DANIEL FILHO

IQUE ESTEVES

Filme Cultura *Uma coisa que nos motivou a ter essa conversa é a sua capacidade de fazer filmes que brigam com os* blockbusters *internacionais. A relação com o público.*

Daniel Filho Você não pode pensar nisso com preconceito, tem que acreditar, achar que é uma coisa boa. Para mim, um filme fazer sucesso é vital. Eu não vejo como não correr atrás disso. Eu me deprimo se o filme não atinge a comunicabilidade que eu queria ter. Não estou dizendo que o objetivo tem que ser conseguir seis milhões de espectadores, mas ter o objetivo de chegar às pessoas que você quer alcançar.

Eu venho do teatro, onde tem que ter gente na plateia, senão a companhia vai mal. Tem que pensar a pequeno, médio e longo prazo. Uma das coisas fundamentais é um filme bem contado, bem representado, bem executado. Hoje, fazer direito é quase uma obrigação. Quando a gente começou, não tinha aula de roteiro, essas coisas todas não existiam. Então, eu tive uma grande oportunidade quando eu caí na televisão, atrás de dinheiro para ter o que comer. Quando *Os cafajestes* estava fazendo sucesso na Alemanha, eu estava parado na porta da Líder, sem um tostão. Daí eu fui contratado pela TV Excelsior e fiquei por lá. Eu me lembro de que, quando entrei na TV, o pessoal me falava: "Não vai querer fazer Cinema Novo aqui!" Porque eu era o cara do *Boca de Ouro* e de *Os cafajestes*. Na televisão, você passa a correr atrás da audiência.

FC: *No cinema você tem que prever, deixar o filme pronto e ver a reação.*

DF: Eu sou um fanático por cinema, não só pelos filmes, mas também pelo modo como foram produzidos.

O cinema de estúdio nos anos 30 era feito como os programas de TV. As companhias tinham o seu cinema. Elas produziam, distribuíam, e elas tinham que encher suas salas.

O que ficaram fazendo no começo de carreira o Frank Capra, o John Ford, o William Wyler? Aqueles filmes de dois a seis rolos, que são como programas de televisão. O William Wyler dizia que, no sábado, ele ainda não sabia o que filmaria na terça. Então, foi essa a prática

que eles criaram, esse *know-how*. Por exemplo, aquele filme, *Gun crazy (Mortalmente perigosa)*, do Joseph Lewis: o cara fez aquele plano-sequência, por quê? Era porque ele tinha uma hora pra acabar aquilo tudo! Não dava para fazer um monte de planos, então ele fez rápido. Não levou três meses de produção, como o Antonioni fazendo o plano final do *Profissão: repórter*.

Esse cinema tem a ver com a televisão que eu fiz. O que eu tenho, sem modéstia, é a prática. Eu não me atrapalho com a câmera. Uma coisa que tenho certeza é que todos os meus filmes são bem realizados. Ninguém do público fica achando que não entendeu.

Agora estou fazendo um filme atrás do outro, porque na verdade eu trabalho quatro ou cinco roteiros simultaneamente. O roteiro do *Chico Xavier* demorou cerca de cinco a sete anos para ficar pronto. Teve uma primeira versão que não funcionava, uma segunda, até chegar a uma história coerente, mais clássica. Eu sabia, enquanto era produtor geral e artístico da Globo, que às vezes eu fazia uma coisa muito sofisticada que nem dava audiência, mas que marcava um tipo de nível de qualidade: ao verem algo de um nível mais alto, todos tentavam fazer as novelas ficarem daquele jeito. O que eu fiz na época foi uma política de estúdio.

FC: *No seu trabalho como produtor, você tem procurado fazer simultaneamente filmes mais simples e outros com maior pretensão de bilheteria.*

DF: Sim, eu acho que tem que ter isso. Eu tenho que produzir vários tipos de filme porque, se não fizer filmes como *Anjos do sol*, do Rudi Lagemann, não vou fazer outro filme maior. O mesmo quando eu faço *Tempos de paz*. Um filme barato, teatral, mas é um caminho. É um filme para fazer com pouco dinheiro, e foi lançado até com mais cópias do que eu acho que deviam ter feito.

