

coleção cadernos de pesquisa  
**teledramaturgia**



*Centro Cultural São Paulo*

Coleção Cadernos de Pesquisa

# teledramaturgia

organizador Edgard Ribeiro do Amorim

1

 *Centro Cultural São Paulo*

São Paulo, 2008

copyright ccsp @ 2008

Fotografia de Capa / *João Mussolin*

Centro Cultural São Paulo

Rua Vergueiro, 1.000

01504-000 - Paraíso - São Paulo - SP

Tel: 11 33833438

<http://www.centrocultural.sp.gov.br>

Todos os direitos reservados. É proibido qualquer reprodução para fins comerciais.

É obrigatório a citação dos créditos no uso para fins culturais.

---

Prefeitura do Município de São Paulo

*Gilberto Kassab*

Secretaria Municipal de Cultura

*Carlos Augusto Calil*

Centro Cultural São Paulo

*Martin Grossmann*

Divisão de Informação e Comunicação

*Durval Lara*

Gerência de Projetos

*Alessandra Meleiro*

Idealização

*Divisão de Pesquisas/IDART*

Revisão

*Luzia Bonifácio*

2 Diagramação

*Lica Keunecke*

Capa

*Solange Azevedo*

Publicação site

*Marcia Marani*

Autor

*Edgard Ribeiro de Amorim*

---

T267

Teledramaturgia [recurso eletrônico] / organizador Edgard Ribeiro de Amorim - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

80 p. em PDF - (Cadernos de pesquisa: v. 19)

ISBN 978-85-86196-30-0

Material disponível na Divisão de Acervos: Documentação e Conservação do Centro Cultural São Paulo.

1. Novelas de rádio e televisão 2. Telenovela 3. Teleteatro  
I. Amorim, Edgard Ribeiro de, org. II. Série.

CDD 791.455

**:: AGRADECIMENTOS**

Agnes Zuliani  
Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira  
Vera Achatkin  
Walter Tadeu Hardt de Siqueira

## :: PREFÁCIO

A “Coleção cadernos de pesquisa” é composta por fascículos produzidos pelos pesquisadores da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, que sucedeu o Centro de Pesquisas sobre Arte Brasileira Contemporânea do antigo Idart (Departamento de Informação e Documentação Artística). Como parte das comemorações dos 30 anos do Idart, as Equipes Técnicas de Pesquisa e o Arquivo Multimeios elaboraram vinte fascículos, que agora são publicados no site do CCSP. A Coleção apresenta uma rica diversidade temática, de acordo com a especificidade de cada Equipe em sua área de pesquisa – cinema, desenho industrial/artes gráficas, teatro, televisão, fotografia, música – e acaba por refletir a heterogeneidade das fontes documentais armazenadas no Arquivo Multimeios do Idart.

É importante destacar que a atual gestão prioriza a manutenção da tradição de pesquisa que caracteriza o Centro Cultural desde sua criação, ao estimular o espírito de pesquisa nas atividades de todas as divisões. Programação, ação, mediação e acesso cultural, conservação e documentação, tornam-se, assim, vetores indissociáveis.

Alguns fascículos trazem depoimentos de profissionais referenciais nas áreas em que estão inseridos, seguindo um roteiro em que a trajetória pessoal insere-se no contexto histórico. Outros fascículos são estruturados a partir da transcrição de debates que ocorreram no CCSP. Esta forma de registro - que cria uma memória documental a partir de depoimentos pessoais - compunha uma prática do antigo Idart.

Os pesquisadores tiveram a preocupação de registrar e refletir sobre certas vertentes da produção artística brasileira. Tomemos alguns exemplos: o pesquisador André Gatti mapeia e identifica as principais tendências que caracterizaram o desenvolvimento da exibição comercial na cidade de São Paulo em “A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã”. Mostra o novo painel da exibição brasileira contemporânea enfocando o surgimento de alguns novos circuitos e as perspectivas futuras

das salas de exibição.

Já “A criação gráfica 70/90: um olhar sobre três décadas”, de Márcia Denser e Márcia Marani traz ênfase na criação gráfica como o setor que realiza a identidade corporativa e o projeto editorial. Há transcrição de depoimentos de 10 significativos designers brasileiros, em que a experiência pessoal é inserida no universo da criação gráfica.

“A evolução do design de mobília no Brasil (mobília brasileira contemporânea)”, de Cláudia Bianchi, Marcos Cartum e Maria Lydia Fiammingui trata da trajetória do desenho industrial brasileiro a partir da década de 1950, enfocando as particularidades da evolução do design de móvel no Brasil.

A evolução de novos materiais, linguagens e tecnologias também encontra-se em “Novas linguagens, novas tecnologias”, organizado por Andréa Andira Leite, que traça um panorama das tendências do design brasileiro das últimas duas décadas.

“Caderno Seminário Dramaturgia”, de Ana Rebouças traz a transcrição do “Seminário interações, interferências e transformações: a prática da dramaturgia” realizado no CCSP, enfocando questões relacionadas ao desenvolvimento da dramaturgia brasileira contemporânea. Procurando suprir a carência de divulgação do trabalho de grupos de teatro infantil e jovem da década de 80, “Um pouquinho do teatro infantil”, organizado por Maria José de Almeida Battaglia, traz o resultado de uma pesquisa documental realizada no Arquivo Multimeios.

A documentação fotográfica, que constituiu uma prática sistemática das equipes de pesquisa do Idart durante os anos de sua existência, é evidenciada no fascículo organizado por Marta Regina Paolicchi, “Fotografia: Fredi Kleemann”, que registrou importantes momentos da cena teatral brasileira.

Na área de música, um panorama da composição contemporânea e da música nova brasileira é revelado em “Música Contemporânea I” e “Música Contemporânea II” – que traz depoimentos dos compositores Flô

Menezes, Edson Zampronha, Sílvio Ferraz, Mário Ficarelli e Marcos Câmara. Já “Tributos Música Brasileira” presta homenagem a personalidades que contribuíram para a música paulistana, trazendo transcrições de entrevistas com a folclorista Oneyda Alvarenga, com o compositor Camargo Guarnieri e com a compositora Lina Pires de Campos.

Esperamos com a publicação dos e-books “Coleção cadernos de pesquisa”, no site do CCSP, democratizar o acesso a parte de seu rico acervo, utilizando a mídia digital como um poderoso canal de extroversão, e caminhando no sentido de estruturar um centro virtual de referência cultural e artística. Dessa forma, a iniciativa está em consonância com a atual concepção do CCSP, que prioriza a interdisciplinaridade, a comunicação entre as divisões e equipes, a integração de pesquisa na esfera do trabalho curatorial e a difusão de nosso acervo de forma ampla.

Martin Grossmann  
Diretor

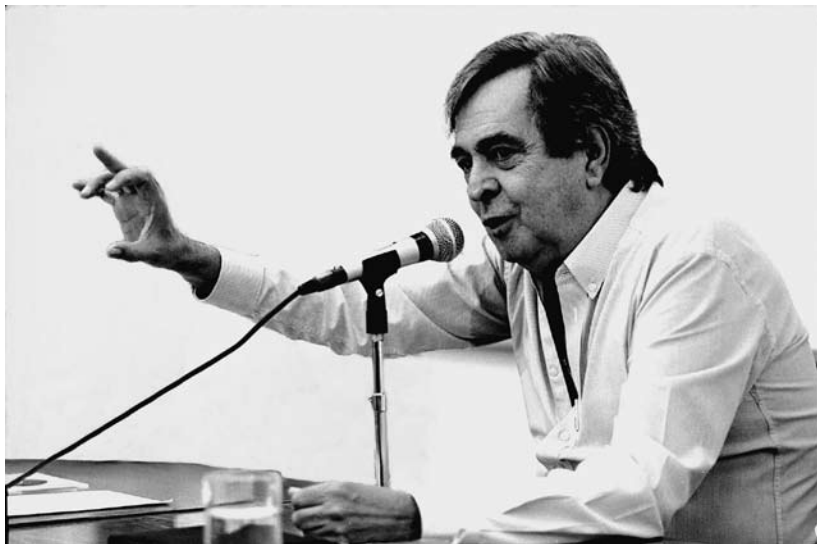
## **:: CATÁLOGO TELEDRAMATURGIA**

Prosseguindo na sua trajetória de arquivar a memória da Televisão Brasileira, o Centro Cultural São Paulo realizou entrevistas e depoimentos com diversos profissionais que se destacaram na programação do veículo.

Desde o início, nossa atenção esteve, especialmente, voltada para a Teledramaturgia, produção na qual ocorreram inovações de texto e linguagem e encenação. Até a atualidade, a telenovela se mantém como a atração de maior investimento econômico, de maior influência comportamental e de maior audiência. Assim, no sentido de divulgar tanto nosso trabalho, como o Arquivo que mantemos sobre a memória da TV, idealizamos a criação do evento *Depoimentos Públicos*, que contando com a participação de importantes nomes da telenovela brasileira, atraiu grande público e boa cobertura da imprensa especializada.

Como resultado dessa iniciativa, lançamos, agora, a publicação do Catálogo *Teledramaturgia*. Para tanto, selecionamos os significativos depoimentos dos autores Benedito Rui Barbosa e Silvio de Abreu, e do ator Lima Duarte.





Benedito Rui Barbosa

## **:: BENEDITO RUI BARBOSA**

Antes de falar do meu trabalho, seria interessante se eu falasse um pouco a meu respeito, até para justificar ser o que sou em termos de autor de novelas, de teatro e de televisão.

Perguntam-me sempre por que eu me fixo tanto nos imigrantes, por que me fixo tanto no mundo rural e no problema da terra. É porque isso tem tudo a ver com a minha própria origem. Eu sou caipira de Gália, interior de São Paulo, fui criado em Marília e em Vera Cruz. Fui alfabetizado praticamente dentro de uma tipografia, compondo as matérias que meu pai escrevia, pois ele era dono do jornal local; quando entrei no grupo escolar, já sabia ler e escrever.

O jornal também era o local de reunião das pessoas mais ilustres da cidade: o padre, o juiz de paz, o prefeito, o delegado, e onde se discutia muito a política brasileira. Era a época do Getúlio Vargas, com o Estado Novo, e havia o departamento de imprensa e propaganda que obrigava os jornais do Brasil inteiro a se guiarem pela “cartilha do DIP”, um impresso que eles mandavam toda semana para que fossem publicados apenas os artigos com os assuntos ali permitidos. Do contrário, corria-se o risco de sofrer algum tipo de penalidade. Meu pai ficou preso um mês por ordem do Filinto Müller, diretor do DIP, porque escreveu um artigo contra o prefeito de Vera Cruz. Ninguém sabia o paradeiro dele. Nasceu aí meu ódio por qualquer ditadura.

Meu pai faleceu com 29 anos de idade de problema cardíaco. Eu tinha 12 e era o mais velho de cinco irmãos e me transformei no pai deles, ajudando minha mãe na tarefa de educá-los. Em função disso, deixei de realizar o sonho da minha vida, que era ser advogado. Hoje, eu não me queixo, talvez seria apenas mais um rábula por aí.

Nessa vida de interior, entre Vera Cruz e Marília, depois que perdi meu pai fui ser caixeiro de uma loja de secos e molhados e auxiliar de escrevente de cartório porque eu tinha uma letra bonita. Ao mesmo tempo, ia às seis horas da tarde esperar o trem na estação para comprar jornais e revistas e vender na cidade. Quando jogavam São Paulo e Palmeiras, por exemplo, eu pagava 80 centavos por uma *Gazeta Esportiva* e vendia por cinco cruzeiros para os fazendeiros. Quer dizer, já era vivo.

Isso durou muito tempo, até que um dia caí do trem e quase morri; eu

pegava o trem andando para dar tempo de comprar tudo o que precisava. Então, desisti. Com 14 anos, fui trabalhar numa firma de café como auxiliar de guarda-livros; o guarda-livros era justamente o prefeito que meu pai tinha criticado no jornal e que se transformara em inimigo. Ele, acho que com um pouco de remorso, me deu um grande apoio e foi meu professor. Eu não tinha diploma de contabilidade, mas sabia mais que qualquer contador que saísse da escola, tão bem ele me ensinou, o que valeu muito na seqüência da minha vida.

Na empresa, a gente comprava o café em coco, beneficiava, depois mandava para Santos, onde era exportado. Tudo que aprendi sobre café me ajudou muito nas coisas que escrevo a respeito. Na verdade, eu já conhecia o café na cova, o café no cafezal, o processo todo, pois aprendi no sítio do meu tio, onde tive, também, o primeiro contato com famílias de colonos italianos que trabalhavam para ele. Foi aí que comecei a captar a melodia da prosa do italiano, a música, os usos e os costumes. Eu comia no meio deles porque era menino e tinha amizade com meninas e meninos italianinhos. Isso ficou muito marcado na minha mente. Cada vez que escrevo sobre um italiano, me vêm aquelas caras, aquele jeito de falar, aquele jeito de andar, aquele jeito de cantar, coisas captadas nessa fase de minha infância.

Com 14 anos, tive que assumir uma responsabilidade para a qual não tinha estrutura, mas tive que criar. Eu respondia por tudo da família, pois minha mãe não tinha preparo. Ela foi daquelas filhas de fazendeiro criadas para casar e quando teve que cuidar da livraria, da tipografia, do jornal, ela penou bastante.

Muitas vezes, me perguntam de onde vem essa vontade de escrever, como surgiu, como descobri.

Costumo contar uma passagem que até hoje me comove. No Natal de 1939, tinha oito para nove anos, havia uma crise econômica danada, e meu pai estava em dificuldades. Todo mundo na cidade devia, ninguém pagava o jornal, atrasavam o pagamento do serviço que ele fazia para a própria prefeitura, e ele não pôde comprar o presente que eu queria. Todo ano, eu pedia uma bicicleta e nunca tive essa bicicleta. Escrevia uma carta em versos para o Papai Noel, mas ela não vinha. Na manhã desse Natal, o presente embaixo da minha cama, em cima dos meus sapatos era o livro *Peter Pan*, com tradução do Monteiro Lobato. Eu odiei o livro. Quando

saí na frente de casa e vi um menino rico andando numa bicicleta, fiquei louco da vida. Fui para a cozinha me queixar, e minha mãe disse: *Não fala nada, filho, você sabe que o Papai Noel é o teu pai, e isso foi o que ele pôde te dar. Está muito difícil a vida. Não fala nada porque ele vai sofrer mais do que já está sofrendo.*

Eu engoli, fui para o meu quarto, botei o livro em cima do guarda-roupa e disse: *Não vou ler essa porcaria.* Meu pai me perguntou, na hora do almoço, se eu tinha gostado, disse que sim, que ia ler, mas não li. Passados dois meses, eu apronteí uma molecagem na rua: meu pai me botou de castigo e me trancou no quarto: *Não saia daí enquanto eu não mandar.* Ele era maravilhoso, mas se eu pulasse a janela, estava ferrado, então, pensei no que faria ali. Me lembrei do livro e comecei a ler *Peter Pan*, a história do menino que não queria crescer. Eu devorei o livro. Passadas três horas, meu pai abriu a porta e disse que eu poderia sair, mas continuei lendo. Minha mãe me chamou para jantar, levei o livro para a mesa, mas ela pediu para eu ler depois. Devorei o jantar para terminar a leitura.

Toda noite, me reunia com os amigos de futebol, com os amigos de pescaria, na frente da minha casa, que tinha um lampião grande. Quando a gente acabava de brincar, sentava na calçada e começava a contar bobagem ou a contar mentira. Nessa noite, eu disse que tinha uma história: Peter Pan, um menino que não queria crescer. E comecei; contei o livro inteiro, e ninguém piscava. No dia seguinte, pediram para contar de novo a história do Peter Pan. Eu contei. Pediram vários dias. Chegou uma hora, que passei a inventar em cima do livro. De um, fiz três livros e comecei a criar histórias, brigas, um monte de coisas. Acho que daí nasceu o novelista, o inventor, pegar um assunto e criar. Ler, para mim, passou a ter muito interesse. Meu pai tinha na livraria a seção dos livros de histórias, romances, mas muito poucos. Naquele tempo, o povo lia pouco e não tinha dinheiro para comprar. Me lembro bem que tinha *Quo Vadis?*, *Os Três Mosqueteiros*, *O Manto Sagrado*, *Guerra e Paz*, e outros. Eu queria pegar e meu pai não deixava porque era para vender e tinha que vender em ordem.

Peguei *Os Três Mosqueteiros*, mas não podia abrir. Antigamente, diversas páginas dos livros vinham fechadas, duas a duas, e era preciso abrir com uma espátula. Para não abrir, comecei a ler pulando página.

Eu tinha que adivinhar o que tinha no meio, mas dava para entender. E contava, na rua, a história dos três mosqueteiros: o D'Artagnan, o Porthos, o Athos, o Aramis. E inventava um monte de coisa. contei a história d'*O Manto Sagrado*, lia e contava. Então, meu pai abriu todos os livros, quem quisesse, compraria assim. Podia ler por inteiro.

Esse começo foi o que me deu gosto pela leitura, que sempre procurei passar para meus filhos, para meus netos. Sempre falo disso quando estou com estudantes, com professores: conduzir a criança para a leitura. É uma coisa maravilhosa, mas tem que começar a desenvolver esse processo cedo porque hoje a televisão toma conta de todas as horas das crianças, além dos joguinhos de videogame. A criança não tem mais tempo para ler. Eu acho que a leitura é que desenvolve a cabeça, que incentiva a sua imaginação. O resto já vem mastigado, está tudo pronto, som, imagem, tudo. Com o livro, você voa, solta o Pégaso que tem na cabeça e corre o universo. Isso explica, talvez, o meu fôlego para escrever novela, pois sempre gostei muito de ler e escrever.

12

Em 1947, com 18 anos, vim para São Paulo. Fiz de tudo: lavei chão de banco, das 20 às 3 da manhã, para ganhar trinta cruzeiros, ou réis, nem me lembro mais. Trabalhava em banca de feira em troca de vinte cruzeiros e mais uma lata de azeite, um quilo de arroz e de feijão que o dono português me dava. Essas coisas eu levava para casa porque eram muito necessárias. Fui, depois, caixeiro-viajante, vendia plástico, mas cheirava mal, não conseguia vender nada porque eu mesmo tinha nojo. Aí, comecei a trabalhar em jornal. *O Estado de S. Paulo* fez um concurso para revisor, e fiquei em segundo lugar. Fui contratado e comecei a trabalhar na mesa com um senhor de cabelos brancos, simpático, parecia meu avô. Um dia, fomos tomar um café no intervalo do trabalho e ele me perguntou o que eu estava fazendo lá. Disse que dali eu subiria para a redação. Ele pediu para eu esquecer, eu não chegaria lá nunca. *Todos esses homens de cabelos brancos que você está vendo aqui entraram com a mesma idéia e foram ficando. Daqui a 20 anos, você vai estar falando a mesma coisa para alguém moço, que estará entrando como você. No seu lugar, eu não voltaria aqui amanhã.* E eu não voltei mesmo; só para passar no caixa e pegar o meu dinheiro. Fiquei me virando, até que o jornalista Samuel Weiner fundou o jornal *Última Hora*, onde fui fazer esporte, levado por um antigo amigo de colégio. Comecei no ciclismo, eu que não tinha tido bicicleta,

e, depois, passei para futebol, boxe, basquete, esportes que eu gostava até de praticar. O *Última Hora* me abriu um caminho muito bom porque comecei a fazer nome na crônica esportiva. Trabalhava também na *Gazeta Esportiva*, nos *Diários Associados*, na *Manchete Esportiva*, ou seja, tinha cinco empregos. Me casei e tive quatro filhos. Saía de casa às 6 da manhã e voltava às 2 da madrugada. Esses trabalhos me abriram um caminho muito bom para escrever. Em 1958, o Teatro de Arena estava começando e fazia sucesso com a peça *Eles não Usam Black Tie*, do Gianfrancesco Guarnieri. Eu ia de vez em quando ao teatro, gostava, mas não me empolgava. A única peça que me fez chorar foi *A Morte do Caixeiro-Viajante*, do Arthur Miller. Não sei se foi pela figura do pai, mas o resto eu via friamente. Quando vi *Eles não Usam Black Tie*, saí doido do teatro. Aquilo eu poderia fazer. E foi ficando na minha cabeça. Na seqüência, entrou *Chapetuba Futebol Clube*, do Oduvaldo Viana Filho. Como eu era cronista esportivo, eles me convidaram para um debate. Fui muito sincero e critiquei a peça, dizendo que ela ficava só narrando, não mergulhava nos grandes problemas do futebol. Era um espetáculo bonito, muito bem montado, com uma bela atuação do elenco, mas faltava condimento, faltava o mergulho. Quando ia embora, O Vianinha foi até a porta: *Achei interessante o que você disse e quero ouvir mais; vamos almoçar amanhã*. Começamos ao meio-dia e às 6 da tarde estávamos os dois bêbados. Nesse dia, perdi todos os meus empregos. O Vianinha insistia para que eu escrevesse uma peça sobre futebol, sobre o ponto de vista que eu discutia com ele, ou, então, sobre outros temas. Disse que não, eu nem era dramaturgo. E ele: *Você pode escrever do jeito que você conta, põe assim mesmo no papel. Você tem alguma história?* Eu estava escrevendo um romance, *Fogo Frio*, que comecei a fazer em Marialva, no norte do Paraná em 1952, quando eu trabalhava como subgerente de contador da firma cafeeira de Vera Cruz. Conteí pra ele o tema e ele quis saber por que fogo frio. Fogo frio é a geada e o sereno que congelam e queimam a plantação. Quando amanhece, se bater o sol, fica tudo marrom, depois fica tudo preto e se perde tudo. No Paraná, mais de dois milhões de cafeeiros tinham se perdido, só na região de Marialva. *Põe isso no papel. O próximo espetáculo do Arena vai ser Fogo Frio, adorei isso aí. Vou falar com o Augusto Boal, vou falar com o Guarnieri. Vai pra casa e escreve.*

Cheguei alto ainda, tomei um prato de sopa que deu uma rebatida.

Às 10 da noite, sentei numa maquininha Remington e comecei a escrever *Fogo Frio*. Parei no dia seguinte, quase 10 da noite, sem descanso, sem comer. Dormi até as duas e meia da manhã. Acordei e continuei escrevendo. Quando amanheceu, faltava uma página para terminar, mas eu desmaiei, cheguei ao zero. Foi uma coisa alucinante. Por causa disso, aconteceu um grave fato pessoal que não vou comentar, mas que me fez ficar com raiva da peça, e ela permaneceu na gaveta quatro ou cinco meses, sem terminar. O Oduvaldo me ligava, e eu dizia que tinha pegado raiva da peça. Um dia, meu irmão me disse que se eu não terminasse, ele o faria. Concluí a peça e levei para o Boal. Às 10 da noite, ele ligou e eu fui para o Arena, onde estavam o Guarnieri, o Boal, o Zé Renato e o Vianinha. Fizemos uma leitura e combinamos uma outra, leitura de mesa. Eu não acreditava no que estava acontecendo, inseguro pela forma como havia escrito porque eu nunca tinha tido um roteiro literal na minha mão. Fiz do meu jeito. Na discussão, estava até o crítico teatral Sábado Magaldi. Eles acharam falta de uma cena que marcasse mais a presença da máquina moedora como elemento opressor. Eu ouvi a conversa, saí, fui ao escritório, escrevi e mostrei. Era exatamente o que ele queria, era só montar o elenco e começar os ensaios. Um mês depois, eu estava estreando, com o teatro lotado. A peça causava uma grande choradeira, foi uma coisa incrível e fez uma carreira brilhante.

Naquela época, a *Folha de S. Paulo* tinha uma bolsa de teatro. Fiquei em primeiro lugar com *Fogo Frio* o ano inteiro, competindo com grandes autores, inclusive com o Dias Gomes, para mim, o papa do teatro. O teatro lotava e lotava. Paguei os móveis do meu casamento com essa peça e consegui zerar minhas dívidas. Aliás, até hoje, foi a única peça de teatro que me deu dinheiro e que abriu caminho para a televisão. Além de colaborações em jornais, eu estava trabalhando em propaganda na J. Thompson, que detinha a conta da Colgate-Palmolive, mas a empresa saiu da Thompson e passou a ter conta com a Denison Propaganda, que então me chamou para ser *script editor*. Eu nem sabia o que era isso, mas fui. Era para ler novelas mexicanas, cubanas, chilenas, um pacote de novelas. O gênero estava começando, e eu odiava novela. Os *scripts* eram muito ruins. Eu selecionava os textos para a Colgate comprar o original. Foi assim com a novela *Simplesmente Maria* e com outras que nós fizemos na TV Tupi. Porém, comecei a implicar com o fato de não ter a realidade brasileira lá.

