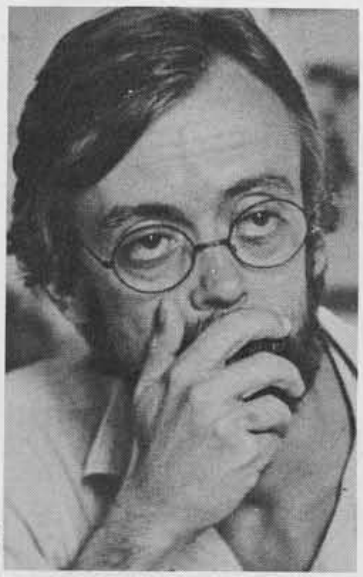
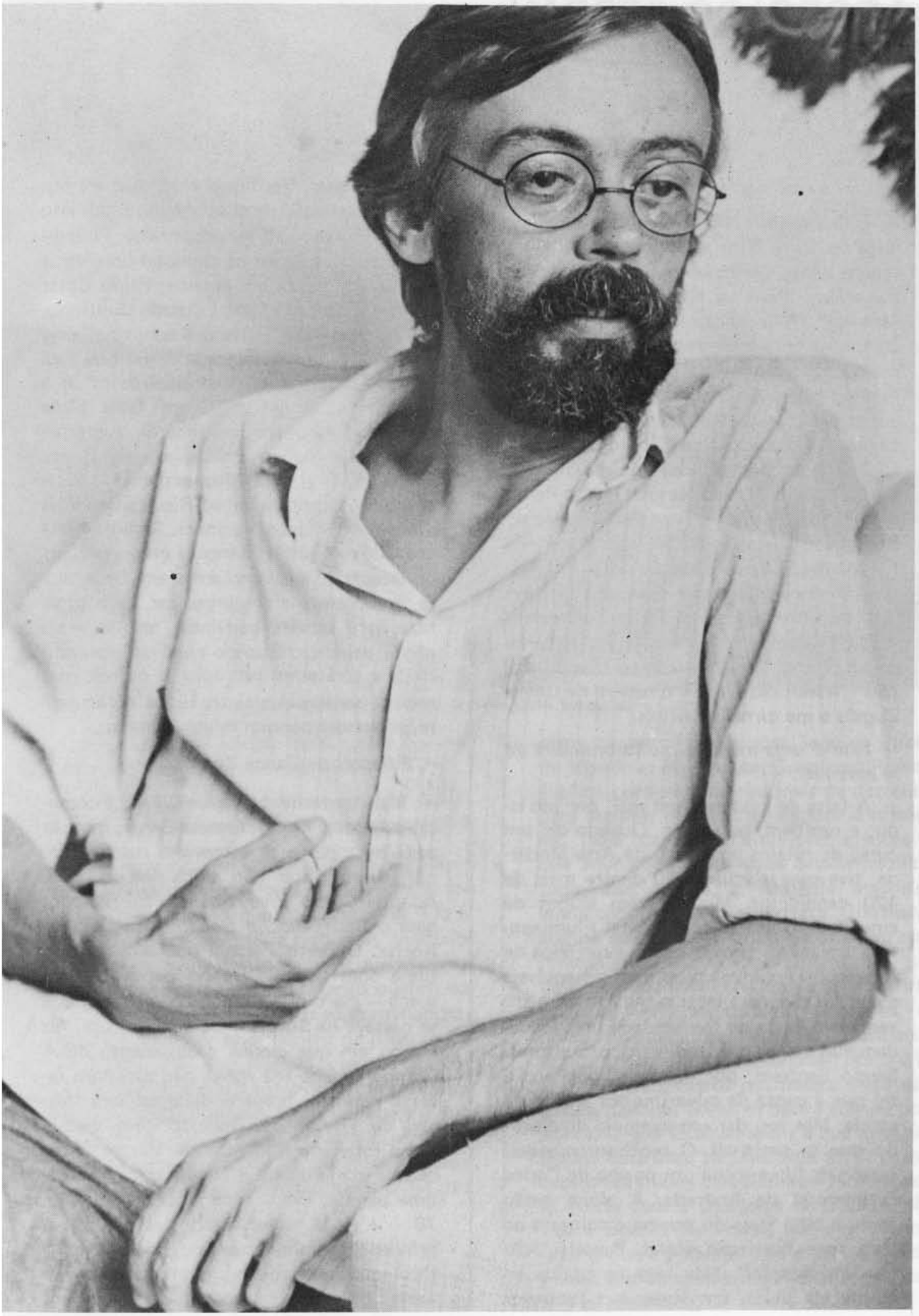
UM ROTEIRISTA



Bill

LEOPOLDO SERRAN

O roteiro vem adquirindo crescente importância no cinema brasileiro. Tanto que, em torno dele, houve um ciclo de debates em São Paulo, no mês de dezembro. As razões talvez sejam muitas: a maior organização (e maior verba) das produções, a carência de boas histórias, o recurso cada vez maior à adaptação literária. Surgiu, em conseqüência, uma profissão nova, a de roteirista cinematográfico. E um dos primeiros profissionais exclusivos dessa atividade, Leopoldo Serran, é também um dos mais procurados pelos diretores. Com seu texto brilhante, Serran tem contribuído para o êxito de inúmeros filmes — e salvo alguns do fracasso certo. Nesta entrevista ele fala do seu trabalho e diz como pode o interessado "aprender" a ser bom roteirista.



