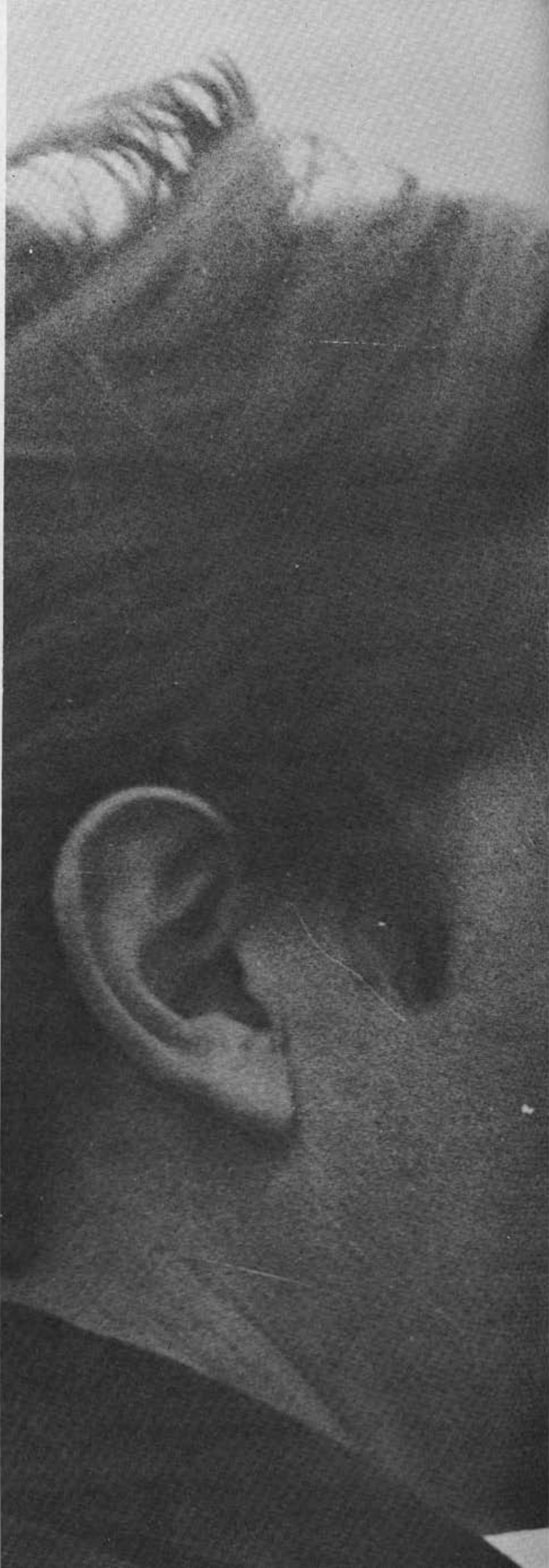


PAULO JOSÉ: DA NECESSIDADE DE SER PRODUTOR

Entrevista a
Ronaldo Monteiro

No começo, era o teatro: como ator, diretor, produtor, cenógrafo e figurinista, Paulo José desenvolveu no palco e fora dele uma atividade artística que ultrapassava as fronteiras do mero profissionalismo. Entre outros êxitos que premiaram seu dinâmico trabalho nessa área houve o de "A Mandrágora", de Maquiavel, e o de um musical autenticamente brasileiro — a história do negro Zumbi, contada pelo Arena com palavras de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e música de Edu Lôbo. O cinema veio depois, com Domingos de Oliveira e seu Tôdas as Mulheres do Mundo. Foi o primeiro grande momento de uma carreira exuberante onde, com extraordinária versatilidade, Paulo José compôs todos os tipos possíveis: um jornalista inquieto em A Vida Provisória, um herói sem caráter em Macunaíma, um universitário angustiado em As Amorasas, um "travesti" em Como Vai, Vai Bem? De repente, resolveu virar também produtor de cinema ("Acho que é uma necessidade que eu trouxe do teatro. Na realidade brasileira, quando a gente quer que exista um determinado tipo de expressão artística, precisa produzi-la"). Financiou Como Vai, Vai Bem?, produzida pelo Grupo Câmara, e, em seguida, animado, partiu para uma experiência mais ousada: Os Deuses e os Mortos, de Ruy Guerra. Nesta entrevista a Ronaldo Monteiro, Paulo José conta as razões de sua decisão e fala sobre os aspectos artísticos do novo cinema brasileiro.