Pouca gente sabe disso, mas tive uma briga na Colgate porque eu queria fazer o autor nacional. Nossos autores eram maravilhosos: Ivani Ribeiro, a mãe da telenovela, Dulce Santucci, que escrevia para o rádio. Eu queria pegar os grandes romances e encenar e consegui convencer a Colgate. Fui, com o Dionísio Azevedo, para o Rio Grande do Sul e comprei os direitos de *O Tempo e o Vento*, do Érico Veríssimo. Ele vendeu por dez mil dólares, que é nada para uma obra como essa. O Érico ficou encantado quando viu na televisão e até mandou uma carta pra atriz Geórgia Gomide, pela interpretação de Ana Terra. Dionísio Azevedo foi o diretor, e Teixeira Filho teve muito trabalho pra fazer a adaptação. Eu era supervisor, pela Colgate, o chato que ficava cobrando todo mundo. Lembro até uma passagem engraçada sobre uma das gravações da novela. O cenário englobava a casa da Ana Terra, no pampa gaúcho. Tudo era muito bem-feito, tinha galinha, porco, árvores. Era lindo aquele cenário. O Dionísio, um dia, disse que estava faltando alguma coisa para dar mais autenticidade: *Já sei o que é. Tem que ter um papagaio aqui. Poleiro e papagaio aqui na porta porque a Ana Terra, na solidão dela, conversa com o papagaio.* Mandeí o cara da produção ir à Estação do Norte comprar um papagaio e nós o colocamos no cenário. Ele ficava bonitinho, e a gente gravava as cenas até as duas da manhã, às vezes.

Numa noite, quando reiniciamos a gravação de uma cena difícil, com aquele silêncio no estúdio, a Geórgia Gomide chorando em prantos, de repente alguém grita: *Atenção! Gravando!* Parou tudo, e o Dionísio, furioso, perguntou pelo microfone da cabine de som quem havia gritado. *Ninguém, não senhor!* E o Dionísio: *Eu não sou surdo! Silêncio! Atenção, gravando.*

Novamente, a voz: *Gravando.* O Dionísio: *Quem está gritando aí? Que falta de respeito é essa? São três horas da manhã. Está todo mundo cansado, e nós queremos ir embora. Precisamos descansar. Vamos lá, de novo. Silêncio.* Ninguém sabia quem estava atrapalhando. Quando começou a cena, novamente se ouviu o *gravando*. O Dionísio desceu para o estúdio louco da vida, querendo matar um, dizendo que daquele jeito não dava, estava acabada a gravação. Saíndo do cenário, passou pelo papagaio e ouviu: *Atenção, gravando.* Ele disse: *Mata essa merda! Mata essa merda desse bicho!* Aconteciam dessas coisas.



Eu continuava como editor de *scripts* para a Colgate e selecionava novelas para várias emissoras, inclusive a primeira de sucesso da Globo, que se chamava *Eu Compro essa Mulher*. Eu lia em espanhol, mandava traduzir, lia em português, a Glória Magadan escrevia, e só se gravava com a minha rubrica. Montei o elenco com o Walter Clark, tendo o Carlos Alberto e a Ioná Magalhães nos principais papéis, e a novela explodiu no Brasil inteiro. Aí a Colgate resolveu fazer uma nova novela das oito na TV Tupi, e eu sugeri ao diretor Walter Durst fazer um livro espírita, psicografado pelo Chico Xavier, que era *A Vingança do Judeu*; o autor psicografado se chamava Conde de Rochester, e a história se passava no século 18, na Hungria, com rei, rainha e aquelas coisas todas. A Glória Magadan, que era a toda-poderosa da Colgate, não conhecia o livro, e quando contei a história, ela ficou apavorada. *Isso não dá! Espiritismo e judaísmo! Você sabe que 90% dos acionistas da Colgate são judeus. Esse livro não dá. Só se gente tirar o rabino e o padre e contar apenas a história de amor!*

16

O coitado do Walter Durst começou a fazer a adaptação e escreveu 40 capítulos. Tudo pronto para começar a gravação, mas, no dia seguinte, a Wanda Kosmo, diretora da novela, me chama para conversar com toda a alta direção, com muitos judeus em volta da mesa. Eles disseram que a novela estava vetada porque o livro era execrado pela colônia israelita. Começou uma grande discussão, pois tudo estava pronto para gravar. Lá pelas tantas, eu disse: *Vocês vão me desculpar, mas nós estamos discutindo o livro, e eu vim aqui para falar da novela, não do livro. É evidente que o livro não poderia ser, e a novela não vai se chamar A Vingança do Judeu. E como vai se chamar a novela?* perguntaram. Pensei logo num título ecumênico: *Somos Todos Irmãos*. A Glória Magadan pediu: *Conta a história, conta a história!* Eu disse: *Vocês me dão 20 ou 30 minutos para eu fazer uma sinopse oral?* E comecei a contar que o judeu era o herói da história e só fazia o bem e fui inventando. Acho que Deus soprava no meu ouvido. O advogado deles quis saber: *Quem nos garante que a história será como o senhor está dizendo? Porque, pelo que sabemos, quem está fazendo a adaptação é o Walter Durst, que é anti-semita*”. Dizer que o Walter Durst era anti-semita era uma bobagem, mas vocês podem sentir como estava o clima. A Glória Magadan explicou que não seria o Walter, e sim eu que iria escrever, daí o resumo da história. Se fosse assim, pra eles estaria

bem. Suspenderam a gravação, recolheram os roteiros do elenco e eu fui pra casa escrever. Ao invés de ler o roteiro pronto do Durst, resolvi pegar o livro e começar da minha maneira. Iniciei de noite e lá pelas seis da manhã o primeiro capítulo estava pronto. Como eu tinha que mandar pelo menos dois capítulos, tomei um banho frio, um café, e ao meio-dia o segundo capítulo estava pronto. Levei para a Wanda Kosmo e disse que ela poderia começar no dia seguinte. Escrevia seis capítulos por semana. Um dia, fui ver a gravação e o estúdio estava fechado. Subi e fiquei com a Wanda no *switcher* de direção. O cenário e os figurinos eram maravilhosos para a época. Fala-se da televisão de hoje, mas a televisão já nasceu talentosa. O ator principal era o Sérgio Cardoso. Ele estava gravando e de repente esqueceu o texto ou não havia decorado. Ele tinha a mania de sempre colocar a culpa em alguém e começou a reclamar do texto. Eu desci para conversar com ele e quando estava abrindo a porta do estúdio eu o ouvi dizer: *Tiram o Walter Durst como autor de novela e pegam essa bosta de Benedito Rui Barbosa. Quem é esse cara? Eu nunca ouvi falar nele.* Dei meia-volta e fui embora. A Rosamaria Murtinho me viu. Eu saí louco, com um misto de humilhação e ódio: *Vou ensinar esse desgraçado!* Continuei escrevendo e fiz uma cena que, mais tarde, o Sérgio considerou shakespeariana: o judeu, depois do problema com um barão e com a realza, conversa, triste, com a estrela d'alva no céu, e o pai vem pelas costas, o abraça e diz que só agora ele tinha descoberto que era judeu. No dia seguinte, voltei à TV Tupi. Quando o Sérgio me viu no estúdio, parou de gravar e disse: *Olha, Benedito Rui Barbosa, eu não te conheço e estou te vendo agora. Quando você entrou aqui, me ouviu dizer como é que podem trocar um Walter Durst por um Benedito Rui Barbosa. Eu não sabia, mas depois a Rosamaria me falou da peça maravilhosa que você escreveu, que o Arena montou, o sucesso que foi, e agora eu li a belíssima cena da estrela d'alva. Eu me ajoelho aos seus pés, e o que você escrever, eu faço. Me perdoe por cometer essa indignidade com você.* Foi uma coisa maravilhosa, minha moral foi lá em cima, bateu no teto.

Na seqüência de *Somos Todos Irmãos*, eu escrevi *O Anjo Vagabundo* para a Tupi e *A Última Testemunha* e *Algemas de Ouro* para a Record. Quatro novelas, uma atrás da outra. Foram 800 capítulos, sem parar um dia de escrever.

Na Globo, também aconteceu isso. Eu escrevi *Cabocla* e emendei

À *Sombra dos Laranjais*, doze histórias do *Sítio do Pica-pau Amarelo* e *Paraíso*. Briguei com eles, fui pra Bandeirantes e escrevi *Pé de Vento* e, na seqüência, *Os Imigrantes*, sem descansar. Sempre trabalhei praticamente sozinho. E caí do cavalo agora com a novela *Esperança* porque tive problema de doença com a minha mãe, e também eu fiquei doente, chegando a ponto de não poder escrever mais. A Globo havia combinado comigo 180 capítulos, nenhum a mais. Depois me pediram 227, sabendo que eu estava com problema pulmonar, respirando muito mal, me consumindo para produzir.

Eu tinha apresentado à Globo a proposta d'*Os Imigrantes*, já havia seis anos, e não aceitaram. Mais tarde, aconteceu a mesma coisa com a novela *Pantanal*. Com esses temas, eu queria tirar a novela do estúdio, pois um país como o nosso tem que se mostrar. Em visita à casa do cantor Sérgio Reis, tinha visto a coisa mais deslumbrante que um ser humano pode presenciar, que é o raiar do dia no Pantanal. Eu não conseguia dormir por causa de um ventilador que meu companheiro de quarto não queria desligar. Peguei uma espreguiçadeira da varanda e fui para a beira do lago, deitei e fiquei vendo aquele céu. A atmosfera do Pantanal é tão límpida que você vê tudo em profundidade, e eu pensava: aquela estrela está a um milhão de anos-luz de distância, aquela outra, dois, aquela está a três, era um painel lindíssimo. Foi ali que entendi por que a Via Láctea tem esse nome. Dormi e não pensei em nada.

Quando acordei, havia uma faixa dourado-avermelhada no horizonte. O dia estava nascendo. A luz começou a crescer, toda a mata em volta da lagoa ficou vermelha e a água também. O sol começou a despontar, e parece que Deus fez assim: um, dois, três, e tudo começou a cantar, todos os pássaros ao mesmo tempo: inhoma, macurerê, aracatum, chubum, urugudum chacatum, gudu. Que coisa linda! De repente, na frente, um sol imenso e um bando de aves voando e aquele barulho fantástico. Quando vi, estava o Serjão do meu lado: *Ô cara, você dormiu aqui? Você é louco? Você está na beira d'água, uma sucuri pode te pegar, e se ela te pega, não dá tempo de acudir. Você morre. Olha pro lado esquerdo. Você sabe quantas onças tem nesse capão de mato? Você estava aqui com onça de um lado, sucuri no lago e você no meio, Benê. Mas estou vivo, então, tudo bem*, eu disse. Ele me tinha dito que ia fazer uns chalezinhos no terreno dele. Perguntei quantos. *Depende da grana, uns sete ou oito. Faça de um*

*jeito que caiba pelo menos 70 pessoas – sugeri. Por quê? – ele quis saber. Porque eu vou fazer uma novela chamada O Amor Pantaneiro. Você está ficando louco! Respondi: Não, não estou, vou fazer uma novela aqui.*

Quando voltei pra casa, descansei um pouco, sentei e escrevi *Amor Pantaneiro*. Eram mais ou menos 5 horas da tarde, às 4 da manhã eu estava com a sinopse pronta. No dia seguinte, comecei a escrever o roteiro e uma semana depois estava com 16 capítulos prontos. Peguei a sinopse, os 16 capítulos e levei pra Globo: *Está aqui a novela das oito que estou prometendo*. Não me tiravam do horário das seis porque diziam que eu era a base da pirâmide, que eu garantia a audiência das seis, que puxava a das sete. Mas eu queria fazer a das oito porque há mais liberdade pra escrever. Leram e adoraram, mas colocaram na gaveta. Até que um dia eu pedi de volta. Eles disseram pra deixar ali, no dia em que precisassem reconquistar a audiência, ela entraria; no momento, não precisavam fazer um investimento daquele porte. Insisti e levei. Quando me pediram uma nova novela, apresentei de novo *O Pantanal*. Novamente devolveram. Apresentei três vezes e me devolveram. Até que um dia, disse ao Boni que eu estava saindo da Globo, e ele quis saber por quê. Disse que iria fazer *Pantanal* na Manchete, e ele achou que era mentira. *Vou fazer. O Jaime Monjardim está lá e topou. E o seu Adolpho Bloch e todos os Adolphos lá da vida deles toparam. Qual é a condição pra você não ir, salário? Não. É fazer O Pantanal. Se você me deixar fazer aqui, tudo bem, continuo; se não, vou embora*, eu disse. *Você não é louco!* Pedi meu atestado liberatório e fui embora.

19

Ninguém acreditou, inclusive na despedida me desejaram toda a sorte do mundo. E deu o que deu. *Pantanal* explodiu e mostrou a preocupação que eu tive desde o começo de minha carreira: trazer a novela para a temática brasileira, para o homem brasileiro. Que era um anseio também da própria Ivani Ribeiro, que fez *A Muralha*, *As Minas de Prata* e tanta coisa maravilhosa; abandonar o que vinha de fora, textos do Félix Caignet e outros porque eram muito ruins. Nós temos que aprender a falar desse nosso país, e isso é muito importante.

Há pouco tempo, me convidaram para fazer duas palestras em Berlim, na Alemanha, na Fundação Conrad Adenauer; as pessoas já me conheciam através de *Meu Pedacinho de Chão*, que fiz na TV Cultura em co-produção com a Globo. Era uma novela educativa, que inaugurou o horário das seis

da Globo, com 72% de audiência. O tema era reforma agrária. Eu sugeri ao organizador que levasse nosso ministro. Nós tínhamos um ministro da reforma agrária, ardoroso defensor da reforma. Mas ele respondeu que não interessava o ministro porque era um congresso de pessoas só ligadas a comunicação e queriam que eu fosse por causa da novela *O Rei do Gado*. Ele havia visto alguns capítulos e tinha se identificado com a luta pela terra que a novela abordava. A Globo pediu que eu fosse, armaram todo o esquema, até pra vender mais a novela lá. E eu fui. Por aí, pode-se ver como é importante o trabalho que a gente realiza: autor, diretores, atrizes, atores, todos fazemos um produto ao qual os próprios brasileiros não dão o devido valor. Há sempre aqueles que ainda torcem o nariz. Entretanto, lá, eu tive uma platéia de 23 países, com seis traduções simultâneas, todos aplaudindo os 45 minutos de cenas que eu levei sobre os sem-terra. Depois, falei por um tempo imenso sobre a reforma agrária no Brasil e os problemas que a gente vive com a terra. E vi o interesse fantástico de toda aquela gente que queria saber mais a respeito.

Na Itália, em Portugal e na Espanha, me falaram d'*O Rei do Gado*, de *Renascer*, d'*Os Imigrantes*, que fiz em 1982. Tinha gente falando que a novela parecia com a história do pai, do avô, da tia. Um cineasta indiano me disse que através da novela ele estava conhecendo o Brasil, que ele tinha visto muita novela brasileira em outros países por onde ele andava e que estava conhecendo o Brasil. Eu também conversei com um professor na Itália e ele falava das nossas novelas como se fossem um produto deles. Falava daquelas famílias como se ele conhecesse, como se fossem parentes dele: *Como é lindo esse país! Como é boa a gente brasileira! É um povo diferenciado.*

É essa a imagem que a gente está levando pra fora. Antigamente, quando alguns intelectualóides achavam que a novela era uma subarte, eu costumava dizer: *Se a novela não tivesse nenhum outro mérito, a mim me bastaria saber que ela expulsou do horário nobre os enlatados americanos.* O Plínio Marcos (autor teatral) costumava dizer que ator americano morto ganhava mais que os nossos atores vivos porque predominavam os velhos seriados como *Rin Tin Tin*, *Papai Sabe Tudo*, *I Love Lucy*, não sei mais o quê no horário nobre da televisão. Vocês já repararam que nada compete com a novela no horário nobre? Só novela combate a novela. Tem a hora do filme, claro que tem. Ninguém deixa de gostar de um bom cinema. Mas

aquele negócio de a gente ser colonizado, com o nosso vídeo absorvendo a cultura americana que não é nossa, costumes que não são nossos, era um absurdo. Eu acho que é muito mais importante você mostrar *Um Certo Capitão Rodrigo* lá, não é? *O Bem Amado*. Mostrar nossas coisas, nossa gente pra eles. Esta pátria bendita, que a gente tem que aprender a amar cada vez mais.

Por causa de *Terra Nostra*, recebi tantas cartas do exterior, que foi uma coisa absurda. E sempre com um fundo de grande admiração, sempre rendendo homenagens aos autores, aos atores, falando das atrizes, pedindo para eu arrumar fotografia deles. Cartas e mais cartas. Por aí se vê a importância que tem a telenovela e o trabalho de todos nós. No Brasil, um livro é considerado *bestseller*, e já é festa para o autor, quando ultrapassa cinqüenta mil exemplares vendidos. Poucos autores nacionais conseguiram: o Jorge Amado, o Érico Veríssimo, agora o Paulo Coelho. Talvez meia dúzia, nem isso. Novela você está escrevendo todo dia para uma platéia de cinqüenta milhões, sessenta milhões de brasileiros. Quem é que vende sessenta milhões de livros no Brasil? Somando toda a obra literária brasileira, eu acho que ainda não chegou a esse total. Na Europa inteira, você tem mais de vinte milhões vendo a novela brasileira, gente de todas as raças. *Sinhá Moça* ou *A Escrava Isaura* passaram em mais de cem países, traduzidas em tudo quanto é idioma. Tem novela minha falada em chinês, em línguas que eu nem sei quais são. E nós estamos falando sobre o Brasil. Isso abre um campo de trabalho maravilhoso. Em peça de teatro, por exemplo, exigem que tenha uma atriz ou ator de novela, senão você não encontra patrocínio. Pode ser um grande ator, uma grande atriz, mas se não estiver na telinha, não vai vender o espetáculo. Aliás, isso até irrita a gente e é um erro que tem que ser corrigido de alguma forma porque grande parte dos atores de novela vieram do teatro. E muitos autores também vieram do teatro, como o Lauro César Muniz, o Dias Gomes e o Jorge Andrade.

Os atores de novela também são maravilhosos. Acaba virando uma família. Novela é assim: depois que começa, todos viram meus filhos. Fico rezando pra ninguém bater o carro, ninguém se machucar, pra ninguém ficar doente, atores e equipe. Você não quer que ninguém sofra, por eles e pelo trabalho porque se um ator ou atriz faltar é um desastre o que acontece. Já houve dois ou três enfartes de profissionais em novela

minha, e fiquei rezando para não morrerem. Saíram do ar um mês, ou mais, mas, graças a Deus, todos voltaram. Mesmo depois da novela, sempre fica uma ligação muito fraterna, de irmandade mesmo. Eu posso dizer que os melhores amigos que fiz na minha vida foram nesse mundo de sonhos em que a gente vive. E de decepção, às vezes. Quando a novela acaba, eu penso nos atores que ficaram sem emprego.

Mesmo antes da novela, quando se começa a fazer a escalação, eu tenho 35 personagens, mas tem 80 pessoas que eu gostaria de escalar. Sempre tem aquele que liga pra dizer que não está mais podendo pagar o aluguel, que vai ser despejado. Uma coisa que causa o maior sofrimento é a escalação. Às vezes, você não consegue atender às pessoas que você quer. Por mais personagens que se criem, sempre há um limite.

Aliás, perguntam muito sobre meu processo de criação dos personagens e dos temas. Não tem muita explicação. Ele vem da minha vivência, da minha origem da terra. Lidando com o povo, você tem as histórias. Às vezes, um fato é a chama que dá o alento pra você escrever. A peça que me abriu as portas da profissão, que me transformou num autor, foi *Fogo Frio*, como já disse. Ela nasceu numa manhã em que houve uma grande geada. Eu estava num baile na cidade de Mandaguari, a 20 quilômetros de Marialva. Fazia muito frio, e quando nós saímos, a temperatura estava abaixo de zero. Os carros não pegavam porque tinha congelado a água do radiador. O pessoal jogava água quente para poder sair. Eu fui embora, e o caminho estava todo branco. Parecia que eu estava na Europa. Nos dois lados da estrada, o capim, a erva cidreira, tudo era branco, de ponta a ponta. O chão, sempre vermelho, agora era branco. Quando cheguei à fábrica onde eu trabalhava e morava num apartamento no fundo do escritório, nem tirei a roupa, me cobri e deitei. Eram quase cinco horas da manhã. Às sete e meia, o gerente me chamava pra ver a geada. Continuava tudo branco. A água do tanque, onde se lavava o café, era uma placa dura. Você abria a torneira, e não saía nada, estava tudo congelado. Percorremos as fazendas para nos inteirarmos da situação e reportar a São Paulo, na matriz, a extensão do estrago. Chegamos à casa de um japonês muito meu amigo, que todo mundo chamava de papai. Eu ia muito à casa dele e gostava de olhar as criancinhas brincando de roda como se fosse ciranda. Até usei isso numa cena d'*O Rei do Gado*. Na família dele, ninguém falava português; só ele, e muito mal. Aquelas crianças cantavam musiquinhas



em japonês, e eu até decorei algumas. Quando chegamos, nessa manhã, estava tudo branco e não tinha ninguém na frente da casa. Batemos palmas e perguntamos à sua mulher: *Cadê papai, cadê papai?* Ela apontou e nós começamos a andar. De longe, vimos um tronco coberto de geada, queimado embaixo, como toda a plantação, e o papai de costas. O sol já estava forte, e a gente sabia que ia queimar mesmo. Vejam como é que nasce uma história: nós chegamos, e o papai estava sentado, quieto, chorando, não nos percebeu. Bati nas costas dele: *Papai, tenha calma, Deus ajuda, Deus dá jeito pra tudo.* Essa frase eu usei na peça. *Deus ajuda? Deus ajuda? Papai tem um monte de filho, como é que vai fazer? Deus ajuda seus filhos da puta.* Aquilo me chocou: *Calma, Papai, pra tudo se dá um jeito, a firma resolve, não tem problema nenhum, o senhor não vai sofrer nada, vamos esperar.* Ele perdeu todo o cafezal, teve que cortar o café em baixo porque, quando cai geada, a pessoa vai picando o pé de café e só pára quando aparece o verde. Às vezes, corta-se até um terço, e ele brota de novo. Mas o dele não tinha verde algum. Eu escrevi a peça em cima dessa frase. Comecei a escrever toda a história de *Fogo Frio* pra terminar aí, ele dizendo isso. A luta pela terra, o problema com os bancos, a exploração, enfim, a peça era um grito mesmo, foi uma das primeiras peças abordando o café. O Jorge Andrade também escreveu sobre café, mas era outro aspecto da história. Assim, acontece de surgir uma idéia. Outro exemplo foi em *Renascer*. Estive na Bahia, rodei três mil quilômetros no sertão baiano, pesquisando, conversando com os tabaréus (trabalhadores do cacau). Tomei muita pinga de gargalo em roda com os caras. Se você limpar o gargalo, eles acham ruim, você tem que mandar ver e passar pra frente. Ouvi muita história, inclusive a história do diabinho na garrafa, que foi um sucesso na novela *Renascer*, e outras coisas mais que eles me contavam. Você recolhe, nessas histórias, uma infinidade de informações e começa a ver os personagens à sua volta. Eu ficava conversando com os tabaréus às quatro horas da manhã enquanto eles espalhavam o cacau com os pés. A fazenda onde eu estava era do seu Firmo, da família do Jorge Amado. Perguntei pra um dos trabalhadores se era verdade que o seu Firmo tinha um diabo na garrafa. *Sim, senhor, o senhor Firmo tinha mesmo um diabo na garrafa, ele criava o caramunhão na garrafa. Ninguém sabe como ele conseguia, ninguém sabe. Mas ele tinha. E tem outra coisa, todo mundo aqui sabe, ninguém matou ele nunca porque ele estava com*



*o corpo fechado pra bala, pra punhal, pra qualquer coisa. Morreu de morte morrida, na cama. O povo ajoelhado em volta dele. Porque de pé ele não caiu. Olha, seu Rui Barbosa, o senhor está perguntando, então vou lhe contar e não estou mentindo. O senhor Firmo, quando chegava a época da florada do cacauero, saía na varanda, com aquela garrafinha, só ele e a garrafinha, ninguém podia estar perto. Ele abria a garrafinha e pulava de dentro o capeta, que virava um bode preto enorme com uns olhos, assim afumiando, duas brasas, e o bode saía voando por cima dos pés de cacau e ia mijando. O diabo mijava na roça inteira. Aí voltava, descia de novo e voltava a ser diabo. O seu Firmo botava na garrafa e escondia. No dia seguinte, tava que era só flor. Por isso, as roças do seu Firmo eram as que davam mais produção. Isso é verdade. Isso é verdade. Outra história eu ouvi quando estava em férias na fazenda de um ex-ministro do governo Médici. Depois de um mês, eu vinha embora e ele disse: Rui, você não vai antes de conhecer o seu Visita, um senhor que já tem mais de 90 anos e que chegou aqui moço. Chama seu Visita porque ele era a morte que chegava, matador com mais de trinta mortes nas costas. Ele veio aqui para matar o seu Firmo, mas se enrabichou aí com uma tabarozinha e trocou a vida do seu Firmo pelo casamento com a menina. E o seu Firmo o adotou como empregado e se deram bem. Seu Firmo morreu e deixou pra ele um rancho cheio de pé de coco em volta, que ficou cheio de criança, tudo neto e bisneto do seu Visita.*

Fui sozinho e encostei a caminhonete na frente da casa, retirada cerca de 50 metros, tudo aberto, não tinha cerca, não tinha nada. Ô de casa! Levantou uma carinha na rede e gritou: *Se for de paz, se acheque. Sou de paz. Então se acheque. Pois não, se assente. No que posso lhe ser útil? Olha, seu Visita, eu sou hóspede do doutor Mário Machado. É hospede dele, então é meu também. Aquilo é um santo. O que o moço faz na vida? Sou escritor. Ah é, que nem Jorge? (Jorge Amado) Não, Jorge não, seu Visita. Jorge está aqui, eu estou aqui em baixo. O Jorge escreve livros, e eu escrevo pra televisão. Ah, é, aquele diacho assim quadrado que o povo fica tudo lá dentro? Nunca vi não.* Estou falando de 1970, quando a Bahia nem pensava em transmitir televisão pra aquele interiorzão. Começamos a conversar e, lá pelas tantas, ele me deu o mote pra criar o personagem João da Mortes em *Renascer*. *Olha, seu Visita, o senhor não me leve a mal, não, mas eu queria saber se é verdade o que esse povo fala do senhor por*

*aí. Esse povo mente muito, ele respondeu. Eu sei que mente muito, mas foi o doutor Mário quem me disse, e o doutor Mário não mente. O que falou o doutor Mário? Ele me contou que quando o senhor chegou aqui já tinha 30 mortes nas costas, é verdade? Ele falou quantas? Trinta... Não, senhor, não, senhor, esse povo fala muito. Minha mesmo, desavença pessoal, acerto meu, foi só quatro ou cinco. O resto foi tudo de manda. Não tem nada que ver porque, se um dia eu morrer e for pro céu ou for pro inferno, se tiver algum registro lá contando as mortes, eu falo, essa não é minha. Essa sim, o resto não, vai pegar quem mandou. Seu visita, o senhor acha isso certo? Meu filho, você sabe o que eu era quando era moço? Eu era gatilho de covarde. Olha que frase: eu era gatilho de covarde.* O Jackson Antunes fez o personagem dele. Eu só não botei também o próprio seu Visita porque alguns netos dele são advogados famosos na Bahia e não iam deixar.