FC: *Qual é a sua formação de cinéfilo?*

DF: Bem, se você pegar minha infância, eu sou um garoto que sempre fui levado a ver o cinema que se comunicava com o público. Eu já via filme quando era muito criança. Agora as pessoas veem TV. Na época existia uma coisa que ocupava esse lugar da televisão, era o cinema poeira. Tinha filme em série, tinha comédias curtas, tinha filme de *western*, tudo na mesma sessão. Eu me lembro de uma aula que matei, a sessão de cinema começava às duas. Tinha quatro horas e meia de programação! Eu saí às seis e meia. Cheguei em casa e tomei uma surra. Eu nasci em 1937, começo a ir ao cinema em 1943, então sou muito influenciado por cinema americano, porque era a única coisa que estava passando por aqui. E o cinema brasileiro, os filmes do Oscarito.

FC: *Você fez mais filmes de comédia. Quais eram as comédias que você via?*

DF: Eu tenho jeito para comédia, mas eu não via só comédia. Eu via muito filme policial, muitos melodramas. E também todos aqueles musicais, que agora não têm mais lugar. Nos anos 50 já começa a entrar o cinema europeu. Se eu tenho alguma influência no modo de fazer comédia, essa influência vem da comédia italiana, e não da americana. Eu adorava o Totò, o Aldo Fabrizzi. Os filmes de *western* também foram fundamentais para toda a minha geração. Acabei fazendo *Irmãos Coragem*, que nada mais é que um pastiche de *western spaghetti*. Então o americano pra mim está mais no *timing* industrial, que é uma coisa que eles fazem melhor do que ninguém, e a comédia italiana de costumes, são os dois pesos que eu colocaria como referências. E o musical, que é uma parte da minha diversão.

FC: *Sua família era do teatro de revista, você começou com o teatro de revista.*

DF: Eu começo no teatro trabalhando ao lado de Oscarito, Mesquitinha, Grande Otelo, Walter D'Ávila, e se eu não aprendi a fazer humor com esses caras, há alguma coisa errada, eu bobeei em algum lugar.

FC: *Fale um pouco sobre a tecnologia de reprodução dos filmes.*

DF: Apesar do preço cobrado e dos 50% que os exibidores ganham de cada ingresso, a gente sabe que a projeção é a pior possível. Eu já me acostumei a estar passando um filme e pessoas dizerem: "Achei o filme muito escuro". Se compararmos com antigamente, a gente acabava uma filmagem e o filme já praticamente estava pronto, era só montar e entregar. A pós-produção não tinha tanto trabalho como tem hoje. Hoje em dia, se você correr muito, você leva dois meses de pós-produção para fazer só o som. No mínimo. A gente tem um trabalho doido que, quando o filme é projetado, não está lá.

Tem um exemplo mais antigo. Com *Orfeu*, eu era coprodutor com o Cacá Diegues, e o Afonso Beato foi fazer a cópia do *Orfeu* nos Estados Unidos. E ele pediu para conferirem a luz do projetor com um diafragma. Ligaram o projetor para ver a intensidade da luz e estava quatro pontos abaixo do que o Beato tinha recomendado. Então, quando projetamos o filme, com o Tony Garrido dentro da casa e, pela janela via-se o resto da favela... A verdade é que o plano ficou escuro na projeção, não se via o ator. Aí ele teve de fazer uma cópia saturando a imagem, ou seja, sumiu a parte da favela para poder aparecer o ator. Quando chegou a tecnologia de projeção digital ficou melhor. Apesar de não ser a projeção digital ideal, de alta qualidade. O digital da Rain é um quebra-galho. Eu me lembro de ter visto há pouco tempo, em Barcelona, um filme em um multiplex. Entrei, era uma sala imensa. Fiquei prestando atenção na qualidade da projeção, com as caixas de som funcionando bem. E aqui é essa coisa. Os *trailers* dos filmes são exibidos em mono! Você faz um filme com o som em estéreo 5.1, custa um dinheirão...

