

ENTREVISTA

PARÓDIA E CHANCHADA: ENTREVISTA COM VICTOR LIMA

PARODY AND CHANCHADA: INTERVIEW WITH VICTOR LIMA

João Luiz Vieira¹

Lucas dos Reis Tiago Pereira²

Rafael de Luna Freire³

RESUMO Transcrição de entrevista inédita com o roteirista e cineasta Victor Lima, um dos grandes nomes das comédias cinematográficas brasileiras, de destacada atuação no período áureo das chanchadas nos anos 1950. A entrevista foi originalmente realizada pelo pesquisador João Luiz Vieira, em 1980, durante a pesquisa para sua tese de doutorado.

PALAVRAS-CHAVE cinema brasileiro; comédia; chanchada; paródia

ABSTRACT *Transcript of unpublished interview with screenwriter and filmmaker Victor Lima, one of the most prolific directors of Brazilian film comedies, especially during the golden age of the so-called chanchadas in the 1950s. The interview was originally conducted by professor João Luiz Vieira, in 1980, during the research for his doctoral dissertation.*

KEYWORDS brazilian cinema; comedy; *chanchada*; parody

1 João Luiz Vieira é Professor Titular do Departamento de Cinema e Vídeo e do PPGCine – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF. Autor, entre outros, do capítulo “A chanchada e o cinema carioca (1930-1950)”, volume I de Nova História do Cinema Brasileiro (São Paulo, Edições SESC, 2018).

2 Lucas Reis é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE/UFF). Atua como tutor do curso de Cinema e Audiovisual – Licenciatura na UFF e como professor de História do cinema brasileiro na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

3 Rafael de Luna Freire é professor no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). É coordenador do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF).

INTRODUÇÃO

A entrevista inédita aqui publicada com o diretor e roteirista Victor Lima (1920-1981) foi feita em 24 de outubro de 1980, no Rio de Janeiro, por João Luiz Vieira, durante o processo de pesquisa para sua tese de doutorado no Departamento de Estudos Cinematográficos da Universidade de Nova York, desenvolvida entre 1979 e 1984. A tese resultante da pesquisa seria intitulada *Hegemony and Resistance: Parody and Carnival in Brazilian Cinema*, sob a orientação do professor Robert Stam. Jamais publicada integralmente em português, essa pesquisa sobre a paródia e o carnaval no cinema brasileiro ficaria mais conhecida no Brasil por meio do artigo clássico “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro”, publicado na revista *Filme Cultura* (VIEIRA, 1983).

No início da década de 1980, a chanchada já vinha sendo revista pela chamada “historiografia universitária do cinema brasileiro” (AUTRAN, 2007), inclusive pelo próprio João Luiz Vieira, que havia dedicado sua dissertação de mestrado, defendida na UFRJ em 1976, ao estrelismo característico dessas comédias musicais cinematográficas (ver FREIRE, 2011, p.119-121). Também na passagem para os anos 1970, o crítico Sérgio Augusto realizava a pesquisa que resultaria no livro *Este mundo é um pandeiro*, publicado apenas em 1989, tomando como base entrevistas feitas com cineastas oriundos da Atlântida, como José Carlos Burle, no programa de memória oral do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.⁴ De fato, com exceção de Moacyr Fenelon, morto precocemente em 1953, muitos pioneiros ainda estavam vivos no final dos anos 1970, mas faleceram pouco depois, como Watson Macedo (em 1981) ou talvez o grande precursor da chanchada, Luiz de Barros. Em 1978, Lulu teve sua autobiografia *Minhas memórias de cineasta* publicada pela Embrafilme (na verdade, tratava-se de uma versão editada de uma longa entrevista dada a Alex Vianny), recebeu diversas homenagens e participou de muitas reportagens antes de nos deixar em 1982.

Portanto, como outros pesquisadores, em 1980 João Luiz aproveitava a oportunidade de ouvir diretamente alguns dos principais artistas envolvidos na realização das chanchadas, sobretudo em seu auge na década de 1950, como Carlos Manga. Além dele, Victor Lima, um dos responsáveis pelas paródias mais conhecidas do cinema brasileiro, era uma fonte incontornável. Afinal, Victor Lima continuou bastante ativo no cinema brasileiro, inclusive nas paródias, mesmo após a decadência das chanchadas, realizando vários filmes ao longo das décadas de 1960 e 1970 que são citados na presente entrevista. Além de falar de Oscarito e Grande Otelo, Victor

4 Depoimento de José Carlos Burle, 2 de fevereiro de 1979 (Fundação Museu da Imagem e do Som).

Lima relata sua experiência com outros grandes comédicos como Ronald Golias, Ankito, Costinha e Renato Aragão, sendo um exemplo concreto da continuidade da comédia cinematográfica brasileira que desafia periodizações estanques. Além de Victor Lima, apenas J.B. Tanko teve uma carreira tão longa na comédia cinematográfica brasileira, inclusive com o primeiro roteirizando filmes dirigidos pelo segundo.

Esta valiosa entrevista discute questões instigadas pelo entrevistador a respeito de uma tradição da paródia no cinema brasileiro, a partir, sobretudo, de *Nem Sansão, nem Dalila* (dir. Carlos Manga, 1953), filme que havia sido qualificado surpreendentemente por Jean-Claude Bernardet, poucos anos antes, como um dos principais filmes políticos brasileiros (FREIRE, 2011, p. 118). Mas João Luiz vai além, detendo-se também no menos discutido *Matar ou correr* (dir. Carlos Manga, 1954) e, principalmente, nos filmes realizados por Victor Lima nos anos 1960 e 1970, que não tinham recebido - e continuam sem receber - maior atenção dos pesquisadores. Além disso, Victor Lima traz comentários preciosos sobre sua biografia e informações ainda hoje valiosas sobre detalhes da produção, da censura e da tecnologia do cinema brasileiro dos anos 1950 e 1960, com interessantes relatos sobre comediantes, diretores e produtores com os quais trabalhou. O depoimento de Victor Lima, que revela uma memória aguçada e uma lucidez impressionante, torna-se se ainda mais importante por ter sido feita apenas um ano antes de sua morte.

Portanto, a transcrição desta entrevista, além de trazer à tona um dos materiais de pesquisa de uma das mais influentes teses de doutorado do cinema brasileiro, que ajudou a ressignificar a chanchada para os pesquisadores, é ainda hoje relevante como fonte primária de informações sobre o contexto do nosso cinema nas décadas de 1950, 1960 e 1970.

A transcrição foi realizada por Lucas Reis e revisada e editada por Rafael de Luna Freire, a partir da fita cassete com a gravação original disponibilizada por João Luiz Vieira. Agradecemos à professora Tetê Mattos que viabilizou a digitalização dos áudios originais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGUSTO, S. *Esse mundo é um pandeiro: A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras: Cinemateca Brasileira, 1989.

