

ENTREVISTA
PAULO VERÍSSIMO

O CINEMA ALTERNATIVO CARIOCA



PAULO VERÍSSIMO

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA FEITA PELO PROJETO

Começando mais uma entrevista do Cinema Alternativo, hoje com Paulo Veríssimo, e para começar nossa conversa eu queria que você descrevesse sua trajetória de vida até começar a mexer com cinema. Você nasceu aqui mesmo no Rio?

Paulo Veríssimo: A sinopse é... Nasci no Rio de Janeiro, fui nascido e criado no Posto 6 de Copacabana, portanto sou um filho de Copacabana, Posto 6 e Arpoador, que é a minha área. Lá fui criado, e vivi num outro momento, nos anos 50, nos anos 60, que parece que tudo mudou muito, mas... Eu tava até brincando com o Roberto antes falando sobre (inaudível) o Orlando Silva, genial, que é o cara voltando pro Engenho de Dentro, anos depois, tentando achar suas raízes e tal, e tudo mudou, e eu tava pensando em filmar, isso é uma proposta, de fazer um filme sobre Posto 6, Arpoador e Copacabana, e sair com a câmera mostrando onde eram as coisas, tem muitas coisas que ainda são, mas tem muitas coisas que já mudaram lá, e fazer exatamente uma espécie de memorial, caminhando pelo bairro, é um dos sonhos meus, a rua em que eu encontrava o (inaudível) que eu encontrava todo santo dia, ele morava lá também, e esse é o meu maior tesão de fazer um pequeno filme sobre o meu bairro, onde eu fui criado. Então é isso, quer dizer, estudei no colégio (inaudível), entra burro e sai galinha, e depois fui pro Santo Inácio, estudei num colégio jesuíta, que nem Alfred Hitchcock... e Carlos Diegues, Jabor e Júlio Bressane (risos); bom, em suma, depois eu fiz faculdade de História... Ah sim, meu pai, eu fui gerado na Floresta Amazônica, mas nasci no Rio de Janeiro. (pergunta inaudível) Ah,

meu pai é sócia do Anthony Quinn, é muito parecido com Anthony Quinn, e mais o que? Aí é isso, fui criado num bairro bucólico, jogava bola de gude, pelada, mil terrenos baldios, soltava pipa, pegava onda, pegava jacaré...

E o Fluminense?

PV: O Fluminense... Joguei no Fluminense quando tinha 15 anos, fui treinado pelo Altair, Assis na zaga junto comigo... Quer dizer, eu fazia a vida de qualquer garoto, jogar bola, os primeiros namoricos, vendo as coisas crescerem e aparecem, vi o surf nascer ali, o primeiro biquíni, né, o Arpoador é fundador de muitas coisas importantíssimas na cultura carioca, uma delas o biquíni, a primeira mulher a botar biquíni no Rio de Janeiro foi no Arpoador, a Laurinda, diga-se de passagem, depois teve a Baby, em seguida teve a Fernanda, no Posto 6, foram as três primeiras mulheres, e a gente era absolutamente tarado por elas, muita gente chamava elas de putas, horrorosas, e o biquíni era muito maior do que os que vocês usam hoje em dia. Depois o surf, 80% dos caras que fundaram o surf moravam no meu prédio, Valcir, Marcelinho, Sérgio Macaco, e na praia tava o Arduíno, o Marcos Valle, ou Paulo César Valle, aí o surf, o biquíni, e depois a fundação de dois esportes: um o frescobol, com vários caras jogando frescobol, ninguém sabia o que era jogar frescobol na praia, que era uma novidade absoluta e radical no mundo, e depois o futevôlei, criado já em Copacabana, há controvérsias se foi na Bolívar ou na Xavier da Silveira, ou na Constante Ramos: tinha a turma da Bolívar, a turma da Constante, então até hoje brigam pra saber quem descobriu o futevôlei, que é uma coisa absolutamente fantástica, como alguém pode imaginar um negócio daquele... Mas, tem craques, né, em suma... E no Posto 6 tinha uma rede de vôlei da

Seleção Brasileira de Vôlei, masculino e feminino, e eu cheguei a jogar com... Ilda Larsen, Quaresma, Roque, os caras da Seleção Brasileira... Era o descanso dos caras da Seleção Brasileira e a gente ia lá brincar com os caras, e já nascendo o futuro vôlei de praia, que hoje em dia o Brasil é uma potência. Então, do ponto de vista esportivo, a gente tava bem munido, e junto da minha casa, 100 metros da minha casa, fundou-se o primeiro cinema de arte. Tem dois fatos importantes, cinematográficos: o primeiro cinema de arte do Rio de Janeiro, que era o Cine Alvorada, que funcionava no finalzinho, no Posto 6, Arpoador já... (pergunta inaudível) Pois é, *Morango Silvestres* ficava um ano em cartaz... Foi lá que eu vi a primeira vez na minha vida Cassavetes, vi meu primeiro John Huston, *O Tesouro de Sierra Madre* ficou lá muito tempo, os filmes *noirs*, Orson Welles, *Marca da Maldade*, até aquele... que fez *Os Reis do Iê-Iê-Iê?* Exatamente, Richard Lester. Era um cinema totalmente diferenciado dentro das coisas normais, Kubrick também passou lá, e por coincidência a primeira filmagem que eu vi na vida foi exatamente em frente ao Cinema Alvorada, num filme importante no Brasil, na História do Cinema Brasileiro, chama-se *Os Cafajestes*, do Ruy Guerra, eu garoto jogando bola, indo com os coleguinhas jogando bola, e vejo aquele cadillac conversível com Jece Valadão, Norma Benguel, Daniel Filho, Ruy Guerra, Tony Rabatoni iluminando em cima da rua, cheio de rebatedor, era um dia claro, e tava cheio de rebatedor, e nós paramos e ficamos perguntando "o que que é isso, o que que é isso?", "ah, é um filme que tão fazendo". Aí tinha uma filmagem de um dia inteiro, e foi o primeiro filme que eu vi sendo feito. E paralelamente a isso, no colégio que eu estudava, o Santo Inácio, tinha um padre, o Padre Passos, que era doido por cinema, tarado por cinema, e ele criou um cineclubes todas as sextas-feiras a noite, o cinema era grande, enorme, 600 lugar, tela grande, 35-zão mesmo, e foi lá um ritual de iniciação importantíssimo, onde eu pude ver o primeiro Buñuel, o primeiro Antonioni, vi *O Eclipse* ali, do

Antonioni, vi *Il Vitelloni*, que já tinha visto no Alvorada, é um filme fundamental para a minha formação, além dos outros que eu já citei, e depois o padre fez um ciclo de Antonioni, um ciclo de Fellini, e um ciclo de Hitchcock, e pela primeira vez eu vi *Janela Indiscreta*, vi *Vertigo*, e fui ser o crítico de cinema do jornal mural do colégio, eu e o Paulo Paranaguá, que mora na Europa, e na época eu comecei a ler os Cahiers, e o Paulo lia o Positif, que era uma coisa assim mais de esquerda, mais sofisticada, ninguém mais tinha o Positif, só o Paulo Paranaguá, que recebia, e nós nos tornamos os críticos de cinema... e tinha um jornal mural, pendurado nas paredes, como na China, e todo mundo escrevia crônicas, e a gente fazia crítica de cinema dos filmes que passavam no colégio... bem no alto as críticas, ninguém lia... O mural cê tinha que ficar de pé, e a gente ficava pedindo pra aluno ler as críticas, "por favor, lê minha crítica", "mas não dá tempo"...

Tinha nome o cineclube?

PV: Não... Era o Cineclube do Santo Inácio... O Padre Passos, que era o agitador cultural de lá, um cara importante, foi a primeira vez que a gente ouviu falar, imagina, passar Antonioni, começar a discutir Antonioni, pra garotos de 14 anos, e tal, foi uma grande revolução pra gente.

Agora você foi visto nos cineclubes em Santa Teresa, como é que foi essa história?

PV: Ah, Santa Teresa já foi bem anos depois, nessa época... Foi bom você falar de cineclube, na época, quase todos os cineastas do Rio de

Janeiro começaram no cineclube, era uma das primeiras atividades, não havia escola de cinema nessa época, então a escola de cinema eram os cineclubes, os pequenos cineclubes que existiam por aí, e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, que existe até hoje, e que mais adiante veio o Cinema Paissandu, devia ser tombado, a proposta do vereador era tombar, tal era a importância do Paissandu, e o único cinema dessa época que tá vivo ainda, e atuante, graças a Deus. E a gente fundou um cineclube em 1964, se não me engano, era um cineclube chamado Samambaia, que depois com o engajamento da política, veio o golpe militar, foi todo mundo se engajando na política, e aí ele mudou de nome, teve vários nomes, virou o Cineclube Sergei Eisenstein, na época o DOPS vinha procurando a gente, o caralho, e o Samambaia era uma coisa curiosa porque não tinha sede fixa, ele era um cineclube que funcionava com aqueles projetores Bawell, em terraços de prédios de Copacabana, então o condomínio oferecia um terraço, ou um playground, e aí a gente fazia o cineclube. Depois sujava, o condomínio começava a achar que tinha gente demais, que entrava gente estranha demais no prédio, aí expulsava a gente do prédio, e nisso a gente já tinha arrumado outro prédio, e nesta de ir de prédio em prédio a gente já tinha viajado todos os prédios de Copacabana fazendo o cineclube Samambaia. No Samambaia passou filmes importantíssimos... Nessa época a gente alugava cópias em 16mm, que a Mesbla alugava, tinha vários lugares que alugavam cópia em 16, e a gente levava as cópias, havia debate, essa coisa toda. Então começa com o cineclube do colégio, depois passa pelo Alvorada, e depois emigra pra gente já começando a fazer cineclube. Esse cineclube vai gerar o filme, que foi meu primeiro filme, que é *O Quarto Movimento*, que foi um curta rodado em 1966, que concorreu no prêmio nacional de curta JB-Shell, foi um festival importante, o primeiro foi em 1965, o segundo foi em 1966, em 1965 quem ganhou foi o Antônio Calmon, depois 66, 67, 68, foi até 69, né?

Isso, 1970, ele continuou depois, mas não mais com cinema amador.

PV: Então em 1966 a gente se junta no cineclube, compramos uma câmera, duas câmeras Bolex, e eram 15 caras, o filme tinha três fotógrafos, dois montadores, tudo duplicado, dobrado, porque todo mundo tinha que participar do filme, e eu fui autor do roteiro e argumento, e comecei a dirigir o filme, e durante a filmagem teve um golpe de estado, que eu fui demitido da direção do filme, e entrou um cara que treinava os atores, que era o Joel Macedo. Aí em seguida, terminada a filmagem, teve um outro golpe de estado, que aí o cara pegou pra montar, eu comecei a filmar, aí teve um outro cara que pegou pra dirigir, e um outro cara levou pra montar.

Foi o xará seu, Paulo Alberto?

PV: Exatamente, o Paulo Alberto, foi o terceiro golpe de estado dado. Aí nessa história toda o filme ficou pronto, aos trancos e barrancos, naquela confusão toda, e nós fomos concorrer ao Festival. O filme era a história de um garoto adolescente, que se revoltou contra a carece familiar, dos colégios, da instituição, e tal, e fugia, e virava comunista. Ia encontrar os caras no morro, pra fazer a revolução. E tinha uma namorada dele que era de esquerda também... Então era um filme adolescente, do cara que descobre como ser oposição a tudo aquilo em que ele está, e como o júri do Festival era todo comunista, em 1966, inclusive o Cosme Alves, só tinha PC na porra do júri, e o filme não foi nem julgado pelo mérito, inclusive eu falei isso na porta do cinema, olha, eu jamais esperava ganhar o Festival – e aí ganhou o Festival – tinha filmes melhores, inclusive o primeiro

filme do Rogério Sganzerla concorreu com o nosso, o primeiro filme do Neville D'Almeida concorreu com o nosso... É o *Documentário*, que é genial, eu acho genial esse filme. Eu falei isso com o Sganzerla na porta do cinema, é uma sacanagem eu ter ganho, e ele falou, "pô, que é isso...". E na época eu tava começando a namorar uma garota que é irmã de um grande amigo dele, que curtia cinema também, era o Paulo Benegovsky, lá no Sul. Aí a gente ficou muito próximo, e foi muito engraçado, porque quando anunciaram o prêmio a gente não sabia quem é que subiria pra receber, se era eu, se era o Joel, se era o Paulo, afinal de contas quem é a equipe... Tinha sido um filme traumatizante, e aí um olhou pra cara do outro, e resolveu todo mundo subir junto, e aí subiu a cambada toda, tinha bem uns 15 assim em cima do palco, e todo mundo com uma cara meio assim...

(pergunta inaudível)

PV: O Neville... O primeiro filme do Neville... *Jardim de Guerra* não, é longa, é um curta, mas era um curta muito interessante, meio doidão, de Belo Horizonte, rodado em Belo. O do Sganzerla chamava-se *Documentário*, eram dois amigos que saem pelas ruas de São Paulo vendo em qual cinema eles vão, e vão de porta em porta discutindo qual filme eles vão assistir, e nunca se consegue chegar a uma conclusão, um quer ir pra cá, outro quer ir pra lá, e não sabem em qual filme entram... É genial o filme, primeiro do Sganzerla.

Querida que você falasse um pouquinho mais do Quarto Movimento...

PV: Tá... As filmagens, nós rodamos no parque da cidade... Esse filme é importante porque ele lança uma atriz, acabou sendo uma

atriz de pouco tempo, que é a Márcia Rodrigues, que era irmã de um grande amigo, o Guilherme, e da Cláudia também, e a Márcia veio a fazer, dois anos depois, *Garota de Ipanema*, foi escolhida pelo Leon Hirszman para fazer a Garota de Ipanema, que era um projeto do Cinema Novo musical, milionário, grana pra cacete, que foi um grande fiasco, um fracasso monumental, que ali se mostrou toda a incompetência que o Cinema Novo tinha pra fazer musical, que era uma coisa... A gente com as melhores músicas do mundo, e tal... E escolheram a Márcia, que foi no meu filme a primeiríssima vez que atuou, em suma, a Márcia Rodrigues.

(pergunta inaudível)

PV: É, e é perseguido pela polícia, é um thriller, é perseguido pela polícia, e sobe no morro, era um delírio, mas um delírio bem no ar do tempo, que era muito a cara da gente, nós todos muito fascinados pela Revolução Cubana naquele momento, livrinho obrigatório, "A Verdade Sobre Cuba", Right News, por exemplo.

Tem cópia, tem matriz?

PV: O JB tem. Nunca pedi lá, nunca mexi, a matriz não existe, mas a cópia o JB tem. Outro dia eu pedi pra Helena Ignez, eu quero muito voltar a assistir o *Documentário*, do Sganzerla, é muito importante. Muito legal desse Festival, Fausto Balloni, um cara que nem seguiu fazendo cinema, um filme chamado *A Roupa*. A característica básica desse festival de 66 é que era um festival transgressor. Todos os filmes eram transgressores. É uma coisa que eu fico muito triste quando vejo festival de filme jovem hoje, é uma caretece, todo

mundo querendo ser diretor da TV Globo, novelinha, tô falando de algumas mostras que eu vi, de uma caretice profunda, que na nossa época o cara seria fuzilado na porta do Paissandu se fizesse um filme da forma que essa garotada tá fazendo hoje em dia, atorzinho e atrizinha fazendo novela das 7, novela das 6... Sabe, eles só tão decidindo se fazem novela das 7 ou novela das 6.

Tem filmes que não tem nada a ver com isso, que são super importantes...

PV: Tudo bem... Eu não tô falando assim, não tô fazendo um julgamento generalizante, eu tô dizendo apenas de algumas experiências, de algumas mostras que eu andei vendo, que eu achei uma estética hollywoodiana, global e televisiva, muito preocupado em achar um empreguinho na TV Globo, e na época era exatamente isso, se você não fizesse um cinema revolucionário era fuzilado na esquina, então era revolucionar esteticamente, ou tematicamente, ou gramaticalmente, então esse festival foi bacana, como esse filme que eu vou citar agora, chamado *A Roupa*, era um filme em que o cara sonhava com uma roupa e ele não tinha dinheiro pra comprar a roupa, então no final ele sai e rouba a roupa, que ele precisa pra se apresentar no trabalho, e a música é inesquecível, entrava o tema California Dream, do Mamas and the Pappas (canta um trecho), e o cinema todo ia ao delírio, era um orgasmo coletivo, esse filme pra mim tinha que ter ganho esse festival, era melhor que o filme do Sganzerla, diga-se de passagem, e por uma coincidência nesse festival tinha quatro filmes com Mamas and the Pappas na trilha sonora, pra vocês terem uma ideia do ar do tempo, Mamas and the Pappas era a trilha sonora de vários filmes dessa época, um era "Monday Monday", outro era não sei o que, por coincidência era o

início do psicodelismo acontecendo na Califórnia, de uma certa estética que vinha pela música, de uma abertura, e os filmes, 90% deles absolutamente transgressores, experimentalismos, tinha os filmes dos irmãos Maia, Roberto e Rubens Maia, concorrendo nessa mostra. Era um festival que teve, sei lá, 120 curtas concorrendo, sei lá, muito curta. E outro fato muito engraçado é que nós ganhamos, e eu namorava nessa época, estava começando, tinha um cachinho lá com uma mulata do Sargenteli, não era bem do Sargenteli, era do Brasileiro, Dalveirão, era um monumento nacional, já tinha um casting, e era outra temporada, na Europa, e eu convidei ela pra ir ao cinema comigo. O Cinema Paissandu lotado no dia da entrega dos prêmios, da premiação, e ela era a única negra no cinema inteiro, e eu era o único cara namorando uma negra no cinema inteiro, e isso eu nunca tirei da minha cabeça porque todos os meus colegas namoravam garotas intelectuais brancas de óculos, então eu ficava olhando assim, antropóloga, psicóloga, estudante de não sei o que, e eu com uma mulata de show, e com aquela roupa colante no corpo, e ela sentada, toda orgulhosa, e eu mais orgulhoso do que nunca, foi muito engraçado que o que eu vi de cineasta levando de tapa na cara aquela noite no cinema porque tava olhando pra bunda da minha namorada foi uma festa... As branquinhas tudo "filho da puta, pá!", e os caras, e eu, e eles falando "tira ela daqui". Foi o momento inesquecível do Paissandu, pra encerrar o *Quarto Movimento*.

E você participou de outros festivais?

PV: Não, desse festival não. Só fui participar do outro, em 1978, 79, que também era JB, só que era Festival Nacional de Curta, que foi no Cinema 1, que eu ganhei, o *Bahira*.

(começo da pergunta inaudível) Você já tinha se tornado um jovem realizador?

PV: Não, ainda não. É uma coisa que eu queria comentar com vocês, eu acho importante, com o *Quarto Movimento* eu ainda não me sentia um cineasta ainda. Quer dizer, eu era apaixonado por cinema, porque todos os jovens inteligentes da minha idade, da minha geração, eram apaixonados por cinema, mas na verdade naquela época tinha na minha geração uma coisa que eu acho muito bacana, a gente tinha uma humildade, a gente tava aprendendo cinema, tava fazendo as primeiras experiências, mas hoje em dia um cara vai, faz um clipezinho e se chama de cineasta, sabe? A gente só se dizia cineasta depois do quarto, quinto curta, depois de quinze anos de carreira, alguma coisa, baixava algum santo na gente que a gente dizia "agora eu sou da profissão", mas a gente, eu não tinha, eu não tava com pressa, eu tava chegando numa coisa que me fascinava muito, fiz esse filme, participei de outros curtas, ajudando, de colegas, fiz um outro curta passado no Arpoador, que sumiu o material todo, que era o *Arpoador Jazz*, que era influenciado pelo Edson Machado, era o nosso guru, e que tinha uma menina que olhava pra Pedra do Arpoador, que queria se matar, porque a mãe vivia sacaneando ela, eram coisas assim, eram temas assim.

O 90 segundos (o resto é inaudível), você participou?

PV: Não, não participei desse... Esse já foi 69, né? Nessa época, eu já tinha, nesse momento, me profissionalizado, né Roberto, 69 eu tava... Aí veio o Grupo Câmara.

Isso, aí eu queria que você falasse das suas referências básicas nesse momento...

PV: Referências básicas, coisas minhas, que me fizeram: Fellini, total, por 327 razões que quem vê um filme meu vai entender, a visão alegórica da vida, 8 anos de jesuíta... Bem, Fellini e o *Vitelloni*, referência fundamental na minha vida, nessa vida primeira. John Huston, foi um cara importante pra mim, vi tudo, me fez a cabeça totalmente. Eu cheguei em uma época a dizer que eu tinha começado a fazer cinema por causa de *O Tesouro de Sierra Madre*, modo de dizer, não foi só ele, mas sim. Cassavetes, que eu me amarrava também... Poucas coisas, porque essa época, em 64, 65, 66, o cinema mundial, não era só o brasileiro, estava numa fase que nem os Beatles e Rolling Stones, tinha filme bom toda semana, a cinematografia inglesa era boa, francesa, italiana, brasileira também, os caras estavam fazendo o Cinema Novo. Um cinema fundamental pra minha geração, tive altas conversas outro dia com o Carlos Reichenbach sobre isso, e a gente se identificou, e ficamos até a fim de escrever um livro sobre cinema italiano, um cinema italiano que não existe mais, a Itália acabou, é um país que foi extinto a Itália que a gente conhece, o que tá lá não é da gente, acabou, hoje em dia o fascismo tomou conta, o Pasolini previu isso, que ia acontecer... Pô, eu cheguei a jogar bola com o Pasolini... O cinema italiano foi absolutamente fundamental porque eu cheguei a, eu e o meu irmão Aldo, chegamos a fazer um concurso de quem conhecia mais de cabeça, de cor, os nomes dos diretores, atores e atrizes italianos, então a gente sabia de cabeça 40 diretores, e atrizes, e nessa época havia o Paris Palace, o Paris Palace e o Paissandu eram um circuito, que basicamente passava cinema italiano e francês, isso foi a grande coisa, foi o fator diferencial nessa época, em que começou a entrar o cinema europeu nos cinemas, nos alternativos também, e a gente

começou a ver o cinema tcheco, o cinema polonês, cinematografias que a gente nem imaginava que existia, e essas coisas foram muito importantes para a nossa formação, e eu coloco no número um dessas informações todas, cinema inglês, cinema tcheco, o cinema italiano, que tá no centro de gravidade de qualquer... acho que o cara dos anos 60 que não citar o cinema italiano como bíblia... Aí eu posso dizer todos... Monicelli, Dino Risi, e principalmente o cinema B italiano, não tô só falando de Fellini, Antonioni e Visconti... Visconti foi um cara que a gente estudou ele como se fosse Nossa Senhora, talvez o mais importante de todos. No Grupo Câmara foi exatamente um momento de agrupamento de tudo isso, em 1966, em que a gente respirava, bebia, a gente queria quase ser italiano, sabe, então respondida sua pergunta.

E do cinema brasileiro?

PV: A coisa que me chocou, o cinema brasileiro que me influenciou, que mexeu com a minha cabeça: *Vidas Secas*, do Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 Graus*, *Rio Zona Norte*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que foi a coisa mais impressionante, mais chocante... Eu vi na sessão da Cinemateca do MAM, numa pré-estreia do filme, não esqueço nunca daquela sessão, todos os conceitos, tudo se demoliu, a gente saiu de lá não sabendo segurar, não sabendo onde sentar, foi uma coisa revolucionária mesmo. Naquele mesmo ano, não, isso é anterior, porque tem filmes posteriores importantíssimos, mas nós estamos falando dessa época, 64, 65, 66, nessa época era esses que eu citei aí. Um outro filme também que foi uma pancadaria desgraçada foi *O Desafio*, do Paulo César Sarraceni, teve uma pré-estreia na sessão da meia-noite do Paissandu, pra variar, né, em que metade do cinema sai e odiou, metade saiu e amou, e só faltou sair

porrada na porta do cinema, nós ficamos até as 4 horas da manhã num debate infernal entre os que tinham amado e os que tinham odiado, ninguém chegava à conclusão nenhuma, nós saímos quase na pancadaria, e era um filme rodado em 12 dias, com a câmera do Dib, tudo na mão, em 14 dias, uma produção... quase vomitando os efeitos do golpe de 64, então outro filme bem lembrado.

(discute-se sobre a pouca luz no ambiente da entrevista – corte na imagem)

Queria que falasse um pouco do Grupo Câmara...

PV: Tá... A fundação é 66...

