passa ter uma vida própria. Então, não precisa mais da atividade, o organismo trabalha sozinho.*

O resultado é que na Embrafilme todos tinham muito trabalho, de manhã até de noite e sem fazer filme nenhum! Fazer filme era um problema. Parece com a Ancine? Então ainda temos uma saída.

Produtores e diretores de cinema, Roberto e eu chegamos na Embrafilme com uma única ideia: queríamos fazer filmes, que era o nosso assunto. Na administração do Roberto Farias a Embrafilme passou a coproduzir filmes, criou uma distribuidora, passou a dar avanço sobre distribuição, e criou um sistema no mecanismo de financiamento de filme onde entrava com 30% do orçamento da coprodução, 30% era adiantamento da bilheteria e os 40% restantes o produtor tinha que levantar. Foi assim que nesse período nós fizemos uma quantidade gigantesca de filmes.

O cinema brasileiro no tempo do Roberto, de 1974 a 1980, teve a maior fertilidade de produção e a maior presença nos mercados interno e externo da história da nossa cinematografia.

Essa recuperação foi tão forte que derrubaram o Roberto a pauladas. Porque toda vez que o cinema brasileiro levanta a cabeça vem logo o cacete, essa guerra é pesada. Todos nós sabemos que a guerra que se trava na cultura, e especialmente

no cinema, não é território exclusivo da economia, é uma guerra de conquista de corações e mentes. Os norte-americanos levam a questão do cinema a sério, é uma questão de Estado, de Governo. Isso é uma coisa que o brasileiro nunca se deu conta. Até hoje não conseguimos botar na cabeça das autoridades brasileiras a importância que é a batalha audiovisual. Nos Estados Unidos isso é ponto pacífico: com audiovisual não se brinca. Nós cutucamos o leão com a vara curta nessa passagem pela Embrafilme. Chegamos a ocupar quase 50% do mercado brasileiro com o produto brasileiro, o que é um sacrilégio no ponto de vista do cinema norte-americano.

196

O primeiro passo foi derrubar o Roberto e depois acabar com a Embrafilme. Na verdade, a Embrafilme caiu pelas suas virtudes. Muitos cineastas brasileiros caíram nessa esparrela de achar que a empresa era culpada, que apadrinhava uns e não apadrinhava outros e conseguiram, com grande apoio da imprensa, passar para a opinião pública uma imagem completamente invertida da situação. As pessoas pensam que na época da Embrafilme os cineastas mamavam nas tetas do Estado, quando na verdade isso acontece hoje. A Embrafilme era gerida e investia nos filmes utilizando recursos do cinema: da remessa de lucros do filme estrangeiro e da renda dos filmes.

Com a Embrafilme você era obrigado a pagar o seu filme, a empresa era coprodutora e adiantava o dinheiro da distribuição. A Embrafilme era sócia do filme, tinha o patrimônio do filme, detinha a distribuição e garantia a exibição. Tanto dava certo que a empresa cresceu e ficou forte. A Embrafilme detinha 400 a 450 títulos brasileiros com direitos internacionais, direitos mundiais. Isso é um patrimônio gigantesco que foi todo jogado fora. Uma tragédia! O Collor é um capítulo negro da história do Brasil.

Isso deveria ser mais explicitado. A bala que o Collor tinha para matar a inflação foi usada para matar a cultura brasileira. A inflação subiu e a cultura brasileira foi pro bebeléu. Não só o cinema, como também a Funarte, como o Patrimônio Histórico... Tudo isso foi por água abaixo, e até hoje nós estamos sofrendo para recuperar.

Isso eu considero um erro e espero que esse erro seja corrigido. A síndrome da Embrafilme, do Estado não intervir nos projetos, criou essa coisa louca que é largar o mercado ao seu bel prazer, e, ao invés dos cineastas discutirem os seus projetos com a Embrafilme e seus temíveis *pareceristas* – outros cineastas –, estamos discutindo com o departamento de marketing das empresas. Qual interesse que eles têm no filme? Nenhum? Através das Lei do Audiovisual, Lei

Rouanet, Lei de ICMS, Lei do ISS, você recebe dinheiro da renúncia fiscal em troca de nada! O que o Governo ganha em troca? Agradecimentos do filme? Ninguém dá dinheiro em troca de nada. Os filmes começaram a custar cada vez mais, o patrimônio do filme não é comprometido e também não tem garantia de exibição. Os créditos iniciais fazem propaganda de diversas empresas que no fundo significam uma coisa só: Governo... e o tempo que os filmes demoram a ser realizados!

198

Mas voltando ao meu trabalho na Embrafilme como assessor do Roberto Farias, a minha tarefa era correr os andares da Embrafilme com os projetos na mão, tentando vencer a burocracia, passando entre os funcionários para agilizar os processos:

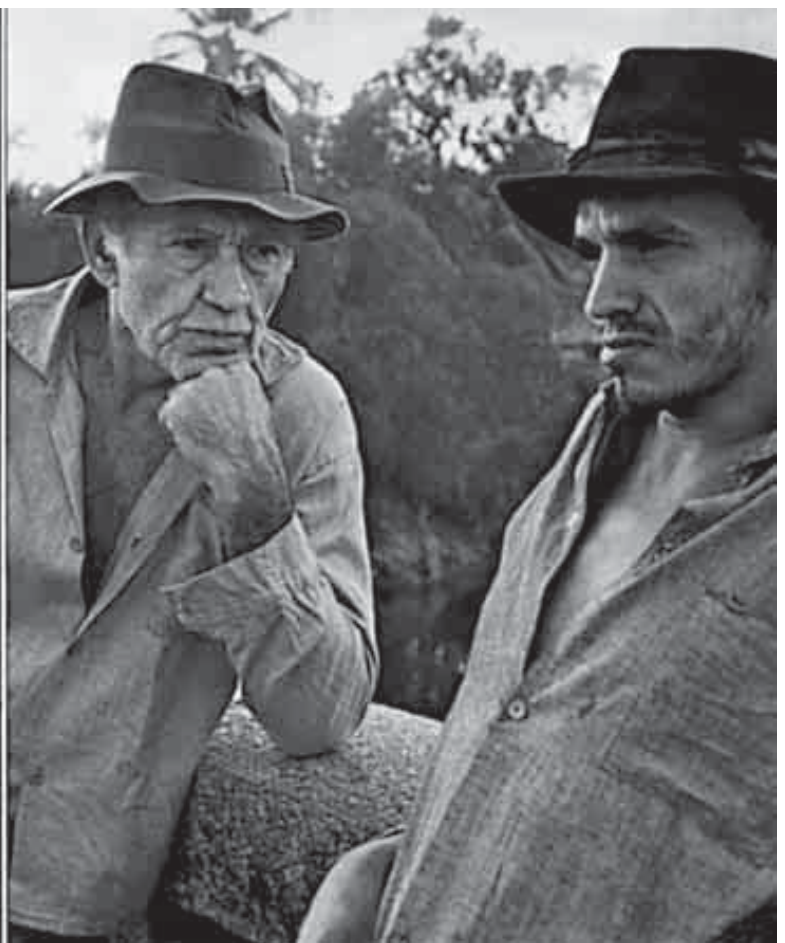
– *Assina aqui, o Dr. Roberto mandou assinar, assina aqui, rapidinho.*

E todo mundo assinava meio intimidado: *Xi, lá vem aquele maluco assessor do homem.*

A produção do filme de Luiz Rosenberg Filho, *Assuntina das Américas*, e a compra dos direitos de distribuição de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* são meus maiores créditos durante aqueles tempos meio nebulosos. Tive que pedir demissão um

ano e meio depois por *problemas de natureza política*, ou seja, eu fui denunciado. Pintou um problema com o meu nome no exército e eu era funcionário. Não quis criar problema para o Roberto e pedi demissão da Embrafilme.





*Jofre Soares e José Dumont em Morte e Vida Severina*

## Capítulo XX

### Morte e Vida Severina, 1977

Como eu estava desvirtuado na política, resolvi fazer um filme político, que fosse uma contribuição, não só ao cinema, mas também para a militância política. Aí veio na minha cabeça a peça de teatro *Morte e Vida Severina* que eu havia visto nos anos 60, e me causou um grande impacto. A peça, um auto de Natal do poeta João Cabral de Melo Neto, com música de Chico Buarque, impactou não só a mim, mas a toda a minha geração.

E o impressionante é que a peça foi escrita em 1948, encenada no teatro nos anos 60, o filme foi feito em setenta e pouco e até hoje no Nordeste você encontra exatamente o mesmo problema. Entra ano sai ano e aquela realidade dos nordestinos continua a mesma. O objetivo era fazer um filme contundente sobre a realidade brasileira, um filme que mostrasse a fome, a pobreza, e a miséria no Brasil. O grande problema do Brasil é resolver a questão da desigualdade social, e eu fiz o filme para trazer esse tema para o debate nacional.

A proposta era fazer do filme um *docu-drama* (como os americanos chamam o documentário de ficção). E assim eu resolvi fazer *Morte e Vida*



*Zelito e o fotógrafo José Medeiros em Morte e Vida Severina*



*Tânia Alves em Morte e Vida Severina*

*Severina*, um semidocumentário, misturando a peça, a realidade, e, por sugestão direta de João Cabral, outro poema dele: *O Rio*.

*Morte e Vida Severina* era um filme difícil, que nunca teve pretensões de grande público, apesar de ter até um elenco chique: Elba Ramalho, Tânia Alves, Zé Dumont e Stênio Garcia. Tirando o Stênio, eram todos estreantes.

Eu decidi rodar *Morte e Vida Severina* em 16 mm porque a linguagem do filme permitia isso. Com o 16 mm você tem um equipamento muito mais leve para fazer o som direto, e tem a facilidade de uma equipe muito menor. Não era uma questão de orçamento, já que a ampliação era cara, no caso era uma questão de mobilidade mesmo.

O plano que eu acho que define o filme é o que vemos o Zé Dumont, um dos Severinos, no meio das pessoas que foram retiradas de um armazém na cidade do Recife. Neste momento o documentário e a ficção se confundem. Zé Dumont vira uma personagem de documentário, e você fica em dúvida se ele é uma pessoa ou um ator representando. Eu gostaria de ter feito outro plano assim, seria na porta de uma fábrica. Eu queria colocar o Zé Dumont no meio dos operários, na hora da saída. Fomos até uma fábrica e perguntei pro segurança:

- *Que horas saem os operários?*
- *Quatro horas da tarde.*

Colocamos o Zé Dumont na porta, a câmara do outro lado da rua perto da caminhonete e ficamos esperando os operários saírem. Bateu quatro horas e não saiu ninguém, quatro e quinze e nada. Foi aí que o Chiquinho Balbino, que era assistente, eletricitista, motorista, câmara etc falou:

- *Doutor, os homens estão retendo os operários por nossa causa.*
- *Qué isso, Chiquinho? Tá maluco rapaz, como é que pode? Por nossa causa? O que nós estamos fazendo?*

205

Quando deu quatro e meia, quem chegou foi a policia, e não quis conversa, colocou todo mundo no camburão: Chiquinho, Lauro Escorel, Nilson Barbosa e eu. Segundo o tal segurança nós estávamos em cima da subestação geradora de eletricidade da fábrica e estávamos planejando bombardear a estação, liquidar com a fábrica e explodir o Recife. Terroristas da pior espécie.

Na delegacia, o delegado sacou aos dez do primeiro tempo que o segurança da fábrica era louco e que nós não éramos terroristas coisa nenhuma. Mas como eu não tinha nenhum



*José Dumont em Morte e Vida Severina*

documento (durante toda a ditadura eu andei sem documento desafiando a policia), ficamos lá, para averiguação.

*– Mas rapaz você veio do Rio de Janeiro pra cá sem documento nenhum? Eu não consigo ir pra lugar nenhum sem documento.*

Nessa hora eu lembrei da primeira vez em que eu fui em cana, no tempo das passeatas estudantis. Como eu também estava sem documento acabei sendo levado para o DOPS. O policial começou a preencher a ficha:

*– Nome do pai?*

*– Francisco Anísio de Oliveira Paula.*

*– Vai me dizer que você é filho do Chico Anysio?*

*– Não, eu sou irmão.*

207

O policial abriu um sorriso e rasgou o papel.

*– Ah, conhecendo a família é outra história! Pode ir embora.*

Ali no Recife, na segunda vez que me encanaram, já com isso na cabeça, soltei de primeira.

*– Eu sou irmão do Chico Anysio.*

*– Que conversa, vai mentir na China!*



Não teve jeito, ele não acreditou. A solução foi ligar para a Embrafilme. Quem atendeu foi o Jorge Peregrino<sup>31</sup> que explicou para o delegado quem eu era. Só aí fui liberado.

Durante o passeio na delegacia, que durou uns 50 minutos, a direção da fábrica liberou o pessoal e não fizemos o plano.

*Morte e Vida Severina* também sofreu com a censura. O filme já estava convidado para o Festival de Berlim, quando chegou o parecer da censura proibindo exibições fora do país por conter *imagens desprimorosas* do Brasil. O filme foi proibido! Vejam bem, não foi censurado não, foi proibido. Gozado que a preocupação dos governantes nunca foi a de acabar com a miséria e a pobreza, apenas escondê-la. Infelizmente essa proibição acabou de vez com a carreira do filme.

208

Acho que por isso o prêmio que mais me emocionou foi a Margarida de Prata recebida por *Morte e Vida Severina*. Eu não sou muito de discurso, mas nesse dia escrevi dez linhas para agradecer, e fui com a família toda para a CNBB. Quando Dom Ivo Lorchaidler me entregou a Margarida

---

<sup>31</sup> Jorge Peregrino era funcionário da Embrafilme e atualmente é executivo da UIP.



*Cena de Morte e Vida Severina*

de Prata, eu peguei o papel e tremia como uma vara verde. Eu não consegui nem ler o papel tão preparado. Fiquei realmente muito emocionado por receber aquele prêmio que eu nem sabia que estava disputando, um prêmio tão importante.

E assim, depois da Margarida de Prata, *Morte e Vida Severina*, que foi um filme que eu tinha feito com tanta dificuldade, passou a ser exibido e discutido em todas as paróquias.



*Cena de Morte e Vida Severina*

## Capítulo XXI

### Terra dos Índios, 1978

Eu faço filme para aprender, quero sempre fazer uma coisa que nunca fiz, eu tenho uma permanente curiosidade, gosto muito de pesquisar e estudar antes de fazer um filme. Eu fui descobrir quem eram os índios fazendo *Terra dos Índios*.

*Terra dos Índios* era o piloto de uma série para televisão que o Roberto Farias, ainda diretor da Embrafilme, teve a idéia de fazer. Em 1977, ele conseguiu uma verba da Caixa Econômica para uma tentativa de substituição das séries enlatadas, mediante a apresentação dos números de goleada que a cultura brasileira leva em seu maior meio de comunicação de massas, a TV. Eram – e ainda são – títulos importados 10.000 x 24 títulos brasileiros. É impressionante.

211

Nós apresentamos o projeto dos programas, que eu iria fazer com o Leon, chamava-se *Brasil 480*. Referência aos 480 anos do Brasil. Estávamos em 78, rodando o piloto para 80. E era um painel da história do Brasil, iria dos índios até hoje. O primeiro capítulo se chamava *Da terra dos índios aos índios sem terra*, depois viria um programa sobre negros, camponeses, imigrantes etc.

Embrafilme e Mapa apresentam o filme de Zelito Viana

texto

Darcy Ribeiro

Carlos Moreira Neto

Zelito Viana

fotografia

Affonso Beato

edição

Eduardo Escorel

narração

Fernanda Montenegro

# Terra dos Índios



Cartaz de Terra dos Índios

Era um painel enorme de uma pretensão gigantesca, com consultores, sociólogos e muita gente envolvida. Ou seja: era um projeto muito caro e que não saiu. Consegui fazer apenas o piloto que foi justamente o *Terra dos Índios*.

