

[mostra de filmes, debate e curso]

LEOPOLDO SERRAN

ESCREVENDO IMAGENS





LEOPOLDO SERRAN

ESCREVENDO IMAGENS

CAIXA CULTURAL RIO DE JANEIRO 29 MAIO A 10 JUNHO DE 2012

No ano de 2012, Leopoldo Serran, o mais profícuo roteirista brasileiro completaria 70 anos. Ele leva este título, pois roteirizou grandes obras do nosso cinema e acompanhou diversas fases da nossa cinematografia. Desde seu primeiro trabalho em 1963 – em *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues – até seus últimos trabalhos para a TV em 2003 – na série *Carga Pesada* – Serran se destacou com aclamadas produções e grandes bilheterias.

A fim de homenagear esse grande artista, a CAIXA Cultural Rio de Janeiro traz a mostra Leopoldo Serran: Escrevendo Imagens

A fim de homenagear esse grande artista, a CAIXA Cultural Rio de Janeiro traz a mostra Leopoldo Serran: Escrevendo Imagens, que exibirá 20 longas-metragens do roteirista além de três episódios para a TV. A reflexão sobre seu universo se completa com a realização de um curso sobre roteiro com Luiz Carlos Maciel e uma mesa de debates com Doc Comparato, Luiz Carlos Maciel e Antônio Carlos da Fontoura.

A mostra, selecionada pelo Edital 2011 de Ocupação dos Espaços da CAIXA Cultural, destaca obras que exaltam com sutileza detalhes da cultura brasileira, oferecendo ao público a oportunidade de se envolver com o trabalho de um notável artista que soube com maestria levar o Brasil às telas. Mais uma vez a CAIXA sentese honrada em investir em mais um projeto que traz uma importante colaboração para um maior conhecimento do nosso cinema, numa iniciativa de grande valor sociocultural.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL

Façamos um exercício de imaginação. Fechemos os olhos em um *fade out* e tentemos preencher este quadro ausente de luz por meio de um *fade in*, imaginando duas figuras artísticas: o escritor e o diretor de cinema. Certamente, em relação à primeira, imaginaremos um indivíduo isolado, com os olhos atentos diante de um caderno, de uma máquina de escrever ou de um computador. Um criador solitário que apenas está acompanhado de sua matéria-prima faiscante: a palavra. Já a segunda figura, poderá ser evocada, talvez de uma maneira clichê, sentada em uma cadeirinha e com um alto-falante na mão. Ela estará rodeada de um monte de pessoas, entre técnicos e atores, e o que é mais importante, estará dando ordens. Não mais sozinha, sua tarefa será a de orquestrar todos esses talentos que estão à sua volta e, com eles, construir imagens.

Entre essas duas figuras artísticas, há uma terceira, que talvez nem apareça se a evocarmos como imagem em nosso *fade in* mental, porque ela praticamente inexiste em nosso imaginário coletivo. Essa figura é o

Entre essas duas figuras artísticas, há uma terceira, que talvez nem apareça se a evocarmos como imagem em nosso fade in mental, porque ela praticamente inexiste em nosso imaginário coletivo. Essa figura é o roteirista ou o escritor de cinema. Como um elo perdido entre o escritor e o diretor, o roteirista nem mesmo apresenta uma imagem-símbolo, uma imagem-emblema ou sequer uma imagem-clichê. Se vemos um homem ao lado de uma máquina de escrever, imediatamente deduziremos que se trata de um escritor, ou quem sabe um jornalista, nunca um roteirista. Se nos deparamos com a imagem de um homem com o olho colado no visor de uma câmera, intuímos: é o fotógrafo ou o diretor que resolveu checar o enquadramento. Nunca cogitaríamos que poderia ser o roteirista, porque este nem nos sets está presente.

No meio, entre o escritor e o diretor, o escritor de cinema trabalha com a matéria-prima de ambos: a palavra e a imagem. Porém, trabalha com uma palavra de natureza distinta da do escritor, porque se trata de uma palavra que já nasce para ser metamorfoseada em imagem. É uma palavra com uma carga semântica *outra*, é a palavra-imagem, menos autossuficiente e menos autônoma que a palavra-palavra. Da mesma forma, a imagem com a qual trabalha o roteirista é diferente da que é articulada pelo diretor. A imagem do roteirista é a imagem que não é, é a imagem que virá a ser, a imagem que ainda não deixou de ser palavra. Assim, a palavra-imagem ou a imagem-palavra do roteirista não é nem a crisálida e nem a borboleta, e sim o próprio desejo de metamorfose.

Exercendo um ofício muitas vezes difícil de definir, o roteirista torna-se um anônimo. Um ser que, diferentemente do escritor na noite de autógrafos ou do diretor na avant-première, nunca será o centro das atenções. Isso porque o seu trabalho não é o produto final, não é a obra acabada e sim a potência do que poderá ser essa obra. A materialidade de seu trabalho, o roteiro, não é palpável ou visível como um livro ou filme, mas é ontologicamente oculto dentro do filme. Pois é com o objetivo de reconhecer o trabalho do escritor de cinema, tão fundamental para a sétima arte, que a mostra **Leopoldo Serran: Escrevendo Imagens** homenageia a obra e o talento de Leopoldo Serran, o mais importante roteirista do cinema brasileiro. Ao homenagear Serran, também prestamos uma homenagem a todos os roteiristas, do Brasil e do mundo.

Dono de um imenso dom para a escrita cinematográfica, Leopoldo Serran assinou seu nome em aproximadamente 30 filmes e 10 trabalhos para a televisão, por mais de quatro décadas dedicadas ao trabalho de escrever imagens. Publicou três de seus roteiros filmados em livro: Tudo Bem (1978) e Duas histórias para cinema: Revólver de Brinquedo e Amor Bandido (1981) e ainda um roteiro que jamais foi filmado: Shirley, a história de um travesti (1979). Publicou também um romance: Arara carioca (2006). Parte de sua obra ainda está por ser conhecida do público, como os ainda inéditos Woman with birds (roteiro original, 2004) e O penúltimo caso (romance, 2006-2007). Os filmes que tiveram a sua participação estão aqui para serem vistos, refletidos e discutidos. A mostra Leopoldo Serran: Escrevendo Imagens busca reparar uma lacuna entre as retrospectivas que são realizadas, pois é a primeira dedicada à obra de um roteirista, e presta um merecido tributo a um profissional que exerceu fundamental papel no cinema brasileiro. Vamos, portanto, aos filmes e às reflexões que eles nos suscitam.

Estevão Garcia

[curador]

SUMÁRIO

- **11** Contribuição a uma história do roteiro por Hernani Heffner
- **43** Leopoldo Serran e a escrita de um cinema popular por Estevão Garcia
- **57** Leopoldo Serran uma câmera sobre livros por Guilherme Sarmiento
- **75** Alinor Azevedo e Leopoldo Serran: escritores de cinema por Luís Alberto Rocha Melo
- **91** Leopoldo Serran, profissão: roteirista por Anna Karinne Ballalai
- 105 Filmes
- 131 Obra completa
- 140 Colaboradores
- 142 Créditos
- 143 Índice de imagens

CONTRIBUIÇÃO A UMA HISTÓRIA DO ROTEIRO

Hernani Heffner

Existem algumas constantes em relação ao roteiro cinematográfico no Brasil: seu uso é irregular; carece de padronização técnica; não teria uma conceituação mais precisa em termos dramatúrgicos; e, em momentos de crise, vira quase sempre o vilão da história do ponto de vista da qualidade dos filmes apresentados. Essa redução caricatural, em verdade uma constante da fala de profissionais do audiovisual (excluindo-se os roteiristas) e da imprensa especializada em cinema e das páginas e dos cadernos de cultura, se não se mostra tão distante assim de um quadro de producão, esse sim irregular, revela pouco da prática imediata dessa escrita técnica no país, quase sempre ligada à produção ficcional de longa-metragem. A redação de roteiros se dá em etapa pouco glamourosa da realizacão de um filme e fica guase sempre conhecida por uma transcrição que não reflete o uso imediato e a função do texto de trabalho na consecução da obra. A edição de roteiros, a partir da montagem final, esconde o processo e, sobretudo, as notações dos vários intervenientes, submetendose invariavelmente à dinâmica da indústria editorial e sua pressuposição de que o leitor se enfadaria com a aparente aridez e codificação excessiva do texto. Ou, como argumenta Nelson Pereira dos Santos, por ocasião da edição em livro dos roteiros a posteriori de três de seus filmes, seria um texto destinado a não ser lido, com exceção da equipe de realização.1

Muitos tipos de roteiro foram escritos dos primórdios do século XX até estes prenúncios de século XXI. A certa altura, surgem até discordâncias sobre o que seria ou não um texto dessa natureza, levando-se em conta a padronização requerida frente às demandas de uma produção de caráter

industrial. Alinor Azevedo, sempre atento às limitações da realidade fílmica brasileira, prefere o termo argumento, fincando pé em uma prática mais antiga, que valorizava a trama e sua exposição sucinta, deixando ao diretor o trabalho de explorar e completar as sugestões do escritor. Já Alberto Cavalcanti, vindo de uma indústria consagrada como a inglesa, tem concepções mais rígidas, falando em sinopse, argumento longo, primeiro tratamento, decupagem e roteiro técnico. Um pouco mais tarde, Gustavo Dahl comenta que "a distinção entre argumento, roteiro e decupagem [está] cada vez mais nebulosa". Nos momentos de afirmação mais continuada de uma produção local, faz-se a defesa de uma redação dramatúrgica e mercadológica, embora não isenta de qualidades artísticas, como nas falas de Leopoldo Serran, nos anos 1970, e de Bráulio Mantovani, na última década. Mesmo assim, a tipologia acumulada exibe uma variedade em grande parte desconhecida, quer em seus estilos, quer em seus fundamentos conceituais.

A razão para tanto está na distinção algo imprecisa entre roteiro original e roteiro literário, sendo este último a forma derivada do filme acabado e que quase sempre chega ao leitor comum. Nelson Pereira dos Santos justifica essa escolha para publicação, tendo em vista o caráter aparentemente cifrado do original:

"Adotava, na época [de redação do roteiro original de *Rio, 40 Graus*], a nomenclatura nacionalizada por Alex Viany, de quem fui assistente de direção e discípulo. Nada de *close* nem de *long shot*; no lugar disso, pepê (PP – Primeiro Plano) e pecê (PC – Plano de Conjunto), intermediados por FI (Figura Inteira), MPP (Meio Primeiro Plano), PA (Plano Americano) e outras denominações de profundidade de campo. A palavra *travelling*, então, nem pensar, pois já estavam consagrados na prática dos estúdios cariocas os termos carro e carrinho para indicar o movimento da câmara (câmera jamais!) sobre o próprio eixo.

Eis um exemplo [de Rio, 40 Graus]:

185. MPP-PAN. LAT-PM-CAR LAT.

NEGUINHO em MPP aproxima-se do amigo, no que é acompanhado por uma PANORÂMICA LATERAL até enquadrar os dois andando juntos em PM."

No entanto, o que interessa aqui é justamente um pouco da história dessa escrita técnica, com suas idiossincrasias, veleidades ideológicas e seus enraizamentos, porquanto indicativa da real feição da profissão e de sua intervenção no processo de criação do filme brasileiro.

Não existe um relato amplo e detalhado sobre a evolução do roteiro cinematográfico brasileiro. Além de um pequeno número de roteiros publicados, guase todos derivados da versão fílmica final, foram produzidas inúmeras dissertações e teses sobre o tema, quase sempre se concentrando na questão da adaptação de outras fontes literárias. São raros os estudos mais diretamente dedicados à concepção do roteiro como peça técnica, dramatúrgica e de produção. Ressaltam-se nesse sentido a pioneira edição número 43 da revista Filme Cultura³ dedicada ao tema; o livro de Josette Manzoni intitulado Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol⁴, fruto de sua dissertação em torno do processo de escrita dos roteiros da obra de Glauber Rocha; o filme O Roteirista, de Lucas Paraizo, que expõe o pensamento do profissional quanto ao trabalho; e a dissertação do pesquisador e cineasta Luís Alberto Rocha Melo. Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo⁵, que esmiúça as ideias e o trabalho daquele que é tido por muitos como um dos maiores nomes da função no século XX.

Rocha Melo esboça nesse texto, mais precisamente no capítulo VII, uma história do roteiro, dos primórdios até o início dos anos 1960, quando a

escrita técnica teria caído em desgraça frente aos desígnios e às demandas de uma Política dos Autores. Sua abordagem, porém, privilegia uma fala mais conceitual e parte muitas vezes de comentários e observações oriundos de fontes secundárias. O presente texto seguirá suas indicações, mas as pontuará a partir da ampliação da base de pesquisa e de uma orientação histórica e teórica diversa, calcada nos escritos de Andrew Kenneth Gay, publicados regularmente no sítio *Screenplayology*⁶, e de que me sirvo muito livremente.

Rocha Melo localiza as origens acerca de uma consciência do que fosse roteiro junto ao grupo de jovens entusiastas do cinema, reunidos nas revistas *Para Todos..., Selecta* e, finalmente, *Cinearte*. Seguindo Paulo Emílio Salles Gomes, indica que particularmente Adhemar Gonzaga e Pedro Lima depreenderam a importância e a técnica do roteiro assistindo regularmente a filmes estadunidenses. Gonzaga ainda teria se entusiasmado com as teorias de Adalberto de Almada Fagundes, criador de um aparelho de orientação na escrita de roteiros, o visualizador. A influência do produtor sobre o crítico e futuro cineasta, de resto assumida, teria determinado uma aproximação e absorção ao modelo de produção e realização clássico-narrativo de Hollywood.

Sem que se alterem substancialmente tais indicações, é preciso matizar as circunstâncias e os entendimentos que cercam a década de 1920, como momento de afirmação da escrita técnica preparatória de um filme. Pode-se começar pelo próprio termo da época, *scenario*. Rocha Melo o toma como sinônimo amplo de roteiro, quando na verdade traduz uma abordagem muito específica e que rapidamente sairia de cena. Além disso, sua incorporação pelo realizador de *Barro Humano* não significa estrita adesão ao conceito por trás do vocábulo. *Scenario* é uma palavra de origem francesa, amplamente adotada pela indústria hollywoodiana com

sentido de *continuity script*, isto é, descrição sumária e organizada das sucessivas cenas e ações de uma história a ser transformada em filme. Tecnicamente consistia em "a list of scenes that describes the silent action and camera angles".⁷ Por ângulos de câmara, entenda-se aqui a escala do plano (geral, médio, americano, close etc.). Mas antes mesmo do triunfo deste modelo na década anterior, fruto da necessidade de planejamento de filmagens cada vez mais complexas e longas, devido ao aumento da duração dos filmes, pode-se falar em indicações previamente escritas e que serviam como guias confiáveis para o desenvolvimento da produção e a organização final da obra.

Segundo Isabelle Raynauld, em seu verbete sobre roteiro para a Encyclopedia of early film8, o primeiro modelo generalizado assemelhava-se a uma sinopse. Provavelmente o mesmo tipo de texto que Georges Méliès enviava com o famoso Viagem à Lua (1902) para ser narrado na sala de exibição tinha sido também utilizado na preparação dos sucessivos quadros que compõem o filme. Daí para a listagem e descrição mais sistemática dessas cenas tomadas como estangues nada mais natural. Essa prática talvez tenha existido no Brasil e explique não só produções mais arrojadas como Os Estranguladores (Antônio Leal, 1908) e Paz e Amor (Alberto Botelho, 1910), que duravam cerca de 40 minutos cada, como um Crime dos Banhados (Francisco Santos, 1914), que alcançou aparentemente cerca de 90 minutos de duração. O que a imprensa da época divulgava como conteúdo narrativo dos filmes espelha provavelmente essa estrutura de trabalho, respaldada pela montagem final. Pode-se citar, por exemplo, os "quadros" relativos ao primeiro desses títulos recolhidos por Vicente de Paula Araújo no jornal Gazeta de Notícias e reproduzidos no A bela época do cinema brasileiro⁹: Drama do Crime; Na Avenida Central; Embarque na Prainha; Na Ilha dos

Ferreiros; Primeiro Estrangulamento; A Procura da Pedra; Desembarque em São Cristovão; O Assalto; Segundo Estrangulamento; Divisão das Jóias; A Pega; O Informante; Prisão do Primeiro Bandido; Nas Matas de Jacarepaguá; Prisão do Segundo Bandido; Dois Anos Depois; e Na Prisão.

Muitos desses filmes apoiavam-se no trabalho de "homens de letras", quase sempre jornalistas e dramaturgos, como José do Patrocínio, o saudado autor de Paz e Amor, para quem não havia muita dificuldade de ordenação literária da história a ser narrada. Tal prática até se aprofundaria nos anos seguintes, com vários escritores profissionais contribuindo direta ou indiretamente com suas obras, adaptações e até mesmo originais, como foi o caso de Coelho Neto, que inclusive dirigiu Os Mistérios do Rio de Janeiro (1917). Por vezes, somente o original literário já era suficiente para servir de quia à produção, como aconteceu com Vittorio Capellaro. que utilizava uma tradução francesa anotada marginalmente do Guarani, de José de Alencar, para realizar a versão homônima de 1916, segundo indicação do professor Máximo Barro, na apresentação feita à publicação do roteiro de *O Caçador de Diamantes* (1932).¹⁰ Tal prática ainda era comum 35 anos depois, com Carmen Santos valendo-se diretamente dos Autos da Devassa para erigir sua versão da Inconfidência Mineira (1948), segundo me narrou José Sanz, então assistente de produção e montador do filme.

A contribuição dos escritores não foi bem vista por críticos como Gonzaga e Lima, que não gostavam do sabor excessivamente literário dos intertítulos da época e da falta de dinamismo das narrativas engendradas por nomes como Menotti Del Picchia, que assinou talvez algumas meras descrições textuais, tidas como argumentos ou "cenarizações" de filmes como *Vício e Beleza* (Antônio Tibiriçá, 1926). Faltava à maior parte dessas experiências uma consciência de que o cinema já tinha atingido estatuto de arte e que esse caráter já deveria vir impresso no texto de trabalho que

estruturaria a produção. Como defendia Frank E. Woods, autor de muitas das sinopses dramáticas e "roteiros" de filmagem de David Wark Griffith, incluindo *Judith of Bethulia* (1914) e *The Birth of a Nation* (1915):

"Writing photoplays is emphatically an art apart. It is just as distinct as the art of the stage dramatist is from that of the novelist and short story author. (...) Whereas, action and expression are the outstanding characteristics of the screenplay".¹¹

A arte dos fotodramas, como os filmes ainda eram chamados no pós Primeira Guerra Mundial, exigia uma abordagem diferente. Por um lado, a crescente complexidade e extensão narrativa e, por outro, a expressão de ideias e emoções que não estão visíveis na imagem, mas são produtos da composição dela, convergiam para impor a peça necessária à construção do filme pelo diretor. Como comentou Béla Balász, "when the film had already developed into an independent new art and it was no longer possible to improvise its new subtle visual effects in front of the camera; these had to be planned carefully in advance". 12

Embora o roteiro em sua estrutura interna básica (capa, descrição sumária, sinopse de uma página, elenco, equipe, descrição plano a plano da ação dramática, com indicações de diálogos e eventuais pontuações de câmara e montagem, e orçamento) deva sua criação acabada a Thomas H. Ince, que já o punha em prática em seu estúdio hollywoodiano por volta de 1914, sua generalização esperará um pouco e não se fará sem ajustes e contestações. Como indica Kenneth Gay, o propósito aqui é claramente separar concepção de execução e controlar esta última. Não é à toa que Ince, por vezes, mandava também imprimir o seguinte aviso nos roteiros:

"It's earnestly requested by Mr. Ince that no change of any nature be made in the scenario either by elimination of any scenes or the addition

of any scenes or changing any of the action as described, or titles, without first consulting him". 13

Tal modelo, obviamente, concebe *scenario* como conjunto de cenas cuidadosamente descritas, ampliando e sofisticando o modelo anterior da descrição de quadros – as cenas estáticas e estanques dramaturgicamente do Primeiro Cinema.

De um ponto de vista estético, o scenario tinha por ambição proporcionar uma fluidez narrativa, levando o espectador a uma adesão ao mundo representado na tela. Permitiria ao realizador uma melhor compreensão do desenvolvimento da ação de um plano a outro, de uma següência a outra, e da ação como um todo ao longo do filme, permitindo-lhe controlar instâncias como o ritmo e a intensidade dramáticas. O conceito-chave era o de continuidade (de ação dramática). Por isso, o scenario passou a ser conhecido também como o continuity script. Aqui, porém, surge uma clivagem na compreensão da verdadeira natureza dessa escrita técnica, com diretores com maiores pretensões artísticas rejeitando a submissão ao que era, em verdade, um *shooting script*, ou seja, um roteiro espartano de filmagem. O scenario deveria servir como estímulo para a verdadeira criação, que se daria sempre no set de filmagem. Sua função era mais sugerir - um clima, uma modulação, uma atmosfera, uma emoção – do que indicar precisamente o desenvolvimento do filme. Ao diretor caberia explorar o potencial artístico do roteiro, com os verdadeiros instrumentos artísticos do cinema - a câmara e a montagem, principalmente. O scenario traria o tema, a estrutura e a visualização prévia, associados ao desenrolar da trama, nada mais.

Uma profusão de manuais de *scenario* inundou o mercado editorial estadunidense a partir de 1915. Uma parte deles foi fiel à filosofia inceana, tornada um padrão de excelência sob as mãos competentes de uma Anita Loos e

de uma Francis Marion – as mulheres foram maioria na função no período clássico de Hollywood. Outra parte preferiu estimular a criação de roteiros mais sugestivos do ponto de vista dramático e cinematográfico. Não se sabe se esses manuais circularam mais amplamente no Brasil, mas a segunda vertente tem inúmeros exemplares na coleção particular de Adhemar Gonzaga, preservada junto ao Arquivo Cinédia. São títulos como *On screencraft*, de Louis Reeves Harris, publicado em 1916; *How to write for moving pictures – a manual of instruction and information*, de Marguerite Bersch, publicado em 1917; *Scenario writing today*, de Grace Lytton, publicado em 1920; e o *Palmer handbook of scenario construction*, Volume 1, de Frederick Palmer, publicado em 1922; assim como inúmeros outros títulos da Palmer Photoplay Corporation, constitutivos de um amplo plano de formação em técnicas de roteiro. Da outra vertente, Gonzaga possuía o clássico absoluto, *How to write photoplays*, de John Emerson e sua esposa Anita Loos, publicado em 1921.

Sabe-se que o diretor de *Cinearte* reconhecia o talento de José Medina e de seu roteirista, o crítico de *O Estado de São Paulo*, Joaquim Canuto Mendes de Almeida, mas um tanto friamente. O entusiasmo era direcionado ao talento do jovem Humberto Mauro, que absorvia rápido as lições sobre não ser literal, nem óbvio na tela. O clássico pauloemiliano sobre o diretor cataguasense esmiúça essa história¹⁴, mas não parece atentar para a possível incorporação do *continuity script* inceano pela dupla paulista e para a preferência de Gonzaga pelo *scenario* reconceituado e desdobrado como peça de reflexão artística, longe da preferência de Mauro por uma indicação sumária e totalmente aberta à construção em cena. O elogiado roteiro de seu primeiro longa como realizador, escrito pelo crítico de *Cinearte* Paulo Vanderley, teria sido o primeiro *script* estritamente técnico realizado no país, com obediência estrita à descrição

prévia plano a plano do filme, como se pode ver por este excerto publicado em O Fan.

Ainda valendo-se da terminologia hollywoodiana - L.S. significa *long-shot* ou plano geral, M.S. medium-shot ou plano de conjunto, Cl.U. close--up ou primeiro plano, e Tit. título ou letreiro contendo diálogos ou indicações textuais variadas -, deixava para trás as sinopses expandidas, bem dizer, argumentos de pouco mais de uma folha, como as redigidas por Vittorio Verga para a Benedetti-Film e por Octavio Gabus Mendes para o clássico Ganga Bruta (Humberto Mauro, 1933), e as enquadrações à antiga, como a exibida no roteiro de Niraldo Ambra e Vittorio Capellaro para o Cacador de Diamantes (Vittorio Capellaro, 1932), ainda presas à descrição cênica e excessivamente literárias. Talvez tivesse algum paralelo com o *scenario* almadiano de *Quando* Ellas Querem (Eugênio Kerrigan, 1924) e com as indicações kerriganianas para Amor que Redime (Eugênio Kerrigan, 1928).

Gonzaga insistia em que o roteiro era a base de um filme – o "cérebro", em sua terminologia particular – e nisso parecia ecoar a militância de Almada Fagundes, que chegou mesmo a fundar uma escola para ensino do scenario e do seu método de "visualização". Mas seu entendimento ultrapassava o mero rigor da planificação,

13 - M. S. - Gilda assusta-se, Oila para tráz. Esconde o brinco que tem na mão, tira o outro que estava na orelha e o esconde tambem. Despede-se a mêdo 14 - M. S. - Zeferina e Juquinha Entra Gilda. Zeferina lhe dá o ferro de engommar.

15 - Cl. U. Gilda.

16 - M. S. - Zeferina faz signa para que entrem. Entram Gilda e Ju quinha. Depois Zeferina.

A camara gira até apanhar o gazis ta que caminha para o lampeão e o ac

17 — Cl. U. — O gaz accendendo-se Dissolve em

18 - Ci, U. - A lampada do quar to de Vera accesa.