(intervenção inaudível)

PV: Tá, o introito é o seguinte. Essa geração toda que tinha emigrado dos festivais JB de 65 e 66, basicamente, e que era o que frequentava a Cinemateca, o Paissandu, e tava fazendo os curtas, os filmes experimentais, se conheceu, se encontrou no festival, e nas sessões, nas sessões que haviam no Paissandu, no Alvorada, todo mundo acabava se conhecendo, né, e a partir desse festival, no dia que terminou, ou até antes, na véspera do encerramento desse festival, nós fizemos uma reunião, o Cosme cedeu uma sala na Cinemateca do MAM, uma reunião dos realizadores, e aí foi todo mundo, eram 100, e aí tinha gente de tudo quanto é... A conclusão já na época é de que era muito difícil fazer tudo sozinho, quer dizer, isso era um discurso básico, até porque era um momento de

mobilização da juventude para várias coisas, e ali começou as primeiras discussões sobre a possibilidade de nós agirmos juntos, porque tínhamos visto e admirado uns os filmes dos outros, e ao mesmo tempo tava todo mundo meio que isolado, cada um no seu cineclube, muitos cineclubes também, mais outros que não eram cineclubistas... Ali é o primeiro passo da profissionalização, havia uma inquietação de como é que a gente vai fazer, começar mesmo, profissionalmente, então houve os primeiros prolegômenos, as primeiras reuniões, que aconteciam em vários lugares, em bares... Porque a conclusão geral é de que havia o reinado do Cinema Novo, havia os caras do Cinema Novo, e nós éramos os filhos, a geração posterior, e a gente ou arranjava vaga nas equipes do Cinema Novo, e o Nelson Pereira tinha lá 15 estudantes, tinha trazido o pessoal de Brasília, e aí quem não se encaixasse numa equipe de produção do Cinema Novo, ou do Cinema Velho, que também estava acontecendo, os meus primeiros trabalhos foram no Cinema Velho...

Cinema Velho era o que?

PV: Era o Cinema da Atlântida, do Herbert Richers, os caras todos, os caras que dirigiam, desde o Lulu de Barros ao Watson Macedo, ao J.B. Tanko, ao Jece Valadão, ao Aurélio Teixeira, em suma, o Cinema Velho... É uma sacanagem chamar "Cinema Velho", era uma indústria, uma estrutura, e havia o grupo do Cinema Novo, mas havia uma cinematografia corrente, se fazia muito filme do outro lado também. E em 1966 a gente se reúne com a intenção geral de montar uma cooperativa de cinema, que vai gerar o Grupo Câmara.

Foi logo depois do Festival JB?

PV: Ela começa na primeira semana, na semana seguinte, e aí um mês depois do Festival JB, foi setembro, ou outubro... Exatamente, em 1966. A gente resolve marcar uma reunião num local que tinha muita gente, muito cineasta, e não dava, e a gente conseguiu um teatro, que foi o Teatro Aurimar Rocha, um teatro em Ipanema, na Praça General Osório, que é onde a Leila Diniz fez depois *Tem Banana na Banda*, era um teatrinho, e ele cedeu pra gente e a gente marcou um horário. Só tem um detalhe: quando a gente marcou, era umas 7, 8 horas da noite, e daqui a pouco tá aquela multidão na porta do teatro, o DOPS tinha ido lá no teatro porque tinha acusação de uma peça subversiva, uma acusação de subversão, então temporariamente, por alguns dias, até o Aurimar resolver, fecharam um teatro, tinha lá um texto, um cartaz do DOPS, "esse teatro está fechado...", e agora? E todo mundo lá na porta. Vamos para um bar? Não dava, eram mais ou menos umas 80, 85 pessoas. Eu era o cara que morava relativamente mais perto do teatro, morava na rua Montenegro, atual Vinícius de Moraes, e os meus pais, por uma cagada, estavam viajando, viajaram não sei pra onde, e eu tinha inclusive marcado com uma namorada uma noite de romance lá, ela tinha ido lá pra casa, me esperando com drinks, música e o caralho, e eu pensei "Ai meu Deus do Céu, não vai dar certo isso". Mas o pessoal do grupo sabia, "aí, Paulo, você mora ali, como é que eu vou fazer com essa gente toda?". Pra enumerar quem estava, eu não me lembro de todos, eram 85 pessoas, impossível dizer: tava o Travassos, presidente da UNE – quase um Zé Dirceu – tava o Daniel Araújo Reis, meu querido historiador, deu o trote da minha faculdade, o Cosme Alves Neto, da Cinemateca, o Julio Bressane, Rogério Sganzerla, Neville D'Almeida, os irmãos Veloso de Minas, Tiago e Geraldo Veloso, os caras do *A Roupa*...

O Zé Sette tava?

PV: Não, o Zé Sette não tava nessa... Salvá, Luiz Paulo, Valquíria...

(início inaudível) a Valquíria diz que o Barreto foi um dos encorajadores de primeira hora...

PV: Isso eu não me lembro...

Que fundou um cineclube, ou alguma coisa assim...

PV: A ideia era o seguinte: se fazia um grande cineclube, ou se fazia uma cooperativa... Mas essa história do Barreto eu não me lembro não, confesso a vocês... Mas, estavam todos os caras que tinham dirigido filme naqueles dois anos, Calmon, todo mundo tava lá, Bigode, Luís Carlos Lacerda, gente pra caralho, 85 pessoas, não dá pra fazer uma lista. Resumo da ópera: era na minha casa. Aí eu fui na frente, e...

E o que se discutiu nessa reunião?

PV: A fundação, a fundação... Só existiam anteriormente algumas reuniões informais. E foi marcado esse dia pra fazer uma ata de fundação, e tal. Primeira reunião de quem é que vai, quem é que fica, qual o objetivo, e já havia, obviamente, nessa época, um movimento político, então tinha as cinco grandes esquerdas representadas lá, o PC, o PC do B, os trotskistas, tinha o caralho lá, porque nessa época, é bom dizer, não tinha jovem que não estivesse ligado à alguma

organização, então tava todo mundo filiado a alguma coisa, um verdadeiro complô, tinha a ala da Igreja, a ala da Polop, ala do pessoal ligado as padres, e o PCzão também, aí eu fui lá na frente, e tinha aquela fila: era mais ou menos como se fosse Alexandre, o Grande. Eu na frente, e tinha dez cineastas, mais dez, mais dez... Pela rua, aquela trupe indo lá pra casa, e eu apavorado com a minha namorada me esperando lá. Aí liguei pra casa, desmonta o circo todo, eu tô chegando aí, mas tô chegando com uns amigos... "tem uma reuniãozinha". Cheguei pro porteiro: "olha meu amigo, você não me leve a mal não, mas é que vai subir um pessoal aí". O cara não imaginava que eram 85, o elevador ficou meia-hora subindo gente. "Pô, mas que é isso?". Era até uma atriz de cinema que tava me esperando lá, mas deixa isso pra lá... Foi aquela coisa, abriram a geladeira, comeram e beberam a casa inteira, a reunião acabou duas e meia da manhã, o troço começou às oito...

E fundou-se...

PV: E fundou-se, fez a ata. Daí os caras... Sérgio Santeiro tava nessa também, entendeu? Ali se tirou um documento, e o Cosme ofereceu formalmente uma sala da Cinemateca do MAM que passaria a ser nossa, que a gente utilizaria pra primeira série... Aí nós fomos praquela sala da Cinemateca começar aquelas 3.000 reuniões, e aí começa... Tinham 85, quem assinou foram, lá, 45, "esse negócio de grupo, é muita gente, vai ser uma suruba, ninguém vai filmar, tem gente demais"... Se discutiu política, se discutiu situação, tinha os extremistas, "como se destruir o Cinema Novo", era o opressor, e foi muito engraçado, foi uma coisa inédita...

Queria que você falasse de como vocês se organizaram, que tipo de estrutura, vocês se dividiram?

PV: Nos dividimos. Aí é uma história longa.

O equipamento era próprio?

PV: Não, aí foi tudo alugado. Mas claro, o projeto era ter equipamento próprio. 1966, 1967, e aí em 1968 a gente faz o filme. Como era muito grande, primeira reunião foi descobrir o que cada um quer fazer, quem quer montar, aí levantava a mão uns seis, quem quer fotografar, levanta a mão mais alguns. Aí: quem quer dirigir, e uns 100 levantam, todo mundo queria dirigir... "Pô, ninguém quer fazer produção, todo mundo quer dirigir?". Quem quer fazer roteiro? Então a gente fez uma estrutura de primeiro, montar uma firma, legalizá-la, foi feito isso, e distribuir grupos de trabalho, roteiro, disso, daquilo, todas as... E começou a fazer um concurso interno de roteiro, inesgotável, a gente tinha 130 roteiros, todo mundo começou a escrever, a gente fazia roteiro, roteiro, pra desses roteiros fazer uma seleção, pra se fazer um filme dali. Chegou a ser um filme meu que foi escolhido, e depois de outras discussões, chegou-se à conclusão que não era, porque o filme que eu tinha escrito, não tava nem naquela de dirigir, mas eu escrevi um filme, mas tinha que ter um diretor só, um grupo grande, como vai fazer um filme com um diretor só? Era uma sacanagem... Então todo mundo matava todo mundo, entendeu? Foi o *Alphavela*, a gente chegou a levantar dinheiro... Tinha escrito um roteiro chamado *Alphavela*, que era a história de um marciano que chegava no Rio de Janeiro, naquela época...

Uma paródia do Alphaville?

PV: É, uma paródia do Alphaville. Tinha ator, tudo, roteiro, caralho a quatro aprovado... De repente, Alphavela. Diga-se de passagem que eu fui o criador da palavra "alphavela", que dez anos depois o Arlindo colocou uma placa de "Alphavela" do tamanho de um cacete, na praia, tirou uma onda, o Gilberto Gil escreveu uma letra, deixa pra lá. Voltando à história, chegou-se à conclusão que não podia ser um diretor só, tinha muita gente, então resolvemos fazer um filme à lá italiana, que eram os nossos gurus, ou seja, era um filme de episódios; com episódios nós podíamos ter vários diretores, e aí nasceu o germe do *Como Vai, Vai Bem?* que originalmente nós filmamos 12 episódios, apenas 8 foram montados na versão final.

Vocês eram 45?

PV: Nós éramos 45... É, em torno disso, 40. Na filmagem do *Como Vai, Vai Bem?* o grupo já tava em 25, dos 85 originais eram os 25 que tinham ficado.

Tem a história de que teria havido um choque entre um grupo mais ligado ao cinema experimental e um outro mais ligado à experiência italiana, a um cinema popular, e esse segundo grupo teria vencido essa polêmica...

PV: Houve, no final, lá pra página 10, no segundo tempo, houve uma espécie de confronto entre o grupo em que eu estava, e o grupo do

Alberto Salvá, que era eu, Fernando, Luiz Guilherme... e o grupo do Salvá, que a gente chamava de "os meninos do Salvá", o cara mais velho da gente, todo mundo ali tinha 20, 20 e poucos anos e o cara já tinha 30, então era um venerando senhor já, e por situações, porque a Valquíria já tinha sido ex-mulher do Salvá, e essa coisa toda, lá pras tantas acabou predominando, até a nível de roteiro, na fase de escritura, tanto é que os meus roteiros, eu cheguei a escrever uns 15 roteiros de episódios, nenhum foi filmado, nenhum dos meus roteiros foi filmado, e eu fiquei muito frustrado na época, nosso grupo, que era apelidado de "grupo trotskista" e tal... Houve problemas, como em todo grupo, isso é quase inevitável, e eu não vou entrar lá no germe disso... O Salvá era meio ligado a uma "direita cinematográfica", diríamos, pessoal do INCE, a escola do INCE, e até o próprio Cinema Novo achava o Salvá meio... E não era, o Salvá era um cara, não tinha... Meio quadrado... Mas era o cara que fazia câmera, era o cara que sabia fazer fotografia, sentava na moviola e montava. Ele, como europeu que tinha imigrado pra cá, ele tinha uma grande habilitação técnica: montador, fotógrafo e câmera. Então a gente aprendeu muito com ele, eu fui assistente de câmera dele no *Como Vai, Vai Bem?*, dirigi um episódio, fui roteirista de outro, fui eletricitista de outro, fiz duas assistências de câmera de dois episódios, e fui assistente de direção dele num outro.

E como era, tinha uma narrativa central?

PV: Teve uma sacação básica, a costura foi muito bem articulada, porque a costura era uma vinheta que acontecia no último episódio, o último episódio se passa no Programa do Chacrinha, que é um cara que sonha em concorrer no programa de calouros do Chacrinha, que era o programa mais popular do Brasil, não conheço nada parecido.

Outro dia eu estava lá na TV Globo vendo Faustão, por acaso, me chamaram lá pra uma gravação, tava nos bastidores, e eu nunca vi troço tão careta, tão horroroso, tão decadente, tão mecânico, até a platéia, como o programa do Faustão, só eu e os técnicos da Globo, aqueles caras velhos, lá do lado de fora, e eu comentando com eles que eu tinha filmado o programa do Chacrinha, em 1968, e falei que é como se eu tivesse estado com Truffaut e Godard e tivesse voltado pra idade do paleolítico inferior, e os caras "é mesmo!", a dinâmica, o *drive*, a comunicação, o programa do Chacrinha era uma coisa incrível... E o filme da gente terminava no programa do Chacrinha, e a vinheta que prepara o número final, ela costura o filme todo, como se fosse uma coisa de suspense, e aí no final você descobre que a preparação da música que o cara vai cantar no Programa do Chacrinha. E na verdade o filme foi todo tirado de manchetes de jornal, a gente pesquisava na época, em especial O Dia, que era o jornal que quando você espremia saía sangue, e tiramos de notícias populares e O Dia histórias verdadeiras que nós íamos... E eram histórias, crônicas cariocas, uma boa parte delas no subúrbio, e tem muito haver com toda a estrutura do cinema italiano, com Dino Risi, com Monicelli, com os básicos nossos... respondendo a você, um dos filmes fundamentais da nossa vida chama *Il Monstri, Os Monstros*, direção do Dino Risi, Mario Monicelli, que era feito pelo Vittorio Gassman e Ugo Tognazi, que eram os gênios da nossa vida, impossível saber quem era melhor, e esse filme *Os Monstros*, que teve uma continuação, teve 2 episódios, e eram 12, 14 episódios, em que o Gassman ora era um cabelereiro, o Tognazi ora fazia não sei o que, e aquele filme foi, a gente descobriu, "é isso!", são vários personagens, e quem vai amarrar isso são os atores, e nós chamamos nessa época o Paulo José, que era o queridinho, não tinha filme brasileiro que era feito sem o Paulo José, era impressionante, todo filme brasileiro, quem é? Paulo José, Paulo José, Paulo José, todos os filmes na época.

Foi depois de Todas as Mulheres do Mundo?

PV: Logo depois, logo depois. Foi durante o *Edu, Coração de Ouro*, então logo a seqüência. O top do top, ninguém filmava, todo cineasta pensava assim: "vou fazer um filme? Paulo José".

E o Migliaccio?

PV: E aí chamamos o Flávio Migliaccio que era outra escola completamente diferente, que era a escola de CPC da UNE, de Teatro de Arena, Migliaccio tinha toda uma transação popular, eu pessoalmente gostava muito mais das coisas que o Migliaccio fazia do que do Paulo José, mas eram duas escolas totalmente diferentes. E na verdade, naquele filme, *Como Vai, Vai Bem?* O Paulo José fez um laboratório, os dois na verdade fizeram um laboratório, maquiagem, compramos um material de maquiagem porque tinha que mudar os personagens todos, então fez esse laboratório e foi utilizar esse laboratório, um ano depois, seis meses depois, no *Macunaíma*, do Joaquim Pedro de Andrade. Tudo o que ele faz no *Macunaíma* ele tinha feito seis, sete meses antes no Grupo Câmara, no *Como Vai, Vai Bem?*, todo o laboratório: ele fez um laboratório com a gente e aplicou. Então eu, por exemplo, não conseguia me emocionar no *Macunaíma*, quando ele entrava, porque todas as sacadas a gente tinha trabalhado antes pros nossos personagens, e eram reproduções idênticas: a francesa do *Macunaíma* é o episódio do travesti do *Como Vai, Vai Bem?*, é igual, sem tirar nem pôr, o gesto, o chegar, a entrada... E o Flávio tinha uma coisa que era absurda, que o Paulo era um cara intelectual, pensante, ele pensava em tudo que ele fazia,

e o Flávio não, era mais à lá Grande Otelo, o Flávio era instinto, era intuitivo, um ator de intuição. A bicha que o Flávio faz, no episódio final, a travesti, acho que é a melhor bicha que eu já vi no cinema brasileiro, um olhar, uma coisa, é da gente que está filmando não acreditar no que está acontecendo, porque não é ensaiado, era aquela coisa que o Flávio contou pra gente que era da memória afetiva, daquela coisa que o cara que faz guarda na cabeça... Assim, como é que você bolou esse sacristão? "Foi um sacristão que eu conheci com 16 anos de idade, misturado com um padrezinho que eu conheci lá no sul, que era coroinha de igreja, amigo da minha irmã", e aí ele fazia a mistura de um pedaço com outro e virara aquele personagem. É aquele ator que é um grande observador da vida e é capaz de mimetizar e reproduzir as coisas... Bom...

(pergunta inaudível)

PV: Muito louco, uma loucura total... Mas uma doidera muito organizada, organizadíssima. Nós conseguimos fazer um filme baratíssimo... Transporte: nós compramos uma kombi velha, caindo aos pedaços, a kombi durou exatamente o tempo da filmagem, quando acabou a filmagem ela já tava desmontando, aí a gente vendeu. A gente comprou, filmou e vendeu.

Um mês de filmagem?

PV: Foi um pouco mais, umas 6 semanas de filmagem. 12 episódios, né?

O que você se lembra da sua direção?

PV: Foi uma direção formal, eu me senti muito mais fazendo a galinha do Camu do que no *Padre. O Homem e a Galinha*, é um episódio do filme. O *Apartamento*, eu fui assistente de direção do Salvá no *Apartamento*, eram coisas que eu me sentia muito mais participando criativamente do que no meu episódio, que eu dirigi meio que... dirigi. Mas não foi aquela coisa que você... Porque na verdade, os meus episódios verdadeiramente... Tinha um episódio que eu tinha escrito, pra Leila Diniz, ela ia trabalhar com a gente, e que acabou abortado por causa do golpe, né, o Grupo bloqueou, e burramente, porque era um episódio genial, era um episódio que se passava aqui na Barra, antigamente, não era nada disso, não tinha prédio, não tinha porra nenhuma, era um lugar que nego não ia morar, só tinha motel... um mangue, a praia, o que que é a Barra, né? Aí a gente tinha bolado um episódio que era um cara, um galã, um comedor, aquele conquistador barato da Zona Sul, com um carrão, que tinha ganho uma menina, que era a Leila Diniz, e o Paulo que era o conquistador. Minto, minto, minto: o Flávio é que fazia o conquistador barato, Zona Sul, pegando a Leila, e ele chegava num lugar, pra transar, mas o carro atolava na areia, era um areal do cacete, a Barra era nada... Tinha dito que era muito lindo, transar no mar, só que o carro atolava na areia, e tinha um cara lá que tinha montado uma firma de desatolamento de carros, o cara era um gênio, tinha montado uma barraquinha com pá, e não sei o quê, e só fazia isso, desatolar carro. E ficava lá sentado, esperando, aí vinha o carro, atolava, o cara vinha, "pô, tô com um problema aí", o cara já tinha um esqueminha, corda, tudo armado, e desatolava o carro. E nisso, o desatolador começa a cantar a mulher do galã sedutor, havia um triângulo amoroso, o cara saía pra fumar um cigarro, e não sei o que, e o desatolador era o come-quieto, era o tipo da situação

bizarra, e a gente tinha viajado nesse episódio, mas ele, inacreditavelmente, nego cortou...

Chegou a filmar?

PV: Não... Roteiro pronto, tudo ensaiado, mas eu não pude fazer esse filme. A vida segue... Como você perguntou da produção: a gente descolou tudo, o orçamento era mais ou menos 20% daquilo que era feito um filme brasileiro na época, primeiro nós fizemos cotas de participação, saímos vendendo cota, aí o cara tinha 0,1% da renda do filme, aí todos os intelectuais compraram cota do filme, montamos equipes de venda de cota, era uma loucura, saímos vendendo, eu fui vender uma cota pro Paulo Francis, na casa do Paulo Francis, ele de *penhoar*, não – como é que chama? – *hobbie*, todo não sei o que, aí o Paulo expulsou a gente da casa dele: “odeio cinema brasileiro, não acredito no cinema brasileiro, cinema brasileiro é uma merda!”, nunca esqueci disso... E o cara era um ídolo da esquerda, grande crítico, e o cara esculachou... “O cinema é sub-arte, arte de segunda categoria. Arte mesmo é teatro, teatro e música, cinema não é arte”. Aí começou aquela coisa, chega pra vender cota, e o cara acha que cinema não é arte... Pra não se atracar com Paulo Francis, a cota dele não foi comprada... O Ênio Silveira comprou, tudo quanto era intelectual, banqueiro, bancário, tudo comprou. Com as cotas vendidas, nós compramos o negativo 35 mm, compramos não sei quantas latas de Gevaert, o velho Geva, recomendado pelo Dib: “Compra Geva que o Geva é melhor”. Então a gente faz Geva.

(interrupção na fita)

Transcrição da entrevista com Paulo Veríssimo (parte II)

(fim da interrupção na fita, a gravação retorna no meio de uma fala de Veríssimo)

PV:nós tivemos companheiros nossos assassinados pela ditadura, no período. De dentro do grupo, tá? O grupo chegou em 1967, um momento importantíssimo, pré-1968, nesse momento o cinema estava ascendente, estava acontecendo de tudo no cinema mundial, e ao mesmo tempo na política houve o famoso racha do Partidão, a dissidência com o Partido Comunista, em que abriu uma porrada de... a dissidência mesmo, o PC do B, o PCBR, começaram a abrir um leque de alternativas... O surgimento da AL, Marighela, essa coisa toda, e é mais ou menos o princípio, o início da guerrilha urbana, né? E há de se imaginar que nesse período...

(o celular de Veríssimo toca, ele atende)

PV: É importante lembrar do contexto político da época, não dá pra separar uma coisa da outra. O Brasil estava nesse momento sob uma ditadura militar, Ato Institucional Nº3, 2, 3, acontecendo, e começando todo um movimento de revoltas, a esquerda se organizando. E isso teve um reflexo muito grande dentro do próprio grupo, do desenvolvimento... Zé Roberto Spigner era do nosso grupo, foi morto num tiroteio na Penha... Aí começa. Penan foi preso, junto com o Marighela, no presídio de Tiradentes. Então nós tivemos companheiros mortos naquele período, 67, 68, 69, a coisa vai incrementar, e isso fraturou, fragmentou... Por incrível que pareça, havia uma unidade no grupo, mas haviam sub-grupos, sub-grupos

por alinhamentos políticos. Tinha quase que 6 organizações dentro do grupo, representadas. Quer dizer, a gente se reunia dentro da organização e dentro do grupo também. Você imagina, mal traduzindo, os grupos que haviam até um tempo atrás no PT, é o partido único, mas que tinha 10 grupos, 10 organizações brigando pelo poder dentro do próprio partido... Mas voltando à história. Eu nunca esqueci de uma reunião do grupo na casa do Mário Fiorani, famosas festas do Mário Fiorani, não sei se você chegou frequentar alguma delas, às sextas-feiras na casa do Mário Fiorani, que era um cineasta, ali na República do Peru, Copacabana, e que ia o grupo, fragmentos do pessoal já do underground, relações com o pessoal da Belair e tal, e alguns do Cinema Novo também, Saraceni, era uma coisa muito louca, uma mistura danada. E teve essa reunião, que era uma festa mas virou uma reunião política, que a gente se reuniu pra dançar, namorar, mas que virou reunião política no meio da festa. E se dividiu todo o pessoal de cinema em grupos, se formou grupos de trabalho, 10 grupos, para ver como agir em relação ao MEC, ao cacete, às manifestações que iriam ocorrer, porque havia muita reunião de classe nessa época, constantemente nos teatros eles estavam reunidos, reunião de classe teatral, de classe de cinema... Não só de classe de cinema, mas as classes artísticas reunidas. E eu até hoje me lembro de uma reunião, em que entra Glauber na reunião, e entra lá e fala assim: "Isso é uma babaquice, isso é uma besteira, monte de gente aí, pra fazer grupo, sub-grupo, o caminho é individual, a arte tem que ser de cada um ser humano, vocês estão criando esse negócio aí, isso é uma mentira! Eu sou contra grupo, abaixo essa coisa aí de montagem, isso é uma reprodução do Estado stalinista, tô fora, vou sair!", e aí abriu a porta, sacaneou todo mundo e foi embora. E lembro que saiu gente atrás dele, 5, os 5 seguidores... Lembro que o Calmon foi atrás dele, nunca esqueci, o Calmon foi atrás. "Sou contra articulações", e aí saiu. Aí ele saiu e a gente: "Porra, fascista, anti-revolucionário, a gente vai

fuzilar o Glauber, anarquista"... Glauber era uma figura assim, era absolutamente polêmico e contraditório, ele te amava e depois te odiava, de elogiava hoje e depois dava as costas. Nunca esqueci dessa reunião, que a gente ficou puto... Aí a gente dizia assim: "Ele veio a mando do Barreto, o Barreto que mandou o Glauber desarticular a reunião aqui...". Em suma... Isso eram delírios da época, coisas que marcaram...

