Joffily e o medo de dirigir uma comédia

Entrevista com José Joffily

José Joffily Filho nasceu em 1945, em João Pessoa (PB). Veio para o Rio de Janeiro com oito anos de idade. Iniciou sua carreira no cinema fazendo o still *do filme* As Aventuras Amorosas de um Detetive Português *(1975), de Stefan Wohl. Realizou os curtas-metragens* Praça Tiradentes *(1977),* Alô Tetéia *(1978),* Galeria Alaska *(1979),* Curta Seqüência *(1979),* Copa Mixta *(1980) e* Amazônia *(1982) e o vídeo* Voando com os Pés no Chão *(1983). Roteirista dos seguintes longas-metragens:* O Sonho não Acabou *(1980),* Parahyba Mulher Macho *(1982),* O Rei do Rio *(1984),* A Filha dos Trapalhões *(1984),* Avaeté *(1985),* A Cor do Seu Destino *(1986),* Urubus e Papagaios *(1987) e* Amor Vagabundo. *Em 1987 dirige seu primeiro longa-metragem,* Urubus e Papagaios, *baseado no romance* Dona Anja, *de Josué Guimarães. É professor adjunto do curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense. Prepara seu segundo longa-metragem,* Morte na Ullen Company, *inspirado no livro de seu pai.*

José Joffily — Eu exerci várias funções no cinema. Comecei no filme do Stefan Wohl, *As Aventuras de um Detetive Português*, fazendo *still*. Foi minha primeira experiência, em 1975. Anteriormente eu trabalhava como repórter — viajava, fotografava, escrevia, depois voltava. Na época, eu tentei organizar uma agência de notícias, eu estava no meio desse trabalho quando apareceu esse convite para trabalhar com o Stefan. Eu trabalhava sozinho, quando participei desse filme. O que me entusiasmou mais foi a realização coletiva. O que me surpreendeu mais foi essa vivência de um grupo querendo produzir alguma coisa.

Logo em seguida eu comecei a trabalhar como fotógrafo, trabalhei em diversos filmes. Minha formação foi muito prática. Trabalhei como assistente de fotografia, e aí me associei com o pessoal da Corisco Filmes (na época era o Roberto Moura, o Murilo, Serginho, Emiliano) e comecei a me interessar pelo outro lado do cinema, que era, na realidade, os filmes que a gente estava interessado em fazer mas que a gente não tinha condições de viabilizar na época. Quando saiu a regulamentação do curta-metragem nós já tínhamos alguns filmes prontos, e aí houve a possibilidade de fazermos os filmes que a gente queria. Então realizamos vários curtas, as pessoas trocavam as funções em cada filme, além de uma troca de idéias muito fértil. Nessa época eu realizei os curtas *Praça Tiradentes* 77 (documentário), depois um filme de ficção, *Alô Tetéia*, *Galeria Alaska* e *Copa Mixta*.

Copa Mixta era sobre Copacabana, meio ficção, meio documentário. Na época nós discutíamos muito sobre a questão do filme documentário ser uma manipulação do que o autor vê. Você pinça da realidade determinados aspectos e escolhe quais desses aspectos você vai pinçar, depois ordena-os em determinados seguimentos, depois opta por essas ou aquelas entrevistas, depois ainda dá uma ordenação final na moviola a partir das discussões teóricas em torno de ficção e documentário. Isso repercutiu muito na realização desses dois documentários — *Galeria Alaska* e *Copa Mixta*.

