

### 3. Conhecendo Person

Este capítulo foi organizado seguindo o filme de Marina que acompanha a vida profissional de Person. O fio condutor do documentário são os depoimentos dos amigos e parceiros, cada fragmento de fala vai compondo o processo criativo, as idéias, os projetos e os sonhos do cineasta. Ao final, delineiam um painel no qual os entraves da incipiente produção cinematográfica brasileira dos anos 1960 ganha relevo. Além de depoimentos inéditos, realizados exclusivamente para o filme, duas entrevistas reproduzidas no volume *Person por Person*, publicado pela editora *É tudo verdade* (2002) foram utilizadas. A primeira, formada por um depoimento ao Programa Luzes, Câmera, traz as poucas imagens de Person em movimento, foi ao ar na TV Cultura em 1975. A segunda, uma polêmica entrevista concedida ao Pasquim em 1973. A trajetória do cineasta é marcada pela inquietação, com passagens pela televisão, teatro, cinema e publicidade.

Em 1951, ainda adolescente, o futuro diretor ensaia um começo na carreira artística. Participa de um concurso, promovido pelo jornal *O Tempo*, para atuar na peça *Massacre*<sup>1</sup>. Entre os 180 candidatos, Person ganha o papel, porém acaba não participando da montagem. A peça foi transferida para o Rio de Janeiro, e com apenas 15 anos, o futuro cineasta não teve permissão da família para acompanhar o grupo teatral. Person abandona o curso de direito no último semestre para se dedicar às artes cênicas, conduzido por Antunes Filho, e estréia na direção teatral com apenas 21 anos. Na TV Tupi comanda o teleteatro *Três leões*, programa com exibição direta : “Uma hora e meia de loucura ao vivo dentro de um estúdio menor do que esse em que nós estamos, creio”.<sup>2</sup>

Altamente produtivo, em 1956, funda com um grupo de amigos (entre eles Flávio Rangel e Antunes Filho) o Teatro Paulista de Câmara. Naquele mesmo ano, publica a revista de cinema *Seqüência*, onde escreve, edita e diagrama sozinho o primeiro número. Por falta de pessoal para exercer a parte executiva da revista, acaba não dando seqüência à empreitada. Na mesma época, dirige peças de teatro, trabalhando com Sérgio Britto, Aurora Duarte e Eddy Cerri.

---

<sup>1</sup> Peça de Emanuel Roblès, encenada em 1952, dirigida por Graça Melo.

<sup>2</sup>Trecho da entrevista para o programa *Luzes, câmara* da TV Cultura, também inserido no documentário *Person*. Labaki, Amir, (Org.) 2002 p. 27.

No ano de 1957, Person dirige e atua no filme que poderia ter sido seu primeiro longa-metragem. Em *Um marido barra limpa* além representar o galã de Meiry Nogueira, o cineasta lança o comediante Ronald Golias. O filme só é finalizado após a saída do diretor por um grupo de produtores da chamada *Boca do lixo*, por isso Person não assume sua autoria. Dez anos mais tarde, o cineasta faz outras incursões frente às câmeras. Forte, bonito e voz de galã, atende ao convite do amigo e atua em *O estranho mundo de Zé do Caixão* em 1967. No ano seguinte contracenava com Francisco Cuoco em *Anuska, manequim e mulher*. Embora considere sua performance como ator um equívoco, quando jovem atuou ainda com as amigas Maria Fernanda e Cacilda Becker no teatro e na televisão.

Depois de uma estréia frustrada no cinema, em 1958, Person abandona a atividade artística e vai trabalhar em uma pequena indústria da família (Person-Bouquet S.A.). Durante essa temporada, o diretor exerce sua inclinação pela sociologia e com hábil senso de observação, reúne a matéria-prima necessária para escrever sua obra-prima, *São Paulo sociedade anônima* — por extenso como gostava de se referir ao filme, que dirige em 1965.

Insatisfeito com a vida empresarial – como Carlos, o personagem de *São Paulo S.A.* –, Person sai do país no início dos anos 60. Vai para a Itália onde estuda no conceituado *Centro Sperimentale di Cinematografia di Cinecittà di Roma*. Durante essa temporada, encontra mais dois brasileiros que também se tornariam nomes importantes do cinema nacional, Paulo César Sarraceni e Gustavo Dahl.

Vivendo intensamente a temporada européia, Person entra em contato com o cinema italiano, e realiza em 1962 o seu primeiro curta-metragem, *Alladro - Crônica urbana*. O filme é selecionado para representar o cinema italiano nos Festivais de Veneza e de Bilbao, além de receber o prêmio de Qualidade do Governo da Itália. Em 1963, dirige o segundo curta, *L'ottimista sorridente*. Ainda em Roma, realiza o documentário *Il Palazzo Doria Pamphilj* (1963) sobre a sede da embaixada brasileira naquela cidade. Durante os dois anos e meio em que viveu na Itália, trabalhou como assistente de Luigi Zampa (1905-1991) em *Anni Ruggenti* (1962), frequentou os círculos da vanguarda: a *Nouvelle Vague*, o cinema independente americano, o cinema político de Elio Petri, de Francesco Rosi e de Valério Zurlini.

Entrevistado por Joana Fomm para o programa Luzes, Câmera, Person lembra dos seus mestres na profissão, entre eles, o precursor do novo teatro italiano, Alberto D'Avesa (1920- 1969), o crítico Francisco Luís de Almeida Salles e o diretor italiano de teatro e cinema radicado no Brasil, Ruggero Jacobbi (1920-1981).<sup>3</sup> Elege os filmes preferidos. Entre os brasileiros, aponta *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964) e o clássico *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933). Este último, segundo o diretor, exerceu um verdadeiro fascínio sobre ele. Em relação aos estrangeiros, cita os italianos *O caso Mattei* (1971), *Salvatore Giuliano* (1963), *Le mani sulla città* (1963), todos de Francesco Rosi. Enumera, ainda, os diretores que admira: Rosi, por sua maneira profunda de abordar problemas atuais; Renoir, sobretudo por *A regra do jogo* (1936); Orson Welles por *Cidadão Kane* (1941) e Fellini por *A doce vida* (1959) e *8 ½* (1963) (Labaki, 2002, pp.28 e 38).

Amigo de Millôr Fernandes, admirador de Rogério Sganzerla e fã incondicional de José Mojica Marins, Person sempre prezou sua independência. Sem medo de divergir do pensamento dominante no meio intelectual, é partidário da polêmica. Suas declarações, sempre bombásticas, provocavam, por exemplo, a turma do Cinema Novo ao eleger José Celso Martinez Corrêa como o melhor cineasta brasileiro, mesmo sem nunca ter dirigido filme algum.

### **3.1. São Paulo sociedade anônima, 1965**

De volta ao Brasil em 1963, Person filma dois anos depois *São Paulo S.A.*, roteiro que escreveu em Roma. Como vendedor de uma fábrica de autopeças, Person foi um privilegiado observador das entranhas do desenvolvimento da indústria automobilística no Brasil. *São Paulo S.A.* é fruto dessa experiência pessoal do diretor:

De uma oficina mecânica passou a ser uma fábrica e eu comecei a viver por dentro a indústria automobilística, o desenvolvimento da indústria automobilística em São Paulo. Eu trabalhava com a Volkswagen, com a Mercedes, a Willis, sem querer eu estava adquirindo o material básico do meu primeiro longa-metragem oficial, importante, que seria São Paulo S.A. (2002, p. 27)

---

<sup>3</sup> Jacobbi trabalhou no TBC e na Vera Cruz e D'Aversa também foi do TBC e dirigiu dois longas-metragens na década de 1960.

Person cria um personagem deslocado, de certa forma Carlos é autobiográfico. A esse respeito o crítico Jean-Claude Bernardet faz o seguinte comentário sobre o personagem: “Carlos, em seu fracasso ao tentar se manter à margem do progresso, na sua indiferença afetiva e existencial, na abulia de suas atitudes sociais e políticas, tem os braços abertos ao fascismo. Como penitência para a sua impotência, está o eterno recomeçar.” (apud Ramos & Miranda, 2000, p. 426). Criador (Person), tal como criatura (Carlos), nunca conseguiu se encaixar em nenhuma engrenagem. O diretor circulou por diversas atividades durante sua vida profissional. O filme expõe essa impotência do homem face à brutalidade dos fatos. Uma impotência que gera a crise existencial vivida pelo protagonista Carlos (Walmor Chagas), um sujeito fragmentado em busca de sentido para as coisas ao seu redor. Industrial frustrado, coloca em xeque o amor, a solidão, a arte, o trabalho e a família. Para Carlos assim como para Person as coisas estão fora de lugar.

*O São Paulo é autobiográfico. Eu sinto muito o Person no Carlos. O Carlos é o terror do Person, aquilo que ele poderia ter sido. Afinal de contas ele poderia ter se tornado um empresário. Esse negócio das três mulheres podia não ter evoluído numa direção cinematográfica. Então eu acho que o Carlos é um pouco o que o Person pensou e a revolta do Person contra aquilo que ele poderia ter sido.*

Quadro 4 - Bernardet comenta *São Paulo S.A.* com Marina.

Embora não admita que o filme é autobiográfico, Person diz que não teria feito *São Paulo S.A.* se não tivesse experimentado as ambições e as frustrações na atividade industrial <sup>4</sup> Na verdade, a finalidade do diretor é de se livrar de sentimentos que o atormentavam: “O *São Paulo S.A.* era uma obra necessária pra mim. Para eu poder exorcizar-me de uma série de fantasmas, de preocupações com a minha cidade.” (idem, ibidem, p. 31.)

