

COLEÇÃO APLAUSO PERFIL

UM ARTESÃO DO CINEMA
MARIA ÂNGELA DE JESUS

GLAUCO MIRKO LAURELLI

imprensa oficial

Glauco Mirko Laurelli

Um Artesão do Cinema

Glauco Mirko Laurelli

Um Artesão do Cinema

Maria Ângela de Jesus

| imprensaoficial

São Paulo, 2007



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO
TRABALHANDO POR VOCÊ

Governador José Serra

imprensaoficial

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Diretor-presidente	Hubert Alquéres
Diretor Vice-presidente	Paulo Moreira Leite
Diretor Industrial	Teiji Tomioka
Diretor Financeiro	Clodoaldo Pelissioni
Diretora de Gestão Corporativa	Lucia Maria Dal Medico
Chefe de Gabinete	Vera Lúcia Wey

Coleção Aplauso Série Perfil

Coordenador Geral	Rubens Ewald Filho
Coordenador Operacional e Pesquisa Iconográfica	Marcelo Pestana
Projeto Gráfico	Carlos Cirne
Editoração	Aline Navarro
Assistente Operacional	Felipe Goulart
Tratamento de Imagens	José Carlos da Silva
Revisão	Amancio do Vale
	Dante Corradini
	Sárvio Holanda

Apresentação

“O que lembro, tenho.”

Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, tem como atributo principal reabilitar e resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas do cinema, do teatro e da televisão.

Essa importante historiografia cênica e audiovisual brasileira vem sendo reconstituída de maneira singular. O coordenador de nossa coleção, o crítico Rubens Ewald Filho, selecionou, criteriosamente, um conjunto de jornalistas especializados para realizar esse trabalho de aproximação junto a nossos biografados. Em entrevistas e encontros sucessivos foi-se estreitando o contato com todos. Preciosos arquivos de documentos e imagens foram abertos e, na maioria dos casos, deu-se a conhecer o universo que compõe seus cotidianos.

A decisão em trazer o relato de cada um para a primeira pessoa permitiu manter o aspecto de tradição oral dos fatos, fazendo com que a memória e toda a sua conotação idiossincrásica aflorasse de maneira coloquial, como se o biografado estivesse falando diretamente ao leitor.

Gostaria de ressaltar, no entanto, um fator importante na *Coleção*, pois os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que caracterizam também o artista e seu ofício. Tantas vezes o biógrafo e o biografado foram tomados desse envolvimento, cúmplices dessa simbiose, que essas condições dotaram os livros de novos instrumentos. Assim, ambos se colocaram em sendas onde a reflexão se estendeu sobre a formação intelectual e ideológica do artista e, supostamente, continuada naquilo que caracterizava o meio, o ambiente e a história brasileira naquele contexto e momento. Muitos discutiram o importante papel que tiveram os livros e a leitura em sua vida. Deixaram transparecer a firmeza do pensamento crítico, denunciaram preconceitos seculares que atrasaram e continuam atrasando o nosso país, mostraram o que representou a formação de cada biografado e sua atuação em ofícios de linguagens diferenciadas como o teatro, o cinema e a televisão – e o que cada um desses veículos lhes exigiu ou lhes deu. Foram analisadas as distintas linguagens desses ofícios.

Cada obra extrapola, portanto, os simples relatos biográficos, explorando o universo íntimo e psicológico do artista, revelando sua autodeterminação e quase nunca a casualidade em ter se

tornado artista, seus princípios, a formação de sua personalidade, a *persona* e a complexidade de seus personagens.

São livros que irão atrair o grande público, mas que – certamente – interessarão igualmente aos nossos estudantes, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o intrincado processo de criação que envolve as linguagens do teatro e do cinema. Foram desenvolvidos temas como a construção dos personagens interpretados, bem como a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns dos personagens vividos pelos biografados. Foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferenciação fundamental desses dois veículos e a expressão de suas linguagens.

A amplitude desses recursos de recuperação da memória por meio dos títulos da *Coleção Aplauso*, aliada à possibilidade de discussão de instrumentos profissionais, fez com que a Imprensa Oficial passasse a distribuir em todas as bibliotecas importantes do país, bem como em bibliotecas especializadas, esses livros, de gratificante aceitação.

Gostaria de ressaltar seu adequado projeto gráfico, em formato de bolso, documentado com iconografia farta e registro cronológico completo para cada biografado, em cada setor de sua atuação.

A *Coleção Aplauso*, que tende a ultrapassar os cem títulos, se afirma progressivamente, e espera contemplar o público de língua portuguesa com o espectro mais completo possível dos artistas, atores e diretores, que escreveram a rica e diversificada história do cinema, do teatro e da televisão em nosso país, mesmo sujeitos a percalços de naturezas várias, mas com seus protagonistas sempre reagindo com criatividade, mesmo nos anos mais obscuros pelos quais passamos.

Além dos perfis biográficos, que são a marca da *Coleção Aplauso*, ela inclui ainda outras séries: *Projetos Especiais*, com formatos e características distintos, em que já foram publicadas excepcionais pesquisas iconográficas, que se originaram de teses universitárias ou de arquivos documentais pré-existentes que sugeriram sua edição em outro formato.

Temos a série constituída de roteiros cinematográficos, denominada *Cinema Brasil*, que publicou o roteiro histórico de *O Caçador de Diamantes*, de Vittorio Capellaro, de 1933, considerado o

primeiro roteiro completo escrito no Brasil com a intenção de ser efetivamente filmado. Paralelamente, roteiros mais recentes, como o clássico *O Caso dos Irmãos Naves*, de Luis Sérgio Person, *Dois Córregos*, de Carlos Reichenbach, *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé, e *Como Fazer um Filme de Amor*, de José Roberto Torero, que deverão se tornar bibliografia básica obrigatória para as escolas de cinema, ao mesmo tempo em que documentam essa importante produção da cinematografia nacional.

Gostaria de destacar a obra *Gloria in Excelsior*, da série *TV Brasil*, sobre a ascensão, o apogeu e a queda da TV Excelsior, que inovou os procedimentos e formas de se fazer televisão no Brasil. Muitos leitores se surpreenderão ao descobrirem que vários diretores, autores e atores, que na década de 70 promoveram o crescimento da TV Globo, foram forjados nos estúdios da TV Excelsior, que sucumbiu juntamente com o Grupo Simonsen, perseguido pelo regime militar.

Se algum fator de sucesso da *Coleção Aplauso* merece ser mais destacado do que outros, é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

De nossa parte coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa

documental e iconográfica, contar com a boa vontade, o entusiasmo e a generosidade de nossos artistas, diretores e roteiristas. Depois, apenas, com igual entusiasmo, colocar à disposição todas essas informações, atraentes e acessíveis, em um projeto bem cuidado. Também a nós sensibilizaram as questões sobre nossa cultura que a *Coleção Aplauso* suscita e apresenta – os sortilégios que envolvem palco, cena, coxias, set de filmagens, cenários, câmeras – e, com referência a esses seres especiais que ali transitam e se transmutam, é deles que todo esse material de vida e reflexão poderá ser extraído e disseminado como interesse que magnetizará o leitor.

A Imprensa Oficial se sente orgulhosa de ter criado a *Coleção Aplauso*, pois tem consciência de que nossa história cultural não pode ser negligenciada, e é a partir dela que se forja e se constrói a identidade brasileira.

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

A Edson e Lucas, meus dois amores

Maria Ângela de Jesus

Introdução

Glauco Mirko Laurelli é um homem reservado. Gosta de falar de sua vida, mas tem cuidado para não cometer injustiças ou esquecer amigos que marcaram sua trajetória pessoal e profissional. Conversa com tranqüilidade, lembrando os fatos como se estivesse lendo nas páginas de um livro. Mas não se abre com facilidade. Devo confessar que cheguei a ter medo de que nossas conversas não rendessem material suficiente para um livro.

Nosso primeiro encontro foi numa tarde de dezembro de 2004, em São Paulo, numa agradável sala no escritório de Sergio D'Antino, advogado e produtor teatral com quem Glauco trabalha há alguns anos. Fizemos uma bateria de sete dias de conversa, sempre às quartas ou quintas-feiras, que se estendeu até o início de 2005. Tínhamos oito fitas gravadas, muitos causos, lembranças, histórias divertidas, mas de certa forma ainda sentia que faltava pessoalidade ao material.

Comecei o trabalho de edição do texto, que foi enviado por partes ao Glauco, para a revisão final. Foi só então que consegui *entrar* na vida dele. Numa nova bateria de encontros, agora

numa sala do Teatro Frei Caneca, fomos relendo todo o material e aos poucos estabelecemos uma relação de confiança. A cada encontro Glauco me recebia com uma caixa de alguma tentadora guloseima: chocolates, docinhos e por aí afora. *Um presentinho pela sua paciência*, me dizia sorridente. Aliás, Glauco é sempre sorridente. Nunca perde o humor, nunca se esquece de ser gentil.

14

Nesses dois anos que trabalhamos na preparação de sua biografia, pude comprovar o que pessoas como a atriz Eva Todor e o cineasta Francisco Ramalho me disseram. *Glauco é um gentleman, uma das pessoas mais doces e competentes com quem trabalhei*, afirmou Eva. *Glauco é um dos grandes montadores do cinema brasileiro. Um profissional maravilhoso que consegue aliar competência e gentileza*", disse Ramalho.

Enfim, quase dois anos depois, chegamos ao final da biografia. As experiências, as amizades, os filmes que fez ao longo de mais de 50 anos de carreira, estão nas páginas a seguir, contadas de maneira reflexiva, ponderada, mas com um tom de humor muito particular. Muito próprio de Glauco, cujo jeitão sério e responsável esconde seu humor quase escrachado que nos surpreende em momentos inesperados.

Um humor que talvez o tenha ajudado a enfrentar alguns momentos trágicos em sua vida. Com apenas 11 anos perdeu o irmão mais velho de 19 anos, que morreu de repente durante um baile do Colégio Rio Branco, em São Paulo. *A partir daí, minha família foi se desestruturando. Logo depois meu pai veio a falecer e em seguida, minha mãe também se foi. Fiquei sozinho no mundo. Só restava a Glauco o mundo das Artes.*

Criado por um casal de tios, que queria vê-lo médico ou advogado, ele sempre dava um jeito de estar perto do que mais gostava: o cinema. Foi fazer um Seminário de Cinema no Museu de Artes de São Paulo, o Masp. Dois anos depois conseguiu ali mesmo um pequeno cargo: fazer a programação de filmes do museu. Daquele momento em diante nunca mais parou. Trabalhou na Maristela, na Multifilmes, fez roteiros para Procópio Ferreira, dirigiu os principais sucessos do Mazaropi, montou um dos filmes mais importantes do cinema paulista, *São Paulo S.A.* e, depois de mais de 20 anos de carreira no cinema, decidiu partir para o teatro, onde trabalha até hoje. Pode-se dizer que Glauco produziu e, ou, administrou quase todos os grandes espetáculos de teatro dos anos 70 para cá, com nomes como Bibi Ferreira, Juca de Oliveira, Eva

Todor, Cleyde Yaconis, Cacilda Lanuza, Paulo Goulart, Laerte Morrone, Antonio Abujamra, Flávio Rangel, só para citar alguns. Não bastasse, ainda dirigiu duas temporadas da ópera *Tosca*, no Teatro Municipal.

Com um repertório desses não faltam histórias para contar. Histórias arquivadas cuidadosamente na memória infalível de Glauco e agora registradas nesta biografia: a trajetória pessoal e profissional, os desafios, as dificuldades, a inovação, a ousadia, o trabalho com grandes nomes do cinema e do teatro brasileiros e a amizade e sociedade com o cineasta Luis Sergio Person. Uma amizade de 20 anos que só terminou com a morte trágica do amigo. *Nossa sociedade funcionava. O que ele tinha de loucura eu tinha de pé no chão. Havia esse equilíbrio. Claro que nós tivemos nossos desentendimentos, mas nada muito grave. Éramos sócios, tanto no cinema como no teatro, mas éramos acima de tudo amigos de muitos anos, quase irmãos.*

A parceria teve um significado especial em sua vida, mas Glauco está muito além de ser apenas o montador de *São Paulo S.A.* e sócio de Person. Seus mais de 50 anos de carreira comprovam isso. Discreto e moderado, Glauco não é de fazer alarde sobre si mesmo. Mas, quando olhamos de perto, vemos nele um profissional brilhante, que

sempre soube mesclar ousadia com responsabilidade, conquistando a admiração e o respeito de todos com quem trabalhou.

Profissional cuidadoso e tarimbado, Glauco é o nosso grande artesão do cinema e um mestre do teatro.

Maria Ângela de Jesus

In memoriam
Mario Civelli
Marinho Audrá
Alberto D'Aversa
Oswaldo Sampaio
Luis Sergio Person
Flavio Rangel
Presenças fortes na minha vida

A Sebastião de Souza
cinesta amigo que colaborou em muitos
dos meus trabalhos, com sua inteligência
e sensibilidade.

Agradecimento
Sérgio D'Antino
pela afetiva colaboração e apoio

Glauco Mirko Laurelli

Capítulo I

A vida é quase sonho

A morte precoce de meu irmão mais velho desestruturou minha família

Desde pequeno sempre tive algum contato com cinema. Nasci em São Paulo, no dia 3 de Junho de 1930, e desde os 6, 7 anos, freqüentava as salas de cinema. Na época, morávamos no bairro da Moóca, em São Paulo, e íamos a um cinema que tinha perto de casa: o Cine Santo Antônio, na Rua da Mooca, próximo à Rua Barão de Jaguará, onde comecei a ver os filmes da série Flash Gordon e os do frei José Mojica, que era um importante e popular cantor e astro do cinema mexicano. José Mojica era uma espécie de padre Marcelo da época e era adorado no bairro, que tinha uma grande concentração de imigrantes ibéricos e italianos. Foram os primeiros que vi.

Outras lembranças que trago daqueles tempos: a passagem do Zepelim Hindenburg sobre minha casa e os grandes espetáculos de circos internacionais, nas temporadas que faziam em São Paulo. Lembro do Circo Sarrazani, que apresentava um espetáculo em que se enchia o picadeiro de água e depois entrava um navio, mais ou menos como

fazem hoje no Cirque du Soleil, com seus suntuosos números musicais e malabarísticos.

Foram coisas que me despertaram e sempre chamaram minha atenção. Eu era ainda um menino, mas queria saber como era a projeção, como funcionava aquilo. Mas era tudo ainda muito vago para mim. Eu estudava normalmente sem pensar em cinema como uma profissão.

As coisas mudaram quando perdi meu irmão. A partir daí, minha família foi terminando e eu acabei ficando meio sozinho. Meu irmão era nove anos mais velho que eu. Nessa época, morávamos na Santa Cecília, na Rua Conselheiro Brotero, e meu irmão estava cursando o primeiro ano da Escola Politécnica. Um dia, ele foi a um baile do Colégio Rio Branco, onde havia estudado e continuava freqüentando as matinês dançantes aos sábados. Foi assim que, tragicamente, ele morreu. Morreu dançando. Ele tinha apenas 19 anos e sua morte foi um fato que provocou uma comoção grande. Teve até uma crônica na época, escrita pelo Guilherme de Almeida, no jornal *O Estado de S. Paulo*. Isso foi em 1938.

Com isso, minha família começou a se desestruturar, acabar mesmo. Meus pais ficaram inconformados, teve todo um processo desgastante, amargo para nós. Quatro anos depois, em 1942, meu pai

também morreu, restando apenas eu e minha mãe. Já não fazia sentido manter a casa e fomos morar com uma tia. Eu estudava no Colégio São Paulo, cujo prédio existe até hoje, na Avenida General Olímpio da Silveira, esquina com a Alameda Gabriel Monteiro da Silva, onde fiz o curso primário e o ginásio. Lembro que desfilei com o colégio, fazendo parte da banda, na parada de recepção aos pracinhas da FEB, que estavam voltando da Itália. O desfile seguiu pela Avenida São João, Praça Marechal Deodoro e a Avenida General Olímpio da Silveira.

Mas as coisas nunca mais foram as mesmas. Outros quatro anos se passaram e, em 1946, minha mãe faleceu. Fiquei sozinho de vez. Estava com 16 anos e tive de ir morar com meu responsável, meu tio. Acabei indo estudar no Colégio Bandeirantes. Meus tios, que queriam me educar bem, me puseram nesse colégio, pois queriam que eu tivesse uma carreira de doutor, ou seja, médico ou advogado.

Capítulo II

Um sopro de vida

Após a morte de meu pai, por uma série de circunstâncias, eu e minha mãe fomos morar numa casa de cômodos, na Avenida Rio Branco, quase em frente ao Palácio dos Campos Elíseos – que na época era a residência e a sede do governo do Estado. Nessa época, minha mãe adoeceu, pois já era portadora de um forte sopro cardíaco. Ela foi internada no Hospital Santa Rita, no Paraíso, sob os cuidados do famoso doutor Jairo Ramos. Eu ia diariamente ao hospital, pois, seguindo instruções de meu tio, tinha de comprar e levar ampolas de penicilina, que havia acabado de surgir na época e era de difícil obtenção.

25

Eu tinha 15 anos e continuava estudando no Colégio São Paulo. Uma noite, ao sair do quarto do hospital, uma enfermeira me entregou uma receita com o pedido do medicamento. Como não havia visto meu tio naquele dia – ele ia diariamente ao hospital com minha tia –, ela entregou o pedido a mim.

No caminho para casa, comprei uma revista Seleções para ler no longo trajeto que fazia de bonde. E o primeiro artigo que vi era sobre uma doença cardiológica, uma inflamação do endo-

cárdio, de difícil cura. Tive um sobressalto! Peguei no meu bolso a receita que a enfermeira havia me dado, com o pedido de ampolas de penicilina. A causa da doença: endocardite maligna.

Ela morreu dois meses depois, já no nosso quarto na casa de cômodos. Herdei dela esse sopro cardíaco, que felizmente – ou infelizmente – continua soprando até hoje.

Capítulo III

Cinematográfica Maristela

Onde tudo começou

Foi minha primeira oportunidade de trabalho no cinema e uma experiência que marcou toda minha carreira

Em 1949, comecei a me interessar por cinema. Eu freqüentava o Museu de Arte, que na época ficava na Rua Sete de Abril, ocupando dois andares do prédio dos Diários Associados. Acompanhava as atividades do museu, as palestras, e foi assim que me inscrevi no curso do Seminário de Cinema do Museu de Arte. Aí estava pensando em fazer cinema, coisa que aos sete anos já queria, mas não entendia como profissão. Fiz o curso, que era ministrado pelo Carlos Ortiz, que dirigiu na época o filme *Alameda da Saudade*, 113. Até que veio a Cinematográfica Maristela, nos anos 50.

Nessa época, já estava no segundo ano do Seminário de Cinema e consegui um pequeno cargo no Museu de Arte. Eu fazia a programação de filmes no cinema do Museu que, não era o Museu de Arte Moderna, era o Museu de Arte de São Paulo, o Masp. Para montar a programação, tinha de correr atrás de filmes. Foi assim que descobri

uma distribuidora que tinha muitas produções russas, européias e filmes antigos, que seleccionei para exhibir lá no museu.

Minha entrada nos estúdios da Maristela foi meio por acaso. Um dia, fiquei sabendo que ela estava contratando pessoas para trabalhar no estúdio. E eu, com outro colega, Plínio Garcia Sanches, fui selecionado para trabalhar na Maristela, que já estava em plena atividade. E nós dois fomos pra lá, com todo aquele entusiasmo, maravilhados com as possibilidades do novo serviço.

28

Lembro-me que primeiro passamos por uma entrevista no escritório da Maristela, que ficava no próprio prédio dos *Diários Associados*. A primeira conversa foi com o diretor e produtor Mário Civelli, que já era um monstro sagrado. Fomos lá e – me recordo muito bem – ficamos na ante-sala, onde se concentrava toda a atividade referente ao estúdio, com atores circulando e um piano onde o maestro Enrico Simonetti, que estava trabalhando na partitura do filme *Presença de Anita*, repassava os temas musicais.

Eu e Plínio fomos chamados e entramos em um imenso salão. Ao fundo tinha uma grande mesa em forma de meia-lua. A caminhada até lá parecia mais longa do que era, para dois jovens assustados. A sala estava à meia-luz e, no centro daquela

mesa, sentada, via-se a figura imponente do também imenso Civelli. Após algumas perguntas formais, ele indagou: *Falam alguma língua?*

Eu entendia razoavelmente Italiano, mas falava pouco. Mesmo assim arrisquei: *Falo um pouco de italiano. Ao que ele respondeu: Italiano parlo lo!*

No dia seguinte, fomos para o estúdio trabalhar levados numa perua Chevrolet, que era como a Kombi de hoje, direto para o bairro do Jaçanã. O estúdio funcionava numa antiga fábrica desativada, onde foram adaptados quatro palcos de filmagem. Era uma área extensa e muito bem equipada. Havia um grande restaurante, sala de ensaio, um estúdio de gravação, outro de dublagem e sala de projeção. No outro prédio tinha sala de montagem, com duas moviolas. Quando comecei a trabalhar lá o estúdio estava em plena atividade: o já citado *Presença de Anita* estava em fase de montagem, *Susana* e *o Presidente*, em final de filmagens, e *O Comprador de Fazendas* tinha começado a ser rodado.

Era o começo mesmo da Maristela. Tínhamos muito trabalho a fazer: eu ficava na produção, cuidando do transporte. Minha função era inspetor de tráfego. Fazia a distribuição dos motoristas para cada produção. Levávamos os artistas e organizávamos os carros. Nessa época,

meu tio tutor já tinha falecido também, num acidente; então morávamos eu, minha tia e minha prima. Foi quando decidi alugar um quarto de uma senhora, em frente à casa da minha tia, para ficar mais independente. Quando comecei aquilo tudo, meus horários eram um inferno. Aos poucos fui ganhando minha independência, pois comecei a ganhar dinheiro para me sustentar.

30

Nisso, eu estava trabalhando na Maristela, que estava filmando *O Comprador de Fazendas*, em 1952. O Civelli, que era uma pessoa muito generosa, logo começou a distribuir o trabalho entre nós. Foi aí que passei a ter um carro, uma perua Chevrolet com motorista, para que eu pudesse ir buscar o Procópio Ferreira. No caminho, pegávamos o material de filmagem do dia anterior, o *copião*, ou seja, as cópias reveladas, para levar ao estúdio para o Alberto Pieralisi, o diretor do filme. Assim, o Procópio passou a fazer parte da minha função diária. Eu ia buscá-lo pela manhã, no Hotel Jaraguá, e ficava encarregado de levá-lo de volta depois que acabavam as filmagens. Muitas vezes, eu o acompanhava para jantar.

Eu era quase um *dama de companhia* dele. Jantávamos muitas vezes no Restaurante Capuano, na Rua Major Diogo, quase ao lado do TBC, que estava também em alta. Tinha também o Nick

Bar, que era o bar de todo o pessoal da Vera Cruz, e famoso na época. Foi assim que surgiu minha amizade com o Procópio. Por isso que até hoje tenho amizade com Bibi Ferreira, a filha dele.

Ele era uma pessoa muito interessante, muito aberto, brincalhão. E gostava de fazer caricaturas. No Restaurante Capuano, costumavam forrar as mesas com um papel grande, que o Procópio aproveitava para ficar desenhando. Fez vários desenhos para mim e alguns eu até guardei. Foi assim que surgiu essa amizade, muito importante para minha carreira.

Foi nessa época que saí da parte de transportes e comecei a acompanhar algumas produções já no estúdio. Fiz um plano de produção de todos os filmes que estavam sendo rodados. Esse plano era colocado em toda a parede de uma sala, na entrada do estúdio, e dava uma visão geral das produções, com as equipes e técnicos de cada um dos filmes. Inclusive, esse painel aparece no documentário *O Cinema Nacional em Marcha*, do montador José Canizares, realizado na época pela Maristela. Eu tinha uma boa letra, desenhava bem, o que ajudava muito na hora de fazer esses planos de produção. Além disso, não havia computadores naquela época! Era tudo feito à mão.

Pena que essa primeira fase da Maristela durou muito pouco. Foi coisa de um ano e pouco, período em que foram feitos filmes como *Presença de Anita*, *Susana e o Presidente*, *O Comprador de Fazendas* e *Meu Destino é Pecar*, além de *A Carne* e *Areião*, que foram feitos lá, mas não eram produções da Maristela. Não foi muito tempo, mas entrou em decadência por que existiam muitos problemas. A Maristela tinha uma linha de produção mais popular, de filmes mais baratos, não tinha aquela coisa toda da Vera Cruz. E havia forças contrárias, inimigos presentes e ocultos, que começaram a fofocar e contestar. Alguns eram até contratados da própria empresa e outros eram de fora, além de críticos e diretores cariocas e paulistas. Exatamente o que viria a acontecer logo depois com o Alberto Cavalcanti, na Vera Cruz.

Com isso, a empresa foi degradingolando e o diretor-geral foi afastado. Posso dizer que fui o último a apagar a luz da primeira fase da Maristela. Lembro-me de quando o Mario Audrá, que era conhecido como Marinho, me perguntou: *Você está comigo ou está com os outros?* Respondi: *Estou com o senhor. Estou desde o início e continuo aqui!* Nessa época fazíamos grandes festas, nas quais reuníamos todo o pessoal de cinema, o pessoal da Vera Cruz. Era maravilhoso.

A Maristela teve grande importância na minha carreira. Foi lá também que trabalhei pela primeira vez como assistente de montagem, no filme *Areião*, de 1952, montado por Gino Tálamo, com Maria Della Costa e Orlando Vilar, e direção de Camilo Mastrocinque. Comecei na Maristela e depois mantive uma ligação com o estúdio e até voltei a trabalhar lá. Já não se chamava Maristela, mas era com Mário Audrá, logo depois que saí da Multifilmes. Mesmo trabalhando na Multifilmes, acompanhava o que acontecia na Maristela. Só não acompanhei as filmagens na época da Kino Filmes, que era uma empresa do Alberto Cavalcanti.



Convite para festa na chácara de Mario Civelli, no Jaçanã, ao lado da Cinematográfica Maristela

Capítulo IV

Multifilmes

Uma experiência curta, mas que resultou num grande aprendizado

Nessa época, início da década de 50, o Mário Civelli já estava afastado da Maristela e *exilado* em Águas de Lindóia. A Maristela ficou sob a intervenção da família Audrá, que enviou o ainda jovem e sonhador Marinho Audrá para uma temporada na Europa, afastando-o dos estudos. Inclusive, essa história é narrada no livro *Memórias de um Produtor*, do próprio Marinho. No lançamento do livro, 47 anos depois desses acontecimentos, ele me escreveu a seguinte dedicatória: *Ao Glauco, meu inspetor de tráfego preferido, um grande abraço, Marinho - 21/2/1997*, referindo-se carinhosamente à minha primeira função em cinema, com ele, em 1950.

Voltando a Lindóia. Lá Civelli conheceu Antony Assunção, de uma importante família brasileira, que tinha algumas fazendas e iria ajudá-lo nos negócios futuros. Civelli, ao sair da Maristela, ficou sem dinheiro algum, praticamente na miséria. Mas, tinha amigos e colaboradores que queriam continuar com ele e ajudá-lo. Ao voltar a São Paulo, seu amigo Cesario Felfelli cedeu-lhe um

escritório na Rua 24 de Maio, esquina com a Av. Ipiranga, no edifício onde funcionava a Panair, para que ele recomeçasse seus projetos. Felfelli era importador de carvões de arco-voltáico, usados nos projetos de cinema. Mas pouca gente sabia disso. Tanto que muitos comentavam que Civelli havia saído milionário da Maristela, além de espalharem outras maldosas suposições. Na verdade, a situação era bem diferente. Lembrome que ao nascer sua primeira filha, Patrícia, em 1951, eu, Caetano Gherardi e outros amigos tivemos até de fazer uma *vaquinha* para ajudá-lo nas despesas.

36

Mas foi neste escritório que Civelli começou a pensar no filme *Modelo 19*, que foi feito em 1952. Foi uma fase meio difícil, mas com a ajuda de Antony Assunção, ele desenvolveu a produção do filme, que foi dirigido por Armando Couto. Tivemos filmagens em navio e cenas de estúdio, que foram feitas no prédio, ainda com poucas salas ocupadas, do Palácio da Polícia, na Rua Brigadeiro Tobias. Nesse edifício, só havia algumas salas de delegados nos andares de cima, a carceragem no subsolo e um imenso salão no térreo, onde foram construídos os cenários de *Modelo 19*.

Muitas vezes, quando estávamos filmando à noite, ouvíamos a chegada de presos. Era assus-

tador: eles faziam um corredor polonês e os presos passavam, apanhando. Confesso que ficava impressionado com aquilo tudo. Filmamos lá e na Rua da Abolição, onde havia uma série de sobrados todos iguais, que eram típicos dos europeus, então foram feitas algumas cenas ali, por causa da arquitetura e do visual do lugar.