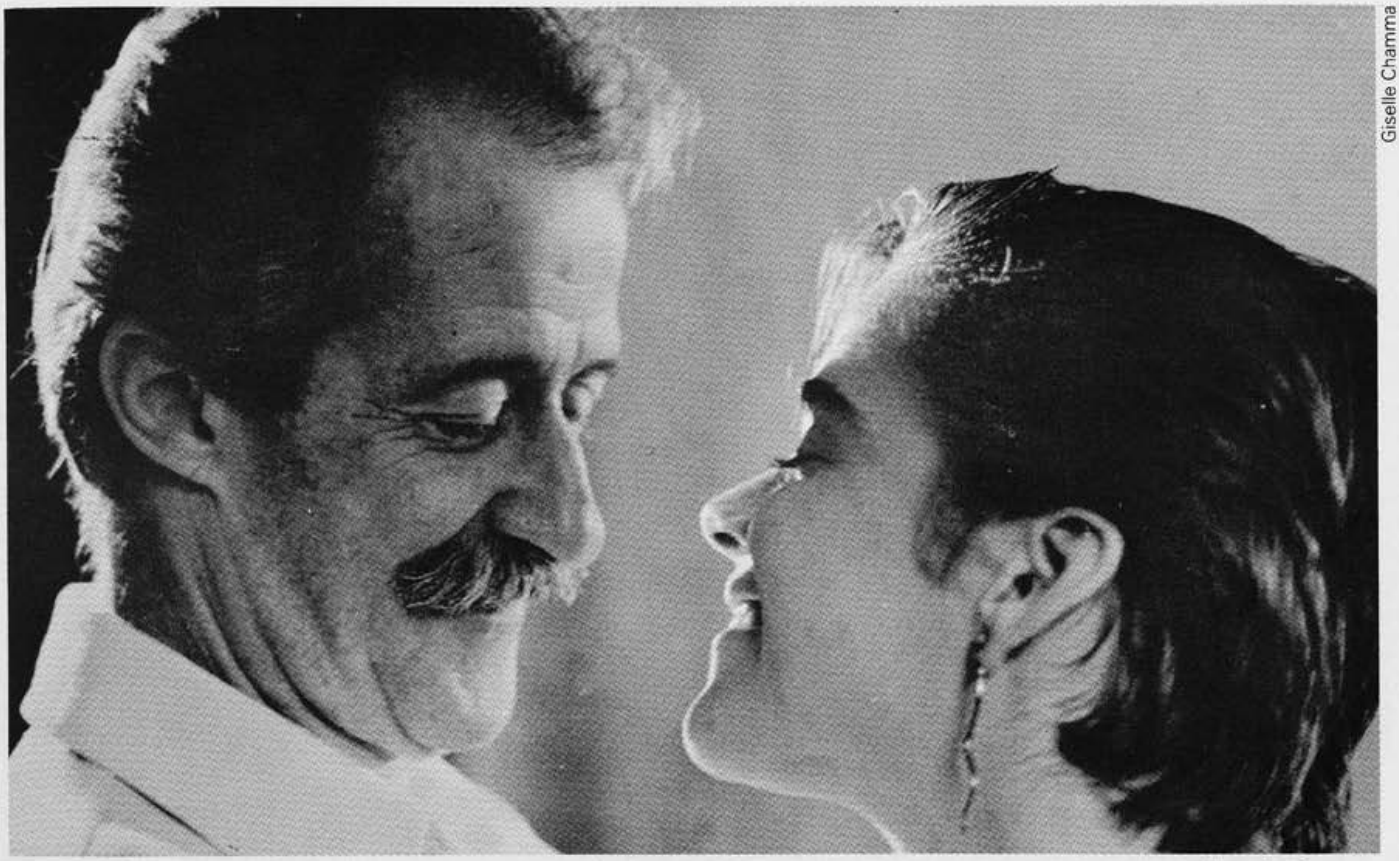
Nessa época, comecei a trabalhar com o Sérgio Rezende e nós também conversávamos sobre essa preocupação de documentário e ficção e a autonomia que a gente achava que o realizador deveria ter no documentário, se utilizando dele, já que a utilização era visível. Quanto mais os autores pretendessem mostrar distância do assunto, aquilo encobria uma pretensa "realidade" do assunto. Nós partimos para interferir mesmo na realização dos documentários, utilizando música e outros recursos para dizer o que queríamos. Essa conversa também rolava muito no filme que o Sérgio dirigia na época, chamado *Até a Última Gota*, que eu fotografei. No decorrer das filmagens eu discutia muito esse assunto.