As novelas têm muita audiência no país todo e eles não iam gostar de ver o avô ali. Por isso, não botei o seu Visita.

Isso, aliás, me lembra uma coisa que quero comentar e vou dar um exemplo com a novela *Esperança*. Eu tenho declarado várias vezes, e quem trabalhou comigo sabe que é assim, que não mudo novela em função de estatística que a Globo passa. A Globo tem o costume de fazer um relatório dos encontros de opinião que eles organizam em São Paulo e no Rio com 40 ou 50 mulheres, alguns homens no meio, que dizem o que acham da novela. No início, eu comecei a ler, mas parei porque era o relatório do óbvio. A novela está no começo, todo mundo quer que fulano case com beltrano, que beltrano case com ciclano, e é uma análise muito pequena, puramente emocional, não é racional. Então, eu pedi pra Globo nem me mandar mais porque faço questão de não ler. Se eu tenho uma história, tenho que ser leal comigo mesmo para contar essa história. Se mudar em função do que o povo está achando, estou engabelando o povo e a mim próprio. E eu sempre tive a sorte de ter grandes audiências nas minhas novelas, todas líderes no horário, e mantenho essa fidelidade a mim mesmo. Sobre isso já conversei até com autores que escrevem livros. Você se menospreza quando vai atrás dos números. Por exemplo, me mandaram um relatório desses grupos de pesquisas pedindo para matar o personagem Parampampam, o bêbado da cidade na novela *Paraíso*, um bêbado intelectual que a cidade inteira conhecia. Casado com uma coitada cheia de filhos, que lavava roupa, ele não fazia nada, mas tinha a casa

cheia de livros, pois adorava ler. A Globo queria a morte do personagem, mas ele terminou como herói da história. No final, ele ganha na loteria esportiva, monta uma escola, uma fazenda- escola para a criançada pobre e faz uma revolução na cidade. E terminou como um grande personagem. Se o tivesse matado, como pediram, eu perderia esse final, não é? Eu nunca modifiquei. Quando fiz *Pantanal*, o senhor Adolpho Bloch leu na revista *Amiga*, que ele mesmo publicava, que eu ia matar o Zé Leôncio, o pai da tropa. Ele me ligou: *Ô Rui, você está aqui fazendo a novela, tudo o que você quer a gente faz, ninguém dá palpite e eu não quero atrapalhar, mas acho que você vai cometer um grande erro matando aquele personagem. Ele é o pai do Brasil, ele é muito amado.* Despistei, falei que talvez não matasse e deixei assim, apesar de todos os jornais já estarem publicando a morte do Leôncio. Na verdade, eu tinha comentado isso com o Jaime Monjardim, alguém ouviu e espalhou para a imprensa.

Por coincidência, devido à novela *Pantanal*, eu ganhei o título de intelectual do ano e fui recebê-lo na Academia Brasileira de Letras da mão do Austregésilo de Ataíde, que me disse: *Com Pantanal, você levou a literatura para a televisão.*

Depois de receber o prêmio, vieram uns quatro ou cinco escritores, todos de cabeça branca: *Não mate o cara, não mate o cara.* Uma senhora me disse: *Se você matar, eu não quero ver mais a novela.* Eu respondi: *Olha, quando leio o livro dos senhores, eu não discuto o final. Posso gostar ou não gostar, mas não quero mudar o final. Eu acho que tenho que escrever o meu final, assim como vocês escrevem o final dos seus livros. Pra mim, é um livro que estou escrevendo.* Aí eles concordaram, dizendo que eu estava certo. E eu matei o Zé Leôncio. Ele morreu no último capítulo, considerado o melhor da novela. Segundo a *Folha de S. Paulo*, que publicou uma pesquisa, foi o melhor capítulo, o mais comovente.

Logo após, meu telefone começou a tocar. Colegas, atores, atrizes e amigos falavam e comentavam. Ligou o seu Adolpho Bloch, à uma e pouco da manhã, me cumprimentando por eu não tê-lo atendido. *Você fez bem, nunca vi um final desses. Eu perdi o medo de morrer com esse final, perdi o medo da morte.* Porque eu mostrei, na novela, que havia outra vida após a morte.

Se ficar preso ao Ibope, eu desgosto o público. Já percebi isso na novela de outros autores. Eu nunca escrevi três finais de novela. Escrevo

o meu, e é aquele que vai ser gravado. Não admito que se mexa. E a Globo sabe que se mexer, eu paro de escrever. O elenco também sabe que não gosto que altere meu texto, pois eu estou escrevendo pra eles. Às vezes, mexem, mas não sabem o que vem depois e podem estar se desmentindo na seqüência. Você trabalha em equipe, e se o autor perder o domínio, as rédeas, tudo vai pro vinagre. Já tirei três diretores de novela minha por não respeitarem o texto. Tem diretor que lê, estuda com o ator, vai gravar e sabe o que está fazendo. E tem aquele diretor que só pega o capítulo na hora de gravar. Quando *Esperança* ia estreiar, pedi para a Globo mais um mês de prazo. Não quiseram. Tive uma reunião com a Marluce (diretora-geral de programação da Rede Globo), argumentando o seguinte: *Com a novela estreando nesse dia, eu vou estar em cima da Copa do Mundo, com jogos às três e às oito horas da manhã. Resultado: vamos ter um universo de aparelhos desligados muito grande, e a novela não vai começar com o índice que vocês esperam; não vai dar nem 40% porque o público vai dormir mais cedo para assistir ao jogo de futebol às três da manhã. E depois da Copa, vai entrar o horário político.* Eu enfrentei o horário político, mas não me incomodei porque a novela já estava no auge da audiência quando ele entrou. Mas, com a Copa do Mundo, não deu outra, os índices foram mais baixos que o normal. E o pessoal da Globo nunca se queixou, pelo contrário, acharam que estava sendo um fenômeno a novela agüentar porque dava de 47 a 48, com média de 43. Depois, teve também outro problema. Combinei com a Marluce, em minha casa, que a novela teria 180 capítulos, nenhum a mais. E me pediram para escrever duzentos e não sei quantos. Não concordei porque teria que alterar toda a história. Você não pode escrever impunemente mais 1200, 1500 laudas. Vai inventar o quê? Tem que mexer na raiz da história. E eu não queria mexer, queria terminar como havia imaginado, um final lindíssimo que ninguém viu porque, quando passou para o Walcyr Carrasco, ele fez do jeito dele, é claro. Então, o final virou aquela bagunça. Até parei de ver porque ficava doente. Já estava mesmo doente, mas ficava mais ainda porque não era aquilo que eu tinha proposto, meus personagens não eram mais aqueles. A audiência caiu, mas voltou a subir porque era final de novela, e no final sempre sobe. Na média, *Esperança* é uma das novelas mais vistas do horário das oito. As campeãs são *Roque Santeiro*, *Renascer* e *O Rei do Gado*. Você não pode comparar a audiência da época do *Roque Santeiro*

com a de agora. Quando foi ao ar *Roque Santeiro*, só tinha as emissoras de televisão de sinal aberto que estão aí. Hoje, é uma luta danada, tem 500 canais disputando com você.

O Ibope é relativo. A pessoa está vendo uma novela num canal no quarto e esse canal não está conectado ao Ibope, está o da sala ou o da cozinha. Assim, você não sabe realmente qual é essa audiência. De qualquer forma, a Rede Globo deita e rola porque é a mais vista e a mais competente. Eu queria trazer a novela para São Paulo. Já imaginou se o Sílvio Santos criasse um centro de produção como o da Globo? Abriria campo para ator, atriz, autor, pra todo mundo. Mas o Sílvio fica pegando essas novelinhas importadas que custam 500 dólares o capítulo pra não pagar 14 mil dólares num capítulo brasileiro, e fica isso que se vê.

Novela boa custa caro, mas rende o investimento. Apesar do custo, sempre sonhei fazer *Pantanal* e chego a dizer que se a Manchete não tivesse bancado, talvez até hoje eu não tivesse feito porque era difícil para outra emissora um investimento dessa altura. *Pantanal* provou algumas coisas que eu sempre defendi. Primeiro, é mais barato pagar condução para a equipe técnica e o elenco se deslocarem do Rio de Janeiro até o Pantanal do que construir uma cidade cenográfica cheia de requintes. Um hotel numa fazenda como aquela ficou tão barato e a comida foi tão farta, que todo mundo engordou na novela. Outra coisa: trabalhando com externa, você pode mostrar o Brasil. Uma cena de amor que se passa dentro de um quarto tem um peso e uma medida. Quando ela passa na beira de um rio, cheio de passarinho em volta, com aquele horizonte sem fim, é outra coisa. A história em si se originou lá mesmo porque todas as vezes em que eu ia ao Pantanal, ficava muito junto dos pantaneiros. Saía no barco para pescar com eles, e o personagem Velho do Rio, por exemplo, foi inspirado em histórias deles. O Jaiminho Monjardim (diretor da novela) saía com a equipe técnica para fazer tomadas de cena do Pantanal, para gravar o cair da noite, as árvores cheias de pássaros; eles buzinavam para os pássaros voarem e poderem filmar. Apesar de incomodar os bichos, era lindo. Eu saí com um pantaneiro, seu José, velho já, e nós entramos no rio, paramos num lugar e começamos a jogar a tarrafa. De repente, pegamos um jaú de 8 quilos. Eu comecei a reparar que o seu Zé tinha os olhos meio esquisitos. *Seu Zé, o que o senhor tem nos olhos? Catarata. O senhor enxerga bem? Enxergo, enxergo os vultos. Vulto? Do senhor só estou*

*vendo o vulto, mas vou lhe gravar a voz, se amanhã eu vejo o vulto, a hora que o senhor abrir a boca, já sei quem é.* Fiquei pensando como, no meio daquele pantanal, longe da casa, o rio São Lourenço todo cheio de meandros, ele ia achar o caminho do rancho se estava escurecendo? Como iríamos chegar? *Chegando, chegando,* ele respondeu. *Mas se o senhor não enxerga, se o senhor só me vê num vulto, imagina olhar pra essas beiradas aqui com esse monte de mata. Eu sei o caminho, meu filho, fica tranqüilo, eu chego lá, sim. Eu vou pelo cheiro, pelo rastro do cheiro.* Pensei: *ele só pode estar brincando; vou ter que dormir aqui no meio desse rio.* Mas ele ia seguindo, e foi escurecendo, escurecendo, de repente não se via mais nada. Era quarto minguante, a lua estava com pouca luminosidade, e ele ia e virava daqui e vinha um toco e ele virava pra cá, e, de repente, entrou na lagoa e parou direitinho perto da casa. *Eu não falei que eu vinha no rastro do cheiro? Puxa, esse cara conhece o Pantanal na palma da mão. Nem precisa enxergar para conhecer essas águas,* pensei. Ele era o Velho do Rio que criei na novela. Quando fiz a sinopse de *Amor Pantaneiro*, não existia o personagem. Refiz a história para encaixar o Velho do Rio porque eu sentia muita necessidade de uma mensagem ecológica. Ninguém falava em ecologia na época. Eu até comecei a falar, nos jornais e nas rádios, de fazendeiros que estavam poluindo os rios com agrotóxicos. Falei o que estavam fazendo com os rios do Pantanal, o que fizeram com o rio Tietê, e sobre a campanha que a Rádio Eldorado lançou em favor da limpeza do Tietê. No rio Miranda, um infeliz de um deputado federal que comprou uma fazenda, mandou desmatar a beira do rio, um trecho que era protegido pela mata, que é o que o rio precisa para não morrer. Ele devastou e plantou capim, mas antes, para matar a erva daninha, o imbecil jogou uma tonelada de veneno. Quando choveu, o veneno foi para o rio. Eu avisei a Globo, que chegou a publicar a imagem do rio Miranda a partir da fazenda do deputado: era só peixe morto, parecia que não tinha água. E não era só peixinho, não. Era jaú de 14, 15 quilos, dourado de 8, 10 quilos, aqueles monstros de peixes, todos nas margens, por quilômetros, apodrecendo. Esse vagabundo desse deputado foi denunciado pelo ator David Cardoso, mas é claro que não aconteceu nada com ele. O Velho do Rio nasceu como porta-voz dessa mensagem ecológica porque eu achava que era o momento de a gente começar a mexer com isso.

Todos os personagens da novela eram pantaneiros. Eles falam de um jeito calmo, tanto que eu pedia para o elenco ter calma pra falar porque a novela tinha que ter o ritmo do tuiuiú voando, das águas mansas pantaneiras e do jeito de falar do homem pantaneiro.

Há pouco tempo, fui ao Pantanal receber o título de cidadão pantaneiro que havia doze anos tinham me dado, mas que eu nunca tinha ido buscar. Recebi do prefeito, em noite de gala, na prefeitura, com todo mundo, com discurso e mais discurso, até em verso. Eu pensei: *Será que fui tão importante assim?* Fui, fui importante porque, por exemplo, veio uma revista da Alemanha publicar uma edição quase inteira sobre o Pantanal por causa da novela, falando da novela, do Pantanal e do brasileiro, preocupados com a preservação da região. Acontece uma coisa engraçada quando você chega ao Pantanal: sem perceber, você começa a querer proteger aquele lugar: *Isto não pode acabar, este sol não pode deixar de surgir neste céu límpido e com estes rios, com os animais, com estes pássaros.* Você se sente um pouco responsável. Acho que a novela conseguiu passar esse pensamento. Todo o elenco ficou apaixonado pelo Pantanal. Na Globo, quando apresentei a sinopse, eles disseram que atriz da Globo não mijava no mato. Iam querer hotel cinco estrelas para fazer xixi. Eu disse que conhecia muitas atrizes que iriam fazer a novela e iriam mijar no mato. Nunca tivemos uma queixa, graças a Deus, e nenhum acidente. Só um, quando um jacaré quase pegou a Juma Marruá, mas por burrice da gente. Ele não queria pegar a Juma, ele queria o peixe que ela estava sacudindo dentro da água. O Sérgio Reis deu um pontapé na cara do jacaré e ele deve estar tonto até hoje. Quando acabava a gravação de um bloco, fulano, fulano e fulano podiam voltar para o Rio de Janeiro. Metade queria ficar e ficava. Por quê? Porque tinha cavalos pra você andar no pasto, tinha um rio lindo pra você nadar, pra pescar, tinha noites fabulosas, era uma delícia. A choradeira no final eu nunca vi igual em novela alguma. Sempre tem lágrimas quando termina uma novela, sempre se chora na despedida, mas em *Pantanal* foi demais.

No começo, os peões pantaneiros receberam a gente com um pé atrás. Seu Rondon, fazendeiro, me avisou: *Você, que é pai da tropa, avisa pra nenhum homem da sua equipe mexer com as meninas porque isso é coisa séria aqui, não dá pra segurar. E também pra não falar palavrão em roda que tiver mulher porque eles não aceitam.* Embora eu tivesse prevenido,



num churrasco, um ator começou a falar palavrão, e tive que substituí-lo, apesar de ele já ter gravado 42 cenas, porque não o aceitaram mais lá. Precisei correr atrás de outro da noite pro dia para continuar a gravação.

Outra coisa é que, no início, eles não queriam aparecer nas gravações porque acordavam muito cedo para tocar o gado e ficavam cansados. Eu comprei uma antena parabólica e coloquei uma televisão na fazenda. Na hora em que eles se viram na TV, todos viraram atores subitamente e me perguntavam se no dia seguinte tinha gravação. Não queriam mais tocar boi, só queriam aparecer na novela e começaram a se misturar com os atores. Tinha um jovem ator homossexual que queria aprender a laçar, cavalgar, virar pantaneiro. Eles torceram o nariz e disseram que ele não entraria no dormitório deles. No final, viraram amigos do menino e o protegeram dos perigos. No último dia de gravação, a cena final foi uma chalana descendo o rio levando o pai com os três filhos dando tiros, e a câmera mostrava as flores em cima da água e a Filó envelhecendo na beira do rio. Quando o diretor gritou *valeu, acabou*, todo mundo começou a pular dentro da água, festejando. Depois, sentaram na beira do rio pra ver o fim do dia e voltar pra fazenda. De repente, o Sérgio começou a soluçar, e foi um berreiro geral. A gente se abraçava e chorava. Quando chegamos à fazenda, já noite, o seu Rondon, lamentando o término da novela, disse o seguinte: *Até aqui, a TV Manchete pagou tudo, agora quem paga sou eu. Toda bebida é por minha conta, toda carne é por minha conta.* Já tinha mandado matar o garrote, estava preparando o churrasco, abriu o freezer cheio de cerveja, e a gente ficou enchendo a cara, com todos os peões, no começo inibidos, depois festejando com a gente, entre abraços e lágrimas. Foi muito comovente.

Passados três meses, seu Rondon me liga de Campo Grande: *Oi, seu Rondon, tudo bem? Tudo bem nada! Você me estragou toda a peãozada. Só tem ator, não tem mais peão. Eles estão esperando Pantanal 2. Vê se começa logo com isso!* Foi assim nossa experiência lá.

Novela é um veículo muito bom pra gente mostrar coisas, discutir coisas que estão presentes na vida do país, desde assuntos ecológicos até domésticos.

Meu trabalho parte do nosso povo, e eu coloco os problemas desse povo.

Algumas pesquisas realizadas na época d'*O Rei do Gado* revelaram surpresa por eu ter mostrado o machão rei do gado traído pela mulher e



depois dessa mesma mulher apanhando do amante. Eu coloco essas coisas como proposta de discussão do assunto. No caso da mulher, quis mostrar a indignidade de um cara que bate em mulher. Quanto ao personagem rei do gado, era um cara que fez a vida na luta, um desbravador de terras, veio sem nada para abrir um império. O casamento dele foi por interesse, coisa que acontece muito, e eu contei bem a história. Foi um casamento arranjado pelo pai dela, um vigarista cheio de dívidas. Mas tinha os filhos e, por causa deles, o casamento ia se sustentando. Ele não tinha mais interesse nenhum e não conseguia dormir com a mulher. Por isso, se vê na história que ela tinha razão em traí-lo. Assim como ele também tinha razão de buscar outra mulher. Se um amor não dá mais certo, você não tem que se enterrar a vida inteira num casamento errado. Foi isso o que eu tentei mostrar. A reação foi até engraçada porque no começo da novela nenhum fazendeiro queria ser chamado de rei do gado, pois diziam que não eram corno. Depois que ele conquistou a Luana e começou o amor dele por ela, todo mundo queria ser o rei do gado. Eu recebi uma carta muita engraçada de Uberaba, ou Uberlândia, dizendo o seguinte: *Barbosa, sou fazendeiro, tenho não sei quantos mil hectares, criei tantas mil cabeças de gado. Depois que começou a novela, eu aumentei pra doze os fios da minha cerca. Sabe por quê? Porque se a Luana entrar aqui, não sai nunca mais.*

É muito comum o público mudar de posição à medida que a novela vai caminhando. Por exemplo, da USP, se eu não me engano, teve uma professora que estava fazendo uma defesa de tese sobre *O Rei do Gado*. Ela disse que a coisa que mais a comoveu, quando estava pesquisando pelo sertão com um grupo de alunos, foi uma cidadezinha cujo prefeito tinha colocado uma televisão na praça pública e, na hora da novela, o pessoal começava a chegar, cada um trazia a sua cadeira e sentava na praça pra assistir. Acabada a novela, todo mundo ia embora porque esse pessoal levanta cedo. Ela ficava observando que ninguém falava enquanto a novela estivesse no ar. Entrava o comercial, todos trocavam opiniões. Ela assistiu durante dois, três dias, e cada dia ela ouvia a opinião de um. Havia um senhor que estava sempre num canto, quietão, meio cara-fechada, e ela foi perguntar do que ele mais gostava na novela. Ele disse que gostava de tudo. *E o que o senhor acha dessa luta dos sem-terra? Eles estão certos, tem que tomar a terra mesmo. Do que o senhor viu na novela*

*ficou alguma lição? Ficou, ficou uma lição. Eu tenho uma menina de 15 anos e um vagabundo embarrigou ela. Eu pensei em matar o maldito, mas ele sumiu. Pensei em botar a minha filha pra fora de casa, pra cuidar da vida dela, já que desonrou o meu nome. Mas agora ela vai ter o meu neto na minha casa. A professora perguntou em que a novela tinha contribuído. Se na novela um senador da república tem uma filha que pariu um neto dele sem estar casada, por que eu vou botar a minha filha na rua? Ela vai ter o filho embaixo do meu teto, e ele é meu neto.*

Quando ela me contou, fiquei comovido. Se não tivesse nenhuma razão pra gostar do que eu fiz, bastou a reação desse cidadão. Quantos outros, também, não devem ter sentido a mesma coisa? Eu fiz com que a novela dissesse claramente o seguinte: uma filha solteira que tem um filho não merece levar um pé no traseiro pra se tornar prostituta o resto da vida. É isso o que pensa o pessoal do interior. Aliás, tem coisa que a novela aborda e nem sempre o autor pensa nisso, não estou falando em tom de crítica, mas é uma constatação. O público do Leblon, de Copacabana, da avenida Paulista não é o público do sertão. Quem conhece o sertão sabe que não é. Eu cansei de chegar em fazenda e ouvir as barbaridades que os sertanejos falavam a respeito das novelas, inclusive dizendo que os autores devem ser todos sem-vergonha porque não respeitam a família. Eles falavam claramente: *É uma vergonha, essas mulheres são todas putas. Já começa a mulher enganando o amigo, a mãe enganando a mulher, o outro começa a não sei o quê. O outro é uma bichinha.* Eles não gostam disso. E você não pode criticá-los por esse conservadorismo porque essa é a educação que eles receberam, são os valores que eles defendem. Os filhos já não defendem esses valores: as menininhas já botam minha soquete, deixam a barriga de fora. É outra cabeça. O atrito que acontece com o pai quando uma menina da roça quer viver a vida da menina da beira do mar é um problema seríssimo. Eu fiquei sabendo de coisas trágicas, até de morte por causa da maldita televisão. Bendita e maldita porque você tem que viver isso e disso. Eu não sou preconceituoso de forma alguma. Tenho dez netos, todos educados abertamente e não tenho problema nenhum com eles, mas eles mesmos e os colegas fazem críticas ao que vêem na televisão. São estudantes de faculdade e, às vezes, estão lá em casa comigo e fazem críticas: *por que isso, por que mostrar isso?* É fácil você cativar o público mostrando certos tipos de conflitos superficialmente.

