



OS DOIS SÉRGIO RICARDO

entrevista a **Geraldo Mayrink**

SÉRGIO RICARDO, 38 ANOS, PAULISTA, CINEASTA BISSEXTO, COMPOSITOR ATUANTE E CANTOR OCASIONAL. ARTISTA DE TEMPERAMENTO SINCRÉTICO, COMO OS TEMAS DE SEUS FILMES E CANÇÕES, FOI CONSIDERADO POR GLÁUBER ROCHA UM INTUITIVO E SENSÍVEL QUE DESCOBRIU O CINEMA POR OSMOSE — VENDENDO FILMES. SUA EFERVESCÊNCIA HUMANA O SITUOU DE IMEDIATO, APÓS UMA CURIOSA EXPERIÊNCIA NO DOMÍNIO DA CURTA-METRAGEM (*O MENINO DA CALÇA BRANCA*), ENTRE OS CINEASTAS DE TENDÊNCIAS POÉTICAS. CRISTALIZOU EM *ESSE MUNDO É MEU*, PRIMEIRA TENTATIVA DE LONGA-METRAGEM, UM CINEMA PESSOAL, INDIVIDUAL, IMPREGNADO DE LIRISMO. NO LÍBANO, REALIZOU PARA O GOVERNO UM FILME INÉDITO NO BRASIL, *O PÁSSARO DA ALDEIA* (*TAIRE IN CAIRE*), ONDE FOCALIZAVA O ROMPIMENTO COM OS VALORES MÍSTICOS. EM SUA MÃO, A CÂMARA FUNCIONA ANTES DE TUDO COMO INSTRUMENTO DE CRIAÇÃO DE "ATMOSFERA", ATUANDO AINDA COMO MEIO DE AFERIÇÃO DA REALIDADE — NO CASO DE SUAS OBRAS, A REALIDADE DAS FAVELAS OU DAS PEQUENAS COMUNIDADES MARGINAIS À GRANDE SOCIEDADE. *JULIANA DO AMOR PERDIDO*, REPRESENTANTE DO BRASIL NA MOSTRA INFORMATIVA DE BERLIM-70, EXPRESSA ESSA CONTROVERTIDA ATITUDE ROMÂNTICA DE SÉRGIO RICARDO. NESTA ENTREVISTA CONCEDIDA A GERALDO MAYRINK EM SÃO PAULO, ELE FALA DE SUAS DIFICULDADES, SEUS PROJETOS E SUA OPINIÃO A RESPEITO DE FILMES, TENDÊNCIAS E DIRETORES BRASILEIROS.

GM — Todo cineasta brasileiro tem uma obra mais ou menos bissexta. Mas, no seu caso, entre *Este Mundo é Meu* e *Juliana do Amor Perdido* passaram-se seis anos. Não é demais, mesmo no Brasil?

SR — Acontece que vivo especificamente de duas profissões: do cinema e da música. Na verdade, viver mesmo, auferindo lucros, só de música. O cinema me tem dado mais uma satisfação pessoal de criação. De modo que, sempre que consigo uma situação econômica que me permita fazer um filme, mesmo com ligação com outras pessoas, parto para fazer. Acontece também que minha carreira de cineasta depende muito de minha carreira de compositor. Quando a maré, em música, está muito boa, é difícil largar a música para fazer cinema. Tudo isso aconteceu entre *Este Mundo é Meu* e *Juliana*. Nesses seis anos, estive inicialmente na Europa e depois fiz um filme para o Governo libanês. É um média-metragem que realizei logo depois de *Este Mundo é Meu*. Foram oito meses de espera que me atrapalharam muito. Quando voltei ao Brasil, a situação musical tinha mudado inteiramente. Ficou difícil para mim e outras pessoas que queriam fazer coisa mais séria, uma penetração imediata. Depois, fui proibido de cantar na televisão e não tive alternativa senão partir para outro trabalho. Enfim, com um pouquinho de luta, acabei conseguindo uma condição favorável para fazer *Juliana*.

O PÁSSARO DA ALDEIA

GM — Esse filme que você fez para o Governo do Líbano, como é?

