

O retrato falado de um cineasta de *thrillers*: uma entrevista com Jair Correia

Felipe Abromovictz¹

Resumo: Entrevista com Jair Correia, que possui extensa atuação no cinema, tendo sido assistente de direção, montador e diretor, e coordena atualmente a Casa das Artes Multimeios e o grupo Fora do Sério, na cidade de Ribeirão Preto. Nesta entrevista, relembra episódios de sua trajetória, com destaque para a realização de *thrillers*, à luz da produção cinematográfica brasileira, passando por temáticas como a cena paulista dos anos 1970 e 1980, a relação entre distribuidores e produtores e os desafios da preservação do patrimônio audiovisual.

Palavras-chave: Jair Correia; Cinema brasileiro; *Thrillers*.

The sketch of a *thriller* filmmaker: an interview with Jair Correia.

Abstract: Interview with Jair Correia, who has an extensive experience in cinema, having acted as assistant director, editor and director, and currently coordinates the Casa das Artes Multimeios and the Fora do Sério group, in the city of Ribeirão Preto. In this interview, he recalls episodes of his career, with emphasis on the *thrillers* filmmaking, connecting them with the context of Brazilian cinematographic production, covering themes such as the São Paulo scene in the 1970s and 1980s, the relationship between distributors and producers and the challenges of preserving heritage audiovisual.

Keywords: Jair Correia; Brazilian cinema; *Thrillers*.

Introdução

Paulistano atualmente radicado em Ribeirão Preto (SP), onde coordena, ao lado de Miriam Fontana, a Casa das Artes Multimeios e o grupo Fora do Sério, Jair Correia tem extensa carreira no cinema desde a segunda metade da década de 1970. Após ter iniciado sua trajetória de forma precoce nas artes plásticas, tornou-se assistente de direção de Egídio Eccio, colaborando em filmes como o episódio *Ver para Crer* em *Guerra É Guerra* (1976), o thriller *Fruto Proibido* (1976) e, por fim, *Pintando o Sexo* (1977), no qual montou um dos episódios, *Concheta*, o qual define como uma comédia tipicamente paulista. A partir desse ponto inicial, Jair dedica-se ao ofício de montador em uma trajetória que inclui a contundente ficção científica *Parada 88, o Limite da Alerta* (José de Anchieta, 1977), o drama rural *Mágoa de Boiadeiro* (Jeremias Moreira Filho, 1977), a comédia sobre

¹ Pesquisador de cinema brasileiro. Doutorando em Multimeios (Unicamp), mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM-SP) e bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP. E-mail: fabramovictz@uol.com.br.

espionagem *J.J.J., O Amigo do Super-homem* (Denoy de Oliveira, 1978) – filme que seria originalmente dirigido por Egídio –, *Bacanal* (Antonio Meliande, 1981), sobre o qual Jair faz interessantes apontamentos, assim como a edição de som do desenho animado em episódios *As Aventuras da Turma da Mônica* (Maurício de Souza, 1982), do qual assina a montagem com Mauro Alice. Neste mesmo contexto, realiza quatro curtas documentais lançados em 1979 para atender a demanda criada pela Lei do Curta²: *A Arte na Madeira*, *A Arte no Mármore*, *A Índia na Porta do Brasil* e *A Ciência Milenar na Acupuntura*, sendo que os três primeiros foram feitos a partir da aproximação com artistas plásticos de tradição popular até então quase anônimos.

Em 1981, dirige seu primeiro longa-metragem, *Duas Estranhas Mulheres*, filme em dois segmentos, *Diana* e *Eva* – dramas psicológicos que exploram a questão do thriller –, seguido de *Retrato Falado de uma Mulher Sem Pudor* (1982), sobre o qual comenta reverberar a sua preocupação com a questão do feminicídio, tendo no horizonte uma reflexão em relação a como o imaginário midiático acaba por reforçar estereótipos de gênero que subjagam os direitos de escolha das mulheres e a fruição de suas liberdades. Por fim, seu último longa – segundo ele, realizado após não conseguir apoio para realizar propostas ousadas sobre Cabo Anselmo e Carlos Marighella ou mesmo uma adaptação do livro de Luiz Fernando Emediato *Geração Abandonada* (1982) –, *Shock* (1984), é definido como uma “história partindo daquilo que foi recusado”, um thriller que trataria das angústias psíquicas do pensamento autoritário para a juventude que havia crescido em meio à Ditadura Militar.

Tendo em vista estas questões, na presente entrevista Jair Correia traça um panorama de sua trajetória a partir das multifacetárias relações com o contexto da produção cinematográfica brasileira, da cena paulista nas décadas de 1970 e 1980 – com destaque para a Boca do Lixo –, até os dias de hoje, passando por uma reflexão sobre a relação entre distribuidores e produtores, os desafios criados no contexto do Plano Collor com a extinção da Embrafilme, a noção de “retomada” e os desafios da preservação do patrimônio audiovisual.

Felipe Abramovictz – Bom, primeiro gostaria de saber um pouco do começo da sua trajetória no cinema. Em que momento decidiu seguir essa carreira? Era cinéfilo?

Jair Correia - Na verdade nem era uma questão de ser cinéfilo, esse adjetivo eu não conhecia na época. Claro, desde cedo, quando tinha uns dez anos, tinha TV em casa, preto e branco, e adorava ver filme. No bairro que eu morava em São Paulo tinha uma coisa bem interessante: em um campo de futebol pequeno, um telão foi colocado para projetar filmes. Isso na década de 1960. Vila Prudente. Não era o bairro que é hoje, um dos mais populosos de São Paulo. Naquela época era

² Lei federal 6.281 assinada em dezembro de 1975, mas expandida aos poucos nos anos subsequentes.

muito diferente, bem descampado, era uma delícia. Um grande barato aquele lugar, com uns lagos, a gente ia nadar. E eu assistia àqueles filmes, era uma experiência muito gostosa. Ia no cinema também, em São Caetano do Sul, via todos que eram liberados. Na Vila Prudente, havia salas também, era frequente minha presença, com os amigos do colégio. Mas nunca, em momento algum, eu pensava em fazer cinema. O que eu gostava mesmo era de pintar, desenhar... isso é uma coisa que eu faço desde cinco anos. Em caixas de papelão, com restos de tinta que meu pai tinha das sobras da pintura da casa... Usava de tudo. E eu confeccionava à mão bonecas de pano pra dar para minhas primas. Eu tinha essa atividade, artística. Além de que, sempre fui um leitor assíduo. Fui estimulado por um tio a ler, ele me dava a revista *Seleções* da Reader's Digest. Com seis anos já fazia desenho naturalista e na primeira exposição que eu participei, tinha doze anos de idade! Em uma das Bienais, na época na Galeria Prestes Maia. Na verdade, quem colocou meu trabalho lá foi uma professora, eu não tinha a menor noção do que era isso. Lembro que a primeira exposição que eu vi foi a minha. Na mesma época eu comecei a fazer histórias em quadrinhos. Já na década de 1970, cheguei a publicar na Folha de São Paulo e, logo, em muitos outros lugares. Como isso começou a dar frutos, com dezesseis anos, me emancipei, e fui cuidar da minha vida. Abri um escritório, na [rua] 7 de abril, no centro de São Paulo, e comecei a distribuir as minhas histórias de quadrinhos. Assumia a página de divertimentos: o "ligue os pontos", "preencha", "colora", o caça-palavras, as palavras cruzadas... Na verdade, as palavras cruzadas era um amigo que fazia lá para o escritório e eu colocava na página. E aí nessa eu consegui distribuir isso para 45 jornais, do Rio, São Paulo e Paraná. Por causa disso, o Ota³, que era editor da revista Mad no Brasil me convidou para fazer uma história em quadrinhos sobre um filme brasileiro. Para conseguir fazer, precisava de mais material, de fotos, detalhes do enredo. Então, fui à Embrafilme de São Paulo, pedir para eles cederem coisas de um algum filme pra me ajudar na sala do presidente, e ele me indicou falar com um diretor, Egídio Eccio⁴, que por coincidência, estava no mesmo horário que eu. Isso porque, como tinha acabado de finalizar um filme novo poderia me ceder um material. Falei com ele: "Qual o nome do filme?". O *Sexualista* (1976), me disse o Egídio. E fiz, ficou uma coisa bacana. O filme hoje não seria muito politicamente correto, mas...