Depois escrevi com o Sérgio e o Durán o roteiro do filme *O Sonho não Acabou*. Em seguida a Tizuka me convidou para escrever junto com ela o *Parahyba Mulher Macho*, depois houve o *Avaeté*. Eu tinha um projeto que estava tentando produzir, intitulado *Morte na Ullen Company*, que era para ser filmado no Maranhão. Mas no meio dessa história pintou um convite do Joaquim Carvalho para adaptar e dirigir *Urubus e Papagaios*, de um livro do Josué Guimarães. Depois colaborei no roteiro do Durán, *A Cor do Seu Destino*, e no do Sérgio Rezende, *O Homem da Capa Preta*.

Eu estava em plena execução do projeto do filme *Morte na Ullen Company*, tinha terminado de escrever o roteiro, mas estava em dificuldade de articulação da produção, quando surgiu o convite do Joaquim Carvalho para fazer a adaptação do livro e dirigir esse projeto.

Quase todas as pessoas que trabalharam comigo na realização desse filme eram pessoas com as quais eu já havia trabalhado. O roteiro é meu, do Durán e do Joaquim Carvalho.

Fazer cinema é ter projetos. Eu achei e acho que posso fazer um bom filme desde que eu me interesse pelo assunto. Quando o Joaquim me propôs que eu fizesse a



Giselle Chamma

Urubus e Papagaios *focaliza o amor entre um cinqüentão (Nelson Dantas) e uma jovem (Dora Pellegrino).*

adaptação do livro, eu achava que se eu me interessasse e procurasse tirar daquilo ali alguma coisa que me interessasse eu conseguiria fazer um bom filme. Na realidade, essa condição de diretor contratado é uma situação difícil para você separar aqui. Não existe uma indústria cinematográfica que permita essa condição de diretor contratado, que ele se abstenha dos problemas de produção ou de quaisquer outros problemas. Eu me sentia, desde o início, engajado nesse projeto como se fosse meu. Então procurei tirar dele todo o interesse. Eu sabia que só seria um bom filme se eu me interessasse por ele, se ele fosse visceral para mim. Então tentei trazer esse projeto para perto de mim, na medida em que eu ia fazer a adaptação do livro, na medida em que ia trabalhar com esse assunto desde o início, com a cumplicidade do Durán, que é uma pessoa com a qual eu já havia trabalhado muito. Procurei transformar esse projeto num projeto meu. Aos poucos fui esquentando o coração com esse projeto.

Não houve um grande choque para mim na realização desse meu primeiro longa-metragem. Eu tinha toda essa experiência anterior, toda essa vivência, que fez com que *Urubus e Papagaios* fosse uma continuação do meu trabalho e não um parênteses, uma cunha dentro da minha carreira.

Desde o início tinha uma dificuldade muito grande para mim que era lidar com uma comédia — a proposta era uma comédia. Comédia é uma coisa muito delicada de lidar com ela. Existe uma certa aristocracia que repele o gênero comédia, é um gênero marcado. Então eu tinha muito esse receio: já que eu ia lidar com a comédia, como é que ia ser a reação das pessoas diante dessa comédia? Por outro lado também o público é implacável com esse negócio de comédia: ou acha graça ou é um desastre. Não tem meio termo. Tinha um pouco esse pânico.

Acho que é bem mais difícil escrever um roteiro para você mesmo do que para outra pessoa. Embora você, como roteirista, se envolva em todos os aspectos, desde a

produção — porque você vai escrevendo e vai sabendo as condições em que serão filmadas aquelas cenas —, quando você está escrevendo para você, você se sente muito mais no fogo. O roteiro chega a um ponto em que você termina, põe o ponto final e por mais que você escreva e reescreva esse roteiro para quem for dirigir, chega um determinado ponto que seja o que Deus quiser. Aquelas folhas de papel vão lá para o *set* e o diretor é que vai ficar responsável por aquilo. Quando você sabe que você vai acompanhar aqueles papéis no *set*, que você vai transformar aquilo em imagens, o medo é maior.