Modelo 19 era uma história sobre a chegada dos imigrantes no Brasil. Modelo 19 era o passaporte do imigrante, era a permissão para viver no



Durante as filmagens de Modelo 19, em Santos, Miro Cerni, Ilka Soares, Glauco, Eduardo Tanon e Rafael de Oliveira

país. Era uma carteira de capa dura, igual a um passaporte antigo com várias folhas, com todos os carimbos, etc.

O filme ficou pronto, apesar de todos os problemas financeiros. E o Civelli, com toda aquela sua grandiosidade, pensou em fazer um outro estúdio de cinema. Foi assim que nasceu a Multifilmes. Ele achou um terreno em Mairiporã, no meio do nada, não tinha nem a estrada que existe hoje. Para chegar lá, a gente tinha de pegar uma estrada de terra!

Antony Assunção entrou com o dinheiro inicial do empreendimento. Com isso, foram construí-



Com Mario Civelli (junto à câmera) no Porto de Santos, nas filmagens de Modelo 19

dos uns galpões muito grandes que serviam de alojamento para o pessoal, com refeitório e tudo o mais. Também, um prédio fantástico, onde funcionava a sala de projeção e de gravação. Tudo feito com isolamento acústico, com paredes grossas. Podia passar até avião, que não vazava o som. A gente gravava com orquestra sinfônica ali dentro, sem nenhum problema. Foram construídos quatro estúdios enormes. Era tudo grandioso.

Foi uma época de muita agitação para mim. Durante a construção, passei a morar lá praticamente, para poder acompanhar as obras.



Glauco com Armando Couto

Havia muitos operários trabalhando. Depois começaram a ser contratados os técnicos, as equipes de produção, atores, etc. Era uma grande movimentação, especialmente nos horários de refeição, quando todos iam pro refeitório. Aliás, a alimentação da equipe era uma questão importante para Civelli.

40

Tanto na Maristela quanto na Multifilmes, ele exigia muito trabalho e dedicação. Não medíamos horas e nem sonhávamos com pagamento de horas extras. Mas ele fazia questão de que todos se alimentassem bem. Era obrigatório que fossem servidos leite e frutas nas refeições. Os bancos do balcão do *bandeirão* dos técnicos não primavam pelo conforto, mas isso era para evitar que fizéssemos horas conversando, batendo papo.

A construção do estúdio movimentou toda a região. Teve muita gente que se mudou para lá. Tanto que Mairiporã, que era uma cidade pequena, começou a se expandir também, pois surgiram muitas oportunidades de trabalho para as pessoas do local.

Era um período de muita criatividade. Mas só durou um ano e pouco. Foi um sonho rápido, mas com grandes produções. Uma delas foi *O Destino em Apuros*, que foi o primeiro filme colorido produzido no Brasil. Era estrelado pelo

São Paulo, 17 de Junho de 1953 * Ano 100

Líder DO CINEMA BRASILEIRO
Orgulha-se de apresentar

U.C.B.

PRODUÇÃO
MultiFimes S.A.

100 anos de
 cinema

1895
 1935

GENAS BRASILEIRAS



Em sentido horário, as filmagens de *O Craque* (1953), de José Carlos Burle.

- "O DESTINO EM APUROS" SYN CORES
 Direção ERNESTO RENANI
 Dia Fotogr. em cores: H.B. COXELL
 PAULO ALTRAN
 BEATRIZ CONSUELO
- "O HOMEM DOS PAPAGAIOS"
 PROCOPIO FERREIRA • LUDY VELOSO • EVA VILMA
- "UMA VIDA PARA DOIS"
 ORLANDO VILLAR • LIANA DUVAL • LUIGI PICCHI
- "O CRACK" SYN CORES
 CARLOS ALBERTO
 EVA VILMA
- "FATALIDADE"
 ANGELICA HUFF • GUIDO LAZARINO
- "A SOGRA" SYN CORES
 PROCOPIO FERREIRA
 LIANA DUVAL
- "BANANA BRAVA" SYN CORES
 (Garimpos) HELIO SOUTO • EVA VILMA
- "AMORES entre FRONTEIRAS"
 ORLANDO VILLAR • LUIGI PICCHI

Paulo Autran, Hélio Souto e Beatriz Consuelo, que era uma grande bailarina brasileira.

Ela nem morava aqui, pois fazia muitos espetáculos na Europa. Foi uma grande produção, que exigiu a construção de cenários enormes e a compra de câmeras especiais. A fotografia foi feita por H.B. Correll, um iluminador de Hollywood, com direção de Ernesto Remani, diretor italiano que tinha feito alguns filmes na Itália antes de vir para cá.

É uma pena que esse filme esteja perdido. Não se sabe onde está. Parece que o negativo não está mais no Brasil, porque na época, foi revelado nos Estados Unidos, pois os laboratórios daqui não revelavam filmes coloridos.



Na mesma época das filmagens de *O Destino em Apuros*, fizemos *Fatalidade*, do qual também fui assistente de direção. O diretor era francês, Jacques Maret, que tinha trabalhado na Vera Cruz, como roteirista de *Tico-tico no Fubá* e era um dos roteiristas de *O Destino em Apuros*. No elenco estava a Célia Helena, Jackson de Souza e uma atriz austríaca, Angelika Hauff, que estava aqui no Brasil e participou do filme.

Claro que tivemos de dublá-la, pois ela não falava nada de português. Tinha ainda Guido Lazarini, um ator e diretor italiano muito bonito, alto, de cabelos grisalhos, que havia feito *Presença de Anita* e *A Carne*, na Maristela.



Cenas das filmagens de O Destino em Apuros

Foram feitas também algumas cenas do filme *O Americano*, com Glenn Ford e Cesar Romero, que não foi exibido no Brasil.



Procópio Ferreira e Ludy Veloso em *O Homem dos Papagaios*

Capítulo V

Primeiros roteiros

Comecei a escrever roteiros na Multifilmes, para dois filmes de Procópio Ferreira

A Multifilmes também foi muito importante para minha carreira. Lá participei de duas produções com o Procópio Ferreira: *O Homem dos Papagaios*, em 1953, que tinha argumento original do próprio Procópio e roteiro escrito por mim e pelo Armando Couto, e *A Sogra*, de 1954. Foi uma oportunidade e tanto. *O Homem dos Papagaios* reunia Procópio, Ludy Veloso, Herval Rossano, Eva Wilma, em seu primeiro trabalho no cinema, e Helio Souto. E *A Sogra* era estrelado por Procópio, ao lado de Maria Vidal, Arrelia e Jaime Barcellos.

45

Foram minhas primeiras experiências como roteirista. Sempre gostei de ler e escrever. Um dos meus escritores favoritos era Érico Veríssimo, de quem li todos os livros. Tanto que, quando estava com 20 anos, comecei a roteirizar *O Tempo* e *o Vento*, seguindo a ordem do livro, pois achei que era muito cinematográfico. Enfim, escrever me fascinava.

Sérgio Britto escreveu os diálogos de *O Homem dos Papagaios*. Era uma história muito interessante: O Procópio é o pai de uma família muito

pobre, que mora na Mooçca, numa vilazinha, mas tem um amigo que é dono de uma grande imobiliária - esse papel era do Gino Tálamo, um montador italiano que preparou muitos filmes aqui no Brasil. Esse dono de imobiliária coloca o Procópio para cuidar de uma mansão que está vazia, sem móveis nem nada. E o Procópio sempre aparece na janela, com aquela pose de ricoço, e a vizinhança toda começa a dizer que a casa foi vendida para um milionário. Em pouco tempo, todos os comerciantes da região começam a oferecer coisas a ele. E ele vai comprando tudo fiado, claro. Quando os credores se dão conta, ele já comprou tudo o que podia e o que não podia. Só a título de curiosidade, tem uma cena em que o Procópio compra um carro e é atendido por um vendedor. Quem fez esse papel foi o Mário Benvenuti, que era gerente do Restaurante Papai, que freqüentávamos na época. Como ele tinha um tipo muito bonito, nós o chamamos para fazer essa ponta. Depois disso, ele começou sua carreira no cinema, fazendo filmes como *Noite Vazia* e outros.

Falando no Mário Benvenuti, lembrei-me de Luigi Picchi, que também tinha uma história interessante. Ele era pintor na Maristela, era um italiano grandão, bonitão, que trabalhava na construção de cenários. O Mário Civelli, que achava que ele tinha um tipo interessante, começou

a escalá-lo como ator. Foi um ator que começou ali conosco. Fez *Modelo 19, Uma Vida para Dois* e *Chamas no Cafezal*. O único problema é que ele era italiano e tinha de ser dublado.

Como disse, era uma época de oportunidades para todos. A Multifilmes estava em plena produção. No mesmo período em que fizemos *Chamas no Cafezal*, rodamos também *A Sogra*, com Procópio, Ludy Veloso e Herval Rossano - quase o mesmo elenco de *O Homem dos Papagaios*. Claro que nem sempre era um mar de rosas. Lembro-me que nessa mesma época foi iniciada uma produção na Multifilmes, *Senhora*, com Anselmo Duarte e Maria Fernanda, para o qual foi construído um cenário magnífico. Mas aí surgiram tantos problemas nas filmagens que o filme ficou inacabado. Havia muitos desentendimentos entre Anselmo e Maria Fernanda. Foram tantos problemas que o filme acabou sendo interrompido.

47

E logo depois a Multifilmes encerrou suas atividades. Fechou porque teve muito dinheiro investido e os filmes não deram retorno esperado. Havia problemas com a distribuição, as cópias eram muito caras e chegou um momento que começou a faltar dinheiro. O Antony Assunção teve de vender uma fazenda para poder fechar a empresa e pagar as contas.

Embora os filmes tivessem uma produção rápida, com custos baixos e tudo, na hora da exibição perdia-se o controle das bilheterias. Não havia, na época, o controle que existe hoje. O único que conseguiu resolver isso foi o Mazaropi, que criou um controle para seus filmes.

Enfim, sempre fui uma pessoa de produção. E tive um grande aprendizado na Maristela e na Multifilmes. Eu fazia a análise técnica dos filmes, que é um sistema em que cada seqüência tem um planejamento específico, de filmagem, elenco, etc., porque o filme não é feito na hora.



A equipe de A Sogra, com Procópio (com a claquete), Maria Vidal (à esquerda), Ludy Veloso e Eva Wilma (à direita)

E fui participando de tudo, trabalhando em todas as áreas. E como assistente de direção, em alguns casos, eu sabia mais que o diretor, assim como muitas vezes os técnicos sabiam mais que os diretores. Não é geral, claro. Às vezes o diretor mandava colocar a câmera numa posição e eu via que não estava certo, que ia dar algum problema. Então, olhava para o eletricista, na ponte dos refletores, e percebia que ele também, experiente, já havia notado o erro.

Era uma época de muito entusiasmo. Muita produção, muita gente envolvida.

Capítulo VI

Arara Vermelha:

Aventura em grande estilo

O diretor Tom Payne chegou à beira da loucura durante as filmagens, mas ainda hoje é um ótimo filme.

Arara Vermelha foi feito na segunda fase da Maristela. É um ótimo filme. Ainda hoje se vê que é muito bem feito, apesar de ter tido uma história meio trágica. A direção é do Tom Payne e a produção do Mario Audrá, só que pela Unifilme, não pela Maristela. Mas o filme foi feito mesmo na Maristela, inclusive parte dos cenários foi construída lá nos estúdios. A maioria das filmagens, no entanto, foi em locações, na beira de um rio, pois a história se passava no Rio Araguaia. Como era difícil mover uma equipe toda até o Araguaia, rodamos no Rio Itanhaém. Só que tínhamos de subir o rio por quatro horas, em dois barcos grandes, para chegar ao local escolhido que era o ponto mais parecido com o Araguaia.

Tom Payne estava vindo da Vera Cruz, depois de dirigir *Sinhá Moça*, e queria fazer uma superprodução. Os cenários eram de Álvaro Moya, que inclusive estava estreando nessa área. Enfim,



Nas filmagens de Arara Vermelha: Rodolfo Iczey, Onório Marim, Glauco, Oswaldo de Oliveira e Ana Maria Nabuco

tinha toda uma grandiosidade em torno da produção. Trabalhávamos com geradores, pois tínhamos filmagens noturnas e diurnas. Usávamos todo um esquema de refletores e ainda tinha os equipamento, as roupas dos atores, enfim era uma produção enorme, com várias cenas de perseguição no rio.

Para complicar ainda mais, nesse período o Mario Audrá sofreu um acidente, ficou praticamente paralisado por um tempo, pois teve várias fraturas. Assim, o Fernando de Barros e o Alfredo Palácios assumiram a produção. Eu era assistente de direção e trabalhava diretamente com o Tom.

Mas o Tom gostava de comandar tudo. E ele resolveu que seria mais prático colocar os dois barcos juntos, unidos por uma plataforma. Aí fomos com geradores, refletores, figurino e equipe técnica. Os barqueiros não concordaram com isso, pois achavam arriscado pôr *tudo junto nos barcos*. E o Tom insistia com isso. E saímos nos dois barcos unidos rio acima. À medida que subíamos, o rio ia se alargando. Acho que tinha mais ou menos uns 150 metros de largura. De repente o barco vira e despeja tudo na água e volta à posição normal. Caiu tudo, geradores, refletores, figurinos e tudo o mais. Eu, que não sabia nadar, aliás, não sei até hoje, caí na água também, mas com muito esforço consegui chegar na pantanosa margem do rio, que era coberta de plantas.

53

E fiquei olhando tudo aquilo. Que desespero! Foi preciso até escafandros para recuperar tudo. Tivemos de cancelar as filmagens e voltar a São Paulo, para refazer tudo. Isso deu um baque na produção, na cabeça das pessoas e tal...

Mas fizemos toda a produção de novo, voltamos para lá, mas sem usar aquele esquema de plataformas. Ficamos acampados a uns 200 metros do lugar, onde tinha uma ruína de uma antiga casa que ficava no meio do mato. Fizemos um acampamento mesmo, com barracas e tudo, onde fica-

vam os atores: Odete Lara, Anselmo Duarte, Ana Maria Nabuco, enfim todo o elenco. Eu e a equipe técnica nos instalamos nessa casa em ruínas, a uns 100, 200 metros de onde ficava o acampamento dos atores, e dali para as filmagens.

Só que os problemas pareciam não ter fim. Poucos dias depois de termos nos instalado, começou a chover, sem parar. Tom Payne entrou num processo de loucura, começou a infernizar a vida de todo mundo. Quando se dirige um filme, a gente passa por esses problemas porque tem preocupação com tudo, com o andamento da produção, o dinheiro que está gastando, etc. E foi o que aconteceu: ele fazia coisas que eram uma espécie de tortura para todos nós. Fazíamos uma filmagem externa durante o dia, depois no acampamento, à noite, quando todo mundo queria descansar, ele vinha falar de problemas técnicos.

54

Durante as filmagens, era gravado o som direto, que servia de guia para controlar as possíveis mudanças do texto. Mas esse som não era o definitivo, pois tinha muitos ruídos do gerador, do motor do barco, etc. É assim que se faz normalmente no cinema. Mas o Tom decidiu que ia fazer diferente. À noite, no acampamento, ele chamava todo mundo e refazia todas as cenas, com os atores repetindo os diálogos, sem ruídos externos, para que esse áudio *limpo* pudesse,

segundo ele, ser aproveitado na finalização do filme, eliminando assim a dublagem em estúdio. Sabíamos que isso era praticamente impossível, mas tínhamos de fazer como ele queria. Mas não teve jeito: o filme foi totalmente dublado em estúdio.

Lembro que Odete chegava a chorar. Tom queria refazer as cenas, cada hora era uma história. E aí começou a chover, ele começou a ficar perturbado porque tinha de parar tudo. E chovia por dois, três dias.

Às vezes, de madrugada, ele batia na porta do meu quarto e dizia: *Acorda o pessoal, vai amanhecer com sol, manda preparar a filmagem*. E a gente começava a acordar todo o pessoal. E a chuva continuava.

Um dia, decidimos falar com Alfredo Palácios, que não ficava lá o tempo todo e estava em São Paulo. Pedimos para levar o Tom para um hotel em Itanhaém, para que pudesse tomar um banho quente, relaxar um pouco, pois já estava todo mundo ficando louco. Ficamos num hotel na Praia do Sonho. Uma noite, acordei e vi que o Tom não estava lá. Saí procurando por ele e o encontrei na praia, ajoelhado na frente de um tronco, semelhante às esculturas do Frans Krajeberg, cuja forma lembrava a cabeça de um

cavalo. Ele estava rezando para o tempo melhorar para poder seguir com as filmagens. Isso me comoveu muito, eu sabia o quanto ele estava atormentado, mas ele infernizava a vida de todo mundo. Um dia cheguei a ligar para o Fernando de Barros, que era um dos produtores, e disse: *Fernando, está acontecendo isso e aquilo. Ele está enlouquecendo, o que vamos fazer?* Ao que Fernando respondeu: *Dá-lhe uma porretada na cabeça que ele melhora!*

56

Eram tantos problemas que foi decidido que devíamos voltar para São Paulo e rodar em estúdio as cenas noturnas que faltavam. Foi tudo uma loucura, mas passamos momentos agradáveis. Certa vez a Maysa, que era muito amiga da Odete Lara, ficou conosco no acampamento por dois dias. E enfrentou todas as dificuldades conosco. Enfim, no final valeu a pena, o resultado acabou sendo muito bom.

O Anselmo Duarte, com quem fiz quatro filmes, chegou a fazer até um documentário sobre as filmagens de *Arara Vermelha*. Ele tem esse documentário sobre as filmagens, que deve ser bem interessante.



Ilha do Bananal (Rio Araguaia), câmara Adolfo Paz Gonzales

Capítulo VII

Cinema verdade

Para mostrar o Brasil Central, no documentário O grande desconhecido, viajamos por quase seis meses por regiões inóspitas do país

O curioso é que no mesmo ano que fiz *Arara Vermelha*, trabalhei também em outra filmagem bastante tumultuada. Mas divertida! Foi quando fizemos o documentário *O Grande Desconhecido*, dirigido pelo Mario Civelli.

Esse documentário surgiu de uma idéia do Civelli, que sempre quis fazer alguma coisa em torno do sertão, do Brasil Central. Tanto que um dos projetos dele era sobre o mal. Rondon e a construção da ferrovia Madeira-Mamoré, que era uma produção muito grande, mas que não foi adiante, por uma série de motivos. Só restaram as maquetes do projeto.

Assim, ele resolveu fazer esse documentário, *O Grande Desconhecido*, que tinha uma produção *ambulante*, digamos. Ele conseguiu um caminhão e dois jipes da Secretaria de Agricultura, e o patrocínio da Cia. Serrador, que era proprietária do maior circuito cinematográfico de São Paulo, incluindo os cines Art Palácio, Ipiranga, Astor,

além de centenas de outros cinemas. A sede era no monumental Cine Nacional, na Rua Clélia, hoje a casa de *shows* Olympia. Ele conseguiu também o apoio da Cica, de Alberto Bonfigliolli, que forneceu um caminhão de enlatados que alimentou as quase 20 pessoas que faziam parte da equipe, na primeira fase da expedição. E partimos.

Saímos de São Paulo, fomos até Goiânia, que era uma cidade projetada e tinha só o Palácio do governo. A estrada ainda não era asfaltada, todo o trajeto era de terra, praticamente. De lá fomos para Goiás velho, antiga capital.

60 Ainda não existia Brasília. As estradas eram bem ruins, tudo muito complicado. De Goiás seguimos para o Araguaia e seguimos, por meio de barco ou, quando possível, jipe, até o Rio das Mortes. Depois voltamos cortando o Estado de Goiás, saímos na Bahia, atravessamos o Estado todo e chegamos a Salvador. A primeira parte dessa viagem, durou mais ou menos seis meses. Era um grupo interessante. Viajou conosco o José Mauro de Vasconcelos, um escritor habituado ao Araguaia, e que já tinha participado de alguns filmes. Ele ficou conosco parte da viagem. Estava o arquiteto Flávio de Carvalho, que era muito engraçado. Nos acompanhou até o Araguaia e depois, na Ilha do Bananal, ficamos com

os índios carajás e ele recolheu muito material. Fez uma pesquisa lá com os silvícolas e voltou. Nessa viagem, quando chegamos a Salvador, já não tínhamos quase roupa ou sapato. Tivemos de comprar botas, sandálias, tudo. E o pior é que o dinheiro estava acabando. Ficamos quase um mês em Itapuã, num pequeno hotel. Tinha também o *cameraman*, Adolfo Paz Gonzales, que era um dos técnicos argentinos que vieram para o Brasil, contratados pela Maristela - na época, a Argentina tinha um cinema já bastante evoluído, e muitos desses profissionais foram trazidos de lá.

Também estava na equipe o Camilo Sampaio, irmão do Oswaldo Sampaio (co-diretor de *Sinhá Moça*), e Oswaldo de Oliveira, que mais tarde se tornaria grande fotógrafo e diretor de cinema.

Enquanto estávamos em Itapuã, aproveitamos para filmar os poços de petróleo, pois era o início da exploração no Brasil. Mas nessa parte da viagem restavam poucos. Muitos tinham vindo embora.

Estávamos eu, o Camilo, o Oswaldo Oliveira, que era fotógrafo e assistente de câmera, e um cachorro, que era do Mario Civelli. Nós voltamos de Salvador num navio de carga, que transportava fardos de piaçava. Fazia um calor insuportável!



Hora do almoço: Mario Civelli (primeiro à esquerda), Flávio de Carvalho e Glauco (à dir.), entre outros



José Mauro de Vasconcelos (sentado na rede)

Não dava para ficar na cabine, o navio balançava demais. Até o cachorro ficava enjoado!

Foi uma grande aventura, mas conseguimos concluir o filme, que foi lançado no Cine Ipiranga. Como era patrocinado pela Cia. Serrador, conseguimos garantir o lançamento. Na época, o Ipiranga estava exibindo *Sedução da Carne*, de Luchino Visconti. Acabei vendo este filme umas 18 vezes, pois estava preparando o *hall* do cinema para a estréia de *O Grande Desconhecido*, colocando peles de jacaré, onças e artesanato dos índios, no salão de entrada.



Glauco e José Mauro de Vasconcelos



Glauco, Adolfo Paz Gonzales, Mario Civelli e Reccanelli

Capítulo VIII

Alberto Cavalcanti

Não trabalhei diretamente com ele, mas o defendi em uma assembléia da Associação Paulista de Cinema

O final dos anos 50 foi um período de grande produção no Brasil. Tínhamos grandes diretores, produtores e atores. Alberto Cavalcanti era um dos diretores de grande renome na época. Não trabalhei diretamente com ele, mas eu o conheci no período da Vera Cruz, da qual foi diretor-geral. Viveu muitos anos na Inglaterra, onde consolidou uma importante carreira. Depois voltou para ser diretor da Vera Cruz. Quando ela acabou, ele ficou um tempo na Maristela, que então levava o nome de Kinofilmes, onde realizou *O Canto do Mar*, refilmagem de *En Rade*, filme que dirigiu em 1928, na França. O que ele fez foi adaptar a história para o Nordeste brasileiro, para o sertão. Era um grande nome na época. E representa todo o início da Vera Cruz. Mas eu nunca trabalhei diretamente com ele.

Na Vera Cruz, como diretor-geral, foi o responsável por toda a parte artística do estúdio. Foi quem trouxe todos os técnicos ingleses e franceses, para trabalhar aqui. Foi ele que armou

tecnicamente a Vera Cruz. Depois começou a ter muitos problemas na empresa e começaram a destruí-lo aos pouquinhos. Mas ele ainda conseguiu dirigir alguns filmes por aqui. Na Kinofilmes, que era a Maristela, conseguiu fazer três filmes: *Simão, o Caolho*, *O Canto do Mar* e *Mulher de Verdade*.

68

Na fase da Vera Cruz, Maristela, Multifilmes e TBC, surgiram vários cineclubes, associações e seminários de cinema, despertando o interesse de muitos jovens. Como disse muito bem Nelson Pereira dos Santos, eram jovens que criticavam tudo e todos, mas que, assim como ele, queriam também estar trabalhando nos estúdios que já estavam funcionando. Ao mesmo tempo, Cavalcanti tinha planos de criar o INC – Instituto Nacional de Cinema. Assim, a Associação Paulista de Cinema, do qual eu era associado, o convocou para uma assembléia, com o intuito de discutir o projeto. A assembléia foi marcada no *Clubinho*, na Associação Paulista dos Arquitetos. Cavalcanti não compareceu, mas mandou um representante, que nem conseguiu falar, tamanha era a fúria de todos os presentes. Cavalcanti foi chamado de todos os nomes possíveis. “*Entreguista*” e “*Lacaio do imperialismo*” eram os mais publicáveis.

Uma moção contra Cavalcanti foi posta em votação. E quem fosse contrário à tal moção deveria

ficar de pé. Fui o único a me levantar, entre as mais de 300 pessoas que lotavam a sala, sob o olhar perplexo de todos. Soube, dias depois, que Cavalcanti, ao ser informado sobre os acontecimentos, quis saber meu nome. Só fui conhecê-lo pessoalmente 10 anos depois, em uma mostra de cinema em Santa Margherita/ Portofino, Itália.



Alberto Cavalcanti e Glauco, com um jornalista alemão, em Portofino, Itália, 1961

Capítulo IX

Musicais nacionais

Essas produções tinham números musicais dos maiores cantores da época. Era muita gente talentosa reunida

Era uma fase de grande produção. Tínhamos todo gênero de filmes sendo feitos aqui. A Maristela, em sua nova fase, estava produzindo o musical *Vou te Contá*, em 1958. Foi um filme feito na correria, para atender à demanda do período de carnaval.

Vou te Contá tinha no elenco Luely Figueiró, Francisco Negrão, Pagano Sobrinho, Maria Vidal, Milton Ribeiro, que já tinha feito *O Cangaceiro*; Dorinha Duval, que foi uma grande vedete do Teatro Rebolado, Virgínia Lane e Chocolate. E ainda vários cantores, como Isaura Garcia, Dalva de Oliveira, Ronald Golias (que cantava uma música de carnaval e fazia um bom número), Carmem Costa, Jorge Goulart e Francisco Egídio. Foi um trabalho que formou muita gente. Muitos estavam estreando. Havia ótimos técnicos, como Ari Fernandes, que acompanhou muitos filmes e era uma pessoa de confiança do Mário Audrá e do Alfredo Palácios, e Carlos Miranda, o *Vigilante Rodoviário*, que foi assistente de produção de todos esses filmes também.

Em *Vou te Contá*, além de ser diretor-assistente, escrevi o roteiro, junto com Cláudio Petrágliã, a partir de uma peça de Gastão Tojeiro. E o diretor era Alfredo Palácios. A estrutura era muito simples, com uma história central entremeada pelos números musicais. Eram muitas estrelas reunidas, mas cada um fazia seu número em separado, o que evitava qualquer conflito ou ciúmeira.

72

Tivéramos uma experiência desse tipo com *Pensão de D. Estela*, de 1956, também dirigido pelo Palácios (em parceria com Ferenc Fekete). Era uma comédia, baseada na peça de Gastão Barroso, com grandes nomes da época, como Jaime Costa, Maria Vidal, Liana Duval, Adoniran Barbosa, Lola Brah, Márcia Vasconcelos, e Ricardo Bandeira, que era de teatro, e já tinha feito vários espetáculos.

Tinha sempre uma boate na história, onde esses cantores podiam fazer seus números musicais. É como *Carnaval em lá Maior*, de 1955, dirigido pelo Adhemar Gonzaga, que reunia todos os grandes cantores da época: Elizeth Cardoso, Aracy de Almeida, Ataulfo Alves, Carlos Galhardo, Isaura Garcia, Carmélia Alves, Nelson Gonçalves, Jorge Goulart, Alvarenga e Ranchinho. Era muita gente talentosa reunida.





Capítulo X

Dublagem

Comecei o processo de dublagem para TV no Brasil e formei muitos profissionais na época

No final da década de 50, quando a Maristela fechou definitivamente, Mário Audrá transferiu todo o equipamento do estúdio de som, que era no Jaçanã, para o bairro da Lapa. Era um equipamento francês, muito bom, Divergê Emon Bonfanti, que foi comprado no início da Maristela e que era usado para fazer o áudio dos filmes, gravar com as orquestras, etc. Então, quando houve aquela mudança toda e Mário foi afastado da Maristela, os equipamentos de som foram trocados para Westrex, com o qual começamos o estúdio de som, que se chamava AIC Gravações.

O Mário Audrá sabia de toda a experiência que eu tinha, inclusive, em dublagem, pois naquela época não se fazia som direto nos filmes. Tinha um pouco de som direto, mas era muito pouco. Eu já tinha feito a dublagem de vários filmes, tanto como assistente de direção, na Multifilmes, como depois, na segunda fase da Maristela. Assim, Mário me chamou para cuidar disso. Nessa época, ele fez um contrato com a Screen

Gems, que era uma subsidiária da Columbia, para iniciar a dublagem de filmes estrangeiros para televisão. A Screen Gems já tinha produzido algumas séries nos Estados Unidos, e um dos poucos lugares que exibiam essas séries dubladas era o México. Foi assim que Screen Gems, junto com a Columbia, decidiu investir no Brasil, para criar a dublagem desses filmes, que começavam a proliferar na televisão.