Até chegar na filmagem, pra resumir a história, até chegar na filmagem foi um longo, um longuíssimo percurso, de levantar dinheiro, de pessoas que ficaram, dos que morreram... Porque na verdade quem fez o filme foram os que sobreviveram. Os 20, 25 do Forte que sobreviveram e aí fizeram *Como Vai, Vai Bem?* Porque aconteceu de tudo, gente... Imagina a turbulência que não era, a cada reunião chegava um e dizia "pô, fulano tá preso", aí a gente via como fazer para tirar o cara de cana, era uma loucura... Havia todo esse contexto. Em resumo: fizemos o filme, organizadíssimos porque o diretor de produção, o mais brilhante que eu conheci na minha vida, chama Luiz Paulo Miranda, que na época estava casado com a Valquíria, que era fotógrafo também, fez algumas coisas da fotografia do *Como Vai, Vai Bem?*. Ele era uma espécie de Lênin do nosso grupo, era o cara que sentava e organizava... Um pouco Roberto Moura, sabe, a capacidade de organização, essas coisas, pastas aqui, arquivos, organizadíssimos. Então no meio daquele caos todo tinha o diretor de produção pra dizer "vamos fazer assim...". Ao invés de comprar comida a gente fechou com a Casa da Banha, pra fazer uma chacinha, e a Casa da Banha cedeu toda a alimentação. Aí a gente alugou uma casa, contratou uma cozinheira, e a cozinheira cozinhou durante dois meses. Em suma, saí a comida caseira, baratíssima, porque era na permuta, e todo mundo comia, aquela mesa imensa. E a nossa produtora final funcionava junto com a do Domingos Oliveira, era uma casa que a gente dividiu metade do Domingos Oliveira,

metade nossa, que era a casa que o Domingos tava preparando o *Edu, Coração de Ouro*, que era a sequência do *Todas as Mulheres do Mundo*. Que, aliás, era um filme totalmente *fake*, *Todas as Mulheres* foi aquele sucesso, aquela coisa maravilhosa, *Edu, Coração de Ouro* foi aquela fossa, um canto do cisne horrível, bem aquela coisa da cabeça do Domingos mesmo, capaz de fazer a coisa mais alegre e depois a coisa mais triste seguida.

E tinha os mesmas atores, né?

PV: É, era o Paulo José...

Não, outro...

PV: É, é verdade, tinha o Hamilton... Hamilton... Que tinha feito *O Direito de Nascer*, e tal. Leila Diniz também... Que a Leila é realmente o sol, a luz daquele filme, é o que sobra mesmo, é uma coisa inesquecível e marcante. Hoje eu tô morando na casa que ela morou, aqui, e isso me honra muito, porque a Leila foi uma pessoa fundamental na minha vida e na vida de todos nós, naquele momento, eu digo que aquele episódio com a Leila a gente tinha que ter filmado. E a Leila tem várias passagens na minha vida, uma delas, só pra ilustrar, um pouco o que era a Leila. Fui tirar umas férias em Paraty, e estava sendo filmado o primeiro filme do Bigode, *Mãos Vazias*, produção do Jece Valadão. Ah sim, Valadão. Em 1967 eu consegui meus dois primeiros empregos profissionais em cinema. Eu fui assistente do J.B. Tanko no longa-metragem da Copacabana Filmes, do irmão do Chacrinha... Daqui a pouco eu me lembro...

O Barbosa?

É, o Barbosa, o primeiro nome me foge a memória. Figura fundamental, produtor de cinema da época... Jarbas! Jarbas Barbosa... *Deus e o Diabo* inclusive, *Os Fuzis*, também, não é pouco não, Jarbas Barbosa, figura importantíssima da história do cinema carioca e brasileiro. E o Jarbas nessa época... E tinham chamado para assistente de direção o Pudim, o Pudim é que estava fazendo a assistência pro Nelson Pereira, e o Pudim passou pro Andrea Panucci, e ficou entre o Andrea Panucci e o Pudim, e aí me ligaram, "olha, você quer fazer a assistência de direção do J.B. Tanko", "claro, quero muito trabalhar, quando começa?", "amanhã, às sete horas da manhã"... Pô... 7 horas da manhã na locação! "E é pra fazer o que?", "além de assistência de direção é continuidade". Eu nem sabia o que era continuidade, me explica, e aí o cara me pega no telefone e fala que continuidade é isso, é isso, é aquilo. Aprender a continuidade pelo telefone é dose, né! Cheguei no dia seguinte apavorado no set, 7 horas da manhã... Isso em 1967... Tô lembrando isso porque em 1967, enquanto o grupo estava se preparando para fazer o *Como Vai*, que a gente foi rodar em janeiro de 1968, foi a filmagem de *Como Vai, Vai Bem?*, janeiro e fevereiro de 68. Em 1967 eu era um dos poucos do grupo a ter feito profissionalmente filme, foi esse primeiro filme com o Jarbas. Foi *Carnaval Barra Limpa*, o filme chama-se *Carnaval Barra Limpa*, o ator principal do filme era o Costinha, e o filme tinha 500 atores, Emiliano Queiroz, esse da Globo, Dolabella, Ary Fontoura, Jorge Cherques, e no meio do filme, como era chanchada, o filme tinha números musicais no meio, para o filme para fazer número musical, aí tinha o Vanderlei Cardoso, Emilinha Borba, Marlene, Clara Nunes, tinha uns 10 números musicais no filme, aí para o filme, entra o musical... Era um assalto, os bandidos estão preparando um assalto durante o carnaval. Agora a grande

revolução nesse filme, nesse filme e na minha vida pessoal, definitivo pra mim, foi que ao entrar no primeiro dia, no set de filmagens, às 7 horas da manhã, que era no porão da Fiorentina, lá no Leme, tinha a famosa Fiorentina lá no Leme, e era no porão, uma filmagem dos bandidos no porão, o primeiro take era lá, aí eu chego 7 horas da manhã, encontro a equipe e vou para o porão da Fiorentina, 8 atores reunidos, o caralho a quatro, e o J.B. Tanko, “esse aqui é o seu novo assistente, o Paulo Veríssimo”, muito prazer e tal, o Tanko era aquela figura, era um cara meio Fritz Lang, um cara que veio do cinema polonês, alemão, sei lá, o cara que mais manjava de decupagem no cinema brasileiro, ninguém manjava mais de decupar do que ele, Nossa Senhora, o cara fera, fazia 75 planos por dia, 75 planos por dia! Plano, contraplano, abre aqui, fecha aqui, era uma loucura, uma fábrica. Aí primeiro dia, e quem era o diretor de fotografia do filme, e o cameraman do filme? Dib Lutfi, para minha surpresa, para surpresa geral. Tava faltando câmera, e o Dib tinha dado uma folgazinha, temporária, das filmagens que estava fazendo, de trabalhar muito no Cinema Novo, e tinha gente comentando, “tem um cara novo aí, filmando bem pra caralho”, e o Jarbas, já pela experiência, “ah, bota o Dib”, aí trouxe o Dib. Dib e Zé Antônio Ventura, Venturinha assistente de câmera. Ou seja: eu entrei num cinema absolutamente tradicional, quadrado, rotulado, “sequência 152-A, sequência 152-B”, aqueles calhamaços, plano panorâmico da direita para a esquerda, 45º, lente, tudo! Era um livro o roteiro, tinha take por take, ele [Tanko] já tinha visto o filme todo, não precisava nem filmar. *(intervenção inaudível)* Polonês, polonês. Rigorosíssimo, todo mundo tinha medo dele, um medo do caralho, todo mundo tinha medo de levar um esporro... Levar um esporro ali você até agradece. Só que eu entro e encontro a gracinha do Dib. E chego e conto a verdade pra ele: “Dib, eu sou o novo assistente de direção” *(faz um gesto de cumprimento)* “Oi, tudo bem, que bom que você vai trabalhar com a gente”, “mas eu não manjo nada de continuidade...

Assistente aqui eu seguro, mas continuidade, que porra é essa?
"Deixa comigo, deixa comigo, eu vou te explicar. Agora tu vai anotar a altura do tripé, distância focal, cada take tem que anotar altura, distância, foco, lente, e o caralho". E os atores, todo mundo que estava em cena, roupa por roupa, "fulano tá com terno branco", era uma loucura, ficava o tempo todo escrevendo, não parava de escrever naquela merda, e atento, olhava e tal, tenso...

Se o ator termina o plano com a mão assim...

PV: É, aquelas porras todas, tradicionalíssimo. E o outro assistente, era o diretor assistente, que era o que deixava as coisas de assistência mais para mim, era o Gilvan Pereira, que era o braço direito do Tanko há 200 anos. Gilvan era uma figura, um cara nordestino, prático, hábil. Então pra mim foi, eu tinha de um lado o Dib, do outro lado o Gilvan... E tive que mentir, né. O Tanko perguntou (*altera a voz*): "Quantas continuidades você fez?", "Ah, umas quatro". Imagina, se falo a verdade era demitido na hora, vai pastar... Aí resumo da ópera: entrei naquela loucura. Foram 7 semanas de filmagem, ficamos 1 mês hospedados em Petrópolis, e foi uma experiência fantástica. A coisa mais revolucionária que aconteceu nesse filme: depois de uma semana, mais ou menos, 10 dias de filmagem, o Tanko, pela primeira vez na vida, aboliu o tripé, ele nunca tinha filmado sem tripé na vida. Depois de 1 semana de filmagem... Porque todo take ele chegava e falava assim: "olha, plano 1, como é o plano?", aí o Dib chegava pra ele e falava assim, "qual é a próxima sequência", é a seguinte: o bandido tal chega por ali, fala com o outro, e tal – detalhe, com a 35 aqui, a 45 ali, com a 50 ali", plano 1, 2, e 3, até o plano 14, vamos supor. Tá iluminado, isso, isso, isso e isso. Aí o Dib falava: "ô seu Tanko, aqui,

humildemente, será que não dá pra gente tentar rodar de uma não?". *(alterando a voz novamente)* "Uma? Impossível rodar de uma!", "dá sim", "como é que é o negócio?". *(enquadrando os planos com se filmasse com as mãos)* O cara fala, o outro responde dali, e vai, 14, 8, 5, 8, 11, 12, 13, 14. "A gente deve tentar fazer os 14...". "Mas como isso é possível?", "se o senhor deixar, eu posso tentar". Tinha um foquista muito bom, Arrepiado, era o melhor foquista do cinema brasileiro, além do Dib ainda tinha o Arrepiado, o cara era muito bom, não errava o foco nunca, 14 focos, ele fazia. Aí o cara fazia um ensaio e o Tanko ficava olhando. Aí o Tanko, pra resistir: "Vamos fazer o seguinte: vamos fazer à minha moda e à sua moda". Aí fazia a moda do Dib, e depois a moda dele, plano 1, plano 2, plano 16, 17. Aí ia pro laboratório dois dias depois, e todo mundo assistindo o copião. Quando via o plano do Dib... Tinha sido muito mais rápido pra filmar, e não tinha errado nada, tava tudo normal. O Tanko, no terceiro copião, falou assim "Bom, acho que amanhã eu vou levar só meu tripé libanês pra filmagem", e assim foi que o Dib Lufti subverteu a estética histórica do Tanko, e tarará... O rei do travelling... Tudo para ele resolvia na mão. E foi meu grande aprendizado. Eu posso dizer que 50% da minha estética cinematográfica, de tudo o que eu sei, da maneira que eu gosto de ver cinema na história da humanidade, até hoje, deve-se ao Dib, eu sou absolutamente filho do Dib, porque vendo-o trabalhar e acompanhando o dia-a-dia eu me apaixonei... Facilitava, ele criava essas situações. Ali para mim foi a grande aula. E fora o companheirismo, a amizade, o amor, sempre sacaneando todo mundo, sempre com uma piada, sempre com o astral pra cima, quer dizer, se alguém estivesse deprimido o Dib ia lá e levantava na mesma hora. Era uma coisa inacreditável, e pra mim isso foi a grande dádiva. Porque todos os colegas do Grupo Câmara me censuravam, careta, tá fazendo assistência do Tanko, que coisa careta. "O cara que vê Godard, Antonioni, vai ser assistente do Tanko?", e eu ficava

na minha, "deixa vocês pensarem nisso, eu tô aqui aprendendo pra caramba". Primeiro que o cara era o rei da decupagem. Costinha era o ator principal do filme, sumia de vez em quando, e a produção saia pra procurar ele, e aí achava ele no motel com uma garota, na Lapa, e aí a gente tinha que resgatar o Costinha num motel para continuar as filmagens. Era uma loucura...

Tem um episódio histórico do cinema brasileiro, que aconteceu nesse filme, que chama-se *Os Comandos Atacam de Madrugada* – não tem nada a ver com estética, mas isso vale como folclore... Estou me sentindo o Miéle contando isso pra vocês... *Os Comandos Atacam de Madrugada* é inacreditável. Porque nós ficamos 1 mês numa locação, 25 homens, e aí tinha 2 ou 3 mulheres, que era a camareira, a costureira, a maquiadora, sei lá, 3 mulheres lá e 25 homens. E todo mundo 1 mês na locação sem ver mulher. A gente via as atrizes, né, a Geórgia Gomide, Rossana Guessa, Sandra Barsoti, e todo mundo naquela carência desgraçada. Aí passou uma semana, passou duas, e começou a cair o rendimento da produção, a equipe estava filmando lenta, havia muita briga, muita intriga. Aí o Jarbas Barbosa, produtor, chegou um dia na reunião e falou "o problema da equipe é sexual". Falou com o diretor de produção, "a equipe está estressada, e isso é por falta de sexo". E aí o cara da produção falou "é, eu concordo com o senhor, os caras estão aí há um mês, pô... Dá uma folguinha pros caras irem ver as namoradas, e tal?", "não, não pode sair daqui! Senão vai desarticular tudo... O que a gente pode fazer é trazer as mulheres pra cá ao invés de levar eles pra lá, senão vai dar prejuízo, e tal".

Aí chamaram um cara, famoso, histórico do cinema o Cristiano, o famoso cara da lata, história do Dib: Angra dos Reis, *Fome de Amor*, o Dib joga uma lata no mar, tudo combinado, o Dib colocou pedra dentro da lata, fechou, estamos na barca de volta, o Dib vai e joga a lata no mar, "porra, todo o negativo que a gente filmou hoje caiu no

mar!", aí o Cristiano de terno pula dentro d'água, mergulha, depois volta com a lata, todo mundo aplaudindo "herói, herói!", e sai como herói, até hoje ele não sabe que tinha pedra na lata, "salvei o material!", era uma figura, o cara que corre pra lá e corre pra cá... Aí tem a história do diafragma também, famoso diafragma. O Dib o chama e fala assim "vai parar o filme", "não, não pode parar, o que tá havendo?". "Nós estamos sem diafragma, corre na farmácia e compra diafragma, 4, 5, 6", o Cristiano anotou aquilo tudo, pegou a kombi da produção, rodou a cidade toda e voltou com uma caixa de diafragma de mulher! "Vamos tirar o cara do set?", aí mandou o cara comprar diafragma. E o cara: "Está aqui o diafragma!". Pra vocês imaginarem como era trabalhar com o Dib, era uma loucura total.

Aí nessa história dos "Comandos da Madrugada", que praticamente selou um pacto, minha relação com o Dib. A produção resolveu que a equipe estava com necessidade sexual, tava todo mundo tendo que filmar 75 planos por dia, e só conseguia filmar 30, o que era um absurdo para os padrões do Tanko. O roteiro era muito grande... Aí chamou o Cristiano, esse cara. "Seguinte: mulheres para a equipe". Vai lá embaixo, no Rio de Janeiro, traz mulher, vamos dar um dia de folga pra equipe. Aí tava todo mundo lá, acabou a filmagem 8 horas da noite, e a gente usava aqueles refletores de 5.000, 10.000, eu ficava junto com o pessoal da elétrica, recuando, a gente nem sabe mais o que é isso, 10.000, 5.000, arco, dois arcos, tudo bem... Daqui a pouco, 8 e meia da noite, entra duas kombis, a gente tinha acabado de filmar, e quando abre a kombi, o Cristiano na frente, "resolvido, Jarbas, resolvido!", aí começa a sair mulher da kombi – parecia aquele filme do Lee Marvin, só não tinha o Telly Savalas – e nós parecíamos uns animais que nunca tinham visto mulher na vida, "olha lá, mulher, mulher", "e pra vocês, hein". A produção avisou que era um dia pra gente aproveitar, namorar, não sei o que, é a produção que está segurando, é o produtor, e o Jarbas todo feliz,

fumando a cigarrilha, "tá vendo, eu sou o produtor, eu resolvo o problema". Aí começou aquele troca-troca, todo mundo se aproximado, todo mundo conversando, um gosta de uma, outro gosta da outra, combinando as coisas para mais tarde, tomar banho, jantar, que era para resolver o problema da produção. Aí eu me apaixonei por uma menininha lá que depois eu descobri que era a namorada do Jarbas, já me falaram, "essa é a do Jarbas, não pode não", aí tudo bem. Me interessei por uma outra, me deu um mole danado, veio conversar comigo na portaria, qual é o quarto, meu quarto é não sei o que, me deu o número do quarto dela, meia-noite passa lá. Linda, morena, olhos verdes, tô feito. Aí fui, tomei banho, a gente morava num dormitório, a maior parte da equipe morava num dormitório imenso, e eu disfarçando, todo mundo saindo, "você não vai sair não", "não, não", o meu era só meia-noite, eram dez horas ainda, "não, não vou ficar com ninguém não", mentindo, meia-noite era o meu. Onze e meia, me preparei e tal, meia-noite tava subindo lá pro quarto dela. Quando eu chego no apartamento dela, quem eu encontro? O Dib, e o Fred, que era um cara da produção, assistente de produção, os dois chegando pelos lados, e eu no meio, era um andar grande, todo atapetado. A gente chega, e todo mundo disfarçando, um olhando pra lá, outro pra cá, "vai pra onde?", "ah, é um encontro que eu tenho aí", "também tenho um encontro".

Resumo da ópera: nós descobrimos que a mulher tinha marcado com nós três, na mesma hora, no mesmo apartamento, a tal da mulher. E agora? Fudeu. Era eu, o Dib e o Fred. "Porra, mas que merda, sacanagem". Aí resolvemos jogar na porrinha, ficamos no corredor jogando na porrinha pra ver quem é que ia entrar primeiro, e combinamos o seguinte: olha, só 1 hora, 1 hora pra cada um, fica lá 1 hora e depois sai. Eu fui sorteado em segundo, o Dib ganhou, o Fred por último, uma coisa assim. Entro, bateu na porta, a mulher toda lá, vaporosa, cheio de perfumes. "Olha lá, Dib!", "não, deixa comigo". Aí ficamos fazendo hora, fomos tomar uma cerveja, aí

chegou a hora, o Dib saiu e eu realmente entrei, eu entrei e depois fui rendido pelo terceiro cara, a mulher era uma deusa, uma musa, todo mundo a fim, lembrava um pouco aquela atriz de cinema paulista, do Khoury, a Nicole Puzzi, estilo Nicole Puzzi. Passou, fui dormir, satisfeito, feliz, meio puto, né, jogar na porrinha, ficar 3 caras com a mulher, que merda é essa, todo mundo já tinha arrumado uma mulherzinha e nós escolhemos os 3 a mesma... Mas aí deitei. No dia seguinte tinha uma filmagem importante de manhã, 8 horas da manhã era o toque para acordar a equipe toda, porque 9, 10 horas da manhã tinha que tá filmando. Toda a equipe se preparando, saindo já, aí chega o diretor de produção pra mim e fala, "olha, tenho um negócio chato para te dizer, infelizmente acontecem essas coisas na vida", fez aquele prognóstico todo, "o que você tem pra me dizer?", "olha, você tá demitido", "demitido?", "é... eu sei, tô vendo seu trabalho, seu esforço, batalhador, talentoso, mas não dá pra você ficar", "mas por que?", "simplesmente porque a mulher com quem você ficou ontem é a mulher do diretor". "Do diretor?", "Cristiano trouxe 30 mulheres pra cá, como é que você foi ficar com a mulher do diretor?", "mas ninguém me falou, ela também não me falou", "falou sim, inclusive ela falou 'o seu assistente', e o Tanko já não se sente mais em condições psicológicas de continuar trabalhando com você". Puta que pariu, ainda deu uma merda dessas, ainda perdi o emprego! Tô lá, desolado, sentado na cama, mas iam me dar duas semanas de pagamento, tudo direitinho. Daqui a pouco eu tô arrumando as minhas coisas pra ir embora, o Dib vem, percebendo minha ausência lá no set, desceu, "por que não tá no set? Tem continuidade pra caralho hoje lá, vai ser foda". "Acabei de ser demitido", "como, demitido?", "é que a mulher que eu dormir ontem é a mulher do diretor, "como, eu também dormi! Só você", "é, mas eu sou o assistente, e ele disse que psicologicamente... Dib sobe no set, entra, set todo iluminado, acho que nesse dia era Emilinha Borba que ia cantar, Costinha e Emilinha Borba, aí o Dib entra e diz "Sandoval,

corta a luz”, blecaute. Tanko, “porra, que luz é essa, quem mandou?”, Sandoval, velho Sandoval Dória do cinema brasileiro, grande eletricitista. O Dib vira pro Tanko: “olha, seu Tanko, infelizmente não vai dar, fui eu que mandei cortar a luz”, “mandou por que?”, “porque eu não vou poder continuar trabalhando com o senhor”, “não vai poder?”, “não, não vai, porque eu tenho uma pessoa demitida na produção nesse momento”, “eu sei, meu assistente, teve a audácia!”, “pois é, ele fez, mas eu fiz primeiro que ele, e se ele sair eu saio também, porque ela também deu pra mim”. “Deu pra você?”, “deu pra mim”. “Não é possível o cara ir embora e eu... E tem mais, tem mais um, o senhor vai ter que demitir aquele cara da produção ali, agora”, e o cara da produção não tinha sido nominado até agora. E o Tanko se viu em palco de aranha, e agora, Macunaíma, o que é que eu faço? Discute daqui, discute de lá, eu com a mala pronta, o tíquete pra embarcar, daqui a pouco desce a produção: “Paulo, o negócio é o seguinte, houve uma mudança de direção agora, e você vai ficar, você fica com 2 dias de suspensão, 2 dias você não pode aparecer no set, só daqui a 3 dias você volta à sua atividade normal”, e eu tive dois dias de folga! Dois dias de folga com aquelas mulheres todas no hotel! Aí eu fui passear de pedalinho, joguei sinuca, namorei a outra, namorei a outra, os caras me deram 2 dias de folga, os caras trabalhando, e eu ali, “Filho da puta!”, e eu “tô suspendo pelo diretor”... Esse episódio ficou conhecido como “Os Comandos Atacam de Madrugada”, a famosa história, lendária, da qual eu participei, e isso pra mim denota o caráter do Dib Lutfi, porque se fosse 90% dos canalhas da TV Globo e os demais, com quem eu tenho trabalhado ultimamente, não fariam isso, botariam o galho dentro e fariam que nem o Zé Dirceu. Ficariam mudos. Isso parece uma brincadeira, mas não é, é um episódio muito importante porque me fez sentir a equipe, o sentimento de amor e a solidariedade e integração, o coletivo de uma equipe, uma das coisas que sempre mais me interessou no cinema, que não é um trabalho

solo, é de uma equipe, de um aglomerado de pessoas. Então eu quis contar isso, me desculpe se foi longo, mas foi uma coisa muito importante pra mim...

(o começo é inaudível) ... o *Como Vai, Vai Bem?* foi lançado comercialmente?