O difícil é você mergulhar e trazer as coisas à tona, discutir para valer mesmo. Eu não posso criticar porque dá Ibope. A única coisa que norteia uma empresa chamada televisão é *money*, ou seja, audiência. Você faz uma obra-prima que dá 15 pontos de audiência e tiram do ar. Nem sempre a obra-prima é campeã de audiência porque o público ainda não tem esse gosto sofisticado de reconhecer uma obra-prima. O pessoal vai atrás do que é de entendimento mais fácil. Então, a simplificação da dramaturgia acontece porque, quando você elabora uma história, você tem que partir para o que é mais fácil. Tem uma cartilha, e você sabe que se colocar aquilo, dá certo, dá audiência. Então, você deixa de utilizar um veículo tão poderoso como a televisão pra levar educação, levar cultura. Na novela *Meu Pedacinho de Chão*, eu defendi a vacinação contra a gripe, o sarampo e outras doenças, a pedido da Secretaria da Saúde de São Paulo, que tinha um grande problema quando ia para o interior vacinar as pessoas. Eu criei, na novela, um clima de conflitos entre o doutor e a mãe Benta, ou seja, entre a benzedeira e o médico, entre a ciência e a credence. Expliquei a necessidade das vacinas, e quando as equipes da Secretaria de Saúde chegavam às fazendas, às escolas rurais, havia fila para tomar a injeção e todos perguntavam: *É a injeção da novela? É. Então, o meu filho vai tomar.*

Eu morei no interior e sei bem como é a cabeça dessa gente. E é, também, por essa vivência que eu coloco nas minhas histórias personagens ou acontecimentos que eu vi ou vivi. Geralmente, em cada novela você se preocupa com o contexto que ela aborda e você se coloca dentro desse contexto. Sempre tem um personagem que acaba sendo o porta-voz daquilo que você pensa, um pouco o seu *alter ego*. Por exemplo, o Tião Galinha, personagem feito pelo Osmar Prado, era eu da cabeça aos pés. E fui vários outros. N' *O Rei do Gado*, fui o filho Tadeu, que, quando o pai morre nos braços, diz: *Perdoa por eu nunca ter dito que te amo!* Minha mulher, minha mãe e meus irmãos dizem que eu não consigo me libertar da imagem do meu pai. Não me liberto com muita razão porque meu pai era severo como os pais de antigamente, mas extremamente bondoso. Era ele que me ensinava a jogar no gol; ele fechava o jornal às seis da tarde e nós íamos para um campinho, e ele ficava batendo bola comigo, me ensinando tudo. Ele teve um problema de coração por causa de um reumatismo, um problema que hoje se resolve com uma operação, a troca

da válvula mitral. Ele veio pra São Paulo, e o médico disse que ele estava condenado. Passou por quatro ou cinco médicos e todos disseram: *Você está condenado, arruma sua vida, acerta suas coisas porque você pode durar um mês, uma semana, quinze dias.* Meu pai tinha cinco filhos, o mais novo com oito meses, ainda mamando, a tipografia pra tocar, o jornal pra tocar, o filho mais velho com doze anos. Claro que para ele foi terrível. Tem uma cena que eu escrevi na novela *Meu Pedacinho de Chão* que aconteceu comigo, quando o ator Canarinho fala pro menino Tiseu que o pai tinha morrido por mordida de cobra, e diz para o menino ser forte, não acrescentar a dor dele à da mãe, e compara o pai a uma árvore grande: *Ela cai pra deixar que o sol chegue aos novos rebentos para que se transformem em árvores também.*

Um dia, estranhamente, meu pai me chamou pra conversar no fim da tarde. Ele me levou pro jardim que ficava mais ou menos a cem metros de casa, lá em Vera Cruz. Sentamos num daqueles bancos que tem o nome Casas Pernambucanas ou outro qualquer. Atrás, tinha um canteiro de sempre-vivas. Na frente, uma árvore grande, em forma de camelo, toda recortada. Um jardim muito bonito, perto do coreto, onde a banda tocava no sábado à noite. Ele se sentou comigo e disse: *Eu trouxe você aqui pra gente conversar. Uma conversa só de nós dois. Está vendo esse canteiro de sempre-vivas aí? Estou, pai. Ela tem um tempo de vida, reparou que elas nascem, crescem, soltam sua semente, morrem e nascem outras na frente.* Estranhei aquele papo, mas ele quis me mostrar que a semente tem um tempo, e outras surgem no lugar. *Você só tem doze anos, filho, mas eu tenho que falar pra você coisas que sua mãe jamais saberá dizer porque ela nem conhece. Não se esqueça do que eu vou dizer, pois você pode precisar daqui a 6, 7 anos. Você tem quatro irmãos, você vai ser o pai deles.* E começou a me falar sobre tudo o que se pode imaginar, comportamento perante a vida, honestidade, procurar trabalhar no que eu gostasse, não importava eu ser isso ou ser aquilo, mas que fosse bom no que escolhesse, poderia ser um ótimo carpinteiro, um ótimo lavrador, não precisava ser um jornalista, como ele. A conversa ocorreu em novembro mais ou menos. No dia 2 de janeiro, meu pai faleceu.

No velório, eu não conseguia chorar. Eu olhava para o caixão e achava que ele estava vivo, que ele estava muito corado. Às vezes, quando a pessoa

morre do coração, ela não empalidece. Eu não chorei. Muito mais tarde, eu li o testemunho do autor do livro *Lawrence da Arábia*. Perguntaram a ele qual a diferença entre uma pessoa comum e um escritor. *A diferença é que a pessoa comum perde um ente querido e chora em cima do caixão; o escritor não chora naquele momento, vai chorar quando escrever a cena.* Aconteceu comigo. Escrevi um conto, *Céu Azul*, e comecei a descrever a morte do meu pai. Me deu um ataque de choro e eu não conseguia parar. Chorei todas as minhas lágrimas e me libertei. A partir daí, eu encaro isso de outra forma.

Os pais das minhas novelas têm muito a ver com o meu pai e comigo. Mesmo outros personagens. Em *Renascer*, o padre que se enamora da menina e no final fica com ela era da CUT e era eu, na época. Eu o conheci no sertão bravo, conversei com ele e ele me deu um panorama da vida dura daquele povo em volta dele na região da Floresta Negra, na Bahia. Até o personagem barbudo, o jeito, eu copiei dele mesmo. O padre era muito eu também. Assim como o coronel, seu Antônio, dono da fazenda em que ficamos na Floresta Negra, que não queria mais ser chamado de coronel e pediu pra não chamar fazendeiro de coronel na novela por causa de membros da CUT que estavam pelo sertão e queimavam fazendas dos velhos coronéis déspotas. Mas eu botei coronel na novela porque era a realidade daquela gente.

O que eu quero dizer é o seguinte: o escritor de novela é puta, é ladrão, é bandido, é bicha, é coronel. Ele é tudo porque tudo ele vê e cria em cima. Ele vive quarenta vidas, e, às vezes, se esquece da própria, se esquece dos personagens da própria vida, de tantas que ele vive.



O Anjo e o Vagabundo  
- telenovela - TV Tupi  
- 1966. Na Foto Sérgio  
Cardoso. AMM.CCSP



Meu pedacinho de Chão - telenovela - TV Cultura - 1971. Na Foto Maurício do Vale, Renée de Vielmond. AMM.CCSP





Os Imigrantes - Rede Bandeirantes - 1981. Na foto Paulo Betti, Jussara Freire. AMM. CCSP



O Feijão e o Sonho - telenovela - Rede Globo - 1980. Na Foto Claudio Cavalcanti, Nívea Maria, Roberto Bonfim e Lúcia Alves. AMM.CCSP



Sinhá Moça - telenovela - Rede Globo - 1986. Na foto Neuza Amaral, Sergio Viotti, Jacira Sampaio. AMM. CCSP





Paraíso - telenovela - Rede Globo - 1982. Na Foto Cristina Mullins. AMM.CCSP



Vida Nova - telenovela - Rede Globo - 1988. Na foto Osmar Prado, Carlos Zara. AMM.CCSP



Pantanal - telenovela - Rede Manchete. 1990. Na foto José de Abreu, Ingra Liberato, Carolina Ferraz, Nathalia Limberg, Sérgio Brito. AMM.CCSP



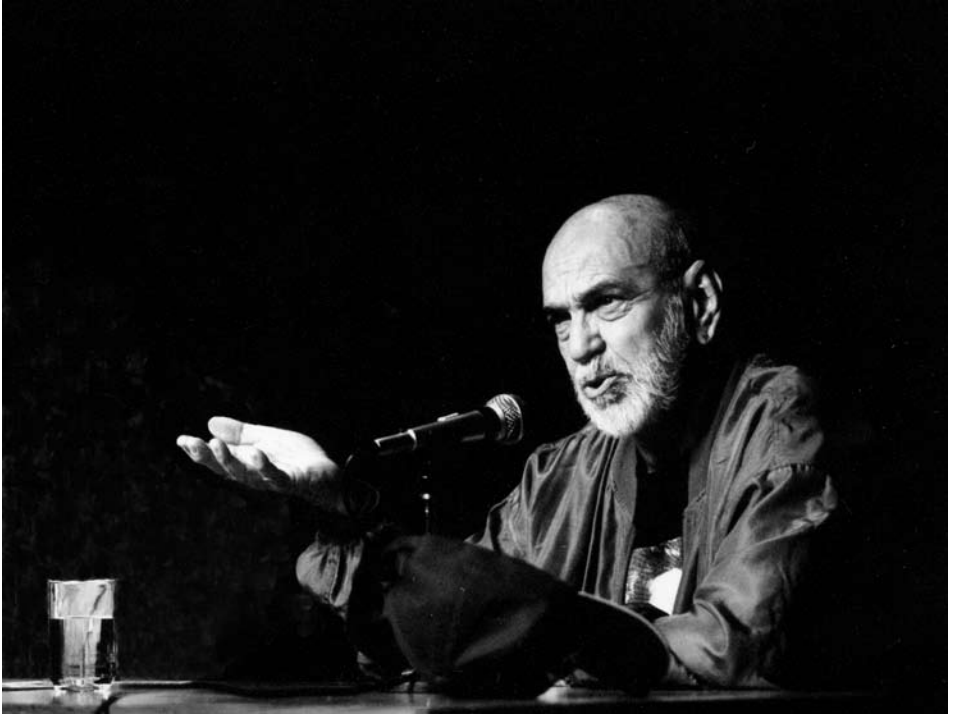
Renascer - telenovela - Rede Globo - 1993. Na foto Antonio Fagundes, Adriana Esteves. AMM. CCSP



O Rei do Gado - telenovela - Rede Globo - 1996. Na foto Tarcísio Meira, Eva Wilma. AMM. CCSP



Terra Nostra - telenovela - Rede Globo - 1999. Na foto Antonio Calloni, Ana Paula Arósio. AMM.CCSP



Lima Duarte



## :: LIMA DUARTE

A televisão brasileira nasceu em terras paulistas, no dia 18 de setembro de 1950, e foi a primeira emissora de televisão na América Latina. Isso é um dado que eu considero importante porque não existia, ainda, nem na Argentina, nem no México. A primeira é a TV Tupi de São Paulo. Nos anos seguintes, foram inauguradas a TV Tupi, no Rio de Janeiro, e a TV Paulista e a TV Record, em São Paulo. A televisão foi uma coisa que caiu no gosto do povo brasileiro de uma maneira total e absoluta. Todos se apaixonaram imediatamente por ela, o que proporcionou um rastilho que incendiou o Brasil inteiro. Na inauguração, em 18 de setembro de 1950, estavam no estúdio vinte e oito pessoas, inclusive o fundador, Assis Chateaubriand.

Tem histórias incríveis daquele dia porque o Chateaubriand era um louco e foi ele quem tomou a iniciativa de trazer a televisão. Ele fez acordo com a RCA Victor, que queria vender aparelhos aqui e ofereceu o transmissor, associado com o Selmi Dei, dono do Moinho Santista, que entrou com um bom dinheiro, e com a Cia. Antartica, que também entrou com um bom dinheiro. *Vamos fazer a televisão do Brasil*, eles disseram. E foi feita, lá no prédio da Rádio Tupi, onde eu trabalhava desde 1946. Na época, eu tinha 16 anos. Eu sou retirante e cheguei a São Paulo num caminhão de mangas, vindo do interior de Minas Gerais. O caminhão me deixou no mercadão. Nas primeiras noites, dormi embaixo do caminhão. Um conhecido, um *barman*, me levou para a zona de confinamento das prostitutas no bairro do Bom Retiro, na rua Aimorés, e lá me encantei pela dona de uma casa, uma judia francesa, madame Paulette. Tudo o que minha mãe não pôde, ou não soube me ensinar, aprendi com essa mulher, que foi maravilhosa pra mim. Um dia, ela me disse: *Você tem um temperamento forte, uma necessidade de expressão. Você precisa fazer alguma coisa na vida. O que você quer fazer?* A pergunta foi crucial para mim, aos 16 anos. Eu me lembrei que lá na minha terra, que se chama Nossa Senhora da Purificação do Desemboque e do Sagrado Sacramento, esse é o nome todo da minha cidade, meu pai teve o primeiro aparelho de rádio da cidadezinha. Ele colocava o paletó e lavava as mãos para manipular e ouvir aquele aparelho. Era uma casa, um arruadozinho numa cidade muito pequena, muito pobre, e o povo juntava na janela pra ver meu pai ouvir o rádio. É um quadro de minha infância que me ficou, indelevelmente, marcado. Meu pai sabia de uma coisa que os grandes

comunicadores, os Mesquita, os Frias, o Sílvio Santos, o Roberto Marinho, sabem agora: quem detém a informação detém o poder. Pois o meu pai, lá em Desemboque, sabia disso e punha o som do rádio bem baixinho pra ninguém escutar, só ele, de maneira que ficava detentor da informação, ele estava em contato com o mundo. E aqueles coitadinhos ficavam na janela de minha casa vendo meu pai ouvir o rádio, no teatro mais bizarro que eu já vi em toda a minha vida: um velho com um rádio bem baixinho e todo mundo assistindo. Depois, ele contava o que diziam. Um dia, ele disse: *Olha, parece que vem a guerra!* E a turma saiu correndo pra debaixo da cama. Foi em 1938, e eu me lembrei desse quadro quando ela me perguntou: *O que você quer fazer? Quero trabalhar no rádio! Você quer trabalhar no rádio? Quero!* Por ser proprietária de uma casa de tolerância, tinha amigos na rádio da Companhia Paulista e tinha amigos na Rádio Tupi, e me levou para fazer um teste. Por ser judia francesa, não sabia muito da nossa prosódia, e eu falava, naquele tempo, com sotaque de Minas Gerais, muito caipira. Mesmo assim, fui fazer o teste. Um sujeito me deu um papel e eu li: *Esta é a Rádio Tupi, a mais poderosa emissora paulista.* O cara disse: *Mas de onde é que sai a sua voz, é do sovaco?* Mais tarde, inclusive, meu apelido ficou muito tempo: voz do sovaco. E o cara disse: *Vai embora, rapaz. Isso aqui é uma coisa séria, é uma rádio pra grandes vozes, não é pra esse negócio aí.* Eu saí, com a minha patrocinadora, meio mãe, meio amante, me carregando embora. Acho que formamos um quadro meio patético porque o rapaz que fazia o som, o operador de som, ficou com dó e disse: *Vem cá, menino, você não quer vir trabalhar aqui?*

Eu devo esclarecer que depois da II Grande Guerra, em 1946, havia muito emprego aqui. O Brasil viveu um momento de grande euforia, era um país realmente importante porque com a Europa devastada, tudo destruído, o Brasil era um dos celeiros do mundo e tinha muito emprego nas cidades que estavam crescendo. *Olha, eu quero trabalhar, o senhor me arranja? Então, vem que eu vou te ensinar a ser operador de som. Amanhã esteja aqui.* Eu morava na Penha, e a emissora era no Sumaré; tinha as porteiras do Brás ainda naquele tempo. Eu saía de casa às quatro da manhã, não tinha ônibus, era só o bonde. E comecei a trabalhar no rádio. Tive outro grande lance de sorte, que era abrir a rádio. Ainda não existiam os transistores. Tudo era muito precário, as válvulas eram muito grandes, quase um metro, e o meu trabalho era ligar as válvulas e ficar olhando

o filamento; quando ele ficasse vermelho, eu mudava o transmissor, e a rádio ia para o ar. Aí, chegavam os profissionais que faziam os programas caipiras: Torres e Florêncio, Caboclinho e Rielinho e outros; eu ia para o estúdio e fazia o som, a sonoplastia, imitando trote de cavalo, cachorro, e os artistas do programa gostavam muito. Um dia, o diretor Oduvaldo Vianna, o velho Oduvaldo Vianna, pai do Vianinha, grande dramaturgo, intelectual, literato, perguntou: *Quem é esse cara que faz esses barulhos que imitam porco? Chama ele aqui. Você vai trabalhar só pra mim, vai fazer a sonoplastia dos programas Obrigado, doutor e outros.* Daí em diante, até chegar a televisão em 1950, eu já era mais ou menos veterano, fazendo rádio e também rádio-teatro. Quando chegou a televisão, eu e outros colegas fomos buscar em Santos o aparelhamento. Há uma fotografia muito bonita da gente na via Anchieta, soltando foguete e um caminhão levando o transmissor e os equipamentos da televisão pra montar no Sumaré, onde é hoje a MTV e onde foi montada a primeira emissora de televisão, inaugurada no dia 18 de setembro. Outra coisa importante também, que fique registrado: quem estabeleceu a televisão no Brasil foram os radialistas. Os jornalistas não tomaram conhecimento, o pessoal do teatro, do TBC, esnobou, os intelectuais acharam que aquilo era uma besteira, e ninguém tomou conhecimento da televisão. Nós, radialistas, tivemos que instalar. Por sorte, naquela ocasião, os radialistas eram, de certa forma, a intelectualidade. Havia homens muito interessantes fazendo rádio no Brasil. Aqui em São Paulo eram Otávio Gabus Mendes, Túlio de Lemos, Walter George Durst, Walter Forster, Osvaldo Moles, Armando Rosas, Gabriel Bulhões, Fábio Rossi, Guilherme de Almeida, o príncipe dos poetas, e outros. Em geral, era uma gente muito boa, pra felicidade da televisão. Para dar um exemplo, quando eu digo pra felicidade da televisão, a primeira crítica de um programa foi a respeito da peça *Hamlet*, que o Dionísio Azevedo adaptou de William Shakespeare, cujo papel-título eu interpretei. Quem fez essa primeira crítica foi o escritor e poeta Guilherme de Almeida no jornal *O Estado de S. Paulo*, que dizia: *O Chateaubriand tem muita sorte, o Hamlet dele tem physique du rôle. O espetáculo esteve patético, mas não esteve ridículo.* Eu acho isso muito bonito. É o que nós temos tentado ser, até hoje, patéticos e não ridículos. No dia 18 de setembro foi ao ar essa primeira transmissão, e no estúdio estavam vinte e oito profissionais e, de homem, só estou eu vivo. Tem a Hebe



Camargo, a Lolita Rodrigues, mas homem, só eu estou vivo. Pensando nesses profissionais todos que estavam lá comigo naquela noite é que eu gosto de contar essa história, pois eles foram maravilhosos, pioneiros, trabalharam desesperadamente pra fazer crescer essa televisão, onde hoje trabalham milhares de profissionais, fazendo uma das melhores televisões do mundo, com muita técnica e muito dinheiro. Da banda pobre, quem viveu fomos nós, Walter Forster, Dionísio Azevedo, Túlio de Lemos, Walter George Durst, e é em nome deles, também, que eu estou aqui.

Entre vários programas, eu fiz a primeira telenovela em 1951. Querem alguns, hoje, afirmar que a primeira telenovela foi na TV Excelsior, cujo nome é um número de telefone. Quem insiste nisso é o Tarcísio Meira, e eu não sei por quê. Ele já tem tanta *glória*. Ele fez essa novela na TV Excelsior, em 1963, a primeira novela diária, ou seja, veiculada todo dia, mas eu fiz a primeira da televisão, em 1951. Não me contaram nada, eu estava lá, eu fui o bandido. Chamava-se *Sua Vida me Pertence* e era um original de Walter Forster, com o próprio Walter Forster, Vida Alves, Dionísio Azevedo, Heitor de Andrade e eu. Eram três capítulos por semana, pois nós não podíamos fazer mais, não tínhamos condições. O estúdio era pequeno, e tudo tinha que ser montado e desmontado rapidinho porque era ao vivo. Terminado o capítulo, diziam: *desmonta tudo, põe uma tapadeira aí que o Ivon Cury vem cantar*, ou Nelson Gonçalves ou outros. O que significa a primeira novela diária? Telenovela é uma história contada em capítulos, que se liga por um fio. Ela remonta ao século XVIII, XIX. Uma das primeiras chamou-se *Os Mistérios de Paris* e foi publicada em fascículos. Depois, passou a ser publicada nos jornais e fez enorme sucesso. Isso aconteceu na França. Elas vieram para o Brasil, e os jornais publicavam periodicamente. Depois, veio o rádio, que as adaptou, iniciando a rádio-novela. Mais tarde, veio a televisão, e nós fizemos a primeira telenovela. Como se vê, não houve uma defasagem tão grande entre 1951 e 1963. Uma das primeiras coisas que fizemos na televisão foi *Sua Vida me Pertence*, com o primeiro beijo e uma história famosa. As autoridades proibiram o beijo sob alegação de que a televisão penetra no recôndito do lar e *lábios se unindo em lascívia, penetrando no seio da família, não é possível*. O Walter Forster, autor e galã, dizia: *Eu quero um happy end, eu quero beijar*. A Vida Alves, atriz, também, dizia: *Vamos dar esse beijo*. Eles diziam para as autoridades: *Os americanos não beijam nos filmes deles? Eles são americanos, bocas*

*americanas. Eu não quero ver a boca de um conterrâneo meu se unindo a outra*, respondia o censor. Eram os critérios daquele tempo. *Não, não pode beijar!* disse o general, *Não pode beijar!* disse o juiz, *Não pode beijar!* disse o cardeal. *Mas nós queremos beijar!* disseram o ator e a atriz. No último capítulo, começou a discussão às 2 da tarde, e a novela ia ao ar às 19h30. Às 18 horas, saiu o veredicto: *Beija! Mas de boca fechada. Muito bem fechada*. Assim foi o primeiro beijo. E o primeiro crime, a primeira insídia, a primeira lágrima, o primeiro pai, a primeira mãe, o primeiro baile, o primeiro bandido, que era eu, o primeiro delegado, o primeiro tudo, tudo o que tem de comum nas novelas até hoje a primeira vez foi naquela novela, em 1951. Não é justo que se esqueça isso, que se passe uma borracha em cima de histórias tão lindas e tão humanas.

Além da novela, fizemos teleteatro. O programa *TV de Vanguarda* foi feito na TV Tupi durante 16 anos, com direção de Walter George Durst ou Dionísio Azevedo ou Cassiano Gabus Mendes e outros. Adaptamos tudo. Fiz *Ésquilo*, *Prometeu Acorrentado*, inúmeras peças. Era precário, está certo, mas entramos em contato com as idéias, com os autores, com as maravilhas do pensamento humano. Tivemos um contato bem íntimo com todas elas no *TV de Vanguarda*. É da maior importância para o Brasil, para a televisão, pra São Paulo, que nós tenhamos feito quase todos os Shakespeare, como *As Alegres Comadres de Windsor*, *Assim É se lhe Parece*, *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth*, num domingo à noite, em três atos, ao vivo. Todo mundo assistia, todo mundo entrava em contato com os grandes autores. Uma outra história que ilustra bem a televisão de então, e eu digo isso com muita tranqüilidade porque eu trabalho em televisão há mais de 55 anos, foi a de uma das primeiras personalidades criadas pela televisão, uma senhora chamada Cristiane Mendes Caldeira, de uma grande família, que tem representantes ainda hoje na sociedade paulista e brasileira. Dona Cristiane Mendes Caldeira participava de um programa de perguntas chamado *O Céu É o Limite* criado na Itália, que, aqui, foi escrito e produzido por Túlio de Lemos. Era apresentado por Aurélio Campos, que cunhou a famosa frase “absolutamente certo”. Ela respondia sobre Marcel Proust e sua fantástica *La recherche du temps perdu*. Responder sobre essa obra na televisão é uma loucura. Pois ela respondia com tanto charme, graça e conhecimento que o povo passou a admirá-la; comentava-se no ponto do ônibus, nas esquinas, nos lares, nos restaurantes: *Essa, em matéria de*

*Proust, é fera, ela sabe tudo do Proust e da procura do tempo perdido.* Era a glória, na época, e eu amava essa televisão e essa gente que admirava uma pessoa que sabia tudo sobre Proust. Hoje, você chega à fama através do peito, da bunda. Não é mais do Proust.