LEOPOLDO SERRAN

— *Como foi sua formação de roteirista?*

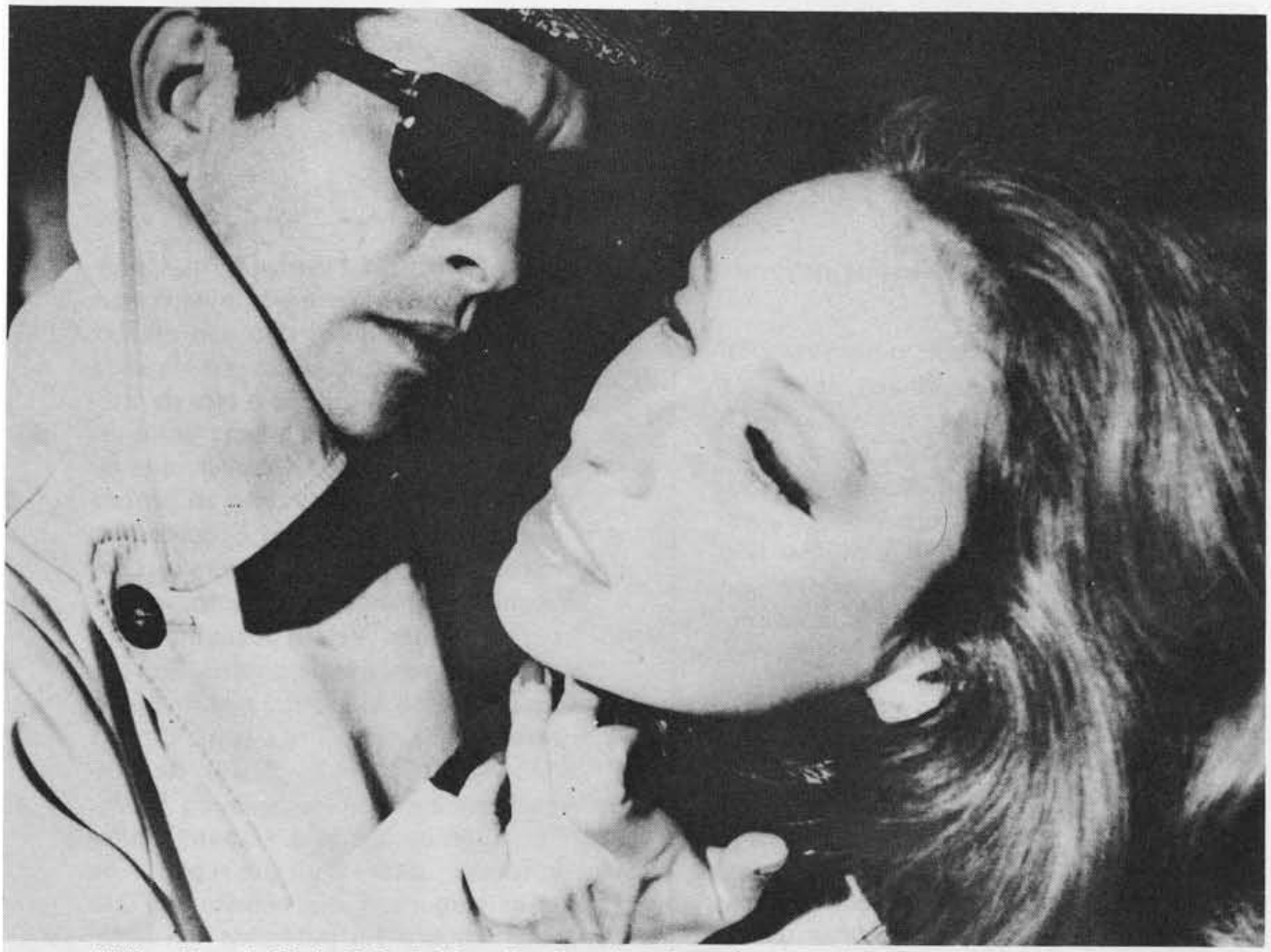
— Esta pergunta me faz lembrar aquela amiga de Dona Flor que escreve pedindo a receita exata de um bolo. Só posso responder assim: "Não sei dizer, porque aprendi fazendo". Não sei dar a porcentagem das coisas; na hora em que tenho o roteiro nas mãos, descubro o que está certo e o que está errado. Sou autodidata como 80 por cento das pessoas no cinema brasileiro. Estudava na Faculdade de Direito da PUC do Rio, onde também estudavam Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, David Neves e Paulo Perdigão. Trabalhávamos juntos no *O Metropolitano,* jornal da União Metropolitana dos Estudantes. Lá por volta de 1961 (eu tinha uns 19 anos), Cacá me disse que ia fazer um longa-metragem e pediu que escrevesse o roteiro com ele. "Não sei fazer isso", respondi. E ele: "Também não sei muito bem, não". Assim escrevemos o roteiro de *Ganga Zumba* e me tornei roteirista.

