

Francisco Ramalho Jr.

Éramos Apenas Paulistas

Francisco Ramalho Jr.

Éramos Apenas Paulistas

Celso Sabadin

IMPrensa OFICIAL

São Paulo, 2009

GOVERNO DE SÃO PAULO

Governador José Serra

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Diretor-presidente Hubert Alquéres

Coleção Aplauso

Coordenador Geral      Rubens Ewald Filho

Apresentação

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

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

de um ato?

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

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

Ao contar suas histórias pessoais, esses artistas dão-nos a conhecer o meio em que vivia toda uma classe que representa a consciência crítica da sociedade. Suas histórias tratam do contexto social no qual estavam inseridos e seu inevitável reflexo na arte. Falam do seu engajamento político em épocas adversas à livre expressão e as consequências disso em suas próprias vidas e no destino da nação.

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

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

José Serra

Governador do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso

O que lembro, tenho.

Guimarães Rosa

A Coleção Aplauso, concebida pela Imprensa Oficial, visa resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas de cinema, teatro e televisão. Foram selecionados escritores com largo currículo em jornalismo cultural para esse trabalho em que a história cênica e audiovisual

brasileiras vem sendo reconstituída de maneira singular. Em entrevistas e encontros sucessivos estreita-se o contato entre biógrafos e biografados. Arquivos de documentos e imagens são pesquisados, e o universo que se reconstitui a partir do cotidiano e do fazer dessas personalidades permite reconstruir sua trajetória.

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

Um aspecto importante da Coleção é que os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que também caracterizam o artista e seu ofício. Biógrafo e biografado se colocaram em reflexões que se estenderam sobre a formação intelectual e ideológica do artista, contextualizada na história brasileira.

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

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

dos personagens.

São livros que, além de atrair o grande público, interessarão igualmente aos estudiosos das artes cênicas, pois na Coleção Aplauso foi discutido o processo de criação que concerne ao teatro, ao cinema e à televisão. Foram abordadas a construção dos personagens, a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns deles. Também foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferença entre esses veículos e a expressão de suas linguagens.

Se algum fator específico conduziu ao sucesso da Coleção Aplauso – e merece ser destacado –,

é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

À Imprensa Oficial e sua equipe coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa documental e iconográfica e contar com a disposição e o empenho dos artistas, diretores, dramaturgos e roteiristas. Com a

Coleção em curso, configurada e com identidade consolidada, constatamos que os sortilégios que envolvem palco, cenas, coxias, sets de filmagem, textos, imagens e palavras conjugados, e todos esses seres especiais – que neste universo transitam, transmutam e vivem – também nos tomaram e sensibilizaram.

É esse material cultural e de reflexão que pode ser agora compartilhado com os leitores de

todo o Brasil.

Hubert Alquéres

Diretor-presidente

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Introdução

O importante na vida é fazer o que se gosta.

Caso contrário, acabaremos todos trabalhando.

Conheço Ramalho há tanto tempo que tive de fazer um forte exercício de memória para tentar me recordar de onde e como nos conhecemos. Sozinho, não consegui. Recorri ao próprio Ramalho para finalmente me lembrar. Foi em 1979, num cursinho preparatório para vestibulares chamado Universitário. Não sei se ele ainda existe, mas era um concorrente dos poderosos Objetivo e Anglo, numa época em que este tipo de escola era muito procurado pela juventude ansiosa em entrar na faculdade. Na ocasião, Ramalho era professor de Física e eu era um dos redatores do jornalzinho interno do cursinho, que tinha o prosaico título de A Noz Aberta. Não me perguntem por quê.

De qualquer forma, mesmo sem ainda nos conhecermos pessoalmente, esta situação nos colocava como colegas de trabalho. Aos 21 anos e apaixonado por Cinema, fiquei fascinado só em saber que um dos professores e sócios do Universitário era cineasta. Respalado pela condição de colega, me aproximei de Ramalho, de alguma forma começamos a travar uma amizade e – claro – a conversar muito sobre Cinema.

No ano seguinte, já como redator, diagramador, proprietário, repórter, editor e faxineiro do tabloide Em Cartaz (uma pequena publicação distribuída gratuita e heroicamente na porta de alguns cinemas paulistanos), entrevistei Ramalho sobre o lançamento de Paula, a História de uma Subversiva. Frequentei esporadicamente a sua produtora, a Oca, na Rua 13 de Maio. Continuamos conversando sobre Cinema e mais tarde, sem nenhum motivo palpável, nos distanciamos. Aquelas coisas típicas da cidade grande, onde pessoas se acham e se perdem com a mesma facilidade. Nossos contatos

ficaram restritos a alguns coquetéis, pré-estreias, coletivas e outros eventos do mercado cinematográfico.

Um bom tempo depois, durante o Festival de Gramado, Rubens Ewald Filho me conta sobre o projeto da Coleção Aplauso e me convida para ser um dos redatores. Aceito imediatamente, já dizendo: O Ramalho é meu! Seria uma ótima oportunidade para um reencontro e uma reaproximação. Como de fato foi.

Este livro me proporcionou o imenso prazer de não somente me reencontrar e me reaproximar do antigo amigo professor cineasta como também o de passar horas ao seu lado, gravador em punho, bebendo de seu conhecimento e de sua generosidade.

Pelo que sei, este volume foi um dos que mais tempo demoraram para ser escrito, em toda a Coleção Aplauso. Acredito que existam vários motivos para isso. Um deles: não tive pressa. Dividir a mesa e o gravador com Ramalho não era, para mim, um trabalho jornalístico como tantos outros, repletos de limitações de tempos e espaços. Pelo contrário, era um momento mágico que deveria ser sorvido lentamente. Em outras oportunidades, Ramalho me pedia longos tempos de ausência para pensar, distanciar--se um pouco de seu próprio passado, refletir ou simplesmente absorver o que ele estava prestes a tornar público por meio deste livro. Isso sem contar as vezes em que marcávamos a entrevista, nos encontrávamos, e passávamos quase todo o tempo falando dos novos filmes que haviam entrado em cartaz. O trabalho não andava, eu voltava para casa com poucos minutos de fita gravada, mas em estado de graça. Afinal, como dizia Rossellini, o importante na vida é fazer o que se gosta. Caso contrário, acabaremos todos trabalhando.

Todo este tempo, que os editores podem chamar de atraso, mas que eu prefiro classificar como de maturação, acabou desembocando numa feliz efeméride. O livro *Éramos Apenas Paulistas* vem a público em 2009, exatos 30 anos depois do meu primeiro contato com Ramalho. E mais: foi nesse mesmo ano de 1979, no mesmo jornal do *Cursinho Universitário*, que eu publiquei minha primeira crítica cinematográfica remunerada, dando início assim à minha carreira.

Alguns podem chamar tudo isso de conjunção de astros.

Outros, de mera coincidência.

Não importa. Eu chamo de Celebração da Vida.

Celso Sabadin

Capítulo I

## Éramos Apenas Paulistas

Confesso que não foi difícil me descobrir como cineasta. Na verdade, acredito que tudo foi uma sucessão muito feliz de eventos que me levaram a essa profissão.

Eu era um jovem pobre, de classe média baixíssima, morando na cidade de Pirassununga, interior de São Paulo. Morei também em São José do Rio Preto, Votuporanga, mas a maior parte do tempo, o período escolar até o colegial, em Pirassununga. Abandonado pelo pai, último de cinco filhos, todos professores, que mantinham a casa não diria em situação de penúria, mas com gastos extremamente controlados.

Eu tinha pouco acesso à informação. Nessa época os veículos fundamentais eram o rádio e o jornal, este muito caro. Não tínhamos rádio em casa. Lembro-me de comprar jornal apenas em eventuais oportunidades. E sempre O Estado de S.Paulo. Recordo-me bem das colunas de cinema do Rubem Biáfara, que fazia as fichas técnicas de todos os filmes lançados nos cinemas de São Paulo. Eu gostava muito de ver também os anúncios de cinema na última página. E aquelas indicações que eu lia, frase por frase, e nem sabia o que significavam todos aqueles dados. Eu já tinha interesse pelo cinema, sem saber sequer de onde este interesse vinha.

Mais ou menos aos 10 ou 11 anos, em Pirassununga, eu fazia um cineminha para os amigos, onde copiava tiras de histórias em quadrinhos, ou desenhava originais em papel-celofane, colado com sabão. Daí precisava projetar. Já tinha visto projetores de 8mm em casas de famílias ricas, mas eu mesmo acabei inventando uma espécie de retroprojektor rudimentar. Era uma caixa de sapatos com uma lâmpada comum, presa e suspensa com uma arruela de cortina. Enrolava a tira desenhada em dois lápis, de ponta-cabeça (imagem invertida) e pronto! Estava inventado o meu projetor. Eu descobri que uma lâmpada comum poderia virar uma lente, se colocasse água dentro, depois de retirar com cuidado o filamento. Fui a um serralheiro para ele pegar uma lâmpada grande e fazer o serviço. Pela carretilha de dois lápis passava o material que eu filmava, desenhava também um cartãozinho, e tudo era projetado na parede. O ingresso cobrado dos colegas era palito de fósforo. Era uma sessão por semana ou a cada quinze dias, dependia da minha capacidade de produzir os filmes, que na verdade eram desenhados em papel. Às vezes a gente também usava o papel-celofane para fazer papagaios, pipas. Ali, de forma inexplicável, nascia o meu interesse em fazer e conhecer cinema. Já projetava e narrava os filmes. Produzia e exibia, dois passos do processo industrial do cinema. Evidentemente, o terceiro componente, o distribuidor, não era necessário.

Nessa época, década de 1950, eu frequentava a sala de cinema aos domingos, e uma ou outra vez na semana. Mas tinha o interesse de ver filmes de diretores específicos. Em procurava ver os filmes ingleses da Rank, cuja vinheta de abertura era um sujeito grande, me parece que um escravo, batendo num gongo enorme. Lembro-me que eles eram considerados bons filmes. O interesse pelo tema surgia do nada, não havia ninguém na família para indicar, morava numa cidade que só passava filmes normais ligados a uma única cadeia de exibição. Em determinado período a cidade teve duas salas, e até três, sendo que esta terceira funcionava na estação de rádio, aproveitando seu auditório. Suponho que passassem filmes em 16mm. Em alguns dias da semana eram três sessões, mas esta sala de cinema não deu certo. Restaram a sala na praça principal e a outra, a uma quadra de distância.

Teatro, então, era uma coisa raríssima. E só pisei num teatro uma única vez, no cinema da minha cidade, para ver Pega-fogo, com Walmor Chagas e Cacilda Becker, com quem eu vim a trabalhar anos depois. Tinha somente eu e umas dez pessoas para ver a peça, num domingo à noite. E para piorar tinha uma banda tocando na praça, o que impedia o elenco de representar direito. Foi muito triste.

## Capítulo II

### Os Loucos Anos da Politécnica

Ao vir para São Paulo em definitivo, pois era eu o último dos filhos e vivia apenas com minha mãe no interior, desfizemo-nos de nossa casa em Pirassununga. Ela foi morar com minha irmã, Maria do Carmo, em Santo André, passei um ano fazendo o terceiro colegial e um cursinho preparatório ao vestibular morando em casa de outra irmã, a Neguinha (Maria Aparecida, falecida, como estão falecidos Vera, a irmã mais velha, e meu único irmão, Afonso Celso, apelidado Dedé). Já no interior, quando cheguei ao primeiro ano colegial, descobri intenso amor pela Ciência, em especial à Física. De forma autodidata, a estudei até repor toda a Matemática que eu não tinha aprendido até então, para poder me dedicar a Física.

Outra razão para a mudança do interior para São Paulo foi tentar passar no vestibular de Engenharia, porque tinha descoberto que neste curso se estudava Física. Quanta ignorância! Eu nem sabia que tinha uma faculdade, a de Filosofia, onde realmente se estudava Física. Então, vim para a Capital, passei no vestibular, tive a felicidade de entrar na Escola Politécnica da USP, onde morei numa república chamada A Casa do Politécnico, ao lado da própria Poli, ali na Rua Afonso Pena, perto do parque da Luz (a

chamada Poli Velha, pois depois a Politécnic foi para a Cidade Universitária). Optei por estudar Engenharia Eletrônica, que era o curso com maior carga de Física na grade curricular de Engenharia, mais que o próprio curso Eletrotécnico, outro ramo ligado à Eletricidade. Em geral, os cursos têm dois anos fundamentais com uma boa base de Matemática, Cálculo Integral e Diferencial, e Física. A partir do terceiro ano, em alguns casos no segundo, já começava a alta especialização. Na Engenharia Eletrônica ainda tinha mais um terceiro ano de Física e Matemática avançada. Nesse período eu passo a trabalhar no grêmio dos estudantes, mais especificamente na Revista Politécnic (como editor), no Jornal do Politécnic (como redator-chefe) e no centro cultural da Poli, onde comecei a promover atividades cinematográficas como ciclos de faroeste, neorealismo, e vários outros.

Ainda me recordo que matava aula na Poli para ir a uma distribuidora, a Polifilmes, com escritórios próxima à faculdade, para pegar alguns filmes em 16mm e projetá-los à noite. Eu costumava chegar muito cedo, aguardava abrir a distribuidora e às vezes tinha até de esperar a revisão do filme que acabara de chegar de uma locação. Depois, durante o dia, me trancava no meu quarto na Casa do Politécnic e projetava o filme só para mim um monte de vezes para poder memorizá-lo. A tarefa de memorização e revisão de cenas de um filme é atividade constante em minha vida. Ainda os assistia mais uma vez na sessão noturna, pois eu mesmo era o projetor e promovia debates com os colegas e pessoas que vinham de fora, pois conseguíamos divulgar no jornal O Estado de S.Paulo os ciclos de cinema que fazíamos. Ali desenvolvíamos um tipo de atividade cinematográfica que chamou a atenção da Cinemateca Brasileira, que me convidou a trabalhar com eles.

Nesse momento, o Curso de Engenharia já estava indo para baixo do tapete. Fiz os cinco anos sem me formar, de 1959 a 1963. Durante o período de Politécnic, para obter renda, eu ganhava uma porcentagem dos anúncios que vendia na revista e no jornal da Poli. O Grêmio Politécnic tinha um cursinho, onde eu trabalhei como supervisor de provas e dei aulas. Aproveitava todas as oportunidades que apareciam. Fui dar aula de Física em Santos, que era um assunto que conhecia e acima de tudo gostava. Anos mais tarde, mesmo tendo feito meu primeiro longa-metragem, em momentos muito difíceis, dei aula em um curso preparatório ao vestibular, o Curso Universitário. Eram aulas muito criativas, porque meu conhecimento era muito original. Virei sócio do Curso Universitário e convivi com pessoas de extraordinária boa índole e éticos como o José Armando de Macedo (que publicou recentemente um belo livro de contos, e ele e sua

esposa, Neusa, foram segundos pais para minhas filhas entre tantos segundos pais que tiveram quando me separei da mãe delas), o Sydnei Cavalante (que fora durante anos meu companheiro de quarto na Casa do Politécnico), o Scolfaro, o Aldo, o Idelfonso, o Lapa, o Gerson, o Covre, o Mário Sérgio, tantas pessoas geniais como os arquitetos artistas Baravelli, Fajardo e Benetazzo.

Ao notar que meu conhecimento da Física era original por eu ter sido autodidata, e sabendo que voltaria logo para a atividade cinematográfica, escrevi um livro para alunos do colegial, Os Fundamentos da Física (Editora Moderna), em parceria com dois colegas, Paulo Antônio de Toledo e Nicolau Gilberto Ferraro. Tristemente, Toledo morreu em 2008. O livro até hoje é um best seller na área do ensino. Na época eu era casado com a Mary Enice Ramalho de Mendonça, já falecida, que era professora da USP, com quem tive duas filhas, Andréia e Arina. Quando nos separamos, Mary Enice teve uma atitude muito digna (fato que ela sempre foi) e não pediu nenhuma pensão. Então os direitos autorais do livro ficaram para a educação e de propriedade da Andréia e Arina. Andréia fez vários cursos superiores, Jornalismo e Psicologia, mas trabalha em cinema comigo. Arina se formou em Psicologia e exerce a profissão. Quanto aos Fundamentos da Física, o livro, eu nunca fui capaz de fazer suas sucessivas revisões, já que abandonei a vida acadêmica, mas meus colegas Toledo e Nicolau – que são de uma generosidade infinita

– o revisam de tempos em tempos, conversam comigo um pouco, mas nunca diminuíram a minha porcentagem na obra. Ou seja, a porcentagem das minhas filhas. A obra já ganhou até uma edição eletrônica.

Dentro da Politécnica, havia um pequeno grupo de quatro pessoas muito interessado em cinema, e três de nós permaneceram nesta área: Clóvis Bueno, João Baptista de Andrade e eu. O quarto membro era José Américo Viana, vulgo Batatais, o único que continuou na Engenharia e mudou-se para Salvador. Foi e é um grande amigo. Para fazer cinema, fundamos o que chamamos de Grupo de Produção Quatro, uma espécie de produtora cinematográfica (assim sonhávamos) copiando o logo exatamente igual ao da apresentação do grupo Kadr, a produtora polonesa gerenciada pelo cineasta Andrej Wajda, de quem conhecíamos a obra completa. Nós éramos muito influenciados pelo cinema polonês, vimos um ciclo muito completo na Bienal, tanto que eu pensei até em estudar cinema na Polônia. Corri atrás desse sonho e cheguei a conseguir uma bolsa de estudos na escola de cinema de Lodz, na Polônia, mas na hora H eu mudei de ideia. Pensei comigo mesmo: eu vou estudar num país onde o Cinema é bastante desenvolvido e com

uma cinematografia bancada pelo governo, passo alguns anos lá, e volto para o Brasil, que nem possui câmeras suficientes? Melhor eu aprender por aqui mesmo. No tapa, autodidaticamente, e prossegui estudando por mim, fato que até hoje continuo a fazer na profissão. Assim, fiquei no Brasil, em São Paulo.