Eu nem sabia que existia índio em São Paulo. Na minha cabeça índio era uma coisa que existia na Amazônia e no Xingu. Já tinha visto na Revista *Manchete*, mas nunca tinha tido contato com a problemática dos índios e também nunca tinha visto um índio na minha vida.

Quem abriu minha cabeça foi Darcy Ribeiro. Fui entrevistá-lo para fazer o filme, e em duas horas Darcy abriu minha cabeça a bordunadas. Minha relação com os índios estava só começando. Como dizia o professor Darci: *Ninguém visita uma aldeia de índios impunemente*. Eles são um contato importante e transformador do ser humano. Depois disso eu já vi quem ficasse maluco, quem não quer mais saber de índio e outros que ficaram apaixonados. Alguma coisa vai acontecer com você se você for visitar uma aldeia indígena. A experiência de conviver, nem que seja por algumas horas, com índios, é muito forte. Toda a casca, toda a armadura que você é obrigado a criar e a vestir permanentemente nessa nossa vida civilizada, composta de mentiras, interesses, preconceitos, racionalizações



*Cenas de Terra dos Índios*



um filme de Zelito Viana

Terra dos  
Índios





*Cena de Terra dos Índios*

e frustrações, pode de repente ser ameaçada e destruída num simples gesto de uma criança que começa a passar a mão lenta e carinhosamente nos seus cabelos sem entender nada do que você diz e sem nunca te ter visto na vida.

Durante os dois anos dedicados à realização de *Terra dos Índios*, ganhei muitos fios de cabelo branco, perdi um menisco e um dente. Vivi alguns momentos inesquecíveis que, como todo momento importante da vida, duram ao mesmo tempo alguns segundos e uma eternidade.

*Terra dos Índios* foi feito por quatro pessoas dentro de um carro, que nem grande era: uma Variant da Volkswagen. Eu, Afonso Beato, que voltava ao Brasil depois de uma temporada nos Estados Unidos, Bárbara Margolis mulher do Afonso na época, que fazia o som, e meu fiel escudeiro Chiquinho Balbino que era motorista, eletricista, assistente, fazia o foco etc. Eu era diretor e produtor, e o Afonso além de fotógrafo e câmera, era consertador de coisa de índio. Quando chegamos à aldeia dos Xavante eu falei para os índios que ele concertava gravador, e os índios Xavantes tinham mania de gravador, o gravador do Juruna estava na moda. Todo índio Xavante tinha um gravadorzinho K-7 para gravar as mentiras dos brancos. E não deu outra, era uma fila na barraca do Afonso para



*Cenas de Terra dos Índios*





Tomás Balduino (bispo de Goiás) e Zelito Viana, durante as filmagens de *Terra dos índios*

Em Terra dos Índios com D. Tomás Balduino

consertar os gravadores com defeito. O Afonso ficava desesperado.

Não tem conserto! Isso aqui foi feito para jogar fora!

E tentava explicar aos índios a sociedade de consumo, que aquilo era um material descartável. Só que de vez em quando ele consertava mesmo, e aí a fila aumentava.

E assim nós ficamos rodando o Brasil inteiro. Passamos seis ou sete meses filmando, e revelamos tudo de uma vez, copiando numa luz única como o Afonso determinou no laboratório. Quando fomos para a moviola, eu e o Eduardo Scorel, montador do filme, olhamos aquele material todo e não tinha um plano fora de foco, um plano com câmera tremida, um plano fora de diafragma, não tinha defeito nenhum. Um documentário feito no meio do mato nas mais precárias condições, mas tecnicamente um filme muito bem acabado muito bem feito. Tínhamos sessenta horas de copião bom. É o desespero do montador. Passamos um ano na moviola, e os copiões rodando para lá e para cá, para estruturar e montar o filme.



## Capítulo XXII

### Casa dos Índios

Durante a filmagem de *Terra dos Índios* nós visitamos várias aldeias, desde o sul até Mato Grosso. E aí, na hora da despedida, aquela velha frase do carioca: *Quando for no Rio passa lá em casa*. Os índios levaram a sério e de repente toca a campainha, eram quatro xavantes na porta de casa. A Kombi em que eles vieram fez a curva e foi embora.

Os xavantes passaram meses em nossa casa. Ocuparam uma sala da Mapa com artesanato para vender, dançavam nas comemorações importantes, ou seja, quando tinha visita, e comiam. Comiam muito. Faz parte da cultura deles, não acumular nada e aproveitar cada dia, sendo assim, o que tem na frente eles comem, porque não sabem quando vão comer de novo. Então eles tomavam café, almoçavam e jantavam como se fosse a última refeição.

Meses depois, quando eles decidiram partir eu levei os quatro índios xavantes numa churrasqueira de rodízio. Foi uma festa. Eles acabavam com tudo, vinha aqueles espetos que eles desciam inteiros, e acabaram com toda a guarnição também. Começou a vir garçom, gente da cozinha para ver aquilo. Horas tantas eu falei:





*Índios em cena de Terra dos Índios*

*– Bom, agora já está bom, né pessoal? A gente pode ir embora.*

*– Será que não dá para levar um frango para mais tarde?*

Marquinhos, meu filho, nessa época tinha uns 16 anos, e ficou muito próximo dos índios, que cortaram o cabelo do dele, deram um nome indígena para ele, e convidaram-no para ir para a aldeia. Nós permitimos e ficou acertado que ele iria nas férias de julho, quando teria uma cerimônia na aldeia de iniciação dos jovens.

Um dia notei que Aniceto, o cacique, estava meio triste, jururu. Resolvi perguntar o motivo daquela tristeza toda.

225

*– Eu tô preocupado com o Marquinhos.*

*– Preocupado com quê?*

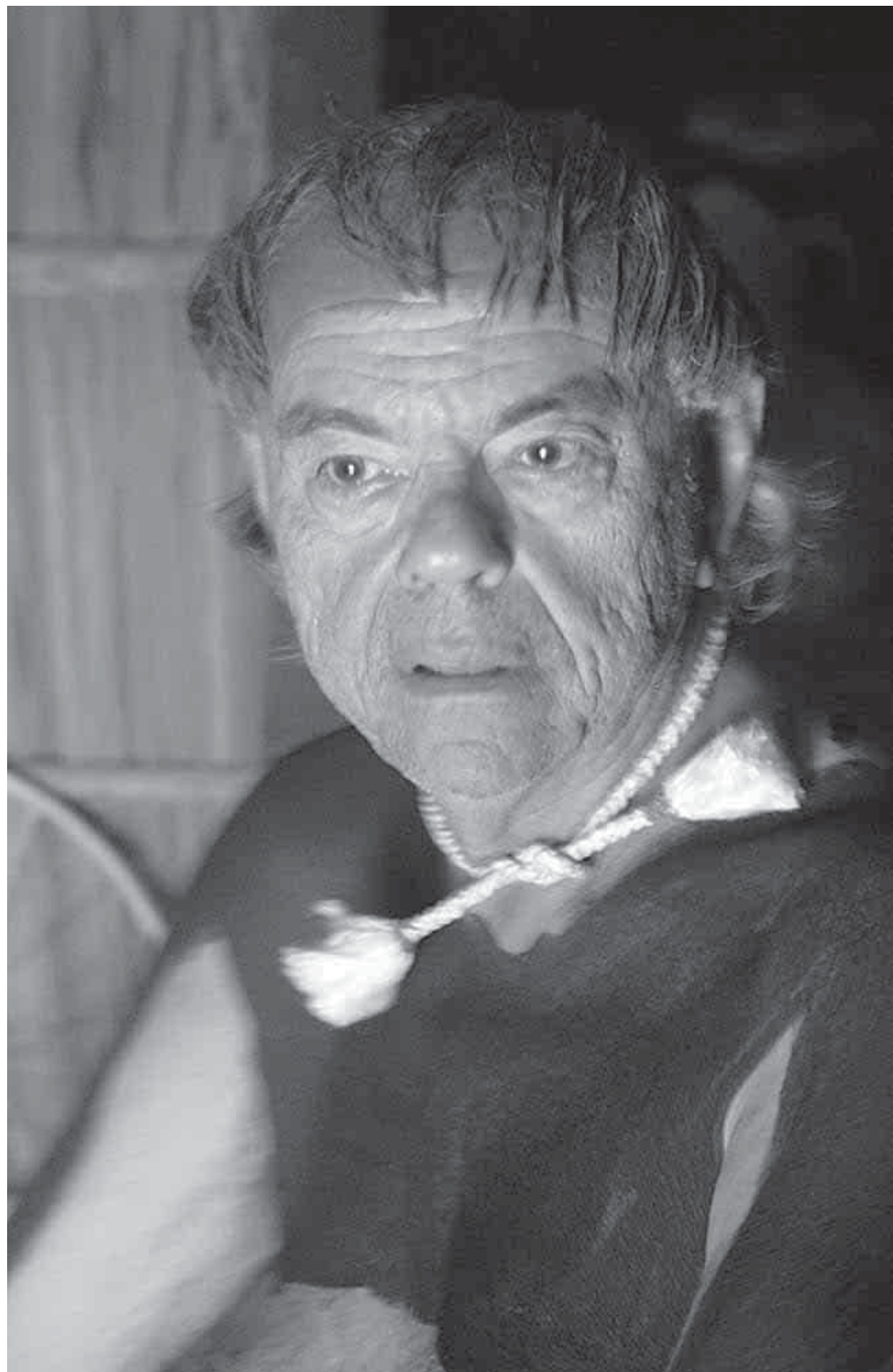
*– Ele é grande e não sabe nada ... Ele não sabe andar no mato, não sabe atirar uma flecha. Ele não sabe nada e já é grande, como é que eu vou ensinar pra ele?*

Ele estava preocupado com a educação de adulto, como é que faz a alfabetização de adulto. Ensinar crianças ele sabia, mas gente grande não.

Esses quatro xavantes foram só os primeiros índios. Até 1980, quando Mário Juruna foi eleito



*Com os índios, 2005*



deputado federal, minha casa era a embaixada indígena no Rio de Janeiro. Xavantes, Bororos, Guaranis... Se alguém visse um índio nas ruas do Rio de Janeiro, com certeza ou estava indo ou voltando da nossa casa no Cosme Velho. Depois Juruna se tornou deputado e os índios devem ter achado outra embaixada.

Passados mais de 20 anos, eu estou em casa, tocam a campainha, eu vou abrir e tem um xavante velho parado:

– *Eu sou o pai do Marquinhos.*

228

E agora? O índio roubou o meu texto, e eu já nem sabia o que dizer. Ele continuou.

– *Cadê o Tsiwari?*

Tsiwari, que significa *Sem medo*, é o nome indígena do Marquinhos. Liguei para ele que veio imediatamente. Quando Germano viu o Marquinhos começou a chorar, a abraçar o Marquinhos, e contou como ia o resto da família. Cena surrealista.

Mas o fato é que, no século XXI, o Marquinhos reatou os laços com a família indígena dele. Em 2005, resolvemos passar o aniversário do Marquinhos na aldeia xavante, e passamos onze dias lá.

Eu não sei se foi ele quem adotou a aldeia ou se foram os índios que adotaram ele. Mas no dia do aniversário, me pintaram o cabelo, o corpo todo, e nós nos sentamos, Marquinhos no meio, eu e Germano – o pai-índio dele —, cada um de um lado, e os índios todos vinham, e davam colares de presente. A aldeia toda compareceu, uma coisa tão emocionante. Os índios têm um lado de afeto puro que é impressionante, e nunca cansam de surpreender.



*Com os índios, 2005*







*Com os índios, 2005*





## Capítulo XXIII

### Na TV com Chico Total, 1981

*Terra dos Índios* tinha sido uma experiência importante e quando o embaixador Celso Amorim assumiu a Embrafilme eu comecei a tentar fazer o *Avaeté*, um filme baseado no massacre que os índios Cinta-larga sofreram em 1962. Eu ia quase todos os dias na Embrafilme, e todos os dias ouvia aquele *Tá saindo, tá saindo*. E eu ficava esperando desesperado, e nada. Saia lista de filmes e nada de *Avaeté*. Eu voltava lá para falar com eles e a história era sempre a mesma:

– *Como não saiu? Você é o meu escolhido tem que sair.*

235

E assim eu fui sendo enrolado um tempo e ficando sem grana. Chico Anysio me convidou mais uma vez, para dirigir o programa dele. Ele já tinha me convidado outras vezes e dessa vez eu aceitei, por que era um programa mensal o *Chico Total*, com possibilidade de fazermos várias coisas interessantes. O primeiro programa inteiro era só Chico Anysio dialogando com ele mesmo. No último fizemos o especial no Carnegie Hall. Mas acontece que o Chico Anysio é viciado em trabalho, e no ano seguinte já resolveu voltar a fazer o programa semanal.

Mas finalmente eu entrei para a televisão, e o engraçado é que a primeira pessoa que me deu parabéns foi o Celso Amorim:

– *Parabéns por você estar na televisão!*

– *Mas eu só estou na televisão porque você não me deu o financiamento.*

Trabalhar na televisão foi uma experiência muito interessante. O diretor de cinema é muito paparicado por toda a equipe, toma uma série de decisões, e é poupado de outros tantos problemas. Na televisão é bem mais complicado, o buraco é mais embaixo. Na televisão você tem que ser rápido, eficaz e bom ao mesmo tempo. É um exercício de humildade permanente. Tudo que você faz, sabe que pode fazer melhor, mas tem que fazer daquele jeito, por que se não fizer não sai o programa, e se não sair o programa você está demitido.

236

Então tem uma pressão permanente em você, que te faz aprender a ser rápido, e a fazer o melhor possível naquele espaço de tempo. Isso é um aprendizado muito importante, eu tenho certeza que o meu cinema melhorou depois que eu tive a experiência na televisão.

E tem outro lado importante também, você se sente um profissional de verdade. Sim, porque um dos dramas do cineasta é que a nossa

profissão não é profissão. O cineasta exerce a profissão de uma maneira extemporânea, quer dizer: você filma aqui hoje, filma daqui a dois anos, um ano e meio, filma daqui a três anos e aí depende, às vezes pode filmar todo ano, e muitas vezes você não sai de casa para trabalhar. No cinema quando você trabalha, é a melhor coisa do mundo, é como estar de férias, por que a gente luta, batalha, para trabalhar, para fazer o filme. A televisão te propicia isso, exercer a profissão, você sai de casa de manhã para ir ao trabalho.

– *Vai pra onde?*

– *Vou trabalhar!*

237

Um outro grande aprendizado é que na TV o cenógrafo cenografa, o figurinista *figurina*, o diretor dirige, o fotografo ilumina... cada um *faz o seu*. No cinema não. O diretor faz tudo. Existem essas profissões todas, mas o diretor se sente responsável pelo figurino, pelo cenário, pela dublagem, você não acredita que nada seja feito sem a sua presença, sem você estar lá supervisionando. Então o nosso cinema é artesanal, e a televisão é indústria mesmo. Os programas vão ao ar na hora combinada e pronto.

Eu que vinha dessa experiência artesanal do cinema, comecei no Chico Total trabalhando assim:

eu dirigia, eu editava, eu dublava, eu comparecia em todas as gravações e trabalhava feito louco. Trabalhava até dez horas por dia, todos os dias, e claro achava que estava ganhando muito pouco. Como no cinema, a televisão também não paga muito para os técnicos. Depois de fazer isso por meses, um dia eu fui falar com o Eduardo Sidnei que era codiretor:

– *Eduardo, eu trabalho demais, eu estou fazendo tudo.*

– *Não vai. Experimenta não ir e vê o que acontece.*

238 Resolvi seguir o conselho dele e não fui na dublagem. Dublaram. Eu não fui na edição e editaram, eu não fui nem na gravação e gravaram. Descobri que eu era absolutamente dispensável e pedi demissão.

A televisão tem esse problema também, é difícil você ter uma escritura da linguagem porque é uma coisa industrial, uma fábrica, sem parar, fábrica de sonho, fabrica de ilusão quentinha a toda hora.