— *Esta é uma maneira muito brasileira de se aprender.*

— A falta de escolas é um mal, por um lado, e um bem, por outro. Quando dei um curso de roteiro no Museu de Arte Moderna, tive que selecionar 30 dentre mais de 120 candidatos. Muitos eram alunos de cinema da Universidade Federal Fluminense e anexavam provas como exercícios de criação. Vi então as coisas mais lamentáveis e concluí que, para fazer cinema, a primeira vantagem é não ter freqüentado uma escola daquelas. Não por todos os professores: Sérgio Santeiro, por exemplo, conheço e sei que é capaz de salvar muitos alunos da escola. Mas vou dar um exemplo do absurdo que se passa ali. O professor mandou fazer um filme sobre um poema de Carlos Drummond de Andrade. A aluna então tomava cada frase do poema e colocava ao lado uma ilustração visual. Pensei: "Não tem imaginação". Mas logo na página seguinte ela pulou um verso e o professor marcou o *erro.* Verifiquei então que era um caso de castração da criatividade. É por isso que acho melhor o autodidatismo. Podem-se contar nos dedos os cineastas brasileiros que se formaram em cinema: Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl, Eduardo Coutinho, um ou dois mais. O resto é *kamikase.* Essa grande aventura da década de 60 que está na história do cinema brasileiro foi uma loucura irresponsável. Quem fazia filme naquele tempo era meio herói. Acompanhei muito pouco a filmagem de *Ganga Zumba,* mas vi Cacá Diegues deixar as locações em Campos e vir ao Rio transar mais dinheiro no Banco Nacional. A verba tinha acabado e Antônio Pitanga já estava roubando lata de goiabada no armazém. De repente, começamos a nos organizar. Uma organização é sempre benvinda, mas às vezes não é benéfica. Quando comecei, aprendíamos e errávamos uns com os outros, mas muitos pensavam grande. Hoje, infelizmente, as pessoas pensam muito pequeno.

— *E depois de* Ganga Zumba?

— Mais tarde fiz *A Grande Cidade* e comecei a escrever muito. Era estudante, morava com meu pai e se escrevesse roteiro que não desse filme não tinha importância. Adaptei *Corpo Vivo,* que não foi filmado, para o Cacá; *Riacho Doce,* para Glauber Rocha. Gilberto Perroni queria fazer esse filme com Odete Lara no papel de uma sueca — claro que tirando toda a parte que se passava na Suécia e era uma loucura. Ao tempo em que escrevi o argumento de *A Grande Cidade* (na época não deu para fazer o roteiro), preparei diálogos para *Máscara da Traição*, de Roberto Pires, que já tinha roteiro pronto. Depois vieram *Copacabana me Engana* e *Dezesperato.* Aí dei uma parada. Eram anos negros — 68, 69, 70 — e eu já estava casado, com filho. A brincadeira tinha acabado. Trabalhava na Reuters como tradutor, mas rendia pouco e passei para a propaganda, onde vivi seis



Helber Rangel e Maria Lúcia Dahl em Revólver de Brinquedo, **de Antônio Calmon.**

anos. Aprendi muita coisa, mas convivi com gente que pensava pequeno.

— *O que você deve, na sua carreira de roteirista, a essa experiência em propaganda?*

— Eu era redator e trabalhei na McCann-Erickson, uma excelente escola porque jamais escondeu o que é propaganda. Era a mais *profissional;* teria sido mais divertido trabalhar numa dessas agências *quentes* mas em nenhuma se aprendia tanto quanto na McCann-Erickson. Era preciso malandragem para saber criar dentro de paredes estreitas. Em propaganda, recebe-se um *briefing* meia hora antes de se criar o anúncio e fica-se sabendo o que se pode e o que não se pode dizer. Às vezes o que não se pode é 90 por cento do que você gostaria de dizer, e é preciso operar dentro dos dez por cento restantes.

— *Isso também vale para o roteiro?*

— Claro, há a censura. Mas não tenho grande respeito por quem fica falando muito nisso. Numa página famosa, logo no início de *Memórias do Cárcere,* Graciliano Ramos explica porque demorou mais de dez anos para escrever o livro, que é sobre as prisões em 1936, depois da Intentona, e sobre o que aconteceu nas cadeias brasileiras. Por todo esse tempo, a esquerda brasileira vinha cobrando dele esse relato. Graciliano admite que poderia atribuir à ditadura esse retardo, mas diz que seria mentira e que uma mentira inicial faria parecerem mentiras todas as verdades de suas *Memórias.* A nossa. ditadura, vai dizendo Graciliano, nunca impediu ninguém de criar; proibiu livros que eram meros panfletos e disso não adveio nenhum prejuízo para a cultura brasileira. O que Graciliano diz é que ninguém jamais desfrutou de liberdade total: começamos oprimidos pela sintaxe e terminamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social. Na brecha que existe entre uma e outra podemos nos mexer e acredito que a propaganda nos ensina muito isso — a ser malandro.