PV: Lançado comercialmente, recorde de renda no cinema nacional em 1968. Essa história é incrível: foi o momento em que a gente descobriu que o Grupo Severiano Ribeiro era empregado, lacaio das multinacionais norte-americanas. Ali foi um batismo para a gente muito importante. A gente tinha feito um projeto que era o *Muito Bem, Obrigado*, no qual entrariam os meus filmes que haviam sido censurados na primeira leva, inclusive o episódio da Leila. Na negociação final ficou o seguinte: nós vamos rodar o *Como Vai, Vai Bem?*, com o que acontecer com ele nós vamos rodar o *Muito Bem, Obrigado*, onde entrariam os episódios descartados, que era justamente o meu maior tesão. Nunca houve o *Muito Bem, Obrigado*, por causa disso que aconteceu. Quando o filme ficou pronto, nós fomos disputadíssimos pelos exibidores, e pelos dois maiores exibidores brasileiros daquele momento, o Lívio Brunni e o Luiz Severiano Ribeiro. Os dois ficaram encantados pelo filme, e a gente se sentindo uma diva, a gostosa, com aquela comédia de episódios em preto-e-branco sendo disputada pelos dois maiores exibidores da praça. E ali nós cometemos o grande equívoco, não digo equívoco histórico, o que aconteceu foi que o dinheiro pesou mais. Tava todo mundo endividado, a gente terminou a produção com dívidas ainda, nego tinha vendido o carro, outro tinha vendido o que tinha, o rádio, a vitrola, pra completar o orçamento do filme, e fizemos o filme no peito e na raça. O Brunni virou para a gente e falou que adorou o

filme da gente, "e garanto que vou manter o filme muitas semanas em cartaz, esse filme é um campeão, esse filme é um recordista nato, ele tem tudo para emplacar, eu quero ficar com ele, mas eu não dou "advance", vocês vão ganhar na renda". Severiano chega pra gente, joga a mesma conversa, só que disse: "dou 100.000 pra ficar com o filme de vocês", e foram esses 100.000 que foderam com a vida da gente... Com a vida da gente não, mas que transformou tudo. Se a gente não precisasse dos 100.000. A nossa tendência naquele momento, psicológica, ideológica, moral, era ficar com o Lívio Bruni, que tradicionalmente tinha sido um exibidor a favor do cinema brasileiro, um exibidor que vivia batalhando, abrindo espaço, defendendo o cinema brasileiro, enquanto o Severiano sempre foi muito mais um representante de Warner, Metro, Fox, Paramount. Mas um ofereceu o advance, com o qual a gente ia pagar todas as dívidas, e o outro falou "eu boto na semana que vem em cartaz, vou cacifar isso". A gente fez a opção pelo advance, e na mesma semana, 15 dias, 1 mês depois, a gente fez uma pré-estréia, numa sessão fechada na Líder, em que foram os Farias, Roberto, Riva e Reginaldo, e eles tinham acabado de produzir *Os Paqueras*, que era a cores, mulher pra caralho e a cores, e quando acabou a sessão, os Farias viraram pra gente, o Reginaldo inclusive, e falou "o filme de vocês é 150 vezes melhor que o nosso, não dá pra comparar, meus parabéns mesmo, toda a sorte para vocês, próxima produção podem contar com a gente, nós sentimos a maior firmeza", e eles tinham acabado de fazer *Os Paqueras*. O que é que aconteceu? O Bruni, na ausência do nosso filme, pegou *Os Paqueras*, mesmo momento, e o Severiano pegou *Como Vai, Vai Bem?* Severiano ainda pregou uma última armadilha, "vou fazer um *road-show*". A gente queria um circuito, né, Roxy, São Luiz, os cabeças de ponte, os da Tijuca, queremos o circuito 1. Fechamos com o circuito 1, mas para ter o circuito 1 tivemos que fazer um *road-show*. É quando você coloca filme num cinema só durante uma semana, duas ou três, e depois você abre,

faz o *splash* pro circuito. E o Severiano bateu: "eu quero um *road-show* no Veneza, só dou o circuito se fizer o *road-show* no Veneza", e o Veneza era considerado na época o tûmulo do cinema brasileiro – do mesmo modo que o Vinícius um dia falou que São Paulo era o tûmulo do samba, e teve que ficar 10 anos sem ir lá por causa disso – o Veneza era o cinema em que todos os playboys, os mauricinhos da cidade, iam pro Veneza pra ver Jack Nicholson, Al Pacino, Dustin Hoffman, menos cinema brasileiro, era o cinema americano. E aí o cara pega um filme brasileiro *populare*, cinema B, preto-e-branco, a lá Monicelli, Dino Risi, à la escola italiana, totalmente calcado, baseado na escola italiana, crônica realista, e o cara põe no Veneza... Veneza era carro, era contra-mão, só dava pra ir quem tinha carro. Aí a gente, "puta que pariu", uma armadilha. Mas nós topamos, topamos pra ganhar o circuito, e depois falamos "vamos ganhar esse circuito". Aí o que é que a gente fez. Fizemos duas coisas geniais. Primeira coisa: conseguimos colocar os dois atores principais, Paulo José e Flávio Migliaccio, participando dos dois programas de televisão mais famosos da época, com o maior ibope, que era o J. Silvestre e a Bibi Ferreira. Entrava no programa cada um fazendo um personagem, ia no camarim, trocava de personagem, aí o J. Silvestre, "mas quem é você?", eram eles disfarçados... A gente conseguiu isso em rede nacional de televisão, e aí no final eles diziam "Não, esse aqui é um filme nacional, *Como Vai, Vai Bem?* ele é um vigário, ele é uma cafetina, ele é um veado", nos dois maiores programas da Tupy, e isso criou uma curiosidade... E pra terminar nós chamamos o nosso amigo Glauber Rocha para esse primeiro dia. No primeiro dia foi o Ely Azeredo, a crítica toda, e o Glauber. Conseguimos levar o Glauber às 2 da tarde, e ligamos pra imprensa, "o Glauber vai assistir o filme às 2 da tarde", e aí foi uma porrada de jornalista puxa-saco, tudo lá. Quando acabou a sessão, às 4, Glauber sai, Glauber tinha dessas coisas, né, mandava todo mundo tomar no cu (*levanta-se*): "É a nova

revolução da comédia brasileira, filme radical, inverte todos os valores, é isso tudo que o povo...”

(o som da gravação é interrompido).

PV: Aí eu me lembro sempre dessa situação, a gente fodido, sendo obrigado a fazer um *road-show*, uma coisa criminosa, pra ferrar mesmo, e a gente consegue colocar os atores num programa de povão, que aí começa a criar um bochicho na imprensa popular, mas a gente tinha que alcançar a intelectualidade também, o Dib foi na sessão. Aí o Glauber sai do cinema, o Veneza, tinha aquele corredor grande, pra porta lá da alameda, com aquelas calças largas deles, com aquela camisa meio pra fora, gesticulando, e dez jornalistas em volta do cara, e ele falando: “É o filme, é tudo o que a gente tava precisando, é um filme comunista, verdadeiramente comunista, é um filme do povão, esses meninos”, encheu a bola da gente, e a gente ali, o Paulo, o Flávio, e os jornalistas vieram falar com a gente, “é mesmo, é mesmo?”. Não deu outra: no dia seguinte saiu no jornal que “Glauber Rocha afirma que o Grupo Câmara é do caralho”. Aí estreou no Veneza, bicho. Sabe o que aconteceu? Resumo da ópera para vocês: o filme que pegou duas semanas de road-show no Veneza foi o recorde nacional de renda, no Veneza, nos próximos 5 anos, só foi superado por *Dona Flor e Seus Dois Maridos* em 73, 74. Quer dizer, 5 anos depois a renda daquele cinema, daquelas duas semanas de Veneza, jamais foi alcançada por outro filme brasileiro, e aí ele abriu o circuitão.

Tinha um contrato que a gente fazia que era da seguinte maneira. Pro filme ficar em cartaz aqui, Rian, Odeon, São Luiz, só cinemão de ponta. Pro filme ficar em cartaz naquele cinema, dobrar, quer dizer, passar para a segunda semana, tinha no contrato que ele tinha que

dar 15.000 cruzeiros, aquele tinha que dar 18.000, esse tinha que dar 10.000, então se estabelecia uma cota de frequência para cada filme, e se o filme atingisse aquela cota, automaticamente o filme dobrava mais uma semana. Na primeira semana de *splash* do *Como Vai, Vai Bem?*, quando abriu pro circuito, digamos assim, 15.000 no Rian, a gente deu 19, 20.000 no Roxy, demos 25, 18.000 no Odeon, demos 23: em todos os cinemas a gente superou o contrato em 5, 6, 7 mil cruzeiros, e fomos pra segunda semana. Na segunda semana a regra era assim: aumentava mil, botava pra cima. A gente foi pra segunda semana e deu mais, ou seja, o que automaticamente nos daria a terceira semana. O que o Severiano fez? Tirou a gente de cartaz. No final da segunda semana de *splash* ele rompeu a coisa toda, descumprindo todas as regras contratuais, e começou a colocar o filme em cinema de periferia, cinema secundário, cinema terciário, e ali começou a derrocada, nós estávamos caminhando para ser o recordista nacional no ano de 1968, e nós tivemos o tapete puxado, que era uma coisa que inclusive merecia processo criminal, penal, porque o cara quebrou o contrato, e colocou no lugar sabe o que? *Um Diamante e Cinco Balas*, de Libero Luchardo, de Belém do Pará, da nossa terra, que deu 2.000 reais, indescritível o filme, o filme não era nem... E aí nós entendemos que ele não passava de um agente do imperialismo ianque. Sem caricaturas. As coisas tem que ser faladas e não são faladas. Nós descobrimos com a nossa pele, carne e osso, que nós tínhamos entregado o produto do nosso trabalho na mão de um agente do USA, que sempre foi, sempre será. Naquele momento nós nos deparamos com o que vocês, jovens cineastas, com toda a certeza nas suas vidas, vocês vivem num país ocupado audiovisualmente. Nós não partimos desse parâmetro inicial, não vale a pena nem discutir. O Brasil é um país ocupado, na televisão, no cinema e no som. Nós éramos garotos novos, e românticos, e empolgados, fazendo um filme de sucesso, e o público adorava, a gente ia em sessão do *Como Vai, Vai Bem?* e ouvia gargalhadas em

todas as horas, fora de hora, uma comunicação popular. Porque a nossa meta era mesmo fazer o anti-Cinema Novo. A gente não queria fazer cinema de *O Padre e a Moça*, *A Casa Assassinada*, sabe? Não era nada disso. O nosso negócio era conversar com o povão, discutir com empregada doméstica, com faxineira, nosso projeto era outro, era outro projeto, não tinha nada a ver com esse cinema elitista, Waltinho Salles, nada disso, cinema povão. Muito baseado, volto a dizer, em toda a estética do cinema popular, e outro dia eu vi uma entrevista do Dino Risi dizendo assim: "Qual o seu sonho?", e ele "Meu sonho é fazer um cinema de segunda categoria". Isso era lindo pros nossos ouvidos, era fazer um cinema de segunda categoria, de segunda linha. Era o cinema que pega povão, que vai discutir povão mesmo, sem essa frescura de burguesia babaca. O *Como Vai, Vai Bem?* era um pouco isso, era muito isso, mexer no drama do cara que era lá do Encantado, Olaria, não sei o que. Nós fomos nas locações, nós filmamos no Méier, Caxambi, nesses lugares todos. Resumo da ópera: acabou ali o Grupo Câmara. Terminou o Grupo Câmara com a falência do nosso projeto, não havia nenhum retorno. O Salvá começa a namorar com a TV Globo, Domingos Oliveira, os amigos, é chamado pra trabalhar lá junto, se integra lá à galera. Muita gente saiu fora. E quem ficou, Edison Batista, eu, Camu, que virou assistente do Nelson Pereira, mas poucos. A partir do fim do Grupo uns foram trabalhar em publicidade, propaganda, outros televisão, jornalismo, houve uma dispersão.

Eu fui um dos poucos teimosos que continuou. Eu tinha feito aquele filme com o Tanko, como falei, nesse mesmo ano, um pouco antes do *Como Vai, Vai Bem?* fui convidado para ser assistente de direção e continuísta também de um outro filme brasileiro, que era do Jece Valadão, chamado *A Lei do Cão*, que eu considero aliás o melhor filme que o Jece Valadão fez na vida, e não é porque eu participei. Eu conheço muitas coisas do Jece, é um filme mais auto-biográfico que

ele fez, mais pessoal. Foi um filme complicadíssimo, a Adriana Prieto era atriz do filme, entre outras. Outro filme maluco, aconteceu muita coisa, coisas parecidas, a mesma situação: uma locação só, cheio de homem, traz um bando de mulher, essas coisas de quando se exila uma equipe lá longe. Foi um filme muito barra pesada, nos intervalos de filmagem a gente ficava dando tiro, quem não desce tiro era considerado veado. Revólver, fuzil, "quem vai atirar?", e pá, pá. Quem não atirasse era bicha. Tudo bem, vamos atirar numas latinhas lá...

Isso foi paralelo ao final do Câmara?

PV: Isso, paralelo. Nos estertores do Câmara, o Câmara se desintegrando por conta disso aí.

Terminou por que?

PV: Porque nós fomos suicidados pelo esquemão. E só pra registrar a informação, o recordista nacional de renda daquele ano foi *Os Paqueras*, do circuito Brunni, que ficou 18 semanas em cartaz! Nem a gente fazendo cosquinha dá pra rir... Mas como o Brunni tinha profetizado, "meninos, se eu estiver com vocês nós vamos muito longe". *Os Paqueras* tinha entrado em cartaz e eles ficaram 18. No momento a gente percebeu que eu cinema o buraco era mais embaixo. Não adianta só fazer, não adianta só conceber. Se você não conseguir um canal de comunicação, onde, como, a disposição... Me dá um time aí.

(interrupção na gravação)

Logo depois então você vai trabalhar na TV Rio, pra fazer uma série de musicais...?

PV: TV Rio... Documentários... A fase da televisão. Depois dessas experiências eu fiz mais algumas assistências de direção em cinema, Roberto Pires, Roberto Santos, fui trabalhar... *A Máscara da Maldade*, Roberto Santos, o episódio de *As Cariocas*. Fiz trabalhos, fiz várias colaborações para colegas e curtas. Em cinema fiquei participando de algumas coisas, e escrevendo roteiro, roteiro, escrevi (*a gravação está engasgada*) *da Juventude*, que pretendo filmar aí no ano que vem, se Deus quiser, tô achando que agora é hora, e escrevi o roteiro de *Natal da Portela*.

Entrei na televisão porque a minha filha ia nascer e eu tinha que ter um emprego fixo. Cinema era uma coisa muito faz uma coisa aqui, pára 1 mês, 2 meses, volta depois de 6 meses, minha mulher tava grávida, e minha filha ia nascer, tem que tomar leite todo mês, não dá pra ficar nessas condições, e fui procurar, comecei a rodar as televisões, e aí consegui um emprego na TV Rio. Muito engraçado, TV Rio, Canal 13, que tinha sido a escola da televisão brasileira, e a escola do Dib, o Dib tinha sido câmara da TV Rio, e foi o final da TV Rio, 73, 74, 75, 76, só que eu ficava trabalhando, trabalhando, trabalhando e ninguém me contratava. Estagiando, estagiando, estagiando... Aí inventei um programa com o Reinaldo Jardim, Reinaldo Jardim que fez a revolução no JB, é o cara que reformou a cara do jornal, até hoje, e ele foi pra TV. E aí ele inventou uma série de programas, de programinhas de 1 minuto, 2 minutos, programas que geraram e foram herdados pela TV Globo, essa coisa de Globinho, Globo Cidade, essa coisa de colocar micro-programas

dentro da programação. Só que ele bolou 40 micro-programas, que passavam ao longo do dia, e a Globo ficou assustada com aquela loucura. E me botaram de editor de 6 programas desses 40, e eram programas de enfermagem, de história do Rio de Janeiro, outro sobre programa botânica. Serviços, uma televisão de serviços: você ligava a televisão e ela te dava o lugar onde você come, onde você bebe, qual cinema pra você ir, se você estiver machucado, como cuidar. Me deram 6 programas pra produzir e editar, eram programas de 1 minuto, e eu continuei trabalhando lá sem vínculo, e eu, pô, o que eu tô fazendo aqui. E aí um dia, um dos programas que o Reinaldo tinha inventado, olha a deformação mental a que ponto chega, chamava-se "Um Rosto na Multidão", que eram pessoas procurando emprego. Então faziam filas na porta da TV Rio pra se inscrever no programa, que faziam 3 ou 4 edições diárias, o programa ia ao ar 12 vezes, 3 ou 4 vezes durante aquele dia, sei lá, "sou roteirista e estou querendo trabalhar", "sou enfermeiro", tá... Quem editava esse programa era o amigo meu, o Chicão. Aí tô lá vendo aquele problema, aquela fila de gente lá, isso depois de 3 ou 4 meses trabalhando na televisão, sem contrato, sem nada, minha mulher puta da vida, "porra, tá indo todo dia pra televisão e não ganha nada!", aí eu cheguei pro editor desse programa, o Chicão, e o convenci a me botar e gravar, eu, editor e produtor de outros programas, ser gravado no "Um Rosto na Multidão". Isso é uma maluquice, mas resolve a minha situação. Aí um dia desses lá me gravou: "Meu nome é Paulo Veríssimo, sou redator, roteirista, produtor, diretor de cinema, já fiz isso, fiz aquilo, tô com uma filha novinha, tô precisando de um emprego, e não sei o que, quem me chamar, telefone tal, procurar aqui na TV Rio", aí gravei essa porra. O negócio começou a ir pro ar. Os caras, os diretores da televisão, de noite, em casa, coçando o saco, "ué, mas eu conheço esse cara, quem é esse cara, ele trabalha lá, por que tá pedindo emprego?". Aí no dia seguinte sou chamado pela diretoria, "que história é essa de você está indo pro ar, aparecendo?", "não, é

que eu tô aqui há 4 meses e vocês não me arranjaram um emprego ainda, fui pedir um emprego então”. E aí os caras conseguiram, me chamaram, finalmente assinaram a minha carteira. Quer dizer, o cara te vendo pessoalmente, você não existe, mas o cara te vendo na telinha, você passa a ser gente. Tá entendendo a jogada do virtual? A deformação mental. O cara só me reconheceu porque me viu na televisão, porque ele me via todo dia trabalhando e ficava sem resolver nada, mas como eu apareci na televisão eu passei a ser alguém. Parece um Gregoreti, um episódio do Gregoreti genial. Aí os caras mandaram eu descer, assinaram a carteira, editor, não sei o quê e tal, e aí eu finalmente fui contratado pela televisão.

Aí você foi fazer os musicais...

PV: Aí vou ficar com o musical, fiz um programa de curtas chamado “Trailer Treze”, que o cinema brasileiro todo me ligou pra alugar curta, a gente alugava curta por 100 reais, pra passar curta na televisão, aí me ligou até aquele cara de São Paulo, aquele famoso produtor lá de São Paulo...

Farkas...

PV: Farkas! Aí o Farkas na linha comigo, “pô, tenho 49 curtas...”, aluga os 49, a gente faz um preço mais... Passei todo mundo, passei Farkas, passei David Neves...

E os musicais...

PV: Péra aí. Mas antes dos musicais tem o “Repórter Espetacular”. Ah não, os meus musicais? É que eu atravessei, desculpa, houve um problema cronológico. Tá gravando? É melhor dar um tempinho, né.

(fim da fita 1)

Transcrição da entrevista com Paulo Veríssimo (parte III)

Retomando aqui a entrevista com Paulo Veríssimo, iniciada no ano passado. Hoje é o dia 25 de janeiro de 2006, e voltamos exatamente no momento em que você começa a produzir uma série de interessantíssimos programas em vídeo para a televisão sobre estrelas da MPB, você começa, se não me engano, pelo Jorge Ben, então queria que você falasse sobre isso.

PV: Primeiro que foi em película, não foi em vídeo, vídeo não existia ainda. Foi 1968. Eu tinha esquecido de falar, eu tinha mencionado a fase do Grupo Câmara... Mais ou menos entre 1968 e 1972, 73, que eu comecei a desenvolver essa série de filmes sobre a música, a idéia seria o negro na música popular brasileira.

(intervenção inaudível)

PV: É, você tinha aquelas fitas de 2 polegadas e tal, mas nós fizemos em cinema mesmo, película 35mm. Por coincidência, a gente acabou descobrindo que todas as minhas escolhas acabavam recaindo sobre artistas negros. Coincidência ou não o primeiro deles foi o Jorge Ben,

em colaboração com a Philips. Em 1968 eu fiz esse primeiro, logo depois do *Como Vai, Vai Bem?*, a gente tava na fase de lançamento, e eu sempre tive uma relação quase que visceral com a música, e isso já foi o raciocínio... Eu nunca consegui entender, por exemplo, que o país que tem a maior música do planeta, e todo mundo sabe disso, tá careca de saber, hoje então fica mais evidente que nunca, e isso não é opinião minha, pessoal, já conversei com 40 gringos aí, americano, francês, alemão, e todos eles são unânimes em dizer que a grande sede, fonte, de energia musical do Planeta Terra chama-se Brasil. Então nessa época eu nunca consegui entender, porque o país que é a sede da música não desenvolve um cinema musical. Nós tivemos a tradição do teatro de revista, o teatro musical, e tivemos relações com a música imensas, até a fase do "Arena conta Zumbi", "Arena conta Tiradentes", e no cinema nunca, com exceção da época das chanchadas da Atlântida, das chanchadas musicais, era o grande interesse do público, porque além dos atores, das histórias, tinha música, então nunca entendi porque os cineastas brasileiros... Então a gente tinha uma teoria de que o pessoal do Cinema Novo, que era o pessoal que predominava na época, eram muito intelectuais, que ficavam em casa lendo muito, escrevendo muito, e não dançava, não ia à gafeira, não iam ao samba, eram só intelectuais e intelectuais nunca vão ao samba... Uma das tentativas feita na época foi o *Garota de Ipanema*, que foi um dos maiores fracassos da história do cinema brasileiro, e da carreira do próprio Leon, e outra tentativa foi o *Quando o Carnaval Chegar*, do Cacá Diegues, outro fracasso monumental, com uma trilha excepcional do Chico Buarque, com participações de Nara, Bethânia, Chico, o diabo a quatro, com o Dib na câmera, e conseguiu fazer um filme absolutamente chato. Então na época a gente se perguntava por que o cinema brasileiro não aproveita, não bebe, não desenvolve esse tremendo manancial, esse vetor que é o musical, e eu sempre tive essa inquietude e comecei fazendo documentários sobre músicos que me agradavam. O primeiro

foi o Jorge Ben, desde os 14, 15, 16 anos, ia nas festas e levava os discos do Jorge, Jorge nascido no Beco das Garrafas, com aquela batida totalmente diferente. E em 68 eu bati na porta da Philips e encontrei o André Midani, que era o presidente da Philips nessa época, e disse pra ele que queria loucamente fazer um filme, um curta sobre o Jorge. E o André nessa época tinha acabado de fundar junto com outros cineastas a Pop Filmes, junto com Antônio Carlos Fontoura, David Neves e Antônio Calmon, os três tinham feito a Pop Filmes, e o Midani ligou pra eles, "tem um cara aqui alucinado pelo Jorge Ben, tá louco pra fazer um filme sobre o Jorge, vocês autorizam?", porque eles estavam fazendo naquele momento filmes com a Gal, Mutantes e Caetano, cada um tava fazendo um, e o Jorge era um artista importante dentro da Philips, e aí disseram que não tem problema não, se o roteiro for legal, aprovado, pode fazer que não tem problema não. E foi um dos poucos momentos da minha vida em que o Cinema Novo deu uma colherzinha de chá e eu pude, através da Pop Filmes com a Philips. Pra você ter uma ideia, 15 dias depois ele ligou pro Jorge, e 15 dias depois o cheque tinha saído, não só o orçamento tinha sido aprovado, mas o cheque tinha saído, então foi uma coisa muito rápida, e fizemos o curta em 35mm, começamos a filmar com o Jorge Ben, e eu não sabia nada dele pessoalmente, fui descobrir que o Jorge era um louco, desligado de tudo, e foi um trabalho danado porque o Jorge fugia das filmagens para ir ver jogo do Flamengo no Maracanã, marcava filmagem com o Jorge e o Jorge saía pela garagem pra ver Flamengo e Madureira no Maracanã, e a gente ficava com a equipe toda, 35mm, Edison Batista na câmera, "aquele filho da puta sumiu", então a gente ficava cercando muito o Jorge porque ele escapulia muito, ia pra festas, as mulheres faziam fila... Não sei se você sabe, mas o Jorge foi um dos poucos caras que namorou a Brigitte Bardot, quando ela teve aqui no Brasil, em Búzios. Estava gravando com o Meireles e os Copa 5 dentro do estúdio da Philips, 9 da manhã, e o Jorge não apareceu para gravar. Aí Philips

procurou Jorge em casa, não sei onde, e alguém tinha visto o Jorge num fusca, indo pra Búzios, aí a Philips foi e encontrou o Jorge com a Brigitte Bardot na praia, namorando! Já era assim, tiraram ele dos braços da Brigitte e levaram pra gravar aquele disco "Samba Esquema Novo", que foi o primeiro disco do Jorge, que foi uma coisa revolucionária pra música brasileira. Então eu tinha uma paixão e fiz um filme com o Jorge, extremamente louco... Era um documentário musical, vários clipes, situações, Jorge jogando bola em Copacabana, Jorge com surfistas no Arpoador, festinha na Barra, Jorge no meio dele, na turma dele na Paula Freitas, morava na Paula Freitas, a turma da Paula Freitas, aquele bar todo, as referências dele. E algumas maluquices: ele no Maracanã torcendo pelo Flamengo, levei ele pra um Fla X Flu, pegou e deu o pontapé inicial num domingo lotado, Flamengo com o Zico e não sei o que, e o Fluminense ganhou de 3 a 0, três gols do Samaroni, aí ele ficou enlouquecido, porque eu fui lá pra filmar gol do Flamengo...