76

Então, assumi esse encargo e comecei a trabalhar com dublagens de séries e seriados. Uma das primeiras foi a *Ford na TV*, patrocinada pela Ford, e tinha histórias completas. Na verdade, eram filmes de meia hora, com histórias estreladas por grandes atores da época do cinema. Fiz a dublagem do piloto da série, que foi mandado para Nova York. O trabalho foi aprovado e a gente fechou contrato para várias séries. Eu fazia quase tudo sozinho: traduzia os roteiros, a partir da versão mexicana, pois não nos mandavam os originais, e gravava com os dubladores. Depois, montava o áudio todo e fazia a mixagem com a trilha, música e ruídos originais.

Comecei com essa série, para a qual contratei pessoas que dublavam filmes, como Dionísio de Azevedo, Henrique Martins, e outras do elenco da TV Tupi, que eram grandes dubladores. Eles que dublavam os filmes brasileiros. Depois, fizemos outras séries,

como *Rin-tin-tin*, *Papai Sabe Tudo*, *Jim das Selvas*. A partir daí, o trabalho foi aumentando. Comecei a formar pessoas para traduzir, montar, fazer o sincronismo, mixar, etc. Era tanto trabalho que foi preciso construir outros quatro estúdios pequenos, só para dublagem. E além das séries, tínhamos a os filmes, pois éramos um dos poucos estúdios existentes. Foi nessa época, que fizemos a dublagem de *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus.

Mas como eu já tinha os dubladores e todo esse aparato para trabalhar, não foi tão complicado. Tanto que teve um outro filme do Marcel Camus, *Os Bandeirantes*, em 1960, que também foi feito no estúdio. No caso desses filmes, fiz todos os testes de vozes, indiquei os dubladores, enfim fiquei encarregado de todo o processo.

77

Foram dois anos de trabalho intenso, durante os quais trabalhávamos com atores maravilhosos na dublagem. Mas essa movimentação toda acabou despertando um certo medo nos atores que integravam o elenco da TV Tupi, que era a única televisão na época. Eles começaram a ficar com medo de que esses filmes acabassem com as produções ao vivo. Aí, criou-se um movimento contrário à AIC e ao trabalho que fazíamos. Isso me criou muitos problemas, porque alguns atores começaram a se recusar a fazer dublagem. E qual foi o recurso que usei: fui buscar vozes nas

telenovelas de rádio, como a Rádio São Paulo, que era das maiores da época. Mas eles não tinham experiência.

Tive de ensiná-los e prepará-los para assumir esse trabalho. Foi um processo difícil, complicado, mas ao mesmo tempo comecei a formar diretores.

Foram mais de mil filmes dublados. Era uma produção muito grande, com quatro estúdios gravando, cada um trabalhando numa série. Uma loucura. A dublagem das séries era complicada porque tinha continuidade, então fui formando todo esse pessoal. Mas aí decidi ir para a Itália, para estudar, e deixei a AIC. E isso é uma outra história.





Em Roma, com Paulo César Sarraceni, 1961

Capítulo XI

Viagem à Itália

Passei um ano e meio estudando cinema no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma. Uma experiência inesquecível!

Eu trabalhava na AIC Gravações quando soube que o Ministério das Relações Exteriores estava oferecendo bolsas de estudos para a Itália, em diversas áreas. Isso foi no comecinho de 1960. Nessa época, eu fazia a dublagem de *Os Bandeirantes*, de Camus. Tanto é que só fui ver esse filme pronto, em Roma, quando já morava na Itália.

Enfim, me inscrevi para essa bolsa de estudos, entreguei a documentação, incluindo meu currículo, pois tinha boa experiência na área, por ter trabalhado na Maristela, na Multifilmes e na AIC. Mas só fiz isso e continuei trabalhando normalmente. Quando saíram os primeiros resultados, vi que não constava meu nome. Isso foi em março de 1960.

Eu não ganhei a bolsa. Os ganhadores foram Gustavo Dahl, Paulo César Sarraceni e Geraldo Magalhães. Como não fui escolhido, esqueci o assunto, deixei de lado e continuei tocando meu trabalho.

Para minha surpresa, um dia ao chegar em casa – isso foi em outubro – encontrei uma carta da embaixada italiana, dizendo que devido ao meu currículo, uma fundação italiana, a Fundação Américo Rotellini me oferecia uma bolsa de estudos no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma. Mas era uma bolsa parcial, que me oferecia o curso, mas não incluía a passagem, por exemplo. E era um risco, pois eu tinha de chegar lá e prestar um exame para ser admitido. Caso não fosse admitido, teria de voltar. Foi uma correria. Eu deveria estar lá até o dia 2 de novembro, pois o curso iria começar. A carta chegou só em setembro e já estávamos em outubro. Pensei: *Será que vou? Ou vou perder essa chance?* No final, falei com o Mário Audrá, que tinha morado na Itália, e em apenas um mês e pouco arrumei tudo e fui.

Fiz uma viagem de navio, pois naquela época viagem de avião era muito cara. Foram 14 dias, num navio espanhol, chamado *Cabo de San Vicente*. Cheguei em Gênova e fui para Roma, onde me hospedei na pensão de uma amiga do Mário Audrá. Depois me apresentei no Centro Sperimentale, para fazer o exame. Tive apenas uns três ou quatro dias para me preparar para as provas, que incluíam literatura italiana e, claro, italiano, que eu não dominava muito, mas fiz o exame e passei. Éramos três retardatários, pois o

curso já tinha começado. Além de mim, tinha um rapaz cubano e um árabe. Fizemos os exames e fomos admitidos.

Foi um aprendizado muito bom. Nós tínhamos também aulas de inglês, pois havia pessoas de toda parte do mundo, que iam estudar direção, cenografia, montagem e atuação. Na categoria diretor, o curso era apenas para quatro italianos, que deveriam ter formação universitária, e três ou quatro estrangeiros como ouvintes. Os exames desses futuros diretores italianos consistiam na realização de um filme de média-metragem.

Alguns deles, conhecedores do meu currículo, me convidavam para ser assistente. Particpei de dois ou três filmes. Entre esses alunos italianos, o que mais se projetou internacionalmente foi Marco Bellochio, que fez filmes como *De punhos Cerrados* (1965), *O Diabo no Corpo* (1986) e *Bom Dia, Noite* (2004).

O Centro Sperimentale ficava em frente dos estúdios da Cinecittà. Eu pegava o bonde para ir até lá, pois os estúdios ficavam nos arredores de Roma.

Era muito divertido porque, como estávamos muito próximos da Cinecittà, acompanhávamos toda movimentação das filmagens.

Essa experiência foi muito importante para mim, pois eu tinha saído do Brasil e, de repente, estava lá naquele mundo maravilhoso. Foram convivências tão felizes, com grandes amigos e bons professores. Nem todos eram bons, claro. Tínhamos umas aulas muito chatas que a gente não via a hora de acabar, mas sempre tínhamos palestras com profissionais da área, que aconteciam na sala de projeção.

Além das aulas, pude ver filmes maravilhosos, como *Rocco e seus Irmãos*, que eu vi na estréia. O curioso é que esse filme foi censurado lá na Itália. Só mais tarde, aqui no Brasil, pude ver o filme na íntegra. Lá, só vi com várias seqüências em *black*, apenas com o som, mas sem imagens.



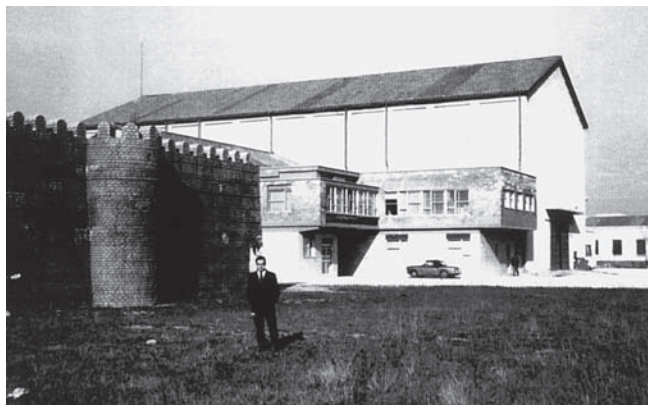
Imagens da estada em Roma (nesta e nas próximas páginas)

Outra experiência muito boa também foi participar de uma espécie de festival de cinema, realizado em Santa Margherita Ligure, que é uma cidadezinha perto de Gênova, denominado *Seconda Rassegna del Cinema Latino Americano*.

O evento foi realizado entre os dias 19 e 27 de maio de 1961, com a participação de filmes de todos os países da América do Sul, além de Cuba, México e Guatemala.

O Brasil participou com seis longas-metragens: *Rastro na Selva*, *A Primeira Missa*, *Pega Ladrão*, *Silêncio Branco*, *Moral em Concordata* e *Cidade Ameaçada*, além de alguns curtas.

E ainda teve uma retrospectiva com 12 longas, entre eles *Ganga Bruta*, *O Cangaceiro*, *Simão*,







O Caolho, Rio 40 graus, A Estrada, O Canto do Mar e Estranho Encontro. E também alguns curtas. Com isso, vários atores e diretores brasileiros foram convidados para o evento: Alberto Ruschel, Vanja Orico, Odete Lara, Eva Wilma, John Herbert, Alberto Pieralise, Maria Della Costa e Alberto Cavalcanti. Eu, como brasileiro e aluno do Centro Sperimentale, fui convidado a participar do evento com três outros colegas. Lá, reencontrei grande parte de atores e diretores com os quais havia trabalhado no Brasil.

Foi meu primeiro contato com Alberto Cavalcanti. E nessa ocasião ele relembrou aquele acontecimento na assembléia da Associação Paulista de Cinema, narrado anteriormente.



Imagens de Santa Margherita Ligure, com Alberto Ruschel

Terminado o festival, voltei para Roma, com alguns dos participantes brasileiros. Servi de cicereone em diversos passeios noturnos pela iluminada Roma, com Eva Wilma, John Herbert, Odete Lara e Maria Della Costa.

O mais divertido, porém, foi o que ocorreu quando voltei da Itália. Após o festival, decidi retornar ao Brasil. Tinha passado um ano e meio por lá, e feito metade do curso, enfim achei que era hora de voltar. O problema é que eu não tinha dinheiro para comprar a passagem de volta, pois havia comprado só a de ida, no risco mesmo.



Mas eu tinha um amigo na Embaixada Brasileira, chamado René, que conheci em Parati, alguns anos antes. Assim, decidi falar com ele para conseguir uma passagem de volta. Consegui a passagem, mas como se fosse repatriado, o que era muito ruim, pois quando você é repatriado não pode voltar ao país onde estava durante vários anos. Mas ele conseguiu um jeito para que isso não constasse do meu passaporte. Enfim, estava tudo certo e eu estava pronto para meu retorno, com passagem no navio *Andrea C.* E aí veio a surpresa. René era também amigo de Maria Della Costa, que havia viajado com uma porção de bagagem. Ela havia pedido a ele que quando algum amigo voltasse ao Brasil que trouxesse uma das malas dela, pois ela não ia conseguir trazer. Naquela situação, eu disse: *Tudo bem, eu levo!*

Como fiquei morando lá por quase um ano e meio, juntei muitas coisas, ou seja, eu também tinha muita bagagem para trazer. Saí de Roma e fui até Gênova de trem, com todas aquelas malas, para embarcar no navio. Ao chegar lá, descobri que o porto estava em greve e que nenhum navio ia partir nos próximos dias. Cheio de malas e quase sem dinheiro, fui procurar um hotel próximo para me hospedar. Fiquei uns dias nesta situação, só tomando capuccino e co-

mendo *mezzaluna*, que é um pãozinho doce em forma de meia-lua. Fiquei lá, esperando a greve acabar e, no desespero, cheguei até a procurar o cônsul para explicar a minha situação: *Eu não tenho nada, o porto está em greve, estou quase passando fome*, pensando que ele pudesse me ajudar. Que nada, ele me deu uma bronca e disse: *Estamos num momento de apertar o cinto, referindo-se à crise política da época, que culminaria com a renúncia de Jânio Quadros. E continuou: Vocês, brasileiros, vêm para cá e pensam que vão conseguir tudo!* Resultado: saí como havia entrado, sem dinheiro e ainda com um pouco de vergonha de ser brasileiro.

91

A greve finalmente acabou e consegui embarcar. A viagem para o Brasil foi muito agradável e acabou sendo reparadora de tudo o que eu havia passado. No meu turno de refeições, fiquei com quatro jovens senhores napolitanos, que viajavam para a Argentina. Bonitões, elegantes, simpáticos, pareciam pertencer a alguma organização mafiosa! Subornavam a cozinha do navio e conseguiam pratos especiais, que eram servidos em nossa mesa com pompa. Na piscina do navio, fiz amizade com uma senhora que viajava sozinha, voltando de uma viagem de negócios à Europa. Ela era esposa de Jordão Magalhães, dono da famosa boate *Cave*, onde Maysa estreou

como cantora. Assim, decidimos aproveitar a situação, unimos nossas mesas e fizemos uma divertida viagem, na companhia dos *mafiosos*, até nosso desembarque em Santos.

Ao chegar a Santos, tive duas surpresas. Na alfândega, começaram a abrir minhas malas, para inspeção de rotina. As minhas havia, além das roupas, livros, um toca-discos e outros pertences pessoais. Mas no momento em que abriram as malas de Maria Della Costa, que estavam comigo, foi um vexame. As malas continham perucas, sapatos femininos, peças íntimas e muitos vestidos – que faziam parte do figurino da peça *Manequim*, que ela estava encenando na época. Vestidos que ela provavelmente nem chegou a usar nas recepções que participou na Itália. Os fiscais da alfândega ficaram olhando para mim muito desconfiados!

A segunda surpresa: a pessoa que foi me buscar no porto me avisou que Anselmo Duarte e Aníbal Massaini haviam me procurado e queriam falar comigo.

Capítulo XII

De volta ao Brasil

O Pagador de Promessas foi o único filme que comecei, mas não cheguei ao final das filmagens.

Voltei para o Brasil desesperado para trabalhar, por isso aceitei na hora a proposta de ir trabalhar com Anselmo Duarte, nas filmagens de *O Pagador de Promessas*, na Bahia. Fiquei somente cinco dias em São Paulo e parti para a Bahia. Foi uma loucura.

Não cheguei a terminar as filmagens. Fiquei doente, foi um mundo de coisas. Depois de um ano e meio morando na Itália, cheguei e fui direto para Salvador, com clima diferente, comida diferente, enfim, fui fazendo as filmagens, mas não fiquei até o final. As filmagens foram muito tumultuadas. A produção enfrentou uma série de problemas. Houve a renúncia do presidente Jânio Quadros, clima político de incertezas e dificuldades financeiras. Tudo isso levou à interrupção das filmagens.

Além disso, o Anselmo estava meio enlouquecido. Todos esses problemas foram me tirando as forças. Foram feitas muitas mudanças no elenco. Por exemplo, o papel principal, que depois ficou



Nas filmagens do Pagador, com Anselmo e Leonardo Villar

com a Glória Menezes, era da Maria Helena Dias, que teve um problema intestinal, saiu das filmagens e voltou comigo para São Paulo. A Glória, na verdade, fazia o papel da prostituta, que acabou sendo feito pela Norma Bengell.

Particpei de muitas filmagens nas escadarias da igreja, mas era um clima muito complicado.

Lembro-me muito bem das discussões do Anselmo com os técnicos e com o próprio elenco. E aconteceu uma coisa engraçada. O Anselmo e o elenco ficavam hospedados em um hotel, no centro de Salvador, mas eu e os outros técnicos ficávamos numa casa alugada, que servia também

de cenário, em frente às escadarias da igreja. A gente praticamente vivia ali. Frequentávamos os bares da Baixa do Sapateiro, pagávamos uma pinga para um, para outro. E naquela época o lugar era bem barra pesada. O papel de Geraldo Del Rey, que fazia o Bonitão, era feito também pelo ator português Américo Coimbra, que era produtor associado do filme e estava rodando as cenas para a versão portuguesa, na qual ele era o intérprete. Assim, todas as cenas do Geraldo eram feitas em duas versões, com ele e com Coimbra. Numa das cenas noturnas, nas escadarias da igreja, Anselmo se aborreceu com o ator português e eu paguei o pato. Anselmo começou a brigar comigo e me deu uma bronca na frente de todo mundo. Como conhecia o temperamento dele, desci as escadas e fui para o barzinho ao lado.

95

Naquela altura, eu conhecia todo o pessoal do lugar, então chegou um sujeito e me disse: *Como é que ele briga com o senhor assim, o senhor quer que eu resolva? Eu posso limpar isso.* E aí ele tirou um punhal, que estava escondido na marquise do bar. E eu: *Pelo amor de Deus, não é nada disso, é coisa de trabalho nosso, depois eu vou até lá e fica tudo bem!* Eu havia conquistado a barra pesada da Baixa do Sapateiro! E preservado a vida de um futuro ganhador da Palma de Ouro!

Mas, enfim, o filme acabou dando certo. Quando estávamos lá, com todos aqueles problemas, o Anselmo foi num candomblé e perguntou à mãe de santo o que iria acontecer com o filme e ela respondeu: *Não fique preocupado porque vai ser bom e vai ter muito sucesso nos estranja (sic)! Correto.* Ele ganhou a Palma de Ouro em Cannes.



Com Anselmo, Américo Coimbra e Geraldo Del Rey, nas filmagens do Pagador de Promessas



Capítulo XIII

Mazzaropi: uma fábrica de sonhos

O sistema dele era mais ou menos como o de Hollywood. Ele sabia que era preciso equipamentos de primeira e os melhores profissionais para fazer bons filmes.

Quando deixei *O Pagador de Promessas* e voltei para São Paulo, estava meio abatido pelo cansaço e com certa decepção, pois foi a primeira e única vez que não completei um filme. Assim, cheguei a São Paulo, ainda sem saber direito o que fazer. Mas isso não durou muito. Um mês depois, mais ou menos, fui chamado para dirigir um filme do Mazzaropi. Eu não tinha nenhum contato com ele e só o conhecia de nome e de alguns filmes dele que havia visto. Não o conhecia pessoalmente e nem sei como o meu nome surgiu para este trabalho, que era a direção de *O Vendedor de Lingüiças*. Este filme é de 1962 e foi todo ambientado em São Paulo, no bairro da Bela Vista. Rodamos tudo aqui mesmo, nas ruas de São Paulo. Foi meu trabalho de estréia como diretor.

Foi uma experiência ótima. Fiz quatro filmes seguidos com Mazzaropi, praticamente com a mesma equipe de técnicos. Já tinha trabalhado

com alguns deles e isso me deixava mais seguro, capacitado. Isso ajudava muito na hora de resolver os problemas de produção. Por exemplo, *A Casinha Pequeninina*, de 1963, que foi meu segundo filme com ele, era um projeto mais ambicioso, com grande produção, roteiro do Milton Amaral, com cenas muito grandes e complexas, pois era um filme de época. Tinha um grande cenário, construído na Vera Cruz, e um elenco muito bom, incluindo Tarcísio Meira, estreando no cinema; Guy Loup, que vinha de novelas da TV Tupi; Marina Freire, que era da Vera Cruz; Geni Prado, que era a principal parceira de Mazzaropi, e Luiz Gustavo. Enfim, um elenco grande, importante. Foi considerado o melhor filme dele.

Devo dizer que minha experiência anterior, como assistente de direção e mesmo como montador, me ajudou muito a assumir a direção dos filmes dele, que já tinha uma trajetória importante como ator contratado da Vera Cruz.

Era uma grande responsabilidade, mas eu já tinha bastante experiência de montador, já tinha trabalhado muito como assistente de montagem, assistente de direção, e conhecia bem posição de câmeras, de lentes. Inclusive, até hoje muita gente comenta que ele interferia muito nas filmagens, brigava com os diretores, mas comigo isso não aconteceu.

O MAIOR COMEDIANTE DE TODOS OS TEMPOS

MAZZAROPI

AVENTURAS E DESVENTURAS, NUMA COMÉDIA .

CASINHA PEQUENINA

MOMENTO DECISIVO
PARA UMA ÉPOCA.

Estrelando **MARCISIO MEIRA, GUY LOUË, GENY PRADO,**
ANTONIO FERREIRE, MARLY MARLEY, EDUARDO FRANCO,
EDUARDO COSTA Cantam **MAZZAROPI EDSON LOPES**
Dirigido por **CLAUDIO MIRKO LAURELLIS**

COLOR

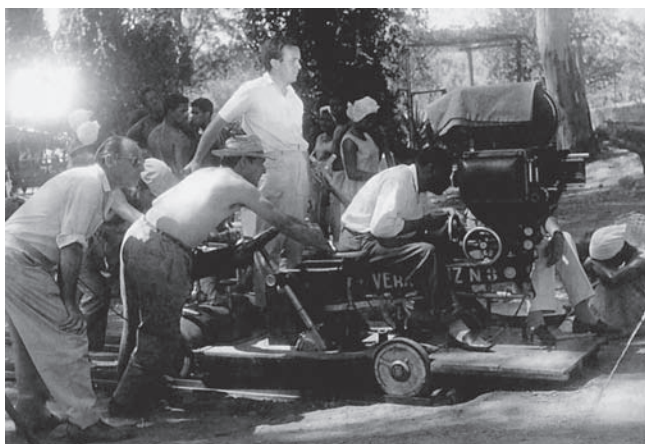
Original em Português





Filmagens de Casinha Pequeninina, com Geni Prado, Tarcísio Meira, Mazzaropi, Rodolfo Iczey, Geraldo Gabriel e o menino João Batista de Souza





Quando comecei a trabalhar com Mazaropi, ele já tinha a Pam Filmes, que era a produtora dele, mas não tinha uma estrutura de estúdio nem nada. Com essa produtora ele começou a fazer suas próprias produções. Era totalmente diferente daquela grandiosidade que tinha na Vera Cruz, com muitos equipamentos, estúdios e produções caríssimas. Era um outro tipo de produção mais modesta, em termos de equipamentos, estúdio, etc. E ele também inovou no sistema de distribuição de seus filmes.

Com sua longa experiência em circo e na televisão, pois já tinha um programa na TV Tupi, ele compreendeu os problemas do cinema e tudo o que abrangia a produção e distribuição de

filmes. Assim, resolveu organizar a sua empresa, a Pam Filmes, de uma maneira que conseguia controlar com precisão a bilheteria de seus filmes. No caso das outras produções, como as da Maristela e depois da Multifilmes, os filmes eram entregues para uma distribuidora, que cuidava da exibição nos cinemas. Não dava para o produtor ter um controle do número de espectadores de cada filme.

Mas o Mazzaropi, que tinha grande tino para negócios, adotou um outro sistema. Quando terminava um filme, ele mandava fazer 15, 20 cópias, até 30 cópias em alguns casos, mas era a distribuidora dele que programava os filmes. E como eram filmes muito procurados, de grande renda nas bilheterias, ele criou um sistema: para cada cópia que era enviada para um cinema, em todo o circuito de exibição, ele contratava um rapaz, que tinha como única função controlar o número de pessoas de cada sessão do filme. Era uma espécie de fiscal, que se hospedava na cidade onde estava passando o filme, e acompanhava todas as exibições. Ele fazia isso com todos os filmes e assim sabia exatamente o número de espectadores. E, claro, o borderô do cinema tinha que *bater* com o do fiscal.

Por isso, os números que se tem das bilheterias dos filmes dele são muito precisos. Nada escapava,

por que o pessoal acompanhava a cópia em todo o circuito de exibição. Ele tinha uma filial em Belo Horizonte, que controlava os cinemas de Minas, além de escritórios no Norte e no Nordeste. Com isso, ganhou dinheiro certo, pois era muito vivo, e sua empresa foi crescendo.

No início ele fazia uma média de um filme por ano, depois passou a fazer dois: um com produção maior, mais cara, em cores, e outro com uma produção mais modesta, em preto-e-branco. Desta forma, ele formava uma *carteira* de produções e conseguia manter até seis filmes circulando pelo País. Era um giro de dinheiro que funcionava muito bem, o que permitiu a ele ampliar os negócios, comprar equipamentos, etc. Mazzaropi entendia muito bem como funcionava a indústria de cinema. Sabia que era preciso ter um bom equipamento, um bom pessoal técnico, uma boa estrutura.

106

Uma curiosidade interessante é que seus filmes eram feitos com som direto, porque ele tinha dificuldade em dublar. Por isso, eram todos feitos com som direto. Enfim, ele se cercou dos melhores técnicos de som, todos oriundos da Vera Cruz, e conseguiu criar uma indústria de filmes.

Com o tempo, ele comprou uma fazenda na cidade de Taubaté, que servia de cenário para

os filmes. *O Lamparina*, de 1964, foi o primeiro feito na fazenda, onde foram construídos estúdios, alojamento, restaurante, tudo adaptado nessa fazenda em Taubaté. Essa fazenda ficava mais ou menos a uns 15 quilômetros do centro de Taubaté. Passávamos todo o período de filmagens lá na fazenda. Muitas vezes, até mesmo à noite, eu chamava um táxi e ia jantar na cidade, um pouco porque enjoava da comida e também para sair um pouco de lá. No início, ainda não tinha o estúdio, era só o alojamento para as cenas externas. Depois ele mandou construir o estúdio, começou a comprar equipamento, para não precisar alugar da Vera Cruz, importou uma câmera, uma grua, etc.

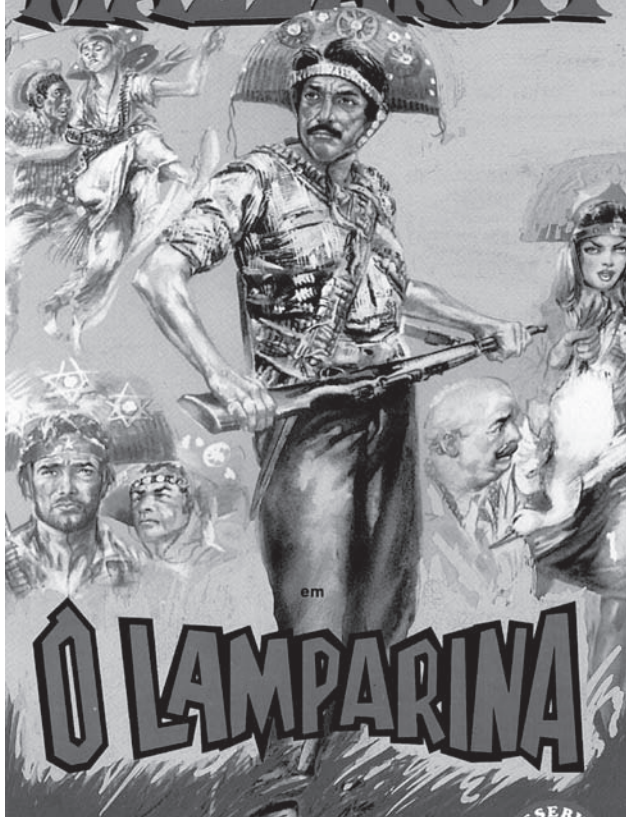
107

O segundo filme que rodamos na fazenda foi *Meu Japão Brasileiro*, de 1965. Mais tarde, ele comprou outra fazenda, mas nessa eu não cheguei a fazer nenhum filme. Ali, montou outra estrutura de filmagens. Essa segunda fazenda é hoje um hotel, chamado *Mazzaropi*, também em Taubaté.

O sistema dele era mais ou menos o mesmo de Hollywood. Ele contratava profissionais para trabalhar para ele, mas as histórias era ele que criava. Nos quatro filmes que fiz com ele, foi somente como diretor. Nunca fiz os roteiros. Ele me chamava para dirigir roteiros que já estavam

MAZZAROPI AGORA É UM VALENTE CANGACEIRO,
NUMA ESTÓRIA DIVERTIDA, CHEIA DE GRAÇA.

MAZZAROPI



em

Ô LAMPARINA

Estrelando **GENY PRADO, ZILDA CARDOSO, EMILIANO QUEIROZ, CARLOS GARCIA e ASTROGILDO FILHO**
Dirigido por **GLAUCO MIRKO LAURELLI** Canta **MAZZAROPI**

Original em Português



prontos. Ele arquitetava as histórias, a partir de algum assunto que estivesse em voga no momento. *O Lamparina*, por exemplo, surgiu numa época em que os filmes de cangaço, de Lampião, estavam em alta.

Os roteiros eram feitos por roteiristas contratados e que trabalhavam regularmente na empresa dele. Mas nunca era uma história totalmente armada, completa, pronta para o diretor chegar e filmar. Muita coisa tinha que ser adaptada para a comicidade, o estilo dele. A gente sentava e conversava sobre como ia fazer uma determinada cena, adaptando para o estilo dele.

Comigo ele sempre teve um respeito muito grande. Claro que muita gente fala que ele era difícil, sovina, mas nunca tive problemas nesse sentido.