Todos esses programas eram ao vivo. E também as novelas e teleteatros. Ainda não existia o videoteipe, que, aliás, chegou em 1958, e é interessante falar dele porque causou uma revolução muito grande. Depois de uma vida dedicada à estética, hoje, cada alteração estética causada por uma nova técnica provoca uma reviravolta ética no drama e na dramaturgia. Dou como exemplo as câmeras de antigamente, de 60 quilos, pesadíssimas, com torres de lentes. Para um *close*, era usada uma lente; para um plano maior, era outra; para um plano geral, outra; também mudava o foco em cada troca de lente. Os câmeras giravam a torre até a lente desejada. Hoje, você aperta um botão e a lente aproxima, afasta, dá uma geral, dá um *close*, o que você quiser. Eu dirigi a telenovela *Beto Rockfeller*. O chão do estúdio era de taco, e a câmera era pesada; eu tinha um plano geral, mas queria um *close*, então eu dizia: *Não troca de lente; aproxima, vai aproximando devagarzinho até close*. E o câmara fazia, mas como o chão era de taco, a câmara ia tremendo, e esse defeito causava o efeito que eu queria, que era uma aproximação nervosa, vibrada. Quando você aproxima a câmara até os olhos do ator, é o espectador que vai junto sondar, pressuroso, nos olhos do ator, a dor, a mágoa, a angústia, o desespero. Quando eu aperto um botão e a lente vem até *close*, é o ator que vem e mostra para você como ele está triste, angustiado ou como está amando. Isso transformou os atores num bando de vaidosos porque tudo o que eles fazem é namorar as câmeras. Então, não é mais você que vai ver, é o ator que vem mostrar, e eu insisto em que cada operação técnica/estética provoca uma reação ética, e vice-versa. No programa *TV de Vanguarda* a gente fez essas experiências todas, aprendeu tudo isso. Quando veio o primeiro videoteipe, foi uma grande revolução porque, antes, tudo ao vivo, se errasse, ia como pudesse. O que não podia era parar. Tem muito artista que colocou caco em Shakespeare, por exemplo, ou em Sófocles, Ésquilo, Eurípedes. Tem até uma história muito engraçada do saudoso ator Hamilton Fernandes, ator principalmente de comédia. Uma vez, teve que fazer uma cena de telefone. Os atores de televisão sabem que o telefone é um dos maiores recursos para o autor, mas é uma

cena muito difícil para o ator porque ele não dialoga com outro ator, ele não tem um parâmetro e não sabe com quem está falando, ele pega o telefone e fala pro céu: *Alô!... sim... mas quem foi que mandou?* O Hamilton Fernandes estava fazendo uma cena dessa, e eu fazia a direção de TV e disse para o câmera: *Aproxima, aproxima, vamos fazer um close,* e o Hamilton no telefone: *Ah! não, claro...* e nós vimos, pelo olho dele, que tinha dado um branco e ele tinha esquecido o texto. *Vamos tentar aproximar, aproxima a lente e manda o contra-regra entrar por baixo da câmera e dizer o texto pra ele,* eu disse. O Hamilton, pra salvar a cena, dizia: *Sim, claro! Mas... eu não sei o que dizer nessas circunstâncias* e o contra-regra olhava o *script* e fazia sinal de que o Hamilton estava errado, aquela fala não existia. *Eu sei, eu sei, mas me diga você então o que é.* E o contra-regra nada de entender. *Eu sei, meu filho, eu sei, mas o que você quer que eu diga, você é que tem que me dizer.* Como o contra-regra não se tocava, fechamos a câmera no telefone, a câmera enquadrou só o telefone, e o Hamilton saiu de cena querendo esganar o contra-regra. O videoteipe veio consertar esses erros. Agora, a gente pára, corta e emenda. O videoteipe foi uma maravilha para nós. Se bem que os primeiros eram terríveis porque não podia parar num erro e emendar dali pra frente, tinha que voltar do começo e gravar tudo de novo. Às vezes, você estava no fim do ato, havia um erro e tinha que gravar tudo de novo porque não havia emenda. Hoje, é tudo eletrônico, maravilhoso. Eu fiz o primeiro programa em videoteipe que foi, novamente, o *Hamlet*, de Shakespeare. Eu era o próprio, e tinha a Laura Cardoso e a Odete Lara. Tem um momento, na peça, em que o Hamlet recebe uns comediantes e pede que representem o assassinato do pai, e o que Hamlet diz a eles, nesse momento, é uma coisa maravilhosa, lindíssima, ele ensina a representar. É muito atual, e eu recomendo para os atores iniciantes que estejam interessados que leiam o discurso do Hamlet ao comediante.

Fizemos *Hamlet* em videoteipe. Depois, tudo virou videoteipe. A primeira encenação a cores foi *O Bem Amado*, em que eu tive a oportunidade de fazer o Zeca Diabo. A primeira da nova república foi *Roque Santeiro*, uma história curiosa também porque foi proibida no dia em que ia ao ar. Ela entrava, como até hoje, depois do *Jornal Nacional*, programa no qual o então ministro da justiça, Armando Falcão, disse: *Está proibida*, entrando um filme qualquer no ar. No outro dia, em reunião na sala do

Boni (José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, diretor de programação), ele repetiu a notícia e completou: *Mediante uma comoção dessas, o elenco do Roque Santeiro está despedido, a não ser que vocês me preparem uma outra novela em 30 dias. A Janete Clair está aí, vejam se ela tem uma coisa pra escrever para esse mesmo elenco e ninguém ir pra rua.* Nós já tínhamos gravado os vinte primeiros capítulos, difíceis, e tivemos que fazer uma outra de afogadilho. No elenco do *Roque*, eu era o Sinhozinho Malta (aliás, o único personagem que repetiu o mesmo ator na segunda versão, dez anos depois), o Francisco Cuoco era o Roque Santeiro, a Betty Faria era a Porcina. A Janete disse: *Tenho uma novela de rádio e posso adaptar pra esse elenco; se chama Pecado Capital. Podemos aprontá-la? Vamos fazer, nós aprontamos. Em 30 dias, a gente apronta*, dissemos. Ela explicou: *A novela tem dois personagens masculinos principais. Um é pai de cinco ou seis filhos. O outro é motorista de praça. Não vou ser pai de ninguém*, disse o Cuoco. Naquele tempo, ele ainda estava nessa de não fazer papel de pai. *O Lima Duarte faz o papel do pai, o Salviano Lisboa, e o Cuoco faz o motorista*, disse o Daniel Filho. Foi um dos maiores êxitos da Rede Globo de Televisão, feito às pressas para tampar o buraco do *Roque Santeiro*. Quando veio a abertura política, dez anos depois, o Boni disse: *Vamos fazer o Roque Santeiro pra saudar a nova república e essa aurora libertária que está por vir. Roque Santeiro*, de Dias Gomes, foi a primeira novela da nova república, que todo mundo comenta até hoje. Trabalhar com o Dias foi maravilhoso. Ele era muito amigo. Aliás, ele trabalhou na Rádio Tupi, em São Paulo, com a Janete Clair, antes da televisão. A Janete era rádio-atriz e ele, autor. Trabalhava também a Cacilda Becker, rádio-atriz. Depois, o Dias e a Janete trabalharam no Rio e foram para a TV Globo. Eu fui bem depois, em 1970, mas para dirigir, me contrataram como diretor. Fiz uma novela que talvez tenha sido o maior fracasso da Rede Globo, que se chamava *O Bofe*. O autor, o Bráulio Pedroso, eu, e todo mundo foi mandado embora. Queriam que eu fizesse na Rede Globo a reprodução do *Beto Rockfeller*, escrita pelo Bráulio, dirigida por mim e interpretada pelo Luís Gustavo. Eles nos contrataram para fazer uma novela com a mesma linguagem moderna. Foi um fracasso incrível, ninguém quis assistir à novela, e fomos todos despedidos. Eu tinha saído da TV Tupi brigado, depois de 27 anos de trabalho, e fui para a Globo. Não deu certo, e me mandaram embora. Em conversa na emissora,

eu comentei: *Agora estou mal arrumado, não tenho onde trabalhar mais.* O Dias Gomes, que estava perto, sugeriu: *Antes de ir embora, faz um papelzinho aqui numa novela minha. Você já está na rua mesmo, faz esse papel, são só cinco capítulos; o personagem é um matador contratado pelo Odorico.* Na história, o prefeito Odorico queria inaugurar o cemitério e não conseguia porque não tinha cadáver, ninguém morria. Então, ele chama um cangaceiro. Aliás, é uma superironia essa da novela: no Nordeste não morria ninguém pra inaugurar o cemitério. Era uma novela maravilhosa, e eu fazia um cangaceiro chamado Zeca Diabo. As pessoas amaram o Zeca Diabo. No quinto capítulo, a situação terminava com ele cercado pela polícia, dizendo: *Não vou me entregar nunca porque um homem como eu não vai morrer na mão dessa polícia nojenta, safada!*, e punha um revólver na cabeça pra se matar, pra não ser pego vivo, terminando assim o capítulo. Choveu telefonema do público pedindo para não tirar o personagem da história; ele ficou até o fim da novela e matou o prefeito Odorico, que foi quem inaugurou o cemitério. Por aí se vê que, em última instância, quem manda na história é o povo mesmo. Se o povo não gostar, ela acaba logo, mata-se todo mundo e vem outra. E se o povo gostar, segue. Novela é assim mesmo, um negócio complexo e muito válido, com um esquema de gravação tão vasto que tem que ser compartimentada, feita por partes. O esquema de gravação é um inferno. Eu já fiz grandes fracassos e já fiz grandes sucessos também. Nos sucessos, a vida da gente fica um inferno porque você trabalha muito, muito, muito. No *Roque Santeiro*, eu gravava em média 30 cenas diferentes por dia, de segunda a quinta. A Regina Duarte, que é muito esperta e tem muito prestígio, ficava só num cenário, a casa da Porcina, e gravava todas as cenas da semana: um, dois, três, dez capítulos. Então, a Regina ficava sempre na casa dela, só gravando dois dias por semana. O Sinhozinho Malta era um inferno porque ele andava toda vida: a cavalo, de caminhonete, a pé, ia à casa de uma amante, ia ao hotel, à noite, ele ia ver a boiada ou ia ao cabaré. Assim, eu gravava todo dia. Quando eu gravava 30 cenas por dia, eram 60 páginas pra decorar, já que cada cena tem em média duas páginas. É duro. Se bem que hoje quase ninguém decora mais. Eu gravei uma cena com o Chico Anísio para o programa *Fantástico*, e ele, que tem a minha idade, está fazendo tudo com ponto eletrônico, assim como os grandes atores que vocês estão vendo agora. É um pontinho que vai dentro do ouvido e um sujeito fica

falando plá, plá, plá. Para o ator que não usa o ponto é complicado porque o ritmo dele é outro. Eu fui fazer a cena com o Chico e apanhei tanto que pensei que não fosse capaz. Eu já fiz milhões de cenas, mas o ritmo dele é outro e emperra o seu. Você tem o seu tempo, e o tempo de um ator é talvez seu maior patrimônio. Alguns atores têm um tempo fantástico, tempo de comédia, tempo de drama, sabem estabelecer um clima através de uma pausa, de um olhar. Eu tenho o meu tempo e me prezo de ter desenvolvido, numa vida profissional tão intensa e longa, tempos muito próprios, muito bons, meus personagens têm tempos muito exatos. Eu poderia dar como exemplo o Sassá Mutema na novela *O Salvador da Pátria*. Ele tinha aquele tempo próprio, aquela coisa que era muito gostosa, e as pessoas identificam isso, tem um clima. E os personagens têm um som também próprio. Eu gravava com o Chico Anísio e quis fazer uma coisa em tempo de comédia mas não deu porque ele tinha que ouvir o ponto. Eu dizia: *Ô rapaz, ô Gastão, você não vai pagar essa conta não? É... vou... é...* Ele estava ouvindo para responder. Eu vejo muito isso na televisão. Os atores estão trabalhando dessa maneira agora. Então, como eu acho que cada nova tecnologia provoca uma alteração na dramaturgia, suponho que vamos ter por aí muitas novelas que vão ser assim: *Sim... claro... eu te amo... mas... ah... meu amor... que desespero... é... a minha vida*. Tudo pausado para ter tempo de ouvir a fala do ponto. Sou um dos poucos velhos atores da Globo que ainda não trabalha com ponto. Na próxima novela, já disse que se eu tiver muitas falas, vou querer ponto também. Isso se me escalarem porque o esquema de escalação de atores, hoje, é você pegar uma pessoa que está na moda. Eles são todos baseados na popularidade, no sucesso dos atores do momento.

Entre os diversos esquemas da produção de uma novela, tem vários para o ator. Um deles é o do figurino. Numa novela que fiz, meu papel era de um velho milionário, e veio o alfaiate do dr. Roberto Marinho para fazer meus ternos. *Nossa Senhora, isso é que é chique mesmo. Esses ternos todos! Vou ver se pego um ou dois pra mim quando terminar a novela*. Nesse esquema, o ator fica um ou vários dias experimentando roupas que compõem o personagem. Há, também, o esquema do *workshop*, em que o diretor fica falando sobre a novela. Eu não sei o que mais um diretor tem a me dizer, visto que já fiz mais de 50 novelas. Meu grande trabalho, hoje, é ouvir, ouvir em silêncio e não intimidá-los porque todos os diretores,



de certo modo, se intimidam muito comigo, e diretor intimidado é uma coisa perigosa. É como fera ferida. Prefiro fingir que não sei, que nunca fiz, que não sei como é e ele vai me ensinar, me explicar. É um esforço grande, mas eu tenho feito, e se me disserem uma novidade eu vou ficar incrivelmente agradecido. Eu quero ouvir, quero ser dirigido, mas quero uma idéia nova. No *workshop*, a gente fala sobre os personagens, faz a gênese dos personagens, fala muito sobre o que pensa. Nas novelas, tudo é muito louco, mas interessante porque esse painel tão vasto, tão amplo, esse painel tão luminoso que é a sociedade brasileira, que é a humanidade, está nelas. Por isso, todo mundo vê. Acho, também, que a novela ainda é a velha projeção compensatória. O dia-a-dia é uma coisa terrível. Eu fico imaginando nas fábricas de carros, por exemplo, esses tanques de pintar automóvel, com mil ácidos terríveis, barulhos incríveis, o dia inteiro. O pequenino animal indefeso, que é o operário, tão exausto, tão extenuado, com esse dia-a-dia cruel sobre ele, uma condução que não vem nunca, aquele prato de bôia fria, aqueles ácidos, aquele barulho, aquela violência, ele chega em casa nocaute. Ele olha bovinamente a televisão, e se aparecer uma menina linda, gostosa, ele imagina estar com ela. É a projeção compensatória. Ele vai dormir não com a mulher dele, infeliz e triste também, mas com a Déborah Secco. E dorme. E eu gosto quando ele dorme feliz. Que seja pelo menos isso a telenovela. Eu acredito muito na projeção compensatória. Espero que alguém na sociedade se identifique com o meu personagem; se muitos se identificarem, será um personagem de sucesso. E é isso também que vamos procurar no *workshop*: estabelecer as linhas do nosso personagem. O autor vai dizer como ele quer o personagem, e eu, ator, vou tentar conduzi-lo bem, a contento e de acordo com o diretor. Na composição do personagem, experimenta-se roupa, experimenta-se maquiagem. Tem muito o que experimentar: um pouco menos barba, põe o cabelo pra cá, põe o cabelo pra lá. Às vezes, eu queria ter mais cabelo pra poder fazer novos personagens. Como eu não possuo muito, eu tento fazer com que eles sejam diferentes sutilmente, psicologicamente, lá dentro do meu coração e do coração do público. É isso que eu quero passar. Hoje, depois de tantos anos, eu sei exatamente como passar, pois dediquei minha vida toda a esse trabalho, que muitas vezes durava o dia inteiro, 24 horas. Na antiga TV Tupi, não tinha horário de trabalho, ficava-se lá o dia inteiro,



às vezes, as noites inteiras também. Tudo tinha que ser decorado, e pra você decorar uma peça de teatro de três atos por semana, dava muito trabalho. O *TV de Vanguarda*, por exemplo, ia ao ar no domingo à noite. Na segunda-feira, às duas horas da tarde, tinha ensaio. Ensaiaava-se o dia inteiro, e eu ia pra casa decorar. Decorava a noite inteira. Voltava no dia seguinte, às duas horas para ensaiar de novo. Decorava mais uma vez e depois gravava, e no outro dia já tinha outro programa pra ser feito. A gente trabalhava muito, mas era muito benfazejo, era muito alegre e éramos muito felizes. Hoje, o trabalho talvez pese mais porque você pode confundir trabalho com responsabilidade. Hoje, tem de 30 a 40 milhões de telespectadores por noite em uma novela de sucesso, e cada capítulo custa de 150 a 200 mil dólares. Tudo isso, afinal de contas, acaba chegando ao estúdio e acaba pesando no ator, é descarregado em cima do ator. Porque a cara que está lá, a cara a tapa, como se diz, é a do ator. Se a novela não for bem, o autor logo se encarrega de dizer: *Também, com esse elenco!* O diretor diz: *Não consegui dominar o elenco!* Então, os artistas não trabalham tanto como trabalhávamos antes, mas o trabalho é mais insano, é muito mais difícil. O horário de gravação começa às nove e vai até às nove da noite. Não há parada para refeição porque eles descobriram que cada minuto operacional num estúdio de televisão é muito caro. Tem técnicos caríssimos, engenheiros, equipamentos, maquiadores, luz, tudo é caríssimo. Às vezes, fica mais barato pedir a comida no estúdio do que sair pra almoçar. Você trabalha direto, sem sair do estúdio. Quando o intervalo entre uma cena e outra é grande, você vai para as instalações maravilhosas do Projac, o conjunto de estúdios da Rede Globo, no Rio, e pode pedir, num dos sete restaurantes, a comida que você quiser. Eu gravei *Uga Uga*, do Carlos Lombardi, em que todo homem ficava nu no primeiro capítulo e não se vestia mais. As novelas do Lombardi são cheias de ação, tudo é muito louco, muito engraçado e inesperado. Eu disse aos colegas: *Com o Lombardi, você nunca sabe o que vem pela frente, mas torce pra que venha pela frente!* As novelas dele são muito trabalhosas porque têm muita externa, muita ação, cai avião no mar, o automóvel explode, tudo isso dá muito trabalho, você não tem hora pra sair.

Essa loucura, esse ritmo alucinante, esse mundo lúdico maravilhoso que é a televisão, nós devemos ao visionário Assis Chateaubriand, sobre quem eu quero falar um pouco.

Ele era um paraibano louco, de uma cidade chamada Mamanguape, no interior da Paraíba. Formou-se em direito no Recife e veio pra São Paulo construir jornais, o negócio dele eram os jornais. Ele veio na crista de um momento muito peculiar na história do Brasil porque estava tudo por ser feito, tudo por construir, e ele foi construindo. Era uma pessoa muito, muito louca, uma espécie de Robin Hood da Paraíba, que tomava dos ricos para dar aos pobres. Ele tomou muito, achacou muito, mas fez o museu de arte de São Paulo, o MASP, que é uma obra de verdade. Fez os jornais, fez as televisões. Eu me lembro dum caso dele muito engraçado: a televisão ia para o ar às sete horas da noite. Lá pelas seis horas, chegou o dr. Assis Chateaubriand com outro velhinho, os dois meio bêbados. Eles tinham saído de um grande almoço, o Chateaubriand foi entrando e a turma ficou olhando os dois. Ele chegou ao meio do estúdio e disse: *Liga aí, liga! Liga tudo isso aí! Liga tudo!* O Demerval da Costa Lima, nosso diretor, disse: *Dr. Chateaubriand, não dá pra ligar agora. Liga, eu estou mandando ligar, acenda a luz!* Acenderam a luz correndo, viraram os painéis de luz pra ele, iluminaram, chamaram o cameraman. *Bote no ar, bote no ar! Está no ar? Tá no ar? Está,* disseram. E ele: *Eu vim dizer para os senhores que acabei de mamar nas gordas tetas do Müller Carioba (empresário paulista). Trezentos contos de réis para o museu de arte. Até logo, até logo. Desliga aí, desliga tudo isso aí!* E foi embora. Ele era isso, e a televisão era isso também. Um dia, ele chegou numa reunião nossa e disse: *A televisão está aí. Eu trouxe para vocês; não enfraqueçam os quadros do jornalismo. Vocês é que têm que fazer isso.* E foi embora, largou na nossa mão. Eu o conheci melhor depois que ele teve um derrame com lesões gravíssimas, embora o cérebro funcionasse bem. Paralítico, numa cadeira de rodas, não se entendia o que falava. Um dia, eu estava na televisão, me chamaram na diretoria: *Lima, é preciso que você vá à rua Polônia, número tal. Esse número é da casa amarela, é a casa do Chateaubriand,* eu disse. *É, sim, vai até lá.* Quando cheguei, soube que ele tinha mandado chamar o melhor locutor da Tupi. Como aqueles imbecis das Associadas não sabiam nada, me mandaram porque eu era considerado o melhor ator. Estavam na sala o Ruben Berta, o general Amaury Krueel, o Garibaldi Dantas e outros. Estou citando nomes porque essas pessoas eram comensais habituais da casa dele, assim como a dona Yolanda Penteado, cuja história foi retratada na minissérie *Um Só Coração*.

O Chateaubriand gostava muito de falar, era um dínamo, um motor exuberante, um cérebro incrível que não parava nunca. Apesar das limitações físicas, ele fazia banquetes dia e noite e mandava convidar um monte de gente que ele adorava, o general Guedes e muitos outros. Ele queria falar, mas ninguém entendia nada. Eles ficavam aflitíssimos, e o dr. Assis ficava apoplético por isso. Os convidados pensavam que ele iria morrer ali. Me chamaram porque o Chateaubriand queria fazer um discurso para o embaixador Andrei Gromiko, da então União Soviética. A casa da rua Polônia ficava a três quarteirões da residência oficial do general comandante do II Exército em São Paulo. Para receber o ministro, o dr. Assis Chateaubriand hasteou a bandeira da União Soviética. Isso foi em 1966, 1967, época da repressão da ditadura militar. Ao chegar de carro, vi a bandeira soviética e concluí que iria sobrar pra mim. Na sala, estava também o Edmundo Monteiro, um dos diretores das Associadas, baixinho de um metro e meio, que me disse para subir e atender ao dr. Assis. Ele estava num quarto enorme em frente a uma máquina alemã, com os braços pendurados em elásticos, escrevendo com dois dedos. Imagine que caos era aquela escrita, e ele escrevia muitas páginas. Ele pronunciava três palavras quase inteligíveis: “vá pra puta que o pariu”, que virava mais ou menos “vapuariu”. Comecei a ler, mas não entendia quase nada, tinha citações em russo, e ele começou a me xingar. *O senhor está me xingando? Eu não consigo entender essa merda aqui. Se o senhor tiver paciência, eu destrincho, senão, vou embora.* E fui. Quando descí, os caras me seguraram e insistiram pra eu voltar porque nenhum deles tinha peito pra enfrentá-lo. *Dr. Assis, por favor, tenha calma que eu vou decifrar esse discurso e nós poderemos fazer uma coisa bonita. Se o senhor ficar apoplético, eu fico nervoso e aí não vai sair nada. Calma, vamos ver.* Peguei o papel que continha um trecho em alemão. *É uma citação do Hitler ou do Goebbels, não é? O fim do Terceiro Reich será uma grande tragédia para a humanidade, mas para nós será uma catástrofe. É essa citação que o senhor quer?* Ele concordava. Como eu ia acertando, inverti o processo: eu falava e ele concordava ou não. Fiquei com muito dó dele, muito condoído em ver aquele potencial, aquela força toda presa aos limites tão cruéis da carne. *Dr. Assis, eu quero pôr a minha voz, o meu pensamento, o meu raciocínio e a minha maneira de dizer as coisas à sua disposição como se eu fosse sua corda vocal para falar como o senhor quer, mas é preciso que*

*tenha um pouco de paciência comigo.*

E assim, ficamos muito amigos. Quando ele ia, por exemplo, na casa do Ian de Almeida Prado, quatrocentão paulista que morava nos Campos Elíseos, homem muito interessante e culto, ele ficava falando e eu interpretava as reações do dr. Assis: *É, não é, dr. Assis? O dr. Assis quer dizer... só um momentinho... o que é? Ah! O artigo 6 do ministro Júlio Sampaio... O dr. Assis não concorda.* O Ian de Almeida Prado fazia comidinhas muito gostosas, e comíamos os três. Eu ia como observador e achava tão bonito ver aqueles dois velhos assim, representando cada um a seu modo o fim de uma época, de um tempo. Também teve um encontro desse tipo com o dr. Júlio de Mesquita, no Estadão (jornal *O Estado de S. Paulo*), quando eles finalmente fizeram as pazes. O dr. Assis me chamou, fomos no carro dele, um Rolls Royce, buscar o Ibrahim de Almeida, grande tribuno da revolução de 1932, para participar desse *petit comité*. Foi bonito ver esses três velhos tão importantes conversando. O dr. Ibrahim era, também, uma pessoa muito interessante. Minha amizade com o dr. Assis era feita dessas coisas, muita observação, uma profunda admiração humana, uma ternura mesmo. Quando a televisão ia ser inaugurada, vieram técnicos americanos para a instalação, mas quando eles toparam com o caos que é a cabeça brasileira, os pedreiros não acertavam, os marceneiros também não, os americanos largaram tudo e foram embora. Os brasileiros assumiram o trabalho e instalaram a televisão. Tudo foi terminado por brasileiros. Eu lembro que chegaram umas caixas enormes, com um equipamento enorme, e o Nelson Mattos, o diretor, abria e dizia que aquilo era bom lá nos Estados Unidos, e jogava fora. *Isso aqui põe no microfone... No Brasil, não adianta. Joga fora!* Foi assim. Um dia, o Mário Alderighi e o Jorge Iedo, os dois engenheiros da Tupi, chegaram para o dr. Assis e disseram que estava pronta a televisão. *Está pronta? Bote no ar, bote no ar! Dr. Assis, não tem receptor pra assistir. Não tem? Então, espera!* Pegou um avião Constellation da Panair, foi até Nova York e comprou 20 aparelhos de televisão; botou um na rua Sete de Abril, um no estádio do Pacaembu, um no Viaduto do Chá, um no cine Metro e mandou um para o dr. Roberto Marinho, no Rio de Janeiro, inimigo dele. Não tinha televisão no Rio, nem se sonhava com isso, mas ele mandou um aparelho de televisão para o Roberto Marinho. O dr. Assis era muito safado: antes de ter televisão no Rio, o dr. Roberto Marinho já tinha um aparelho de

televisão. Esse era Assis Chateaubriand, uma pessoa de quem um dia há de se contar a história fantástica, dele e desses brasileiros incríveis, como o dr. Roberto Marinho mesmo, como o Júlio Mesquita, do *Estadão*. E nossa gente há de prezar muito essa loucura toda que vem construindo este país, levando este povo ao encontro de seu destino.