F – Com o Agildo Ribeiro de protagonista. E como era trabalhar com o Egídio Eccio?

J – O Egídio era um especialista em cinema paulista. Contava essas histórias, dos italianos em São Paulo... Tinha muito essa cultura no modo dele fazer cinema, muito paulista. Bom, mandei a história

³ Ota (Otacílio Costa D'Assunção Barros), cartunista, tornou-se editor da revista Mad em 1974, publicada pela editora Vecchi.

⁴ Frequentemente creditado como "Egydio Eccio".

em quadrinhos para a revista, no Rio, para a editora Vecchi, mas alguma coisa deu errada, o cachê não era aquele que tinham falado... e falei que não queria mais publicar. Prefiri não fazer. Voltei a falar com o Egídio e ele me disse “— Estou fazendo um outro filme, você não quer acompanhar as filmagens?” Aceitei fazer. *Guerra é Guerra* (1976)⁵. Fui lá, olhava na câmera, via como o diretor de fotografia estava trabalhando... e pedi: “— Posso mexer em algumas coisas na cena? Porque acho que vai ficar mais interessante”. Assim, fui mudando um pouco o cenário, dava um palpite de deixar o ator sentado de uma outra maneira, fui mexendo ali e as pessoas me olhando. Fui à noite no Gigetto com o Egídio que me disse: “— Sabe o que você fez hoje no set de filmagem?”. Então, de imediato, pedi desculpas por ter me metido demais, no que ele respondeu: “— Não, eu que te agradeço. Ficou muito legal! Você não quer ser meu assistente?”. Aceitei, mas o problema foi que eu tinha uma agência, muitos contratos. Então, tive que ir aos poucos entregando aquilo que estava no contrato e encerrando, e comecei a fazer cinema com o Egídio. Fui assistente de direção, assistente de montagem... Fizemos mais quatro projetos, e logo nesse período ele morreu, antes de fazer o último. Depois disso, ainda cheguei a produzi com a mulher dele, a [também atriz] Maracy Mello, o “João Juca Júnior Detetive Particular”, que depois mudaram o nome [para *III, o amigo do super-homem*, 1978] quando o Denoy de Oliveira assumiu. Então, foi assim que entrei no cinema. Em momento nenhum, saí correndo atrás de um emprego. Foi um caminho: me vi nele e, de repente, já estava fazendo cinema. Lembro que quando cheguei pro meu pai e disse que estava fazendo filmes, ele disse “— Bem feito, quem mandou não estudar medicina”. Foi assim, as coisas foram acontecendo. E era um outro momento do cinema, que depois seria interrompido lá no Plano Collor⁶. Naquela época eu conseguia fazer um filme por ano...



Figura 1 – Bastidores das filmagens de *Pintando o Sexo*. Egidio Eccio (ao centro) e Jair Correia (esquerda). Fonte: arquivo pessoal de Jair Correia.

⁵ Trata-se de um filme de episódios. Egídio dirigiu o segmento *Ver para Crer*, no qual, Jair foi assistente de direção.

⁶ Plano para estabilização da inflação lançado após Collor assumir a presidência em 1990 que incluía o confisco de boa parte das cadernetas de poupança, um grande programa de privatizações, congelamento de preços e salários, inicialmente coordenado por Zélia Cardoso de Mello. No mesmo ano, Fernando Collor de Mello fecharia a Embrafilme e o extingiria o Ministério da Cultura, transformado em secretaria, o que causou um grande “apagão” na produção audiovisual brasileira em um contexto em que a produção se mostrava pouco viável dado o descontrole inflacionário.

F – Bom, voltando um pouco para as suas colaborações com o Egídio Eccio, gostaria de te perguntar sobre o *Pintando o Sexo* (1977, co-dirigido por Jairo Carlos⁷). Foi o segundo que você colaborou, certo? Por sinal, um filme de episódios com histórias muito divertidas...

J – É sim! Uma comédia paulista, bem no estilo do Egídio. Íris Bruzzi é maravilhosa, ela atua no [episódio] *Concheta*. Esse fui eu que montei, os outros dois⁸ não. Foi um aprendizado! E o Egídio era muito louco. A gente saía junto e ele dizia: “Vamos ver um filme”. E ia me ensinando: “Está vendo essa cena? Foi feita com uma lente 50mm. Olha a distância do foco...”, “Esse corte foi feito daqui pra lá para valorizar essa questão na ação da cena”, “Para valorizar a interpretação do ator, foi usada determinada iluminação” Ele ficava falando o tempo todo durante o filme e me mostrando as características. Ele era consultado o tempo todo por outros diretores, diretores de fotografia, pra ter ideias, buscar soluções de coisas. Era genial, e foi incompreendido. Teve uma atuação na TV Tupi, muito grande na década de 1960, era um dos melhores diretores em um momento em que na TV passaram todos aqueles grandes diretores que vinham do teatro também, como ele, que tinha trabalhado no TBC [Teatro Brasileiro de Comédia]. Então, com o Egídio, a convivência era assim, todo dia me ensinava coisas. Tivemos brigas, mas sempre solucionadas. Fomos grandes amigos, e ele me considerava um filho. Foi minha faculdade de cinema. E ele trabalhava com diretores de fotografia muito bons. O Edward Freund [em *Fruto Proibido*, 1976], o Miroslav Javurek [em *Pintando o Sexo*, 1977], eram excelentes. E que me ajudaram e me ensinaram muito. Eu era assistente de direção e o Freund fazia questão de me ensinar tudo. Me sinto privilegiado por ter sido amigo dessas pessoas. E, não só amigo, aluno. Estava do lado deles, aprendendo muitas coisas, com eles muito dispostos a me ensinar. Colaborei com o Egídio também no *Fruto Proibido* (1976⁹), com a Nathalia Timberg, filme muito interessante. Mas, que acabou sendo lançado depois. Na época, o Egídio estava muito endividado, com aluguel atrasado, não tinha nem dinheiro para colocar gasolina no Karmann Ghia dele, bem nesse momento, ele ganhou o prêmio para produzir o “João Juca Junior”.

F – Que depois seria lançado como *J.J.J., o amigo do super homem* (1978).

J – Isso. E no mesmo dia que o Egídio recebeu a notícia, morreu de infarto. Soube seis horas da tarde, e dez da noite, enfartou. Aquilo foi uma coisa tão bombástica que ele não suportou. Como vi que tinha um monte de gente querendo garfar o filme, eu, que seria já o montador, assumi a produtora que era dele com a Maracy [Mello] e tentei levar a diante. Porque o negócio estava esquisito. Então,

⁷ Filme de episódios. Jairo Carlos dirige *O Lobo Mau, a vovó e a netinha* e Egídio Eccio *Pintando o sexo* e *Concheta*. Jair Correia é referido nos créditos como assistente de direção e continuista dos três segmentos.

⁸ Os demais episódios foram montados por J. Marreco.

⁹ Exibido em 1976, seria lançado somente em 1978. Nos créditos, Jair Correia aparece como assistente de direção e de montagem.

fui conversar com a Maracy e comentei: “O cara que o Egídio mais gostava de conversar, de trabalhar, era o Denoy de Oliveira. O Egídio ficaria muito feliz se ele dirigisse”. Muita gente estava tentando assumir. Fui para o Rio de Janeiro, falar com o Roberto Farias, que era presidente da Embrafilme¹⁰, e ele queria o dinheiro de volta. Já tinha sido inclusive depositado, então argumentei: “— Não, o dinheiro não é do diretor, é da produtora. Já chamamos o Denoy e ele vai assumir a direção e vamos fazer”. Não queria de jeito nenhum autorizar, mas a Maracy era sócia e herdeira! Fui bem direto; não devolvi o dinheiro. Produzi e montei o filme. Teve muita gente boa no elenco: Armando Bógus, Estelita Bell...