De qualquer maneira, os anos de Poli me tornaram um Homem. Digo isso porque havia no cotidiano da faculdade uma atividade tão intensa extraengenharia que nos abria a cabeça de forma fantástica. Para mim, este é o verdadeiro conceito de universidade. Nós tínhamos aula no período integral, mas entre meio-dia e duas da tarde no grêmio sempre existia uma atividade, geralmente palestras. Muitas delas começavam ao meio-dia e meia e nos deixavam somente 30 minutos para almoçar. Vi palestras de pessoas como Fernando Sabino, sobre literatura, de quem eu ouvi meus primeiros conceitos sobre criação literária e desenvolvimento de personagens. Ele falava da criação de personagens (de seu romance *O Encontro Marcado*) e até hoje sigo muitos de seus exemplos. E também de *Ulisses*, de James Joyce, um livro muito difícil que eu tentei ler e não consegui. Naquela época ainda não havia a tradução em português, e eu tentei lê-lo numa versão em espanhol, que para mim era mais fácil que o inglês. Eu nunca estudei nenhuma das línguas, a não ser de forma autodidata, e no colégio, no ginásio, que eram públicos, mas de bom nível, mesmo no interior. Tanto que quando eu vim para a Capital, fiz um cursinho e entrei na Politécnica. Eu estudava muito, me empenhava demais. No ano de cursinho eu fui ao cinema apenas cinco ou seis vezes, seja por falta de dinheiro ou de tempo. Até hoje eu me recordo de ter visto naquela época o *Glória Feita de Sangue*, do Stanley Kubrick.

A Politécnica realmente proporcionava um riquíssimo contato com as mais diversas personalidades da cultura brasileira. O grêmio organizava bate-papos e debates com Manuel Bandeira sobre poesia; Francisco Julião sobre ligas camponesas; Vinícius de Moraes, Marcel Camus e a atriz Marpessa Dawn sobre *Orfeu Negro* e assim por diante. Eu me lembro inclusive que no dia do debate o Vinícius ficou muito emocionado. O anfiteatro estava lotado com uns 200 alunos, gente caindo do teto e pelas paredes, todos perguntando coisas, ele era o foco de atenção, muito mais do que o Camus, e todo mundo estava babando pela Marpessa Dawn, uma moça escultural, monumental de bela. No dia seguinte é publicado no *Última Hora*, o jornal mais lido na época, o poema *Oração aos Politécnicos*, que o Vinicius deve ter escrito aquela noite mesmo. Acho que a edição esgotou só com a venda de jornais para os politécnicos. O poema foi um presente do Vinicius para nós, que mostrava a alegria dele com aquele encontro.

Outra oportunidade que a Politécnica nos deu, como estudantes de Engenharia, foi trabalhar com Jornalismo. Eu cheguei a imprimir o Jornal da Poli dentro do Correio da Manhã, já que precisávamos fazer um jornal com linotipagem. Eu era o redator-chefe e o José Américo, um dos colegas de cinema, era o diretor. Na Revista, invertíamos os cargos, mas no fundo éramos todos nós juntos fazendo aquelas edições. Antes de assumirmos a direção do Jornal da Politécnica, ele era publicado em papel-cuchê e só falava de assuntos da Politécnica. Enfrentando a ira de muitos colegas, decidimos fazer um jornal mais combativo, com assuntos mais amplos e que seria impresso em papel-jornal. Eu me lembro de ter visto alguns números do Le Monde e comecei a fazer a diagramação do novo jornal mais moderna, criando colunas com mais espaços em branco, linhas d'água em traços verticais, antecipando um tipo de diagramação que anos depois surgiria no Jornal da Tarde, em São Paulo. Ficou bem interessante.

A Politécnica também tinha acordos que possibilitavam aos alunos ir ao teatro com mais frequência. Naquela época, eu ia aos teatros no bairro da Bela Vista para ver Sérgio Cardoso e Nydia Licia atuarem. Gostava de ir ao TBC, e ainda presenciei o Arena e o Oficina.

Passei também a frequentar as bienais de arte, que inclusive faziam ciclos de cinema. Foi por esses ciclos da bienal que tomei contato com grande parte da obra russa e com mais de 40 longas poloneses, inclusive os curtas dos alunos da Escola de Lodz. Eu me lembro que foi numa oportunidade destas que assisti ao curta Dois Homens e um Armário, do Polanski. Acompanhei também mostras de cinema checo, japonês, francês...

Naquele momento começavam a passar em São Paulo os filmes da Nouvelle Vague. No Cine Jussara houve a projeção de sete longas franceses, pelo que me recordo, entre eles estavam Os Amantes, Os Incompreendidos, Ascensor para o Cadafalso, Os Primos e Hiroshima Meu Amor. O Acochado seria lançado mais tarde num cinema no meio da Boca do Lixo, o cine Áurea. No cine Jussara, que ficava ao lado do Olido, numa rua perpendicular à Av. São João, a Dom José de Barros, passavam apenas filmes franceses e películas que, quase sempre, tinham censura de 18 anos. Eu e a minha turma corríamos para assisti-los porque eram uns filmes policiais bem estranhos que de repente, do nada, mostravam uma cena de strip tease e a garotada adorava tudo aquilo. Naquela época, quem tinha 18 anos ainda era um moleque impúbere.

Nós assistimos àquele ciclo da Nouvelle Vague tendo em mãos as resenhas do Suplemento Literário do jornal O Estado de S.Paulo, em que escreviam Almeida Salles (o eterno Presidente da Cinemateca Brasileira), Décio de Almeida Prado e Paulo Emilio

Salles Gomes com um elevado nível de crítica, respeitando o leitor, um fato que ficou raro, já que atualmente há críticos que se consideram acima de seu público e estão sempre proclamando uma lição. Ou há aqueles que desejam que o filme seja outro, e ficam fazendo proposições sobre o que não existe, se o ator fosse outro, ou o roteiro não fosse como está filmado, etc, analisando o que não existe em lugar de se ater ao filme em análise. Eu e os amigos da Poli ficávamos de queixo caído com a criatividade da Nouvelle Vague, e vimos na Bienal os curtas-metragens daqueles mesmos cineastas, como por exemplo uma bobagem do Godard sobre um casal discutindo a respeito de uma escova de dentes. Diferente do nível de *Les Mistons*, do Truffaut, que já era um filme mais elaborado e para mim a origem de *Os Incompreendidos*, e também a obra do Resnais, que já vinha fazendo um trabalho de alto nível com filmes de média-metragem com *Toute la Mémoire du Monde* (sobre a biblioteca francesa) e *Nuit et Broillard*, sobre os desastres da guerra e os campos de concentração, ambos com uma narrativa construída com sucessivos travellings e narração em off, estilo que viria a estar presente em alguns de seus filmes seguintes (*Hiroshima Meu Amor*, *La Guerre est Finie*).

Ao ver estes filmes, nós na onipotência de politécnicos, pensamos que se esses caras fizeram esses curtas e daí fizeram aqueles longas (aqueles que vimos no cine Jussara), nós também podemos fazer a mesma coisa. Realmente a faculdade nos deu esse pensamento onipotente. Foi quando decidimos: Vamos fazer cinema.

### Capítulo III

Início de Carreira: Sou Expulso da

Sala de um Exibidor

A Politécnica de fato favoreceu o surgimento de uma geração muito diferente, inusitada. E creio que até hoje ela conserva as características de formar um engenheiro de cabeça aberta. A faculdade formou muita gente com múltiplos interesses. Éramos tão pobres que nunca tínhamos tido câmera fotográfica, mas mesmo assim líamos livros técnicos de fotografia. Na base da teimosia, conseguimos uma câmera de 8mm, muito simples, e tentamos filmar alguma coisa, mas não saiu nada, não tinha foco, luz; enfim, não podia dar outro resultado. Afinal, nem sabíamos operar o equipamento. Estudamos um pouco mais, um amigo nos emprestou uma câmera um pouco melhor, também de 8mm, e daí fizemos um curta-metragem, *Menina Moça*, uma historinha de amor que demorou meses para ser rodada, já que sempre filmávamos aos finais de semana. A atriz era uma amiga da minha namorada, a Mary, que depois veio a ser minha esposa e ex-

mulher, enquanto um amigo, Antônio Benetazzo, foi o ator. O Benê, como ficou conhecido, foi também professor no Curso Universitário, veio a ser posteriormente diretor de arte em filmes meus, no Anuska – Manequim e Mulher, junto com o Clóvis Bueno.

Benê era estudante da FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – se tornou terrorista nos anos de chumbo e foi morto, segundo testemunhas, em outubro de 1972, no DOI-CODI de São Paulo. O meu filme Paula – A História de uma Subversiva é dedicado a ele. Eu tive problemas políticos graves, um dos quais por tê-lo acobertado, e que foi a razão de uma das minhas prisões políticas contra a ditadura.

Um pouco mais tarde, ingressei na Cinemateca Brasileira, onde pude ler livros de cinema e ver filmes. Minha sala ficava em frente à sala do Paulo Emílio Salles Gomes, o maior crítico de cinema de minha geração e um defensor entusiasta do cinema brasileiro.

Evidentemente, passava mais tempo na sala dele, sorvendo conhecimentos, aprendendo a ver e a sentir, me alimentando de sua cultura e sabedoria, que me transmitia informalmente e com gosto pelo que amava. Logo consegui investimentos para a produção de filmes em caráter mais profissional, meu objetivo principal. Fiz um filme em 35mm; era a primeira vez que trabalhava nessa bitola e numa moviola, mesa de edição com material de imagem em cópia chamado copião e som transcrito em fitas magnéticas perfuradas para correr paralelamente com a imagem do filme em cópia. O filme era uma edição de trechos de outros filmes de cangaço para um curso ministrado na USP pelo Paulo Emílio e outros professores, e para o qual tive que ir atrás das permissões de direitos junto a produtores e distribuidores (meus primeiros contatos com eles). Pude editar com um montador profissional que iria trabalhar comigo outras vezes, Silvio Renoldi.

Meu primeiro projeto pessoal como diretor foi um documentário em 16mm financiado pelo CPC – Centro Popular de Cultura - que era uma entidade política ligada às Uniões Nacionais e Estaduais de Estudantes. Era um filme sobre as pessoas que vivem no lixo, em São Paulo. Ele estava em produção quando ocorreu o golpe de 1964, e nunca foi finalizado. Até hoje não sei onde estão seus negativos em 16mm. Depois fiz meu primeiro curta-metragem documentário, também em 16mm, Mal de Chagas, que nos obrigou a mover montanhas para montar a produção. O Instituto de Estudos Brasileiros, que é dentro da USP, era dirigido à época pelo Prof. José Aderaldo Castelo, e que fora o criador do curso sobre cangaço que gerou aquele filme anterior, bancou os negativos e laboratórios, e a Reitoria nos emprestou a câmera 16mm e refletores. Foi na USP que conheci o responsável pelo equipamento de cinema da Reitoria (isso existia na época), Antonio Pólo Galante, que se transformaria em grande produtor, produzindo inclusive

três filmes meus. Tinha ainda um gravador muito estranho, mas que dava para fazer um som guia. Como o filme tinha uma função política, nós nos associamos a uma entidade estudantil, a Liga de Combate à Moléstia de Chagas, que era uma organização ligada ao Centro Acadêmico da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto. Esta Liga, além de combater efetivamente a doença, tinha também uma atividade política, e por causa dessa ligação o filme foi rodado na área de Ribeirão Preto.

O média-metragem me permitiu trabalhar com o fotógrafo Waldemar Lima, que veio a fazer a fotografia do meu primeiro longa. Waldemar, que já tinha fotografado Deus e o Diabo na Terra do Sol, foi um companheiro valioso, me ensinou vários elementos básicos da direção, como, por exemplo, falsear posições de personagens e objetos em cena. E na produção também estavam João Baptista de Andrade e Clóvis Bueno, ambos ex-politécnicos, além de Sidnei Paiva Lopes, de São Paulo, mas que estudara cinema em Brasília, e João Silvério Trevisan, que fez posteriormente um filme do chamado Cinema Marginal, e hoje é um grande escritor e se dedica à literatura. Enfim, éramos um conjunto de cineastas iniciantes que formaríamos uma produtora – a Tecla Produções Cinematográficas – e logo depois integramos uma Distribuidora, a RPI, Reunião de Produtores Independentes, que iria distribuir o meu primeiro longa-metragem. Integram a RPI Luiz Sérgio Person com Glauco Mirko Laurelli, um editor, que assim como o Person tinha estudado cinema na Itália, no Centro Experimental de Cinema, na Cinecittà, em Roma, para onde Rossellini iria trabalhar e se dedicar à televisão. Person e Glauco, retornando ao Brasil, formaram a produtora deles, a Lauper Filmes. Completava a RPI o cineasta carioca Iberê Cavalcanti.

Chega finalmente o tão emblemático ano de 1968, e com ele a realização do meu primeiro longa-metragem, Anuska – Manequim e Mulher. Naquela época, iniciava-se em São Paulo uma certa atividade política no meio cinematográfico (ainda que de forma embrionária) que acabou gerando a fundação da APAF, a Associação Paulista de Autores de Filmes, entidade que pode ser considerada o embrião da ABD e da APACI, que viriam depois. Faziam parte da APAF Luís Sérgio Person, Maurice Capovilla, João Baptista de Andrade, Roberto Santos e eu, entre outros. Começa a se esboçar uma espécie de quem é quem tanto no cinema brasileiro como no paulista. Naquele momento o cinema brasileiro estava dividido em duas partes: do Rio para cima, incluindo os cineastas baianos; e do Rio para baixo, onde praticamente só havia os paulistas, ainda um pouco chamuscados pela experiência da Vera Cruz.

A Vera Cruz tivera sua existência na década dos 50 fazendo filmes de alta qualidade industrial. Vieram ao Brasil inúmeros técnicos estrangeiros que prepararam mão de obra local e que acabaram se afirmando posteriormente no cinema publicitário paulistano. A empresa ficou com a marca cinema de qualidade e seus filmes eram assim respeitados e com enorme força popular, gerando ciclos como o do cangaço ou da comédia leve, do qual nasceu o cômico Mazzaropi. Nelson Pereira dos Santos, paulista, havia ido para o Rio, e entre os mais talentosos sobrou atuando conosco Roberto Santos, que era também o mais experiente. Lembro-me de ter ficado durante horas e horas, dias e dias, meses, sentadinho, quietinho, vendo Silvio Renoldi montar A Hora e a Vez de Augusto Matraga, com o Roberto Santos numa moviola. Eu não dava palpite; ficava olhando e aprendendo; foi um grande aprendizado e início de uma amizade com muito respeito com o Roberto. No Rio, o Cinema Novo já nascia com força inovadora e talento.

Tendo o Roberto como o grande mentor, este grupo de jovens cineastas paulistas teve acesso ao livro Depois do Sol, de Ignácio de Loyola Brandão, que além de escritor trabalhava como jornalista na revista Cláudia, na qual o diretor-geral era o Thomas Souto Correia. Thomas era e sempre foi um homem de bem. Uma pessoa de um talento infinito que foi um dos pilares da fundação da Editora Abril. Todas as minhas relações com o Thomas foram sempre a favor da vida, e ele foi um impulsionador de meu filme inicial, além de coprodutor. Pois bem, cada um destes cineastas escolheu um conto do livro Depois do Sol, com a intenção de adaptá-lo para o cinema. Eu acabei ficando com o conto Ascensão ao Mundo de Anuska, que falava sobre o universo da moda, pelo qual particularmente nunca tivera interesse específico. Mas me interessei, sim, pela forma pela qual aquele conto vislumbrava o fracasso de certas pessoas que almejavam determinadas coisas, mas que não conseguiam. Ele narrava a história de um jornalista que quer ser escritor e se envolve com uma modelo, corroendo-se pelos ciúmes. O próprio Loyola conseguiu desenvolver uma carreira de escritor paralela à de jornalista, e não há como negar que trabalhar na Cláudia o colocou em sintonia com o mundo da moda, dos hábitos, do comportamento, e que o conto tinha muito a ver com ele mesmo. De qualquer maneira, de todos os contos do livro, apenas o meu vingou. Roberto Santos e Person não conseguiram transformar os contos escolhidos em filmes, e com o passar dos anos desistiram daquele projeto. Para transformar o conto Ascensão ao Mundo de Anuska no filme Anuska – Manequim e Mulher eu tive uma assessoria fantástica do Thomas Souto Correia, que por ser muito bem relacionado no mundo da moda conseguiu figurinos belíssimos para o filme. Tanto que em determinado momento da produção eu cheguei a

cogitar em rodá-lo em cores, mas isso inviabilizaria o orçamento, pois alteraria demasiadamente os custos de negativo, processamento e copiagem.

Levantamos os recursos para a produção com um empréstimo no Banco da Nação, que não existe mais, e onde o Thomas Farkas carinhosamente foi o avalista daquele bando de moleques. Fizemos parcerias com vários fornecedores que nos cederam câmeras e equipamentos. Porém, mais do que a própria produção do filme em si, importante mesmo foi a união do grupo em torno de uma distribuidora.