## Capítulo XXIV

### Criação da Globo Vídeo, 1982

Nesse período eu fui convidado para ser diretor de uma empresa paralela que a Globo estava fazendo chamada *Globo Vídeo*. No início a idéia era fazer vídeos institucionais, nós pegávamos a programação da Rede Globo e formatávamos em vídeo, e esse material era vendido para navios, e outros lugares onde o sinal da Globo não entrava. Era uma empresa por período limitado, já que no momento que o sinal entrasse a empresa morreria.

239

Então nós resolvemos montar o Home Vídeo no Brasil. E isso era algo que estava apenas começando no mundo, e eu fui ser o diretor de Home Vídeo. Foi uma experiência bastante gratificante porque tive a oportunidade de lançar o cinema brasileiro inteiro em Home Vídeo. Como nós não tínhamos acesso aos filmes das *majors* americanas, que queriam entrar no mercado diretamente, resolvemos lançar o cinema brasileiro. O primeiro filme lançado foi uma homenagem a Joaquim Pedro, com esse grande filme brasileiro que é *Macunaíma*, talvez um dos melhores filmes feitos no Brasil. E a partir daí começamos a lançar todo mês no mínimo quatro ou cinco filmes



brasileiros. E assim lançamos centenas de filmes e recuperamos cópias, telecinamos.

Acredito que foi um trabalho bastante importante para o cinema brasileiro, já que, ao entrarmos no mercado de vídeo, as outras começaram a entrar também. Com a Globo começando, todo mundo passou a acreditar que dava dinheiro e, assim, vencemos a resistência de vários setores, movidos pelo preconceito contra o cinema brasileiro. A *Globo Vídeo* chegou a vender muito.

240

O mercado de vídeo e DVD é um grande mercado, e a grande receita de um filme hoje no mundo vem de mais de trinta ou quarenta por cento da receita dos filmes em Home Vídeo. E aliás isso é uma coisa contraditória, nunca o cinema teve tanto em crise e nunca um filme teve tanta possibilidade de difusão como hoje. Hoje o filme tem uma infinidade de meios para exibição como a TV aberta, o cabo, vídeo, DVD, TV por satélite, telefone... Na verdade, a sala de exibição passou a ser uma *vitrine*, uma grife.

É por isso que na Europa, os filmes são feitos em coprodução com os canais de televisão. Milhares de telefilmes são feitos no mundo, só no Brasil é que a televisão ainda não acordou para essa parceria.

## Capítulo XXV

### Avaeté, Semente da Vingança

Na Globo Vídeo eu ganhava um salário muito bom, e fui juntando dinheiro suficiente para comprar as latas de negativos do Avaeté. Depois de várias operações na Embrafilme, fechamos a co-produção, e partimos pro mato. A locação encontrada por Dom Thomas Balbuíno, amigo desde *Terra dos Índios*, ficava no Mato Grosso, na beira do rio Juruena, num povoado chamado Fontanilhas. Ali tinha um pequeno hotel de madeira com 12 quartos. Ocupamos todos. Equipe e elenco principal totalizavam vinte e quatro pessoas.

241

A cidade mais próxima era Juína, distante quatro horas de carro em uma terrível estrada de terra. Mas a nossa locação principal era na aldeia dos índios Ricbatsa. Conhecidos como canoieiros e antropófagos, a tribo possuía várias aldeias na margem direita do Juruena. A aldeia do Barranco Vermelho, rio acima, estava inteiramente contatada – os índios falavam português e moravam em casas de alvenaria. A aldeia seguinte era meio aculturada e ali morava o padre Balduíno, amigo de Dom Thomas, que deu a idéia dos índios construir a aldeia que iríamos filmar (e destruir) em uma ilha no meio do rio. Essa ilha ficava em

# AVAETÉ

SEMENTE DA VINGANÇA



  
FESTIVAL DE MOSCOW 1985  
MEDALHA DE PRATA

Cartaz de Avaeté

terras que não tinham jurisdição da Funai. Nas outras três aldeias rio abaixo, os índios usavam botoque na boca (que dá um ar bem ameaçador) e nem falavam português.

Conseguimos juntar uma equipe bastante empenhada: meus dois filhos, Marquinhos e Betse, eram assistentes, tinha ainda Chico Diaz, Alvarenguinha<sup>32</sup>, Luiz Carlos Saldanha, que era fotógrafo mas eu chamei pra fazer o som, em uma volta aos primórdios dele; e quem fez a fotografia foi o Edgar Moura com seus assistentes Jacques Cheuiche e Breno Silveira; Sérgio Arena fazia efeitos especiais; Hugo Carvana, o ator principal, que segundo ele era “filho de concreto com redimix” e o índio Avá, representado por três índios: Macsuara Kadiweu encontrado dançando no Morro da Urca, graças a uma indicação de Berta Ribeiro, ex-mulher de Darcy, e os meninos Gilson e Gersón Rickbatsa. Na equipe de vinte e quatro pessoas tinha ainda vaga para uma médica. A doutora Antonieta, irmã de criação da Vera, foi conosco, para assegurar que ninguém teria nenhum problema.

243

---

<sup>32</sup> José Alvarenga Júnior, filho do Alvarenga dono da Líder, se tornou um importante diretor de filmes comerciais dos Trapalhões, Xuxa, Angélica e, da televisão, Os Normais e A Diarista.



 **AVAETÉ**  
*SEMENTE DA VINGANÇA*  
Um filme de **ZELITO VIANA**

**HUGO CARVANA • RENATA SORRAH**  
MILTON RODRIGUES • JONAS BLOCH • JOSÉ DUMONT  
NINA DE PÁDUA • CLÁUDIO MARZO

e apresentando  
**MACSUARA KADIUÊU**  
Produção: MAPA



*Cena de Avaeté*



*Storyboards do filme Avaeté*

Assim, tivemos uma aventura de cinquenta dias na selva, que foi inesquecível e maravilhosa. Nas folgas, a diversão era um banho de rio nas margens do Juruena.

Histórias fantásticas acontecem com uma equipe tanto tempo no meio do mato. Os índios queimaram a aldeia cenográfica, ficaram bravos com os brancos mais próximos, no caso nós, e queriam que escolhêssemos dois para eles matarem. Nem dei bola para a conversa dos índios e fui dormir. Vera teve que ir a Brasília pedir socorro a Dom Thomas Balduino, que chamou o padre lá e com isso acalmou o problema. Os índios do Barranco Vermelho fizeram outra aldeia para nós filmarmos e bombardearmos.

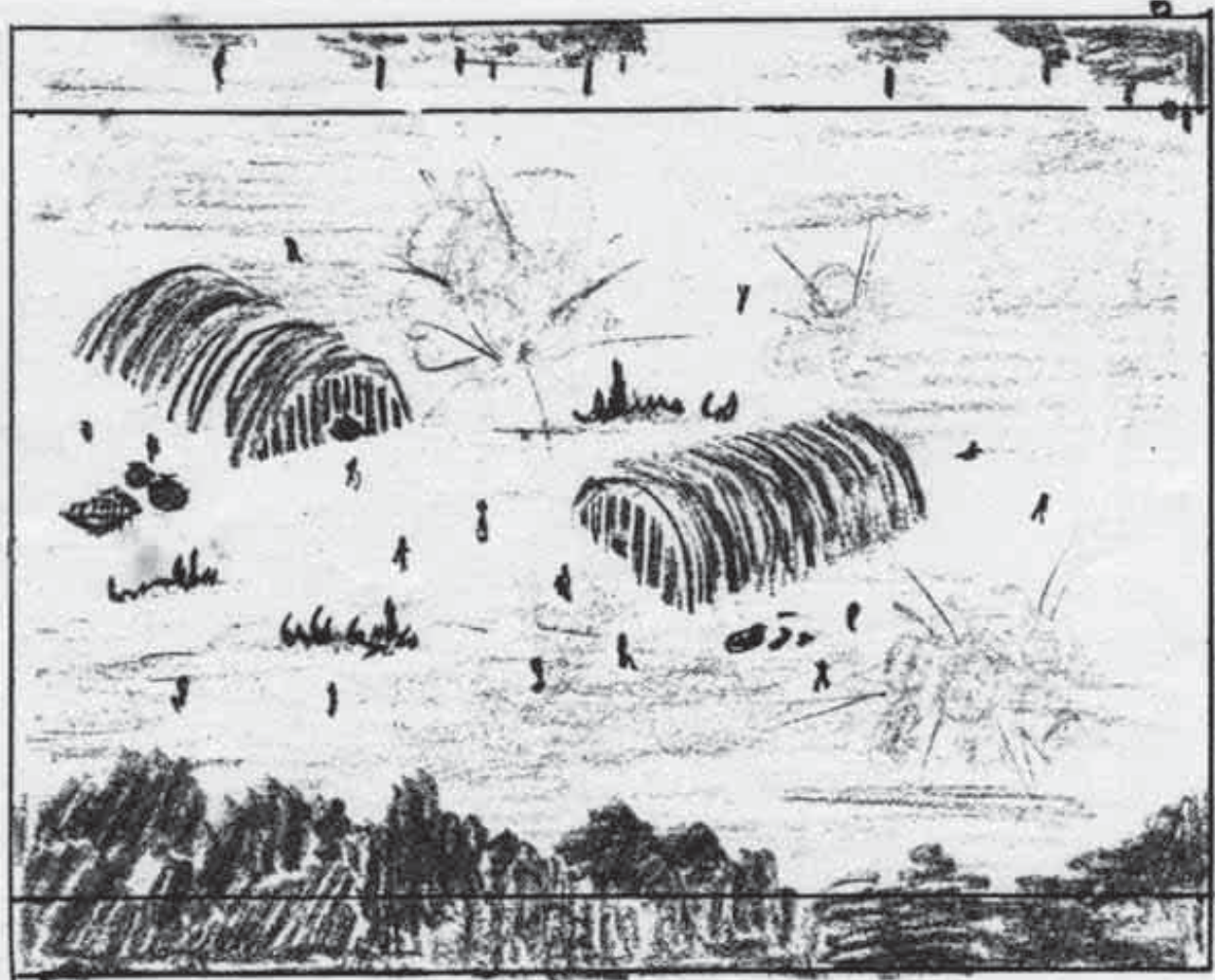
246

Em outro dia mataram o dono do hotel onde estávamos hospedados. Uma história complicada envolvendo três Antônio. O primeiro era o dono do hotel e resolveu deixar o hotel com um funcionário, o segundo Antonio, e foi pro garimpo. O segundo Antônio trocou o hotel com um terceiro Antônio, que era o "dono" quando nós chegamos lá e alugamos os 12 quartos. O primeiro Antônio ouviu falar do sucesso do hotel, e voltou para receber sua parte. Levou chumbo do segundo Antônio. O pior é que o crime aconteceu no hotel, às 7 horas da noite, quer dizer estávamos todos lá, e no dia seguinte



*Renata Sorrah e Hugo Carvana em Avaeté*





Storyboards do filme Avaeté

a filmagem seria exatamente no hotel. Seria e foi por que o show não pode parar. Pedíamos um silencinho ao pessoal que estava velando o defunto e terminamos o plano de filmagem. À noite, a policia pegou o segundo Antonio e seus filhos, e colocou-os algemados no restaurante do hotel. Uma cena dantesca. A equipe chegando para jantar e quatro sujeitos algemados sentados no chão, próximos ao balcão.

Enquanto isso no Rio de Janeiro, a Embrafilme demorava a liberar as parcelas do dinheiro, e nós lá na filmagem, fizemos o mesmo, o que deu o maior problema porque o fornecedor no Mato Grosso vinha cobrar com arma na mão.

249

A saída da equipe de Fontanillas parecia uma cena de fuga do Vietnã, na hora que o avião pousou foi um Deus nos acuda, todo mundo querendo entrar. A experiência estava ótima, mas sair também foi muito bom.

Nesse filme tem duas seqüências que eu gosto muito. Uma é quando o carro do Zé Dumont, que faz o papel do delegado, vai embora, levantando uma poeira enorme, e o índio Avá fica parado na estrada, quase sumindo na poeira do carro. É bonito isso. Tem um lado simbólico importante, esses momentos revelam o filme. O outro é quando Avá está em São Paulo perdido, andando



**AVAETÉ**  
SEMENTE DA VINGANÇA  
Um filme de ZELITO VIANA

**HUGO CARVANA • RENATA SORRAH**  
MILTON RODRIGUES • JONAS BLOCH • JOSÉ DUMONT  
NINA DE PÁDUA • CLÁUDIO MARZO

e apresentando  
**MACSUARA KADIUÉU**  
Produção: MAPA



*Cenas de Avaeté*



*Storyboards do filme Avaeté*

num viaduto, e por cima da cabeça dele passa um avião. Foi um acaso, a câmera estava ligada filmando Avá quando o avião passou.

O acaso que é muito importante no cinema. Tem uma famosa história do Glauber e o último plano de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, quando Geraldo Del Rei e Yoná Magalhães saem correndo em direção ao mar. Yoná cai e o Geraldo continua sozinho. Então tinha debates, teorias e teses sobre a falta de sensibilidade masculina, o machismo: *A mulher caiu e o homem continuou correndo não parou...* E o que aconteceu de fato, é que ela caiu, a atriz caiu, simplesmente caiu e não tinha dinheiro para comprar mais negativo, para fazer de novo, o avião ia embora. Pronto, tinha de ser aquele plano mesmo. Isso resultou em teses de doutorado, por que a mulher foi abandonada, o homem não liga pra ela, saiu e foi embora. São essas coisas que fazem a magia do cinema.

252

Quando *Avaeté, Semente da Vingança* foi exibido na Rússia, no Festival de Moscou, parecia um filme de ficção científica. Isso foi uma experiência engraçada, porque na Rússia tudo é grande. Por exemplo: o hotel em que estávamos hospedados era tão grande que tinha uma portaria por andar. Acho que tinham uns cinco mil apartamentos. Era uma loucura. Nas excursões



*Zelito e Edgar Moura Jacques Cheuice nas filmagens de Avaeté*



*Cenas de Avaeté*

organizadas tinham cerca de 22 mil pessoas. E na projeção do *Avaeté* o cinema estava lotado, deviam ter uns cinco mil russos. E logo no início do filme uma índia tira da cabeça de uma criança um piolho e come. O cinema em uníssono fez:

– *Oh!*

As pessoas viram o filme como se fosse de outro planeta. Um planeta que tem alguém que come piolho, que tem um avião, e se passa nos dias de hoje, tem várias coisas que eles reconheciam... Não entenderam nada. Eu ganhei o prêmio, a Medalha de Prata, acho que pelo inusitado da obra. Mas foi muito bom. Quem me deu o prêmio foi um grande cineasta que eu adoro, Nikita Mikhalkov. Ele era o presidente do Júri e me deu o prêmio.

255

*Avaeté* ganhou um monte de prêmios no Rio-Cine, inclusive júri popular. As sessões do Festival eram lotadas, com gente sentada no chão. No dia seguinte lançamos o filme no Leblon: pouquíssimas pessoas! Mas toda hora eu recebia um telefonema elogiando. Acho que todo mundo que pagou para ver o filme me ligou.





*Milton Rodrigues em Avaeté, de Zelito Viana, um dos segundos colocados*

*Festival de Moscou*

# “Avaeté” ganha prata

*Matéria do Jornal do Brasil de 13 de Julho de 1985*

---

## Susana Schild

---

**M**OSCOU — *Vá e Veja*, de Elem Klimov, da União Soviética, foi o grande vencedor do 14º Festival Internacional de Cinema de Moscou. Ganhou a primeira medalha de ouro. A generosidade da seleção (42 concorrentes) repetiu-se na premiação, para preservar a filosofia de boa paz acima de tudo. Assim, houve três primeiros e três segundos lugares.

A *História de um Soldado*, de Norman Jewison, e o filme grego *A Queda dos Nove*, nessa ordem, também receberam medalhas de ouro, enquanto as de prata ficaram com o filme iugoslavo *Um Milagre Jamais Visto*, de Zivko Nikolic, o polonês *A Mulher do Chapéu*, de Stanislaw Rozewicz, e o brasileiro *Avatê*, de Zelito Viana, que estréia no Rio dia 12 de agosto.