RM — O que significa para você ser produtor-executivo no Brasil? As atividades se identificam com as dos administradores das produções de Hollywood, Tóquio e Roma?

PJ — O produtor-executivo de Hollywood, pelo menos nos melhores tempos, era o verdadeiro criador do filme. Os produtores italianos, como Carlo Ponti e Dino de Laurentis, procuram dar ao superespetáculo uma imagem artística e passam a ser nomes tão importantes no cartaz quanto o do diretor. No Brasil, o produtor-executivo se limita muito mais a ser o sujeito que tem de arranjar o dinheiro para que o filme seja feito. Basicamente, e sobretudo no cinema-de-autor, o produtor-executivo é tanto melhor quanto menos ele procura interferir no trabalho de direção, a quem fica conferida toda a responsabilidade na criação do filme. É uma função muito mais humilde, muito menos criadora, em qualquer sentido. Esse tipo de produtor-executivo vem aparecendo no cinema novo internacional, como é o caso de Barceloni, por exemplo, que produziu o filme de Gláuber Rocha na Europa e *Tropici*, que Gianni Amico fez no Brasil, e muitos outros.

RM — *Os Deuses e os Mortos* é o primeiro filme em que você assume esta função. Há alguma explicação especial para isto?

PJ — Acho que é uma necessidade que eu trouxe do teatro. Na realidade brasileira, quando a gente quer que exista um determinado tipo de expressão artística, precisa produzi-la. Da simples leitura de uma peça, ocorre o desejo de ver essa peça encenada. Evidentemente, isso só vai acontecer se a gente tiver a disposição de produzi-la: conseguindo dinheiro, local etc. O cinema brasileiro parece que não está muito longe dessa perspectiva. Pelo menos, foi esse o caso do filme do Ruy Guerra. A idéia nasceu de várias conversas nossas durante o Festival de Veneza de 1969, que continuaram em Paris. A idéia foi amadurecendo e, ainda mais, o desejo de fazer o filme. Eu tinha uma porção de pessoas que estavam superdispostas a investir dinheiro comigo. Desde que fôsse uma comédia colorida, em que eu aparecesse como ator, eventualmente sem roupa, pelo menos nu de costas, umas duas vezes

durante o filme, algumas cenas de cama, uma mulher despida de vez em quando, muita correria... enfim, aquele negócio... engraçado, mas humano. No caso do filme de Ruy Guerra, só tivemos apoio de um engenheiro chamado Fred Rosemberg, que é sócio nosso no filme, e que teve uma atitude absolutamente excepcional dentro de todo um grupo de pessoas com quem tratamos nessa fase. Ele foi de uma confiança cega. Um caso raríssimo.

IDÉIA & CRIAÇÃO

RM — Nos créditos de *Os Deuses e os Mortos* você também aparece como coargumentista, ao lado de Flávio Império, a partir de uma idéia de Ruy Guerra. Você poderia precisar exatamente qual foi o trabalho de vocês, em que consistia a "idéia" de Ruy Guerra e em que ponto vocês entregaram o argumento ao diretor para roteirizá-lo?