19 - M. S. - Vera deixa o interru ptor, caminha para o espelho e mica

20 - Cl. U. - Vera ainda no espe

Dissolve em

21 — Cl. U. — Vera pintando os la bios com um espelho de bolsa, abaixe o espelho, vê-se, ao fundo, a parede de escriptorio com uma folhinha, Volta se rodando na cadeira. A camera desta até suas mãos guardando o "baton".

22 M. S. - Vera de pé. Uma pe quena vem la de dentro, passa pela sce na. Um rapaz entrega a Vera um pape que ella manda pôr na gaveta. Vera sãe os cutros observam.

23 - O rapaz, que se manteve sécie no commentario do companheiro na se quencia 6, olha e levanta-se.

24 - M. S. - Vera na porta de escriptorio. O rapaz aproxima se e fala Vera não liga.

25 - Cl. U. - Vera pensativa. Escurecendo

26 - L. S. - Um eruzamento de ruas: Avenida Rio Branco com 7 de Setembro.

27 - M. S. - O inspector no sen posto, muda o signal.

28 - Cl. U. - O signaleiro.

29 - L. S. - No cruzamento das ruas, muda a ordem do transito.

30 - L, S, - O mesmo que no n. 29. visto de um augulo mais proximo.

31 - M. S. - Movimento de gente a abertura do signal.

32 - 'M. S. - O meamo que no n 31, visto de um augulo mais proximo. 33 - L. S. - Movimento de antos.

Dissolve em. 34 — M. S. — Pés da multidão.

Dissolve em 35 - Cl. U. - Movimento de rodas de autos.

Dissolve em 36 - M. S. - Jornaleiro apregoan-

Dissolve em 37 - Cl. U. - Uma buzina. Dissolve em

38 - M. S. - Vehiculos que param Vê-se, em primeiro plano, a barata guiada por Mario Bueno.

39 - M. S. - Mario Bueno no se

enrro. 40 - M. S. - No interior de um omnubus, dois homens conversam. Un delles diz ao ontro:

41 - Tit. Falado: Aquelle é o Mario... um pirata.

42 - M. S. - Cruzamento das ruas

que de resto reproduzia o ideário do continuity script. Se a contenção de Vanderley era exemplar, havia uma razão para tanto: o roteiro seria como que reescrito pelo diretor, literalmente ou com o concurso da câmara e dos atores. O scenario afloraria, deixando para trás a fabulação imediata. Para compreender esse salto, eis a truncada argumentação gonzagueana, que reivindicava a formulação, não existente no roteiro, de muitas cenas famosas de Barro Humano:

"A história! O enredo! É o que todo mundo quer saber, quando vae ao cinema. Entretanto, nunca prestaram attenção ao chamado tratamento dos films, por intermédio de uma boa disposição de scenas, detalhes, symbolos, angulos, maneiras de photographar etc. A ultima gargalhada era um film admirável e, no emtanto, o enredo se resumia nisso: 'Um porteiro de um grande hotel é dispensado dos seus serviços por velhice'. Prompto, acabou-se a historia! (...) Assim, não somos nós que affirmamos que a historia nada representa. O seu tratamento é que é tudo. (...) Ahi está a historia. Nada mais. Agora entra o scenarista. Apanha esta historia. E della, avarento, vae tirando os fios todos para as suas sequencias. Apparecem os detalhes. Vao nascendo os symbolos, (...) [Após descrever cenas criadas para seu primeiro filme, comenta: São algumas das pequeninas cousas que fazem e provam que Barro Humano era um film-pensamento. Um film bem tratado. Que podia não ter historia, mas que tinha uma abundancia notável de detalhes. Uma quantidade apreciável de symbolos interessantissimos e originalíssimos. E Barro Humano ainda mostrou duas cousas. Não tinha vampiro. Porque Eva Schnoor representava uma 'mulher' e não uma 'vampiro' e não tinha 'villão'. Porque o villão, realmente, era o proprio galã..."15

Assim, a reescrita particular do scenario original deveria privilegiar, nos termos gonzagueanos, o "tratamento", sendo talvez um roteiro técnico ou muito mais um quia artístico.

A fonte dessa concepção não é Hollywood, como normalmente se pensa, mas sim, como já está indicado, Murnau e seu fiel roteirista Carl Meyer.

O que está em jogo aqui é o caráter poético do cinema, e o roteiro deve ser sugestivo dessa propriedade do meio. Nas palavras de Murnau:

"No filme damos a imagem (...) e creamos um drama para os olhos. (...) É tal qual a melodia. Cada sequencia deve representar um acorde que continue o motivo fundamental da historia que eu tento traduzir em musica pictorial, isto é, em cinematographia. Há 'scherzos' de luz, sonatas dramáticas. O grande film é a symphonia. Cada movimento deve conter o thema em um crescendo gradativo para um 'climax' natural". 16

No roteiro de *Sunrise* (1927), por exemplo, aparecem como de hábito no trabalho da dupla apenas vagas indicações, mas que são suficientemente fortes, pela particular disposição na página, para mobilizar diretor, equipe e aparato cinematográfico a uma transcriação dessas ações, ideias e imagens. O início do filme estava retratado assim:

Vacation trains.

Just leave.

Overcrowded with perspiring,

traveling public.

Waving through windows.

Then: The trains have left.

One sees through tall, glass

arches.

The City Plaza in front of Rail-

road station.

With highest houses.

Shops, automobiles, street

cars.

Auto busses, Elevated

structure,

people.

In hot Asphalt vapor.

Contar é menos importante do que envolver. Daí práticas radicais como a chaplianiana e, em menor medida, a maureana, se valerem igualmente de poucas notações e muita condução e improvisação diante da câmara. Daí a importância da força poética do texto de base, incluídos aí o *scenario* de Vanderley para *Barro Humano* (1929) e o famoso *draft* de Mário Peixoto para *Limite* (1931), alicerces de um rigor de invenção em tudo exemplares.

A força do *scenario* se esvaziou completamente diante da inevitabilidade do falado. O próprio termo sairia de cena, transmutando-se em cenarização e, já nos anos 1940, em roteiro, emulando igual migração ocorrida na Meca do cinema, que passou a falar em *screenplay*. A necessidade de associar ação a diálogos não trouxe uma grande modificação na escrita de textos indicativos de filmagem no Brasil. Na verdade, até esvaziou a sugestão gonzagueana de uma minuciosa planificação, permanecendo um guia básico de cenas dialogadas até o final dos anos 1940, como se pode ver por este excerto (p.24) de *Caídos do Céu* (1946), escrito por Gita de Barros, mulher do diretor Luís de Barros.

A exceção mais significativa pode ser encontrada na tentativa do dramaturgo Oduvaldo Vianna de transpor a aparente nova técnica hollywoodiana para os filmes que realizou nos anos 1930, com valorização das indicações para a banda sonora e uma primeira nacionalização dos termos técnicos. O modelo queria uma fusão do tratamento diretorial com a planificação do roteirista. Um exemplo dessa estratégia pode ser conferido no excerto (p.25) do, como o denominava Vianna, "argumento, dialogação, descrição e planos de execução" do filme inacabado *Alegria* (1937).

fls. 2

Departamento de Recepção e Averiguação. Todos de camisolinhas e com azinhas nas costas, e uma grinalda de flores na cabeça. fazem varios misteres de repartição publica.

O porteiro introduz Felisardo e retira-se. Felisardo se dirige a um balcão.

-Por favor... Eu acabo de chegar...

Funcionario está lendo um jorral displicentemente

-Hein?.. Isso nao e comigo. E com o colega ao lado.

Felisardo vendo que "ao lado" existe um lugar vasio

-Mas eu nac vejo ninguem ao lado... onde esta o...

FUNCIONARIO
-Foi tomar cafe. Sente-se naquele banco e espere. Olha entre na fila...

E quando ele vai se afastando, Felisardo repara na fila e arregala os olhos

- Mas até aqui? ...

Nisto chega o funcionario esperado e todos que estavam no banco inclusivo felisardo, correm para o balcão, num avença danado. Felisardo magrinhom consegue esgueirar-se e chegar primeiro.

2º FUNCIONARIO

-Calma... Calma... Deixem a pressa par ra os vivos... (A Felisardo) Vamos ver quem e o primeiro?

-Eu. eu TODOS

2º FUNCIONARIO

-Calma... já disse. (A Felisardo) Vamos ver o senhor. Quem é e o que quer?

-Ué... eu mori... E como para ir para oceo a gente tem que tirar carteira de estrangeiro - modelo 19. eu...

-O senhor esta debochando: ... Esta?

FELISARDO
-Deus me livre! En quero só saber o que é que en tenho que fazer...

-Fazer para que?

ALEGRIA Comedia Cinematographica de ODUVALDO VIANNA la. SEQUENCI Noite. Ext. Uma vista noturna do Rio de Janeiro. ESCURECE -6 pes para FUZÃO CLAREIA PARA FUZÃO Noite. Ext. Aspecto noturno de uma rua cario-Musica e uma voz e ca de 1915. Ouve-se ao longe, uma piano mais ou menos voz e um piano mais ou menos desafinadesafinados. dos. A voz canta: Fundo de ruido de á Baia é boa terra Ella lá e eu aqui! rua com aleumas buzinadas de automoveis. Passam automoveis antigos. Um sorveteiro. Um guarda noturno. Uma baiana gorda com seu taboleiro. Marinheiros. Soldados. PREGÃO DO SORVETEIRO Sorvetinho de Yavá Sorvetinho, sorvetão E quem não tiver tostão. Não toma sorvete não. (fala) Sorvete Yaya! É de côcô é de creme é de abacaxi. (diminuindo) CORTE Noite Ext. Detalhe (Fundo de tela) do sorveteiro que canta o seu pregão (em movimento) Sorvetinho de Yava Sorvetinho, sorvetão E quem não tiver tostão Não toma sorvete não! Sorvete Yaya: É de côcô de creme e de abacaxi (e a voz vai se apagando na distancia)

No entanto, a consciência de que qualquer grau maior de decupagem e detalhamento técnico esbarraria na falta de recursos para uma realização à altura, caso exemplificado pelo próprio *Alegria*, inviabilizado a certa altura pelo altíssimo custo que atingiu, levou a maioria dos roteiristas, produtores e diretores a uma simples adesão ao modelo exposto mais acima. Como dizia Gonzaga, "ninguém procura a historia nos films-revista". E poucos musicarnavalescos, comédias musicais e chanchadas tiveram roteiros e esses foram além da dialogação.

Na verdade, qualquer iniciativa em contrário passou a encontrar enorme resistência dentro das equipes. É muito conhecida a rejeição que a maioria dos técnicos da Atlântida teve aos procedimentos implantados pela ocasião da produção de *Terra Violenta* (1948) pelo diretor estadunidense Eddie Bernoudy. Argumento, roteiro geral decupado, roteiro por setor, mapa de produção, escaleta de filmagem diária e outros instrumentos não se coadunavam com a rotina dos precários estúdios brasileiros.

A falta de experiência com tais procedimentos repetiu-se junto às equipes dos novos estúdios construídos em São Paulo no início da década de 1950, sendo folclóricas as sucessivas refilmagens por inobservância das marcações dos roteiros. Aqui, porém, altera-se substancialmente o valor da escrita para cinema. Sob influência das ideias de Cavalcanti, que constituiu pioneiramente departamentos de confecção de roteiros na Vera Cruz e na Maristela, e de Alex Viany, que absorveu toda uma nova concepção sobre esse tipo de texto em sua passagem pelos Estados Unidos, elogiando particularmente John Howard Lawson e a nova bíblia *Theory and technique of playwriting and screenwriting*, publicado em 1949, criou-se um debate amplo em torno do "problema do roteiro" no filme brasileiro, que se refletiu nas publicações especializadas, nos congressos de cinema, em traduções de textos referenciais estrangeiros, na publicação de manuais brasileiros e em alguns como que "manifestos" a favor de uma escrita técnica empenhada.

Basta reproduzir o comentário do crítico do jornal *O Tempo*, Luís Giovanini, para se perceber a importância que o roteiro assumiu na época, e o quanto isso também se devia à penetração do ideário do realismo socialista no Brasil:

"Base da arte cinematográfica não é mais considerada a montagem, qualquer que seja sua forma (...). A base do filme é, ao contrario, cenario, compreendido como representação verídica e completa do tema, da realidade dialética da vida. (...) A dramaturgia cinematográfica disse I. Bolshiakov, é a base do filme . (...) declara V. Scerbin, (...) o valor do filme é determinado pelo valor do cenario".¹⁷

Rocha Melo esmiúça muito bem esse debate de ideias. Aqui, reduzindo e sumarizando de forma prática as posições da época quanto ao texto técnico brasileiro, percebe-se que as dificuldades giravam principalmente em torno da carência de temas tipicamente brasileiros, de uma dialogação frágil, empostada e artificial e de uma dificuldade dos diretores em decupar adequadamente, seguindo-se a nova lógica que distinguia claramente o argumento, o roteiro básico (cenarização + diálogos) e o roteiro técnico.

O roteirista mais elogiado do período não era um profissional regular. Lima Barreto colheu inúmeros cumprimentos pela força (poética) encontrada nos textos técnicos de *O Cangaceiro* (1953) e *O Sertanejo*, este jamais realizado. O nome que se impôs, porém, foi mesmo o de Alinor Azevedo, a quem se atribui a afirmação da função no cinema brasileiro, a introdução de temáticas próximas ao imaginário social carioca e a valorização dramática dos conflitos inerentes à sociedade brasileira. Um e outro, porém, prendem-se mais à construção dramatúrgica, uma evolução sem dúvida, do que a uma nova construção cênica, com a introdução de uma decupagem cada vez mais ampla de determinada ação ou cena. A chegada ao Brasil de profissionais como Josip Bogoslaw Tanko, Fabio Carpi e Carlos Hugo Christensen e a passagem de futuros profissionais locais por escolas europeias de cinema, caso de

Nelson Pereira dos Santos, César Mêmolo Júnior, Anselmo Duarte e os irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, muda o panorama de trabalho dos estúdios e dos *sets*. Afirma-se assim progressivamente um tratamento técnico do roteiro dramático, como pode ser verificado em *Nem Sansão, Nem Dalila* (Carlos Manga, 1954), cuja decupagem era atribuída a Tanko, a partir do argumento e roteiro de Vitor Lima, e em *Absolutamente Certo!* (1957), escrito e roteirizado por Duarte.

Aqui começa a se afirmar certa padronização de procedimentos de roteiro que terá grande influência sobre um cinema comercial de qualidade no fim dos anos 1950 e durante toda a década sequinte, com títulos como Rebelião em Vila Rica (Geraldo e Renato Pereira dos Santos, 1958), Cidade Ameacada (Roberto Faria, 1960). Boca de Ouro (Nelson Pereira dos Santos. 1962), Asfalto Selvagem (J.B Tanko, 1964) e Navalha na Carne (Braz Chediak, 1969), entre outros. O segundo exibe em meio à montagem final os traços do roteiro escrito por Roberto Santos, sinal de sua força dramática, mesmo com a reescritura radical feita por Azevedo. Nelson Pereira dos Santos pôde deixar as filmagens do terceiro, antes do término, para ir rodar Vidas Secas (1963), sabendo que o roteiro e a equipe estavam suficientemente estruturados para garantir a execução primorosa do projeto, atestado inconteste de maturidade. Se o ponto alto das chanchadas era certa captura da fala e da ginga populares, em que pese a recorrente falta de espontaneidade imprimida ao texto escrito, afirma-se aqui uma agilidade narrativa que põe em evidência uma atenção major ao que se denominava estrutura dramática. Como comentará anos mais tarde o decano dos roteiristas da Boca do Lixo, Ody Fraga, um dos artistas maiores dentro dessa tradição:

"Basicamente [roteiro] é o que resolve a dramaturgia do filme. Implica várias coisas. E ele pode ter que resolver dramaturgicamente uma besteira ou uma grande ideia, mas tecnicamente tem que resolver, tem que estruturar um filme. O filme tem que estar estruturado no roteiro". 18

Exemplos nesse sentido podem ser percebidos nos três excertos reproduzidos a seguir:

```
Estouro na Praça - 42
         EUGENIO: Vai ver que foi nesmo manobra de Wilson Ri -
         COSME: Isto aqui não é Chicago!
         DAMINO: Então, onde é que ela está? Já telefonanos pa
         ra o Pronto Socorro e todos os hospitais. Agora, o
         Candinho está telefonando para as delegacias.
         COSME: E que é que Lina ia fazer nuna delegacia?! De-
         ve é haver una explicação muito simples para êsse a -
   COSME é interrompido quando alguén bate à porta. E LUDWIG, que ven
    toco secretivo, olhando en redor.
         LUDWIG: Preciso muito falar con vocês. Inaginen que...
 . Mas LUDWIG é interrompido pela aproximação de WILSON, todo sorriden
         WILSON: Como é; minha cente? Onde está a rainha? Vin
         dar meu abraço...
         CCSME: Uél Já sabe perder?
         WILSON: Ainda não perdi... Só estou reconhecendo que
         vocês fizeran un bon trabalho.
         DAMINO: Bon, prá quen é forniguinha...
         WILSON: Mas vocês também têm de reconhecer que, se eu
         tivesse un pouco mais fortempo, Sofia entrava con
         três corpos de diferença...
         COSME: Bon, prá quen é elefante...
         WILSON: Mas, onde está a rainha?
         COSME: Está se preparando!
   E bate a porta na cara de WILSON, deixando LUDWIG também do lado de
    fora.
                                                       CORTE PARA
41. SALTO DE BELEZA: NOITE
   De fato. LINA está se preparando.
         LINA: Que horas são?
   O relógio marca 9,10, e, já agora, não sabendo mais o que inventar, tambén MME. BAZIN está nervosa.
         MME. BAZIN: Não se preocupe, chérie. Ainda falta un
         pouco para as oito.
         LINA: Nunca vi un relógio andar tão devagar ...
    A moça faz menção de se levantar da cadeira, provavelmente para o -
    lhar o relogio, e MME. BAZIN, assustada, quase a afoga nuna nova ca
    nada de crene.
         LINA: Daqui a pouco, vou comer êste creme. Estou con
         una fone!
         MME. BAZIN: Posso mandar buscar um sanduiche, chérie.
         LINA: Tá bon, mas anda depressa con essa besuntação,
         ou eu saio assin nesno.
42. CAMARIM E CORREDOR: NOITE
    CANDINHO sorve sofrace etto un guarana, na garrafa, enquanto, agrupa
dos en redor, COSME, DAMINO, EUGENIO, FEROMA e IRACEMA aguardan seu
```

Estouro na Praca, roteiro de Alex Vianv e Alinor Azevedo

- Isso só vai trazê / desgraça!

Edgar está surpreso, não esperava tal atitude.

- Mas tu num vivia dizendo que não aguentava mais ser pobre, Margarida?

Ela não responde. Praticamente, fala consigo mesma.

- Minha vontade era tacar fogo nisso tudo...

Vai sair com o dinheiro na mão. Edgar não deixa. Passa a sua frente, impedindo-lhe a passagem. Fala em tom de súplica. Como quem procurasse acertar e não conseguisse nunca.

- Como é que tu queria que eu fizesse?

Apontando a sala num gesto largo:

- Tu wha que vendendo cachaça e ensinando criancad de favela a gente fica rico?

Margarida apanha un pedaço de barbante e começa a envolver o embrulho. Fala sem olhar para êle:

- Tu só aprendeu a lê, fazê conta e roubar de la Encara-o, agora: Lendó e fazendo conta tu num ganha dinheiro: tem que roubar de la conta de la conta

Edgar se senta num banco da escolinha. Margarida começa a passear pela sala, como se estivosse dando uma aula:

- Não digo que não roube. Rouba! Não sou contra!

Margarida pára. E como se estivesse ensinando a uma criança, abaixase e fala bem junto do rosto dêle, marcando as palavras:

- Mas pobre não pode passar de ladrão de galinha!

Levanta-se novamente e prossegue:

- Você esqueceu disso e trouxe logo cinco milhão pra casa.

Para novamente:

- Conclusão: não vai poder gastar e é capaz de ir parar na cadeia...

As últimas palavras de Margarida, ela já as diz caminhando para o - quintal. Edgar argumenta, por argumentar:

- Roubar pouco é que dá cadeia...

Ela pára, incisiva e imediata:

- Mas rão dá morte. E tu, por causa de ter feitorouse de rico, é capaz de morrer!...

EXTERIOR QUINTALZINHO - EDMAR

Já estão do lado de fora. Margarida não diz nada, agora. Apanha, de passagem, uma caixa de fósforos. Despeja todo o dinheiro numa latrina ve lha, de louça inglesa, enrola um pedaço de jornal, toca fogo na ponta e vai incendiar todo o dinheiro. É quando Edgar segura no seu braço.

Assalto ao Trem Pagador, roteiro de Roberto Farias, com colaboração de Alinor Azevedo

F10. 44 167 - P.M. ZE ZÉ FAZ MOVIMENTO NA DIREÇÃO DA PORTA DA IGREJA. EN PRINEIRO PLANO FECHA A PORTA, COMPLEPANDO O MOVIMENTO DA TO MADA HO 59. ESCURECENDO A CENA. REDAÇÃO DO JORNAL (INTERIOR - DIA) SEQUENCIA Nº 9 168 - P.P. REPORTER Abre uma porta contra a camera. Câmera faz PAN., e enquadra tôda a redação, acompanhando o reporter. Vem no sentido da câmera uma senhorita para ao oruzar com o re porter. Reporter de costas para a câmera. SENHORITA:- Olá ... (Várias mesas ocupadas. Ambiente REPORTER: - Bom dis. normal de trabalho.) Senhorita aponta para o Secretá SENHORITA:- Ele quer falar com você ... rio do jornal com a cabeça. Com uma pancadinha no rosto da Srta. Reporter, virando a cabeça no sentido da câmera e da erta.. REPORTER- Vai me dar o bilhete azul. continua a sua caminhada na dire com certeza. ção do Secretário. 169 - P.M. REPORTER . SECRETARIO Secretário está trabalhando. Olha rapidamente para o rôsto do

O Pagador de Promessas, roteiro de Anselmo Duarte

Essa progressiva qualificação encontrou, no entanto, uma forte contestacão no nascente Cinema Novo. Consoante a redefinida noção de autoria, o filme não deveria ser mais um espelho bem acabado do roteiro, mas revelar-se uma transformação de seus pressupostos, podendo o produto final, inclusive, distanciar-se completamente da premissa original pelo rumo tomado pelas filmagens ou pela montagem. Cada etapa deveria repensar a anterior. Nada de submeter-se a padrões, modelos, fórmulas de escrita, decupagem e encenação, de resto associados a uma estratégia considerada falida, a industrial. O roteiro assumia agora uma função criativa diversa, sendo lugar de experimentação das possibilidades futuras, desenho do caminho próprio de cada filme, instrumento heurístico da concepção e sentido da obra acabada. Não espanta assim, que Glauber Rocha escrevesse 5, 10, 15 versões de um mesmo roteiro, como os de Deus e o Diabo na Terra do Sol, estudados por Josette Manzoni, e que este se pautasse por uma escrita particular, irredutível a teorias e preceitos prévios. como se pode ver agui nesta página de Terra em Transe (1967, p. 33).

Cada diretor, empenhado artisticamente, deveria escrever seu próprio roteiro e muito se falou na época, e mesmo depois, em um suposto desprestígio da função de roteirista nos anos 1960. Se tal ocorreu, algo muito contestável de um ponto de vista mais amplo, não se pode dizer o mesmo do roteiro, cada vez mais prestigiado como peça artística e mesmo literária (os primeiros roteiros brasileiros a serem publicados foram *A Grande Feira* – escrito pelo diretor Roberto Pires –, em 1961, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em 1965). Veja-se o exemplo (p. 34) retirado de *Faustão* (1966), escrito por Eduardo Coutinho.

Em que pese a enorme diversidade artística da prática de roteiro cinemanovista, alguns traços curiosamente a aproximavam da escrita das antigas comédias. Ambos prescindiam de desenvolvimento psicológico,

JULIO : Psulinho, as guerrilhas... tatutatata... In scredito

Paulo protege Silvia que então o beija com arder e Alvaro já se levanta, Julio o pega

JULIO : Alvaro, Alvaro, você não entende, estamos dilacerados'
O Paulo é un moralista, lhe contaminou, não sente que
o tempo se dilui na água, no ar!

Paulo beija Silvia. Todos dansam. Julio da un pulo em cima de uma negra. A cutra, quase nua, dansa mum erotiamo totalisante. Alvaro vai saindo cambalcando. Julio deixa as mulheres, ese pe la cala, cae num sofá com os rapazinhos e as negras. Alvaro sa iu para o fundo, para a piscina. Paulo e Silvia se amam so bei jos violentos, as carnes se misturam. Alvaro perplexo

PAULO : Arrestam um poeta para o cárcere, metem uma granada na boca do poeta:

ALVARO : Ah, São Jorge, quando não é posaível erguer sua lança contra a cabeça do Dragão São Jorge impotente Santo do Povo O povo mergulha mais fundo na miséria da Pé Oh Santo de Esperança, oh Santo algemado, destronado:

Sequência 20

Interior de TV GLOBO

Julio e Paulo andam pelo corredor e passam pelo bar

JULIO : Nunca Vicira, 5 um agitador

PAULO : Ten una mensagem de 16

JULIO : Mão precisamos de fê. Precisamos de pas para desenvol ver o país

PAULO : Desenvolver como? Temos de mudar todo o sistema...

JULIO : Retá louce? Olhe, temos capitais, bilhões investidos em indústrias que dão empregos para milhões. O que precisamos é incentivar o progresso madio

PAULO : Sadio? O que é sadio nesta terra?

JULIO : Você fala como os radicais. Está perdido, o Vieira

PAULO : f a verdade, Julio, 6 a verdade!