AUTRAN, A. "Panorama da historiografia do cinema brasileiro". *Alceu*, Rio de Janeiro, PUC, v. 7, n. 14, jan.-jun. 2007. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf

BARROS, L. de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.

FREIRE, R. de L.. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

VIEIRA, J. L. “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme, n. 41-42, 1983, p. 22-29.

ENTREVISTA COM VICTOR LIMA POR JOÃO LUIZ VIEIRA

Abreviações

Victor Lima: VL

João Luiz: JL

JL: Eu [...] fui procurar no dicionário o significado da palavra “filisteus”. Porque [...] quando a gente chama alguém de “filisteu” é no sentido negativo, não é?

VL: É! Se não me engano, em *Nem Sansão, nem Dalila* [dir. Carlos Manga, 1954] tinha...

JL.: Pois é! Terra dos Filisteus... negócio de Gaza..., mas é um sentido natural mesmo da palavra filisteu

VL: É! Não tem outro sentido, não!

JL: [...] como é que surgiu, por exemplo, essa ideia das primeiras paródias, na Atlântida, aos filmes americanos? Que foram *Nem Sansão, Nem Dalila* e *Matar ou Correr* [Carlos Manga, 1954].

VL: É uma questão de comércio. O cinema nacional, você sabe que ele não tem aquela - não tinha e não tem - importância de propaganda. Quer dizer, o [filme] americano já vem com aquela propaganda feita e etc. Daí, tem um público certo. E o cinema brasileiro, para atrair público, ele tem de aproveitar um pouco dessa propaganda. Então como aproveitar? Vem uma fita aí, fez um grande sucesso, vamos aproveitar o pedestal que ergue essa fita e, vamos usar daí e vamos partir para uma nossa. E aí, surge uma ideia... *Nem Sansão, Nem Dalila* foi uma delas, mas acho que tínhamos várias [ideias] antes dela. Mas a que saiu primeiro foi *Nem Sansão, Nem Dalila*, que pegamos uma fita que tinha feito sucesso, foi muito badalada, aproveitamos aquilo e saímos com alguma coisa. Aí você bota *Nem Sansão, nem Dalila*, a pessoa já vê que é paródia, vê Oscarito e Otelo e vai embora... a fita era sucesso de público. E a fita era caprichada, trabalhou-se, foram feitos bons cenários. A cenografia tinha um cenógrafo argentino, até, que fez a parte toda de roupas e adereços e coisas de cena, tudo foi ele que desenhou e levaram dois, três meses preparando a fita.¹ Então começa a paródia, a gente pega a base

1 Deve se referir a *Both Vellez*, creditado como “Guarda-roupa”. Nos créditos do filme, a cenografia é atribuída a Cajado Filho, profissional brasileiro de larga atuação no cinema brasileiro.

da história original e dali nós partimos para as coisas nossas. Usamos um fio. Então, tem certas paródias que você vê, por exemplo, o *Matar ou Correr* não tem nenhum paralelo de história com a história verdadeira do *High Noon* [dir. Fred Zinnemann, 1952], do *Matar ou Morrer*.

JL: Só no final, não é?

VL: Sim! Só um pouquinho, aquele duelo sim, foi feito mais ou menos baseado naquilo, mas de resto, não tinha nada.

JL: Eu fiquei esperando, o tempo todo, onde chegava, mas só para o final ele se aproxima do original.

VL: Até porque a grande coisa da fita, do *Matar ou Morrer*, era justamente aquele duelo, daí a gente aproveitou e fez uma paródia daquele duelo com os atores de casa, que só faziam comédia. E aí, você aproveita a *gag*... você sabe que, em geral, a gente escrevia o roteiro... Esse por exemplo, *Nem Sansão, Nem Dalila*, foi escrito praticamente inteiro, entregue e filmado como estava. Mas em geral, a gente se reunia, batia papo e tal, se surgisse alguma ideia ou alguma coisa a gente aproveitava e colocava. Ia fazendo. Como se faz nos Estados Unidos, inclusive, que é conferência de história. O pessoal se reúne para discutir e há seis ou sete trabalhando, especialmente quando é comédia que depende de *gag*... Mas ali naquele caso de *Nem Sansão, nem Dalila* a história foi escrita e entregue e praticamente não houve mudanças ali muito grandes... Houve uma coisa, depois de filmado e montado, uma noite o [Luís Severiano] Ribeiro [Júnior] telefonou pra mim e disse: “Ô Victor! Quer dar um pulo aqui em casa?”. Ele tem cabine em casa de 35mm²... “Para você olhar aqui o *Nem Sansão*... porque eu achei que não está bom, não!”. Tá bom. Aí, eu fui lá ver e, realmente, a fita estava muito arrastada. A principal força daquela fita, a *gag* daquela fita, era o negócio da cabeleira, trocar a cabeleira e tal. E, no momento em que Oscarito colocasse a cabeleira, ele era um cara forte, que dava em todo mundo. Então, na hora em que ele vai entrar no palácio, que ele vai lá salvar o pessoal e etc.

JL: Salvar do calabouço.

VL: Ele vinha devagarzinho, escondido... e eu não tinha visto isso, porque no roteiro não estava assim. Aí eu disse: “Não, aqui não pode acontecer isso”. Quando ele chegar lá, tem de derrubar a porta e vai entrando... então, realmente a fita parece que estava com treze rolos ou partes, alguma coisa assim, aí tiramos três partes da fita e ficou com dez partes. Aí a fita correu, ganhou muito... teve um erro de montagem na fita, sabe? E tinha muito *travelling*³, você sabe que comédia com muito *travelling* também

² Victor Lima quer dizer que Severiano Ribeiro Jr tinha um cinema particular para projeção de filmes na bitola profissional de 35mm em sua residência.

³ *Travelling* geralmente se refere a um movimento em que a câmera se desloca horizontalmente,

é... comédia tem de ter muitos cortes, não há outra maneira de fazer. E, como aquela fita era a segunda do [Carlos] Manga e a primeira foi *A dupla do barulho* [1953] [...] ele se entusiasmou com o *travelling* e tal. Assim como hoje, muita gente se entusiasma com o *zoom*. Que não pode, né? Você sabe que não dá.

JL: Victor, me diz uma coisa, sobre o trabalho com o Manga. Eu queria saber de quem partiu a ideia de *Nem Sansão, nem Dalila* e de *Matar ou Correr*? Era o Severiano que encomendava? Quem vinha com a ideia?

VL: Eu já entregava para eles [...]. “Tenho uma ideia assim, assim...”. “O que a gente vai fazer agora?” “Que tal isso?” “Ah! Então vamos fazer, tá certo!”. As duas ideias, o *Nem Sansão, nem Dalila* e o *Matar ou Correr*, surgiram assim. Então a gente escolhia e começava a preparar logo ali.