SR — O *Pássaro da Aldeia* foi rodado na aldeia em que meu pai nasceu, uma região bastante pobre e onde, hoje em dia, só existem velhos e crianças. Os jovens emigram. O filme é sobre um lenhador que já não cabe dentro dessa comunidade, pois sua ambição é maior do que o que ele poderia fazer por lá. E a sua grande preocupação é a grande preocupação árabe: o rompimento com todos os valores místicos. O filme mostra o processo interior desse lenhador, tentando vencer os problemas que traz dentro de si, esses condicionamentos religiosos e familiares. E ele consegue realmente romper com tudo isso e deixar a aldeia.

GM — Esse filme já passou no Brasil alguma vez?

SR — Não, porque o Governo de lá não deixou a cópia sair, alegando que isso não era interessante politicamente. Enfim, foi meu único trabalho de cinema feito fora do país. Só tenho mesmo *O Menino da Calça Branca*, *Esse Mundo é Meu* e *Juliana*.

GM — Dêsses três filmes, o primeiro, *O Menino da Calça Branca* é o menos conhecido.

SR — É, esse filme eu fiz logo no começo da bossa-nova, com dinheiro ganho com música, em 1960-1961. Inicialmente pensei em fazer o filme em 16 mm, pois achava que ia acabar sendo uma brincadeira. Mas naquela época já me interessava muito por cinema, vivia estudando cinema em livros, e senti que poderia tentar de cara algo mais profissional. Na época, todo mundo considerou *O Menino* uma loucura total, uma perda de dinheiro absoluta, porque o curta-metragem não tinha nenhuma possibilidade no mercado. Por coincidência, quando estava jogando fora esse dinheiro, estava nascendo o Cinema Novo, com *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, com os filmes de *Cinco Vêzes Favela* e os que Gláuber Rocha ia trazendo da Bahia. O



Foto de filmagem: Dib Lutfi (na câmara), Sérgio Ricardo (no centro) e Francisco Di Franço (à direita).

Menino foi escolhido pelo Itamarati para representar o Brasil no Festival de São Francisco. Fui para lá, peguei o segundo lugar. Coincidia que, na mesma época, a bossa-nova estava fazendo aquele seu célebre "show" no Carnegie Hall e fui participar desse "show". Vendi *O Menino* para um americano e ele se interessou em produzir meu próximo filme, pra rodar lá. Fiquei nos Estados Unidos uns oito meses, tratando da produção do tal filme. Aí — é sempre o tal negócio da música — surgiu a possibilidade de fazer um espetáculo na Riviera Francesa, de 15 dias, para aproveitar o verão e acertei com o americano para ir, passando depois pelo Brasil. Quando estava aqui, ele me pediu material para um curta-metragem, prometendo que montaríamos tudo na minha volta dos

EUA. Mas não mandou nenhum dinheiro e, de repente, fiquei na mão, devendo a todo mundo.

ESSE MUNDO É MEU

GM — Esse material que você filmou, o que era?

SR — Foi desse material que nasceu *Esse Mundo é Meu*. Fiz outro curta-metragem, para acrescentar ao primeiro, e daí saiu o longa-metragem. Quer dizer, meu primeiro filme feito com produção, com condições, é mesmo *Juliana do Amor Perdido*, que considero meu primeiro longa-metragem.

GM — Em *Esse Mundo é Meu*, você fez a música antes ou depois do filme terminado?



"Querida fazer de *Juliana* o primeiro filme lírico do cinema brasileiro" (Sérgio Ricardo).

SR — Bem, quando o filme acabou, eu estava precisando de um título para ele. Como não consegui encontrar um que servisse para as duas histórias contadas no filme, e como um personagem canta "Esse Mundo é Meu", dei o nome da música ao filme. Pelo menos, dava uma idéia geral das duas histórias. A música já existia, mas não foi bem por causa dela que o filme foi feito.

JULIANA DO AMOR PERDIDO

GM — Nesses seis anos, que outros projetos você teve?