As músicas são do primeiro disco, então?

PV: Não... Primeiro, segundo... Nesse momento que a gente rodou o Jorge tinha feito o disco que eu acho o mais importante da carreira dele que é o disco branco, é um disco branco, acho que ele tá mordendo uma maçã na capa, 1970, 69. Eu tava rodando em 1968, mas 69 ele tava lançando esse disco. É o que vem "Oba, lá vem ela", é o disco que vem "Take it easy my brother Charlie", é o disco que vem o "Taj Mahal", ele acaba de fazer essa e a que ele iria concorrer no próximo festival, "Take it easy...". Levei o Jorge pra dentro da Philips pra ele gravar essa junto com Chacal e Nana Vasconcelos. Ninguém tinha tocado com ninguém ainda na vida, Nana era um dos maiores músicos do planeta, Chacal, os dois tumbadores, e o Jorge

na voz e violão: foi uma coisa de arrasar. 3 tomadas, cada um gostou de uma, mas foi o Jorge que ganhou, e um detalhe. Tinha 2 manias: gostava de história em quadrinhos, passava o dia inteiro lendo, tinha uma coleção enorme, Marvel, toda a influência poética dele, ia pra casa dele e ele lendo história em quadrinho, todas aquelas coisas lindas, dos alquimistas, tirada do universo da HQ. E ele gostava de comida árabe, então levei o Jorge pro Saara, num domingo, tudo fechado, uma loja só de quibe aberta, para ele caminhar pelo Saara cantando "Tuareg" com o violão sozinho, e comendo um quibe, tinha aberto uma loja só pra ele comer um quibe, que ele era tarado por quibe. Coisas assim no filme, nós comendo filme no Saara. Esse filme foi feito em 1968, e no final do ano nós todos apresentamos, numa reunião, pra Philips, Fontoura tinha feito Mutantes, David tinha feito Gal, em suma, os quatro filmes, e, modestamente, os big shots lá disseram que o do Jorge Ben era o melhor, que tinham gostado mais, mas talvez não era nem pelo filme, era pela personalidade doidíssima do Jorge.

E o projeto encontraria seqüência num filme sobre o Milton Nascimento...?

PV: Milton Nascimento.

Qual era a vinculação?

PV: Curta-metragem, havia lei nesse momento, 1969 e 70, nós ainda estávamos no momento em que a primeira lei de exibição de curta-metragem na história tinha acontecido, então era muito importante nesse momento... Jorge Ben passou no Roxy, que era o máximo,

como complemento de um americano lá. A lei teve dois momentos, o momento da Corcina, dos anos 70, 78 até...

Com o certificado de boa qualidade...

PV: Exatamente. Mas a lei começa em 68, 69, quando os curtas começam, logo no início da ABD, a primeira batalha da ABD... Se eu não me engano eu sou sócio número 84... E aí a gente começou a conseguir colocar os filmes como complemento nos cinemas, não tinha televisão ainda, era o cinema.

Aí depois eu vou fazer clipes para a Philips, mas nesse momento, quando eu fiz o curta do Jorge Ben e o clipe do "Oba, lá vem ela", a principal concorrente da Philips, que era a EMI-Odeon, viu o filme, soube da minha existência, e começaram a me sondar a possibilidade de fazer uma coisa chamada "filme-clipe", que era uma coisa que não existia, isso era uma absoluta novidade, ninguém tinha ouvido falar, você tá no meio da rua, tá fazendo o que, "tô fazendo um filme-clipe". Hoje em dia existem emissoras que só passam clipe, mas naquela época era uma coisa absolutamente nova no mercado, e antes disso acontecer fui e me apaixonei pelo Milton Nascimento, era meio assim, meio chegado a ter paixões repentinas, então eu fui ver um show ali no Teatro de Arena, na Siqueira Campos, onde tinha sido o Show Opinião, "Liberdade, Liberdade", e naquele ano de 69, início de 1969, o Milton Nascimento tinha vindo de Minas e faz um show junto com o Som Imaginário, o primeiro show dele, o Som Imaginário original completo, com Wagner Tiso, Frederica, Tavito, Zé Rodrix, Nana Vasconcelos, de tumbadora, um bandão, quase 10 músicos e o Milton. Naquele momento eu descubro o Milton. Eu conhecia de festivais, de "Travessia", certas músicas importantes, mas não aquela faceta que ele trazia naquele momento, com as músicas do 2º ou 3º

disco dele. Aí acabou o show e eu saí com a cabeça virada, e nas semanas seguintes voltei pra ver o show mais umas três vezes, fui ao camarim e falei “quero fazer um filme sobre você”. Milton era fã do Jorge Ben, mostrei o filme do Jorge Ben pra eles, eles gostaram, e aí começou a história de filmar Milton. Não tinha produção, não tinha porra nenhuma, vendi isso, vendi aquilo, meu pai me emprestou dinheiro, aquela história.

(intervenção inaudível)

PV: Não, isso era Milton, ele não era da Philips. Com a Philips eu fiz o trabalho com o Jorge, e poucos meses depois eu fiz o Milton, e o Milton tava vinculado à EMI-Odeon, era outra história, a principal concorrente da Philips.

Aí eu fiz o Milton, e foi uma novela, levou dois anos, ele tava numa fase meio alcoólica da vida, bebia muito, se esquecia de tudo, filmamos em Minas, filmamos aqui, depois voltamos em Minas, troquei de câmera, não sei o que acontecia, começava os filmes com o Edison Batista e terminava com o Renato Lacleite, essa dobradinha, o filme durava tanto que sempre entrava outro... E aí fizemos o Milton, que talvez tenha sido o filme mais... mais bem estruturado, mais clássico dessa fase, tem começo meio e fim, são várias sequências ligadas, tá muito ligado a uma organicidade harmônica da música dele. Em 71 a gente terminou o filme do Milton...

Esse filme foi exibido?

PV: Nunca... Outro trauma que eu tive... Batalin fez uma pirataria de 5 minutos e jogou no circuito, pirateou 5 minutos, essas coisas... Mas o Milton ficou nos inéditos, começa a minha fase dos inéditos. Antes que termine o Milton há um papo de que a Odeon estava de olho na gente, alguém falou para alguém na Odeon, Mariozinho Rocha, Milton Miranda, que era o diretor artístico, não sei quem, e a gente preparou um projeto, inclusive de autoria do Pedro Camargo, que morava comigo na época, para fazer vários clipes. E era em cinema, rodado em cinema, nessa época era rodado em 16mm, negativo 16mm, montados em moviola, a parada era essa. E dessa época eu fiz 8 clipes pra Odeon, o primeiro do Milton, que foi "San Vicente", além do documentário, o primeiro do Sá, Rodrix e Guarabira, um conjunto que estava se lançando naquele momento, usaram esse filme para abrir todos os shows deles nos anos seguintes, fiz o filme que foi considerado o melhor deles pela Odeon, que foi o Elza Soares, na época que ela estava casada ainda com o Garrincha, filmei na casa dela, com a presença do Garrincha, que estava treinando no Olaria nessa época.

(intervenção inaudível)

PV: A Elza Soares tinha um apartamento na Avenida Atlântica, bem espaçoso, e morava com o Garrincha lá e com as crianças todas, em 1972. Fiz Clara Nunes também. Os clipes foram 16mm, os filmes foram 35mm. Aí fizemos Elza, Dick Farney, uma porrada de clipe nesse ano, só que havia um problema, que não havia onde exhibir esse produto. Na televisão brasileira haviam dois programas na televisão brasileira, um que era o do Big Boy, e outro do Nelson Motta, passou num, passou noutro, não tinha MTV, e clipe era uma coisa aleatória, difícil, então eles exportavam, aí a gente fazia um

clipe e o cara tirava 70 cópias do filme na Líder, 70 cópias! Então essa foi a história dos clipes, e digo pra vocês aqui, afirmo, que fui o primeiro cara no Brasil a produzir profissionalmente, organizadamente, clipe musical.

Esses você não tem acesso à matriz?

PV: Esses sumiram da Líder. Eu guardei várias cópias na casa do cara que eu achava que era o mais organizado da época, tinha sido fotógrafo de alguns deles, que era o Ronaldo Foster, o Murilo Salles tinha feito de alguns, e o Ronaldo tinha feito na maioria. E guardei na casa do Ronaldo, e o Ronaldo perdeu. Se eu tivesse deixado na casa de um hippie eu tava com esse material inestimável hoje... Infelizmente... Até hoje eu sonho que um dia vai aparecer esse rolo na minha frente.

Próximo movimento...?

PV: O próximo movimento foi Baden Powell. Eu comecei a escrever um roteiro com o Paulinho da Viola, nesse mesmo raciocínio do negro na música popular brasileira, as minhas influências, as minhas relações, já ligadas a isso, foi o Paulinho da Viola, e por 6 meses fui na casa dele toda semana, e escrevemos o roteiro, no qual na cena final ia participar o Nelson Cavaquinho, que era nosso amigo, era uma cena do Paulinho com o Nelson Cavaquinho descendo os bondinhos de Santa Teresa. Nelson Cavaquinho vivo, boêmio, tudo bem. E o roteiro quase pronto, o Paulinho lá fazendo porta, armário, que ele é marceneiro, adora fazer essas coisas. Paulinho organizadíssimo, tudo bem, quando eu encontro Baden Powell numa

noite, estava no Brasil nessa época, e eu peguei todo o material que eu ia filmar o Paulinho e desviei pro Baden. Me arrependo, depois que eu vi o filme que fizeram com o Paulinho da Viola, agora, uns anos atrás, um longa-metragem documentário, eu fico me sentindo altamente culpado, posso confessar pro Paulinho que a culpa é minha, por terem feito um filme tão insosso sobre uma personalidade tão importante e capital como é o Paulinho, esse filme é de uma insossura que dá vontade de chorar. E eu tive nas minhas mãos, naquele momento, de fazer justiça ao Paulinho, o roteiro estava genial, o Paulinho colado diretamente a ele no roteiro, e eu trai o Paulinho com o Baden Powell. Quer dizer, não traí, eu adiei o projeto do Paulinho porque o Baden ia viajar, para tudo, sem um roteiro, sem nada, começamos a filmar o Baden. Nós fizemos o Baden em 15 dias, correndo, que ele ia embarcar, e ficou 15 anos na Alemanha. Esse foi em 16mm, e também não foi exibido. Chama-se *Baden Powell, Refém da Solidão*.

(pergunta inaudível)

PV: Muita loucura, o Baden era a figura mais doida. A única coisa estrutural que ele fazia era o show na boate da Princesa Isabel, à meia-noite, com começo meio e fim, ele chegando, fazendo ioga antes de tocar, no palco tocando, saindo, indo comer um filé mignon com fritas às três da manhã, no porão da boate, e depois indo pra casa, no Itanhangá, para o amanhecer. Então essa era a estrutura do filme, Baden chegando à noite... Eu não esqueço nunca, tem uma câmera, um dos planos mais bonitos, ousados, que eu fiz, uma câmera atravessando 5 ruas de Copacabana à meia-noite, Atlântica, Nossa Senhora de Copacabana e a Princesa Isabel, aquela travessia imensa da Princesa Isabel, na mão, se aproximando e entrando na

boate, entrando direto, e chegando no palco da boate e encostando no Baden, tocando, a música já se houve lá de fora, claro, vem, que era "Round Midnight", do Thelonious Monk, que é uma interpretação gloriosa do Baden, esse take noturno do passeio em Copacabana e a entrada na boate, e começava o filme aí. E depois tem as minhas loucuras: tem o Baden na árvore, no riacho em que ele compunha, na casa dele às 9 da manhã, bêbado, tomando banho de mangueira, a gente paquerando umas mulatas na praia, tem muita loucura. E o Baden era uma pessoa tão formidável que na época, ao contrário do Milton, ele bebia também, mas ele quanto mais bebia, mais ficava lúcido. Era uma coisa inacreditável, ele tomava duas garrafas de uísque e ficava mais lúcido que nós todos, ele era um príncipe, explícito, calmo, tranquilo, como se não tivesse bebido nada. Nesse momento eu tava com 22, 23 anos de idade, e não tinha nenhuma bagagem alcoólica, experiência, nada disso, e eu não aguentava, ninguém aguentava, a equipe toda. Era eu, André Panucci, Nestor, um bando de gente, e a gente no meio da filmagem todo mundo caia, a equipe caia, começava a desabar, porque ele fazia todo mundo beber também, e a experiência alcoólica da equipe era pequena, então, quer dizer... Teve uma famosa filmagem que às 7 da manhã, na casa do Baden, todo mundo apagou, todo mundo, inclusive eu, um no gramado, apagou a equipe inteira, som, câmera, apagou geral, e o Baden meia hora depois foi pra lá, trocou de roupa, e acordou a equipe toda com um banho de mangueira, e saiu jogando mangueira na cara da gente, "vamos filmar, seus bundões", todo mundo acordou, se recompôs, tomou um café, porque ele tava inspirado, pegou o violão, queria contar histórias. Tinha um pôster imenso na cama dele, você vê o Baden e não imagina, tinha um pôster imenso do Che Guevara. Pra quem pensa que os grandes músicos são alienados...

Seu movimento seguinte foi trabalhar diretamente na televisão...?

PV: Na televisão. Nesse meio tempo a minha filha ia nascer, eu tava meio hippie, viajando pra cacete pra lá e pra cá, nesse processo de fazer filmes e não lançar, e não exhibir, como é o Brasil, né, gente, não ter espaço e reconhecimento, você produz, produz, produz e... Tava conversado com um cara da Riofilme ontem, e ele me dizendo que a maior distribuidora de filme brasileiro no país, nesse momento, é a Columbia Pictures, e a Riofilme agora se associou à Columbia pra lançar certos filmes porque ela, sozinha, não consegue lançar. Então tá lançando com as majors americanas, Paramount, UIP, então as coisas não mudaram, nesse tempo todo, a saga de *Como Vai, Vai Bem?* continua do mesmo jeito de quando eu tinha 18 anos.

(pergunta inaudível)

PV: Consegui emprego na TV Rio. A mãe da TV Globo, a mãe da Excelsior, fora a concorrente, a Tupy. E tinha a Record em São Paulo. Dos festivais, do Paulinho Machado de Carvalho... Dali saiu Boni, Walter Clark, o Dib foi câmera, foi uma grande escola.

(Veríssimo repete a história de Reinaldo Jardim, os programas de 1 minuto, "Um Rosto na Multidão", "Trailer Treze", já contadas na entrevista anterior)

PV: E comecei a colocar alguns curtas nos meus programas, nos especiais. Fiz um especial sobre o Nordeste, que a gente usou os curtas do Paulo Gil, do Geraldo Sarno, do Zelito Viana, nessa época

da televisão, e foi uma experiência fantástica. Trabalhava feito um maluco, acabei me separando, minha mulher, mãe da minha filha, achou que eu tava casado com a televisão e não com ela, porque passava o dia todo na televisão, chegava em casa e ligava a televisão pra ver o que eu tinha feito, que é o que acontece com os caras de televisão, televisão é um porre, é uma cachaca que você entra nela e ela te come vivo, e você já não tem tempo pros seus projetos pessoais, mais pra nada, a não ser ficar mantendo a televisão no ar.

E quando você sai você forma o grupo com a Aimberê?

PV: Eu sai da televisão e ainda passei uma pequena época na Tupy, fiz um especial pra TV Educativa sobre índios, e aí entra o negócio do índio na minha vida. Eu tive minha fase negra, a época dos filmes sobre artistas negros, musicais, e iria desembocar, já na época do vídeo, com Luiz Melodia, que cheguei a gravar algumas coisas, mas não cheguei a fechar o filme. Mesma coisa que tinha sido com Jorge, Milton, Baden. E aí nesse momento eu comecei a futucar nas minhas raízes familiares, pessoais, que a minha família era do norte, meu pai era do Pará, minha mãe era do Acre, eles tinham se conhecido em Manaus, e eu fui gerado na Floresta Amazônica, mas nasci no Rio. E evidentemente sempre tive Amazônia dentro de mim. E nessa época comecei, não sei porque razão, a cada vez me interessar mais por ler, estudar, folclore, etnografia, lendas, mitologias brasileiras, comecei a virar fã do clube do Luiz da Câmara Cascudo, meu pai tinha sido íntimo do Câmara Cascudo.

Eu fui morar em Santa Teresa, isso é muito importante, os anos 70 todos eu morei no bairro de Santa Teresa. Tenho dois movimentos muito importantes, a geografia é fundamental, minha adolescência, minha formação, com o apartamento em Ipanema, mas

principalmente em Copacabana, que vai mais ou menos até o início dos anos 70. Eu mudo pra Santa Teresa em 1973, por aí. Ali eu vim a conhecer o Dr. Nunes Pereira, que é um dos maiores sábios da natureza, ictiólogo, especialista em peixes, estudioso, falava 10 línguas indígenas, tinha vivido 50 anos de sua vida com índios na Amazônia brasileira, escrito muitos livros, era profundo conhecedor do candomblé vodu do Maranhão, também, e não sei porque cargas d'água...

(intervenção inaudível)

PV: A gente tinha se desencantado um pouco da televisão, do cinema, e tinha entrado numa trip, que eu acho que, tem umas amigas minhas que acham que eu sou um burro, que eu escrevo muito, e sempre me matei em cinema e televisão, e que acham que eu deveria ter sido escritor. "Larga essa porcaria toda que só te deu problema até hoje, e vai ser escritor, cara". Eu tenho 5 livros na gaveta que eu não publiquei, também nunca vou publicar porque tá sempre ligado em coisas que me consomem, e nesse momento aparece um laboratório de criação literária no MAM, no Museu de Arte Moderna, exatamente uma das sedes da minha formação cinematográfica, o MAM tinha sido muito importante nos anos 60, aquela coisa do Cosme, a Cinemateca, os 500 mil filmes que assisti no MAM, e naquele mesmo MAM esse laboratório só foi interrompido por um incêndio. E nós começamos um laboratório que juntava 20, 30 novos escritores, em torno de alguns orientadores que pintavam lá, Antônio Torres, o Romano De Santana, Márcio Souza, alguns caras que apareciam e davam algumas aulas, e a gente mantinha o grupo coeso, e a cada encontro todo mundo tinha que escrever um conto, e o conto era discutido o tema do conto, era coletiva a discussão do

tema do conto, e se tirava um tema, uma experiência familiar, uma notícia de jornal, se tirava uma coisa e durante as duas horas seguintes todo mundo escrevia um conto sobre aquele assunto. Esse laboratório acabou gerando um livro, que eram os melhores contos que tinham saído desse laboratório. Essa experiência durou mais ou menos uns 8 meses. Daí me gerou um casamento, eu me casei com a Marta Irene, e a fundação do Grupo Aimberê, que por meio dessa história dos contos, eu já estava interessado em etimologia, etnografia, essas coisas todas, o Nunes e tal, e os meus contos geralmente eram indígenas.

(pergunta inaudível)

PV: Marta Irene era anterior... Aquela loura pintava na Corcina, era minha sócia e principal colaboradora, ela, eu e Cíntia.

Still também?

Still também, fez a capa, as ilustrações. E o pessoal gostou desse conto, eu tinha um conto chamado "A Caça Escassa da Identidade", mas que originalmente era "Aimberê", nós mudamos, e esse nome Aimberê passou a ser o nome da revista que o grupo publicou. Uma das descobertas nossas tinha sido o livro do Quintiliano sobre a Confederação dos Tamoios, e nessa época a gente esqueceu o Rio daquele tempo e passou a viver no Rio da descoberta, da invasão, começamos a estudar aquilo ali.

O grupo acabou fazendo um pouco do cinema, não?

PV: Exatamente. Daí nasceu a ideia de pegar aqueles contos, aquelas ideias, e transformar em curtas. E aí quando a gente começou a rodar esses curtas a gente descobriu a Corcina, havia a cooperativa, a formação de uma nova cooperativa, após a formação do Grupo Câmara nos anos 60, havia uma nova cooperativa sendo gestada, em 1978, em que eu vou lá e encontrei todo mundo, velhos companheiros, amigos novos, a nata da nata do cinema brasileiro novo estava reunida ali na Corcina. Eram mais de 50 sócios, se não me engano.

(intervenção inaudível)

PV: Nessa época, exatamente. Eu fiz paralelamente... Voltamos para o 35mm, e rodamos *Aimberê*, que hoje se chama *A Visão do Gavião Tupinambá*, que é o *Aimberê* gerado pelo conto original, mas que a gente não conseguiu filmar por falta de grana. Que é um personagem, é o último cacique tupinambá a lutar contra a invasão portuguesa, contra Mem de Sá e Estácio de Sá, houve o extermínio da tribo tupinambá aqui no Rio de Janeiro.

Mas tem um dado contemporâneo...

PV: É, tem. Tem toda uma leitura do astronauta, desce um índio do disco voador, é o *Aimberê* de volta à Terra, quase um Cristo encarnado, a música do Caetano, "o índio descerá...". Foi na Corcina, exatamente. E o *Aimberê* também tá muito ligado a uma coisa muito bonita que era o enredo de uma escola de samba da época que ia sair exatamente em homenagem à história dos tupinambás. Então é a

minha relação com as escolas de samba, que vem desde aquela época, eu não contei nada sobre isso mas outra ligação musical muito importante na minha obra é a minha visão do samba, acho o samba uma *gestalt*, aquela palavra complicada que os alemães usam... não sei falar... é uma visão de mundo, é uma cosmogonia, um modo de ver a vida, de viver a vida, de encarar a vida. Nós cariocas temos isso. As pessoas pensam que samba é uma música, é um ritmo, não é. É uma maneira de se calçar, de beber, de falar, de fazer amor, de sonhar, de desejar, o samba é tudo isso, muito mais que uma forma de fazer música, eu sempre achei isso. E tem essa experiência, então durante os anos 70, em Santa Teresa, eu conheci a Unidos de São Carlos, e comecei a ser frequentador e participante...

O Aimberê foi enredo da Estácio?

PV: Não, a Estácio foi de Carajá, logo em seguida vou fazer o Carajá. O Aimberê foi tema da Caprichosos de Pilares, eu fui pra Pilares.

(pergunta inaudível)

PV: O título mesmo original é *A Lenda dos Carajás*, que depois eu subdividi, já com o Roberto na Corisco, muito depois, o filme tinha ficado com 25 minutos, e 25 minutos é impossível exibir em cinema, os caras não queriam nem saber, 25 morreu. Já tinha o estigma de não conseguir exibir as coisas... Então o que nós fizemos? Dividimos. Eram duas lendas, pegamos uma lenda editamos e separamos num filme, pegamos a outra lenda e separamos *A Cabeleira e o Urubu Rei*, e *A Estrela*, isso são filmes ligados, ele lembrou, às minhas relações com o Morro de São Carlos.

Isso foi anos 90...

