

COLEÇÃO APLAUSO CINEMA BRASIL

ANACAROLINA

ANACAROLINA
TEIXEIRA SOARES
CINEASTA BRASILEIRA
EVALDOMOCARZEL

imprensa oficial

Ana Carolina

**Ana Carolina Teixeira Soares -
Cineasta Brasileira**

Ana Carolina

Ana Carolina Teixeira Soares -
Cineasta Brasileira

Evaldo Mocarzel

| **imprensaoficial**

São Paulo, 2010

GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO

Governador Alberto Goldman

imprensaoficial Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Diretor-presidente Hubert Alquéres

Coleção Aplauso

Coordenador Geral Rubens Ewald Filho

No Passado Está a História do Futuro

A Imprensa Oficial muito tem contribuído com a sociedade no papel que lhe cabe: a democratização de conhecimento por meio da leitura.

A Coleção Aplauso, lançada em 2004, é um exemplo bem-sucedido desse intento. Os temas nela abordados, como biografias de atores, diretores e dramaturgos, são garantia de que um fragmento da memória cultural do país será preservado. Por meio de conversas informais com jornalistas, a história dos artistas é transcrita em primeira pessoa, o que confere grande fluidez ao texto, conquistando mais e mais leitores.

Assim, muitas dessas figuras que tiveram importância fundamental para as artes cênicas brasileiras têm sido resgatadas do esquecimento. Mesmo o nome daqueles que já partiram são frequentemente evocados pela voz de seus companheiros de palco ou de seus biógrafos. Ou seja, nessas histórias que se cruzam, verdadeiros mitos são redescobertos e imortalizados.

E não só o público tem reconhecido a importância e a qualidade da Aplauso. Em 2008, a Coleção foi laureada com o mais importante prêmio da área editorial do Brasil: o Jabuti. Concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), a edição especial sobre Raul Cortez ganhou na categoria biografia.

Mas o que começou modestamente tomou vulto e novos temas passaram a integrar a Coleção ao longo desses anos. Hoje, a Aplauso inclui inúmeros outros temas correlatos como a história das pioneiras TVs brasileiras, companhias de dança, roteiros de filmes, peças de teatro e uma parte dedicada à música, com biografias de compositores, cantores, maestros, etc.

Para o final deste ano de 2010, está previsto o lançamento de 80 títulos, que se juntarão aos 220 já lançados até aqui. Destes, a maioria foi disponibilizada em acervo digital que pode ser acessado pela internet gratuitamente. Sem dúvida, essa ação constitui grande passo para difusão da nossa cultura entre estudantes, pesquisadores e leitores simplesmente interessados nas histórias.

Com tudo isso, a Coleção Aplauso passa a fazer parte ela própria de uma história na qual personagens ficcionais se misturam à daqueles que os criaram, e que por sua vez compõe algumas páginas de outra muito maior: a história do Brasil.

Boa leitura.

Alberto Goldman

Governador do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso

O que lembro, tenho.
Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, visa resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas de cinema, teatro e televisão. Foram selecionados escritores com largo currículo em jornalismo cultural para esse trabalho em que a história cênica e audiovisual brasileiras vem sendo reconstituída de maneira singular. Em entrevistas e encontros sucessivos estreita-se o contato entre biógrafos e biografados. Arquivos de documentos e imagens são pesquisados, e o universo que se reconstitui a partir do cotidiano e do fazer dessas personalidades permite reconstruir sua trajetória.

A decisão sobre o depoimento de cada um na primeira pessoa mantém o aspecto de tradição oral dos relatos, tornando o texto coloquial, como se o biografado falasse diretamente ao leitor.

Um aspecto importante da *Coleção* é que os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que também caracterizam o artista e seu ofício. Biógrafo e biografado se colocaram em reflexões que se estenderam sobre a formação intelectual e ideológica do artista, contextualizada na história brasileira.

São inúmeros os artistas a apontar o importante papel que tiveram os livros e a leitura em sua vida, deixando transparecer a firmeza do pensamento crítico ou denunciando preconceitos seculares que atrasaram e continuam atrasando nosso país. Muitos mostraram a importância para a sua formação terem atuado tanto no teatro quanto no cinema e na televisão, adquirindo, linguagens diferenciadas – analisando-as com suas particularidades.

Muitos títulos exploram o universo íntimo e psicológico do artista, revelando as circunstâncias que o conduziram à arte, como se abrigasse em si mesmo desde sempre, a complexidade dos personagens.

São livros que, além de atrair o grande público, interessarão igualmente aos estudiosos das artes cênicas, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o processo de criação que concerne ao teatro, ao cinema e à televisão. Foram abordadas a construção dos personagens, a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns deles. Também foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferença entre esses veículos e a expressão de suas linguagens.

Se algum fator específico conduziu ao sucesso da *Coleção Aplauso* – e merece ser destacado –,

é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

À Imprensa Oficial e sua equipe coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa documental e iconográfica e contar com a disposição e o empenho dos artistas, diretores, dramaturgos e roteiristas. Com a *Coleção* em curso, configurada e com identidade consolidada, constatamos que os sortilégios que envolvem palco, cenas, coxias, sets de filmagem, textos, imagens e palavras conjugados, e todos esses seres especiais – que neste universo transitam, transmutam e vivem – também nos tomaram e sensibilizaram.

É esse material cultural e de reflexão que pode ser agora compartilhado com os leitores de todo o Brasil.

Hubert Alquéres

Diretor-presidente

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Introdução

Escrever sobre a obra da cineasta Ana Carolina é como dar um passeio profundo pela minha formação artística. Até hoje permanece o impacto que foi me deparar pela primeira vez com a dramaturgia desconcertante de *Mar de Rosas*, um filme corajoso, ousado, visceral e despuddorado. E logo depois *Das Tripas Coração*, um mergulho não menos arrojado no imaginário de um homem dormitando e devaneando com o que deveria acontecer dentro de um *colégio de moças*. E, em seguida, as exuberantes metáforas de *Sonho de Valsa*, com tantos castelos de sonhos abandonados, ruindo tal qual brilhantes... quimeras esfaceladas.

Ana Carolina é uma autora em transe febril no universo do cinema brasileiro. Uma artista sincera, genial e subversiva, sempre movida a paixão. Paixão pelos homens, pela ardência da vida. Pelo exorcismo de todas as culpas que atropelam a explosão do desejo. Paixão pela arte de deslindar as relações humanas: a dramaturgia.

Ana Carolina começou sua vida profissional em São Paulo, trabalhando como fisioterapeuta de crianças especiais, principalmente autistas, com paralisia cerebral e Síndrome de Down. Ao

mesmo tempo, tocava percussão no grupo Musikantiga. Escrevia em jornais, estudava Ciências Sociais e ainda encontrou tempo para se matricular na Escola Superior de Cinema, no Colégio São Luís, onde passou a conviver com Décio Pignatari, Flávio Império, Jean-Claude Bernardet e Paulo Emílio Salles Gomes, que foram seus professores, além dos colegas de turma Carlos Reichenbach e Carlos Ebert. Lá, também começou a trabalhar em curtas de outros diretores, como *Lavra-dor*, de Paulo Rufino, baseado em poema de Mário Chamie. Com este curta, viajou para um festival de cinema em Belo Horizonte e lá se defrontou com uma galeria de *homens lindos e inteligentes*: a grande maioria, diretores ligados ao Cinema Novo. Apaixonou-se de vez pelo cinema.

Fez amizade com Rodolfo Nanni, que fez a ponte para que ela conhecesse Walter Hugo Khoury. Ana Carolina queria ser assistente de direção, mas acabou continuísta de *As Amoras*, de Khoury, com Paulo José e Anecy Rocha à frente do elenco. Detalhe: o segundo assistente de direção era ninguém menos que José Simão. Embora o trabalho tenha sido penoso, a diversão foi garantida no set.

Ana Carolina fez a trilha do segundo longa de Rogério Sganzerla, *A Mulher de Todos*. Dirigiu vários curtas e em seguida o documentário

Pantanal, na companhia de Jorge Bodanzky e Hermano Penna, sobre a caça da onça, um ritual cruel que era colocado em prática na região no início dos anos 1970.

Numa mesa de bar, surgiu a ideia de um documentário sobre Getúlio Vargas para marcar os 20 anos do suicídio do ex-presidente, em 1974. Ana Carolina tinha trabalhado na Cinemateca Brasileira e conhecia como poucos o acervo da instituição. A cineasta pegou um número grande de latas que corriam risco de entrar em combustão e foi morar no Rio para montar o documentário, em tempo recorde, tendo como assistente de direção a hoje produtora Marisa Leão. Pouco a pouco, Ana Carolina foi se colocando nesse documentário tristíssimo, exorcizando a figura do pai e também a sensação de abandono de uma nação inteira após o suicídio do ex-presidente. *Vargas* é um documentário extremamente autoral, em que o Brasil foi colocado numa espécie de divã. A cineasta toca surdo e empresta sua voz à tristeza infinita dos versos da canção de Macalé no final do filme.

Após sublimar a figura do próprio pai nesse documentário sobre o chamado *pai dos pobres*, Ana Carolina vai exorcizar o seu legado familiar. A ideia do roteiro de *Mar de Rosas* já havia nascido nos tempos em que a cineasta trabalhava

como fisioterapeuta de crianças especiais. Betinha, a personagem de Cristina Pereira em *Mar de Rosas*, nasceu inicialmente com Síndrome de Down e esse era um dos principais motivos da crise do casal que depois seria encarnado por Norma Bengell e Hugo Carvana. Mas Betinha foi se desenvolvendo mais e mais, tornando-se uma espécie de alter ego da cineasta. *Mar de Rosas* abre com uma imagem da menina fazendo xixi, símbolo do medo e do pavor.

14

Nesse filme, a cineasta expõe a sua desconcertante visão da família. Ana Carolina sempre se considerou uma adolescente subversiva, até mesmo terrorista. Ela decide exorcizar os fantasmas que havia criado em torno da árdua convivência em família e que foram multiplicados por dramas e tragédias na imaginação de uma menina muito inteligente e extremamente criativa.

Depois da família, Ana Carolina quis subverter o imaginário dos homens, que até hoje continuam rotulando as mulheres de histéricas e taradas. *Das Tripas Coração* nasceu desse impulso com uma construção dramatúrgica muito interessante: a ação se passa durante um cochilo de um homem num *colégio de moças*. Enquanto fica dormitando diante de uma mesa, imagina uma bacanal fragmentada em diversos clichês que os homens impõem às mulheres. Mais um

trabalho não menos surpreendente e desconcertante, visceralmente autoral, como tudo que Ana Carolina faz.

Em seguida, a cineasta queria inaugurar uma mulher madura dentro de si, numa busca incessante em querer ser feliz. *Sonho de Valsa* é o terceiro filme de sua trilogia e surge com essa ânsia: na verdade, uma via-crúcis de uma mulher transitando por metáforas esgarçadas em imagens surreais de rara beleza. Ana Carolina é de família espanhola e foi buscar inspiração nos inflamados textos de Santa Teresa de Ávila. Não é por acaso que a personagem de Xuxa Lopes se chama Teresa. Incesto, suruba, mulheres ardendo nas fogueiras da Inquisição como seres demoníacos. *Sonho de Valsa* é uma radiografia arquetípica do legado de idealizações, preconceitos e pesadelos que são atirados sobre as mulheres. E Ana Carolina implode tudo isso! Dá um tempo no deserto, como Jesus Cristo. Mergulha no fundo do poço, quebra o próprio espelho narcísico e volta à superfície, ávida para viver.

Ao concluir a trilogia, a cineasta sentiu-se livre para se despojar das pulsões autorais. Lembrou-se, no entanto, de um apelido que sua mãe lhe colocou na infância, sobretudo depois de fazer muita pirraça quando insistentemente queria uma coisa a todo custo: Sarah Bernhardt. Foi a

centelha inicial do roteiro de *Amélia*, inspirado na segunda visita da célebre atriz francesa ao Rio de Janeiro, em 1905, de onde saiu às pressas com uma das pernas com fratura exposta, após uma queda no Teatro Lírico.

16 Sempre movida por essa sinceridade autoral, Ana Carolina fez de *Amélia* uma profunda reflexão sobre o Brasil. Na verdade, é uma visão da nossa alma contraditória, selvagem e gentil, humilhada e agressiva, exuberante e sempre paradoxal. O filme tem uma *mise-en-scène* esplendorosa, inspirada nas pinturas de Rugendas, fruto da maturidade de uma artista que, além do cinema, também fez algumas incursões pelo mundo da ópera. A sequência do confronto de Sarah Bernhardt com as costureiras mineiras vividas por Miriam Muniz, Camila Amado e Alice Borges é uma das cenas mais marcantes do cinema brasileiro nas últimas décadas. O momento em que Miriam Muniz se enfurece com a empáfia e a erudição europeia da atriz francesa e começa a recitar *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, já entrou para a antologia das melhores cenas de toda a História do Cinema Brasileiro. Um primor de dramaturgia, de *mise-en-scène* e de interpretação das atrizes.

Ana Carolina é uma artista muito interessante: no seu processo de criação, o Brasil e as vivên-

cias pessoais parecem se confundir. O Brasil é o pai, a fonte de inspiração, de revolta e rejeição, mas também o semblante de um homem muito amado por ela. Depois de *Amélia*, a cineasta fez nova incursão por sua identidade brasileira: *Gregório de Mattos*, um filme realizado totalmente na raça e que é uma reflexão sobre o nosso País, sobre o marco zero, como ela mesma diz, da nossa modernidade, e ao mesmo tempo uma investigação sobre o universo masculino. Um filme sépia, com a coloração daqueles documentos antigos da Marinha Portuguesa. Ana Carolina se prepara para filmar *A Primeira Missa*, uma comédia em que fica claro que há 500 anos falamos do mesmo assunto.

17

A cineasta confessa que, em todos os seus filmes anteriores, sempre criou grandes papéis femininos e os personagens masculinos acabaram jogados para escanteio. Ela quer fazer novas incursões artísticas pelo mundo dos homens. A fonte de inspiração promete: a troca de correspondência entre Mozart e seu pai. Ana Carolina acha que os homens seguem muito mais os seus instintos e desejos, e que isso é verdadeiramente revolucionário.

Evaldo Mocarzel

Capítulo I

Ana Carolina Teixeira Soares - Cineasta Brasileira

Meu primeiro contato com o cinema foi através de uma câmera bem pequena, a Boyleau de corda, 16 mm; eu tenho a vaga impressão que pertencia ao pai da minha grande amiga Glória Kalil: senhor Mário Meyer. Eu devia ter na época mais ou menos 16 anos e estudava no Colégio Visconde de Porto Seguro, na Praça Roosevelt, no centro de São Paulo, e a Glória estudava na Escola Des Oiseaux, bem perto dali. Nós havíamos nos tornado amigas quando éramos bandeirantes, e fizemos juntas a quarta série ginasial no Porto Seguro. Depois a Glória foi para o Colégio Sion fazer o Clássico, onde anos mais tarde filmei *Das Tripas Coração*.

O senhor Mário Meyer tinha essa câmera 16 mm, muito diferente das que existem hoje. A perfuração do negativo ficava no meio do fotograma. Nessa época, nem sabia direito o que era um fotograma. Você dava corda na câmera e a perfuração segurava o negativo na janela pelo meio, entre um quadro e outro. Filmei a Glória em vários lugares, até que fiz o primeiro *zoom* da minha vida na escada rolante da Galeria

Metrópolis, na Avenida São Luís, atrás da Biblioteca Municipal. Descobri que, se eu descesse quieta com a câmera na escada rolante, ia me aproximando lentamente da Glória até chegar no seu rosto. Se subisse a escada, a imagem ia se afastando pouco a pouco. Esse *zoom* foi a minha primeira descoberta de imagem. Foi a primeira descoberta da linguagem cinematográfica.

20

Tempos depois, quando eu tinha 20 anos, fui ver *Le Petit Soldad*, de Jean-Luc Godard, no Cine Regência, na Rua Augusta. Eram os primórdios daquela febre *godardiana* que tomou conta dos cinéfilos do mundo. Esse foi o meu segundo estágio em direção ao cinema. Esse filme bateu forte em mim. Alguma coisa ali me deu um tranco. Inicialmente, tive uma identificação muito forte com a personagem do filme que se apaixona pelo soldado. Seria fatal uma identificação com aquela mulher. Num primeiro momento, me identifiquei com a atriz Ana Karina. Mas o segundo pensamento foi muito mais determinante e foi mais ou menos assim: *Não, não quero fazer isso que ela está fazendo. Quero fazer o que estão fazendo com ela.* Formulei assim, mas não sabia que isso era dirigir cinema. Foram pensamentos borbulhantes.

Na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (USP), eu sempre ajudava a escolher

os filmes que eram exibidos nas projeções de sábado à tarde no centro acadêmico. Havia duas programações para os alunos de medicina e fisioterapia: a exibição dos filmes e o chamado *mingau dançante*. Tinha pavor do tal do mingau dançante porque a gente tinha que dançar. Era quase namorar! Gostava mesmo de dar palpites na parte cultural do centro acadêmico, principalmente nos filmes a serem exibidos. Eu já ia ao cinema com certo rigor. Frequentava o Cine Bijou, na Praça Roosevelt, onde passavam todos os bons e velhos filmes do Japão, EUA e também os russos. Ia também no Cine Coral, na Rua Sete de Abril, onde era exibida a produção recente de todos os melhores filmes europeus da época.

21

Minha cabeça foi feita pelo cinema europeu. Vi quase todos os filmes do cinema italiano: Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Marco Ferreri, Marco Bellochio, Federico Fellini, os macarrões todos. Eu vinha de um colégio alemão, com aquela coisa europeia muito forte. Tive uma formação cultural bastante rígida. Vi quase todos os filmes do Fritz Lang quando ainda estava no ginásio. Li *Fausto*, de Goethe, no original, nas aulas de alemão. Ainda no ginásio, li todos os clássicos que, aliás, muito pouca gente lia. Os franceses, os espanhóis, muita literatura! Também vi vários filmes russos nessa época. Vi todos os filmes do

Eisenstein. Eu me lembro que, na projeção de *Ivan, o Terrível*, de Eisenstein, o efeito foi de tal magnitude que até hoje tenho uma foto do filme no meu escritório.

22 Com apoio do Instituto Goethe, meu colégio passava muitos filmes: alemães, russos, iugoslavos, uma infinidade de títulos! Eu me lembro de um filme impressionante, *A Guerrilheira 43ª*, de uma diretora russa que se chama Larissa Schpitzko. Muito tempo depois, quando fui jurada no Festival de Berlim, eu a conheci. O cinema russo é muito bom e tem uma linguagem poderosa, barroca. O barroco russo quando bate, bate de verdade, no fundo da alma. É uma coisa caudalosa, te derruba. Você fica com a sensação física daquelas águas de ondas barrocas que arrancam tudo por onde passam. *A Guerrilheira 43ª* conta a história de uma guerrilheira que prende um soldado russo por um motivo que o espectador não sabe qual é. O soldado estava sendo perseguido e ela consegue prendê-lo. E o comandante da guerrilheira anuncia: *Agora você vai levá-lo para uma outra cidade e ele vai ser condenado. Ele já está condenado!* A cidade é São Petersburgo. O soldado vai morrer. E o filme analisa a trajetória dessa guerrilheira se apaixonando por aquele homem até o momento do impasse. Primeiro impasse: ela o deixa fugir e se ferra! Se-

gundo impasse: ela o conduz e o entrega a seus algozes. Mas a guerrilheira fica pensando: *Você será morto e eu te amo!* Um terceiro impasse: ela o mata se ele tentar fugir. *Se você correr, eu atiro!*, ela diz. Essa é a atmosfera do filme inteiro. E o que faz a guerrilheira? Ela acaba matando o soldado, não consegue entregá-lo. Um dia antes de chegar ao local combinado, ela o mata. E estranhamente ele morre como se fosse crucificado no próprio fuzil. O final do filme é uma imagem totalmente antissoviética, com aquele homem lindo crucificado na própria arma. O plano parece uma pintura de Salvador Dalí, com uma câmera baixa focalizando os pés e o peito daquele homem de braços abertos.