LEOPOLDO SERRAN

— *Isto lhe trouxe também maior maleabilidade?*

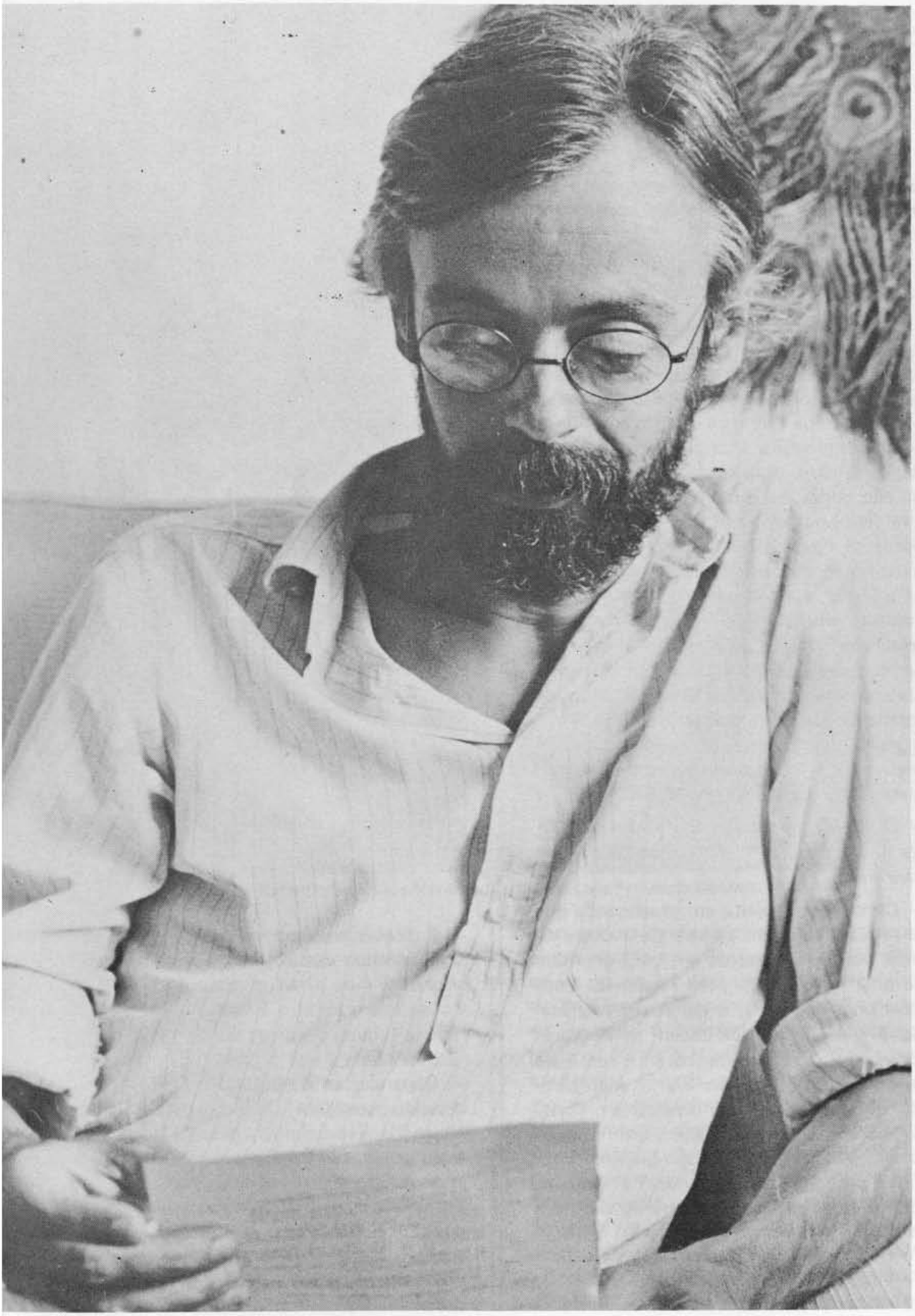
— Posso não ser o melhor, o bom roteirista, mas *transo* todos os gêneros, entendo e gosto deles. Claro, sinto-me um pouco solto no ar nos filmes de época, sobretudo se discutem pouco as idéias. Mas do resto eu cuido. Prefiro as coisas urbanas às rurais, porque estão mais perto de mim. Mas lido com tragédias, melodramas, comédias — o que vier. Nem tudo me traz o mesmo prazer; estaria mentindo se dissesse o contrário. Mas para sobreviver na profissão é preciso fazer o que faço e não sinto a menor vergonha disso. Pode ser uma comédia erótica; mas garanto que nessas comédias eróticas há muita coisa inteligente e que vale a pena ser vista. Não são de baixo nível.

— *Mas num filme político e numa pornochanchada o nível das artimanhas que o roteirista deve criar é diferente.*

— Já falei sobre censura. Mas veja: não me lembro de ter trabalhado ultimamente, a partir de propostas de filmes que me chegaram, muito preocupado com a censura. E também não tenho sido censurado. Claro que todos os filmes têm cortes, mas são cortes negociados. Evidentemente, há um limite além do qual a censura passa a alterar a obra. Pelo amor de Deus, não pensem que estou conciliando com a censura. Apenas acho que ela tem hoje flexibilidade infinitamente maior do que tinha há três ou quatro anos. Houve a distensão; apesar disso, a censura ainda comete monstruosidades.