JL: Aí você fazia o roteiro?

VL: Eu fazia o roteiro e entregava o roteiro. Depois do roteiro, havia um trabalhinho, mas havia pouco, não havia muito não. O Manga não fugia muito, não.

JL: Você acompanhava a produção? Como era? Você era funcionário da Atlântida?

VL: O *Nem Sansão Nem Dalila* eu acompanhei a fita toda porque eu era o diretor-geral de produção. Porque eu trabalhava no Ministério da Guerra e não podia me envolver muito com as coisas.⁴ Mas nessa função eu podia, porque eu ia para lá depois do trabalho, ficava lá, e acompanhava a filmagem. Então eu acompanhei toda. Agora, no *Matar ou Correr* eu acompanhei até começar a filmar. Fazia aquele cenário lá, aquela cidade lá...

JL: Gaza!

VL: Não! *Matar ou Correr*!

JL: Ah! *City Down*!

VL: *City Down*. Foi construída lá em Jacarepaguá num terreno que hoje tem umas casas do INPS [Instituto Nacional de Previdência Social]. E acompanhei toda aquela construção, junto com o cenógrafo. Para ver como seria feito aquilo

tradicionalmente em cima de um carrinho sobre trilhos (ou *dolly*).

4 Segundo o verbete sobre Victor Lima para a *Enciclopédia do cinema brasileiro* (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 326–327); ele trabalhou no Exército após a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em 1941, mas não há informações no verbete sobre a continuidade do seu trabalho junto às forças armadas após Lima se envolver com produção cinematográfica depois de seu retorno dos Estados Unidos em 1947.

tudo. E na filmagem, às vezes eu ia também lá, a gente batia papo, às vezes eu via um problema de cena, se tinha de fazer uma cena a mais ou tirar uma cena e a gente combinava na hora, né? E nessa *Matar ou Correr*, o Manga já estava mais maduro, né? Ele até fez os musicais do *Carnaval Atlântida* [1952] porque ali o Ribeiro deixou ele fazer os musicais e o [José Carlos] Burle fez a história. E ele realmente inovou, naquela época ele inovou os números musicais que eram feitos muito assim: “lata d’água na cabeça tal”, aí botava uma lata d’água. E ele botou uns números assim, mais na base do americano e, inclusive, o Ribeiro me disse: “Olha! Você fica com ele, eu vou deixar só ele fazer se você ficar acompanhando ele, porque eu não sei o que ele quer fazer”. E eu acompanhei. E essa fase de fazer os musicais custou mais caro do que a fita toda. Porque tinha doze ou quinze bailarinas, ensaiando diariamente e recebendo diariamente. E aquele negócio de cenário e tudo, quer dizer, o custo [dos números musicais] foi exatamente o custo da fita. Então a fita custou o dobro. Mas eles tiveram efeito... Aquela fita ali, é no *Carnaval Atlântida*, se não me engano, é que entra a Maria Antonieta Pons.

JL: Entral Ela é a Rumbeira! O furacão de Cuba.

VL: Aquele caso foi interessante: o Ribeiro tinha chamado a Maria Antonieta Pons para fazer uma fita no Brasil. E ela veio com o marido [Ramón Pereda], que era diretor lá no México. E, nesse momento em que ela chegou no Brasil, pegou fogo a Atlântida. Os nossos estúdios pegaram fogo. E aí, o Ribeiro ficou sem saber como iria fazer a fita da Maria Antonieta Pons. Aí ele me chamou e pediu: “Victor, será que não dá para colocar a Maria Antonieta Pons no carnaval?”. “Bom, podemos bolar um ‘carnaval’ que entre a Maria Antonieta!” Acontece o seguinte, “a gente tem que começar essa fita aí dentro de uns dez dias, será que dá para fazer uma história?”. Pô, aí eu tinha que fazer uma história correndo, mas aí botamos a Maria Antonieta Pons no filme. E o marido dela, eu esqueci o nome dele, era um grande produtor lá no México, ele fez o seguinte, ele ficou com os direitos para o México da fita. Então, depois que terminou a fita, ele fez uns números com ela porque a Maria Antonieta Pons não sabia dançar. Ela rebolava de bossa, de modo que era incapaz de repetir um movimento de dança dentro do ritmo, dentro da música. Então você não podia cortar e pedir para repetir porque ela não sabia o que tinha feito. Então, a gente filmava todos os números dela com três câmeras, duas câmeras de lado e uma câmera de centro e deixava rodar e tal e ela se mexia lá e depois montava. Então, a gente tirou vários musicais dessa fita e lá no México encaixou os números dela porque aqui no Brasil, se não me engano, só tinha um ou dois números dela.

JL: Ela dança com o Oscarito uma hora...

VL: E depois tem outro..., mas na fita lá, ele tirou vários e deixou outros números dela. E ele ganhou uma fortuna com a fita lá no México.

JL: Com o *Carnaval Atlântida*, é?

VL: Sim! Ganhou uma fortuna lá. Então, o Manga tinha feito os números musicais dessa fita, aí eu tinha a história do *Nem Sansão, nem Dalila*. E o Ribeiro deu para ele dirigir e também me disse: “olha! você fica tomando conta da produção. Fica controlando a produção toda!”. Essa fita teve uma parte feita na Flama Filmes [estúdio cinematográfico de Rubens Berardo Carneiro e Moacyr Fenelon, criado em 1951], que era na rua das Laranjeiras e a outra parte nós fizemos nos estúdios da Sacra Filmes [estúdio especializado em filmes cristãos, também criado em 1951], que pegou fogo depois. Os cenários eram muito grandes.

JL: Eram gigantescos.

VL: E a gente tinha de filmar em um determinado local, porque não dava tempo de destruir e depois fazer outro cenário. Quer dizer... Então tinha que fazer assim: enquanto um ‘tava sendo destruído, ‘tava pronto o outro. Foi feito em dois estúdios. Aí quando chegou a época do *Matar ou Correr*, ele [Carlos Manga] já estava mais maduro, já tinha experiência, e tudo corre melhor.

JL: Victor, para fazer o *Nem Sansão nem Dalila* e o *Matar ou Correr* você estudava muito o filme original? Ou você via uma vez só e fazia o roteiro? Ou você via muito?

VL: Sobre o *Nem Sansão nem Dalila* eu vi o filme *Sansão e Dalila*, do Cecil. B. de Mille, e depois eu peguei um resumo daquele *press sheet* [JLV: da sinopse] e dali eu me orientei. Porque muita coisa eu tirei e botei dentro da bossa... porque o negócio do barbeiro, por exemplo... No barbeiro que passava para o tempo de Gaza... então quer dizer, era completamente diferente da outra fita. Então deixamos o que? Deixamos a Dalila, deixamos o Sansão, e o Sansão era meio ridículo porque era o Wilson Viana, que troca a cabeleira logo de saída e acabou o Sansão...