Vale aqui dar uma breve panorâmica de como era o mercado cinematográfico naquela época. Do finalzinho dos anos 60 até quase o final dos 80, os circuitos de exibição eram todos brasileiros, divididos no que chamávamos de territórios, termo ainda usado atualmente para designar países ou conjuntos de países de atuação de determinada distribuidora. Em São Paulo, por exemplo, havia distribuidoras e também exibidores com grandes conjuntos de salas de cinema, entre outras, a Hawaí e a Empresa Sul Cinematográfica. No Rio, os grupos Serrador e Severiano Ribeiro, além da Art Filmes. O Severiano Ribeiro foi e ainda é o mais importante exibidor nacional. Havia um grande grupo baseado em Botucatu com muitas salas no Estado de São Paulo e do Paraná, o Pedutti. Uma distribuidora importantíssima de filmes nacionais e também produtora, mas sem salas de exibição, era a Cinedistri, em São Paulo, de propriedade do Osvaldo Massaini. Seu filho, Aníbal, prossegue na profissão de cineasta, produtor e diretor.

Foi nesse momento, mais precisamente em 1969, que eu, João Baptista, Sidnei Paiva Lopes, Person e Glauco abrimos a RPI, uma espécie de resposta paulista ao que já estava acontecendo no Rio de Janeiro, pois ficáramos de fora do grupo e da distribuidora que veio a ser conhecida como Difilmes. Grupos cariocas haviam se unido em torno da RFF, uma distribuidora de Roberto Farias e seus irmãos, e em torno dela nasceria outra distribuidora, a Difilmes.

Vários cineastas cariocas da linha do Cinema Novo e de outras linhas que entenderam ser do Cinema Novo se agruparam em torno da Difilmes, e conseguiram o apoio do Banco Nacional para produção e distribuição de filmes. O banco se torna um grande financiador do cinema brasileiro, e a Difilmes se transforma no embrião daquilo que viria a ser a Embrafilme. Em função da administração desenvolvimentista do então presidente Juscelino Kubitschek, nascem ao lado disso os chamados Grupos Executivos, entre eles o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, que veio dar origem ao Concine – Conselho Nacional de Cinema – órgão legislador por excelência.

Nos anos 70, inicia-se o processo pesado da ditadura brasileira, o que significa a ingerência incisiva do Estado em todas as atividades da nação, inclusive no cinema. Assim, o Concine passa a determinar cotas mínimas de exibição de filmes brasileiros, punidas com o fechamento puro e simples das salas, caso não fossem cumpridas. E quem eram os responsáveis pelo cumprimento da lei e pelo fechamento das salas de exibição? As Delegacias de Polícia de cada cidade onde houvesse um cinema. Ou seja, naquela época o cinema virou um verdadeiro caso de polícia. Isso dá um avanço grande à exibição do cinema brasileiro, fortalece a Difilmes, no Rio de Janeiro, e proporciona o nascimento de um novo modelo de cinema no Brasil. E como seria este novo modelo? Ao colocar um filme em distribuição, os exibidores começavam a investir na película, pois como exibidores e também distribuidores teriam que cumprir a cota de tela nacional obrigatória, e desse modo passam a ser coprodutores de filmes nacionais, para com esses filmes em suas distribuidoras preencherem as cotas de telas em seus próprios cinemas e em cinemas de outros circuitos.

Porém nossa distribuidora, a RPI, entrou em dificuldades por ser pequena e sem recursos, tendo apenas filmes de nossa produção, sem contar com associação e capital dos exibidores e suas distribuidoras.

Mesmo assim, por meio da Tecla, João Baptista de Andrade faz dois projetos – Gamal – O Delírio do Sexo e Em Cada Coração um Punhal – muito atropeladamente, que não conseguem ser distribuídos de forma apropriada. Ainda conseguimos distribuir Gamal – O Delírio do Sexo, mas Em Cada Coração um Punhal, que era muito alternativo, ninguém quis exhibir. Criativo, sim, mas alternativo demais. Já o Person teve a ideia de criar um personagem que pudesse se transformar posteriormente numa série de filmes populares como já existiam os produzidos e estrelados por Mazzaropi. Isso poderia garantir uma continuidade da produção e, conseqüentemente, da distribuidora. Person fez então Panca de Valente, na tentativa de criar uma espécie de versão cômica de Jerônimo, o Herói do Sertão. Mas o filme não funcionou, não deslanchou como a comédia que deveria ser.

No Rio, Iberê Cavalcante faz Um Sonho de Vampiros, com Ankito, em cores, bem mais caro, que também não funcionou. Foi aí que começamos a bater de frente com um sério problema: a falta de produtos para distribuir. Foi muito difícil, mas me deu a vantagem de entrar no cinema conhecendo e atuando no tripé completo da indústria: Produção/Distribuição/Exibição.

Pouco depois surge outro sério problema para nós na distribuidora: nasce no Rio de Janeiro a Embrafilme, que incorpora a Difilmes e traz dinheiro forte do governo para a

produção e, posteriormente, também para a distribuição. De fato, havia duas Embrafilme – a coprodutora patrocinadora e incentivadora da produção, e a distribuidora da própria Embrafilme, para colocar seus filmes no mercado. Assim, quem apresentasse um projeto para pedir coprodução com a Embrafilme poderia receber 1/3 do custo total, mais 1/3 de avanço da distribuição, ou seja, mais de 60% do filme. Com créditos em laboratórios, equipamentos em coprodução, salários deferidos, podia-se produzir um filme tendo a Embrafilme como parceira. Fora dela, nesses anos 70, em função da obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros, surgiu um conjunto de produtores coligados e a serviço dos grupos de distribuição e da exibição, que passa a produzir comédias inocentes que acabam gerando a chamada pornochanchada, indevidamente rotulada porque na verdade de pornô tinha muito pouco. Mas eram filmes que provocavam a libido, pois eles deveriam necessariamente receber a censura de 18 anos, o que a princípio parecia por si só muito estranho. Estranho, porque na medida em que se estuda a Curva de Estatística de Gauss do público que vai ao cinema, percebe-se que ele começa na idade de 10 anos, e segue até os 20 e poucos anos, antes de se casar e assumir outros compromissos que fazem com que o público diminua sua frequência de ida ao cinema, por ter filhos, compromissos profissionais, etc. Mas naquela época receber um certificado de censura abaixo dos 18 anos significava perder público. Hoje, com o mundo mais conservador, um filme pegar 16 anos já significa um corte enorme de público. À época, as experiências que se tentavam fazer na área infantil davam quase sempre erradas, com a exceção de filmes ancorados por cômicos de televisão, como Os Trapalhões.

A Embrafilme tinha também capital para lançar os filmes de sua co-produção, bancar a copiagem, os anúncios, etc., os chamados gastos de comercialização, o que nós na RPI não tínhamos e outras distribuidoras particulares nacionais possuíam em escala menor.

Ganhando força, a Embrafilme vai produzindo películas que não seguem a linha da pornochanchada. No início, são 10 ou 12 produções por ano, depois um pouco mais, e estatisticamente alguns filmes conseguem bom público. Nascem profissionais com muito talento para distribuir e que estão até hoje no mercado, como Marco Aurélio Marcondes, Rodrigo Saturnino Braga, Jorge Peregrino, Gustavo Dahl, etc. Todos vêm da Embrafilme, um grupo pesado, um exército de ponta. Quantas e quantas lendas que existem sobre chutes nas portas dos exibidores para abrir as salas para as produções brasileiras! É o momento de filmes de sucesso extraordinário, como Dona Flor e seus Dois Maridos, A Dama do Lotação, Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia e outros. Esses filmes até podiam ter uma pitada de erotismo, mas nem de longe tinham algo da pornochanchada. Dona Flor

e seus Dois Maridos era um grande romance de Jorge Amado, foi e é um filme extraordinário. Lúcio Flávio, a história de um bandido nacional, é uma pequena obra-prima desse período sombrio da história do cinema brasileiro. Há também filmes ligando-se a astros de outros meios, como Roberto Carlos em Ritmo de Aventura, em que um líder musical se transforma em personagem de um filme que rendeu até continuações.

Com uma empresa tão forte como a Embrafilme bancando a distribuição, uma concorrente pequena não tinha mais lugar no mercado. Assim, só chegavam às mãos da RPI filmes profundamente alternativos. Era o alternativo do alternativo. Eu me lembro que fui expulso da sala de um exibidor quando eu lhe mostrei Meteorango Kid – Herói Intergaláctico, de André Luiz Oliveira. Ele me botou pra correr dizendo: Você tem coragem de mostrar isso pra mim? O filme nunca foi lançado. Caveira, My Friend, de Álvaro Guimarães, é outro exemplo. Mesmo assim, a gente consegue ainda apanhar do espólio da Vera Cruz vários filmes do Mazzaropi, o que deu uma sobrevida de um ano à distribuidora.

Entretanto, a RPI fecha as portas. Tudo fica complicado para nós. Com o nascimento da Embrafilme, a produção em São Paulo, estava difícil, reduzida. A censura nem era um problema tão grande. Ela existia, mas o maior problema era mesmo a falta de encaminhamentos da produção para o cinema. Havia uma lei protecionista do cinema paulista que veio a acabar como tantas outras leis do cinema brasileiro. Era uma lei de incentivo da prefeitura que premiava os filmes de boa bilheteria. Um adicional de renda, que agora voltou a existir. Então, grupos de filmes com má bilheteira, ou de cinema marginal, começaram a brigar contra o chamado cinemão, argumentando que os filmes que tinham um bom faturamento não precisavam daquele incentivo. Mas ao meu modo de ver essa premiação incentiva o filme que tenha intenção de público. Ele pode não acontecer, mas deve necessariamente ter a intenção de público, e não uma negação. É fundamental o filme brasileiro existir e ocupar parte do mercado brasileiro. Uma luta constante e permanente. Com isso, a lei é modificada, e devidamente corrigida, colocando-se um limite para a receita. Criam-se prêmios também para qualidade, para aqueles que não foram bastante assistidos, mas benfeitos e de valor. Mas diante de pressões e de conflitos, a classe brigando entre si, tudo isso acaba. E, em minha vida profissional, ver e conviver com conflitos dentro da própria classe sempre foi uma constante: a pobreza dos meios de produção gerou e gera uma classe antropofágica.

Com a RPI fechada, separam-se os grupos. Person fica muito triste, abandona o cinema e os filmes publicitários que também fazia, e vai para o teatro. Todos ficam um

pouco perdidos, e também sem pais, na medida em que o cinema que estava começando a nascer se encontrava no Rio de Janeiro, e não fazíamos parte do grupo, do Cinema Novo, não estávamos na Embrafilme, nada. Éramos, digamos assim, apenas paulistas.

O curioso é que Anuska, que se tornou justamente o primeiro filme distribuído pela RPI, foi muito bem preparado, muito bem lançado, inclusive com uma grande ação conjunta com o Jornal da Tarde, uma novidade na época, que promoveu uma ótima campanha de divulgação. Tinha um grande ator – o Francisco Cuoco – que se dispôs a ficar dando autógrafos na porta do Cine Olido, para promover o lançamento, e tudo isso acabou se refletindo numa boa bilheteria, comida com os gastos de lançamento. Eu não saberia dizer quantos ingressos foram vendidos, porque naquela época não existia um controle eficiente sobre isso. Mas de qualquer maneira o filme foi muito bem. Porém, o que acaba acontecendo dentro da RPI, sem o meu conhecimento, é que parte da receita de Anuska foi para financiar filmes como Em Cada Coração um Punhal e Gamal – O Delírio do Sexo, que não tinha nada de sexo, nem de delírio. E a distribuidora, que já não estava conseguindo se segurar financeiramente, fecha em definitivo as portas.

Sobram na minha mão dívidas do Anuska, e eu, casado, com duas filhas pequenas, fui dar aulas de Física em curso preparatório para o vestibular para sobreviver, o Curso Universitário, com o qual tivera relações desde os tempos de Politécnica, pois sua fundação saíra de um grupo que dava aulas no cursinho da Poli. O Universitário, inclusive, me emprestara dinheiro para a produção do Anuska.

#### Capítulo IV

Queria filmar À Flor da Pele.

Filmei Sabendo Usar Não Vai Faltar

Mesmo atuando como Professor no Curso Universitário, eu jamais abandonei o Cinema por inteiro. Sem poder viajar por causa das aulas, eu colaborava como podia nos projetos de Sérgio Muniz e de Thomas Farkas, seja editando, seja palpitando em roteiros, ajudando na produção, enfim, continuei mantendo o contato com o Cinema.

Participei ativamente de uma experiência muito forte do Thomas Farkas, que envolvia quatro curtas sobre temas diversos. Entre eles Viramundo, do Geraldo Sarno; Memórias do Cangaço, do Paulo Soares; e Subterrâneos do Futebol, do Capovilla. Em todos esses filmes eu tive alguma participação, e em alguns deles o meu nome está nos créditos. Depois disso, Thomas produziu uma série enorme de uns trinta curtas documentários, com a intenção de vendê-los na rede de lojas Fotoptica, da qual ele era o proprietário. Fiz

um pouco de tudo nesses filmes, mas comercialmente o projeto de Thomas não vingou. Até fiz câmera e som num filme de resistência do Sérgio Muniz (só recuperado agora), contra a ditadura, sobre o delegado Fleury e o Esquadrão da Morte

Assumo então a direção do Museu Lasar Segall, porque um amigo meu, Mauricio Segall, havia sido preso, e o museu nascia com a ideia fundamental de dar força ao cinema. Tinha a intenção de fazer uma grande biblioteca, o que de certa forma consegui, pois até hoje a biblioteca do Lasar Segall é monumental nesta área. Estavam instalando o auditório do museu quando o Mauricio foi preso. Chegou o equipamento e eu terminei o serviço da instalação. Quase ao lado do museu existia a Hidroservice, uma grande empresa de engenharia, e eu fiz um acordo para que fossem exibidos filmes ao meio-dia para o pessoal de lá, que pagava alguns trocados para que o museu começasse a existir. Mas eu vivia profissionalmente mesmo como professor de Física no Curso Universitário. Com os colegas magníficos, de uma lealdade muito grande, que me apoiaram muito na vida, e até quando fui preso pela ditadura deram assistência a minha família, foram muito carinhosos, e são até hoje. Lamentavelmente não mantenho mais relações de amizade com eles, o que me deixa muito triste, pois na vida ficam os amores e a amizade.

Consgo retornar definitivamente para o cinema em 1975, ano em que minha amiga Tânia Quaresma levanta um patrocínio da VASP – Viação Aérea São Paulo – e me convida para produzir o documentário Nordeste: Cordel, Repente e Canção. Formamos uma pequena equipe e rodamos o filme. Durante as filmagens foram criados laços de amizade com pessoas muito agradáveis e interessantes, o que nos motivou a abrir uma nova empresa produtora. Assim nasce, na Rua 13 de Maio, a Oca Cinematográfica, com cinco sócios: Lúcio Kodato, Diretor de Fotografia; Zetas Malzoni (Roberto Malzoni Filho), um jovem iniciante que estava começando a se formar como diretor de fotografia e veio mais tarde se firmar nesta profissão, mas anos depois abandonou o cinema; Sidnei Paiva Lopes, que eu já conhecia; o médico Herval Ribeiro, que veio a fazer alguns curtas-metragens na Oca; e eu.

A Oca nasce no bairro paulistano da Bela Vista porque ali já estavam localizadas várias produtoras de filmes comerciais, que ficavam em torno do laboratório Líder Cinematográfica, que tinha sua sede paulista ali. A proximidade da Líder era fundamental, porque os filmes de publicidade eram produzidos em ritmo industrial, e muitas vezes da noite para o dia eles tinham que estar prontos. Quando fizemos o Nordeste: Cordel, Repente e Canção tivemos o apoio fundamental da produtora de comerciais, a FilmCenter, de Sílvio Bastos e Enzo Barone, que foram de uma camaradagem imensa! O

Enzo está no mercado até hoje, e o Sílvio sempre foi muito leal comigo na vida, e mais tarde foi até sócio do O Beijo da Mulher Aranha. A Oca tinha portas abertas na FilmCenter, uma produtora que nos emprestava negativos, equipamentos, etc. e só se pagava depois. As produtoras de comerciais tinham todo o circo armado – câmara, gravadores, conta-corrente aqui e acolá e até pequenos estúdios –

e nós chegamos até a usar salas do escritório da FilmCenter, que acabou sendo coprodutora do filme da Tânia.

De qualquer maneira, na salinha da Oca vão acontecer as primeiras reuniões daquilo que vai ser chamado de APACI – Associação Paulista de Cineastas. Ali se encontravam as pessoas interessadas na Associação, entre elas o mais entusiasmado de todos que era o Egídio Eccio, que morreu lamentavelmente muito cedo, em 1977. Surgem outros colegas como Denoy de Oliveira, João Baptista reaparece, e a APACI começa a tomar forma a partir daquelas reuniões na Oca.

A Oca dura de 1976 até 1981, período em que produzimos uma quantidade brutal de filmes. Incluindo curtas, amparados por uma nova lei, que exigia a obrigatoriedade de exibição de um curta nacional antes de cada longa estrangeiro.