23

Quando saí da faculdade, fiquei ainda mais interessada em questões culturais e fui fundar um conjunto de música barroca que se chamava *Musikantiga*, assim mesmo com *k* e numa palavra só. Eu era a empresária do grupo e ainda tocava um pouco de percussão. Não era percussionista, mas acabei tocando. Era o que eu gostava de fazer. Além da minha participação, o conjunto Musikantiga era composto das seguintes pessoas: Paulo Herculano, que tocava cravo; Milton Kanji, violino e flauta doce; Dalton De Lucca, viola de gamba; e Ricardo Kanji, flauta e instrumentos antigos de sopro. Esse era o grupo ori-

ginal, que depois cresceu, fez concertos famosos e chegamos a gravar três LPs.

Nossa primeira apresentação foi em junho de 1966 num local que se chamava Ponto de Encontro e que ficava no subterrâneo da famosa Galeria Metr pole. Nessa época e nesse lugar, o cinema ia se aproximando da minha vida de uma maneira extraordinária. O Walter Hugo Khoury, por exemplo, apareceu l  no Ponto de Encontro para filmar uma apresenta o dos Mutantes. Fiquei vendo a filmagem e não parava de pensar nessa coisa extraordinária que   o cinema. Eu me lembro de um cara que entrou em cena e o Khoury ficou gritando: *Sai da ! Você vai estragar o plano!* O cara era o artista plástico Antônio Peticov. O Khoury fez um escândalo. Mas, nessa época, estava no Musikantiga e era o que me dava mais prazer. Chegamos a comprar um cravo.

24

Fiz Fisioterapia, me formei e fui trabalhar num consultório na Rua Itapeva com crianças excepcionais. Trabalhei com um dos melhores neurologistas de São Paulo, o Antônio Branco Lefr ve. Também trabalhei com um ortopedista especializado em crianças excepcionais, o Plínio Cardoso. Fiquei muito tempo nesse consultório. Havia me especializado em paralisia cerebral. Trabalhei muito com autistas, crianças com Síndrome de Down e logicamente com portadores

de paralisia cerebral. Nessa época, fazia isso e atuava no conjunto de música barroca. Era a minha vida.

Eu me identificava muito com as crianças portadoras de deficiências mentais. Tinha uma identificação muito forte mesmo. Conseguia me comunicar com elas, conhecia os limites daquelas criaturas. Com o tempo, conhecia no meu próprio corpo os problemas musculares e mentais dessas síndromes. Tinha um interesse muito grande por esse mundo de problemas neurológicos e tenho até hoje. Eu me lembro de um menininho autista que ficou comigo uns três anos. Ele era totalmente autista. Fui entrando na dele e ele foi entrando na minha, até que ele começou a falar comigo. Ele tinha uns quatro anos quando começou a falar. Ele dizia: *Pois não, Magamo!*. Eu falava assim: *Tudo bem? Vamos sentar?*. E ele respondia: *Pois não, magamo!*. Ele tinha gestos muito peculiares, com a mão direita fazia uma coisa e com a esquerda fazia outra, o tempo todo. Assimilei esses gestos e, quando ele entrava no consultório, eu já começava a fazer tudo que ele fazia. Principalmente esses gestos com as mãos. Logo depois ele começou a falar. No primeiro dia em que ele falou, *Pois não, magamo!*, na hora em que a mãe veio buscá-lo, contei a novidade

para ela. Ele não demorou a dizer: *Pois não, madame!*. Foi quando descobri que ele estava tirando um sarro comigo. Tinha muito prazer com aquele trabalho, de verdade, por mais que fosse penoso em determinados momentos. Se não tivesse me apaixonado pelo cinema, hoje certamente teria uma boa clínica de fisioterapia e reabilitação, porque é uma atividade muito legal e ainda me interessa.

26

Foi também nessa época que cismeiei em trabalhar em jornal. Fui até a redação da *Folha de S. Paulo* para conversar com a Lenita Miranda de Figueiredo, que era a editora do Suplemento Feminino. Então passei a escrever pequenos textos para a *Folha*. Escrevia sobre filmes, música, assuntos diversos. A editora acabou fazendo uma matéria comigo e isso não pegou muito bem, porque os médicos com os quais eu trabalhava eram muito discretos e acabei estampada numa foto do jornal. Mas a vida estava me puxando para o outro lado do mundo em que eu vivia. Também trabalhei num jornal que se chamava *Jornal das Artes*, do Carlos Von Schmidt. Eu era tão tonta que fui fazer a crítica de um disco do Bob Dylan e outro da Joan Baez. Caí de pau nos dois.

Fui então fazer vestibular para a Escola Superior de Cinema que tinha acabado de abrir no Colégio São Luís. Lá encontrei as pessoas mais

interessantes da cidade de São Paulo naquele momento: Décio Pignatari, Jean-Claude Bernardet, Flávio Motta, Paulo Emílio Salles Gomes, Flávio Império, entre muitos outros. Foram meus professores. O curso era à noite e, depois das aulas, sempre virava uma tremenda farra. O Carlos Ebert e o Carlos Reichenbach eram meus colegas de classe e meus amigos. Juntos fizemos inúmeras tentativas de produzir um documentário. O Enzo Barone também foi meu colega. Hoje ele tem uma produtora de publicidade. Aí me apaixonei por um cara que também estudava lá.

Naquele momento ele estava fazendo um filme a partir de uma poesia do Mário Chamie, que se chama *Lavra-lavra*. O filme passou a se chamar *Lavra-dor* e tinha uma visão poética do sindicalismo rural no interior do Estado de São Paulo. Era um documentário, mas a linguagem não era de documentário: tinha uma construção poética muito bonita, tudo em preto e branco. *Lavra-dor* é um curta-metragem que foi dirigido pelo Paulo Rufino. Nos créditos assino como assistente de direção, fiz produção e me envolvi nas filmagens, no som, na montagem. O ator Jofre Soares é quem lê o poema do Mário Chamie. Também utilizamos imagens cedidas pelo cineasta Rodolfo Nanni, diretor de *O Saci*, que havia feito um filme sobre as Ligas Camponesas

no Nordeste. Eu me lembro de um plano lindo com um campo enorme, que começa com um close no rosto de um trabalhador lavrando a terra. A câmera começa fechada no rosto do lavrador e vai abrindo, abrindo e, no final, você vê um homenzinho pequenininho trabalhando na terra lá longe! Sobre essa imagem, colocamos um texto analisando a política agrária, narrado em espanhol. Na época, não encontramos ninguém que falasse bem espanhol e contamos com a colaboração de um amigo que trabalhava nos Estúdios Odil Fono Brasil. Ele era técnico de som e se chamava Júlio *Porco*. Era um cara bem gordão. Ele fez muito bem a narração do texto em espanhol que surge sobre esse plano lindo do lavrador sozinho arando a terra. A imagem ganhou uma dimensão latino-americana. *Lavrador* surgiu na hora certa: maio de 1968, as questões latino-americanas, a morte de Che Guevara pouco antes. Nessa época, além da Faculdade de Cinema, também estava fazendo Ciências Sociais na PUC. Queria estudar, queria tudo!

Lavrador foi então selecionado para o 1º Festival de Curta e Longa-Metragem de Belo Horizonte. Foi a primeira vez em que fui a uma mostra de cinema. Não conhecia muita gente do mundo do cinema, principalmente os diretores no Rio. Aí de repente passa pela minha frente o Sérgio

Bernardes, lindo e deslumbrante! Ele havia feito o longa *Desesperato*, com o Raul Cortez, que acabou premiado no festival. Depois vejo o Gustavo Dahl, outro homem lindo e deslumbrante! Logo em seguida mais dois homens lindos: Miguel Faria e Joaquim Pedro de Andrade. O Joaquim era de uma beleza estonteante! Era lindo como François Truffaut. Além de estar apaixonada por um homem que também era lindo, pensei: *Vou ficar nessa profissão porque os homens são lindos!* O cinema novo era uma mina de homens lindos. O Paulo César Sarraceni é um outro exemplo de homem lindo, um pé de valsa, louro, com o cabelo jogado para trás, o rosto recortado, lindo, lindo, lindo! O Neville D'Almeida também estava participando do Festival de Belo Horizonte com *Jardim de Guerra*. O Neville também era um homem lindo. E todos inteligentíssimos. Eu estava louca ou eram todos muito bonitos e inteligentes?

29

Nesse período da Escola de Cinema do Colégio São Luís, eu era frequentadora assídua da Livraria Teixeira, que ficava na Rua Marconi, uma livraria europeia maravilhosa, que tinha todos os livros que você pudesse querer ou imaginar. A gente abria a porta e ouvia um barulho gostoso de um sininho: *tlim tlim*. Íamos à Livraria Teixeira para tomar chá, ler, comprar e discutir livros, e lá

acabei conhecendo o Rodolfo Nanni. Conte para ele que estava fazendo faculdade de cinema e que queria escrever e trabalhar fazendo filmes. Meio boba e iludida, falei que queria escrever roteiros para outros diretores. O Rodolfo Nanni me disse: *Olha, não sei se para escrever roteiro, mas posso te apresentar ao Walter Hugo Khoury, que vai fazer um filme.* Mais boba e iludida ainda, falei para ele que queria ser assistente, a primeira assistente de direção. Pouco tempo depois, numa tarde, fomos à casa do Khoury, que era um grande galanteador e extremamente gentil. Eu achava que ele se parecia muito com o Fred Flintstone. Ele penteava o cabelo como o Fred e ainda tinha aquela barriguinha. O Khoury estava lá na casa dele com uma moça que era sua assistente. Eu perguntei: *Você já tem assistente?* O Khoury me disse: *Sim, claro, já tenho, mas você não quer fazer continuidade? É o que eu tenho para te oferecer!* Eu disse: *Não sei o que é continuidade!* E o Khoury falou: *Você vai fazer continuidade. Apareça no meu escritório amanhã!*

O escritório do Khoury funcionava na Rua do Triunfo, na Boca do Lixo. Seu irmão, Wiliam, era o produtor executivo. Eu estudava Ciências Sociais de manhã, consultório de fisioterapia à tarde, o grupo Musikantiga, escrevia para a *Folha de S.*

Paulo, fazia a Escola Superior de Cinema à noite e ainda fui trabalhar como continuísta em *As Amorasas*, do Walter Hugo Khoury. Não tinha tempo a perder. O filme tinha o seguinte elenco: Anecy Rocha, Paulo José, Jacqueline Mirna, uma espécie de *Brigitte Bardot paulista*. Ela falava tudo meio assim: *Je suis... Não sei o quê! Je suis mon bijou... Não sei lá o quê!*. A Jaqueline usava cabelo comprido, loiro, *gostosíssima!* De repente, quando percebo estou no meio de uma filmagem, com elenco, equipe, fazendo continuidade que, naquela época, era muito importante porque não havia nada eletrônico, muito menos som direto. Você pegava o texto do ator na mão! Se ele trocasse o texto, e trocava, estava na mão e a dica era lendo. Quando a câmera fazia tal movimento e ele falou tal coisa, você tinha de fazer o mapa do texto com a movimentação de câmera. Achei aquilo uma chatice! Fiquei exausta! E quem era o segundo assistente de direção? José Simão. Detestei o trabalho, mas me diverti como nunca. Aprendi tudo com o Paulo José e o Khoury, que estavam sempre de bom humor e tinham uma paciência infinita. Cometi erros extraordinários, porque é muito chato ser continuísta, ainda mais quando você não é.

31

O Khoury filmava muito bem. Não concordava muito com os temas que ele escolhia. Ele filmava

fazendo uma coisa meio sueca, mas tinha um enorme prazer e capacidade de acreditar no que estava fazendo. Ele falava assim: *Vou fazer um plano-sequência porque a personagem está sentindo tal coisa*. Tudo isso foi para mim os primórdios do entendimento dramático da linguagem cinematográfica. O Khoury dizia: *A câmera vai subir o pescoço! O pescoço era uma espécie de grua, a gás*. Eu ficava vendo esse *pescoço* e precisava medir os seus movimentos. O Khoury dizia: *Eu vou corrigir para a esquerda, depois vou deslocar os atores para a direita*. Eu achava aquilo tudo uma confusão. E depois ainda tinha de passar tudo a limpo em casa, porque eu fazia uma tremenda rabisalhada durante as filmagens. Vivia perdendo o texto dos atores. Paulo José me ajudou muito! Ele já tinha feito outros longos e sabia muito de cinema!

Foi o meu primeiro contato com um ser que *atua* depois que o diretor fala: *Câmera, ação!*. O ator vira a chave e vai, não é isso? Achava aquilo esquisitíssimo! Eu pensava: *Não é possível uma coisa assim!*. É porque eu ainda não tinha embarcado no delírio de filmar, no sonho de viver o que o cinema faz. Você tem de acreditar no faz de conta. Basta uma frase para um ator começar a atuar e isso se dá em menos de 3 segundos. Foi uma coisa extraordinária ver isso acontecendo

pela primeira vez! Só que depois você quer mais, quer voar mesmo! Alguém falava: *Faz de conta que todos nós estamos loucos!* E eu ficava. Sabe aquelas brincadeiras de criança, de colocar uma capa e sair falando: *Tchan, tchan, Batman!* E ela sai correndo acreditando que é o Batman. Para mim, cinema é assim. Se não for assim, não tem graça. Você tem de acreditar no cinema. E eu vivi isso pela primeira vez no filme do Khoury. Aprendi com ele o jargão cinematográfico, o comportamento, o charme e também o rigor de perseguir o filme plano a plano. Porque você tem o filme dentro de você, e vai cuspidando plano a plano o tempo todo de dentro do cérebro. A sensação que tenho é que você vai *descomendo* o filme que está lá dentro da sua cabeça. Muito cedo aprendi que cinema significa o máximo de emoção em cada plano e o máximo de narrativa em cada corte.

O Khoury era muito rigoroso. Teria sido completamente diferente se eu tivesse trabalhado pela primeira vez com o Néelson Pereira dos Santos, por exemplo. O Khoury era delirante, mas *sueco*. Um exemplo: uma cena de sexo do Paulo José com a Jacqueline Mirna, e eu ali com o papel, prestando atenção em tudo. O Khoury falava assim para o Paulo José: *Olha para ela como se você fosse um rei. E depois você passa a mão*

nas costas dela como se a sua mão fosse uma pata de urso. O Paulo José olhava para mim, só para mim, e dizia: *Mas eu não sou rei. Também não sei como é ter uma pata de urso. É uma dificuldade, você está me entendendo?* Eu não sabia qual resposta dar e dizia simplesmente: *É...* Com a minha ignorância, se eu fosse filmar com o Néelson Pereira dos Santos, esse momento de aprendizagem teria sido muito diferente. Também não sei como um rei olha. Muito menos como um urso passa a pata na ursa, tal referência não existe, mas mesmo assim você acaba descobrindo. Aprende o que não é, mas aprende! Aprende a se comunicar.

34

Depois dessa experiência com o Khoury, fui fazer meu primeiro curta. Abriu um concurso da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e me inscrevi. Ganhei. Fiz então *Indústria*, documentário meio tropicalista sobre o *boom* do milagre brasileiro. Estamos em 1969 e as políticas sindicais das indústrias de São Paulo florescem. A força dos sindicatos no ABC explode e é dali que surge dez anos mais tarde o Lula. A direção de fotografia foi de Peter Overbeck. Felizmente, esse filme não se perdeu: está intacto na Cinemateca Brasileira. É um curta, metade em preto e branco, e metade colorido. De repente, entra o Caetano Veloso cantando *Alfa Ômega*.

Todos os letreiros entram na vertical, como se fosse lombada de livro. É um curta todo *tchan*, metido a *ponta de lança* da modernidade na linguagem do documentário brasileiro. Tudo bem, vamos usar a palavra: *experimental*. Nesse curta, trabalhei com o ator Cláudio Corrêa e Castro, que faz o empresário. Ele está de terno, no seu escritório, muito irado da vida falando sobre desenvolvimento, economia, etc. Queria mostrar a situação do trabalhador e que era muito necessária a existência de um sindicato forte e atuante na indústria. Queria falar do erro do *milagre brasileiro*, e dos primórdios do desenvolvimentismo e do fortalecimento daqueles sindicatos. Esse documentário é uma coisa totalmente alheia a mim mesma, porque foi fruto da *maneira de ser* daquele momento. Era uma visão urbana de uma questão social. O *Indústria* foi concebido como uma espécie de díptico com *Lavra-dor*.

35

Nessa época, morava no centro da cidade, na Rua Major Sertório, e fui vizinha do Rogério Sganzerla, da Dina Sfat e do Paulo José, do Maurice Capovilla. Cheguei a participar da tripla, com muita coisa de percussão, do segundo filme do Rogério: *A Mulher de Todos*. O Rogério e a Helena Ignez moravam no mesmo prédio que eu. Ficamos muito amigos. Sempre gostei

muito do Rogério e da Helena. Eu tinha quatro facas e quatro garfos que eles me deram e que vieram comigo ao longo da vida e que, até o ano passado, era como se aqueles talheres fossem os únicos que eu tinha em casa. Há coisas meio simbólicas na vida da gente. Claro que comprei outros talheres, mas aqueles eram os que eu realmente usava. Também fiz trilhas para alguns documentários que foram produzidos pelo Thomas Farkas e dirigidos pelo Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz, Geraldo Sarno, Maurice Capovilla e outros. Fiz a trilha e a seleção musical para vários filmes do Geraldo Sarno. Todos esses filmes faziam parte de uma série que, na época, ficou famosa e se chama *A Condição Brasileira*. Essas trilhas traduziam uma vontade muito grande de fazer um segundo curta. Estava em busca de um parceiro para produzir esse segundo trabalho. Não consegui. Essa minha busca por um parceiro vem de muito longe. Fui então fazer um desenho animado, com o parceiro e amigo, o grande mestre da animação Walbercy Ribas.

O curta de animação foi batizado de *Três Desenhos*. São três historinhas muito diferentes uma da outra, baseadas em desenhos do artista Flávio Motta que era professor da FAU, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. A dramaturgia era minha e do Flávio. Uma das historinhas fo-

calizava um cara num fusquinha, que sucumbe ao trânsito, bate o carro e enlouquece. A segunda história é sobre um coração apaixonado. Um coração sem amor. Depois ele começa a se apaixonar por um coraçãozinho lindo, vermelho. Ele se apaixona e vai ficando louco de amor. Começa a bater forte, cada vez mais forte. Aí entra o terceiro coraçãozinho, que se junta ao segundo. O primeiro coração fica sozinho e morre de amor. Explode. Não me lembro mais da terceira história! São os primórdios de tudo, a arqueologia da minha vida cinematográfica. As três historinhas somam 14 minutos. Logicamente fui eu que fiz a música. Tudo na base da intuição. Tenho informação musical, não formação. Recentemente, comecei a estudar piano. Eu fazia as trilhas misturando barulhinhos. Sentia falta de um violão. E arrumava um cara que tocasse o instrumento. Cheguei a fazer algumas coisas com o Toquinho para *Pantanal*, documentário que fiz sobre caçada de onças no Mato Grosso do Sul. *Aqui falta um dedilhado*, eu dizia. Acho que eu era um pouco DJ, pois pegava uma coisa de um disco e fundia com outra coisa de outro. Aí pegava uma batida e ia transformando-a em alguma coisa mais fina, para acompanhar, por exemplo, um violino. Depois sumia o violino e ficava a batida. Animação é muito difícil! Nunca mais me meto a fazer desenho animado!

Depois de *Três Desenhos*, fiz outro curta: *Monteiro Lobato*. O projeto era do Geraldo Sarno, que começou a fazer e depois desistiu, porque naquele momento ele tinha outras coisas para fazer. Fomos juntos para o Vale do Paraíba filmar as catiras, aquelas danças que são uma espécie de variação da Folia de Reis. Depois fomos filmar o sítio do Monteiro Lobato em Taubaté. Foi quando o Geraldo largou o filme. Procurei então a família do escritor, fui ao Museu Monteiro Lobato e tudo foi entrando no filme. Consegui um plano único, absolutamente único do Monteiro Lobato em Bofete, perto de Pardinho: quando ele tinha ido inaugurar o primeiro poço de prospecção de petróleo no Estado de São Paulo. Isso foi antes da chegada de Getúlio Vargas ao poder, antes do exílio do escritor na Argentina. Essa imagem é de 1926. Mas esse curta, *Monteiro Lobato*, não me deu nenhum prazer e nenhum mérito. Era uma coisa careta, meio *perna quebrada*: nem poético, nem informativo.