Eu acho engraçado todos me considerarem ator de televisão, sendo que já fiz 34 filmes para o cinema. Trabalhei com todos os grandes diretores do Brasil. O primeiro filme de que participei foi exatamente com Oduvaldo Vianna, que dirigiu a Gilda de Abreu, em 1928, num filme baseado na peça *Amor*, de autoria dele mesmo. Ele veio contratado para a Rádio Tupi de São Paulo quando o Chateaubriand teve outra idéia louca. Ele queria vender assinaturas do jornal *Diário de São Paulo*, o jornal do momento. O Chateaubriand tinha o que ele chamava "Brigada da Alegria", com cantores, comediantes como Mazzaropi, Simplício, Saracura, artistas como eu e outros que iam para as cidades do interior e faziam show cuja entrada era uma assinatura do *Diário de São Paulo*. *Por que, em vez de mandar esse monte de gente para o interior, o senhor não faz um filme com essas pessoas e manda o filme?* disse o Oduvaldo Vianna. Fizemos o filme antes da televisão. Era bonitinho, chamado *Sertões em Flor*, dirigido pelo Oduvaldo Vianna, com minha participação. Trabalhei em filmes do Joaquim Pedro, do Walter Lima Júnior; fiz o *Sargento Getúlio*, que me dá muito orgulho, *Eu, Tu, Eles*, o *Auto da Compadecida*. Gosto muito de fazer cinema. Tem dois filmes inéditos: um vai ser exibido amanhã no festival internacional de cinema, chamado *O Preço da Paz*, sobre um episódio ocorrido em Curitiba, muito interessante, mas proibido nos 30 anos da ditadura militar. É um fato do Brasil república, da então recém-proclamada república de Deodoro. Um filme infanto-juvenil está pra ser exibido: *A Ira do Terrível Rapa Terra*. Eu sou o terrível rapa terra, uma pessoa que quer roubar tudo, até o jeito que as velhinhas têm de contar histórias que encantam as crianças. É uma crítica à depredação ambiental e cultural a que somos submetidos todos os dias.

Há uma grande diferença de interpretação e de linguagem entre o cinema e a televisão, e acho que os atores têm que atentar bem pra isso porque a sensibilidade é outra. O teatro tem uma sensibilidade específica, o cinema tem outra, é diferente. No cinema, você tem que se emocionar, chorar, verter lágrimas a dois metros e vinte e cinco centímetros, senão sai

de foco. Isso exige um ator muito especial, outra sensibilidade. A televisão tem outra também. A indústria interfere muito na televisão, no ator e na interpretação. Se você não está encaminhando bem o personagem de uma telenovela, tem que mudar para que o público comece a entendê-lo. Minha sensibilidade funciona muito bem na televisão porque eu gosto bastante de fazer televisão, eu sei como tudo funciona. Conheço o iluminador e sei que tipo de luz ele faz, conheço o cara do som e sei que música ele vai pôr, conheço o *cameraman*, sei como trabalha o diretor; então eu consigo abstrair tudo isso e falo direto com o telespectador, meu velho amigo, sem interferências. Como tenho uma vida profissional muito longa, já existe uma espécie de cumplicidade entre o telespectador e eu. Eles já sabem mais ou menos o que eu vou dizer. Fico muito feliz quando eles me tratam como um velho compadre, contador de “causos”. É uma coisa de sensibilidade para o veículo televisão. Uma vez, eu estava num restaurante e ao lado tinha uma família, um rapaz, uma moça, dois velhos e uns meninos. De repente, o rapaz chamou o garçom e me mandou um bilhete: *Meu pai adora você, eu também, e o meu filho me disse agora: Olha aquele cara da televisão! Não é que você venceu o tempo, cara! Não é bonito isso?!*

Para o teatro, minha sensibilidade é outra, só que eu não tenho mais paciência, acabou o motor da minha motivação teatral. Estreei no Teatro de Arena em 1961, com a peça *O Testamento do Cangaceiro*, e ganhei o *Troféu Saci*, o grande prêmio de arte que houve nesse país, dado pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, cujo crítico teatral era o Décio de Almeida Prado. O último espetáculo do Teatro de Arena foi em 1971, dez anos depois. A década de 60 foi fundamental para a história humana, foi a década dos Beatles, da bossa nova, do Cinema Novo, a década de revoluções brasileiras, do homem na Lua, a década do paz-e-amor, que eu passei na trincheira, dentro do Teatro de Arena, esperando tiro nas costas porque o CCC (Comando de caça aos comunistas) dizia, todas as noites, que ia matar um. O último espetáculo do Teatro de Arena foi em 1971 em Marselha, na França. Nós vínhamos do festival de Nancy e fomos contratados para fazer uns espetáculos em Marselha e fizemos o *Arena Conta Zumbi*, com o Antônio Pedro, a Bibi Vogel, a Dina Sfat, o Gianfrancesco Guarnieri. Quando terminou o espetáculo, nós, na porta do teatro, perguntávamos o que cada um iria fazer: eu vou jantar, eu vou

viajar, vou para Toulouse, eu ia voltar pra fazer uma novela do Geraldo Vietri na Tupi. Foi assim o último dia do Teatro de Arena nas brumas de Marselha. Depois de ter desfraldado a bandeira da brasilidade com o Teatro de Arena no mundo, eu não consigo mais fazer teatro, não consigo mais. Os textos de hoje não me atraem nada. Faço televisão porque é a minha profissão, e cinema porque eu gosto. Para arrematar, lembrei o que o Paulo Autran diz com muita propriedade: o cinema é a arte do diretor, o teatro é a arte do ator e a televisão é a arte do patrocinador. Eu concordo, apesar de a televisão fazer também coisas boas e ter ótimos diretores. Trabalhei com o Guel Arraes n’*O Auto da Compadecida* e achei muito legal. Ele tem um enorme *background*, é filho do Miguel Arraes, viveu exilado no Marrocos muito tempo, e essas coisas têm peso, têm validade. Ele sabe falar com a gente e lida muito bem com esse suporte incrível que é a televisão. No *Auto*, do Ariano Suassuna, o suporte de televisão foi maravilhoso. O filme *O Auto da Compadecida* também é lindo. Tem gente que vê o filme várias vezes e a cada vez que vê, descobre uma nova piada. Foi gostoso trabalhar com ele, embora, na Globo, com investimento de muito dinheiro, haja bastante cobrança, bastante tensão. Às vezes, ficava nervoso, mas a gente via que ele estava tentando realizar um espetáculo próprio, e é muito bom quando o diretor tem um recado pessoal a dar. Hoje, não tem muito isso, todos estão para executar, para cumprir um roteiro de tantas cenas. Muito bom também é o Luiz Fernando Carvalho, diretor interessantíssimo, que dirigiu as novelas do Benedito Rui Barbosa, a minissérie *Os Maias*, do Eça de Queirós, espetáculo tão bom, tão bonito. Mas ele bateu muito de frente com a indústria porque *Os Maias* é um espetáculo antitelevisão, antiindustrial, os tempos são muito lentos, e o público não suporta. Achei muito interessante ele lutar por esses tempos, por essa interpretação, por esse texto e impor isso. Ao cabo de alguns capítulos, o público foi aceitando e achando muito bonita aquela adaptação. Eu ficaria principalmente com esses dois: o Guel Arraes e o Luiz Fernando, diretores que experimentam, inovam e que estão mais perto do que eu penso sobre a arte na televisão.

Acho que minha vocação é legítima e eu sou muito vaidoso da minha arte. Não essa vaidade de dar autógrafos ou usar a melhor camisa; eu quero é a alma das pessoas, eu as quero de joelhos, dizendo: *Você fala de mim, você fala a meu respeito*. É isso que eu tenho trabalhado

e buscado: eu quero o olhar de total amor das pessoas pelo meu trabalho

Muitos anos atrás, quando eu morava numa pensão na avenida Angélica, em São Paulo, num domingo, bateram na minha porta: era meu pai. *Eu trouxe um terno pro cê.* E me deu um terno de brim cáqui. Agradei, ele esperou um tempo e disse: *Vamos lá em Santos?* Eu percebi que ele queria ver o mar; em Minas, não temos mar. Ele viveu 56 anos esperando ver o mar. Fomos. O trem subia de carretilhas até a serra, depois soltava as carretilhas e descia, chegando à avenida Ana Costa, onde ficava a estação. Pegamos um bonde, fomos pela avenida, o bonde virou e... eis o mar! O que aconteceu no olho do meu pai foi maior que o mar, foi lindo. Ele ficou olhando, e o mar ficou refletido naqueles olhos de caboclo horas e horas. Depois, ele disse: *Vai buscar um bocadinho de água que eu quero ver se é mesmo salgada.* Trouxe na mão, ele provou: *Hum! É mesmo!* e ficou olhando o mar. Tudo o que eu quero é provocar o olhar do meu pai diante do mar. Como diz o Brecht, tudo o que eu quero dos meus atores é o olhar de Galileu porque, olhando a vela do barco, ele descobriu que o mundo é redondo. Eu juro que vi o olhar do Galileu nos olhos do meu pai.

Existem grandes intérpretes, e se vêem bons trabalhos na televisão. Uma coisa maravilhosa é quando, com um bom texto, você consegue uma comunhão maior com quem está representando, que extrapola a coisa de ser famoso, não ser famoso, ganhar dinheiro. Quando você chega ao âmago da interpretação e sente no outro a mesma vibração, dá uma emoção de chuva de delícias interiores. Você, ator, está falando de uma outra pessoa (o personagem), e essa outra pessoa fica inteira diante de uma outra pessoa, a atriz ou ator, que fala de uma outra pessoa, que fica inteira também. É muito bonito e me ocorreu diversas vezes. Em *Roque Santeiro*, por exemplo, aconteceu com a Regina Duarte porque a gente gostava bastante dos personagens e estabelecemos uma grande comunhão. A gente falava de nós e do mundo através de outras palavras, as do autor. É muito, muito legal.

É com essa verdade, com essa poética verdade, que eu tenho pautado os meus pensamentos e o meu trabalho. É assim que eu sobrevivo e, se vou sobrevivendo bem até hoje, é porque a história que eu quero contar é humana, é muito profunda, é a história de cada um de nós.





O Homem que Vendeu a Sua Alma - teleteatro - TV Tupi - 1952. Na foto Vida Alves, Lima Duarte, Dionísio Azevedo. AMM.CCSP



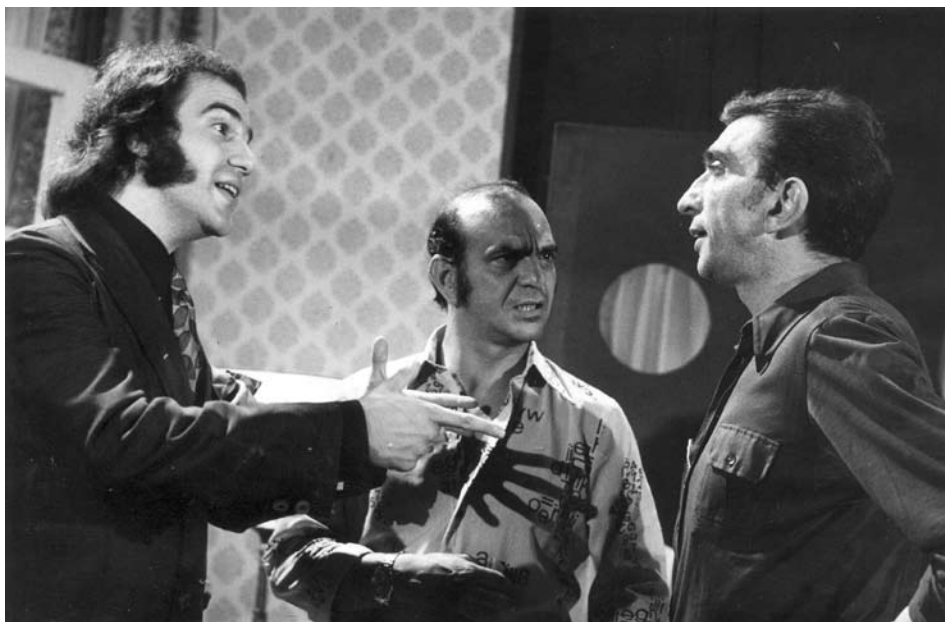
Calunga - teleteatro - TV Tupi - 1956. Na foto Henrique Martins, Norah Fontes, Lima Duarte, Dionísio Azevedo. AMM.CCSP



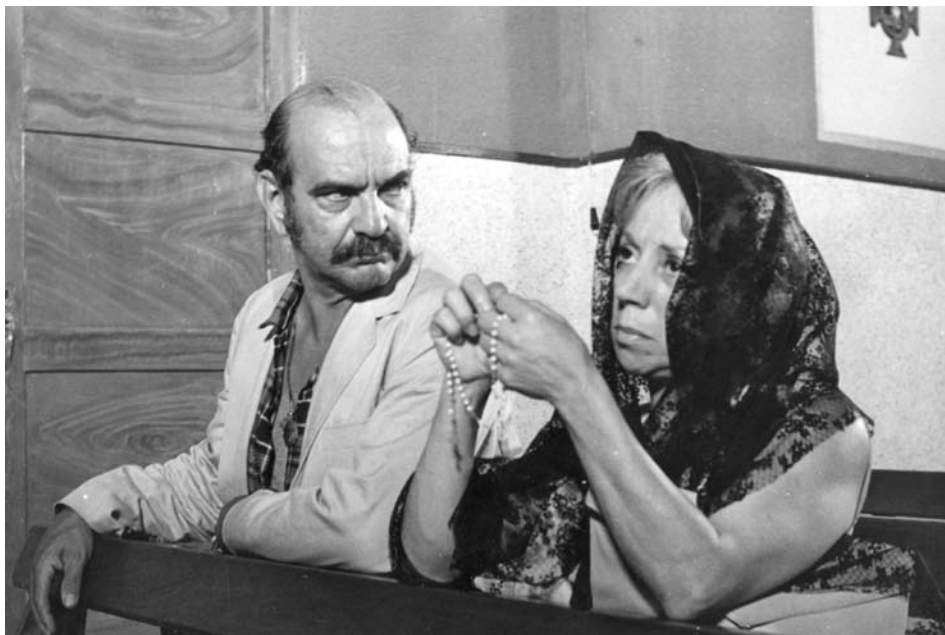
O Matador - teleteatro - TV Tupi - 1965. Na foto Geórgia Gomide, Lima Duarte. AMM.CCSP



Arena Canta Zumbi. Teatro de Arena-1965. AMM.CCSP



A Fábrica - telenovela - TV Tupi - 1972. Na foto Gilbert, Lima Duarte, Geraldo Vietri. AMM.CCSP



O Bem Amado - telenovela - Rede Globo - 1973. Na foto Lima Duarte, Dirce Migliaccio. AMM.CCSP



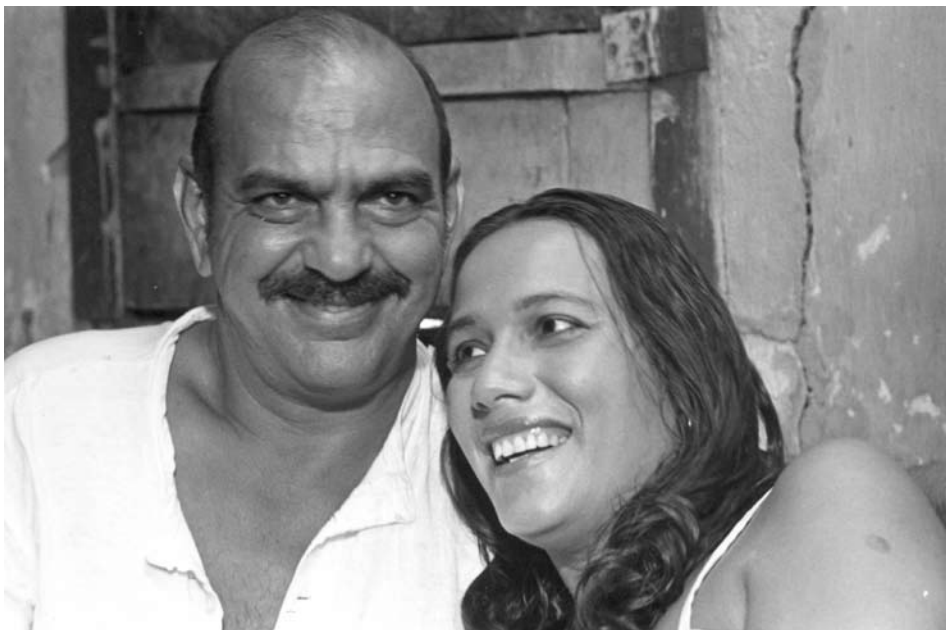
Pecado Capital - telenovela - Rede Globo - 1975. Na foto Betty Faria, Lima Duarte. AMM.CCSP



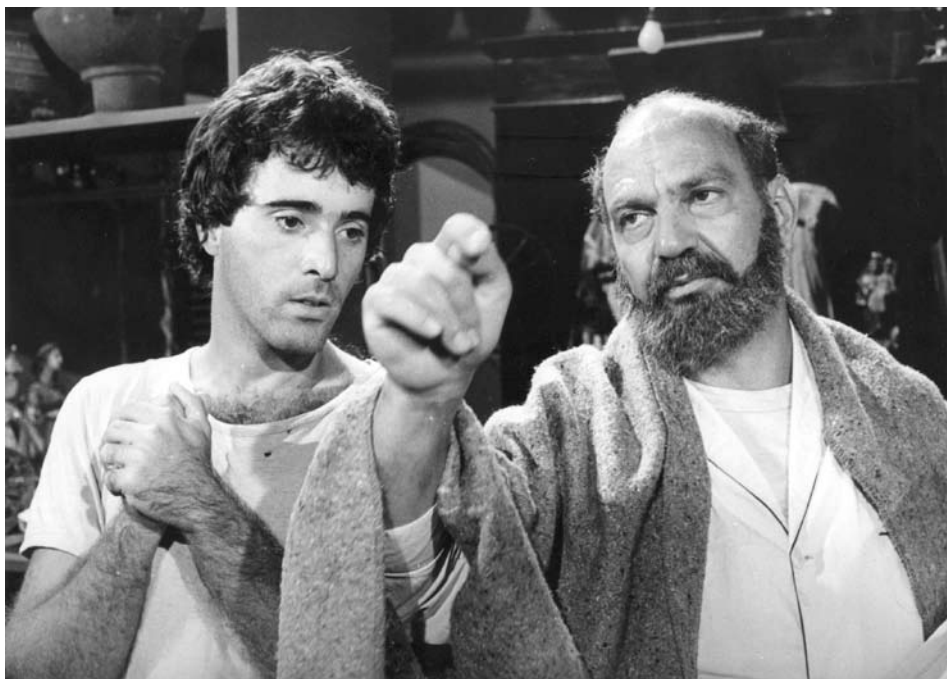


Corpo Fechado - teleteatro - TV Cultura - 1975. Na foto, entre outros, Rogério Márcico e Lima Duarte.AMM.CCSP

68



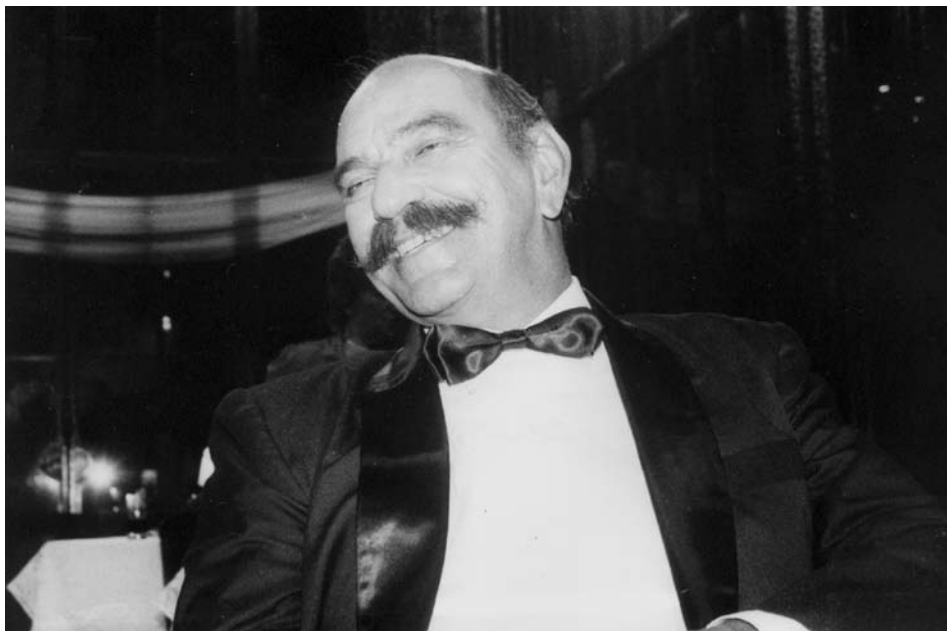
Sargento Getúlio - Filme de Hermano Penna. 1983. Na foto Lima Duarte, Iris Castilho. AMM.CCSP



Pai Herói - telenovela - Rede Globo - 1980. Na foto Tony Ramos, Lima Duarte. AMM.CCSP



O Salvador da Pátria - telenovela - Rede Globo - 1989. Na foto Lima Duarte. AMM.CCSP



70

Rainha da Sucata - telenovela - Rede Globo - 1990. Na foto Lima Duarte. AMM.CCSP



Pedra sobre Pedra - telenovela - Rede Globo - 1992. Na foto Marco Nanini, Lima Duarte. AMM. CCSP

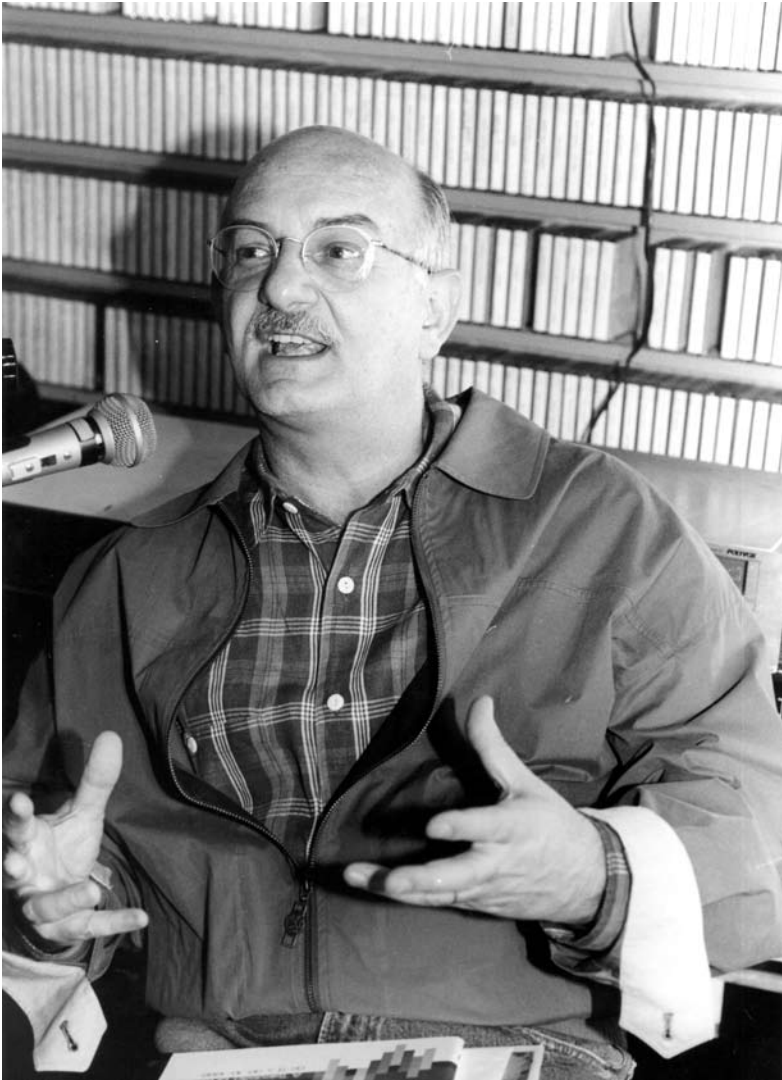




Fera Ferida - telenovela - Rede Globo - 1993. Na foto José Wilker, Lima Duarte. AMM.CCSP



Auto da Compadecida - minissérie - Rede Globo - 1999. Na foto Marco Nanini, Denise Fraga, Diogo Vilella, Mateus Nachtergalle, Lima Duarte, Rogério Cardoso. AMM.CCSP



Sílvio de Abreu

## :: SÍLVIO DE ABREU

Nasci em 20 de dezembro de 1942, no bairro da Liberdade, em São Paulo. Com cinco anos de idade, fui, pela primeira vez, ao cinema, era o cine Metro. Me lembro perfeitamente do primeiro contato que tive com aquela imagem prateada, bonita e brilhante de uma tela de cinema. Isso me marcou demais porque, a partir daí, eu não queria fazer mais nada na vida a não ser entrar naquela tela. O nome do filme em português era *Quando as Nuvens Passam*, sobre a vida do compositor norte-americano Jerome Klein. O filme poderia ter sido qualquer um, mas a emoção que aquilo me deu foi ver um mundo onde as pessoas cantavam, eram bonitas e viviam aquela fantasia. Desde moleque, eu sempre fui arreadio. Morava numa rua de bastante trânsito e não podia sair, por isso brincava em casa, com muito gibi e livro, o que foi criando em mim uma imaginação muito grande, e quando eu vi o cinema pensei: *Isso é o que eu quero fazer*.