É curioso notar como Carlos vai perseguir o cineasta durante toda a sua vida. Com frequência Person e personagem tornam-se muito próximos.

<sup>4</sup> Entrevista concedida a Alfredo Sternheim in Filme Cultura, número 5, INC, julho/agosto de 1967.

*Ele* foi um pouco Carlos. A única coisa é que o Carlos não conseguia recomeçar e ele recomeçou com a maior energia, com a maior força... O Carlos não tinha a consciência do processo que ele estava vivendo, teu pai sempre foi uma pessoa com absoluta clareza de todo o processo, não só que ele vivia, mas que o país estava vivendo.

Quadro 5 - Regina: Person e persona.

Ao descrever a personalidade de Carlos, que diferentemente do anárquico Macunaíma, representa o símbolo do desenvolvimentismo brasileiro, o crítico Almeida Salles apresenta um perfil terrível, fruto da sociedade contemporânea:

O herói de *São Paulo S.A.* é um anti-herói. Como o personagem da *Tragédia Americana*, de Theodore Dreiser, gerado pela filosofia do êxito norte-americano, o angustiado Carlos deste filme procura explicar-se e justificar-se pelo meio. É um fraco, um pusilânime, de certa forma cínico, por ausência de equilíbrio moral e de formação. É uma vítima do complexo econômico-social da *urbe*. Quer afirmar-se e, para tanto, não hesita em pactuar com a desonestidade no negócio e nas relações com as mulheres. Só encontra saída no amor, mas está comprometido, para cultivá-lo pela sua oscilante natureza.<sup>5</sup>

*São Paulo S.A.* denuncia as distorções ocorridas durante o surto industrial brasileiro nos anos 1950. Graças ao momento desenvolvimentista do país, Carlos sai do nada e logo consegue trabalho como inspetor de qualidade numa grande montadora. Sua ascensão é rápida, tornando-se sócio de Arturo (Otelo Zeloni) numa fábrica de autopeças. Apesar do sucesso profissional e de uma vida afetiva estável — casado, com um filho — Carlos vive angustiado. Insatisfeito, tenta abandonar tudo, vagueia um dia inteiro pelas ruas de São Paulo passando a vida a limpo. Contudo, não encontra saída para as suas perturbações. Sem alternativa, se vê obrigado a retornar para a sociedade que tanto abomina. Arturo, imigrante italiano e sócio de Carlos é representante da elite empresarial e capaz de fazer qualquer negócio para subir na vida. Na seqüência em que apresenta o terreno da futura fábrica Autopeças Carracci S/A, por exemplo, Arturo revela a Carlos o

<sup>5</sup> SALLES, Em louvor de Person, Estado de São Paulo, 9 de outubro de 1965, <http://www.contracampo.he.com.br/27/frames.htm> acesso em 18/9/2005.

esquema de corrupção em que está envolvido: “Que dinheiro? Crédito, meu velho, crédito! (...) Se vê que depois de tanto tempo que está comigo, ainda não aprendeu muita coisa em matéria de negócio. Pra que serve o Banco do Brasil, e as boas amizades?” Apesar de roubar o quanto pode, explorar os empregados, promover a prevaricação, Arturo mantém a consciência tranqüila. Afinal, para a sociedade ele é um homem ideal: “Arturo é bom, um bom pai, um bom marido.” é o que Carlos conclui com um certo sarcasmo. Arturo acredita cegamente no crescimento do país: “São Paulo! Essa terra de gente que trabalha. Somos nós que impulsionamos o Brasil, somos o motor.” Tem orgulho de fazer parte da máquina desenvolvimentista: “(...) quem pensava que o Brasil ia fabricar automóveis, hum? (...) Duas mil indústrias de autopeças como a nossa, mais de duzentos mil veículos por ano, assim, de uma hora para outra, já pensou?” Embora seu discurso esteja afinado com a industrialização, na prática Arturo é contraditório, conforme denuncia Carlos ao interpelar o sócio: “Arturo, você que fala tanto no progresso da nossa indústria, nos nossos automóveis, e tanta conversa fiada, por que você não comprou um carro fabricado aqui, em vez de importar esse monstro de *Oldsmobile*?” *São Paulo S.A.* coloca em xeque os valores éticos desse universo, revelando as entranhas de uma estrutura que já nasceu corrompida.

*São Paulo S.A.* se passa no período de 1957 a 1961. Eleito presidente da República em 1955, Juscelino Kubitschek coloca em prática seu Programa de Metas, que promete levar o país a dar um salto de 50 anos em 5. A indústria automobilística é o ponto crucial do programa e sua implantação é inteiramente ajustada aos interesses do capital internacional. Naquele momento, estabeleceram-se as multinacionais, que estavam destinadas a exercer inegável influência na redefinição da orientação econômica e política do Brasil.

A implantação da indústria no país acontece, de certa maneira, como uma industrialização recolonizadora, ou, na expressão de Darcy Ribeiro (1995), uma “atualização histórica”, transformando o Brasil num complemento atrasado, porém lucrativo para as nações industrializadas. Adotando as regras do jogo do capitalismo mundial, Juscelino acaba levando o país rumo ao endividamento, iniciando o processo inflacionário que repercute até os dias de hoje.

Eva Wilma conta que considerou um desafio em sua carreira fazer uma personagem diferente de todas que o cinema brasileiro havia criado até então: “Ela tinha todo um lado de dona de casa e esposinha e menininha mimada, ela

tinha muito a ver comigo, mas ela tinha dentro de si a revolta. É quando ela rompe, na briga, sacode o marido.” *São Paulo S.A.* traz personagens perdidos diante de um mundo inconcebível. As pessoas se tornam vítimas do sistema injusto e corrompido. Não há saída nem nas relações afetivas, nem nos valores morais. As relações de Carlos com suas três mulheres — a esposa Luciana (Eva Wilma), e as amantes Ana (Darlene Glória) e Hilda (Ana Esmeralda) — são esvaziadas de carinho. A solidão e a incomunicabilidade tornam todas as tentativas amorosas frustradas. Não há culpados, o fato é que ninguém consegue ser feliz e não se sabe o por quê. A angústia asfixia de tal forma que Hilda não suporta e acaba cometendo suicídio.

A atriz continua a contar, sobre as imagens de *São Paulo S.A.*, como ela criou a arrivista Luciana: “eu me empenhei ao máximo, mas o clima de trabalho foi como sempre gostoso e muito divertido. Foi num apartamento apertadinho, as dificuldades de realizar eram enormes, mas a concentração era muito grande porque a inspiração do Person era grande”. O diretor altera entre interiores e exteriores, explorando as ruas da cidade. Os passos do protagonista desenham uma metrópole típica da modernidade. Em ritmo acelerado, a sociedade vai se distanciando cada vez mais da vida rural. Person estabelece, assim, a oposição entre o espaço privado e o público. O diretor assinala o momento em que o poderoso crescimento industrial aumenta progressivamente a população urbana, transformando os usos e costumes das cidades brasileiras. O mundo estava mudado, já não havia mais privacidade. Com a chegada da televisão e outros avanços tecnológicos, a informação circulava por todos os lados, ou conforme sublinha Sevcenko:

“... consideremos esse todo o fluxo de informações, imagens, ícones, sons, ruídos, condicionamentos, publicidade, discursos, notícias, filmes, novelas comédias, debates, programas de auditório, esportes, gastronomia, curiosidades, turismo, entrevistas, fofocas, rádio, discos, redes, telefone, jornais, revistas, gibis, panfletos, formulários, livros, almanaques, agendas enciclopédias, listas, catálogos, cadastros, manuais, mala-direta e extratos bancários entram nos lares sem parar, pelos olhos, ouvidos, boca, tato, olfato todo dia e o dia todo.” (Sevcenko, 1998, pp. 615 e 616).

O título do filme traz contida a questão da impessoalidade da cidade grande: *São Paulo Sociedade Anônima*, onde uma multidão de estranhos, anônimos e desconhecidos uns dos outros, confronta-se diariamente. O homem-multidão é

automatizado, enfrenta a mesma rotina: a ida para o trabalho, a jornada monótona, a volta para casa.