Termina un programa de TV. Uma cantora cantendo. Anúncios, reclames Sala de Julio. Paulo.

- VIDA, PAIXÃO E MORTE DO CANGACEIRO FAUSTÃO -

SEQUÊNCIA I - TOCALA

ESTRADA/CAATINGA - EXTERIOR - MADRUGADA

O jovem Henrique Pereira e dois cabras andam calmamente por uma estrada a cavalo. Lusco-fusco da aurora. Atravessam um rischo, Henrique cavalga entre os dois cabras. O jovem traz uma roupa citadina. Uma mula caminha atras dos cavalos, tram portando duas males finas. Tudo isso deve indicar que Henrique veio da capital.

quando se aproximam de uma encruzilhada, soam tiros, de repente. Caem os três cavaleiros. Os cabras estão mortos, Henrique gravemente ferido. Os cavalos, sob os tiros que continuam, fojem a galope. Henrique se arrasta com dificuldades
para atrês de uma pedra, à beira da estrada. Continuam os tiros, partidos de atacantes invisiveis escondidos atrês do mato que bordeja o caminho.

Corta para Faustão e seu bando - no total, oito cangaceirosque andam pela castinga, a alguma distância dali, já com a tenção despertada para os tiros. Um tempo de silêncio. Voltam os tiros. Faustão, sem falar, dirige o bando, sorrateiramente, na direção de onde vêm os tiros.

Corta para o local do conflito: Henrique, perna e estômago empapados de sabgue, atira com esforço. O cêrco se fecha, a-inda invisivel. Acaba a carga de Henrique. Tenta desesperadamente remuniciar-se quando um dos tocaciros pala do mato e investe contra êle, punhal ma mão. Henrique fecha os olhos entregando a alma a Deus, quando o cabra é atingido na cabeça por um tiro inesperado. Cai duro, mas para a frente, no impulso da corrida, e vem morrer em cima de Henrique, que perdeu percialmente os sentidos. Espocam tiros, gritos, rui dos do mato amassado e terra pisada, corpo caindo e passos em fuga.

Ponto de vista de Hneiruq: com olhos baços, vê o cebra morto deitado quase sôbre êle. Ouve passos mais próximos.Sur gem os pés alparcatados de um cangaceiro, que chutam para o lado o cadaver incômodo e param diante dos olhos de Henrique à centímetros. Um dos pés vira para o alto, com delicadeza, a cebeça de Henrique. Este então vê, na vertical, a figura imensa de Faustão. Este ri alto, dentes brencos. Henrique de marcas nesse sentido junto ao argumento ou outros materiais. Como comenta Nelson Pereira dos Santos:

"Deixava à margem qualquer informação sobre a condição humana dos personagens, a não ser o conteúdo e a forma dos diálogos, porque eles, os personagens seriam apresentados de uma forma concreta e global pelos atores em ação".¹⁹

Esta contradição – pedir a atores ou não atores que reproduzissem uma prosódia artificialmente composta –, inclusive, tentou ser superada por diretores como Leon Hirzsman, sobretudo em seus documentários, atentos à fala popular; e Rocha, que dizia que o povo dirigia a si mesmo, estando livre para manifestar-se em sua prosódia, psicologia e comportamento, algo fundamental em um filme como *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). A questão do encaixe dos diálogos nas personagens e, por conseguinte, da credibilidade das mesmas, persistirá até a atualidade, com roteiristas como Fraga e Bráulio Mantovani defendendo a posição de uma transferência dessa tarefa para o *set* de filmagem e para os atores recrutados, de que a elogiada autenticidade dos diálogos e atuações de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) seria o paradigma mais acabado.

A atenção à construção psicológica dos personagens por meio do roteiro será uma reivindicação do jovem Leopoldo Serran. Sua carreira, pensamento e obra serão esmiuçados nos demais textos do catálogo, mas deve-se frisar o quanto sua atenção inaugural para a comunicabilidade do filme com o público se transformará em uma pedra de toque na passagem aos anos 1970. O roteiro deveria buscar o retrato empenhado de seu tema (não da sociedade abstratamente) e ao mesmo tempo traduzi-lo em situações acessíveis ao espectador, mobilizando-o

Faustão, roteiro de Eduardo Coutinho

adequadamente. Não se tratava da antiga subserviência aos modelos de gênero mais tradicionais, de resto mitigados a esta altura pelos diversos revisionismos, mas sim de encontrar mais uma vez uma estrutura adequada à exposição dos conflitos dramáticos. Em certo sentido, pela contenção da retórica, valorização dos vários clímaces internos à narrativa e gosto pela aridez das situações, lembra a mítica figura de Miguel Torres, grande nome da área junto à nova geração. Torres combinava com rara felicidade o perfil da vivência da terra com o talento dramático, credenciando-se para uma carreira bruscamente interrompida pela morte prematura.

Serran se filiava mais diretamente a uma geração egressa dos quadros dos Centros Populares de Cultura e do próprio Cinema Novo, perfilando junto a Eduardo Coutinho, Armando Costa e Antônio Carlos da Fontoura. O objetivo desses novos roteiristas era testar dramaturgias que unissem o caráter autoral à comunicabilidade do filme. Preocupavam-se prioritariamente com uma depuração do texto técnico, concentrando-se nas soluções cênicas. Serran chega a declarar que "roteiro é uma peça literária (...) às vezes é preciso indicar [o enquadramento], mas é cousa de segundo plano". 20 Simbolicamente, ao largar o emprego em uma agência de propaganda em 1976 e passar a viver somente da escrita de roteiros, consolida a função em meio ao cinema brasileiro, já que outros profissionais, por vezes desempenhavam outras funcões, como Orlando Senna ou Fraga, que também dirigiam ou mantinham outros empregos em paralelo, como Alexandre Pires, o roteirista mais acionado da época. O sucesso de filmes como Dona Flor e Seus Dois Maridos (Bruno Barreto, 1976), escrito em parceria com Coutinho, pareciam credenciá-lo em particular, mas o crescimento da produção em meio à ditadura militar forneceu o quadro mais seguro para o estabelecimento regular da profissão de roteirista. Em 1978 dá curso para cerca de 200 alunos na Cinemateca do Museu de

Arte Moderna do Rio de Janeiro, evidenciando a demanda associada ao volume excepcional de produção do período.

Na mesma época, o Museu da Imagem e do Som de São Paulo e a Associação Paulista de Cineastas promovem o seminário O roteiro de cinema no Brasil, reforçando a indicação de que a profissão estava em alta no país. Comentando os encontros para o jornal Última Hora de São Paulo, o crítico e ensaísta Jean-Claude Bernardet, tenta nuançar este novo momento, entendendo a demanda meramente comercial de produtores como um risco: "o sucesso de determinados filmes pode levar à valorização de certas fórmulas de roteiro que deram certo". 21 Além disso, não hierarquiza a produção, afirmando que o julgamento dos roteiros de um Glauber Rocha e de um Tony Vieira deveriam levar em conta não o tipo de cinema que cada um busca, mas se "existe harmonia entre as várias etapas do trabalho cinematográfico". O cerne de cada criação estaria na coerência interna dos trabalhos fílmicos e não em uma comparação descabida. Defende o roteiro como "projeto aberto", a ser enriquecido pela filmagem, interpretação dos atores, montagem e sonorização, uma premissa em verdade cinemanovista. Condenando os "macetes" de roteiro, incita a um novo posicionamento:

"Penso que poderia se partir de uma visão bem larga de dramaturgia; a dramaturgia considerada como um laboratório de experimentação das possibilidades de se relacionar com os homens e com os sistemas sociais, de descoberta do não-sabido e não de divulgação do já sabido. A dramaturgia – a não ser que seja entendida como aplicação de técnicas – envolve a ideia de risco. Fazer uma aposta sobre as perspectivas de vida num determinado momento. Vamos defender um cinema infiel, já que o atual cinema é 'fiel à nossa sociedade'... até demais".²²

Pouco depois seria publicada nos Estados Unidos a mais nova bíblia da escrita técnica, intitulada *Screenplay: the foundations of screenwriting* e de autoria do então desconhecido Syd Field, no qual as ideias de Aristóteles e muitos outros pensadores são organizadas e postas a serviço da eficiência do filme hollywoodiano. A consistência dramática do roteiro volta a ser, sobretudo, uma questão de estrutura, agora o famoso paradigma dos três atos.

A produção industrial não se sustentaria por muito tempo, mas o impulso foi suficiente para o enraizamento da profissão de roteirista no mercado cinematográfico brasileiro. Os anos 1980 conheceriam uma nova geração, com nomes como Doc Comparato, Jorge Durán, Alfredo Oroz, Alcione Araújo e Tairone Feitosa. Serran continua uma referência forte e lidera as ações pela regulamentação da profissão, criação de piso salarial e estabelecimento de um código de conduta. Em 1986 participa da fundação da Associação de Roteiristas Profissionais de Cinema do Rio de Janeiro, cujo primeiro presidente foi Orlando Senna. A agremiação tinha em vista a inserção do profissional em um contexto de produção industrial e defende um aperfeicoamento técnico constante do profissional. No mesmo ano, apoia a iniciativa do antigo FestRio de trazer Field ao certame para participar do seminário A importância do roteiro para cinema e TV. A influência do americano só se faria sentir muitos anos mais tarde, ficando o estilo da maioria dos roteiros da época muito parecido com o de Serran. Um exemplo é O Corpo (1990), escrito por Alfredo Oroz, coadiuvado por Carla Camurati, Elói Calage e José Antônio Garcia (ao lado).

Com trajetórias diversas e um pouco isoladas, estão o novato Jorge Furtado, responsável por futuras pérolas, como *Houve Uma Vez Dois Verões* (2002), *Meu Tio Matou um Cara* (2004) e *Saneamento Básico* (2007), e o veterano Rubens Luchetti, um especialista de filmes B,

SEQUENCIA 5 - HALL DO CINEMA - INTERNA - NOITE

Um grande cartaz de "O ÚLTIMO TANGO EM PARIS" destacando a figura de Marlon Brando, que se exibe no hall do cinema perto da saída. O filme acabou, as pessoas estão saindo.

XAVIER, ladeado por CARMEN e BEATRIZ, estão muito 'contentes e excitados, contrastando com o resto das pessoas, que saem sérias. Parecem ter assistido a 'uma comédia erótica.

Na frente deles saem CINÉFILO I e II.

As conversas se superpõem em parte, enquanto andam ' em direção à saída, ou seja, o cartaz do filme.

XAVIER: Eu falei que a gente não devia ter saído agora ...Não posso nem andar desse jeito.... Maluca aquela garota, matou o cara com um tiro

no final ...

CINÉFILO: (EMOCIONADO) Para mim foi altamente comovente, é a própria imagem da destruição humana ... principalmente de terror, autor dos roteiros dos filmes com o personagem Zé do Caixão, criado por José Mojica Marins, agora trabalhando com Ivan Cardoso em títulos como *O Segredo da Múmia* (1982), As *Sete Vampiras* (1985) e *O Escorpião Escarlate* (1990).

Após o interregno do governo Collor de Mello, outra geração de profissionais, bem mais jovem, comeca sua participação em meio a mudanças radicais no contexto de produção audiovisual. O grupo da Retomada contempla Melanie Dimantas, Paulo Halm, José Roberto Torero, João Emanuel Carneiro, Elena Soárez, Fernando Bonassi e um cada vez mais atuante Bernardet. Na virada do século, entram em cena nomes que rapidamente conquistam notoriedade, como Hilton Lacerda, Luís Bolognesi, Marcal Aguino, José Carvalho e o já citado Mantovani. A recuperação de um espaco de trabalho se dá de forma acelerada, tanto institucionalmente – duas associações são criadas em menos de 15 anos – quanto artisticamente, com os salários alcancando cifras significativas. A chave de compreensão do novo momento é dada por Torero, para quem "os roteiros estão menos introspectivos, menos herméticos". 23 Amparada pela Lei do Audiovisual e um pouco mais tarde por um sem número de editais públicos, a produção floresce e se apoia na capacidade dos novos roteiristas de se dirigirem a um novo público, a classe média. Trabalhos autorais se tornam raros, valorizando-se a capacidade de resposta aos rumos do mercado audiovisual. São traduzidos e publicados inúmeros manuais técnicos estrangeiros (Field, Vogler, Mamet, Carrière, García Marquez), além de roteiros clássicos, nacionais e estrangeiros (Coleção Artemída, da Rocco; Coleção Aplauso, da IMESP), e alguns compêndios brasileiros como o famoso Da criação ao roteiro, de Doc Comparato, esse com várias reedições desde 1984. Alguns filmes novos têm edicões de luxo para seus textos, com direito a farta ilustração dos bastidores. Proliferam as oficinas, os

script doctors e os Laboratórios de Roteiro. Para esses, a procura se revela imensa. Em sua quarta edição, no ano de 2000, foram mais de 200 inscritos para roteiro de longa-metragem, indício de uma demanda represada e do bom momento de produção do país. Os argumentos agora têm muitos "tratamentos", decupagens e análises técnicas e os roteiros procuram o "arco narrativo", embora a professora Luciana Correa de Araújo sugira que há mais de Syd Field na produção do momento do que se imagina. Sobram também os softwares de formatação e escrita do roteiro, como Final Draft, que já traz a padronização básica instituída em 1980 pelas estadunidenses Hillis R. Cole e Judith Haag (*The complete guide to standard script formats: screenplays*), e Story touch – ferramentas da dramaturgia, do brasileiro Paulo Morelli.

A trajetória do roteiro cinematográfico brasileiro compreende hoje mais de cem anos de história, aqui apenas levemente esboçada, e sem atenção a outras formas de dramaturgia que não se utilizam de um texto escrito prévio, ou ainda aos autores que escreviam mais para si mesmos, como um Khouri, um Sganzerla e um Tonacci. Uma história real deve ser capaz de examinar a contribuição, muitas vezes mais decisiva artisticamente, das formas construídas pelos mais diferentes profissionais. Se aqui se privilegiou o roteirista de carreira, nem tão presente assim, em muitos momentos desta história, procurou-se um equilíbrio pela atenção à evolução técnica do texto, muitas vezes empreendida por outros integrantes da equipe de realização. Este texto não pretendeu mais do que ser um leve esboco nesse sentido.

NOTAS

- 1. SANTOS, Nelson Pereira dos, Três vezes Rio, Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- 2. DAHL, Gustavo, "Sobre argumento cinematográfico". In. COSTA, Flávio Moreira da (org.), Cinema moderno, Cinema Novo, Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.
- 3. Filme Cultura, nº 43, jan-abr 1984.
- 4. MANZONI, Josette. *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol.* São Paulo: Annablume, 2006.
- MELO, Luís Alberto Rocha. Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo.
 Dissertação de Mestrado. PPGCOM-UFF. Niterói, 2006.
- 6. http://www.screenplayology.com
- 7. MEHRING, Margaret. *The screenplay: a blend of film form and content.* Boston: Focal Press, 1990.
- 8. RAYNAULD, Isabelle. "Screenwriting". In: ABEL, Richard (org.). The encyclopedia of early cinema. New York: Routledge. 2005.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. A bela época do cinema brasileiro. São Paulo: Perspectiva,
 1976.
- CAPELLARO, Vittorio [e AMBRA, Niraldo]. O Caçador de Diamantes: o primeiro roteiro completo do cinema brasileiro comentado por Máximo Barro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004
- 11. PALMER, Frederick. *Palmer handbook of scenario construction*. Hollywood: Palmer Photoplay Corp., 1922. Vol. 1.
- 12. BALÁZS, Béla. Theory of the film: character and growth of a new art. New York: Dover, 1970
- 13. BORDWELL, David et al. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960.* New York: Columbia University Press. 1985.
- 14. GOMES, Paulo Emílio Sales. *Humberto Mauro. Cataguases. Cinearte.* São Paulo: Perspectiva, 1974.
- 15. GONZAGA, Adhemar. *O enredo*. Cinearte, 15 mar 1937. (reprodução de um texto originalmente publicado no Cinearte-Album de 1931).
- 16. Selecta 20 fev 1929.
- 17. O Tempo, 21 out 1952.
- 18. Filme Cultura, nº 43, jan-abr 1984.
- 19. SANTOS, Nelson Pereira dos, op.cit.
- 20. Última Hora (RJ), 20 set 1979.
- 21. Última Hora (SP), 08 dez 1978.
- 22. Ibidem
- 23. Gazeta Mercantil, 23, 24 e 25 jan 1998.
- 24. Gazeta Mercantil, 09 e 10 mar 2002.

LEOPOLDO SERRAN E A ESCRITA DE UM CINEMA POPULAR

Estevão Garcia

Não seria nada exagerado afirmar, mesmo hoje, após guatro anos de sua morte, que Leopoldo Serran ainda é o mais importante roteirista que o cinema brasileiro já teve. Tal reconhecimento não pretende de nenhuma maneira minimizar a relevância de todos os demais escritores de cinema, nem muito menos estabelecer uma competição entre Serran e seus colegas de profissão. No entanto, em uma época em que no Brasil o termo "roteirista profissional" era muito pouco pronunciado, Serran notabilizou-se como um profissional da escrita que dedicava 100% de seu dia ao cinema. Poucos como ele conseguiram desenvolver uma trajetória tão profícua e longeva, marcada, sobretudo, pela simbiose entre continuidade e qualidade. De 1963 a 2004, seu nome aparece nos créditos de quase 40 títulos – entre filmes e trabalhos para a televisão – como roteirista, argumentista, dialoguista ou simplesmente colaborador. Assumindo sozinho o roteiro ou co-assinando com diretores e outros parceiros, o fato é que Leopoldo Serran por quatro décadas disseminou nas entranhas do cinema brasileiro a sua visão de mundo.

Filho de um oficial da Marinha, morador de Ipanema, cinéfilo frequentador dos cinemas do bairro, foi estudar Direito na PUC-Rio, onde acabou se envolvendo com crítica e cineclubismo, e fez amizade com os futuros diretores do Cinema Novo e com futuros críticos. Sobre esse período, uma vez disse: "eu vim do Metropolitano, o jornal da União Metropolitana de Estudantes do Rio de Janeiro. Foi do Metropolitano que vieram o Cacá Diegues, o Sérgio Augusto, o Nelson Pompéia, o Paulo Perdigão, o David Neves...", para logo em seguida complementar que convivia com

muitos integrantes do CPC da União Nacional dos Estudantes¹. De fato, esse contato com os principais articuladores do CPC foi decisivo em sua formação intelectual e artística. Por meio de sua participação nos encontros da entidade, muitas ideias que formariam a base de seu pensamento sobre cinema popular e de sua defesa da "ideal" relação que o cinema deveria estabelecer com o espectador, foram estimuladas. Anos mais tarde, Serran fez questão de salientar o significado que o CPC exerceu em seu amadurecimento intelectual e o da geração de roteiristas da qual fazia parte, pois todos esses "roteiristas, Armando Costa, Eduardo Coutinho, Antônio Carlos da Fontoura e eu mesmo somos filhos de uma escola de dramaturgia que se chamou Centro Popular de Cultura. Lá se aprendeu muita coisa, não só fazendo pecinhas de teatro como discutindo ideias"².

No meio desse turbilhão ideológico e da agitação política que envolvia o contexto cultural pré-golpe militar, Serran foi um dos poucos que não sentia como uma contradição o fato de amar o cinema clássico narrativo de Hollywood – tão presente em sua infância e adolescência – e ao mesmo tempo almejar a criação de um cinema socialmente engajado e renovador. Não esquecamos que nesse momento havia a conhecida polarização entre CPC e Cinema Novo. Se por um lado, o primeiro não descartava a linguagem do cinema clássico e pretendia instrumentalizá-la a um conteúdo altamente pedagógico, por outro, o segundo desejava experimentar com o estilo e ampliar a voltagem poética, em detrimento do didatismo e da transparência. Serran, entre os dois, queria o meio termo. Não se inclinava nem para um cinema excessivamente didático, cujo maior propósito era arrebanhar o espectador para a sua causa, nem para um cinema "exageradamente" autoral, que se esquecia do espectador por completo. Em ambos os casos, o ponto de sua divergência residia no modo em que essas duas propostas de cinema se relacionavam com o espectador comum. Para o roteirista, o cinema tem como função primeira entreter o

espectador, oferecer-lhe prazer e assumir a sua condição de espetáculo. O cinema, decididamente, não pode ser "chato". Porém, isso não quer dizer que ele deva ser inconsistente ou vazio de ideias. Nem muito menos que precise se submeter incondicionalmente ao gosto do público.

Segundo Serran, "existem três tipos de cinema. Um é aquele filme que é comandado pela plateia, que é feito para ganhar dinheiro. Você faz qualquer coisa vagabunda para atrair o público. O outro é a experiência do seu próprio umbigo: você fica olhando para o seu próprio umbigo e produz um filme a respeito das ideias que tem na cabeça, mas que na maioria das vezes reverte em um pesadelo para a plateia. A terceira maneira é produzir um filme com alguma densidade, de alguma sofisticação, mas que ao mesmo tempo se relaciona com a plateia. Esse é o tipo de trabalho que me interessa"3. O que o roteirista pretende é negociar com o espectador, é participar de um jogo em que a conquista de sua atenção se configura como elemento central. Dar prazer ao espectador sem ser seu escravo, dar o que ele espera disfarçadamente misturado com o que ele a princípio não esperava, oferecer-lhe um espetáculo que também o faça pensar. Todas essas proposições, se já existiam aos 20 anos quando recebeu o convite de Cacá Diegues para co-roteirizar seu longa de estreia Ganga Zumba (1963), só foram de fato sistematizadas, quando direcionou os seus serviços de roteirista para a parcela da produção cinematográfica brasileira de feição mais popular.

Antes disso, co-roteirizou três projetos pessoais, todos eles primeiros filmes de seus respectivos diretores: o já citado *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues; *Desesperato* (1968), de Sérgio Bernardes; e *Copacabana me Engana* (1969), de Antônio Carlos da Fontoura. Como prova de que na maioria das vezes o rótulo "cinema autoral" é bastante problemático, o primeiro filme de Cacá teve o seu roteiro escrito a seis mãos:

as do diretor e as de seus dois roteiristas, Leopoldo Serran e Rubem Rocha Filho. Além do fato de que o filme reelabora um quarto olhar: o de João Felício dos Santos, autor do romance em que o longa se baseia. Constatamos aqui já no primeiro filme de Serran, como em todos os outros em que vai colaborar, um exemplo de autoria compartilhada⁴. Há em *Ganga Zumba* uma certa vontade de diálogo com o público, ao mesmo tempo em que coexiste uma preocupação em não transitar por caminhos e ritmos óbvios. Podemos afirmar que o que reina em *Ganga Zumba* é, sobretudo, a melancolia e o constante trajeto rumo à liberdade, que nunca chega. Temos aqui desenhado um verdadeiro projeto utópico de transformação que, frequentemente, precisa ser adiado. Havia naquele momento algo mais sintomático da geração de seus autores e, portanto, mais coletivo, do que isso?

A captação dos sentimentos e dos dilemas experimentados por um determinado grupo também veremos em *Desesperato*, roteirizado por Serran e Sérgio Bernardes. Desesperato se alinha a filmes como O Desafio (Paulo César Sarraceni, 1965), Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967), O Bravo Guerreiro (Gustavo Dahl, 1968) e A Derrota (Mario Fiorani, 1968), na medida em que também é um retrato dos impasses do intelectual de esquerda diante dos novos rumos do quadro político brasileiro pós-golpe militar. No caso dos dois últimos filmes citados, ainda compartilha o contexto dos acontecimentos de 1968, ficcionalizados no calor da hora. com a diferenca que entremeia sua narrativa com imagens documentais das passeatas estudantis ocorridas naquele ano. Mas Desesperato ainda tem outra diferença, se o comparamos com os seus pares: ele é o único em que o diretor escreveu o roteiro ao lado de um roteirista. Com isso, não queremos afirmar que o longa de Bernardes seja menos autoral do que os demais, muito pelo contrário. Paradoxalmente, a colaboração de Serran fez com que *Desesperato* se tornasse ainda mais pessoal. O fato

de ter sido escrito a quatro mãos, de ter se servido de um segundo olhar, tão envolvido no contexto quanto o do diretor, forneceu ao filme um tom íntimo revelador, tão potente quanto ou até mais que certos títulos desse conjunto de filmes.

O mesmo se pode dizer de Copacabana me Engana. Trata-se de um filme autobiográfico de Antônio Carlos da Fontoura, que narra a história que ele viveu com uma mulher casada e mais velha, no caso, a própria Odete Lara, atriz do filme. Também é uma crônica da juventude da Zona Sul carioca, paisagem que tanto Leopoldo Serran como Armando Costa, os seus dois corroteiristas, conheciam muito bem. Copacabana me Engana é uma interessante comédia urbana que, ao mesmo tempo em que desejava ser uma expressão autoral, aspirava atingir um público mais amplo. Porém, a primeira incursão de Serran em um cinema que se assumia sem culpa como de gênero, se dá no seu trabalho de dialoguista em Máscara da Traição (Roberto Pires, 1969). Aqui, Serran reelabora os diálogos de um roteiro que já tinha lhe chegado pronto. No filme, ouvimos emanar da boca do personagem César (Cláudio Marzo), um contador que sonha em ser artista plástico, um discurso contra os artistas que só olham para o próprio umbigo. Roberto Pires, em entrevistas e em declarações no release para a imprensa de Máscara da Traição⁵, bradava contra o cinema de autor e levantava a bandeira de um cinema de gênero bem realizado e de grande comunicabilidade⁶. Serran, a essas alturas, já tinha formado o seu olhar sobre essa estratégia e o alinhará ao projeto de cinema popular dos próximos diretores com quem trabalhará a seguir: Bruno Barreto. Antônio Calmon e Hugo Carvana, além do seu já parceiro Cacá Diegues.