PJ — Bem, o argumento começou a ser escrito durante a viagem de volta de Veneza. Aqui, nós nos reunimos com o Flávio Império e ficamos um mês e meio trabalhando no projeto. A idéia original era bastante vaga: um personagem que Ruy não sabia especificamente em que situação colocar-se no ciclo da borracha ou no de cacau, um desses ciclos bem típicos da história econômica brasileira. O personagem teria algo de diabólico, de vampiresco. Era carregado de certo mistério e, em sua trajetória, tentava conquistar um poder vazio, ôco, que o devorava no final. Nosso trabalho começou com o levantamento da região do cacau e, depois, desenvolvemos a história. Quando terminamos o argumento, tivemos uma certa decepção porque o resultado era apenas um filme a mais; linear, como estrutura de aventura, de certa maneira semelhante ao *western*, mas bastante vazio. Parecia um trabalho de encomenda. O argumento foi, então, novamente digerido pelo Ruy, que levou para as filmagens apenas uma página, com a indicação das seqüências: Seq. 1 — Os deuses nas árvores; Seq. 2 — Chofer de caminhão; Seq. 3 — A venda; Seq. 4 — Os deuses na floresta etc. Os diálogos iam sendo escritos pelo Ruy nas vésperas das filmagens. Evidentemente, essa improvisação partiu de quatro meses de amadureci-

Os Deuses e os Mortos, de Ruy Guerra, marca a estréia de Paulo José na produção de filmes.





O êxito de *Tôdas as Mulheres do Mundo* abriu para Paulo José um caminho artístico nôvo: o cinema.

Duas elogiadas "performances" de Paulo José: o jornalista inquieto de *A Vida Provisória* (acima) e o universitário em crise de *As Amorasas*.



mento. O tratamento inicial não foi aproveitado, mas o filme contém tôdas as seqüências que a gente havia proposto no argumento.

RM — Os personagens também surgiram depois?

PJ — Os personagens não, porque a gente já sabia de cor a história. Bastava a página guia. Por exemplo, Seq. 8 — Morte de Valu, era o suficiente para que Ruy soubesse como era a cena. Os diálogos é que foram escritos na hora, ou na véspera de cada filmagem.

RM — Como é o modo de filmar do Ruy? Ele é lento, como dizem, e exigente com os atôres?

PJ — Ruy não é lento, é metucioso. E o trabalho dêle com os atôres é muito minucioso. Acho que a rapidez ou lentidão do diretor depende muito do tipo de filme que êle faz. Em *Os Deuses e os Mortos*, Ruy foi muito rápido. O filme é todo feito em planos-sequências. São mais ou menos setenta planos. Perdiam-se cinco, seis horas trabalhando com os atôres determinada cena, mas, em compensação, a filmagem era feita em 15, 20, 10 minutos. E, com isso, num dia de filmagem, a gente tinha quatro, cinco minutos de filme na tela, o que, na produção brasileira, é ótimo, pois o tempo médio é de dois minutos por dia de filme na tela.