SR — Tive projetos para duas fitas. A primeira é *O Espantalho*, que está na minha cabeça há uns cinco anos, e que deverá ser meu próximo filme. Ia ser feito antes de *Juliana*, mas na época não deu. *Juliana* também era projeto antigo, uma fixação de infância. A parte linear da história foi tirada de um fato policial ocorrido em Santos, que um tio meu me contou. Roberto Santos, a quem chamei para me ajudar no roteiro, ficou entusiasmado, achando que poderíamos fazer o primeiro filme lírico do cinema brasileiro. E como na época pegava bem fazer um filme assim, *Juliana* saiu.

GM — Você está satisfeito com *Juliana*, do jeito que saiu?

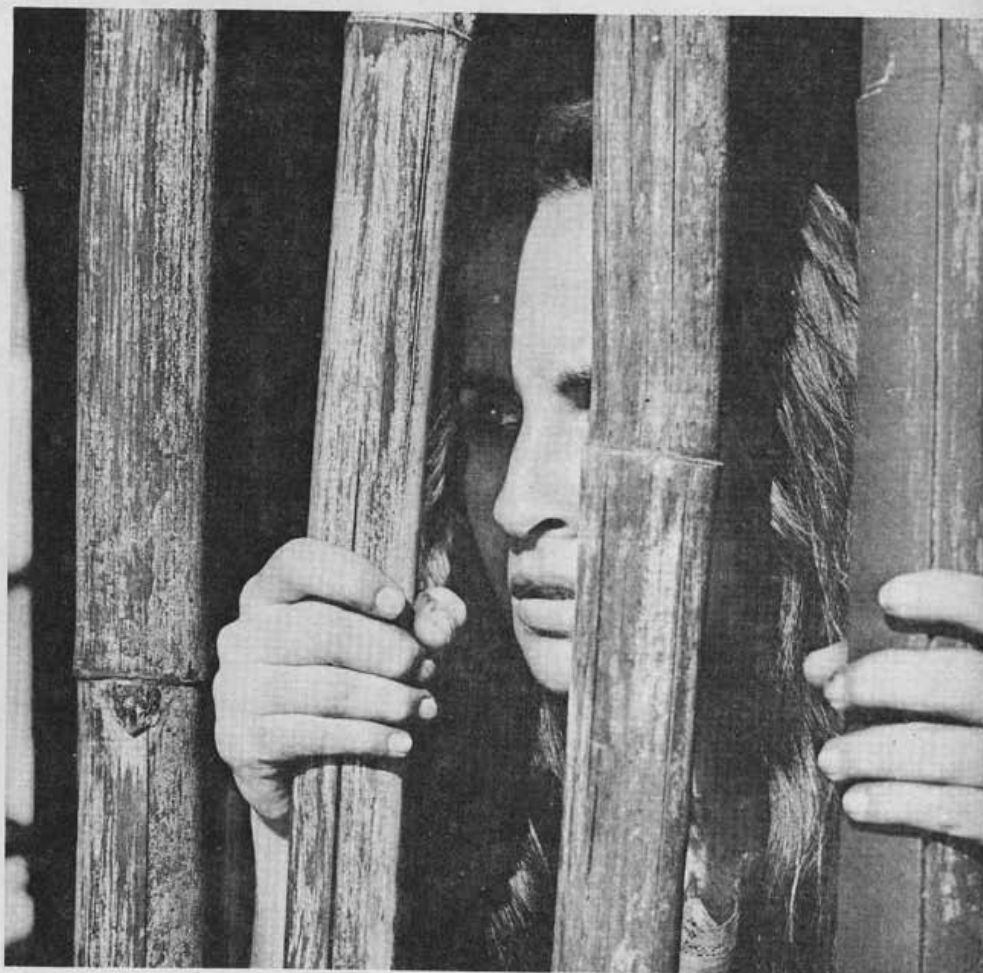
SR — O filme tem uma série de coisas que considero realizadas e importantes, como, por exemplo, se fazer um sincretismo religioso e ao mesmo tempo condená-lo, dentro de uma estrutura não-planfletária, como decorrência da própria história. Conversando com Antônio Houaiss, percebi que a coisa tinha passado. Ele acha importante o fato de se ter conseguido esse sincretismo, que é uma mistura de todas as formas religiosas populares do Brasil numa expressão tal que acaba provocando aversão pelo processo, Roberto Santos, quando viu o filme na tela, achou que estava muito melhor do que aquilo que havíamos escrito.