PV: Não, isso a separação. Mas a hora que eu criei esse filme, gerei esse filme, foi 1978, 79. Em plena época Corcina, as três produções principais foram *Aimberê*, que depois eu vim a chamar de *A Visão do Gavião Tupinambá*, que era exatamente ligado ao samba enredo que tinha perdido na Caprichosos, um samba ganhou, mas nós fomos no compositor que tinha perdido, o Ratinho, compositor que todo sambista de verdade do Rio de Janeiro conhece, compositor de um dos grandes sucessores do Zeca Pagodinho, diga-se de passagem. Fomos à casa do Ratinho, o Ratinho liberou o samba pra gente, samba que tinha perdido na final da Caprichosos mas que nós achávamos que era o melhor samba do ano, que era (*cantarola*) "Rio de Janeiro sempre será um paraíso tupinambá, urusumerê, foi assim que se chamou antes da chegada do descobridor, que não passou de invasor ao tentar escravizar a linda raça tupinambá, esse foi, esse foi o primeiro movimento de liberdade no Brasil, e o índio resistiu à opressão, reunindo os tamoios, criando a Confederação/ Depois de tantas batalhas sucessivas, veio a destrutiva e fez a aldeia desaparecer, deixando de herança a alegria das tribos de Aimberê, que nos campos do céu foram viver/ Aimberê, Aimberê, o carioca tem orgulho de você". Esse samba é um obra-prima do Ratinho e esse samba é o que casou, encaixou dentro desse curta. *Aimberê* é a minha primeira participação na Corcina.

Em seguida, graças aos meus contatos com João Américo e Nunes Pereira, nós começamos a estudar as lendas Carajá, nós já estávamos estudando as lendas Gavião, lenda Urubu-Capó, várias lendas de outras etnias, e descobrimos no povo Carajá talvez os maiores poetas da humanidade, quem já leu as lendas carajás, é de

uma sabedoria tibetana, eu diria, sabe, e as pessoas acham que os caras são primitivos. Os caras são refinadíssimos em matéria de poesia, lembra *As Mil e Uma Noites*, e a gente sempre se encantou, e decidimos adaptar duas lendas carajás para o cinema. E novamente, uma “coincidência”, entre aspas, uma escola de samba decidi sair com um enredo carajá, que era uma lenda carajá, “Das Trevas à Luz do Sol, uma odisseia Carajá”, que a Unidos do São Carlos resolve sair em 1979. Aí nós fomos pro Morro de São Carlos, convivemos durante um ano, foi aí o meu batismo em samba, nessa escola eu sai 8 anos, 3 anos na ala de bateria, 2 anos na ala dos compositores, de harmonia, passista durante 2 anos... Fiz a minha pós-graduação em samba no Estácio, 8 anos de Estácio.

Esse momento da Corcina você vai produzir um filme que faz grande sucesso na época que é o Bahira, o Grande Burlão.

PV: O *Bahira* é o terceiro movimento, já tivemos o Aimberê, os Carajás, e muito ligado a essa estética indianista, ligado a essa coisa toda... Eu comecei a escrever uma língua... Eu morava num hotel em Santa Teresa em que só moravam náufragos, solteiros, divorciados e desquitados, que era o Hotel Bela Vista. Lá morava o Sandrão, ator de cinema, que fazia bandido em cinema, o Joel Rufino dos Santos, Paulo Vilaça, morava umas figuras, o Cabral, que era um jornalista comunista, e lá a gente fundou um jornal e tinha o Glauco Mattoso, um poeta de São Paulo doidíssimo, e o Glauco tinha o tal do Grupo dos Amigos do Marcianinho, uma loucura, um pessoal que tinha contatos extraterrenos. O Still, por exemplo, é um cara, Still já viu uns 80 discos voadores, é o cara que eu conheço que mais viu, Still já teve contato imediato assim como vai tomar cafezinho na esquina, e conta com uma riqueza de detalhes que ai de você se achar que

aquilo não é verdade. Então a gente tinha diversos contatos, porque os índios tem muito essa coisa de extraterrenos, eles transam muito com céu, céu e a terra estão falando a mesma coisa, mesma coisa do reino dos orixás, então nessa época eu comecei a escrever em "tupinic", durante dois anos, que era uma mistura de "tupi" com "beatnic", e o Glauco Mattoso mandava texto em tupinic pros jornais, eu tenho esses textos guardados até hoje, foi uma experiência. Aí comecei a estudar tupi, por causa dessas coisas todas, comecei a estudar tupi e a fazer a fusão do tupi com o português.

E como nesse ambiente todo o filme surgiu?

PV: Aí nesse ambiente a gente fica muito amigo do Dr. Nunes, que nesse momento tinha exatamente 85 anos de idade, e só pensava em mulher, 24 horas por dia pensando em mulher, e ele tinha uma biblioteca de 90 mil volumes sobre coisas indígenas. Então eu ia lá pra biblioteca dele, lá no Largo do França, aquela loucura, o livro de cabeceira dele era "Don Quixote de La Mancha", edição original deste tamanho assim, um herói fundamental porque Don Quixote é o grande inspirador do Macunaíma de Mário de Andrade. E o Nunes era uma figura que gostava de uma coisa que eu sempre gostei que é a pornografia, o erotismo, era um cara extremamente erótico e eu sempre fui muito simpatizante de tudo o que era erótico, e eu vivia numa sociedade intelectual onde a maioria dos meus colegas eram pudicos, a esquerda brasileira é pudica, todo mundo trepa debaixo do pano, mas é raro. Mesmo na época de 68, aquele cineasta do Glauber que morreu, que era líder estudantil, que fez o "História do Brasil", era o único cara que comia gente na época, ele tinha uma garçoniere, então era um ídolo, "pô, o cara come gente", e a gente ficava só no beijinho, não passava muito disso não, os intelectuais eram

complicados e tal, ou então casavam logo: não tinha essa coisa da aventura. E o Nunes era um cara totalmente seduzido pelas cuinhãs, cuinhãtãs... Tem um episódio sensacional do Nunes, antes de eu filmar ele, que fez minha cabeça totalmente – o Nunes tem 500 histórias, né, 500, mas pra contar uma só... Um cara, um grande empreendedor imobiliário, resolveu lançar três prédios na Barra da Tijuca, na época em que estava erguendo a Barra, novos empreendimentos na Barra, e chamou um amigo dizendo que queria lançar três torres na Barra, mas queria um nome brasileiro pra eles, uma coisa bem nacionalista, chega de negócio americano, vamos fazer umas torres bem brasileiras. Que tal nomes indígenas? Aí esse cara que tava na festa falou que conhecia o cara perfeito para esses nomes indígenas que ele estava querendo, Dr. Nunes Pereira. Aí fizeram contato, apresentaram, rolou uma graninha, e aí o Nunes foi pra casa, pensar num nome que representasse a flora, a fauna brasileira, coisas indígenas. O Nunes foi e bolou três nomes, aí os caras colocaram os nomes nos prédios, e tal, colocaram no jornal o nome, e aí teve o coquetel do lançamento do grande empreendimento, pra comemorar a venda dos prédios, mandou colocar orquídeas, bromélias, flores brasileiras, pra dar o caráter nacionalista aos prédios. E estavam lá os nomes: Arambá... não me lembro dos outros dois. E o cara perguntou o que significavam esses nomes indígenas, e aí o Nunes falou que “na língua orobucapó esse aqui é da língua pareci, flores, as mais belas flores dos rios amazônicos...”. Só que no dia da inauguração apareceu um cara lá que falava tupi, o cara conhecia língua indígenas, tipo Humberto Mauro, aí viu o nome dos prédios e falou, “mas vem cá, tu vai deixar esses nomes dos prédios aí?”, “claro, um iminente antropólogo que pôs, são as flores da Amazônia...”, “não, que é isso, esses nomes não significam flor...”, “mas o que é?”. Os nomes simplesmente significavam buceta, buceta e buceta, eram três bucetas em três línguas indígenas diferentes! Xoxota 1, Xoxota 2 e Xoxota 3! Aí o cara

quando olhou disse “já sei quem foi a pessoa que deu o nome...”. Mas como ninguém manjava as línguas... Não sei se o cara mudou depois.

Mas você foi sensível isso, naquela cena do bonde...

PV: Isso, na cena do bonde e na cena do trem, que a gente grita o nome dos três prédios, é gritado dentro do metrô do Rio, “Arambá!”, eu fiz o elenco todo gritar o nome dessas flores, que ninguém sabe o que é. Eu tava saindo de Santa Teresa, 1978, 79, desço pro asfalto, volto pra Copacabana, e o *Bahira* significa exatamente minha saída de Santa Teresa, minha descida à selva de pedra, de volta à Copa, porque Santa Teresa era o paraíso, era maravilhoso, mas eu tava ilhado, sair, voltar, era complicado, eu não tinha carro, e aquela vida boêmia estava acabando porque estava se iniciando naquele tempo o ciclo de violência que nós estamos hoje vivendo no Rio, estava sendo trocada a guarda, o Rio de Janeiro tinha a malandragem, e ela estava sendo substituída pela bandidagem, então exatamente desse momento do final dos anos 70 para o início dos anos 80, e eu estava acostumado a conviver com a malandragem, que no máximo tinha uma faca. O tráfico começa a se impor, e isso tem bem simbolicamente a morte do Russo, é um personagem de filme, que tem todo um roteiro meu, era um gênio do Morro da Coroa de Santa Teresa, ele consertava tudo, tudo o que enguiçasse na frente dele ele ia lá, sem informação nenhuma, e consertava, é o cara que se tivesse oportunidade na vida, um estudo, ele seria um César (nome inaudível), e em 1978 exatamente o Russo é assassinado com 8 tiros, levou três dias pra morrer no hospital, e nesse dia eu resolvi sair de Santa Teresa, mataram o Russo e eu vi que realmente não dava mais pra ficar ali... Era o Robin Hood do morro, cantava as músicas do

Jorge Ben, era um cara que me acordava todo dia com um baseado. Aí o Russo é uma espécie de divisor de águas, e aí eu falei que se é pra descer de Santa Teresa vamos descer fazendo um filme, e esse filme é *Bahira, o Grande Burlão*, que a gente faz exatamente a descida do bonde de Santa Teresa até o final, o último plano é na Cinelândia, e o Nunes vem contando um pouco das suas histórias, e a gente decorou um bonde com motivos indígenas, a gente conseguiu um bonde por um dia, o Régis me ajudou a fazer a decoração, flores, palmeiras, três índias a caráter, e o Nunes sentado numa rede, tomando um tacacá na cuia, descendo de bonde e contando as histórias, cheio de guerreiros, o condutor do bonde era um cacique xavante, uma loucura total. E esse filme foi premiado em 1979 no Festival Nacional de Curta-Metragem JB-Shell, cuja entrega foi no Cinema 1, na Prado Júnior, e foi o prêmio que eu mais me orgulho, de todos os que eu ganhei antes e depois, pelo fato de eu ter concorrido com mais de 250 curtas-metragens, o Brasil naquele momento tinha produzido mais de 400 curtas-metragens no ano, era o maior produtor mundial por causa da Lei do Curta, e eu, com 250 curtas, o *Bahira* ganhou, e durante os anos seguintes, dois dos jurados desse festival, que era o Cosme Alves Neto, da Cinemateca, e o David Neves, passaram a me chamar de Bahira, não mais de Paulo Veríssimo, e eu passei a ser o Bahira, por causa desse filme, os dois eram apaixonados pelo filme. Eu diria que esses três filmes, essa trilogia, o *Aimberê*, o *Carajá* e o *Bahira*, eles são o vestibular, o preâmbulo, a ante-sala do *Macunaíma*, que vai vir. Agora eu vou pedir um brake, pra tomar uma água, uma cerveja... Chegamos em 1979!

(interrupção na gravação)

Voltamos então a falar daquele ambiente da Corcina, final da década de 70, seu curta *Antropofagia*, que vai ser uma espécie de detonador do seu primeiro longa-metragem.

PV: Voltando à fase dos curtas, a gente separa claramente os curtas musicais, Jorge Ben, Milton, Baden, e os curtas indígenas, cultura afro-brasileira de um lado, e em seguida a cultura indígena, e encerrando esse ciclo em 1979 eu faço um filme chamado *Antropofagia*, ou *Mais Fortes que Catiti Catiti são os Poderes do Jabuti*, que é uma frase do manifesto antropófago do Oswald de Andrade. Nessa época eu lidando com a mitologia indígena, o lendário indígena, e aquela coisa do "tupinic", essas relações todas, meu contato com o Nunes Pereira, com o Peré, com o pessoal de campo, e começando a ter contato com os índios e tal, acontece o *Raoni* nesse momento, que é um filme que eu pessoalmente gosto muito. Eu comecei a voltar a ter contato, a ligar isso tudo com o modernismo brasileiro, ou seja, com os modernistas, aí volto à década de 20, à Semana de 22, todas essas relações textuais, literárias, temáticas, vão desembocar primeiro no Romantismo, o pilar está ali no José de Alencar, *Ubirajara*, *Iracema*, livros de cabeceira da minha mãe e do meu pai quando chegam aqui no Rio, e antes do *Antropofagia*, eu sou chamado para fazer um projeto, que eu acho que o Roberto talvez tenha feito também, que era o RTV, que era um projeto da Embrafilme com a TV Educativa, um convênio de fazer documentários de 52 minutos, chamar vários cineastas, a cada mês, e fazer um documentário de 52 minutos para ir ao ar pela TVE, e na época o responsável pelo projeto era o José Carlos Asbeg, trabalhando dentro da Embrafilme, fazendo essa ponte.

Em película?

PV: Em película. E o Arbeg me chamou pra fazer um, e evidentemente, qual o tema escolhido? Índio, só falava de índio o tempo todo. E eu escolhi esse tema, e o programa se chamou *A Imagem dos Índios*, foi esse programa que eu montei com o Airton e o Carlos Cox, eram dois montadores, moviola... O que esse especial representava. Era um programa de 52 minutos relatando as relações que o cinema brasileiro tinha com os índios até aquele momento. Então nós fomos até as imagens do Rondon, desde os primeiros os documentários etnográficos de então...

Major Luiz Thomas Reis...

PV: Exatamente! Recuperamos tudo, levantamos um acervo extraordinário, desde André Luiz, Ubirajara, o do Caldeira, aquele herói de Manaus, o Aimberê de Manaus, me foge a palavra...

Ajuricaba...

PV: Exatamente, *Ajuricaba*, esses filmes todos... *Terra dos Índios*, do Zelito. Porque naquele momento, inexplicavelmente, entre aspas, a intelectualidade brasileira e o meio cinematográfico estavam quase descobrindo o índio, havia uma redescoberta... Porque no Brasil é assim, de 10 em 10 anos, 15 em 15, 20 em 20, toda vez que a coisa se desnacionaliza de uma tal maneira, e que ninguém sabe aonde está, quem é, vai-se buscar no índio uma relação. Isso aconteceu na ecologia, aconteceu nos anos 60, e aconteceu naquele momento, não era só um movimento pessoal meu, mas era quase um encontro, e eu fiz esse programa que foi apresentado, eu coloquei como narradora

do programa a Norma Benguel, que estava exilada, estava sem trabalho, sem nada, o pessoal da Embrafilme tentou me convencer de todo jeito, “vai chamar a Norma, a Norma vai ser um problema”, e ela acabou fazendo o programa, caracterizei ela de índia, ela apresentou de índia o programa na TVE, toda cheia de pintura corporal e o cacete, e ela adorou o programa, fez muito bem, passou uma veracidade enorme, e ela ficou minha fã, porque eu tinha ido na casa dela, ela estava sem emprego há 5 anos, ninguém lembrava que a Norma Benguel existia, e eu fui lá e falei que ela ia apresentar o programa. Nesse programa tem depoimento de todo mundo que você possa imaginar, Darcy Ribeiro, Nunes, e o caralho a quatro. Esse programa não foi um curta, mas paralelo a ele eu fui estudar o que o cinema brasileiro tinha feito até ali com suas relações com a imagem do índio...

E o Antropofagia é um resultante desses estudos?

PV: Exatamente... Esse programa, a gente terminou em dezembro, janeiro, e era carnaval. E eu cismeiei, eu tava lendo muito Oswald de Andrade, antes de chegar no Mário, que era mania coletiva, de todo mundo, 9 entre 10 intelectuais cariocas gostavam de Oswald, era unânime, Oswald era o dono do Posto 9, Chacal, o movimento poético, poesia telegráfica...

(um telefone toca, interrupção na gravação)

PV: Nós terminamos o programa, o programa foi ao ar e era carnaval. E eram dois os meus livros de cabeceira nesse momento, eram os poemas do “Manifesto Pau-Brasil” e o “Manifesto Pau-Brasil”

e o "Antropófago", e eu tinha feito o "Manifesto Tupinic" na época, estava trabalhando muito nisso, e paralelamente era o (*nome inaudível*), que era meu poeta de cabeceira, *Cobra Norato*, e os mineiros fizeram genialmente, o grupo Giramundo, *Cobra Norato* no teatro, foi uma revolução estética maravilhosa, que é talvez um dos maiores espetáculos já feitos no país. Nessa época eu estava relacionado com esses caras, e *Cobra Norato* era o maior poema épico da língua brasileira, e quem não tinha lido ele, pra mim, era um débil mental... Você começa a se envolver com as coisas e acaba ficando radical mesmo, é igual o pessoal do Guimarães Rosa, se você não leu, você não existe... Era um radicalismo, mas com suas razões, razões importantes, porque são coisas muito esquecidas, aí tive uma ideia de rodar o *Antropofagia*, ou *Mais Fortes que Catiti Catiti*, que eu peguei a câmera e sai com o meu câmera na rua, película, e resolvemos filmar o carnaval de rua do Rio de Janeiro, que não tinha acabado, que ainda existia, o concurso do folião, a Rio Branco ainda estava muito revitalizada nessa época, os blocos da Zona Oeste, havia um carnaval de rua, hoje em dia não existe mais, tá encerrado. E aí sai com a câmera filmando o carnaval de rua com o "Manifesto Antropófago" na cabeça, ou seja, o roteiro, então cada citação do Manifesto a gente buscava no carnaval uma situação que tratasse daquele verso, aquele dito, aquele poema do Manifesto, no carnaval. E assim foi feito, um filme de episódios, vários episódiozinhos que tratavam do "Manifesto Antropófago", "Pau-Brasil" também. Filmado esse material, era um material doidíssimo, ninguém sabia o que fazer, aí eu chamei a pessoa mais categórica, organizada que eu conhecia, que era a Mariza Leão, pra montar comigo, e ela entendeu o projeto, e montamos: pra este momento do Manifesto são essas e essas situações, pra aquele momento são aquelas e aquelas, e agrupamos diversos episódios, e chamamos o Still pra fazer as ilustrações que abririam cada episódio do Manifesto, o Still sempre foi o nosso artista de cinema mais antropófago de todos, o Still sempre

foi, se você assiste um desenho animado do Still as coisas sempre estão se devorando, entrando e saindo de dentro uma da outra, sempre dessa linhas selvagem. Foi o encontro certo, o Still fazendo as ilustrações, a Mariza me ajudando a organizar, e botei uma trilha sonora baseada nos princípios da antropofagia, talvez até do tropicalismo, tinha de tudo, de Orlando Silva, Altemar, até Dicró, Gil, eram as maiores loucuras, Orestes Barbosa...

É um média?

PV: Não, não, acabou ficando um filme com 12 minutos, e ficou um filme enchutinho. Esse filme ganhou um prêmio de melhor filme na primeira Mostra de Humor de Curitiba, teve uma mostra de humor lá.

Foi exibido?

PV: Foi exibido nos cinemas, distribuído pela Corcina. Junto com os outros filmes todos que eu falei é a ante-sala do *Macunaíma*...

Tudo isso é um processo. São os filmes que você vai fazendo e vai vendo e que vão... Naquele momento, por exemplo, o Pasolini tinha feito a Trilogia da Vida, *As Mil e Uma Noite*, *Decameron*, são todas linguagens que se aproximam... Quando você acha uma coisa sua, profundamente, lá dentro, pode ter certeza que ela está espelhada no resto que está em volta. Quando você fez aquele projeto do Cartola, aquela coisa toda, que hoje em dia a gente viu 500 projetos do Cartola depois daquilo, que a toda hora se está revivendo, estudando, aquilo reflete uma preocupação coletiva, que não era só minha. Depois eu vou estudar e ver que o Cartola, o Heitor dos Prazeres e o Paulo da Portela são os três intelectuais do samba carioca, os caras

que fundamentam quase que a ideologia do samba. Um puxa uma brasa pra uma sardinha, mas daqui a pouco vai ter uma cantora que vai se interessar, vai ter um grupo, uma orquestra, as coisas são assim. Eu estava metendo a colher nesse caldeirão indígena e acontece a minha viagem à São Paulo. Em 1978, ainda em 1978 – eu diria que esse ano é um ano tão importante quanto 68, né, não sei o que acontece com os 8, até estou torcendo pra que em 2008 agora nós tenhamos uma revolução cultural inédita nesse país, que eu faça filmes, que volte tudo, 68 foi a loucura, 78 também, 88 eu não lembro, 98 foi mais complicado, mas ainda assim eu trabalhei muito.

Você vai a São Paulo...

PV: Eu fui a São Paulo, porque havia a estreia nacional da peça *Macunaíma*, espetáculo teatral do Antunes Filho, com o grupo de teatro Pau-Brasil, que depois de um ano e meio de ensaios e escrita, estavam apresentando o espetáculo no palco pela primeira vez. Eu peguei um ônibus, um Cometa, e fui pra São Paulo, era muito comum pra um carioca dessa época pegar um ônibus desse e ir pra São Paulo pra ver teatro, São Paulo tem uma meca de teatro lá, cinema era Rio, teatro tinha São Paulo. Aí ao entrar no Teatro São Pedro e assistir o espetáculo *Macunaíma*, que tinha exatamente 4 horas e 15 minutos de duração, a peça começava às 8 horas da noite e terminava à meia-noite e quinze, com o teatro lotado. Eu entrei e tive um choque, uma explosão, quase um ácido lisérgico, atômico. Eu tinha encontrado no palco, na linguagem artística, na estética, todas as minhas preocupações artísticas dos últimos 5 anos estavam corporificadas no espetáculo. As minhas inquietações, os interesses pela mitologia e pelo lendário brasileiro, pelo folclore, estava tudo ali. Eu sai de lá e não sei em o estado em que eu estava... Não consegui

dormir, fiquei zanzando pela cidade a noite inteira, e no dia seguinte voltei ao teatro pra assistir de novo, e determinei dentro de mim: eu vou ser o cineasta que vai documentar isso. Eu tenho que fazer um filme disso. Tentei fazer alguns contatos na época, também estava meio intimidado, meio chocado. Mas eles me informaram de uma coisa: daqui a 9 meses – tinha 9 meses de carreira lá – nós estaremos no Rio de Janeiro, no Teatro João Caetano da Praça Tiradentes, e eu pacientemente voltei pro Rio, continuei meus escritos, tentando lançar os meus filmes e tal, e esperei a vinda deles. Eles chegaram 9 meses depois, estrearam, todas as críticas nacionais naquele ano, ganhou todos os prêmios da imprensa paulista, e aqui o (*nome inaudível*) escreveu duas páginas de jornal, do JB, dizendo que o teatro brasileiro se dividia em A.M. e D.M., antes de *Macunaíma* e depois de *Macunaíma*. O espetáculo estava mais curto quando chegou ao Rio, ele estava com 3 horas e 40 minutos, eles tinham conseguido cortar 35 minutos, estava mais enchutinho. E aí eu fui ao espetáculo, subi, fui aos bastidores, fui aos ensaios, e falei com o Antunes que era aquele cara do Rio que foi em São Paulo, e falei que queria porque queria fazer, eu sou o cara, quero chamar vocês pra ver meus filmes, o *Bahira*, o *Antropofagia*, o *Carajás*, e o caralho... Nem precisa: o Antunes me escutou por uma hora e disse que da parte dele estava tudo tranquilo, eu acho muito interessante a ideia, e você conversa com o Grupo Pau-Brasil, eles estão ensaiando. Eu vou parar o ensaio e você sobe no palco e informa ao grupo suas pretensões. E assim foi, o elenco no palco, o Antunes chegou, parou o ensaio, os atores desceram pra plateia do João Caetano e eu subi pro palco, imagina, o cu piscando, eu no palco do teatro e os atores todos embaixo, pra eu explicar o que eu queria fazer. Primeiro, "eu amo vocês, sou apaixonado por vocês todos, quero casar com vocês, meu negócio é esse, esse e esse, eu quero fazer o filme". O grupo se reuniu, conversaram, conversaram e conversaram, e 1 hora e meia depois assinamos o primeiro termo de

compromisso, que eu seria o cara, que eu teria que correr atrás de grana... Imediatamente eu levei o projeto para a Embrafilme, na época, primeiro pro SRTV, e ele achou que aquilo lá era muito grande, aí começou, passa pra Embra... Aí começou o meu martírio.