Com a fundação da nova empresa, pensei que era chegado finalmente o momento de concretizar uma ideia que eu já tinha há alguns anos: filmar uma peça que eu não tinha visto encenada, mas que fora um sucesso, chamada À Flor da Pele, de Consuelo de Castro. Marquei então um encontro com Consuelo, fui ao apartamento dela onde expus minha ideia de filmar a peça, mas mudando substancialmente várias cenas e diversas situações. Minha ideia era ficar apenas com o segundo ato e reescrever o resto. Quando eu disse isso a ela, a Consuelo, que é uma pessoa extremamente talentosa e criativa, mas muito intempestiva, simplesmente levantou-se, foi até a porta, abriu-a e pediu que eu me retirasse. Vista hoje, a situação é até divertida, mas na época foi extremamente constrangedor ser colocado pra fora da casa dela, assim dessa forma. Passou-se um tempo, ela conversou com outras pessoas, levantou informações sobre mim, reconsiderou e pediu uma nova aproximação. Conversamos novamente e ela finalmente autorizou a adaptação e concordou em me vender os direitos da peça. Aí veio outro problema: eu não tinha como pagar o valor que ela me pediu. Fiquei bastante abatido com isso, e num determinado dia dividi este abatimento com um grupo de amigos com os quais eu estava jantando. Uma das pessoas à mesa, que eu nem conhecia direito, se dispôs então a bancar este custo para mim, entrando no projeto como produtor associado. Levei o maior susto! Ele era Stefan Burstin, marido de uma amiga, Paqueta, um sujeito que trabalhava – e ainda trabalha – no

mercado financeiro. Seu filho, Roberto Burstin, que também trabalha no mercado financeiro mas tem muitas amizades no meio artístico, chegou a me emprestar dinheiro quando tive dificuldades de produção no recente *O Contador de Histórias*, de Luiz Villaça. Família do bem e do amor.

Feita a compra dos direitos, escrevo o roteiro e começo a bater na porta dos produtores da chamada Boca do Lixo, em busca de recursos. A Boca era uma opção muito interessante de produção, porque ali conviviam os donos das salas de cinema e suas próprias distribuidoras. Mesmo que os territórios já estivessem divididos (a Hawaí exibia filmes da Columbia; a Sul, os da Warner; e assim por diante), a lei da obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro fazia com que os próprios donos das salas incentivassem a produção nacional, de modo que eles mesmos se tornavam produtores. Conheço então a Servicine, na Rua do Triunfo, empresa de dois produtores extremamente dignos: Antonio Pólo Galante e Alfredo Palácios. Já conhecia Galante da minha época de Politécnica, quando eu estava tentando fazer meu primeiro curta em 16mm, porque até aquele momento só havia operado com Super 8. Ele trabalhava na Reitoria da Universidade de São Paulo, onde era responsável por um pequeno departamento de cinema que mantinha boa quantidade de equipamentos próprios. Eles tinham até estúdio e uma câmera Arriflex 16 mm ali na Reitoria. Fiz amizade com ele, que desde essa época passou a me dar uma série de dicas para fazer meu primeiro filme, desde onde encontrar negativos e equipamentos até como montar um chassis.

O Galante tem uma história maravilhosa: ele começou como office-boy na Cinematográfica Maristela, chegou a ser funcionário da Reitoria da USP, com todos os direitos trabalhistas assegurados, e depois largou tudo para produzir seus próprios filmes, correndo todos os riscos. Até hoje quando eu o vejo tenho vontade de carregá-lo no colo. Ele é o pai que eu não tive. E Palácios era uma pessoa cultíssima. Entendia de leis como poucos e foi com ele que comecei a me preocupar com essa parte, a legislação e os direitos envolvidos, extremamente complexa até hoje. Galante e Palácios eram pessoas, como se diz, do bem.

A Servicine era uma empresa que produzia muitos filmes, desde produtos feitos sob medida para o gosto dos distribuidores até obras de conteúdo mais elaborado, dirigidas por Walter Hugo Khoury, Silvio Back, Rogério Sganzerla, David Neves e vários outros. Apresentei o roteiro de *À Flor da Pele* a eles, que acharam o filme um pouco difícil para o mercado, mas não o descartaram, e resolveram me fazer uma contraproposta, para conhecer meu trabalho. Ele me propuseram que eu fizesse um média-metragem que faria

parte mais tarde de um longa composto por três segmentos. Aceitei e me tranquei num quarto de hotel em Votuporanga durante o carnaval de 1976, para onde tinha ido visitar minha irmã Vera e para levar minhas filhas pequenas, Andréia e Arina, para viver o carnaval com seus primos numa cidade do interior. Trancado no hotel, fiquei imaginando uma ideia que pudesse render um bom filme, e ela me veio inspirada num conto de Truman Capote que ficara no meu inconsciente sobre um vendedor de sonhos. A literatura sempre fora uma base de criação para mim, pois leio um romance e o desmonto em sua dramaturgia, vendo os conflitos e seus personagens, seus atos e pontos de virada, elementos que descobri sozinho, e só depois vim a conhecê-los catalogados em manuais de roteiro. Conversei com meu sócio Sidnei Paiva Lopes, que aceitou fazer outro episódio deste longa, e dessa forma a Oca entrou como produtora associada à Servicine com 2/3 do projeto. Assim nasceu Sabendo Usar não Vai Faltar, cujo título era emprestado de uma campanha publicitária da Sabesp para que a população economizasse água. Confesso que até hoje não entendi muito bem a piada deste título, mas enfim o filme tinha três episódios: o primeiro, dirigido pelo Sidnei, levava o mesmo nome do longa. O segundo – Joãozinho – eu dirigi, e o terceiro – Três Assobios – foi dirigido pelo Adriano Stuart.

A partir então de O Vendedor de Sonhos, de Truman Capote, desenvolvi a história de um humilde office-boy (uma maravilhosa interpretação de Ewerton de Castro) de uma produtora de filmes publicitários que passa a nutrir sonhos eróticos por uma belíssima modelo (Helena Ramos), que ele vê posando nua para uma campanha. Era uma brincadeira que mexia com os elementos sexuais e sensuais que o cinema daquela época pedia, mas também explorava o lado social, mostrando a solidão e a tristeza daquele office-boy, que no fundo era um personagem triste.

Joãozinho teve problemas com a censura, fui obrigado a fazer vários cortes que hoje seriam da mais profunda ingenuidade, mas de qualquer maneira eu consigo cumprir o que me foi encomendado, que era fazer uma comédia erótica. Desde Anuska, vou para o set com a filmagem muito planejada em minha cabeça, plano por plano, modificáveis claramente nos ensaios pelas contribuições dos atores e técnicos. Conheço com muita segurança a linguagem cinematográfica pois sempre estudei os filmes desmontando-os tomada por tomada, estudando a planta baixa de cada cena e, assim, minha direção gera um filme quase que editado. Gosto muito de dirigir atores e faço a encenação para privilegiá-los ao máximo em função da narrativa e de seus conflitos. Um filme narra histórias de conflitos em movimento.

Galante e Palácios gostaram do resultado de Joãozinho, e aceitam produzir *À Flor da Pele*. A distribuidora Roma Filmes, de Alberto Bitelli, também se interessa pelo projeto, e eu vou atrás de amigos para tentar vender cotas do filme para levantar dinheiro. Mas certamente minha maior dificuldade foi encontrar a atriz certa para o papel, obstáculo que o Galante já havia me avisado assim que leu o roteiro. Ele tinha toda a razão. Eu estava a poucos dias de começar a filmagem e ainda não tinha a atriz principal. Esgotei todas as possibilidades de atrizes paulistas, e fui até o Rio de Janeiro pesquisar em teatro. Foi lá que finalmente conheci Denise Bandeira, que foi perfeita para o papel. Denise, até hoje uma amiga, virou roteirista e à época era casada com o diretor de *Marília e Marina*, Luiz Fernando Goulart, de quem fiquei amigo íntimo e é um irmão para mim. Ele e outro irmão – também Luiz, o Villaça, diretor de cinema, e para quem produzi dois filmes – são meus companheiros de jornada.

Durante todo o processo de filmagem de *À Flor da Pele* eu recebi a colaboração valiosíssima do Juca de Oliveira, que é o ator principal, e que todos os dias – após o seu trabalho – sentava-se comigo e reescrevia diálogos inteiros. Eu adorava aquilo porque o conhecimento que o Juca tem de teatro e de dramaturgia ajudou muito no filme. Ele veio se transformar em excelente dramaturgo com muitas peças de sucesso, continuando a atuar com o brilho de sempre. Consuelo de Castro também deu muitos toques no roteiro e chegou inclusive a me ajudar nos diálogos de Paula. Pensei, desde o início de *À Flor da Pele*, numa narrativa de uma grande história de amor. Um professor de dramaturgia e escritor de novelas, em crise em seu casamento, se envolve com uma aluna, para quem o amor não tem limites. Além disso, escrevi o roteiro pensando em sua produção, que sabia ser de baixo custo. Assim, a maior quantidade de cenas se passa num apartamento com algumas saídas que dão uma respirada às cenas em interiores. O diretor de fotografia, Lucio Kodato, sócio da Oca, ajudou-me demasiadamente em sua velocidade operacional a realizar o filme nas condições que tínhamos (Mais tarde Lucio fotografaria também esplendidamente o meu *Canta Maria*.)

O apartamento era de Sidnei Paiva Lopes, também sócio da Oca e assistente de direção e de som, que transferiu a família para um apartamento de um familiar seu – antigos tempos em que se faziam filmes familiarmente. Hoje, com a profissionalização, tudo evidentemente encareceu, mas ainda restam atitudes desse tipo como a de meu amigo e produtor executivo, Marcelo Torres, que transferiu o escritório de produção de *A Suprema Felicidade* para seu apartamento no Rio, como já o fizera no início da produção.

O espírito guerrilheiro não morreu, e fazer cinema continua a ser um ato de coragem e solidariedade.

À Flor da Pele fica pronto e ganha três Kikitos no Festival de Gramado: Melhor Filme, Melhor Atriz para a Denise e Melhor Roteiro. Isso dá uma grande alavancada ao filme porque naquela época, em que os festivais de cinema no Brasil eram poucos e importantes, ganhar uma premiação dessas fazia realmente a diferença. Quando eu voltei a São Paulo, vindo de Gramado, havia jornalistas me esperando no aeroporto para conversar sobre o filme, o que seria impensável nos dias de hoje. Mais impensável ainda: o filme já havia estreado em São Paulo, com resultados fracos, antes de ganhar os prêmios em Gramado. Após o Festival, e graças ao prestígio das premiações, À Flor da Pele não apenas consegue ser relançado em São Paulo, como também obtém lançamento nacional. Atualmente, nenhum filme é relançado. Sempre buscam o que é novo. O que aconteceu com À Flor da Pele só ocorreu porque, naquela época, não havia a banalização de eventos e festivais de cinema como existe hoje, tanto no Brasil como no mundo. Só no Brasil há mais de cem num ano. Naquela época, ganhar prêmios em um festival era realmente um feito de importância.

## Capítulo V

O Cortiço Estava Repleto de Atores Globais...

... o que Não Era Importante naquela Época

O sucesso de À Flor da Pele alavanca imediatamente a produção de O Cortiço. Sou procurado por um rapaz muito ativo, mais jovem do que eu, que diz ter gostado demais de À Flor da Pele e me propõe rodar O Cortiço. Esse rapaz era Edgard Castro, um sujeito de Ribeirão Preto que produzira dois sucessos: a versão 1975 de A Carne e a deliciosa comédia Bacalhau, que era uma paródia de Tubarão.

Claro que todo e qualquer cineasta brasileiro gostaria de filmar O Cortiço. Da mesma forma que todo e qualquer cineasta brasileiro sabe que a adaptação para o cinema deste clássico de Aluísio Azevedo seria extremamente cara, já que envolveria a construção de um cortiço cinematográfico, pois os cortiços no Rio de Janeiro não tinham mais aquela cenografia. Não existiam mais no Brasil cortiços como aquele descrito no livro. Edgard aceita o desafio, promete levantar o dinheiro – que era muito – e levanta mesmo!

Depois de mais ou menos três meses escrevendo o roteiro, saí junto com meu assistente de direção, Jorge Duran, pesquisando locações. Tínhamos um seriíssimo problema técnico que era encontrar uma pedreira abandonada com sua base grande o

suficiente para construir o cortiço. Fizemos um levantamento minucioso de todas as pedreiras abandonadas do Estado do Rio de Janeiro, pois não haveria como filmar numa pedreira que ainda estivesse em atividade, mas tinha de ser de uma forma que não ficasse muito claro este abandono. E mais: tudo deveria estar numa posição tal que o Sol caminhasse paralelamente à pedreira, e não transversalmente; caso contrário, teríamos poucas horas de luz por dia para filmar. Até isso precisaria ser pensado. E cada filme que faço sempre possui uma ou mais locações que se transformam em pesadelos até serem encontradas. Achamos finalmente o lugar próximo à cidade de Araruama, na região dos Lagos, no Estado do Rio. Tudo isso demorou mais ou menos seis meses, período em que eu escrevia o roteiro bem cedo e ainda dava aulas num curso de produção no MAM, Museu de Arte Moderna do Rio.

E finalmente começamos a filmar, com um elenco que incluía Betty Faria, Mário Gomes, Armando Bógus (que veio a ser um grande amigo meu, aparecera como figurante no Anuska e viria a trabalhar comigo no Paula, já que gosto de repetir trabalhos com os mesmos atores) e novamente Beatriz Segall, com quem eu já havia trabalhado em *À Flor da Pele*. Eram atores que, na época, já eram globais, mas isso não tinha muita importância naquele momento porque o Brasil possuía estrelas eminentemente de cinema. Casos de Helena Ramos, David Cardoso, Sônia Braga e outros que – sem muita relação com a TV – levavam um grande público para as salas de projeção.

É interessante perceber também que, apesar de ter sido lançado em plena ditadura – em 1978 –, *O Cortiço* era um filme de intensa carga social, e que mesmo assim não teve problemas com a censura. Eu acredito que isso tenha acontecido porque se tratava de um clássico da literatura brasileira, o que fez com que os censores o engolissem. As cenas de sexo também passaram. O livro inclusive não era muito adotado nas escolas porque tratava da literatura de forma naturalista, o que não era muito bem visto pelos olhares conservadores da época.

*O Cortiço* foi uma grata experiência porque foi trabalhoso, difícil de fazer, mas acabou se configurando em grande sucesso de bilheteria. Desde o início foi pensado em ser um filme rodado na forma mais clássica da narrativa, com movimentos lentos e não perceptíveis pelo espectador. Aliás, sempre faço assim. Não gosto de firulas de linguagem e nem de mostrar os movimentos de câmera, o que me torna um profundo admirador da obra de John Ford. Tínhamos uma câmera 35 mm com um blimp de som (as câmeras atualmente já são protegidas de ruídos em sua estrutura), que era uma enorme capa, que colocada sobre a câmera aumentava seu tamanho várias vezes, dificultando qualquer

deslocamento. Zetas Malzoni, sócio da Oca, fez brilhantemente sua estreia como diretor de fotografia e depois fotografou Paula comigo. E exatamente naquela época começa também a surgir e a se desenvolver a tecnologia do videocassete, o que foi bastante positivo para o filme. Fechamos um bom contrato com a CIC Vídeo, que na ocasião era uma distribuidora das mais atuantes, bastante forte, e o filme acabou se transformando também em grande sucesso em VHS, pois foi adotado em escolas secundárias, com o livro. Além do público normal de cinema e, posteriormente, de televisão, O Cortiço também teve um imenso público escolar, mediante sua distribuição em vídeo. Lamentavelmente, com o final do VHS e o advento do DVD, o filme acabou se distanciando do público escolar, pelo menos até seu lançamento em DVD.

Do lado pessoal, um fato muito marcante que acontece durante as filmagens de O Cortiço foi a separação de Mary, minha primeira esposa hoje falecida. Eu era casado e feliz desde jovem, tive duas filhas maravilhosas com ela, e a separação significou para mim uma perda muito grande, além da renúncia a um modo de vida que eu acreditava muito: o casamento.

Vale lembrar que naquele momento o Brasil tinha uma indústria cinematográfica pouco estabelecida, e mesmo com o sucesso comercial de O Cortiço foi muito difícil conseguir financiamento para fazer um próximo filme. Estávamos ligados a um grupo de produção independente que iria, num primeiro momento, distribuir O Cortiço pela Hawaií Cinematográfica, mas depois que a película ficou pronta, optou-se por distribuí-la pela Embrafilme, teoricamente mais estruturada para isso. E de fato estava e o lançou muito bem.

Mas a Embrafilme estava passando por uma série de mudanças internas, e naquela ocasião ela decidiu criar um concurso estranhíssimo que, na minha opinião, já nascia errado, muito embora o conceito esteja certo: unir cinema e TV. Era o programa Cinema e Televisão, que se propunha a desenvolver projetos específicos para as emissoras de TV brasileiras, mas sem jamais ter perguntado a elas que tipo de programação estavam interessadas em exibir. Qual seria o formato? Quantos episódios? Com quantos minutos? Que tipo de teledramaturgia? Nada disso. A Embrafilme simplesmente lança um concurso para produzir 12 ou 13 pilotos que depois seriam apresentados às redes de televisão, mas sem nenhum tipo de pesquisa prévia.

A classe então se mobiliza para fazer os pilotos, e eu me propus a realizar uma série. Não sei para qual TV, mas uma série. Faço então uma parceria com João Felício dos Santos, escritor que havia feito vários romances históricos, e redigimos juntos um seriado

sobre Caramuru. Escrevemos 13 episódios e rodo o primeiro deles em 16 mm, justamente o que mostra como o personagem, interpretado por Walter Marins, acaba se transformando em Caramuru. Neste primeiro episódio utilizamos duas câmeras para agilizar em aproximadamente duas semanas. Lucio Kodato atuou de novo na direção de fotografia. Entregamos os negativos à Embrafilme e nunca mais ouvimos falar do programa, que morre por aí. Foi também minha primeira aproximação com tribos indígenas, pois filmamos com índios de uma reserva próxima a Cananeia. A outra vez foi na Amazônia quando filmei Brincando nos Campos do Senhor. Fiquei amigo deles, e lembro-me que um dos caciques costumava vir a São Paulo, e passava o dia, ao meu lado, em silêncio, no meu escritório, vendo-me falar ao telefone, fazer reuniões. Era minha alma a me proteger. Ao final do dia ele ia embora, voltando alguns dias depois. Um dos sócios da Oca era médico, o Herval Pina Ribeiro, que arranjava amostras grátis de remédios que meu amigo índio levava para a tribo. Depois de muitas idas e vindas, nunca mais apareceu. Mas ficou seu espírito comigo, para sempre.