JL: E ficou o Oscarito.

VL: Aí botamos o castelo, botamos o reizinho que aliás ‘tava bem o Wilson Grey como rei.

JL: Victor, essa transformação que você fez da história original do filme para uma adaptação, para um conteúdo nacional, eu vejo que realmente é um filme muito político, é comentário sobre a época de Getúlio Vargas, sobre o populismo. Como é que você fazia isso? Por que? Qual era a ideia, a intenção, por exemplo, dessa transformação do original para a paródia, que tá uma coisa bem brasileira, atualizando...?

VL: Basicamente, nós fazíamos paródia da vida nacional. A gente usava motivos nacionais e parodiava as coisas nacionais. E colocava dentro daquele ambiente do passado, do estrangeiro. A gente pegava a época e fazia uma crítica da época das coisas nossas, do presente. E o engraçado é que eu tenho um sistema que já vou fazendo a história decupada. Então, em geral eu escrevo... estou escrevendo corrido, às vezes, acontece quando chego em determinado trecho da história, aí eu vejo: “hum, não tá bom, não!” e começo outra vez. Mas como eu já tenho aquela coisa... Já vou fazendo dentro da coisa. Já vou ajeitando. E, raramente, depois que tá pronto, a gente mexe na história, raramente.

JL: É muito incrível aquela história que o Oscarito fica contando do lotação que ficou na padaria, aquilo ali o que é? É um acontecimento da época?

VL: Naquela época tinham os lotações, não sei se você tá lembrado dos lotações - era uma das coisas mais loucas... - e a gente aproveitava o lotação e aproveitava para fazer uma porção de críticas à lotação. Naquele tempo ninguém sabia de nada, então o pessoal ficava boiando... então, a gente pegava coisa da época, tudo era da época. Que é um pouco também, sabe de quê? De teatro de revista. Porque teatro de revista, a gente pega os assuntos da época e vai fazendo aquela crítica das coisas na comédia, na farsa. Então, o filme, sátira, também era feito nessa base, era um filme-revista, mas só feito com muito mais encenação, com muito mais recursos do que uma revista de teatro, com mais elementos do que uma revista de teatro. Quase tudo, tinha muita crítica, realmente tinha muita crítica.

JL: Por exemplo, aquela história da peruca, no final, ir parar nas mãos do assessor militar, aquilo ali é como se fosse um golpe de Estado.

VL: Exato. E na época do Getúlio, Getúlio até que era benigno [...], não era muito rigoroso com essas coisas, ele deixava fazer graça. Ele achava graça com a graça. Atualmente muita gente não acha graça com a graça, mas naquela época, ele até achava que até que ele ficava mais popular. Aí, a gente aproveitava. Ali, eu acho que tinha, inclusive, uma certa alegoria ao DIP [Departamento de Imprensa e Propaganda], ao DIP da época que era o Lourival Fontes⁵ e etc., aquela turma toda... A gente aproveitava. Às vezes, a censura implicava.

JL: Implicava? Com *Nem Sansão nem Dalila*, teve algum problema?

VL: Não sei, mas eu tenho a impressão que foi cortada uma ceninha daquele filme, que também criticava... criticava... agora não lembro. Acho que foi cortada uma cena dali. Agora, não sei qual foi a cena, mas a censura cortou.

5 Chefe do gabinete civil do então presidente da República, Getúlio Vargas.

JL: O povo. Eu fiquei muito surpreendido, porque a representação do povo em *Nem Sansão nem Dalila*, é meio representado sem escolha. Ora estão a favor do Sansão, quando o Sansão é deposto, já estão logo a favor do outro

VL: O povo muda de acordo com quem é mais forte...

JL: Pois é. Por que essa representação?

VL: O povo é cordeiro.

JL: O povo tá sempre do lado do mais forte.

VL: Está sempre apoiando quem está em cima.

JL: O pessoal da época entendia bem essas metáforas? A coisa era direta?

VL: Ah! entendia, sim! Quem não entendiam eram os críticos. A crítica sempre foi muito violenta com o filme nacional. Porque ela admitia um drama, mas não admitia comédia, mas se a comédia viesse de fora, eles admitiam a comédia. Mas a nossa comédia, eles tinham uma resistência muito grande. Mas tinha um crítico no [jornal] *O Globo*, chamado Edmundo Lys, o criador do bonequinho d'*O Globo*. Esse era um crítico de povo. Ele não era crítico de elite. Ele não fazia nenhuma análise profunda. Ele chegava no filme, assistia o filme, se o filme agradava ele, agradava o pessoal, muito bem! Apontava um defeito, 'tava mal feito aqui, mal feito lá, etc. e tal, mas ele aceitava a fita, entendeu? E recomendava! E *O Globo* sempre foi um jornal muito lido. E um bonequinho batendo palma em uma crítica do Lys, ela trazia muita gente também, entendeu? Agora, em geral, os críticos não aceitavam. A chanchada era chanchada... eu acho sempre válido essa chanchada, que, inclusive, depois de passar o tempo, você hoje assiste essas fitas e vê que elas ainda constituem um trabalho muito mais importante do que se está fazendo agora.

JL: No caso de *Nem Sansão nem Dalila*, eu acho que além de ser muito bom, é um filme muito atual. O negócio de não poder misturar água com o leite, tá tudo ali. Passaram trinta anos e o problema está pior. O negócio de trocar o dinheiro de Gaza por Dólares... eu vi semana passada e parece que não mudou nada.

VL: A única coisa é que se a gente tivesse feito colorida aquela fita, ela estaria atualíssima.

JL: Atualíssima. Eu vi primeiro o *Nem Sansão nem Dalila* e depois eu vi o *Matar ou Correr*. E o *Matar ou Correr*, enquanto paródia, não tem esse conteúdo, digamos, político.

VL: Não, mas aí ‘tava mais arrochado.

JL: Mas você, por exemplo, tinha a intenção de em um roteiro sempre fazer essa dualidade?

VL: Não tinha, não! No *Nem Sansão nem Dalila* dava mais, porque era uma coisa de cidade. E ali no *Matar ou Correr*, a gente queria fazer uma paródia de faroeste mesmo, não da vida brasileira, mas do faroeste em si, entendeu? A gente queria fazer uma paródia dos faroestes americanos, então, não havia nenhum sentido político. No outro não, porque se passava numa cidade. Então, a gente botava todos os problemas de hoje, naquela cidade do passado, como se fosse hoje. Se não me engano, deve ter até uma piada sobre falta de telefone também, não tem?

JL: Tem, sim!

VL: Tinha o negócio do telefone, que o telefone com aquele negócio... Naquela época era difícil telefone.

JL: O telefone vem escrito IAPJ, cada coisa... Artur, Sansão etc.