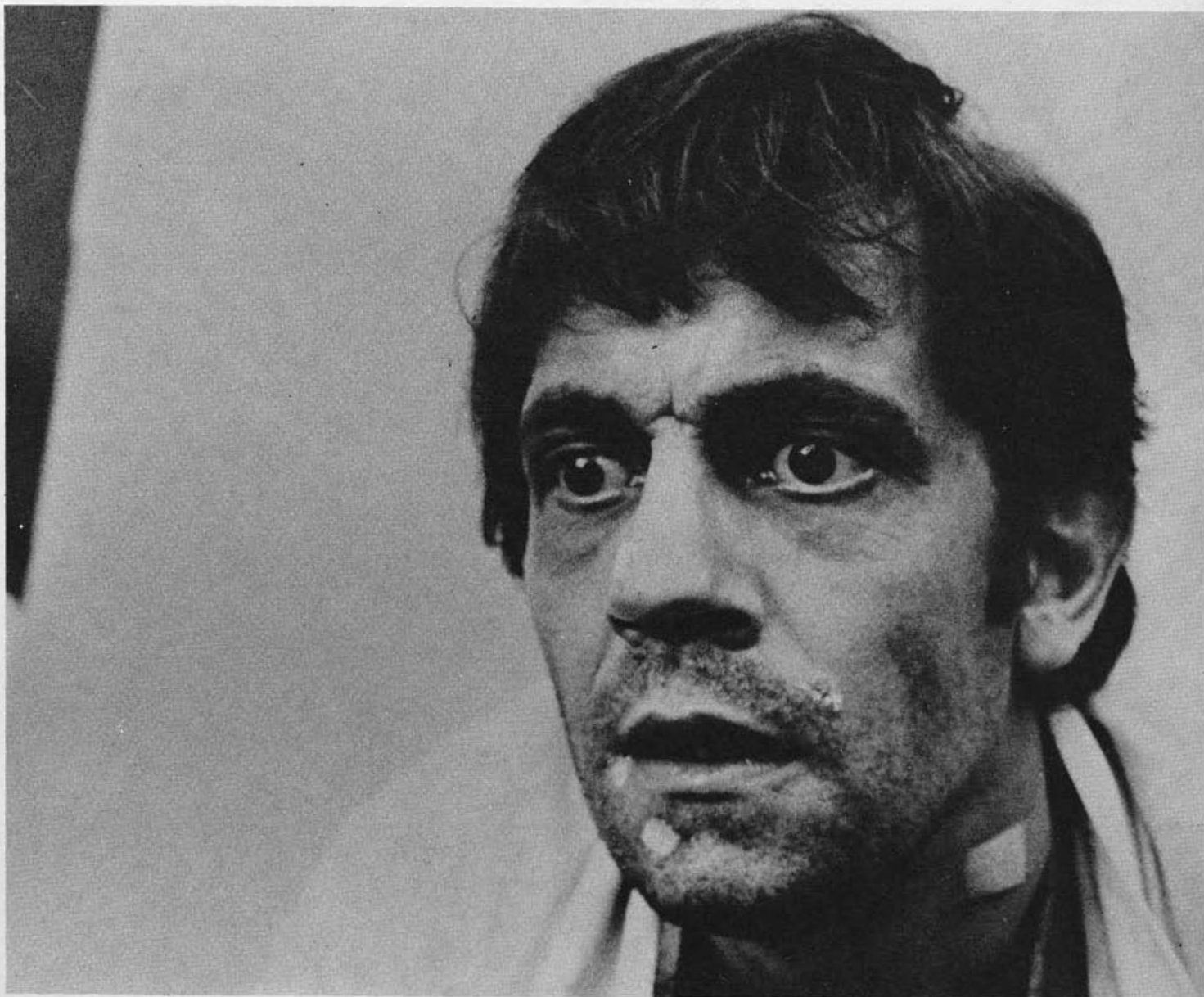
AÇÃO E REFLEXÃO

RM — Para você, o filme atingiu a proposta a que pretendia?

PJ — Não atingiu a proposta inicial, de ser um filme linear, de ação, quase um western. Mas êsse processo foi sendo abandonado. E acho que atingiu plenamente a proposta definitiva, que era de fazer com que o texto, o discurso, fôsse um pretexto. A história já fôra contada exaustivamente pelo próprio cinema, através de muitos e muitos filmes. Os personagens são ficções de cinema, as situações e os conflitos idem. Então, tôda essa parte descritiva foi sendo eliminada e a gente ficou apenas com determinados nós dramáticos, que foram desenvolvidos isoladamente. É uma proposta muito mais difícil e pretensiosa, mas tenho a impressão de que foi obtida. O filme deixou de ser um filme de ação, e se transformou numa reflexão, ou melhor, não numa reflexão, porque o filme não é conceitual, mas numa busca de um sentimento de determinadas situações. Êsses nós dramáticos foram desenvolvidos por dentro. Cada seqüência é uma pequena história. Aiás, o tipo de cinema que Ruy está fazendo. Já em *Sweet Hunters* havia isto: êle partia de uma história linear, transformada, na filmagem, em blocos isolados com valor próprio. Evidentemente, isto dificulta um pouco a compreensão, mas, por outro lado, o filme oferece uma porção de coisas novas. Não só formalmente — e a *mise-en-scène* do Ruy é talvez a mais brilhante do Brasil — mas também nas idéias que o filme oferece. Os filmes do Ruy agem no público com certo retardamento. Não são filmes propriamente modernos, no sentido de moda. Parecem até anacrônicos, pois não são aquilo que o público espera dêles. Vão sendo descobertos aos poucos. *Sweet Hunters*, exibido em Veneza, só foi descoberto êste ano, em Cannes. A gente tem confiança em *Os Deus e os Mortos*, sabendo, já, dêsse retardamento.