F – E a fotografia do Carlos Reichenbach... Deve ter sido desafiadora a produção com tudo isso. E, no mesmo ano, você faria a montagem do *Mágoa de Boiadeiro* (Jeremias Moreira Filho, 1978) também.

J – Uma fotografia belíssima. Foi muito legal! O *Mágoa* foi uma coisa engraçada: fui chamado pra fazer o trailer do *Menino da Porteira* (1977), então Jeremias me falou que gostou de trabalhar comigo e me chamou para o *Mágoa de Boiadeiro*. E o interessante foi que o produtor era um amigo meu, o Moracy Do Val. Porque, quando ele tinha lançado *Secos & Molhados*, trabalhei na produção. Um reencontro muito bacana. E uma época muito rica, fizemos muita coisa! Agora, a montagem que mais gosto de ter feito foi a do *Parada 88, o Limite da Alerta* (1977, José de Anchieta), embora eu tenha recebido o prêmio de melhor montador pelo *Shock*¹¹ (1984). Na época o Roberto Santos¹² ficava muito comigo, acompanhando. A gente conversava muito sobre os cortes. Montávamos durante a madrugada. Um trabalho primoroso, muito bom.

109

F – E é um filme que antecipou muitas questões pouco frequentes no cinema brasileiro até então: a nuclear, a causa ambiental...

J – O *Parada 88* é muito bom. Ele previu um acidente que depois teve na Itália, acho que um ano depois. Um acidente em uma fábrica de cosméticos, um mini-Chernobyl¹³, bem feio. E a gente falou: olha isso, prevemos um lance que não imaginávamos. Voltando para a questão da montagem: fiz um filme com o Antonio Meliande que foi muito particular. *Bacanal* (1981), um pornôzinho¹⁴ paulista muito legal. E com um ótimo elenco: John Herbert, Aldine Müller, a Misaki Tanaka, que depois faria depois comigo o *Shock*. E tinha o Jofre Soares também!

¹⁰ Entre 1974 e 1979.

¹¹ Ou *Shock! – Diversão Diabólica*.

¹² Farias, além de ser co-roteirista, estava envolvido na produção do filme.

¹³ O acidente nuclear de Chernobyl se daria em abril de 1986.

¹⁴ Cabe ressaltar que o filme não tem cenas de sexo explícito.

F – E o John Doo! O Jofre fazia um personagem muito interessante, de senhor ex-combatente da Revolução de 32 que tinha umas espingardas, umas bandeiras de São Paulo na parede e se via como um “combatente”.

J – O John Doo era muito legal. E o personagem do Jofre era muito divertido. O curioso nesse filme, era que eu fazia a montagem durante a filmagem! Alugamos um hotel em Caraguatatuba durante um mês. Eu dormia em uma suíte, em outra tiramos a cama, e organizamos uma sala de montagem onde levamos a moviola para lá. Então, quando a filmagem terminou, já estávamos com a edição praticamente pronta. Escolhi as músicas e coloquei clássicas na trilha¹⁵. Toninho Meliande falava pra mim “Cara, você tá louco! Pô, vai por essa música? É uma trepada... não tem nada a ver”. E eu dizia, “Cara, vai por mim. Vai ficar bom”. Eu via o movimento da bunda do Johnny Herbert e ria, e aquilo pedia um bolero de Ravel. E isso tornou o filme muito mais interessante, foi elogiado. Recebeu excelentes críticas. Depois o Toninho [Meliande] veio falar comigo para agradecer e disse “Era pra ser uma outra coisa o filme, e você deu uma sofisticação que não tinha”. O trabalho do montador é esse: pegar um material e transformá-lo naquilo de melhor que pode sair dali. Ou, no mínimo, não deixar que seja ruim. Nem sempre o material que filmamos para um filme é bom, e quem dá um “jeito” é o montador. Você pode ver, a maioria dos grandes diretores passou pela mesa de montagem. Mesmo lá fora, de Eisenstein a Hitchcock, de Terry Gilliam a Spielberg. Aquele que junta essa a qualidade dessas duas capacidades técnicas e artísticas, a montagem e a direção, tem um bom resultado.

110

F – Já que estamos falando da tua trajetória como montador, queria te perguntar sobre o *As Aventuras da Turma da Mônica* (Maurício de Souza, 1982), que você assina junto com o Mauro Alice. Uma montagem a quatro mãos? E como era com uma animação? Deve ter sido uma experiência muito diferente.

J – Então, nesse fiquei com a edição de som. Quem fez a edição de imagens foi o Mauro Alice. Só que nos créditos não aparece [essa divisão]. Foi o seguinte: inicialmente o Mauro Alice iria fazer tudo. Normalmente o montador fazia assim, atualmente é que se divide as funções: a correção de cor, os efeitos, mas o problema foi que a produtora já tinha combinado de mostrar o filme para o Figueiredo, presidente da república¹⁶, e a mulher dele, em São Paulo, na estreia. Já tinha uma data marcada [para o lançamento] que não podia mudar. E tinham dois meses para terminar. O Mauro, totalmente aloprado com a imagem falou: “— É impossível terminar a montagem com esse prazo”.

¹⁵ Nos créditos, consta que Salatiel Coelho seria também colaborador da trilha.

¹⁶ João Baptista Figueiredo governou o país entre 1979 e 1985.

Então o Maurício insistiu que sim, teria que fazer. Um dia, em um sábado de manhã, apareceram no meu apartamento o Mauricio de Souza e o Mauro Alice. Me contaram do filme, do prazo, e me chamaram para assumir a direção de som. E o Mauro Alice já foi dizendo “Se você topa, eu acho que você teria que ir para a moviola agora!”. E eu não sabia o que falar, até porque desenho animado é uma coisa muito diferente de montar. Qualquer coisa, tem que pôr um ruído; o cara vira a cabeça; tem que ter um som, anda; outro som, um passarinho passa; mais um... Tudo tinha um ruído! Tanto que cheguei a trabalhar com doze mil no filme. Então, depois de receber o convite, fui logo explicando, que ia levar muito tempo. E eles: “o que você quer pra fazer nesse prazo?”. Foi uma bela grana, mas pedi também um hotel para não precisar voltar pra casa, uma moviola só pra mim e um assistente 24h por dia. A chave da moviola, que ficava ali na [alameda] Barão de Limeira, para eu entrar quando quisesse, aceitaram. Uma maratona: quando ia na Líder, ali na Rua 13 de maio [no Bixiga], esperar o material ficar pronto, pegava um hotel do lado, pago por eles, porque era o horário que eu dormia. Fiquei os dois meses sem voltar para casa praticamente, e assim foi, consegui terminar o filme. E o Mauro trabalhando feito um louco na imagem. E, claro, tinham erros, decisões que tínhamos que tomar juntos. Mas o trabalho foi do Mauro Alice, eu fui um colaborador dele, só. E, na estreia, lá estava o Figueiredo e Dona Dulce. Lembro que levei minha filha na sessão, que tinha uns três anos de idade, ela me olhou e disse: “Que filme ruim, pai!”. Crianças... mas foi um trabalho bacana. Gosto muito de montar, é uma atividade que sempre adorei fazer, até hoje.

F – Antes de falarmos dos seus longas, gostaria de saber dos curtas que você dirigiu. *A Arte na Madeira*¹⁷, *A Arte no Mármore*, *A Índia na Porta do Brasil* e *A Ciência Milenar na Acupuntura*. Seus filmes de estreia como diretor, todos feitos no mesmo ano, 1979. Foram feitos após a Lei do Curta?