VL: IAPJ é o Instituto de Aposentadoria... é o INPS antigo

JL: COFAP [Comissão Federal de Abastecimento e Preços, criada em 1951], Táxi, Cine-Gaza, buteco... isso vinha dentro de cada...

VL: Se não me engano, deve ter um diálogo do Oscarito sobre o negócio da dificuldade do telefone também. Que havia a dificuldade do telefone, como tem hoje também. Então a gente ia transportando coisas da época e passava para o passado.

JL: O Sansão chega e quer logo fazer eleições: “Eu não gosto de xavecada, não! Por isso, eu quero eleições”. Aí ele define, eleição, votação, marmelada... desde que o povo escolha à vontade o seu condutor. Aí ele faz um barulho como se fosse de um bonde... por causa do Palácio do Catete...

VL: Sim! Exato. Tudo isso é crítica política da época. De acordo com o que estava acontecendo na época. Aliás os problemas realmente eram os mesmos

JL: A mesma coisa, a mesma coisa... o negócio da água... Quando ele fala da rádio que está patrocinando o programa, fala do patrocínio do leite não sei o que, o único que é leite puro, não mistura com água, é um negócio de hoje. Outra coisa também, quando o Sansão começa a nomear o seu ministério - Ele nomeia o [personagem interpretado pelo ator] Cyll Farney - e o Cyll Farney reclama, diz que o pessoal não está querendo

pagar os impostos, não é isso?

VL: É! Já tinha um problema com os impostos também. E aí ele manda, dá uma ordem lá... sabe, antes você perguntou se eu guardo as coisas que eu fiz e eu, infelizmente, não guardo. Nem esses roteiros eu guardei. Eu devia ter guardado. Meu pai guardava, guardou por uma época. E eu não tenho. Inclusive, quero ver com o [Carlos] Manga de tirar um *videotape* do filme e vou fazer um levantamento do diálogo e da decupagem e guardar.

JL: Vale a pena, Victor. Outra coisa, por exemplo, ele fala das eleições... Bom, vão aqueles dois mercadores que vão presos.

VL: Sim! Ele começa a julgar o pessoal.

JL: Ele manda baixar o preço do farelo, não é isso? E o outro também que está cobrando muito caro pelo aluguel de casas, pelo aluguel dos imóveis. Tudo isso são coisas da época. Como você vê a paródia no cinema? Você acha que ela deve sempre ser voltada para atualidade, sempre que possível?

VL: Ela deve criticar a atualidade. Mesmo que seja com um assunto do passado, deve criticar a atualidade, transportando para esse passado. Como se fosse o passado. Por que, eu acho, tem muito mais graça. “Lá em Gaza...”, o pessoal falar assim. Quer dizer, é mais engraçado do que falar sério.

JL: Fica uma coisa engraçada e fica uma forma indireta...

VL: Uma forma indireta de fazer uma crítica.

JL: Exato!

VL: Porque há períodos - se você analisar os filmes, você vai ver - que há períodos de abertura, aí você faz, e há períodos que dá uma arrojada e a gente volta a não poder fazer certas coisas e tal, depois abre outra vez. Então, a gente quase pode sentir pelas fitas como estava o governo da época. Com Getúlio a coisa era mais... depois entrava outro e o negócio engrossava. Houve épocas duras aí, de passagem de governo, Jânio [Quadros] e essas coisas, né? Então eu procuro fazer sempre. Porque tanto a crítica política é engraçada, que, quando houve a abertura [democrática] e o *Planeta dos Homens*⁶ começou a criticar a parte política, ficou mais engraçado. Aquelas piadinhas de almanaque antigas não dão nada. Quando você começa a criticar o que está acontecendo, o que está na pele da pessoa, é mais engraçado. O povo vibrava com isso. A reação da plateia era ótima. Realmente era muito boa.

6 Programa de humor exibido pela TV Globo entre 1976 e 1982.

JL: Qual era a contribuição de Oscarito e Grande Otelo, eles também traziam ideias? Você fazia o roteiro...

VL: Realmente eles contribuíaam alguma coisa. Mas, tanto o Otelo quanto Oscarito eram cômicos de seguir mais o roteiro. Agora, eles falavam pela maneira deles, trocavam às vezes a maneira de falar, entendeu? Mas, no sentido da estrutura da coisa, mudava muito pouco. Agora, no caso aqui do [Renato] Aragão, por exemplo, eles improvisam muito. Tanto que as cenas são mais esquematizadas e menos detalhadas, entendeu? E daí eles improvisam. Na hora do momento, criam. Já o Oscarito, que vinha de teatro mesmo, já estava acostumado a trabalhar com roteiro

[Fim do primeiro áudio]

VL: O Otelo, eu trabalhei muito com o Otelo... Na hora, você escreve e é engraçado. Mas você vai trabalhar com os atores e, de repente, surge um negócio e você pensa: “é isso está mais engraçado”.

JL: Algo que surge na hora. Por exemplo, aquele nome, Ciscocada [nome do personagem de Grande Otelo em *Matar ou Correr*]. Aquilo foi ideia sua?

VL: Aquilo é do roteiro.

JL: Foi ideia tua, então?

VL: Exato!

JL: Aquilo é muito bom.

VL: City Down, se não me engano, a cidade tinha outro nome, acho que quem botou City Down foi o Manga. Foi o Manga junto com o Cyll ou qualquer coisa. Porque a cidade tinha outro nome. City Down.

JL: *Sit down*. E fazem trocadilho e sentam uma hora quando eles [Oscarito e Grande Otelo] chegam e fica aquele negócio de City Down.

VL: O *Matar ou Correr* também foi muito bem feito.

JL: Eu acho muito bem feito.

VL: E essa fita... o filme foi comprado nos Estados Unidos.

JL: Foi comprado?

VL: Não tem um negócio da diligência? Foi um filme que se comprou nos Estados Unidos, os direitos da fita e tudo. E de vez em quando a gente colocava um detalhe do Oscarito e encaixava.

JL: Pois é, Victor! Tem uma hora de uma perseguição na diligência e até a paisagem me lembrou muito de filme americano e eu fiquei pensando: “puxa, mas eles escolheram muito bem a locação” porque isso aqui lembra as paisagens do John Ford e a diligência vêm andando e some por aqui. Quer dizer, esse plano aqui...

VL: Foi comprado o filme e nós usamos uns pedaços. Compramos o negativo, inclusive, e encaixamos. Fomos lá nos Estados Unidos e compramos...

JL: Eu tenho a impressão, eu esqueci de gravar lá em Washington, agora quando eu voltar eu vou gravar a trilha sonora original [do *High Noon*], mas me parece que a música é do *Matar ou Correr*.

VL: Não, não...

JL: Aquela música do final, do suspense.