— *Glauber Rocha, há pouco tempo, numa entrevista, disse que existem poucos autores no Brasil porque os diretores em geral não escrevem seus roteiros ou, então, baseiam-se em outras obras. Acabam fazendo adaptações por não terem idéias originais. A questão é essa: até que ponto vai a participação do roteirista e onde começa a do diretor?*

— O que Glauber diz é verdade. Aliás, quero deixar claro: Glauber é o brasileiro mais inteligente que conheço. Isso não me faz concordar com todas as coisas que ele anda dizendo; ele erra muito, mas o teor de criatividade que tem no erro é uma coisa assombrosa. Considero que Glauber, que eu conheço desde 1962, está certo ao propor algo que é verdade para ele. E cobra isso dos amigos, com uma visão intolerante para as diferenças humanas; no entanto, as pessoas são diferentes. Veja o Joaquim Pedro de Andrade: é um grande diretor. Se você olhar pela ótica do Glauber, Joaquim Pedro já nos deu Dalton Trevisan, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade — mas ele mesmo, Joaquim Pedro, que é bom, ainda não veio. Quanto à questão do roteiro, esteve aqui um repórter de *Veja* e me perguntou, a propósito de *Tudo Bem*, cujo roteiro foi publicado em livro: "Você acha que é uma obra de arte autônoma?" Respondi que não. E não é porque, se você entregar o mesmo roteiro a cinco diretores diferentes, eles farão cinco filmes diferentes — ruins, bons, maravilhosos ou razoáveis. Então, o criador último do filme é o diretor e nisso Glauber está dizendo uma verdade. Algo muito óbvio; se isso me aborrecesse, teria de parar de fazer roteiros e ir dirigir filmes. Só não posso negar uma evidência. Isso não exclui meu direito de intervir como agente criador num filme. Contribuo muito; sou cúmplice de todos os filmes que escrevi; no caso dos que saíram bons, seria melhor dizer co-autor. Não me excluo de nada do que faço. Talvez apenas de *Um certo capitão Rodrigo* que, na minha opinião, foi construído errado desde o início. Não posso lhe dizer que sou o principal autor, mas já dei qualidade a muitos filmes, que não a teriam se não os tivesse escrito. Isso ainda não me faz autor do filme, do qual participei escrevendo, mas não realizando as duas horas de imagens. A posição do roteirista não é a de ficar co-



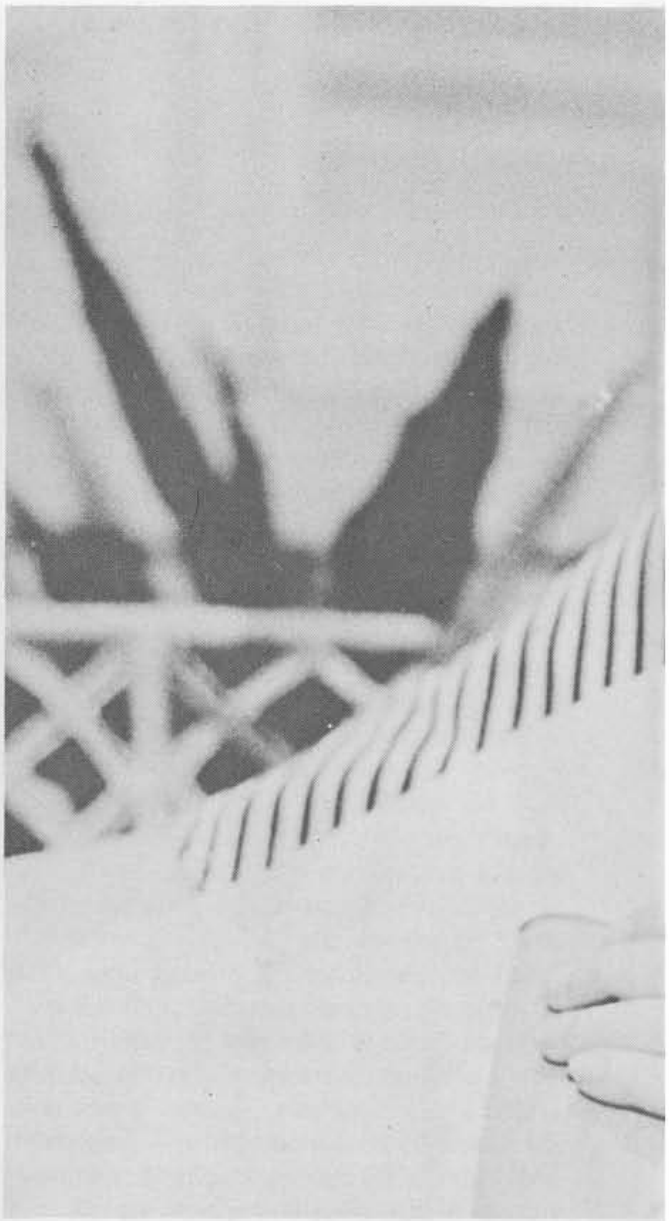
brando fidelidade ao pé da letra, como criança chorona; tem que saber com quem trabalha.

— A criação do roteiro é independente do trabalho do diretor?

— Não. Excluindo-se esse grande erro, o *Capitão Rodrigo,* jamais trabalhei num filme sem a colaboração do diretor. Às vezes sento-me para escrever o roteiro — ou seja, a peça literária que dará origem ao filme — sem ouvir ninguém. Mas, na fase da estruturação, sempre trabalho com o diretor; se ele não quiser, eu o obrigo, porque o filme será feito por ele, não por mim, e quero conhecer a pessoa que vai fazer o filme. Se trabalho só e dou o texto ao diretor para ler e filmar, ele não gostará de muita coisa que está ali. Não se trata de subserviência ao diretor, mas de uma tentativa de entender o que ele quer. Pode ser que queira uma comédia e, por explicar-se mal, termine recebendo um melodrama. Comédia e melodrama têm fronteiras muito tênues; é preciso conversar claramente até saber o que se passa na cabeça do diretor.