GM — Poderia explicar melhor essa transformação que Roberto Santos notou, entre roteiro e filme? Como é que você trabalha?

SR — O roteiro de *Juliana* tem cento e poucas páginas. Em *O Espantalho* quero trabalhar com um máximo de trinta. Com *Juliana*, senti que muita coisa do roteiro não precisaria ter sido escrita. Cheguei a me atrapalhar com o excesso de informações que o roteiro me dava. Toda a descrição de ação e de movimentos de câmara foi escrita previamente. Quando escrevi esses movimentos, supunha que seria uma segurança a mais, que não me esqueceria do que precisava fazer. Acabei filmando com outros movimentos de câmara, que acho mais vigorosos do que os escritos. Estou satisfeito com o resultado nesse sentido. Acho que a comunicação, a atmosfera, permanece o tempo todo. Porque uma das coisas que mais me choca em filme brasileiro é essa falta de atmosfera, essa coisa que em música se chama desafinamento. Essa atmosfera, esse balanço, é fácil de achar nos grandes cineastas estrangeiros. Podemos discutir o lado filosófico ou ideológico das obras, mas é difícil negar o talento com que essa ideologia é apresentada.

GM — *Juliana* dá a impressão de estar condenado ao marginalismo dentro do cinema brasileiro. Você tem consciência disso?

SR — Tenho. E digo que essa marginalidade, ao contrário de me aborrecer, me deixa muito contente. Não é de agora que venho sofrendo esse tipo de marginalidade em arte. Minha música nunca es





Maria do Rosário e Francisco Di Franco: um amor proibido.



Sincretismo religioso e crítica do atraso econômico: Juliana do Amor Perdido, com Maria do Rosário.

têve de acôrdo com alguma linha-mestra musical que se estivesse fazendo no Brasil em qualquer época, embora tivesse sido confundida com bossa-nova, música de protesto etc. Agora, se *Juliana* fôsse um filme que estivesse dentro do Cinema Nôvo, ou do que faz Rogério Sganzerla ou Júlio Bressane, então já estaria rotulado e defendido por uma certa camada. Não se pode desclassificar meu filme nesses termos. Se um filme não atinge um objetivo, êsse filme para mim é frustrado. É alienado, se não atinge a massa. Afinal, acho que o máximo que uma pessoa pode ter em matéria de visão política e social em arte é mais ou menos o que tenho.

CINEMA MARGINAL

GM — Mas aí surge o problema de níveis de mercado. Por exemplo, se um filme se propõe a ser marginal numa faixa "underground", o filme não é frustrado. Não é possível acusá-lo de alienado por se dirigir a 500 pessoas, que é todo o seu público e tudo a que se propõe. Mas é que tais filmes estão passando nos grandes cinemas comerciais, o que é um contra-senso, como seria um contra-senso o seu filme passar num cineclube. Você acha que vai atingir a massa?

SR — Meu objetivo fundamental é expressar um sentimento profundo, sem nada dêsse superficialismo que se atribui à esquerda festiva. Não parto da necessidade de educar o povo. Parto da necessidade de comunicação com o meu semelhante. Como artista, tenho grande necessidade de comunicação. Não me basta um grupo que pensa igual a mim gostar de minha obra. Conforta-me muito mais um julgamento transcendente. Se minha obra fica reduzida a um grupo, pode ter seu valor, mas não tem importância. Acho que o consumo pelo consumo é errado. É pre-

A história de Juliana nasceu de uma fixação de infância.



Sérgio Ricardo,
Léa Bulcão:
o amor na favela
(Esse Mundo é Meu).



ciso dar ao sujeito que vai ao cinema, que paga para ver um filme, um pouco mais que isso. Que, pelo menos, ele aprenda alguma coisa. Ideologicamente, isso é muito mais importante do que fazer qualquer coisa para grupos fechados. Ademais, nunca se sabe exatamente se arte é boa ou não, porque a arte está restrita a valores estipulados e racionais, e formalizada. Acho fantástico, por exemplo, não transcende uma média de opinião já Chaplin fazer um filme nos EUA e ser entendido e respeitado na China. É um elo assim que busco.