VL: Foi feita parecida. Se não me engano, aquela música era do Radamés Gnattali e foi encomendada para ele fazer dentro da métrica daquela música e a cada seis ou sete compassos ele mudava. Então, é muito parecido

JL: Sim! Me surpreendeu, inclusive a batida da música corresponde aos segundos no relógio e a montagem é feita em cima disso.

VL: E a montagem dessa sequência foi feita com o Manga seguindo a fita americana.

JL: Isso eu percebi. No começo, na hora em que Oscarito e Grande Otelo estão indo para City Down e eles se encontram com [o personagem interpretado pelo ator] John Herbert pelo meio do caminho, lembra? Eles vão indo para a cidade, tem uma montagem que também é interessante, que tem o tropel do cavalo e corta e passa para as bailarinas, para as pernas das bailarinas dançando *can can*, isso não tem no filme original, mas achei uma *sacação* do Manga, um corte bem feito.

VL: Exato!

JL: A produção do filme num todo é muito boa!

VL: Aquela cidade custou 300 mil cruzeiros na época, era dinheiro que não acabava mais. Um cenário só já custava muito dinheiro e era madeira que não acabava mais.

JL: Agora, os filmes se pagavam?

VL: Se pagavam, sim! Era um bom investimento, às vezes se pagavam em uma semana [de exibição]. Teve uma fita feita pelo Herbert, dessas paródias também, *Três cangaceiros* [dir. Victor Lima, 1959] se não me engano, que custou 700 mil cruzeiros e na primeira semana entre Rio e São Paulo, ela vendeu três milhões. Quer dizer, na segunda semana já estava paga. Era um negócio bom porque quando ia estrear uma fita, meio-dia já tinha fila para entrar. Quando dava duas horas, já estava lotado. Era um negócio bom. O público de cinema naquela época também era... hoje o pessoal fica em casa esperando programa na televisão. E tem uma coisa, as fitas também eram mais trabalhadas, ficava-se mais tempo bolando, mais tempo fazendo as coisas, cenário, roupa, mas hoje, por questões econômicas, você corta muito extra. A própria filmagem, apesar de não ter os recursos que tem hoje... você não tinha uma [câmera alemã] Arriflex, tinha que trabalhar com uma [câmera] Debrrie Parvo, que é aquela máquina francesa que você via através do filme, então no exterior você consegue ver, mas cena interna fica muito escuro, você não vê nada.⁷ Então, o material era muito carente e assim mesmo a gente fazia alguma coisa. A parte sonora também, não tinha recursos. Se você comparar o som daquela fita, com o som de uma fita estrangeira da época, a diferença era enorme. Você levava uma rabeira danada... Porque a qualidade de som era muito ruim. Depois, o próprio laboratório que melhorava, depois que veio a [Companhia Cinematográfica] Vera Cruz. Até a Vera Cruz era muito deficiente. A própria fotografia era ótima, mas o laboratório matava tudo.

JL: Victor, você e o Manga gostariam de trabalhar nos Estados Unidos naquela época? Se vocês, por exemplo, tivessem recebido um convite...

VL: Ah! Claro! Eu tive oportunidade.

JL: Eu queria que você falasse um pouco da sua experiência lá! Você aprendeu a fazer roteiro, não é isso?

VL: Sim! Eu estudei lá! Estudei em Chicago, estudei roteiro. Quando eu vim pra cá, não se fazia roteiro, como eu falei para você, o roteiro era feito na base de roteiro de

7 A câmera Debrrie Parvo permitia o enquadramento pela lente da objetiva para evitar a paralaxe das câmeras anteriores à criação do mecanismo reflex. Durante a filmagem, porém, a visão tinha que se dar através do negativo, o que tornava a visão embaçada e piorou posteriormente com as películas cada vez mais opacas. A Debrrie Parvo era uma câmera do período silencioso que, através de adaptações para o cinema sonoro, continuou sendo usada durante muitas décadas ainda no cinema brasileiro.

televisão.⁸ Dá a cena, dá o que é e dá o diálogo, mas não dá o corte. O corte de televisão é feito baseado na vontade deles e o filme era mais ou menos assim, o diretor chegava e fazia o corte que ele queria. Depois, eu comecei a fazer roteiro montado, cortado, pensando em qual seria o levantamento da produção, porque o roteiro que não tá cortado não dá para fazer [o levantamento de produção]. Vai levantar o que? Aí, eu trabalhei... fiz piloto para América e fiz dois filmes aqui no Brasil para americano e eu poderia ter ido lá trabalhar com o Richard Kaye, mas não fui por questões de trabalho aqui, porque eu tinha outro trabalho, além do cinema, eu tinha outro trabalho, depois eu pensei... lá está cheio, “o que a gente vai fazer lá”, ser mais um mais ou menos, que não adianta. Então, sempre seria melhor se a gente fizesse aqui um negócio bom que fosse levado pra lá. Então, achei melhor não ir pra lá, eu até poderia ter ficado, talvez... conseguisse, mas não sei se eu conseguiria algo de cinema. Quando eu morei lá, não houve o interesse em ficar lá. O Manga, tenho certeza, se ele recebesse um convite, eu sei que ele iria logo

JL: É! Parece que ele adorava o cinema americano!

VL: Sim! Então, ele teria ido logo, mas também ele pegou o negócio de televisão e tal e começou a desenvolver aqui e não houve mais o interesse em ir.

JL: Aqui a situação ficou boa!

VL: É.

JL: Victor, você é uma figura chave no desenvolvimento da paródia. Você nota alguma transformação, por exemplo, nessas paródias que você dirigiu em 1953, o *Nem Sansão...* e o *Matar ou Correr* para essas paródias que você ainda vem fazendo, ao longo dessa carreira de trinta anos. Como é que você vê o desenvolvimento dessa paródia? O que você acha que mudou ou não mudou, por exemplo, nessa abordagem política...

VL: É, abordagem política ultimamente não tem sido, qualquer conotação política eles viam logo e tentavam tirar qualquer coisa, então, o que a gente tinha que fazer era dar vida mesmo, mas sem qualquer cor política, tinha que ser mesmo na parte de farsa

JL: Só o lado cômico. E você acha que ainda é um caminho para o cinema brasileiro? Um caminho de sobrevivência? A feitura de paródias...

⁸ Victor Lima fez cursos de cenografia e roteiro na North Western University, em Chicago, no período em que morou nos Estados Unidos entre 1945 e 1947 (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 326-327).

VL: Eu acho válido quando tiver o assunto! Quando o assunto for realmente bom, acho perfeitamente válido. Ainda é. Você vê que tem filme aí baseado em paródia e está indo bem!