Depois fui fazer um filme sobre a Guerra do Paraguai. Esse curta estava fadado a não ser concluído! Poderia ter tido certa pompa, certa importância por causa da Guerra do Paraguai. Eu tinha achado no Museu do Ipiranga um casal de velhos, cujo pai do velho havia sido herói na Guerra do Paraguai. Esse velhinho tinha tudo

dessa guerra: fotos, botas, capas, espadas, documentos, descrições de batalhas, muita coisa mesmo! Filmei tudo aquilo e comecei a preparar uma *mise-en-scène* para encenar a Guerra do Paraguai. Só que o Laboratório Rex destruiu uma parte grande dessa filmagem com os velinhos. Os negativos foram mastigados naquele processo de perfuração. Eu não tinha mais dinheiro e não sabia como resolver o problema. Estava totalmente sem grana e ainda trabalhava de vez em quando como fotógrafa para descolar algum dinheiro. Nessa época, fazia muitas fotos para a minha grande amiga Ruth Escobar. Fotografei as estreias dos espetáculos no teatro dela, a Semana de Arte Moderna de 1972 e as produções da Beatriz Segall no Teatro São Pedro. Ganhava a vida fazendo fotos. Mas, digressões à parte, no final das contas, o filme ficou parado no ar, inacabado. Nunca foi exibido, mas o material é lindo! Está na Cinemateca Brasileira e consta como *Guerra do Paraguai*. Fui então fazer *Pantanal*.

39

Em maio de 1971, saí com a Lulu Librandi para conversar e, no meio do Viaduto do Chá, falei para ela: *Não sei o que fazer da vida! Quero fazer um filme em qualquer lugar, só para sair de São Paulo!* A Lulu me disse: *O João Carlos vai com o pai dele, o doutor Renato, para o Panta-*

nal caçar onça. E eu disse: *Então vou fazer um filme sobre caçada de onça!* Comecei a levantar a produção. Consegui apoio do Galileu Garcia, um cara muito talentoso e que havia trabalhado na Vera Cruz. O Galileu Garcia tinha uma produtora que se chamava Magisom. Consegui lá uma câmera Arriflex. Depois, consegui um pequeno investimento com o Thomas Farkas e com o próprio Galileu Garcia. Os dois entraram na produção. Consegui apoio do Laboratório Rex e o João Carlos Meirelles me deu passagem de avião para três pessoas: eu, Jorge Bodanzky e Hermano Penna, além de um pouco de grana para o hotel.

40

Fomos então de avião até Campo Grande e depois para a fazenda do João Carlos no avião de um índio, chamado Inácio Bororo. Havia um quadrado de lona dentro do avião, onde ele colocou 12 cachorros mateiros. Na hora de pousar, não tinha nem pista! Era uma coisa louca! O índio gritou: *Vai descer!* E desceu no pasto mesmo! Nessa fazenda, vi pela primeira vez alguém fumando maconha! Fui apresentada ao Expedito, que era um grande mateiro e foi quem nos guiou durante toda a filmagem. Depois fomos para uma outra propriedade, a Fazenda Malhada, que tinha uma sede onde ficamos hospedados durante alguns dias. Em seguida,

fomos entrando no Pantanal e dormindo no mato mesmo. Por volta das quatro, cinco horas da tarde, alguém punha fogo no mato num círculo grande para espantar os carrapatos. Nós também lavávamos as patas dos cachorros com água e sal. Os animais andavam muito e ficavam machucados. Nos alagados do Pantanal, tudo machuca muito! Depois comíamos e bebíamos o que tivesse: mandioca, guaraná, pinga, tatu, bezerro, porquinho-da-índia. Esticávamos redes com cortinados para dormir. Prendia de um lado, depois do outro, era um envelope onde a gente dormia. Protegida debaixo do cortinado, que a gente chama de mosquiteiro, você fica bem quietinha, se agasalha e tenta dormir. Tenho até hoje essa rede com cortinado!

41

De manhã, tomava café preto com mandioca, pinga e uma coisa maravilhosa que sustenta a gente o dia inteiro: paçoca de miúdos de porco, e guaraná de montão! Eu ficava totalmente ligada no cavalo! Via tudo verde! *Nossa, que coisa louca esse verde!*, eu dizia. Devia ser excesso de pinga com guaraná ralado. Dá uma alteração visual. Ficava doidona só com isso! Mais nada! Aquilo tudo verde na minha frente e vamos que vamos! Às vezes, era água até na cintura! De quando em quando, a gente encontrava um boi morto preso numa árvore. Sabe quando a vaca vai pro

brejo? O gado fica preso nos galhos da árvore e não consegue sair quando a água desce. Assim se passaram 30 dias em que ficamos no meio do mato. Vi cobras, mas não muitas. A cobra não fica na água. Ela vai para o cerrado. As onças também evitam as partes mais alagadas. Já os jacarés preferem essas áreas. Eu falava para o Bodanzky: *Olha o jacaré se aproximando!* Ele dizia para mim: *Eu não vou descer do cavalo! Não vou descer!*

42

Nós tivemos muita dificuldade para filmar. O equipamento era muito pesado e ficava tudo em cima do cavalo. O microfone do Hermano Penna, que cuidava do som, vinha batendo em todos os galhos e folhas que encontrava pela frente. Nesse filme inteiro, você vê no quadro as orelhas do cavalo do Bodanzky, que colocava a câmera 35 mm numa braçadeira apoiada no animal. Não tinha cristão para aguentar o peso daquela câmera! Eu carregava na raça as latas dos negativos 35 mm e as oito baterias secas! De repente, o cavalo se mexia e a câmera enquadrava um pedaço do céu e logo depois um cateto. Filmamos vários. O cateto é um bicho perigoso porque tem aqueles dentes do lado da boca, igual a um javali, mas javali é mais pretão! Vimos dois javalis nessa viagem. Filmamos uma briga horrível de javalis! Não chegamos muito perto

porque os dentões podem cortar as patas dos cavalos. Eu queria e precisava fazer um filme! Adorei fazer *Pantanal!* Fiz tudo conforme a realidade se apresentava. Fiquei preta de sol e ria o tempo todo. Nós passávamos quatro, cinco dias andando a cavalo e depois achávamos a casa de um colono. Aí então lavávamos a roupa, tomávamos banho de chuveiro e ficávamos o dia inteiro ali, comendo arroz com feijão, ouvindo rádio e carregando as baterias.

Caçar a onça foi um *deus nos acuda!* Quando ela entrou no capão, que são aquelas partes mais baixas de mata do Pantanal, não conseguimos entrar porque a vegetação era muito baixa e não dava para entrar a cavalo com a câmera, latas de negativo, gravador, microfone e tudo mais em cima dos animais! A única solução seria se abaixar deitado no pescoço do cavalo, o que era praticamente impossível! Eu não poderia me arrastar carregando as baterias, o Hermano, o gravador e o microfone, e o Bodanzky, aquela câmera pesada. Em alguns momentos, conseguimos filmar um pedaço da nuca da onça... Um olho... E ela logo sumia! Hoje eu acho que é um ótimo jeito de filmar um personagem. Mas precisei complementar a imagem do imenso felino com a onça do zoológico de São Paulo. Foi a única maneira de filmar a cara da onça sossegada,

mas ao mesmo tempo brava. Filmei esse plano depois com o Peter Overbeck, o fotógrafo que fez comigo *Indústria*.

44

No Pantanal, no momento de filmar a onça, foi tudo muito difícil! Ela foi acuada à noite e, de manhã, os caçadores conseguiram matá-la. Eles mataram umas três ou quatro. É a maior estupidez matar uma onça! Mas nós tínhamos ido lá filmar a caça, feita com a ajuda de uma zagaia, que é uma coisa muito antiga: um arco de madeira com um punhal enorme no meio. O caçador acua a onça na árvore e fica esperando a noite inteira, até ela atacar. É o jeito mais *leal*, digamos, de matar uma onça, pois ela pula em você, chega bem perto do seu peito, do seu rosto, e morre perfurada pelo imenso punhal da zagaia. É uma coisa horrível, muito forte, pois ela pula de cansaço, de aflição, se joga como um gato, com as patas abertas! Às vezes o caçador se machuca. A onça morre abraçada ao seu algoz. Eu filmei quase tudo, mas não consegui pegar o momento final, quando ela pula. Após sua morte, os caçadores começam a cantar. É o começo da sua tragédia. Eles tiram a pele na beira do rio e depois colocam para secar em bambus até virar tapete. Uma coisa horrível! Depois dão a carne para os cachorros. Respeito zero! O filme hoje é uma denúncia dessa caça predatória. Fiquei

muito triste depois de tudo que vi. A carcaça ficou lá jogada na beira do rio.

O filme foi rodado em 1971 e só consegui finalizá-lo graças ao então marido da Glória Khalil, o José Khalil. Tentei obter o Certificado de Produto Brasileiro no governo Médici e fui chamada pelo Rubens Ricupero, que trabalhava no Itamaraty. Ele me disse: *Esse filme não pode ser exibido!*. Tinha mandado o filme para Brasília porque ele tinha sido selecionado para uma mostra de filmes em Veneza e acabou passando lá. Eu não fui. O Jean Rouch estava lá, gostou muito de *Pantanal* e me mandou uma carta dizendo que queria exibir o filme no Museu do Homem, em Paris, e me pediu para ceder aquela cópia para o museu porque era a primeira vez que um documentário estava mostrando toda a crueldade e a brutalidade na caça de um animal. Dei essa cópia para o Jean Rouch. O filme é mesmo cruel! Vemos detalhes do ritual de esquartejar aquele animal lindo: os caçadores tirando a carcaça, os cachorros correndo em volta na beira do rio.

Pantanal só foi exibido uma vez no Brasil, num festival organizado pelo *Jornal do Brasil*. É um filme sobre a natureza em estado bruto. O *Pantanal* foi muito gentil comigo. Aquelas árvores com orquídeas... Em determinadas regiões a mata chega a ser azul numa tonalidade bem

clara! Eu me lembro de uma palmeira que se chama acuri, com o tronco preto, todo peludo! Aquelas palmeiras todas juntas, como um leque, filtrando o sol, as orquídeas espalhadas pelos troncos, um cheiro de flor maravilhoso. Infelizmente, não filmei as matas de acuri, não havia luz suficiente. Mas, na minha memória, o encantamento é total! Fiz *Pantanal* com o mais profundo amor pelo cinema e pela natureza. A trilha era meio épica, com aquela batida culminando na agonia da onça. Também usei muito ruído. Repeti essa batida da trilha no momento da cantoria noturna, depois que matam a onça. Essa sequência foi filmada com aquelas lâmpadas de salvamento de guerra, que duram cerca de 3 minutos e têm a coloração amarela ou azul bem clara. Não havia baterias suficientes, nem gerador. Era praticamente impossível filmar de noite!

Toda essa aventura foi divina, realmente maravilhosa! Acho que o cinema tem de entrar assim na sua vida. Você faz cinema porque está alegre, ou faz cinema porque está triste. Sou uma pessoa temperamental, e o cinema que faço vai ser exatamente como eu sou: está na minha corrente sanguínea, na minha maneira de andar, no meu ritmo de respirar, na minha forma de olhar. O cinema é uma manifestação pessoal. Para mim, tem de ser assim! Eu tenho

e sempre tive esse registro pessoal do cinema. *Pantanal* foi exatamente assim! O que ficou em mim foi, por um lado, a beleza daquela natureza em estado bruto e, por outro, a crueldade com os animais indefesos. Coloquei em *Pantanal* uma espécie de morte que estava acontecendo dentro de mim. Sublimei essa dor, essa morte, na crueldade com que a onça é caçada e morta. Aquela onça feroz... Acho que devia ser fêmea! Aquele desespero dela, que não tinha para onde correr... Uma coisa realmente terrível! E toda a agonia da onça foi sendo recriada na minha mente. Estava muito próxima daquele animal acuado naquele momento. A gente ouvia os grunhidos desesperados que a onça fazia. O barulho da agonia da onça se parecia muito com aquele *riscar de fósforo* que um gato faz quando está bravo, só que multiplicado à milésima potência! Não ouvíamos mais nada: somente os gemidos do animal ocupando todos os espaços! Nós estávamos em cima do cavalo a uns 6 metros de distância do bicho acuado. Numa última tentativa, falei para o Bodanzky: *Vamos entrar na mata! Não posso ir sozinha com a câmera! Você tem de entrar!* Ele amarelou completamente. E era mesmo muito perigoso! A onça acuada a noite inteira por cachorros em cima de uma árvore... Ninguém deixa o animal descansar. A vitória é pelo cansaço! O mateiro é quem mata a

onça. Foi o Expedito. Depois de matar, o mateiro sussurra na orelha da onça e pede desculpas. Primeiro numa orelha e depois na outra. Ele reverencia o animal e logo começa a cantar. É uma coisa muito impressionante! A música que o mateiro canta parece uma cantiga de bêbado. Tipo: *Nãñãñãñã!*. Fiquei devastada, tristíssima, depois daquilo tudo! Mas voltei revigorada para São Paulo! Vi tanta coisa que nunca tinha visto, nem vivido: cheiros, cores, comidas, sabores, que nunca tinha conhecido. Nunca tinha tomado pinga, ainda mais com guaraná ralado! Quando cheguei a São Paulo, havia lá no fundo de mim um segredo que ninguém conhecia, que eram todas aquelas cores com cheiro de mato. A onça havia morrido e eu, que antes de viajar estava tão acuada, consegui superar a má fase e fui à luta fazer em 1973 o filme *Salada Paulista – O Sonho Não Acabou*.

Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos e deixaram o País em 1971. Ficaram em Londres e voltaram em 1973, quando fizeram um show no Anhembi naquele mesmo ano. Eu trabalhava na Blimp Filmes, do Guga de Oliveira, onde Roberto Santos dirigia comerciais. Fui convidada para editar esse show dos baianos no Anhembi. O documentário sobre o show fazia parte de um longa de cinco episódios e se chamava *Salada*

Paulista. Os outros diretores eram Roberto Santos, Maurice Capovilla, Guga de Oliveira e João Callegari. O único episódio que não era de ficção era o meu: *O Sonho Não Acabou*. O show reuniu vários artistas no Anhembi: além de Caetano e Gil, Bethânia, Gal, Wanderléa e Sérgio Sampaio, entre outros. Foi um belo registro da volta dos baianos. Quando Caetano e Gil entraram no palco, foi uma tremenda ovação! Havia uma insegurança no ar. Não sabíamos se eles seriam presos, porque eles voltaram muito antes da anistia. A montagem desse filme é linda, assinada pelo Ademir Francisco, que é um grande montador, com vinhetas de imagens que eram desenhos, como se tivessem sido feitos com lápis de cera. As vinhetas eram feitas à mão, quadro a quadro. A montagem era totalmente tropicalista, muito boa! Sinto muito vontade de rever esse filme, mas sumiu! Não tenho cópia. O André Midani andou atrás de mim tentando localizar esse filme, que deve estar com o Guga de Oliveira. Dois filmes meus se perderam: esse e *Guerra do Paraguai*, que não se perdeu totalmente, cerca de 40% foram destruídos no laboratório. Fiz em *Salada Paulista* o episódio *O Sonho Não Acabou* em 1973 e, em 1974, fui morar no Rio.

Na cidade maravilhosa, que hoje não é mais tão maravilhosa assim, numa conversa de botequim

com Nei Sroulevich, Miguel Faria, Alberto Graça e Gláucia Camargos, começou aquela história: em agosto de 1974, seriam 20 anos da morte de Getúlio Vargas. O suicídio do Vargas foi no dia 24 de agosto de 1954. O Nei Sroulevich tinha uma produtora chamada Zoom, no Jardim Botânico, que estava realizando naquele momento o filme *O Homem Célebre*, do Miguel Faria, baseado num conto do Machado de Assis, com o Walmor Chagas à frente do elenco. Um filme de época, muito elegante! Mas o papo estava rolando no botequim sobre os 20 anos do suicídio de Vargas e eu disse mais ou menos assim: *Eu faço o documentário! Vamos fazer?*. Alguém disse: *Eu falo com o Severiano Ribeiro e a gente faz a estreia no Caruso, na noite do dia 24 de agosto!*.

Foi tudo muito rápido! Eu estava segura em afirmar que faria o filme porque, em 1972, eu tinha trabalhado na Cinemateca Brasileira, que, na época, ficava numa casa antiga dentro do Parque do Ibirapuera. Eu era chefe do Departamento de Documentação e ficava lá naquela jaula chorando em bicas de angústia e de tristeza, porque todos os dias eu tinha de jogar fora filmes de nitrato, que corriam risco de pegar fogo! Eu também organizava as fotos e os cartazes de filmes antigos. Acho que o nome do meu cargo era diretora de prospecção, ou seja,

eu identificava as latas. A Lucila Bernardet, mulher do Jean-Claude Bernardet, era a responsável pela Cinemateca na época. Eu me lembro do Paulo Emílio Salles Gomes e da Lygia Fagundes Telles lá de tarde, tomando café. No fundo, me sentia péssima, desolada, num abandono total! A minha função era jogar na lixeira as latas com os filmes de nitrato que já estavam na iminência de um processo de combustão. Era uma função triste, mas necessária, porque era um perigo tremendo! A Cinemateca podia pegar fogo e a responsabilidade era minha! Eu olhava para aquelas latas preciosas e falava: *Esse filme não dá mais!* E tchum! Jogava na lata de lixo! Filmes dos anos 1920, dos anos 1930, uma verdadeira tragédia para o arquivo da cinemateca e para o cinema brasileiro! Como fiquei lá mais de um ano comendo nitrato todos os dias, sabia onde estava todo o material de arquivo que acabei utilizando no documentário *Vargas*.

Fui para São Paulo, entrei na Cinemateca, separei os filmes, enfiei tudo num caminhão e voltei para o Rio! Sei que o material não deveria ter saído assim da cinemateca, mas saiu, com a minha promessa de que faria uma cópia em celulose de tudo que eu recuperasse. E eu fiz! No Rio, entrei em contato com a Celina Vargas, Alzirinha Vargas, Eliomar Balieiro, que atuou como

jornalista na revista *O Cruzeiro* e tinha feito a cobertura das campanhas do ex-presidente, e também com um professor de História do Brasil, que era uma pessoa maravilhosa: Manuel Maurício de Albuquerque. Assisti aos filmes da Cinemateca no próprio projetor 35 mm da Zoom. O projetorista e eu ficávamos vendo o filme da cabine e jogando água no projetor. De verdade! Começava a esquentar, a gente colocava um plástico em cima e jogava água para dar uma esfriada. Vi um material deslumbrante! O meu encantamento pelo Brasil foi absoluto! Total!

52

Comecei esse trabalho no início de maio e a data da exibição era no dia 24 de agosto. Estava com bom peso, bonitinha, marombada! Quando terminei, estava com a cara coberta de espinhas, 8 quilos mais magra e completamente exausta! Trabalhava das 9 às 2 horas da manhã todos os dias! Também utilizei material do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e algumas coisas da família Vargas, que tinha, por exemplo, o registro sonoro, em disco de acetato, do famoso discurso do Palácio Rio Branco, quando Vargas foi eleito em 1950. Foi o seu primeiro discurso depois de eleito, que é belíssimo: *No pórtico desses anos, cheios de otimismo...* Esse discurso marca a virada do Vargas fascista para o Vargas mais de esquerda, preocupado com as questões

sociais, e termina com uma frase muito forte, de uma beleza muito grande que me emociona até hoje: *Hoje estais com o governo, amanhã sereis governo!*. No documentário, usei ainda algum material da Agência Nacional, imagens sem identificação que encontrei na Cinemateca Brasileira. Logo em seguida, descobri uma preciosidade no material que achei de 1926, rescaldo do tenentismo, que também estava na Cinemateca: São Paulo nos anos 1920, o centro da cidade, o crescimento das periferias, o embarque e o desembarque das tropas da Revolução Tenentista, que já é a preparação para a Revolução de 1932. Ainda encontrei um material muito bonito do Rio de Janeiro: a praia de Copacabana, o centro da cidade e o alargamento da Avenida Rio Branco.