Só que nem um mês se passou de entra pra lá, sai pra cá, pede ajuda daqui, da Secretaria de Cultura e tal, formaliza o projeto, e eu encontrei o Grande Othelo, que já tinha feito uma narração do meu documentário sobre o Milton Nascimento, muitos anos antes, e eu queria seduzir o Othelo porque eu achava que, fazer um espetáculo teatral pra cinema é uma coisa muito complicada, e o espetáculo tinha... O Antunes é um cineasta, né, um cineasta frustrado, mas ele projeta uma linguagem de cinema que todo o espetáculo tinha, um espetáculo do Antunes é cinema puro, é travelling, é pan, toda a linguagem tá no discurso físico das peças do Antunes. Mas ainda assim transpor aquela emoção que a gente tinha era um desafio cavalariço. Aí em primeiro lugar eram três câmeras, e os três câmeras assistiram comigo a peça umas 7, 8 vezes, e a gente ficava anotando, decupando o espetáculo, o que a câmera 1 iria fazer, a câmera dois... Era eu, Renato Lacleite, o Flávio Ferreira, que tava começando, e o Marcelo Coutinho, eram eles três. E nesse processo eu encontro o Othelo. "Mas que loucura, eu já fiz o Macunaíma", "mas, Othelo, você fez o Macunaíma criança", foi o argumento com que eu consegui conquistar o Othelo pro filme, falando que a visão do cinema, que aquilo era um teatro, mas que a gente tinha que transbordar, a peça tinha que sair do palco e inundar os outros universos. Então o Othelo era o símbolo disso tudo. "O Macunaíma, você me desculpe, mas você fez a criança, quem faz o adulto é o Paulo José, no meu você vai fazer o adulto", e no fundo, lá no fundo, no coração, no peitinho dele, ele tinha consciência disso, que ele tinha feito uma coisa genial, mas que durava 15 minutos em cena, e

os outros 80 eram o Paulo José, no meu não, no meu você vai ser o protagonista, que Paulo José o caralho...

E ficou naquele negócio, vai não vai, e tal. As primeiras relações com a Embra, primeiro uma ajudazinha pra gente comprar umas latinhas, ainda era um documentário, o projeto que foi aprovado era um pouquinho pra frente, e nisso eu levei o Othelo pra assistir *Macunaíma*, e no dia que o Othelo foi, foi uma loucura, porque eu coloquei uma câmera, uma câmera numa poltrona filmando todas as reações do Othelo ao espetáculo, sentou lá na quinta fileira, eu botei uma câmera na quarta, silenciosa, e a câmera ficou registrando tudo o que acontecia com o Othelo durante o espetáculo todo, e o elenco todo sabia que o Othelo estaria assistindo, então foi um pânico geral, uma coisa muito estranha, porque os caras estavam cobras, treinadíssimos fazendo aquele espetáculo, mas sabendo do Othelo naquele dia o Macunaíma protagonista, o Carlos Augusto Carvalho, o Cacá Carvalho, quase não conseguia entrar em cena, foi empurrado pra dentro de cena, porque tava com medo do Othelo que estava na plateia, e o Othelo era um mito pros caras, uma loucura. "Othelo tá aí, caralho, que porra que eu vou fazer?", "faz o que você faz todo dia, porra!". Aí o Othelo reconhecendo os episódios, toda uma filmagem muito interessante, o Othelo, e também uma filmagem do que tá acontecendo no palco com o Othelo ali... Foi uma das filmagens que a gente fez, a gente fez muito mais outras dali pra frente, e resolvemos fazer o primeiro encontro dos dois Macunaímas, o do teatro e o do cinema, no Campo de Santana, que foi a primeira cena do *Macunaíma*, que é o encontro dos dois caçando cotia no Campo de Santana. Botei o Othelo, e o outro Macunaíma, o Manape e o Jiguê da peça, todo mundo meio assim, "mas vamos fazer, vamos fazer!", e fizemos, e foi uma cena do caralho, os dois Macunaímas se reconhecendo, um é a sombra do outro, que era o poema do Jorge de Lima, "Eu e Minha Sombra", outro modernista importante,

fundamental pra gente. Com a entrada do Othelo se modificam todas as visões que a gente tinha tido. A gente reescreve o roteiro, o de dentro, que era o do teatro, e o de fora.

E quem estava trabalhando com você?

PV: Eram várias pessoas, Ilma Fontes, Caufi Rodrigues, Mano Melo, teve várias colaborações aí nesse roteiro...

Você era o central?

PV: Era o central, mas era um bricabraque, começava a montar um jogo, um livro Cortazar, "O Jogo de Armar", era um jogo de armar, porque onde, qual era o episódio importante, o que estava dentro do palco, o que estava fora, qual as relações de um com o outro, e a que eles podem levar, qual é o filé mignon, qual é a essência do palco e qual é a coisa do Macunaíma que não está no palco... Então aí fui estudar *Macunaíma*, fui entrevistar todos os macunaimólogos do Rio, de São Paulo, de Brasília, conversei com Telê Porto Ancona Lopes, com a Gilda de Mello e Souza, entrevistei Pedro Nava, conversei com todos os contemporâneos de Mário de Andrade ainda vivos, horas e horas e horas, em busca das pistas de Macunaíma. E aí estabelecemos que o roteiro começava com os dois Macunaímas voltando da Ursa Maior, onde eles terminam, ele foi morar na Ursa Maior, eles descem para o Brasil de hoje em busca do seu autor, Mário de Andrade, pra pedir pro Mário mudar certas passagens do livro que não agradavam de maneira nenhuma o herói. Esse é o *leit motiv* básico, que nasce com a presença do Othelo, uma volta do Macunaíma hoje, em busca do Mário o tempo todo, então tem a

sequência do Macunaíma conversando com o Mário lá, com a estátua do Mário lá em São Paulo, com o quadro do Portinari, ele conversa com todas as alusões possíveis. Chamamos o Paulo Gracindo também pra fazer a voz do Mário, Paulo Gracindo também foi outra experiência muito engraçada, todo mundo dizia "o Paulo Gracindo vai entrar aqui na prima e fazer tudo", com a bagagem dele toda, aí o Paulo Gracindo chega lá no estúdio, lá no Dela Riva, e blá-blá-blá, aí eu chego pra ele e falo: "Paulo Gracindo, não é nada disso", "nossa, você teve coragem de falar que não é nada disso?" Aí eu fui lá ensaiar, porque eu conhecia aquele texto como a palma da minha mão... Aí eu falei com o Paulo, "Paulo, você vai dar um esporro, mas é um esporro carinhoso, ali você tem que baixar, ali é o tom certo", e assim foi. O Paulo Gracindo começou a fazer 10 tomadas, ele que era o rei, famoso na Globo de só fazer uma tomada, 10 tomadas, e ainda chegava pra mim assim e falava "tá bom?", "ainda não...", aí fazia a décima.

(corte na gravação)

PV: E tá vindo um Zurlini aí... Quero pensar um plano que, tendo esse material já – eu pedi 20 filmes, já chegaram 3, tá vindo mais 2, vão ficar 5, tá vindo aos poucos – é toda a cinematografia que ninguém dessa geração conhece, e que foram fundamentais pro próprio Cinema Novo, pro cinema dos anos 60, 70, pelo menos nós no Grupo Câmara, o que a gente bebeu era o cinema italiano, mais que o francês, mais que o americano, mais do que o inglês. O Gregoreti, pedi os dois Gregoretis, é um cinema fundamental, uma novidade. Agora com essa coisa, retomada e tal, nêgo fica falando do Rossellini, mas tem os outros caras, principalmente os cineastas B e C, o Monicelli, o Dino Risi, é que neguinho só fala de Fellini e

Antonioni. Cinema italiano, o segundo escalão era do caralho, então vamos estudar o segundo escalão, o *Como Vai, Vai Bem?* é filho do segundo escalão.

Já tá gravando, já voltamos...

Então voltamos falando da sua epopeia, quando você finalmente consegue captar o material todo e a primeira exibição é no Festival de Brasília...

PV: Não, não... Até Festival de Brasília já é o final. *Macunaíma* foram sete anos, sete anos de filmagem e montagem. Nós fomos descobrindo coisas essenciais que não tinham sido retratadas nem pelo Joaquim Pedro nem pelo Antunes, inclusive, coisas que foram colocadas em segundo ou terceiro plano, e que várias pessoas nos alertaram para sua importância. O processo de filmagem foi muito louco, primeiro pela precariedade dos recursos, pela falta de dinheiro, que é um problema seríssimo. Segundo que a gente filmava, montava e voltava a filmar, o que significa o seguinte: a montagem começava a pedir filmagem, e foi exatamente o acordo que a gente fez com a Skylight Cinema, lá com o Bruno, com o pessoal da Sky, que propiciou a gente a continuar, porque o que a Sky fez? Acreditou, apostou no projeto, e nos ofereceu a moviola. A gente pegava aquela tonelada de material do espetáculo, por fora, as externas e o Othelo, e começava a estruturar a storyline, a primeira montagem, *Macunaíma* teve várias fases de montagem...

Quem montou?

PV: Carlos Cox e o Peri, filho do Iberê Cavalcante, Peri Cavalcante. Mas o Cox era o titular da montagem, e ele tinha acabado de montar *A Idade da Terra*, do Glauber Rocha, ele tava passando ele, junto com três montadores também, depois de uma loucura daquela... Porque o Glauber montava e desmontava, montava e desmontava, o filme era muito melhor do que aquele que chegou ao público, o Glauber filmava, chegava lá e desmontava tudo, o que não era o nosso caso. Diante da precariedade de recursos e meios, quando a gente tinha montado um rolo, uma sequência, um episódio de *Macunaíma*, a gente descobria que tava faltando uma coisa muito importante, uma cena, uma situação, e parava a montagem e ia filmar, filmava e voltava pra montar, ao cobrir aquele buraco a gente descobria uma relação com outro episódio, ou com o momento seguinte, tava faltando uma coisa às vezes na própria peça. Nós fomos à Campinas! O espetáculo voltou pra São Paulo e depois foi pra Campinas, e nós fomos pegar a coxia do *Macunaíma* também em Campinas, pra você ter uma ideia, porque estavam faltando uns elementos importantes de coxia que a gente tinha perdido no Rio, não tinha pegado em São Paulo...

O filme é uma coisa viva, e você não pode ficar querendo mandar no filme, achando que você é o dono da ideia do filme, porque o filme é uma energia cósmica, eu diria até divina, e essa energia começa a se organizar, se estruturar de uma tal maneira, que ela mesma começa a te passar mensagens... Acontecia uma coisa muito engraçada, nós tínhamos uma editora de som, Ângela Almeida, uma das pessoas fundamentais da história do *Macunaíma*, que ela cuidava da trilha sonora. Ângela é uma mulher muito bonita, muito inteligente, e ela é especialista em fazer trilha sonora pra teatro, na época, e Ângela era do signo de Escorpião, que é engraçado porque é um dos signos mais críticos do zodíaco, são dois signos, Escorpião e Virgem, os dois maiores críticos, um crítico instintivo, intuitivo. Então a gente

montava durante um mês, 30 minutos daquela sequência que estavam montados, e chamávamos a Ângela, que estava pesquisando a trilha sonora, pra assistir. E o Cox tinha uma verdadeira paranoia quando a Ângela aparecia na moviola, apaga a luz pra Ângela ver, e ele "ai Meu Deus do Céu, vamos ter problemas". Era um instinto bruto, ela entrava e via. Ela não tinha frescura e papa na língua, quando acendia uma luz ela dizia "tá uma merda aquilo ali, aquilo tá ótimo, aquilo tá brilhante, aquilo tá um cocô". Normalmente, 90% das coisas que ela achava era verdade, e que a gente estava tentando de uma certa maneira camuflar, pequenas deficiências, de narrativa, de linguagem, que estavam acontecendo ali, e Ângela ia lá e botava o dedo na ferida. E por isso toda vez que ela chegava a gente tinha que desmontar uma coisa, ou refilmar alguma coisa, tava faltando alguma coisa na porra do troço que era um verdadeiro terror! Uma vez por mês ela ia na moviola... E a outra que ia na moviola de vez em quando era a Tânia Quaresma, ia mais pra salvar a gente, porque a Skylight não aguentava mais, foram dois anos e meio de moviola. A direção da Sky se reunia e resolvia expulsar a gente da moviola, esses caras, vamos dar mais 30 dias, se esses caras não acabarem... É igual tá acontecendo com o Guilherme Fontes agora, essa cena ridícula do Ancine mandar entregar em 30 dias se não vai perder tudo, e todo mundo sabe, matematicamente, que não pode entregar em 30 dias o filme pronto, tá faltando mixagem e tudo. Então faz um acordo, demorou um tempo, vamos conversar, mas chega e faz um acordo real, e não chega e dá 30 dias, aí sai o jornal... Então a gente foi encostado na parede: 30 dias pra sair o filme montado. E aí a gente ligava pra Tânia Quaresma, que vinha de Brasília, entrava na moviola e via o montado até aquele momento. E ela era outra mulher lindíssima, inteligentíssima, e os caras da Sky todos eram fãs da Tânia, tudo o que ela falava todo mundo ouvia, então eu já na malandragem chamava, a Tânia vinha, ia pra moviola, chamava o Bruno, os caras todos, e aí saiam de lá e

cumprimentavam a gente assim, “parabéns, vocês são de uma ousadia, de uma coragem, o filme tá cada vez melhor, esse rolo agora montado tá do cacete, a melhor coisa que eu vi recentemente”, aí os caras estavam ou não expulsando a gente, porra... “Então toma mais 90 dias de moviola”, com a subscrição da Tânia, nossa parceira espiritual, que manteve a gente dois anos e meio dentro da moviola. É importante contar isso porque não é chegou e o filme ficou pronto: foram 7 anos, lutando contra todas as adversidades, contra a falta de dinheiro, contra a sabotagem da própria Embrafilme, é importante que se diga isso, que nesse momento era presidida pelo senhor Carlos Calil, que era de São Paulo, e que achava que Macunaíma era uma propriedade paulista, mais do que nós, Mário de Andrade era, estávamos mexendo com ele, mas o Mário de Andrade era carioca, os paulistas se acham donos do Mário, então eu tive que ir em São Paulo várias vezes pedir benção pros cardeais de lá, o próprio secretário, Mário Chamie, o secretário de Cultura, mandou uma carta, mandou um apoio, e mandou uma grana do município de São Paulo, liberou pra mim uma grana que o Calil tinha bloqueado pra continuar filmando, aí ligava e “pô, vai deixar parado o Macunaíma?”, aí ficava aquelas coisas... A irmã do Joaquim Pedro, que era presidente, diretora do Isphan...

(o começo da intervenção é inaudível) ... foi o primeiro longa-metragem...

PV: Foi complicadíssimo... É aquela famosa frase, “o último a sair, apague a luz”. Década de 70, ditadura militar, não tem mais jeito, a única saída do Brasil era o aeroporto, e o último que sair apaga a luz. Então eu fui o último a sair da Corcina, era uma cooperativa com basicamente curta-metragistas e documentaristas, e eu fui o primeiro

cara a fazer um longa-metragem, e também de ficção, na Corcina. Houve um episódio famoso, em que o Banco Nacional, na figura do seu Dico Vanderlei, que já tinha financiado *Deus e o Diabo, Os Fuzis*, o mitológico Dico Vanderlei... Financiou o Cinema Novo todo, o cara trabalhando dentro de um banco e apaixonado por cinema, e o cara se apaixonou pela gente, adorava o filme da gente, vinha ver vários copiões, e vamos fazer esse negócio. Nós ficamos um ano dentro do Banco Nacional brigando, pro banco abrir uma carteira pra cultura, por que há onze anos não colocava um tostão na cultura. A gente foi o responsável, e já é a fase Irene Ferraz, entrou, ficou sendo minha companheira nessa época, brigando um ano...

Ainda na Corcina?

PV: É, já no final. Nesse momento o Banco Nacional resolve, um ano depois, abrir uma carteira pra cultura, e chama Ana Lúcia Magalhães Pinto, que passou a dirigir a carteira, e o primeiro projeto da carteira foi o *Exu-Piá*, o nosso filme. Passaram o final de ano numa mesa, todos os executivos do Banco Nacional discutindo se deveria ou não o banco financiar nosso filme, já que era um filme estranho... O Joel Barcellos dizia assim, "você fez uma antologia de marginais, eu, Grande Othelo, Ribas, Mário de Andrade... É marginal demais pra esses caras...", fizemos uma antologia, tudo que era marginal, discriminado, chamava pro filme, era uma loucura. Tem uma reunião no Banco Nacional, eu e Irene estávamos, e os caras estavam discutindo se entravam no *Macunaíma* ou se entravam num show do Roberto Carlos no Teatro Municipal, com Orquestra Sinfônica Brasileira dirigida pelo maestro Isaac Karabtchevsky. Dois projetos tinham chegado no final da linha, pra decidir, ou entrava no meu filme ou fazia o concerto de fim de ano com Roberto Carlos e a OSB

no Municipal, o troço mais standard possível da cultura, é impossível bolar um clichê mais clechelento, e aquele drama, 12 executivos, e a tendência dos executivos era votar no Roberto Carlos, porque é retorno garantido, e o Dico Vanderlei subiu em cima da mesa, às 7 horas da noite, e fez um discurso, chamando os caras de débeis mentais pra baixo, e que assim não dava, que ele saia do Banco Nacional se o Roberto Carlos fosse pro ar, e o caralho... Crime de lesa cultura, que nós estávamos filmando o *Macunaíma* há 5 anos, que era um patrimônio histórico, que a tradição do Banco Nacional estava ligada ao cinema, como financiar Roberto Carlos, um cara que não precisa, fez um discurso... E quando acabou o discurso, a direção do Banco Nacional se convenceu e assinou e entrou no nosso filme. E a Embrafilme apostava todas as fichas que a gente não ia conseguir terminar, através de Calil, que atrasava as parcelas, bloqueava, fazia de tudo pra não andar. Mas aí o Nacional entrou, e nessa que o Nacional entrou o dinheiro teria que ser depositado na Corcina, na cooperativa, que nesse momento já estava em fase de pulverização, a maioria tinha saído, tinha ficado um núcleo...

Tinha a história que o Lúcio Aguiar perdeu um apartamento...

PV: Não, isso é cascata... É cascata. O fato é o seguinte: saiu o cheque do Banco Nacional, o cara que entrou de produtor executivo do *Macunaíma*, lá de Brasília, o Ricardo Monterosa, o cara simplesmente tinha 29 anos e tinha se aposentado aos 29 anos de idade, estava aposentado aos 29, porque já tinha ganho tanto dinheiro que podia viver só de lazer, o cara tinha 5 agências de viagem, um cara especialista em ganhar dinheiro, coisa que eu nunca soube fazer. Nem eu, nem o Carlos Reichenbach, nem nenhum cara que eu conheço, que é um cara especialista em ganhar dinheiro – a

não ser o Silvio Tandler, mas deixa pra lá... A Corcina se reúne e resolve devolver o cheque para o Banco Nacional. Tinha um cheque, saído, assinado, Banco Nacional para a Corcina, finalização do filme *Macunaíma*. Os dois cabeças dessa época eram Silvio Da-Rin e Joatan, juntou a turma toda, reunião da Corcina, eu não estava na reunião, e a Corcina falou assim, é perigosíssimo, se nós aceitarmos um cheque desse e se o Paulo não acabar, porque dizia que, se no final de três anos o filme não estivesse pronto, os caras deram 36 meses de carência, pela grana, se com 36 meses não tivesse uma cópia do filme, tinha que devolver o dinheiro pro Banco Nacional. Devolver né, porque senão daqui a 3 anos o Paulo não termina o filme, né, vamos ter que devolver o apartamento... Aí teve essa famosa reunião. E o Ricardo, que era meu produtor executivo, falou comigo: "Paulo, fica aí, você não vai lá, você nem vai, eu vou". Pediu uma reunião com a Corcina, a produção executiva de *Macunaíma* com a diretoria da Corcina... Cara, o Ricardo deu um esporro nos caras, de subir na mesa: "Seus moleques! Primeiro, qual é a empresa que já devolveu patrocínio, na história? Vocês não vão conseguir nem limpar o chão se vocês fizerem um negócio desses... Primeiro pra sacanear um colega, que tá há um ano brigando por essa porra, e no entanto, a covardia...", o cara fez um discurso de meia hora, só faltou chamar de fascista... Ficou todo mundo de rabo preso. "E tem mais: vamos assinar essa porra agora, porque a gente não é moleque, eu tenho um iate, eu tenho um Masserati, sou rico, tô aposentado, e vocês, garotos, moleques, estão pensando o que? Cinema devolvendo patrocínio?". Aí ficou aquele clima, "pô, o Paulo não vai terminar, o filme é muito longo". Eu passei por isso tudo. Aí depois dessa história toda os caras colocaram o galho dentro, assinaram, mas delegaram, a Corcina tinha um comissário pra me acompanhar, pra não gastar dinheiro demais...

Quem era?

PV: Primeiro indicado para a função foi o Frederico Confalonieri, que era um cara light, tava nem aí, "Fred, assina um cheque aqui pra mim", e o cara tava na praia, tomando um sol... Mas aí os caras falaram que o Fred tava dando muita colher de chá e aí colocaram o Rubem Corveto já criava mais dificuldade, "péra aí, deixa eu ver... gastar em que, papel higiênico?", então tinha um cara, e não saia nenhum dinheiro da nossa conta corrente se ele não assinasse, e mesmo assim ia lá pro Joatan, "Joatan, os caras estão querendo comprar mais duas latas de filme", "lata pra quê, pra filmar o Othelo aonde?", então foi assim... Já tinha a repressão da Embrafilme, e agora esse problema, mas ainda assim caminhamos, caminhamos...

Qual foi o período exato de vocês?

PV: O filme começou em 1979 e terminou, foi mixada a primeira cópia em julho de 1984, e ele vai concorrer ao Festival de Brasília em 84, em setembro, se eu não me engano. Em julho, Carlos Della Riva, um dos magos do cinema brasileiro, faz a mixagem, diz ele pra mim que foi a maior mixagem da vida dele, ele, Valter Goulart, dentro da Rivaton, aquela coisa toda. Mas o importante, só pra acabar essa história toda, é que acabou o dinheiro do Banco Nacional, não três anos depois, mas um ano depois, e a gente não acabou o filme. E agora, José? E a gente deu um jeito, corre pra lá, corre pra cá, e nós fomos, eu e Grande Othelo, à Petrobrás, e finalmente conseguimos, uma reunião com eu e o Grande Othelo mais a diretoria da Petrobrás, incluindo o presidente da empresa, abriram a porta, "Othelo, Grande Othelo, venha aqui!", cafezinho, água, e o caralho... E o Othelo falou o seguinte: "Eu tô fazendo um filme aqui já faz 5 anos e esse maluco

não para de inventar loucura de filmagem. Tá bom pra cacete, mas eu não entendo o que eu tô fazendo, mas esses diretores são todos assim, eles enfiam a coisa na cabeça deles e a gente paga o pato, fica lá e não sei o que. Agora é o seguinte: vocês querem ouvir a história? Eu vim aqui pedir um apoio, porque ele tem que acabar esse trabalho, e ele não acabou, tá faltando um pouquinho, então é o seguinte, agora quem vai falar é ele, que ele é que sabe explicar a situação". Aí eu tava com a pasta, tudo, projeto, caralho a quatro, e aí eu falei tudo, e o Othelo foi uma espécie de mestre de cerimônias da história.

Com o dinheiro da Petrobrás acabou?

PV: Petrobrás liberou o dinheiro pra gente 15 dias depois, coisa rapidíssima, sem concorrência, sem licitação, sem merda nenhuma, viram o copião, pediram pra assistir o copião, exibimos ali no Centro Cultural Banco do Brasil, fizemos uma sessão pra Petrobrás lá, 1 hora de copião, assistiram, e o dinheiro saiu, e a Petrobrás então terminou o nosso filme. Vou ter que reconhecer que eu amo a Petrobrás, tenho essa simpatia toda, sou Petrobrás desde criancinha...

E você inscreveu logo em Brasília?

PV: Inscrevi em Brasília, pra ver a minha filha, nem era pra nada... Minha filha morava em Brasília e eu não via ela nunca, morava lá, em Gramado ela não mora, então vou botar em Brasília, pra ficar uma semana lá, na mordomia, com a Diana. E aí foi pra Brasília...

Você foi com atores, o Othelo?