Por exemplo, nos quatro filmes que dirigi para ele, tendo sido montador de dois deles, ele me pagou o que tinha de pagar. Ninguém tinha porcentagem. Ele pagava o salário dos atores, dos cantores, mas não havia porcentagem sobre os direitos. Em contrapartida, ele pagava o salário ou cachê, tudo direitinho, conforme havia combinado.

Sempre nos entendemos muito bem. Ele nunca me disse não faça isso ou não faça aquilo. Ele me deixava bem à vontade para trabalhar. Ele não

O humor com seu
maior representante...

MAZZAROPPI

em

MIEU JAPÃO BRASILEIRO

COLORIDO

Estrelando GENY PRADO, ZILDA CARDOZO, ADRIANO STUART
CELA WATANABE

Com Francisco Gomes, Carlos Garcia, Reinaldo Martini
Judith Barbosa, Elk Alves, Bob Junior
e João Batista de Souza

Dirigido por GLAUCO MIRKO LAURELLI

Original em Português

RESERVA
VIDEO
ESPECIAL

ficava vigiando o que eu fazia. Até porque em todos esses filmes a gente contava com um grande suporte, tecnicamente falando. Tinha Rodolfo Iczey, fotógrafo; Geraldo Gabriel, *cameraman*; Constantino Warnoviski, operador de áudio, enfim, era uma equipe muito boa, que garantia a qualidade. Garantia que o filme ia sair bem.

Depois desse período, ainda montei mais cinco filmes do Mazzaropi, feitos por outros diretores.

Capítulo XIV

Seara Vermelha

É um filme pelo qual tenho muito carinho. Com ele, ganhei o prêmio Cidade de São Paulo de Melhor Montagem.

Quando acabei de rodar *A Casinha Pequenininha*, com Mazzaropi, fui para a Bahia, para ser diretor assistente de *Seara Vermelha*, de Alberto D'Aversa, em meados de 1963. É um filme pelo qual tenho grande carinho, porque fez parte da minha vida por um grande período. O roteiro é baseado no romance homônimo de Jorge Amado e teve quase seis meses de filmagem no sertão da Bahia. Nós fomos para Juazeiro, à margem do Rio São Francisco, na divisa com Pernambuco. De um lado é Juazeiro, Bahia, e do outro, Petrolina, Pernambuco.

O local onde nós íamos ficar era uma sede dos Correios de Juazeiro, que tinha terminado de ser construída. Era um prédio de três andares, bem na margem do rio, que estava vazio, pois o correio ocupava só uma lojinha embaixo do prédio. Lembro-me que havia umas salas grandes, uma cozinha imensa, e nós nos dividimos neste espaço. Como era muita gente, ocupamos os três andares. Era muito estranho. Não entendíamos

por que havia esse espaço tão grande para o Correio. Depois, o pessoal da cidade explicou que foi um erro na construção. Aquele prédio, com aquela estrutura e tamanho, era para ser construído para a sede do Correio de Belém, mas houve uma troca de plantas e Juazeiro acabou ficando com aquele elefante branco. Ficamos lá durante seis meses, pois era uma filmagem muito complicada, com muitas tomadas noturnas, na caatinga mesmo. Atravessávamos a ponte para Petrolina e adentrávamos a caatinga. Era uma aventura, mas as filmagens foram muito boas. Tudo transcorreu muito bem.

- 114 Com esse filme, do qual fui também montador, ganhei o prêmio Cidade de São Paulo de Melhor Montagem. Gosto muito desse filme. Na época fiz até uma cópia em 16 mm para ter em casa. Há pouco tempo doeii a cópia para o departamento de cinema da Faap, aqui de São Paulo. Foi um trabalho muito bom, mas o lançamento do filme foi infeliz. Houve atraso no lançamento, e o filme acabou estreando em 1.º de abril de 1964, ou seja, apenas um dia depois do golpe de 64. Foi lançado no Cine Ipiranga, com certo receio, pois sabíamos que o cenário não era propício para um filme como aquele, baseado em livro do Jorge Amado, que sempre foi de esquerda. Além disso, nos créditos iniciais, feitos em cima de gravuras

do Carlos Scliar, aparecia a seguinte frase: *Em nosso País, em nossos dias!*. Isso naturalmente foi cortado, por precaução.

O resultado é que o filme não aconteceu. E foi uma pena, pois era muito bom. O roteiro acompanha a trajetória de uma família de trabalhadores rurais que fica sem trabalho e sem moradia quando a fazenda, onde vivem e trabalham, é vendida. Sem ter para onde ir, essa família atravessa o sertão e vai até Minas, para pegar um trem para São Paulo. O elenco era formado por Sadi Cabral, Margarida Cardoso, Mauro Mendonça, Nelson Xavier, entre outros. Era um elenco bom. Aliás, toda a equipe do filme era muito boa.



Marilda Alves e Margarida Cardoso em Seara Vermelha



Seara Vermelha: filmagem com Alberto D'Aversa ao lado da câmera, e cena, com Margarida Cardoso, Sadi Cabral, figurante e Gilberto Marques

A música é do maestro Moacir Santos, que hoje mora nos Estados Unidos, e as canções são de João Gilberto. É um dos meus filmes preferidos. Não sei se os negativos ainda estão na Cinemateca, mas tenho uma cópia em vídeo.

Capítulo XV

Person: uma sociedade ilimitada

Fizemos filmes, peças de teatro, montamos uma empresa, produzimos comerciais. Foi uma grande e frutífera amizade.

Depois desse trabalho com Mazzaropi, fui para um caminho totalmente diferente. Foi quando iniciei minha parceria com o diretor Luís Sérgio Person. Eu o conheci na casa do Oswaldo Sampaio, em 1956. Eu estava trabalhando com ele em vários roteiros e ficamos amigos. Foi assim que começou uma amizade que viria a durar muitos anos, até a morte dele, em 1976.

119

Lembro-me bem de quando nos conhecemos. Eu trabalhava com Oswaldo Sampaio, lá no apartamento dele, na Rua Marechal Deodoro. Um dia, Person apareceu por lá. Ele estava lançando uma revista chamada *Seqüência*, que era uma revista sobre cinema, mas que não passou do primeiro número, ou seja, não teve *seqüência*. Ele foi fazer uma entrevista com Oswaldo Sampaio no apartamento. Como nós trabalhávamos no apartamento, acabei conhecendo Person. Depois, acabei levando-o para trabalhar na Maristela, em que ele chegou a trabalhar até como ator, interpretando um repórter no filme *Casei-me com um Xavante*, de Alfredo Palácios, em 1957.

Quando eu fui para a Itália, nós já éramos bem amigos, já tínhamos feito alguns trabalhos juntos. Inclusive, ele até contribuiu para a minha viagem. Nós sempre mantivemos uma correspondência no período em que estive lá. E é curioso como nossas vidas acabaram se cruzando em vários momentos, de forma inesperada. Quando eu já estava voltando ao Brasil, o Person decidiu ir para o Centro Sperimentale. Ele tinha uma tia que morava em Paris, onde passou algum tempo e depois foi para Roma. Acabou indo morar no mesmo quarto em que vivi, na casa de uma família italiana.

120 Lá, ele conheceu um dos meus melhores amigos, o Ung, um vietnamita que estudou comigo no Centro Sperimentale, depois se envolveu com uma amiga do Ung, a Hiltrud Holz, uma alemã que morava na Itália e que eu havia conhecido logo que cheguei a Roma. O curioso é que o Person não sabia que eles eram meus amigos. Até porque a Hiltrud havia voltado para a Alemanha quando eu ainda estava morando em Roma. Ela foi pra Munique e depois se mudou para a Venezuela. E não tive mais notícias dela. Um belo dia, o Person me manda um postal dizendo que tinha uma grande novidade: ele iria se casar. Ele havia se tornado amigo de Ung e, numa dessas surpresas da vida, conheceu a Hiltrud, que havia

voltado para a Europa e estava morando em Paris. Claro que ela não sabia que Person era meu amigo, por isso foi uma surpresa divertida quando descobrimos.

O Person acabou se casando mesmo com ela e vieram juntos para o Brasil. Mas o casamento não durou muito. Ela chegou até a trabalhar com ele, como atriz, no filme *O Caso dos Irmãos Naves*, em 1967, mas acabaram se separando.

Enfim, quando o Person voltou para cá, começamos a fazer muitos trabalhos juntos. O primeiro filme que fizemos efetivamente juntos, ele como diretor e eu como montador, foi *São Paulo S.A.*, em 1966. Esse foi o início da nossa parceria. E foi um belo trabalho.

Eu, como montador, tenho um estilo de montagem nervoso, ágil, e *São Paulo S.A.* se prestava muito a isso. E como estava muito bem filmado, com muito material bom, ele me possibilitou aquele dinamismo, toda a construção da cidade, a São Paulo industrial. Era um material que permitia uma montagem dinâmica. Além do material que rodamos, o Person usou também algumas imagens compradas, como aquelas na passagem do ano, com a corrida de São Silvestre e os fogos. Esse material foi comprado do Primo Carbonari, era parte do cinejornal que ele

produzia, tanto que tem um ritmo diferente do que é o ritmo dos telejornais. Por isso, tem toda aquela vivacidade de montagem, que a gente foi trabalhando e adquirindo ao longo de todo o processo, entrando no do espírito da coisa. Aliás, com esse trabalho ganhei três prêmios: o Saci de melhor montagem, o prêmio Governador do Estado e o prêmio Cidade de São Paulo.

E a música, criada por Cláudio Petrágli, também foi feita nesse ritmo, para criar essa sinfonia. É uma música magnífica, que tem aquele clima angustiante. Esse clima era essencial para o filme. Lembro-me que cheguei até a me afastar do filme por um tempo para poder vê-lo com outros olhos. Nessa época eu montava muitos filmes. Então, fazia a primeira montagem, a dublagem e me afastava. Eu precisava me desligar um pouco da montagem por um tempo. Depois de um mês, um mês e meio, eu voltava e mexia de novo no filme. Eu precisava ter esse tempo, porque quando você passa meses sobre o mesmo material, vendo as mesmas imagens, num certo momento você perde um pouco a noção do todo.

Capítulo XVI

Lauper Filmes

A empresa nasceu da minha parceria com Person e resultou em quatro longas-metragens.

A Lauper Filmes, junção dos nomes Laurelli e Person, surgiu da minha amizade com Luís Sérgio Person. Começamos fazendo filmes e depois passamos a produzir comerciais. Com isso, a empresa foi crescendo. Já tínhamos feito *São Paulo S.A.* e tínhamos uma parceria muito boa. Na época, eu estava trabalhando muito como montador. Tinha entrado num esquema de grande estúdio, montando um filme atrás do outro.

123

Só em 1966 montei quatro filmes: *São Paulo S.A.*, *Riacho de Sangue*, do Fernando de Barros, *Herança Sangrenta*, de Jeffrey Mitchell, e *Anjo Assassino*, de Dionísio Azevedo. Com esse volume de filmes para montar, começamos a sentir a necessidade de ter uma empresa, um lugar para receber os clientes. E foi assim que tudo começou.

O primeiro filme da Lauper Filmes foi *O Caso dos Irmãos Naves*, de 1967, que o Person adaptou junto com Jean-Claude Bernardet a partir do livro de João Alamy Filho. Inclusive, era uma época difícil,



M.C. APRESENTA

ANSELMO DUARTE
JOHN HERBERT
JUCA DE OLIVEIRA
RAUL CORTEZ

EM

O CASO DOS IRMÃOS NAVES

A VIOLENCIA E
A VERDADE NO DRAMA
QUE COMOVEU
O BRASIL /

COM

LÉILIA ABRAMO
SÉRGIO HINGST
CÁCILDA LANUZA

APRESENTANDO

JULIA MIRANDA e
HILTRUD HOLZ

PRODUZIDO POR

GLAUCO MIRKO LAURELLI

ARGUMENTO E ROTEIRO

JEAN-CLAUDE BERNARDET
LUIZ SÉRGIO PERSON

EXTRAÍDO DE
"O CASO DOS IRMÃOS NAVES"

DE
JOÃO ALAMY FILHO

DIREÇÃO DE

LUIZ SÉRGIO PERSON

dist. nacional



LAUPER FILMS - M.C.

pois estávamos em plena ditadura. Fui produtor e montador do filme, que foi muito elogiado pela crítica e premiado no Festival de Brasília como melhor roteiro e melhor atriz coadjuvante – para Lélia Abramo. E ainda fomos selecionados para a competição oficial do Festival de Cinema de Moscou, em 1967, onde o filme provocou uma impressionante reação da platéia.

A história é muito forte. O Person quando leu o livro logo pensou em transformá-lo num filme. Lembro-me que um pouco antes disso, alguém havia dado o livro para o Mazzaropi, mas ele disse bem assim: *Isso aqui não é coisa para mim*. E de fato não era. Não me lembro qual filme eu estava fazendo com ele, mas lembro dessa história.

125

Mais tarde, Person e Jean-Claude resolveram adaptá-lo para o cinema. Claro que tivemos algumas dificuldades para levar o projeto adiante.

Havia muita preocupação, no começo das filmagens, com o momento político, a censura e tudo o mais. Em certo momento chegamos até a pensar que o filme fosse ser vetado. E o pior é que era dinheiro nosso investido no projeto. Mas era um projeto e tanto, com um elenco maravilhoso: Anselmo Duarte, Juca de Oliveira, Raul Cortez, John Herbert, Cacilda Lanuza, Sergio Hingst, Lélia Abramo, Hiltrud Holz e Júlia Miranda. Na



Cenas de Irmãos Naves: Juca de Oliveira, Raul Cortez, Lélia Abramo, Cacilda Lanuza, Anselmo Duarte



produção, tivemos como sócios Magaldi, Prosperi e Carlito Maio, trazido por mim, e Mario Civelli, que tal *fênix* renascia com uma grande distribuidora de filmes.

Depois de *O Caso dos Irmãos Naves* nós produzimos, também pela Lauper Filmes, *Panca de Valente*, de 1968. Foi o segundo filme da Lauper e já com um estilo bem diferente. Nós queríamos lançar um filme para fazer uma série. Era para ser o piloto de uma série, cujo personagem central é um caubói desastrado e suas aventuras. A idéia era criar um personagem que passasse por várias histórias, como *Os Trapalhões* viriam a fazer mais tarde.

128

Os filmes eram em preto-e-branco, orçamento mais simples, mais baixo, e uma produção rápida, em esquema industrial mesmo. Mas infelizmente não deu certo. O ator principal era o Chico Martins, que foi chamado para fazer esse personagem. A produção era nossa, mas o pai da ETTY FRASER se associou também, porque ela era casada com o Chico Martins, e tinha ainda um outro sócio.

O filme não chegou a dar prejuízo, mas ficamos bem apertados. Depois tive de vender um apartamento que tinha para pagar as dívidas. Mas continuamos com a Lauper Filmes, ao mesmo tempo em que eu fazia montagens de filmes.

Nesse mesmo ano, 1968, trabalhei como montador em três produções: *Anuska, Manequim e Mulher*, de Francisco Ramalho, *As Libertinas*, de Carlos Reichenbach, e *Maria Bonita, Rainha do Cangaço*, de Miguel Borges.

Nos dois anos seguintes, trabalhei muito como montador. Montei oito filmes entre 1969 e 1970.

Depois disso, partimos para a realização de *A Moreninha*, que foi o terceiro filme da Lauper. Nessa época, a Lauper Filmes já estava mais estruturada. Tínhamos uma sede na Rua Cardeal Arcoverde, com um escritório grande e um estúdiozinho nos fundos. Nesse período passamos a produzir mais comerciais. Foi aí que começamos a ganhar algum dinheiro. Tanto que *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor*, que é o último filme em longa-metragem produzido pela Lauper Filmes, foi todo financiado por nós mesmos, sem um centavo do governo e sem nenhum associado. Era só eu e o Person. O filme nem foi feito em São Paulo, foi rodado todo no Rio de Janeiro.

Capítulo XVII

***A Moreninha*: uma história de sucesso**

Não foi um projeto fácil de ser feito. Tínhamos um orçamento apertado e não podíamos desperdiçar nada, mas teve um ótimo resultado de público.

O último filme que dirigi foi *A Moreninha*, produzido pela Lauper Filmes. Vale dizer que o filme fez um grande sucesso de público, permanecendo por algum tempo entre as dez maiores bilheterias do cinema nacional. O projeto surgiu da seguinte forma: Cláudio Petrágli, que era um grande amigo meu, havia adaptado o romance do Joaquim Manoel de Macedo para o teatro. Ele produziu a peça que ficou um ano e meio em cartaz no Teatro Anchieta, e tinha Marília Pêra no papel principal, ou seja, era ela a Carolina, a *Moreninha* do título. Vi a peça várias vezes, pois gostava das músicas, da montagem. E aí me veio a idéia de transformá-la em filme.

Cláudio Petrágli e eu começamos a procurar parceiros para o projeto. Conseguimos a colaboração da TV Cultura (oficialmente, Fundação Padre Anchieta), do Thomas Farias e também da CBS do Brasil, que podia investir no filme por meio de leis de incentivo. Mas a Lauper era a produtora

principal. A partir daí, comecei a fazer a adaptação da peça para o cinema. Escrevi o roteiro: minha idéia era fazer um filme dentro do estilo americano de produção de musical. Tínhamos as músicas da peça que foram regravadas.

Aproveitamos alguns dos atores da peça, mas procuramos escalar gente nova para o filme. Foi o caso do papel de a Moreninha, que Marília tinha feito no teatro, mas para o filme queríamos uma atriz mais jovem. Nessa época, Sônia Braga estava trabalhando no Teatro Bela Vista. Decidi apostar nela, que era um rosto jovem, ainda pouco conhecido do público. E aí escolhemos David Cardoso para fazer par romântico com ela. Eu já havia trabalhado anteriormente com David, em dois filmes do Mazaropi: *O Lamparina* e *Meu Japão Brasileiro*.

Além disso, fisicamente ele ficava muito bem no papel. Outro ator novo que escalamos foi Carlos Alberto Riccelli, que trabalhava na peça *Hair*, com Sônia Braga. Foi um projeto muito bacana. Era um filme alegre, todo cantado, com muita música, números de dança, e plasticamente é muito lindo.

O filme foi primeiro lançado no Rio de Janeiro, por causa de problemas de disponibilidade de datas no circuito de São Paulo. Ficamos muito



Filmagens em Parati com Sônia Braga



Filmagens de A Moreninha



Abaixo, cena final de A Moreninha

preocupados, afinal como seria lançar no Rio de Janeiro um filme paulista, musical, com atores ainda pouco conhecidos? Tivemos a sorte que a Rede Globo se interessou pelo filme e nos convidou para fazer um número musical no *Fantástico*, ganhando com isso seus direitos de exibição por dois anos quando entrasse no circuito televisivo. Levamos todo o elenco, com o figurino e tudo, para apresentar o número musical. Foi um grande sucesso.

Não foi um projeto fácil de ser feito. Tínhamos um orçamento apertado e não podíamos desperdiçar nada.

136 Não dava para repetir cenas, tínhamos que trabalhar exatamente com o que íamos usar na montagem final. Nessa época, para se ter uma idéia, a Vera Cruz usava cerca de cem mil metros de película para fazer um filme. Nós tínhamos apenas 35 mil metros para fazer *A Moreninha*.

Nesse sentido, meu trabalho como montador me ajudou muito. Além disso, o fato de ser também o autor do roteiro me permitia ter o filme todo na cabeça. Eu já tinha as cenas mais ou menos montadas na minha cabeça.

O material ficou muito bonito. O filme foi lançado no Cine Ipiranga, ficando por dez semanas



LAUPER FILMS
APRESENTA

a Moreninha

Comédia musical
do romance de
Joaquim Manoel de Macedo

com Sonia Braga
David Cardoso

Lucia Mello
Adolfo Machado
Sonia Otílica

Nilson Condé
Roberto Orosco
Carlos Ricelli

Claudia Mello
Tony Penteadó
Tereza Teller

Musica: Claudio Petraglia
Produtor executivo: Nelson Mattos Penteadó
Produtores: Glauco Mirko Laurelli
Luiz Sergio Person

Fotografia: Rodolfo Ickey
Direção: Glauco Mirko Laurelli

Carlos Alberto
Gésio Amadeu
Vera Manhães

COLORIDO

Uma produção
LAUPER FILMS
CBS do Brasil
Fundação Padre Anchieta
TV 2 Cultura

Distribuição





Sônia Braga, David Cardoso, Vera Manhães, Glauco



Glauco com Ricardo Petrágia, Arnaldo Moscardini, Néelson Penteado e Rodolfo Iczey

em cartaz. E o cinema ficava lotado em praticamente todas as sessões, tanto na platéia quanto no balcão – que era a parte de cima do cinema. Formava-se uma fila enorme, que saía pela Av. Ipiranga e ia pela Av. São João. Foi um grande sucesso, ocupando depois mais salas de cinema, como Astor e dezenas de outras. E tivemos sessões lotadas.

Depois de *A Moreninha* partimos para a realização de *Cassy Jones*, o *Magnífico Sedutor*, em 1972, que é uma comédia sofisticada. Lembro que o Person, depois de fazer o filme, me disse: *Não sirvo muito para a comédia*, porque o humor dele era, na verdade, um mau-humor. Ele mesmo brincava com isso. O curioso é que *Panca de Valente*, que também tinha um tom de humor, de comédia, não deu muito certo. Mas *Cassy Jones* não deu prejuízo, não. E tinha um ótimo elenco, com Paulo José e Sandra Bréa como protagonistas, e era muito bem-acabado. Era um filme mais comercial, pois queríamos ter uma produção diversificada, com vários gêneros de filmes.

Essa era nossa idéia quando criamos a Lauper Filmes. Um dos meus projetos era fazer filmes didáticos, sobre arte, cultura, etc. Já havia ganhado um prêmio por um curta-metragem que fiz em 1950, para o Museu de Arte de São Paulo. Era

O GRANDE ROMANCE DE ONTEM
 TRANSFORMADO NO GRANDE FILME DE HOJE

LAUPER FILMS apresenta

Moreninha
 Comédia baseada no romance de Joaquim Manoel de Macedo

com **SONIA BRAGA**
DAVID CARDOSO
 direção de **GLAUCO MIRKO LAURELLI**

Eastman COLOR

OS BONS FILMES NACIONAIS
 COMO "Moreninha"
 SERÃO SEMPRE APLAUDIDOS
 E CONSAGRADOS
 PELO PÚBLICO!

HOJE **ASTOR**

AMANHÃ **PIRANGA**

ASTOR ALVORADA ESTRELA HAITI

LIVRE

FRANCISCO ESTORIL S. JOÃO VITÓRIA

PROGRAMAÇÃO SERRADOR

6 SEMANA

90% de BOM CLARO

NA SÓC. DE




O ESTADO DE SÃO PAULO - São Paulo, 7 de Março de 1971.

TAMBÉM UM FILME
 BRASILEIRO, QUANDO DE
 BOA CLASSE, CHEGA À

10ª SEMANA!

LAUPER FILMS apresenta

a Moreninha
 Comédia baseada no romance
 de Joaquim Manoel de Macedo

com **SONIA BRAGA**
DAVID CARDOSO
 e outros Eastman COLOR

direção de **GLAUCO MIRKO LAURELLI**

LIVRE

O GRANDE ROMANCE DE ONTEM TRANSFORMADO NO GRANDE FILME DE HOJE

HOJE **SCALA**
 AURORA 720

EXCLUSIVAMENTE




O ESTADO DE SÃO PAULO - São Paulo, 4 de Abril de 1971.




1º FESTIVAL DO CINEMA BRASILEIRO

GUARUJÁ 70

O Secretário de Cultura, Esportes e Turismo, nos termos do Regulamento do 1º Festival do Cinema Brasileiro, realizado de 25 a 29 de novembro de 1970, na Estância Balneária do Guarujá e de acordo com a decisão do Júri de Premiação, outorga o Troféu Pérola do Atlântico, na categoria de:

Melhor filme
"A Moreninha"

São Paulo, 29 de novembro de 1970


PAULO MARCONDES PESTANA
SECRETÁRIO DE CULTURA, ESPORTES E TURISMO




1º FESTIVAL DO CINEMA BRASILEIRO

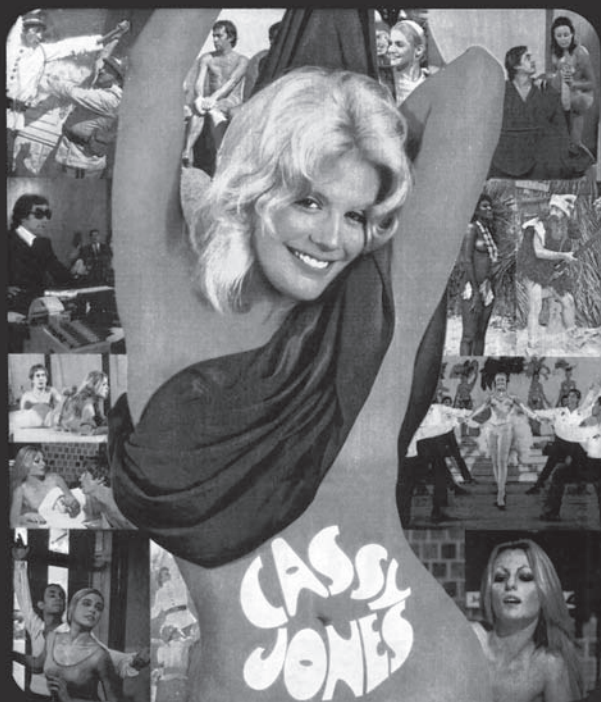
GUARUJÁ 70

O Secretário de Cultura, Esportes e Turismo, nos termos do Regulamento do 1º Festival do Cinema Brasileiro, realizado de 25 a 29 de novembro de 1970, na Estância Balneária do Guarujá e de acordo com a decisão do Júri de Premiação, outorga o Troféu Pérola do Atlântico, na categoria de:

"Melhor Diretor"
Claudio Mirkó Laurelli pelo filme:
"A Moreninha"

São Paulo, 29 de novembro de 1970


PAULO MARCONDES PESTANA
SECRETÁRIO DE CULTURA, ESPORTES E TURISMO



O Magnifico Sedutor

★★★★★ Paulo José ★★★★★

Sandra Bêa • Sonja Clara • Hugo Bidet
 Glaucy Rocha • Grande Otelo • Carlos Imperial
 Suzana Gonçalves • Nilson Congo • Gracinda Freire

Art Director - José Lopes • Inspetor Geraldo de Almeida • Helena Soares
 Mônica • Carlos Imenes

Produção - Glauro Minko Laurelli • L.S. Person
 ★★★★★ Direção - L.S. Person ★★★★★

COLORIDO

Uma produção
 Lauper Films



Distribuição



uma criação coletiva, chamada *Os Tiranos*, que fiz com Eduardo Tanon e Plínio Garcia Sanches.

Minha idéia era realizar outros projetos no gênero. E a Lauper me propiciava isso. Dentro dessa linha produzi e montei um curta-metragem sobre o pintor Di Cavalcanti, chamado *Di, um Personagem na Vida*, com direção de Paulo Mamede. Infelizmente não tenho cópia deste filme. Deve ter uma cópia na Cinemateca de São Paulo. Logo em seguida realizamos outro curta-metragem sobre o pintor pernambucano Vicente do Rego Monteiro. Nós filmamos uma retrospectiva dele no Museu de Arte Contemporânea, em São Paulo, e depois Person fez uma grande entrevista com a viúva dele, que era francesa e morava em Paris.

143

Person estava tocando esse projeto, mas depois, por uma série de motivos, o filme ficou parado. Como era um material muito bom, chamei Paulo Goulart para fazer a narração e terminei o filme, que recebeu o prêmio de melhor montagem no Festival de Brasília. Ficou muito bonito. Assim, resolvi investir nisso. Fiz também uma série sobre teatros, começando pelo Teatro Municipal de São Paulo.

A idéia era fazer o Teatro do Rio de Janeiro, Teatro do Amazonas, Teatro do Belém do Pará, e por aí afora.

Na Lauper Filmes produzimos curtas-metragens, comerciais (alguns premiados) e os quatro longas-metragens, sendo o último *Cassy Jones*, o *Magnífico Sedutor*. A Lauper nos propiciou muitas coisas. Fizemos até um teatro. Em 1973, eu e Person decidimos reformar um cinema que estava fechado e transformá-lo no Auditório Augusta, que foi inaugurado em outubro daquele ano com o espetáculo *El Grande de Coca-cola*. Mas isso é uma outra história, que vou contar mais adiante.

Capítulo XVIII

Uma aventura (perigosa) em Moscou

Fui ao Festival de Cinema de Moscou como representante de O Caso dos Irmãos Naves e vivi momentos inesquecíveis por lá.

Como disse anteriormente, *O Caso dos Irmãos Naves* foi selecionado para o Festival de Cinema de Moscou, em 1967. Viajei a Moscou como representante do filme. Eu não conhecia a cidade e passei 18 ótimos dias por lá. Tive oportunidade de conhecer Leslie Caron, estrela de vários musicais americanos, como *Gigi*, que era jurada do festival. Na verdade, dei uma carona na limusine que deixaram à minha disposição, no dia da exibição do filme. A exibição foi no Palácio do Festival, dentro do Kremlin mesmo. Foi um grande evento, com cerimonial oficial e tudo.