53

É muito interessante ir acompanhando como foi sendo criado o Estado Novo, que lança a ditadura no Brasil. Getúlio Vargas, como a gente sabe, era inteiramente fascista, violento, perigoso, com sua simpatia pelo nazifascismo. Fui mergulhando no universo do Vargas e, cada vez mais, apaixonada pela força dele, pela figura do pai, *cheio de defeitos*. Acho que por isso o documentário *Vargas* vai se tornando aparentemente um filme meio getulista, conforme vai avançando e eu vou me apaixonando mais e mais pela

habilidade dele em exercer o poder! O filme é muito emocionado, principalmente quando o ex-presidente abandona a tendência fascista e define o contorno da Nação Brasileira, passando a demonstrar ação relevante nas questões sociais. Surge o clichê: *Getúlio, o pai dos pobres* e ele encara a questão social profunda. Está formalizada a política paternalista de Vargas que, logicamente, é um líder popular e consolida sua permanência no poder. Getúlio trabalha com a sedução para realizar e definir a modernização, criando a Petrobras, a Companhia Siderúrgica Nacional, as leis trabalhistas, o salário mínimo e finalmente permite o voto feminino. Nessa época, seus discursos são deslumbrantes!

No dia da exibição do documentário no Cinema Caruso, em Copacabana, sentaram atrás de mim a Alzira Vargas, Fernando Henrique Cardoso, o jornalista Élio Gáspari, o historiador Hélio Silva e o sociólogo José Gregori. Após a exibição, o Hélio Silva falou para mim: *Você cometeu um erro porque a Força Expedicionária Brasileira (FEB) não embarcou para a guerra como o filme mostra, na Praça Mauá, no Rio!* Eu disse para ele: *É verdade! A FEB embarcou secretamente, de madrugada!* Eu havia encontrado esse material do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) na Cinemateca. Tinha uma contraluz des-

lumbrante: um desfile das tropas! Era apenas um exercício das tropas marchando! Mas que beleza de material! Tinha que usar!

Tive muita sorte quando escolhi o ator Paulo César Peréio para ler no filme a carta do suicídio de Vargas. Além de gaúcho, Peréio é filho de um tenente que lutou em São Paulo na Revolução de 1924 e que foi se tornando cada vez mais getulista. Peguei a carta do suicídio e fui gravar com o Peréio no estúdio da Somil. A carta despertou nele uma lembrança muito forte do pai e ele leu chorando! Também chorei! Até hoje quando me lembro disso fico extremamente emocionada! Essa carta é uma tragédia grega! Perfeita! *Sair da vida para entrar na História...* Quando dirigi o Peréio lendo a carta, optei por momentos de locução fria e outros completamente inflamados! Decidi colocar em *Vargas* imagens do Grande Othelo em *Rio Quarenta Graus*, do Néelson Pereira dos Santos, porque foi a primeira vez que o povo brasileiro aparece nas telas politizado. Acho que esse documentário me toca tão profundamente até hoje porque é um filme sobre as paixões, as esperanças, sobre a entrega apaixonada às questões do Brasil. Há um lado terrível em ser filho deste nosso País! Quis mostrar isso em *Vargas*! O final do filme é de uma tristeza infinita! Eu toco surdo e canto

nesse momento uma música composta pelo Macalé. A imagem mostra um plano do Getúlio num trem, passando rápido, e aí começa a ser ouvido o surdo, como um anúncio de morte. Eu queria falar desse abandono do Brasil sem pai. E agora, o que vou fazer? O brasileiro adora um *salvador da pátria*, um *pai dos pobres*! Getúlio Vargas é adorado até hoje por causa disso! Há também no filme uma canção linda na voz da Nara Leão para marcar o encanto e o desencanto do ex-presidente com o poder. Montei esse filme com o Luiz Carlos Saldanha na maior correria, em pouco mais de 40 dias, na moviola e com muito durex. A produtora Mariza Leão foi assistente de direção no filme. O documentário ganhou, entre outros prêmios, a menção honrosa no Festival de Moscou.

Comecei minha carreira como diretora de longa-metragem nesse filme. Não foi um exorcismo, mas uma maneira de dizer: *Eu te amo!*, ao Brasil e, conseqüentemente, ao meu pai., que era um comerciante espanhol que trabalhava com ferro e aço. *Hierro viejo*, como ele dizia. Meu nome é Ana Carolina Teixeira Soares. Originalmente, no entanto, o sobrenome era Tejera Suarez, mas foi aportuguesado pelos meus avós. Meu pai não era homem de ir a comícios, mas estive no comício de Getúlio Vargas e vibrou com

a criação da Companhia Siderúrgica Nacional em Volta Redonda, 12 dias antes do suicídio. Esse fato impressionou meu pai muitíssimo, e ele me transmitiu isso! *Vargas* foi o único filme que assinei com meu nome completo. Depois, só Ana Carolina. Após essa declaração de amor ao pai que fiz em *Vargas*, sentia que precisava me conhecer melhor. Começo então a fazer uma investigação sobre a minha arqueologia familiar. Não é por acaso que o meu próximo filme foi *Mar de Rosas*! Entre *Mar de Rosas* e *Das Tripas Coração*, fiz um documentário que tinha o seguinte título: *Nélson Pereira dos Santos Saúda o Povo e Pede Passagem*. Esse filme ficou na Embrafilme e acho que se perdeu. Pelo menos, procurei e não achei! Talvez esteja no depósito da Avenida Brasil.



Filmagens de Mar de Rosas

Capítulo II

Mar de Rosas

Mar de Rosas foi a minha estreia no longa de ficção. No curta *Indústria*, que é um documentário, eu já havia utilizado uma sequência de ficção, mas, depois de *Vargas*, fui ficando cada vez possuída pelo desejo de contar uma história no cinema! No Rio, convivia com pessoas que faziam ficção. Criei coragem e fui fazer! Nessa época, tinha muita insônia e ficava fazendo o filme na cabeça durante a noite. Eu já tinha certa experiência em filmar por causa dos documentários, mas, para mim, essa experiência anterior não tinha me obrigado a filmar com um compromisso rígido de *mise-en-scène*, de linguagem, onde devo cortar, qual lente devo usar, etc. Hoje acho que *Mar de Rosas* tem problemas de narrativa. Se fizesse um *remake*, mudaria muita coisa no que diz respeito à câmera e à narrativa. Eu tinha muito pouco vocabulário para a câmera, mas acho que me saí bem nos diálogos. Um mês antes de filmar *Mar de Rosas*, preparava sequência por sequência na cabeça e colocava no papel. Não fiz *storyboard*. Era uma decupagem: *Vou começar assim, depois vou cortar quando ele falar tal coisa, em seguida um close e por aí vai!*. Eu tinha uma enorme ingenuidade em relação

a esse novo caminho da ficção. Passei um mês inteiro com insônia tentando fazer a decupagem, uma espécie de *storyboard* mental que eu nem sabia que se chamava *storyboard*! Mas fiz e refiz, sequência por sequência, do filme todo dentro da minha cabeça!

60

É engraçado que hoje, quando filmo, chego em casa, tomo um banho, e fico completamente chapada num canto, quieta, antes de adormecer. Quando adormeço, começo a filmar outra vez. Só que de uma maneira totalmente diferente, refazendo *take a take* tudo que filmei. Na verdade, filmo duas vezes: no set e no sono. Às vezes, chego no estúdio e refaço um plano da maneira que sonhei. Todo esse processo de filmar o dia inteiro e sonhar filmando durante a noite me provoca uma exaustão profunda! Chego a montar o filme quando estou dormindo! É engraçado que só faço isso quando estou filmando mesmo! Quando acaba a filmagem, digo: *Pronto! Estou livre! Não quero mais pensar nisso!*. Hoje ficou mais fácil, mas, na época da moviola, era uma briga permanente com o montador, porque o processo não tinha fim!

O roteiro de *Mar de Rosas*, na verdade, nasceu no meu consultório de fisioterapia, quando eu trabalhava com crianças com paralisia cerebral e Síndrome de Down. Essa história nasceu da mi-

nha identificação com as crianças excepcionais, porque a Betinha, a personagem da Cristina Pereira em *Mar de Rosas*, inicialmente era Down. A filha excepcional era o nó da infelicidade daquele casal, daquela família. E levei a primeira versão do roteiro para a escritora Rose Marie Muraro, que é minha amiga. Eu me sentia meio constrangida de mostrar o roteiro para uma pessoa com a qual não tivesse muita intimidade. A Rose Marie Muraro estava à frente das discussões feministas na época e falou para mim: *Mas você tá doida?! Não é nada disso!*

Não concordei com tudo que ela falou, mas fiz uma segunda versão do roteiro e a Betinha não tinha mais Síndrome de Down. Tudo nasceu da Betinha, e não sei se ela é uma espécie de alter ego para mim! Minha identificação com ela está relacionada com a minha percepção de que ela é o caótico, ela é o perverso. Uma pessoa que também deu palpites no roteiro e me ajudou a reescrevê-lo foi a minha amiga e dramaturga Isabel Câmara. Já sem Síndrome de Down, a Betinha, que antes praticamente não falava e se comunicava muito pouco, passou a agir, a falar, e muito! O processo então começou a rolar bacana. A Isabel trouxe um *pagode*, uma *cintura*, um *suingue* para o roteiro! De algum modo, ela me ajudou a construir uma Betinha com mais vigor e

liberdade. Acho que a personagem nasceu para mim com Síndrome de Down porque, no meu consultório, também me identificava muito com os pais e as mães, e ficava totalmente desgastada, acabava entrando nas brigas dos casais, sempre ficando do lado das crianças especiais. Eu atendia no Ambulatório de Faculdade de Medicina da USP de manhã e lidava com pais e mães humildes, com muita dificuldade de compreender tudo aquilo que estavam vivendo e logicamente também com muita dificuldade para resolver os problemas familiares advindos daquelas crianças! Eu me identificava muito com esses problemas e parecia ouvir as crianças dizendo: *Eu sou um problema para esse casal! Meu Deus, veja só o que eu trouxe para eles!*. Vivía, no fundo de mim mesma, essa culpa que eu via (ou projetava) no rosto daquelas crianças! Sentia um constrangimento diante dos pais, um mal-estar de culpa, e tudo isso é a gênese da Betinha e o motivo da explosão entre o casal em *Mar de Rosas!*

É lógico que coloquei no filme coisas da minha relação com meus pais. Os figurinos de *Mar de Rosas* foram feitos pela minha irmã Maria Alice. O roteiro de *Mar de Rosas* é também assinado pela minha mãe, porque utilizei cartas que ela escrevia para o meu pai. Trechos das cartas da minha mãe estão nas falas da personagem da



Ensaio Cristina Pereira

Norma Bengell. Em *Mar de Rosas*, fiz uma espécie de radiografia arquetípica das relações familiares. A radiografia de uma patologia familiar. Hoje eu sei que todas as famílias apresentam alguma patologia. Quando eu era menina, o meu comportamento tinha muito da crueldade da Betinha. Fiz tudo aquilo! Aprontei muito com a minha mãe! Um exemplo: o incêndio no posto de gasolina em *Mar de Rosas*. Fiz isso lá em casa: coloquei fogo na sala! Foi um fogaréu! Chamaram o Corpo de Bombeiros! Só eu e mamãe estávamos em casa naquele momento. Quase não falava quando era menina e mesmo durante a adolescência. Com ninguém! Até completar 16 anos, quando tinha visita lá em casa, eu ficava escondida atrás do sofá, de cócoras! Só saía quando as visitas iam embora! Acho que era timidez. Por que eu faço cinema? Porque eu fico atrás da câmera! Com cerca de 17 anos, tive uma depressão medonha, não saía de casa, não falava com ninguém e passava os dias na janela do meu quarto, ou atrás do sofá. Fiz muita terapia e acho que também é por isso tudo que o meu set de filmagem se transformou num set psicanalítico.

A gênese do *Mar de Rosas* é essa. Na verdade, fiz o filme para a minha mãe. Fiz *Das Tripas Coração* para mim mesma e *Sonho de Valsa* para o meu pai. Foi uma segunda despedida dele. *Vargas* foi



Norma Bengell

a primeira. Em terapia, já falei muito de *Mar de Rosas*. É uma espécie de sanduíche de crueldade, com muita entrega e generosidade. Acho que *Mar de Rosas*, por outro lado, foi também um pedido de desculpas para a minha mãe. Queria dizer para ela: *Olha, foi assim que eu vi, foi assim que eu vivi, mas acabou tudo bem e estamos conversadas!* Eu me lembro que minha mãe foi ver *Mar de Rosas* no cinema e depois fui pegá-la na saída. Ela me disse: *Mas não foi nada disso! Você contou essa história toda errada!* Eu disse: *Ah, mas para mim foi assim!*. Não sei até hoje por que não fui ver o filme com ela! Nós fomos jantar e eu não queria conversar mais sobre aquilo tudo! Minha irmã provavelmente percebeu o casamento dos meus pais de uma outra maneira. Ela tinha uma vida muito independente. A sensação que tenho é que nós vivíamos em quatro cápsulas que se esbarravam neuroticamente! Talvez meus pais fossem um casal malresolvido do ponto de vista amoroso e familiar! Talvez meu pai não me amasse tanto como eu pensava! Talvez minha mãe não me odiasse tanto como eu pensava! Talvez eu não tenha sido tão cruel! Mas fica essa impressão na minha cabeça: quatro cápsulas se esbarrando neuroticamente!

Com o objetivo de universalizar essa experiência pessoal, procurei fugir ao máximo de um mero



Filmagens de Mar de Rosas

relato da patologia familiar. Meu tema era a família. A questão feminina veio depois nos meus filmes. Queria me livrar de todas aquelas encrencas emocionais de uma família ibérica! A natureza espanhola é muito especial! Na hora do jantar, o que se fala na mesa é sobre morte, facadas, sangue, um mundo de desgraças! Nós beirávamos as tragédias o tempo todo! Era um constante ranger de dentes! É só rever os filmes do Luís Buñuel, do Carlos Saura e do Almodóvar. O Almodóvar mastiga a família o tempo inteiro. Meu pai era espanhol da Galícia. Vivíamos no limite de grandes explosões e, para uma criança, é um medo permanente, porque eu nunca sabia como as refeições iam terminar! A dramaturgia dos meus filmes é a dos desencontros. São as minhas impressões!

Mar de Rosas focaliza um casal em guerra, cujo relacionamento está desmanchando. Um filme que me estimulou a escrever o roteiro de *Mar de Rosas* foi *Encurralado*, do Steven Spielberg, com aquele personagem fazendo atrocidades dentro de um caminhão. E vamos que vamos para a crueldade máxima! Minha sinopse para *Mar de Rosas* é a seguinte: um casal está viajando com a filha para, teoricamente, dar uma solução para o seu casamento. Ou acaba ou melhora! Quando a personagem da Norma Bengell passa



MAR DE ROSAS

Um filme de ANA CAROLINA com

NORMA BENGELL ARY FONTOURA
HUGO CARVANA MIRIAM MUNIZ
CRISTINA PEREIRA OTAVIO AUGUSTO

Área Produções Cinematográficas Ltda.



Norma Bengell, Hugo Carvana e Cristina Pereira



MAR DE ROSAS

Um filme de ANA CAROLINA com

NORMA BENGELL ARY FONTOURA
HUGO CARVANA MIRIAM MUNIZ
CRISTINA PEREIRA OTAVIO AUGUSTO

Área Produções Cinematográficas Ltda.



Norma Bengell e Cristina Pereira



MAR DE ROSAS

Um filme de ANA CAROLINA com

NORMA BENGELL ARY FONTOURA
HUGO CARVANA MIRIAM MUNIZ
CRISTINA PEREIRA OTÁVIO AUGUSTO

Área Produções Cinematográficas Ltda.



Hugo Carvana e Cristina Pereira

pela antiga região do mangue, no Rio, e vê o carro dos noivos que caiu naquele rio de esgoto, há aí um detalhe importante: quando eu vim ao Rio pela primeira vez, com cerca de 4 ou 5 anos, nós passamos por aquela avenida e eu vi um carro sendo içado, com os noivos mortos. Foi uma imagem muito marcante que ficou gravada na minha mente! Essas impressões fortes dialogam com os problemas que você viveu e acumulou. E depois tudo se recicla e é utilizado na dramaturgia de um filme! Como se estivesse fazendo um documentário sobre as impressões dos fatos vivenciados por uma família. Uma espécie de documentário impressionista das próprias memórias, em que tudo que foi vivido volta a existir, repleto de significados dramáticos, formando um quebra-cabeça. Uma sinfonia em vários movimentos!

Mar de Rosas é uma colagem das imagens da infância: sensações e atos cruéis que toda criança tem! O início do filme se parece com uma encenação que vi no colégio alemão, ainda menina, onde pela primeira vez assisti a uma peça de teatro. Era uma peça alemã esquisitíssima, com um pai, uma mãe e dois filhos viajando de carro e discutindo o tempo inteiro! Nem me lembro mais o nome dessa peça, mas a história é muito parecida com o início de *Mar de Rosas*. Na mi-

nha cabeça, o filme começou quando despertei para a consciência dos nossos dramas cotidianos. Como eu saio dessa encrenca? Você só sai dessa encrenca quando alguém, do lado de fora, te joga uma cordinha para te puxar! A primeira cordinha foi o teatro. A segunda foi o cinema. E o cinema foi uma salvação para mim! A arte, na verdade, me deu subsídios dramáticos para que eu pudesse me recriar e sair de situações sufocantes! Foi a salvação contra a loucura, a incompreensão e a própria ignorância de mim mesma! Foi o processo de autoconhecimento total! Na verdade só consegui me libertar de mim mesma, no cinema, depois que terminei a trilogia: *Mar de Rosas*, *Das Tripas Coração* e *Sonho de Valsa*. Acho que isso só se deu com *Amélia* .

73

O que me impede hoje de estar com a máquina aquecida fazendo mais e mais filmes é a situação financeira do cinema e do País. Fico completamente inconformada! No entanto, a minha máquina criativa vai muito bem! O interessante que é eu não poderia escrever um livro! Porque não escrevo! Eu descrevo! Depois de identificar as situações que vou tirando de dentro dos outros ou de dentro de mim, o que eu faço é descrever. É uma descrição! Um roteiro não é literatura! Roteiro não tem graça de ler. A literatura é feita para ser lida. Talvez eu pudes-



Filmagens de Mar de Rosas

se disfarçar o roteiro e escrever como um livro, mas não consigo! Nunca tentei! O cinema me encanta de tal maneira que o produto no papel é a descrição dessas impressões e ações! O meu processo de criação é uma coisa impressionista, profunda: uma incursão no fundo e depois a subida trazendo uma informação nova!

Mar de Rosas foi assim: uma espécie de arqueologia familiar, como já disse! Fui dividindo o roteiro na minha cabeça em cinco movimentos. O primeiro, a viagem, fadada ao fracasso. O segundo, a tentativa da morte no hotel. O terceiro, a fuga, em que se repete o tema central do filme: o casamento. O casamento no mangue, que deu errado porque os noivos morreram. Recorrência e reafirmação: o casamento dos dois personagens vividos por Miriam Muniz e Ary Fontoura, que é fatalmente uma desgraça! O quarto movimento é a viagem, a morte aparente, a fuga e a casa. O quinto movimento é a última fuga. A fuga da libertação! Quando escrevo um roteiro, todas as sequências têm um título e todos os títulos estão enquadrados dentro de movimentos específicos, como se fosse uma sinfonia mesmo. Trabalho a dramaturgia como se fosse uma partitura musical. Tenho o tema, a apresentação do tema, depois um piano pianíssimo, que vai ficando um piano forte, fortíssimo, e por aí vai! Faça isso também para



Norma Bengell e Ary Fontoura



Filmagens de Mar de Rosas

que os atores saibam a essência do que eles estão falando ali, no momento da sua atuação! Se ele bater o olho no índice do roteiro, sabe exatamente o clima que estaremos perseguindo durante as filmagens. O título da sequência é a chave dramática e o remete para o estado necessário.

78

Na trilogia, tudo é muito visceral! Por exemplo: aquela sequência de *Mar de Rosas* em que a Betinha tenta matar a mãe com aquele monte de terra! Eu tinha um sonho recorrente na infância, era muito pequena, tinha 3 ou 4 anos, acordava toda suada, chorando, desesperada, não conseguia resolver aquilo! Sonhava que, pela janela do quarto onde eu estava, ficava entrando terra, muita terra, e eu só tinha uma colherinha de chá para tirar! Não dava tempo! Era uma angústia horrível ficar tirando aquela terra toda com uma colherinha de chá! Eu começava a ser soterrada e acordava chorando, toda suada! Eu me lembro, muito pequena, contando para minha mãe, depois de sair do meu quarto e ir para a cama dos meus pais: *Tive aquele sonho de novo... Aquela terra toda caindo em cima de mim!*. A terra é um símbolo muito forte! É a morte, mas ao mesmo tempo é a vida! E a vida sempre foi muito para mim! Não dou conta de tudo! Mas também busco o humor nos meus roteiros, a ironia. Não posso levar aquilo tudo tão a sério!