A cidade aparece como mediadora da crise do protagonista, sendo representada pela metáfora do labirinto. Sem encontrar saída, Carlos se relaciona com a cidade onipresente e onisciente do seu drama. Ele cruza com vendedores ambulantes, meninos de rua, pedintes de todas as idades, gente pegando condução para o trabalho. Atravessa a metrópole tendo como pano de fundo o trânsito caótico, a buzina dos automóveis, letreiros luminosos, sirene de ambulância, placas publicitárias. Eventos como a corrida de São Silvestre, imagens do Viaduto do Chá, Catedral da Sé, Praça Roosevelt, Parque do Ibirapuera compõem as locações tipicamente paulistas. Contudo, é ainda numa arborizada Praça da República que Carlos e Luciana passeiam no início do romance do casal. Em certos momentos, o filme traz uma São Paulo nostálgica se compararmos à cidade de hoje. Algumas particularidades da cidade dos anos 1960 que ainda estão presentes no filme, começam a desaparecer com a proliferação dos *não-lugares* da contemporaneidade, onde predominam espaços arquitetônicos impessoais.<sup>6</sup> Em contraposição ao sujeito que vagueia pela cidade inebriado, à moda de um *flâneur* do começo do século XX, Carlos demonstra uma brutal indiferença com tudo ao seu redor. Seu isolamento é típico da metrópole atual. A cidade sufoca ao invés de fascinar, conforme destaca o crítico Almeida Salles:

O desespero do personagem sensibiliza o filme inteiro, e a cidade, ao fundo, comparece como ré do drama. Em nenhum momento Person distrai-se com a cidade como realidade autônoma. E isto me parece decisivo. A presença catalítica da metrópole existe para dar sentido ao drama, como grades de uma prisão na qual a criatura se debate, pensando libertar-se.<sup>7</sup>

O mundo rural fica distante, o crescimento urbano e o ritmo acelerado transportam o homem para a vida moderna. Na seqüência em que Hilda cruza com Carlos numa rua movimentada, a personagem demonstra sua insatisfação por voltar a morar em São Paulo: “desde que voltei da fazenda, ainda não me acostumei a toda essa afobação. Fico aturdida.” Em seguida, se refere à moradia em apartamentos: “E depois os vizinhos, tudo se comunica aqui dentro, barulho, gritos, palavirão, amor, tristeza. É como se não existisse parede.” A falta de

<sup>6</sup> Uso a expressão “não-lugar” no sentido cunhado por Marc Augê in *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, 1994.

<sup>7</sup>Salles, Almeida. Em louvor de Person. *O Estado de São Paulo*, 9/out/1965. Disponível em <http://www.contracampo.he.com.br/27/frames.htm> Acesso em 18/set/2005.

privacidade, a solidão, a invisibilidade são o drama do homem urbano que aqui adquire universalidade.



Figura 8 - *São Paulo S.A.*: Carlos impotente diante do turbilhão da cidade.

Walmor Chagas relata para a câmera de Marina a satisfação por ter sido escolhido para o papel principal em *São Paulo S.A.*: “era o meu primeiro filme, era o primeiro dele também, o fotógrafo era o Ricardo Aronovich, a Eva Wilma fazendo a minha mulher e Darlene Glória no seu auge fazendo o papel da amante.” O ator lembra de que maneira Person conduziu as cenas de violência em que atua com Eva Wilma. Na seqüência da briga do casal, por exemplo, na qual seu personagem bate na mulher, Walmor se perguntava: “Qual o estado emocional do personagem que o leva a entrar na sala e dar um bofetão na mulher? Person respondia com vigor: “Vai e faz. Tá querendo muita explicação, Walmor, faz.”

Person e Aronovich, fotógrafo argentino que fez diversos filmes do Cinema Novo, criam grafismos sofisticados de inspiração modernista. O desenho dos prédios em *contra-plongée*, a fria beleza plástica das esquadrias e a farta utilização dos vidros e reflexos acentuam a incomunicabilidade dos personagens. Engrenagens, peças de aço, operários em movimento, pátios lotados de

automóveis, formas abstratas e mecânicas, insensíveis e desumanas complementam as composições dos enquadramentos.

O trabalho de Walmor Chagas é reconhecido logo no primeiro filme. Para um ator provinciano no início da carreira, recém-chegado na cidade grande, o encantamento não poderia ser menor. Fascinado, o protagonista de *São Paulo S.A.*, lembra o elogio que recebeu de um mito da sua geração, Luiz Buñuel: “o filme vai para o Festival de Acapulco, cheio de filmes estrangeiros, com todos os artistas estrangeiros, aqueles ídolos que a gente achava fantásticos, você está de igual com eles, e um diretor fantástico diz: gostei muito de você.” Naquele momento, o ator, ofuscado pelo sucesso, acredita que sua carreira estouraria em Hollywood. Avaliando o episódio hoje, no filme de Marina, conclui que tudo não passou de entusiasmo da juventude.

Em pleno vigor da juventude, o apaixonado Person frequenta as rodas artísticas da capital, o bar da Cinemateca Brasileira e o tradicional restaurante italiano Gigetto são os pontos de referência da intelectualidade paulistana. Dos encontros com os muitos amigos de teatro e cinema brotam os novos projetos. Enquanto tenta dar continuidade ao próximo filme, Person faz contatos internacionais, viaja o mundo levando na bagagem o premiado *São Paulo S.A.*, acompanhado de uma turma fiel. Entre seus amigos mais próximos estão o crítico Almeida Salles e Eva Wilma. A atriz lembra com emoção da alegria de encontrar outros jovens brasileiros que viviam na Itália no ano de 1965, a ocasião de uma Semana do Cinema Brasileiro em Roma.

*Então, no meio dessa turma tinha o Person, tinha o Gustavo Dahl, tinha o Saraceni. Eu lembro muito bem que a gente se grudou de tal maneira, o dia inteiro. E eles queriam notícias e nós queríamos saber como era lá, na Cinecittá. E depois da sessão de cinema da noite, depois de alguns vinhos italianos muito incríveis, a gente passeou pelas ruas de Roma cantando, cantando músicas brasileiras*

Quadro 6 - Eva Wilma narra para Marina.

Em seu primeiro filme, *Person* inaugura um caminho novo no cinema brasileiro, sai do universo do cangaço e da favela e retrata o drama da classe média bem sucedida, segundo as palavras do diretor: “esta classe média em ascensão na nossa cidade, e que o filme em grande parte consegue mostrar pela primeira vez essa realidade, esse tipo de gente, jogar na cara desse público a sua vida, a sua condição humana.” *São Paulo S.A.* é vigoroso justamente porque revela que as vítimas do capitalismo não são somente as camadas desfavorecidas da sociedade, conforme assinala Gustavo Dahl em conversa transcrita por Alex Viany:

A miséria na cidade, mesmo que seja um *décor*, é muito mais difícil de explicar do que a miséria do Nordeste. O Nordeste é uma região depauperada; São Paulo é uma região rica e, no entanto, nos letreiros de *São Paulo S.A.* há uma favela. Como, então explicar essa favela numa região rica? Há toda uma problemática, que é a problemática do neo-capitalismo.” ( Viany, 1992: p.121)

O modelo adotado na nossa industrialização vai obrigar o país a um eterno recomeço. À maneira de Carlos, o Brasil também tenta encontrar um caminho próprio para seus problemas. Enquanto isso não acontece, está fadado a “Recomeçar, recomeçar, recomeçar. Mil vezes recomeçar”, como Carlos repete para si mesmo.

Depois da estréia promissora, o segundo filme do realizador paulista é aguardado com grande expectativa. Só as próximas produções podem confirmar o talento de *Person*.

### 3.2.

#### **O caso dos irmãos Naves, 1967**

Em 1967, o cineasta parte para um filme arriscado, cujo projeto é anterior ao *São Paulo S.A.*, *O caso dos irmãos Naves*. Uma reconstituição de um caso verídico, com roteiro escrito em parceria com o crítico Jean-Claude Bernardet, o filme denuncia a arbitrariedade e a violência do sistema judiciário, em plena ditadura militar.

O diretor procura o amigo Jean Claude Bernardet na Universidade de Brasília, com um recorte da matéria sobre a condenação de dois irmãos acusados de um crime que não cometeram. O que chamava atenção de *Person* é a história se aproximava do realismo fantástico, “normalmente, em todos esses tipos de

injustiças, de condenações que têm um envolvimento sociológico, um trauma social, existia o crime. No caso dos Naves, não houve crime.” (2002, p.21).

O relato de Bernardet sobre o método de trabalho adotado para a escritura do roteiro revela aspectos interessantes sobre o processo de criação de um filme. Com segurança, Person vai resolvendo as questões, do ponto de vista artístico e técnico, à medida que elas vão surgindo, estabelecendo uma parceria amistosa com o roteirista.

Por ser um filme de época, o roteiro do *Caso dos irmãos Naves* exige um amplo trabalho de pesquisa dos anos 1930, quando o episódio aconteceu. Para realizar a empreitada Person e Bernardet traçam um rígido planejamento de trabalho que tem início em 1966. Começam pelas atas do processo que foram publicadas pelo advogado de defesa dos Naves, João Alamy Filho. A pesquisa incluía também os jornais da época, sendo realizada na Biblioteca Mário de Andrade, onde havia farto material da imprensa paulista e mineira. Bernardet ficava enclausurado num dos cubículos da biblioteca das 8 da manhã até às 6 da tarde. O trabalho já ia bastante avançado até que numa bela tarde Person irrompe na sala da biblioteca e tranqüilamente propõe: “Vamos fazer um filme com o Roberto Carlos.”

Ao escutar a história de seu ex-professor, Marina reage espantada com a proposta inusitada do pai. Bernardet continua, bem humorado, narrando a idéia extemporânea de Person. Seu intuito era o de realizar um sucesso de bilheteria que acaba não se concretizando. Apesar de *SSS contra a Jovem Guarda* ter sido roteirizado e algumas cenas filmadas em 1966, o projeto não foi concluído. No ano seguinte, Roberto Farias dirigiria *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, que seria a estréia de fato da Jovem Guarda no cinema.