Com o primeiro, neste período que abrange o auge de sua carreira, escreverá *A Estrela Sobe* (1974), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), *Amor Bandido* (1978) e *Gabriela* (1983). Em todos eles se verá um elogio

à arte popular, seja ela propagada por um aparelho de rádio, pelo carnaval de rua, pelas músicas românticas ou pelo circo. Nos dois filmes adaptados de Jorge Amado, por exemplo, se constatará um claro contraste entre cultura popular e erudita. É notório que esse dualismo já havia nos romances, porém, ele aqui será enfatizado. Veremos na oposição entre Vadinho (cultura popular) e o Dr. Teodoro Madureira (cultura erudita) que o primeiro é multissensorial, cinético, alegre e espontâneo, ao passo que o segundo é monocórdio, estático, enfadonho e protocolar. Em *Gabriela*, a protagonista dorme sem nenhum pudor em um recital de poesia "parnasiana" para logo depois dar uma escapada e ir se divertir de verdade em um espetáculo circense.

Essa oposição entre cultura popular e erudita, na medida em que o Brasil se "moderniza", logo se desdobrará em uma outra oposição, desta vez dentro do próprio âmbito da "cultura popular". Teremos então a defesa de uma arte popular espontânea e genuína e o repúdio ao que seria uma arte popular massiva e manipuladora. Essa nova polaridade está muito bem representada em *Bye Bye Brasil* (Cacá Diegues, 1979). Aqui, presenciamos o conflito entre expressões artísticas já consideradas "arcaicas", como a música popular, o teatro de rua, o circo e até mesmo o cinema; e a modernidade representada pela televisão. Essa modernidade não interessa a Cacá e Serran⁷ e muito menos aos integrantes da Caravana Rolidei, que constatam na existência das "espinhas de peixe" a falência de seu empreendimento. Mais uma vez, a preocupação reside no contato com o espectador: em contraste à interação participativa do público com os espetáculos da caravana, temos os espectadores paralisados, hipnotizados e transformados em zumbis diante da TV⁸.

Há também em *Bye Bye Brasil* um desejo de mostrar o Brasil para muito além do eixo Rio-São Paulo, tão difundido pela televisão brasileira. Este

anseio de Cacá, que Serran também compartilhava, foi desenvolvido pelo roteirista em seus trabalhos ambientados fora dessas duas metrópoles: o próprio *Dona Flor, Um Certo Capitão Rodrigo* (Anselmo Duarte, 1971), *Na Boca do Mundo* (Antônio Pitanga, 1979), *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *O Dia da Caça* (Alberto Graça, 2000), *A Paixão de Jacobina* (Fábio Barreto, 2002), *Onde Anda Você?* (Sergio Rezende, 2004). Além da saga, dividida em quatro episódios, que escreveu para a volta da série *Carga Pesada* (Marcos Paulo, 2003), intitulada *A Grande Viagem*, que literalmente realizou um périplo por todas as regiões do país. No entanto, a maior parte de sua produção teve como cenário o Rio de Janeiro, cidade cujos tipos reais tanto lhe encantavam, vai aparecer sob uma ótica crítica e contundente nas comédias que escreveu com Carvana, Arnaldo Jabor e Calmon. E também no seu único romance publicado, *Arara carioca* (2006).

O que caracteriza todas essas comédias ambientadas no Rio é a maneira ácida como elas elaboram uma espécie de "luta de classes". Inclusive no *Arara carioca*, esse contato entre as classes será evidenciado, sobretudo na passagem em que o protagonista Marco é forçado a sair de sua autossuficiente Zona Sul para visitar Jandira, sua empregada doméstica, nos confins do subúrbio carioca. Em *Se Segura Malandro* (Hugo Carvana, 1977), vemos: um playboy que, enquanto faz *cooper*, assalta os transeuntes, não deixando escapar nem um operário; um casal de retirantes nordestinos que, sem conseguir emprego, rouba os cachorros das madames para depois ganhar um troco pela devolução⁹; um burocrata exemplar, que no dia de receber uma homenagem por seus 30 anos de trabalho irrepreensíveis, enlouquece e sequestra o elevador da repartição; e, finalmente, um economista que é obrigado a morar com a mulher na favela e a trabalhar como operário para merecer o comando das empresas do pai. Em *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978), uma típica família da

classe média é forçada a conviver com um grupo de operários, por conta de uma reforma no apartamento que nunca tem fim.

É, porém, nas comédias que roteirizou com Antônio Calmon que esse ataque ao capitalismo e à burquesia atingiu uma dimensão ainda mais corrosiva e anárquica. Em Gente Fina é Outra Coisa (1977), o empregado doméstico Tadeu (Ney Sant'Anna), tal como o Anjo do Teorema (1968) de Pasolini, entra no mundo da burguesia e, por meio de seu corpo, negocia com seus habitantes. A diferença é que, como diz a música tema, o "Tadeu é pobre" e não pertence à mesma classe de seus patrões. Sendo um subordinado, porque tem menos posses que os poderosos para quem trabalha, é frequentemente humilhado e transformado em joguete dos caprichos das patroas. No entanto, é por meio do sexo que ele terá a possibilidade de reverter o jogo. Em *O Bom Marido* (1978), poder e sexo também são elementos indissociáveis. Afraninho (Paulo César Pereio), negocia o corpo da mulher com um empresário alemão para consequir um contrato de financiamento milionário. Em seguida, voltará a usar a esposa como moeda de troca com um empresário japonês. O filme inicia-se com a seguinte analogia: se antes, em 1500, os primeiros brasileiros ofereciam suas mulheres aos colonizadores portugueses, hoje os nossos burgueses oferecem as suas aos estrangeiros.

Em Nos Embalos de Ipanema (1979), sem dúvida o melhor dessa trilogia, Serran volta ao bairro de sua infância e adolescência. Por meio de uma simulação da estética do documentário, são entrevistadas pessoas que seriam ligadas a Toquinho (André de Biase), apesar de que diante das câmeras, todos dizem que não o conhecem. Há aqui uma revolta contra a desigualdade de oportunidades, um repúdio ao preconceito e uma percepção bastante amarga sobre o papel ocupado pelo poder financeiro no mundo em que vivemos. É com dinheiro que compramos os nossos sonhos,

logo, para realizá-los, muitas vezes somos tentados a nos vender. É o que faz Toquinho para financiar a sua tão distante viagem ao Havaí e para poder frequentar a roda de ipanemenses à qual não pertence. É o que no final faz Verinha (Angelina Muniz), após ver frustrada a sua tentativa de ascender socialmente por meio do casamento.

Leopoldo Serran afirmou: "não posso dizer que sou o principal autor, mas já dei qualidade a muitos filmes, que não a teriam se não os tivesse escrito" 10. Sendo ou não o principal autor, o fato é que Serran teve o seu traço, muitas vezes entrelaçado e fundido a outros traços, presente no cinema brasileiro por quatro décadas. Anônimo e longe dos holofotes, o copiloto não recebe as mesmas glórias quando o piloto do jato supersônico pisa no chão, mas na hora das piruetas e no meio de uma avaria no motor, ele corre os mesmos riscos. Pensando e escrevendo imagens, Leopoldo Serran deu muitas piruetas.

NOTAS

- 1. "'Cinema brasileiro virou coisa que fede' roteirista consagrado analisa a situação do cinema nacional de hoje", O Estado, 13 jul 1988.
- 2. SILVA, Alberto, "Diretor de cinema pode enganar. Roteirista, não", Última Hora, 20 set 1979.
- 3. DEWEIK, Sabina, "A face oculta do sucesso de O Quatrilho", Jornal da Tarde, 5 abr 1996.
- 4. Serran dirá: "O trabalho em equipe é muito mais fecundo. É preciso ter humildade para saber que duas cabeças juntas trabalham melhor que uma. Não posso ficar no quarto como o deus Onan, dizendo 'eu não preciso de mulher, eu me basto'", CAETANO, Maria do Rosário, "O tempo do gênio sozinho já acabou", Correio Braziliense, 1 nov 1987.
- 5. Material disponível no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- 6. A curiosidade é que *Máscara da Traição* foi produzido pela Mapa Filmes e distribuído pela Difilm, empresas em que um dos principais sócios era Glauber Rocha, que no mesmo ano lançava pela sua produtora e distribuidora *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Se este filme de Glauber pode ser considerado por muitos como uma tentativa de maior contato com o público, em comparação a seus filmes anteriores, não podemos dizer que ele opera nos mesmos termos e por meio das mesmas estratégias de um filme como *Máscara da Traição* e de outras produções de fato comerciais do período.
- 7. "Eu sou um escritor de cinema, tevê é uma circunstância. Se eu puder não trabalhar para a televisão, eu prefiro". DEWEIK, Sabina. *op.cit*.
- 8. A televisão, sobretudo as telenovelas, já tinha sido retratada com um olhar bastante crítico em *Marília e Marina* (1976), filme que roteirizou com Luiz Fernando Goulart.
- 9. Podemos comparar esse *plot* com *Couro de Gato*, curta dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, incluído como episódio em *Cinco Vezes Favela* (1962), longa produzido pelo CPC. No filme de Joaquim Pedro, meninos da favela roubam os gatos das madames ricas, símbolo de futilidade, para vendê-los aos fabricantes de tamborim.
- 10. SERRAN, Leopoldo, "Um roteirista: Leopoldo Serran", entrevista a Sérvulo Siqueira e José Haroldo Pereira, *Filme Cultura* n. 32, fev. 1979.

"Roteirista, juntamente comigo e com Armando Costa, de meu primeiro longa-metragem, Copacabana me Engana, Leopoldo Serran enriqueceu o filme com sua elegância e seu humor sardônico, particularmente notável nas cenas em que o personagem Marquinhos (Carlos Mossy) contracena com o personagem Alfeu (Paulo Gracindo). Posteriormente, na TV Globo, tive o imenso prazer de compartilhar com ele, Aguinaldo Silva e Doc Comparato, da criação da série Plantão de Polícia. De uma cultura e de uma rebeldia insuperáveis, Leopoldo sempre foi para mim a epítome de um roteirista que jamais aceitou desmerecer seu talento e sua arte em troca de retornos meramente financeiros. Em suma, um verdadeiro e autêntico artista do drama e da palavra."

ANTÔNIO CARLOS DA FONTOURA
[Cineasta, roteirista, diretor de *Copacabana me Engana*]



"Sempre tive grande admiração e respeito pela obra do Leopoldo. Trabalhei com ele escrevendo à mão em vários trabalhos. Muitas saudades dele, do mau humor sempre criativo e desejando o melhor. Assim como tantos outros roteiristas, nos faz a maior falta tanto na televisão como no cinema, e que bom que estejam fazendo essa homenagem a ele. Um profissional que infelizmente nos deixou muito cedo e que até hoje nos faz muita falta, deixando boas lembranças e saudades."

MARCOS PAULO

[Diretor de televisão e ator]

"Leopoldo Serran, um dos melhores roteiristas com quem tive o privilégio de trabalhar.

A Estrela Sobe, Dona Flor, Amor Bandido e

O Que é Isso, Companheiro?, o meu primeiro
sucesso de crítica e de público, o maior sucesso
da minha carreira, meu primeiro filme com roteiro original e meu filme que foi indicado para o
Oscar, respectivamente. Leopoldo era implacável e delicado, romântico e cínico, conservador e
ousado, enfim, complexo como a vida."

BRUNO BARRETO
[Cineasta]

LEOPOLDO SERRAN – UMA CÂMERA SOBRE LIVROS

Guilherme Sarmiento

Antes de avaliar os méritos das adaptações cinematográficas realizadas por Leopoldo Serran, gostaria de chamar a atenção para algumas dificuldades que todo crítico ou ensaísta encontra ao tratar o roteiro como um elemento autônomo, ainda mais aqueles cujos "espíritos" são transpostos dos mais diversos gêneros literários - conto, romance, poesia, autobiografia etc. A primeira delas diz respeito ao próprio estatuto criativo do roteirista dentro da obra cinematográfica. Roteirizar é perpetuar um silêncio solene em torno de si e de seu ato. O escritor de roteiro fica ali. ao longe, observando orgulhoso o germinar de uma vida que também lhe pertence, recebendo as congratulações de seus pares, mas, de maneira geral, sendo um completo desconhecido para o grande público. Escreve a quatro, seis mãos. O vigor de seu traco acaba escondido após a transposição final para a tela. Então, como resgatar a pureza desse gesto, de modo a que revele a potência de seu autor? Como devolver a Serran o que é de Serran? Essa pergunta ganha ainda maior contundência guando, somada às prerrogativas do ofício, tem-se como pano de fundo a obra que deu origem ao filme - o livro.

Outra questão, não menos contundente, tem a ver com a falta de uma metodologia mais apurada de análise do trabalho de roteirização, que observe os resíduos presentes num processo de adaptação cinematográfica, cujo andamento produz, pelo menos, dois níveis de intertextualidade. Talvez pela desvalorização do roteirista como autor, esse método ainda não tenha adquirido forma e produzido análises mais aproximadas da carpintaria exigida pelo específico da função. Por exemplo, geralmente,

quando se fala de "adaptação", os estudiosos traçam uma linha reta entre o livro e o filme, esquecendo-se que no meio do caminho há uma pedra-de-toque, o roteiro. E que sua escritura exigiu o descarte de inúmeras versões, esquecidas após o feitiço impositivo das imagens em movimento. Ir direto à obra fílmica torna o caminho mais curto, mas não mais revelador quanto à real magnitude de se adaptar literatura para cinema, nem mais sugestivo do valor da transposição dramatúrgica realizada por quaisquer roteiristas.

Por isso, temos de ser cautelosos ao utilizar os filmes como fonte direta do olhar de Serran sobre o mundo e, também, sobre os livros que leu e traduziu em sequências, cenas e *plot points*. Infelizmente há no Brasil um grande vazio de publicações de roteiros – que eu saiba, Leopoldo Serran publicou somente três: *Tudo Bem, Duas histórias para cinema* e *Shirley, a história de um travesti* – e um despreparo do próprio aparato cinematográfico em preservar todos os vãos (e desvãos) de sua memória. Sabendo dessas lacunas desde o início, resta entender como o roteirista, diante de tantos ruídos e interferências, deixou ali o selo de sua qualidade criativa. E parte desse selo só pode ser encontrada hoje em decorrência da maior das "fraquezas" do cinema brasileiro, condição, inclusive, tantas vezes criticada pelo próprio Serran: sua informalidade.

Por seu estatuto pré-industrial, fazer cinema no Brasil é, antes de tudo, um engajamento afetivo, uma parceria em torno de um projeto cuja execução exige algum grau de envolvimento ou parentesco. Isso, independentemente da natureza do projeto. Podemos afirmar, portanto, que Serran compartilhava certos valores estéticos e ideológicos com quem trabalhou de forma regular. Bruno Barreto, Antônio Calmon, mesmo Cacá Diegues, postulavam – e postulam – o sonho de um cinema narrativo e popular, ambições somente permitidas àqueles que se apoiam numa fábula bem

estruturada. Para esses diretores, a narrativa vem antes do estilo e, por ser, acima de tudo, um contador de histórias, o roteirista encontrou a interlocucão ideal para desenvolver plenamente o seu talento.

Esse projeto cinematográfico – construído concomitante e em oposição ao cinema de autor - explica, também, a predominância entre as adaptações escritas por Serran de romances com uma estrutura clássica e convencional. Mais uma vez fica difícil afirmar sua autonomia nessas escolhas, mas o fato é que ele adquiriu uma imbatível expertise nessa área, o que pode ser comprovado simplesmente percorrendo os títulos dos livros a partir dos quais baseou grande parte de sua obra. Dona Flor e Seus Dois Maridos (Bruno Barreto, 1976) e Gabriela (Bruno Barreto, 1983), de Jorge Amado; Um Certo Capitão Rodrigo (Anselmo Duarte, 1971), de Érico Veríssimo: Faca de Dois Gumes (Murilo Salles, 1989). de Fernando Sabino; Engraçadinha (Denise Saraceni, 1995), de Nelson Rodrigues, são narrativas mais próximas estilisticamente do século XIX que do século XX, ou seja, essas "opções" parecem condicionadas e motivadas por padrões literários bem marcantes. Anunciam uma maneira de "ler" o cinema e, sobretudo, aprofundam certas polarizações para quem viveu os anos 1960, quando um dos assuntos era o que - e como - adaptar.

Se pegarmos as adaptações realizadas pelo Cinema Novo, por exemplo, veremos outros tipos de "preferências" literárias. O movimento buscou inspiração, especialmente, nos escritores modernistas, cujas preocupações teórica e conceitual aproximava a narrativa da alegoria, bem como naqueles que tornavam a escrita uma constante vigília metalinguística ou ideológica. Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo, transpôs para o cinema *Macunaíma* (1969), de Mário de Andrade, e reverenciou a herança antiacademicista da Semana de 22 em filmes como *O Homem do Pau*

Brasil (1982). Mesmo quando os cinemanovistas menos fervorosos adaptavam escritores com uma prosa mais tradicional – penso em Graciliano Ramos –, este "tradicionalismo" trazia uma deslocada reflexão sobre o ato de escrita e, por meio da estética da fome, pode-se, inclusive, perceber as exigências de uma expressão magra, seca, nordestina, própria a muitos textos do escritor alagoano.

Claro que essas polarizações por vezes perdem o sentido, ainda mais tendo em vista que Leopoldo Serran estreou no cinema com *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963), uma adaptação impactante do livro de João Felício dos Santos. Para Glauber Rocha, escreveu, inclusive, uma adaptação do romance de José Lins do Rego, *Riacho Doce*, que jamais saiu do papel. Mas, apesar desses trabalhos pontuais e do respeito mútuo guardado entre as partes, suas transposições literárias, conforme avançamos em sua trajetória, anunciam posicionamentos firmes em defesa de um cinema menos hermético e autoral. Isso ficou bastante marcado no momento em que traduziu *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976), clássico de Jorge Amado, para as telas, em meados da década de 1970.

Hoje, parece forçado, mas adaptar Jorge Amado naquela época beirava o atrevimento. Desde a década de 1960, o escritor baiano apostava em uma prosa que cantava de forma despudorada o gozo da existência, realçava as forças matriciais, mágicas e religiosas como geradoras de transformação social, deixando para trás o realismo socialista que o fizera reconhecido internacionalmente. Somente na década de 1970, conforme o sentido de "popular" deixava os emblemas da foice e do martelo para se enriquecer nos terreiros, feiras e prostíbulos, que o universo amadiano foi redimido pelo cinema. Numa entrevista dada à *Filme Cultura*, Leopoldo Serran afirmou categoricamente: "Jorge Amado é um fabulista e por isso muitos intelectuais torcem o nariz para ele. Em suas fábulas, o povo é o herói e

elas retratam o amor que ele tem pelo povo. [...] Fico pasmo de horror quando noto que não compreendem estas coisas".1

Aqui, nestas poucas palavras em defesa de Jorge Amado, transparece o valor dado pelo roteirista à capacidade de fabulação, algo que sua adaptação do romance manteve intacta. Para muitos, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* é um dos mais bem sucedidos trabalhos de Serran justamente por isto: pelo agudo senso de sintetização da fábula e, acima de tudo, de preservação do enredo que, no livro, obedece à lógica da memória e da nostalgia. As idas e vindas entre o presente e o passado de Dona Flor, desencadeadas por sua viuvez, dão a Vadinho a pátina de uma lembrança mal dormida e, ao mesmo tempo, a transparência de uma alma penada, um íncubo sonhado, muito bem transposto pela obra cinematográfica. Mas, se compararmos a construção literária com a fílmica, veremos que esta última reduziu as oscilações temporais em blocos bem marcados de tempo, revelando o cuidado extra do roteirista com a legibilidade da trama, de sua sustentação espaciotemporal dentro de uma organização de cenas e sequências bem localizadas.

Defendendo Jorge Amado, portanto, Serran destacava no escritor as qualidades dramatúrgicas que lhe foram caras durante toda a vida. Demonstrava seu gosto por uma história bem contada e sua necessidade íntima de aproximação com a mística popular. Nas adaptações realizadas por ele subjaz a busca de uma escritura épica adequada à formação "sociológica" do Brasil, aproximando-o, com isto, das correntes fundadoras da antropofagia – embora seu "modernismo" fosse mais temático do que formal. Entre *Ganga Zumba* e *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995) – dois filmes importantes tanto para o Cinema Novo quanto para a Retomada – coube o registro de um olhar atento à diversidade étnica brasileira, atenção também encontrada em *Um Certo Capitão Rodrigo*

(Anselmo Duarte, 1971) e *A Paixão de Jacobina* (Fábio Barreto, 2002), adaptação do livro de Luiz Antônio de Assis, que também foi a sua última adaptação para o cinema.

Certamente estas preocupações não foram exclusivas de quem adaptou. mas já se encontravam, em maior ou menor grau, nas obras de origem. Porém, percebê-las não exime de Leopoldo Serran a responsabilidade de tornar determinados aspectos dos romances convergentes à sua própria noção de dramaturgia. Ele possuía uma visão bem particular do gênero épico, que se refletiu no modo como realçou o caráter de seus heróis "emprestados". Somente o Capitão Rodrigo age em conformidade com aquilo que se espera de um protagonismo heroico, embora seja um dos trabalhos menos gueridos pelo roteirista. Por outro lado, Ganga Zumba parece reticente em admitir a heranca querreira: Jorge Braganca, em Faca de Dois Gumes, age, mas a reação a seu ato toma proporções imprevistas; seu ensimesmado Ângelo Gardoni, protagonista de O Quatrilho, vê impassivelmente a mulher ser assediada e seguestrada pelo sócio; suas heroínas também estão longe de serem convencionais, tornando suas transposições fílmicas numa galeria dentro da qual reina, de forma absoluta, a sombra melancólica do anti-heroísmo.

Uma das adaptações mais reveladoras destas nuanças criativas impostas pela mão de Serran é o filme *O Que é Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997). Sem dúvida, um de seus trabalhos mais polêmicos. Ao adaptar a obra, modificando determinados aspectos dramatúrgicos e formais do livro, Serran – assim como o diretor – deixou ali marcas muito contundentes de seu artesanato. Uma delas, como destacamos anteriormente: sua capacidade de sintetizar a trama, por mais complexa, numa fábula bem definida. Se pegarmos o livro *O Que é Isso, Companheiro?* veremos que sua concepção espaciotemporal obedece aos caprichos da memória, de

uma forma muito mais radical do que a encontrada em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. O livro inicia-se no Chile, em plena queda de Allende, e vai tracejando curvas que muitas vezes se perdem ou se diluem no meio da fumaça e dos estopins da ditadura. Gabeira narra lá da frente, no momento da anistia. Aquele jovem engajado, através do qual manifesta suas resenhas sobre o Brasil pós-golpe, já não existe mais. Serran teve de materializar este fantasma. Deixou de lado as oscilações próprias da lembrança para focar o que lhe interessava como narrador: o sequestro do embaixador americano.

Reduzir o livro a este trecho – o sequestro ocupa menos de um quarto de *O Que é Isso, Companheiro?* – teve óbvias consequências sobre a trama. A primeira delas, o enfraquecimento da voz do protagonista e a abertura à apresentação de outras personagens, que adquiriram autonomia no filme. De um livro monocórdico, unilateral, Serran criou uma constelação de personagens que pulverizou os pontos de vista sobre um mesmo e único ato. Nas memórias de Fernando Gabeira os personagens só existiam através do seu olhar, enquanto que no filme os painéis exteriores aos deslocamentos do memorialista ganharam a denominação de "plots". Pelo menos três podem ser apontados na versão cinematográfica: o dos guerrilheiros, seus preparativos para o sequestro do embaixador americano; o da vida cotidiana, familiar, do diplomata antes e durante a ação traumática e, finalmente, o dos agentes policiais utilizando-se da espionagem e da tortura para desarticular as células "terroristas".

Este artifício tornou a narrativa mais dinâmica e cinematográfica, intercalando cenas para o melhor usufruto do suspense. Mas também incidiu diretamente sobre a constituição psicológica das personagens, e, deste modo, chegamos à segunda marca criativa de Leopoldo Serran: seu

afeto pelo carácter oscilante dos heróis. Aqui, muito mais enfático por não ser completamente fiel às palavras de Fernando Gabeira, que, se não se autodenominou herói de sua saga particular, pouco fez para descrever detalhadamente a face do terror em sua vertente policial ou revolucionária. Há em *O Que é Isso, Companheiro?* (livro) um distanciamento do passado quase brechtiano que, através de um humor refinado e um senso agudo de análise, encena as imagens da memória como uma farsa malsucedida. Aliás, a metáfora do teatro é utilizada com fartura no livro, sendo aproveitada em seus mais variados aspectos pelo roteirista. O sentido farsesco do golpe e das ações revolucionárias ganhou contraste redobrado pela escolha dos atores e pela direção carregada de Bruno Barreto.

E aqui retornamos ao nosso dilema inicial: pelo que se vê na tela, Serran trabalhou nos intervalos de uma prosa evocativa, revisionista, articulando um mundo sem heróis e sem mocinhos, jovens forçados a escolher uma posição, um lugar, um contexto, sem prever seus desdobramentos em direção à crueldade. Mas, neste caso, como separar sua mão da do diretor que pôs seu texto encenado diante do público? Como devolver a Serran o que é de Serran?