Prêmios especiais do júri foram dados a *Trem do Inferno*, de Roger Anin (França), e *Substância*, dirigido por Mahesh Bhatt, da Índia. O prêmio de melhor atriz foi dividido entre Juli Basti, da Hungria, por *A Condessa Vermelha*, e Choe Un Hui, da República Democrática da Coreia, por *Sal*. Foram considerados os melhores atores Lars Simonsen, do filme dinamarquês *Fidelidade, Esperança e Amor*, e Detlef Kugov, do filme *Wodzeck*, da Alemanha Federal. A crítica internacional escolheu o filme soviético *Vá e Veja* como o melhor da mostra, com menção honrosa para *A Mulher do Chapéu*, da Polônia. O curta soviético *Pyramid* foi o melhor na categoria e o canadense *Stop the War* venceu na competição de filmes para crianças.

Pelo menos em termos de cinema, o encontro Gorbachev-Reagan, previsto para novembro em Genebra, se dará em pé de igualdade. Nada mais explica a divisão do primeiro prêmio entre as duas potências, com a Grécia a tiracolo, um contrapeso simbólico dos mais expressivos. Apesar de a medalha de ouro ir para a prata da casa, *Vá e Veja*, de Elem Klimov, foi sem dúvida o melhor da mostra, e apenas motivos extracineamatográficos explicam a premiação do medíocre *A História de um Soldado*, já exibido no Rio, e do inexpressivo filme grego.

O Festival de Moscou sempre enfatizou a importância dos filmes se adequarem ao seu lema: Pelo Humanismo da Arte Cinematográfica, pela Paz e a Amizade entre os Povos, particularmente enfatizado quando se comemoram os 40 anos da vitória sobre o fascismo. Embora a causa seja das mais nobres, o que mais se viu ao longo de uma maratona cinematográfica de duas semanas foram temas de guerra tratados em narrativas frágeis e personagens sem qualquer expressão. Como resultado, muita tese, muito filme, mas pouco cinema.

*Vá e Veja* foi sem dúvida o melhor da mostra competitiva. Quando o massacre de uma pequena aldeia na Bielorrússia explodiu nas telas, o público teve pela primeira vez no festival, depois de assistir a perto de 30 filmes sobre o mesmo tema, contato com a tragédia que uma guerra representa. Era também a primeira obra estimulante quanto à reflexão.

Durante 10 anos o diretor Elem Klimov, de 52 anos, tentou levar para as telas o massacre de Katin, vilarejo arrasado pelos nazistas em 1943, quando 657 camponeses foram queimados vivos em uma casa de madeira. Katin tornou-se o símbolo de outras 628 aldeias exterminadas na Segunda Guerra. Klimov, diretor, entre

outros, de *Agonia*, filme sobre Rasputin, proibido oito anos aqui, e só recentemente liberado, consegue a rara façanha de realizar um filme sobre guerra que mostre o seu horror não a partir de um enfoque sensacionalista, mas através de uma dimensão admirável da tragédia individual e coletiva.

Provavelmente desconhecido no Brasil, Klimov recebeu o prêmio especial do júri em Cannes, em 1964, por *Welcome or no Admittance*. Muito alto e magro, tem um rosto sofrido, olhos azuis muito abertos e mãos enormes sempre em movimento. Em *Vá e Veja*, centraliza a narrativa em torno de um adolescente, Flyora (o estreante Alexei Kravencho, de 15 anos, em atuação admirável), dos raros sobreviventes do massacre. A ação do filme dura alguns dias, mas o rosto de Flyora envelhece anos. Realizado praticamente sem trucagem, com a maioria dos moradores de uma cidadezinha próxima a Katin, o filme foi feito em clima de desespero, exigindo dos atores uma comunhão com os personagens que raiou a loucura. A equipe, depois de algum tempo, começou a temer pela saúde mental do jovem ator, que realizou as filmagens acompanhado por médicos e psicólogos. Na coletiva, o diretor revelou que o rapaz era hipnotizado antes de rodar suas seqüências, como forma de relaxamento. O garoto se entregou tanto ao papel que pensei que ele fosse morrer — disse Klimov. Mas ele não só sobreviveu como se transformou em um homem.

Curiosamente, o núcleo de *Avatê* tem paralelo com o filme russo, pois no filme brasileiro um índio de oito anos é o único sobrevivente de um massacre na sua aldeia. Pela segunda vez, o Brasil ganha prêmio em Moscou (a primeira foi em 1981, com *O Homem que Virou Suco*, de João Batista de Andrade). A platéia recebeu com entusiasmo, mas também com espanto, as seqüências de violência do branco sobre o índio. Muitos russos viam pela primeira vez um filme sobre índios, e após a sessão a primeira pergunta de quem se aproximava era inevitavelmente: mas isso aconteceu mesmo? O filme já foi comprado para exibição na União Soviética.

Com honrosas exceções, como os excelentes filmes romeno *O Ringue*, de Serge Nicolaescu, e holandês *The Ice Cream Parlour*, de Dimitri Frenkel, nada aconteceu na mostra competitiva. Para os moradores da cidade, em incansáveis filas diante dos vários cinemas, o festival foi uma festa, com mostras informativas diversas, filmes de Fellini e Truffaut (a viúva Fanny Ardant veio para inaugurar a mostra do diretor francês). Perto de 300 longas foram exibidos (levando em conta as mostras informativas), além de 52 filmes para crianças e quase 200 curtas. Um cômputo respeitável, sem dúvida.

Para o Brasil, o Festival de Moscou foi dos mais proveitosos. Tudo indica que aumente consideravelmente o intercâmbio entre os dois países. A Embrafilme e a Distribuidora Cinema Brasil assinaram protocolo de compra e venda, e embora os títulos ainda não estejam escolhidos, o contrato é da ordem de 300 mil dólares. *Memórias do Cárcere* e *Gaijin* foram vendidos para o Irã, e a Globo Vídeo fechou um contrato de 30 títulos no valor de 60 mil dólares. Breve, em cassete, estarão no Rio não só o premiado *Vá e Veja*, como *Rasputin*, de Klimov, além do célebre *Outubro*, de Eisenstein, balés, comédias e desenhos animados soviéticos. Ney Sroulevich já acertou pelo menos uma parte da programação do próximo FestRio, uma série Saravá Nikita, filmes de Nikita Mikalkov na mostra informativa.



## Capítulo XXVI

### O Cabra Marcado para Morrer 20 anos depois

A ditadura estava agonizando quando Coutinho achou que era hora de retomarmos *Cabra Marcado para Morrer*. Pegou o copião daquele material que ele tinha filmado, emendou uma cena atrás da outra, e levou no local das filmagens para mostrar aos mesmos camponeses que fizeram o filme. Eles eram os *atores*. Nesse processo, ele redescobriu várias pessoas: dona Elizabeth que tinha mudado de cidade e trocado de nome, os filhos já grandes, alguns que ela mesma não via há tempos, enfim, o filme foi revelando e transformando a realidade das pessoas. Sempre digo que *Cabra Marcado para Morrer* é mais que um filme, é um evento, único. Não é a toa que ganhou todos os festivais por onde passou.

259

Mas o Coutinho era completamente paranoico com o negativo do filme, e quando terminou a montagem do copião na moviola era preciso montar o negativo, e aí o Coutinho não queria entregar o negativo de jeito nenhum.



Cabra Mercado para Morrer



*– Coutinho, tem que montar o negativo, porque senão não tem filme. Pra fazer um filme, você precisa montar o negativo.*

O pior é que o filme era em 16 mm e só montava 16 mm no laboratório da Líder em São Paulo. Ele ficou louco:

*– São Paulo não é possível! Como é que eu vou tirar o negativo daqui e levar pra São Paulo? E se o correio perder o malote?*

*– Faz o seguinte Coutinho, você vai junto. Você vai de avião levando o negativo.*

*– Mas eu não vou de ponte aérea, tenho medo desses aviões Electra, podem cair, vou pelo Galeão.*

262

Lá foi o Coutinho carregando as latas de negativo para São Paulo. Algumas horas depois ele me liga gritando, espumando, e eu nem consegui entender o que ele dizia, até que a funcionária da companhia aérea pegou o telefone e traduziu a situação. Quando Coutinho chegou em São Paulo, a esteira rodando, as malas saindo e nada dos negativos saírem. Tinham ido parar no Uruguai. A moça estava jurando que ia voltar e entregar direto no laboratório. Imagina! Coutinho ficou esperando no aeroporto. O chato é que eu não conseguia parar de rir.



Cabra Marcado para Morrer





Cabra Marcado para Morrer

## Capítulo XXVII

### Projeto Villa-Lobos

Eu comecei a pensar em fazer um filme sobre o *Villa-Lobos* ainda na década de 70, quando vi um especial de uma orquestra na televisão, acho que era o *Concerto para a Juventude*, num domingo as nove ou dez horas da manhã com uma música do *Villa*. Estava perfeito o programa, bem editado, quando tocava o oboé, o oboé estava lá em cena, parecia que tinha sido cortado por um maestro na mesa de edição, era muito bem feito. No final, no letreiro vi escrito: *direção de JB de Oliveira Sobrinho*. Foi o Boni quem dirigiu pessoalmente. O Boni é uma pessoa muito talentosa, e eu mandei um bilhete parabenizando-o.

265

Ele me chamou para falar sobre *Villa-Lobos*, e conversamos a respeito de um especial do *Villa*. Não sobre a vida dele, mas sobre a música. Isso foi na década de 70, e eu fui procurar o Glauber para dirigir. Fui para Itália, onde encontrei Glauber estava filmando *Claro*, e claro, ele me pegou para ator. Fiz uma cena com um ator maravilhoso, numa praça em Roma fazendo comícios muito revolucionários *América Latina, Latrina Americana!* Infelizmente minha cena foi tirada no corte final. Durante a filmagem eu o

convidei para dirigir o filme, e ele me respondeu do seu jeito surpreendente:

– *Eu não quero dirigir. Eu vou representar o Villa-Lobos! Eu vou ser o Villa-Lobos! Você dirige.*

Eu fiquei com aquilo na cabeça. Em 1985 no primeiro Fest-Rio<sup>33</sup>, eu vi uma reportagem no *Jornal do Brasil* dizendo que 1987 seria o centenário do nascimento de Villa-Lobos. Aquilo me animou e achei que era hora de fazer o famoso filme sobre *Villa-Lobos*. Comecei a negociar lá no Fest-Rio com co-produtores franceses, e começamos a fazer pesquisa e roteiro. Para fazer o roteiro chamei Joaquim Assis, que além de roteirista é músico, e a pesquisa ficou ao cargo da jornalista Cláudia Furiati.

266

Durante um ano trabalhamos na pesquisa e no roteiro, e em 86, com o roteiro quase pronto, comecei a levantar os recursos e fechar as co-produções. Perdemos o centenário do Villa, mas em 89, já com o roteiro pronto, começamos a armar a produção. Contratei Armando Bogus para fazer o Villa, Marieta Severo ia fazer a

---

<sup>33</sup> Festival Internacional de Cinema, Televisão e Vídeo do Rio de Janeiro, organizado por Ney Sroulevich, no Hotel Nacional, existiu até 1989

Lucília, a primeira mulher, e Lucélia Santos ia fazer Mindinha, a segunda mulher. Irênio Maia era o diretor de arte, e fez várias pranchas com cenários, fizemos pranchas de figurinos. A coprodução assinada com a televisão espanhola, com a televisão portuguesa, com um coprodutor francês... Estava tudo armado quando veio a derrocada da Embrafilme.

Quando o Collor fechou a Embrafilme, eu estava em cima da escada. Ele me tirou a escada e eu fiquei pendurado no pincel. Desmoronou tudo, parou o projeto gerando um prejuízo enorme, fiquei inadimplente nessas televisões, foi um horror. O projeto ficou completamente esquecido na gaveta. E o cinema brasileiro, praticamente parado, desmantelado.



*Com o irmão Elano*

## Capítulo XXVIII

### Da Mapa Filmes a Mapa Vídeo

Com muita lábia convenci meu irmão mais velho, Elano que havia se tornado um fazedor de empresas, a ser sócio da Mapa. Compramos equipamento de vídeo Betacam de última geração, e a Mapa virou Mapa Vídeo. Fazíamos campanha política, vídeo institucional, documentários, cavações. Nesse período a Mapa até saiu da minha casa, e foi para a Estrada do Gabinal, em Jacarepaguá.

Em 1993 produzi um telefilme, isto é, um filme para televisão: *Veja esta Canção*, dirigido pelo Cacá Diegues. Foi uma experiência muito interessante porque o filme era em episódios, e nós usamos e experimentamos todos os suportes. Tem episódio feito em 35 mm, em 16 mm, e em vídeo. E com o vídeo, você pode perfeitamente se expressar, fazer um filme, *kinescopar*<sup>34</sup> e ter uma divulgação normal com cópia final em 35 mm. *Veja essa Canção* foi também o primeiro

269

---

<sup>34</sup> Passar a imagem produzida em vídeo para película 16 mm ou 35 mm.

filme montado em AVID<sup>35</sup>. Tomamos uma surra incrível, mas conseguimos aprender um pouco.

A Mapa produziu também o piloto e treze episódios da série *Confissões de Adolescente* que o Euclides Marinho escreveu e o Daniel Filho dirigiu, no período em que ele não estava na Globo.

Depois dessas duas experiências, Elano cansou de brincar de vídeo, achou que essa empresa não estava dando o mesmo que as outras, e nos separamos. Elano queria alugar, não produzir. A Mapa voltava para casa, sem equipamentos. Mas agora, com a ajuda de Vera, conseguimos avançar a produção de vários programas de vídeo.

---

<sup>35</sup> Sistema de montagem da imagem no computador, que aposentou de vez as moviolas.

## Capítulo XXIX

### Uma Nota de Tristeza

O negócio terrível da minha geração é que as pessoas foram morrendo ao longo do caminho, de uma maneira absurda, todos jovens. No cinema eu perdi os meus três melhores amigos: Glauber em 1981, Leon H. em 1987 e Joaquim Pedro em 1988. Do Grupo Opinião três se foram também: Vianninha em 1972, Paulo Pontes e o Armando Costa em 1984.

Teve ainda a Nara Leão, Elis Regina, Adriana Pietro, Leila Diniz, uma quantidade de jovens, jovens de talento em todas as áreas: Airton Barbosa, Davi Neves, Fernando Campos, Olney São Paulo, Marcos Farias, Silvio Barbato, uma lista interminável de pessoas que antes dos cinqüenta anos, muitos deles até antes dos quarenta, morreram em circunstâncias variadas.

É uma coisa grave, é uma pena e não tem jeito. Eu sinto falta dos amigos e fico pensando o que não fariam hoje o Leon, o Joaquim. Eu perdi meus amigos e o Brasil talentos fantásticos.





*Antonio Fagundes como Villa Lobos*

## Capítulo XXX

### Villa-Lobos, Uma Vida de Paixão

Sempre que se falava em filme eu pensava no *Villa-Lobos*, e durante todos estes anos, de vez em quando tentava recomeçar a produção do *Villa* sem sucesso. Participei de todos os concursos criados pelo Governo do Itamar Franco, ironicamente intitulados de *Resgate do Cinema Brasileiro*, e levava sistematicamente pau. Até no Banespa fui reprovado. Perto dos 60 anos de idade, com mais de 30 filmes nas costas, me sentia um principiante. Como autodefesa atribui todas as dificuldades que estava enfrentando ao roteiro, que realmente continha uma contradição intrínseca: era dimensionado para uma superprodução de 10 milhões de dólares e escrito de uma forma revolucionária e experimental. Como levantar dinheiro dentro do sistema com um roteiro fora dele?