Quando eu fiz o curta *Alô Tetéia* eu senti, por parte de várias pessoas, uma repulsa por eu ter realizado uma comédia. E na época era sacrilégio maior porque era um curta-metragem, e o curta-metragem tinha que ter uma coisa de "avante Brasil", tinha que ser documentário e tinha um peso no curta-metragem da época, eu sentia demais isso. *Alô Tetéia* era um curta-metragem que não tinha isso: ao mesmo tempo era uma ficção e uma comédia. Na ocasião eu não atinava o porquê daquela coisa. No cinema, as pessoas gostavam do filme, riam, se divertiam, mas tinha uma certa ojeriza por parte de outras pessoas. Só mais tarde é que eu fui aos poucos entendendo o porquê dessa ojeriza à comédia.

Urubus e Papagaios é um filme passado no interior. E eu pensava comigo: Como é que eu vou fazer um filme que se passa numa cidade do interior, como é que eu vou lidar com isso. Tanto que a minha opção foi trabalhar com o interior como eu imaginava que era. Pode ser que não tenha nada a ver com a realidade. Eu escrevi esse roteiro pensando no que seria uma cidade do interior, eu não tinha essa vivência para poder escrever sobre esse assunto. E é curioso que, depois de realizado o filme, eu tenho conversado com algumas pessoas que tiveram e que têm uma vivência em cidade do interior e o filme, à primeira vista, para quem vê o filme aqui na capital talvez seja meio absurdo, mas pelas histórias e pelos relatos de pessoas que moraram a vida inteira em cidades do interior, o imaginário que a gente fez, que nós, roteiristas, fizemos de uma cidade do interior do Brasil, é muito próximo dos relatos dessas pessoas que têm essa experiência de viver numa cidade do interior.

Quando eu comecei a ver cinema eu adorava os filmes com Oscarito, Grande Otelo, Zé Trindade. Depois passei a ter um certo receio de gostar dessas pessoas, porque não era demonstração de erudição cinematográfica gostar desse tipo de filme, me sentia um pouco um animal estranho gostando desses filmes. Na realidade, quando fiz o *Urubus e Papagaios*, eu tinha muito presente na minha cabeça esses personagens e esses comediantes. Eu tinha vontade, talvez, de resgatar um pouco esse tipo de humor, naturalmente em outra época, em outro contexto.

Urubus e Papagaios tem um pouco mais de malícia do que os filmes rurais. Digamos que é um misto de um filme rural escrito por uma pessoa que morou a vida inteira em Copacabana. Ele passa esse humor, vê o preconceito e o reacionarismo de uma cidade rural com a ótica de uma pessoa que morou a vida inteira em Copacabana.

O roteiro se afastou muito do livro. Alguns personagens continuaram os mesmos. Basicamente, em termos de fatos e personagens, ficou a história da paixão de um velho, de uns 70 anos, correspondida, por uma moça de seus 20 anos. Esse casal se muda para uma cidade do interior. A princípio, ele é recebido com honras e homenagens (ele volta para a cidade depois de 50 anos). A cidade, enquanto o homenageia, crê que a menina é sua filha. No decorrer da história, os que o homenagearam descobrem que, na realidade, aquela menina não é filha dele, mas há uma grande paixão que os dois vivem intensamente. A partir daí as homenagens vão por água abaixo e a cidade passa a hostilizá-los. Isso corresponde à introdução do livro. Então a adaptação foi basicamente feita em cima desse prólogo. Eu não sei como é que o Josué Guimarães veria esse filme hoje. Na realidade, é sempre difícil, porque a relação do autor do livro com o filme quase sempre é insatisfatória. Mas o Josué morreu em março de 1986, e essa curiosidade que eu tinha de ver como ele reagiria a essa adaptação não é mais possível.