Eu me lembro de um filme que fiz, *O casal*. Lembro de entrar no Mascote, no Méier. Quando entrei no cinema, notei que o som estava muito acelerado. Tinham acelerado o tempo para poder encurtar a sessão e mudar de filme rápido. Era um filme de 110 minutos, que eles mudaram para 105 minutos para poder sair mais cedo.

FC: *Falamos sobre o sucesso ser uma consequência da necessidade de sobrevivência, mas a verdade é que fazer sucesso dá onda, a onda de ter conseguido encontrar o público.*

DF: Dá onda sim. Mas você só conhece o sucesso, se conhece o fracasso. Você aprende mais quando quebra a cara do que quando acerta. Isso é um fato. Mesmo na televisão. A minha melhor novela é *O casarão*, mas foi uma quebrada de cara. É a contrapartida do sucesso. Porque eu já tive vários momentos de sucesso, é uma coisa que vai e volta. Mas também já estive no ostracismo e ninguém notou. Aqueles seis ou sete anos que a gente fica longe de tudo, os outros esquecem, mas eu sei o que aconteceu.

FC: *O Chico Xavier também pode ter um público imenso entre pessoas da classe baixa, que é um público que não vai mais ao cinema.*

DF: O *Chico Xavier* era um sucesso já cantado, eu achava que podia dar dois milhões e meio de espectadores, deu mais que isso.

IQUE ESTEVES

Pois é, ontem mesmo foi lançado o DVD. Até anteontem, não tinha como fazer *download* na internet. Hoje já tem em dezenas de *sites*. Você agora pode ver o filme, de graça, tem até com imagem em HD. Eu vi num *site*, tinha um monte de comentários, gente agradecendo: "O arquivo está ótimo!" E eu fico olhando, bestificado. Não há uma lei sobre isso? Como é que não tiram essas coisas?...

FC: *Como é o seu trabalho com os atores?*

DF: Eu filmo de primeira. Eles adoram. Antes eu ensaio muito, até eles estarem absolutamente seguros do que vão fazer. Acho isso fundamental para o ator. Há diretores fantásticos que acham isso, todos dizem que a primeira tomada da cena é a melhor. Isso mexe com tudo. Primeiro, a atuação ganha frescor. Além disso, todos ficam mais atentos: para o foco, para o som. É raro eu fazer uma segunda tomada. Essa coisa de usar preparador de elenco no *set* é uma coisa que eu não entendo. Ou eu dirijo tudo ou não dirijo.

Eu filmo agora com duas câmeras, usei isso em todos os filmes desde *A dona da história*. Mesmo quando estou certo de que o plano será aquele que eu determinei, eu deixo outra câmera ali, porque pode ser que na montagem eu precise usar. Por mais certeza que você tenha sobre o filme, ele nasce depois, na montagem, de uma forma tão forte como na etapa do roteiro. O roteiro tem uma dimensão. Mas a gente vê depois, com a equipe, toda a informação em cima do roteiro, os cenários, a arte. Aí escala os atores, os personagens começam a ter cara. Começam os ensaios, as filmagens, a coisa ganha um corpo. Quando você vai pra edição, passa a ser outro filme. Quando acabam as filmagens, eu só volto a ver o trabalho depois que o editor monta a primeira versão.

Depois eu faço uma coisa que nem sei se mais alguém faz. São feitas exibições do filme, e eu não estou presente, nem falo com ninguém antes. Pessoas são convidadas, amigos meus, e vêm assistir o material. Então acaba o filme, tem um cafezinho e, quando dão uma relaxada, as pessoas começam a falar. "Aquela cena não funciona". Às vezes faço dez, quatorze sessões, mudando as pessoas. E a cada sessão já há uma mudança no corte. Mexo na tal cena, para ver como as outras pessoas reagem. Eu não tenho a menor dó na parte de editar e montar. Daí vem o pessoal da filmagem: "Mas, Daniel, filmar aquele trem deu um trabalhão..." Eu não quero nem saber: como produtor, eu não tenho a menor dó de cortar o material de um filme meu.