## Capítulo VI

Paula – A História de uma Subversiva Provou que o Público Não Estava Interessado em Ver uma História sobre a Política Brasileira

É nesse momento que começa a se desenvolver também a tola briga entre cariocas e paulistas pelos recursos da Embrafilme. Os paulistas acusam a Embrafilme, que ficava no Rio de Janeiro, de bairrista, os cariocas discordam, e nasce assim um tipo de antropofagia do cinema brasileiro, já denunciada nos tempos da Difilme. A imprensa percebe essa fragilidade, as leis também começam a se fragilizar porque surgem mais candidatos a beber do mesmo pote, e quando menos se percebe a casa cai. Para tentar contornar a situação nasce um Polo Cinematográfico em São Paulo sob a égide da Secretaria de Cultura do Estado, e faz uma espécie de parceria de coparticipação com a Embrafilme. Aliás, até hoje estão a surgir polos para sanar a crônica doença da falta de recursos para a produção. Um polo atual importante é o de Paulínia.

Assimilada a decepção de jamais ter dado continuidade ao projeto Caramuru, surge a oportunidade de produzir Os Amantes da Chuva para o Roberto Santos dirigir. Eu já era um enorme fã de Roberto, pois durante muito tempo tive a chance de ficar sentado, quietinho, só admirando o trabalho de montagem que ele e o Silvio Renoldi fizeram no ótimo A Hora e a Vez de Augusto Matraga, lançado em 1965. Ficava vendo aquele vai e

vem interminável da moviola e comecei a nutrir um profundo respeito e admiração pelo trabalho do Roberto Santos. E pensei comigo mesmo que, se algum dia eu viesse a ser um produtor de cinema, iria produzir um filme para ele. Daí, anos depois, surge essa história de Carlos Queirós Telles sobre um casal de namorados apaixonados que, cada vez que se encontra, provoca uma grande chuva. Um filme difícilíssimo de ser feito, porque além de ter em seu roteiro várias chuvas –

o que já é por si só um efeito especial – tinha ainda inundações e tempestades o tempo inteiro! Um inferno! Havia até uma equipe de segunda unidade filmando inundações em São Paulo para agregar imagens ao que já tinha sido rodado.

O filme do Roberto demora muito para ficar pronto, e enquanto ele está montando Os Amantes da Chuva eu me envolvo num projeto extremamente autoral chamado Paula – A História de uma Subversiva. Por meio do tal Polo Cinematográfico de São Paulo, pela primeira vez em minha carreira eu escrevo um projeto eminentemente pessoal. Não que meus filmes anteriores não tivessem sido pessoais, mas Anuska - Manequim e Mulher foi feito a partir de um conto de Inácio de Loyola Brandão. À Flor da Pele é baseado na peça de Consuelo de Castro, O Cortiço é do livro de Aluísio Azevedo e Caramuru eu fiz com o João Felício. Sempre fui o roteirista, mas sempre baseado em algo ou com alguém. Paula – A História de uma Subversiva é uma amálgama de experiências próprias, principalmente as que eu tive por ocasião da minha segunda prisão política. Eu romanceio essa situação, na qual fui preso em função de um amigo que estava no Brasil num momento grave da nossa história, em que os grupos políticos estavam derrotados. Este meu amigo, o Benê, ou Benetazzo da FAU e do Curso Universitário e do Anuska, estava tentando unificar a luta das esquerdas, e como eu tinha dado cobertura a ele, fui preso por isso. Pego então esta minha história pessoal e a reinvento: troco o cineasta por um arquiteto, troco a amizade de um amigo pelo amor de uma mulher, e crio a história deste arquiteto que se envolve por uma aluna que o acaba levando para a luta política. Invento também para esse personagem uma filha que desaparece de maneira que ele precisa ir buscar apoio e força política por intermédio da figura de um delegado. O personagem principal então tem uma postura ideológica e ética, mas ao mesmo tempo precisa do Estado para localizar sua filha que – talvez – estivesse envolvida com drogas. Essa foi a armação.

O dinheiro sai, é baixo, e nesse momento Hector Babenco, que queria que eu produzisse para ele o filme Pixote – A Lei do mais Fraco, me alerta que o roteiro de Paula não estava bom. Mas a vontade que eu tinha de dirigir um projeto próprio foi mais forte,

eu não aceito produzir Pixote, e saio para viabilizar Paula. Foi um desastre! Errei demais no casting, por exemplo, ao chamar Walter Marins para ser protagonista, um ator de teatro que, por mais inteligente que fosse, não tinha o brilho necessário ao papel. O delegado foi Armando Bógus, com quem eu já havia trabalhado em Anuska e em O Cortiço. Erro também muito na escolha da atriz que faz o papel-título, boa atriz, mas sem criar empatia para o papel. Talvez e sim, por minha direção, o filme já nasce meio torto. Filme é como um filho: você vai amar a vida inteira, mas sabe quando ele não está bem.

O interessante é que, quando o filme fica pronto, ele é muito bem recebido pelo circuito exibidor. Estava começando uma pequena abertura política no Brasil, e por causa disso os exibidores viram em Paula uma espécie de pioneiro ao testar esse iniciuzinho de liberdade de expressão. Mas eles estavam mais interessados na abertura que outros filmes propunham na questão sexual, e não na questão política. Era a época também de O Império dos Sentidos, Calígula e muitos outros filmes de teor sexual e sensual. Num panorama desses, o público não estava nem um pouco interessado em ver uma história sobre a política brasileira. Resultado: Paula afunda e eu entro numa profunda depressão.

Paula e Os Amantes da Chuva acabam saindo da produtora Oca praticamente ao mesmo tempo, em 1979, mas os exibidores aceitam Paula, e não toleram muito bem Os Amantes da Chuva, o que acabou magoando muito o Roberto Santos. Naquele instante, com o fracasso de Paula e o lançamento minúsculo e inexpressivo de Os Amantes da Chuva, a Oca se vê numa situação financeira complicadíssima. Mesmo porque já havia um conflito interno na empresa, em que um grupo era favorável à produção de filmes publicitários, enquanto outro era contra. O favorável acabou saindo da Oca para fundar a Taba, esta sim direcionada à publicidade, mas que acaba não durando muito. O que não impediu que todos nós continuássemos amigos.

Naquele momento a produtora ganha uma sobrevida realizando curtas-metragens. Como estávamos na época da lei da obrigatoriedade de exibição de curtas-metragens brasileiros, eu vou então bater na porta da Paris Filmes para me vender como produtor de curtas, que os exibidores necessitavam para cumprir a cota. A Paris aceita a ideia e a Oca produz para eles mais ou menos uns 15 filmes, tendo o Jayme Monjardim como diretor, e que já fora meu assistente. Jayme queria ir para Recife fazer um curta sobre o artista plástico e escultor Francisco Brennand. Eu disse para ele: Tudo bem, você vai, faz o seu curta sobre Brennand, mas aproveita a viagem e faz também vários filmes sobre a cultura popular nordestina, Mercado Modelo, artesanato e mais um monte de coisas. Funcionou. Eles ficaram três meses filmando, e o material obtido resultou num monte de curtas,

bancados 50% pela Paris e 50% pela Oca. Se conseguíssemos fazer com que o curta-metragem fosse exibido antes de um blockbuster americano de muito sucesso, o lucro era alto, já que o produtor brasileiro recebia uma porcentagem da bilheteria total daquela sessão. E veja a vida: o Jayme, diretor de sucesso na televisão e com o Olga nas costas, tem um filho, o Jayminho, que é ator neste filme de minha produção, A Suprema Felicidade, de Arnaldo Jabor, produzido agora em 2009.

As cenas noturnas de Filhos e Amantes foram feitas com lampiões, no melhor estilo Barry Lyndon... mas sem as lentes especiais que o Kubrick tinha...

Nessa época, o produtor A. P. Galante me propõe que façamos um longa erótico e grandioso, no estilo de Calígula, para aproveitar a abertura política do Brasil. Todos nós então nos metemos nesse projeto – que acho que nem título tinha –

sobre a história de um industrial paulista que tentava resolver seus conflitos humanos por meio de gigantescas orgias. Alexandre Adamiu, da Paris Filmes (que inclusive distribuiu o próprio Calígula e ganhou muito dinheiro com isso), ama a ideia, mas acha tudo muito caro, propondo então que barateássemos os custos. Para isso, seria necessário construir em estúdio a faraônica mansão do industrial, com piscina e tudo, mesmo porque ninguém que tivesse uma casa no porte de que precisávamos iria ceder seu imóvel para um filme erótico. Começamos a desenhar as plantas do que seria este set de filmagens, e contratamos Jardel Filho, que estava no auge, para fazer o papel principal do tal industrial. Quando tudo já está bem adiantado, a Paris sofre um revés financeiro que eu nunca soube direito qual foi e sai do projeto. E logo depois o Jardel morre. Para tudo! Galante chega pra mim e diz que colocara muito dinheiro na produção, que não queria perder tudo agora e que havia uma sobra de verba para tentar fazer alguma coisa. E me pede para fazer um filme com aquela sobrinha. O dinheiro era realmente muito pouco, mas cortando aqui e ali dava para fazer alguma coisa. A solução foi escrever um filme sobre juventude, com atores jovens, sem nenhum figurante, e um cenário quase único, se possível muito bonito, que o Galante sugeriu que fosse em Itatiaia, com serras e um parque nacional muito bonito. E tudo tinha de ser muito ágil, pois naquela época a inflação corroía o dinheiro muito rapidamente.

Nasce assim Filhos e Amantes, que eu tive de escrever a toque de caixa e por isso mesmo não se configurou num argumento suficientemente amadurecido para render um bom filme. Um conjunto de jovens se encontra na montanha num fim de semana e vários eventos ocorrem de modo a alterar suas vidas. Mas os personagens e a base argumental ainda não estavam bem estruturados. Minha filha, Andréia, trabalhou profissionalmente

comigo. Rodamos tudo rapidamente sem sequer contarmos com refletores: filmamos as cenas noturnas com lâmpadas, no melhor estilo Barry Lyndon, só que sem as lentes especiais que o Kubrick tinha, e com uma câmera de segunda. O elenco jovem era bastante interessante, com Denise Dumont, Lucia Veríssimo e Nicole Puzzi, e os experientes Walmor Chagas e Renée de Vielmond fazendo o contraponto. Foi nessa ocasião que conheci José Wilker, então marido de Renée, que muitas vezes visitava as filmagens e com quem eu vim a trabalhar mais tarde em *Besame Mucho* e *Canta Maria*. Também fizemos juntos uma peça de teatro, *A Morte e a Donzela*, eu como produtor, ele como diretor, e Tony Ramos, Xuxa Lopes e Otávio Augusto no elenco.

*Filhos e Amantes* fica pronto, teve enormes problemas com a censura, em especial com as cenas de drogas, fui inúmeras vezes a Brasília para defendê-lo com um protetor nato da cultura, o advogado Pompeu de Souza, o que sempre era um mal-estar. O filme é liberado muito cortado, é mal distribuído, não vai bem nem mal de bilheteria, e acaba passando em brancas nuvens. O que chama a atenção são os números daquela época – 1981 – ano em que ele foi lançado. Só no Cine Marabá, no centro de São Paulo, ele faz 15 mil espectadores na primeira semana, mais 12 mil na segunda mas é imediatamente tirado de cartaz, porque naquele cinema gigantesco 12 mil pessoas numa semana não eram suficientes para segurar o filme.

Consgo na mesma época ainda escrever o roteiro de *Escrava do Desejo*, sob encomenda do diretor chinês radicado no Brasil John Doo. Não confundir com o John Woo, que não conheci, mas admiro muito seus filmes. *Escrava do Desejo* foi lançado em 1982, mas eu nunca o vi. Aliás, nunca mais vi o John Doo também...

Para sobreviver, faço filmes comerciais e institucionais e até um documentário sobre adubo. Literalmente, um filme sobre a merda. Eram trabalhos sempre espúrios, porque eu não tinha um mostruário, um portfólio de filmes publicitários, sobrava pra mim a escória da escória, aqueles filmes que ninguém queria fazer, aqueles em que o diretor desistia em cima da hora, filmes de varejão, etc. Naquele período, eu estava batendo bola onde quer que aparecesse uma bola.

Enquanto a Oca dá seus últimos suspiros, vou produzir *Das Tripas Coração*, com direção da Ana Carolina. A experiência foi maravilhosa! Ana é uma pessoa deliciosa de se trabalhar, responsável, objetiva. Este filme inclusive tem uma história incrível que pouca gente sabe: a atriz principal era para ter sido Maria Schneider, estrela internacional de *O Último Tango em Paris*. Ela veio ao Brasil, mas se encontrava numa decadência deplorável. Estava tudo acertado para ela fazer o filme, quando numa determinada noite,

após fazer um estrago horrível no seu quarto no Hotel Copacabana Palace (onde chegou até a quebrar o vaso sanitário além de destruir cortinas), ela simplesmente desapareceu. Sumiu completamente. Procuramos em todos os lugares, até em Cabo Frio, quando de repente Ana teve a ideia de telefonar para Paris, na possibilidade dela haver regressado. E não deu outra. Telefonamos, ela atendeu ao telefone em Paris, como se nada tivesse acontecido, e ficou tudo por isso mesmo. Saímos feito doidos atrás de uma atriz que pudesse substituí-la em tempo recorde, e quem salvou nossa pele foi a admirável Dina Sfat.

Filmamos *Das Tripas Coração* num colégio muito bonito no bairro de Higienópolis, durante o período de férias escolares, tudo saiu muito bom, e o filme foi uma experiência maravilhosa para toda a equipe.

De qualquer maneira, naquele instante, mesmo feliz com a experiência de *Das Tripas Coração*, eu amargava com o Zetas Malzoni as dívidas acumuladas dos fracassos de *Paula* e *Os Amantes da Chuva*. Vendemos então para a Moviecenter, uma locadora de equipamentos, um gerador blimpado – aliás, o primeiro daquele tipo a ser usado no Brasil – quase que a custo zero, só para que eles pagassem as faturas restantes de um empréstimo que fizéramos no BNDES, e aos poucos fomos nos desfazendo de todo o equipamento da produtora. Fiquei um tempo outsider, sem produtora e sem projetos, sobrevivendo de alguns filmes institucionais como *Fertilizantes Ultrafértil*, por exemplo. Sobrava pra mim o varejão do varejão. Ficava sabendo de um trabalho de manhã, para dirigir à tarde, e pau na máquina.

Nesse momento estava casado pela segunda vez, também com uma professora de História, mas que abandonou a carreira e entrou no cinema, a Miki Stedile. Precisava ter uma produtora, já que a OCA estava fechada, e necessitava ficar com o patrimônio de meus filmes. Fundo então, no início dos 80 com a Miki, a Francisco Ramalho Junior Filmes Ltda., atualmente com o nome fantasia, Ramalho Filmes. Anos depois, separado de Miki, Andréia, minha filha, entrou na sociedade e está ativa comigo comandando a produtora.

## Capítulo VII

### Uma Nova Fase: o Encontro com Babenco

Foi nesse momento então que tive a oportunidade de estreitar relações com um velho e querido amigo: Hector Babenco. Eu o havia conhecido por acaso, em 1975, na porta do Cine Belas Artes, onde ele estava fazendo uma exibição privada de *O Rei da Noite*. Nos apresentamos, conversamos um pouco, e desse encontro nasceu uma amizade muito

carinhosa, fraternal e – um pouco mais tarde – profissional. Mais ou menos em 76 ou 77, ele havia me procurado para pedir emprestada a moviola de nossa produtora, a OCA, que ele precisava para montar *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*. Nosso contato foi se estreitando, e houve um momento em que, concomitantemente, eu comecei a produzir Paula e ele, *Pixote*. Cheguei a entrar com Hector no projeto de *Pixote* e passei a produzi-lo também. Mas o trabalho foi se acumulando muito e tive de optar. Como eu queria muito dirigir Paula, deixei a produção de *Pixote* e me dediquei totalmente ao meu filme. Hector me desaconselhou a fazer isso, argumentando – provavelmente com razão – que o roteiro de Paula ainda não estava maduro o suficiente para ser filmado, que eu precisaria trabalhar mais um pouco nele, e que enquanto isso deveria continuar na produção de *Pixote* para, mais tarde, rodar Paula. Não ouvi os bons conselhos de Hector, fui fazer Paula e deu no que deu.

Além disso, houve um conflito triste entre Hector e Zetas. Como *Pixote* estava sendo produzido dentro da própria Oca Cinematográfica, Zetas supôs que ele seria o diretor de fotografia do filme, mas Hector opta por Rodolfo Sanches. Isso provoca um forte desentendimento interno que culmina com o rompimento da Oca com a produção de *Pixote*. Foi uma pena, porque naquele momento Zetas, sempre carinhoso mas às vezes explosivo, não compreendia que a escolha do diretor de fotografia era um direito total e inalienável de Hector. E o próprio Hector havia sido de uma generosidade extrema, quando ele socorreu financeiramente a produtora, após o fracasso de *Os Amantes da Chuva*. Ele havia ganhado muito dinheiro com *Lúcio Flávio*, e emprestou à Oca uma quantia bastante grande. As relações profissionais foram rompidas, mas as fraternais permaneceram.