273

Tem uma coisa engraçada no cinema: não existe filme caro ou filme barato, existe filme com seu roteiro adequado ao seu orçamento. Um filme de cem mil reais pode ser caríssimo e um filme de cem milhões de dólares pode sair barato, dependendo do elenco, da época, dos efeitos especiais. O filme pode custar muito porque

está gastando muito. Mas se você não tiver nada disso, tiver uma história feita na sua casa, com uma camerinha caseira, cem mil reais é uma fortuna. Então não existe uma regra rígida para essas coisas, existe uma adequação do roteiro.

E o filme tinha esse problema, o roteiro do *Villa-Lobos* era um roteiro muito experimental, muito difícil de compreender, era um roteiro musical, e roteiro não toca. Além disso a história era passada em várias épocas e ninguém jamais confundirá na tela um garotinho pequenininho com um velho, mas lá no roteiro os dois são *Villa-Lobos*, o que tornava a leitura difícil.

274

Um filme caro com roteiro experimental, é uma equação difícil de ser trabalhada. Então me deu certo fastio de ficar batalhando isso e deixei o projeto na gaveta.

Foi quando em 1994, Syd Field<sup>36</sup>, doutor de roteiro, veio fazer um seminário no Rio. Eu fui fazer o curso, junto com vários outros roteiristas profissionais de cinema como o Maciel, Fontoura, José Joffily, Denise Bandeira. E esse seminário foi extremamente interessante, porque americano

---

<sup>36</sup> O mais conhecido professor de roteiro do mundo, e autor de vários livros, entre eles o "Manual do Roteiro".

tem esse troço didático, assim meio cartesiano e idiota, mas ao mesmo tempo muito objetivo, e que de fato, organiza o pensamento.

Eu achava que tinha um grande personagem e um roteiro maluco, então no final do seminário peguei o roteiro do *Villa-Lobos* e levei pra ele ler. Ele me cobrou um valor para dar um parecer, algo como dois ou três mil dólares.

– *Você tem um roteiro extraordinário, mas o seu personagem não existe.*

Eu achava que era exatamente o contrário. Mas ele disse que o personagem não agia, o personagem só reagia no roteiro. E a estrutura bolada por Joaquim Assis que eu achava que era muito louca, ele achou uma grande contribuição aos roteiros. Então esse parecer dele confundiu ainda mais a minha cabeça, e eu pedi a ajuda dele mesmo.

– *Bom, eu lhe cobro mais um pouquinho...*

Fui pra casa dele, maravilhosa, em Beverly Hills, que tinha sido do George Gershwin. E passamos lá dez dias trabalhando o roteiro. Eu acho que ele não entendeu muito bem o filme, mas como Syd é uma pessoa que tem muita experiência, o que ele dizia mexeu na minha cabeça, e nós

fizemos algumas modificações – principalmente no personagem. Eu tenho impressão que, do roteiro original ao roteiro atual, apenas uns 30% ou 40% no máximo foram modificados, mas são 30% ou 40% que dão caráter mais ativo ao personagem. Muito simpático o Syd, até visitou o set de filmagem quando esteve no Rio.

276

Com o roteiro pronto, iniciei a via *crucis* da nova burocracia audiovisual inaugurada nesta nova *golfada* em que vive atualmente o cinema brasileiro, baseada na renúncia fiscal. Neste particular tive a inestimável colaboração de um texano perdido no Brasil: Joseph Dial, tradutor indicado por Syd Field, que se apaixonou pelo roteiro e resolveu me ajudar a levantar dinheiro para o filme. Mandamos cartas para Deus e o Mundo e respondemos questionários ministeriais intermináveis. Muitas portas foram abertas graças ao nome do Villa-Lobos e muitas promessas feitas, mas nada do chamado *starting money*, – aquele primeiro dinheiro que entra, e funciona como chamariz para os demais, sem o qual nada se pode fazer. Até que, já no início de 1997, seguindo um singelo conselho de minha filha já também cineasta, Betse de Paula, mandei uma carta para o Presidente da República.

Algumas semanas depois recebo um telefonema do Presidente da Petrobrás – Joel Rennó que

me abriu as portas da empresa por recomendação do presidente. Assim, a BR Distribuidora deu a primeira grana. A Petrobrás a segunda e em seguida estavam abertas as portas para os chamados à época de *Brás Brothers*: Telebrás, Eletrobrás.

Contratei Marcos Flaksmann para desenhar a cara do filme. Mergulhamos juntos no roteiro. Tivemos discussões férteis e intermináveis até que ele partiu para a confecção das plantas dos cenários. Fechei contrato com Antonio Fagundes e Marcos Palmeira para garantir o personagem principal. Entre *Avaeté* e *Villa Lobos*, Marquinhos havia se transformado em um dos mais importantes atores de sua geração. Aos poucos, de acordo com as necessidades da preparação foram se agregando os outros membros da equipe e do elenco e finalmente, após quase seis meses de intenso e ininterrupto trabalho de planejamento da produção conseguimos começar as filmagens em setembro de 1997.

Fazendo *Villa-Lobos, Uma vida de paixão* eu percebi que um filme grande não são dois filmes pequenos. Quando você tem uma equipe pequena você precisa de pouca gente controlando. Porque equipe é uma bola de neve. Vai entrando mais gente, que quer mais assistentes, e precisa colocar mais gente para controlar aquela gente,





*Cenas de Villa Lobos, uma Vida de Paixão*



depois colocar mais motorista, e é mais gente para comer... E isso não tem fim, vai crescendo e termina que no *Villa-Lobos* eu tinha 110 pessoas na equipe. E se eu relaxasse cabia mais umas cem.

280

Um dinossauro. Era assim que eu via aquela equipe. Para o deslocamento deste pequeno exército eram necessários 5 caminhões (Gerador, Maquinaria, Elétrica, Câmera e Cenografia) algumas vans (Figurino, Som, Alimentação) um trailer para os atores principais e maquiagem, além de muitos carros de diversos tamanhos. Eu me sentia literalmente montado em cima de um imenso Dinossauro com enorme dificuldade de locomoção e com um apetite tremendo, movido a dólares. Cada dia de filmagem custava 50 mil dólares. Eu tinha a minha disposição o que havia de mais moderno. Câmeras e lentes Panavision, Nagra digital, iluminação de última geração, caminhão cheio de objetos para *maquiar* qualquer locação, figurinos importados dos maiores estúdios de Los Angeles, e os melhores profissionais da praça: Walter Carvalho, Marcos Flaksman, Marília Carneiro, teve até engenheiro de som *importado* de Los Angeles e por aí afora. A megalomania navegava de vento em popa.

Eu estava no comando de um dinossauro, então tinha que dar as ordens bem precisas para o dinossauro não cair e me atropelar. Sim, porque na



*Cenas de Villa Lobos, uma Vida de Paixão*



*Cena de Villa Lobos, uma Vida de Paixão*

preparação, quando o dinossauro está subindo a ladeira é mais ou menos fácil se manter no controle, mas na filmagem, ladeira abaixo... É claro que o dinossauro caiu e rolou. Tive um produtor muito bom, que gastou um dinheiro que nem todos os filmes que a Mapa havia produzido anteriormente gastaram, e me deixou com uma baita dívida, a casa hipotecada, as filmagens paradas, o negativo preso... Daqui para frente, Vera de Paula, minha mulher assumiu a produção executiva do filme, o que aliviou sensivelmente a minha barra, e ajudou imensamente no restabelecimento da credibilidade do projeto.

Um ano depois (no qual vivi um filme de tribunal nos Estados Unidos), consegui reaver o negativo, e parti para completar as filmagens. Mais uma vez o dinossauro foi acionado, desta vez um pouco menor, mas ainda bastante complicado, pois envolvia cenas de muita gente com roupas de época e maquiagem super pesada para o envelhecimento do Fagundes (5 horas) além da natural complicação que é filmar em aldeia indígena. Mas o mais complicado mesmo era a filmagem de um Estádio de futebol com 20 mil crianças refazendo as famosas concentrações orfeônicas do Villa-Lobos na ditadura Vargas.

Conseguimos reunir 4.000 crianças no Estádio do Fluminense que depois seriam multiplica-





*Cenas de Villa Lobos, uma Vida de Paixão*

das no computador. Quatro mil crianças juntas num estádio é um inferno. Primeiro é preciso transportá-las, em seguida alimentá-las, vesti-las e, o que é mais complicado, mantê-las atentas e prontas para filmar. No meio das 4000 crianças, a grande maioria vinda de escolas públicas carentes, havia alguns marginais que tentavam roubar os tênis e as roupas das crianças de classe média, cujas mães e pais perambulavam enlouquecidos pelo meio do gramado, querendo que os filhos aparecessem no cinema, e pedindo autógrafos aos artistas.

286

Além do canto coral, que já era bem complicado, inventamos que mil crianças segurariam uns balõezinhos coloridos formando a bandeira do Brasil no meio do gramado, e que depois de formada a bandeira, os balões seriam soltos e a bandeira se desmancharia no ar. Tudo isso já estava impresso no filme e gravado no diálogo dos personagens e portanto não poderia ser cortado. A empresa encarregada de fornecer os balões garantiu que às 8 horas da manhã os balões estariam todos cheios de gás. Às 8h30 chego na filmagem e constato que apenas uns 20% dos balões estavam cheios. As mil crianças no gramado e as três mil da arquibancada esperando. Quando deu meio-dia, fazia um calor infernal e soprava uma ventania dos demônios.

Os balõezinhos começaram a se emaranhar e entrelaçar nas mãos das crianças e formavam pequenos tufo e a bandeira não se formava. Nós com três câmeras postadas a espera de que aquela situação se resolvesse. As crianças das arquibancadas começavam a urrar por água. Os pobres dos assistentes de produção, as amigas, os amigos e outras almas caridosas tentando acalmar as crianças e levando copinhos d'água que não tinha jeito de chegar para a sede dos 4.000. O caos.

A senha combinada para as crianças soltarem os balões era o meu chapéu. Quando eu levantasse o chapéu, os balões seriam soltos. A bandeira estava quase se formando, enquanto eu aguardava impacientemente que o resto dos balões fossem enchidos. Nesta altura já eram quase duas horas da tarde e ninguém tinha comido nada. De repente eu tiro meu chapéu para coçar a cabeça. As crianças respondendo ao sinal combinado, soltam as bolas. Desesperei!

Felizmente os câmeras, por conta própria foram rápidos no gatilho e conseguiram pegar mais ou menos o que puderam dos milhares de balõezinhos voando com o Corcovado no fundo. Me senti derrotado. Pus a cabeça entre as mãos e não consegui nem chorar.



O meu desespero foi tão grande que despertou a compaixão no resto da equipe, que assumiu o controle do barco. Walter Carvalho pegou o megafone das minhas mãos e passou a dar as ordens. Umas duas horas depois, já no final da tarde recobri finalmente a minha lucidez e consegui fazer o resto da sequência. Quanto aos balõezinhos foram salvos pelos efeitos digitais que o mágico Sérgio Schmidt comanda na sua empresa Twister. Felizmente ele estava nessa filmagem louca e me disse com a maior tranquilidade.

*– Isso aí pode deixar que eu resolvo.*

288 Dito e feito. Aliás, se eu tivesse decidido desde o início fazer tudo virtualmente, nada disso teria acontecido. Os recursos postos à disposição de um filme na era digital em que vivemos são infinitos. Pena que eu com toda a minha experiência em cinema e minha formação de engenheiro fosse tão ignorante na matéria. O cinema é implacável. A tecnologia avança muito rápido e paga-se muito caro para aprender. É sempre assim.

É claro que a gente sempre gosta de ser reconhecido, de ser amado, de ser querido. Todo mundo que se mete nesse meio artístico está buscando isso, gratificação, vencer a morte, que



*Cena de Villa Lobos, uma Vida de Paixão*



*Cena de Villa Lobos, uma Vida de Paixão*

é o grande desafio do ser humano. E uma forma de se vencer a morte, é se perpetuar, ser amado, ser querido por todo mundo. Ou seja, eu tenho uma preocupação de público também, só que não tenho tido muito êxito.

Acho que o psicotécnico que fiz na Usina deve ter sido trocado, por que eu sou ruim de vender filme. Não sou bom distribuidor de filme. Sou bom produtor, eu sei chegar bem até a primeira cópia. Daí em diante eu sou um desastre. Trailer, lançamento, cartaz, publicidade, como é que lança, anúncios... Essa praga me persegue sempre, e não sei o que decidir. Como tudo no cinema brasileiro termina na mão do diretor, tenho que fazer isso, porque todo mundo vem pra cima de mim cobrando decisões, e eu decido. Mal. Contrato pessoas para fazer isso, mas acabo sempre lançando o filme da maneira errada.

291

Isso é uma profissão. E essa profissão de transformar o seu filme num produto, é uma profissão bem diferente da minha profissão que é fazer o filme. O Luiz Carlos Barreto, por exemplo, é um grande distribuidor. Barreto é mais distribuidor do que produtor, ele é um grande vendedor, ele sabe pegar o filme e botar na tela para ganhar dinheiro. Já eu sei pegar o dinheiro e transformar em filme.



*Cenas de Villa Lobos, uma Vida de Paixão*



Mas se não deu pra ganhar dinheiro, pelo menos eu viajei. E como! Moscou, Huelva, Budapeste, Guiana Francesa, Los Angeles, Paris, Pretoria, Miami, Santiago, Bruxelas, África do Sul... o nosso Villa rodou pra todo lado. Foi vendido para a televisão em toda a América Latina em troca da dublagem em espanhol e mais uns caraminguás. Foi exibido em várias companhias aéreas internacionais... Qualquer dia desses vai ser redescoberto, e vai dar um trabalhão para recuperar.

## Capítulo XXXI

### JK, Bela Noite para Voar

Com o relativo sucesso do *Villa-Lobos*, as pessoas acharam que eu era bom de biografia. Foi nessa época que o Ney Sroulevitch, produtor e amigo, me convidou para fazer a biografia do Juscelino. O filme se chamava *De Nonô a JK*, era ele desde garotinho até o acidente na Dutra. Eu topei já que nenhum cineasta vai recusar convite de produtor. Como dizia Antonioni, o diretor de cinema é o cara que arranja um produtor para fazer o filme dele. Então nesse sentido, até o *Villa-Lobos* eu não era diretor de cinema, ainda era um produtor que dirigia os próprios filmes. E a proposta do JK era o paraíso. Finalmente eu teria um produtor! Não estaria mais produzindo o filme com ajuda da Vera.

Mas eu não queria fazer *de Nonô a JK* porque eu tive essa experiência com o *Villa-Lobos*, que custou um dinheiro absurdo. *Villa-Lobos* custou 5,5 milhões de dólares, já que na época o dólar estava equiparado ao real, e tem a infância e maturidade do Villa. Com a vantagem que Villa realizou música, que é algo mais ou menos fácil de se reproduzir, enquanto Juscelino tem uma quantidade de obras gigantescas. Fez Pampulha,





*Com José de Abreu*

Brasília, Furnas, Três Marias, a indústria automobilística, indústria naval... então é impossível você reconstituir a vida do Juscelino no cinema brasileiro, é coisa para 40 milhões de reais. Esse deve ter sido o orçamento da série de TV que a Globo produziu.

Comecei a pensar alternativas para fazer um recorte na vida do JK, quando li o livro de Pedro Rogério, *Bela Noite para Voar*, e achei o filme. A idéia era de um vôo de 24 horas na vida do presidente que vai terminar em Belo Horizonte, onde ele se encontra com a amante. No caminho JK passa por Brasília, São Paulo e se reúne com personalidades como Jânio Quadros e Oscar Niemeyer. Tentei vender essa idéia para o Ney, mas ele não gostou. Ficamos nessa negociação até que o Ney, por uma fatalidade do destino, teve um enfarte fulminante saindo de um almoço de domingo aqui em casa.

Claudia Furiati, mulher dele, assumiu a produção e veio conversar comigo para fazermos o filme. A Petrobrás já tinha liberado um dinheiro e estava cobrando a execução do filme. Essa verba foi dada dois anos antes e já tinha sido prorrogada. Propus para a Cláudia o *Bela Noite para Voar*, e ela topou. Aí eu tive um surto! Fui para o computador, e em 72 horas, juntando o livro e todas as pesquisas sobre a vida do JK, consegui fazer uma história com começo, meio e fim.