Abandonar a pesquisa na fase de finalização e começar um novo projeto do zero é uma estratégia que Person lança mão naquele momento. O diretor planeja obter recursos realizando um filme comercial para viabilizar os *Naves*. No entanto, surgem alguns impasses que acabam interrompendo o projeto. Conforme Bernardet lembra, logo no início do trabalho, Person precisou explicar o fenômeno da Jovem Guarda para o roteirista, que não conhecia o “Rei” e sua turma, “Tremendão” e “Ternurinha”. Outro entrave: durante as reuniões de trabalho, o cineasta provoca o roteirista porque considera que o amigo adota uma posição preconceituosa em relação ao tema do filme. Nessas condições, o roteiro

demora a avançar. Além dessas dificuldades, as exigências dos agentes de Roberto Carlos tornaram o projeto inviável. Nada menos do que dez pessoas opinavam sobre o roteiro. As interrupções eram constantes, quase sempre para discutir-se a respeito de um acessório que o “Rei” deveria usar em cena, um sapato, um cinto ou uma camisa do figurino do cantor. Diante de incontáveis impasses, o diretor e também produtor resolve, afinal, arriscar mais um derradeiro lance: promove um encontro reservado entre diretor, roteirista e Roberto Carlos. A reunião acontece na casa de Person para definirem as linhas gerais do roteiro. Contudo, o encontro acaba se transformando numa verdadeira comédia. Nem Person tampouco Bernardet se dão conta de que Roberto Carlos seria reconhecido de longe, das janelas do prédio em frente. O resultado é digno de uma comédia-pastelão, o edifício acaba invadido, os três ficam presos no apartamento e a polícia é acionada para resolver a situação. Depois de tantos embaraços, finalmente, o diretor desiste do projeto. A idéia de realizar um sucesso comercial naufraga e Person volta à estaca zero.

Após mais uma tentativa frustrada, diretor e roteirista retomam *O caso dos irmãos Naves*. Agora, decididos a priorizar o projeto, consideram a pesquisa concluída e começam a trabalhar o roteiro. Bernardet faz duas propostas narrativas para o filme. A primeira obedeceria uma seqüência cronológica dos fatos e a segunda teria o julgamento no presente e os acontecimentos seriam narrados de forma indireta. Person não teve dúvida, opta pela idéia mais convencional para aumentar as chances de comunicação com o público. O diretor desejava fazer um filme popular. A fim de agilizar a etapa de confecção do roteiro, Person leva o amigo para uma casa afastada de São Paulo. Depois de duas semanas isolado, Bernardet produz uma narrativa de aproximadamente quarenta páginas, que poderia ser considerada a primeira versão da história dos irmãos Naves.

Sobre a concepção de um roteiro cinematográfico, Bernardet conta que o diretor entendia que o trabalho do roteirista deve limitar-se exclusivamente a estrutura narrativa, a criação dos diálogos e a divisão das cenas. Outros procedimentos, tais como decupagem, os movimentos da câmera, são tarefas reservadas ao diretor. A mesma idéia é adotada, mais tarde, no curso de roteiro da Escola de Comunicação e Artes da USP, coordenado pelo crítico.

Outras questões sobre o roteiro do *Caso dos irmãos Naves* são lembradas por Bernardet. Em uma cena, por exemplo, que já estava escrita, Person sugere que seja acrescentada uma nova personagem à história. Bernardet, que seguia rigorosamente os fatos, discorda do diretor. Embora contrário, o roteirista cede aos argumentos do cineasta. Adiciona, na chegada de Donana, mãe dos Naves à casa do advogado, o plano de uma menina brincando no jardim. Mais tarde, assistindo ao filme, Bernardet fica satisfeito com o resultado, “percebi como podia ser interessante criar um olhar exterior à situação, ele guia o olhar do espectador.” (Bernardet, 2004, p. 13). De fato, a delicadeza da imagem, sem som, de uma criança contrasta com a forte tensão da história, aumentando a dramaticidade da seqüência.

O crítico menciona outras decisões difíceis relativas ao roteiro, como a maneira de tratar a tortura. Diretor e roteirista não desejavam apenas sugerir a truculência da polícia contra os inocentes. Era preciso mostrar a barbárie, afinal, o filme se propunha a denunciar a tortura. No entanto, corria-se o risco de realizar um espetáculo de sadismo. Descobrir o equilíbrio foi o grande desafio da dupla, que consegue encontrar um tipo de *approach* cujo resultado causa impacto sem ser apelativo.



Figura 9 - Anselmo Duarte em *O Caso dos Irmãos Naves*. O tenente se prepara para a tortura: tensão dramática em *close*.



Figura 10 - O tenente (Anselmo Duarte) comanda a tortura dos irmãos Joaquim (Raul Cortez) e Sebastião (Juca de Oliveira).

Person pensava em denunciar a tortura que vinha sendo praticada contra os presos políticos naquele momento, através da metáfora de um episódio de época, ocorrido nos anos 1930 no interior de Minas Gerais. Embora o filme fosse absolutamente fiel aos fatos acontecidos durante o Estado Novo, evidentemente se tratava de uma alegoria política do presente. Ciente do risco que corria, embora acreditando que seria possível driblar a censura, Bernardet toma o cuidado de anotar as referências de todos os diálogos e cenas. Desta forma, o roteirista tentava se proteger de um eventual processo contra o filme, tendo como provar que seu trabalho se baseou em fatos reais.

O país vivia o auge da tensão política da ditadura militar, por isso o risco de realizar um filme que denuncia a violência contra inocentes era muito grande, mesmo sendo uma história dos anos 1930. Contudo, Person não desanima, realiza seu segundo longa, um verdadeiro “ato de coragem”, conforme lembra o roteirista, “nenhuma concessão foi feita, tudo o que achávamos que devia ser mostrado e dito entrou no filme.” ( Bernardet, 2004, p.12).

Marina quer saber de Bernardet se ele teve medo em algum momento, afinal o país vivia um clima terror. O roteirista lembra que o filme foi realizado no momento limite: antes da promulgação do AI-5 e do fechamento do Congresso

que acontecem em 1968. Segundo o crítico, Person com os *Naves* e Geraldo Sarno com *Viramundo* (1965) realizam as propostas mais ousadas produzidas pelo cinema brasileiro depois do golpe de 1964.

Entre o primeiro e o segundo filme, Person mantém a inclinação *Neo Realista*. Ao se afastar do estúdio busca um cinema livre de aparato técnico e de características industriais. Em os *Naves*, ao contrário de *São Paulo S.A.*, o diretor não parte da sua experiência pessoal, aqui a temática é estranha ao seu ambiente, não existe a intenção de expurgar frustrações. Em contrapartida, no *Caso dos irmãos Naves* há uma inversão de estrutura. O filme trabalha a realidade de forma objetiva, com aparência de documentário, as atuações são naturalistas e os movimentos de câmera dão a impressão de que se trata de uma reportagem. Esse caráter documental do filme acentua a brutalidade dos fatos narrados. Para o diretor, os *Naves* resulta em seu filme preferido: “é um filme realmente maduro, um filme que tem um equilíbrio importante. (...) acredito que *O caso dos irmãos Naves* é um filme que pode ser assistido ainda hoje com interesse, com uma grande força pela secura, pela estrutura dramática e outros motivos. (*apud* Labaki, 2002, p.31). Bernardet compartilha do julgamento de diretor: “*O São Paulo S.A.* é muito autobiográfico. Politicamente, os *Naves* é muito mais audacioso, muito mais corajoso, muito mais vigoroso.”

O filme sobre os *Naves* é rodado em locações no interior de Minas Gerais. Em Araguari, pequena cidade do interior, onde de fato aconteceu o caso verdadeiro. Técnicos e elenco (Juca de Oliveira, Raul Cortez, Lélia Abramo, Anselmo Duarte, Cacilda Lanuza, John Herbert, Sérgio Hingst) mudam-se para o local de trabalho. A transferência da equipe técnica e artística para o local de filmagem altera a rotina do povoado. Conforme procedimento dos diretores do Neo-Realismo, Person recruta na pacata Araguari atores não profissionais para atuarem no filme. Raul Cortez lembra no documentário de Marina de outras interferências provocadas pelo filme, conta que seus companheiros de elenco, John Herbert, Juca de Oliveira e Anselmo Duarte criaram um curso de cinema para os habitantes. Embora interpretando um personagem que exigia muito do ator, Cortez declara sua satisfação com o resultado do trabalho: “Foi extraordinário, não só pelo filme, a qualidade de fotografia, uma colocação que parece na verdade um documentário, e tem uma coisa rudimentar no filme que me agrada demais, e a história que é terrível, é impressionante.” Para resolver as

cenas de tortura, Person recorre a um método puxado para o ator: “Ele tinha uma coisa de levar você quase ao desespero para conseguir ter uma verdade.”

*Eu lembro que quando eu cheguei para filmar ele colocou uma câmera assim, [...] um close direto. Ele já tinha pedido para eu deixar a barba por fazer. E fez uma das coisas que eu mais gosto do cinema: ele atrás da câmera ia dizendo o que eu deveria expressar no meu rosto. E eu me senti tão à vontade, e ele ia dizendo agora passe isso ou passe aquilo, agora pense em uma coisa ou pense em outra e eu fazia na verdade, o que o Joaquim, que era meu personagem, estava totalmente catatônico. É uma das coisas que mais me impressionaram no roteiro do filme do Person era em relação ao meu trabalho e a maneira como ele conseguiu. [...] Tem cenas que eu lembro que a gente foi para o campo, e muito difícil, muitas vezes a gente sentia dores físicas, fazendo aquilo. Demoramos muito tempo para filmar.*

Quadro 7 - Raul Cortez relata para Marina.