Enquanto isso Hector finaliza e lança *Pixote*, que vem a se transformar num gigantesco sucesso nacional e internacional. Eu até o ajudo a filmar um pequeno prólogo do filme, que existe nas cópias internacionais, mas não nas brasileiras. É uma introdução muito simples, apresentada pelo próprio Hector, explicando ao público de outros países o quanto aquela situação vivida no filme é tristemente real no Brasil.

O grande sucesso de *Pixote* incentiva Hector a partir para um novo projeto, que seria a adaptação para o cinema do livro *O Beijo da Mulher Aranha*, de Manuel Puig. Naquele momento, ele sabia que eu estava free, mesmo porque sempre mantínhamos contato. Lembro-me inclusive de um dia de Natal, às duas da tarde, em que Hector e eu fomos ao Cine Windsor, no centro da cidade, assistir ao filme *O Poderoso Chefão*, e depois fomos tomar caldo de cana e comer pastel na Avenida Rio Branco. Enfim, como nos tornamos

amigos e estávamos sempre em contato, o Hector me chama para produzir O Beijo da Mulher Aranha... e começou ali uma aventura que durou nada menos do que cinco anos!

A luta para produzir O Beijo daria outro livro. Nós supúnhamos que seria muito fácil produzi-lo, depois do estrondoso sucesso de Pixote. Grande engano. Todas as produtoras americanas, as majors, as grandes, as médias, as pequenas e as independentes disseram não ao filme. Todas! Ninguém gostou do roteiro, que não tinha aqueles elementos tradicionais da narrativa convencional. Era simplesmente dois sujeitos dentro de uma cela, um contando histórias para o outro. E como os dois são marginais – um, preso político; o outro, homossexual – ambos perseguidos por preconceitos, ninguém queria fazer o filme. E quando eu digo ninguém, é ninguém mesmo! E naquele momento quem iria fazer um dos papéis principais era o Burt Lancaster, que vinha do grande sucesso Atlantic City. E mesmo assim ninguém queria. Para piorar ainda mais as coisas, Burt Lancaster adoece e sai do projeto.

O Hector sugere então desistir da produção internacional e fazer o filme no Brasil mesmo, com Paulo José como ator. Foi quando toca o telefone na casa do Hector e a voz do outro lado da linha fala: Alô, aqui é William Hurt. Eu queria fazer o papel principal de O Beijo da Mulher Aranha. Hector respondeu que não tinha dinheiro para pagar o cachê, e o William argumentava que queria fazer o filme, independente do dinheiro. Ele ainda não era conhecido, e havia feito somente Corpos Ardentes e estava na Finlândia filmando Mistério no Parque Gorki. Tanto que o Hector e eu, no primeiro telefonema, achávamos que quem estava falando era o John Hurt, e não o William, pois só conhecíamos o John. Fato é que acabamos fechando com William Hurt, e mudamos até a idade do personagem principal no roteiro, já que esse papel seria do Burt Lancaster, e seguindo o livro do Puig havia sido escrito para um ator mais velho.

De qualquer maneira, esgotadas todas as possibilidades nos Estados Unidos, fomos buscar recursos no Brasil, por meio de investidores e empresários. William Hurt e Raul Julia entraram no projeto de coração, e aceitaram fazer o filme com uma ajuda de custo minúscula e a promessa de um percentual de bilheteria. Hector, Puig, Sônia Braga e eu também trabalhamos na base de percentuais a ser arrecadados na bilheteria. Nessa composição de recursos acabou também entrando o produtor americano David Weisman, o que deu ao filme um caráter de coprodução brasileiro/americana, o que não é exatamente verdade, pois todo o dinheiro captado para o filme foi brasileiro. David não entrou com dinheiro no filme, excetuado uma pequena quantia de um amigo dele, além de seu próprio trabalho; logo, do ponto de vista financeiro, o filme é praticamente 100%

brasileiro. William Hurt e Raul Julia trabalharam como associados ao filme, sem receber nada.

Conseguimos finalizar *O Beijo*, ele é selecionado para a Mostra Competitiva de Cannes, conquista o prêmio de melhor ator para William Hurt, e mesmo assim não consegue distribuição nos EUA. Então, uma companhia de discos chamada Island Records cria uma subdivisão de cinema – Island Films – apenas para distribuir *O Beijo da Mulher Aranha*. Com uma estratégia das mais criativas e malucas ao mesmo tempo: o filme estreia nos EUA com uma única cópia em Nova York, num único cinema da 3ª Avenida, e com um anúncio de página inteira no *New York Times*. Era coisa de louco! Por que anunciar uma página inteira num dos jornais mais caros do país, se o filme só estaria em cartaz num único cinema? Acontece que a tática deu certo, e o cinema ficou lotado a semana inteira. Assim, aos poucos, o número de salas foi aumentando, aumentando, e o filme acaba ficando quase um ano em cartaz. E mais: a estreia aconteceu em pleno verão de julho, contrariando toda e qualquer estratégia de lançamento que dedica o verão americano aos filmes mais comerciais, dedicados à juventude.

Com isso, *O Beijo da Mulher Aranha* acaba conseguindo quatro indicações ao Oscar – incluindo melhor filme e direção – e o William Hurt ganha sua estatueta de melhor ator. Tecnicamente, podemos afirmar sem sombra de dúvida que este é o primeiro Oscar recebido pelo Brasil, já que *O Beijo da Mulher Aranha* é de fato totalmente brasileiro, quase que inteiramente rodado nos estúdios da Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, com capital totalmente nacional, registrado pela HB Filmes e distribuído no Brasil pela Embrafilme. Existe a cópia original falada em inglês e a cópia distribuída no Brasil que foi totalmente dublada e remixada em português num trabalho meticuloso que levou três meses e teve o Geraldo Del Rey como um dos principais dubladores. O elenco brasileiro – Sônia Braga inclusive – se autodublou totalmente. E veja só como é nosso país: na hora da distribuição, os exibidores brasileiros preferiram passar as cópias em inglês no Sul, e no Sudeste, onde existe uma plateia mais colonizada, e as em português no Nordeste, para plateias mais analfabetas, à época.

O sucesso de *O Beijo da Mulher Aranha* abriu as portas do mercado internacional para Hector, que foi então convidado para fazer *Ironweed* nos EUA. Ele até me chamou para ir junto, mas achei que aquela era a hora de tocar um projeto mais meu, mais pessoal, que viria a ser *Besame Mucho*. Depois do fracasso de *Paula*, conheci a peça de Mário Prata, *Besame Mucho*, num teatro de São Paulo e me interessei por ela por poder falar de novo dos problemas de minha geração, só que agora com um sorriso nos lábios.

A peça narra a trajetória de dois amigos que namoram e se casam com duas amigas e durante 20 anos se encontram vivendo o que estava acontecendo no Brasil. Mas um sério problema na narrativa me impedia à primeira vista de vislumbrar uma adaptação para o cinema: toda a história é narrada de frente para trás, criando conflitos e interesses que nos levam sempre a desejar que a história continue caminhando para trás, para o passado, mas sem nunca ser um flash back. Fiquei segurando a opção de levar a peça ao cinema por mais de um ano. Ela foi um estrondoso sucesso em São Paulo, e só quando chegou ao Rio, com outro elenco e outra encenação, dei o sim ao Mário Prata, pois vislumbrara um caminho para escrever o roteiro.

Modifiquei muito o caráter das personagens femininas de modo a encontrar o toque que o Lubitsch, rei da comédia, tanto falava e que fundamentava toda a história, pois antes havia elementos demasiadamente banais, alguns apenas para contar uma piada, e com as novas personagens femininas também cresceram os personagens masculinos. Depois de escrito, Prata deu uma colaboração reescrevendo os diálogos. Conteí com um elenco de primeira, José Wilker e Glorinha Pires (a Cléo, filha dela, aparece menininha brincando na praia e viria a ser a atriz que é), Antonio Fagundes e Christiane Torloni, e em suporte, a Giulia Gam e Paulo Betti. Nos ensaios de leitura de mesa, que ocorrem em todo filme, a Glorinha e a Chris pediram-me para montar para elas um roteiro com a narrativa na ordem cronológica do passado para o presente, para que elas pudessem construir melhor suas personagens. Não deu certo. A estrutura do roteiro não podia ser modificada. Lembro-me que mostrei ao George Walter Durst, dramaturgo da Globo e muito criativo em roteiros; ele gostou muito do texto e da originalidade da estrutura narrativa do filme, indo da frente para trás, mas vaticinou que jamais o filme poderia passar na TV. Mas como a grande arte sempre se populariza (veja que Cidadão Kane mal foi visto em sua época, e hoje inúmeros filmes são narrados com aquela estrutura), Besame Mucho não há muito tempo passou na Globo e ainda foi escolhido, pelo público, para ser reprisado.

O filme estreou e foi um grande sucesso, dando-me prêmios internacionais. A premiação em Huelva me deixou muito feliz como há muito não vivera: o filme recebeu o prêmio de Melhor Filme, e vários outros nesse festival, em Cuba, Cartagena, Portugal, etc.

Vale ressaltar que desde a pós-produção de O Beijo, e já no Besame Mucho, estava casado com a Alice (Maria Alice de Mendonça Lima), intérprete simultânea de inglês e outras línguas, com quem vivi meu casamento mais longo, hoje desfeito, e dela tive um filho, Theo, que se transformou em meu melhor amigo independente de ser meu filho;

tenho uma relação com ele que me ensinou a viver e me mantém um lutador. Ele estuda Economia na Getúlio Vargas, no Rio, e assim, circunstancialmente, fiquei morando com ele todo o primeiro semestre de 2009 pois estava em produção do filme do Jabor, A Suprema Felicidade, no Rio.

## Capítulo VIII

### Hora de Tocar Projetos mais Pessoais

Esse período de associação com Hector foi sempre marcado por grandes projetos, que consumiam anos para ficar prontos. Foram os casos de O Beijo da Mulher Aranha, Coração Iluminado, Brincando nos Campos do Senhor, trabalhos que me consumiam até o último fio de cabelo, me deixando sem condições – nem físicas, nem mentais, nem de tempo – para eu tocar algum projeto pessoal. E esse foi o motivo essencial da nossa separação, que veio a acontecer em 2001. Eu ainda preparei o projeto de Carandiru para o Hector, mas não o produzi. Eu precisava respirar, necessitava tocar ideias minhas. E enquanto isso não acontecia, a HB Filmes e a Ramalho Filmes tocavam alguns trabalhos em parceria, como foi o caso de Besame Mucho. Eu só consegui fazer Besame Mucho, que era um projeto pessoal, porque Hector foi convidado a dirigir Ironweed, nos Estados Unidos, e eu fiquei aqui fazendo o meu filme. Claro que Hector me deu toda a força e todo o apoio na produção e no lançamento do Besame, mas o filme só foi possível ser rodado porque ele estava nos EUA por um período.

Tentei alguns projetos, como filmar a peça de Flávio de Souza, Fica Comigo Esta Noite, e um livro de João Gilberto Noll, A Fúria do Corpo, mas tanto um quanto outro, depois de muitas versões de roteiro, foram abandonados por estarem com roteiros muito ruins. Filmar um bom roteiro, um roteiro em que acreditamos, pode resultar num filme não bom, e imagine partir com um roteiro que, de início, estou vendo que não é bom.

Ao lado de Hector, cuja convivência foi em tudo e por tudo muito boa e enriquecedora, descobri que o seu talento é tão grande que ele era como uma árvore frondosa cuja sombra me encobria. E eu passei a ser muito mais conhecido como produtor que como diretor que eu havia sido até então. Muitos se surpreenderam, recentemente, quando comecei a desenvolver Canta Maria. Teve gente que disse: Nossa, o Ramalho também dirige? Vale lembrar que foi exatamente no Canta Maria que conheci um homem incomum e especial, o escritor do romance, Francisco J.C. Dantas, com quem gostaria de passar dias e dias, meses e meses bebendo sua cultura e sabedoria.

Quanto à conciliação de ofícios – de diretor e produtor – tudo é muito coerente, pois afinal de contas eu virei produtor no início da carreira para poder dirigir meus filmes, e

fui me afastando desse propósito. Era preciso retornar em outro caminho, em outra direção. E levei anos para isso.

Além disso, no período da HB Filmes, vários produtores estrangeiros começaram a descobrir o Brasil, a querer filmar aqui, e assim Hector e eu começamos também a dar um tipo de assistência a estes cineastas. Assessoramos, por exemplo, John Boorman a filmar A Floresta das Esmeraldas aqui na Amazônia. Ajudamos Richard Lester num projeto chamado Heaven's Sent, que acabou nunca sendo filmado. Assessoramos Bob Rafelson num projeto também inacabado chamado Samba, que teria Sônia Braga, onde montamos cinco equipes simultâneas na Praia de Copacabana para filmar o réveillon do Rio de Janeiro. Fizemos várias reuniões com Rolland Joffé, que queria filmar A Missão aqui no Brasil, mas que acabou desistindo em função das enormes complicações burocráticas do nosso país. Enfim, estávamos operando como uma espécie de consultores cinematográficos para resolver os problemas legais de produtores estrangeiros que desejavam filmar no Brasil.

Assim, estávamos ficando cada vez mais conhecidos no exterior. Naquele momento, aconteceu uma história interessante. O produtor Saul Zaentz – que vinha dos grandes sucessos A Insustentável Leveza de Ser e Amadeus – ficou sabendo que existia estrutura para se filmar no Brasil, e quis realizar aqui o filme Brincando nos Campos do Senhor, a partir do livro de Peter Matthiessen. Ele contrata então o Hector para dirigir, e diz a ele que ficou sabendo, lá na Inglaterra, que havia no País um produtor muito bom, brasileiro, que poderia ajudar a fazer o filme. Saul passa então para Hector um pedacinho de papel com o nome desse tal produtor. Hector lê, e não entende, porque Saul havia escrito o nome desse brasileiro “de ouvido”, do jeito que ele havia escutado. Depois de muita conversa, eles chegam a conclusão que o nome do papel era alguma coisa parecida com Francisco Ramalho. E assim o Saul contrata não a HB filmes, mas a mim e ao Hector, individualmente, e lá vamos nós dois para mais um filme.

Hoje eu posso dizer sem medo de errar que produzir Brincando nos Campos do Senhor mudou minha vida. Eu passei praticamente dois anos na Amazônia, sendo que nos primeiros seis meses ainda ia para lá e voltava para São Paulo, mas depois desse período fui e fiquei lá direto. Varri a Amazônia de lado a lado. Vivi experiências humanas inacreditáveis e inesquecíveis que mudaram os meus conceitos de vida, de valores e de ética. Conheci mais de 30 tribos indígenas, uma das quais acabara de manter seu primeiro contato com o homem branco. Descobri essa riqueza brasileira, talvez um dos poucos países do mundo a tê-la: uma quantidade enorme de tribos indígenas, em graus diferentes

de desenvolvimento, desde as já aculturadas a aquelas que estavam entrando pela primeira vez em contato com o homem branco, um tesouro humano atestando o processo civilizatório. Estive também em território Ianomâmi, conheci Davi Ianomâni, copiamos no Brincando nos Campos do Senhor suas ocas no desenho da arte do filme, enfim, aprendi outra civilização, uma riqueza tão profunda que, repito, não existe em nenhum outro país. São valores humanos – civilizadores e civilizatórios – impressionantes!

Paralelamente a essa incrível experiência no campo profissional, tive também uma notícia espetacular no campo pessoal. Após cinco anos de casamento com Alice, recebo a notícia de que ela estava grávida. E eu, perdido na Amazônia. O fato é que enquanto viajava pelo Acre, Rondônia, Pará e Amazonas para produzir Brincando nos Campos do Senhor, ela passava a gravidez praticamente sozinha. Embora eu já tivesse garantido, mediante contrato com Saul Zaentz, um período de 20 dias de férias para acompanhar o nascimento do meu filho. Num desses golpes de sorte inexplicáveis, acontece algo incrível. Em agosto de 1989, praticamente um mês antes da previsão do nascimento, eu perco uma importante conexão de voo que atrapalha todo o meu cronograma. Resolvo então passar o final de semana em São Paulo, para ficar com Alice, já no final de gravidez. E foi justamente nesse dia, num domingo de Dia dos Pais, fora de qualquer previsão, fora de qualquer expectativa, que nasce o Theo, o filho que veio pra mudar toda a minha vida.

Só como base de comparação, vale dizer que, antes do Theo, eu simplesmente ia para casa dormir em dias de jogos do Brasil por qualquer Copa do Mundo de Futebol. Agora, até estádio eu frequento. Inexplicavelmente, Theo já nasceu apaixonado por futebol. E já nasceu palmeirense! E eu aprendi a acompanhá-lo. Ou, pelo menos, estou aprendendo. Certo dia, fomos ao estádio para ver um jogo do Palmeiras e eu estranhei muito o fato de os times terem entrado em campo, e nenhum deles estar de camisas verdes. Perguntei a Theo por que o Palmeiras não estava em campo, sem ter a mínima noção que o time tinha um segundo uniforme... de camisas brancas!

Assim como um time tem mais de uma camisa, separei-me do Hector continuando no mesmo time, amigo dele, mas produtor em minha produtora, a Ramalho Filmes.

Fiz com o Luiz Villaça e a Denise Fraga a comédia muito humana e graciosa, Cristina Quer Casar, no início de 2002. Fiquei amigo do casal e do Luiz, um irmão. Esse filme narra uma história delicada de uma jovem desempregada (Denise Fraga) em busca de emprego e casamento, indo parar numa agência matrimonial, num tom lírico e cômico.