— O diretor, quando procura você para fazer um filme, quer que trabalhe com ele ou para ele?

— Conheci um sujeito em propaganda que se revelava com uma palavra só, o que é difícil, porque as pessoas em geral precisam de uma frase inteira para revelar-se. Você dava uma boa idéia, e ele se revelava bradando: "Compro!". É assim: os diretores de cabeça mais aberta procuram o roteirista para fazer um filme *com ele;* os mais *caretas,* que gostam de deter uma certa propriedade sobre as pessoas, pedem um filme *para* ele. Mas o trabalho é sempre conjunto. Esta é uma tradição que o cinema brasileiro jamais deverá perder, sob pena de cair num esquema de linha de montagem. E eis aí uma hipótese nada boa nem para o País nem para a gente de cinema: trará a perda de caráter e de identidade.



— E quando você escreve com outro roteirista, além do diretor, isso facilita ou complica?

— Depende; se é adaptação, facilita. Vou dar dois exemplos: *Dona Flor* e *Se Segura Malandro.* No primeiro caso, o difícil era estruturar o filme sobre um roteiro que pesava uns cinco quilos e daria para umas dez horas de filme. Era preciso pegar o sumo daquilo. E mais: como era um *best seller* de verdade (vendeu no Brasil o que muito livro bom não vende nos Estados Unidos), deveríamos preservar o livro, com sua his-

Fernanda Montenegro e Katia D'Angelo em Marília e Marina, **de Luís Fernando Goulart.**

tória que exalta a liberdade individual. Jorge Amado é um fabulista e por isto muitos intelectuais torcem o nariz para ele. Em suas fábulas, o povo é o herói e elas retratam o amor que ele tem pelo povo. Foi nos livros de Jorge Amado que a classe média aprendeu a amar o povo brasileiro e abandonou sua passividade. Fico pasmo de horror quando noto que não compreendem estas coisas. Em Jorge Amado encontramos uma estrutura muito boa; a partir daí, eu e Eduardo Coutinho pudemos dividir as seqüências e escolher: a unidade de diálogos já existia, e era de Jorge Amado; nas seqüências novas, bastava mimetizar o estilo. Eis então um caso de colaboração eficiente.

Já quando se trata de uma história original, a presença de mais de um roteirista complica um pouco. Na hora de preparar o roteiro de *Se Segura, Malandro,* eu escrevi a parte do elevador, o Armando Costa escreveu a parte da favela e Hugo Carvana, a do casal nordestino. Depois, montamos o filme como módulos mesmo. Pensamos num congestionamento, mas não havia estúdio; fez-se no elevador. A estrutura foi toda combinada previamente — o que ia acontecer em cada seqüência — mas é claro que, na hora de encaixar, foram necessários aparas e cortes. Era um filme difícil porque exigia velocidade e isto implica *know how,* além da generosidade e do talento de Carvana.

Know how só se consegue através da experimentação: tem muito que ver com o erro.

— *Você acha possível transmitir sua experiência a novos roteiristas?*

— Tentei. Dei o curso no MAM e não vou dizer que fui bem sucedido. É muito difícil, mas acho que consegui plantar algumas idéias na cabeça das pessoas. Em primeiro lugar, a idéia de que roteiro é uma peça literária. No assunto de PP e PM não toco. Falamos sobre enquadramento, que às vezes é preciso indicar, mas que é coisa de segundo plano. Quem souber escrever e entender um pouco de dramaturgia pode fazer direitinho um roteiro: é questão de querer e se esforçar. Voltando ao Glauber, o brasileiro mais inteligente que conheço, em 1966 ele me perguntou: "Você sabe por que todo mundo tem idéia para um filme e quer fazer filmes?" Respondi: "Porque todo mundo é apaixonado por Hollywood". E ele disse: "Não, é isso também, mas não o principal. É que o sujeito olha aquilo na tela e inconscientemente *saca* que é fácil; pensa então que é capaz de fazer, que não é tão misterioso assim".

— *Há carência de roteiristas e excesso de diretores. Como você relaciona isto à questão da dificuldade?*

— Não creio que fazer filmes seja absolutamente fácil; apenas é mais fácil do que parece à primeira vista e mais difícil do que se pensa quando se tem um conhecimento superficial do assunto. Não basta ser criativo. No entanto, há poucos roteiristas no Brasil sobretudo porque não existe mercado de trabalho. É mais fácil enganar como diretor do que como roteirista. Todos já viram aqueles poentes de folhinha, de que o público gosta; uma mulher correndo em câmara lenta aqui, um pôr-do-sol bonito adiante, e assim se enganam os trouxas. Mas texto é mais difícil, porque subliteratura é sentida na hora, no ouvido. Há outro argumento, em que não sei se posso acreditar; às vezes acredito, às vezes não. É a hipótese de uma geração educada visualmente e que precisa de um tipo de expressão mais concreta do que traços de caneta no papel. É básico que o leitor de um romance cria muito mais do que o espectador de um filme. Todos os que leram *Dona Flor* imaginaram a *sua* Dona Flor. No filme, lá estava Sônia Braga, dada de presente, e o espectador gostava ou não. Há (ou haveria) uma geração que quer falar definitivamente e por isso busca a linguagem visual.