Minha falta de conhecimento de como aquilo se processava me fez acreditar que para fazer cinema eu deveria ser ator. Eu não sabia que por trás tinha quem escrevia, quem idealizava, quem dirigia, quem iluminava. Esse processo começou aos 5 anos de idade e se agravou aos 18 ou 19 anos, quando entrei para a Escola de Arte Dramática. Mas o que intensificava minha imaginação, cada vez mais, era o cinema. Eu morava na rua Conde de Sarzedas e, ao lado, na rua Glicério, tinha o cine Itapura, que só passava filmes da companhia cinematográfica norte-americana Metro. Assim, minha cabeça foi feita pelos filmes da Metro. Só comecei a sair do bairro com doze ou treze anos e ir aos cinemas da cidade. Passei a ver outras coisas, descobri a chanchada e comecei a gostar muito do cinema brasileiro também. Isso tudo me levou a um determinado gosto, um estilo de gosto, baseado no que eu via. Quando eu gostava de um filme, comprava as revistas que falavam dele e dos atores, e isso passou a ser o meu mundo.

Com 18 anos, entrei para o exército e conheci José Carlos de Proença, que ia fazer a Escola de Arte Dramática. Eu queria ser ator e resolvi entrar na escola. Como era muito tímido, ao invés de entrar como ator entrei como cenógrafo.

Fiz o exame e passei porque eu desenhava e achei que ia me sair melhor desenhando do que representando. Fiz três anos do curso de cenografia e

fui aluno do Flávio Império, a primeira turma de cenógrafos. Tinha aulas com o Alberto D'Aversa, que ensinava história do teatro, estética com o Anatol Rosenfeld e direção com o Alfredo Mesquita. Meus colegas, não de classe, mas da escola eram Araci Balabanian, Juca de Oliveira, Francisco Cuoco, Miriam Muniz, Rutinéia de Moraes, João José Pompeu e depois entraram o Ney Latorraca, o Celso Nunes e outros.

Quando terminei, já estava com coragem para ser ator. O Antunes Filho tinha montado *Vereda da Salvação*, do Jorge Andrade. Fui fazer um teste e ganhei um papel como ator. Era quase uma figuração, e eu fazia junto com a Leilah Assumpção. A partir daí, me animei a trabalhar como ator e desenvolvi uma carreira que durou oito anos.

Eu sempre fui um péssimo ator. Minha vontade era fazer parte do processo, do ensaio, da discussão dos personagens, da leitura das peças. Mas quando tinha que entrar no palco, virava um tormento. Eu pensava que era o preço que eu tinha que pagar para poder estar nesse meio. Como não me sentia bem, não desenvolvia bem o papel. Cheguei a fazer alguns personagens importantes, como numa peça chamada *Tim Tim*, com direção do Antônio Abujamra, de quem fui assistente. Eram só três personagens representados por Cleide Yáconis, Stênio Garcia e por mim. Fiz também *A Alma Boa de Se-Tsuan*, com a Maria Della Costa e direção de Benjamin Cattán. Fiz *Marat-Sade*, com direção de Ademar Guerra, e fui até indicado para prêmio da APCA. Mas eu não me sentia bem. Junto com o teatro, eu comecei a fazer televisão. Entrei numa novela dirigida pelo Walter Avancini, chamada *O Grande Segredo*, escrita pelo Marcos Rey. Foi a última novela que o Tarcísio Meira e a Glória Menezes fizeram aqui em São Paulo porque eles foram para a Globo, no Rio, que estava começando. Isso foi em 1967. Comecei em teatro em setembro de 64, em *Vereda da Salvação*, e em 67 comecei a fazer televisão. Na ânsia de aprender, eu fazia tudo no teatro: administração, produção, contra-regra, qualquer coisa. Trabalhei no teatro Ruth Escobar dois anos como ator n'A *Ópera dos Três Vinténs* e depois como administrador e como assistente de direção do Abujamra. Aí começou a surgir em mim uma vontade de dirigir.

Eu dirigi teatro universitário em Piracicaba, em Sorocaba e aqui em São Paulo no grupo de teatro do Sesi, ganhando dois festivais como diretor. Depois, fiz uma novela na TV Excelsior,

*A Muralha*, adaptada pela Ivani Ribeiro. Ela criou para mim o personagem

Abreu, que foi crescendo e se transformou num dos importantes da trama. Ele matava o personagem principal da novela, que era o dom Brás Olinto, interpretado pelo Mauro Mendonça. O Walter Negrão, autor de novela, me convidou para fazer na Globo, no Rio de Janeiro, uma atuação na novela *A Próxima Atração*, com o Sérgio Cardoso e a Tônia Carrero. Depois, o Walter voltou para São Paulo, contratado pela TV Record, para fazer a novela *Editora Mayo, bom-dia* e me convidou, novamente, para trabalhar. A novela era dirigida pelo Carlos Manga, que teve grande significação na minha carreira porque ele me convenceu a desistir da carreira de ator e começar a dirigir. Ele me apresentou ao produtor de cinema Aníbal Massaini, que me pediu para escrever o roteiro de um filme. Isso foi em 1972, época em que o cinema brasileiro era um grande negócio. Havia a pornochanchada, que dava muito dinheiro, por isso tinha muito investidor particular interessado nesses filmes. Apareceram na Boca do Lixo (apelido da rua do Triunfo, em São Paulo, onde se situavam as produtoras cinematográficas) dois garotos fazendeiros, com dinheiro para produzir filmes: um era o Lincoln Lafayette da Silveira Bueno, com 20 anos, o outro era o Décio Garcia Nascimento, com 21, os dois do interior, que vieram a São Paulo para fazer filmes.

Foram à Boca do Lixo falar com o Aníbal Massaini, o produtor mais importante na ocasião, que lhes disse que precisavam ter um roteiro e indicou três nomes: Lauro César Muniz, Adriano Stuart e o meu. Eu estava trabalhando como ator no filme *A Super Fêmea* e acho que ele deu meu nome de brincadeira porque, rigorosamente, eu ainda não tinha escrito nada. Dava palpites e opiniões, mas só. Eu tinha supervisionado com o Carlos Manga, na TV Record, um departamento de teatro e produzimos um programa que se chamava *Aplauso*, e supervisionávamos novelas, mas eu nunca tinha escrito nada. Eles me procuraram e eu disse que não sabia escrever roteiros, eles acharam que eu não queria fazer porque não eram conhecidos. Perguntei quanto pagavam, o dinheiro me interessou e me consultei com o Manga, que já tinha saído da Record mas continuava meu amigo. Ele disse que escreveria o roteiro comigo desde que o nome dele não aparecesse porque ele não queria o nome em pornochanchada. Como eu não ligava pra isso, concordei e fizemos um roteiro chamado *Gente Que Transa*. Quem acabou dirigindo o filme foi o próprio Manga, que estava afastado do cinema havia dez anos e que não se importou mais em expor seu nome. Como ele brigou com os produtores, fui convidado

a dirigir. Eu nunca tinha dirigido um filme, mas como o roteiro estava saindo bom, achei que saberia também dirigir. O filme foi um grande sucesso de bilheteria. Daí, fui convidado para fazer quatro filmes em seguida, todos pornochanchada. Um deles, *Cada um Dá O Que Tem*, custou mais ou menos 300 mil cruzeiros e rendeu mais de 3 milhões. Quem ganhava era o produtor; como diretor, eu ganhava uma mixaria, mas dá pra ver como era grande o sucesso desse cinema brasileiro que a crítica, aliás, considerava um trabalho menor. Hoje, estão revendo essa posição. Considerar a comédia um trabalho menor é universal, não é só no Brasil. Fiz também *Elas São do Baralho* e *A Árvore dos Sexos*. Já estava cansado de fazer esse tipo de filme, não por preconceito, mas porque a trama era sempre a mesma. Depois que eu descobri que poderia escrever roteiro, achei que poderia escrever novela. Quando eu era ator, sempre lia o *script* inteiro da novela, ao contrário de outros atores que só liam a fala deles. Eu já tinha trabalhado em oito novelas, e era sempre um grande prazer analisar como era armada, como a trama era feita, e achei que tinha condições de escrever novelas.

76

Recebi um convite do Roberto Talma e do Antônio Abujamra para escrever para a TV Tupi. Junto com o Rubens Ewald Filho, fiz uma sinopse chamada *O Acidente*. Nós já tínhamos vinte capítulos prontos quando mudou a direção da Tupi, e a nova não quis mais fazer a novela. Como nós dois estávamos contratados, a direção pediu uma nova idéia de novela, e nós apresentamos uma sinopse do livro da Maria José Dupré, *Éramos Seis*, e foi um grande sucesso. Pegamos o horário com quatro pontos de audiência e entregamos com vinte e dois.

Depois eu fui para a Rede Globo e fiz *Pecado Rasgado*, de minha autoria. Eu quis implantar um tipo de humor. Sempre achei a novela uma coisa meio amarrada, de você querer descobrir a carta escondida, quem é o pai de fulano, quem casa com quem, quem matou quem. São coisas muito frias. Eu acho que a novela deve ser um divertimento diário, tanto para quem assiste como para quem faz, como acontece na chanchada. A comédia nunca entrava na novela; podia ter um personagem mais engraçado, mas a novela, em si, sempre foi uma coisa dramática, nunca foi de humor. Eu achava que, principalmente no horário das sete, cujas novelas eram apresentadas com teor mais romântico, mais leve, sem cair no drama pesado, isso poderia funcionar. Mas *Pecado Rasgado* não deu tão

certo porque a novela não é feita apenas por quem escreve, mas também por quem dirige e pelos atores. Se você não reunir o diretor e os atores certos para aquele tipo de encenação, você não tem a novela que está na sua cabeça. Como gênero literário, a novela não existe. Ela não é feita para ser lida, é feita para ser vista. Se você não tiver os elementos que completam aquela idéia, a novela não passa para o público.

Depois de *Pecado Rasgado*, eu saí da Globo porque não tinha ficado satisfeito com a experiência. Voltei ao cinema e fiz *Mulher Objeto*, drama erótico de muito sucesso. Trabalhei no programa da Hebe Camargo, na Bandeirantes. Escrevi vários textos para ela e aprendi, ou melhor, constatei com ela o que eu tinha aprendido na chanchada: a importância do prazer de trabalhar, de fazer o que se faz. A Hebe é uma pessoa que, se o programa der um ponto ou 90 pontos de audiência, faz com o mesmo prazer. Ela gosta do que está fazendo, e isso passa para o público; por isso, até hoje, o público gosta de vê-la. É uma coisa que a televisão perdeu. As pessoas trabalham pelo dinheiro, pela fama, mas não pelo prazer de fazer.

Voltei para a Globo porque o Cassiano Gabus Mendes estava escrevendo *Plumas e Paetês* e teve um infarto, então me chamaram para continuar a novela, que, felizmente, foi um grande sucesso. Em seguida, a Janete Clair tinha um projeto que se chamava *As Quatro Marquesas*, e me chamou para desenvolver. Eu mudei o nome para *Jogo da Vida*, e a novela foi outro sucesso.

Com mais apoio da direção da Rede Globo, escolhi o elenco e a direção adequada para fazer o meu primeiro estouro de audiência, que foi *Guerra dos Sexos*. Tive a dupla Jorge Fernando e Miguel Arraes na direção, dois assistentes do Roberto Talma, e atores como Paulo Autran, Tarcísio Meira, Fernanda Montenegro, Glória Menezes e outros, elenco absolutamente estelar para uma novela das sete horas.

Foi uma mudança, inclusive, de estrutura na Rede Globo porque o horário das sete ficou tão importante quanto o horário das oito.

Porém, eu só fiz sucesso por causa dos grandes atores, que, aliás, nunca tinham feito esse tipo de trabalho na TV. Na medida em que você coloca um Paulo Autran e uma Fernanda Montenegro levando torta na cara, levar torta na cara passa a ser uma coisa importante e possível. Eu devo a eles a confiança que deram ao meu projeto e o prazer que tiveram em fazer.



A novela reforçou minha idéia de divertimento para o público, que, ligando a televisão, entendendo ou não a história, risse com o que estava acontecendo. Ou seja, era a idéia de uma novela tão inventiva que cada dia fosse uma surpresa para o telespectador. Eu sabia que, durante 180 capítulos, não seria tão inventivo assim, então precisava de atores que também ajudassem a fazer daquele capítulo uma coisa interessante. E funcionou. Não era uma novela de comédia elegante, era uma chanchada, um pastelão mesmo, que se tornou importante na televisão numa época em que o importante era fazer novela política, com grandes sagas como *O Casarão*, ou as novelas do Jorge Amado. Eu entrei com uma coisa totalmente diferente e precisava do respaldo das pessoas envolvidas no projeto para conseguir boa receptividade, não só da empresa como da imprensa e do público. E a coisa foi feliz.

A primeira idéia que me veio para fazer *Guerra dos Sexos* foi o discurso sobre machismo e feminismo da época, com aquelas posições radicais e ambas absolutamente ridículas, e o que eu queria colocar era exatamente o ridículo da coisa. Não adiantava nada ficar o machismo de um lado e o feminismo do outro se todos têm que conviver para a sobrevivência da humanidade.

A novela era na verdade mais a favor do feminismo que do machismo porque na época o feminismo era a parte mais fraca. Mas propunha um entendimento para que todos vivessem numa sociedade melhor. E o resultado foi muito bom.

Novela é uma coisa viva, e acontecem imprevistos. Apesar de eu fazer, antes da estréia, uma sinopse de 90 páginas da história, acontecem coisas que não estão na mão do autor. Por exemplo, em *Guerra dos Sexos*, o Paulo Autran precisou fazer a implantação de quatro pontes de safena enquanto a novela estava no ar. Ele poderia sair bem da operação, como aliás ocorreu, mas também poderia não sair. Se ele morresse, eu teria que mudar toda a história.

Tive que apostar em alguma idéia enquanto ele estava afastado. Não se pode esquecer que tudo o que acontece na novela, a imprensa dá no dia seguinte. Então, precisei dar a seu personagem uma esperança de volta dentro da novela para que o Paulo não pensasse que, se o personagem dele morresse na novela, isso tivesse a ver com a possibilidade de ele morrer na vida real. Assim, o personagem viajou para Portugal. Eu acho

que é a mágica da novela e acho que ela é boa quando é feita em conjunto com a sociedade, com o público, o que não significa que a novela é feita na base de pesquisa popular e que muda segundo a vontade das pessoas. A pesquisa não é feita para se encaixar ao gosto do espectador, mas para saber como ele está entendendo determinado personagem e se a idéia que você está querendo transmitir está sendo recebida. Na novela *O Jogo da Vida*, o personagem feito pelo Carlos Vereza era um bandido que, às vezes, se disfarçava de mulher. O público não gostava, e a pesquisa revelou que era porque as pessoas não sabiam se o personagem era mocinho ou bandido. Aí o erro foi meu, eu não tinha comunicado direito qual era a função do personagem dentro da minha trama. Bastou eu explicar, dentro da novela, quem era ele, e o personagem começou a fazer sucesso. A pesquisa ajuda a saber se o público está entendendo ou não aquilo que eu quero fazer. Se na novela *A Próxima Vítima* 50% do público achasse que a assassina fosse fulana e 20% achasse que seria ciclana, eu iria colocar aquela com 50% de preferência como a assassina? É claro que não. Seria quem eu tivesse escolhido desde o início. O público gosta de surpresa no final. É falso achar que, para conquistar o público, o autor tem que fazer o que ele quer.

Até porque a construção de um personagem vai acontecendo no desenrolar da trama, e eu parto muito dos atores com os quais quero trabalhar e que estejam disponíveis, ou seja, não estão em outros trabalhos.

Eu escolho sabendo como eles atuam e como vão entender e render o tipo de personagem que estou criando, pela imagem que eu tenho deles em atuações no teatro, no cinema e na própria televisão.

Começo a desenvolver personagens e tramas usando esses atores. N'A *Próxima Vítima*, o José Wilker estava disponível. Eu nunca tinha trabalhado com ele e gosto de sua maneira de representar. Pensei no que ele ainda não tinha feito na televisão e imaginei um personagem de descendência italiana. Para escolher o nome, pensei no ator Marcelo Mastroiani e dei o nome de Marcelo ao personagem. A novela se passava em São Paulo, onde é grande a influência italiana. E fui armando a coisa. O personagem era casado; eu pensei na Regina Duarte para a esposa. Imaginei uma italiana do tipo da Ana Magnani para o papel da esposa. Era uma história de amor que acabava se parecendo com a *Medéia* da tragédia grega: o

homem casado, com três filhos, que troca a esposa por uma mulher mais jovem. Se estava parecendo *Medéia*, então a moça jovem deveria ser de uma família importante, como acontecia com o Jasão. Enfim, a coisa foi se armando. Como a família importante estava muito parecida com a *Medéia* original, coloquei elementos policiais para fazer uma trama policial, deixando transparecer um segredo antigo na família, mas que eu não revelava e deixava para contar no final.

Caso o ator não possa fazer, como foi o caso da Regina Duarte, procuro alguém equivalente, no caso a Suzana Vieira. Algumas vezes, eu parto do ator porque tenho, sempre, que partir de alguma coisa. Não dá pra partir do ar e pensar: bom, agora eu vou fazer uma história.

Outras vezes, parto de uma idéia, como em *Guerra dos Sexos*, já que eu queria fazer comédia. Parto do romance, como em *Éramos Seis*, história muito parecida com a da minha família.

Cada novela é diferente, mas para mim é sempre importante saber quem serão os atores com os quais vou contar. De vez em quando, mudo a idéia inicial. *Rainha da Sucata* tinha uma personagem italiana, esperta, dominadora, com três filhos bobões. Eu queria a Nair Bello para o papel, mas ela estava contratada pelo SBT. Então, convidei uma atriz que nunca tinha feito comédia na TV, mas que eu sabia que fazia, a Araci Balabanian. Como ela é descendente de armênios, mudei a personagem italiana para armênia e deu certo. Televisão é assim, você vai ajuntando e fazendo com aquilo de que você pode dispor.

Eu tenho um processo de trabalho muito rigoroso durante a novela. Depois de entregue e aprovada a sinopse, tenho que escrever um capítulo por dia. Do contrário, no dia seguinte vou ter que escrever dois, e assim por diante. Ou seja, não posso atrasar um dia. Trabalho das 8 às 13 horas. Almoço e continuo até 11 da noite. Às vezes, acabo o capítulo antes, outras vezes vai até 4 ou 5 horas da manhã. Só saio do computador quando tenho o texto pronto, o que consome de 12 a 15 horas.

Quando trabalho com colaboradores, a rotina é diversificada, mas ocupa o mesmo número de horas. Faço o que chamo de escaleta, isto é, descrevo cena por cena da trama. Os colaboradores colocam os diálogos nessas cenas, me mandam de volta e eu corrijo. Isso leva até 15 horas de trabalho: corrigir o capítulo inteiro e fazer nova planificação de cenas para o dia seguinte. O colaborador é bom no sentido de se conversar

sobre a trama, de não se trabalhar tão sozinho, mas o controle da história continua todo na minha mão. Sou eu que faço o roteiro, crio a trama e mudo os diálogos conforme o meu gosto. Acredito que a novela funcione assim: muitas cabeças pensando mas uma coordenando o pensamento. Se não for assim, haverá uma série de influências e o público não vai saber o que está vendo. O público tem que entender claramente o que você quer dizer. Senão, ele muda de canal, o que não pode acontecer porque o que interessa para a emissora é a audiência. Televisão é um veículo extremamente honesto. Desde que foi criada, está aí pra dizer que, de 15 em 15 minutos, tem que vender macarrão, massa de tomate, arroz, desodorante, etc. Desde sua inauguração, em 1950, ela interrompe a programação e diz: você está gostando? Então vai ter que comprar macarrão. Sempre foi assim no mundo inteiro. Em função disso, a audiência é fundamental. Aliás, eu só consigo fazer o que quero e implantar as idéias que me interessam porque tenho audiência nas novelas que fiz. Agora, nem sempre a novela tem audiência total. N'A *Próxima Vítima*, a estréia foi muito bem, mas depois o público começou a se confundir com o que a imprensa publicava, e a audiência caiu. A imprensa tem muito a ver com o sucesso de uma novela. N'A *Próxima Vítima*, pessoas começaram a dizer que todo mundo ia morrer, e a imprensa publicou. Era uma informação errada.

As pessoas não queriam ver uma história em que os personagens de que elas gostavam iam morrer. Eu expliquei que algumas pessoas da novela iam morrer e o público ia ter que descobrir quem as matou. Daí, as pessoas começaram a assistir de novo. Por volta do capítulo 20, percebi que a audiência não era a que eu esperava. Resolvi, então, fazer com que o personagem do ator Marcos Frota descobrisse que sua noiva, interpretada pela Cláudia Ohana, o traía e que desse uma surra nela.

A audiência, por volta de 44 pontos, subiu para 58 e ficou em torno de 63, subindo muito mais no final, parando o país naquele horário. Isso tudo você vai plantando porque se a audiência não estiver boa alguma coisa está errada.

Na novela *Rainha da Sucata* tive que fazer alguns reajustes. Eu vinha do horário das sete com os grandes sucessos *Guerra dos Sexos*, *Vereda Tropical*, *Sassaricando* e *Cambalacho*, que chegou a dar 100% de audiência em dois momentos, e entrei no horário das 8 com uma novela de enorme

aparato e grandes estrelas. Foi exatamente quando o Collor assumiu e prendeu o dinheiro de todo mundo. A imprensa disse que a novela estava a favor do Collor, já que a Globo tinha sido uma das maiores forças a elegê-lo, mas todos estavam com raiva por ele reter o dinheiro das poupanças.