Continuamos a amizade e a profissão, fazendo em 2008 O Contador de Histórias, no qual conheci o personagem-título, Roberto Carlos Ramos, por quem tenho o maior

carinho e que me ensinou e ensina a transformação do mundo e a mim mesmo, objetivo que sempre busco. Uma experiência de vida e de cinema, únicas.

No período produzi ainda Jogo Subterrâneo para Roberto Gervitz, baseado num conto do Cortázar. Este filme me deu a chance de – além de conviver com Roberto – conhecer Paulo Brito e Paulo Guaspari (e suas respectivas esposas, Ângela e Simone), dois empresários e homens de cinema por quem tenho grande respeito e amizade. Com eles desenvolvo o projeto América Americana previsto para 2011 ou 2012.

Também produzi para os Barretos O Casamento de Romeu e Julieta, com direção do Bruno, transpondo a tragédia shakespeariana para o universo local, o do futebol, o da disputa entre palmeirenses e corintianos.

No segundo semestre de 2009 há o lançamento de O Contador de Histórias, praticamente ao mesmo tempo que A Suprema Felicidade, de Arnaldo Jabor, caminha a plena produção, no Rio de Janeiro. Essa experiência com Jabor é extremamente criativa em função de ver nascer e permitir gerar um filme das profundezas de sua memória, de sua mente anárquica e também racional.

## Capítulo IX

Profissão, Vida, Amores, Família...

E este Livro que Eu Queria que Não Existisse

Tivemos até aqui um texto que versa muito mais sobre a minha profissão de cineasta que a respeito da vida pessoal. Mesmo porque esta última ainda se encontra cerrada a chaves, pois estou em pleno processo de criação e trabalho. Muita criação e muito trabalho.

Aprendi em História que só podemos comentar o passado com fontes sobre esse mesmo passado, e evidentemente tudo o que aconteceu de 2000 para cá é muito recente. Fica para quando estiver mais maduro esse conhecimento.

Ainda vivo diariamente a intensa atividade de fazer filmes, o que sempre me transforma, além de ser transformador, mesmo que em grau pequeno, aqueles que os veem. Exercendo a atividade cinematográfica, compreendi melhor o pensamento de um escritor japonês contemporâneo de que: O ser humano é solitário enquanto existência, mas se interliga com seus semelhantes no âmbito da memória, ao que eu complemento como projeto de minha vida, no âmbito da criação e feitura dos filmes e no registro que ficam neles para espectadores em qualquer lugar e em qualquer época.

Mas não me furto de falar sobre pessoas muito especiais que marcaram e marcam minha vida e minha carreira.

Casei-me muito jovem, aos 21 anos, com Mary Enice, que foi de certo modo a minha primeira namorada. Tivemos muito rapidamente duas filhas – Andréia e Arina (nome inspirado num romance de Dostoievski) – hoje duas senhoras que já me deram vários netos. Andréia, dois homens: Ian e Pablo, do marido dela, Silas. Ela namora atualmente o AC, Antonio Carlos, arquiteto músico baterista genial. Da outra filha, Arina e meu genro Paulo, laboratorista de fotografia, nasceram Nina, Caio e Lara.

De cada um deles posso escrever um livro. É a minha família, assim como a única irmã viva atualmente, Maria do Carmo, uma grande mulher e grande amiga, seus filhos Eduardo (e sua filha Laura) e Vânia (e seu filho Bernardo) e os sobrinhos mais próximos, Verinha, Pedro José, Mauro, ou mais distantes, Heloisa Helena, Gisele, Paulo e Celso.

Mary, mãe de Andréia e Arina, era supertalentosa, generosa, uma pessoa extremamente boa que começou sua carreira de professora timidamente num bairro distante de São Paulo, e que chegou a fazer Doutorado em História na USP. Após 13 anos de casamento, nos separamos sem um grande motivo aparente, a não ser o do meu amor por ela ter terminado. Não creio que tenha sido da mesma forma para ela. Naquela ocasião, 1976, mudei-me para o Rio de Janeiro onde dava aulas à noite e escrevia o roteiro e procurava locações para O Cortiço durante o dia.

Mary sofreu muito e enquanto sua vida profissional progredia, sua saúde se deteriorava. Ela veio a falecer em 2004, enquanto eu filmava Jogo Subterrâneo.

Após a separação de Mary vim a me casar com Ema Stedile, mais conhecida pelo seu apelido, Miki. O casamento durou apenas quatro anos, e um dos motivos do término, entre outros, foi o fato de ela desejar ter filhos, o que eu não queria, pois tinha Andréia e Arina. Miki muda-se então para os EUA e passa a trabalhar na área de Cinema, como figurinista. Lá ela se casa novamente e tem o filho que queria ter, Sean. Somos amigos até hoje.

À semelhança de Mary, Miki também era professora de História, e posso dizer que estas duas mulheres acenderem em mim a paixão que eu até hoje tenho pelo estudo de temas históricos.

Minha terceira esposa foi Maria Alice, ou simplesmente Alice. Ela havia cursado História da Arte em Londres, vivera a maior parte de sua vida no exterior, e voltou ao Brasil onde passou a trabalhar como professora de Inglês e tradutora, até se profissionalizar em traduções simultâneas. Foi um casamento de 23 anos que gerou, como já foi dito, o Theo, que é mais novo que dois dos meus cinco netos. Somos também muito amigos e a considero muito.

As mulheres que passaram pela minha vida foram todas muito fortes. Passei vários anos casado porque tenho verdadeira necessidade disto. Ser cineasta é muito intenso, mas também muito vazio. O cineasta convive com sua equipe de filmagem durante quatro ou cinco meses de forma muito intensa. Um sabe tudo sobre o outro até sobre a dor de dentro de um deles. Mas quando o filme acaba, a equipe se dispersa e sobra um vazio muito grande. Isso faz com que eu procure ter no casamento uma espécie de porto seguro, uma afetividade que não se quer ver destruída. Mesmo porque minha ética profissional não permite que eu me envolva com pessoas da produção.

No momento em que escrevo este texto final (julho de 2009), estou namorando a Fany, uma arquiteta, formosura de gente. Iluminada. Alma graciosa. Que possa durar. Que se sedimente.

Em Cinema, há um grande círculo, em que convivemos no dia a dia da profissão, mas dificilmente construímos amizades. Claro, há amigos, os dois Luiz, o Fernando, no Rio e o Villaça, em São Paulo, para mim, irmãos. O Hector e o Jabor. O Roberto (Gervitz) e o Guilherme Almeida Prado. A Ana Carolina. O Lucio Kodato, diretor de fotografia de meus filmes, e o Paulo Ribeiro, proprietário da Locall, onde tenho escritório comercial, que sempre me socorre em todos e muitos momentos de aflição. Também vejo com frequência o Lauro Escorel e o Rodolfo Sanches, diretores de fotografia, o André Klotzel, o Manga Champion, editor. Continuam amigos o Sidnei Paiva Lopes e o Zetas Malzoni, antigos integrantes da Oca, mas ainda presentes. E, demasiadamente próximos, a Érica (Cardoso) que se desaparecer eu também desapareço, o Vavá, que, além de cuidar de todas as finanças de cada filme, é um conselheiro de toda hora, o Marcelo Torres, que sempre se senta lado a lado comigo levando a produção executiva de nossos filmes com zelo e competência, e tantos outros. Tive e tenho muitos amigos fora do círculo de Cinema. Prezo-os e amo-os demais. Celso Nucci e Marília que vivem (mais ele) em Tiradentes e São Paulo, é um dos maiores que tenho. Em São Paulo, o Guilherme (Medina) e a Miriam (Schuartz), o Sérgio (Melardi) e a Ana são outros entre tantos, e sei que estou magoando muitos amigos dedicados e carinhosos não os citando neste breve texto, mais dedicado à vida profissional do que uma biografia propriamente dita, e que eu não queria que existisse, pois não gosto de entrevistas, muito menos ser biografado em plena vida e atividade e nem do mundo célere de celebridades.

Gosto de um bom livro, dos bons amigos, de um bom vinho, de meus filhos e netos, de um bom filme... Da Praia Vermelha, do Rio, de São Paulo.

Talvez o leitor destse texto estranhe que eu tenha me relacionado sempre com pessoas às quais me refiro que são geniais e maravilhosas a meu ver. Mas é a pura verdade, pois se existem, e existiram jararacas e crocodilos, eu os deixo na selva, eu sou pela civilização, acredito no homem e em seu poder em se transformar. E o Cinema, o seu fazer, é um meio de transformação. Sempre me modifico fazendo um filme e sei que um espectador por mais simples que seja, também recebe uma pitada de transformação. E assim caminha a humanidade....., por sinal, um grande filme, não acham? Lembram-se daquela cena do James Dean e a Elizabeth Taylor.... ?

## Capítulo X

Ramalho: quando os Nomes e Currículos das Pessoas Física e Jurídica se Confundem

Ramalho confunde-se com o currículo de sua produtora, a Francisco Ramalho Jr. Filmes, ou simplesmente Ramalho Filmes, que existe desde 1983 em São Paulo, capital, que tem como associados os cineastas Francisco Ramalho Jr. e Andréia Ramalho. A empresa é gerenciada por Francisco Ramalho Jr., produtor, diretor e roteirista. A Ramalho Filmes sucedeu e ficou depositária patrimonial dos filmes de Francisco Ramalho Jr. realizados antes de 1983, quando da fundação dessa empresa.

Ramalho realizou em 1968 seu primeiro longa-metragem como diretor (Anuska – Manequim e Mulher) e desde então tem em seu currículo, como produtor e diretor, vários filmes; entre eles, O Cortiço, À Flor da Pele, Besame Mucho, Os Amantes da Chuva, Coração Iluminado, Paula, A História de uma Subversiva, etc.

Lançou em 2006 Canta Maria, com direção, produção e roteiro de Francisco Ramalho Jr., com Vanessa Giácomo, José Wilker, Marco Ricca e grande elenco. O filme foi lançado no novembro de 2006, pela California Filmes, e exibido no mercado internacional no Chicago Latino Film Festival, Shangai Film Festival, Calcuta International Film Festival e Mostra de Cinema de Tóquio.

A Ramalho Filmes lançou em agosto de 2009 O Contador de Histórias, com roteiro e direção de Luiz Villaça associado a Denise Fraga, como coprodutora do projeto, com a atriz franco-portuguesa Maria de Medeiros em distribuição da Warner Bros Pictures.

Durante o fechamento editorial deste livro (segundo semestre de 2009) desenvolve a produção de A Suprema Felicidade, com roteiro e direção de Arnaldo Jabor e distribuição da Paramount. O lançamento será em 2010. Ainda desenvolve, para ser filmado em 2010, América Americana, com roteiro e direção de Ramalho.

A Ramalho Filmes foi também produtora associada de O Casamento de Romeu e Julieta, de Bruno Barreto com Luana Piovani e Luis Gustavo (2005, Columbia), associada

de *Jogo Subterrâneo* (2004/2005, Columbia), de Roberto Gervitz, com Felipe Camargo, Maria Luisa Mendonça, Daniela Escobar e Maitê Proença; associada de Cristina Quer Casar (2001/2002, Fox) direção de Luiz Villaça, com Denise Fraga, Marco Ricca e Fábio Assunção.

Em 1983, Francisco Ramalho Jr. associou-se a Hector Babenco na HB Filmes Ltda., e coproduziu com este vários filmes, de 1981 a 1997, entre eles, *O Beijo da Mulher Aranha*, indicado para cinco Oscar, vencendo na categoria de Melhor Ator. Foi produtor executivo de Saul Zaentz na produção norte-americana rodada na Amazônia, *Brincando nos Campos do Senhor*. Foi produtor de vários filmes de Babenco, além de ter trabalhado como consultor e produtor executivo em várias produções internacionais que estiveram no Brasil.

Durante todo o período de associação com Babenco, a Ramalho Filmes continuou sua existência.

Excluem-se desta filmografia curtas e médias-metragens.

Assim, Ramalho tem mais de 40 anos de profissão e deverá ter outros 40, tal a quantidade de projetos que possui.

Cronologia

2009/10

- *America Americana*

Direção e roteiro de Francisco Ramalho Jr. , baseado em argumento original de Paulo Brito. Produção: Ramalho Filmes. Em desenvolvimento do projeto.

2009

- *A Suprema Felicidade*

Direção e roteiro de Arnaldo Jabor, produção de Francisco Ramalho Jr. para a Ramalho Filmes. Filmagens no primeiro semestre de 2009 no Rio, com distribuição da Paramount. Com Marco Nanini e Dan Stulbach.

2008/9

- *O Contador de Histórias*

Direção e roteiro de Luiz Villaça, produção de Francisco Ramalho Jr. para a Ramalho Filmes. Com a atriz internacional Maria de Medeiros, e lançado em 7 de agosto de 2009 pela Warner Bros.

2006/7

- *Canta Maria*

Direção e roteiro de Francisco Ramalho Jr., baseado em romance Os Desvalidos de Francisco Dantas. Produção: Ramalho Filmes. Com Vanessa Giácomo, Marco Ricca, José Wilker, Edward Boggiss. Canções originais de Daniela Mercury. Festivais de Calcutá, Xangai, Chicago e Japão.

2005

- O Casamento de Romeu e Julieta

Direção de Bruno Barreto, produção de Luis Carlos Barreto e Paula Barreto, com Luana Piovani, Luis Gustavo, Marco Ricca e Mel Lisboa. Produtor associado: Ramalho Filmes. Executivo: Francisco Ramalho Jr.

2003/5

- Jogo Subterrâneo

Direção de Roberto Gervitz, Produção Vagalume Produções Cinematográficas. Produtor Associado: Ramalho Filmes. Executivo: Francisco Ramalho Jr. Com Felipe Camargo, Maria Luisa Mendonça, Julia Lemmertz, Daniela Escobar e Maitê Proença.

2002/3

- Cristina Quer Casar

Direção: Luiz Villaça. Produção NIA Produções Artísticas e Ramalho Filmes. Com Denise Fraga, Marco Ricca e Fábio Assunção.

1997/8

- Coração Iluminado

Direção de Hector Babenco. Produção HB Filmes e Francisco Ramalho Jr. Representante oficial do Brasil no Festival de Cannes em 1998. Com Maria Luiza Mendonça, Xuxa Lopes, Walter Quiroga. Produtor com Hector Babenco e Produtor Executivo.

1990/1

- Brincando nos Campos do Senhor

Direção de Hector Babenco. Produção: The Saul Zaentz Company, USA. Produtor Executivo: Francisco Ramalho Jr. Com Tom Berenger, Daryl Hannah, Tom Waits, Katy Bates, José Dumont, Nelson Xavier.

1987

- Besame Mucho

Direção de Francisco Ramalho Jr. Prêmio Colombo de Ouro de Melhor Filme no Festival Ibero-americano de Huelva, e Menção Honrosa da Radio España no Mesmo Festival (87). Prêmio de Melhor Roteiro (escrito por Francisco Ramalho Jr. e Mario Prata)

em Cartagena, Colômbia (87) e no Festival de Gramado, Brasil (87). Prêmio em Havana. Baseado na peça teatral de Mario Prata, com José Wilker, Christane Torloni, Gloria Pires e Antonio Fagundes. Produção: HB Filmes Ltda e Ramalho Filmes como Produtor Majoritário.

1983 e 1985

- O Beijo da Mulher Aranha

Direção de Hector Babenco. Produção HB Filmes. Vencedor do Oscar de Melhor Ator em 85 além de indicações para Melhor Filme, Melhor Diretor e Melhor Roteiro Adaptado. Prêmio de Melhor Ator no Festival Internacional do Filme de Cannes, no mesmo ano. Produtor com Hector Babenco, David Weissman e Produtor Executivo: Francisco Ramalho Jr. Com William Hurt, Raul Julia, Sônia Braga, José Lewgoy.

1981

- Das Tripas Coração

Direção de Ana Carolina. Produção Crystal Cinematográfica. Produtor Executivo: Francisco Ramalho Jr. Com Antonio Fagundes, Dina Sfat, Miriam Muniz.

1981

- Filhos e Amantes

Direção de Francisco Ramalho Jr. Roteiro de Francisco Ramalho, produção de A. P. Galante & Francisco Ramalho Jr. Roteiro e argumento de Francisco Ramalho Jr. Com Denise Dummont, Lúcia Veríssimo, Walmor Chagas e Renée de Vielmond.

1979

- Os Amantes da Chuva

Direção de Roberto Santos. Produção: Oca Cinematográfica. Produtor, produtor executivo e roteirista: Francisco Ramalho Jr. Com Helber Rangel, Bete Mendes.

1978

- Paula, a História de uma Subversiva

Direção, argumento e roteiro de Francisco Ramalho Jr. Produção da OCA Cinematográfica. Direitos atuais: Ramalho Filmes. Com Armando Bogus, Regina Braga e Marlene França.

1977

- Caramuru

Direção de Francisco Ramalho Jr. Produção Embrasil e Oca Cinematográfica. Telefilme (60 minutos) com argumento de João Felício dos Santos e roteiro de Francisco Ramalho Jr. Com Walter Martins. Direitos autorais: Ramalho Filmes.

1977

- O Cortiço

Direção de Francisco Ramalho Jr. Da obra de Aluísio de Azevedo roteirizada por Francisco Ramalho Jr. Produção da Argos Filmes. Direitos autorais: Ramalho Filmes. Com Betty Faria, Armando Bogus, Beatriz Segall.

1976

- À Flor da Pele

Direção de Francisco Ramalho Jr. Premiado em Gramado (77) como Melhor Filme, Melhor Atriz e Melhor Roteiro (Francisco Ramalho Jr). Prêmio Air France para Melhor Atriz. Baseado em peça de Consuelo de Castro roteirizada por Francisco Ramalho Jr. Produção da OCA Cinematográfica. Com Juca de Oliveira, Denise Bandeira e Beatriz Segall. Direitos autorais: Ramalho Filmes.