O filme ficou cinco meses parado na prateleira. Só foi terminado em dezembro de 86. Eu retomei o filme em outubro, e concluí em maio. Fiquei vendo aquele filme parado, durante cinco meses. Só quem passou por essa aflição entende o que eu senti. Aquela coisa parada, se deteriorando, o magnético começando a colar, se deteriorando materialmente mesmo, aquela coisa virando farofa. Teoricamente ou em tese, eu tinha sido convidado para dirigir esse filme, era um projeto que o Joaquim Carvalho tinha me chamado para dirigir e a Embrafilme tinha entrado com o avanço da bilheteria. E eu via aquela coisa e ninguém tomava providência. Havia uma queda de braço entre o produtor e a Embrafilme no sentido de quem iria bancar os custos da finalização e eu, na minha ansiedade, vendo aquele material se deterio-

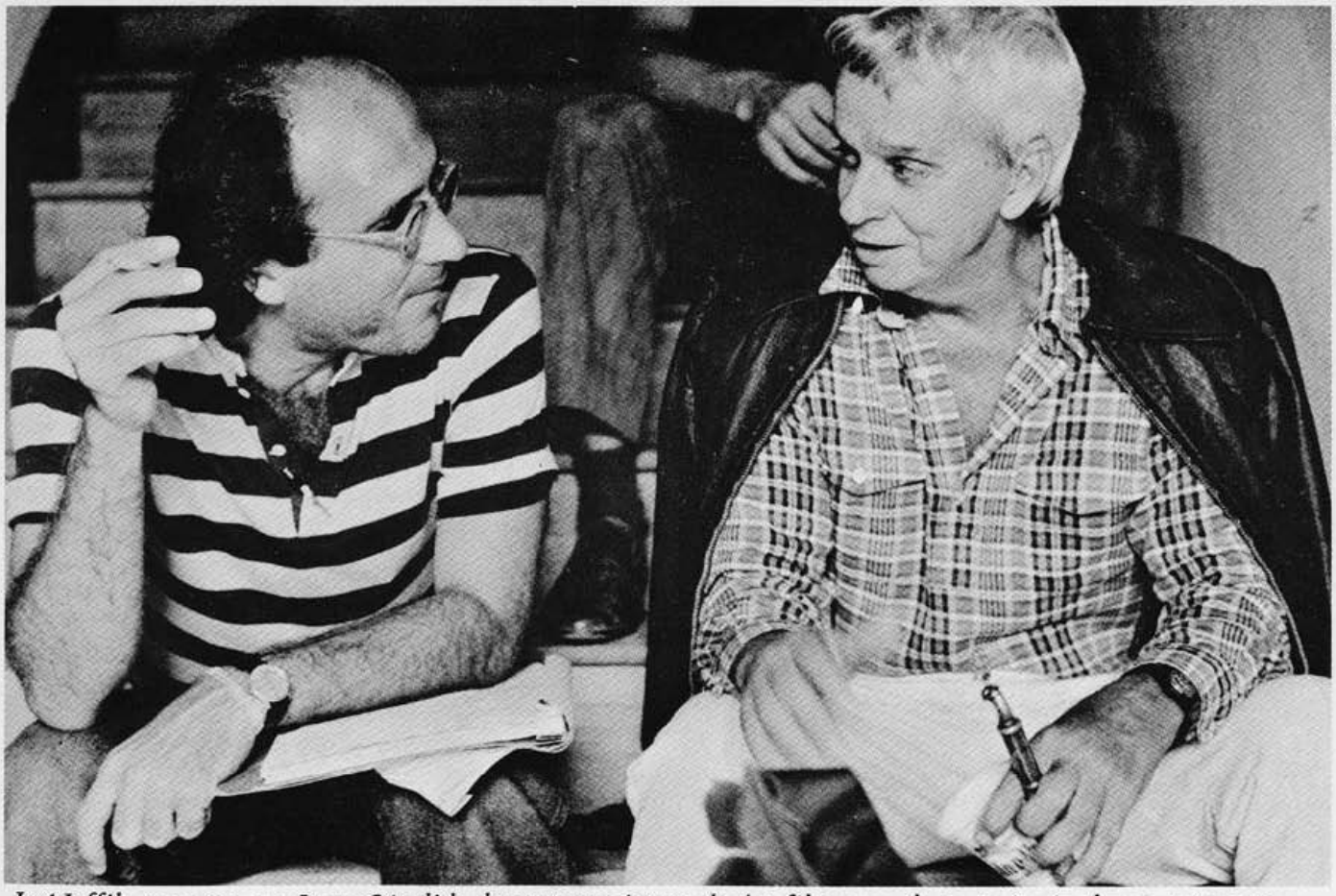
rando, sem ter como intervir. E aí numa coisa até extemporânea, porque eu tive a visão certa de que, a partir daquele momento, eu queria ser o pai e a mãe daquele filme, eu devia assumir aquela coisa e devia de uma vez por todas passar também a produzir meus longas-metragens como eu tinha produzido meus curtas-metrangens. Já que eu tinha aceitado aquele desafio na época de fazer um filme como diretor contratado, não era tarde para eu virar um produtor. E aí, agora a minha determinação é passar a produzir os meus próprios filmes. Diante daquela queda de braço entre o produtor e a Embrafilme, tendo no meio a minha aflição, eu falei: Não, eu vou bancar isso, eu finalizo, eu pago todo mundo. O filme estava devendo a laboratório de som, a montador, ao pessoal da criação da apresentação etc. Então eu dei um dinheiro para o produtor, paguei as dívidas do filme e comecei a contratar os serviços para finalizá-lo. Aí o filme passou para a Cuevos, que é a minha produtora.