Hoje penso que filmei corretamente as sequências de *Mar de Rosas* dentro daquela casa pequena onde viviam os personagens da Miriam Muniz e do Ary Fontoura. Os dois são muito engraçados! A Miriam tinha o ritmo da comédia, as pausas, a respiração, o olhar, ela era maravilhosa! O Lauro Escorel, diretor de fotografia de *Mar de Rosas*, filmou aquela montanha de texto com uma única câmera! Era muito difícil fazer cortes naquele espaço tão ínfimo, mas nós filmamos muito bem. Os cortes, naquele contexto, teriam de ser em plano fechado, o que não é muito legal dramaticamente. Os diálogos do filme são uma torrente de palavras: um dá receita de batatinha, outro discursa sobre o preço do alho, implementos agrícolas, quantos grãos têm uma espiga de milho? Principalmente ali naquela casinha, os diálogos são totalmente desconcertantes, com muita ironia! É um personagem tirando sarro do outro! É tudo verborrágico, mas está tudo bem amarradinho!

79

Antes de fazer *Mar de Rosas*, convivi intimamente com o pessoal do Teatro Oficina, que era o que existia de melhor no teatro do Brasil. Eu ficava semanas sentada, quieta, do lado do palco observando o trabalho dos atores. Cheguei a participar dos ensaios de *O Rei da Vela*. Lemos, página a página, obras de Mário de Andrade e

Oswald de Andrade, entre muitos outros. Na casa da Ruth Escobar, participei de leituras de textos de Fernando Arrabal, Jean Genet, autores russos e tudo isso me influenciou!

80 Nos ensaios de *Mar de Rosas*, ficava maravilhada ao ver e ouvir os atores falando o texto que eu havia escrito! Só que o texto passa a não ser mais seu. Passa a pertencer ao ator. Foi um prazer muito grande trabalhar com a Norma Bengell, que já era uma grande estrela, Otávio Augusto, Ary Fontoura, Miriam Muniz e Cristina Pereira. Ensaíamos muito antes de filmar! Não consigo ver o filme sem ver a filmagem! Às vezes, dou gargalhadas porque não estou vendo o filme, mas lembrando da filmagem! Eu me diverti enormemente fazendo *Mar de Rosas*! E foi tudo muito difícil: não tinha muito dinheiro, não tinha negativo, os personagens só tinham aquelas roupas! Naquela sequência em que todo mundo se suja de terra, era um problema constante de continuidade! Eu me lembro que, durante a filmagem, a Miriam Muniz me perguntou: *Posso ficar louca?*. Eu falei: *Pode! Esfrega a cara na terra!*. E a Miriam feliz esbanjava todo aquele imenso talento!

As sequências no carro foram muito complicadas. Tiramos o vidro da frente, colocamos tábuas do lado de fora e ficávamos, eu e o Lauro, numa



Norma Bengell

espécie de cadeirinha de pintor, filmando com o carro em movimento na Dutra. Não fizemos som direto e tudo foi dublado depois. Conheci o Lauro através de uma grande amiga, a Lucila Avelar, que me abrigou quando vim morar no Rio e não tinha dinheiro para pagar aluguel. O Lauro está naquela categoria dos homens lindos do cinema brasileiro! A Lucila trabalhava na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, que era frequentada pelo pessoal do cinema novo: Leon Hirszman, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Lauro Escorel, Arnaldo Jabor, Zelito Vianna e muitos outros.

Mar de Rosas foi rodado em fevereiro, em pleno verão, com todas aquelas sequências no carro com uma temperatura de 50 graus! Fazia um calor tremendo! O filme foi bem lançado, fez boa bilheteria e ganhou muitos prêmios. Foi muito bem-recebido na França! Aliás, fez bastante sucesso em Paris! Quando cheguei lá, estava me sentindo ótima! Conforme foi chegando o dia da apresentação no Festival de Cinema de Paris, parei de comer, de dormir, fui ficando travada, meu rosto ficou cheio de espinhas! No dia da exibição, fiquei com a boca cheia de herpes e completamente muda! O cinema estava lotado, com muita gente sentada no chão. A sessão foi muito bacana e logo depois foi publicada uma

crítica excepcionalmente boa do filme. Mesmo assim, fui embora de Paris com uma depressão horrenda! Voltei para o Brasil como se tivesse tido uma febre muito forte. A cara totalmente cheia de espinhas, uma dor insuportável no corpo! Foi muita exposição! Ainda não sabia como lidar com tudo isso. Foi a explosão da exposição!

Assim como aconteceu com *Mar de Rosas*, o lançamento de *Das Tripas Coração* também me agrediu de uma maneira muito forte, mas acho que estava um pouco mais preparada, já que tinha mais consciência de como era todo aquele processo de se expor em público. Toda bailarina tem consciência de que ela vai ficando cada vez melhor, mas ela sabe quanto lhe custa a dor nas pernas. O lançamento de *Das Tripas Coração* foi também uma coisa absurda! Um sofrimento sem fim, um pós-parto insuportável e eu ainda não queria que ninguém chegasse perto de mim, que ninguém me dirigisse um olhar! Gosto de fazer os filmes e depois sumir! Se pudesse, se o desgaste emocional não fosse tão grande, faria um novo filme a cada 12 meses. E se o dinheiro existisse, lançaria sem aparecer.

Mar de Rosas teve boa repercussão na Europa e fui chamada para fazer parte do júri no Festival de Berlim, onde o filme passou fora de competição. *A Queda*, de Ruy Guerra e Néelson Xavier,

O FILME I



MIRIAM MUNIZ



CRISTINA PEREIRA

Mar de Rosas é o 11.º filme de Ana Carolina, e o primeiro de ficção, numa carreira onde se destacam curtas-metragens e um documentário sobre Getúlio Vargas. Os críticos do JB assinalam as qualidades deste filme, que pretende discutir o poder

Ely Azeredo

★★★★

VINTE linhas datilografadas: é a regra do jogo. A tortura faz

destacando-se num elenco que atua com grande correção. Ana Carolina deu os passos certos no caminho da ficção a que se propôs trilhar, depois de uma bem realizada carreira no documentário. E *Mar de Rosas* despenha-se como um dos trabalhos que enriquece os esforços positivos do cinema

Esse deslocamento da ação para uma realidade paralela àquela em que vive o espectador tem como objetivo refletir com traços mais firmes a pressão comum contra todas as vozes que pretendem se expressar através do cinema (ou de outro qualquer meio de expressão). Falta, tudo uma atmosfera de terror e

MAR DE

DO BRASIL

VIVO

FIM DE SEMANA

NÃO PODE SER VENDIDO SEPARADAMENTE

EM QUESTÃO



NORMA BENGUEL



ARY FONTOURA

ROSAS

para
a que
ativo
es a
pes-
agir
qual-
sobre
uma

toriamen-
te, ela mesma mantém mu-
ltas vezes, na procura de uma estabilida-
de afetiva e emocional. E represen-
tativa a cena em que Felicidade cap-
tura a filha que havia fugido do car-
ro de Bardi para brincar com uma
troupe de palhaços e a leva de volta
dentro de um saco de estopa. Num via-
lumbre de consciência, Felicidade en-

Dois espetáculos
de Pernambuco em
cartaz no Mambembão.
Escolha entre a comédia
social e o mamulengo,

Numa nota para o Folhetim da semana passada, eu dizia das sutilezas de "Mar de Rosas", filme que entrou em cartaz esta semana em São Paulo. A entrevista foi feita à noite e na manhã seguinte eu estava com as imagens fotais do filme à minha frente. Foi preciso uma pausa para pensar no filme antes de ouvir a gravação do meu papo com Ana Carolina. A entrevista que, depois de ouvida me

parecia uma das mais confusas que alguém já tinha me dado, na verdade se casava perfeitamente com o filme: contraditória, irônica, com sutil humor e com toques de absurdo. Era exatamente isso: o filme que eu vi no dia seguinte era continuação do papo da noite anterior. E vice-versa. E é assim que o Folhetim, orgulhosamente apresenta:

por Ivo Branco

O CINEMA BRASILEIRO É UM MAR DE ROSAS



... a gente vira a geração de 45"

uma microfotografia de uma instituição.

Quer dizer que você parte de uma família classe média pra fazer uma metáfora maior?

— Uma metáfora onde se foca uma discussão sobre o poder. Não se define absolutamente o que quer dizer isso, mas se discute, sabe? Quem manda, o pai, a mãe, quem sugere, quem interfere, como as coisas podem mudar ou não, e esse o nível da discussão. Porque eu acho que realmente uma fotografia de uma família é uma fotografia do Estado. E no Estado qual é a habilidade. No filme sobre o Getúlio a habilidade era essa.

1 — "O humor é o único jeito de não queimar etapas"

a habilidade de se manter o poder, manter as coisas estáticas.

O Henfil me dizia outro dia que a gente deve começar a fazer democracia a partir da família, do teu relacionamento com a mulher, com o marido, com o filho... porque a repressão começa dentro de casa.

— Exatamente. E eu até podia fazer uma comparação. A Grauna, por exemplo, tem tudo a ver com a Betinha, que é uma menina de 16 anos. O condutor da história, onde ela procura respostas novas, em situações que ela não consegue sair. Ela é o fio condutor de grandes desgraças, ou não, mas ela tenta. Eu acho o filme muito engraçado, eu rio até hoje. Mas tem gente que acha o filme pesado. E que ele trata com problemas que todo mundo tem, graves, marido, mulher, pai e mãe. São problemas ótimos, né, só que ele trata com humor, então fica meio baratinado, mas não é, são problemas dos quais tem que se rir, porque

o humor é o único jeito de não queimar etapas.

A gente falou em metáfora. Em que medida você acha que a metáfora deve estar presente na obra cinematográfica?

— Olha, eu não gosto de alegoria, não gosto de metáfora, coisas herméticas, desse gênero. Porque inclusive o cinema brasileiro sofreu muito com isso, sofreu demais. Ninguém tava mais entendendo qual era o caminho. O público não sabia mais o diretor: etc. Eu acho que "Mar de Rosas" não tem metáfora. Ele tem numa primeira leitura, talvez um pessimismo, por exemplo, que... Quando o Chico fala "o que será, o que será, o que não tem remédio nem nunca terá", evidente que tem remédio e talvez terá, mas nesse momento não tem remédio, a gente dá um jeito de falar uma coisa, que parece metáfora, mas não é. Por que a metáfora? Então o filme tentou isso apresentar um quadro que talvez se pessimista na primeira leitura, mas que depois você se descontrola.

Quer dizer que quando você escreveu o argumento e depois com o filme, que como você diz, é um projeto otimista, você lava o vislumbre do uma saída, a luz no fim do túnel?

— Tava, tava. Eu acho que inclusive nos meus dois longas tem isso em termos de cultura brasileira, ampliando um pouco mais, se a nossa geração não for otimista já, realme a gente vira a geração frustrada de 45, né. Porque se ela não for atenta, perceber essa saída, que eu acho que existe, nós vamos ficar como geração de 45, que é aquela coisa, v. do natal ao carnaval, quer dizer, v. do Fernando Sabino ao Caio Frazão que é uma coisa que não dá, pô, né. Eu acho que os diretores brasileiros jovens, talvez tenham percebido a virada. "Mar de Rosas" é acho que é uma boa medida pra isso

Foto de Mariana Uchiyama

Por que "Mar de Rosas"?
— (Rindo) Por que não "Mar de Rosas"? Foi difícil pra mim achar esse título porque eu queria um título que transasse uma coisa de humor, com uma frase feita e com um lance de coisa ruim que é boa ou de coisa boa que é ruim. No começo chamava "Nem sossega, nem leilo". Mas aí era muito complicado, e eu gosto desse título. Um dia pintou "Mar de Rosas" que eu acho uma frase feita maravilhosa, com humor, depois que a gente viu o filme, um humor maravilhoso. E aí ficou, pegou, tudo bem.

Numa entrevista você disse que é um filme sobre o poder. Em que medida?

— Toda medida do meu trabalho tem sempre uma postura de colaborar com a minha geração, certo? Politicamente, culturalmente e até interferir. Isso é uma pretensão, né? Isso não passa de uma ousadia. En-

"Se a nossa geração não for otimista já..."
...tudo, sempre que eu quis interferir, no nível do meu trabalho, com o Brasil — nela-se com a cultura brasileira, com a política estudiantil — nunca deu, há uma barreira estranhíssima, e eu comecei a ficar gridadíssima com isso desde o segundo filme. Quer dizer, tem um lance de poder, aí poder no nível conceitual, que a gente não consegue compreender, o que é, como funciona, porque a gente lá sempre à deriva disso. Então, desde "Indústria", "Getúlio" e agora "Mar de Rosas" há esse tipo de preocupação, com quem tá o poder, o que quer dizer, a habilidade de se manter o poder pra não deixar determinadas coisas entrarem, pra não deixar determinadas coisas saírem, pra não mudar. O meu trabalho sempre foi nessa área. Em "Mar de Rosas" eu diminuí a preocupação, passei de uma preocupação conceitual de poder pra uma conceitualização de poder familiar. A preocupação é a mesma:

Matéria do Folhetim (FSP)



Ana Carolina e sua personagem Norma Bengel em "Mar de Rosas", destaque dos críticos de São Paulo

Os melhores de 78, segundo críticos

Os melhores de 1978, em Cinema, Teatro e Literatura, foram escolhidos pela APCA — Associação Paulista de Críticos de Arte — em votação realizada segunda-feira à noite na sede do Sindicato dos Jornalistas. Críticos de arte de vários órgãos da imprensa paulistana participaram da escolha, que selecionará ainda os melhores em Música Erudita, Música Popular, Artes Visuais, Dança e Televisão.

A metáfora sobre o poder contida em *Mar de Rosas* de Ana Carolina Teixeira Soares — um filme que é um estudo mordaz da estrutura familiar —, conseguiu a unanimidade dos votos dos críticos Rubem Bifora, Carlos Maximiano Motta, Juan Bajon e José Júlio Splewak, nas categorias filme, direção, argumento (Ana Carolina) e atriz (Norma Bengel). Os demais prêmios no setor cinema foram: ator — Rolando Boldrin, por Doramundo e Otávio Augusto, por *Mar de Rosas*; atriz coadjuvante — Gracinha Freire, por *Chuvvas de Verão*; ator coadjuvante — André Villon, por *Se Segura, Malandro*; roteiro — Juan Bajon, por *O Estripador de Mulheres*; fotografia — Antonio Meliande, por Doramundo; ce-

nografia — José de Anchieta, por *Parada 88*; figurinos — Laonte Klawa, por Doramundo; montagem — Waldemar Noya, por *Barra Pesada* e música — Manoel Paiva e Luiz Chagas, por *O Estripador de Mulheres*. O Grande Prêmio da crítica foi para Felipe Ricci, cineasta pioneiro, participante do "ciclo camplheiro" re realizador, entre outros filmes, da primeira versão (1925) do romance "A Carne", de Julio Ribeiro. Antonio Guerreiro, pelo outdoor e cartazes de *A Dama do Lotação*, recebeu menção especial.

O expressivo *Macunaíma* — melhor espetáculo e direção (Antunes Filho) — foi o destaque do setor teatro em 1978, segundo votação de Clóvis Garcia, Carmelinda Guimarães, Daniel Pastura, Fausto Fuser, Hilton Vianna, Hélio Silveira, Jefferson Del Rios, Paschoal XIII e Paulo Lara. A problemática dos exilados e a situação política analisadas em *Murro* em Ponta de Faca, deu ao dramaturgo Augusto Boal o prêmio de melhor autor da temporada passada. Lillian Lemmert (Caixa de Sombras) e Raul Cortez (Quem tem medo de Virginia Woolf?) foram considerados os melhores ato-

res; Sonia Guedes e Edney Giovanazzi (ambos por *Caixa de Sombras*) os melhores atores coadjuvantes e Noemi Marinho (*O Segredo do Velho Mudo*) e Carlos Augusto (Macunaíma), as revelações de atores. Outros premiados foram: cenografia — Naum Alves de Souza, por *Macunaíma*; figurinos — Gianni Ratto, por *Gata em Teto de Zinco Quente* e Naum Alves de Souza, por *Macunaíma*; iluminação — S.S. Lomes, por *Pássaro de Fogo*; cenotécnica: *Pássaro de Fogo*; música — Murilo Alvarenga, por *Macunaíma*; revelação do diretor — Francisco Solano, por *Pássaro de Fogo*; revelação de autor — Maria Adelaide Amaral, por *Bodas de Papel* e teatro infantil — *Compassos e Lendas*. O Prêmio Especial foi consignado a Miroel Silveira, pelos 40 anos dedicados ao teatro.

O setor literário foi votado pelos críticos Nerina Vaz Coelho, Leo Gilson Ribeiro, Alvaro Alves de Faria, Henrique Alves, Hélio Silveira, Aloisio Sampaio, Nogueira Moutinho e Roberto Fontes Gomes. O conjunto de obras realizado ao longo de 56 anos da atividade literária do pensador católico Alceu de

Amoroso Lima recebeu o Grande Prêmio da Crítica. A força desmistificadora de Eros em *O Copo de Cólera* e a solidão humana, o testemunho e a denúncia de *A Noite sobre Alcântara*, deram a Raduan Nassar e Josué Montello o prêmio de melhor obra de ficção de 1978. Os problemas do mundo contemporâneo em *Moenda Lunária*, conferiram o prêmio de melhor obra poética a Fúlvia Carvalho Lopes. Em ensaio, foram escolhidas *A Lettura Aberta*, de Fausto Cunha e *Macunaíma*, Edição Crítica, de Telê Ancona Lopes. Outros escolhidos foram: revelação de autor — Cecília Prada, por *O Caos na Sala de Jantar*; tradução — Remy Gorga Filho, por *O meu tio Ataulpa*, de Paulo de Carvalho Neto; literatura infantil — *Curiosidade Premiada*, de Fernanda Lopes de Almeida; literatura juvenil — *O Incrível Roubo da Loteca*, de Stella Carr. Prêmios especiais foram concedidos aos organizadores da Semana da Cultura Nordestina e da Semana da Literatura Brasileira, ao álbum *Água na Boca* e a Maurício Crespo, Jiro Takahashi e Luiz Ernesto Machado Kawaii, pelos serviços prestados à cultura brasileira.

Matérias do Estado de São Paulo

Fitas importantes salvam o m



"Pai Patrão", unanimidade entre os críticos

**Obra de arte absoluta:
cinema, pintura, música**

CARLOS M. MOTTA

Pai Patrão, dos irmãos Taviani, foi o filme que em 1978 mais equivaliu a uma obra de arte absoluta, como uma pintura, música ou escultura. É raro hoje em dia o filme que o conselheiro ("Pai, Patrão", incidentalmente, foi citado entre os melhores do ano por quinze entre dezotto críticos de jornais de São Paulo e do Rio, seguido do excelente "Um Dia Muito Especial", de Ettore Scola, com dezé citações). Em sua soma de dados, na simbiose formacontido, foi o grande filme de 1978. Os outros "melhores do ano" poderíamos citar (incluindo o de Scola) numa outra ordem que não a abaixo sem que perdessem seus atributos essen-

ciais. Carlos Saura e do "Três Mulheres", do americano Altman. A estréia de diretor, já excepcional ("Cenas Íntimas Domésticas", de Bruno Gentiloni). O grande cinema da Suécia ("A Garagem") e da Alemanha ("Aguirre, a Cólera dos Deuses"). A cruzada de "A Procura de Mr. Goodbar", de Richard Brooks e do brasileiro "Amor, Bandido", de Bruno Barreto. O insólito desconcertante de "Moi de Rosas", de Ana Carolina e a verdade de "A Queda", de Ruy Guerra e Nelson Xavier. E no plano do entretenimento bem feito ou, para empregarmos um termo atual, da "curtição" nada mais engraçado, ação e movimento puros, que "Agarra-me Se Puderem", de Hal Needham, com Burt Reynolds, um irresistível comédia ao espectador para-



Outro destaque de 78: "Um dia muito especial"

**Importante temporada
de filmes nacionais**

POLA VARTUCK

O cinema brasileiro produziu em 1978 uma numerosa safra de bons filmes. Alguns dos mais importantes — "Tudo Bem", de Arnaldo Jabor, e "A Lira do Delírio", de Walter Lima Jr., já exibidos no Rio — não chegaram a ser lançados em São Paulo. Outros, como "Coronel Delmiro Gouveia", de Geraldo Sarno, e "Os Mucker", de Wolf Ganser e Jørgs Bodansky, permanecem inéditos. "Verdade Tropical", de Joaquim Pedro de Andrade (um dos episódios do filme "Contos Eróticos") foi proibido por "atenção contra a moral e os bons costumes". Zelosa defensora da moralidade dos legumes, a Censura deve ter achado o episódio (que descreve com muita finura, humor e inteli-

getros é encabeçada por Contatos Imediatos do Terceiro Grau, de Steven Spielberg. Um filme mágico, que meze com o inconsciente coletivo. O grande psicólogo Carl G. Jung dedicou um ensaio ao moderno mito dos discos ródicos, geralmente associados ao sobrenatural, ao divino e ao sagrado. Não admira, portanto, que os seus trinta minutos finais provoquem no espectador um êxtase quase religioso. Além do mais, um maravilhoso entretenimento.