— *Você costuma dar indicações técnicas no roteiro?*

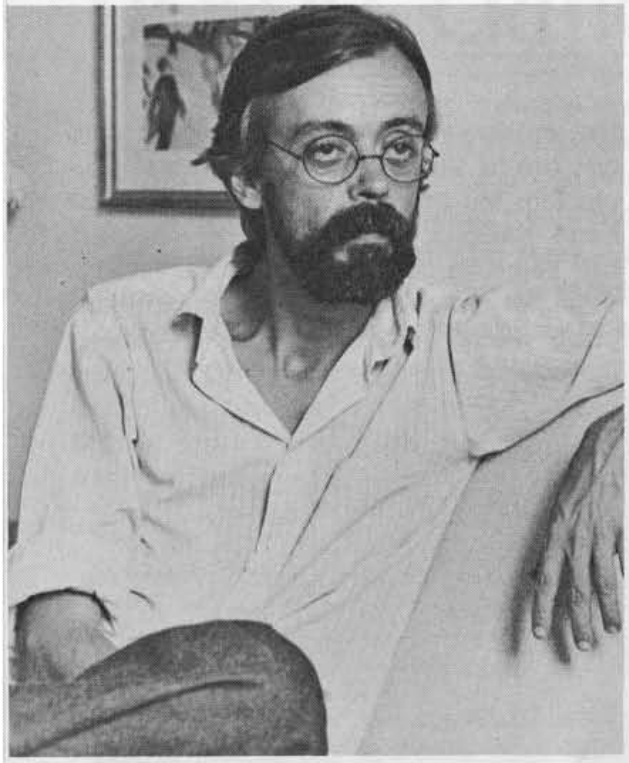
— Jamais chego a dizer ao diretor como deve filmar. Mas, em determinadas seqüências, é conveniente indicar o que deve ser filmado; pode ser preciso omitir um aspecto da imagem antes, para conseguir um resultado depois. Mas não entro em detalhes técnicos, que só podem ser considerados quando se têm todos os cenários prontos. O roteiro técnico sem estúdio já é, em si, uma excrecência; no cinema brasileiro, ele está na cabeça do diretor, que planeja as seqüências quase sempre de véspera.

— *Você escreveu algum livro, ou peça de teatro?*

— Não. Já escrevi poesia, algumas até boas, nada mais. Só cinema e propaganda. Meu trabalho é bem intermediário entre literatura e cinema. Não gosto de roteiros teatrais. Não escrevo para teatro, e este é um problema que tenho de enfrentar, agora que começo a escrever para a televisão. Estou fazendo o roteiro de uma série com Hugo Carvana, Denise Bandeira, Procópio Mariano e Lutero Luiz. Escrevo em conjunto com Antônio Carlos Fontoura, Aguinaldo Silva (que fez comigo o curso do MAM), e um rapaz novo, Doc Comparato. A televisão, pela sua própria velocidade, exige um texto teatral e não é este exatamente o meu ramal.

— *Parece que, no cinema brasileiro, há hoje maior respeito pelo roteiro.*

— Alguns diretores seguem à risca o roteiro, outros improvisam. No primeiro caso está Bruno Barreto; no segundo, Arnaldo Jabor. Mesmo o Glauber faz ele mesmo o



roteiro, trabalha com um. Glauber aliás escreve muito bem, há vários diretores que escrevem: Cacá, Jabor, Joaquim Pedro, Escorel. E, entre os roteiristas, Armando Costa, Eduardo Coutinho, Antônio Carlos Fontoura e eu mesmo somos filhos de uma escola de dramaturgia que se chamou Centro Popular de Cultura. Lá se aprendeu muita coisa, não só fazendo pecinhas de teatro como discutindo idéias. Discutir idéias é muito importante para a formação desses profissionais. Se eles trabalham sob certas condições e geralmente mais depressa do que seria desejável, não há como culpá-los: trata-se da luta pela vida e nisso eu me incluo. Pouco importa o que eu ache ou deixe de achar: na medida em que ocorrer a industrialização, a profissão de roteirista passará a existir como categoria. A existência da profissão e o número de profissionais, depende do dinheiro que seja aplicado em roteiros. E a indústria não só nasce com pouco dinheiro como não notou ainda que é com o roteiro que surge a idéia e o filme.

— *Mas o cinema não deixa então de ser uma aventura?*

— O cinema tem um quê de aventura, e durante muito tempo foi essencialmente isto mesmo. Mas pode ser uma aventura bem paga. Ser bem pago não é ser *careta.* Veja: fiz seis roteiros e meio em um ano e isto é humanamente impossível. À medida que você trabalha, sua vida pessoal passa, com dias alegres e dias de depressão. Pouco importa: você tem que produzir num tempo muito curto. Por isso, ganhar pouco é péssimo para a criação. Alguns sentam diante da máquina e produzem rapidamente coisas maravilhosas. Outros precisam de tempo. Lembro-me da história do estúdio norte-americano em que resolveram instalar relógio de ponto para os roteiristas, um bando de bêbados que só chegavam para trabalhar às três horas da tarde. Ao entregar o primeiro roteiro sob o novo regime ao diretor do estúdio, um roteirista ouviu o veredito: "Isto é a maior droga que você já escreveu". E a resposta foi: "Não sei como explicar. Foi feito das 9 às 6, todos os dias". As pessoas ficam indignadas porque o pessoal de criação tem um horário menos rígido. E é simples: por exemplo, antes das 11h30m, meu QI não passa de 70, 75. Estou sonado, não penso direito. Se me botarem para criar, vão se dar mal. Acostumei-me a trabalhar de tarde e à noite, mas mesmo isso, em geral, fazia com dificuldade; meu trabalho rende melhor à noite. Por outro lado, é preciso que se diga: por mais dinheiro que haja, não surgirão uns cem roteiristas maravilhosos do dia para noite. Para fazer roteiros é preciso escrever bem e conhecer cinema, anos e anos assistindo. Abrindo-se o mercado, surgirão mais alguns, certamente.