*Zelito nas filmagens de JK, Bela Noite para Voar*

Eu fiquei muito entusiasmado com o projeto! Uma história que sai assim, num impulso! Normalmente eu demoro anos para escrever uma história. Com o roteiro pronto eu ainda mandei o texto para o Augusto Boal e para o Chico Anysio que deram várias contribuições. Eu acredito que a parceria num roteiro é fundamental, e quanto mais gente trabalha no roteiro, melhor ele fica! Eu vou sempre adicionando contribuições.

Com o roteiro novo a produção saiu. Conseguimos outros apoios para acabar a filmagem e colocar o filme na lata. Depois entramos na fase de montagem e finalização dos efeitos especiais. Aí o dinheiro acabou e a distribuidora que era a UIP se dividiu e entramos numa confusão, mais uma burocracia que levou 2 anos para o filme *JK Bela Noite para Voar* ficar pronto e pagar as dívidas que ficaram para trás. Como tudo tem um lado positivo, isso foi bom porque o pessoal da Teleimage, que fazia os efeitos especiais ficou lá curtindo o filme e melhorando os efeitos, inventando coisas. Algumas cenas de Brasília receberam quase 150 camadas de efeitos. Nós conseguimos mostrar Brasília em construção, o Planalto, o Congresso, foi um trabalho árduo e inspirado da equipe de efeitos da Teleimage.

Depois do episódio dos balões no Villa-Lobos vi que a tecnologia digital pode ser aplicada ao filme para contar a história e não apenas para resolver problemas. Recriar Brasília seria impos-



*Zelito com Mariana Ximenes, nas filmagens de JK, Bela Noite para Voar*

sível sem os efeitos digitais e não fazer Juscelino visitar as obras da nova capital seria impensável no roteiro, então a tecnologia funciona como uma ferramenta a mais para a criação. O diretor de cinema não precisa saber fazer tudo mas é importante que ele saiba o que pode ser feito.

Nos anos parados o filme perdeu a data de 50 anos do governo JK e a Globo lançou uma minissérie. Então a distribuidora resolveu lançar *JK Bela Noite para Voar* com uma estratégia de demanda reprimida, ou seja lançar o filme nos cinemas com poucas copias, fazer as pessoas terem vontade de ver o filme, não ver o filme e comprar o DVD. Acho que quebraram a cara porque nesse período também o mercado de DVD teve uma queda tremenda. Mas encontra pirata em muitas cidades do interior.



*A equipe de JK, Bela Noite para Voar*



## Capítulo XXXII

### Criação do Canal Brasil

O Canal Brasil foi uma idéia desse mesmo grupo, que fez a Difilm, e o Cinema Novo. Na verdade, é uma idéia do grupo do cinema brasileiro, nós sempre pensamos em ter um canal, fizemos até um projeto e várias vezes nós nos candidatamos. Eu, o Nelson Pereira dos Santos, Luis Carlos Barreto, nós sempre tentamos e perdemos. E essa idéia é antiga, o Glauber inclusive é uma pessoa que lutava muito por isso e toda hora falava nesse assunto.

– *Temos que ter um canal pra exhibir nossos produtos.*

E anos depois surgiu o Canal Brasil. Juntamos umas pessoas como Luiz Carlos Barreto, Roberto Farias, Aníbal Massaini, Marcos Altberg e o Paulo Mendonça para segurar os egos de todos esses malucos. O engraçado é que antes de ser um homem de finanças o Paulo é cinéfilo e músico, escreveu *Sangue Latino* do Ney Matogrosso.

O Canal Brasil devia ter muito mais sócios, nós convidamos Herbert Richers, Luiz Severiano Ribeiro, Marisa Leão, Paulo Thiago, mas as pessoas foram saindo, sem acreditar no projeto. Mas o



Canal está lá. Conseguimos montar esse Canal que é uma referência brasileira em cinquenta e tantos canais, passando milhares de produtos, no 66 se encontra o Brasil. Lá, com certeza, você vai ver uma imagem brasileira esquisita, estranha, antiga ou nova que seja, está lá o Brasil, e eu acredito que nós vamos conseguir entrar na América Latina muito em breve, e quem sabe, levar o sinal dele para o mundo inteiro. Isso é uma coisa muito importante, é uma coisa extremamente importante. É uma pena que no Brasil as autoridades, o governo, os políticos dêem tão pouca importância ao cinema, ao audiovisual, a comunicação.

304

No Brasil, a relação entre a TV aberta e a TV a cabo é bem diferente do que é no resto do mundo. Na Argentina a TV a cabo tem mais assinante do que no Brasil, que tem uma população quatro ou cinco vezes maior. A TV aberta no Brasil é muito boa e o povo está satisfeito com ela, e a TV a cabo é cara, então fica para a elite, que é pequena.

Nos Estados Unidos, ao contrário, o cinema é uma coisa séria, de Estado. Em 1986, quando eu estava na Globo Vídeo, o Marcílio Marques Moreira – que foi casado com Rosinha, irmã de Glauber, era embaixador do Brasil nos Estados Unidos. Certa vez ele me chamou em Washing-

ton para explicar para ele o quê era essa tal de reserva de mercado de vídeo. Ele me contou que estava sofrendo mais pressão por isso nos Estados Unidos do que pela nossa famosa indústria de sapato. Ou seja, nós estávamos com 30% do mercado de vídeo para o produto brasileiro, e isso estava criando um problema político gigantesco.

Um espaço nas ondas é um espaço vital, é um espaço nas mentes, e nos corações. Isso não entra na cabeça dos políticos, que tratam o assunto como sendo *coisa de artista maluco*, não levam a sério algo tão importante. E isso acontece mesmo com os políticos mais bem intencionados, quando nós vamos conversar com eles, no fundo, no fundo eles estão te tratando como um marginal, como uma pessoa que está pedindo um favor em causa própria. Eles não entendem a força que tem o cinema e o audiovisual como um todo.

Os norte-americanos entenderam isso há muitos anos atrás, e não foi por acaso que eles dominaram o mundo, e o que amalgamou essa civilização, quem difundiu o *American way of life* foi o cinema de Hollywood. Eles tiveram essa consciência e importaram os melhores técnicos do mundo inteiro. Hollywood foi feita pelos alemães, ingleses, por Chaplin, Hitchcock, Fritz Lang, Frank Capra, Milos Forman e muitos outros estrangeiros que foram para os Estados Unidos.

Hollywood importou os melhores cineastas do mundo, porque consideram o cinema importante. Posso dizer claramente sem medo de errar, que foi Hollywood que fez os Estados Unidos, e não o contrário.

E nós temos um país deste tamanho, com a capacidade enorme de produzir, gente, tecnologia, técnicos, atores, temos todas as ferramentas para montar uma indústria de entretenimento. E já temos até provas de que funciona, por exemplo, a novela *A Escrava Isaura* da Rede Globo, é uma novela que atingiu o inconsciente coletivo de toda a humanidade, e isso é incrível! E iniciativas como essa deveriam ser apoiadas, ou seja, acho que a própria Rede Globo, que já é toda poderosa, deveria ser muito mais apoiada do que é.

306

Não é fácil você fazer um produto que toque no inconsciente da humanidade. E isso vale bilhões. E nós já fizemos isso várias vezes, o cinema brasileiro demonstrou isso, mais recentemente com *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*, já tinha feito com *Dona Flor e seus Dois Maridos*, e com outros tantos filmes que já ganharam prêmios e aplausos em diversos lugares do mundo.

E a televisão brasileira está aí, vendendo para o mundo inteiro, não vende mais porque não tem apoio, devia ser de graça. Como os americanos

fazem: eles colocam os seus produtos no Brasil praticamente de graça. Alguns como *Vila Sésamo* ou desenhos animados, são de graça mesmo!

O Canal Brasil é uma pedrinha importante nesse quebra-cabeça. Espero que muito em breve o Canal Brasil esteja produzindo filmes. A idéia é essa, produzir filmes igual aos canais de televisão europeus.



Sentados à mesa do bar: Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr., Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha, Leon Hirszman e Nelson Pereira dos Santos

*A mesa do Cinema Novo*

## Capítulo XXXIII

### Coordenador de Curso de Cinema

Doutor João Uchoa, dono da Universidade Estácio de Sá, me convidou a princípio para conhecer toda a Universidade, seus diversos *campi* e fazer um projeto para otimização dos recursos técnicos que a Universidade tinha: 17 câmeras, ilhas de edição, moviolas. Fiz um projeto e fui contratado para tomar conta desses equipamentos. Não tinha nada haver com o curso de cinema.

Mas a coordenadora do curso se sentiu ameaçada e começou a criar dificuldades para a realização do trabalho. E ela criou tanta dificuldade que acabou sendo demitida, e Dr. João me contratou para coordenar o curso.

A academia é muito fechada e o MEC muito rígido. Então pra começar eu não podia coordenar o curso porque não tenho doutorado. Tive que chamar um doutor em letras para assumir a coordenação do curso! Claro que era um professor do curso de cinema, mas sem nenhuma experiência prática, sem nunca ter pisado o pé num set, e no entanto, do ponto de vista do MEC, mais capaz que eu para coordenar o curso.

O curso era muito acadêmico voltado para formar críticos e pesquisadores eu acho. Tentei mudar isso mas fui bastante boicotado. Ainda assim consegui fazer algumas coisas – como um currículo de quatro anos —, tentei colocar alguns profissionais lá, mas em seguida Dr. João colocou ações da Universidade para vender na bolsa e entrou um novo grupo para gerenciar. E eles começaram a gerir o negócio como negócio mesmo: diminuíram o horário das aulas para baixar o salário dos professores, aumentaram o número de alunos das turmas misturando os anos. E eu era meio contra aquilo tudo. Longe da coordenação ajudei a fazer a grade de programação da TV, busquei parcerias internacionais. Tentei sem sucesso agregar as disciplinas afins como fotografia, cenografia, figurino e até a gastronomia. Tentei formar acordos internacionais, mas as Universidades que eles queriam não queriam eles, e a que queria eles, eles não quiseram.

Tentei um monte de coisas nada ia para frente, quando eu dei por mim estava lá de rainha da Inglaterra, aí cá fora. É uma pena porque é uma Universidade com 200 mil alunos! É um público enorme. 800 alunos de cinema! Ao mesmo tempo tem uma estrutura tecnológica invejável. Equipamentos, estúdios, ilhas enfim,

tem a possibilidade de produzir muita coisa; só que coordenados pela academia, que tem muita dificuldade em aceitar mudanças.

Eu aprendi muito na Estácio. Sobretudo de relações humanas, sobrevivência na selva, ou como se anda no pântano, como sobreviver em um campo minado. Você quer fazer uma coisa e seus companheiros jogam contra, sabotam...





*Com Paulo César Sarraceni*

## Capítulo XXXIV

### O Gerente

Em 2009, Paulo Cesar Saraceni recebeu um merecido prêmio da Petrobrás de 800 mil reais, para fazer o filme que ele quisesse. Paulo Cesar então resgatou o primeiro roteiro que tinha escrito para cinema, aos 18 anos, baseado no conto *O Gerente* do poeta Carlos Drummond de Andrade.

Paulo Cesar não estava muito bem de saúde e Ana Maria Nascimento Silva, sua mulher, procurou Vera para a Mapa produzir o filme. Isso foi para nós um prazer e uma oportunidade de resgatar uma dívida histórica com Paulo César, que foi sócio fundador da Mapa, mas saiu durante a produção de *A Grande Cidade*, de Cacá Diegues.

313

*O Gerente* tinha o desafio de ser feito com o dinheiro que tínhamos. Decidimos não nos arrastar em anos de captação. Fizemos em HD, totalmente dentro do espírito do cinema novo: as pessoas trabalhavam mais pelo projeto do que pelo dinheiro. Aproveitei que estava na Universidade e chamei muitos alunos e professores para o segundo escalão da equipe técnica.

As filmagens foram muito prazerosas, Paulo Cesar até melhorou de saúde e eu conheci meu mais novo amigo de infância: Ney Latorraca, o protagonista. Ney é uma das pessoas mais engraçadas que já conheci, um profissional maravilhoso que coloca a camisa do filme, e ajuda muito na produção. Aliás *O Gerente* ficou com um elenco incrível. Além de Ney: Letícia Spiller, Nelson Xavier, Simone Spoladore, Joana Fomm, Othon Bastos, Thalma Freitas e por aí vai. No final, o filme ficou com créditos poderosos, pois ainda teve João Gilberto, que fez a música.

*O Gerente* será exibido no Festival de Veneza 2010, mas as aventuras que atravessarei na sua prestação de contas ficará para um próximo livro.

## Capítulo XXXV

### Bodas de Ouro

Estamos quase lá, apesar de Vera continuar com 27 anos. Tirando Luiz Carlos Barreto, eu não conheço ninguém casado há tanto tempo. Atribuo tantos anos de casamento a uma das verdades de Vera: é preciso reinventar permanentemente o cotidiano. E Vera é capaz disso. Casou-se com um engenheiro promissor e quatro anos depois, com a mesma desenvoltura, era mulher de um cineasta, produtor de Glauber.

Vera tem sido companheira mesmo! Acompanha-me em Festivais, quando estou devendo dinheiro, é ela que liga para os amigos e pede emprestado, me ajuda a tocar a Mapa cavando produções mais impensáveis como dar aulas para adolescentes em conflito com a lei no Degase; mas sobretudo organiza uma festa como ninguém! Se na minha infância a casa era uma festa porque eu tinha muitos irmãos, desde meu casamento com Vera Maria, a vida tem sido uma festa mesmo!

Lá em casa tem sempre novidade: gente escondida (na época da ditadura), Tupamaros, índios, comunistas, padres, franceses, bolivianos, mexicanos, camponeses, ex-presidiários, amigos de



*Com Vera de Paula em Marselle, 2006*

todos os tempos até hoje frequentam a casa, e tem festa pra todo mundo! Aniversário de sobrinho, lançamento de vídeo de 5 minutos, campanha eleitoral, alguém de passagem, tudo é motivo de festa.



*Com Vera de Paula*



## Capítulo XXXVI

### Conclusão

*Entrou pela perna do pinto, saiu pela perna do pato...*

Cineasta tem a maior dificuldade em terminar filme, e com livro não poderia ser diferente. Ao final desse mergulho na vida de meu pai e na história recente do cinema brasileiro, me surpreendi com as diferentes experiências de vida de Zelito, que num *flashback* rápido, foi engenheiro, produtor, documentarista, diretor de cinema, televisão e vídeo, funcionário da Embrafilme e da Globo Vídeo, diretor da ABRACI... como ele que se auto-intitula: um especialista em generalidades.

319

A experiência vivida em cada trabalho ajuda a desenvolver o próximo, numa eterna busca de aprender e melhorar. Um artista que tentou e tenta escrever seu nome na história do cinema brasileiro. Como diz a canção: *Nem sempre ganhando, nem sempre perdendo, mas aprendendo a jogar.*

Desculpem os queridos que não foram citados como *Vovó Lourdes, Clodoaldo* e a saudosa *Cristina*, tia *Cheirosa e Buza, Cecília Londres, Eloisa*





*Betse, Zelito, Vera e Marcos*

*Guimarães, Ângela Coronel, Tio Fred, Renato Guimarães, os saudosos Tia Amelinha e vovô Sival...* (você que ainda está lendo o livro) e muitos outros: citados e omitidos, figuras presentes não só nas festas, que como diz Ângela Coronel: *na casa da Vera eu vou até em batizado de bonecas*, mas principalmente nas horas difíceis, quando a grana aperta, são vocês que sempre seguraram a onda da casa, patrimônio dos amigos.

Obrigado Rubens Ewald que me proporcionou escrever esse livro e, quem sabe, nunca mais precisar fazer análise!