Lembro-me que mandaram uma limusine para me pegar no hotel e ir à cerimônia. Quando cheguei ao local, o Palácio do Festival estava lotado, com convidados de vários países e o público local.

Era uma sala de exibição imensa, com mais de cinco mil lugares. Na saída, a limusine estava lá para me levar de volta ao hotel. Vi a Leslie



Palácio do Congresso, em Moscou, na abertura do festival

Caron à espera de um carro, e não tive dúvida: ofereci uma carona a ela. E ela aceitou! Nunca me esqueço disso: nós dois naquela limusine enorme, passando pela Praça Vermelha. Parecia cena de filme.

Aliás, toda minha estadia em Moscou parecia cena de filme. Cheguei quatro dias antes do festival para completar a montagem do estande do Brasil. Eu levei fotos ampliadas, cartazes e material de divulgação do filme para colocar no estande. Ao chegar ao imenso Hotel Moscou, junto à Praça Vermelha, que hospedaria todas as delegações estrangeiras, percebi que a parte que competia à embaixada brasileira não havia sido providenciada. O estande, a ser montado no grande salão do hotel, não estava construído. Assim, o próprio festival colocou à minha disposição quatro carpinteiros do Estado da Geórgia que me ajudariam a executar e concluir o espaço dedicado ao Brasil.

Os georgianos eram muito alegres e divertidos. Bebíamos muito e eles sempre faziam um brinde: *À mulher brasileira! Ao futebol brasileiro!* E dá-lhe vodca. À noite, eu caminhava até a Praça Vermelha, com alguns integrantes das delegações da Itália, França, Espanha, para ver a troca da guarda do Mausoléu de Lênin, junto à muralha do Kremlin.



Leslie Caron, no Festival de Moscou



À meia-noite em ponto, na primeira badalada do grande relógio, a tropa de substituição da guarda começava a marchar em passos solenes dentro do Kremlin. Os portões da muralha se abriam e os soldados chegavam ao mausoléu onde estava o corpo de Lênin, embalsamado. Exatamente na décima segunda badalada, a troca da guarda estava efetuada. Era uma cerimônia linda, naquela grande praça, banhada por uma imensa lua cheia. Voltávamos ao hotel e éramos acompanhados por jovens que ficavam o dia inteiro no local, à espera de atores famosos.

150

Nós, estrangeiros, éramos muito assediados por esses jovens simpáticos, ávidos por ter contato com um mundo proibido a eles. Eles ficavam fascinados com as calças jeans, canetas esferográficas, essas coisas. Dentro dos hotéis havia as lojinhas, chamadas Berioskas, com artigos importados e que só podiam ser pagos com dólar. Eram extremamente proibidas aos russos e habitantes locais. Havia também uma grande oferta clandestina de objetos de arte, que despertavam o interesse dos quase mil participantes do festival. Eu não estava interessado em comprar esses objetos e também não tinha dinheiro para tal. Mas acabei entrando numa aventura.

Certo dia, um rapaz e a irmã, que ficavam sempre na porta do hotel, me acompanharam até



Hiltrud Holz e Glauco, entre cineastas soviéticos e Mário Adorf, passeando pelo Rio Moscou

uma exibição matinal de uma mostra paralela do festival – o filme exibido era *Grand Prix*, de John Frankenheimer. No trajeto para o cinema, eles me convenceram a comprar um pequeno ícone, de aproximadamente 12x18 cm, lindo, com aplicações em ouro na madeira formando imagens de santos. Acabei comprando a peça, fascinado pela beleza dela. Voltei ao hotel, com minha pequena e um pouco custosa aquisição, e guardei na mala.

152

Depois, nas conversas com os outros participantes, nos almoços e eventos do festival, algumas pessoas comentaram que todas as camareiras do hotel trabalhavam para o governo, ou seja, para a KGB, e revistavam as malas dos hóspedes. Todos os que, assim como eu, tinham cometido o *pecado* de comprar algo clandestino, ficaram preocupados.

E eu, além de tudo, estava como representante oficial do Brasil. Chegou o dia de partir de Moscou e eu não sabia o que fazer com o ícone. Decidi colocá-lo por dentro da camisa, na barriga, apoiado no cinto da calça, e fui para o aeroporto, no ônibus com os demais participantes, tremendo de medo, devo confessar.

No aeroporto, vi Leslie Caron e decidi me aproximar dela, que me reconheceu e começou a conversar comigo. A partir daí, certo de que

passaria por uma revista, não me desgrudo dela. Felizmente não havia nenhuma fiscalização. Entramos no avião e deixamos Moscou.

O avião da Aeroflot, depois de uma escala em Varsóvia, desceu em Paris, mas não em Orly e sim no antigo aeroporto Le Bourget. Ao descer as escadas, voltei a me encontrar com Leslie Caron. Até hoje me lembro de suas palavras: *Como é bom chegar num país sem ter ao pé da escada um guarda mal-encarado nos observando*. Despedimo-nos. Eu feliz por estar livre da KGB!

Muitos podem pensar que essa história é uma fantasia. Mas é a pura verdade. Conservei o ícone por muito tempo. O professor Pietro Maria Bardi, do Masp, chegou a examiná-lo, a pedido do meu amigo Néelson Penteado. Era um ícone grego, autêntico, de valor razoável. Acabei repetindo o gesto do jovem russo alguns anos depois. Vendi-o numa das minhas crises financeiras.

V МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ В МОСКВЕ
V FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM A MOSCOU
V INTERNATIONAL FILM FESTIVAL IN MOSCOW

ДИПЛОМ

*Фильму
„Дело братьев Навои“
Бразилия*

*за участие в V международном
кинофестивале в Москве*



*Москва
июль 1967г.*

*Дирекция
международного кинофестиваля*

Certificado de participação do Festival de Moscou



Away from Commercial Films



Sills from films: "The Case of the Naves Brothers" and "A Worker's Diary".

FESTIVAL DIARY

Le cinéma brésilien était représenté à la conférence de presse par l'actrice Hiltrude Helz et le producteur Mirco Glusaco Laurelli. Des fonctionnaires de l'Ambassade brésilienne en U.R.S.S. étaient également présents.

— C'est un grand honneur pour notre pays, a déclaré aux journalistes Mirco Glusaco Laurelli, qui de participer au Ve Festival International de Moscou. Et nous espérons que la venue de la délégation brésilienne à Moscou contribuera à resserrer encore les liens entre nos pays.

— « L'affaire des frères Naves » présentée au concours, a poursuivi Laurelli, appartient au « nouveau cinéma du Brésil » dont les tenants sont principalement des jeunes cinéastes. Ils s'efforcent de montrer la vérité de la vie, de se pencher sur les problèmes sociaux aigus, et c'est apparemment grâce à cela que le cinéma brésilien, malgré les difficultés économiques, est maintenant sorti dans l'arène internationale.



The Fifth and
Sixth Days

The Brazilian film, "The Case of the Naves Brothers" takes us to a small provincial town where 30 years ago a terrible miscarriage of justice happened. Two small shopkeepers, the brothers Naves, were sentenced to 25 years of imprisonment for murder with robbery which they did not commit.

While the Finnish film is made in a manner of a documentary, the Brazilian is based on fact. It has not an iota of invention: the scenario was based on the notes of a lawyer who for many years dealt with this remarkable criminal case. Remarkable not because innocent people were sentenced to such a long term of imprisonment—such things do happen—but because of the brutal police methods which were used to make the brothers "confess". These barbarous torture scenes are dealt with at length in the film and frequently in unnecessarily naturalistic manner, but on the whole the work of Luis Sergio Person, the director, leaves a deep impression because of the courageous way with which he defends the principles of dignity and freedom of an individual.

The juridical duel between the progressive lawyer and the prosecutors ends in the lawyer's defeat. The investigation of the case and the court scene expose the mechanism of the archaic and cruel criminal law. And that is all.

I send the way I started: those who look for entertainment will be disappointed. These films are far-removed both from commercial films and from the films which educate while being entertaining. But nevertheless these films which occupy a place of their own are films that carry their noble message and are interesting in their close attention to a man's destiny, to an individual. It goes without saying that only this interest makes art in general alive, and film art in particular.

E. SIDOROV

Crítica ao Caso dos Irmãos Naves, publicada durante o festival

Capítulo XIX

Um artesão do cinema

Sempre fui uma pessoa de pôr a mão na massa e aos poucos fui esculpindo minha vida nas telas.

O crítico de cinema Rubens Ewald Filho certa vez escreveu um artigo no qual me denominava *um artesão do cinema*. Nunca me esqueci disso. E acho que essa definição vem justamente do meu trabalho como montador. E também pela minha formação.

Não sou um intelectual, não tenho um curso superior. Cresci e comecei sozinho, com apenas 16 anos. Desde cedo me interessei por cinema, por isso entrei para o Seminário de Cinema, e fui dirigindo minha vida, pelo menos os primeiros 30 anos, exclusivamente para o cinema. Tive alguns altos e baixos, mas consegui viver do meu trabalho e me manter trabalhando esses anos todos.

Aprendi muito porque fazia um pouquinho de cada coisa. Se fosse para fazer produção, eu fazia produção. Se fosse para ser assistente de direção, eu me dedicava àquilo e, muitas vezes, fazia mais que o diretor, pelo menos na parte técnica. E assim fui aprendendo. Acho que foi essa vivência, esse pôr a mão na massa, que me

fez ser o que sou. Não sei bem se tenho talento ou não, mas aos poucos fui esculpindo minha vida nas telas.

Um dos últimos filmes que fiz foi *Doramundo*, de 1978, dirigido pelo João Batista de Andrade, em que fiz a montagem. O curioso é que o primeiro filme em que trabalhei, *Areião*, de 1952, também foi na parte de montagem, como assistente, pois estava começando. Assim são 26 anos fazendo filmes.

158

Nesses anos todos, vivi muitas histórias bonitas e tive grandes experiências. Lembro-me de uma história maravilhosa. Eu estava trabalhando como assistente de direção no filme *A Doutora é Muito Viva*. Era uma produção independente, rodada em um dos estúdios da Vera Cruz, que já estava fechada, mas ainda alugava os galpões para filmagens. Esse filme estava sendo rodado no primeiro galpão da Vera Cruz, logo na entrada, e tinha no elenco Francisco Negrão, Zeloni, Eliana, que era atriz da Atlântida, e já era muito conhecida. O filme era dirigido pelo Ferenc Fekette, que era um fotógrafo que fez muitos filmes na Maristela.

Enfim, estávamos todos lá no estúdio, esperando o diretor que já havia avisado que chegaria atrasado. Como tínhamos um *take* somente com

a Eliana, perguntei a ele se poderira rodá-lo para ir adiantando o trabalho. A cena era muito simples: um menino chegava ao apartamento da Eliana, tocava a campainha e entregava a ela um ramalhete de flores. Mas havia um problema: não tínhamos o menino.

Fiquei pensando como resolver a situação e mandei uma das assistentes de produção ir até São Bernardo e ver se encontrava um menino para fazer o papel. E aí aconteceu o inesperado. Vimos um garoto no portão do estúdio, olhando para ver a movimentação das filmagens. Ele era loirinho, bonitinho e devia ter uns 12 anos. Perguntei a ele o que estava fazendo e ele, um pouco assustado, respondeu que só estava olhando. Não tive dúvidas e perguntei: *Você quer trabalhar no filme?*

159

Arrumamos o menino com a roupa, compramos as flores e rodamos a cena. Ficou perfeito. Dali a pouco aparece a polícia, com a descrição do garoto, dizendo que ele havia fugido de casa e a família estava à sua procura. Como ele dizia para os pais que queria fazer cinema, eles informaram a polícia, que foi até a Vera Cruz para ver se ele estava lá. E estava! Rodando uma cena. O sonho dele era esse. Era fazer um filme e ele conseguiu.

São pequenas histórias que a gente vai acumulando por essa vida afora. O filme *Anjo Assassino*, de 1967, também tem uma curiosidade. Fui chamado para ser montador desse filme e acompanhei as filmagens em Itu, numa fazenda, com muitos ambientes reais, tanto externos como internos. Ao final das filmagens, fui para a Gravason, para terminar a montagem, fazer o som, etc. O Dionísio Azevedo, que era o diretor, me disse: *Tem um rapaz que fez música da peça Morte e Vida Severina que é muito bom. Gostei muito da música dele e pensei em chamá-lo para fazer a trilha de Anjo Assassino.*

- 160 Ele chamou o rapaz, mas eu não sabia quem era. E aí chega ao estúdio aquele jovenzinho, meio sem jeito, que era o Chico Buarque de Hollanda. Fizemos várias sessões para ele, que tinha de ver o filme na moviola. Quando já estava quase pronto, com os créditos de abertura e tudo, marcamos a gravação da música, lá no auditório da RGS, na Rua Vitória, no centro de São Paulo. Estava esperando uma orquestra, com muitos músicos, como era de praxe, e para minha surpresa chega apenas o Chico e mais dois rapazes. Perguntei: *E a orquestra?* E ele: *Somos nós mesmos.* Era Chico, Toquinho e um flautista chinês do qual não me recordo o nome. Todos muito jovens. E eles não tinham nem partitura, só um papelzinho nas mãos.

Fizemos a gravação, e aí saiu aquela música maravilhosa do Chico Buarque, que está no filme. Rimos muito na gravação e tudo correu muito bem. Um dia perguntei ao Chico por que o outro rapaz, que era alto, se chamava Toquinho. E ele me respondeu: *Porque o dele é muito pequenininho!*

São essas pequenas histórias que ficam na nossa lembrança. O cinema para mim é isso.

Capítulo XX

Das telas ao palco

Meu primeiro trabalho no teatro, como profissional, foi no musical Oh! Que Delícia de Guerra

Sempre acompanhei teatro. Lembro-me que desde a inauguração do TBC, em São Paulo, já freqüentava o teatro. Posso dizer que mesmo antes do cinema, quando ainda nem tinha começado a trabalhar com cinema, já tinha o hábito de ir ao teatro, à ópera. Costumava ver todos os espetáculos: revistas, comédias e até companhias italianas que vinham se apresentar aqui. Enfim, via todos os tipos de espetáculo. Depois, passei a me dedicar ao cinema, mas não deixei de acompanhar as estréias teatrais.

Mas a minha primeira participação no teatro, como profissional, foi em 1966, na peça *Oh! Que Delícia de Guerra*, musical de Charles Chilton sobre a Primeira Guerra Mundial, com produção de Cláudio Petraglia e direção de Ademar Guerra.

A peça estreou no Teatro Bela Vista, que ficava no mesmo local do atual Teatro Sérgio Cardoso, só que a entrada era ao contrário, pela Rua Conselheiro Ramalho. Nessa montagem, Cláudio reproduzia um musical inglês – que foi encenado

na Broadway também – com um elenco grande, de mais de 20 atores.

Eu era amigo do Cláudio e ia ver os ensaios quase todos os dias. Acabei fazendo o som da peça. Conseguimos som estereofônico, fornecido pela Philips, que nos deu quatro gravadores especiais e fez a montagem acústica. Era um trabalho muito difícil, por isso Cláudio me pediu para cuidar dessa parte técnica. Como eu trabalhava com som em cinema, em estúdio, instalei toda a parte sonora, porque tinha uma trilha gravada com a orquestra. Fiz toda a montagem e operei aqui em São Paulo durante alguns meses.

164

Quando o espetáculo foi para o Rio de Janeiro, preparei uma pessoa para fazer o trabalho operacional. Acompanhei a montagem no Rio apenas nos primeiros dias após a estréia e depois deixei a cargo do nosso amigo Néelson Penteadó, que eu havia treinado.

Lembro-me que quando fomos ao Rio fizemos uma troca com John Herbert e Eva Wilma, que estavam casados. Eles moravam num belo apartamento na Rua Francisco Otaviano, em frente ao Parque do Arpoador, e iam vir para São Paulo por uma temporada. Assim, eu, Cláudio Petrágliá e Néelson Penteadó ficamos no apartamento deles.

Após a estréia, demos uma festa para os técnicos e para o elenco carioca, formado por Carlos Eduardo Dolabella, Cecil Thirè, Célia Biar, Emílio Di Biasi, Gracindo Júnior, Helena Inez, Ítalo Rossi, Juju, Leina Krespi, Rosita Tomaz Lopes, Napoleão Moniz Freire e Sérgio Mamberti.

Compramos um imenso bolo redondo para comemorar. A uma certa altura da festa, vimos uma fatia de bolo voar pelo apartamento. E mais uma. E outra. Ficamos desesperados. Nélsou não teve dúvidas.

Para evitar um desastre, ele pegou a bandeja com o bolo e atirou pela janela, que desceu como um disco voador e aterrissou intacta no meio da rua. Todos desceram para festejar, deixando a salvo as luxuosas tapeçarias e sofás do apartamento. *Ah! Que Delícia de Festa!*

Depois, continuei a trabalhar com cinema. Só mais tarde, já dentro da Lauper Filmes, é que voltei ao teatro. Essa história da Lauper com o teatro foi a seguinte. Person estava cansado de dirigir os comerciais e estava também um pouco transtornado por problemas pessoais – como é mostrado até no documentário *Person*, feito pela filha dele, Marina Person.

Enfim, nós estávamos exaustos com todo o trabalho de produção de comerciais. A gente tinha

uma estrutura muito grande, com sala de projeção, sala de montagem, um pequeno estúdio e sala de reunião, pois cada vez aumentava mais o nosso volume de trabalho. Entramos em concorrência de filmes para o governo, o que exigiu que comprássemos mais equipamentos, colocamos mais duas moviolas, ou seja, a estrutura cresceu muito. E éramos eu e o Person, fazendo de tudo: desde a contabilidade da empresa até a parte criativa, de produção mesmo. Era muita coisa. Um dia, o Person, que havia passado a manhã toda na Blimp Filmes – que era do Guga, irmão do Boni, da Globo – acabou se descontrolando. Ele havia tomado uns uísques e estava lá com o Guga, em reuniões e mais reuniões. Eu não fui a essa reunião, ele estava sozinho. Mas sei que, num ato impulsivo, ele pegou o telefone e ligou para todas as agências de propaganda, nossas clientes, todas as grandes, internacionais, e falou tudo o que pensava. Citou a arrogância do pessoal das agências, da maneira como trabalhavam, enfim, disse tudo o que queria, com palavras pouco recomendáveis.

Mas isso tudo foi resultado de uma série de coisas: os problemas pessoais, o volume de trabalho, muitos compromissos e por aí afora. Nessa época produzíamos as principais campanhas publicitárias do mercado. Fizemos o lançamento da

margarina Dorian, para o qual realizamos 115 filmes, com duração de 30 segundos a 1 minuto cada. Foi um trabalho imenso, com entrevistas feitas em supermercado, uma loucura. Fizemos também a campanha do uísque Old Eight. E o Person dirigia todos os filmes especiais. Outro trabalho grande que fizemos foi o lançamento do Café Pelé, com várias historinhas diferentes – algumas delas, eu mesmo dirigi. Lembro que em todos esses filmes do Café Pelé, no final, entrava o próprio Pelé dizendo: *Faça como eu, beba Café Pelé*. Todos os filmes terminavam assim. O lançamento tinha uma data prevista, mas o cliente quis adiantar essa data. O que foi uma loucura, pois o Pelé estava excursionando com o Santos Futebol Clube fora do Brasil.

167

Enfim, entramos em contato com o Santos e descobrimos que o Pelé estaria na Guatemala na semana seguinte. Não tive dúvida, peguei câmera e todo o equipamento necessário, reuni a equipe – operador de câmera, fotógrafo, assistente de produção – e fui para a Guatemala.

Fomos direto para o hotel onde a equipe estava concentrada, passamos uma semana por lá e gravamos todas as peças necessárias.

Vivíamos nesta loucura de trabalho, viagens, reuniões, produção. E foi aí que o Person perdeu

o controle. Depois de todos aqueles telefonemas que ele deu, a gente precisava tomar um novo rumo. Eu e o pai dele conversamos com ele e insistimos para ele se afastar um pouco, descansar, viajar, clarear as idéias. E foi o que ele fez.

E eu tive de decidir o que fazer com a Lauper Filmes, com toda aquela estrutura. Desmontei a casa, aluguei uma outra menor, na Bela Vista, onde instalei a moviola, os equipamentos, e aí começou uma nova vida nessa pequena casa na Bela Vista.

Capítulo XXI

Auditório Augusta

Criamos esse espaço para abrigar o espetáculo El Grande de Coca-cola, que foi a primeira de muitas peças que montamos ali.

Depois disso, o Person passou uma temporada nos Estados Unidos e quando voltou já estava com a cabeça um pouco melhor. E já estava pensando em produzir uma peça de teatro! Ele havia visto um espetáculo em Nova York, no Hotel Plaza, onde tem um pequeno teatro no subsolo.

Era um espetáculo musical chamado *El Grande de Coca-cola*, de Ronald House e Diane White, formado de pequenos esquetes e com muito humor. Ele ficou entusiasmado com o espetáculo, foi atrás do autor, comprou os direitos para o Brasil, e chegou aqui com a idéia dessa peça. Ele queria produzir a peça, mas a gente não tinha teatro.

Um dia, Laerte Morrone, que era nosso amigo, viu na Rua Augusta um cinema fechado. Não me lembro o nome do cinema, mas estava desativado. Não tivemos dúvida: alugamos o espaço e o reformamos. Era um galpão grande, não tinha nada, era só o espaço. Nascia assim o Auditório Augusta (hoje Teatro Augusta), onde montamos vários

espetáculos. Inauguramos o teatro em 1973, com o espetáculo *El Grande de Coca-cola*, que foi um grande sucesso e ficou quase um ano em cartaz aqui em São Paulo. O elenco era formado por Cacilda Lanuza, Armando Bogus, Suely Franco, Laerte Morrone e o Ricardo Petrágli, com cenário e figurinos de Naum Alves de Souza.

O Auditório Augusta começou assim. Nós construímos o teatro: palco, camarins, tudo. Mas para essa peça havia um diferencial: as primeiras filas eram formadas por mesinhas de cabaré, onde transcorria o espetáculo.

170

Mas mesmo com esse novo desafio de fazer teatro, continuamos com o cinema, porque nesse espaço em que funcionava o teatro havia uma galeria, com várias salas, onde fiz um escritório, sala de montagem, com a moviola, pois ainda fazíamos alguns comerciais e tínhamos todo o material dos documentários que produzimos.

Com o sucesso desse primeiro espetáculo, partimos para outro. Nosso segundo espetáculo foi *Entre Quatro Paredes*, uma peça escrita por Jean-Paul Sartre, em 1943, que teve nova tradução do próprio Person.

A nossa foi a terceira montagem no Brasil. A primeira foi em 1950, no TBC, com Cacilda Becker,

Nydia Licia, Sérgio Cardoso e Carlos Vergueiro. Depois, foi feita uma segunda montagem, em 1957, com Margarida Rey, Tônia Carrero, Paulo Autran e Oswaldo Loureiro. A nossa montagem estreou no dia 7 de junho de 1974, dirigido pelo Person, e estrelada por Nathália Timberg, Lílian Lemmertz, Luiz Linhares e Antônio Maschio, que fazia o mordomo.

Entre Quatro Paredes ficou uns quatro meses em cartaz. Logo em seguida, estreou a peça *O que Você Vai ser Quando Crescer*, mas só por uma curta temporada, enquanto preparávamos um novo espetáculo. Outra atração que tínhamos no Auditório Augusta era a orquestra do Néelson Ayres, que se apresentou por quase dois anos no local. Toda segunda-feira, Néelson convidava músicos solistas e suas *Big Bands*.

171

No horário alternativo, montamos espetáculos como *Brecht Segundo Brecht*, de Oswaldo Mendes, e *O Globo da Morte*, de Cacilda Lanuza.

Em seguida fizemos *Orquestra de Senhoritas*, de Jean Anouilh, que ficou em cartaz de outubro de 1974 até setembro de 1975. Foi um ano de grande sucesso. Não era musical, era a história de uma orquestra, de senhoritas. Os conflitos entre elas surgem por causa do pianista, que é o único homem da banda. O Person viu o espetáculo em

AUDITÓRIO
AUGUSTA

R. AUGUSTA, 943 (GALERIA) TEL. 257-7575

**ENTRE
QUATRO PAREDES**

(HUIS-CLOS)

SARTRE

DIREÇÃO

L. S. PERSON

NATHALIA TIMBERG • LUIZ LINHARES • LILIAN LEMMERTZ

e

ANTONIO MASCHIO

CENÁRIOS e FIGURINOS

FLÁVIO PHEBO

PRODUÇÃO

GLAUCO MIRKO LAURELLI

DE TERÇA A SEXTA
21:15 HS.

SEXTA-FEIRA
ESPECIAL
MEIA-NOITE
(PREÇOS REDUZIDOS)

SÁBADO
20:30 HS.
22:30 HS.

DOMINGO
18:30 HS.
21:00 HS.



*Antonio Maschio, Person, Luiz Linhares, Lílian Lemmertz,
Nathalia Timberg, Glauco, Nucci e Dirceu Camargo*



Nathália Timberg, Luiz Linhares e Lílian Lemmertz

Buenos Aires, onde era encenado por atores que interpretavam as *senhoritas*.

Ele achou que seria interessante manter essa característica, pois dava um toque diferente para a peça, e montamos dessa forma aqui no Brasil. Mas não *roubamos* a idéia, não. Compramos os direitos da peça e até demos uma participação nos lucros ao diretor argentino, Jorge Petráglio.

A direção era do próprio Person. As *senhoritas* eram vividas por Paulo Goulart, Ney Latorraca, Laerte Morrone, Kleber Afonso, Roberto Orosco e Olney Casarré. O único homem do espetáculo era o pianista, vivido por João José Pompeo. O cenário, criado por Flávio Phebo, era muito bonito, colocado num canto da platéia e o palco original foi transformado em arquibancada. As músicas e as canções são de Mauro Giorgetti, irmão do cineasta Ugo.

Em seguida, estreamos outro espetáculo de grande sucesso, *Lição de Anatomia*. Nós compramos a peça e o autor argentino, Carlos Mathus, veio para cá para dirigi-la. Era uma exigência dele: só venderia os direitos se ele mesmo dirigisse. Essa peça teve mais de 1.300 apresentações.

O elenco original era formado por Cacilda Lanuza, Geraldo Del Rey, Herson Capri, Imara Reis,



Person, Glauco, elenco e equipe de Orquestra de Senhoritas

Beth Caruso, Raimundo Matos e Kadu Moliterno. O sucesso foi tão grande que o espetáculo viajou por todo o Brasil, apresentando-se com vários elencos. Até Raul Cortez chegou a fazê-lo, quando o Geraldo Del Rey se machucou e saiu temporariamente do espetáculo.

Lição de Anatomia é baseado na análise transacional: os relacionamentos entre pai e filho, marido e mulher, patrão e empregado. Era um espetáculo que comovia e emocionava a platéia. E até hoje continua em cartaz na Argentina, já tendo entrado para o livro de records *Guinness*.



Lição de Anatomia, milésima apresentação, no Teatro Municipal de São Paulo, 22 de abril de 1979

REGLA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS • LENINE TAVARES PRODUÇÕES ARTÍSTICAS
COMEMORANDO

1000 REPRESENTAÇÕES

LIÇÃO DE ANATOMIA

com

de CARLOS MATHUS

SERAFIM GONZALEZ ADA CHASELIOV

REGINA BOGUS ARMANDO TIRABOSQUI

JORGE CERRUTI CLEO BUSATO ou SELMA EGREI

GEORGE OTTO JORGE CAMARGO

Direção: CARLOS MATHUS

Produção: GLAUCO MIRKO LAURELLI LENINE TAVARES
REGINA JEHÁ

TEATRO MUNICIPAL

18 à 22 de Abril

Cr\$ 50,00 - Cr\$ 40,00 - Cr\$ 20,00

Colaboração Secretaria Municipal de Cultura Departamento de Teatros

Capítulo XXII

A morte de Person

Foi uma tragédia, uma brutal fatalidade. Perdi um amigo de muitos anos, quase um irmão para mim.

Foi durante a primeira temporada de *Lição de Anatomia*, aqui em São Paulo, que perdemos Person. Ele tinha um temperamento meio difícil. Era bem-humorado, brincalhão, gostava das coisas boas da vida. Era um *bon vivant*, mas tinha também seus defeitos e seus momentos difíceis. Mas nossa sociedade funcionava. O que ele tinha de *loucura*, eu tinha de *pé no chão*. Havia esse equilíbrio. Claro que nós tivemos nossos momentos, desentendimentos, mas nada muito grave. Éramos sócios, tanto no cinema como no teatro, mas éramos principalmente amigos de muitos anos, quase irmãos.

Nas peças, ele ficava com a parte de direção e eu fazia a produção, acompanhava todo o andamento da montagem. Enfim, ele era o diretor que levava os espetáculos todas as noites, enquanto eu cuidava da administração.

Person, ao mesmo tempo em que era uma pessoa muito divertida, tinha esse lado mais difícil.