Por uma enorme coincidência, a novela tratava do dinheiro que estava mudando de mão no país. Era a história de uma família fina e tradicional, sem dinheiro, e uma família cafona, nova rica, com dinheiro.

O tema da novela era dinheiro. Eu já havia escrito trinta capítulos e alguns estavam gravados, mas tive que adaptar a novela à atitude tomada pelo presidente naquela semana. Na trama, todos negociavam com dólar, todos tinham dinheiro, e precisei reescrever alguns capítulos iniciais para a novela estreiar dentro da nova realidade do país. Como os personagens poderiam dizer que tinham aplicado no *over*, que tinham ganhado tanto, se isso tinha acabado? O bloqueio do dinheiro aconteceu numa quarta-feira, e a novela ia estreiar na segunda-feira seguinte. E estreou falando sobre o dinheiro preso de todo mundo, com os personagens reclamando. Os jornais publicaram nos dias seguintes que a Rede Globo já sabia do Plano Collor e não avisou o público, pois até a novela já falava dele, o que criou uma má vontade espantosa para com a novela. A crítica falou mal e repercutiu nas pessoas. Além do mais, o público das oito não estava acostumado com comédia, e a história era uma comédia com o Tony Ramos e a Regina Duarte em situações cômicas. O público achava que no horário das oito os personagens eram sérios; a mocinha deveria sofrer e o público tinha que torcer por ela. Eu aprendi que em cada horário o público é diferente e quer ver uma coisa diferente.

Tive que mudar e tornei os personagens do Tony Ramos, da Regina e da Glória Menezes mais sérios; os personagens da Araci Balabanian, da Marisa Orth e outros, fiz mais cômicos e equilibrei, assim, a história. A partir do capítulo 50, mais ou menos, a novela ganhou grande audiência e fez sucesso. Passei todas as idéias, contei o que queria contar, mas de maneira que o público entendesse. Não podemos fazer como alguns diretores de teatro ou cinema de vanguarda, experimentais ou artísticos cuja mensagem, se o público não entender, dane-se. O que estou fazendo vai durar 180 dias no ar e está lá pra vender aqueles horários comerciais. Se não houver audiência, o preço do horário cai. Eu estou numa emissora comercial e cabe a mim dizer se aceito ou não esse esquema. A partir do

momento em que eu aceitar, sou obrigado a concordar com ele e obrigado a buscar o sucesso. A novela me obriga a fazer sucesso. Quando eu não aceitar mais esse esquema, vou fazer teatro ou cinema experimental, que não me obrigue a fazer sucesso. *Pecado Rasgado*, única novela minha que não teve sucesso, foi uma experiência que não quero repetir. Acordar às 7 horas todo dia e escrever 35 páginas de uma coisa que você sabe que não vai agradar é decepcionante.

No horário das 8, o enfoque dos meus temas mudaram um pouco. Introduzi discussões como racismo, homossexualismo e outros. Sempre tive essas preocupações. *Cambalacho*, por exemplo, falava da falta de vergonha geral no país, que, de tão corrupto, as pessoas se sentiam no direito de serem corruptas, mas essa mensagem não passou na novela. Ninguém raciocinou sobre aquilo que eu estava dizendo e ficou apenas a comédia, a situação engraçada.

Tanto é que a novela *Vale Tudo*, pra mim uma das melhores já feitas, de autoria do Gilberto Braga, do Aguinaldo Silva e da Leonor Basseres, pegava o mesmo tema de *Cambalacho*, dois anos depois, e é lembrada como a primeira novela que abordou o problema, mas não foi. É que a comédia é soberana, ela domina a situação, e você vai se lembrar do riso, do prazer, e as mensagens mais profundas você não consegue passar. Você vai entender, vai intuir, mas o que vai ficar é o lúdico porque ele é mais forte. O que o público lembra de *Cambalacho* não é o mau-caratismo da personagem da Natália do Vale, mas a comicidade da personagem da Regina Casé, que imitava a Tina Pepper. De tudo que fiz no horário das sete, apesar das críticas que os temas continham, o que ficou foi o tom de comédia por ser mais forte. Quando fui para o horário das oito com *Rainha da Sucata*, percebi que tinha que abordar os temas sociais com mais profundidade e menor tom de comédia. Assim, *A Próxima Vítima* marcou também pelos dois homossexuais, pela família negra, pela prostituta que passou a ser mais respeitada. Na novela das oito, a parte socialmente comprometida aparece mais porque o tom de comédia é menor.

O que eu quero fazer é entretenimento. É a minha função. Se eu conseguir, além disso, melhorar a sociedade, mudar a cabeça das pessoas, maravilhoso. Se não, o entretenimento já está bom.

O público de novela é diferente do crítico ou do público de outros programas. Ele assiste todo dia e quer ter 40 ou 50 minutos diários de

diversão, de entretenimento e de suspense porque a vida dele é muito difícil. Tenho enorme respeito por esse público e é dele que eu dependo. Digo isso porque, quando eu era *office boy* e andava de pastinha com papéis pela cidade toda, sempre que desse uma folga eu entrava num cinema e saía muito mais feliz do que quando tinha entrado. A experiência de algum entretenimento que faça com que sua vida seja menos pesada eu tenho e quero passar para as pessoas.

Acredito que quando você relaxa e se diverte de verdade, sua vida pode ser menos dura. Em nosso país, de tanta miséria, onde a sobrevivência é tão difícil, com violência e tantos problemas, se a pessoa durante 50 minutos conseguir tirar isso tudo da cabeça e se distrair, é muito positivo.

Eu não acho que a novela tenha obrigação de ter preocupação social e de melhorar a sociedade. Se conseguir, como já falei, é ótimo. O que eu quero é que o público tenha prazer em assistir. Se, junto com o prazer, eu colocar mensagens sociais, então está bem. N'A *Próxima Vítima*, eu fui muito feliz porque o enfoque sobre o homossexualismo ajudou muita gente. Recebi cartas de pais e mães dizendo que passaram a compreender melhor e aceitar o homossexualismo dos filhos.

A *Próxima Vítima* era uma novela sobre preconceitos. A mocinha da história era amante, havia vinte anos, do protagonista. Um dos casais românticos era homossexual. A única família normal de classe média da novela era de negros. E o público se identificou com ela. A novela foi uma das primeiras a não colocar atores negros como serviçais ou marginais. Fizemos uma pesquisa para saber quais os personagens preferidos do público, e a personagem da Zezé Motta era a preferida das donas de casa porque todas se identificavam com ela sem se preocupar com sua cor.

Também sobre o casal de rapazes homossexuais, ninguém discutia se um era branco e o outro negro, mas o direito de os dois estarem juntos ou não. O autor faz a novela com os elementos que ele deseja, o que não quer dizer que eu vá ficar defendendo a questão do negro ou do homossexual em toda novela. Eu fiz o que achei que deveria fazer.

Em *Anjo Mau*, na versão da Maria Adelaide Amaral, que eu supervisionei, havia uma personagem negra representada pela Taís Araújo, uma das mocinhas da novela.

Nós, autores, queremos colocar problemas sociais para dialogar com o público, embora eu não ache que a novela altere o comportamento



da sociedade. O veículo televisão, sim, pode até fazer um grande mal à sociedade quando banaliza demais as coisas, por exemplo, a violência mostrada tantas vezes não só em novelas, mas nos telejornais e nos filmes.

Quando uma criança pega um revólver e dá um tiro, ela acha que não tem nenhuma importância porque ela vê muita gente dar tiro na televisão.

A mesma coisa é com o sexo. Quando você vê todo mundo transando na televisão, passa a ser uma coisa que qualquer um pode fazer, e é muito prejudicial que seja encarado dessa maneira, pois perde-se o respeito e banaliza-se a coisa. Daí se vê esse bando de adolescentes grávidas porque ficou tão comum transar, e transar é bom, então elas perguntam por que não fazer.

A banalização eu acho prejudicial à sociedade. Estou dizendo isso da televisão como um todo, e não da telenovela. Acho que a telenovela cria moda. Se eu colocar uma moça usando chapéu verde, de tanto ela usar o chapéu verde, as telespectadoras vão querer usar chapéu verde, mas o conceito, a idéia que aquela personagem pode estar passando talvez não interesse tanto ao público quanto o chapéu verde. A comunicação entre a novela e o telespectador é muito superficial porque, enquanto ele está assistindo, o cachorro está latindo, o telefone toca, a filha chama, chove, ele levanta e fecha a janela, enfim, nunca está com a atenção toda na história que está ali. Por isso, a novela repete as informações várias vezes.

É diferente da influência que exerce a literatura, o cinema ou o teatro. Na literatura, você está com toda a atenção no texto e pode reler e raciocinar. No cinema, você está numa sala escura com a atenção voltada para aquela tela imensa e para tudo o que está acontecendo nela, que pode ter uma influência enorme sobre você.

No teatro, mais ainda, porque tudo está acontecendo ao vivo, com pessoas falando coisas que, se tocar em determinada corda da sua sensibilidade, pode mudar a sua vida, como já aconteceu comigo.

A novela não tem esse poder, apesar de ser vista por milhões de pessoas, que confundem um pouco o número da audiência com a qualidade da audiência. O cinema e o teatro, com um número muito menor de espectadores, exercem uma influência muito maior no público do que a novela.

O perigo da televisão é a banalização, a repetição, como eu já disse. Se uma coisa for repetida várias vezes, passa a ser normal.

A publicidade já descobriu isso há muitos anos. Todo dia, ela manda o telespectador comprar extrato de tomate *Elefante*. A repetição faz com que, quando ele vai ao supermercado comprar extrato de tomate, ele não procure o extrato, mas o desenho do elefante.

Eu tenho a preocupação de não banalizar nada porque me preocupo com a consequência.

N'A *Próxima Vítima*, coloquei o problema da droga com o adolescente de maneira responsável, conseqüente. Aliás, o problema da droga não é tão colocado em novela porque os autores sabem que é um assunto difícil. E há, também, um departamento federal de saúde que controla a veiculação desse assunto. Você tem que submeter tudo a eles, o que acaba sendo um tipo de censura. Tem que ser feito da maneira que eles querem. Eu quero discutir o problema da droga não no sentido de como a pessoa se vicia, mas como ela deve fazer para se livrar dela, ou ainda, como fazer para não entrar na droga, não se iniciar. Estou interessado nas conseqüências da droga. Um dos maiores *marketings* do mundo é o da droga. Você vê essas modas da *Zoomp* ou da *Calvin Klein* com as manequins magras, com olheiras, como se tivessem acabado de tomar heroína, e isso passa a ser *fashion*, as moças querem se comportar daquela maneira. Isso banaliza a imagem, e as pessoas acham que é bonito. É muito perigoso, e eu sou contra.

Hoje, censura em texto não existe mais. Eu mencionei um caso específico que tem que ter acompanhamento dos órgãos de saúde.

Havia censura no início dos anos 80. *Guerra dos Sexos* era muito polêmica, e eu tinha que ir a Brasília com frequência para explicar e discutir coisas. O problema não era político, mas social. A trama passava a idéia de que a mulher podia transar e não precisava casar. Como a novela estava fazendo grande sucesso, eles não podiam interferir muito. Em seguida, fiz *Vereda Tropical*, com tema oposto: ao invés de gente rica, lidava com gente pobre, uma italiana representada pela Geórgia Gomide, que tinha uma cantina. O primeiro capítulo da novela foi censurado, e nós fomos a Brasília explicar aos censores cena por cena. Eles tinham cortado 28 cenas, e tivemos que explicar o absurdo daqueles cortes, conseguindo a liberação de todos. No fim, a censora me disse: *Sabe, seu Sílvio, o senhor*

*fez uma novela tão bonita, de gente rica, e agora quer fazer uma novela de gente pobre. Gente pobre é muito feia. O senhor vai mostrar uma mãe sentando de perna aberta. Isso vai deseducar o povo. Pobre a gente não pode mostrar na televisão.* Eu tinha que ouvir coisas assim. Os critérios eram absurdos. E *Vereda* foi uma novela muito mais complicada em relação à censura porque tinha uma operária que brigava com a direção da fábrica, e os censores achavam que era comunismo. Fui chamado no Segundo Exército, e eles disseram que eu estava usando a cartilha comunista. Foi um inferno. Eu nunca fui comunista, imagine se ia fazer propaganda.

Em matéria de propaganda, o que eu faço é o *merchandising*, com o qual eu lucro, o artista lucra e a emissora mais ainda.

O *merchandising* é feito com a conivência do autor, dos artistas e do diretor das cenas. O artista não é obrigado a falar a mensagem comercial. Fala se quiser e lucra com ela. Existe um departamento de *merchandising* na Globo que procura o autor e diz que determinado produto quer fazer *merchandising* na novela dele. No meu caso, sempre pergunto com qual personagem eles querem fazer. Se eu achar que o produto vai se dar bem com o personagem, eu aceito. N'A *Próxima Vítima*, a personagem Ana era dona de uma cantina. Ela podia fazer *merchandising* da farinha *Sol* porque ela faz nhoque. Ao invés de usar farinha desconhecida, ela usa a farinha *Sol*. Eu não estou forçando nada. Se fulano sai com beltrano, eles podem tomar guaraná? Podem, todo mundo toma guaraná. É comum.

A novela que teve maior número de *merchandising* de toda a Rede Globo foi *Guerra dos Sexos* porque a história se passava num *shopping center* e eu achei que quanto mais produtos o público identificasse, quanto mais elementos de aproximação esses produtos tivessem com o público, melhor seria para a novela.

Quando o *merchandising* é apropriado à cena, até pode ser útil, ajudar e me dar novas idéias. Quando forçado, é prejudicial para o ator e para a novela. Quando o autor não quer, ele não faz *merchandising*. O Cassiano Gabus Mendes, que fez a novela de época *Que Rei Sou Eu?*, disse que não queria mais fazer *merchandising* e não fez.

Ao contrário do que se pensa, a Rede Globo dá muita liberdade ao seu profissional. Nunca tive nenhuma censura em meus textos, mas é lógico que eu não vou ferir preceitos básicos, como elogiar o uso de drogas, execrar a igreja católica ou outras coisas, eu nunca faria mesmo.

Eu não deixo que interfiram no meu texto. Antes de escrever o capítulo, discuto com o diretor e todos os demais. Eu trabalho em conjunto, por isso converso antes e digo o que quero fazer. Se ficar combinado, vou para o computador, escrevo a cena e daí pra frente não aceito mais modificações.

O que acontece, às vezes, é os atores adaptarem o texto à maneira de eles falarem, o que pode ser bom e pode ser ruim, dependendo do ator. Já tive novela com atores mal alfabetizados que mudavam toda a concordância, e eu lia no jornal que eu não sabia escrever direito. Enfim, são coisas que acontecem e que dependem muito do período em que a novela está. No início, os atores decoram mais, se empenham, recebem o capítulo com maior antecedência. Quando entra o processo de gravação de seis capítulos por semana, eles recebem numa segunda o capítulo que vai ser gravado na outra segunda, mas eles estão gravando de segunda a sexta os capítulos anteriores. Então, não terão tempo de ler durante a semana e deixam para o sábado e o domingo o que será gravado na segunda, sem muito tempo para elaborar o texto. Por isso, a gente molda melhor os personagens nos primeiros capítulos e depois segue dentro das possibilidades. É preciso ver que no meio da novela acontece muita coisa: um ator fica doente, outro briga com a emissora, o par romântico não deu certo, e é preciso desfazer o casal. Na novela *Jogo da Vida*, eu tinha escalado dois personagens como par romântico, a Débora Duarte e o Mauro Mendonça porque eu admiro os dois.

Como eu ainda não tinha um nome forte na Globo, comecei a fazer a novela nos moldes tradicionais. Depois que ela passou a fazer sucesso, fui virando para o tom de comédia, que eu queria fazer desde o início. E deu certo. Da metade para o final, a novela virou comédia. Os personagens da Débora Duarte e do Mauro Mendonça eram essencialmente dramáticos e não combinavam mais com o clima da novela. Eu dei um fim digno para cada um deles e os tirei da história porque ela seguiu outro rumo. Se o público não tivesse aceitado a comédia, eu teria voltado para o drama, sempre dentro da idéia inicial que vou desenvolvendo dia a dia. Como já disse, apresento uma sinopse com duração de trinta capítulos. Como a novela não é uma obra pronta, daí pra frente eu entro num processo diário de inventar que pode durar 180, 200 ou 500 dias. A história é infinita e vai para onde eu quiser, mas para qualquer autor, é difícil escrever

uma novela de 200 capítulos porque quando se chega ao capítulo 100, você está morto e ainda precisa continuar a criar. Muitas vezes, você aumenta a história em função de problemas da emissora. Quando você já tem experiência, você se prepara para esse tipo de situação. Eu não chego a ter nenhum *stress*. Quem determina o número de capítulos que a novela vai ter é a emissora. *A Próxima Vítima* teve 195 capítulos.

Há o caso de a emissora não ter ainda o que colocar no ar porque a próxima novela está atrasada por problemas de produção ou outros. A novela *Zazá* teria que acabar em novembro, mas foi esticada em mais 40 capítulos porque a substituta não estava pronta. Assim, terminou em janeiro do ano seguinte. Até porque novembro é um mês péssimo para encerrar uma novela e colocar outra no ar, pois com a proximidade das festas e das férias, dezembro é um mês quase morto em audiência.

A longa duração das novelas nos dá grande responsabilidade. Eu trabalhei quase sempre sozinho. Na novela *Rainha da Sucata*, tive problemas familiares, um irmão estava doente e precisei tomar conta dele. Foi aí que compreendi que é uma irresponsabilidade pegar o trabalho de uma novela sozinho porque você coloca nas suas costas o trabalho de 200 pessoas. Atores, cenógrafos, toda a equipe técnica da emissora depende do seu trabalho. Se você tiver um desastre na rua, a emissora pára. A novela é um investimento financeiro muito alto. Então, a partir de *Rainha da Sucata*, eu passei a trabalhar sempre com co-autores. Como já disse, o colaborador ajuda demais no sentido de discutir a novela, resolver problemas e até mudar caminhos, desde que não traia minha idéia original.

O oposto também pode ocorrer. Eu estava como supervisor de dois colaboradores meus: o Alcides Nogueira e a Maria Adelaide Amaral, que agora são titulares. Minha função era diferente, eu perguntava o que eles queriam fazer e via, tecnicamente, como poderia ser colocado dentro da novela. Ou seja, eu estava a serviço da idéia deles.

Hoje, o Alcides Nogueira e a Maria Adelaide são grandes autores e têm colaboradores. Isso mostra que, por mais que se combata a telenovela, ela continua sendo produzida e continua como o programa de maior audiência da TV, dando sempre dez ou quinze pontos acima dos programas mais vistos.

Felizmente, para mim, o público gosta de novela, e isso não é brasileiro

ou latino, é universal. *A Próxima Vítima* teve uma audiência que parou a Rússia, a tal ponto de ser dada uma notícia no jornal *The New York Times*, que um senhor russo, vindo em outro país o final da novela, contou para a mulher e a sogra e apanhou das duas pela revelação. Foram todos parar na delegacia.

*A Próxima Vítima* parou Cuba. O Sílvio Santos esteve lá e me contou que todo mundo perguntava a ele quem era o assassino.

A novela brasileira é um grande produto de exportação. Ela conseguiu no exterior um mercado que o cinema e o teatro brasileiros não conseguiram ainda. É um campo de trabalho para inúmeros profissionais e pode mudar a carreira de um ator. A Marisa Orth, que fazia teatro, ficou famosa depois do personagem que eu criei para ela em *Rainha da Sucata*. A mesma coisa aconteceu com a Débora Bloch.

A novela é o grande laboratório da televisão brasileira. É dela que saem o personagem, o autor, o co-autor, o diretor. Eu tenho a impressão de que se eu, junto com o Jorge Fernando e o Guel Arraes, não tivesse levado os atores Regina Casé, Luís Fernando Guimarães, Cristina Pereira, Marco Nanini e outros para fazer novela-comédia, eles não teriam feito o programa *TV Pirata*, que teve tanto sucesso. A indústria da televisão brasileira é a indústria da telenovela, que dá dinheiro para se produzirem as outras coisas. Eu acho que a novela vai existir por muito tempo e só vai mudar quando mudar o tipo de público. Hoje, dizem que a novela dos anos 70 era muito mais intelectualizada. Eu concordo, mas o público dos anos 70 era mais intelectualizado, mais culto, mais informado. Se há uma decadência no espetáculo popular é porque há uma decadência na cultura do país.

A novela é um trabalho fascinante. E a repercussão internacional é muito emocionante. Quando a gente faz, não imagina que vá ter essa dimensão.

Eu nem sei o que pensar quando, por exemplo, um cineasta italiano como o Giuseppe Tornatore vê uma novela minha e coloca trecho de uma cena importante num filme seu. Meu trabalho também chega a essas pessoas importantes. E chega a vários países.

A grande dimensão que eu tive da aceitação internacional da nossa novela foi, anos atrás, num simpósio em Nova York, convidado pela BBC de Londres. Eram diretores de dramaturgia, autores, empresários e donos

de redes da TV americana CBS, NBC e ABC. Eu tinha que expor o trabalho das novelas brasileiras, inclusive algumas minhas, numa conferência para pessoas do ramo que desconheciam a razão do sucesso da novela brasileira e por que ela é muito mais vendida para os outros países que a *soap opera* norte-americana. Eu levei clipes de várias, e foi um sucesso extraordinário. Era extremamente emocionante ver mais de mil profissionais de televisão assistindo e se divertindo com as nossas novelas. Era em português, e eu explicava a situação, falava sobre os atores, dava detalhes técnicos, etc. Quando foi exibida a cena de *Guerra dos Sexos* em que o Paulo Autran e a Fernanda Montenegro jogavam o conteúdo de uma mesa de café um em cima do outro eu fiquei quieto, não precisei traduzir nem explicar nada para não atrapalhar, tal era o interesse e o divertimento com que eles estavam assistindo. Acho que foi a maior emoção que eu tive na vida na exibição do meu trabalho. Foi apaixonante.





92

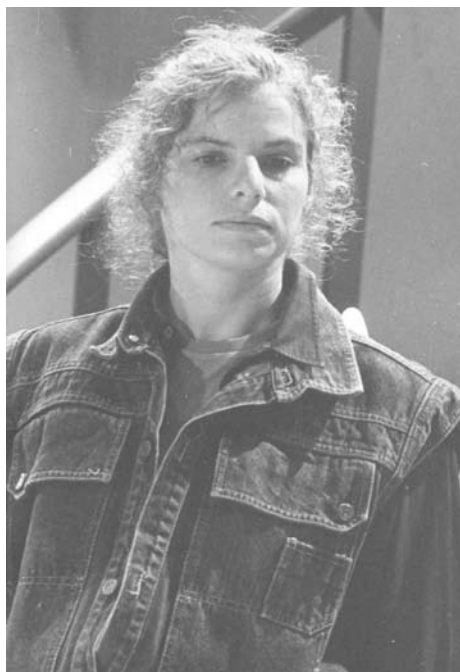
Jogo da Vida - telenovela - Rede Globo - 1981. Na foto Paulo Goulart, Glória Menezes. AMM.CCSP



Guerra dos Sexos - telenovela - Rede Globo - 1983. Na foto Ari Fontoura, Glória Menezes. AMM.CCSP



Vereda Tropical - telenovela - Rede Globo - 1984. Na foto Regina Casé, Mário Gomes. AMM.CCSP



Cambalacho - telenovela - Rede Globo -1986. Na foto Debora Bloch. AMM.CCSP



Sassaricando - telenovela - Rede Globo - 1987. Na foto Claudia Raia. AMM.CCSP

94



Rainha da Sucata - telenovela - Rede Globo - 1990. Na foto Antonio Fagundes, Claudia Raia e Tony Ramos. AMM.CCSP



Deus nos Acuda - telenovela - Rede Globo - 1992. Na foto Dercy Gonçalves, Eduardo Martini. AMM. CCSP



Éramos Seis - telenovela - SBT - 1994. Na foto Irene Ravache, Othon Bastos. AMM. CCSP



96 A Próxima Vítima - telenovela - Rede Globo - 1995. Na foto Suzana Vieira, Toni Ramos. AMM.CCSP



Torre de Babel - telenovela - Rede Globo - 1998. Na foto Natalia do Vale, Tarcísio Meira. AMM. CCSP.

São Paulo, 2008  
Composto em Myriad no título e ITC Officina Sans, corpo 12 pt.  
Adobe InDesign CS3

<http://www.centrocultural.sp.gov.br>