J – Esses eu, infelizmente não tenho. Eram interessantes... entregava para a produtora e depois não via mais. Foi assim: nós conseguimos uma lei nacional que todo filme estrangeiro tinha que passar um curta antes e cada curta tinha um teto de faturamento. Eu tinha algum dinheiro para fazer e resolvi lançar. Pegava restos de negativos de amigos, da Marte Filmes e comprei duas ou três latas também, e saía com uma equipe pequena, com o diretor de fotografia¹⁸. Abri uma produtora para justamente isso, fiz na raça. E quem me ajudou a lançar, foi o Lívio Bruni, produtor, que era meu amigo na época, e falou: “Eu compro teus quatro curtas e fico com a receita. E ainda te pago à vista”. Ele pagou o dinheiro da distribuição e ganhou o dele colocando os curtas na frente dos filmes estrangeiros que o pai distribuía. Foram um dos maiores donos de cinema do Brasil, na época tinha

¹⁷ Também referido como *A Arte na Madeira de Agenor*.

¹⁸ Gyula Kolozsvari assina a direção de fotografia dos quatro curtas.

umas quatro famílias que tinham todos os cinemas na mão. No *A Ciência Milenar da Acupuntura*, entrevistei o cara que trouxe a acupuntura para o Brasil, um senhor já, não lembro mais o nome dele. Como não falava português, o filme foi feito com ajuda de uma tradutora. O cara era fera, mais de cem agulhas nas costas na sessão que filmei. Fui lá por indicação do Geraldo Marinho¹⁹, meu amigo. O *A Índia na Porta do Brasil* era um escultor que tinha um ateliê no Bixiga, em São Paulo, fazia desenhos indianos. Aquilo tinha uma complexidade... Ele pegava um bloco de madeira de 10 cm de espessura por um metro [de diâmetro] e três de altura, e esculpia inteirinha com relevos hindus. Conheci o trabalho dele por acaso, ficava na mesma rua do Teatro Aquarius²⁰. Na frente do ateliê dele, tinha uma vitrine e uma porta bem estreita, sempre passava na frente. O *A Arte no Mármore* foi feito com um cara, na Vila Prudente, na Paes de Barros, [o Alfredo Francisco dos Santos]. Ele era um protético que esculpia bocas no mármore. E não usava equipamento sofisticado nenhum, só umas facas, essas coisas. Sensacional. Decidi fazer o documentário com ele. O outro, do *A Arte na Madeira*, foi um cara de São Caetano, [o Agenor Francisco dos Santos]²¹ que tinha construído uma obra gigantesca de madeira como um presente para o papa. Tinha 18 metros de altura, um trabalho belíssimo, que esteve na Praça da Sé e depois ficou exposta em São Caetano do Sul.

F – Li que esta estátua teve que ser incinerada recentemente por conta de uma infestação de cupins²². Uma coisa absurda... Agora, acho muito curioso que você, que tinha uma trajetória que tinha começado pelo seu interesse nas artes plásticas, tenha escolhido estes temas para seus primeiros trabalhos como diretor.

J – Não sabia sobre a estátua, depois não acompanhei mais, não passei mais lá. A escolha desses artistas nos curtas veio porque queria figuras menos conhecidas, não um [Cláudio] Tozzi da vida. Queria alguma coisa que ninguém soubesse, que ninguém conhecesse. E eles eram muito interessantes! O protético [Alfredo Francisco dos Santos] não vendia a obra dele. Quando vendeu uma, se arrependeu, queria comprar de volta e o cliente não queria devolver. E o que ele tinha de “boca” na casa dele! Obras gigantescas, umas de 500 km de mármore bruto. Aí fazia umas bocas, com os dentes saindo no meio daquela coisa bruta, enormes. No caso dos curtas, não era um

¹⁹ O qual assina a direção de produção dos curtas.

²⁰ Que também funcionaria como Cine Rex, posteriormente, Teatro Zaccaro. Localizado na esquina da rua Rui Barbosa com a Rua Conselheiro Carrão.

²¹ Agenor Francisco dos Santos (1932-1997), escultor nascido em Alagoinhas (BA) Atuou também como restaurador.

²² A Estátua de São Pedro foi esculpida entre 1968-1969 em agradecimento à visita do papa Paulo VI na América do Sul, que acabou não incluindo o Brasil. Exibida na praça da Sé e em outros lugares da capital paulista, iria ser transportada para São Caetano em 1975, cuja prefeitura havia financiado a iniciativa. Ficaria em exibição na Universidade de São Caetano (USCS) até 2006, tendo sido incinerada em 2013 em decorrência do seu estado de conservação e falta de manutenção.

trabalho crítico, era um trabalho documental, com entrevistas. Depois, dois deles ganharam prêmio do SESC de documentário, entre os melhores curtas da década de 1970.



Figura 2 – Patrícia Scalvi no episódio *Diana* (do longa *Duas Estranhas Mulheres*).

F – Bom, logo depois, em 1981, você faria o seu primeiro longa-metragem de ficção, o *Duas Estranhas Mulheres*. Filme de episódios, o *Diana* e *Eva*. Como surgiu o projeto?

J – Foi assim: estava montando o *Mágoa de Boiadeiro*, do Jeremias, na moviola da Marte Filmes e o Cassiano [Esteves] veio até mim e perguntou se eu iria dirigir um longa, pois meus curtas eram bons. Respondi que uma hora gostaria, mas que não tinha nada em mente. E, então, ele fez uma proposta para que escrevesse um roteiro, se a mulher dele gostasse, produziria. Dez dias depois, veio me cobrar, eu não tinha feito nada. Ele foi mais direto, disse que estava montando um projeto para um longa com três histórias curtas, e me convidou para escrever e dirigir uma delas. Sentei na máquina de escrever e fiz uma história. O *Diana*. Entreguei para o Cassiano e dois dias depois, ele me disse que ia produzir. E queria que eu chamasse alguém que estava a minha volta para ser diretor de fotografia. Escolhi Antonio Meliande, por ter sido assistente de direção dele e montado o *Bacanal*, o Carlos Reichenbach, que era meu amigo, o Gyula [Kolozsvari²³], mas eu queria alguém que não conhecesse, que não fosse meu amigo, mas admirasse. E ele me perguntou: “— Quem você pretende chamar”. Tony Rabatoni. “Pô, você vai chamar um cara que é um dos maiores diretores de fotografia do Brasil? O sujeito é foda, fez *Barravento* do Glauber, ele vai te engolir”.

²³ Com o qual Jair teria trabalhado no episódio *Ver para Crer* de *Guerra É Guerra* (1976), *Fruto Proibido* (1976) e *Pintando o Sexo* (1977), dirigidos por Egídio Eccio, nos quais Gyula foi assistente de câmera. Além disso, ele seria o diretor de fotografia dos quatro curtas dirigidos por Jair Correia em 1979.



Figura 3 — Jair Correia (direita) ao lado de Tony Rabatoni (centro) e da atriz Fátima Celebrini (esquerda) nos bastidores do episódio *Eva* de *Duas Estranhas Mulheres*. Fonte: Arquivo pessoal de Jair Correia.

F – [A fotografia de] *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962).