*O caso dos irmãos Naves é bem recebido pelo público no Brasil e no exterior, colhe críticas favoráveis na estréia em Nova York, conquista prêmios no Festival de Moscou. Embora com uma carreira promissora, a produtora brasileira, a Lauper Filmes, empresa de propriedade de Person e de seu sócio, Glauco Mirko Laurelli, não consegue manter o controle da carreira internacional. A implantação de um mecanismo de fiscalização e arrecadação de direito autoral em âmbito mundial é praticamente impossível naquela época, o que torna inviável a negociação do filme no mercado externo. Lurelli lembra que uma empresa cubana fez cópias do filme não autorizadas, explorando de forma ilegal, a distribuição do filme em território estrangeiro. Apesar dos obstáculos da comercialização, Laurelli considera, em seu depoimento à Marina, que a repercussão do filme foi satisfatória dentro do país: “Ganhamos dinheiro no Brasil, foi um filme que chegou a ter sucesso de público, na cena do tribunal o público torcia contra o delegado. O Person visava isso, ele queria atingir o público, ele não queria fazer aqueles filmes herméticos, que só os amigos gostassem.”, lembra o produtor.*

Person nunca obteve apoio financiamento para seus filmes. O diretor e o sócio eram os patrocinadores dos projetos, cujos recursos proviam do trabalho em

publicidade e de empréstimos tomados no setor bancário. Sendo assim, os produtores eram os responsáveis pelas perdas e ganhos dos filmes, produziram sucessos de bilheteria, mas também não escapam de fracassos retumbantes. Por assumir os riscos de produtor, Person pensava do ponto de vista do negócio, visava o sucesso comercial para tentar articular um projeto em seguida de outro. Embora tenha conseguido bons resultados com *O caso dos irmãos Naves*, as dificuldades de produção não diminuem. O roteirista lembra que o êxito do filme junto ao público motivou seu produtor associado, Mario Civelli, a propor um novo projeto para a dupla Person e Bernardet. Acreditava que repetindo a parceria seriam capazes de realizar um novo sucesso, trabalhando com um tema rural, na mesma linha estilística já encontrada no episódio dos Naves. Como Person havia escolhido o tema do primeiro filme, agora coube a Bernardet, que escolhe o romance *A hora dos ruminantes*. A adaptação da obra de J.J.Veiga retoma a questão política, abandonando o enfoque da tortura. A opressão em *A hora dos ruminantes* seria retratada por outro ângulo, “como um poder que aparentemente não oprime, mas que acaba se infiltrando até que o cidadão acaba fazendo exatamente o que poder quer”. Bernardet relata para Marina a história do filme que seu pai sonhou e não conseguiu realizar: “O Civelle tinha nos pago maravilhosamente bem pelo roteiro e já tinha comprado o negativo”. No entanto, o produtor termina cedendo às pressões de sua mulher e abandona o projeto. A título de indenização entrega a Person os negativos, naquela época o item mais caro no orçamento global de um filme. De volta à posição de produtor, o cineasta arrisca um novo medo de produção: vende os negativos coloridos e produz um filme de baixo-custo, em preto e branco, com poucos atores e equipe também reduzida. O diretor aposta numa saída para dar continuidade à produção. Ao se afastar das propostas dos seus dois primeiros filmes, Person busca na comédia popular, realizar lucro para produzir *A hora dos ruminantes*. Bernardet não aceita trabalhar no roteiro porque “Eu não me achava muito propenso à comédia, eu achava que não teria idéias cômicas, e fiquei bastante abalado pelo fato de um roteiro, sobre o qual nós trabalhamos muitíssimo (*Os ruminantes*) e do qual gostávamos, ser arquivado.”

### 3.3.

#### ***Panca de valente, 1968***

Em 1968, o realizador escreve e dirige o episódio *Procissão dos mortos*, incluído no filme *Trilogia do terror*, com elenco formado por Lima Duarte e Cacilda Lanuza. Ainda no mesmo ano, Person prossegue sem o amigo roteirista e realiza uma paródia do faroeste, a comédia *Panca de valente*. O desenho da produção era ambicioso para a época. Seguiu um modelo utilizado pela indústria americana, no qual o filme deveria gerar uma série de produtos da indústria cultural tais como, revistas de história em quadrinhos, *botons* entre outros que ajudariam na comercialização da fita. Interessante assinalar a independência de Person. Embora tenha dirigido dois filmes engajados, acredita na função social da comédia. Foi um dos poucos cineastas paulistas a admitir sua admiração pela chanchada carioca, por Oscarito, pelas produções da Cinédia. Naquele momento, sua visão diverge do pensamento dominante entre os intelectuais de esquerda:

Eu me sinto um sociólogo frustrado. Eu gosto muito de sociologia. Embora ache graça nessa preocupação pela sociologia. O Mário de Andrade dizia que a sociologia é a arte de salvar o Brasil rapidamente. Eu acho que em determinados momentos esse meu gosto pelo aspecto sociológico, retratar uma realidade social imediata do país transpareceu em dois filmes, nada me impedia que eu me divertisse, que eu fizesse um cinema como *Panca de valente* e *Cassi Jones*. (2002, p.29).

Apesar de destoar dos dois primeiros filmes, *Panca de valente* tem um papel importante para o cineasta: “ao meu ver, morre frustrado o cineasta que não faz comédia e musical.” (Filme Cultura, 1967). O problema do filme advém não da escolha do gênero, mas do momento. *Panca de valente* é um fracasso total, comercial e artístico “é um filme precário, é uma comédia que saiu da amargura”, lamenta Person. O equívoco provoca a falência do diretor e de seu fiel sócio, Laurelli, que além de produtor, também assinava a montagem dos filmes. A crescente dificuldade de produção, juntamente com o desastre do último filme, incomodam o cineasta: “O desgaste é violento. Você diretor tem que desdobrar-se em pelo menos dez pessoas ao realizar um filme.” Somam-se a essas responsabilidades as necessidades imediatas de sobrevivência. Person abandona o cinema e mergulha no mundo da propaganda, segundo ele vai “expiar os pecados”. O diretor segue o destino de seu personagem, Carlos que vagueia por São Paulo repetindo uma só palavra: recomeçar, recomeçar, recomeçar.

### 3.4. A experiência do cinema publicitário

O estigma de Carlos persegue Person que recomeça no ano de 1969 num terreno ainda não explorado, a publicidade. Não foi um tempo fácil para o diretor, ele abandona o cinema e se torna vendedor de filmes comerciais, ganhando apenas um percentual de comissão sobre as vendas que realiza. Sem opção, Person põe uma gravata e circula pelas agências de São Paulo tentando equilibrar as finanças, já que *Panca de valente* tinha “reduzido a zero” suas economias:

Eu me sinto muito à vontade de reiniciar as coisas a qualquer momento que seja necessário... O ex-cineasta, premiado internacionalmente, grande sucesso, com longa-metragem e tal, era então um vendedor com pastinha embaixo do braço. Ficava nas ante-salas dos mestres, dos gênios da publicidade. Todo mundo sabe disso, que não existe um publicitário que não seja gênio, não é verdade? (2002, p. 32)

Em dois anos, entre os anos de 1969 e 1971, Person consegue contornar a crise, e juntamente com o inseparável sócio, Glauco Mirko Laurelli, funda uma produtora de comerciais, A Lauper Filmes, na qual obtém sucesso e dinheiro, mas principalmente adquire experiência praticando o cinema publicitário. Person dirige centenas de comerciais para os principais anunciantes do mercado brasileiro. A produtora prospera, cresce e emprega cerca de vinte e quatro funcionários. Ao adquirir um estúdio próprio, a empresa estava se transformando numa indústria de comerciais. Person e Laurelli corriam o risco de “morrer fazendo filmes de trinta segundos”, conforme comentário irônico do diretor. Para os que conheciam o temperamento inquieto do diretor, não houve surpresa quando Person se revolta contra aquela situação. De uma forma bem humorada, o diretor consegue romper definitivamente com a publicidade. Pelo telefone procura todas as grandes agências de propaganda com as quais trabalhava, Denison, Lintas entre outras e encerra a atividade da sua produtora de comercial.

Person: - *Alô quem tá falando é o Person eu queria falar com o Alex.*  
 Alex: - Fala aí, Person.  
 Person: - Você sabe que eu vou abandonar a publicidade ?  
 Alex: - Ah que é isso, Person  
 Person: - É eu vou abandonar a publicidade e queria aproveitar e mandar você para a puta que o pariu..

Quadro 8 - Exterior dia, ruas de São Paulo: Marina e Reichenbach conversam enquanto passeiam.

Segundo Reichenbach, Person teria telefonado para todos os diretores de agência de São Paulo. Conformado, só restou ao sócio Laurelli aceitar a situação: “Aí aconteceu, não tinha mais jeito de nada. Eu fique sabendo quase logo depois.”