GM — Seu próximo filme, *O Espantalho*, como é?

SR — É uma história que está sendo escrita com Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovilla e Luís Carlos Pires, sobre uma temática do Nordeste transposta para uma grande metrópole. Será um filme bastante arrojado no sentido de linguagem, mas ultra-arrojado mesmo, o que me está assustando um pouco. É uma história musicada, digamos uma tragédia musicada, vivida por espantalhos, marginais urbanos que vivem fora do sistema e que, num dado momento, como por um toque de mágica, resolvem encenar o Nordeste dentro da cidade grande. A produção está mais ou menos encaminhada.

IMAGEM E SOM

GM — Depois de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, você trabalhou em outras músicas para cinema?

SR — Fiz a composição de *A Companhia*. Mas dei azar: o filme foi mal recebido e, praticamente, ninguém ouviu a música, que considero meu melhor trabalho musical em cinema. Pude inclusive usar uma orquestra sinfônica, fazer uma coisa muito elaborada, pesquisa.

GM — Do seu trabalho duplo em música e cinema, parece ter nascido uma certa linha paralela. Explicando: é possível, teoricamente, ver um pouco de sua música "Zelão" em *Este Mundo é Meu*, mas não existe, que eu saiba, nenhuma canção sua que possa ser "vista" em *Juliana*. É verdade ou só impressão?

SR — Sempre houve ligação entre as duas coisas. Minha evolução musical acompanhou totalmente minha evolução cinematográfica. Agora, não existe mesmo nada em música que corresponda a *Juliana*. Ou melhor, se existe é a música do próprio filme. Tenho também umas músicas prontas, não gravadas, que têm muito a ver com *Juliana*. Estou fazendo agora a música do filme *Guerra dos Pelados*, de Sílvio Back, e de *Noite de Iemanjá*, de Maurice Capovilla.

GM — Como é que você trabalha na composição de música para cinema?

SR — É uma das coisas que mais gosto de fazer. É mais fácil, porque já começo a trabalhar tendo um tema, um assunto, uma atmosfera. A gente se sente bem, trabalhando em outros temas que não são os nossos. Normalmente, o diretor me dá o roteiro para ler enquanto ele parte para as filmagens. Tento me entrosar com a história escrita, mas não escrevo a música logo. Depois, vejo o copião montado e discuto com o autor, tendo o roteiro e o copião à frente, anotando tudo que o diretor está pensando para a música do

filme. Alguns diretores são musicais, outros não, mas todos sabem mais ou menos o que querem. Depois disso, parto para criar os temas principais. Mostro ao diretor, refaço ou não, conforme pedido dele, e depois discutimos onde e como vai entrar a música no copião.

GM — Você teve alguma experiência de orquestração, além de *A Companhia*?

SR — Tive em *Terra em Transe*. Mas nem eu mesmo consegui descobrir o que era no meio da confusão de outros sons e orquestração que Gláuber enfiou na trilha sonora. Mas não pretendo continuar escrevendo arranjos para orquestra. Acho melhor dar para um maestro mais experiente fazer isso. É um trabalho que desgasta demais.

FILMES E AUTORES

GM — Em matéria de música de filmes, o que o impressiona especialmente. Por exemplo, você conhece o trabalho de Bernard Hermann para os filmes de Hitchcock?

SR — Conheço e gosto muito. Gosto também de Lalo Schifrin. Gosto muito dos músicos que trabalham para os filmes japoneses. Mas, mesmo sendo músico, não presto muita atenção à música de filme. Curioso, no Brasil, é que não tenhamos formado nossos próprios quadros de compositores para cinema. Todo músico que conhece morre de vontade de fazer música para cinema. É um incentivo para o músico, porque a criação para cinema obriga a fugir totalmente dos padrões de música para disco.

GM — Quanto a filmes: qual o tipo que lhe impressiona? Nos seus anos iniciais, por exemplo, na época do *Menino das Calças Brancas*, de que filmes você gostava?