Muitas vezes ele tinha atritos com os próprios atores. E se ele se cansava de alguém, queria se ver logo livre dessa pessoa. Era o jeito dele.

Após a estréia de *Lição de Anatomia*, durante os primeiros meses em cartaz, Person, me parece, entrou novamente num processo de desencanto e frustrações. A peça que ele havia escrito para estreiar no Auditório Augusta, *Max no Exílio*, foi vetada pela censura. E o filme que ele queria realizar *A Hora dos Ruminantes*, do livro de J.J. Veiga, não se concretizara. Ele já havia até entrado em contato com Marlon Brando, mas o projeto não foi adiante. Ao mesmo tempo, ele havia começado a escrever um musical com Ricardo Kotscho, *Pegando Fogo*, do qual só completou o primeiro ato.

180

Nessa época, ele estava morando no seu sítio em Itapecerica da Serra, fora de São Paulo. Ele trabalhava até tarde no teatro e depois voltava para casa, de carro.

Claro que muitas vezes ficava um pouco aqui em São Paulo, saía com os amigos para jantar e chegava até a exagerar um pouco nos drinques. E voltava ao sítio pela estrada de Itapecerica da Serra, que ainda não tinha a estrada de agora. Havia noites que dormia no teatro, pois era perigoso voltar para casa tão tarde.

Na noite do dia 6 de janeiro de 1976, ele foi ao Restaurante Piolim, ali na Rua Augusta, conversou, jantou, bebeu e resolveu dar uma passada no Eduardo's, restaurante freqüentado pela classe teatral, próximo ao Teatro Cultura Artística. Ele ficou por lá até tarde, bebendo com uns amigos. Um rapaz, percebendo que ele já estava meio alto, ofereceu-se para levá-lo ao sítio. Ele teria dito ao Person: *Levo você até o sítio, fico por lá e volto amanhã.* O rapaz foi dirigindo o carro, com Person ao lado, meio dormindo. E aí aconteceu a tragédia. A estrada estava em construção, já era muito tarde da noite, o rapaz foi tentar fazer uma ultrapassagem, na pista de mão dupla, e chocou-se com um ônibus que vinha no sentido contrário.

181

Mas nessa noite não ficamos sabendo de nada. No dia seguinte é que descobrimos. Eu fui para o teatro, como de costume, e estava tudo normal. O pai dele, que tinha ido ao sítio no dia anterior para visitar as netas, me telefonou e comentou: *Hoje quando voltei lá do sítio vi um carro batido. Era um fusca azul igual ao do Sérgio.* E eu disse: *Não se preocupe. O senhor sabe como ele é. Deve ter ficado em algum lugar por aqui.* Falei assim para tranquilizá-lo, mas fiquei com isso na cabeça.

Chamei nosso motorista, Onofre, e pedi a ele que fosse até a estrada para dar uma olhada no carro. Quando ele voltou me disse que era o carro

do Person, mas ninguém sabia onde ele estava. Comecei a fazer uma busca pelas delegacias de polícia, para tentar encontrá-lo. Falei com a polícia rodoviária e me disseram que havia sido levado a um hospital na região do Embu. Ao chegar lá, fui informado de que ele tinha sido transferido para o Hospital das Clínicas, e que o rapaz que estava com ele tinha fugido, pois não ficou muito ferido.

Já era noite quando fui até o Hospital das Clínicas e tive de ver todos os acidentados que apareceram por lá, na tentativa de encontrá-lo. Foi horrível.

182 Ele estava hospitalizado, mas inconsciente, pois seu estado era bastante grave. Do hospital, fui para o Auditório Augusta. Nessa mesma noite, durante a apresentação de *Lição de Anatomia* recebi a notícia de que ele havia falecido. Fomos todos para o hospital, onde soubemos que haveria uma demora para liberar o corpo. Fizemos uma reunião e, então, expliquei que tínhamos de esperar a liberação do corpo, que não haveria outro jeito. Começou toda uma agitação, todo mundo muito chocado com o ocorrido, toda a dor da perda de um amigo. Uma loucura. Voltamos ao teatro e dispensamos todo o pessoal para acalmar os ânimos. Fiquei lá com Geraldo Del Rey, que estava na peça, e Nelson Penteadado. No

dia seguinte, nós fomos liberar o corpo para o enterro. E aí começaram a surgir boatos de que ele tinha sido assassinado, afinal estávamos no ano de 1976, em pleno regime militar.

Com muito custo, eu e um tio dele, Dr. Reynaldo Miranda, que era militar e advogado, conseguimos o nome e o endereço do rapaz. Ele morava com a mãe na Rua Santo Antônio. Fomos até lá e ele estava enfaixado e bastante assustado. Contou-nos que só havia tentado ajudar o Person a ir para casa. Acreditamos na sinceridade do rapaz. Não fizemos nada. Foi uma tragédia, uma fatalidade.

Capítulo XXIII

A crise do Auditório Augusta

Depois da morte de Person não conseguimos manter o teatro, pois havia uma divergência de pensamentos entre eu e a esposa dele, Regina Jehá

Sempre me dei muito bem com a família do Person: tanto com os pais, quanto com a primeira esposa, Hiltrud Holz – que conheci na Itália dois anos antes deles se encontrarem – e com sua segunda esposa, Regina Jehá. Mesmo antes de trabalharmos juntos no cinema, eu freqüentava a casa dos pais dele, senhor Luiz e dona Izaura, onde era considerado como um filho. Todos os fins de semana, eu ia para São Vicente, no apartamento deles. Eu e Person tínhamos uma lancha Carbrasmar, esquiávamos, fazíamos nossas farinhas e nos divertíamos muito, vivendo fatos que posteriormente Person colocaria em seus filmes. Presenciei a cena que está inserida no filme *São Paulo S.A.*, quando Walmor Chagas vai à casa de Eva Wilma de madrugada, chama por ela, que não aparece na janela.

Ele, então, quebra algumas garrafas de champãhe no poste, no chão, e vai embora. Essa cena aconteceu numa pracinha de São Vicente, em frente ao prédio de uma namorada sueca que

Person conheceu havia poucas semanas. Ela também não apareceu na janela!

Em quase todos os seus filmes, Person colocava momentos de sua vivência pessoal e a experiência de quando trabalhou na fábrica de seu pai, Person & Bouquet, onde muitas cenas de *São Paulo S.A.* foram filmadas. O relacionamento com a mãe - uma mulher muito divertida e bem-humorada - é retratado numa grande seqüência com Paulo José em *Cassy Jones*, *o Magnífico Sedutor*, filme que é dedicado a ela, *in memoriam*.

186

Com a perda do Person minha amizade com a Regina Jehá ficou estremecida. Nós tínhamos o teatro para administrar para tocar em frente, mas havia uma divergência de pensamento entre nós. *Lição de Anatomia* permaneceu mais nove meses em cartaz no Auditório Augusta, depois da morte do Person, até setembro de 1976. Em seguida foi para o Teatro FAAP, com outro elenco, mas continuei na produção e acompanhei toda a carreira da peça, que chegou a completar mais de 1.300 apresentações.

Quando *Lição de Anatomia* saiu de cartaz, tínhamos de definir o que íamos fazer dali para frente. O teatro é uma boca que precisa ser alimentada, você pára um dia e já começa a perder dinheiro. Nesse período, abri com a Regina a empresa

Regla (junção de Regina/Glauco) Produções Artísticas, para assim nos desligarmos da Lauper, que estava em processo de inventário.

Fizemos a produção do clássico *Volpone*, em 1977. Era uma peça grande, dirigida por Antonio Abujamra, com cenários do Flávio Phebo, figurinos de Darci Penteado e um elenco maravilhoso: Laura Cardoso, Laerte Morrone, Beth Goulart, David José, entre outros. O espetáculo ficou muito bonito, mas chegou uma hora que tivemos de parar.

Não adianta: quando uma peça não dá certo no começo, não vale a pena insistir, senão vira uma bola de neve, os prejuízos aumentam, torna-se uma loucura. Decidi parar, mas tinha de colocar outro espetáculo no lugar.

187

O próprio Abujamra sugeriu que montássemos *Crimes Delicados*, de José Antonio de Souza. Era com Laerte Morrone, Cacilda Lanuza e o Rolando Boldrin.

Eram apenas três atores em cena, mas a peça resistiu bem. E aí, na impossibilidade de continuar produzindo de imediato, decidimos alugar o teatro para outros espetáculos, como *Sinal de Vida*, com Antonio Fagundes, e *A Noite dos Campeões*, de Jason Miller, com Raul Cortez,



Laerte Morrone e elenco, em cenas de Volpone



Laura Cardoso e Davi José, em Volpone

Sergio Mamberti, Cláudio Correa e Castro, Edney Giovenazzi, Jonas Mello, e direção de Cecil Thiré. Era um espetáculo de grande sucesso no Rio de Janeiro, e isso nos permitiu manter o teatro por um tempo.

Mas eu estava no meio de todo aquele processo de inventário do Person. Tinha de resolver todos os problemas financeiros das partes envolvidas na sociedade, a manutenção do teatro, além de ter de manter a estrutura particular do Person, incluindo o sítio, as despesas da família, a casa de praia em Ubatuba, etc. Era difícil segurar tudo aquilo. Acabei me tornando a parte mais

fraca. A Regina tinha aquela ambição de ficar com o teatro, então houve certa pressão para que eu saísse da sociedade. Houve todo um processo de negociação, de acordos, que acabou cansando a mim e a meu advogado, Dr. José Roberto Melhem, por causa dos sucessivos não comparecimento de Regina às reuniões, numa total falta de consideração a nós. Isso levou bastante tempo, coisa de três anos. Tanto que acabei indo sozinho, sem meu advogado, ao Rio de Janeiro, à casa da família dela, no dia 26 de dezembro de 1979, para fazer a divisão dos bens. Foi um clima meio pesado e eu estava bastante amargurado. E a situação evoluiu por um caminho que acabei abrindo mão dos direitos de todos os filmes que tinha feito com Person como produtor. Abri mão até mesmo de *O Caso dos Irmãos Naves*, que foi feito quando ele ainda estava casado com a Hiltrud Holz. No final das contas, perdi os direitos de todos os filmes que fizemos juntos e dos documentários. O único filme do qual fiquei com direitos foi *A Moreninha*, dirigido por mim. Passei o teatro para ela e fiquei com os equipamentos da Lauper: uma câmera, a moviola, essas coisas que não são necessárias no teatro.

E daí veio o meu desencanto com as coisas, com a própria Regina. Ela ficou com teatro e iniciou

as apresentações de shows musicais e, posteriormente, a locação para companhias teatrais.

A partir daí, começou a decadência do Auditório Augusta, que encerrou suas atividades.

O curioso é que a vida sempre nos surpreende. Coincidência ou não, o Person foi enterrado no Cemitério do Araçá, na mesma alameda do jazigo em que está minha família, onde repousam meus avós, meus pais e meu irmão. Seremos vizinhos, separados apenas por cento e poucos metros. Todas as vezes que visito o jazigo de minha família, passo no do Person e deixo umas flores para ele e para seus pais, dona Izaura e o senhor Luiz.

191

Costumo dizer que, quando eu estiver lá, pela posição dos nossos jazigos, se eu e Person fizermos um esforço e levantarmos um pouco a cabeça poderemos assistir aos jogos no Estádio do Pacaembu!

Capítulo XXIV

Recomeço

Ao deixar o Auditório Augusta, lembrei-me da frase do personagem Carlos de São Paulo S.A.: “Recomeçar... mil vezes, recomeçar...”

Deixei o Auditório Augusta, no início de 1980. Naturalmente foi uma fase difícil. Mas eu já havia passado por algo parecido antes, quando a Maristela acabou. Nessa época, saí e fui para a Multifilmes, que depois também fechou, e aí voltei para a Maristela. Mas continuei no cinema. Fundei a Lauper Filmes, a empresa cresceu e só acabou com a morte do Person. Enfim, foi um momento difícil e precisei recomeçar. Tudo aquilo me fez lembrar da frase final do filme *São Paulo S.A.*, dita pelo personagem Carlos, interpretado por Walmor Chagas: *Recomeçar... mil vezes, recomeçar... recomeçar de novo... recomeçar sempre.*

Não tinha outra saída. Aluguei uma casa antiga na Rua Frei Caneca, atrás do teatro da Augusta e que hoje fica ao lado do Shopping Frei Caneca, de cujo teatro sou hoje diretor administrativo – parece que vivo em círculos. Era um sobrado, com um portão pequenininho, mas que tinha salas muito amplas. Lá eu instalei todo o equipamento,

fiz uma sala de montagem, um escritório, fechei uma outra sala para produção, instalei tudo comecei a tocar os negócios. Como tinha uma moviola, sempre cedi muito para o pessoal novo que estava começando no cinema, o que facilitava muito o trabalho de montadores. Então, retomei aquele projeto que tinha começado na Lauper Filmes, que eram os documentários, um sobre Di Cavalcanti e outro sobre Vicente Monteiro. Finalizei meu filme sobre o Teatro Municipal de São Paulo, mostrando toda a arquitetura do prédio, o funcionamento, a orquestra, o balé, a ópera.

194

Continuei com esse escritório, mas não tinha muita atividade por lá. Era mais locação dos equipamentos, do local. Até a Rede Globo chegou a alugar o espaço certa vez, para fazer a gravação de uma série, chamada *Av. Paulista*, com Antonio Fagundes. Depois disso, vendi a moviola. Em seguida, comecei a vender o resto do material, que estava se tornando obsoleto.

Ao mesmo tempo em que matinha esse escritório, produzi, em 1980, o espetáculo *A Nonna*, do qual sou também tradutor. Comprei os direitos, traduzi e chamei Flávio Rangel para dirigir, com um elenco formado por Cleyde Yaconis, Flávio Galvão, Carlos Vergueiro, Célia Helena, Laura Cardoso, Cláudia Alencar e Marcos Plonka. Cleyde, que era estrela da peça, ganhou mereci-

damente todos os prêmios daquele ano. Era um ótimo espetáculo, no qual fiz de tudo: tradução, produção, administração, mas valeu a pena.

Depois disso, surgiu o Antonio Abujamra, que tinha acabado de fazer um acerto para ficar com o TBC. Me chamou para ser sócio, junto com mais um amigo meu, George Walford e Ugo Giorgetti, que na época era publicitário. Comecei a tocar o teatro. O Abujamra tinha aquela coisa maquiavélica do bruxo Ravengar, o personagem, e consegui ficar com o prédio todo. Eram três andares, o primeiro era ocupado por uma escola de dança da Clarice Abujamra, sobrinha dele. Ficamos com o prédio e tivemos de fazer várias reformas. Mas o TBC era muito bonito. As poltronas originais do teatro, que foi feito pelo Franco Zampari e pela Vera Cruz, eram lindas, grandes, estofadas, mas tinham sido vendidas por um administrador anterior e trocadas por cadeiras de madeira. Nessa fase de recuperação, o Abujamra conseguiu tecido, compramos espuma e refizemos todas as poltronas. Depois, recuperei a máquina de ar que tinha ali. Não era bem um ar condicionado, mas era uma ventilação por baixo das poltronas. Mexemos também na estrutura da mesa de luz, pois do jeito que estava, no subsolo, o operador não via o espetáculo, só ouvia.



Cenas de A Nonna

O ESTADO DE S. PAULO — Sábado, 19-4-80

Regia Prod. Artísticas apresenta
CLEYDE YACONIS em



ANONNA

Comédia
de
Roberto
Cossa

FLÁVIO GALVÃO - CARLOS VERGUEIRO
CÉLIA HELENA

LAURA CARDOSO - CLAUDIA ALENCAR

Cenários

MARCOS PLONKA

Direção

FLÁVIO PHEBO

FLÁVIO RANGEL

Tradução de Glauco Mirko Laurelli

de 4ª à 6ª às 21 - Sáb. 20 e 22:30 - Dom. 18 e 21 h.

TEATRO ANCHIETA - SESC

Rua Dr. Vila Nova, 245 - fone: 256-2281

32-0263 e 61-0194 (preço especial p/comerciários)

Leg

O TBC, quando estava com Zampari e a Vera Cruz, tinha sessões de terça-feira a domingo, mas de quinta-feira a domingo eram duas sessões por dia. Com isso, ao mesmo tempo em que um espetáculo estava em cartaz, outro diretor ensaiava uma nova peça, preparando os cenários e tudo mais. Havia um grande salão na parte superior do prédio e nesse espaço, eles montavam o cenário, feito exatamente do tamanho que seria no palco, para fazer os ensaios. Quando terminava a temporada da peça em cartaz, em geral no domingo, eles pegavam o cenário pronto, desmontavam e remontavam no palco. E aí já na terça-feira, estreava o novo espetáculo. Não parava nunca.

198

Na época em que ficamos com o prédio, fizemos mais um teatro lá em cima nesse espaço que antes era usado apenas para ensaios. Criamos um espaço com arquibancadas, um palco tipo semi-arena, bem grande, chamado Assobradado, e que até hoje mantém esse nome. E aí começamos a produzir os espetáculos lá. Isso foi em 1981, quando fizemos *Os Órfãos de Jânio*, com a Cacilda Lanuza, Francarlos Reis, Carmen Monegal, Clarice Abujamra, entre outros. Começamos essa sociedade no TBC apenas com nosso trabalho. Com exceção de Ugo Giorgetti, ninguém entrou com dinheiro, só trabalho mesmo.

Montamos *Os Órfãos de Jânio*, peça na qual eu fazia produção executiva, depois *O Bebê Furioso*, dirigido pelo Hugo Barreto, com Laerte Morrone, Wanda Stefânia, Luiz Armando Queiróz, Ileana Kwasinsky e Álvaro Guimarães. Fizemos também *Os Filhos de Kennedy*, com direção de Sérgio Brito, tendo no elenco José Wilker, Wanda Lacerda, Otávio Augusto e Suzana Vieira. Encenamos na sala principal *Hamleto*, dirigida pelo Abujamra, com Miguel Magno e Thales Pan Chacon. Em seguida, montamos um pequeno teatro, para 70 pessoas, e fomos tomando o prédio todo. E o Abujamra conseguiu o tombamento do prédio, o que foi muito importante, senão já tinha virado supermercado ou estacionamento.

199

Mas aí chegou um momento em que decidi sair da sociedade, porque era uma coisa muito difícil, exaustiva. Tinha uma despesa muito grande, para manter os três andares. Era muita coisa. Outra vez um elefante branco na minha vida. Teatro é sempre uma coisa difícil financeiramente, com manutenção e tudo. E aí eu disse: *Muito obrigado, eu entrego o meu boné.*

E da mesma forma que entrei, saí. O Abujamra ficou um pouquinho mais com o teatro, mas depois vendeu-o para a atual administração. Isso deve ter sido em 1983.

Logo que saí do TBC, em 1982, fui administrar a peça *Agnes de Deus*, que era dirigida por Jorge Takla e estrelada por Cleyde Yaconis, Walderez de Barros e Clarice Abujamra, no Teatro Paiol.

No mesmo ano, fui chamado para fazer *A Chorus Line*, produzido por Walter Clark, com adaptação do Millôr Fernandes. O curioso é que quando estive em Nova York, anos antes, uma amiga me recomendou que visse essa montagem. A peça estava saindo do Off Broadway e se mudando para a Broadway. E ela me falou: *Compre o ingresso, porque esse espetáculo é maravilhoso*. Fui ver e depois procurei a produção e falei que tinha interesse em trazê-la para o Brasil.

Meses depois, a SBAT (Sociedade Brasileira de Autores) me mandou uma carta dizendo que os americanos haviam liberado o espetáculo para outros países e que eu havia sido a primeira pessoa a pedir os direitos da peça para o Brasil. Mas eu não tinha condição nenhuma de produzir o espetáculo. Mais tarde, o Walter Clark viu a montagem na Broadway e comprou os direitos. E como ele decidiu estreiar aqui em São Paulo, me chamou para ser o diretor de produção.

O Walter tinha acabado de sair da Rede Globo e tinha na cabeça os padrões aos quais ele estava acostumado. Era uma montagem grandiosa. Tudo tinha de ser perfeito. Iniciamos os testes para escolher o elenco e aí veio o diretor musical de Nova York e o diretor, Roy Smith, que tinha sido ator na primeira montagem. Ele estava viajando por alguns países, para acompanhar o espetáculo e veio de Buenos Aires para cá. Isso tudo começou uns seis meses antes. Depois de escolhido o elenco, começamos a produção, mas ainda não tinha o teatro, porque não havia nenhum disponível no período.



Tunica, Jorge Takla, Glauco, Walderez de Barros, Cleyde Yaconis e Clarisse Abujamra

Pensou-se no Teatro São Pedro, que estava praticamente sem atividade e bastante decadente. Fui até lá, tratei de fazer uma reforma enorme e consegui fechar com a administração para fazer os ensaios de orquestra já no teatro. Não dava para usar nem o palco, por isso o ensaio era no saguão. O Murilo Alvarenga era o maestro, conduzindo uns vinte e poucos músicos. Nesse meio tempo o Walter Clark conseguiu o Teatro Sérgio Cardoso, que tinha sido inaugurado, mas com muitos problemas. Passamos para esse teatro, só que aí também foi preciso fazer uma reforma. O balcão do Teatro Sérgio Cardoso não dava visibilidade nenhuma. Era preciso aumentar os degraus. Lembro-me que na época tivemos de mandar fazer 90 poltronas iguais às que o teatro tinha. Depois foi preciso fazer uma reforma no teto do palco, porque chovia muito. Isso ficou uma fortuna! E não parou por aí. O espetáculo tinha um plano de luz muito grande, seguindo os padrões da montagem norte-americana, que não havia no Teatro Sérgio Cardoso. Walter Clark teve de comprar 400 refletores, quatro canhões de luz, etc.

Acabei convidando Jorge Takla para me ajudar, pois ele falava inglês muito bem e podia resolver facilmente problemas de iluminação. A produção era enorme, com vários elementos no palco,

como um imenso espelho no final do espetáculo. E esse espelho era feito com um papel especial, que veio em rolos dos Estados Unidos. Cada folha desse papel tinha cerca de um metro e meio de largura. Recebemos rolos e rolos, mas lá todo o processo de colagem dos papéis era feito numa máquina que o aquecia e fazia a aderência. Quando o material chegou aqui, eu, Jorge e uma assistente, Valéria, passamos quase dois dias esticando esses papéis, usando um ferro elétrico para dar o mesmo efeito.

Tudo neste espetáculo era diferente. Os ingressos não eram os normais que se usava no teatro, por isso tivemos de mandar uma empresa imprimir o modelo que deveria ser usado. E aí recebemos aquele monte de folhas impressas, com todos os ingressos juntos para serem separados. E para completar o Walter Clark decidiu transferir o escritório dele da Av. Faria Lima para o próprio teatro. Só que ele tinha uma enorme mesa mineira, de uns cinco metros de comprimento, que mesmo desmontada teve que descer pela janela de oito andares do prédio, quase parando a Faria Lima, em frente ao Clube Pinheiros. Enfim, a logística de produção era muito grande. Muita coisa veio dos Estados Unidos, como roupas, cartolas, pedrarias, até os sapatos dos bailarinos para a cena final.

Toda a parte de figurinos era muito complexa. Lembro-me que pouco antes da estréia, ainda não havíamos recebido as roupas que tinham sido enviadas para Minas Gerais, para serem bordadas. Eram várias bordadeiras, especialistas em pedraria, trabalhando nisso, mas não estavam dando conta. Foi uma correria. Alugamos um avião particular para que o Sebastião de Souza fosse buscar as peças. Ele trouxe também as costureiras, pois ainda havia muita coisa para ser feita. Montei lá no teatro uma sala com máquinas de costura para que elas pudessem terminar as roupas a tempo para o espetáculo.

204

Foram sete meses de preparação e ensaios antes de chegar à estréia. Era um elenco muito grande, num total de 35 atores, entre eles Claudia Raia – que tinha apenas 17 anos e ainda usava o nome de Maria Claudia Raia - Raul Gazola, Thales Pan Chacon, Guilherme Leme, J.C. Violla, Ivonice Satie, George Otto, Heloísa Millet, Tania Nardini, Ricardo Bandeira e Acácio Gonçalves, que fazia o diretor e ficava o tempo todo na platéia.

E no final tudo deu certo! A peça estreou e foi muito bem. Ficou em cartaz por muito tempo. Foi um trabalho e tanto. Valeu a pena, mas Walter Clark não recuperou o dinheiro investido.

ACÁCIO GONCALVES
ALONSO BARROS
ANA CAROLINA MONTICELLI
AUGUSTO POMPEO
BRENO MASCARENHAS
CLAUDIA DE MENDONÇA
DANIELA PANESSA
GEORGE OTTO
GUILHERME LEME
HELOISA MILET
IVONICE SATIE
J. C. VIOLLA
KÁTIA BRONSTEIN
MAIZA TEMPESTA
MÁRCIA DE ALBUQUERQUE
MARCOS JARDIM
MARIA CLAUDIA RAJA
MARIA LÚCIA PRIOLLI
NÁDIA NARDINI
PAULO XAVIER
RAUL GAZZOLA
RICARDO BANDEIRA
RICARDO VIVIANI
RITA MALOT
ROGÉRIO DA CAL
RUBEN GABIRA
SHEILA
TEÇA PEREIRA
THALES PAN CHACON
VIVIANE ALFANO




CHORUS LINE

Glauce!
Loi foi o novo
pai
companheiro!
de ter sempre
palavrinha
migo e um
prezinhos...
Amamos você!
Seu filho
campesão
D. 11/12/86

Negócios de Estado.

Glauce!
Dom Seno, Renda
carinho, respeito
inteligência
com você est
Cie di fácil
ozística.
o. 11/12/86

CIRCULO POR TODOS OS ESTADOS DO BRASIL FOI UM NEGÓCIO EMOCIONANTE. O SUCESSO FOI ABSOLUTO.



"Foi preciso um tempo de maturação para que eu me encontrasse com o teatro. Agora não saio mais."
Vera Fischer

"Foram três anos de convivência com os mais competentes profissionais do teatro brasileiro. Na platéia, no palco, nos camarins tudo correu à perfeição."
Perry Salles

Um público saudoso de um espetáculo leve e sofisticado não terá do que se queixar ao assistir a Negócios de Estado. Todos os executantes se empenharam para proporcionar um divertimento elegante, capaz de preencher uma noite de repouso bom gosto. Será ingênuo pensar que não exista uma platéia avida desse prazer.

Sábato Magaldi JT

NEGÓCIOS DE ESTADO
 de Louis Verneuil

Tradução, Adaptação, Iluminação e Direção:
 Flávio Rangel

Cenário: Gianni Ratto
 Figurinos: Kalma Murinho

- Teatro José de Alencar Fortaleza - CE
- Teatro Alberto Maranhão Natal - RN
- Teatro Deodoro - Maceio - AL
- Teatro Castro Alves Salvador - BA
- Teatro Municipal de Ilheus Ilheus - BA
- Teatro José Carlos de Oliveira Vitória - ES
- Teatro Manlia Belo Horizonte - MG
- Teatro Vera Cruz Uberlândia - MG
- Teatro Universitário Cuiabá - MT
- Teatro do Amazonas Manaus - AM
- Teatro Gabriel Hermes (SESI)

Capítulo XXV

Sucessos de público

Posso dizer que realizei excelentes espetáculos, que se tornaram grandes sucessos de público

Depois dessa trabalhadeira toda com *A Chorus Line*, fui trabalhar com o Flávio Rangel, na peça *Negócios de Estado*, de Louis Verneuil, com Perry Sales, Vera Fischer, Maria Estela, Armando Azzari, José Araújo e Ruy Affonso. Estreamos no Teatro Hilton, em 1984. Fiquei nessa peça por quatro anos, fazendo temporadas em várias cidades. Aqui em São Paulo ficou em cartaz um ano e meio. Tanto que a Vera e o Perry ficaram morando no Hotel Hilton, onde funcionava o teatro. Para montar a peça, tivemos de reformar todo o palco do teatro. Fizemos as mudanças e estreamos com o espetáculo, que ficou muito bonito, com figurinos de Kalma Murтинho e cenário de Gianni Ratto. A peça, aliás, foi muito bem, com nove espetáculos semanais, sempre de casa lotada.

Depois de São Paulo, fomos para o Teatro Clara Nunes no Rio, onde ficamos por mais uma longa temporada. E o sucesso se mantinha, tanto que fizemos outras 30 cidades, entre elas Porto Alegre, Curitiba, Manaus, Belém. Foi um grande sucesso de público.



*Acima: Flávio Rangel, Vera Fischer, Perry Salles, Glauco.
Abaixo: Glauco, Vera Fischer, André Loureiro, Perry Salles, Tuim, Hiti Foresti e Rafaela Fischer*

Trabalhar com a Vera foi uma maravilha. Ela é ótima, profissional, séria e ao mesmo tempo é um doce de pessoa. Muito legal mesmo. Com Perry era um pouco mais tumultuado. Nos demos bem, apesar de algumas briguinhas, mas é preciso considerar que passamos quatro anos juntos com esse espetáculo!