Talvez a melhor maneira de se encontrar algum esboço de resposta seja observando este gesto através de um texto solo, uma mirada nostálgica do passado publicada em 2006, pouco antes de sua morte: o romance *Arara carioca*². A incursão no universo literário realizada por Leopoldo Serran espelhou o modo pelo qual Fernando Gabeira elaborou estilisticamente sua prosa e, ao mesmo tempo, devolveu ao mundo editorial um reflexo desviado de sua origem. Pode-se ler *Arara carioca* como um comentário extenso a respeito da construção dramática e ideológica de *O Que é Isso, Companheiro?*, uma leitura crítica que reforça a autonomia formal adquirida no momento do escaletamento do filme, quase dez anos antes.

Construído como um panorama afetivo sobre sua geração, *Arara carioca* se bifurca entre o presente e o passado de Marco, um sujeito simples e despretensioso, que, enquanto deixa o corpo pender acima do chão, embalado pelo balanço de uma rede, avalia alguns momentos de seu passado. Como Brás Cubas, o protagonista do livro é um corpo sem substância – não sabemos quando e onde se narra a história –, tornando sua presença impalpável e sua existência dependente exclusivamente de suas memórias. Este dispositivo no livro em nenhum momento reduz o poder fabular de Leopoldo Serran, cuja concisão exclui qualquer avanço ou recuo demasiadamente brusco, que perca os leitores da linha do tempo escolhida. Ele mantem a narrativa estreitada a um período específico da vida da personagem, o início da década de 1970, e a dois acontecimentos desestabilizadores de sua existência pacata: uma paixão avassaladora pela jovem Laura, "mulher fatal", e o seu envolvimento com Roque, líder da querrilha urbana.

Em *Arara carioca*, Leopoldo Serran demonstra ser um grande frasista, transparece em vários momentos de sua escrita a facilidade em criar figuras de linguagem alusivas e poéticas. "A vítima é o carpinteiro de seu cadafalso", "as palavras navegavam envoltas em fumaça como o suspiro de um dragão exausto", deixam entrever o grande escritor que sustentava as mãos do roteirista. Se nos voltarmos para a construção de seu herói, Marco, então veremos que para ele convergem anos de trato com criaturas fragilizadas, mais vitimadas por ações exteriores do que senhoras de sua própria jornada. O protagonista do livro vê, sem reação, Laura partir e se casar com um conhecido endinheirado; seu apartamento é transformado num "aparelho" revolucionário sem sua adesão ao projeto comunista. Ele parece boiar na superfície de forças históricas e passionais, num interessante contraponto ao engajamento político do autor de *O Que é Isso, Companheiro?*.

Após chegar ao final das aventuras de Marco, entretanto, a pergunta permanece. Diante deste constante diálogo do roteirista com os diretores e com os escritores dos livros que adaptou, como encontrá-lo integralmente nas obras? E para quê? Congelar seu gesto, individualizá-lo, não se constituiria numa agressão à liberdade de um artista em perpétuo trânsito entre livros e câmeras, uma agressão às paisagens colhidas na interseção de uma arte compartilhada? Maior e mais gratificante trabalho seria levar este texto até o limite do movimento, pegar o romance Arara carioca e transubstanciá-lo, empurrando as personagens fixas no papel para o vórtice das lentes, para este olhar total, este pan-óptico narrativo que se criou no cinematógrafo e se dirige a outras e novas interfaces. Devolver a imaginação de Leopoldo Serran ao seu elemento de luzes e sombras. Torná-la viva, colorida e falante, reproduzindo o ato de um mestre para além dele e de sua época, traduzindo de forma dinâmica as maravilhas de uma criação impura, ciente de que o cinema, mais do que qualquer outra manifestação artística, não tem autoria.

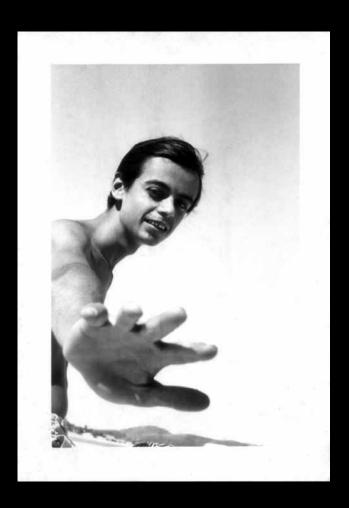
NOTAS

"Acho mais do que oportuno lembrar a figura de Leopoldo Serran, esse artista tão talentoso e importante, que corre o risco de ser colocado na obscuridade e sumir da memória tantas vezes mesquinha de nosso cinema.

Devo minha formação de roteirista ao Leopoldo e ao Armando Costa. E no ambiente mais inesperado que se possa imaginar: o da pornochanchada. Eles dois vinham do CPC (Centro Popular de Cultura), que, como o nome indica, pretendia fazer cultura para o povo, para politizá-lo. Temáticas nordestinas, teatro sub-brechtiano, shows musicais "de esquerda" para a Zona Sul, e outras formas de "cultura popular". Não vou nem falar do Cinema Novo. Não sei se eles tinham uma agenda, mas tanto o Leopoldo, que tentara antes a publicidade, quanto o Armando, um boêmio precocemente falecido e de uma fantástica capacidade criativa, precisavam sobreviver. Leopoldo tinha dois filhos para criar, o Armando Costa tinha que sustentar sua mãe. E quem pagava, pouco mas pagava, eram os produtores de pornochanchada.

¹ SERRAN, Leopoldo, "Um roteirista: Leopoldo Serran", entrevista a Sérvulo Siqueira e José Haroldo Pereira, Filme Cultura n. 32, fev. 1979, p. 103.

² SERRAN, Leopoldo, Arara carioca, São Paulo: Girafa, 2006.



Fui convidado para dirigir uma história do Armando que virou filme de episódios, com ele e o Leopoldo: *Gente Fina é Outra Coisa*. Nesse filme aprendi quase tudo que eu sei sobre roteiro. Colaboramos em seguida em *O Bom Marido* e *Nos Embalos de Ipanema*. Eu já estava formado e feito mestrado, sem falar que inventáramos um novo gênero a "pornochanchada política" ou "pornochanchada de esquerda", como quiserem. Está lá nos filmes para quem quiser ver.

Creio que o bom Armando já tinha nos deixado para tornar-se um anjo torto quando o Leopoldo teve premiado seu magistral roteiro *Revólver de Brinquedo*. Eu, graças à influência de meu mestre e padrinho Glauber Rocha, que sempre demonstrou tolerância com esse prostituto, tinha algum dinheirinho de um financiamento da Embrafilme. O Leopoldo teve a generosidade de me aceitar como diretor. E foi assim que com dois barbantes e um palito de fósforo realizei o que considero um dos dois meus melhores filmes. *Revólver de Brinquedo* seguiu ao pé da letra o roteiro dele e é uma pequena grande obraprima. Não posso prová-lo, hoje em dia não existe uma cópia, se existe agradeceria se alguém a descobrisse.

Meus caminhos e os de Leopoldo se separaram, meus clientes se tornaram raros até que veio um convite inesperado. Leopoldo me sugerira para dirigir um roteiro seu de encomenda, produzido por e estrelado por Jece Valadão, o grande cafajeste do Cinema Nacional. Eu estava na mais total miséria, imerso nas drogas e em minha maldição pessoal, vivendo da caridade de desconhecidos, e o convite caiu do céu. Mas era, de certa forma, uma roubada. Tratava-se de uma biografia de Mariel Mariscott de Mattos, um dos Homens de Ouro, um dos fundadores do Esquadrão da Morte, acusado de ser policial corrupto, queimador de arquivo e, heresia das heresias, matador de Lúcio Flávio. Já haviam sido feitos dois filmes sobre esse bandido de classe média, assaltante de bancos e que também praticava queima de arquivos.

Na época vivia-se sob o tação da ditadura militar, da censura, da tortura, da execução sumária. Qualquer manifestação de rebeldia, mesmo criminal, era bem-vinda. Esses filmes, na verdade eram hagiografias de Lúcio Flávio, terrivelmente maniqueístas. Não foi com esse linguajar erudito que o Jece e seu brilhante filho Beto Valadão, o corroteirista do Leopoldo, me explicaram a proposta. Segundo eles, o Mariel queria apenas mostrar sua versão dos fatos. Como mais tarde o Leopoldo me explicou, tanto o Mariel quanto o Lúcio eram dois psicopatas, que estavam apenas formalmente em lados opostos da Lei. Ambos eram matadores, sádicos, profundamente narcisistas e travavam um duelo subterrâneo quase genetiano, de fascínio de um pelo outro. Leopoldo, numa manobra brilhante, conseguiria escrever o roteiro no fio da navalha, sem resvalar nem para um lado nem para o outro.

Temos mais de meia dúzia de trabalhos juntos, que eu dirigi. Outros em cinema, que eu comecei e ele acabou. Quando eu fui para a Globo, já desintoxicado, sóbrio e bom rapaz, sempre que havia oportunidade eu o indicava. Quando estava em Nova York de férias, e os Barreto me chamaram para fazer o segundo tratamento de *O Quatrilho*, que eu adaptara do livro para uma minissérie de TV, eu não quis porque estava numa ótima, mas indiquei o Leopoldo. Fiz com o Barretão um *gentlemen's agreement* para assinar somente como adaptador. Jamais reivindiquei o crédito de roteirista. Quando o filme foi indicado para o Oscar, fiquei feliz pelo Leopoldo.



Nos últimos tempos ele andava por demais revoltado, as encomendas rareavam, havia novos roteiristas e ele também estava farto dos diretores que não sabiam escrever uma linha, assinavam "um filme de", e pagavam mal, quando pagavam. Mas o que importa é o roteiro inédito que ele deixou atrás, ambientado em Lisboa, de uma beleza e originalidade inéditas. Leopoldo escrevia em bloquinhos, a lápis, rigorosamente apontados. Depois seu filho os datilografava. Ainda me lembro de algumas tardes num dos apartamentos em que ele morou. Daquela barbicha, daquele homem digno, que às vezes me parecia de outros tempos, de outras épocas.

Às vezes sinto saudades e choro por Leopoldo Serran."

ANTÔNIO CALMON
[Cineasta, roteirista, diretor de *Nos Embalos de Ipanema* e *Eu Matei Lúcio Flávio*]

ALINOR AZEVEDO E LEOPOLDO SERRAN: ESCRITORES DE CINEMA

Luís Alberto Rocha Melo

Um dos traços mais inquietantes do ofício de roteirista é a sua "invisibilidade". O filme, uma vez finalizado, tende a fazer desaparecer o trabalho prévio de construção, que inclui a feitura do argumento e do roteiro. Via de regra, o espectador não deve perceber o roteiro, mas ser por ele conduzido como se tudo se desse no agui-agora do som e das imagens em movimento. É curioso notar que isso se aplica tanto a filmes de mercado, voltados para o grande público, quanto para o cinema dito "de vanguarda" ou "de autor". No primeiro caso, o roteiro é tradicionalmente reconhecido como peca fundamental na engrenagem econômica que rege a indústria, mas o chamado "filme de roteirista" segue sendo uma exceção, em geral criticada por suas próprias pretensões intelectuais. Por outro lado, instituiu-se um certo folclore publicitário com base no desprezo que os cineastas-autores devotariam ao roteiro, considerando-o um resquício arcaico do cinema industrial – muito embora dele fizessem uso, frequentemente recorrendo a roteiristas profissionais para garantir a viabilidade de seus projetos junto a produtores e financiadores.

Assim, ao contrário de outros setores-chave da criação cinematográfica (fotografia, montagem etc.), o roteiro possui a singularidade de ser visto tanto como ferramenta essencial quanto como uma espécie de mal necessário. Isso explica porque – sobretudo em cinematografias não industrializadas como a brasileira – o roteiro tem passado por sucessivos ciclos de valorização intercalados por momentos em que ele é velada ou francamente menosprezado. É verdade que esses momentos de

desprestígio são breves e nem sempre justificáveis. No Brasil, durante as décadas de 1920 e 1950, o roteiro foi objeto de muitas discussões, que em geral tendiam a enxergá-lo como elemento primordial de um filme. Já os anos 1930-40 e, depois, 1960-70, não foram tão generosos para o escritor de cinema. De 1980 para cá não se tem cogitado pôr em dúvida a importância ou a necessidade do roteiro no processo de realização de um filme, até porque, sobretudo a partir de meados dos anos 1990, captadores de recursos e editais públicos assim o exigem.

Os percalços e as oscilações típicas do ofício acabaram por dotar os argumentistas e roteiristas profissionais de uma desconfiança histórica em relação ao próprio meio cinematográfico. Daí também um certo ar "superior" que ostentam diante da eventual incapacidade dos cineastas em captar determinadas sutilezas ou qualidades literárias específicas do roteiro, em filmes que não traduziriam com eficiência ou honestidade as ideias e a sensibilidade do escritor. Resulta que a prática do roteiro comprime-se entre a adequação forçada à encomenda e a traição daqueles que a concretizam (produtores e diretores). Nesse sentido, o roteirista é quase sempre um autor inédito.

No Brasil, dois argumentistas-roteiristas se destacaram como figuras fundamentais no processo de criação cinematográfica: Alinor Azevedo (1913-1974) e Leopoldo Serran (1942-2008). Ambos conseguiram, cada um à sua maneira, romper com a "invisibilidade" característica do roteiro, contribuindo para o desenvolvimento do que se chama, de forma um tanto imprecisa e talvez excessivamente redutora, de "cinema moderno" brasileiro.

Em contextos e épocas diferentes, de forma discreta, mas decisiva, Alinor Azevedo e Leopoldo Serran foram importantes interlocutores junto aos cineastas com os quais trabalharam. O momento mais fértil da produção do primeiro se dá entre os anos 1943-59, com esparsas contribuições em roteiros ao longo dos anos 1960; a trajetória de Leopoldo Serran, por sua vez, tem início em 1963 e se estende até meados dos 2000, sendo que o período mais prolífico certamente correspondeu aos anos 1970-80. Assim, entre Alinor Azevedo e Leopoldo Serran existe uma clara fronteira geracional. A delimitar essa fronteira, o *marco zero* ideológico instituído pelo Cinema Novo, que tornou soberana a figura do diretorautor e ofuscou a do roteirista profissional.

Não que no período anterior ao Cinema Novo o roteiro fosse especialmente privilegiado. Mas, sobretudo nos anos 1949-55, o desejo de industrialização do cinema brasileiro (presente tanto na fundação dos grandes estúdios paulistas quanto nas discussões sobre o chamado "cinema independente") reservou ao argumento e ao roteiro importância considerável. O simples debate em torno do "conteúdo brasileiro" das histórias a serem levadas à tela, tão caro a cineastas como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, já exprime a crença na função estratégica do roteirista. Se durante os anos 1950 acreditava-se que esse "conteúdo" poderia ser expresso por meio da palavra escrita (isto é, através dos argumentos), os cineastas surgidos nos anos 1960 irão deslocar a mesma questão para a imagem, fazendo da fotografia o principal instrumento de representação do real, em uma clara evidência de que a dicotomia "forma-conteúdo" havia sido superada – e, com ela, a primazia do roteiro, desbancado pela nova palavra de ordem: *mise-en-scène*.

Diante do que foi dito, poder-se-ia supor que Alinor Azevedo viveu um momento mais favorável à profissão de roteirista, e que Leopoldo Serran, por pertencer à geração cinemanovista, teria sua atuação inibida pela mesma. Mas essa seria uma hipótese equivocada. Alinor Azevedo

realizou o grosso de sua produção nos anos 1940-50, mas só raramente conseguiu levar às telas um argumento com o qual de fato se identificas-se. Na maior parte das vezes, Alinor escreveu roteiros de encomenda para comédias musicais ou melodramas com os quais tinha pouca ou nenhuma afinidade, a muito custo conseguindo encaixar neles cenas ou personagens que considerava seus. Ainda que lidando com os mesmos tipos de obstáculos e executando diversos trabalhos de encomenda, é provável que Leopoldo Serran tivesse encontrado mais facilidade em deixar registrada sua marca pessoal nos roteiros que escreveu, mesmo que estes não fossem extraídos de argumentos originais. A favor de Serran, podese apontar também a crescente profissionalização do cinema brasileiro a partir dos anos 1970, que certamente ajudou a criar um novo *status* para o trabalho de roteirista.

Nos anos 1940-50, o cinema brasileiro tinha como principal objetivo a inserção no mercado interno, se possível com bom retorno de bilheteria; o insucesso de público significava sério prejuízo na continuidade da carreira de produtores e diretores, até porque o investimento direto na produção era basicamente privado, a cargo de estúdios, produtores-cotistas, distribuidores e exibidores. O Estado, quando muito, intervinha na instituição de leis de obrigatoriedade de exibição ao filme brasileiro ou, a partir da segunda metade dos anos 1950, concedendo prêmios e empréstimos bancários em níveis municipal ou estadual. Daí o investimento em gêneros e fórmulas que significassem sucesso garantido, sendo a comédia musical, carnavalesca ou não, a principal saída estratégica. Isso claramente podava as ambições mais "artísticas" de qualquer argumentista.

Durante as décadas de 1960-70, verifica-se a afirmação de novas práticas de produção e de um outro discurso ideológico. De um lado, a manutenção de determinadas iniciativas oficiais e sua posterior implementação

em âmbito federal vão tornar mais direta e agressiva a participação do Estado na formulação das políticas de investimento e difusão do filme brasileiro, agora sob a tutela do regime ditatorial instituído em 1964. Como exemplos, pode-se citar a criação, em 1966, do Instituto Nacional do Cinema (INC) e, três anos depois, da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). Os realizadores do Cinema Novo, por sua vez, hegemônicos política e culturalmente a partir de 1974, recorrerão ao legado do "cinema de autor", valorizando a figura do diretor como elemento central, substituindo a lógica do filme para mercado pelo lema "mercado é cultura", e inserindo gradualmente o projeto político da esquerda nacionalista na perspectiva industrial e centralizadora do Estado, sem correr os riscos da iniciativa privada. Mesmo levando-se em conta as pressões da censura oficial, uma tal conjuntura não deixaria de criar brechas consideráveis para a elaboração de roteiros que apresentassem uma visão crítica da realidade, o que de fato ocorreu.

Alinor Azevedo e Leopoldo Serran precisaram, portanto, lidar com a complexidade desses diferentes contextos, e não raro suas ideias remavam na contracorrente. No primeiro caso, a fragilidade dos esquemas de produção e as leis da selva de um mercado majoritariamente ocupado pelo produto estrangeiro ofereciam poucas oportunidades para um cinema de cunho mais pessoal e eventualmente contestador, em termos políticos e sociais. Mesmo assim, era esse o horizonte pretendido por Alinor. O prestígio cultural e o consequente "capital político" do Cinema Novo, por outro lado, se deviam, sobretudo, ao fato de o mesmo ter sido, em sua origem, um movimento de contestação, que inclusive contrapunha filme a público, em uma dialética que visava à superação dos entraves criados pelo próprio mercado cinematográfico ocupado pelo produto estrangeiro e pelo cinema comercial brasileiro. Mas esse projeto logo foi

cooptado pelo mesmo regime contra o qual os cinemanovistas ideologicamente se opunham. A acidez e o desencanto de muitos filmes roteirizados por Serran (sobretudo os dirigidos por Antônio Calmon) carregam, de forma implícita, uma crítica a esse processo de cooptação.

Assim, embora pertencentes a gerações e contextos cinematográficos diversos, é possível identificar vários pontos em comum nos trabalhos de Alinor Azevedo e Leopoldo Serran: em ambos verifica-se a filiação a uma dramaturgia cinematográfica de corte mais "clássico", bem como aos gêneros tradicionais do cinema (em especial o drama policial e a comédia); a preferência pelos temas urbanos, o Rio de Janeiro servindo como cenário principal; a atração pelos personagens marginais ou de baixo estrato social, fruto da formação política de esquerda, comum aos dois autores; a identificação com um cinema *realista*, o que abarca tanto a escola do neorrealismo italiano quanto os efeitos de real, típicos da linguagem cinematográfica norte-americana; em consequência disso, a recusa dos efeitos fáceis e dos hermetismos em favor da fluência da narrativa e da comunicabilidade com o grande público.

Uma análise mais atenta poderia aproximar, por exemplo, filmes tão diversos quanto o musical carnavalesco *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1952) e o *thriller* policial *Máscara da Traição* (Roberto Pires, 1969). Em ambos, a simpatia dos roteiristas recai sobre o típico personagem de classe-média baixa, frustrado por não poder realizar seus verdadeiros desejos. Em *Tudo Azul*, esse personagem é Ananias (Luiz Delfino), compositor inédito que trabalha como escriturário em uma seguradora e sonha ter seus sambas gravados pelos grandes astros do rádio. Ele é constantemente oprimido por um cotidiano vazio de possibilidades e pelo chefe da empresa, o Dr. Pompeu (Milton Carneiro). Em *Máscara da Traição*, César (Cláudio Marzo) é um pintor medíocre e fracassado, que trabalha no departamento

de contabilidade do Maracanã e tenta dar um salto na vida cometendo um crime contra o próprio patrão, o Dr. Carlos (Tarcísio Meira).

Ananias e César são apenas dois exemplos de uma ampla galeria de personagens-vítimas da alienação e da exploração no trabalho, da desigualdade entre as classes sociais e de inúmeros graus de preconceito. Em alguns casos, esses personagens logram superar as dificuldades e conseguem algum tipo de inserção na sociedade – é o caso do órfão Tião (Grande Otelo), no longa-metragem de estreia da Atlântida, Molegue Tião (José Carlos Burle, 1943), e do empregado doméstico Tadeu (Ney Sant'Anna), na comédia em três episódios Gente Fina é Outra Coisa (Antônio Calmon, 1977), produzida por Pedro Carlos Rovai. Em outros, predomina uma visão bem mais pessimista (ou realista) do processo social, como em Também Somos Irmãos (José Carlos Burle, 1949) e em Na Boca do Mundo (Antônio Pitanga, 1979), filmes que contestam o mito da "democracia racial" – de forma contundente no primeiro caso; ambígua, no segundo. E mesmo quando o interesse dos autores se volta para personagens que ocupam lugares aparentemente opostos na sociedade - tais como o bandido Passarinho (Reginaldo Faria), no filme Cidade Ameaçada (Roberto Farias, 1960), e o policial Mariel Mariscott (Jece Valadão), em Eu Matei Lúcio Flávio (Antônio Calmon, 1979) -, o que está em jogo é a preocupação em não transformá-los em estereótipos, e sim evidenciar suas reais motivações; numa palavra, humanizá-los.

Não por acaso, o que determinava o processo de criação tanto de Alinor Azevedo quanto de Leopoldo Serran era o contato com as ruas, com os seres de carne e osso, com o dia-a-dia, com as notícias de jornal. Como o próprio Alinor chegou a afirmar, "o recorte de jornal é a grande fonte do cinema [...] os jornalistas são os primeiros argumentistas". No processo de pesquisa e elaboração do roteiro de *Cidade Ameaçada*, Alinor reuniu

uma série de reportagens de jornal em torno dos jovens criminosos favelados que se multiplicavam no Rio de Janeiro e em São Paulo, fez entrevistas com o pai e a mãe do bandido Promessinha, levantou dados sobre a
infância do rapaz e foi ao presídio entrevistá-lo. Da mesma forma, Leopoldo
Serran extraiu do noticiário policial os três personagens centrais de *Amor Bandido* (Bruno Barreto, 1978)². Para ele, escrever um filme era, sobretudo, deixar que os personagens habitassem a alma do roteirista, tais como
fantasmas. Mas esse processo não deveria excluir o contato com as ruas:
"Sempre que for possível", aconselhava, "efetue pesquisas, entrevistas.
Sonde o real. Lá você vai encontrar ideias incríveis que a sua imaginação
seria incapaz de imaginar".3

Esta talvez tenha sido a principal contribuição de Alinor Azevedo e de Leopoldo Serran ao cinema brasileiro: ambos procuraram dotar os filmes de um *algo mais* que não estaria propriamente no domínio da técnica ou no manejo preciso desta ou daquela fórmula comercial, mas na postura ética do roteirista diante da realidade. Tanto Alinor quanto Leopoldo sabiam que, de uma forma ou de outra, essa postura poderia acabar impregnando as histórias, os personagens, o próprio filme como um todo. A verdadeira arte (invisível?) do escritor de cinema consistiria, portanto, exatamente nisso: em saber tocar o real antes mesmo que as imagens e os sons o fizessem.

NOTAS

"Leopoldo Serran foi um dos mais fascinantes seres humanos que conheci. Contraditório, era capaz de, com apenas uma frase, destruir toda uma vida, ideia, filme ou o que quer que fosse. Mas, por outro lado, foi um dos mais leais amigos que todos puderam ter. Sua inteligência e sua mordacidade não conheceram limites e sua obra reflete isso. Algumas das mais brilhantes cenas do cinema brasileiro foram concebidas por ele, no silêncio e no quase anonimato reservado à profissão de roteirista em nosso cinema. Éramos amigos desde a adolescência e eu tive a felicidade de acompanhá-lo indo da poesia para o jornalismo, daí para a publicidade e, finalmente, chegamos quase juntos ao cinema, eu como assistente de direção e ele como roteirista de Ganga Zumba, de Cacá Diegues. Trabalhamos juntos no roteiro de Marília e Marina, meu primeiro filme. Do segundo, por discordar de como eu via o filme, ele pediu para sair. Uma pena, embora ambos soubéssemos que nada abalaria a nossa amizade. Era assim mesmo o Leopoldo. Não foi o único filme que ele pediu para sair. Em alguns, abrindo mão do maior salário que se pagava a um roteirista. A sua integridade e o seu amor pelo cinema não o permitiram, jamais, abrir mão daquilo que pensava. Que falta ele hoje nos faz. Mas seus filmes aí estão."

LUIZ FERNANDO GOULART

[Cineasta e diretor de Marília e Marina]

^{1.} Depoimento de Alinor Azevedo ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 05 ago 1969.