Aguirre, a Cólera de Deus (Werner Herzog). Nesta saga de um conquistador espanhol em busca do Eldorado, não há um discurso sobre o fim insustentável da ambição desmedida e do abuso do poder, mas também (tal como em "O Enigma de Kaspar Hauser", cronologicamente posterior) uma incursão no fantástico e

movimento de cinema em 78



Do nacionais, "Mar de Rosas" é um dos mais elogiados Espanha muito bem representada por "Cria Cuervos"

Ano de maré baixa na produção mundial

RUBEM BIÁFORA

O ano foi fraquíssimo como número de lançamentos e no tocante à qualidade em geral. É certo que o cinema internacional não está em maré muito boa. E nem seria o caso, pois, andando o mundo como anda, e sendo o cinema, como sempre foi, o reflexo quase imediato e sempre em razão reflexa de agitação e produção, de idéias em circulação e seu correspondente retorno em termos de possibilidades de realização — e a nós essa sempre nos pareceu a grandeza e a importância máxima dessa Arte — não seria viável que ocorresse o contrário.

A verdade é que em 1978 aqui tivemos bem menos do que tínhamos não só o direito como principalmente o dever, a necessidade essencial e até mesmo a obrigação de ter, de

certa forma antecipamos quando vimos e portamos pelo seu inesperado e maravilhoso "Pelos Caminhos do Inferno" ("Outback") feito na Austrália. Não vimos também o "Mr. Goodbar" com Diane Keaton.

Dos que vimos, colocá-riamos em primeiro lugar três obras de exceção, e isso pela absoluta impossibilidade que nos sentimos em decidir qual a melhor. Vai então por ordem alfabética: "Aguirre, a Cólera dos Deuses", sênio de Werner Herzog; "Cria Cuervos...", espanhol de Carlos Saura e "Pal Patrão, Italiano dos Irmãos Paolo e Vittorio Taviani. Todos os três filmes maravilhosamente engajados, mas de um engajamento que não se cultua por estas plagas, tanto que um deles é talvez o filme mais feminino e até mais "alma infantil" de que se tem conhecimento — o

Ano passado, nenhum filme reuniu tantas qualidades quanto Pal Patrão, dos irmãos Taviani. Um retorno às melhores raízes do neo-realismo com vigor narrativo, análise social e profunda emoção. Muito próximo a ele estava Cria, Cuervos, de Carlos Saura, um fascinante e ambíguo estudo de psicologia infantil e feminina, que pode ser visto também como uma parábola da Espanha franquista.

No mesmo nível, Um Dia Muito Especial, de Ettore Scola, o encontro de suas solidões, marginalizadas pelo fascismo, cujo cotidiano nunca foi tão bem mostrado no cinema. Além disso traz a melhor interpretação de Sophia Loren e Marcello Mastroianni nos últimos dez anos. A Ilha do Adeus, de Franklin

maldo. Depois de ficar alguns anos proibido pela censura ressurgiu durante uma semana no final de Veneza onde a distância da data de sua realização (1970) acabou dando-lhe um tom profético. É uma espécie de síntese de uma geração perdida e sem horizontes, a maioria silenciosa inconsciente de sua alienação e da sociedade que ameaça desintegrar-se diante deles.

Os Duellistas de Ridley Scott foi, sem dúvida, o filme mais bonito do ano, uma fotografia excepcional só comparável à de "Barry Lyndon". Contactos Imediatos do Terceiro Grau, além do show de efeitos especiais de Douglas Trumbull foi uma prova incontestável do talento do diretor Steven Spielberg, capaz de esconder o teatro místico.

Retorno às raízes do neo-realismo

estava na mostra competitiva e briguei muito no júri para dar um prêmio ao filme, principalmente com o cineasta grego Theo Angelopoulos.

Mar de Rosas consumiu oito semanas de filmagem. Na quarta semana, já estava quase indo a nocaute! Lauro Scorel assina a direção de fotografia e o Fernando Duarte também acabou fazendo fotografia adicional, depois que o Lauro quebrou a perna jogando futebol num posto de gasolina na Dutra na terceira semana de filmagem. Ele ficou uma semana afastado. Depois voltou e concluiu o filme usando muleta. A música de *Mar de Rosas* foi feita pelo Paulo Herculano e por mim. Como não tinha mais dinheiro, recorri aos amigos e o Paulo tinha trabalhado comigo no conjunto Musikantiga. Ele tocava cravo. Queria que o Paulo fizesse a música de todo jeito! Sabia que ele faria exatamente o que eu queria: uma coisa boa e sinistra! E acabou ficando bom! O Paulo fez a trilha, convidamos um grupo de músicos conhecidos e fomos gravar na Rádio Eldorado. O Diogo Pacheco, que é meu amigo, me ajudou e também o Carlos Vergueiro, que era o diretor da rádio na época. *Mar de Rosas* é um filme *familiar*, não apenas do ponto de vista temático, mas também de produção.

Capítulo III

Das Tripas Coração

Das Tripas Coração nasceu, na verdade, com aquela cena da masturbação da personagem da Norma Bengell no banheiro em *Mar de Rosas*. O personagem do Ary Fontoura vê a Norma no banheiro e diz: *O que você está fazendo aí? Está pensando na vida? Está fazendo das tripas coração?* Ali nascia o meu próximo filme. A Betinha cresceu e foi fragmentada no duplo de *Das Tripas Coração*: as personagens de Dina Sfat e Xuxa Lopes. As duas formam um duplo e é assim que se manifesta a esquizofrenia. Filmei sabendo que a vida adulta da Betinha seria novamente focalizada em *Sonho de Valsa* mais para frente. Escrevi o roteiro de *Das Tripas Coração* com rapidez. Fui rigorosa na dramaturgia. É lógico que, de algum modo, foi uma maneira de revisitar a minha adolescência e a minha juventude, mas nunca estudei em colégio de freiras. Meu colégio era muito diferente! Essa época da minha vida foi muito turbulenta e eu era encanada com tudo. Vivía a clássica mistura de religião, culpa e desejo. Na Inglaterra, por exemplo, *Das Tripas Coração* foi parar na Suprema Corte e foi analisado como uma autêntica blasfêmia. E acho mesmo que toda aquela atmosfera é uma blasfêmia! Em



Xuxa Lopes e Dina Sfat

contrapartida, isso ajudou a carreira do filme nos cinemas comerciais. *Das Tripas Coração* fez cerca de 900 mil espectadores só no lançamento.

Nessa época, a televisão ainda não tinha escancarado as questões familiares e eu já vinha chutando lata e o pau da barraca desde *Mar de Rosas*. Na verdade, queria falar de sexo e culpa, e a religião está embutida nisso tudo. Queria falar de repressão e desejo: tudo que a minha intuição me levava a achar sobre esses temas e também tudo que os homens achavam que nós, mulheres, fazíamos durante a nossa adolescência e juventude. É um filme delirante, totalmente febril! É a visão masculina do desejo feminino. Eu achava que os homens pensavam que nós éramos uma coisa, mas não era nada daquilo! Nós somos uma outra coisa! E o filme é todo construído como um delírio, um cochilo do personagem do Antônio Fagundes. Ele sonha e imagina como é o desejo das mulheres. Fica imaginando o que aquelas jovens fazem naquele colégio de freiras. Isso deve ser eco da minha adolescência, de muita repressão: *Puxa a saia pra baixo! Olha o decote! Fecha o botão da blusa! Esse vestido tá muito curto!*. Eu ficava imaginando: *Se eu deixar esse botão da blusa aberto, chiii, vai ser uma loucura...* . E não acontecia nada! As mulheres de *Das Tripas*



Cristina Pereira e Othon Bastos



Cristina Pereira e Othon Bastos

Coração querem soltar a franga a cada minuto! Elas querem a liberdade! E fiz aquelas mulheres completamente histéricas: como eles nos veem e não como somos! Na verdade, a histeria é uma característica masculina. Isso hoje a psicanálise já confirma. Queria explodir o clichê que os homens fazem de nós! Mulher grita? Grita! Mulher dá risada demais? Dá! Quer dar pra todo mundo o tempo todo? Essa é a visão masculina do desejo feminino. Repito: a visão masculina é histérica!

96

O filme tem alguns duplos. O duplo do desejo: nas personagens da Dina Sfat e da Xuxa Lopes. O duplo da repressão: nas personagens da Miriam Muniz e da Nair Belo. Essas duas últimas têm menos instrumental psicanalítico do que as mais jovens. Acho que a personagem da Dina é mais consciente de tudo. Ela vive o aqui e agora: *Vamos resolver isso!*, ela diz. Já a personagem da Xuxa busca uma coisa mais profunda, mais idealizada. E, no final, ela quer matar a personagem da Dina, que é quem resolve as coisas, quem está com os pés na realidade.

Quase todas as frases da personagem da Miriam Muniz são da minha avó espanhola. Já a personagem da Nair Belo está mais para o Salazar! Há também o duplo do homem no filme: o professor intelectual, poeta e príncipe (Antônio Fagundes),



O caos e o piano



As empregadas da escola



Nair Bello

e o Flanela, que é o tarado solto dentro daquela escola! Acho que todo homem tem dentro de si um tarado e um poeta.

Das Tripas Coração é marcado por uma atmosfera psicanalítica, mas confesso que nunca fiz uma análise muito profunda do filme. Por mais que tenha mexido muito comigo, sempre me aproximei desse filme pelo caminho do humor. Pelo menos sempre tentei ir por esse caminho! Acho um filme amarrado, logicamente amarrado! No final, fecho o colégio: *Vamos acabar com isso! Vamos acabar com essa escola!*

100

A estrutura dos diálogos é toda construída com monólogos interiores. A primeira aula, por exemplo, é composta de trechos do estupendo livro *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdã. Ele escreveu que *a mulher apesar de ser um animal inepto e estúpido...* Mas esse livro é lindo! Uma aula de psicanálise infernal e maravilhosa, porque não é católica! *É justamente pela loucura que as mulheres são mais felizes do que os homens*, segundo Erasmo de Roterdã.

As falas que coloquei no roteiro da minha avó espanhola são muito engraçadas. Sempre quando alguém começava a sentir um mal-estar, ela logo gritava: *Desaperta o sutiã!* Uso no filme a cobra como símbolo do pecado, que aparece quando



Eduardo Tornaghi



Christiane Torloni



O "padre" Ney Latorraca

todo mundo começa a transar pela escola. Sexo era uma coisa terrível na minha adolescência! Esse registro deve ter ficado de maneira demolidora na minha mente, porque, naquela época, sexo era quase sinônimo de pavor!

Usei trechos de cartas de alguns namorados nas falas do personagem do Antônio Fagundes. Muitos trechos de cartas de tantos príncipes que me escreviam dizendo coisas do tipo: *Ah, exílio de mim mesmo, que saudade de você!* Tirei muita coisa das falas da personagem da Miriam Muniz de um manual de moças que li quando era menina, com regras de bom comportamento para moças de *boas famílias*. A imagem do piano foi para reforçar a imagem do paradigma da boa educação. Paradigma da inutilidade! No final de *Das Tripas Coração*, acaba a escola, acaba o piano, acaba tudo!

104

O filme foi rodado no Colégio Sion, em São Paulo, mas nunca estudei lá. Filmamos lá durante o período do ano letivo e foi um *deus nos acuda!* Aquele longo plano-sequência com a Dina e a Xuxa nuas andando pelo corredor, por exemplo, foi um corre-corre tremendo! Assim que terminamos de filmar, tocou o sinal da saída! O Antônio Luís fez uma direção de fotografia primorosa! Com *Das Tripas Coração*, ele ganhou o Prêmio Kodak de Melhor Fotografia do ano.



Xuxa Lopes



Fagundes entre as alunas



Ney Latorraca

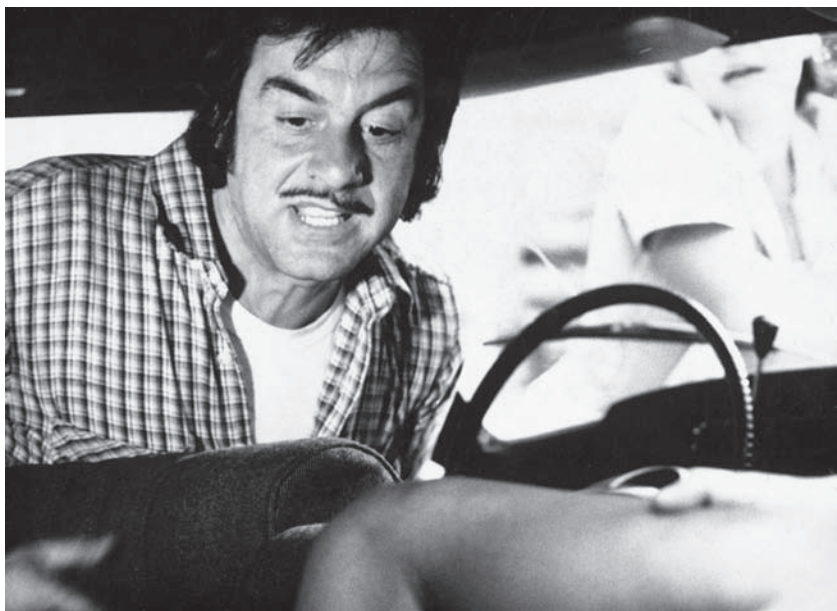
Em determinados momentos, foi muito difícil segurar a onda daquelas meninas que participaram do filme naquela longa cena de masturbação coletiva. Foi uma loucura! Quando vou dirigir um ator, me dedico inteiramente à sua cena, entrando no universo dele vagarosamente e ele também vai entrando na minha. Aí começamos a ensaiar. Eu me dou por inteira, logo de cara, para que ele também possa se entregar! Não tenho nenhuma barreira, nenhuma prevenção, só o desejo de fazer aquela cena da melhor maneira possível!

108

Gosto de ensaiar. O que faço no ensaio é esquentar o ator com o aconchego e o carinho da boa sorte. Ele precisa ficar impregnado do que você deseja. E aí você acaba gastando toda a energia no elenco! Ensaiar, para mim, é como circo chinês, com aqueles pratinhos todos rodando ao mesmo tempo! Você tem de encontrar uma maneira de reger tudo aquilo, porque o ator pode perder o embalo, o encanto, e ficar fora do filme! Aí o ator vai para um lado, e o diretor para outro! Cada um faz um filme e a coisa não funciona! Todo esse processo de conhecimento mútuo tem de ser feito no ensaio, e não durante as filmagens, em que você está queimando negativo, que é caríssimo! Gosto de ensaiar pelo menos cinco semanas antes de começar a



Antonio Fagundes



A luxúria toma conta da escola



Maria Padilha e Antonio Fagundes

filmar. Passo o filme inteiro, milimetricamente, umas cinco ou seis vezes! Fazendo isso, o ganho dramático é muito grande durante as filmagens! Vou dar um exemplo: nos ensaios de *Das Tripas Coração*, os provérbios da minha avó espanhola não estavam no papel. A Miriam Muniz foi pegando as frases nos ensaios conforme eu ia falando para ela. Adorava trabalhar com a Miriam porque ela tinha um entendimento muito grande da personagem! Ela criava uma definição da personagem dentro dela, tinha foco, absorvia as palavras de uma maneira surpreendente! Aliás, todas as mulheres que trabalharam comigo foram surpreendentes!

112

Além do Colégio Sion, *Das Tripas Coração* também foi filmado na cripta da Catedral da Sé. A sala de reunião do colégio, com a biblioteca e aquelas colunas brancas, é, na verdade, essa cripta na Sé. Gosto muito de planos-sequência porque dão elegância ao filme. Em *Das Tripas Coração*, o Antônio Luís e eu fizemos lindos planos-sequência! Adoro a abertura do filme e também aquele longo plano da Dina e da Xuxa nuas pelo corredor, que é o meu favorito! Há ali uma inversão dos sexos. A personagem da Nair Belo está com as roupas do personagem do Antônio Fagundes, que, por sua vez, está com as roupas de uma das alunas do colégio. Quis

embaralhar as coisas porque tudo isso existe na cabeça da gente, principalmente quando somos adolescentes. É tudo igual! Homem e mulher... Queria falar dessa ambiguidade!

Francisco Ramalho, que é um grande produtor executivo, foi maravilhoso comigo nesse projeto! O Roberto Gervitz e o Sérgio Toledo Segall fizeram o corte final e a edição de som de *Das Tripas Coração*. A minha amiga Heloísa Buarque de Holanda fez a direção de arte. Tudo foi dublado. Durante as filmagens, eu ficava berrando o tempo todo! Naquela época, não se fazia som direto. Em *Sonho de Valsa*, poderia ter optado por som direto, mas preferi a dublagem, que me permite interagir com o ator quando ele está atuando. E você conduz a ação para um outro caminho ou enxuga o que não está muito correto na cena durante a própria ação. Em *Sonho de Valsa*, queria poder gritar coisas para a Xuxa durante a cena. Por exemplo: num determinado momento do filme, ela ergueu a saia no meio de uma fala. Gritei: *Larga a saia!* E ela levantou a saia mais duas vezes, mas eu podia gritar de novo para ela obedecer.