### 3.5.

#### ***Cassi Jones, o magnífico sedutor, 1972***

Em 1973, o cineasta encontra-se angustiado devido a uma crise profissional. Havia filmado *Cassi Jones, o magnífico sedutor* em 1972 entre um comercial e outro, mas não tinha trabalhado o lançamento do longa. Abandonara a publicidade e vivia um momento de incertezas. Resolve, então, arriscar em terras mais distantes, embarca para os Estados Unidos. Mais uma vez investe no antigo projeto, que agora se tornara uma verdadeira obsessão, *A hora dos ruminantes*. No lançamento de *O caso dos irmãos Naves* no mercado externo, um ano antes, fizera boas relações nos Estados Unidos. O filme foi bem aceito pela crítica de lá, e agora Person retoma contatos importantes, inclusive com o grande amigo, o ator e diretor Paul Bartel (1938-2000)<sup>8</sup>. Em Los Angeles é recebido na maior agência de talentos do mundo, a William Morris, por um produtor que havia trabalhado no Brasil e que está no auge do sucesso. O todo poderoso de Hollywood havia produzido recentemente *Sonhos do passado* (1973), que proporcionou o Oscar de melhor ator para Jack Lemmon. Person é bem recepcionado, no entanto, fica decepcionado com a proposta dos americanos: “Essa sua história é uma porcaria, não serve. Você tem que fazer um filme sobre as belezas do Rio, samba, carnaval.” (2002, p. 33). Diante da proposta, o diretor prefere beber vinho e cantar Bossa Nova, fingindo que gostou da idéia. No fim da noite vai embora para nunca mais voltar aos Estados Unidos.

Em 1972, Person comete uma extravagância, dirige uma comédia carioca. Não foi uma escolha bem entendida nem por paulistas nem por cariocas. De um lado, Person incomoda os paulistas que consideram seu gesto uma forma de compactuar com os realizadores do Rio de Janeiro. De outro, os cariocas se sentem insultados pelo cineasta, que caracteristicamente paulista, invade um território proibido: filmar um personagem de Ipanema, usando uma linguagem

---

<sup>8</sup> O norte-americano Paul Bartel dirigiu filmes célebres, tais como a comédia *Tudo por dinheiro* (1982) e *Luta de classe em Beverly Hills* (1993).

tipicamente carioca. No entanto, o realizador não recua, e filma *Cassi Jones, o magnífico sedutor*, uma homenagem ao teatro de revista. No elenco estão atores profundamente vinculados ao Rio de Janeiro, Paulo José, Sandra Bréa, Hugo Bidet, Sônia Clara, Grande Otelo e Carlos Imperial.

Na entrevista ao Pasquim, a certa altura o humorista Zélio questiona o fato de um paulista filmar no Rio de Janeiro uma história carioca. Ao ser provocado, Person não se intimida, responde atacando: “Eu acho que Ipanema é um mito. Será possível que as pessoas vão viver até o fim deste século pensando que Ipanema existe? Ipanema não existe, pô! Ipanema existe exatamente nos gritos, nas piadas das pessoas.” (2002, p. 59).

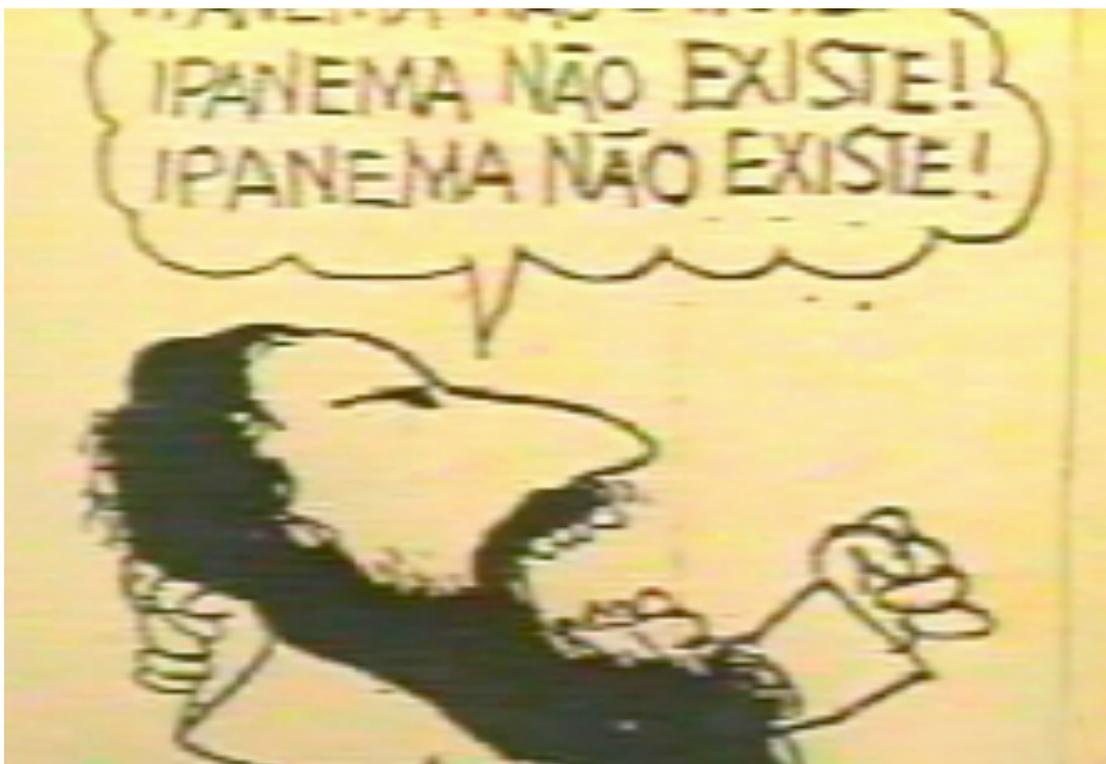


Figura 11 - Person em charge de autoria de Redi publicada no Pasquim e inserida no filme de Marina.

Para esse filme, Person traz na bagagem a experiência acumulada na produção de mais de uma centena de comerciais. Realiza *Cassi Jones* reunindo dois olhares, o de produtor e o de diretor. Esbanja imaginação nas soluções de produção do último longa-metragem. O desafio do projeto é colocar na tela as fantasias imaginadas no roteiro com um orçamento baixo. Para vencer as dificuldades, diretor abusa da criatividade e experimentação.

*P*ra mim foi o filme que mais me deu prazer de experimentar coisas que não havia feito antes. Porque o filme é um filme de muitos episódios, e o personagem, ele tenta de tudo, faz de tudo atrás do amor, em busca do amor. Mas ao mesmo tempo, o Person sabia a maneira prática de realizar aquelas fantasias, as fantasias eram complicadas, mas ele sabia como viabilizar do ponto de vista da produção, uma loucura. Se você tem cem milhões de dólares você pode imaginar o que você quer e põe gente para produzir aquilo, custe o que custar. Pode fazer o *Titanic*, mas se você está fazendo cinema brasileiro, então você imagina situações complicadas, que tem que ter uma solução criativa simples. Você tem que ter um bom senso, ser inventivo e prático. O Person realmente tinha um domínio do ponto de vista da expressão de cineasta e também do ponto de vista da produção. Porque o diretor de cinema tem que ter as duas coisas, tem que ter seu lado de criação, mas também não pode ser resistente. tem que ter idéia de como pode ser feito.

Quadro 9 - Paulo José conversando com Marina.

Pela ótica da produção, *Cassi Jones* é um filme de difícil realização, com cenas que exigem uma equipe técnica experiente como também um excelente preparo físico do ator. O roteiro traz seqüências cômicas que funcionam bem no papel, contudo necessitam de uma habilidade específica para construí-las na prática. Além disso, essas cenas não têm a possibilidade de serem repetidas. O protagonista Paulo José lembra, por exemplo, de uma seqüência impagável, quando ele adentra o gramado do Maracanã lotado, durante uma decisão do campeonato carioca, Armando Marques, o juiz apitando e a torcida inteira gritando: bicha, bicha, bicha. Trata-se de uma encenação que precisa dar certo na primeira execução: “...talvez tenha sido o maior momento da minha carreira, um momento consagrador, o Maracanã inteiro gritando, foi a minha consagração como ator.”, conta Paulo José em *off* sobre as imagens descritas.

Durante as filmagens ocorrem diversos episódios de humor, as equipes técnica e artística reproduzem nos bastidores uma segunda comédia. Um dos acontecimentos pitorescos é o da filmagem no Edifício Rajah, na Praia de Botafogo. No prédio com dezenas de apartamentos por andar, uma unidade no oitavo pavimento é escolhida porque permite a visão da paisagem da praia ao

fundo do enquadramento. O empréstimo do imóvel é condicionando ao horário. A filmagem não poderia passar das nove da noite. Naquela noite a dona da casa comemorava o seu aniversário com os amigos. A produção assume o compromisso, argumenta que a filmagem é um procedimento rápido, e por isso a locação estaria livre no horário combinado. Como em toda filmagem o processo é demorado, o resultado não foi diferente: às duas da manhã, toda a equipe ainda ocupava o apartamento apertado, de sala, quarto e banheiro. A aniversariante, que ingenuamente havia emprestado sua casa, conformada monta uma mesa no corredor do prédio para receber os convidados. No interior do apartamento, o diretor avançava pela madrugada adentro: “câmera aqui”. Paulo José narra a passagem para Marina que se diverte imensamente. O ator identifica em *Cassi Jones* a reincidência do que ele chama de *avanti leoni*, prática utilizada na filmagens de baixo orçamento no cinema italiano.

*Avanti leoni*

O cinema italiano muito feito em locações, o realismo italiano, uma coisa fácil, você faz no local. Aí, a produção chegava numa casa, pedia licença pra filmar e sempre dizendo ‘São só dois atores, aqui no sofá, a gente faz rapidinho, coisa de duas horas.’ Quando o dono da casa topava, o cara abre a porta e grita: ‘*Avanti leoni!*’ Faz um gesto e entram aqueles trios: ‘Arranca esse quadro e põe esse aqui, tira a santa ceia, tira, troca.’ Dois dias depois está todo mundo dentro da casa daquela figura, que deu permissão para duas horas. Esse filme tem muito de *avanti leoni*, a gente fez muitas invasões.