J – É, queria trabalhar com o melhor. Então ameacei: ou ele ou o Dib Luft! O Cassiano [Esteves, o produtor], me disse para ver primeiro com ele e depois a gente conversava. Marquei um vinho na minha casa com o Tony, que morava em São Paulo naquela época, e apresentei o projeto e algumas pinturas que tinha feito para mostrar que tipo de luz eu queria. Ele achou muito interessante, destacou que era meu primeiro filme, e quis fazer. Resolvi marcar uma entrevista dele com o Cassiano para fecharem o contrato, deu certo. A partir daí, só trabalhei com ele. Nos meus três longas, ele fez a fotografia. E faria a do quarto, "*O Proprietário*", que deve sair em livro agora. Bom, depois de ter dado certo com o Tony, fui até o boteco e contei para as pessoas sobre o filme. E já foram logo me falando "Cuidado, que o Cassiano vai dirigir o filme", o "Cassiano se mete em tudo, pergunta para o Jean Garrett e para o [Antonio] Meliande". Quando contei que tinha chamado o Tony Rabatoni para a fotografia, virou piada "Imagina se o Cassiano vai chamar o Tony para o filme você está louco". Não foi nada disso que aconteceu: o Tony foi contratado, escolhi o elenco que queria e o Cassiano [Esteves] deu o dinheiro na minha mão sem perguntar nada. Dizia: essa é a grana que eu tenho, a câmera que eu tenho e você tem treze latas de negativo. Praticamente um por um, não podia regravar quase nada. E fiz o filme, três semanas de filmagem. Gastei as treze latas e não sobrou nada. Cassiano não foi nenhuma vez no set de filmagem! Era eu que chamava ele. Terminado o filme, montei, fiz a direção de dublagem e entreguei. Neste momento, o John Doo, que iria dirigir um dos outros episódios, desistiu de fazer o dele e o outro, que não lembro mais quem era, também. Cassiano veio até mim e pediu para que eu fizesse mais um episódio. No começo não queria, mas logo sentei na máquina de escrever, e criei o *Eva*. Mas, resumindo, foi assim que nasceu o *Duas Estranhas Mulheres*. Para mim tinha até uma questão freudiana, de ser *Eva* e *Diana*, uma história à parte.



Figura 4 — Cenas do episódio *Eva* (*Duas Estranhas Mulheres*), com John Doo e Fátima Celebrini. Fonte: Acervo pessoal de Jair Correia.

F – E o *Diana* é atravessado por essa questão do duplo inclusive. Poderia comentar mais sobre este aspecto que você trouxe no seu comentário.

J – Agora não vou me lembrar. Mas, o *Diana* é inspirado em um mito grego, e tem a ver com essa questão da força da mulher, da sua representatividade. Uma história de muita luta. E, no filme, quando a personagem age, entra em um labirinto muito perigoso. Na época, eu era um sujeito vidrado por Alberto Cavalcanti²⁴, Hitchcock, gostava muito dos thrillers. Cheguei a conhecer o Cavalcanti inclusive! A minha procura era essa, de buscar um resultado que fosse também um bom thriller. E, para além disso, eu era um moleque que ficava vendo Zé do Caixão, esperava pra ver à meia-noite na televisão *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (José Mojica Marins, 1967), tinha visto um filme que me impactou muito, *[A Lista de] Adrian Messenger* (John Houston, 1963). Então, quando escrevi as histórias, estava querendo ir atrás dessa linguagem, me especializar nela. De pensar como o olhar do espectador reagiria a determinada imagem. Tinha isso como princípio, de fazer um bom thriller, fui por essa direção de ter um certo suspense. E acho que tive um bom sucesso, o filme teve boa crítica, bom público. Foi visto por quase um milhão de pessoas na época. E tinha um bom elenco: o John Doo, a Misaki Tanaka, o Hélio Porto, a Patrícia Scalvi. A Patrícia era uma excelente atriz e muitas vezes as pessoas davam só filminhos para ela fazer. Acho que fiz um bom filme, foi uma experiência bacana. Todo mundo que fez gostou de ter participado, o Cassiano também, e, depois dele, veio o *Retrato Falado de uma Mulher Sem Pudor* (1982).

²⁴ O qual, entre outros, colaboraria na direção dos thrillers *Na Solidão da Noite* (*Death of Night*, 1945), no qual dirige um dos episódios, *They Made Me a Fugitive* (1947) e *For Then That Trespass* (1949) em sua fase britânica.



Figura 5 — Bastidores das filmagens de *Retrato Falado de uma Mulher Sem Pudor*. Fonte: Acervo pessoal de Jair Correia.

F – Que começa com aquela abertura muito interessante do Darcy Penteado nos créditos.

J – Isso! Eu sempre fazia aberturas bonitinhas. No meu filme seguinte, *Shock* (1984) as letras que aparecem nos créditos foram feitas especialmente para a abertura. O do *Duas Estranhas Mulheres* é mais simples mesmo, propositalmente. Porque ali queria uma preto e branco. A ideia do *Retrato Falado de uma Mulher Sem Pudor* (1982) surgiu porque na época algumas mulheres tinham sido mortas por conta do machismo: uma mulher que foi brutalmente assassinada em Belo Horizonte, um caso que chamou muita atenção na época; a irmã de uma repórter em São Paulo morta por um motivo assim “Matei porque estava emocionalmente apaixonado...”. Como se quem tivesse apaixonado matasse! Aquilo tudo chamou muito minha atenção. Era muito amigo do Hélio Porto, contei essa questão para ele explicando que se fizesse uma boa história, eu conseguiria alguém que pudesse produzir. E ele escreveu, tinha um bom domínio das palavras, era extremamente inteligente. Era, além de dublador, tradutor de filmes do inglês para o português. E o roteiro que escreveu era maravilhoso. Fomos conversar com algumas pessoas, o Gelson [Nunes] e o Silvio Torres. Durante o projeto tivemos a ideia de pensar alguém para fazer uma abertura que mostrasse a imagem de uma mulher sendo construída, que criasse isso de uma forma artística. Chamamos o Darcy Penteado e ele fez. A ideia era uma abertura que mostrasse o retrato de uma mulher que fosse se construindo até se tornar uma mulher moderna, liberta das amarras masculinas. Uma nova mulher que a gente vislumbrava, naquele momento, como sendo o começo de uma nova época para as mulheres, diferente dessa coisa machista que perdura até hoje.

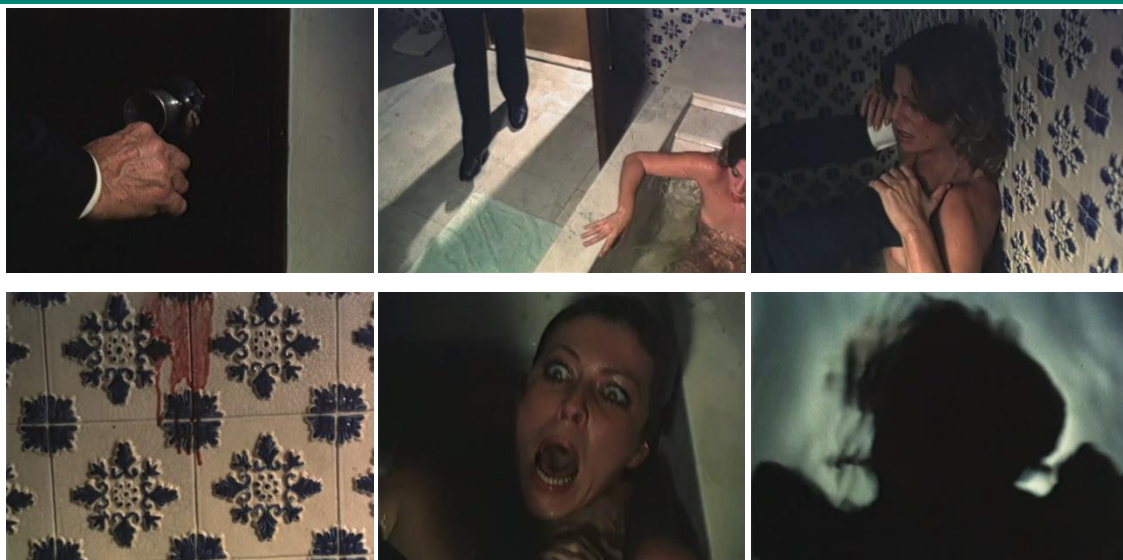


Figura 6 — Cena inicial de *Retrato Falado de uma Mulher Sem Pudor*.