Tanto que quando encerramos a turnê, voltei para São Paulo e disse: *Agora vou descansar um pouco*. Que nada! Logo que cheguei tinha estreado *Meno Male*, no Teatro FAAP. A peça estava em cartaz havia um mês, com sala lotada, mas eles estavam com alguns problemas. Assim, Juca de Oliveira me chamou para assumir a produção e administração.

209

Uns dois meses depois, passamos a peça para o Teatro Jardel Filho, mas para estrear tivemos de fazer uma pequena reforma para mudar parte da estrutura do teatro: aumentar os degraus do balcão, que era de cinema, colocar ar-condicionado, enfim, acertos que se faziam necessários. Ou seja, parece que estou sempre metido com reformas! Foi um trabalho bacana. A peça ficou quatro anos em cartaz e era muito boa, com um elenco divertidíssimo: Juca, Fúlvio Stefanini, Luiz Gustavo, Maria Estela, Nicole Puzzi, Marcela Rafea. Outro grande sucesso de público, que estreou em 1987 e ficou até 1992.

Participei das peças de maior sucesso daquela época. Depois de *Meno Male*, fui trabalhar com Eva Todor, em 1990, na peça *Como se Tornar uma Super-mãe em 10 Lições*, com direção de Wolf Maya, no Teatro Bibi Ferreira. Era ótimo! Com Eva, Daniel Dantas, Thais Campos, Renato Dobal, Suzzi Arruda, Rogério Marcico, entre outros. Foi outra peça com a qual viajei bastante. Foram alguns meses na estrada com a Eva.

210

Posso dizer que realizei excelentes espetáculos, que se tornaram grandes sucessos de público. Outro trabalho muito bacana que fiz na mesma época foi *Uma Relação tão Delicada*, com Irene Ravache e Regina Braga, no qual entrei substituindo nosso grande amigo Artelino, que infelizmente nos deixara. Foi uma peça que teve um resultado de público muito bom. Estreou em 1989, ali no atual Espaço Promon, antiga Sala São Luiz, na Av. Juscelino Kubitschek, em São Paulo. Em seguida, viajamos com o espetáculo para outras cidades.

Nesse período, fui a Buenos Aires, onde vi um espetáculo do qual gostei muito: *Procura-se um Tenor*. Comprei os direitos e durante a viagem mesmo, comecei a traduzir o texto. Era uma peça americana, montada na Broadway. O curioso é que na montagem argentina quem estava no papel principal era Ricardo Darín, que fez o filme *Nove Rainhas*, e é um ator maravilhoso.

Enfim, comprei os direitos e junto com o Sérgio D'Antino montei o espetáculo, em 1991.

Tinha Juca de Oliveira, Suzy Rêgo, Fúlvio Stefanini, Francarlos Reis, Débora Duarte, Analy Alvarez, Cassiano Ricardo, Nina de Pádua, sob a direção de Bibi Ferreira. Foi uma produção muito boa e também um grande sucesso, que ficou um ano e meio em cartaz. No final da temporada, no Teatro Jardel Filho, Juca saiu da peça, pois queria montar um espetáculo com a Vera Fischer, e foi substituído por Jonas Melo. Depois, ainda viajei com a peça, mas aí surgiram alguns problemas, e o Fúlvio resolveu sair.

Embora todos estivessem ganhando bem com o trabalho, acabaram se cansando. E eu, aborrecido, resolvi cancelar toda a programação de viagem, que se iniciaria em Porto Alegre.

211

Em 1993, fui fazer *Porca Miséria*, substituindo o administrador Isaac Farke, que havia falecido. E logo no ano seguinte voltei a trabalhar com Bibi Ferreira na peça *Sua Excelência, o Candidato*, no Teatro Imprensa, com texto de Jandira Martini e Marcos Caruso. O elenco tinha Fúlvio Stefanini, Zaira Bueno, Paulo Hesse, Dalílea Ayala, Serafim Gonzalez, Carlos Capellety.

Junto com tantos sucessos, tive também um espetáculo que não deu certo, apesar de ser



Procura-se um Tenor: *Juca de Oliveira, Francarlos Reis, Suzi Rego, Fulvio Stefanini e Cassiano Ricardo*



Procura-se um Tenor: (da dir. para esquerda) Juca de Oliveira, Francarlos Reis, Suzi Rego e Débora Duarte

um dos meus preferidos. Foi em 1997, antes de assumir a administração do Teatro Bibi Ferreira, quando produzi a peça *Algo em Comum*, no Teatro Maria Della Costa. Outro espetáculo que vi na Argentina, também estrelado por Ricardo Darín. Fiquei apaixonado por ele e comprei os direitos. É um texto norte-americano, escrito por Harvey Fierstein, que foi encenado nos Estados Unidos e depois virou filme (*Torch Song Trilogy*). Traduzi e montei essa peça, cujo tema era a Aids. Ficou um espetáculo muito bonito, com a Clarice Abujamra, Petrônio Gontijo e Fábio Lucindo, que era um menino ainda. O cenário era de Renato

Scripillite, com figurinos de Leda Senise e direção de Márcio Aurélio.

Estreou no Teatro Maria Della Costa, que tinha sido reinaugurado. Como ele ficou fechado muito tempo, o público desacostumou de ir até lá ou não conhecia mais o Teatro Maria Della Costa. Além disso, a localização era meio perigosa, numa região já bastante decadente, o que afastava o público. O resultado é que o espetáculo não emplacou, mas recebemos cartas maravilhosas dos espectadores.

214

Enfim, montamos a peça tendo como associado o Sergio D'Antino, que é advogado, produtor e representa muitos artistas importantes. A produção era impecável e a direção de Márcio Aurélio era muito boa. A gente nunca entendeu porque não deu certo.

Permaneceu em cartaz por quatro meses, e foi transferido para o Teatro Arthur de Azevedo, na Mooca, onde passou a lotar quase todas as sessões. No entanto, apesar do sucesso que desponsava, tivemos de encerrar as apresentações em razão de compromissos assumidos pelo elenco.

Devo dizer que a permanência desse espetáculo em cartaz, após dois meses de estréia no Teatro Maria Della Costa, por causa do empenho e abnegação de minha sócia, Daria Pereira. Mesmo contra

a minha vontade, ela insistiu na continuidade da peça, investindo nela o valor de um apartamento, pelo amor que, como eu, dedicava àquele trabalho. Acabei também vendi uma casa, que tinha há mais de 30 anos, no centro histórico de Paraty.

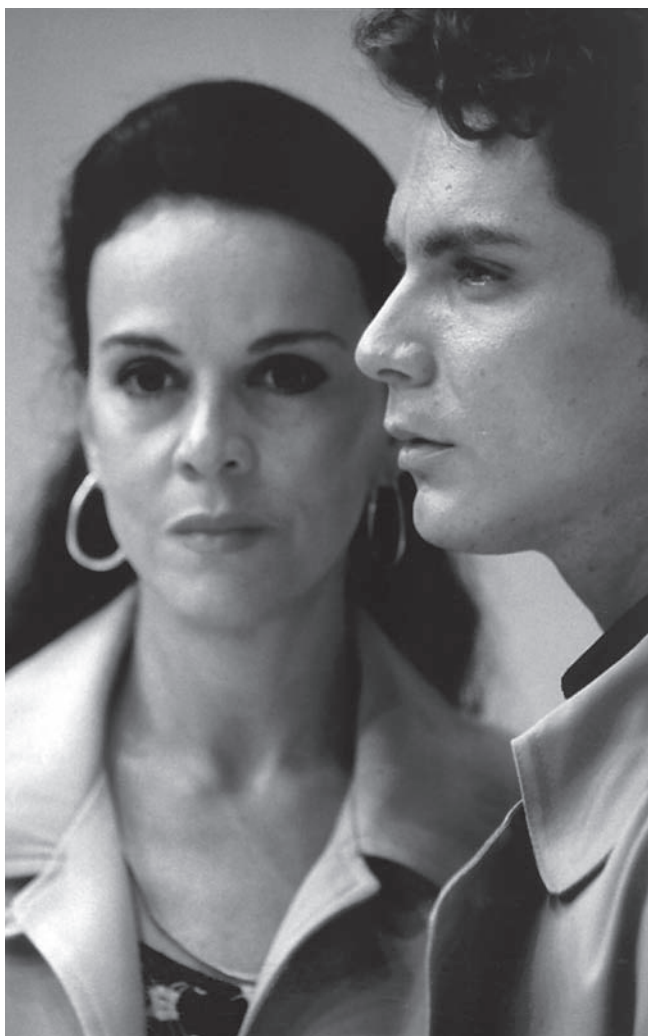
Nas últimas semanas do espetáculo, no Teatro Maria Della Costa, resolvi fazer uma pesquisa com o público. Tivemos 1.382 votantes, com o seguinte resultado: 969 de ótimo, 380 de bom, 30 de regular e 13 de ruim.

Petrônio Gontijo foi indicado ao Prêmio Shell e ganhou o prêmio APCA de melhor ator do ano (1977). E o que nos conformava um pouco eram os comentários que o público deixava.

215

Eram frases do tipo: *Fantástico. Nunca chorei tanto em qualquer peça de teatro; Continuem retratando com delicadeza essa dura realidade; O espetáculo é muito bom, deveria durar mais...; Adorei a peça e a interpretação dos atores; Mais divulgação!; Atuações surpreendentes, parabéns!, Tudo ótimo, principalmente o garotinho.; Magnífica interpretação de Clarice e Petrônio, um abraço e parabéns ao elenco!; Um Lexotan na saída!, e por aí afora.*

Logo depois, fui administrar o Teatro Bibi Ferreira, coordenando as produções ali realizadas,



Algo em Comum: *Clárisse Abujamra e Petrônio Gontijo*

e fiquei lá até início de 2004. Nesse período, fiz a produção da peça *Qualquer Gato Vira-lata tem uma Vida Sexual mais Sadia que a Nossa*, com texto de Juca de Oliveira e direção da Bibi. O primeiro elenco, de 1998, era formado por Rita Guedes, Tuca Andrade e Felipe Folgosi.

Quando Tuca saiu, entrou Giuseppe Oristânio, que depois foi substituído pelo Thierry Figueira.

Nessa fase do Teatro Bibi Ferreira, onde fiquei por sete anos, fiz também um espetáculo infantil, que foi produção nossa: *Foi Ela que Começou, Foi Ele que Começou*. E também uma peça belíssima, dirigida pela Bib, *Na Bagunça do teu Coração*, com música do Chico Buarque, estrelada por Claudia Netto e Cláudio Botelho.

217

Voltei a trabalhar com Juca de Oliveira e Bibi Ferreira em 2004, na peça *A Babá*. Juca escreveu e Bibi dirigiu este espetáculo, com elenco formado por Giselle Itié, Barbara Paz e Emilio Orciollo Netto.

Em 2005, assumi a administração do Teatro Shopping Frei Caneca e continuo trabalhando naquilo que sempre gostei. Não consigo ficar parado. O trabalho, para mim, é essencial.

Prefeitura do Município de São Paulo
Secretaria Municipal de Cultura
Departamento de Teatros
PROJETO PRO-ÓPERA
Apresenta
"TOSCA"
Ópera em 3 atos de Puccini
DIAS 23.25.26.27. 28
E 29 às 21 HS.
24 às 16 HS. / 30 às 17 HS

CORAL LÍRICO MUNICIPAL
Mestres do Coro: OSVALDO COLARUSSO
ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL
Regente: TULLIO COLACIOPPO
Dirctor: GLAUCO MIRKO LAURELLI
Contrários e Soprinos: FLÁVIO PNEBO
Ingressos: de Cr\$ 100,00 a 800,00

Capítulo XXVI

Uma noite na ópera

Nessa vida já fiz de tudo. Além do cinema e do teatro, dirigi ópera no Teatro Municipal

Sempre gostei muito de ópera e ia com frequência ao Teatro Municipal. Quando pequeno, pensava em ser maestro, tanto que estudei piano. Mas, enfim, certo dia Antonio Abujamra me disse: *Você não vai dirigir uma ópera?*, referindo-se a um projeto da prefeitura, chamado Pró-Ópera, com o qual Abujamra estava envolvido e que procurava incentivar os talentos locais. Isso foi em 1982, quando eu estava no TBC.

219

Já tinha feito algumas coisas relacionadas à ópera com o Person, porque ele estava sempre inventando algo. Como éramos amigos do Diogo Pacheco, na época em que ele era do Municipal, nós resolvemos fazer no Teatro Itália uma programação chamada, *Segundas-feiras Líricas*. O que fazíamos era uma espécie de recital, com alguns convidados especiais.

Mas não durou muito. Acho que não passou de umas três segundas-feiras. Além disso, era bem diferente dirigir uma ópera inteira!

Tanto que quando Abujamra falou comigo, respondi na hora: *De jeito nenhum! Sempre gostei de ópera, mas dirigir é outra coisa.* O assunto parou por aí, mas Abujamra não desistiu da idéia. Alguns dias depois, fui ao Municipal para assistir a uma montagem de *Macbeth*, quando vejo na programação do teatro um anúncio da ópera *Tosca*, de Puccini, com meu nome como diretor! Fiquei um pouco assustado, pois sabia que seria uma montagem difícil, com muita coisa para controlar, mas quando vi, já estava no meio do negócio.

220

E era bastante complexo, pois envolvia muita gente, orquestras, coral, figurantes, dezenas de técnicos. Quando me dei conta disso tudo, fiquei realmente assustado, mas eu estava bem acompanhado. A cenografia era do Flávio Phebo, que era uma pessoa de ópera. Éramos amigos de muitos anos e ele havia trabalhado comigo no filme *A Moreninha* e em vários espetáculos teatrais, como cenógrafo. Então, resolvi enfrentar o desafio.

Claro que me preparei muito. Nessa época, eu estava fazendo *Agnes de Deus*, no Teatro Paiol, mas dei um jeito de arrumar tempo para me preparar. Comprei tudo o que encontrei: livros sobre os personagens de Puccini, obras com todas as informações sobre os personagens, o enredo e o momento histórico da ópera. Enfim, me preparei

bem, pois sabia que o público de ópera é muito exigente e que a montagem é muito complexa, muito difícil.

É uma equipe enorme para comandar: 100 pessoas do coro, 90 da orquestra, os cantores principais e mais toda a equipe técnica. É uma coisa grande. É preciso ter coragem mesmo. Fiquei muito assustado, mas quando entro num trabalho, não costumo voltar atrás. O que fiz, para minimizar as dificuldades, foi trazer bons profissionais para trabalhar comigo, como Flávio Phebo, que se encarregou da cenografia.

Mas a gente enfrentou todos os ventos contrários, inveja, conflitos, enfim toda aquela coisa que sempre surge por trás de um grande espetáculo.

221

Fiz a primeira temporada, com oito récitas e três elencos, porque os cantores de ópera não cantam todos os dias. Tem que haver revezamento. Eram dois elencos estrangeiros e mais um formado só por artistas brasileiros. Lembro-me que o coral tinha cantores ótimos! Um ano depois, em 1983, fui chamado novamente para abrir a temporada com a mesma ópera *Tosca*, por causa do sucesso do ano anterior.

Na primeira montagem, de 1982, enfrentei muitos problemas. Tínhamos mais de 200 trajes,



Ensaïos de Tosca

muita gente envolvida, uma loucura mesmo. Lembro que ensaiávamos num espaço vazio, no anfiteatro do Municipal. E tudo era complicado. Até para transportar o piano, tínhamos de abrir concorrência. Mas não posso deixar de dizer que trabalhar com elencos internacionais foi uma experiência muito boa.

Eu me dei muito bem com todos eles. As divas da ópera são de temperamento difícil, mas mesmo assim consegui controlar a situação e me relacionar bem com todas elas.

O pior mesmo é que não tínhamos uma verba muito grande para criação dos cenários. Por isso, eu e Flávio Phebo tínhamos de solucionar as coisas da melhor forma. Resolvi dar uma movimentação o mais cinematográfica possível. O primeiro ato, o único com toda a massa coral/orquestral e cantores solistas, termina com o grandioso *Te Deum*, com participação também do coral infantil e dezenas de figurantes. Minha concepção era reproduzir o quadro de Jacques Louis David, *Napoleão Bonaparte coroando a si próprio em Notre Dame*, do acervo do Louvre.

Para isso, tive de encontrar a posição do coro e dos figurantes. O coro ficava mais ao fundo e os figurantes na frente. O grande problema é que muitos não aceitavam isso. Eram pessoas muito



Ensaaios de Tosca

conservadoras, que não concordavam com as inovações que eu queria fazer.

Começaram uma espécie de *rebelião*, para derrubar minhas decisões. E foram falar para o maestro, Túlio Colacioppo, que a voz deles não estava se projetando, por causa da marcação de cena, de espaço, que eu havia criado. Então, expliquei ao maestro Colacioppo que a voz deles não estava sendo totalmente ouvida porque estavam fazendo isso de propósito, para eu colocá-los na frente e passar os figurantes para trás. O maestro compreendeu e, assim, toda a concepção que havia sido desmontada voltou a ser o que era.

225

Era um problema atrás do outro. Eu passava o dia inteiro no Municipal. Chegava cedo, quando estava tudo vazio, levava uma gravação e ficava ali sozinho, tentando solucionar esses problemas. Tinha dias que chegava em casa e minha vontade era de me atirar pela janela! O Sebastião de Souza, que sempre foi meu assistente, me ajudava bastante, mas eu estava desesperado. Tanto que uns dias antes da estréia, fiquei num tal estado, que fui à Igreja das Almas, ali no bairro japonês, a Liberdade, e acendi uma vela para o Puccini, para ver se ele me ajudava! Para ver se ele me dava uma luz, porque eu sabia o que podia fazer, mas enfrentar tudo aquilo era demais para mim!



Ensaio de Tosca

Lembro-me da Norma Cresto, que fazia parte do coral lírico e cantou muito bem uma récita de *Tosca*, na estréia do jovem tenor Antonio Lotti, no dia 25 de Outubro de 1982. Ela ia aos ensaios com a mãe, já bem idosa, que interferia muito. Volta e meia eu ouvia a voz dela reclamando de alguma coisa. Havia uma cena na qual Norma tinha de ficar sentada.

E a mãe retrucava: *Ópera se canta em pé, não sentada!* Era assim o tempo todo! Mas, enfim, a

ópera estreou com sucesso de público e de crítica, que elogiou meu trabalho. As divergências se dissiparam, com os *revoltosos* voltando mais alegres e afetivos na temporada do ano seguinte.



Ensaíos de Tosca



Cenas da montagem de Tosca





Capítulo XXVII

Um aprendiz da vida

Comecei minha carreira com 20 anos de idade. Hoje tenho 56 anos de carreira, só de cinema e teatro

Sempre consegui me manter com meu trabalho apenas. Nesses 56 anos de carreira atuei na frente das câmeras duas vezes. Uma delas foi no comercial intitulado *O Bolo*, dirigido por Carlos Manga, no papel de marido de Sonia Guedes. Exibido durante muito tempo no *Jornal Nacional*, esse comercial me tornou conhecido do público. Nos táxis, nos elevadores, sempre ouvia a pergunta: *O senhor não é o homem do bolo?*

Fiz também um especial da TV Bandeirantes, dirigido por Ademar Guerra, *Tempo de Vencer*, em que interpretava o marido da Cacilda Lanuza, que morria atropelado pela Joana Fomm. Um especial que não chegou a ser exibido, vetado pela censura.

Ao longo de minha vida, pude fazer as viagens que quis. Viajei através do cinema, conheci grande parte do mundo, tanto do Oriente quanto do Ocidente. Vivi quase dois anos na Itália, fui para os Estados Unidos, tudo graças ao cinema,



Com Cacilda Lanuza em Tempo de Vencer

porque a arte me ajudou muito. Fiz tudo que sempre quis. Ganhei dinheiro, perdi dinheiro, mas nunca liguei muito para isso. Não tentei ser rico, fazer fortuna. Quando podia, eu gastava. Aproveitei como pude!

Se fosse para resumir minha carreira, poderia citar uma entrevista do Érico Veríssimo dada a Clarice Lispector. Veríssimo sempre me inspirou. Com meus 14 anos descobri a literatura ao ler *Olhai os Lírios do Campo*. Modestamente faço minhas as palavras dele na entrevista, trocando apenas os substantivos *escritor* por *cinesta* e *literatura* por *cinema*:

*Devo confessar que não me considero
um cineasta importante.
Não fui um inovador.
Nem mesmo um homem inteligente.
Acho que tenho alguns talentos que usei bem.
Sempre fui um sujeito tímido, moderado.
Até nos sonhos e projetos.
Não sou profundo.
Espero que me desculpem.
Fui apenas um bom artesão
do cinema brasileiro.*

Tabela de Flávio Rangel para a peça *A Nonna*, no Teatro Sesc Anchieta, em 1980

Meus encantos

Depois de seis semanas de convívio, chegamos finalmente ao dia de nossa estréia, que espero feliz.

Foi uma das produções mais tranqüilas de toda a minha vida profissional. Na verdade, estávamos com nosso espetáculo pronto no sábado anterior, faltando apenas ínfimos detalhes – o que nos permite estrear hoje em absoluta calma e segurança.

*Sejam os primeiros elogios, pois, à competētissima produção executiva de Glauco Mirko Laurelli, esta flor encantadora que me surge no meio da vida e que me faz lamentar esse tempo todo sem ter tido a ocasião de trabalhar com ele, enriquecendo assim minha biografia, como de fato se enriqueceu após *A Nonna*. Glauco alia à competência a gentileza. Mistura talento com bondade, educação com visão ampla. Não lhe ouvimos um altear de voz durante essas seis semanas, durante as quais trabalhou infatigavelmente, organizando, na verdade, uma superprodução.*

Glauco nos trouxe também a figura de Rodrigo Cid, el compañero campeador, que tomou para si a tarefa de erguer a complexa cenografia de nosso espetáculo, imaginosa e rica, trabalhosa

e difícil. Muitas vezes, depois de terminado o trabalho, ainda víamos Rodrigo Cid na platéia, acompanhando nossos ensaios, vibrando com os artistas e atento a quaisquer deslizes porventura existentes no cenário. Rodrigo Cid, com sua generosa visão do mundo, trabalha para o ser humano. Dessa forma seu trabalho é presença no presente e se projeta no futuro. E teve a sorte de não encontrar nenhum deslize na cenotécnica, já que esta foi comandada por Jarbas Lotto – uno uomo de rispetto – profissional de acumulada experiência e homem distante da laborfobia.

236

E quero agradecer também a todos os técnicos que Cid e Jarbas trouxeram – uma verdadeira mini-ONU de nacionalidades, unidos todos pelo amor ao trabalho teatral.

Glauco também me trouxe Plínio Passos, uma das estrelas do espetáculo. Conduz uma complexa contra-regra, que lhe obrigou a acordar de madrugada para compô-la e que o obriga a chegar três horas antes para montá-la. E faz tudo à perfeição. É desses profissionais com os quais adoro trabalhar. Lúcido e sagaz, esperto e vivo, competente e calmo. E Glauco também nos deu Fernando, que emprestando sua sensibilidade à de Nino Rota, faz a execução de nossa música perfeita.

Abel Kopanski eu já conhecia de vários carnavais. Está cada vez melhor. É um ser humano que gosta do que faz e faz o que gosta. É dotado de enorme sensibilidade e temperamento artístico. Um grande iluminador que, tem muito me ajudado aqui no Anchieta – e nunca o vi de mau humor, nunca o vi renegando uma “madrugada sangrenta”, como as chamamos. E Abel me trouxe Carlos – nosso maquinista que também se entusiasma com o que faz.

E se temos Lazinho conseguindo o milagre de envelhecer Cleyde Yaconis e torcendo a natureza de Marcos Plonka – além de Mafalda Mãos de Fada cuidando das roupas do elenco – não poderíamos ter equipe melhor.

237

Flávio Phebo revelou mais uma vez seu amor ao teatro. Acidentado, num momento difícil de sua vida, aceitou o trabalho e foi também infatigável, acompanhando a montagem a desoras, trazendo sempre seu imenso bom gosto e o inseparável assistente Carlos Sá. Tal devoção há de ser devidamente recompensada, pois o cenário que Flávio e Carlos construíram é, sem favor, dos mais belos que o teatro brasileiro jamais apresentou. E Cleyde, profissional completa, apaixonada por tudo que se relacione a teatro, retirou de velhos baús as roupas dos personagens, perfeitas em sua estranha simplicidade, cheias do vento da rua, do

roto na janela, da poeira das estrelas. Claudinha Alencar trouxe viço, atenção, inteligência, juventude e beleza a seu personagem. Quella ragazzina que andava e venia, fon-fon, deixava sempre atrás de si uma aura de encanto e graça.

Marcos Plonka é um herdeiro direto dos comediantes de Plauto e Terêncio, dos clowns de Shakespeare, dos artistas da commedia dell'arte, dos arlequins de Molière e dos participantes dos jogos de menestréis. Dono de um incrível senso de humor, tem o bom senso e o bom gosto de saber dosar sua interpretação, injetando vida e amor em seu personagem, de modo que ele se torne uma figura cheia de carinho.

238

Carlos Vergueiro finalmente acedeu em voltar ao teatro, depois de insistentes convites que recebeu não apenas de mim, nestes anos todos, mas com certeza de todos os profissionais atentos que militam em nosso país. Quando se separou do teatro, há muitos anos, este perdeu; agora tem motivos para se regozijar, com sua volta, que desejo auspiciosa.

Foi sempre um ator irrepreensível, atento aos ensaios, estudioso e capaz. E nos encantou com sua elegância de maneiras, sua educação de primeira classe e a gentileza inata ao seu coração e sua mente.

Uma das coisas que mais me alegraram nesta produção foi voltar a trabalhar com Célia Helena, uma dessas atrizes formidáveis de que dispõe o palco brasileiro. Dona de uma carreira expressiva, cheia de interpretações inesquecíveis, presente em alguns dos mais bem-sucedidos espetáculos do nosso teatro, eleva sua Maria a proporções inusitadas, numa mescla de contida emoção e de sensível lucidez. É maravilhosa no início, magnífica no meio, esplêndida no fim. Tem invenção, disposição, elocução.

Não posso me queixar da minha vida de diretor de teatro. Já trabalhei com quase todas as grandes atrizes do Brasil. Faltava Laura Cardoso. Que me surja assim, depois que dirigi 52 espetáculos, é uma benesse dos deuses do teatro que eu certamente não esperava e com certeza não mereço. Ela é a alegria de qualquer diretor. De uma profunda inteligência, é capaz de tirar emoção do quase nada. Nunca vi coisa igual: transformar uma personagem que é de si anulada numa das maiores forças do espetáculo. Há uma canção norte-americana, de Cole Porter, chamada You Are the Top, que considera top o que há de melhor: o sorriso de Mona Lisa, a Torre de Pisa, uma peça de Tchecov. O autor não conheceu Laura Cardoso.

Flavinho Galvão, Chicho dos meus sonhos, que o dia de hoje seja o teu dia. O dia da tua festa

e o dia da tua alegria. O dia em que teu lindíssimo trabalho, cheio de minúcia inteligente e de largueza de espírito, seja recebido com o ensurdecido aplauso que efetivamente merece. Ele acreditou nesta peça e lutou por ela. Foi maravilhoso em toda e qualquer etapa do trabalho, nos momentos de confiança e nos momentos de incerteza. Nunca duvidou de nada no que diz respeito à Nonna. E não é apenas seu entusiasmo e sua fé que devem ser recompensados.

240

É também a detalhada composição de seu personagem, a magnífica transição da irresponsável alegria da primeira cena à desesperada melancolia da última. Flávio Galvão apresenta A Nonna – e digo isto com a fé do meu grau – o trabalho de um grande, grande ator.

Tudo o que se disser de Cleyde Yaconis será pouco.

Ela já foi cantada em prosa e verso; ela alegrou o público com a fina elegância das comédias às quais emprestou o brilho de seu talento; ela os fez chorar cada vez que se emocionava num drama, e ela os fez refletir sobre a condição humana cada vez que interpretou uma tragédia. A história de 30 anos de teatro brasileiro poderia ser contada apenas se se contasse a história da Cleyde. E os autores que interpretou não lhe poderiam ser mais gratos. São-lhe gratos, assim,

Schiller e Ben Johnson, Shakespeare e Eurípedes, Garcia Lorca e Arthur Miller, Pirandello e Jean Anouilh, para citar apenas alguns – e são-lhe gratos também inúmeros brasileiros, de Arthur de Azevedo a Abílio Pereira de Almeida. Esta fabulosa mulher de teatro, que de palco tudo sabe e que, entretanto, guarda ainda o olhar curioso de quem tudo quer aprender, permanece como sempre: trabalhadora e estudiosa, instigante e forte, generosa e ampla, burilando cada vez mais, como se possível fora, o formidável talento que Deus lhe deu. Faz em A Nonna uma composição irretocável; acrescenta mais um à galeria de personagens extraordinários aos quais deu a poesia de seu coração, a emoção de sua voz, o feixe de seus nervos e a profunda compreensão de seu olhar que tudo vê e tudo sente.