Quadro 10 - Paulo José fala sobre a expressão italiana.

Em outra seqüência complexa, o diretor criou uma situação numa locação no Alto da Boa Vista, onde um caminhão fazendo um carregamento de toneladas de laranjas abria a traseira e deixava que as laranjas descessem ladeira abaixo: “O Person conseguia fazer daquilo tudo, daquela parafernália louca, uma coisa extremamente simples. Com um diretor menos experiente, menos bicho de cinema, provavelmente se perdesse dentro do processo do filme”, conta Paulo José em *off* sobre a cena em que representa Cassi correndo no meio das laranjas.

*Cassi Jones* coloca o diretor diante de alguns embates. O primeiro é contra o preconceito em relação à comédia. Na verdade essa questão está relacionada ao

Cinema Novo e será retomada no próximo capítulo. O segundo, é o fato de Person ser um cineasta paulista que resolve filmar um tema carioca. Respondendo a uma provocação do jornalista Geraldo Mayrink na polêmica entrevista que concedeu ao Pasquim, o diretor defende, acima de tudo, sua liberdade de escolha:

Você, afundado lá na Editora Abril, não pode perceber aquilo que é mais importante, que uma pessoa pode de repente fazer as coisas que gosta! Fazer musical, fazer as pessoas cantarem, pegar um homem duro como o Hugo Bidet<sup>9</sup> e, de repente, fazer um personagem, transformar as pessoas. Nos tempos que nós vivemos, é uma alegria pra mim *fazer Cassi Jones*. É uma *joie de vivre* e eu adoro isso. (2002, p. 54).

Além do eterno obstáculo de reunir recursos para uma produção cinematográfica no Brasil, outro embate que Person enfrenta se dá contra a ditadura. Depois da implantação do AI-5, a censura ficou extremamente rígida em relação ao cinema de idéias, causando prejuízo para o chamado cinema de autor. Por outro lado, havia uma política de flexibilização em relação às comédias picantes, que acabou resultando na pornochanchada, gênero que atraiu milhões de espectadores para o cinema durante duas décadas (1970-1980). O diretor encontra nessa deformação da política cultural, uma brecha para continuar a fazer cinema. Realizar uma comédia, irreverente e com alguns elementos eróticos, foi a maneira encontrada para ultrapassar os limites impostos pela censura naquele momento. Ao mesmo tempo em que se voltou para a comunicação com o grande público, *Cassi Jones*, segundo Paulo José, foi uma saída notável: “é quase uma vingança do Person, já que a gente vai partir para um cinema que não tem relação imediata com a realidade, como eram os filmes *São Paulo S.A.* e os *Irmãos Naves*, você vai lidar com a realidade do ponto de vista da grande fantasia, é um filme onírico, delirante.”

Mesmo trabalhando com um gênero desprestigiado, o diretor é arrojado, em *Cassi Jones* ele oferece um grande espetáculo de cinema, carregado de homenagens. É possível identificar o diálogo com diversas tendências do cinema nacional: da chanchada carioca, a comédia urbana de Domingos de Oliveira, aos delírios glauberianos, passando pelo cinema de Joaquim Pedro, até o filme sensual e erótico dos anos 1970. Paulo José admira a diversidade estilística de *Cassi Jones*.

---

<sup>9</sup> Hugo Leão de Castro (1934-1977), artista plástico, ator, figura folclórica de Ipanema. Trabalhou em filmes como *Pra quem fica...tchau* antes de atuar em *Cassi Jones*.

Ao fazer uma comédia popular nos moldes dos anos 70, Person não abriu mão da experimentação pessoal mesmo. Foi o filme que mais me deu trabalho de fazer no sentido da preparação dele. Teve uma seqüência que eu tinha que ser um professor russo de dança, eu fiz aula de dança com a Tatiana Leskowa<sup>1</sup>. Aliás, a Tatiana Leskowa, com aquela ausência de homens na aula de balé, ela não queria que eu largasse de jeito nenhum, queria que eu ficasse dançando na escola.

Quadro11 - Paulo José conta para Marina .



Figura 12- Sandra Bréa em *Cassi Jones*: homenagem ao teatro de revista.

O diretor não economiza talento somente na produção, do ponto de vista da linguagem, *Person* experimenta à vontade, acelera as seqüências, trabalha com 20 fotogramas, pratica tomadas rápidas e uma montagem livre, executando cortes descontínuos e provocativos. O resultado é moderno e divertido, na tela o registro parece de um filme de grande orçamento de produção. *Cassi Jones* acerta as

contas com a bilheteria, o filme faz sucesso de público e finalmente o incansável produtor e diretor obtém lucro.

Nosso cineasta é um magnífico sedutor, no fundo nunca alimentou a competição entre Rio e São Paulo. Ao decidir fazer um filme no cenário carioca, Person dava um passo à frente para a aproximação entre os realizadores das duas cidades. Gestos como convidar o roteirista notadamente carioca, Joaquim Assis,<sup>10</sup> assim como a própria escolha temática podem ser interpretados como uma forma de conquistar os realizadores do Rio de Janeiro. Na verdade o diretor considerava essas oposições provincianas. Para ele, cinema brasileiro estava acima das rivalidades entre Rio e São Paulo.

*Ao trazer o Joaquim Assis para trabalhar com ele no roteiro era uma forma de já fazer essa conciliação era uma maneira de, com poucas palavras e muita ação, passar por cima, porque o Person achava que, no fundo, essa contradição não existia, que era uma briga provinciana.*

Quadro 12 - Paulo José respondendo à Marina.

A personalidade pendular de Person oscila entre o comportamento encantador e o excêntrico. O diretor vivia contradições que não eram facilmente compreendidas. Podemos dizer que Person andou na contramão do pensamento dominante na cultura brasileira de sua época. Ele era um dos poucos diretores a nutrir uma admiração profunda pelo cinema da *Boca do lixo*<sup>11</sup>, além de cultuar o cinema de Zé do Caixão. Hoje, 30 anos depois, sua postura seria facilmente aceita, no entanto, naquela ocasião o diretor divergia do pensamento predominante no meio intelectual.

<sup>10</sup> Joaquim Assis, engenheiro e músico, começou em cinema como montador e diretor musical de *Todas as mulheres do mundo* (1966). Roteirizou, entre outros, *Toque do oboé* (1995) e *Forró-for all* (1995).

<sup>11</sup> *Boca do lixo*, região do submundo de São Paulo, virou ponto de produção de filmes B. Seu auge foi nos anos 1970, quando eram produzidos, em média, 80 filmes por ano, de baixo custo, com apelo erótico e popular.

*Uma coisa que eu me lembro que é fantástica, foi como o Person apresentou o Mojica para aquela turma. Foi um escândalo, uma vez mais ele mostrou o seu lado passional e disse: ‘Vocês são todos umas bestas, vocês estão diante de um gênio.*

Quadro 13- Reichenbach lembra para Marina as divergências de seu pai

O diretor queria preservar a autenticidade do amigo José Mojica. Quando soube, certa vez, que Mojica estava lendo um livro para “aprender” a fazer cinema, fez questão de rasgar, página por página, as lições que considerava inoportunas. Temia que a criatividade de Zé do Caixão fosse abafada, desaparecendo, desta forma, a singularidade do seu cinema. Person acredita que seus filmes têm a liberdade estética que não existe mais, nem nos filmes do Cinema Novo. O que Person tanto admira em Mojica é a sua capacidade de fazer um cinema brasileiro, sem pretensão, nem elitismo. O eterno cineasta maldito reconhece a importância do diretor para a continuidade da sua obra: “Ele era um homem que trabalhava para fazer seu cinema independente e achava que eu estava no caminho certo.”

### **3.6. A experiência do teatro**

Quando volta dos Estados Unidos, em 1973, o diretor demonstra sinais de cansaço em relação ao cinema. A cada filme é necessário começar do zero, captar os recursos, não importa se a produção é de curta ou de longa, sempre é um fardo demasiado pesado. Person conhece bem os meandros da produção cinematográfica brasileira, tem consciência de que para dirigir seus filmes precisa ser seu próprio produtor. Se de um lado é desgastante acumular a dupla função, de outro, o diretor preserva a sua independência. Ao se referir sobre os produtores brasileiros para a turma do Pasquim, deixa claro que os poucos que exercem a atividade visam exclusivamente o lucro financeiro, “o produtor brasileiro produzirá, dará dinheiro para fazer um filme que for de acordo com o pensamento dominante.” O diretor é cético em relação à indústria cultural comparando-a a qualquer outra atividade que produz em série “indústria cinematográfica não tem padrões, não tem ideologias.” (idem, 2002, p. 67).

Apesar de reconhecer o desenvolvimento do cinema nacional no final dos anos 1960 e início dos 1970, Person pondera que as condições do realizador brasileiro são as mais “precárias” e “desumanas” que existem. O desprezo pelo trabalho do realizador incomoda o cineasta, que a essa altura, já tinha se desdobrado na função de produtor e diretor de quatro longas metragens, além de ter investido em meia dúzia de projetos que ficaram pelo meio do caminho. Insatisfeito com a política cultural destinada ao cinema, Person se volta para o teatro, percebe que nesse terreno teria melhores condições de elaborar seu trabalho. Sem amargura, faz um balanço da atividade cinematográfica no Brasil, “um cineasta que consegue realizar um filme aqui equivale a um outro que fez dez filmes em outro país. Um desgaste violento.” (idem, p. 34). Diante dessa conjuntura, Person justifica sua opção pelo teatro, embora deixe claro que pretende retomar a sua verdadeira paixão.