Mas, voltando a *Das Tripas Coração*, mesmo tendo sido construído sob uma ótica masculina, acho que o filme não provoca muita empatia nos homens, que ficam meio travados com o

*das Tripas
Coração*

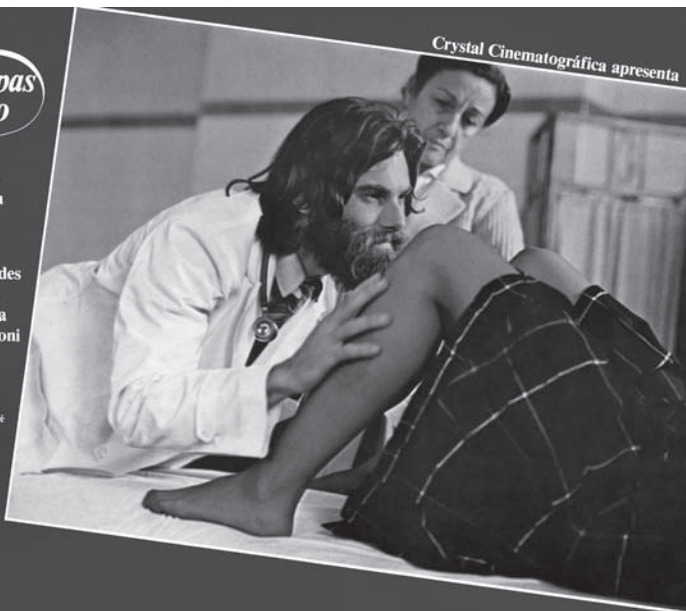
Um filme de
Ana Carolina

Com
Dina Sfat
Antonio Fagundes
Xuxa Lopes
Ney Latorraca
Christiane Torloni

Miriam Muniz
Nair Bello
Eduardo Tornaghi
Cristina Pereira
Sela Freitas
Marta do Carmo Sodré
Isa Kopelman
Alvaro Freire

Produção:
Uzo Zahran
Jacques Eluf
Anibal Massaini
Embrafilme

Crystal Cinematográfica apresenta



Eduardo Tornaghi

*das Tripas
Coração*

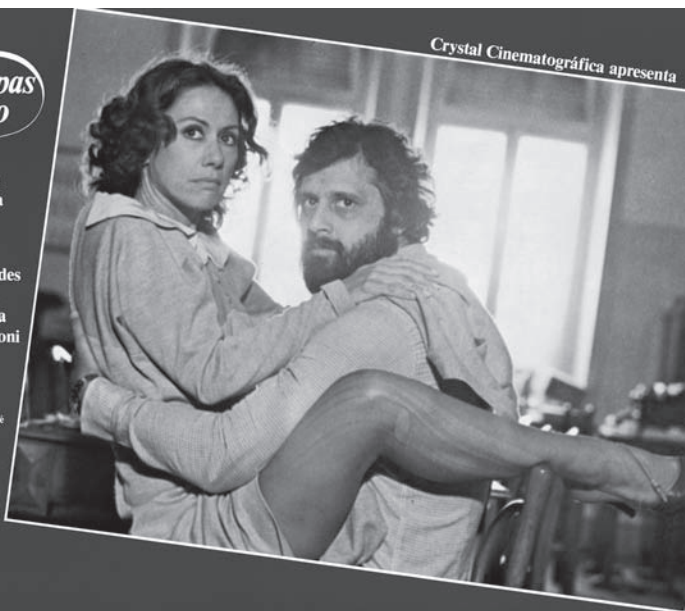
Um filme de
Ana Carolina

Com
Dina Sfat
Antonio Fagundes
Xuxa Lopes
Ney Latorraca
Christiane Torloni

Miriam Muntz
Nair Belio
Eduardo Tomaghi
Cristina Pereira
Sela Freitas
Marta do Carmo Sodré
Iza Kopelman
Alvaro Freire

Produção:
Uzo Zahrán
Jacques Eluf
Anibal Massaini
Embrafilme

Crystal Cinematográfica apresenta



Dina Sfat e Antonio Fagundes

que veem na tela. Aliás, alguém já disse que se trata de um filme de uma mulher feito somente para alguns homens. Porque eu vou aos limites da exacerbação! Não foi uma coisa consciente. Quer dizer: hoje já é! Mas não naquela época! Os hinos que utilizei em *Das Tripas Coração* são um resquício da minha era Vargas. São hinos escolares, algo que veio lá da minha infância!

116 Em dois filmes meus, há mulheres fazendo xixi. É o xixi do medo. O medo infantil. Acho que há um parentesco entre a personagem da Norma Bengell em *Mar de Rosas* com a personagem da Dina Sfat em *Das Tripas Coração*. Apesar do medo, a personagem da Norma diz o seguinte: *Eu sou forte, eu venço sempre! Comigo tem que ser tudo como eu quero!*. Essa energia também está na personagem da Dina. Acho que o xixi em *Das Tripas Coração* é o xixi da heresia, da afronta. É uma coisa primitiva: criança faz xixi quando está sonhando, animal faz xixi de medo. E eu queria, de algum modo, provocar essa heresia, essa afronta e esse medo. Nesse filme, tudo é levado ao paroxismo, ao limite! A equação do prazer envolve o tesão e a repressão. Não seria tão bom se não fosse tão proibido. O caminho é bem por aí! E adoro a provocação! Eu me identifico com o Gregório de Mattos por causa da provocação. Provocar é estímulo total! Só

*das Tripas
Coração*

Um filme de
Ana Carolina

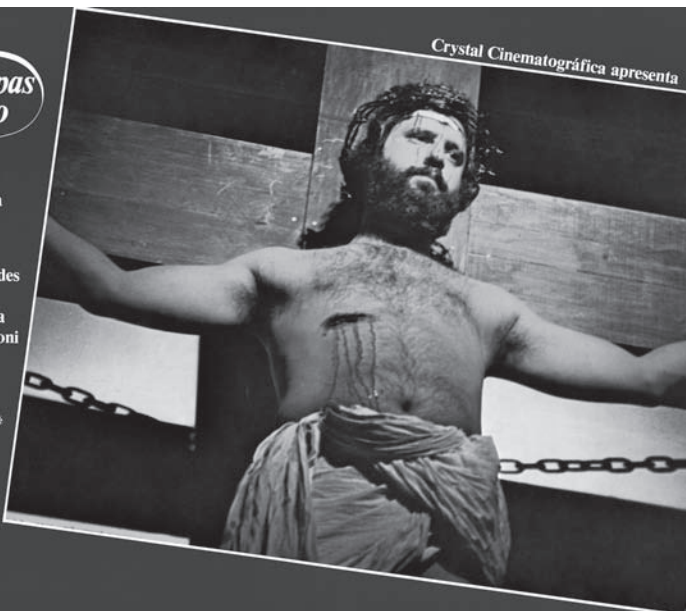
Com

Dina Sfat
Antonio Fagundes
Xuxa Lopes
Ney Latorraca
Christiane Torloni

Miriam Maniz
Nair Belin
Eduardo Torreggi
Cristina Pereira
Stela Freitas
Marta da Carmo Sodré
Isa Kopelman
Alvaro Freire

Produção:
Leze Zahran
Jacques Eluf
Anibal Massaini
Embrafilme

Crystal Cinematográfica apresenta



Antonio Fagundes

*das Tripas
Coração*

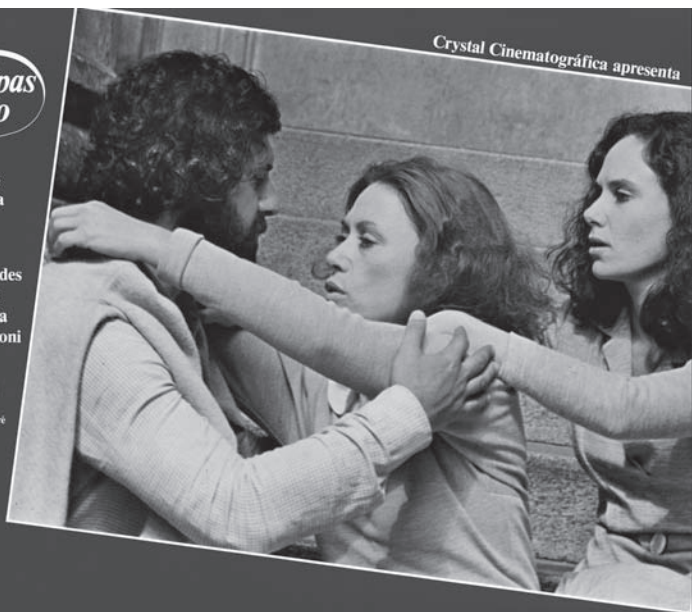
Um filme de
Ana Carolina

Com
Dina Sfat
Antonio Fagundes
Xuxa Lopes
Ney Latorraca
Christiane Torloni

Miriam Muniz
Nati Bello
Eduardo Tornaghi
Cristina Pereira
Sóia Freitas
Marta do Carmo Sodrê
Isa Kopelman
Alvaro Freire

Produção:
Uzeu Zahran
Jacques Ehrf
Anibal Massaini
Embrafilme

Crystal Cinematográfica apresenta



Antonio Fagundes, Dina Sfat e Xuxa Lopes

que fico exausta depois! A arte transgressora te leva a experimentar para revelar. É uma espécie de cura! Transgredir faz parte da espiral da cura. Você se sente melhor depois. A arte cria, é criadora, mas ela precisa avançar, tem de ir mais além! Cada vez mais, um pouco mais além! Através da identificação, você começa a compreender a essência de todas as coisas, e isso é uma forma de cura que a arte proporciona. Você se cura universalizando uma dor, uma culpa, uma repressão, e possibilita que outras pessoas também se curem através do que você criou. Eu me lembro agora do piano de *Das Tripas Coração* e me vem à mente a imagem do piano que não é usado por ninguém em *Um Cão Andaluz*, do Buñuel e do Dalí. Você se identifica e a imagem fica lá no fundo do seu inconsciente.

119

Das Tripas Coração ganhou os prêmios de Melhor Filme e Melhor Diretor no Festival de Gramado e foi muito bem na Europa. O filme foi exibido em Cannes, em Veneza, fez um sucesso inexplicável na Bélgica. Não sei se tão inexplicável assim, porque a Bélgica tem um dos maiores índices do mundo de doenças psicosssexuais. A Cinemateca de Bruxelas, que é a cidade mais chata da Europa, comprou uma cópia de *Das Tripas Coração*. Quando você chega em Bruxelas, a primeira coisa que você quer fazer é dormir. Quando você

DAS TRIPAS CORAÇÃO



HEART AND GUTS
A film by ANA CAROLINA

Cartaz do filme

TRILOGIA ANA CAROLINA



CHALAU SALVO PINHEIRO ROTEIRO: ANTONIO GUERRERO

Ana Carolina e sua trilogia

acorda, quer dormir de novo. Nada é por acaso.
O filme também foi muito bem no Canadá.

Capítulo IV

Sonha de Valsa

Assim como aconteceu com *Mar de Rosas*, que contém a gênese de *Das Tripas Coração*, a gênese de *Sonho de Valsa* também já está nos diálogos do segundo filme da trilogia. Num determinado momento, a personagem da Miriam Muniz diz o seguinte: *O melhor mesmo é tomar um balde de soda cáustica!* E a personagem da Nair Belo diz: *Não, não se desespere! Afinal, existem as varizes, os bombons, o chocolate, os Sonhos de Valsa! Existe o eterno não perceber!*. Ela diz isso no final de *Das Tripas Coração*, no meio de toda aquela fumaça por causa do incêndio no colégio. Acho que toda a dramaturgia de *Sonho de Valsa* está dentro dessa frase: *Existe o eterno não perceber!*. Depois de *Das Tripas Coração*, parti alegremente para a realização de *Sonho de Valsa*. Saí da crueldade da desintegração familiar, passei pela culpa, pelo desejo e pela repressão, e fui em busca da mulher madura, adulta, que vai encontrar a felicidade, para poder fechar a minha trilogia.

Comecei a escrever o roteiro de *Sonho de Valsa* dois anos antes de filmar. Fui misturando muita coisa nas cenas que escrevi: Santa Teresa de



Xuxa Lopes em cena de Sonho de Valsa

Ávila, Isaías, mais precisamente o versículo 10, e algumas poesias da Galícia. No final, quando a personagem da Xuxa Lopes está prestes a adormecer, ela subitamente diz um trecho de um poeta popular galego.

Sonho de Valsa é o meu filme mais simbólico, mais alegórico, com metáforas grandiosas: o mergulho da personagem é uma queda de um penhasco no fundo de um poço, tem bode preto fazendo sexo, a protagonista Teresa também literalmente engole sapos. O filme começa com um símbolo forte da condição feminina, que é o gato, essa coisa felina que faz parte da configuração misteriosa da mulher. Creio que é porque o gato é arredo e não é mendicante. Ele é sempre autossuficiente!

Sonho de Valsa foi a minha primeira parceria com o diretor de fotografia Rodolfo Sanchez, com quem voltei a trabalhar em *Amélia* e *Gregório*. No início do meu relacionamento com todos os diretores de fotografia, há sempre um momento em que fico bem travadona. Foi assim com o Lauro Escorel, com o Antônio Luís e com o Rodolfo Sanchez. Além de *Amélia* e *Gregório*, o Rodolfo ainda fez a luz de uma ópera que dirigi no Teatro Municipal de São Paulo: *Salomé*, do Strauss.



Ana Carolina entre Arduíno Colasanti e Ney Matogrosso

Em *Sonho de Valsa*, resolvi investir nos duplos masculinos: o personagem do pai vivido pelo Arduíno Colassanti e o irmão na pele do Ney Matogrosso; os personagens do Daniel Dantas e do Paulo Reis, e uma infinidade de príncipes que aparecem no filme. A personagem da Xuxa Lopes tem uma relação meio incestuosa com o pai e o irmão, o que faz com que sua libertação seja mais árdua. Ela tem um pai e um irmão extremamente sedutores e ciumentos.

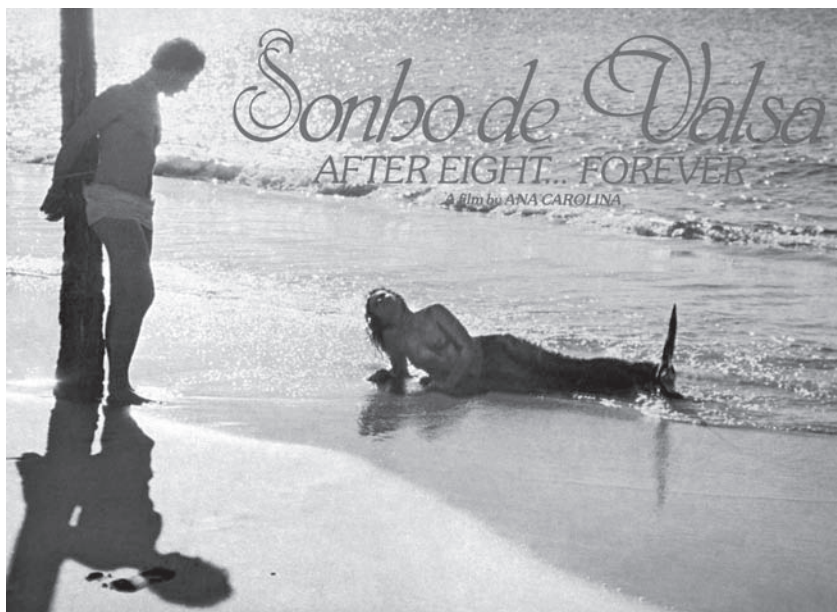
Inicialmente, não tinha pensado na Xuxa Lopes para viver a personagem principal de *Sonho de Valsa*. Tinha visto um espetáculo em São Paulo, baseado na obra da Cora Coralina, com uma bailarina, meio malabarista, que encarnava a poetisa goiana numa corda bamba de circo. O espetáculo era ambientado num circo mambembe e era muito bonito! No entanto, durante os ensaios de *Sonho de Valsa*, me vi trabalhando com uma bailarina, um cantor (Ney Matogrosso) e um mergulhador (Arduíno Colassanti). Senti uma insegurança muito grande! Aí entrou a Xuxa Lopes! A personagem dela se chama Teresa por causa da Santa Teresa de Ávila.

Sou louca pelos textos da Santa Teresa de Ávila. É uma literatura de primeira qualidade! Ela escrevia para não morrer, para não enlouquecer, e ela é sempre muito explícita com seus senti-



Xuxa Lopes em cena de Sonho de Valsa

mentos! Ela não tinha nenhum pudor de falar diretamente sobre a coisa feminina mais profunda que a dilacerava por dentro e que dilacera todas as mulheres: o desejo incontrolável de ter um homem que te ame incondicionalmente, acima de todas as coisas! Infelizmente, isso não existe! Mas isso aconteceu com ela, e ela se entregou àquele sentimento, não sei por quais desígnios. Segundo ela: *Por vontade de Deus!* Santa Teresa de Ávila era uma carmelita descalça e foi perseguida pela Inquisição, porque saiu do claustro para fundar, ao longo dos anos, mais de 60 conventos de pedra pela Espanha afora! A força dessa mulher era muito grande! Para mim, que também me sinto uma carmelita descalça, é o mesmo que fazer 60 filmes! A Inquisição a perseguiu porque ela estava proibida de sair do convento onde vivia. Mas ela saiu pelos campos da Espanha: ela e San Juan de la Cruz, outro religioso. As cartas dos dois são enlouquecedoras! Para intimidá-la, os inquisidores pediram para ler o que ela escrevia e ela então fez três livros enormes, entre eles, *Vozes e Exclamações*, que são maravilhas literárias! Ela conta como é o amor por aquele homem que, da cruz, vivia para ela! E ela para ele! A minha personagem Teresa foi inspirada nessa mulher genial e maravilhosa! Ela vive a busca árdua e ardente pela fantasia do amor, que, em *Sonho de Valsa*, foi exacerbada!



O Canto da Sereia

É a fantasia ridícula de toda mulher: um homem delicado, gentil e que te dá beijos arrebatadores para sempre! E por aí vai! Sempre achei isso tudo meio ridículo e, na hora de recriar na ficção, resolvi: *Ridículo por ridículo, vou agora enfiar o pé no acelerador e exacerbar todo o ridículo! Vou jogar tudo para fora: todos os príncipes encantados, as sublimações, a troca de homens, o fundo do poço das desilusões amorosas! Vou fazer uma queima geral!* Fiz uma fogueira da Inquisição com as fantasias femininas!

A personagem da Xuxa é uma patricinha mimada, gostosa, a princesinha que se ferra completamente, mas também se salva! No início do filme, ela vai a uma festa e começa a ver príncipes por todos os lados! Sai flertando e acaba escolhendo dois: os personagens do Daniel Dantas e do Paulo Reis. Ela então escolhe o personagem do Daniel e aí começa o seu calvário! Ela começa a sangrar e dá um longo mergulho lá do alto daquele penhasco à beira do mar. Na verdade, o convite parte do homem. Esse tipo de convite sempre parte dos homens! Ele diz para ela: *Se eu pular, você pula atrás de mim?* E ela responde: *Pulo!*

A história da filmagem desse mergulho é muito engraçada! Na tela, nós vemos um homem e uma mulher mergulhando. Só que são dois homens: um deles está vestido de mulher. A equipe in-



Xuxa Lopes em cena de Sonho de Valsa

teira ficou lá em cima do penhasco, esperando o momento certo para o mergulho, porque precisávamos esperar o instante exato da maré alta. Nós havíamos convidado um mergulhador e uma mergulhadora profissional. Não queríamos correr nenhum risco! Era muita responsabilidade fazer alguém se jogar daquela altura! No momento de filmar, a mergulhadora falou para toda a equipe: *Não vou pular!* O mergulhador nos disse: *Eu pulo, mas não sei como achar outra pessoa agora pela manhã!* A produção saiu atrás de uma outra mulher para mergulhar. Dava tempo, porque ainda era de manhã bem cedo, mas o mergulho tinha de ser precisamente às 8h42 por causa da maré alta! Também por causa da luz e da posição do sol. Aí de repente apareceu um cara baixinho, gordinho, com um bigodinho e cabelinho preto. Ele olhou para mim e disse: *Bom-dia, tudo bem?* Eu perguntei: *Bom-dia! O senhor é mergulhador?* Ele respondeu: *Não, senhora, eu sou caixa do Bradesco de São Pedro d'Aldeia!* É uma pequena cidade na Região dos Lagos, no litoral do Estado do Rio. Ele continuou: *Eu vim aqui porque me disseram que tinha um cachê para dar um mergulho e cá estou eu!* Fiquei com medo: *Antes de mergulhar, o senhor precisa pensar bem no que está fazendo! O senhor terá de assinar um termo de responsabilidade e tudo mais! O senhor já*

viu a altura? Ele disse: *Ainda não...* Quando eu vi, a produção já havia colocado uma calcinha branca no homem! Colocaram nele a roupa da personagem da Xuxa Lopes e uma peruca preta. Fui lá para a parte de baixo do penhasco e gritei através de um alto-falante: *O homem vai pular mesmo?* Todo mundo gritou: *Vai!* Pensei: *Meu Deus, que temeridade!* De novo com o alto-falante, gritei para a equipe: *Então, vai! Pula! Ação!* Os dois homens pularam: o mergulhador e o cara baixinho e gordinho! E deu certo! Reclamei com a equipe: *Mas por que não colocaram um bote salva-vidas no mar?* Alguém respondeu: *la aparecer no quadro! Não podia!* Comecei a gritar: *O bote, pelo amor de Deus!* O cara baixinho e gordinho estava completamente zozzo! Demorou um tempão para voltar lá do fundo do mar! Chegou a sair sangue do nariz dele! Com aquele belo sotaque argentino, o diretor de fotografia Rodolfo Sanchez chegou perto de mim e disse: *Creo que tenemos que hacer una vez más!* Eu falei: *Rodolfo, fim de papo! Chega! Vamos embora!* E foi *take* único! O plano foi feito de tão longe que nem dá para ver direito! Funcionou muito bem!