1975

- Joãozinho

Episódio do longa Sabendo Usar não Vai Faltar. Direção, roteiro e argumento de Francisco Ramalho Jr. Produção A. P. Galante & Alfredo Palácios e OCA Cinematográfica. Direitos autorais: Ramalho Filmes. Com Ewerton de Castro.

1974

- Nordeste: Repente, Cordel e Canção

Direção, produção e argumento de Tânia Quaresma. Direção de Produção : Francisco Ramalho Jr. Documentário de longa-metragem fotografado por Lucio Kodato.

1968/69

- Anuska – Manequim e Mulher

Direção de Francisco Ramalho Jr. Baseado em conto de Ignacio de Loyola roteirizado por Francisco Ramalho Jr. Produção da Tecla Cinematográfica. Prêmio APCA melhor trilha musical. Direitos autorais: Ramalho Filmes. Com Francisco Cuoco, Marília Branco e Armando Bogus.

Índice

Apresentação – José Serra	5
Coleção Aplauso – Hubert Alquéres	7
Introdução – Celso Sabadin	11
Éramos Apenas Paulistas	15
Os Loucos Anos da Politécnica	19

#### Início de Carreira:

Sou Expulso da Sala de um Exibidor	31
Queria filmar À Flor da Pele.	
Filmei Sabendo Usar Não Vai Faltar	57
O Cortiço Estava Repleto de Atores Globais...	
... o que Não Era Importante naquela Época	77
Paula – A História de uma Subversiva	
Provou que o Público Não Estava Interessado em Ver uma História sobre a Política Brasileira	85
Uma Nova Fase: o Encontro com Babenco	105
Hora de Tocar Projetos mais Pessoais	115
Profissão, Vida, Amores, Família...	
E este Livro que Eu Queria que Não Existisse	123
Ramalho: quando os Nomes e Currículos das Pessoas Física e Jurídica se Confundem	129
Cronologia	133

#### Crédito das Fotografias

Acervo de Francisco Ramalho Jr.	68, 69, 80, 84, 90, 91, 104, 132, 134, 138
Acervo de Rubens Ewald Filho	40, 41, 42, 43, 53, 54, 55, 56, 71, 72, 73, 74, 86, 87, 92, 94, 95, 96, 114, 139, 141

A despeito dos esforços de pesquisa empreendidos pela Editora para identificar a autoria das fotos expostas nesta obra, parte delas não é de autoria conhecida de seus organizadores.

Agradecemos o envio ou comunicação de toda informação relativa à autoria e/ou a outros dados que porventura estejam incompletos, para que sejam devidamente creditados.

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma  
Alain Fresnot  
Agostinho Martins Pereira – Um Idealista  
Máximo Barro  
O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias  
Roteiro de Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger  
Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro  
Luiz Carlos Merten  
Antonio Carlos da Fontoura – Espelho da Alma  
Rodrigo Murat  
Ary Fernandes – Sua Fascinante História  
Antônio Leão da Silva Neto  
O Bandido da Luz Vermelha  
Roteiro de Rogério Sganzerla  
Batismo de Sangue  
Roteiro de Dani Patarra e Helvécio Ratton  
Bens Confiscados  
Roteiro comentado pelos seus autores Daniel Chaia  
e Carlos Reichenbach  
Braz Chediak – Fragmentos de uma vida  
Sérgio Rodrigo Reis  
Cabra-Cega  
Roteiro de Di Moretti, comentado por Toni Venturi  
e Ricardo Kauffman  
O Caçador de Diamantes  
Roteiro de Vittorio Capellaro, comentado por Máximo Barro  
Carlos Coimbra – Um Homem Raro  
Luiz Carlos Merten  
Carlos Reichenbach – O Cinema Como Razão de Viver  
Marcelo Lyra  
A Cartomante  
Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis  
Casa de Meninas  
Romance original e roteiro de Inácio Araújo

O Caso dos Irmãos Naves  
Roteiro de Jean-Claude Bernardet e Luis Sérgio Person  
O Céu de Suely  
Roteiro de Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias  
Chega de Saudade  
Roteiro de Luiz Bolognesi  
Cidade dos Homens  
Roteiro de Elena Soárez  
Como Fazer um Filme de Amor  
Roteiro escrito e comentado por Luiz Moura e José  
Roberto Torero  
O Contador de Histórias  
Roteiro de Mauricio Arruda, José Roberto Torero, Mariana Veríssimo e Luiz Villaça  
Críticas de B.J. Duarte – Paixão, Polêmica e Generosidade  
Org. Luiz Antônio Souza Lima de Macedo  
Críticas de Edmar Pereira – Razão e Sensibilidade  
Org. Luiz Carlos Merten  
Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de invenção:  
Os Anos do São Paulo Shimbun  
Org. Alessandro Gamo  
Críticas de Luiz Geraldo de Miranda Leão – Analisando Cinema: Críticas de LG  
Org. Aurora Miranda Leão  
Críticas de Rubem Biáfora – A Coragem de Ser  
Org. Carlos M. Motta e José Júlio Spiewak  
De Passagem  
Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias  
Desmundo  
Roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui  
Djalma Limongi Batista – Livre Pensador  
Marcel Nadale  
Dogma 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

Fernando Meirelles – Biografia Prematura

Maria do Rosário Caetano

Fim da Linha

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

Fome de Bola – Cinema e Futebol no Brasil

Luiz Zanin Oricchio

Geraldo Moraes – O Cineasta do Interior

Klecius Henrique

Guilherme de Almeida Prado – Um Cineasta Cinéfilo

Luiz Zanin Oricchio

Helvécio Ratton – O Cinema Além das Montanhas

Pablo Villaça

O Homem que Virou Suco

Roteiro de João Batista de Andrade, organização de Ariane Abdallah e Newton

Cannito

Ivan Cardoso – O Mestre do Terrir

Remier

João Batista de Andrade – Alguma Solidão

e Muitas Histórias

Maria do Rosário Caetano

Jorge Bodanzky – O Homem com a Câmera

Carlos Alberto Mattos

José Antonio Garcia – Em Busca da Alma Feminina

Marcel Nadale

José Carlos Burle – Drama na Chanchada

Máximo Barro

Liberdade de Imprensa – O Cinema de Intervenção

Renata Fortes e João Batista de Andrade  
Luiz Carlos Lacerda – Prazer & Cinema  
Alfredo Sternheim  
Maurice Capovilla – A Imagem Crítica  
Carlos Alberto Mattos  
Mauro Alice – Um Operário do Filme  
Sheila Schvarzman  
Miguel Borges – Um Lobisomem Sai da Sombra  
Antônio Leão da Silva Neto  
Não por Acaso  
Roteiro de Philippe Barcinski, Fabiana Werneck Barcinski e Eugênio Puppo  
Narradores de Javé  
Roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu  
Onde Andará Dulce Veiga  
Roteiro de Guilherme de Almeida Prado  
Orlando Senna – O Homem da Montanha  
Hermes Leal  
Pedro Jorge de Castro – O Calor da Tela  
Rogério Menezes  
Quanto Vale ou É por Quilo  
Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi  
Ricardo Pinto e Silva – Rir ou Chorar  
Rodrigo Capella  
Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente  
Neusa Barbosa  
Salve Geral  
Roteiro de Sérgio Rezende e Patrícia Andrade  
O Signo da Cidade  
Roteiro de Bruna Lombardi  
Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto  
Rosane Pavam  
Vladimir Carvalho – Pedras na Lua e Pelejas  
no Planalto  
Carlos Alberto Mattos

Viva-Voz

Roteiro de Márcio Alemão

Zuzu Angel

Roteiro de Marcos Bernstein e Sergio Rezende

Série Cinema

Bastidores – Um Outro Lado do Cinema

Elaine Guerini

Série Ciência & Tecnologia

Cinema Digital – Um Novo Começo?

Luiz Gonzaga Assis de Luca

A Hora do Cinema Digital – Democratização

e Globalização do Audiovisual

Luiz Gonzaga Assis de Luca

Série Crônicas

Crônicas de Maria Lúcia Dahl – O Quebra-cabeças

Maria Lúcia Dahl

Série Dança

Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo – Dança Universal

Sérgio Rodrigo Reis

Série Teatro Brasil

Alcides Nogueira – Alma de Cetim

Tuna Dwek

Antenor Pimenta – Circo e Poesia

Danielle Pimenta

Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral

Alberto Guzik

Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Ofício

Org. Carmelinda Guimarães

Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e Uma Paixão

Org. José Simões de Almeida Júnior

Federico García Lorca – Pequeno Poema Infinito

Roteiro de José Mauro Brant e Antonio Gilberto

João Bethencourt – O Locatário da Comédia

Rodrigo Murat

Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher  
Eliana Pace  
Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílabas  
Adélia Nicolete  
Maurice Vaneau – Artista Múltiplo  
Leila Corrêa  
Renata Palottini – Cumprimenta e Pede Passagem  
Rita Ribeiro Guimarães  
Teatro Brasileiro de Comédia – Eu Vivi o TBC  
Nydia Licia  
O Teatro de Alcides Nogueira – Trilogia: Ópera  
Joyce – Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso –  
Pólvora e Poesia  
Alcides Nogueira  
O Teatro de Ivam Cabral – Quatro textos para um teatro veloz: Faz de Conta que tem  
Sol lá Fora – Os Cantos de Maldoror – De Profundis – A Herança do Teatro  
Ivam Cabral  
O Teatro de Noemi Marinho: Fulaninha e Dona Coisa, Homeless, Cor de Chá,  
Plantonista Vilma  
Noemi Marinho  
Teatro de Revista em São Paulo – De Pernas para o Ar  
Neyde Veneziano  
O Teatro de Samir Yazbek: A Entrevista –  
O Fingidor – A Terra Prometida  
Samir Yazbek  
Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda – Quatro Décadas em Cena  
Ariane Porto  
Série Perfil  
Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo  
Tania Carvalho  
Arlete Montenegro – Fé, Amor e Emoção  
Alfredo Sternheim  
Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros  
Rogério Menezes

Bete Mendes – O Cão e a Rosa  
Rogério Menezes  
Betty Faria – Rebelde por Natureza  
Tania Carvalho  
Carla Camurati – Luz Natural  
Carlos Alberto Mattos  
Cecil Thiré – Mestre do seu Ofício  
Tania Carvalho  
Celso Nunes – Sem Amarras  
Eliana Rocha  
Cleyde Yaconis – Dama Discreta  
Vilmar Ledesma  
David Cardoso – Persistência e Paixão  
Alfredo Sternheim  
Denise Del Vecchio – Memórias da Lua  
Tuna Dwek  
Elisabeth Hartmann – A Sarah dos Pampas  
Reinaldo Braga  
Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida  
Maria Leticia  
Etty Fraser – Virada Pra Lua  
Vilmar Ledesma  
Ewerton de Castro – Minha Vida na Arte: Memória e Poética  
Reni Cardoso  
Fernanda Montenegro – A Defesa do Mistério  
Neusa Barbosa  
Geórgia Gomide – Uma Atriz Brasileira  
Eliana Pace  
Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar  
Sérgio Roveri  
Glauro Mirko Laurelli – Um Artesão do Cinema  
Maria Angela de Jesus  
Ilka Soares – A Bela da Tela  
Wagner de Assis

Irene Ravache – Caçadora de Emoções  
Tania Carvalho  
Irene Stefania – Arte e Psicoterapia  
Germano Pereira  
Isabel Ribeiro – Iluminada  
Luis Sergio Lima e Silva  
Joana Fomm – Momento de Decisão  
Vilmar Ledesma  
John Herbert – Um Gentleman no Palco e na Vida  
Neusa Barbosa  
Jonas Bloch – O Ofício de uma Paixão  
Nilu Lebert  
José Dumont – Do Cordel às Telas  
Klecius Henrique  
Leonardo Villar – Garra e Paixão  
Nydia Licia  
Lília Cabral – Descobrindo Lília Cabral  
Analu Ribeiro  
Lolita Rodrigues – De Carne e Osso  
Eliana Castro  
Louise Cardoso – A Mulher do Barbosa  
Vilmar Ledesma  
Marcos Caruso – Um Obstinado  
Eliana Rocha  
Maria Adelaide Amaral – A Emoção Libertária  
Tuna Dwek  
Marisa Prado – A Estrela, O Mistério  
Luiz Carlos Lisboa  
Mauro Mendonça – Em Busca da Perfeição  
Renato Sérgio  
Miriam Mehler – Sensibilidade e Paixão  
Vilmar Ledesma  
Nicette Bruno e Paulo Goulart – Tudo em Família  
Elaine Guerrini

Nívea Maria – Uma Atriz Real  
Mauro Alencar e Eliana Pace  
Niza de Castro Tank – Niza, Apesar das Outras  
Sara Lopes  
Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador  
Teté Ribeiro  
Paulo José – Memórias Substantivas  
Tania Carvalho  
Pedro Paulo Rangel – O Samba e o Fado  
Tania Carvalho  
Regina Braga – Talento é um Aprendizado  
Marta Góes  
Reginaldo Faria – O Solo de Um Inquieto  
Wagner de Assis  
Renata Fronzi – Chorar de Rir  
Wagner de Assis  
Renato Borghi – Borghi em Revista  
Élcio Nogueira Seixas  
Renato Consorte – Contestador por Índole  
Eliana Pace  
Rolando Boldrin – Palco Brasil  
Ieda de Abreu  
Rosamaria Murtinho – Simples Magia  
Tania Carvalho  
Rubens de Falco – Um Internacional Ator Brasileiro  
Nydia Licia  
Ruth de Souza – Estrela Negra  
Maria Ângela de Jesus  
Sérgio Hingst – Um Ator de Cinema  
Máximo Barro  
Sérgio Viotti – O Cavalheiro das Artes  
Nilu Lebert  
Silvio de Abreu – Um Homem de Sorte  
Vilmar Ledesma

Sônia Guedes – Chá das Cinco  
Adélia Nicolete  
Sonia Maria Dorce – A Queridinha do meu Bairro  
Sonia Maria Dorce Armonia  
Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodrigueana?  
Maria Thereza Vargas  
Suely Franco – A Alegria de Representar  
Alfredo Sternheim  
Tatiana Belinky – ... E Quem Quiser Que Conte Outra  
Sérgio Roveri  
Tony Ramos – No Tempo da Delicadeza  
Tania Carvalho  
Vera Holtz – O Gosto da Vera  
Analu Ribeiro  
Vera Nunes – Raro Talento  
Eliana Pace  
Walderez de Barros – Voz e Silêncios  
Rogério Menezes  
Zezé Motta – Muito Prazer  
Rodrigo Murat  
Especial  
Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso  
Wagner de Assis  
Beatriz Segall – Além das Aparências  
Nilu Lebert  
Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos  
Tania Carvalho  
Cinema da Boca – Dicionário de Diretores  
Alfredo Sternheim  
Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira  
Antonio Gilberto  
Eva Todor – O Teatro de Minha Vida  
Maria Angela de Jesus  
Eva Wilma – Arte e Vida

Edla van Steen

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

Brasileira

Álvaro Moya

Lembranças de Hollywood

Dulce Damasceno de Britto, organizado por Alfredo Sternheim

Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida

Warde Marx

Ney Latorraca – Uma Celebração

Tania Carvalho

Raul Cortez – Sem Medo de se Expor

Nydia Licia

Rede Manchete – Aconteceu, Virou História

Elmo Francfort

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte

Nydia Licia

Tônia Carrero – Movida pela Paixão

Tania Carvalho

TV Tupi – Uma Linda História de Amor

Vida Alves

Victor Berbara – O Homem das Mil Faces

Tania Carvalho

Walmor Chagas – Ensaio Aberto para Um Homem Indignado

Djalma Limongi Batista

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90 g/m<sup>2</sup>

Papel capa: Triplex 250 g/m<sup>2</sup>

Número de páginas: 164

Editoração, CTP, impressão e acabamento:

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso Série Cinema Brasil  
Coordenador Geral Rubens Ewald Filho  
Coordenador Operacional  
e Pesquisa Iconográfica Marcelo Pestana  
Projeto Gráfico Carlos Cirne  
Editor Assistente Felipe Goulart  
Editoração Sandra Regina Brazão  
Selma Brisolla  
Tratamento de Imagens José Carlos da Silva  
Revisão Wilson Ryoji Imoto

IMPrensa OFICIAL 2009

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

Francisco Ramalho Jr. : éramos apenas paulistas / Celso Sabadin – São Paulo :  
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

164p. : il. – (Coleção aplauso. Série cinema Brasil / Coordenador geral Rubens  
Ewald Filho)

ISBN 978-85-7060-769-0 (Imprensa Oficial)

1. Cinema – Brasil – História 2. Cinema – Brasil – Produtores e Diretores –  
Biografia 3. Ramalho Jr., Francisco, 1940. I. Ewald Filho, Rubens. II. Título. III. Série.

CDD 791.437 098 1

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Cinema : Produtores e Diretores :

Biografia 791.437 098 1

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

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

Impresso no Brasil / 2009

Todos os direitos reservados.

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo  
Rua da Mooca, 1921 Mooca  
03103-902 São Paulo SP  
[www.imprensaoficial.com.br/livraria](http://www.imprensaoficial.com.br/livraria)  
[livros@imprensaoficial.com.br](mailto:livros@imprensaoficial.com.br)  
Grande São Paulo SAC 11 5013 5108 | 5109  
Demais localidades 0800 0123 401

Coleção Aplauso | em todas as livrarias e no site  
[www.imprensaoficial.com.br/livraria](http://www.imprensaoficial.com.br/livraria)