F – Essa questão que, está no desenho da abertura também de alguma forma, aquilo que a protagonista, a Paula Marcondes (Monique Lafond), enfrenta por se colocar como uma mulher livre, ainda que, como você comentou, seja também uma mulher que vai sendo construída na sua busca de entender seu lugar no mundo. E é condenada por todos, pela imprensa, pelos policiais que investigam sua morte...

J – O próprio título, *Retrato Falado de uma Mulher Sem Pudor*, foi escolhido por ser uma expressão policlesca, acredito que funcionou. No fim, o filme não foi considerado machista, mas também não era visto como feminista. Já vi críticas dizerem que o criminoso é logo revelado na primeira cena — Bergson (Serafim Gonzalez), o marido. Mas, em momento algum, passou pela minha cabeça esconder que era ele que a matava. A plateia podia saber, por não ser o mais importante, mas sim mostrar toda aquela conjuntura, da forma como a polícia, as pessoas, encaravam aquele caso. Esse tipo de defesa jurídica para quem mata a mulher continua até hoje, muito pouca gente sai preso de uma situação dessas. A não ser que seja um negro, daí prendem na hora. Mas, desse mundo da classe média como do filme, os homens saem ilesos sem nenhum problema. São eles que financiam tudo. Tem uma cena muito interessante, do Jonas Bloch mostra a truculência da polícia.



Figura 7 — Figuração da tortura em *Retrato Falado de uma Mulher Sem Pudor*.

F – Aquela que a questão da tortura entra em cena²⁵?

J – Isso, e quem é o único que é torturado [para dar informações sobre o caso]: o menos rico e poderoso. Ninguém ia colocar o Abdelaziz Kamel (Paulo César Peréio), o Bergson (Serafim Gonzalez) ou o Dr. Roldão (Fúlvio Stefanini) numa situação dessas. Nem o Johnny Gravatinha (John Herbert), porque conhecia todo o sistema policial. Com esses os policiais saem fora, não se importam. E quem a polícia pega? O universitário. Essa é a história da nossa justiça, da nossa polícia, do nosso machismo e do preconceito contra as escolhas das mulheres, os seus direitos de escolha, uma coisa de muito sofrimento. Não sei se “sofrimento” é uma palavra boa, mas é isso. Hoje, algumas mulheres conseguiram conquistar mais seus direitos, e outras ainda não, pois continuam mingudadinhas, debaixo da cinta do pai ou do marido. O filme é sobre essa mulher, a personagem [Paula Marcondes, interpretada por Monique Lafond] mesmo diz: “Eu não queria ser forte, eu só queria viver a minha vida, ter minha felicidade, minha liberdade”²⁶.

118

F – Você diria que a personagem interpretada pela Monique Lafond, uma figura também midiática, que é vista por todos com esse olhar machista etc., ecoa uma questão que também atravessava a trajetória de várias atrizes que faziam filmes na Boca do Lixo?

²⁵ Ao longo de todo o filme, o policial Lucas (Eduardo Abbas) faz distintas menções à tortura, representada como um “método” protocolar, mas que não poderia ser usada nos interrogatórios dos investigados pela morte da protagonista por estes serem homens poderosos. O único a ser torturado é um artista, músico da noite, Juca (Paulo Minervino) em cena na qual, logo após cantar *Retrato em Branco e Preto* (Chico Buarque / Tom Jobim), é pego pelos policiais, e torturado. Quando o policial Lucas conta ao chefe que ele confessou, este desdenha e responde: “Com você, quem não confessa?”.

²⁶ Referência à cena final, quando um dos policiais coloca um VHS de um teste da protagonista, Paula Marcondes (Monique Lafond) para ser modelo, gravado antes de ser assassinada pelo marido. Ela, contrariando a visão que foi construída, de uma mulher libertária, vista por todos como imoral, diz: “Eu acho que o problema da mulher sempre foi o homem. Falando sério. Isso mesmo. Porque depois do assim chamado ‘invento da indústria automobilística’ e da ‘pílula anticoncepcional’, isso fundiu a cabeça dos homens. Porque a mulher motorizada, sem problemas, foi perdendo a independência do antigo amo, do senhor da casa. Mas, eu, às vezes, tenho umas ideias meios piegas, porque lá no fundo, bem lá no fundinho, eu jogaria fora toda essa independência, essa liberdade de movimento, porque o que eu gostaria é de estar do lado de um homem amado, de ter uma porrada de filhos. Simplesmente vivendo”.

J – Esse preconceito? Sim, elas carregavam muito, assim como a personagem. Essas mulheres tiveram muitas dificuldades, eu sei de histórias bizarras! De grandes diretores que traçavam golpes, casos de assédio de todos os lados. Esses tempos, ouvi um entrevista da Vera Fisher falando sobre isso. E sofriam assédio mesmo sendo famosas, sendo grandes atrizes. Na televisão, a gente ouve esses casos e já ouvia antes; sempre houve.

F – Bom, mudando um pouco de assunto: o Egberto Gismonti assina a trilha de *Retrato Falado de uma Mulher Sem Pudor*. Como foi esse contato? Como ele também esteve no *Parada 88* (1977, José de Anchieta), em que você foi montador, presumo que tenha o conhecido naquele contexto...

J – Isso, nós nos conhecíamos desde aquela época. No *Parada 88*, foi muito interessante, porque usávamos algumas músicas dele e, quando o filme estava terminado chamávamos para ver, para sabermos se gostava da música, então ele vinha. Naquele dia, estavam o Roberto Santos, o [José de] Anchieta, o [produtor] Carlos Roberto Dalia e eu. Assistimos o filme e ele ficou quieto o tempo todo. Fomos para o Gigetto jantar, então Anchieta insistiu com o Gismonti “— O que é que você achou da sua trilha no filme”. “— Uma merda”, respondeu. Todo mundo parou, e tivemos a impressão que o restaurante inteiro também. Ele odiou a música, queria uma orquestra, dissemos que não dava, que o filme estava pronto e não tínhamos mais dinheiro. Mas, ele insistiu e, quando foi embora, ficamos nós quatro tentando achar como resolver. Tínhamos que achar uma orquestra! Na época, quem estava fazendo um sucesso danado era o Benito Juarez, o regente da Orquestra Sinfônica de Campinas. Fomos falar com ele: “— Olha, temos uma música que é do Gismonti e ele quer uma orquestra pra gravar, mas nós não temos dinheiro. Temos umas latas de negativo, um diretor de fotografia/câmera que é sócio do projeto, e um montador. O que acha de fazermos um documentário da Orquestra Sinfônica de Campinas em troca da orquestração do Gismonti?”. Aceitou. Então, começou um “casamento” entre o Benito e o Gismonti, porque os dois fizeram vários projetos juntos depois. O documentário que fizemos da Orquestra até chegou a ir para as salas [de cinema] por conta daquela lei que exigia a exibição de curtas antes dos filmes estrangeiros. Editei e fui assistente de direção, porque tinha que ser nós, sócios do filme, para não ter gasto. Depois disso, o Gismonti virou meu amigo. Quando vinha pra São Paulo, a gente se encontrava. Ao fazer o *Retrato Falado de uma Mulher Sem Pudor*, chamei ele para fazer a trilha. E, no começo, como já tinha esse contato, tinha pensado em chamar o Benito [Juarez] também. Quando mostrei o copião para o Gismonti, fomos almoçar e ele me disse que acreditava que a trilha do filme precisava de piano, talvez flauta, um sopro aqui e ali, para uma atmosfera mais intimista. Retruquei que tinha pensado justamente o contrário, ele negou, afirmando sua ideia sobre o piano e fez a música. Mauro

Senise tocou também, ficou incrível essa ideia mais intimista. Gosto muito da música. E é assim, quando a gente tem uma equipe incrível, dá uma reverberação muito grande. O Gismonti é um talento, figuraça. Bom, depois desse, fiz o *Shock* (1984). A gente estava falando sobre essa questão do thriller, e o *Shock* é um thriller também, ainda que agora as pessoas digam que foi um *slasher movie*. Vieram me dizer que eu fui o criador do *slasher* brasileiro! Se eu for, tudo bem, mas não era a ideia...