JL: Agora, o que eu vejo, por exemplo, é que o *Nem Sansão, nem Dalila* foi uma paródia de uma superprodução americana que devia fascinar os brasileiros pelo luxo da produção. O *Matar ou Correr* é uma paródia do faroeste. Hoje em dia, o que eu noto é que a paródia está mais voltada para esses aspectos de efeitos especiais, para essa tecnologia de efeitos especiais. Então, teve o *Tubarão* [dir. Steven Spielberg, 1975] e teve o *Bacalhau* [dir. Adriano Stuart, 1976], o *King Kong* [dir. John Guillermin, 1976] e o *Costinha e o King Mong* [dir. Alcino Diniz, 1977] e esses dois filmes dos Trapalhões.

VL: Esse aqui, [*Os Trapalhões*] na *Guerra dos Planetas* [dir. Adriano Stuart, 1980], é por conta de *Guerra nas Estrelas* [dir. George Lucas, 1977] que realmente teve uma repercussão muito grande. Então se aproveitou o assunto porque você já parte com uma bilheteria certa. Você aproveita a publicidade anterior. O *Cinderelo* [Trapalhão (dir. Adriano Stuart, 1979)] não dá para dizer que é uma paródia porque isso aqui é uma lenda. Se é para aproveitar um assunto, que o público já esteja familiarizado, porque é mais fácil de ele ir para o cinema. Se conduz mais facilmente ao cinema. Ele já conhece o assunto. Se você botar um assunto que ele não conhece, você tem que fazer uma propaganda maior e deixar ele ver o filme para começar a se acostumar. “Cinderelo é a gata borralheira”, então já sabe o que é, entendeu?

JL: O *Ladrão de Bagdá, o magnífico* [dir. Victor Lima, 1975].

VL: Teve trucagem também... e a gente faz

JL: Tem *O Trapalhão na ilha do tesouro* [dir. J.B. Tanko, 1975], têm vários...

VL: Esse aí é um livro conhecido, não é nem pelo filme, é por causa do livro. Um assunto já conhecido, você faz o filme sabendo que vai dar dinheiro porque, em princípio, você já vendeu a fita. Essa que é a realidade dos fatos.

JL: Eu queria que você falasse mais do *007 e meio no Carnaval* [dir. Victor Lima, 1966].

VL: O *007 e meio no carnaval* foi baseado no pedestal do 007⁹. Uma série que estava dando dinheiro, todo mundo falando. Aí a gente falou de fazer uma comédia... o que vai ser?... pensamos no 007, mas não podia ser 007, aí colocamos o “meio”, melhor ainda, porque vai ser o Costinha. Agora, a trama, não vamos pegar uma fita do 007, seguir aquela história e... vamos fazer uma coisa diferente. Vamos pegar o personagem e ele chega no Brasil e vai acontecer qualquer coisa com ele... Então,

9 Os filmes com o personagem do agente 007, James Bond, foram iniciados com *007 contra o satânico Dr. No* (dir. Terence Young, 1962).

aquela fita também, tinha um orçamento barato. Era uma fita de carnaval e tal, Jarbas [Barbosa, produtor do filme] não tinha muito dinheiro e tinha que fazer uma fita barata. A gente tinha que usar recurso da cabeça para criar alguma coisa que desse efeito. Então, a gente tinha resolvido colocar o irmão dele, o Chacrinha [Abelardo Barbosa] no filme, mas o Chacrinha não decora, se você entregar um texto para ele, ele não sabe, não decora, é tudo de improviso. Então, eu pensei, tem de ser algo de improviso porque eu vou gravar na hora. Tanto que a fita tinha som dublado, mas todas as partes do Chacrinha eram gravadas com som direto. Então, eu pensei o seguinte, vou botar o Chacrinha parado diante de uma moviola e ele vai comandar a fita, ele vai montar a fita. Então, é você chegar com o 007 e meio aqui no Brasil e havia o tal reconhecimento pelo chapéu número 13, de chofer, o Costinha foi mudar o pneu na estrada, foi limpar a mão no mato, quando olha tinha uma pessoa morta no mato, aliás, ele não viu a pessoa morta, ele só viu um chapéu caído no chão, ele pegou o chapéu, botou na cabeça, viu que dava e saiu. Aí, depois que ele saiu, eu fiz uma panorâmica de um cadáver, de um cara caído ali no mato, ele não viu a pessoa morta. Então, ele sai, toma o carro e tal, vai no aeroporto e volta ao aeroporto, esperar chegar os passageiros, chega o passageiro, o 007 vai direto no chofer que tem o chapéu número 13, que é ele. Aí começa a conversar, mas ele não entende nada: “Já recebeu o relatório?”. Aí acontece o diálogo *double sens...* e quando eles tão no caminho saindo do aeroporto, vem o outro carro, passa do lado e metralha. Metralha o 007 e mata. Mas aí o carro parou ali e o Chacrinha na máquina, para a máquina, na moviola e diz: “não pode morrer o herói, isso não dá certo”. Aí, a fita corria toda para trás, aquela cena toda da fuzilaria ia para trás, chegava num ponto, parava, aí ele metia a máquina para frente, seguia só que agora o carro vinha, o 007 dominava os bandidos, matava os bandidos, seguia. Então, durante a fita, tinha várias coisas assim.

JL: Quer dizer que a presença do Chacrinha, ele fica com o controle da história?

VL: De vez em quando acontecia alguma coisa, voltava pro Chacrinha e ele dizia: “aí não dá”.

JL: Sempre na moviola?

VL: Sempre na moviola! Eu gravava direito o diálogo. “Assim não pode acontecer. A mocinha tem que ficar com o mocinho. Pronto”. Tirava. E nessa fita eu usei explosão submarina, a marinha fez explosão submarina com lancha e tudo. Tinha coisa muito grande aí na fita. E tinha uma cena, por exemplo, já nessa base, que não sei se você lembra, era uma dupla de comicos da TV Tupi, o José Santa Cruz e o Lúcio Mauro. Eles faziam uma dupla na Tupi [Jojoca e Zé das Mulheres]. Então, eu botei eles na fita também, eles eram novos... eu fiz um negócio com eles que era um bordão, que eles tinham de entregar uma mercadoria no laboratório do

007, mas eles nunca conseguiam entregar porque os inimigos não deixavam, mas eles não sabiam que eles estavam sendo perseguidos e que aquilo era importante, porque acontecia antes deles fazerem alguma coisa, sabiam que voltava, entendeu? Então, no fim falaram para eles: “nesse endereço, você sabe onde é?, você tem de subir a escada aqui, lá em cima você entrega, isso era a escadaria da Penha...”. Aí vinham os dois carregando aquilo lá pelo alto, subiam a escada e descansavam... Daí, a fita ia para outro lugar e tal, aí passava mais um pouco e eles subiam mais um lance de escada e tal e a fita continuava... aí quando eles chegavam lá em cima, o negócio caía e a caixa vinha descendo pela escada. Aí o Chacrinha parava e falava: “Volta”, aí eles subiam a escada de novo. Então, foi tudo feito com *gags*, agora o 007 só tinha isso. Aliás, era um americano que fazia o 007, o Larry [Laurence] Carr, ele fazia o 007, e tinha uma fita boa, eu filmei na embaixada inglesa e hoje é no Palácio da Cidade na Rua São Clemente [em Botafogo, Rio de Janeiro]. Filmei lá porque tinha uma construção inglesa, uma biblioteca moderna, toda tipo Tudor [estilo de arquitetura medieval inglesa], era uma coisa muita bem trabalhada, tinha um belo salão, uma beleza. Então eu pedi autorização lá, eles me deram autorização... eu fiz duas cenas lá.