PV: Não, não... Fui eu, o pessoal da produção, mas o Othelo não foi, não sei porque, não lembro mais. No dia da premiação o Sérgio Rezende e a Mariza Leão chegaram pra mim e me cumprimentaram, "meus parabéns, você ganhou". Já tinham feito isso no *Bahira*, eram especialistas em saber o resultado antes... Mas eu não acreditava, nunca acreditei, no *Bahira*, imagina, 250 filmes, aí vem o Joffily, e diz "meus parabéns". Aí eu: "como é que vocês sabem essas porras, os caras só vão dar o resultado...". Aí deu, melhor filme de Brasília-84, dancei com a Suzana Moraes, fiquei amigo do Edgar Navarro, acho o Edgar Navarro um dos melhores cineastas brasileiros, *Superoutro* e essas coisas, é importante que exista um louco livre na Bahia, meu irmão. Porque nós éramos os únicos dançarinos do festival, diga-se de passagem, as festas todas e os cineastas ficaram sentados, ninguém dançava. Com a Orquestra Tabajara, e aí ficou eu e o Edgar Navarro, e tivemos que dançar com todas as atrizes do festival, acabou a festa e eu e ele morro. Tudo intelectual, e intelectual não dança, né, só bebe. Mas aí Brasília foi ótimo, só que foi o fim, a expectativa de você ganhar o festival, e aí fechou as portas. Ao contrário do que você esperava, quando você ganha um festival as portas vão se abrir, a Embrafilme vai querer fazer cópia, vai ampliar, distribuir, lançar, foi exatamente o contrário, quando eu cheguei no Rio todas as portas estavam fechadas. Zé Carlos Avellar, "não, eu não posso falar com você, me procura daqui a um mês..."

E teve uma experiência internacional, não foi, que não mandaram a cópia, e você foi?

PV: O filme foi mas eu não fui. A gente teve Berlim, em 1985, esse filme, *Macunaíma*, representou o Brasil em Berlim, outra loucura inacreditável, porque já que Brasília não resolveu nada, Berlim era em fevereiro, então manda em fevereiro. Quando chegou em novembro teve o festival aqui no Hotel Nacional, FIC, Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro e tal, e nós colocamos o *Macunaíma* na concorrência para Berlim. Só que a Embrafilme tinha 30 filmes, Walter Hugo Khoury, Cacá Diegues, não sei quem, tudo longão, e a gente ali. Não queriam exibir o filme pros alemães. Vieram os três organizadores, diretores do Festival de Berlim, ficaram aqui uma semana, e a Embrafilme exibiu todos os filmes, menos o meu. E a gente tava na lista. E aí no penúltimo dia do festival, último dia, os alemães encostaram nele e falaram que queriam ver aquele ali, e aí disseram que tinha um problema de exibição, de sala, de horário, inventaram todas as desculpas, e os caras disseram que não sairiam dali sem ver este filme que está na lista, bateram o pé, e teve uma sessão, forçando a barra, pros alemães, com legendas em inglês, a gente tinha conseguido fazer legendagem em inglês nessa época. Aí resultado: o nosso filme foi escolhido pra representar o Brasil em Berlim. E os caras ficaram putos! Você imagina, né, filme marginal, não sei o que, vai representar o Brasil lá, vai tomar no cu! Fim do pano: os alemães marcaram três sessões lá, fizeram 50.000 volantes em três ou quatro línguas, italiano, espanhol, sei lá. Teve uma sessão só pra japonês, pra você ter uma ideia, e quando faltavam 5 dias pro Festival de Berlim, faltando dois dias pro meu embarque, Celso Amorim, atual Ministro das Relações Exteriores do Lula, do Lulinha Paz e Amor, me chamou na direção da Embrafilme falando que minha passagem para Berlim estava cortada, que a Embrafilme não ia mandar nenhum vendedor, nenhum representante naquele ano, por motivos de contenção de despesas, e eu infelizmente não poderia ir, o filme já tinha ido. Material, foto, tudo. E eu, como não tinha jogo de cintura, e talvez você tivesse, porra,

compra uma passagem agora, paga em 10, vai pra Berlim e foda-se, fiquei tão traumatizado com a história que fiquei um mês de cama. Me mandaram críticas, o pessoal do Festival de Berlim puto, reclamaram pra caralho, me ligaram 3 vezes, mandaram o material todo...

E como é que foi a distribuição por aqui, foi exibido?

PV: Não... Não foi exibido. Aí não tiravam a cópia, não se resolvia... O filme ficou passando em festival, em Minas, teve a Mostra de São Paulo, aquela que acontece em novembro e dezembro, o filme foi representando o Brasil, teve uma puta recepção, saiu artigo na Folha, Brasília teve repercussão à beça. Então ficou um filme de sessões especiais, teve 10 sessões especiais, a primeira sessão aqui, eu levei o Joaquim Pedro de Andrade pra assistir, pra quebrar a história de concorrência, porra nenhuma...

Algum comentário dele sobre o filme, alguma coisa que você ouviu?

PV: Não falou muito não, ele é mineiro, educado, elegante, tava com dificuldade de... Nós obrigamos ele a ir, vai! Mineiramente... Mineiro, cara, você vai saber a opinião do cara 10 anos depois, o cara morreu, eu nunca vou saber. Mas ele foi super cortez, super gentil, deu entrevista pra televisão, o Othelo tava lá, o Othelo que fez as vezes de recebe-lo, aquela coisa toda.

(fim da gravação)

EXTRAS

- Exu Piá, coração mágico de Macunaíma: Marupiara a revista dos macunaímas, novembro/dezembro de 1983 - Revista editada por Paulo Veríssimo para o projeto 'Mário Macunaíma de Andrade'.

Editorial explica o termo Marupiara, fala de caracterização e nacionalização cultural sempre fazendo referência a Macunaíma.

'Mário Macunaíma tá vivo (Out-Door n.º2)' texto poético sobre cultura brasileira, cinema e arte misturado ao poema Cartaz de Mário de Andrade.

'Mito de Macunaíma, o desobediente' lenda indígena sobre a descoberta do sexo da mulher.

'Um Herói com muito caráter' texto de Chacal sobre o índio Juruna e sobre o modo como são encaradas as populações indígenas no Brasil.

'Callado fala de Mário de Andrade' Antônio Callado em uma entrevista fala de Mário de Andrade comparando-o com outros nomes da literatura e cultura brasileira. Fala também da obra e vida do autor e termina comentando o projeto Mário Macunaíma de Andrade.

""Sou um tupi tangendo um alaúde"" fragmentos do Depoimento de Gilda de Mello e Souza à Paulo Veríssimo analisando o livro Macunaíma em sua forma e comentando a discussão que o livro traz sobre a identidade cultural brasileira.

'Macunaímas' texto de Telê Porto Ancona Lopez analisa Macunaíma: livro e personagem, fazendo um paralelo com a cultura brasileira e logo em seguida compara a obra de Mário de Andrade à versão

teatral do livro montada por Antunes Filho, descrevendo e pensando sobre a peça.

'Em cartas' trechos de cartas de Mário de Andrade a outros autores comentando sua própria obra e seu livro Macunaíma.

'Em entrevistas' trechos de entrevistas de Mário de Andrade comentando sua própria obra e seu livro Macunaíma.

'As 90 Vidas de Mário de Andrade' descrição da festa/debate sobre Mário de Andrade, que contou com a presença de amigos do autor que estaria comemorando 90 anos, entre esses estavam o Dr. Pedro Nava, Xico Chaves, Nunes Pereira, Ivan Cavalcanti Proença. Durante o debate se falou sobre a vida, a obra e principalmente o convívio com Mário de Andrade. Durante a festa tocaram Marku Ribas e sua banda, e, no Parques Lage onde aconteceu o evento, foi montada uma exposição do artista plástico Arlindo Daibert.

'Coração de Macunaíma: depoimento do realizador' depoimento de meia página de Paulo Veríssimo sobre o filme, falando em uma linguagem marioandradiana da trama e tese do longa.

'Projeto Mário Macunaíma de Andrade' lista das realizações do projeto: evento descrito na revista com festa, música, debate e exposição sobre Mario de Andrade; mini série para Tv; circuito paralelo do filme Exu-Piá; anuncia o lançamento do filme em festivais ao redor do mundo; exposição de fotos na estação Carioca do Metrô RJ; revista Marupiara; disco e shows de Marku Ribas

Além desses textos a revista é cheia de desenhos, poesias e frases do próprio Mário de Andrade assim como de outros autores, artistas e intelectuais sobre Macunaíma, Mario de Andrade e sobre o projeto 'Mário Macunaíma de Andrade'.

"Cinema e Estado: um drama em três", Miguel Pereira, in: "O desafio do cinema – a política do Estado e a política dos autores", in: "Brasil – os anos de autoritarismo", Jorge Zahar, 1985.

"Também de 1968 é *Como vai, vai bem?*, única experiência coletiva de produção realizada pelo Grupo Câmera. Embora em outra linha narrativa e com outro tipo de abordagem, a ficção, esse filme também se alinha na mesma corrente de pensamento cinematográfico que criou "Brasil Verdade" (Farkas). Mas, por usar a farsa e o deboche como elementos básicos da constituição dos personagens e da elaboração das situações, cria uma certa ambiguidade que acaba atingindo por tabela intenções não-manifestas. De qualquer modo, o próprio Grupo Câmera logo se desfez, embora o seu processo tenha sido praticamente pioneiro em matéria de produção cooperativada no sentido estrito da palavra. Na sua gênese, o Grupo tinha uma linha política bastante determinada e custou muito a sair efetivamente para a realização do filme". (53)

FALECIMENTO

Paulo Veríssimo morreu quarta-feira passada e só hoje estou recebendo a mensagem que o enterro foi no sábado passado. Ninguém sabia de nada? Por que só agora informam que o Paulo estava no retiro? Por que ninguém foi informado na própria quinta?

----- Original Message -----

From: [Noilton Nunes](#)

To: [Aluisio Gonzaga CTAV](#) ; [Araripe TvBrasil](#) ; [assunção ernandes](#) ; [atendimento@ctav-sav.com.br](#) ; [axexeo@oglobo.com.br](#) ; [Beatriz Tv Brasil](#) ; [Bebeto Baia](#) ; [CARLOS ALBERTO DE MATTOS](#) ; [Debora Tv Brasil](#) ; [Diego Heredia](#) ; [Fernanda Tv Brasil](#) ; [Guilherme Lisboa Tv Brasil](#) ; [jesus](#) ; [Jose Araripe Tv Brasil - certo](#) ; [Lucio Aguiar](#) ; [Manfredo Caldas](#) ; [marcos cinemabrasil](#) ; [Maria Sena](#) ; [mariana](#) ; [Mariana Bezerra](#) ; [Orlando Senna](#) ; [Orlando Senna Tv Brasil](#) ; [PABLO TV BRASIL](#) ; [Reinaldo Volpato Tv Brasil](#)

Sent: Thursday, May 15, 2008 11:29 AM

Subject: A morte veríssima de um cineasta no Retiro dos Artistas

Prezados amigos, proponho uma homenagem ao Paulo com uma matéria na Tv Brasil e exibição de um de seus filmes no Cine ABI. Noilton

Muito triste receber esta notícia. veríssimo era um vulcão em permanente erupção. ele deixa em todos nós que convivemos com ele a força do sonho e a rebeldia criativa de uma geração que nunca se conformou com quaisquer limites. acho que a perda do paulo pede uma reflexão de todos nós e talvez seja um bom momento para os cineastas se reunirem e repensarem caminhos.grande abraço José Carlos Asbeg

Gostaria que essas homenagens fossem encaminhadas para o Stepan. Quem tiver os contatos dele favor encaminhar. Obrigado. Noilton

To: ABRACI-RJ@yahoogrupos.com.br; abdistas@mailman.visualnet.com.br; leilarichers@terra.com.br

From: acfontoura@terra.com.br

Date: Tue, 13 May 2008 17:06:51 -0300

Subject: [ABRACI-RJ] Fw: Em memória do Paulo Veríssimo

mando novamente porque voltou.

----- Original Message -----

From: Antonio Carlos da Fontoura

To: ABRACI-RJ@yahoogrupos.com.br ; abdistas ; leilarichers@terra.com.br

Sent: Tuesday, May 13, 2008 4:33 PM

Subject: Em memória do Paulo Veríssimo

Fiquei muito comovido com a notícia da morte do Paulo. Faz cerca de um ano ele esteve aqui na produtora com a idéia de levar em frente um antigo projeto dele sobre a black music carioca. Para tanto precisava, é claro, de grana - e eu não pude ajudá-lo. Depois disso não ouvi falar mais dele, não sabia que estava no Retiro dos Artistas. O Paulo era um cara bacana que tentava ir em frente fazendo uma coisa aqui e outra ali, algumas bastante surpreendentes, como a temporada em que foi

um realizador top de filmes X-Rated no Rio. Eu perguntei a ele porque não voltava para esta atividade certamente bem remunerada e ele me contou, entristecido, que seus assistentes se apoderaram dos seus contatos americanos e passaram a produzir para fora por preços mais baixos, que ele não teve como acompanhar. Outra lembrança que tenho do Paulo é que por volta de 1970 eu e o Davi Neves, que tínhamos nessa ocasião uma produtora chamada Pop Filmes, produzimos para ele um filme sobre o Jorge Ben, um verdadeiro precursor dos videoclips, como as outras produções da Pop.

O Paulo era uma grande figura, uma cara supertalentoso, cuja morte me fez recordar versos do poeta Mário Faustino em Terra em Transe:

*'Não conseguiu firmar o nobre pacto
Entre o cosmo sangrento e a alma pura
Gladiador defunto, mas intacto
(Tanta violência, mas tanta ternura)'*

Paulo, só desejo que o universo te dê uma boa acolhida.

Abs,

Fontoura

----- Original Message -----

From: [Noilton Nunes](#)

To: [abdistas](#) ; [abraci](#) ; [jesus](#) ; [leilarichers@terra.com.br](#)

Sent: Tuesday, May 13, 2008 11:16 AM

Subject: [ABRACI-RJ] A morte verissima de um cineasta no Retiro dos Artistas

Fiquei sabendo ontem á noite através de email na lista da ABD que o cineasta Paulo Verissimo faleceu. Só hoje, 3a. feira consegui saber detalhes. Foi na 4a passada. Foi enterrado no sábado e não foi ninguém no enterro. Ninguém. Ele foi parar lá no Retiro depois de ser despejado diversas vezes. O Stepan, pessoa de coração imenso, abrigou-o lá. Ele chegou a demonstrar certa felicidade com a situação. Telefonou-me convidando para visitá-lo e fazer um

documentário-ficcional com os moradores seus vizinhos. Queria criar lá uma TV Retiro. Atuar no Teatro e no Cine Clube. Sonhava com um Ponto de Cultura. Planejava ter uma ilha de edição. Uma câmara. Falar para todo o bairro de Jacarepaguá; mostrar as imagens, os sons, os sonhos dos que nos ajudaram a imaginar mundos melhores, que nos fizeram rir, chorar, com suas músicas, suas danças, seus circos, seus teatros. O que José Sette escreveu mexeu comigo profundamente. Antes que a vida apodreça é preciso mudar, poeta Thiago de Mello na abertura do capítulo piloto da novela O Amor por Princípio... Paulo Veríssimo vai reaparecer novelando, cantando, declamando pelos corredores, pelos quartos do Retiro um dia. Noilton

> Date: Tue, 13 May 2008 01:33:17 -0300
> From: jsette_br@yahoo.com.br
> To: abdistas@mailman.visualnet.com.br
> Subject: Re: [Abdistas] Paulo Veríssimo Macunaímico

>
> O último encontro que tive com
> Paulo Veríssimo, foi de uma
> tristeza sem fim. Paguei para
> ele uma boa comida em um
> restaurante do Leme. Ele me
> contou, entre uma garfada de
> fome e outra de revolta, um
> pouco do que havia acontecido
> com ele... Conhecia o carioca
> Veríssimo de longa data.
> Fui fotógrafo do seu único
> longa-metragem Exu-Piá.
> Depois de ouvir sua trágica
> narrativa, me despedi e cada
> um seguiu o seu caminho...
> É impressionante o massacre
> que aconteceu com os artistas
> da minha geração. Saímos da
> ditadura militar para a financeira,
> nos marginalizamos, conservamos
> a essência, a estética, a ética, a
> rebeldia, a resistência, a poesia e
> toda a vanguarda, que é a alma
> da grande arte e é o que de melhor
> herdamos do cinema novo e de
> todo cinema de arte que

> se fazia no mundo.

> Estávamos descobrindo e sonhando.

> Não sabíamos que viveríamos

> o pesadelo modernista da

> autenticidade e da miséria.

> Vá portanto Paulo encontrar

> o que nos é oculto, e lá chegando,

> antes de atravessar o grande

> rio, abraçe por mim os amigos

> e diga a cada um deles que por

> aqui tudo continua um pouco

> pior de que quando eles partiram.

> Jose Sette

>

>

>

> Noilton Nunes <noiltonunes@hotmail.com> escreveu:

> A vida é uma caixinha de surpresas. O Veríssimo se retirou do Retiro...

> Gravei um momento do Paulo cantando e declamando poemas lá no Retiro dos Artistas

> há três semanas. As fitas ficaram com ele. Peço ao Stepan para tentar localizá-las e

> me repassar. Nem ele as viu pois foram gravadas com uma câmara hdv. Telefonou-me no

> sábado e combinamos fazer um dvd esta semana.

> Vá Veríssimo em paz. Vou botar suas cenas na novela O Amor por Princípio.

> Noilton > Date: Mon, 12 May 2008 16:24:52 -0300> From: zaratustraorama@gmail.com> To: abdistas@listas.visualnet.com.br; abc@listas.visualnet.com.br; squatsarava@yahoogrupos.com.br; cine8@grupos.com.br> Subject: [Abdistas] morre o cineasta Paulo Veríssimo> > Caríssimos,> > Acabo de receber email de Godô Quincas anunciando a morte desse que foi um> professor e era uma enciclopédia do cinema.> Tive a satisfação de dividir o mesmo teto que ele durante alguns meses do> ano passado até que fomos despejados e ele seguiu para o Retiro dos> Artistas.> Felizmente conseguimos realizar um video juntos que espero termina-lo em> breve e em homenagem ao amigo.> > > Segue link da contracampo:> > <http://www.contracampo.com.br/85/arttemmaissim.htm>> > Macunaíma: uma conversa entre a versão> famosa de Joaquim Pedro e a versão perdida> de Paulo Veríssimo> =====> Lista Abdistas > Abdistas@mailman.visualnet.com.br> <http://mailman.visualnet.com.br/mailman/listinfo/abdistas> > > --Para > sair da lista, envie um e-mail para abdistas-request@listas.visualnet.com.br, com a palavra UNSUBSCRIBE como assunto (subject).> --Para se associar, envie um e-mail para abdistas-request@listas.visualnet.com.br, com a palavra SUBSCRIBE como assunto

----- Original Message -----

From: [Noilton Nunes](#)

To: [abdistas](#) ; [abraci](#) ; [jesus](#) ; [leilarichers@terra.com.br](#)

Sent: Tuesday, May 13, 2008 11:16 AM

Subject: [ABRACI-RJ] A morte verissima de um cineasta no Retiro dos Artistas

Fiquei sabendo ontem á noite através de email na lista da ABD que o cineasta Paulo Verissimo faleceu. Só hoje, 3a. feira consegui saber detalhes. Foi na 4a passada. Foi enterrado no sábado e não foi ninguém no enterro. Ninguém. Ele foi parar lá no Retiro depois de ser despejado diversas vezes. O Stepan, pessoa de coração imenso, abrigou-o lá. Ele chegou a demonstrar certa felicidade com a situação. Telefonou-me convidando para visitá-lo e fazer um documentário-ficcional com os moradores seus vizinhos. Queria criar lá uma TV Retiro. Atuar no Teatro e no Cine Clube. Sonhava com um Ponto de Cultura. Planejava ter uma ilha de edição. Uma câmara. Falar para todo o bairro de Jacarepaguá; mostrar as imagen, os sons, os sonhos dos que nos ajudaram a imaginar mundos melhores, que nos fizeram rir, chorar, com suas musicas, suas danças, seus circos, seus teatros. O que José Sette escreveu mexeu comigo profundamente. Antes que a vida apodreça é preciso mudar, poeta Thiago de Mello na abertura do capítulo piloto da novela O Amor por Princípio... Paulo Verissimo vai reaparecer novelando, cantando, declamando pelos corredores, pelos quartos do Retiro um dia. Noilton

Ao constatar como vivia no Retiro dos Artistas nosso amigo o cineasta Paulo Verissimo, num quarto cheio de fitas de video, fotos, roteiros, documentos diversos, discos amontoados, desenhos, cartazes, pinturas e latas com peliculas 35, 16mm e super 8, senti, com sua morte, a necessidade de encontrarmos urgentemente um local que possa abrigar todo esse rico acervo que todos

nos realizadores cinematograficos carregamos pela vida. Muita coisa vai se perdendo pelos caminhos, mas muita riqueza pode e deve ser guardada, preservada. O Arquivo Nacional tem possibilidades de suprir parte dessa demanda, mas precisamos de outros locais de acesso facilitado, talvez o Museu da Imagem e Som ou outro orgao da Secretaria Estadual de Cultura. Com a palavra Adriana Rattes.

Outra proposta. A sala de cinema do Retiro dos Artistas deveria ser batisada com o nome do Paulo, primeiro cineasta a se hospedar na Casa.

Precisa ser definido o que vai acontecer com o material do Verissimo.

Com a palavra Stepan.

Noilton

From: noiltonunes@hotmail.com
To: folkino@terra.com.br
Subject: RE: A morte verissima de um cineasta no Retiro dos Artistas
Date: Thu, 15 May 2008 18:37:17 +0000

Beleza Manfra. Tô na área. É só cruzar... Creio que as ultimas imagens dele foram gravadas por moi.

Ab. Noilton

From: folkino@terra.com.br
To: noiltonunes@hotmail.com
Subject: Re: A morte verissima de um cineasta no Retiro dos Artistas
Date: Thu, 15 May 2008 15:32:53 -0300

Noilton,

Podemos fazer uma contato já com o Leopoldo Nunes e propor esta homenagem na TV Brasil.

Abraços,

Manfredo

Não encontro o contato da filha do Paulo. Fale com o Roberto Moura. Ab Noilton

From: noiltonunes@hotmail.com
To: 100filtro@gmail.com
Subject: FW: Salvar nossos arquivos de filmes, fotos, roteiros...
Date: Wed, 17 Jun 2009 13:24:08 +0000

From: noiltonunes@hotmail.com
To: rmlmoura@superig.com.br
Subject: Salvar nossos arquivos de filmes, fotos, roteiros...
Date: Sun, 18 May 2008 18:26:49 +0000

Roberto, segue ultimos emails sobre o caso Verissimo. Ab. Noilton

Ao constatar como vivia no Retiro dos Artistas nosso amigo o cineasta Paulo Verissimo, num quarto cheio de fitas de video, fotos, roteiros, documentos diversos, discos amontoados, desenhos, cartazes, pinturas e latas com peliculas 35, 16mm e super 8, senti, com sua morte, a necessidade de encontrarmos urgentemente um local que possa abrigar todo esse rico acervo que todos nos realizadores cinematograficos carregamos pela vida. Muita coisa vai se perdendo pelos caminhos, mas muita riqueza pode e deve ser guardada, preservada. O Arquivo Nacional tem possibilidades de suprir parte dessa demanda, mas precisamos de outros locais de acesso facilitado, talvez o Museu da Imagem e Som ou outro orgao da Secretaria Estadual de Cultura. Com a palavra Adriana Rattes. Outra proposta. A sala de cinema do Retiro dos Artistas deveria ser batisada com o nome do Paulo, primeiro cineasta a se hospedar na Casa. Precisa ser definido o que vai acontecer com o material do Verissimo. Com a palavra Stepan. Noilton

From: noiltonunes@hotmail.com

To: folkino@terra.com.br

Subject: RE: A morte verissima de um cineasta no Retiro dos Artistas

Date: Thu, 15 May 2008 18:37:17 +0000

Beleza Manfra. Tô na área. É só cruzar... Creio que as ultimas imagens dele foram gravadas por moi.

Ab. Noilton

From: folkino@terra.com.br

To: noiltonunes@hotmail.com

Subject: Re: A morte verissima de um cineasta no Retiro dos Artistas

Date: Thu, 15 May 2008 15:32:53 -0300

Noilton,

Podemos fazer uma contato já com o Leopoldo Nunes e propor esta homenagem na TV Brasil.