Figura 8 — As botinas militares em *Shock - Diversão Diabólica*.

F – Um *slasher* com menos sangue? O *slasher* tem esse tipo de esvaziamento, de um filme mais de superfície, que não é como você concebeu o seu filme...

J – Isso, não era mesmo. Me disseram que tinha a ver com o *Sexta-feira 13* (Sean S. Cunningham, 1980) que eu, como acompanho pouco esses filmes, não tinha visto. Fui ver há pouco tempo pra saber por que falavam isso. Mas, nessa linha, adoro o Brian de Palma, só que, na minha visão, ele é um cineasta que faz *thrillers*. Vi vários trabalhos de acadêmicos, inclusive de doutorado, que dizem que meu filme é aquele que trouxe o *slasher* no Brasil. Então, que coisa maluca! Se estão dizendo, deve ser isso mesmo. Mas, na época, minha ideia um thriller, nem sabia desse termo “slasher” nem acompanhava esses filmes. Porque o *Shock* tem a ver com a história do militarismo no Brasil, vista por uma juventude que atravessou um período em que era desacreditada, e de certa forma, alienada (ou pelo menos, parte dela) por conta de todo esse período autoritário. Se assistir ao filme só se atentando para esses planos dos pés, a história é contada: a opressão, a fragilidade da juventude brasileira naquele período. É quase uma historinha muda contada a partir desses pés. Quase sessenta por cento do filme são pés. Para você ter uma ideia: o ator que ganhou prêmio de coadjuvante, o Vandi Zaquias, só aparece através dos pés. Primeira vez que um pé ganha um prêmio de melhor ator.



Figura 9 — Detalhes dos pés do suspeito interrogado pelos policiais militares em *Shock - Diversão Diabólica*

F – Aquela cena final, em que há uma transição de cena das botas do assassino para as dos policiais, sintetiza bem isso.

J – Exato! Porque quando eles tiram a personagem²⁷ debaixo da cama, são os policiais que estão com as botas. Quando eles a levam embora, e pedem para reconhecer qual seria o criminoso, nenhum está usando botas. A charada da história é essa! Não são os criminosos errados, é a categoria errada é o opressor errado. O crime está na outra ponta. Talvez nem todo mundo entenda aquilo ou não tenha percebido.

F – Até porque – ainda mais naquele contexto – nestes coturnos, botinas etc. há uma reverberação direta das vestimentas militares.

J – É, a história vai por esse caminho. E o *Shock* foi escrito em pouco tempo também. O Moracy [do Val], que fez *Mágoa do Boiadeiro* tinha ido até mim e dito associado ao [Luiz Carlos] Dupont, estava a fim de fazer um filme. E, então, os dois me perguntaram “—Você não quer fazer?”, e deu certo. Sabe, tive essa sorte: eram os produtores que me procuravam naqueles tempos que fazia cinema em São Paulo, não tinha que ir atrás. Hoje não, não consigo fazer um filme! Lógico, naquela época fiz outras tentativas que não deram certo. Tentei fazer “Cabo Anselmo”, um filme sobre a história dele. Mas, ficavam com medo da censura, e quis fazer “Marighella”! Apresentei uma ideia, porém acreditavam que não seria aceito também.

²⁷ Eni, personagem interpretada por Cláudia Alencar.



Figura 10 — O imaginário da violência em *Shock - Diversão Diabólica*.

F – Em que ano mais ou menos? Era documentário ou era encenado/ficção?

J – Não, não era documentário! Acredito que em 1982-1983. Tentei fazer também uma adaptação do [livro] *Geração Abandonada*²⁸, como não quiseram fazer esse, nem o do Cabo Anselmo, nem o do Marighella, fiz o *Shock*. Fiz uma história partindo daquilo que foi recusado, mas criando uma historinha que sabia que não daria problema com a censura. O *Geração Abandonada*, cheguei a ter a autorização do autor inclusive.

F – Mas, esses projetos chegaram a ser roteirizados?

J – Não, apresentei como uma sugestão de projeto e, como não aceitaram, não cheguei a trabalhar neles. Mas, mesmo nos outros filmes, os que deram certo de serem produzidos, não foi a primeira história que mostrei que foi aprovada. Eu tinha que refazer algumas coisas até chegar em um meio termo. O seguinte do *Shock* seria *O Proprietário* que, infelizmente, não deu certo, fiquei um tempo tentando, mas quando parecia que sairia, veio o Plano Collor e tudo derreteu. Depois disso, mudou completamente. Tanto que, da minha geração, entre aqueles que continuavam fazendo cinema, um ou dois recuperaram. Mas, tem uma coisa: hoje tem muito mais lugares fazendo filmes, por todos os estados. Depois de 1995, após *Carlota Joaquina* (1995) da Carla Camurati, a coisa foi melhorando. Muitos filmes ficam na prateleira, não são exibidos. Falam em uma produção de 300, 350 filmes por ano e a gente se pergunta: “Cadê esses filmes que não passam em nenhum lugar?”. É tudo pulverizado, filmes feitos e não exibidos, sem que possamos ter acesso. Precisamos ter uma solução para isso, o streaming, talvez. A gente teria uma quantidade gigantesca de filmes. Na Netflix, por exemplo, tem filme de diversos lugares, de Taiwan, da Indonésia, não sei como fazem esses contratos para serem chamados pela Netflix, e distribuídos no mundo todo.

²⁸ De Luiz Fernando Emediato, cuja primeira edição foi publicada em 1982.

F – E o Brasil até hoje não regulamentou uma cota de tela para o streaming. O que prejudica muito...

J – Isso. E fora todo esse novo apagão que estamos tendo na cultura. Pode ser igual no governo Collor. Além disso, o brasileiro tem um preconceito enorme com sua cultura. Não assiste e critica.

F – E você chegou no cinema em um contexto de produção muito diferente, em especial, no caso paulista, da Boca do Lixo.

J – Eu tive sorte de, em todos os meus filmes, ter como sócios, distribuidores. Então, foram lançados nos melhores cinemas da época. [Em São Paulo], passou no Art Palácio, Gazeta, Bristol, Marrocos... só pra citar quatro. No Rio, foi lançado em bons cinemas, em Curitiba, Belo Horizonte, e pelo interior também. Não era fácil ter uma distribuição boa assim, só conseguia por ter o distribuidor como associado. E isso era uma estratégia de produção, porque se você não tem um contrato assinado de distribuição, não faz o projeto, não vale. No meu caso, foram doze anos de trabalho no cinema, uma trajetória muito bem construída. Eu me lembro que quando ganhei o prêmio de melhor diretor²⁹, o Roberto Santos foi na minha casa e me disse Que ninguém iria querer trabalhar comigo, então respondi: “—Mas, não é o contrário? Por eu ter ganho o prêmio que vão me dar mais trabalho?”. “—Que nada” Ele respondeu “— Comigo, depois que eu ganhei o prêmio, tudo ficou mais difícil”. As pessoas ficam com essa imagem, que depois o diretor começa a fazer exigências, que vai ser um pé no saco. E, realmente, depois desse momento tive muita dificuldade para convencer os produtores. Dei uma entrevista para o [jornal] Estado de São Paulo, no fim da década de 1970, com vários outros diretores, o Rodolfo Nanni, o [Hector] Babenco, e o [Francisco] Ramalho [Júnior] ou o Denoy [de Oliveira] talvez, não lembro bem. Tinha feito os meus curtas, estava lá como o diretor mais jovem do Brasil naquele momento, e respondi para o jornalista que a minha maior dificuldade era a idade, porque as pessoas não acreditavam que eu estava preparado para fazer os projetos que propunha. Bom, em determinado momento, o jornalista perguntou para o Rodolfo Nanni, que era o mais velho da turma, qual era a dificuldade dele, e ele respondeu “—É exatamente o contrário, todos dizem que eu estou muito velho”, todo mundo caiu na gargalhada. Hoje, com meus 64 anos, entendo isso. Como é difícil convencer que você está na sua época, no seu tempo, e que pode fazer projetos com uma linguagem contemporânea. E hoje, eu me sinto muito mais preparado para fazer um filme do que quando eu tinha 22 anos de idade. Quando tenho projetos negados, me respondem que não me chamaram porque acharam que um sujeito mais jovem teria mais a dizer, que faria melhor, com uma linguagem mais moderna, e experiência não serve para nada?