SR — Sou um cineasta que nunca frequentou muito cinema. Nunca fui de frequentar Cinemateca ou discutir muito os filmes. O cinema me entrou no corpo por osmose. Vejo filmes como espectador. Não sei ficar de fora analisando. Quando analiso, costuma acontecer que um filme que me agradou muito não está absolutamente de acordo com o que penso. Resnais, por exemplo, é um cineasta que me comove enormemente. Godard me impressiona muito mais pela "mise-en-scène", pelos resultados que consegue em imagens, do que propriamente pelo que diz. Discordo totalmente da filosofia de Godard, mas respeito-o como o melhor cineasta da atualidade. Fellini, que não quer dizer nada, tem uma inegável genialidade no manejo da câmara. Kaneto Shindo é outro cineasta que me agrada imensamente, embora também muito discutível o que quer dizer. Ultimamente, os filmes *underground* norte-americanos me impressionaram muito, mas confesso que não me detive ainda para pensar e analisar.

GM — E entre os novos brasileiros?

SR — Entre os novos brasileiros, gosto muito do *Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, mas não gosto nada do outro filme dele, *A Mulher de Todos*. Do Júlio Bressane, ainda não vi nenhum filme.

GM — Mas você sabe que o Sganzerla e o Bressane acabaram de fazer sete filmes. É extraordinário. O que você pensa desse mercado que eles estão abrindo?

SR — Esse negócio de arte meio sensacionalista não aceito. São filmes baseados numa fórmula promocional, numa idéia pré-estabelecida. Não gosto do que chamam orgulhosamente de *cinema sujo*.

Todo mundo que faz alguma coisa deve se perguntar: por que fazer tal coisa, por quê, para quê? A gente adivinha a resposta e até concorda com ela. Agora, o sujeito tem que saber que seu filme vai ser visto e precisa saber por quantas pessoas vai ser visto. Acho que não tem o menor sentido fazer para meia-dúzia de pessoas e se contentar com os parabéns dessas pessoas, que dizem que o cinema *sujo* é genial, etc. Acho que isso é um equívoco artístico. Não é uma entrega real e sincera de quem quer fazer alguma coisa. Vou dar o exemplo de João Gilberto. Ele passava horas e às vezes dias tentando extrair do violão uma nota específica, o melhor som possível. Não era uma ambição perfeccionista da parte dele. Era o que eu chamo de entrega total àquilo que se quer fazer. Se a arte não é feita assim, o objetivo do artista não é bem fazer arte, mas se afirmar, ou extravasar pela arte uma neurose qualquer. No Brasil, atualmente, está havendo muita inversão de valores, tanto na música quanto no cinema e outros setores. As pessoas estão partindo para uma contestação surda e cega que não é o melhor caminho. Precisamos enfrentar as nossas enormes dificuldades de expressão, no momento, de uma maneira mais positiva.

OS MEIOS E OS FINS

GM — Mas esse jeito instintivo e irracional de se fazer as coisas não seria, de algum modo, uma entrega total, ainda que irracional?

SR — Não, de jeito nenhum. Não é uma entrega sincera. É problema da cabeça das pessoas. Se você se entrega instintivamente, de corpo todo, você vira um Buñuel, por exemplo. Se anarquia sem talento predomina, então tudo é permitido e qualquer um pode fazer cinema. Está certo, todo mundo pode. Mas a câmara na mão de um imbecil não garante que o filme também não seja imbecil. Ah, tudo se equivale. Não adianta a pessoa julgar e dizer que tal obra é boa ou má. Não há critério de julgamento possível. É por isso que se diz que a arte acabou. Mas a arte só acaba para o artista que está acabado, que não tem dentro dele mais nada para dizer. Prefiro ficar com a arte em relação ao meu estado vital de subsistência. Antes de mais nada, a arte para mim é um meio de subsistência. Utilizo a arte porque preciso viver e vivo de arte. Eu me integro na arte como me integro e trabalho na vida. Não posso anarquizar com o meu instrumento de trabalho.

GM — E você usa o seu instrumento de trabalho para quê?