JL: Eu acho interessante que o começo do filme, aquela troca do chapéu me lembrou aquele negócio do *Carnaval no fogo*, do Watson Macedo [1949], daquela troca do reconhecimento do vilão, troca de identidade. Ali, quem pegou foi o Anselmo Duarte e os bandidos pensam que ele é o chefe, não é? Um tipo de estrutura de troca de identidade.

VL: Exatamente! Isso aí também, se você for um pouquinho lá atrás, você vai encontrar em comédia do Lou Costello e do Bud Abbott, em *O gordo e o magro* você também vai encontrar. É uma estrutura clássica

JL: Vem do teatro.

VL: Isso já vem de tempos...

JL: E o *Viúvo Alegre* [dir. Victor Lima, 1961]?

VL: O *Viúvo Alegre*, partimos do título, que era um título conhecido e como o nosso ator principal era homem, passamos para *O Viúvo Alegre*

JL: Que era o Zé Trindade!

VL: Sim! E quanto a história da *Viúva Alegre* em si, a viúva alegre era uma herdeira, ela tinha dinheiro que interessava um *paísinho*. Então, dentro da história tem realmente um pouquinho disso. Aí eu fiz lá uma cena meio de *vaudeville* francês, porque eu fiz uma espécie de um hotel e eu botei várias portas de quarto, aí entravam em um e saíam em outro...

JL: Aquela coisa do teatro francês?

VL: Sim! Então tinha, realmente tinha. E a estrutura base, ela tem, porque senão me engano, a viúva era uma americana rica e o príncipe Danilo que tinha que casar com ela porque ela ia trazer aquele dinheiro todo pra ele, entendeu? Então, a história d'*O Viúvo Alegre* é mais ou menos isso também... e eu fiz em uma casa que parecia um castelo e tinha um duelo do Zé Trindade com o inimigo dele... eles contavam os passos, davam os passos para trás, feito assim com uma atmosfera... tinha um nevoeiro... Porque você sai de uma ideia básica em que já tem vários elementos que você pode explorar. Então, se tem um duelo, a gente faz um duelo e uma coisinha como essa vai puxando.

JL: Agora, tem outro filme também que é *O Barbeiro que se vira* [dir. Victor Lima], de 1957.

VL: *O Barbeiro que se vira* é também baseado naquela história do Barbeiro de Sevilha e tem aquela ideia de um tio e a sobrinha e ele não quer o casamento dela, a mesma coisa que tinha. Nós usamos [esse enredo] para botar em uma fazenda do interior, o conflito é o mesmo, mas o ambiente é diferente, as coisas são nossas, as piadas são nossas. O Arrelia era o cômico, ele que no cinema nunca deu muito, mas a fita também era muito fraca.

JL: E o *Sherlock de Araque* [dir. Victor Lima, 1958]?

VL: O *Sherlock de araque* não tinha nada do Sherlock [Holmes]. Essa fita, inclusive, é muito boa. Por incrível que pareça, é uma fita muito boa. E eu me lembro que o Menotti Del Picchia, que é um escritor conhecido, ele foi para Brasília na época da construção de Brasília e ficava por lá. E naquela época, só tinha um cinema por lá e todo dia passava um filme, mudava o filme todo o dia porque não tinha tanta gente lá, então o programa era mudado diariamente. Então, ele escreveu uma crônica no [jornal] *O Estado de S. Paulo* dizendo que toda a noite ele ia ao cinema, ele via fita italiana, ele via fita francesa, japonesa, tudo que passava ele via porque não tinha nada para ver, e, naquele dia, ele entrou no cinema, sentou-se para ver a fita que ele nem sabia qual era e começou a ver a fita que estavam falando em português e, se interessou pela história, se interessou pela fita e ele não sabia que no Brasil se fazia fita assim. Essa é a crônica dele. E termina falando que é *Sherlock de Araque*, de Victor Lima e tal. Eu guardei essa crônica porque achei interessante porque era uma crítica completamente fora da má vontade dos críticos brasileiros. Porque era realmente uma fita que foi feita na época do *rock n'roll* e eu coloquei o *rock n'roll* para quebrar, porque a primeira coisa que o [cantor] Roberto Carlos fez na vida foi figuração nessa cena. Ele aparece, figurante. Então, o [Carlos] Imperial que armou os dançarinos, ele colocou o Roberto Carlos

como figurante para defender algum dinheiro. E essa cena saiu tão boa, tão boa, que a censura cortou, mas eu guardei o negativo. A censura cortou dizendo que ia causar tumulto no cinema porque as pessoas dançavam no cinema, começavam a dançar nas cadeiras, quebravam cadeiras e tal. Daí, quando estreou a fita tiraram, mas depois foi colocada a sequência. E era uma fita sobre juventude, problemas da juventude, alienação da juventude, relacionamento com os pais e um pessoal meio velocidade, motocicleta e essas coisas. A fita ficou bem armada. Agora, o Sherlock entrou na história... eu, inclusive, acho um título infeliz, porque nós estávamos procurando um título para o filme, aí o Herbert [Richers] surgiu com esse *Sherlock de Araque*. E depreciou a fita porque o título era, realmente, muito de chanchada. E a fita não era nada disso. Ela passou na televisão e todo mundo viu e gostou da fita.

JL: Eu não consegui ver, mas eu vou procurar esse filme. Victor, agora *As três mulheres de Casanova* [dir. Victor Lima, 1968].

VL: Esse também é uma história que não tem nada a ver com Casanova. Só que o camarada tinha três mulheres. Ele tinha uma mulher, com a qual ele era casado, tinha uma garota em São Paulo, que ele ia muito a São Paulo, e uma garota em Belo Horizonte, e ele ia muito a Belo Horizonte, questão de negócio. E, um dia, juntam-se as três aqui no Rio e ele fica atrapalhado, tem uma no hotel, uma em casa, e aí voltamos ao *vaudeville* francês, ia pra casa e dava uma desculpa em casa, tirar a mulher para não ir para a casa dele, aquele negócio todo. Então, não tem nada a ver com Casanova, a não ser que o personagem tinha três mulheres

JL: E o personagem dele se chama Casanova?

VL: Ele se chama professor Henrique Casanova.

[Fim da gravação]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.