²⁹ Prêmio de melhor direção da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) para *Duas Estranhas Mulheres*.

F – Experiência e memória. Como temos visto no caso da Cinemateca Brasileira.

J – Sim, até porque esses filmes precisam ser recuperados, tem cópias muitos ruins, a do *Parada 88, o Limite da Alerta* (1977) é péssima. As dos filmes que dirigi também, a do *Shock* é um horror, dá vontade de jogar na parede. A fotografia do *Retrato Falado de uma Mulher Sem Pudor*, que é linda, do Tony Rabatoni, perdeu muito. E não são só os meus, tem muita coisa do cinema brasileiro que precisa ser recuperada. O problema é que tudo custa muito caro. Os meus estão todos na Cinemateca Brasileira, mas é difícil conseguir grana pra isso, e não só pro restauro, pra filmar também. Tem um projeto meu que estou a 16 anos tentando, de cinema. De teatro é mais viável, porque depende de menos coisas,, enquanto isso, vamos seguindo.

F – Sim, agora, temos um contexto totalmente novo, com um esquema de produção que demanda outras questões na maneira de apresentar os projetos, editais, demandando apoio de empresas privadas para a captação. Muito diferente, por exemplo, do que se tinha no período que você lançou seus longas. A Boca do Lixo em si e seus modos de produzir cinema era...

J – Na verdade, vou te falar uma coisa: só o *Duas Estranhas Mulheres* foi um filme de fato produzido na Boca. Na época do *Retrato Falado* o escritório da produtora, a Fita Filmes, era na [Av.] Faria Lima e no *Shock*, no Paraíso. Mas, a ligação que tínhamos com a Boca era muito grande. Se eu quisesse ir falar com os meus amigos que fazem cinema, tinha dois caminhos: ou ir à Boca, na Rua do Triunfo, ou ir comer empanada na Vila Madalena, pois naquela época tinha surgido toda aquela turma de lá. E, claro, tinham produtoras em outros lugares, o [Zetas] Malzoni ficava no Paraíso, A Lynx no Bixiga, na 13 de maio, com o [Francisco] Ramalho [Jr.] e o Roberto Santos. Então, o cinema paulista estava distribuído pela cidade toda, mas onde encontrávamos os técnicos era a Rua do Triunfo. Lá sim! A gente se sentava no bar e estava todo mundo, e isso era uma delícia, ter um lugar para encontrar essas pessoas todas. E depois, no começo da noite, uma parte da turma ia no [Bar] Léo³⁰, as oito horas da noite fechava, impreterivelmente, e punha todo mundo para fora. Quem visitava o Léo? Os produtores, pois não iriam gastar dinheiro, o resto ficava no Bar Soberano. Lá era a “carne de vaca” do cinema paulista. Iam todos os técnicos e muitos diretores: Ozualdo Candeias, John Doo, Fauzi [Mansur], Jean Garrett, todos sempre no Soberano. E vira e mexe até o [Alfredo] Palácios entrava lá para tomar uma pinga, tinha também o Ary Fernandes, o [Antonio Polo] Galante, um lugar maravilhoso, e muito divertido! Como ficava na frente do [número] 134³¹, onde ficavam nossos escritórios e muitos outros, uma vez vimos a Wilza Carla segurando uma lente 25-250mm para fora da janela ameaçando o produtor que, se não pagasse o cachê dela, iria soltar lá embaixo. E todo

³⁰ Também na região central, próximo da Boca do Lixo, mas um espaço mais elitizado.

³¹ Local do escritório da Servicine, de Antonio Polo Galante e Alfredo Palácios.

mundo na rua gritando: “SOLTA WILZA!”. De repente, passa um cara correndo para buscar a grana no banco. Muitas histórias! Vai que dava uma câimbra no braço dela e soltava, tinha gente esperando a queda embaixo. Era uma delícia! E folclórico até. A feijoada do Soberano era maravilhosa, frequentava todo sábado. Mas, como te disse, nem todas as produtoras ficavam lá, era um polo importante, porém tinham algumas outras espalhadas pela cidade. Tive o escritório no número 134 [da Rua do Triunfo], no 9º andar por uns seis ou sete anos! Depois fechei, não tinha mais o que fazer, e me liguei a produtoras em outros lugares. Então, não era só a Boca, mas, claro, ela produzia mais do que qualquer um no Brasil, produzia mais de cem filmes por ano, em São Paulo, algo assim, e sem dinheiro do governo praticamente. Isso sem falar no Mazzaropi, lá em Taubaté, tinha os melhores equipamentos, coisas da Vera Cruz também, tudo isso numa pressão dos americanos, porque nós éramos muito fortes. Quando percebiam que daria problema pra eles, não deixavam, aqui era o maior mercado depois do americano, então, jogavam pesado.

F – E em um período que havia mais legislação para isso, cota de tela, tentativas de regulamentação, mas, mesmo assim, no meio disso, uma postura colonizada permanecia. Como permanece até hoje, nos últimos tempos, de forma muito escancarada.

J – Aqui é o quintal, todos os anos uma luta, baixam a cota. Depois falam que não tem filme brasileiro... Na Europa é assim, se protegem. A França cobra direto do faturamento da Netflix, mais ou menos trinta por cento da produção tem que ser produzida lá. Claro, esse ano, com essa pandemia, mudou muita coisa, mas você pega o caso do *Marighella* (Wagner Moura, 2019), até agora estão segurando, essas ameaças todas, e um clima de medo, muita sacanagem. Mas, a gente vive aqui, gosta de viver aqui nesse país.

125

F – Tem que se manter criando...

J – A todo custo tem que ir lutando. Estou em Ribeirão Preto há um bom tempo, para mim, depois do Plano Collor [em 1990], ficou difícil me manter em São Paulo. Mesmo antes disso, já estava difícil, mas tinha um filme para fazer. Então, recebi a notícia que, com o Plano Funaro³², a coisa tinha complicado, e meu projeto estava morto. Decidi me mudar, pensei na possibilidade de ir para Blumenau, para o Rio, ou para um novo lugar. Ribeirão Preto já tinha me chamado atenção e decidi passar um mês por lá. Nesse tempo conheci muita gente, fiz amizade e, como estava em um hotel, um amigo que tinha conhecido há pouco me chamou para morar em um quarto na casa dele. Fui

³² Pacote econômico lançado em fevereiro de 1986 pelo ministro da Fazenda Dilson Funaro no governo de José Sarney (1985-1990) que congelou preços e salários para conter a inflação que incluía a implantação do cruzado, sendo usualmente referido como “Plano Cruzado”.

fazendo amizades, e me casei, os vínculos se tornaram cada vez mais fortes. E, hoje, eu e minha atual esposa [Miriam Fontana], que também é artista, com quem estou casado a trinta anos, temos uma estrutura nossa que só conseguiríamos ter aqui³³. Fazemos teatro, montamos muitos espetáculos, e curtas.

³³ Casa da arte Multimeios e o grupo Fora do sério. Além disso, Jair Correia também continua atuando como artista plástico, tendo suas obras expostas em distintas exposições individuais – com destaque para seu trabalho na criação de máscaras –, e coletivas, caso da 21ª Bienal de São Paulo (1991).