^{2.} Cf. SERRAN, Leopoldo. *Duas histórias para cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981, p. 103.

^{3.} SERRAN, Leopoldo. "Um ônibus de personagens formidáveis". In: COMPARATO, Doc. *Roteiro* – arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1983.



"Talvez o maior paradoxo com que Leopoldo Serran aturdia os que o cercavam era a absoluta descrença em imagens e palavras, embora tenha dedicado toda a vida aos filmes e à arte de criá-los. Dotado de inteligência brilhante e sensibilidade rara, ele não se deixava seduzir pelo aparente. O sucesso fugaz não o iludia, só o que era humano e verdadeiro lhe interessava. Coerentemente, seu grande legado não foi a riqueza material, mas um manancial de ideias e obras ímpares, dramas e comédias que até hoje espelham e revelam nosso imaginário. Leopoldo não está mais entre nós, mas sua marca continua viva na memória dos que conviveram com ele. Para os demais, que não tiveram esse privilégio, ele deixou a fortuna de seus escritos, o tesouro de seus livros e roteiros."

ALVARO RAMOS
[Roteirista]

"Convivi com Leopoldo Serran, um dos maiores criadores do Cinema Novo, que teve um papel importante para mim como artista engajado na criação dessa nova forma de expressão artística e na afirmação do cinema brasileiro. Nosso cinema não seria o que é hoje, se não fosse o gentleman Leopoldo Serran que assumiu a identidade brasileira com dezenas de roteiros. Foi um dos integrantes do movimento CPC (Centro Popular de Cultura), e com seu trabalho incansável era também um dos mais procurados pelos diretores e fez assim sua contribuição para o sucesso de grandes filmes."

ANTÔNIO PITANGA

[Ator e diretor de Na Boca do Mundo]





"Trabalhei com Leo durante três anos na criação e desenvolvimento da série *Plantão de Polícia*. As reuniões eram semanais, mas ele muito solícito na estrutura dos companheiros, pouca atenção dava à estrutura de seu próprio episódio. Ele achava a televisão um meio menor e focava seu interesse no cinema. Até certo ponto um fica e o outro evapora. Não é que tinha razão..."

DOC COMPARATO
[Roteirista]

"O Bruno Barreto me chamou pra fazer o roteiro do Dona Flor e Seus Dois Maridos. Eu disse "Tudo bem, eu topo. Mas não faço sozinho". Porque eu odiava fazer roteiro sozinho, aliás, eu não faco nada sozinho. Se você faz uma coisa sozinho, você quer perfeição, e se você quer a perfeição, morre. Quem procura a perfeição vai achar a solidão. Enfim, é sempre bom ter uma segunda pessoa, dois horizontes pra atingir um roteiro que pudesse dar público. Daí eles chamaram o Leopoldo, que eu já conhecia da época do Ganga Zumba, mas sem muita intimidade. Eu me lembro que a gente teve tempo pra trabalhar e a maioria dos encontros foi na casa de Leopoldo, alguns poucos foram na minha casa. A gente se reunia e discutia o filme. O roteiro não passava pra mim, ia pra ele. Era uma discussão conjunta. Não teve atrito nenhum. E eu tenho a impressão de que o Bruno filmou praticamente o roteiro que a gente deu pra ele. E o curioso é que depois de Dona Flor eu nunca fui chamado pra fazer outro roteiro."

EDUARDO COUTINHO
[Roteirista e documentarista]

LEOPOLDO SERRAN, PROFISSÃO: ROTEIRISTA

Anna Karinne Ballalai

Este texto pretende abordar alguns aspectos das três últimas décadas da produção literária e cinematográfica de Leopoldo Serran, um dos mais importantes roteiristas do cinema brasileiro. Este recorte amplo, que compreende o intervalo de 1980 a 2008, justifica-se pela tentativa de se estabelecer uma análise de um período de profundas modificações nos mecanismos de produção de filmes brasileiros, e investigar possíveis implicações no trabalho desse autor, que se dedicou quase que exclusivamente a escrever para cinema.¹

Nos anos 1980, Serran era um roteirista consagrado, tendo estabelecido sólidas parcerias com cineastas como Carlos Diegues, Antônio Calmon, Arnaldo Jabor, Antônio Carlos da Fontoura, Bruno Barreto, entre outros. Serran era um dos mais requisitados escritores de cinema nos anos 1970, acumulava vários prêmios como roteirista e inúmeros sucessos de público. *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno, Barreto, 1976) atingira a marca de 10,7 milhões de espectadores, o maior sucesso de bilheteria do cinema brasileiro desde *O Ébrio* (Gilda de Abreu, 1946), mantendo o recorde por mais de três décadas, só sendo desbancado recentemente por *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010).

A questão do público para Leopoldo Serran sempre foi uma preocupação que norteou o seu trabalho. Ele dizia que escrevia para ser visto, isto é, interessava-lhe que os roteiros fossem filmados e atingissem o público. Acreditava numa proposta de cinema popular que pudesse produzir filmes com sofisticação e densidade. E julgava fundamental o diálogo íntimo entre o roteirista e o diretor. O roteirista dirá: "Eu sempre trabalho

com o diretor. Se ele é em última instância aquele que vai dirigir, você não pode simplesmente escrever coisas que ele não entende, que ele seja contra. [...] Eu acredito no cinema integrado, em que o escritor conversa com o diretor".²

A relação entre cinema e público é tematizada em *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979) de forma alegórica. O filme simboliza a inauguração de uma nova era para o país sob vários aspectos. O roteiro é assinado pelo diretor, Carlos Diegues. O trabalho de Leopoldo Serran é creditado como "colaboração no roteiro". *Bye Bye Brasil* é estruturado como um *road movie*, que começa numa cidade do interior à margem do Rio São Francisco.

O filme narra a travessia da Caravana Rolidei pelo interior do Brasil. Nesse deslocamento, os personagens constatam que o país está mudado, que o público não se interessa mais pelas atrações da caravana, que é preciso reformular o espetáculo. A principal concorrente é a televisão, inicialmente percebida como ameaça à cultura regional. As ditas "espinhas-de-peixe" (antenas de TV) proliferam pelo interior do país.

Ao final, a caravana ressurge modernizada. O detalhe que Lorde Cigano (José Wilker) destaca como ponto principal da mudança é o "Y" no final de "Rolidey". A palavra original em inglês continua escrita errada, o que representaria uma afirmação da cultura nacional. Ao mesmo tempo, apontaria um caminho de negociação e de não resistência absoluta à internacionalização. Não se trata mais de lidar com a influência estrangeira de forma antropofágica, mas de aceitar a hibridização cultural como ponto estratégico e tirar proveito dela. O capital internacional poderia, por exemplo, ser uma forma de viabilizar a produção cinematográfica no Brasil, justamente o que se verifica a partir da entrada das *majors* nos setores de produção e distribuição no Brasil nos anos 1990. Não por acaso Lorde Cigano comenta

que o dinheiro para a empreitada vinha de novos negócios. Salomé (Bety Faria) elucida, "contrabando mesmo".

Os tempos mudaram. Salomé agora é quem dirige o caminhão. Num passe de mágica, Lorde Cigano faz nascer o sol e grita: "Rondônia!", seu novo destino. A última imagem do filme é o nascer do sol em Brasília, Planalto Central Brasileiro. O filme é dedicado ao povo brasileiro do século XXI.

Na virada do século XXI, *O Dia da Caça* (Alberto Graça, 2000) retoma algumas questões apontadas em *Bye Bye Brasil*. O *thrilller* policial, escrito por Leopoldo Serran e Alberto Graça, se estrutura enquanto um *road movie*. A trama parte justamente da Brasília do início do século XXI, que deixou de ser um símbolo da utopia como o era no filme de Carlos Diegues. Agora é palco para os esquemas mais sujos de corrupção e tráfico de drogas. É um retrato pessimista do Brasil, ainda que o personagem principal, Nando (Marcello Antony), mesmo acossado, expresse valores raros nos dias de hoje: lealdade e honestidade. Vander (Paulo Vespúcio), apesar de ser um psicopata, também é leal a Nando e eternamente grato pelo fato de este, no passado, ter salvado sua vida mais de uma vez. A motivação principal dos personagens, aquilo que justifica seu retorno ao universo do narcotráfico, não é o dinheiro, mas a lealdade.

Um aspecto interessante do *road movie* é a forma como os personagens se encontram e atrelam definitivamente seus destinos. No caso de *O Dia da Caça*, esse aspecto se potencializa pelo fato de a trinca Nando, Vander e Monalise (Barbara Schulz) ter sobrevivido a uma emboscada e estar no cerne de uma luta de quadrilhas.

A ideia de se estabelecer vínculos eternos remete à família. A tragédia familiar está presente em diversos roteiros de Serran: *Amor Bandido* (Bruno Barreto, 1978), *Faca de Dois Gumes* (Murillo Salles, 1989), *Até que a Vida*

nos Separe (José Zaragoza, 1999), O Quatrilho (Fábio Barreto, 1995), Onde Anda Você? (Sergio Rezende, 2004), e na minissérie Engraçadinha, Seus Amores, Seus Pecados (Denise Saraceni, 1995). Amor Bandido é um roteiro original realizado sob encomenda para Bruno Barreto, que teve a ideia original. O filme foi produzido pela LC Barreto como investimento em um projeto autoral do cineasta, após o enorme sucesso comercial de Dona Flor e Seus Dois Maridos. Serran, explica a gênese do trabalho de roteirização:

"Os três personagens principais nasceram todos do noticiário policial carioca. Sim, existiu realmente um menino que assaltou vários táxis e colocou em polvorosa a polícia do Rio de Janeiro. E, sim, existiu uma menina de seus 15 anos que liderava as prostitutas da Galeria Alasca, no bairro de Copacabana. Assim como era verdade que essa menina era filha de um policial. O jornalismo acaba aí. O delegado já havia morrido em combate quando a menina começou sua carreira. E o jovem assaltante jamais veio a conhecer a jovem prostituta. Era tarefa da ficção uni-los".⁵

A publicação do roteiro de *Amor Bandido*⁶ aproxima Leopoldo Serran de um romancista ou dramaturgo. E permite *ver* o trabalho do roteirista, a construção da narrativa visual, a descrição de personagens, gestos, cenários, figurinos, iluminação, cores, sons. Percebe-se o uso de recursos como *ponto de vista, crossfades* sonoros, além de ricas articulações entre o que é dito e o que é mostrado. Indicações sutis de linguagem cinematográfica e de ritmo de montagem estão presentes, o uso da luz e do som como elementos dramáticos. Tudo isso denota um domínio absoluto da linguagem cinematográfica. O roteiro de *Amor Bandido* é primoroso. A realização do filme também. É um exemplo positivo de quão rico pode ser o trabalho entre o roteirista e o cineasta, e de como a leitura do roteiro valoriza o filme e vice-versa.

Engraçadinha, Seus Amores, Seus Pecados, um trabalho sob encomenda para a Rede Globo, foi uma minissérie de 20 capítulos, baseado na obra do dramaturgo Nelson Rodrigues e naquela que talvez seja sua mais controversa personagem feminina. Serran imprimiu em Engraçadinha um ritmo ágil, deixando-a enxuta, aproximando-a da narrativa cinematográfica. Soube aproveitar de forma criativa elementos da teledramaturgia brasileira que se convencionalizaram, como a montagem em pingue-pongue dos diálogos, associada ao plano-contraplano, que se resume à lógica de que o espectador de TV "quer ver quem está falando". Essa convenção de linguagem na teledramaturgia se afasta da valorização da dialética entre o que é visto e o que é dito, tão cara ao cinema. Mas Serran aproveita-se do que se consideraria uma limitação da linguagem, conferindo densidade aos personagens ao estabelecer uma dialética entre o que se diz e faz, e o que eles de fato estão pensando, dado evidenciado pelo recurso da voz off. O efeito promove dinamismo à narrativa, interpretação não-naturalista aos atores e um grau de esquizofrenia, histeria e neurose aos personagens.

Nesse sentido, *Engraçadinha*, ao mesmo tempo em que transpõe para a TV o universo rodrigueano, aponta para uma discussão interessante sobre a relação entre as linguagens literária, cinematográfica e teledramatúrgica. *Engraçadinha*, além de obter êxito de público, alcançou resultados significativos em termos de linguagem.

Amor Bandido e Engraçadinha, Seus Amores, Seus Pecados discutem a tortura, o segredo, a confissão, a hipocrisia da sociedade, a classe média, a sexualidade na juventude, o choque entre gerações. Os dois roteiros tratam da conflituosa relação entre um pai e uma filha. Discorrem sobre a inevitabilidade da tragédia, quase como se a tragédia decorresse de um grave erro localizado no passado da figura paterna.

Sobre isso, vale destacar no excelente roteiro de *Faca de Dois Gumes*, a forma como o advogado Jorge Bragança (Paulo José), ao ocultar a autoria do assassinato da esposa e do sócio, é indiretamente responsável pelo sequestro, tortura e morte de seu filho. Na cena mais interessante de *Até Que a Vida Nos Separe*, João (Alexandre Borges), alto funcionário da Bolsa de Valores, é acidentalmente esfaqueado pelo padrasto (Luiz Serra), depois de um esbarrão de sua mãe (Darlene Glória). Em seguida, ele assiste ao assassinato da mãe pelo padrasto, que se joga de um edifício em São Paulo. Como num efeito dominó, um acidente desencadeia um assassinato e um suicídio. As páginas dos jornais populares estão repletas de histórias assim.

Em *Amor Bandido*, o detetive Galvão (Paulo Gracindo) interroga a filha Sandra (Cristina Aché), porque suspeita que o namorado da moça seja um *serial killer* que assalta e executa taxistas. Para Galvão, a pressão externa para solucionar o crime é agravada internamente pelo envolvimento da filha. O pai tenta persuadi-la a confirmar as suspeitas e evitar que outros policiais a machuquem. Sandra submete Galvão a uma tortura psicológica. E ele, por fim, a entrega para os policiais/torturadores. Seguem-se gritos em *off.* Galvão esforça-se para não escutar, fecha os vidros da viatura, liga o rádio bem alto. Na descrição da ação, o roteirista tece um comentário irônico: "Trancado ali dentro, mais parece uma vítima de Toninho".⁷ A densidade dramática do roteiro é bem construída no filme, aliás, bastante fiel ao texto.

Há uma cena de *Engraçadinha* que mostra semelhante sujeição de um pai suplicante a uma filha impassível. O deputado Arnaldo (Claudio Correia e Castro), pai da jovem Engraçadinha (Alessandra Negrini) implora que ela aborte o filho. O nascimento da criança, fruto do incesto entre irmãos, seria uma aberração moral e a concretização do fantasma da traição do

próprio Arnaldo com a cunhada. Engraçadinha parece se vingar do desejo reprimido pelo pai e, agora, para sempre irrealizável, já que seu irmão, Silvio (Angelo Antônio), levou a castração às últimas consequências. O pai se mata com um tiro. Engraçadinha não sente remorso e para chorar as lágrimas que a sociedade a obriga, recorre ao trágico incidente que acometeu seu irmão.

Para Nelson Rodrigues, "a morte é um grande despertar". O último roteiro de Serran levado aos cinemas, *Onde Anda Você?*, trata dos últimos dias de Felício Barreto (Juca de Oliveira), comediante há anos afastado dos palcos que volta à ativa, mas precisa de um parceiro à altura, para formar uma dupla.

Dois fantasmas o atormentam: o da bela Paloma (Drica Moraes), recém-falecida, e o do comediante Mandarim (José Wilker) que cometera suicídio no auge da carreira. Mandarim evoca a lembrança da personagem de Wilker em *Bye Bye Brasil*. E *Onde Anda Você?* ainda se aproxima do filme de 1979 por outro aspecto. Felício inicia uma viagem pelo interior do país em busca do comediante Boca Pura (Aramis Trindade). Nessa aventura pelo que se acredita ser um artista de valor autêntico, outros personagens vão se juntando a Felício, formando uma espécie de caravana. Num jantar em que o grupo celebra o encontro com Boca Pura, este arremedando Felício, encena a despedida do amigo desta vida. Todos riem, mas fica uma melancolia no ar. Para traduzir a morte de Felício, o roteiro se utiliza da metáfora rodriguena. Felício adormece e desperta para uma nova vida, unindo-se a Paloma e Mandarim.

Leopoldo Serran falece em 2008, em decorrência de um câncer no fígado. Acumula em seus 66 anos uma filmografia invejável, inúmeros prêmios, duas indicações ao Oscar de filme estrangeiro: *O Quatrilho* e

O Que é Isso, Companheiro? (Bruno Barreto, 1997). Deixa ainda um precioso arquivo pessoal, que está sob a curadoria de seu filho Paulo Serran, jornalista, romancista e roteirista. No arquivo, a companheira inseparável de criação do roteirista: a Olivetti Lettera 22, verde, com a qual ele escreveu pelo menos 20 longas-metragens. A máquina, inclusive, virou personagem de seu romance Arara carioca (2006), no qual é solenemente enterrada. Há ainda diversas fotografias, correspondência, documentos pessoais, contratos, recortes de jornal, originais da sua produção intelectual manuscritos, datilografados e em suportes eletrônicos, bem como alguns exemplares de sua biblioteca. Da sua produção intelectual inédita, podemos destacar o romance O penúltimo caso, o roteiro original Woman with birds e uma coletânea de poemas.8 Leopoldo Serran é certamente um escritor para ser visto, lido e publicado.

NOTAS

- 1. Leopoldo começou a carreira cinematográfica como roteirista do primeiro longa-metragem de Carlos Diegues (*Ganga Zumba*). Foi autodidata e se especializou em roteiro cinematográfico. Trabalhou por seis anos, na década de 1970, como redator de uma agência de publicidade e também como tradutor. Tem algumas incursões na teledramaturgia brasileira, tendo roteirizado alguns episódios de seriados como *A Máfia no Brasil, Plantão de Polícia, Tarcísio e Glória, Carga Pesada* e a minissérie *Engraçadinha, Seus Amores, Seus Pecados*.
- 2. DEWEIK, Sabina. "A face oculta do sucesso de O Quatrilho". Jornal da Tarde, São Paulo, 05 abr 1996.
- 3. Curiosamente, o nome de Leopoldo Serran só aparece nos créditos finais. Os créditos iniciais pretendem deixar bem claro que o autor do filme é Carlos Diegues: "um filme de Carlos Diegues", "escrito e dirigido por Carlos Diegues". Não pretendo aqui discutir a autoria na obra cinematográfica, nem entrar no mérito das discussões sobre quem afinal faz os filmes. Ressalto apenas o fato sintomático de que mesmo um escritor consagrado como Leopoldo Serran àquela altura, inclusive amigo pessoal de Carlos Diegues, não tenha merecido destaque nos créditos iniciais de *Bve Bye Brasil*.
- N.O.: No entanto, na ficha técnica do filme, disponível no site oficial de Cacá Diegues, o nome de Leopoldo Serran consta nos créditos de roteiro ao lado de Cacá Diegues. Teria sido um *mea culpa* do cineasta?
- 4. Impossível não lembrar do plano inicial de *A Idade da Terra* (1980), o alvorecer em Brasília, só que com a imagem verticalente invertida. Glauber Rocha define *A Idade da Terra* como "um filme que joga no futuro do Brasil, por meio de uma arte nova, como se fosse Villa-Lobos, Di Cavalcanti, Portinari ou Picasso". A imagem do sol nascente na nova capital, no coração do país, remete à uma ideia de futuro também expressa neste plano final de *Bye Brasil* (1980).
- 5. SERRAN, Leopoldo, *Duas histórias para cinema: roteiros de Leopoldo Serran*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 103.
- 6. Importante destacar que não se trata da publicação de um roteiro transcrito do filme, e sim, do roteiro original. Isto permite estabelecer prolíficas comparações entre um meio de expressão e o outro, ainda que o roteiro de cinema seja considerado como uma obra intermediária, que se destina às filmagens.
- 7. SERRAN, Leopoldo. op.cit. p.187.
- 8. SERRAN, Paulo. Entrevista à autora por e-mail. Rio de Janeiro, 02 mai 2012. Agradeço a Paulo Serran as preciosas informações sobre o arquivo pessoal de seu pai.



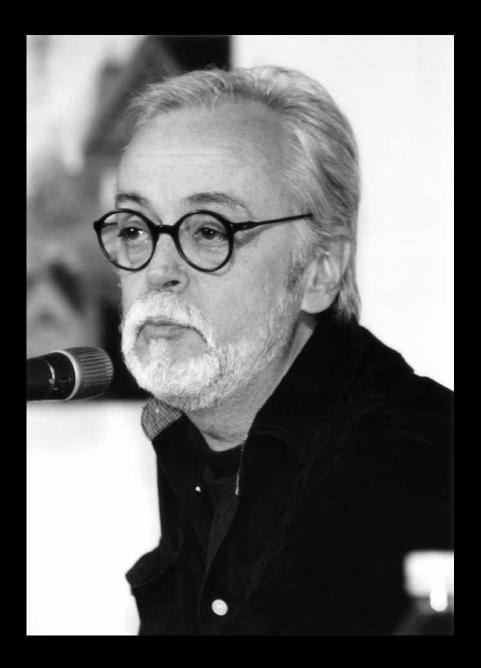
"Pela vida, paixão e morte, Leopoldo Serran foi um carioca da gema. Sua vida de intelectual sem preconceitos, sua paixão pelo cinema, que o levou a percorrer todos os gêneros, e sua morte no auge do vigor criativo, enfrentada com coragem e estoicismo, o colocam entre os maiores profissionais que o cinema brasileiro já teve. Produzi três dos filmes de maior sucesso com roteiro dele e Armando Costa:

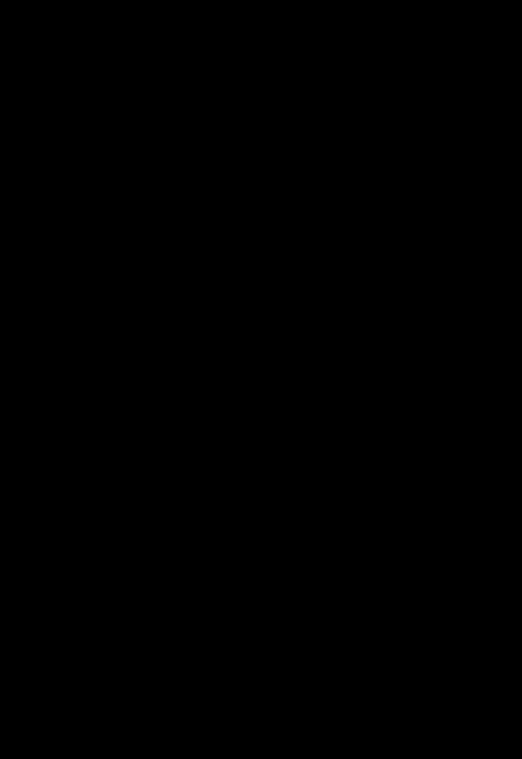
O Bom Marido, Nos Embalos de Ipanema e Gente Fina é Outra Coisa. Ele era um roteirista sempre aberto à discussão do trabalho, sem ideias fixas, conhecedor e amante da alma humana, nem sempre paciente com as idiossincrasias dos diretores e produtores. Além da extensa obra de valor inestimável, ele deixou conosco a saudade de um grande amigo."

PEDRO CARLOS ROVAI
[Diretor e produtor]

"Leopoldo Serran foi, ao lado de Miguel Torres, um dos dois primeiros roteiristas do Cinema Novo. Com formação acadêmica impecável e um conhecimento literário vasto e profundo, Leopoldo ensinou, aos roteiristas brasileiros que vieram depois dele, a como escrever para ser visto. Leopoldo é autor de alguns roteiros clássicos de nosso cinema moderno, de obras revolucionárias a grandes sucessos de bilheteria, sem discriminação de estilo, fiel à origem dos argumentos que lhe eram apresentados. Sinto muita falta de seu trabalho, como sinto saudade de sua presença amiga e solidária. Leopoldo Serran é um dos heróis do cinema brasileiro da segunda metade do século passado."

CACÁ DIEGUES
[Cineasta, diretor de *Ganga Zumba*, *A Grande Cidade* e *Bye Bye Brasil*]







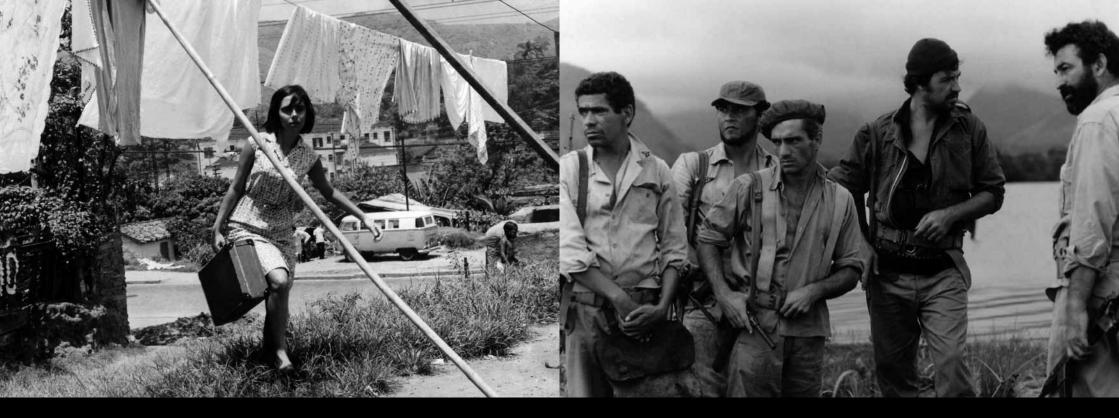
GANGA ZUMBA

Brasil, 1963, 100min

DIREÇÃO Carlos Diegues ROTEIRO Leopoldo Serran, Carlos Diegues e Rubem Rocha Filho, baseado no romance homônimo de João Felício dos Santos direção de Fotografia Fernando Duarte Edição Ismar Porto direção de Arte Regis Monteiro Música Moacir Santos produção Carlos Diegues e Jarbas Barbosa produtor associado Luiz Fernando Goulart Companhia produtora Copacabana Filmes Elenco Antônio Pitanga, Luiza Maranhão, Eliezer Gomes, Léa Garcia, Antônio Andrade, Zózimo Bulbul, Cartola

No inicio do século XVII, durante a colonização portuguesa no Brasil, alguns negros trazidos da África como escravos, não suportando o cativeiro, fugiram para o interior do país onde fundaram aldeias negras chamadas "Quilombos". Destes, o mais famoso foi o de Palmares, na Serra da Barriga, no atual estado de Alagoas, que sobreviveu por quase um século, onde se destacou a figura de Ganga Zumba. Aqui, ele é mostrado em seus anos de formação, quando, nascido e criado na senzala, se revolta contra a opressão e inicia a sua jornada com outros companheiros rumo à liberdade.