— *Como foi o seu trabalho em* Marília e Marina?

— Gosto do filme mas tenho um estranhamento com ele. Foi escrito há 11 anos e produzido há três. Consegui reescrever umas cinco ou seis seqüências, mas não houve tempo para refazer o resto: já estava sendo filmado. Alguns aspectos do filme sofreram com essa defasagem de oito anos. A gincana, quando foi escrita, era uma representação esplêndida: a classe média ganhava sua parcela de poder, com seus carros envenenados atropelando gente em

busca do primeiro prêmio, que era um Renault Gordini. O filme fazia uma alegoria, a partir do mundo vivido. Quando o produziram finalmente, a gincana tinha já um leve sabor de nostalgia e com isso perdeu sua força. Certas seqüências se diluíram, perderam o impacto. É o caso do professor de português que tinha uma primeira edição de Machado de Assis. Não o agrediam, não o seguravam, não o deixavam nervoso: simplesmente lhe tiravam uma relíquia, de sua vida, de sua casa, e a levavam para a gincana, *no peito*. De um fascismo exemplar: o dinheiro vale mais que essas coisas. O filme é reprimido, trata de gente reprimida. Mas isso é do poema, e o filme aceitou. Em 1968 já estava errado, vivíamos um momento de confusão. Mas em 1974 não dava mais para isso. O filme é defasado, mas há coisas nele que eu adoro. Por exemplo: o monólogo de Nélson Xavier contando sua infância, como queria ser beque do Flamengo. Ou a cena em que Joana Fomm flagra Marina e o marido no Antônio's e diz: "Você bem podia ter escolhido uma pizzaria. Não precisava ser logo aqui, onde estão nossos conhecidos". O filme partiu de um roteiro que escrevi com o próprio Luís Fernando. Sem ser uma obra-prima (essas não envelhecem em oito anos), era bastante interessante. E, com todo o envelhecimento, fez sucesso em Belo Horizonte, pela simples razão de que essa é a cidade mais reprimida do Brasil. Trata-se de um filme amado por toda mulher que esteve no colégio interno. Fala de preconceitos que a gente acha que não existem mais e no entanto existem.

— *Que roteiro você está fazendo agora?*

— *Shirley*, para Babenco. Mas outro roteiro meu deve ser lançado agora como filme: *Revólver de Brinquedo*. Este eu fiz por vontade própria, inscrevi num concurso, ganhei e vendi. No entanto, o filme do Calmon padece de uma deficiência grave. Precisava, na época, de Cr$5 milhões e nove semanas de filmagem; foi feito com Cr$1,5 milhão e quatro semanas de filmagem. Como ninguém faz milagre, isto aparece muito na tela. Luiz Carlos Barreto diz que não há filmes caros nem baratos, cada um tem seu preço. O problema é que Roberto Bataglin, o produtor de *Revólver*, não percebeu bem isto e resolveu fazer o filme por um custo muito mais baixo, num prazo muito curto. Não dava. O roteiro prevê exterior-dia, interior-noite, exterior-noite, interior-dia. Como foi para um concurso, não me preocupei em saber quantas externas havia. Prova-se mais uma vez que a economia em cinema custa caro.

(Entrevista a Sérvulo Siqueira e José Haroldo Pereira)

FILMOGRAFIA

1963 — *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues
1966 — *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues (só argumento)
1968 — *Copacabana me Engana*, de Antônio Carlos Fontoura
Dezesperato, de Sérgio Bernardes Filho
1969 — *A Máscara da Traição*, de Roberto Pires (diálogos)
1971 — *Um Certo Capitão Rodrigo*, de Anselmo Duarte
1974 — *A Estrela Sobe*, de Bruno Barreto
1976 — *Marília e Marina*, de Luís Fernando Goulart
Dona Flor e Seus Dois Maridos, de Bruno Barreto
1977 — *Se Segura Malandro*, de Hugo Carvana
Gente Fina É Outra Coisa, de Antônio Calmon
Revólver de Brinquedo, de Antônio Calmon
Tudo Bem, de Arnaldo Jabor
1978 — *O Bom Marido*, de Antônio Calmon
Na Boca do Mundo, de Antônio Pitanga
Amor Bandido, de Bruno Barreto
1979 — *Bye, Bye, Brasil*, de Carlos Diegues (em filmagem)
Shirley, de Hector Babenco (em preparação)

Prêmios:

Coruja de Ouro/79, por *Copacabana me Engana* (juntamente com Antônio Carlos Fontoura e Armando Costa)
Concurso Nacional de Roteiros (INC-Embrafilme), por *Revólver de Brinquedo*

(Pesquisa de Thereza Schlaepfer)