No momento, eu acho que o teatro me atrai mais do que o cinema porque eu tenho mais tempo de elaborar meu trabalho, eu tenho mais tranquilidade para fazer. Um orçamento brasileiro de filme equivale a um décimo de qualquer filme estrangeiro. Não falo um filme de uma máquina industrial como uma máquina americana, um cineasta maldito alemão consegue dois milhões de dólares para fazer um filme. O maior cineasta brasileiro do ponto de vista comercial não consegue um milhão e meio de cruzeiros para filmar. Então essa desproporção, esse desequilíbrio, esse desajuste entre os meios e a vontade e a criatividade de um filme, para mim no momento, são desalentadores. Por isso, eu prefiro o teatro. Isso não quer dizer que eu esteja livre do micróbio e vá deixar o cinema. Mas ele pode esperar.

Quadro 14 - Trecho da entrevista à Joana Fomm incluído no filme de Marina.

Ainda em 1973, Person e o sócio de sempre, Glauco Mirko Laurelli, fundam um espaço teatral. Rapidamente o ponto se torna referência cultural em São Paulo. Com uma programação diversificada, Person cria na condução do Auditório Augusta, uma usina de talentos. Atores, atrizes, diretores fazem do local um ponto de discussão, conforme lembra Eva Wilma para a Marina: “Era um espaço vanguardista e a estréia de *El grande de Coca-Cola* foi um sucesso, um fascínio

para todos nós. Nós adorávamos ficar pela noite, depois conversando e fazendo projetos.” Raul Cortez destaca outro aspecto do espaço: “Foi o teatro que mais me impressionou de ver, a maneira como era cuidado, o zelo que tinha por aquele espaço. Ele era muito assim com as coisas que ele gostava. Ele cercava com muito carinho tudo.”

O Auditório Augusta nasce de uma forma curiosa. Primeiro surge a idéia do espetáculo, depois descobre-se local. Person transforma um cinema em teatro especialmente para a encenação do espetáculo de estréia do Auditório Augusta. O diretor pensava em montar uma espécie de cabaré, o musical *El grande de Coca-Cola*, porém não tinha encontrado ainda um espaço cênico adequado, necessitava de um teatro de grandes dimensões. Por acaso o ator Laerte Morrone (1935-2005) passando pela rua Augusta descobre um cinema fechado que acabou se transformando no teatro que o diretor procurava. A primeira produção da casa é um grande sucesso de público e de crítica, *El grande de Coca-Cola* traz no elenco Armando Bogus, Laerte Morrone, Suely Franco e Ricardo Petrágli. A montagem mantém forte aproximação do teatro de revista. A peça é aplaudida por mais de um ano de temporada no Auditório Augusta, depois viaja para o Rio de Janeiro. O segundo espetáculo montado é *Orquestra de senhoritas*.

*Person* sempre foi uma pessoa muito inquieta, essa inquietação do artista que faz com que as pessoas estejam sempre criando e nunca estão satisfeitas. A *Orquestra* foi uma virada na minha carreira porque a proposta dentro dessa inquietação do Person de procurar coisas novas, de estar sempre renovando, foi uma grande virada e um grande desafio da minha carreira, ganhei um prêmio com a peça.

Quadro 15 - Paulo Goulart narra para Marina a experiência de trabalhar com seu pai.



Figura 13 - Foto retirada do filme de Marina: Person e Goulart no Auditório Augusta.

O Auditório Augusta manteve a casa cheia mesmo nos espetáculos alternativos. A programação é o diferencial do teatro, a montagem de peças que se identificavam com o pensamento de esquerda sobressaía na época e transformando-se numa forma de resistência cultural. Um exemplo da programação progressista é a montagem, pela primeira vez no Brasil, da peça existencialista *Huis-clos - Entre quatro paredes* (Jean-Paul Sartre). No elenco estão nomes como Nathália Timberg, Lillian Lemmertz, Luiz Linhares e Antônio Maschio. Outros espetáculos marcaram época no palco do Augusta, entre eles *Lição de anatomia* (Carlos Malthus) e *Trotzki im exil in Düsseldorf, Trotski no exílio* (Peter Weiss), o último foi traduzido pelo próprio Person.

A efervescência do diretor o coloca diante de muitas possibilidades de projetos ao mesmo tempo. Enquanto ensaia um retorno ao cinema, trabalha com o jornalista Ricardo Kotscho na peça *Pegando fogo*, que combina dois gêneros de sua predileção: o musical e a comédia. Pelo título do espetáculo é possível imaginar o que seria a peça cujo enredo se passa na primeira era Vargas. Contudo, o público não chega assistir ao novo projeto teatral, o diretor sai de cena antes de montá-lo. Paulo Goulart define para Marina o traço marcante na personalidade de seu pai: “Person sempre foi uma pessoa que viveu à frente do seu tempo. Talvez por isso a vida dele tenha sido tão curta. Ele viveu muito inteiramente tudo, num tempo muito curto.”

Embora o cineasta tenha se apresentado no auge do vigor na entrevista ao Pasquim, ele não andava muito bem. Em 1974, Person ensaia mais uma parceria com o antigo colaborador, Jean-Claude Bernardet, que depois de uma temporada na Europa havia retornado ao país. Person propõe um argumento que não fazia muito sentido para Bernardet, algo “visceral”. O próprio autor também não tem a idéia definida, mas pensava numa imagem bastante significativa. Nesse momento, Bernardet revela que nunca havia contado a história em público. Portanto, Marina toma conhecimento na entrevista que o pai passava por momentos difíceis.

*E*le deu alguns elementos oníricos a partir dos quais queria que eu desenvolvesse a história. Era um túnel e nesse túnel passava um trem e no trem havia adolescentes, uma moça e um rapaz, que estavam nus e não tinham linguagem e eles no seu contato inventavam a linguagem. E havia um outro elemento, que eu não lembro agora se era do Person ou se eu tinha acrescentado isso, nesse túnel havia um grande banquete e o trem passava nesse túnel onde havia esse grande banquete com os adolescentes. E os únicos elementos que ele me deu foram esses: o trem, os adolescentes, sem linguagem. Como se estivessem praticamente num grau zero de civilização, como se elaborassem a linguagem. Elementos que vinham da psicanálise que ele estava fazendo e que eram por demais pessoais, por demais grudados à pele dele para que outra pessoa pudesse tratar. Eu nunca fui capaz de elaborar alguma coisa a partir disso que satisfizesse o Person. Mas eu também não estava muito convencido do que eu fazia. Toda vez que eu tentava inserir isso em alguma coisa que desse eventualmente o nome de argumento, ele rechaçava e a partir disso a nossa colaboração cessou.

Quadro 16 - Bernardet diz em primeira mão.

O estado emocional do cineasta não ia nada bem e prenunciava de alguma forma a fatalidade que estava por acontecer. Ao sair do teatro, dirigia na estrada de madrugada diversas vezes por semana. Embora alertado pelos amigos do

perigo que corria, o cineasta insistia em fazer aquelas viagens para o sítio distante de São Paulo.

Person morre, prematuramente, antes de completar 40 anos, em um acidente de carro, saindo de São Paulo na rodovia de acesso a Ubatuba, na noite de 7 de janeiro de 1976. Não teve tempo de realizar o projeto de sua vida, *A hora dos ruminantes*. Seu último filme foi o curta *Vicente do Rego Monteiro*, de 1975, no qual apresenta o trabalho do artista plástico de mesmo nome.

A inquietação levou o cineasta a experimentar diversas tendências. Dono de um temperamento singular, Person dirigiu poucos filmes, passeando entre musicais, comédias e dramas. Acabou construindo uma obra heterogênea e, de certa forma, deslocada. Com o passar dos anos, sua contemporaneidade se torna mais nítida, abrindo espaço para uma redefinição do lugar de Person na cinematografia nacional.

Ao finalizar sua entrevista ao Pasquim, Person resume o que pensa sobre o papel do artista.

Agora, para terminar: a coisa que eu acho mais importante em relação a cinema, a qualquer coisa que a gente está fazendo atualmente, é não exibir possibilidade de fazer uma arte limitada. Todas as coisas estão condicionadas. Mas existe uma possibilidade de fazer as coisas como a gente pensa. Não é a censura que delimita os parâmetros dessa arte. Ninguém, no fundo, está pobre. Quem pode fazer faz. Os limites estão marcados pela personalidade de quem faz. Eu acho que existem maiores possibilidades nas pessoas que não são anônimas. Quanto menos anônimas, clandestinas, mais podem realizar, podem dizer mais, podem quebrar limites. (2002, p. 81).

Do tumultuado percurso de Person na carreira artística ganha relevo a sua ousadia em experimentar temas sociologicamente comprometidos assim como o diálogo com o público. Sua passagem pelas atividades cinematográfica e teatral também o tornam um artista peculiar. Na última parte do estudo, continuaremos o caminho apontado pelo documentário de Marina, acompanhando os principais debates na esfera cultural brasileira dos anos 1960.