Filme Cultura — Como foi a construção do personagem interpretado pelo Nelson Dantas?

Joffily — Acho o personagem do velho, brilhantemente interpretado pelo Nelson Dantas, um personagem moderno, inteiramente contemporâneo, um personagem em sintonia com a vida, com o mundo, sabe de tudo, é uma figura meio sábia. O personagem dele é um pouco isso, o eterno, não o moderno.

O personagem do Nelson no livro é um personagem meio gaiato. Na realidade a gente procurou juntos — eu e o Nelson — dar um tratamento inverso ao que era o personagem do livro.

Parecia difícil concatenar a coisa cômica, a comédia, e, ao mesmo tempo, aquele tom do personagem do Nel-



Giselle Chamma

José Joffily conversa com Ivan Cândido durante um intervalo das filmagens de seu primeiro longa-metragem.

son, um personagem que não entra na comédia, mas que tinha que ser um personagem agradável. Eu tinha muita simpatia pelo casal, então, na realidade, o tratamento foi um pouco por aí. O Nelson trabalhou com tanta sabedoria como tem o personagem; o Nelson tem a sabedoria do personagem. A cada dia que o Nelson apresentava o personagem para mim era uma surpresa. Até as pessoas diziam que eu ficava rindo quando via o Nelson e a Dora Pellegrino trabalharem, apesar de não serem os episódios cômicos dentro do filme.

Eu tinha uma grande admiração pelo Vittorio Gasman. Na época que eu estava trabalhando no roteiro, vi uma entrevista longa do Vittorio Gasman no programa *Conexão Internacional*. Eu liguei por acaso a televisão e tinha a entrevista com o Vittorio Gasman. Eu estava pensando na história do filme, no roteiro, e aí fiquei inteiramente influenciado. Inclusive o trecho da conversa no coreto é *ipsis litteris* a entrevista do Vittorio Gasman com o Roberto D'Ávila. Eu literalmente reproduzi o que ele dizia com relação à vida, ao mundo, aos amigos, às mulheres, enfim, como é que ele via esse mundo todo. Em conversa com o Nelson Dantas, depois, eu até revelei para ele essa inspiração, essa coisa do desembargador. Quando eu vi o porte do Vittorio Gasman na televisão e quando vi a sabedoria dele ao falar do ato de representar, ao falar da trajetória dele como ator, com tanto encanto, com tanta beleza, me motivei demais e construí também um personagem muito em cima dele, não de um personagem que ele, Vittorio Gasman, tenha feito, mas em cima dele, ator, em cima dele que escolheu esse ofício para viver, para se comunicar.