Film restored by the Archives françaises du film du Centre national du cinéma et de l'image animée



A GRANDE CIDADE

Brasil, 1966, 90 min

DIREÇÃO Carlos Diegues ROTEIRO Carlos Diegues e Leopoldo Serran DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA FERNANDO DUARTE CÂMERA DIB LUTÍI MONTAGEM GUSTAVO DAHI MÚSICA HECKEI TAVARES, Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, Zé Kéti e outros produção executiva Zelito Vianna produção Mapa Filmes e Carlos Diegues COMPANHIA PRODUTORA Mapa Filmes DISTRIBUIÇÃO DIFILM ELENCO Anecy Rocha, Antônio Pitanga, Leonardo Villar, Joel Barcellos, Hugo Carvana, Maria Lúcia Dahl, Jofre Soares

Vinda do Nordeste, Luzia (Anecy Rocha), chega ao Rio de Janeiro à procura de seu noivo, Jasão (Leonardo Villar). Na busca, Luzia conhece Calunga (Antônio Pitanga), típico malandro carioca que a introduz à cidade, e Inácio (Joel Barcellos), também migrante nordestino, que anseia em voltar à sua terra. Luiza descobre que Jasão mora numa favela e que havia se tornado um temido marginal. Antes que possa, com seu amor, redimi-lo e salvá-lo de seu inevitável destino, ela e Jasão acabam sendo peças dos conflitos e da violência de uma cidade grande.

Film restored by the Archives françaises du film du Centre national du cinéma et de l'image animée

DESESPERATO

Brasil, 1968, 100 min

DIREÇÃO Sérgio Bernardes ROTEIRO Leopoldo Serran e Sérgio Bernardes DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Edson Santos MONTAGEM Gilberto Bernardes Macedo DIREÇÃO DE ARTE Geraldo Andrada PRODUÇÃO Sérgio Bernardes COMPANHIA PRODUTORA SW Bernardes Produções Cinematográficas ELENCO Raul Cortez, Mariza Urban, Ítalo Rossi, Norma Bengell, Ferreira Goulart, Nelson Xavier, Fernando Campos, Mário Lago

No meio do turbulento ano de 1968, Antônio (Raul Cortez), um escritor bem nascido, permanece isolado em sua imensa casa por conta dos ajustes finais de seu último romance. Envolvido com seu último trabalho – um relato sobre um líder popular – Antônio se vê entre o anseio utópico de revolução de seu personagem e o ambiente burguês do qual faz parte. Entre o espírito combativo e o desejo de transformação de seu universo ficcional e o tédio e a estagnação de seu cotidiano, Antônio é a representação do intelectual perdido frente a uma nova conjuntura que não pode compreender.



COPACABANA ME ENGANA

Brasil, 1969, 96 min

DIREÇÃO Antônio Carlos da Fontoura ROTEIRO Leopoldo Serran, Armando Costa e Antônio Carlos da Fontoura DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Affonso Beato MONTAGEM Mário Carneiro PRODUTOR Antônio Carlos da Fontoura COMPANHIA PRODUTORA A.C Fontoura & D. Ashcar ELENCO Carlo Mossy, Odete Lara, Paulo Gracindo, Cláudio Marzo

Marquinhos (Carlo Mossy), jovem de vinte e poucos anos, é o protagonista desta crônica da juventude da zona sul carioca, captada no calor dos anos 1960. Desorientado a respeito de seu futuro e sem rumo na vida, o jovem divide seu tempo entre o futebol de areia e as saídas noturnas com seus amigos. Contrário aos modelos representados por seus pais, notórios símbolos da classe média, Marquinhos enxerga no romance com Irene (Odete Lara), uma mulher casada de 40 anos, a possibilidade da abertura de novos horizontes.

MÁSCARA DA TRAIÇÃO

Brasil, 1969, 100 min

DIREÇÃO E ROTEIRO Roberto Pires DIÁLOGOS Leopoldo Serran DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA
Affonso Beato Montagem Uly Mantel DIREÇÃO DE ARTE Regis Monteiro DIREÇÃO MUSICAL
Francis Hime PRODUÇÃO Roberto Pires COMPANHIA PRODUTORA Mapa Filmes DISTRIBUIÇÃO
Produções Cinematográficas Mapa e Europix International

Dr. Carlos (Tarcisio Meira) é chefe do Departamento de Finanças do Maracanã. César (Cláudio Marzo), contador e artista plástico frustrado, é seu subordinado. O chefe persegue e humilha o empregado, até que Cristina (Glória Menezes), esposa de Carlos, encontra César próximo a uma galeria de arte e o convida para ir ao seu ateliê no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Eles iniciam um romance e logo tramam um grande golpe, que consiste em roubar a renda de um importante jogo do Maracanã e incriminar Carlos por meio da confecção de uma máscara perfeita de seu rosto.



A ESTRELA SOBE

Brasil, 1974, 105min

DIREÇÃO Bruno Barreto ROTEIRO Leopoldo Serran, Carlos Diegues e Bruno Barreto, adaptado do livro homônimo de Marques Rabelo DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Murilo Salles MONTAGEM Raymundo Higino DIREÇÃO DE ARTE Anísio Medeiros MÚSICA Francis Hime PRODUÇÃO Lucy Barreto COMPANHIA PRODUTORA Indústria Cinematográfica Brasileira, LC Barreto Produções Cinematográficas ELENCO Betty Faria, Odete Lara, Paulo César Pereio, Nelson Dantas, Roberto Bonfim, Carlos Eduardo Dolabella

Nos anos 1940, Leniza (Betty Faria) é uma moça de família modesta que sonha em ser uma grande cantora de rádio. Ela, porém, não enxerga os meios que a levarão a ter acesso a esse mundo. Um dia, conhece Mário Alves (Carlos Eduardo Dolabella), vendedor de aparelhos de rádio que lhe promete apresentá-la ao seu amigo Porto (Nelson Dantas), diretor da Rádio Metrópolis. A partir de seu primeiro teste, a candidata a estrela vai pouco a pouco subindo os degraus da fama e se envolvendo com diferentes amantes.

MARÍLIA E MARINA

Brasil, 1976, 97 min

DIREÇÃO Luiz Fernando Goulart ROTEIRO Leopoldo Serran e Luiz Fernando Goulart, baseado no poema Balada das duas mocinhas de Botafogo, de Vinícius de Moraes DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Luiz Carlos Saldanha MONTAGEM Nello Melli DIREÇÃO DE ARTE Régis Monteiro MÚSICA Vinícius de Moraes PRODUÇÃO Luiz Fernando Goulart, Paulo M. Protásio, Paulo Bertazzi, Rubem Braga e Roberto Sardinha COMPANHIA PRODUTORA Alter Filmes Ltda, Terra Filmes, Romar S.A. DISTRIBUIÇÃO Indústria Cinematográfica Brasileira ELENCO Kátia D'Angelo, Denise Bandeira, Fernanda Montenegro, Nestor de Montemar, Stepan Nercessian, Nelson Xavier, Marcelo Picchi, Joana Fomm

Marília (Kátia D'Angelo) e Marina (Denise Bandeira) são irmãs, com temperamentos e vidas distintas, criadas por uma mãe protetora e controladora (Fernanda Montenegro), desde a morte do pai. Marina, a mais velha, é independente, trabalha, namora e faz sexo com quem escolhe. Marília, a mais nova, é virgem, estudante secundarista e namora há dois anos um bom partido na sala de casa sob os olhos vigilantes da mãe. As duas meninas estabelecerão um pacto que as marcará para sempre.



DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS

Brasil, 1976, 120min

DIREÇÃO Bruno Barreto ROTEIRO Leopoldo Serran, Eduardo Coutinho e Bruno Barreto, baseado no romance homônimo de Jorge Amado DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Murilo Salles MONTAGEM Raimundo Higino DIREÇÃO DE ARTE Anísio Medeiros MÚSICA Chico Buarque e Francis Hime PRODUÇÃO Luiz Carlos Barreto e Newton Rique COMPANHIA PRODUTORA LC Barreto Produções Cinematográficas, Companhia Cinematográfica Serrador, Coline e Carnaval Unifilm DISTRIBUIÇÃO Paramount Pictures do Brasil ELENCO Sônia Braga, José Wilker, Mauro Mendonça, Dinorah Brillant, Nélson Xavier, Nelson Dantas, Rui Resende, Arthur Costa Filho, Mário Gusmão, Nilda Spencer

Durante o carnaval de 1943 em Salvador, Vadinho (José Wilker), mulherengo e jogador inveterado, morre e sua mulher, Dona Flor (Sônia Braga), fica inconsolável, pois, apesar de seus defeitos, Vadinho era um excelente amante. Após algum tempo, a jovem e bela viúva se casa com Teodoro Madureira (Mauro Mendonça), farmacêutico que é exatamente o oposto do primeiro marido. Dona Flor passa então a ter uma vida estável e tranquila, porém sente que falta alguma coisa. De tanto "chamar" pelo primeiro marido, ele um dia aparece em sua cama, pronto para saciar seus desejos.

GENTE FINA É OUTRA COISA

Brasil, 1977, 96min

TRÊS EPISÓDIOS A Guerra da Lagosta, Chocolate ou Morango e O Prêmio

DIREÇÃO Antônio Calmon ROTEIRO Leopoldo Serran e Antônio Calmon DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA ROBERTO Pace DIREÇÃO DE ARTE Marília Carneiro Música Odair José PRODUÇÃO Pedro Carlos Rovai e Antônio Calmon сомранна реодитова Sincrocine Produções Cinematográficas, Lynxfilm Nacional DISTRIBUIÇÃO SINCROCINE Produções Cinematográficas

Como diz a música tema, "o Tadeu é pobre, pobre do Tadeu, mas, por alguns momentos, o mundo dos ricos é seu". Tadeu (Ney Sant'Anna) é um jovem migrante que chega ao Rio de Janeiro para trabalhar nas mansões da elite carioca. Em cada um dos três episódios, Tadeu trabalha para diferentes patrões, participando de uma verdadeira luta de classes em que o poder financeiro da burguesia só poderá ser confrontado pelo único bem que possui: o próprio corpo.



SE SEGURA MALANDRO

Brasil, 1977, 110 min

DIREÇÃO HUGO Carvana ROTEIRO Leopoldo Serran, Armando Costa e Hugo Carvana DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Edgar Moura MONTAGEM Eduardo Leone e Lael Rodrigues DIREÇÃO DE ARTE Laonte Klawa MÚSICA Chico Buarque, João Bosco, Aldir Blanc e Mário Lago PRODUÇÃO Carlos Alberto Prates Correia COMPANHIA PRODUTORA Alter Filmes, Corisco Filmes, Embrafilme, Sincro Filmes, Trópico Filmes, Zoom Cinematográfica DISTRIBUIÇÃO Embrafilme ELENCO Hugo Carvana, Denise Bandeira, Claudio Marzo, Lutero Luiz, Louise Cardoso

Paulo Otávio (Hugo Carvana) comanda do alto de um morro carioca uma popular estação de rádio clandestina, cujo slogan é "sorrindo se chega mais fácil ao meio do inferno". Sua única repórter, Calói Volante (Denise Bandeira), cobre, de bicicleta, os acontecimentos cotidianos da grande metrópole, como o caso do charmoso ladrão, Zatopek do Crime, que assalta os transeuntes em seu uniforme de ginasta, ou o de Alcebíades, modesto burocrata, que enlouquece no dia de receber um relógio de ouro pelos seus trinta anos de funcionário padrão e pontual, sequestrando o elevador de sua empresa, dentre outras crônicas da cidade.

O BOM MARIDO

Brasil, 1978, 96min

DIREÇÃO Antônio Calmon ROTEIRO Leopoldo Serran, Armando Costa e Antônio Calmon DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Roberto Pace MONTAGEM Raimundo Higino e Luiz Leitão de Carvalho DIREÇÃO DE ARTE Marília Carneiro, Ricardo D'Halver, Takao Kusuno e Jo Takahashi PRODUÇÃO Pedro Carlos Rovai COMPANHIA PRODUTORA SINCROCINE Produções Cinematográficas, Atlântida Cinematográfica DISTRIBUIÇÃO União Cinematográfica Brasileira, Topázio Filmes Elenco Maria Lúcia Dahl, Paulo César Peréio, Renato Coutinho, Judi Miller, Helber Rangel, Nuno Leal Maia, Sandra Pêra, Misaki Tanaka

Afraninho (Paulo César Pereio) leva com a mulher, Malu (Maria Lúcia Dahl), uma vida acima de suas possibilidades. Seus negócios vão mal e ele recorre ao industrial alemão Fassbinder (Renato Coutinho), que concorda num contrato de financiamento milionário desde que disponha dos favores sexuais de Malu. O acordo deverá ser concretizado na casa de Afraninho, em Teresópolis, onde será servida uma feijoada. Entretanto, a queda de uma barreira impede que os donos da casa subam a serra. Enquanto isso, os empregados da casa começam a fazer sua própria festa.



NA BOCA DO MUNDO

Brasil, 1979, 100min

DIREÇÃO Antônio Pitanga ROTEIRO Leopoldo Serran DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Fernando
Duarte Montagem Sérgio Sanz DIREÇÃO DE ARTE Regis Monteiro Música Jorge Ben PRODUÇÃO Antônio Pitanga CO-PRODUÇÃO Carlos Alberto Simas COMPANHIA PRODUTORA Lente
Filmes, Embrafilme PRODUTOR ASSOCIADO Antônio Cézar Elias DISTRIBUIÇÃO Embrafilme
ELENCO Norma Bengell, Antônio Pitanga, Sibele Rúbia, Angelito Mello

Antônio (Antônio Pitanga) ama Terezinha (Sibele Rúbia) e seu objetivo é deixar Atafona, pequena cidade de pescadores, que não oferece maiores perspectivas de vida. Antônio trabalha em um posto de gasolina, enquanto Terezinha passa os seus dias vendendo caranguejos aos poucos turistas que aparecem. É quando chega Clarisse (Norma Bengell), mulher rica da cidade grande. Ao conhecer Antônio, pouco a pouco Clarisse vai se interessando por aquele homem pobre e rude. O romance que começa a surgir entre os dois não abala Terezinha, que o vê como a grande chance de abandonar a vila e realizar seus planos de ascensão social. Para isso, estimula os encontros dos dois, sugerindo a Antônio que engravide Clarisse.

O GOLPE MAIS LOUCO DO MUNDO

Brasil/Itália, 1979, 113 min

DIREÇÃO Luciano Salce ROTEIRO Leopoldo Serran, Armando Costa e Fabrizio Zampa DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Danilo Desideri MONTAGEM Antonio Siciliano DIREÇÃO DE ARTE Laonte Klawa PRODUÇÃO Fausto Saraceni e Cristiano Saraceni companhia Produtora EFFE ESSE Cinematográfica, Brasfilme Produções Cinematográficas DISTRIBUIÇÃO Columbia Pictures do Brasil ELENCO Paolo Villaggio, José Wilker, Vitória Chamas, Maria Rosa, Walter D'Ávila, Adolfo Celi

Leleco (José Wilker), carioca, malandro e preguiçoso, prefere passar o tempo jogando sinuca, esperando o dia de dar sua grande tacada. Das Dores (Vitória Chamas), companheira de Leleco, trabalha em vários lugares para manter o barraco sempre arrumado e abastecido. Raimunda (Maria Rosa), irmã de Das Dores, é uma linda prostituta que no momento está sendo cortejada por um sheik interessado em se casar com ela. O italiano Carcamano (Adolfo Celi) é o cafetão de Raimunda que, aproveitando da paixão do magnata, traça um plano para sequestrá-lo. O alemão Kranz (Paolo Villagio) é um psicanalista de araque. Esses cinco personagens se encontram e se apoderam do plano de Carcamano para sequestrar o poderoso sheik.



TUDO BEM

Brasil, 1978, 110 min

DIREÇÃO Arnaldo Jabor ROTEIRO Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran DIREÇÃO DE FOTOGRA-FIA DIb Lutfi MONTAGEM Gilberto Santeiro CENOGRAFIA Hélio Eichbauer COMPANHIA PRO-DUTORA Sagitário Produções Cinematográficas CO-PRODUÇÃO Embrafilme DISTRIBUIÇÃO Embrafilme ELENCO Fernada Montenegro, Paulo Gracindo, Maria Silvia, Zezé Motta, Stênio Garcia, José Dumont, Anselmo Vasconcellos, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães.

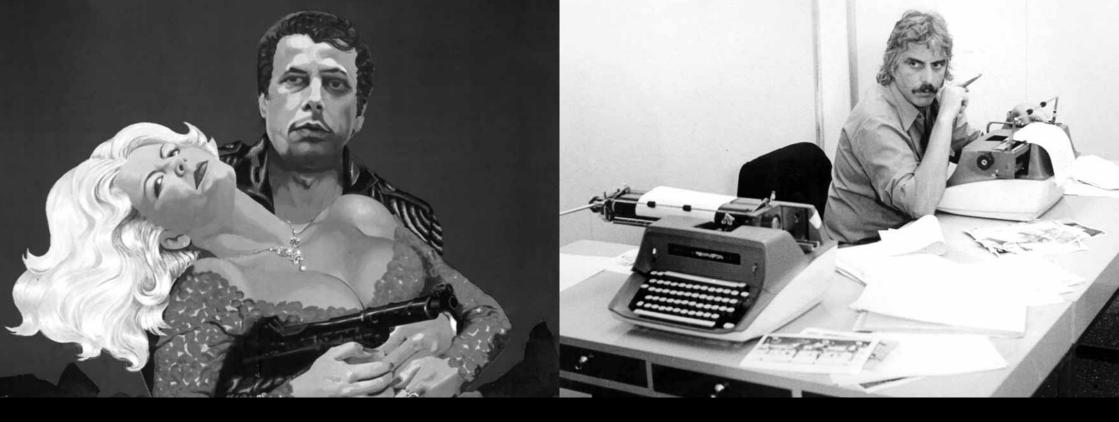
Uma família de classe média do Rio de Janeiro decide reformar o apartamento para o noivado da filha. O pai, Juarez (Paulo Gracindo) está sofrendo de impotência e Elvira (Fernanda Montenegro), sua mulher, sofre sentindo-se rejeitada. A filha (Regina Casé) namora um executivo americano e só pensa em comprar roupas. O filho (Luiz Fernando Guimarães) trabalha como relações-públicas de uma multinacional e se esmera em atender o telefone em inglês. Aparecida (Maria Sílvia), a cozinheira, é uma grande benzedeira. Zezé (Zezé Mota), a arrumadeira, se prostitui nas horas vagas para aumentar sua renda. Durante a reforma, a família padece de vários problemas, desde os intrínsecos à obra até situações inusitadas, como a família de um dos pedreiros que, não tendo onde morar, decide buscar abrigo na sala do apartamento.

NOS EMBALOS DE IPANEMA

Brasil, 1979, 100min

DIREÇÃO Antônio Calmon ROTEIRO Leopoldo Serran, Armando Costa e Antônio Calmon DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA ROBERTO PECE MONTAGEM MANOEI OLIVEIRA DIREÇÃO DE ARTE Carlos Prieto PRODUÇÃO Pedro Carlos Rovai COMPANHIA PRODUTORA SINCROCINE Produções Cinematográficas, Sagitarius Filmes DISTRIBUIÇÃO Condor Filmes, União Cinematográfica Brasileira ELENCO André de Biase, Angelina Muniz, Zaira Zambelli, Paulo Villaça, Roberto Bonfim, Selma Egrei, Gracinda Freire, Yara Amaral, Suzy Arruda, Jacqueline Laurece, Mauro Mendonça, Ronaldo Santos, Stepan Nercessian, Flávio São Thiago

Toquinho (André de Biase), rapaz pobre, mora em Marechal Hermes com a mãe viúva e a irmã caçula. Sua grande ambição é mudar de vida: sair do subúrbio, se tornar um grande campeão de surf e viver no Havaí. Passa a maior parte do tempo na praia de Ipanema, acompanhando as proezas dos surfistas. Toquinho tem outros motivos para frequentar o local: Patrícia (Zaíra Zambelli), menina rica e liberada, é seu sonho de consumo e passaporte para uma vida melhor. Para atender aos caprichos de Patrícia, Toquinho deixa-se seduzir por André (Paulo Villaça), homossexual que em troca de carinhos, promete-lhe a sua tão sonhada viagem ao Havaí.



EU MATEI LÚCIO FLÁVIO

Brasil, 1979, 90 min

DIREÇÃO Antônio Calmon ROTEIRO Leopoldo Serran DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Hélio Silva MONTAGEM Antônio Sarmento DIREÇÃO DE ARTE OSCAR Ramos e Luciano Figueiredo PRODUÇÃO Jece Valadão COMPANHIA PRODUTORA Magnus Filmes CO-PRODUÇÃO Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil DISTRIBUIÇÃO União Cinematográfica Brasileira ELENCO Jece Valadão, Monique Lafond, Nildo Parente, Maria Lúcia Dahl, Celso Faria

Mariel Maryscôtt nasceu e criou-se em Bangu. Desde cedo fascinou-se pela riqueza da Zona Sul, com a qual dialoga por meio de seu trabalho como salva-vidas, leão de chácara das boates da moda e segurança de juízes e ministros. Até que um dia é chamado para entrar na polícia devido ao seu porte físico, talento para a briga e boa pontaria. Logo depois, é convidado pelo delegado Goulart (Celso Faria) a integrar uma tropa de elite, um grupo especial cognominado "Homens de Ouro", mais conhecido como "Esquadrão da Morte". Lúcio Flávio (Paulo Ramos) é um criminoso que chama a atenção da mídia pela grande quantidade de assassinatos a ele atribuídos. O Esquadrão da Morte descobre que Lúcio Flávio exerce a função de queima de arquivo numa quadrilha de roubo de carros. Para surpresa de Mariel, o delegado Goulart também faz parte da quadrilha. Mesmo assim, ele não se intimida. Mata o líder da quadrilha e continua perseguindo Lúcio Flávio.

PLANTÃO DE POLÍCIA

Brasil, 1979-1981, seriado, TV Globo

EPISÓDIO Corrente de Ferro

DIREÇÃO Antônio Carlos da Fontoura, José Carlos Pieri, Marcos Paulo, Jardel Mello e Luís Antônio Piá ROTEIRO Leopoldo Serran, Aguinaldo Silva, Doc Comparato, Antônio Carlos da Fontoura, Bráulio Pedroso e Ivan Ângelo
PERÍODO DE EXIBIÇÃO 25/05/1979 a 22/10/1981 – 80 episódios

Herói da redação do jornal carioca *Folha Popular*, o repórter policial Waldomiro Pena (Hugo Carvana), parece ser o último jornalista romântico. Um tipo que começa a desaparecer com o surgimento de uma imprensa moderna, preocupada principalmente com a expressão neutra e objetiva do fato, que chega à redação na pessoa de Serra (Marcos Paulo), jovem editor que tem a missão de mudar radicalmente o jornalismo e a imagem do jornal. No meio do confronto entre Pena e Serra está a jovem repórter Bebel (Denise Bandeira), de família de classe média alta, que escolheu o jornalismo policial como uma oportunidade de exercitar seu aguçado senso de justiça. Fascinada por Waldomiro, forma com ele uma dupla inseparável. Se envolvem em situações perigosas, frequentam lugares suspeitos e lidam cara a cara com figuras do submundo.



BYE BYE BRASIL Brasil, 1979, 100 min

DIREÇÃO Carlos Diegues ROTEIRO Carlos Diegues e Leopoldo Serran DIRETOR DE FOTOGRA-FIA Lauro Escorel Montagem Mair Tavares DIRETOR DE ARTE Anísio Medeiros Música Chico Buarque, Roberto Menescal e Dominguinhos DIRETOR DE PRODUÇÃO MARCOS Altberg e Nair Tavares PRODUÇÃO EXECUTIVA Lucy Barreto PRODUTORES ASSOCIADOS Walter Clark, Lucíola Vilella, Bruno Barreto e Carlos Braga PRODUÇÃO Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto DISTRIBUIÇÃO Embrafilme ELENCO José Wilker, Betty Faria, Zaira Zambelli, Fábio Júnior e Príncipe Nabor

A dançarina Salomé (Betty Faria), o mágico Lorde Cigano (José Wilker) e o musculoso Andorinha são artistas ambulantes que cruzam o Brasil com a Caravana Rolidei, fazendo espetáculos para camponeses, cortadores de cana e índios, sempre fugindo da concorrência da TV. Numa pequena cidade do Nordeste, à beira do São Francisco, eles aceitam um voluntário que passará a fazer parte da trupe, o sanfoneiro Ciço (Fábio Júnior), que traz com ele sua esposa grávida Dasdô (Zaira Zambeli). Ciço se apaixona por Salomé, e enquanto o caminhão da Caravana Rolidei atravessa o interior do Brasil até chegar a Belém, os componentes da trupe vão vivendo situações decorrentes de suas aventuras e de seus amores.