FC: *E os filmes dos outros?*

DF: Naqueles que eu participo como produtor, tem diretores com quem eu tenho intimidade de dizer o que acho do filme. Com o Cláudio Torres, o Breno Silveira, o Fernando Meirelles, eu posso dizer: "Achei a cena chata, ruim, não funcionou direito" ou "o ator está mal, canastrão". Mas também não basta apenas uma crítica, você tem de dizer por que você acha que a cena não está legal, dizer por que ela não está contribuindo com emoção, nem com a necessidade de contar o enredo. Mas tem outras pessoas que a gente sente que não cabe falar tanto. No início eu pensava nisso de consultor, de ser conselheiro. Cada um tem um desejo de seu filme. Que história é essa, o que o diretor quer passar? Se ele disser: "Eu quero fazer uma história romântica...", eu posso até dizer: "eu acho que isso é uma comédia". Mas, se ele quiser fazer algo romântico, aí eu digo: "Então tira esse pedaço, porque está trágico demais". Tem que entender o ponto de vista do diretor. Esse é o papel do produtor, é o pulo do gato.

FC: *Existe uma fórmula do sucesso para os filmes comerciais?*

DF: É um elenco bem comunicativo? É um filme bem executado? É uma história curta e rápida? Mas curta no seu tempo, o tempo que a história suporta. Eu vou dar um exemplo de um filme que eu não produzi, e que adorei, o *Quincas Berro d'Água*. Eu não tenho nenhuma intimidade com o Sérgio (Machado), mas ele devia ter cortado algum pedaço. Quando o filme começou, eu pensei: "Que filme maravilhoso, como está boa essa condução da história!" De repente eu vi o filme cair, descaminhar. E vem o final do filme, que é uma obra-prima. Poderia ter feito bastante público, porque ele é engraçado, tem sensualidade, é baiano, ele está bem contado, talvez uma das melhores adaptações de Jorge Amado. Mas eu achei que faltou o pulo do gato, tem um momento que a história não avança.

FC: *Então o pulo do gato é o mais antigo do mundo, que é a estrutura dramática.*

DF: É isso aí. Mas existe também a escalação. Tem um filme meu que eu acho que daria mais público se eu tivesse uma escalação diferente, o *Muito gelo e dois dedos d'água*. Nesse eu acho que errei. É o seguinte: se você não tem o elenco correto para fazer um filme, transfere a filmagem, não faça. O filme foi bem na bilheteria, mas eu poderia ter conseguido fazer um filme melhor. Por outro lado, eu acertei no *A dona da história*. Eu queria fazer um filme para mulher ver e pensar: "beija ele!" Eu queria essa comunicação com as mulheres. Quando aparece o Rodrigo Santoro de joelhos, dizendo "casa comigo" e a menina diz não, todas as mulheres suspiram: "ah!!" Ao mesmo tempo, a Marieta está dispensando o Fagundes. As mulheres na plateia gritam: "sua maluca!" Ali eu escalei direito. Se ali por acaso não é um Santoro e não é um Fagundes, que já trazem um carisma, se fosse um ator bom, mas desconhecido, ele ainda teria que conquistar a plateia. Mas ali é o Fagundes. Essa questão das escalações é um acerto no *A dona da historia* e um erro no *Muito gelo e dois dedos d'água*.

FC: *Existe isso de ter vários roteiros sendo feitos para um filme só? Como são essas versões? E como elas se relacionam? Como se chega à versão final?*

DF: Há vários caminhos. Há caminhos que você toma e tem que perceber logo que está errado, que tem que desistir daquilo, rasgar o roteiro e começar do zero.

FC: *Qual é a relação do público com essa questão da violência?*

DF: Virou um gênero. Quando o Babenco veio com *Carandiru*, eu entrei com muita fé no filme porque achei que o Babenco estava voltando ao gênero que ele sabe fazer melhor. Se eu me dou bem em comédia, ele se dá bem em filme de prisão, *Lúcio Flávio, Pixote, O beijo da mulher aranha*.