RM — Você acha que o filme tem alguma coisa sua ou é exclusivamente do Ruy?

PJ — O filme é básicamente de Ruy Guerra. É uma visão muito pessoal, um sentimento muito particular. Mas há a nossa contribuição — minha e do Flávio



*Em Como Vai, Vai Bem?
Paulo José participou com financiamento
e seis hilariantes
composições de tipos.*

— na criação das idéias e das personagens. E do elenco. Porque, ao mesmo tempo em que Ruy é um autor fechado no sentido de que o filme é um retrato d'ele, ele também é aberto na fase de trabalho. Ele sabe que enriquece suas idéias enquanto melhor conta com os outros. Os atôres colaboraram muito.

ARTE & COMÉRCIO

RM — Pelo que se sabe do filme, não se trata de obra que tenha muitas pretensões em termos de bilheteria. Nas discussões sobre o assunto, entre manifestações artística e êxito junto ao público, de que lado você fica? Há formas conciliatórias?

PJ — Com relação ao êxito junto ao público, nas manifestações de arte, há sempre um imponderável muito grande. Nesse tipo de manifestação é muito difícil prever a possibilidade de sucesso. O que ocorre, como regra, é que as fórmulas tendem a não repetir o sucesso anterior. Inclusive a variação de público que está ocorrendo no cinema ultimamente, tem feito emergir um novo tipo de vedeta que

são os autores de filme. Esse novo público acaba exaltando figuras como Pasolini, Godard, acaba descobrindo Buñuel... E mesmo o cinema de Antonioni, alguns filmes de Fellini, que não são fáceis, terminam tendo sucesso considerável, até no Brasil. Com relação aos filmes brasileiros, a gente sabe que o nosso não está dirigido a uma platéia habituada a espetáculos populares, mas sabe também que pode contar com uma parcela de público que cresce sempre. A bilheteria do *Dragão* de Gláuber Rocha foi surpreendente, em relação às possibilidades do filme, e nós esperamos que, com uma boa orientação de publicidade, o filme vença. Sobre o problema de bilheteria e arte, acho que são divisões falsas. A gente divide didaticamente para simplificar a conversa. Mas a verdade é que só é sucesso "comercial" o filme "artístico".

RM — Roberto Carlos em *Ritmo de Aventura* e *Os Paqueras* são "artísticos"?

PJ — São "artísticos" na medida em que os realizadores colocaram neles o seu empenho e arte. O que a gente discute sempre e pode achar intolerável é a visão de mundo que determinados autores têm.

Mas os filmes são a medida dos autores. Se eles colocam no seu trabalho a sua imaginação, experiência, lição de vida e sensibilidade, eles se transferem ao público. Sob esse aspecto, ambos são "artísticos". E serão tanto mais comerciais quanto maior for a identificação dos universos dos autores e do público, quando houver uma coincidência de realidades. Já foi o tempo do cinema produzido como mercadoria em série. Hoje ele tem de ser sempre original, ainda que a originalidade do autor resulte num imenso lugar-comum. As comédias italianas, por exemplo, podem ser mediocres. Mas um *Festa Campanile*, um *Dino Risi*, estão sempre procurando dar uma contribuição original. Essa visão pode ser redundante, digestiva, mas procura ser original em termos de autor e o seu sucesso decorre desse *elán* do autor por trás do filme. Aliás, cada autor deve se conformar com as suas antenas e sua cabeça. Ninguém pode pretender fazer um filme "comercial" ou "artístico", pois a adesão a uma dessas fórmulas implica um distanciamento do fazer natural do autor. As formas conciliatórias não existem mais.