A MÁFIA NO BRASIL Brasil, 1984, minissérie, TV Globo

EPISÓDIO Capítulo 1

DIREÇÃO Roberto Faria e Maurício Farias ROTEIRO Lepoldo Serran PERÍODO DE EXIBIÇÃO 10/09/1984 a 21/09/1984 – 10 episódios

A polícia encontra uma jovem assassinada e relaciona o crime às atividades de uma quadrilha de drogas. Um dos personagens centrais dessa quadrilha é Lucien (Reginaldo Faria). Ele é um dos principais líderes da máfia no país e filho do poderoso chefão (Claude Haguenauer) da União Corsa. Lucien disputa a autoridade dentro da organização com Lorenzo (Mário Civelli), seu antagonista. Lucien conhece a modelo Heloísa (Márcia Porto), jovem de classe média que tem sonhos de ascensão social. Os dois se apaixonam e iniciam um romance arrebatador. Heloísa sente-se muito feliz ao lado de Lucien, pois ele lhe oferece todo o conforto e status com que sempre sonhou. A jovem não sabe, no entanto, que Lucien está ligado a atividades ilegais.



FACA DE DOIS GUMES

Brasil, 1989, 106min

DIREÇÃO Murilo Salles ROTEIRO Leopoldo Serran DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA JOSÉ Tadeu Ribeiro Montagem Isabelle Rathery DIREÇÃO DE ARTE Maria Helena Salles PRODUÇÃO Patrick Moine COMPANHIA PRODUTORA DWDm, Videofilmes DISTRIBUIÇÃO Embrafilme ELENCO Paulo José, Marieta Severo, José de Abreu, José Lewgoy, Úrsula Canto, Flávio Galvão

Jorge Bragança (Paulo José), advogado de família ilustre e marido apaixonado, descobre que sua mulher o está traindo com seu sócio e melhor amigo. Jorge planeja vingança, meticulosamente bem preparada. Mas sua atitude passional acaba por levá-lo a se envolver numa série de acontecimentos imprevistos que transformam sua vida numa faca de dois gumes.

O QUATRILHO

Brasil, 1995, 120min

DIREÇÃO Fábio Barreto ROTEIRO Leopoldo Serran DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Felix Monti MONTAGEM Mair Tavares e Karem Harley DIREÇÃO DE ARTE Paulo Flaskman PRODUÇÃO Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto e Jaques Morelenbaum PRODUTOR ASSOCIADO Roberto Carneiro COMPANHIA PRODUTORA Filmes do Equador, LC Barreto Produções Cinematográficas DISTRIBUIÇÃO Consórcio Severiano Ribeiro e Marcondes ELENCO Glória Pires, Patrícia Pillar, Alexandre Paternost, Bruno Campos

Em 1910, na pequena comunidade de Santa Corona, o Padre Giobbe celebra o casamento de Ângelo (Alexandre Paternost) e Teresa (Patrícia Pillar). Após a cerimônia, ele a lembra de um costume de seus antepassados: como primogênito, deverá abandonar a terra depois do casamento do irmão mais moço e procurar um lote para cultivar. Enfrentando dificuldades na vida conjugal, a bela Teresa reencontra a prima Pierina (Glória Pires), uma mulher rústica, e o marido Mássimo (Bruno Campos), elegante e sedutor. Os dois jovens casais decidem então morar juntos para melhorar de vida. Um romance entre Mássimo e Teresa, sob o mesmo teto de seus cônjuges, vai alterar a vida de todos para sempre.



O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?

Brasil, 1997, 105 min

DIREÇÃO Bruno Barreto ROTEIRO Leopoldo Serran DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Felix Monti MONTAGEM Isabelle Rathery DIREÇÃO DE ARTE Marcos Flaksman PRODUÇÃO Lucy Barreto Co-PRODUÇÃO Mary Ann Braubach PRODUTOR ASSOCIADO Luciola Vilella e Adair Roberto Carneiro Companhia Produtora L.C. Barreto Produções Cinematográficas, Filmes do Equador Companhia Co-PRODUTORA Sony Corporaton, Columbia Pictures Television, Trading Corporation Elenco Pedro Cardoso, Alan Arkin, Fernanda Torres, Cláudia Abreu, Luiz Fernando Guimarães, Selton Mello, Matheus Nachtergaele, Caio Junqueira, Nelson Dantas, Caroline Kava, Marco Ricca, Maurício Gonçalves

O Brasil atinge o auge da ditadura militar após a decretação do Al-5, em 1968, que provoca censura à imprensa e perda de direitos civis. Inúmeros militantes de esquerda são presos e torturados. Em 1969, um grupo de jovens opta pela clandestinidade e pela luta armada. Para romper o "muro do silêncio", eles tramam o primeiro sequestro de um embaixador com fins políticos. O alvo é o embaixador americano (Alan Arkin) e para libertá-lo, os militantes exigem a leitura de um manifesto pela TV e a libertação de companheiros presos.

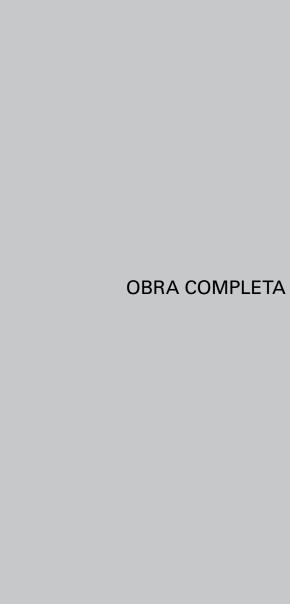
CARGA PESADA - 2ª VERSÃO

Brasil, 2003, seriado, TV Globo

EPISÓDIO A Grande Viagem (dividido em 4 partes)

DIREÇÃO Marcos Paulo e Roberto Naar ROTEIRO Leopoldo Serran PERÍODO DE EXIBIÇÃO 29/04/2003 (Parte I) a 20/05/2003 (Parte 4)

Bino (Stênio Garcia) se tornou um pequeno empresário, dono de três caminhões, mas enfrenta um drama pessoal ao descobrir que tem um tumor. Bino aguarda o resultado da biópsia para saber se o tumor é ou não maligno. Ao se deparar com o medo da morte, ele decide convidar o seu antigo parceiro Pedro (Antônio Fagundes), ainda caminhoneiro, para uma última viagem de caminhão cruzando todas as regiões do país. Nessa grande viagem muitas aventuras acontecem, porém, a maior delas é a luta contra a morte.



CINEMA



GANGA ZUMBA

Brasil, 1963

DIREÇÃO Carlos Diegues ROTEIRO Leopoldo Serran, Rubem Rocha Filho e Carlos Diegues, adaptado do romance homônimo de João Felício dos Santos



A GRANDE CIDADE

Brasil, 1966

DIREÇÃO Carlos Diegues ROTEIRO Leopoldo Serran e Carlos Diegues



DESESPERATO

Brasil, 1968

DIREÇÃO Sérgio Bernardes ROTEIRO Leopoldo Serran e Sérgio Bernardes



COPACABANA ME ENGANA

Brasil. 1968

DIREÇÃO Antônio Carlos da Fontoura ROTEIRO Leopoldo Serran, Armando Costa e Antônio Carlos da Fontoura



MÁSCARA DA TRAIÇÃO

Brasil, 1969

DIREÇÃO E ROTEIRO Roberto Pires DIÁLOGOS Leopoldo Serran



Brasil, 1971

DIREÇÃO Anselmo Duarte ROTEIRO Leopoldo Serran, Geraldo Queiroz e Anselmo Duarte, adaptado do romance *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo



A ESTRELA SOBE

Brasil, 1974

DIREÇÃO Bruno Barreto ROTEIRO Leopoldo Serran, Bruno Barreto e Carlos Diegues, adaptado do romance homônimo de Marques Rebelo



MARÍLIA E MARINA

Brasil, 1976

DIREÇÃO Luiz Fernando Goulart ROTEIRO Leopoldo Serran e Luiz Fernando Goulart, inspirado no poema *Balada de duas mocinhas de Botafogo*, de Vinícius de Moraes



DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS

Brasil, 1976

DIREÇÃO Bruno Barreto ROTEIRO Leopoldo Serran e Eduardo
Coutinho, adaptado do romance homônimo de Jorge Amado



GENTE FINA É OUTRA COISA

Brasil, 1977

DIREÇÃO Antônio Calmon ROTEIRO Leopoldo Serran e Antônio Calmon



Brasil, 1977

DIREÇÃO Antônio Calmon ROTEIRO Leopoldo Serran



SE SEGURA MALANDRO

Brasil, 1977

DIREÇÃO Hugo Carvana ROTEIRO Leopoldo Serran, Armando Costa e Hugo Carvana



O BOM MARIDO

Brasil, 1978

DIREÇÃO Antônio Calmon ROTEIRO Leopoldo Serran, Armando Costa e Antônio Calmon



NA BOCA DO MUNDO

Brasil, 1978

DIREÇÃO Antônio Pitanga ROTEIRO Leopoldo Serran



O GOLPE MAIS LOUCO DO MUNDO

Brasil/Itália, 1978

DIREÇÃO Luciano Salce ROTEIRO Leopoldo Serran, Armando Costa e Fabrizio Zampa



TUDO BEM

Brasil, 1978

DIREÇÃO Arnaldo Jabor ROTEIRO Leopoldo Serran e Arnaldo Jabor



NOS EMBALOS DE IPANEMA

Brasil, 1978

DIREÇÃO Antônio Calmon ROTEIRO Leopoldo Serran, Armando Costa e Antônio Calmon



EU MATEI LÚCIO FLÁVIO

Brasil, 1979

DIREÇÃO Antônio Calmon ROTEIRO Leopoldo Serran



BYE BYE BRASIL

Brasil, 1979

DIREÇÃO Carlos Diegues ROTEIRO Leopoldo Serran e Carlos Diegues



Brasil, 1979

DIREÇÃO Miguel Faria Jr. ROTEIRO Aguinaldo Silva e Miguel Faria Jr. COLABORAÇÃO NO ROTEIRO Leopoldo Serran

O BOM BURGUÊS

Brasil, 1979

DIREÇÃO Oswaldo Caldeira ROTEIRO Oswaldo Caldeira e Doc Comparato ARGUMENTO Leopoldo Serran



Brasil, 1981

DIREÇÃO E ROTEIRO Arnaldo Jabor ARGUMENTO Leopoldo Serran

AMOR BANDIDO

Brasil, 1982

DIREÇÃO Bruno Barreto ROTEIRO Leopoldo Serran

GABRIELA

Brasil, 1983

DIREÇÃO Bruno Barreto ROTEIRO Leopoldo Serran, adaptado do romance *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado



FACA DE DOIS GUMES

Brasil, 1989

DIREÇÃO Murilo Salles ROTEIRO Leopoldo Serran, adaptado do conto A faca de dois gumes de Fernando Sabino



O QUATRILHO

Brasil, 1995

DIREÇÃO Fábio Barreto ADAPTAÇÃO Antônio Calmon ROTEIRO Leopoldo Serran, adaptado do romance homônimo de José Clemente Pozenato

PANDORA

Portugal, 1996

DIREÇÃO Antônio da Cunha Telles ROTEIRO Leopoldo Serran, Gisela da Conceição e Antônio da Cunha Telles



O QUE É ISSO COMPANHEIRO?

Brasil, 1997

DIREÇÃO Bruno Barreto ROTEIRO Leopoldo Serran, adaptado do livro homônimo de Fernando Gabeira

O DIA DA CAÇA

Brasil, 2000

DIREÇÃO Alberto Graça ROTEIRO Leopoldo Serran e Alberto Graça

ATÉ QUE A VIDA NOS SEPARE

Brasil, 2000

DIREÇÃO José Zaragoza ROTEIRO Leopoldo Serran

A PAIXÃO DE JACOBINA

Brasil, 2002

DIREÇÃO Fábio Barreto ROTEIRO Leopoldo Serran, adaptado do romance *Vidreiras de cristal*, de Luís Antônio de Assis Brasil

ONDE ANDA VOCÊ?

Brasil, 2004

DIREÇÃO Sérgio Rezende ROTEIRO Leopoldo Serran e Sérgio Rezende

TELEVISÃO



PLANTÃO DE POLÍCIA

Brasil, 1979, TV Globo

EPISÓDIO Escudo Invisível

DIREÇÃO JOSÉ Carlos Pieri ROTEIRO Leopoldo Serran DATA DE EXIBIÇÃO 15/06/1979

EPISÓDIO Até Que a Morte os Separe

DIREÇÃO José Carlos Pieri ROTEIRO Leopoldo Serran DATA DE EXIBIÇÃO 13/07/1979

EPISÓDIO Corrente de Ferro

DIREÇÃO Marcos Paulo ROTEIRO Leopoldo Serran DATA DE EXIBIÇÃO 05/10/1979

EPISÓDIO O Homem do Caporal Amarelinho

DIREÇÃO Marcos Paulo e José Carlos Pieri ROTEIRO Leopoldo Serran DATA DE EXIBIÇÃO 02/11/1979



A MÁFIA NO BRASIL

Brasil, 1984, TV Globo

DIREÇÃO Maurício Farias e Roberto Faria AUTORIA Leopoldo Serran, adaptado do romance de Edson Magalhães ROTEIRO Paulo Afonso Grisolli, Roberto Faria, Tairone Feitosa, Marilia Garcia, Mauricio Faria, Ricardo Linhares e Mauro Faria

DATA DE EXIBIÇÃO 10/09/1984 a 21/09/1984, 10 capítulos

QUARTA-NOBRE

Brasil, 1983, TV Globo

EPISÓDIO Esquadrão da Vida

DIREÇÃO Luís Antônio Piá ROTEIRO Leopoldo Serran e Álvaro Ramos

DATA DE EXIBIÇÃO 20/04/1983

TAMANHO FAMÍLIA

Brasil, 1985-1987, TV Manchete

DIREÇÃO Ary Coslov ROTEIRO Geraldo Carneiro, Leopoldo Serran, Mauro Rasi, Vicente Pereira e Miguel Falabella DATA DE ESTREIA 27/07/1985, 94 episódios

TARCÍSIO & GLÓRIA

Brasil, 1988, TV Globo

EPISÓDIO Quase Ministro

DIREÇÃO José Carlos Pieri ROTEIRO Leopoldo Serran, Antônio Carlos da Fontoura, José Antônio de Sousa, Denise Bandeira, Euclydes DATA DE EXIBIÇÃO 12/05/1988

EPISÓDIO A Mulher do Porsche Lilás

DIREÇÃO JOSÉ Carlos Pieri ROTEIRO Leopoldo Serran e Reynaldo Boury DATA DE EXIBIÇÃO 23/06/1988

EPISÓDIO Duas Pérolas Primitivas

DIREÇÃO José Carlos Pieri ROTEIRO Leopoldo Serran e Reynaldo Boury DATA DE EXIBIÇÃO 14/07/1988

EPISÓDIO Valor de um Aperto de Mão

DIREÇÃO José Carlos Pieri ROTEIRO Leopoldo Serran e Antônio Calmon DATA DE EXIBIÇÃO 11/08/1988

ESPECIAL DE FIM DE ANO

Brasil, 1988, TV Globo

EPISÓDIO Shop Shop

DIREÇÃO Antônio Calmon e Mário Marcio Bandara ROTEIRO Leopoldo

Serran, Antônio Calmon e Euclydes Marinho

DATA DE EXIBIÇÃO 15/12/1988

CASO ESPECIAL

Brasil, 1991, TV Globo

EPISÓDIO Marina

DIREÇÃO Marcos Paulo ROTEIRO Leopoldo Serran

DATA DE EXIBIÇÃO 05/09/1991

ENGRAÇADINHA, SEUS AMORES, SEUS PECADOS

Brasil, 1995, TV Globo

DIREÇÃO GERAL Denise Saraceni ROTEIRO Leopoldo Serran, adaptado

do folhetim de Nelson Rodrigues

DATA DE EXIBIÇÃO 25/04/1995 a 25/05/1995, 20 capítulos



CARGA PESADA

Brasil, 2003, TV Globo

EPISÓDIO A Grande Viagem I – Sul

DIREÇÃO Marcos Paulo e Roberto Naar ROTEIRO Leopoldo Serran DATA DE EXIBIÇÃO 29/04/2003

EPISÓDIO A Grande Viagem II – Sudeste

DIREÇÃO Marcos Paulo e Roberto Naar ROTEIRO Leopoldo Serran DATA DE EXIBICÃO 06/05/2003

EPISÓDIO A Grande Viagem III - Nordeste

DIREÇÃO Marcos Paulo e Roberto Naar ROTEIRO Leopoldo Serran DATA DE EXIBIÇÃO 13/05/2003

EPISÓDIO A Grande Viagem IV – Norte

DIREÇÃO Marcos Paulo e Roberto Naar ROTEIRO Leopoldo Serran DATA DE EXIBIÇÃO 20/05/2003

LITERATURA

ROMANCE

ARARA CARIOCA

São Paulo: Girafa, 2006

ROTEIROS PUBLICADOS

DUAS HISTÓRIAS PARA CINEMA

Roteiros de Revólver de Brinquedo e Amor Bandido

Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981

TUDO BEM

Roteiro de Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran

São Paulo: Civilização Brasileira, 1978

SHIRLEY, A HISTÓRIA DE UM TRAVESTI

Roteiro não filmado

Rio de Janeiro: Codecri, 1979

TRABALHOS INÉDITOS

WOMAN WITH BIRDS

Roteiro original, 2004

O PENÚLTIMO CASO

Romance, 2006-2007

COLABORADORES

Autores dos artigos

HERNANI HEFFNER é pesquisador, conservador-chefe da Cinemateca do MAM e professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

ESTEVÃO GARCIA é professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), cineasta, crítico e pesquisador. Mestre em Estudos Cinematográficos pela Universidade de Guadalajara, México. Dirigiu e roteirizou os curtas em 35mm *O Latido do Cachorro Altera o Percurso das Nuvens* (2005) e *Que Cavação é Essa?* (co-direção com Luís Alberto Rocha Melo, 2008).

GUILHERME SARMIENTO é cineasta, doutor em Literatura Brasileira e professor de Dramaturgia do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Realizou, junto com outros quatro diretores, o longametragem universitário *Conceição ou Autor Bom é Autor Morto* (2007). Edita a revista online *Cinecachoeira*

LUÍS ALBERTO ROCHA MELO é professor-adjunto do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), cineasta e pesquisador. Autor de estudos sobre o cinema brasileiro independente dos anos 1940-50 e sobre o roteirista Alinor Azevedo. Dirigiu e roteirizou os longas *Nenhuma Fórmula para a Contemporânea Visão do Mundo* (2012) e *Legião Estrangeira* (2011), o curta-metragem *Que Cavação é Essa?* (co-direção com Estevão Garcia, 2008). Escreve para a revista *Filme Cultura*.

ANNA KARINNE BALLALAI é roteirista e pesquisadora. Formada em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestranda em Psicologia Social pelo PPGPS/UERJ. Atualmente é pesquisadora responsável pelo Projeto de Restauro de Copacabana Mon Amour. Roteirista do longa-metragem *Nenhuma Fórmula para a Contemporânea Visão do Mundo* (Luís Rocha Melo, 2012) e do curta-metragem *Berenice* (Bruno Duarte e Luciana Penna, 2005).

Professor do curso e palestrante

LUIZ CARLOS MACIEL é escritor, jornalista, diretor de teatro, roteirista de cinema e televisão e professor. Bacharel em Filosofia pela Universidade do Rio Grande do Sul, estudou Direção Teatral e *Playwriting* no Carnegie Institute of Technology, em Pittsburgh, EUA. Foi um dos fundadores de *O Pasquim*, onde manteve durante muitos anos a coluna Underground. Trabalhou durante muitos anos como roteirista e analista de roteiros na TV Globo e como roteirista e supervisor de texto na TV Record.

Palestrantes

DOC COMPARATO é roteirista, foi um dos fundadores do Centro de Criação da Rede Globo. Roteirizou para a TV, *Plantão de Polícia* (1979), *Lampião e Maria Bonita* (1982), *O Tempo e o Vento* (1985), *A Justiceira* (1997) e para o cinema, *O Bom Burguês* (1979), *A Mulher Sensual* (1981), *Bonitinha, mas Ordinária* (1981), *Áquia na Cabeca* (1983), entre outros.

ANTÔNIO CARLOS DA FONTOURA é produtor, roteirista e diretor de cinema e televisão. Dentre seus inúmeros trabalhos destacam-se os filmes *Copacabana me Engana* (1968) e *A Rainha Diaba* (1973). Na televisão, escreveu para a TV Globo seriados como *Ciranda Cirandinha* (1978) e *Plantão de Polícia* (1979), dentre diversos outros trabalhos. Atualmente está produzindo e dirigindo o longa-metragem *Somos Tão Jovens*, cinebiografia musical sobre a vida de Renato Russo em Brasília.

CRÉDITOS

ÍNDICE DE IMAGENS

ESTEVÃO GARCIA	GRÁFICA EDITORA STAMPPA

Curador, Pesquisador e Editor do Catálogo Impressão

ALÊ BORGES GABRIELE DA COSTA NERY

ALEXANDRE SIVOLELLA Distribuição do material promocional

ALVARO FURLONI

DAVI KOLB FÁBIO SOUZA LÍGIA DIOGO Revisor de Cópias

Produção

ANNA KARINNE BALLALAI

ALEXANDRE SIVOLELLA ESTEVÃO GARCIA

Produtor Executivo GUILHERME SARMIENTO

HERNANI HEFFNER

ISABEL VEIGA LUIS ALBERTO ROCHA MELO
Coordenadora Geral Autores dos Textos do Catálogo

FÁBIO SOUZA LUIZ CARLOS MACIEL

Produtor Local Professor da Oficina de Roteiro

DAVI KOLB ANTÔNIO CARLOS DA FONTOURA

Assistente de Produção DOC COMPARATO

LUIZ CARLOS MACIEL

GIANNA LAROCCA Palestrantes

Projeto Gráfico e Produção Gráfica

ACERVO FAMÍLIA SERRAN
ESTEVÃO SARCINELLI Fotos de Leopoldo Serran

Webdesigner

1 LEOPOLDO SERRAN Acervo Família Serran - pp. 54, 68, 73, 84, 87, 88, 100, 103

2 GANGA ZUMBA Acervo Funarte – pp. 107, 132

3 A GRANDE CIDADE Acervo Funarte - pp. 108, 132

4 DESESPERATO Acervo Funarte – pp. 109, 132

5 COPACABANA ME ENGANA Acervo Funarte - pp. 110, 132

6 MÁSCARA DA TRAIÇÃO Acervo Funarte - pp. 111, 132

7 A ESTRELA SOBE Acervo Funarte - pp. 112, 133

8 MARÍLIA E MARINA Acervo Funarte - pp. 113, 133

9 DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS Acervo Funarte – pp. 114, 133

10 GENTE FINA É OUTRA COISA Acervo Funarte - pp. 115, 133

11 SE SEGURA MALANDRO Acervo Funarte - pp. 116, 133

12 O BOM MARIDO Acervo Funarte - pp. 117, 134

13 NA BOCA DO MUNDO Acervo MAM - pp. 118, 134

14 O GOLPE MAIS LOUCO DO MUNDO Acervo Funarte – pp. 119, 134

15 TUDO BEM Acervo Funarte - pp.120, 134

16 NOS EMBALOS DE IPANEMA Acervo MAM - pp. 121, 134

17 EU MATEI LÚCIO FLÁVIO Magno Filmes - pp. 122, 134

18 PLANTÃO DE POLÍCIA TV Globo - pp. 123, 136

19 BYE BYE BRASIL Acervo Funarte - pp. 124, 134

20 A MÁFIA NO BRASIL TV Globo – pp. 125, 137

21 FACA DE DOIS GUMES Acervo Funarte - pp. 126, 135

22 O QUATRILHO LC Barreto - pp. 127, 135

23 O QUE É ISSO COMPANHEIRO? LC Barreto – pp. 128, 135

24 CARGA PESADA – 2ª VERSÃO. TV Globo – pp. 129, 138

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos Especiais à Família Serran

Paulo Serran Guilherme Serran Leonor Monteiro Pinto de Paiva Julio Galhardi Raquel Galhardi

Agradecimentos

Alberto Magno, Alê Borges, Alexandra Casanova, Aline Portugal, Alvaro Furloni, Alvaro Ramos, Ana Beatriz Paes, André Félix, Antônio Calmon, Antônio Carlos da Fontoura, Antonio Pitanga, Bruno Barreto, Cacá Diegues, Cristiane (Sincrocine), Davi Kolb, Doc Comparato, Eduardo Coutinho, Elisabeth Vasconcellos, Fabricio Felice, Funarte, Hernani Heffner, Isaia Nisoli, Jandê Saavedra, João Rezende, Jonas Amarante, Júlia Vanini, Leticia Fontoura, Lígia Diogo, Lila Almendra, Luiz Fernando Goulart, Marcela Bertoletti, Márcio Lima, Marcos Paulo, Michelle Pistolesi, Nathalia Rezende, Patricia Chamon, Pedro Perazzo, Pedro Rovai, Rafael Bordalo, Raquel Stern, Roni Filgueiras, Rosa Bernardes, Tania Veiga, Therezinha Gil

Realização

Apoio











Promoção

Patrocínio