RS — Uso a linguagem do meu instrumento de trabalho para anarquizar com o que eu quiser, mas não para anarquizar o meu instrumento de trabalho, anarquizar a mim mesmo. Não suporto ouvir um piano desafinado, como não suporto assistir a um filme sem ritmo, sem o menor senso de beleza. Confesso que ainda não fui ver filmes de Bressane porque não vi e não gostei. Tem umas pessoas no cinema brasileiro que mataram Gláuber Rocha. Foram ao "Pasquim" e declararam o atestado de óbito. Mas não é tão fácil assim matar o Gláuber Rocha. Estas pessoas estão desarmadas para o assassinato: meia dúzia de filmes que ninguém viu não bastam para matar o Gláuber. É o sensacionalismo de que eu falava antes. Isso é uma palhaçada. Tanto que o próprio Gláuber não se preocupa com isso.

O trem funciona como elemento poético em Juliana do Amor Perdido.



Esse Mundo é Meu: no começo era um curta-metragem, filmado em condições precárias. Na cena: Léa Bulcão e Sérgio Ricardo.



O cotidiano da gente humilde: Antônio Pitanga em *Esse Mundo é Meu*.



FILMOGRAFIA:

O Cineasta

1962 — *O Menino da Calça Branca* * Direção e roteiro: Sérgio Ricardo * Fotografia de Dib Lutfi, Ruy Santos e Victor Santos * Música de Sérgio Ricardo * Arranjos: Maestro Gaya, para a Banda de Fuzileiros Navais * Montagem: Nélson Pereira dos Santos * Assistentes de direção: Jorge Gama e Ruy Prado * Letreiros: Ziraldo * Elenco: Zézinho Gama, Laura Figueiredo, Sérgio Ricardo, Ziraldo e os moradores da Favela Macedo Sobrinho * Produção de Sérgio Ricardo * Ampliada para 35 mm * Reunido na coletânea de curtos, *Quatro Contra o Mundo* * Distribuição: 1970.

1964 — *Esse Mundo é Meu* * Direção, roteiro e música: Sérgio Ricardo * Argumento: Francisco de Assis, baseado na peça "As Aventuras de Rapió Lacraia" * Fotografia: Dib Lutfi * Montagem: Ruy Guerra * Sonografia: Victor Soares * Elenco: Antônio Pitanga, Léa Bulcão, Sérgio Ricardo, Luzia Aparecida, José Sebastião, Amaro Scandal e Ziraldo * Produção de Sérgio Ricardo (Copacabana Filmes) * Distribuição: Luiz Ribeiro.

1965 — *O Pássaro da Aldeia* (Taíre in Caire) * Direção e roteiro: Sérgio Ricardo * Produzido para o Governo do Líbano.

1970 — *Juliana do Amor Perdido* * Direção e argumento: Sérgio Ricardo * Roteiro: Sérgio Ricardo e Roberto Santos * Fotografia: Dib Lutfi (Eastmancolor) * Música: Sérgio Ricardo * Montagem: Síl-

vio Renoldi * Elenco: Maria do Rosário (Juliana), Francisco Di Franco (Faísca), Macedo Neto (pai), Ítala Nandi (mãe), Antônio Pitanga (Jibóia), Líbero Ripoldi Filho (Moisés), Reinúncio Napoleão (Traíra), Roberto Ferreira (chefe do trem) * Produção: Jorge Ileli, Entrefilmes, Vera Cruz, Unifilm, BrasContinental * Distribuição: Metro Goldwyn Mayer.

O Compositor

1963 — *Deus e o Diabo na Terra do Sol* * Direção: Gláuber Rocha * Com Geraldo D'El Rey, Ioná Magalhães, Othon Bastos * Produção: Copacabana Filmes.

1967 — *Terra em Transe* * Direção: Gláuber Rocha * Com Jardel Filho, Glaucete Rocha, Paulo Autran * Produção da Mapa Filmes.

1969 — *A Compadecida* * Direção de George Jonas * Com Armando Bogus, Antônio Fagundes, Regina Duarte * GP Produções Cinematográficas, Unifilm, Norfilm e Cinedistri.

1970 — *A Guerra dos Pelados* * Direção de Sílvio Back * Com Átila Iório, Stênio Garcia, Joffe Soares * Produção: Paraná Filmes e Alfredo Palácios S. A.

1970 — *Vozes do Mêdo* * Direção de Roberto Santos.

1970 — *A Noite de Iemanjá* * Direção de Maurice Capovilla.