*Cabana da Ponte, 2001*

## Depoimento de Marcos Palmeira

Com meu pai aprendi a entender melhor o Brasil, a cultura brasileira, e valorizar as relações mais simples... Zelito sempre cultivou em casa o espírito crítico em relação ao mundo. Sempre procurando o lado bom das coisas.

322 Seu cinema reflete esse homem preocupado com seu país, com sua gente! Um documentarista de mão cheia e um diretor sensível! Se tivéssemos uma indústria verdadeira de cinema, com certeza ele teria enchido nossos olhos com boas histórias e grandes reflexões, mas mesmo assim se mantém incansável na busca de uma cultura valorizada, acreditando que só nos transformaremos numa nação de verdade no dia em que olharmos a cultura como a forma mais profunda de revolução social.

Grande Zelito! Obrigado por me fazer tão feliz e orgulhoso... eu te amo.



*Com o filho Marcos Palmeira, 2004*



*Zelito, posando*

## Cronologia

### Diretor Longa-Metragem

**1970**

#### ***Minha Namorada***

Direção: Zelito Viana e Armando Costa. Fotografia: Leonardo Batucci. Produção: Mapa Filmes. Música: Gato Barbieri; tema central *Minha Namorada*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes. Com Pedro Aguinaga, Laura Maria, Marcelo, Fernanda Montenegro e Jorge Dória.

**1970**

#### • ***Doce Esporte do Sexo***

Direção: Zelito Viana. Roteiro: Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa, Zelito Viana, Chico Anyσιο. Fotografia: José Antônio Fontoura. Montagem: Eduardo Escorel. Produção: Mapa Filmes. Com Chico Anyσιο, Irene Stefânia, Jorge Dória, Isabel Ribeiro e Ana Maria Magalhães

**1974**

#### • ***Os Condenados***

Direção: Zelito Viana. Roteiro: Antonio Carlos de Brito, Eduardo Coutinho e Zelito Viana. Baseado no romance de Oswald de Andrade. Fotografia: Dib Lutfi. Montagem: Eduardo Escorel. Cenografia e Figurino: Francesco Altan e Mara Chaves. Música Original: John Neschling.



*Cena de Minha Namorada*



*Cena de O Doce Esporte do Sexo*





*Zelito nas filmagens de Os Condenados*

Produção Executiva: Tacito Val Quintas e Álvaro Freire. Produção: Mapa Filmes. Com Isabel Ribeiro, Claudio Marzo, Roberto Bataglin, Nildo Parente, Rosa Lacreta e Antonio Pedro.

**1976**

• ***Morte e Vida Severina***

Direção: Zelito Viana. Adaptação e Roteiro: Zelito Viana. Baseado em *O RIO e MORTE E VIDA SEVERINA* de João Cabral de Melo Neto. Fotografia: Francisco Balbino Nunes, José Medeiros, Lauro Scorel. Montagem: Gilberto Santeiro. Cenografia e Figurinos: Regis Monteiro. Música: Airton Barbosa e Chico Buarque. Produção: Mapa Filmes. Com Joffre Soares, Stênio Garcia, José Dummont, Tânia Alves, Elba Ramalho e Luiz Mendonça.

329

**1978**

• ***Terra dos Índios***

Direção: Zelito Viana. Texto: Darcy Ribeiro, Carlos Moreira Neto e Zelito Viana. Consultoria: Darcy Ribeiro, Carlos Moreira Neto. Pesquisa: Zelito Viana e Eloísa Guimarães. Fotografia: Affonso Beato. Montagem: Eduardo Scorel. Produção: Mapa Filmes e Embrafilme. Narração: Fernanda Montenegro

**1984**

• ***Avaeté, Semente de Vingança***

Direção: Zelito Viana. Roteiro: José Joffily e Zelito Viana. Fotografia: Edgar Moura. Montagem:



um filme de Zolito Viana

**Terra dos Índios**

Terra dos Índios



*Cena de Avaeté*

Gilberto Santeiro. Música: Egberto Gismonti. Cenografia e Figurinos: Carlos Liuzzi. Produtor Executivo: Carlos Cabral e Jayme Del Cueto. Produção: Mapa Filmes. Com Hugo Carvana, Renata Sorrah, Milton Rodrigues, Claudio Marzo, José Dummont, Jonas Bloch, Claudio Mambert e o índio Macsuara Kadiweu.

## 2000

- ***Villa Lobos – Uma Vida de Paixão***

Direção: Zelito Viana. Roteiro: Joaquim Assis e Zelito Viana. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Eduardo Scorel. Direção Musical: Silvio Barbato. Direção de Arte: Marcus Flaksman. Cenografia: Alexandre Meyer. Produção Executiva: Vera de Paula. Produção: Mapa Filmes. Com Antônio Fagundes, Marcos Palmeira, Letícia Spiller, Ana Beatriz Nogueira, José Wilker e Marieta Severo

332

## 2007

- ***JK Bela Noite para Voar***

Diretor: Zelito Viana. Roteiro: Zelito Viana com colaboração de Augusto Boal e Chico Anysio. Inspirado no livro homônimo de Pedro Rogério Moreira. Fotografia: Alziro Barbosa. Montagem: Diana Vasconcellos. Direção de Arte: Alexandre Meyer. Música: Sílvio Barbato. Produção: Caribe Produções. Com José de Abreu, Mariana Ximenes, Marcos Palmeira, Júlia Lemmertz, Cecil Thiré



*Making of de Villa Lobos*



*Antonio Fagundes como Villa Lobos*



*Making of de Villa Lobos*



## **Diretor Curta-Metragem**

**1969**

- *A Máquina Invisível*

**1971**

- *Cresça e Apareça*

**1973**

- *Rodovia Belém Brasília*

**1974**

- *Zabumba Orquestra Popular do Nordeste*

**1975**

- *Nova Pecuária do Nordeste*

336

**1975**

- *Ishikawajima*

**1977**

- *Choque Cultural*

**1995**

- *Terra Molhada*

## **Produtor Longa-Metragem**

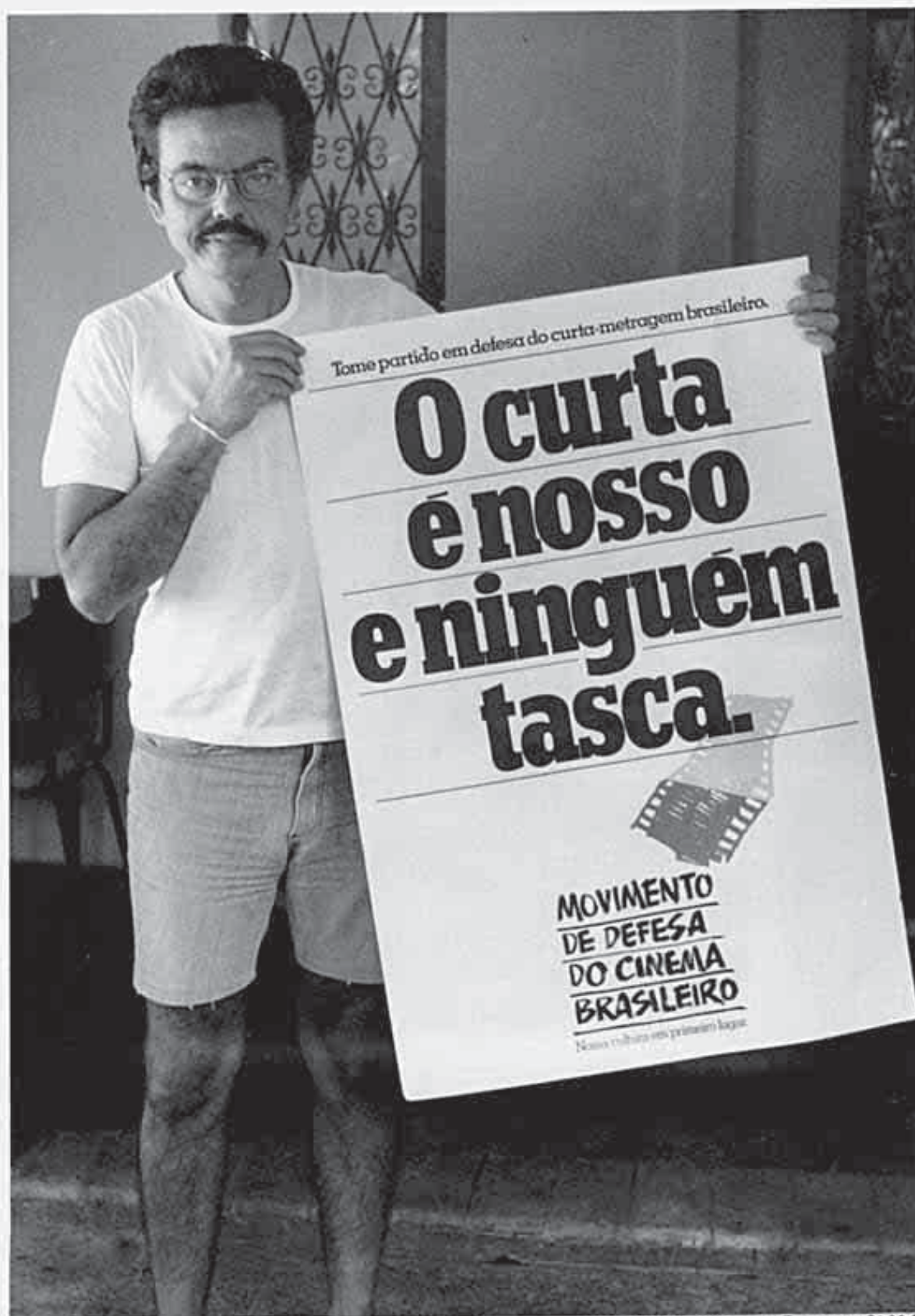
**1965**

- *Menino de Engenho* – Walter Lima Júnior

**1966**

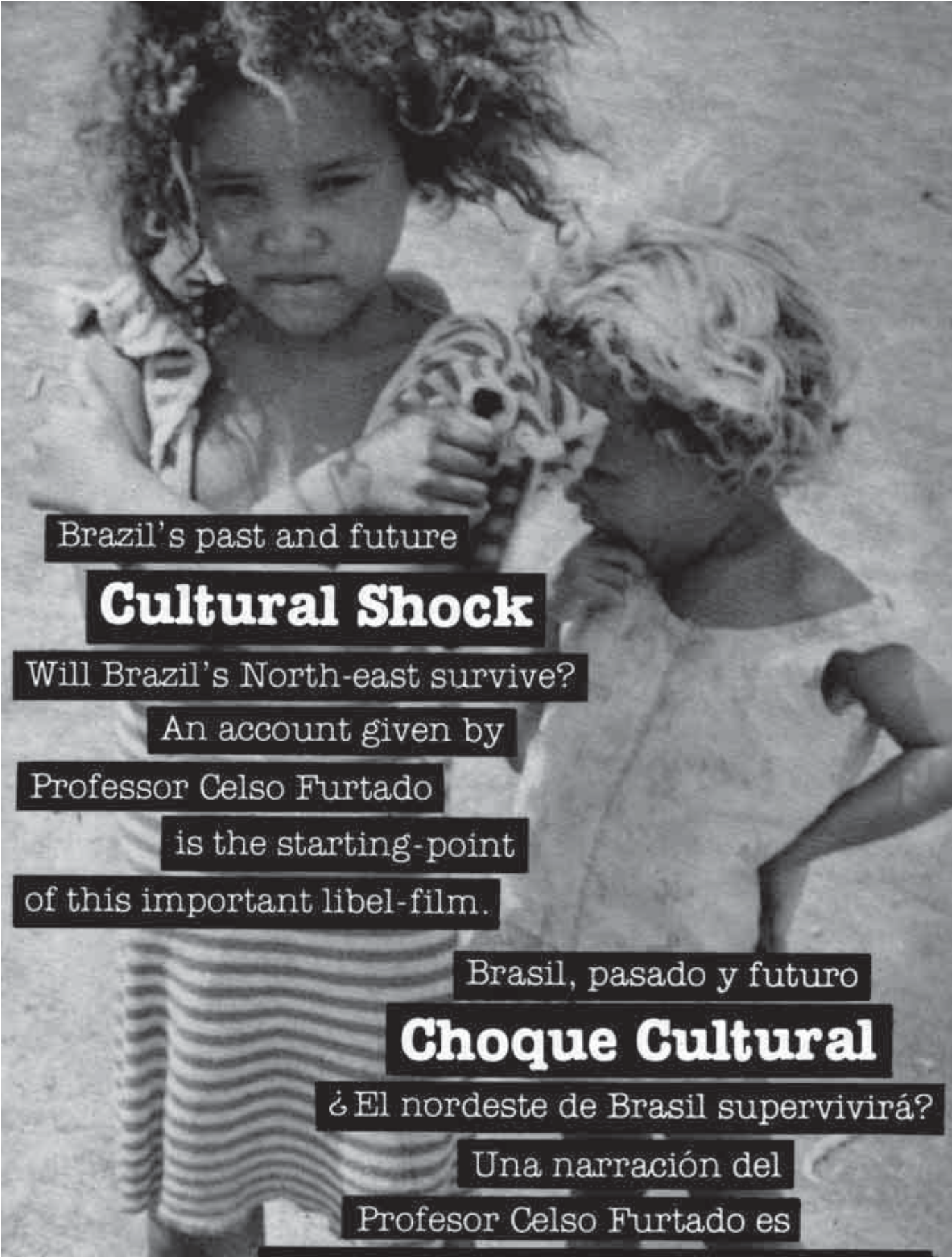
- *A Grande Cidade* – Carlos Diegues

*Zelito, com um abraço do  
Walter Carvalho.*



*PHOTO BY WALTER CARVALHO*

*Recado de Waltyer Carvalho, 1980*



Brazil's past and future

## **Cultural Shock**

Will Brazil's North-east survive?

An account given by

Professor Celso Furtado

is the starting-point

of this important libel-film.

Brasil, pasado y futuro

## **Choque Cultural**

¿El nordeste de Brasil supervivirá?