Joffily — Todo o elenco do filme é formado em teatro. Eu tenho uma profunda admiração pelas pessoas que escolheram esse ofício de representar. Vejo muito teatro e passei a ver mais ainda na seleção dos atores do filme, elenco jovem e tudo. Eu queria buscar esse elenco. Eu não precisava de atores que tivessem experiência na televisão, precisava de atores que soubessem lidar com essa coisa do representar. Eu já conhecia o trabalho da Dora Pellegrino. A gente conversou muito antes do filme começar. Como o prazo de filmagens era muito reduzido, tínhamos apenas cinco semanas para filmar, eu sabia que não ia ter tempo de conversar com os atores no decorrer da filmagem, não ia ter tempo de conversar no *set* com os atores. Então eu me preparei o mais que pude, antecedendo as filmagens, conversando com os atores, compondo os personagens. No *set* era para chegar, filmar, cumprir o plano de trabalho, terminar aquilo em cinco semanas. O filme era de orçamento baixo, eu não podia me conceder esse tempo de poder conversar com os atores nas filmagens.

Joffily — Uma das coisas que eu lamento nesse filme — e aliás eu estou começando a providenciar para o próximo — é não ter feito um diário de bordo, da viagem que é fazer um filme. Quando você está fazendo um filme você anota, em mil pedacinhos de papéis, mil conversas, coisas que você pensou, aquilo termina se dispersando. Mas no meu próximo projeto, *Morte na Ullen Company*, eu já tenho um diário da viagem, um diário de bordo. Porque aquele trabalho também significava uma reflexão em torno do cinema, em torno de direção, em torno de fotografia etc. O diário gera uma outra peça sobre a qual você possa avançar no próximo trabalho. Então eu tenho agora esse sentimento preciso, quero um diário de bordo, quero avançar em função desse diário de viagem e quero que essas experiências... Evidentemente muitas delas são absorvidas automaticamente, mas outras eu tinha vontade de retomar.

(...)O Glauber dizia uma coisa que ele tinha razão: "Diretor de cinema no Brasil é aquele que consegue dinheiro para fazer os filmes". E sob esse aspecto da produção, talvez seja aquele que eu mais aprendi e que será mais importante para mim. Tive a convicção de que essa afirmação do Glauber é inteiramente pertinente. Essa experiência me ensinou muito para fazer o próximo. Ver como é essa conjugação de esforços para a obtenção de recursos, como é que isso na realidade é o mais importante para conseguir realizar o projeto seguinte.

Quanto aos curtas-metragens, na realidade, como eu trabalhava escrevendo roteiros, fotografando, trabalhando no mercado de filmes comerciais também, enfim, trocando participações nos filmes, consegui viabilizar os curtas-metragens que eu queria. Então fiz absolutamente os filmes que eu queria fazer. Nos curtas que fiz eu tinha uma autonomia total, fiz o que queria fazer, os recursos eram pessoais, meus, frutos do meu trabalho, e fruto de pessoas que se interessavam em trabalhar com participação nos filmes que eu fazia. Mas um longa-metragem, evidentemente, eu não tenho recursos para fazer sozinho e arcar com essa produção. Então é preciso ter a sabedoria e a articulação para se conseguir recursos e experiência para se produzir os filmes. Eu tinha muito pouca vivência disso, pouca experiência desses meandros, dessas articulações.

Maria Alice Vergueiro interpreta D. Matilde, a mulher do prefeito da conservadora Mimosa do Norte.

O padre (Cavalcanti) cercado de beatas: uma visão bem-humorada do reacionarismo de uma cidade do interior.