Já o *Cidade de Deus* é um *thriller* brasileiro. Toda a parte sociológica, essas questões que ficaram sendo discutidas, isso ficou para a intelectualidade. O povão foi ao cinema e curtiu o filme. É um filme de *bang-bang*, de tiros! E tem o *funk* brasileiro, tem uma sexualidade forte. Mas é um filme bem feito como filmes policiais. *Tropa de elite* é outro grande *thriller*. Eles nem estão discutindo se aquilo é polícia, se aquilo é bandido – é um *thriller*. Tem aquele sargentão do exército ensinando a tropa.

FC: *Você esperava que Se eu fosse você 2 tivesse tanto público?*

DF: Não esperava.

FC: *E a que você atribui isso?*

DF: Eu acho que fiz o dever de casa direito. Eu realmente fiquei estudando o que é fazer uma continuação, uma sequência. Para fazer a continuação, você tem que dar ao público a mesma coisa que ele assistiu no outro. Então, as coisas que funcionaram no primeiro filme tinham que ter um correlato no segundo. Tinha uma cena que o pessoal ria muito, do Tony Ramos no banheiro, então temos que fazer uma cena de banheiro. Tinha uma cena com ele nadando no primeiro, então eu botei um futebol. Fui fazendo coisas equivalentes. E tentei fazer um roteiro melhor que o outro, de fato é muito melhor. Tem a história da filha grávida. Eu fiquei seguro com o filme quando tive a ideia da filha grávida. Em um minuto e meio você já sabe que a menina está grávida e que ela tem que dizer isso ao pai, que está brigando com a mãe. E as pessoas sabem que ali vai acontecer a troca de personagens. Isso é um clássico de estrutura de filme: eu crio um problema que mantém a tensão, enquanto o espectador já está imaginando o que vai acontecer com os personagens. Essa estrutura é muito boa, enquanto o primeiro filme foi feito um pouco nas coxas. Eu ia ser produtor e quem ia dirigir era o Jorge Fernando. E ele não estava empolgado e eu achava que ia sair um filme ruim. Porque eu achava que era um roteiro fraco, mas achava que o tema era ótimo. O tema de trocar mulher com marido, essa é uma boa ideia que eu nunca tinha visto.

FC: *A escalação dos dois atores surpreendeu por nunca terem feito comédia.*

DF: Mas eu sabia que os dois eram ótimos. Na televisão, eu tenho essa convivência com todos esses atores. Têm segurança no que estão fazendo, vão fazer o que você pedir, tranquilamente. A escalação do Tony e da Glória (Pires) veio junto. Quando eu peguei o roteiro, logo pensei nisso. Foi um acerto.

FC: *Você deu um exemplo de sugestões que fez em montagens de filmes. E com roteiro?*

DF: Às vezes eu mexo muito. A primeira coisa que eu olho é quantas páginas tem.

FC: *E qual deve ser o volume de páginas?*

DF: Noventa. Para uma comédia, setenta e cinco, oitenta.

FC: *Uma página, um minuto, mais ou menos?*

DF: Na verdade o ideal é que uma página seja o equivalente a um minuto. E o recorde é batido por *Jejum de amor (His girl's friday)*, do Howard Hawks, que tem 120 páginas e noventa minutos. É um tempo fantástico. Mas, pra uma comédia, oitenta páginas já está bom. Claro que cada filme tem o tamanho que tem que ter, não se pode determinar tanto assim. Mas gênero tem regras. Para ir além de noventa minutos numa comédia, ela tem de ser extraordinária, a trama tem que ter muitas viradas. Você tem que contar a história no início. Se o público não se situou em dois minutos, você está com um filme frouxo. Não tem fórmula, mas tem coisas que a gente sabe que funcionam. Não depende da história do filme, mas da maneira de contar. Tem outra coisa que o Howard Hawks falava: você tem que ter pelo menos três boas cenas no filme. De alto nível. Se o espectador foi ao cinema, já está com a melhor disposição, não é como a TV, que você liga ali e pronto. Então tem de agradar. É como a moça que aceitou o seu convite para jantar, você tem que pegar essa moça, não pode vacilar.

(Leia a íntegra da entrevista no site: www.filmecultura.org.br)