Una narración del

Profesor Celso Furtado es

*Cartaz de Choque Cultural*

*GERALDO D'EL REY* EM  
**MENINO  
DE ENGENHO**

*DE JOSÉ LINS DO REGO*



*COM*  
*ANECY ROCHA*  
*MARIA LUCIA DAHL*  
*E O MENINO SÁVIO ROLIM*



*UM FILME DE WALTER LIMA JR.*  
*PRODUÇÃO DE GLAUBER ROCHA*

Cartaz de Menino de Engenho

**1966**

- *Terra em Transe* – Glauber Rocha

**1967**

- *O Homem que Comprou o Mundo* – Eduardo Coutinho

**1967**

- *Máscara da Traição* – Roberto Pires

**1968**

- *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*  
– Glauber Rocha

**1970**

- 340
- *Cabeça Cortadas* – Glauber Rocha

**1971**

- *Na Boca da Noite* – Walter Lima Júnior

**1973**

- *Quando o Carnaval chegar*

**1975**

- *Perdida* – Carlos Alberto Prates Corrêa

**1979**

- *O Segredo da Múmia* – Ivan Cardoso

**1984**

- *Cabra Marcado para Morrer* – Eduardo Coutinho

**1990**

- ***Os Cornos de Cronos*** – José Fonseca e Costa

**1994**

- ***Veja Esta Canção*** – Carlos Diegues

**2009**

- ***O Gerente*** – Paulo César Saraceni

**<sup>1</sup> Produtor de Televisão**

**1995**

- ***Confissões de Adolescente*** – 13 episódios dirigidos por Daniel Filho

**Diretor Televisão**

- ***Chico Total*** – 8 programas especiais mensais para a TV Globo
- ***Chico Anysio Show*** – 43 programas semanais para a TV Globo

341

**1981**

- ***Batalha dos Guararapes*** – programa de televisão para a TVE

**1985**

- ***Xou da Xuxa n° 1*** – programa de Home Vídeo – Globo Vídeo

**1985**

- ***Filmes institucionais para o projeto Carajás*** – TV Carajás

**1986/1987**

- ***Desfiles das Escolas de Samba dos Carnavais***  
– Globo Vídeo

**1991**

- ***Voz e Violão*** – especial com Adriana Calcanhoto para Sony Music

**1992**

- ***Vídeo clipe da música “Piano Bar”*** – Engenheiros do Hawaii – BMG/Ariola

**1993**

- ***Sonhos de uma Noite de Verão*** – vídeo da peça estrelada por Lucélia Santos

342

**1993**

- ***Vídeo clipe da música Mentiras de Adriana Calcanhoto para Sonic Music***

**1994**

- ***Especial para televisão sobre a cantora Vanessa Barum***

**1994**

- ***Para o Cosmo Infinito*** – reportagem para o Canal Plus, na França, sobre o cineasta José Mojica Marins

**1994**

- ***O Canto e a Fúria*** – especial sobre o poeta Ferreira Gullar

**1995/96**

- ***Imagens da História*** – série de programas para a TVE/Rede Brasil

**2001**

- ***Canção Brasileira*** – documentário sobre a cantora Sueli Costa

**2002**

- ***Imagens da História II*** – série de programas para a TVE/Rede Brasil

**2002**

- ***O país é este*** – documentário sobre os resultados do Censo 2000 IBGE

**2004**

- ***Arte para todos*** – série de documentários para TV sobre a História das Artes Plásticas no Brasil

**2004**

- ***Viva + 10*** – vídeo institucional sobre a Ong Viva Rio

**2005**

- ***Ferreira Gullar*** – A Necessidade da Arte

**2005**

- ***Aparecida Azedo: Uma Vida em 24 Quadros***
- ***Chico Anysio É*** – documentário 52' para o Canal Brasil
- ***Maré sem Complexo*** – documentário 52' para a TVE e Canal Brasil



**2007**

- ***O Caminho Niemeyer*** – documentário de 15' para a prefeitura de Niterói

**2008**

- ***A Última Visita*** – docu-drama sobre a visita de Astrojildo Pereira à Machado de Assis em seu leito de morte
- ***Augusto Boal e o Teatro do Oprimido (2010)***  
52'– Canal Brasil

**Principais Prêmios em Festivais de Cinema:**

**Terra Em Transe**

344

**1967**

- ***Prêmio Air France de Cinema*** – Melhor Produtor

**1992**

- ***Homenageado no Festival de Nova York: Produtor de Terra em Transe***

**Os Condenados**

**1975**

Pavão de Prata – Melhor Diretor / V Festival de Nova Dheli Índia

**1975**

Coruja de Ouro – Melhor Filme do Ano no Brasil

**1975**

Salva de Prata – Melhor Filme / Portugal

**1975**

Selecionado Mostra New Directors, New Films  
no Festival de NY

**Morte e Vida Severina**

**1977**

Margarida de Prata – Melhor Filme / CNBB

**Choque Cultural**

**1978**

Candango de Ouro – Melhor Filme em 16mm /  
Brasília

345

**Terra dos Índios**

**1979**

Prêmio Federação Nacional de Cine Clubes do Brasil

**Cabra Marcado Para Morrer**

**1985**

Tucano de Ouro – Melhor Filme / I Fest Rio

**Avaeté, a Semente da Vingança**

**1985**

Medalha de Prata / Festival de Moscou

**1985**

Sol de Ouro – Melhor Filme / Rio Cine Festival

**1985**

Prêmio Air France de Cinema – Melhor Filme Brasileiro do Ano

**1986**

Festival de Tróia – Melhor Filme / Portugal

**Villa-Lobos, uma Vida de Paixão**

**2000**

Golfinho de Ouro – Governo do Estado do RJ

**Publicações**

**1976**

• *Coleção Frenesi* – Edição MAPA – Editor

**1979**

• *Terra dos Índios* – Edição Embrafilme – Autor

**1992**

• *Encontro com Darcy Ribeiro* – Editora Revan

**2000**

• *Villa-Lobos, Uma Vida de Paixão*, Editora Revan

**2002**

• *Os Cineastas* – Conversas com Roberto D'Avilla, Editora Bom Texto

## **Cargos Ocupados**

**1965/...**

Sócio gerente da Mapa Filmes do Brasil Ltda.

**1969/1973**

Diretor do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica.

**1969/1973**

Diretor da Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos

**1971/1973**

Membro do Conselho Consultivo do Instituto Nacional de Cinema

**1974/1975**

Assessor da Diretoria Geral da Embrafilme

**1977/1979**

Presidente da ABRACI – Associação Brasileira de Cineasta

**1980/1981**

Membro do Conselho de Administração da Cooperativa Brasileira de Cinema

**1981/1982**

Diretor Contratado da Rede Globo de Televisão

**1982/1987**

Diretor de Home Vídeo da Globo Vídeo

**1987/1989**

Membro do Conselho Federal da Embrafilme

**1995/...**

Membro efetivo do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro

**1999/00**

Professor convidado da Universidade Estadual do Rio de Janeiro UERJ

**2000/...**

Membro do Conselho-Diretor do Viva-Rio

**2006/2009**

Diretor do Instituto de Comunicação da Universidade Estácio de Sá



*Zelito Viana*



## Índice

No Passado Está a História do Futuro – Alberto Goldman	5
Coleção Aplauso – Hubert Alquéres	7
Introdução – Betse de Paula	13
Infância e família	15
Engenheiro	37
O Cinema Antes de Mim	45
Produtor É Quem Faz Conta	49
A Mapa	59
A Grande Cidade, 1965	65
Maranhão 66	81
Terra em Transe, 1967	85
O Homem Que Comprou O Mundo, 1968	109
O Câncer, 1968	115
O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, 1968	119
A Máscara da Traição, 1969	129
Em Busca do Sussexo, 1969	139
Minha Namorada, 1970	141
Na Boca da Noite, 1972	151
O Doce Esporte do Sexo, 1972	155
Quando o Carnaval Chegar, 1973	159



Os Condenados, 1973/1974	167
O Trabalho na Embrafilme	193
Morte e Vida Severina, 1977	201
Terra dos Índios, 1978	211
Casa dos Índios	223
Na TV com Chico Total, 1981	235
Criação da Globo Vídeo, 1982	239
Avaeté, Semente da Vingança	241
O Cabra Marcado para Morrer 20 anos depois	259
Projeto Villa-Lobos	265
Da Mapa Filmes a Mapa Vídeo	269
Uma Nota de Tristeza	271
Villa-Lobos, Uma Vida de Paixão	273
JK, Bela Noite para Voar	295
Criação do Canal Brasil	303
Coordenador de Curso de Cinema	309
O Gerente	313
Bodas de Ouro	315
Conclusão	319
Cronologia	325

## **Crédito das Fotografias**

Estevam Avellar 301

Gilberto Perin 12

José Ventura 12, 44

Robeert Schwenck 333, 335

Sebastião Salgado 349

Demais fotografias pertencem ao acervo de  
Zelito Viana

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

***Alfredo Sternheim – Um Insólito Destino***

Alfredo Sternheim

***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 Luiz Villaça, Mariana Veríssimo, Maurício Arruda e José Roberto Torero

***Críticas de B.J. Duarte – Paixão, Polêmica e Generosidade***

Luiz Antonio 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 Ruben Biáfora – A Coragem de Ser***

Org. Carlos M. Motta e José Júlio Spiewak

***De Passagem***

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

***Desmundo***

Roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui

***Djalma Limongi Batista – Livre Pensador***

Marcel Nadale

***Dogma Feijoadá: 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

***Feliz Natal***

Roteiro de Selton Mello e Marcelo Vindicatto

***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

***Francisco Ramalho Jr. – Éramos Apenas Paulistas***

Celso Sabadin

***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

***Máximo Barro – Talento e Altruísmo***

Alfredo Sternheim

***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

***Olhos Azuis***

Argumento de José Joffily e Jorge Duran  
Roteiro de Jorge Duran e Melanie Dimantas

***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 Sergio Rezende e Patrícia Andrade

### ***O Signo da Cidade***

Roteiro de Bruna Lombardi

### ***Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto***

Rosane Pavam

### ***Viva-Voz***

Roteiro de Márcio Alemão

### ***Vladimir Carvalho – Pedras na Lua e Pelejas no Planalto***

Carlos Alberto Mattos

### ***Vlado – 30 Anos Depois***

Roteiro de João Batista de Andrade

### ***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 Música**

***Maestro Diogo Pacheco – Um Maestro para Todos***

Alfredo Sternheim

***Rogério Duprat – Ecletismo Musical***

Máximo Barro

***Sérgio Ricardo – Canto Vadio***

Eliana Pace

***Wagner Tiso – Som, Imagem, Ação***

Beatriz Coelho Silva

## **Série Teatro Brasil**

***Alcides Nogueira – Alma de Cetim***

Tuna Dwek

***Antenor Pimenta – Circo e Poesia***

Danielle Pimenta

***Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral***

Alberto Guzik

***Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Ofício***

Org. Carmelinda Guimarães

***Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e Uma Paixão***

Org. José Simões de Almeida Júnior

***Federico Garcia Lorca – Pequeno Poema Infinito***

Antonio Gilberto e José Mauro Brant

***Ilo Krugli – Poesia Rasgada***

Ieda de Abreu

***João Bethencourt – O Locatário da Comédia***

Rodrigo Murat

***José Renato – Energia Eterna***

Hersch Basbaum

***Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher***

Eliana Pace

***Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílab***

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 Abílio Pereira de Almeida***

Abílio Pereira de Almeida

***O Teatro de Aimar Labaki***

Aimar Labaki

***O Teatro de Alberto Guzik***

Alberto Guzik

***O Teatro de Antonio Rocco***

Antonio Rocco

***O Teatro de Cordel de Chico de Assis***

Chico de Assis

***O Teatro de Emílio Boechat***

Emílio Boechat

***O Teatro de Germano Pereira – Reescrevendo  
Clássicos***

Germano Pereira

***O Teatro de José Saffioti Filho***

José Saffioti Filho

***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 tea-  
tro 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

***O Teatro de Sérgio Roveri***

Sérgio Roveri

***Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda – Quatro Décadas  
em Cena***

Ariane Porto

**Série Perfil**

***Analy Alvarez – De Corpo e Alma***

Nicolau Radamés Creti

***Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo***

Tania Carvalho

***Arlete Montenegro – Fé, Amor e Emoção***

Alfredo Sternheim

***Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros***

Rogério Menezes

***Berta Zemel – A Alma das Pedras***

Rodrigo Antunes Corrêa

***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

***Débora Duarte – Filha da Televisão***

Laura Malin

***Denise Del Vecchio – Memórias da Lua***

Tuna Dwek

***Elisabeth Hartmann – A Sarah dos Pampas***

Reinaldo Braga

***Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida***

Maria Leticia

***Emilio Di Biasi – O Tempo e a Vida de um Aprendiz***

Erika Riedel

***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

***Fernando Peixoto – Em Cena Aberta***

Marília Balbi

***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

***Isolda Cresta – Zozô Vulcão***

Luis Sérgio 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

***Jorge Loredó – O Perigote do Brasil***

Cláudio Fragata

***José Dumont – Do Cordel às Telas***

Klecio Henrique

***Leonardo Villar – Garra e Paixão***

Nydia Licia

***Lília Cabral – Descobrimo 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

***Naum Alves de Souza: Imagem, Cena, Palavra***

Alberto Guzik

***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

***Paulo Hesse – A Vida Fez de Mim um Livro e Eu Não Sei Ler***

Eliana Pace

***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

***Silnei Siqueira – A Palavra em Cena***

Ieda de Abreu

***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 Rodriguiana?***

Maria Thereza Vargas

***Stênio Garcia – Força da Natureza***

Wagner Assis

***Suely Franco – A Alegria de Representar***

Alfredo Sternheim

***Tatiana Belinky – ... E Quem Quiser Que Conte Outra***

Sérgio Roveri

***Theresa Amayo – Ficção e Realidade***

Theresa Amayo

***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

***Walter George Durst – Doce Guerreiro***

Nilu Lebert

***Zezé Motta – Muito Prazer***

Rodrigo Murat

## **Especial**

***Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso***

Wagner de Assis

***Av. Paulista, 900 – a História da TV Gazeta***

Elmo Francfort

***Beatriz Segall – Além das Aparências***

Nilu Lebert

***Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos***

Tania Carvalho

***Célia Helena – Uma Atriz Visceral***

Nydia Licia

***Charles Möeller e Claudio Botelho – Os Reis dos Musicais***

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

***Mazzaropi – Uma Antologia de Risos***

Paulo Duarte

***Ney Latorraca – Uma Celebração***

Tania Carvalho

***Odorico Paraguaçu: O Bem-amado de Dias  
Gomes – História de um Personagem Larapista e  
Maquiavelento***

José Dias

***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



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

---

Paula, Betse de

Zelito Viana: histórias e causos do cinema brasileiro /  
Betse de Paula – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de  
São Paulo, 2010.

376p. : il. – (Coleção Aplauso. Série cinema Brasil /  
Coordenador geral Rubens Ewald Filho).

ISBN 978- 85-7060-897-0

1. Cinema – Brasil – História; 2. Cinema – Produtores  
e Diretores – Biografia; 3. Televisão – Produtores e  
Diretores; 4. Viana, Zelito, 1938. I. Ewald Filho, Rubens;  
II. Título; III. Série.

CDD 791.430 981

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil: Cinema: História e crítica 791.430 981

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 / 2010

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](http://www.imprensaoficial.com.br/livraria)

[livros@imprensaoficial.com.br](mailto:livros@imprensaoficial.com.br)

SAC 0800 01234 01

[sac@imprensaoficial.com.br](mailto:sac@imprensaoficial.com.br)

## **Coleção Aplauso Série Perfil**

Coordenador Geral	Rubens Ewald Filho
Coordenador Operacional e Pesquisa Iconográfica	Marcelo Pestana
Projeto Gráfico	Carlos Cirne
Editor Assistente	Claudio Erlichman
Assistente	Charles Bandeira
Editoração	Fátima Consales
	Ana Lúcia Charnyai
Tratamento de Imagens	José Carlos da Silva
Revisão	Jose Vieira de Aquino

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90 g/m<sup>2</sup>

Papel capa: Triplex 250 g/m<sup>2</sup>

Número de páginas: 376

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

*Nesta edição, respeitou-se o novo  
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa*

Coleção *Aplauso* | em todas as livrarias e no site  
[www.imprensaoficial.com.br/livraria](http://www.imprensaoficial.com.br/livraria)



**|imprensaoficial**

Zelito Viana tem uma família ilustre, em que se destacam dentre outros, o irmão Chico Any시오, o filho ator Marcos Palmeira, a sobrinha diretora Cininha de Moraes e a filha Betse de Paula (talentosa diretora de filmes como *O Casamento de Louise* e *Celeste & Estrela*). Pois foi ela mesma quem escreveu este livro depoimento sobre o pai. Um livro muito sincero e revelador no qual Zelito passa a limpo toda sua ilustre carreira que teve seu primeiro ponto alto no Cinema Novo através da produtora Mapa Filmes da qual era sócio de Glauber, Saraceni e Walter Lima Jr. Produziu muitos filmes (entre eles, *Terra em Transe*; *Menino de Engenho*), fez curtas e estreou no longa codirigindo com o roteirista Armando Couto, *Minha Namorada*, em 1970. Dirigiu o irmão em *O Doce Esporte do Sexo* e acertou no tom dramático de *Os Condenados*, inspirado em Oswald de Andrade, numa esplêndida interpretação de Isabel Ribeiro. Em 2000, realizou o velho sonho de fazer uma biografia do compositor Villa-Lobos, estrelada pelo filho. Em 2008, outro sonho realizado, a vida do presidente Juscelino Kubitschek em *JK, Bela Noite para Sonhar*. Sem esquecer também sua longa relação de amizade com os índios brasileiros resultando no documentário *Terra dos Índios* e no filme denúncia, *Avaeté, Semente da Violência*.

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



ISBN 978-85-7060-897-0



9 788570 608970