241

Assim, como trabalhamos todos com ardor, só nos resta desejar que o distinto público, única razão de nosso trabalho, possa nos compreender e nos aplaudir.

Merda a todos!



Glauco Mirko Laurelli

Cinema

Assistente de montagem

1952

- *Areião*

Dir. Camilo Mastrocinque - Elenco: Maria Della Costa, Orlando Villar

1954

- *Chamas no Cafezal*

Dir. José Carlos Burle - Elenco: Angélica Hauf, Guido Lazarini, Luigi Pichi

- *Os Três Garimpeiros*

Dir. Gianni Pons - Elenco: Alberto Ruschel, Aurora Duarte, Milton Ribeiro, Helio Souto

Assistente de direção

1952

- *Modelo 19*

Dir. Armando Couto - Elenco: Ilka Soares, Miro Cerni, Jaime Barcelos, Luigi Picchi, Sérgio Brito

1953

- *O Destino em Apuros*

Dir. Ernesto Remani - Elenco: Paulo Autran, Beatriz Consuelo, Helio Souto

- *Fatalidade*

Dir. Jacques Maret - Elenco: Angélica Hauf, Guido Lazzarini, Jacson de Souza, Célia Helena

1956

- *A Estrada*

Dir. Oswaldo Sampaio - Elenco: Miro Cerni, Agnes Fontoura, Pagano Sobrinho, Vera Sampaio

- *A Pensão de d. Estela*

Dir. Alfredo Palácios, Ferenc Feket - Elenco: Jaime Costa, Maria Vidal, Liana Duval, Lola Brah

1957

244

- *Absolutamente Certo*

Dir. Anselmo Duarte - Elenco: Dercy Gonçalves, Anselmo Duarte, Odete Lara, Aurélio Teixeira

- *Arara Vermelha*

Dir. Tom Payne - Elenco: Anselmo Duarte, Odete Lara, Milton Ribeiro

- *Casei-me com um Xavante*

Dir. Alfredo Palácios - Elenco: Pagano Sobrinho, Maria Vidal, Luely Figueiró, Eugênio Kusnet

- *A Doutora é muito Viva*

Dir. Ferenc Feket - Elenco: Eliana, Otelo Zeloni, Francisco Negrão, Irina Greco

- *O Grande Desconhecido*
Dir. Mario Civelli - Documentário

Roteirista

1953

- *O Homem dos Papagaios*
Dir. Armando Couto - Elenco: Procópio Ferreira, Ludy Veloso, Herval Rossano, Eva Wilma, Hélio Souto

1954

- *A Sogra* (também assist. de direção)
Dir. Armando Couto - Elenco: Procópio Ferreira, Arrelia, Jaime Barcellos, Ludy Veloso, Herval Rossano, Eva Wilma, Hélio Souto

1958

- *Vou te Contá* (também assist. de direção)
Dir. Alfredo Palácios - Elenco: Pagano Sobrinho, Maria Vidal, Milton Ribeiro, Dorinha Duval

Montador

1960

- *Nordeste Sangrento*
Dir. Wilson Silva - Elenco: Irma Alvares, Paulo Goulart



Nas filmagens de A Estrada: Pagano Sobrinho, Glauco e Miro Cerni



Bob Huke, Glauco e Miro Cerni

1964

- *Seara Vermelha* (também assist. de direção)
Dir. Alberto D'Aversa - Elenco: Sady Cabral, Margarida Cardoso, Mauro Mendonça

1965

- *Quatro Brasileiros em Paris*
Dir. Geraldo Vietri - Elenco: Amilton Fernandes, Guy Loup, Geórgia Gomide
- *São Paulo S.A.*
Dir. Luis Sérgio Person - Elenco: Ana Esmeralda, Otelo Zeloni, Eva Wilma, Walmor Chagas

1966

- *Riacho de Sangue*
Dir. Fernando de Barros - Elenco: Alberto Ruschell, Gilda Medeiros, Maurício do Valle
- *Herança Sangrenta* (também assist. de direção)
Dir. Jeffrey Mitchell - Elenco: Andréa Bayard, Lawrence Karr

1967

- *Anjo Assassino*
Dir. Dionísio Azevedo - Elenco: Raul Cortez, Flora Geny, Altair Lima, Edson França
- *O Caso dos Irmãos Naves* (também produtor)
Dir. Luis Sérgio Person - Elenco: Raul Cortez, Juca de Oliveira, Anselmo Duarte, John Herbert, Lélia Abramo

1968

- *Anuska, Manequim e Mulher*

Dir. Francisco Ramalho - Elenco: Francisco Cuoco, Marília Branco, Luis Sérgio Person, Ruthinéa de Moraes

- *As Libertinas (episódios Alice e Ana)*

Dir. Carlos Reichenbach, João Callegaro, Antônio Lima - Elenco: Sônia Helena, Célia de Assis, Eduardo Campos, José Carlos Cardoso

- *Maria Bonita, Rainha do Cangaço*

Dir. Miguel Borges - Elenco: Milton Moraes, Sonia Dutra, Roberto Batalin

- *Panca de Valente* (também produtor)

Dir. Luis Sérgio Person - Elenco: Chico Martins, Marlene França, Cacilda Lanuza, Jofre Soares

249

- *Vidas Estranhas*

Dir. Itamar Borges - Elenco: Maria Helena Dias, Itamar Borges

1969

- *Adultério à Brasileira (episódio A assinatura)*

Dir. Pedro Rovai - Elenco: Marisa Urban, Newton Prado, Maurício Nabuco

- *Agnaldo, Perigo à Vista*

Dir. Reinaldo de Barros - Elenco: Agnaldo Rayol, Luiza de Franco, Milton Ribeiro

1970

- *Em Cada Coração um Punhal* (episódio *Transplante de mãe* - também produtor)

Dir. Sebastião de Souza, João Batista de Andrade, Helena Grembecki, José Rubens Siqueira - Elenco: Ety Fraser, Liana Duval, John Herbert

- *No Paraíso das Solteironas*

Dir. Mazzaropi - Elenco: Mazzaropi, Geny Prado

- *Gamal, Delírio do Sexo*

Dir. João Batista de Andrade - Elenco: Joana Fomm, Paulo César Pereio, Lorival Pariz

- *Os Maridos Traem, as Mulheres Subtraem* (também cenógrafo)

Dir. Victor di Mello - Elenco: José Vasconcelos, Elisabeth Gasper, Isabel Cristina

- *Uma Pistola para D'Jeca*

Dir. Ary Fernandes - Elenco: Mazzaropi, Patrícia Mayo, Rogério Câmara

- *Caceira, My Friend*

Dir. Álvaro Guimarães - Elenco: Caveirinha, Baby Consuelo, Sonia Dias, Manoel Costa

1971

- *Betão Ronca Ferro*

Dir. Geraldo Afonso Miranda, Pio Zamuner - Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Roberto Pirillo

1972

- *O Grande Xerife*

Dir. Pio Zamuner - Elenco: Mazzaropi, Patrícia Mayo, Paulo Bonelli

- *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor*

(também produtor)

Dir. Luis Sérgio Person - Elenco: Paulo José, Sandra Brea, Grande Otelo, Glauce Rocha, Carlos Imperial

1973

- *Geração em Fuga*

Dir. Maurício Nabuco - Elenco: Suzana Gonçalves, Edgard Franco, Yara Lins

- *Trindade... É meu Nome*

Dir. Edward Freund - Elenco: Zulu Aguilar, Fátima Antunes, Pedro Banites

251

1978

- *Doramundo*

Dir. João Batista de Andrade - Elenco: Armando Bogue, Rolando Boldrin, Irene Ravache, Antônio Fagundes

Diretor

1961

- *O Vendedor de Lingüiças*

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Roberto Duval, Ilena de Castro

1963

- *O Lamparina* (também montador)

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Zilda Cardoso, Astrogildo Filho

- *Casinha Pequeninina*

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Tarcísio Meira, Roberto Duval, Luiz Gustavo

1965

- *Meu Japão Brasileiro*

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Zilda Cardoso, Célia Watanabe, David Cardoso

1970

252

- *A Moreninha*

Elenco: Sonia Braga, David Cardoso, Nilson Condé, Cláudio Mello, Carlos Alberto Riccelli, Roberto Orosco

Curtas-metragens

- *Os Tiranos* – diretor
- *Esportes no Brasil* – montador
- *Campos do Jordão* – montador
- *Natal no Rio* – montador
- *Djanira em Paraty* – montador

- *Di, um Personagem da Vida* – produtor e montador
- *Vicente do Rêgo Monteiro* – produtor e montador
- *Nossa Gente além dos Trópicos* – produtor, diretor e montador
- *Brasil Sudeste* – produtor, diretor e montador
- *Bexiga, Ano Zero* – montador
- *Teatro Municipal de São Paulo* – produtor, diretor e montador

253

Espectáculos teatrais

1966

- *Oh, que Delícia de Guerra*

Dir. Cláudio Petraglia - Elenco: Armando Bogus, Fulvio Stefanini, Cacilda Lanuza, Carmina Brandão - Teatro Bela Vista

1973/74

- *El Grande de Coca-cola*

Dir. Luis Sérgio Person - Elenco: Armando Bogus, Laerte Morrone, Ricardo Petraglia, Cacilda Lanuza - Auditório Augusta



Com Raul Cortez, na entrega do prêmio Molière, no Teatro Municipal de São Paulo

1974

- *Entre Quatro Paredes*

Dir. Luis Sérgio Person - Elenco: Nathalia Thimberg, Lilian Lemmertz, Antônio Maschio - Auditório Augusta

1974/75

- *Orquestra de Senhoritas*

Dir. Luis Sérgio Person - Elenco: Paulo Goulart, Sergio Roberto, Laerte Morrone, Ney Latorraca, Olney Casarré - Auditório Augusta

1975/76

- *Lição de Anatomia*

Dir. Carlos Mathus - Elenco: Cacilda Lanuza, Geraldo del Rey, Herson Capri, Kadu Moliterno, Imara Reis - Auditório Augusta

255

1977

- *Volpone*

Dir. Antônio Abujamra - Elenco: Laura Cardoso, Beth Goulart, Laerte Morrone, João José Pompeo - Auditório Augusta

- *Crimes Delicados*

Dir. Antônio Abujamra - Elenco: Cacilda Lanuza, Laerte Morrone, Rolando Boldrin - Auditório Augusta

1980

- *A Nonna*

Dir. Flávio Rangel - Elenco: Cleyde Yáconis, Flávio Galvão, Laura Cardoso, Cláudia Alencar - Teatro Anchieta

1981

- *Os Órfãos de Jânio*

Dir. Antônio Abujamra - Elenco: Cacilda Lanuza, Francarlos Reis, Carmen Monegal, Clarice Abujamra - TBC

- *O Bebê Furioso*

Dir. Hugo Barreto - Elenco: Laerte Morrone, Wanda Stefânia, Luiz Armando Queiróz, Ileana Kwasinsky - TBC Assobradado

- *Hamleto*

Dir. Antônio Abujamra - Elenco: Miguel Magno, Thales Pan Chacon - TBC

1982

- *Agnes de Deus*

Dir. Jorge Takla - Elenco: Cleyde Yáconis, Nicette Bruno, Walderez de Barros - Teatro Paiol

- *A Chorus Line*

Dir. Roy Smith/Walter Clark - Elenco: Raul Gazzola, Thales Pan Chacon, Cláudia Raia, Accácio Gonçalves - Teatro Sérgio Cardoso

1984

- *Negócios de Estado*

Dir. Flávio Rangel - Elenco: Vera Fischer, Perry Salles, Ruy Affonso, Maria Estela - Teatro Hilton

1987

- *Meno Male*

Dir. Bibi Ferreira - Elenco: Juca de Oliveira, Fulvio Stefanini, Luiz Gustavo, Maria Stela, Nicole Puzzi - Teatro FAAP

1989

- *Uma Relação tão Delicada*

Dir. William Pereira - Elenco: Irene Ravache, Regina Braga - Sala São Luiz

257

1990

- *Como se Tornar uma Supermãe em 10 Lições*

Dir. Wolf Maya - Elenco: Eva Todor, Daniel Dantas, Thais Campos, Rogério Márcico, Renato Dobal - Teatro Bibi Ferreira

1991

- *Procura-se um Tenor*

Dir. Bibi Ferreira - Elenco: Juca de Oliveira, Fúlvio Stefanini, Suzy Rêgo, Francarlos Reis, Débora Duarte - Teatro Jardel Filho

1993

- *Porca Miséria*

Dir. Gianni Ratto - Elenco: Marcos Caruso, Eliana Rocha, Miguel Magno, Jandira Martini - Teatro Bibi Ferreira

1994

- *Sua Excelência, o Candidato*

Dir. Bibi Ferreira - Elenco: Fúlvio Stefanini, Paulo Hesse, Serafim Gonzales, Dalilea Ayala, Zaira Bueno - Teatro Imprensa

1997

- *Algo em Comum*

Dir. Márcio Aurélio - Elenco: Clarice Abujamra, Petrônio Gontijo e Fábio Lucindo - Teatro Maria Della Costa

1998/2001

- *Qualquer Gato Vira-lata tem uma Vida Sexual mais Sádica que a nossa*

Dir. Bibi Ferreira - Elenco: Rita Guedes, Tuca Andrada, Felipe Folgosi - Teatro Bibi Ferreira

1999

- *Foi Ela que Começou, foi Ele que Começou*

Dir. Tony Brandão - Elenco: Eduardo Silva, Lena Roque - Teatro Bibi Ferreira

2000

- *Na Bagunça do teu Coração*

Dir. Bibi Ferreira - Elenco: Cláudia Netto, Cláudio Botelho - Teatro Bibi Ferreira

2004

- *A Babá*

Dir. Bibi Ferreira - Elenco: Giselle Itié, Barbara Paz e Emilio Orciollo Netto - Teatro Bibi Ferreira

Concertos Semanais Big Band de Nelson Ayres - produtor, de dez/74 a dez/75, no Auditório Augusta

Ópera

259

1982

- *Tosca* (Oito récitas)

Direção da ópera de Puccini, no Teatro Municipal de São Paulo, sob a regência do Maestro Túlio Colacioppo - Elenco A: Mabel Veleris, Maurizio Frusoni, Gabriele Floresta - Elenco B: Isabele Gentile, Benito Maresca, Rio Novello - Elenco C: Norma Cresto, Antonio Lotty

1983

- *Tosca* (Sete récitas)

Remontagem e direção da ópera de Puccini, no Teatro Municipal de São Paulo, sob a regência do Maestro Túlio Colacioppo

Elenco A: Mabel Veleris, Maurizio Frusoni, Lino Puglisi - Elenco B: Neyde Thomas, Benito Maresca, Claudenir Aere

Outros

- Assistente de produção nas seqüências rodadas nos estúdios da Multifilmes, no filme *O Americano* (1953), de William Castle, estrelado por Glenn Ford, Ursula Thiess e Cesar Romero, entre outros.

- Trabalhou como assessor de dublagem nos seguintes filmes: *Orfeu do Carnaval* (1959), de Marcel Camus; *Tumulto de Paixões* (1959), de Zigmund Sulistrowski, e *Os Bandeirantes* (1960), de Marcel Camus.

- Iniciou, nos anos 60, o processo de dublagem para a TV no Brasil, tendo traduzido e dirigido dublagens de filmes e séries como *Ford na TV*, *Papai sabe Tudo*, *Rin-tin-tin* e *Lanceiros da Índia*. Formou dubladores, diretores e técnicos de dublagem.

- Nos anos 70, produziu, dirigiu e montou centenas de comerciais para TV e cinema, destacando-se as campanhas de lançamentos de *Café Pelé*, *Margarina Dorigana*, *Cigarros San Moritz*, *Shell* e *Old Eight*.

Prêmios

1965

- Prêmio Cidade de São Paulo de melhor montador: *Seara Vermelha*

1966

- Saci de melhor montador: *São Paulo S.A.*
- Prêmio Governador do Estado de melhor montador: *São Paulo S.A.*

1970

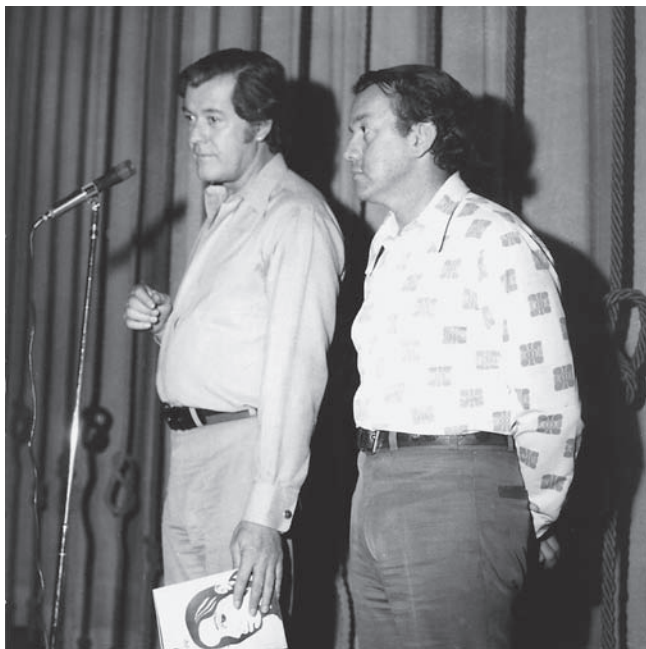
- Prêmio de melhor diretor no 1.º Festival de Cinema Brasileiro, Guarujá: *A Moreninha*
- Prêmio de melhor filme no 1.º Festival de Cinema Brasileiro, Guarujá: *A Moreninha*
- Candango de melhor filme (Júri Popular) no 6.º Festival de Brasília: *A Moreninha*

1973

- Menção especial da APCA, pela fundação do *Auditório Augusta*

1976

- Candango de melhor montagem no 9.º Festival de Brasília: Vicente do Rêgo Monteiro (curta-metragem)



Com Anselmo Duarte, no Festival de Cinema do Guarujá

Índice

Apresentação - Hubert Alquéres	5
Introdução	13
A vida é quase sonho	21
Um sopro de vida	25
Cinematográfica Maristela onde tudo começou	27
Multifilmes	35
Primeiros roteiros	45
<i>Arara Vermelha: Aventura em grande estilo</i>	51
Cinema verdade	59
Alberto Cavalcanti	67
Musicais nacionais	71
Dublagem	75
Viagem à Itália	81
De volta ao Brasil	93
Mazzaropi: uma fábrica de sonhos	99
<i>Seara Vermelha</i>	113
Person: uma sociedade ilimitada	119
Lauper Filmes	123
<i>A Moreninha: uma história de sucesso</i>	131
Um artesão do cinema	157
Das telas ao palco	163
Auditório Augusta	169

A morte de Person	179
A crise do Auditório Augusta	185
Recomeço	193
Sucessos de público	207
Uma noite na ópera	219
Um aprendiz da vida	231
Glauco Mirko Laurelli	243

Créditos das fotografias

Ademar Guerra 74

Valdir Silva 174, 188, 189, 222, 226, 227

Glauco M. Laurelli 228, 229

Todas as demais fotografias pertencem ao acervo pessoal de Glauco Mirko Laurelli

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma

Alain Fresnot

Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro

Luiz Carlos Merten

Ary Fernandes – Sua Fascinante História

Antônio Leão da Silva Neto

Bens Confiscados

Roteiro comentado pelos seus autores Daniel Chaia e Carlos Reichenbach

Braz Chediak – Fragmentos de uma Vida

Sérgio Rodrigo Reis

Cabra-Cega

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

O Caçador de Diamantes

Roteiro de Vittorio Capellaro, comentado por Máximo Barro

Carlos Coimbra – Um Homem Raro

Luiz Carlos Merten

Carlos Reichenbach – O Cinema Como Razão de Viver

Marcelo Lyra

A Cartomante

Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis

Casa de Meninas

Romance original e roteiro de Inácio Araújo

O Caso dos Irmãos Naves

Roteiro de Jean-Claude Bernardet e Luis Sérgio Person

Como Fazer um Filme de Amor

Roteiro escrito e comentado por Luiz Moura e José Roberto Torero

Críticas de Edmar Pereira – Razão e Sensibilidade

Org. Luiz Carlos Merten

Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de invenção:

Os Anos do São Paulo Shimbun

Org. Alessandro Gamo

Críticas de Luiz Geraldo de Miranda Leão –

Analisando Cinema: Críticas de LG

Org. Aurora Miranda Leão

Críticas de Ruben Biáfara – A Coragem de Ser

Org. Carlos M. Motta e José Júlio Spiewak

De Passagem

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Desmundo

Roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui

Djalma Limongi Batista – Livre Pensador

Marcel Nadale

Dogma Feijoadada: O Cinema Negro Brasileiro

Jeferson De

Dois Córregos

Roteiro de Carlos Reichenbach

A Dona da História

Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

Fernando Meirelles – Biografia Prematura

Maria do Rosário Caetano

Fome de Bola – Cinema e Futebol no Brasil

Luiz Zanin Oricchio

Guilherme de Almeida Prado – Um Cineasta Cinéfilo

Luiz Zanin Oricchio

Helvécio Ratton – O Cinema Além das Montanhas

Pablo Villaça

O Homem que Virou Suco

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

João Batista de Andrade – Alguma Solidão e Muitas Histórias

Maria do Rosário Caetano

Jorge Bodanzky – O Homem com a Câmera

Carlos Alberto Mattos

José Carlos Burle – Drama na Chanchada

Máximo Barro

Maurice Capovilla – A Imagem Crítica

Carlos Alberto Mattos

Narradores de Javé

Roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

Pedro Jorge de Castro – O Calor da Tela

Rogério Menezes

Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente

Neusa Barbosa

Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto

Rosane Pavam

Viva-Voz

Roteiro de Márcio Alemão

Zuzu Angel

Roteiro de Marcos Bernstein e Sergio Rezende

Série Crônicas

Crônicas de Maria Lúcia Dahl – O Quebra-cabeças

Maria Lúcia Dahl

Série Cinema

Bastidores – Um Outro Lado do Cinema

Elaine Guerini

Série Ciência & Tecnologia

Cinema Digital – Um Novo Começo?

Luiz Gonzaga Assis de Luca

Série Teatro Brasil

Alcides Nogueira – Alma de Cetim

Tuna Dwek

Antenor Pimenta – Circo e Poesia

Danielle Pimenta

Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral

Alberto Guzik

Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Ofício

Org. Carmelinda Guimarães

Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e Uma Paixão

Org. José Simões de Almeida Júnior

Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílab

Adélia Nicolete

Maurice Vaneau – Artista Múltiplo

Leila Corrêa

Renata Palottini – Cumprimenta e Pede Passagem

Rita Ribeiro Guimarães

Teatro Brasileiro de Comédia – Eu Vivi o TBC

Nydia Licia

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

Neyde Veneziano

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

Alcides Nogueira

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

Ivam Cabral

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

Samir Yazbek

Série Perfil

Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo

Tania Carvalho

Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros

Rogério Menezes

Bete Mendes – O Cão e a Rosa

Rogério Menezes

Betty Faria – Rebelde por Natureza

Tania Carvalho

Carla Camurati – Luz Natural

Carlos Alberto Mattos

Cleyde Yaconis – Dama Discreta

Vilmar Ledesma

David Cardoso – Persistência e Paixão

Alfredo Sternheim

Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida

Maria Leticia

Etty Fraser – Virada Pra Lua

Vilmar Ledesma

Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar

Sérgio Roveri

Ilka Soares – A Bela da Tela

Wagner de Assis

Irene Ravache – Caçadora de Emoções

Tania Carvalho

Irene Stefania – Arte e Psicoterapia

Germano Pereira

John Herbert – Um Gentleman no Palco e na Vida

Neusa Barbosa

José Dumont – Do Cordel às Telas

Klecius Henrique

Leonardo Villar – Garra e Paixão

Nydia Licia

Lília Cabral – Descobrimo Lília Cabral

Analu Ribeiro

Maria Adelaide Amaral – A Emoção Libertária

Tuna Dwek

Marisa Prado – A Estrela, O Mistério

Luiz Carlos Lisboa

Miriam Mehler – Sensibilidade e Paixão

Vilmar Ledesma

Nicette Bruno e Paulo Goulart – Tudo em Família

Elaine Guerrini

Niza de Castro Tank – Niza, Apesar das Outras

Sara Lopes

Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador

Teté Ribeiro

Paulo José – Memórias Substantivas

Tania Carvalho

Pedro Paulo Rangel – O Samba e o Fado

Tania Carvalho

Reginaldo Faria – O Solo de Um Inquieto

Wagner de Assis

Renata Fronzi – Chorar de Rir

Wagner de Assis

Renato Consorte – Contestador por Índole

Eliana Pace

Rolando Boldrin – Palco Brasil

Ieda de Abreu

Rosamaria Murtinho – Simples Magia

Tania Carvalho

Rubens de Falco – Um Internacional Ator Brasileiro

Nydia Licia

Ruth de Souza – Estrela Negra

Maria Ângela de Jesus

Sérgio Hingst – Um Ator de Cinema

Máximo Barro

Sérgio Viotti – O Cavalheiro das Artes

Nilu Lebert

Silvio de Abreu – Um Homem de Sorte

Vilmar Ledesma

Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodrigueana?

Maria Thereza Vargas

Suely Franco – A Alegria de Representar

Alfredo Sternheim

Tony Ramos – No Tempo da Delicadeza

Tania Carvalho

Vera Holtz – O Gosto da Vera

Analu Ribeiro

Walderez de Barros – Voz e Silêncios

Rogério Menezes

Zezé Motta – Muito Prazer

Rodrigo Murat

Especial

Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso

Wagner de Assis

Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos

Tania Carvalho

Cinema da Boca – Dicionário de Diretores

Alfredo Sternheim

Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira

Antonio Gilberto

Eva Wilma – Arte e Vida

Edla van Steen

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

Álvaro Moya

Lembranças de Hollywood

Dulce Damasceno de Britto, organizado por Alfredo Sternheim

Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida

Warde Marx

Ney Latorraca – Uma Celebração

Tania Carvalho

Raul Cortez – Sem Medo de se Expor

Nydia Licia

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte

Nydia Licia

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90 g/m²

Papel capa: Triplex 250 g/m²

Número de páginas: 280

Tiragem: 1.500

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

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial**

Jesus, Maria Ângela de

Glauco Mirko Laurelli: um artesão do cinema / Maria Ângela de Jesus - São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

280p. : il. – (Coleção aplauso. Série perfil / coordenador geral Rubens Ewald Filho)

ISBN 978-85-7060-373-9 (Imprensa Oficial)

1. Cinema – Produtores e diretores – Brasil 2. Cinema – Brasil – História 3. Laurelli, Glauco Mirko I. Ewald Filho, Rubens. II. Título. III. Série.

CDD 791.430981

Índices para catálogo sistemático:

1. Cineastas brasileiros : Biografia 791. 430 981

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional
(Lei nº 10.994, de 14/12/2004)

Direitos reservados e protegidos pela lei 9610/98

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Rua da Mooca, 1921 Mooca

03103-902 São Paulo SP

www.imprensaoficial.com.br/livraria

livros@imprensaoficial.com.br

Grande São Paulo SAC 11 5013 5108 | 5109

Demais localidades 0800 0123 401

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

editoração, ctp, impressão e acabamento

imprensaoficial

Rua da Mooca, 1921 São Paulo SP
Fones: 6099-9800 - 0800 0123401
www.imprensaoficial.com.br

Raras vezes um livro deu visão tão abrangente do que é fazer cinema e teatro, em suas diversas variantes e profissões, do que esta biografia do homem de mil instrumentos, que modestamente prefere ser chamado de artesão, **Glauco Mirko Laurelli**.



Mas é, sem dúvida, um homem de cinema, que começou na florescente indústria dos anos 50, passando por Maristela e Multifilmes, fez roteiros para Procópio Ferreira, dirigiu e montou os maiores sucessos de Mazaropi (*Casinha Pequeninina*, *O Vendedor de Lingüiças*).

Foi montador em mais de 30 filmes, dentre eles *Doramundo* e *O Caso dos Irmãos Naves*.

E co-produziu e montou um dos filmes mais importantes do cinema paulista, *São Paulo S.A.*, de Luis Sergio Person.



Sem esquecer sua experiência como diretor assistente (ou de Segunda Unidade). Foi também realizador do musical mais bem sucedido do cinema brasileiro: *A Moreninha*, com Sônia Braga e David Cardoso.

Depois de mais de 20 anos de carreira no cinema, decidiu partir para o teatro, onde produziu e administrou espetáculos, com quase todos os grandes nomes do palco, como Bibi Ferreira, Juca de Oliveira, Eva Todor, Cleyde Yaconis e Paulo Goulart.



E também, ocasionalmente, dirigindo óperas. São muitos *causos*, lembranças e histórias divertidas, numa biografia absorvente, escrita pela jornalista Maria Ângela de Jesus (biógrafa de Eva Todor e Ruth de Souza). Mais um grande lançamento da **Coleção Aplauso**, da **Imprensa Oficial do Estado**, em seu trabalho de resgate e preservação da memória cultural brasileira.

ISBN 978-85-7060-373-9



9 788570 460373 9