Depois do mergulho, vem o canto da sereia. Em *Sonho de Valsa*, levei essa metáfora às últimas consequências! Qualquer mulher sabe que,

quando você se joga numa relação, e é uma coisa muito profunda mesmo, você é a companheira daquele homem, e ele é o seu companheiro! Você faz o trabalho dele, e ele faz o seu! Tudo vai às mil maravilhas até que nós, mulheres, começamos a ouvir o canto da outra sereia! Ele também ouve lá longe... A gente logo pensa: *Opa! Pintou outra mulher no pedaço, mas você não pode perder a parada!* No filme, o personagem do Daniel Dantas vai atrás da sereia, mergulhando na banheira, e a Xuxa mergulha na banheira atrás dele! É a primeira sensação nítida da traição que ela sente. A sereia simboliza essa sedução, uma traição irresistível! E uma mulher precisa ter maturidade para saber identificar o canto da outra sereia. Se uma mulher ouve esse canto, não deve se iludir! Não deve se meter! Mas a personagem da Xuxa se mete, erra, vai atrás da sereia, entra nos bares, se envolve mais e mais, não larga o pé do homem, acaba transando com os dois personagens que formam um duplo! Tudo aquilo já é o fim de um amor! Ela literalmente entra pelo cano quando vai atrás do homem que, por sua vez, como já disse, mergulha na banheira em busca da sereia. Ela nunca deveria ter escolhido aquele caminho! Ela então entra pelo cano e vai sair na vida real, vai viver a experiência dura de vida! A metáfora do canto da sereia é uma metáfora poderosa da

traição. Eu me trato com homeopatia e um dia o meu médico me perguntou: *Qual é o seu mito?* Respondi: *Acho que é o Ulisses, da Odisseia, de Homero, porque é o único cara que eu conheço que pede para ser amarrado no mastro do barco para não ir atrás do canto das sereias!* Nós filmamos aquela cena da banheira com a sereia num banheiro cenografado que construímos no fundo de um galpão. Compramos uma piscina de 6 metros, com 1,60 m de profundidade, com aquela cor azul, bem brega, e construímos um banheiro em cima dessa piscina. Compramos a banheira e colocamos de uma maneira tal que, quando você entrava na banheira furada, deslizava direto para a piscina! Na verdade, eram duas banheiras: uma com fundo e outra sem fundo. As atrizes saíam do outro lado do cenário e eram puxadas por um cara da produção.

A partir daquele mergulho na banheira, a personagem da Xuxa percorre o cano de 4 metros e sai numa parada militar. Por que uma parada militar? Porque ela descobre a realidade, a vida, a militância, a política! Sai da proteção daquela vida de estudante e descobre o mundo! Fiz esse filme nos anos 1980, mas estou me referindo dramaticamente à década de 1970. Ela sai do cano e já ouve o ruído daquela marcha militar, as botas batendo no chão, tudo aquilo para mim

é a ditadura militar! No entanto, ela está ali à procura do seu homem que foi atrás da sereia. Não foi só ela que entrou pelo cano! Todo o País entrou pelo cano durante o regime militar! Essa sequência da parada militar foi filmada na Avenida Tiradentes, em São Paulo, com fotografia feita pelo Mario Cravo Neto e pelo Rodolfo Sanches. Já a cena da Xuxa entrando pelo cano foi filmada no Rio. Eu me lembro que, durante as filmagens em São Paulo, a minha amiga Fiorella, que tinha um restaurante, ia levar para a equipe sanduíches de tomate seco com mussarela de búfala. Como era verde o meu vale!

Sonho de Valsa é, com toda certeza, um filme dúbio. Como já disse, a personagem da Xuxa Lopes tem uma relação estranha, meio incestuosa, com o pai e com o irmão. Até hoje duvido da sexualidade daqueles dois príncipes encantados com os quais ela transa. Enquanto filmava, ficava me perguntando: *Será que esses homens são tão homens assim?* Estou me referindo aos personagens e não aos atores, logicamente. Eu estava em busca de provocações. De pequenas provocações, mais sutis do que as de *Das Tripas Coração*, que é muito mais direto nesse sentido. Queria fustigar a masculinidade daqueles príncipes! A Teresa sobe nas costas deles e de algum modo diz: *Aqui quem manda sou eu!* E

ela cavalga neles! Cavalga sobre um monte de areia com purpurina, um chão de estrelas, uma coisa meio mágica! Como cada um deles se rezeza transformando-se em bode, a sorte dela é que aquela surubinha fica um pouco diluída e ela acaba triunfando sobre os dois homens. É claro que é um triunfo imaginário, mas não deixa de ser um triunfo! Fantasia de dominação! Ela se transforma numa espécie de Valquíria e fala: *Foi o rei que me fez rainha, não fui eu! Então agora eu posso! Posso tudo!* Ela é legitimada naquele instante do filme. Tirei o texto da própria bíblia. Essa imagem tem uma coisa meio demoníaca. Você vê o olho do bode, a pata do bode, como nas imagens medievais, em que o bode é o demônio. Antes de ser queimadas na fogueira, as feiticeiras da Idade Média ficavam paradas, amarradas numa corda sobre os gravetos. Lá no fundo, havia uma figurinha de um bode preto, que era o demônio dela, o seu demônio particular. É uma figura horripilante que tenho gravada de maneira indelével na minha cabeça! Tentei mostrar essa visão demoníaca que a sociedade tem do desejo, da entrega, do sexo. Nesse momento do filme, ela diz o seguinte: *A minha força depende da força da cabeça de vocês, homens!* Claro que são os homens que detonam o fogo sincero das mulheres! Eles apertam um botão qualquer que faz com que a mulher comece a

agir! E ela então cumpre essa solicitação, essa demanda! Quando percebemos, nós, mulheres, estamos longe, viajando, nos entregando completamente! A personagem da Xuxa acaba sendo chicoteada, açoitada, para ser *companheiro* dos homens, que dizem a ela: *Para ser meu companheiro de fato, você tem que pensar, pensar como um homem!* E é um pouco por aí mesmo: os homens não querem uma mulher, mas um *companheiro!*

E o que a mulher quer? Ela quer que o homem a ame incondicionalmente! Acertar na escolha significa ficar ao lado do seu homem incondicionalmente. Se ela passar insegurança para o homem, ele acaba partindo. Se ele se sente seguro com a mulher que está do seu lado, é chegada a hora do compromisso! A hora de ter um filho! O homem não vai pôr o seu ovo onde o ovo possa quebrar. Ele guarda a função da sua espécie na certeza da criação. É a única hora em que ele vai ter a certeza de que está criando alguma coisa! Há um momento do filme em que a personagem da Xuxa se liberta um pouco dos homens e vai sair com uma amiga. Elas vão a um concerto e, nos bastidores do teatro, ela vê uma mulher grávida, tricotando. Ela sente inveja da mulher que está esperando um filho, que está *estável* com um homem. Em outro momento, ela vai para o

chafariz da praça pública onde está um enorme crucifixo e diz: *Eu queria ser viúva! Porque toda viúva está salva!* É um pouco como Santa Teresa de Ávila: *Eu tive o melhor homem do mundo! Eu o adorava e não quero mais ninguém!* Pronto: sublimou o amor de uma vez!

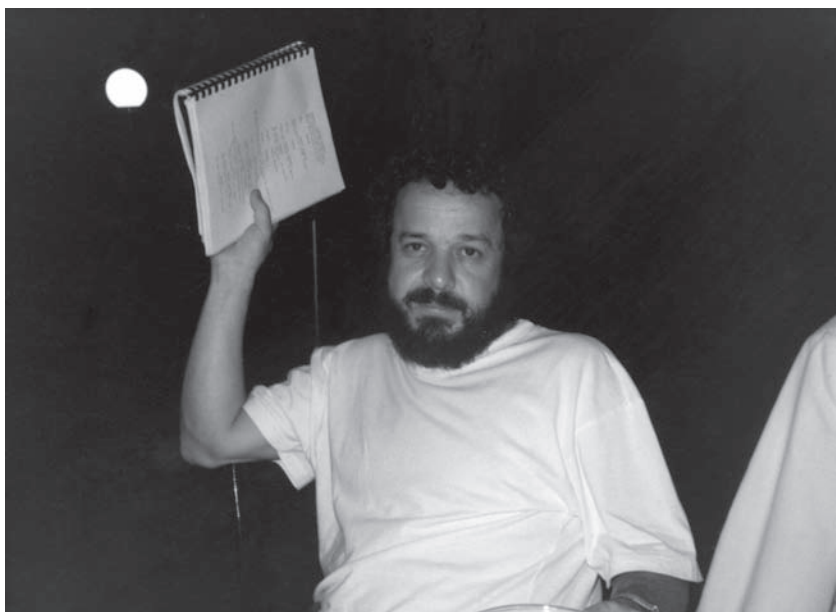
Depois, ainda na praça com o chafariz, a personagem da Xuxa dá de cara com um negócio estranho: um encontro de Deus com o diabo! Deus pergunta: *Por onde andaste?* O diabo responde: *Fui passear pelo mundo...* Isso significa que o diabo (o mal) está sempre a nossa volta! Nessa volta do diabo, a personagem da Xuxa se casa. E já começa a pancadaria dentro da igreja! Antes disso, também na cena do chafariz, ela se transforma numa espécie de Pietà! A mãe! Quando ele se deita no colo dela, surge a imagem da Pietà, expressando que ele também quer ser acolhido, protegido em sua dor de existir! Aí ele fala assim: *A lua que te trouxe não é a lua que me havias pedido!* É outro trecho de uma poesia galega. E tudo isso é ambientado naquele chafariz! A água do chafariz para mim é a liberdade, a paixão e a abundância! A fartura da água é a vida!

Utilizei a imagem do Cristo vivo nos meus filmes porque foi a única maneira de encará-lo! A única forma de olhar para ele de frente,

de verdade, é torná-lo vivo! Isso parece coisa de evangélico, mas o Cristo tem de estar vivo para estar presente! Tudo isso, como já disse, é inspirado nos textos de Santa Teresa de Ávila. Em *Sonho de Valsa*, quis mostrar a via-crúcis de uma mulher em busca da própria maturidade! A personagem da Xuxa já não é mais uma garotinha, mas uma mulher que atravessa o calvário para acertar! Como é que ela faz para acertar? Jesus Cristo foi para o deserto e teve a chance de ficar 40 dias amadurecendo a cuca. Na bíblia, a mulher nunca foi para o deserto! Então, depois que ela vai para o deserto, precisa mergulhar no fundo do poço, quebrar o espelho e voltar para a superfície! É o seu processo de autoconhecimento! É, sem dúvida, o seu deserto! Ela começa com espinhos no pé e termina carregando uma cruz imensa!

141

No casamento, ela descobre a grande solidão, que é a solidão da própria maturidade! A solidão é uma garantia para se chegar à maturidade, à serenidade, ao conforto e ao bem-estar consigo mesma. A solidão é também a autoaceitação! Por todos esses motivos, criei esse calvário para a personagem da Xuxa Lopes. É um anticlímax total! É assim que ela se atrapalha e acaba voltando para a casa do pai. E é Deus quem a leva para a casa do pai. Mulher tem dessas coisas!



O 1º Assistente de Direção, Amílcar Monteiro Claro



Nas filmagens de Sonho de Valsa

É Deus quem a leva, porque Deus representa a única segurança naquele momento! Não há outra coisa a fazer senão voltar para a casa do pai! Foi Deus quem mandou! As mulheres sempre enfrentaram grandes problemas no campo profissional. Minha geração deu um duro danado para conquistar o seu espaço! Todas as feministas... Todos os movimentos americanos e europeus das mulheres nos anos 1960, 1970 e 1980 exigiram grande luta para que elas pudessem se estabelecer financeiramente! Porque a geração anterior de mulheres tinha se ferrado justamente na performance financeira! Tinham se agarrado ao casamento porque não tinham saída financeira. E esse foi o objetivo da minha geração! Para sair desse calvário do casamento, é preciso antes resolver a questão financeira! Para a personagem de *Sonho de Valsa*, como ela não tinha trabalho, Deus foi a única saída! E Deus significa voltar para a casa do pai! Ela desce um longo desfiladeiro, volta e se despede do pai. Sai pela porta da cozinha e diz para si mesma: *Se os problemas não se resolvem, é melhor deixá-los para trás!*. Tudo isso é o deserto dela! Nós filmamos num local onde havia uma erosão imensa na terra, que fica numa estrada entre Caxambu e São Tomé das Letras, em Minas. Descobrimos por acaso. Estávamos passando de carro e falei para a equipe: *Para aí! Para aí!*.

Aquela locação caiu como uma luva para aquele longo plano geral com a personagem da Xuxa descendo descalça. Cristo foi crucificado, mas nós não precisamos ser!

Como já disse, *Sonho de Valsa* é o meu filme mais alegórico, porque fui explicitando, em imagens, diversas figuras de linguagem: *engolir sapo*, *colocar os pingos nos is*, *carregar a própria cruz* e por aí vai! Porque temos de carregar a nossa cruz com amor, como Santa Teresa de Ávila! Ou seja: carregando a minha cruz, eu encontrei um jeito de ter a minha questão amorosa (o amor pelo trabalho) resolvida! Quem ousará separar dois fogos tão incendiados? Está feita a síntese das questões femininas! Ela ainda precisa cair no poço para poder quebrar o espelho, o próprio ego! Para filmar essa sequência, nós fizemos um poço não para baixo, mas para cima! Fizemos um cone de uns 6 metros. Quando ela cai, colocamos a câmera na parte de cima, e havia uma porta na base do imenso cone. Lá dentro, havia água e uma cenografia muito bonita de pedras com musgo! Lá no fundo desse poço, começa uma tremenda luta com os personagens da sua vida: o pai, o irmão, os príncipes, o marido, os filhos que ela não teve e até mesmo a sereia! Tudo que não é bem processado, resolvido, fica lá no fundo do nosso inconsciente! E aquele poço é



Preparação da cena do poço

isso: são as cobras e os lagartos da personagem da Xuxa! Foi uma forma que tive de exorcizar o meu legado de repressões e de sofrimentos! Era o fim da trilogia e eu tinha que deixar tudo aquilo para trás! A personagem da Xuxa é a Betinha de *Mar de Rosas*, que finalmente cresceu e, em *Sonho de Valsa*, sobreviveu e diz: *Tô fora!* Antes de quebrar a própria imagem no espelho, ela fala o seguinte: *Fazei, Senhor, com que eu me deixe amar, amando!* Ela agradece o amor de todos os homens, que ela sempre achou muito pouco, e quebra sua própria imagem! Isso é muito importante! Ela quebra pra valer! Quebra o Narciso! Qual é a saída para tudo isso? A subida do fundo do poço é difícilíssima, mas ela sai e pronto: o mundo está ali!

147

Das Tripas Coração é o meu filme mais louco, mas as imagens com as metáforas mais grandiosas estão mesmo em *Sonho de Valsa*. Por que gosto de trabalhar com duplos nos meus filmes? Porque era, ou é, a minha gramática! A minha dramaturgia! Para desenvolver um brinquedo, só em dupla! Tese e antítese! Mas parei com isso depois que terminei *Sonho de Valsa!* Lancei o filme em 1988 e foi um ano muito difícil, porque minha mãe estava doentíssima, morreu logo em seguida! Acabei o filme e estava apaixonada por ele, mas minha mãe ficou doente, quando



Ana Carolina e equipe em filmagens de Sonho de Valsa



Ana Carolina e equipe em filmagens de Sonho de Valsa

fui fazer parte do júri no Festival de Veneza. Foi um período muito complicado, um período de perdas, não trabalhei muito o lançamento, logo depois veio a parada na produção cinematográfica no Brasil com a chegada do Collor ao poder.

A Embrafilme tinha um sistema sem correção de rota, mas funcionava! Você ia e ficava lá o dia inteiro: *Estou aqui e vou fazer um filme!* Levantei lá 30% da produção em dinheiro para fazer *Mar de Rosas*. Já *Das Tripas Coração* quase não tem dinheiro da Embrafilme, mas tive quatro produtores associados. Consegui avanço sobre receita para fechar a trilogia com *Sonho de Valsa* e foi o encerramento de dez anos de atividade: de 1978 a 1988. Foi um alívio terminar essa trilogia! Ao mesmo tempo, senti um grande mal-estar, uma vontade de correr pelas sombras e não me expor nunca mais! Foi um nível de exposição muito grande! Quando fiz *Mar de Rosas*, sabia que ia ficar com o pé preso ali por um bom tempo! Acho muito interessante que a trilogia tenha terminado com a morte da minha mãe. É lógico que foi um mero acaso, mas eu perdi o comando, a palavra de ordem, perdi o meu comando interno! Uma voz ficou ecoando na minha cabeça: *Agora eu posso fazer... Posso não fazer...* Veio o Collor e eu fui ficando drenada, cada vez mais drenada, acho que estou drenada até hoje! Fiz



Nas filmagens de Sonho de Valsa



Ana Carolina e equipe em filmagens de Sonho de Valsa

óperas, fiz *Amélia* e fiz *Gregório*, mas perdi a sistemática da produção! Foi uma vitória imensa fazer essa trilogia! Foi um esforço imenso, uma vitória de você sobre você mesma! Fiz tudo que podia fazer para ser feliz! Tudo que podia fazer por mim mesma, para que eu pudesse ficar bem, eu fiz! Fiz até filmes! Foi um jeito muito interessante de viver, porque a vida, na verdade, não é nada disso! A trilogia não é a vida: a sensação que eu tenho é como se eu tivesse feito duas vezes o mesmo *take* da minha própria vida! Realizar um trabalho dramático em que você possa reconsiderar as próprias vivências, esses são os *takes* 1 e 2! *Não ficou bom, então vamos de novo!* Você tem a fantasia e a onipotência de recriar a própria vida na ficção. Só quem faz cinema, ou escreve, ou pinta, pode entender. Não valeu, então vou fazer de novo! Só quem cria pode ter essa alegria, essa satisfação, esse segredo! *Não tem importância, não doeu, eu faço de novo!*, é uma coisa que fica passando pela cabeça de quem cria. Acho tudo isso um tremendo luxo, que poucas pessoas sabem que podem ter! Conseguem ter! Todo mundo tem essa possibilidade! O grande problema é você se permitir esse luxo! O luxo da criação! Todo mundo pode criar! Todo mundo é técnico de futebol e diretor de cinema! Você faz um filme por noite, com a maior tranquilidade! Porque



Ana Carolina e equipe em filmagens de Sonho de Valsa

CRYSTAL CINEMATOGRAFICA
apresenta

SONHO DE VALSA

Um filme de ANA CAROLINA

com

XUXA LOPES NEY MATOGROSSO

ARDUINO COLASSANTI DANIEL DANTAS

"...Sonho de Valsa foi não apenas aplaudido de pé como também saudado como único capaz de sacudir um Festival dominado pelo marasmo."

Mario Sergio Conti — **Veja** 2 de Dezembro

"...Sonho de Valsa leva ao requinte a marca registrada desta magnífica diretora: o humor ironicamente fantasioso (...)"

Marília Martins — **IstoÉ** 2 de Dezembro

"Ana Carolina demonstrou ter mais coragem e sinceridade que muito marmanjão consagrado do cinema brasileiro."

Sergio Bazi — **Correio Braziliense** 24 de Novembro

"Público aplaudindo de pé no final, aplausos durante a projeção, a admiração inclusive dos críticos internacionais."

Edmar Pereira — **Jornal da Tarde** 23 de Novembro

"SONHO DE VALSA ganha aplausos e tira o FESTRIO da mesmice."

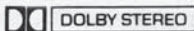
Isa Pessoa — **O Globo** 23 de Novembro

NÃO PERCA O SUCESSO DO FESTRIO/87

HOJE



**16
ANOS**



Anúncio de Sonho de Valsa

fazer um filme não é nada mais do que sonhar! É um luxo e também uma tremenda coragem, você se permitir fazer isso! Você refaz o plano que acabou de filmar e começa tudo de novo! Você fica se afastando da vida e voltando para ela!

Capítulo V

Amélia

Quando vi que o Collor ia dar muito trabalho para o nosso País, sabia que, naquele momento, nada seria melhor do que escrever um novo roteiro e ficar apaixonada por ele. Foi o tesão de escrever roteiros para cinema que me fez escrever *Amélia!* E comecei a escrever essa história porque a minha mãe me chamava de Sarah Bernhardt na infância. Ela sempre me achou muito dramática! Quando eu esperneava muito, minha mãe dizia: *Não adianta fazer drama! Você não é a Sarah Bernhardt!* Nem sabia quem era essa Sarah Bernhardt! Essa maravilhosa atriz francesa, uma das maiores de todos os tempos, foi o pretexto que encontrei na ficção para me reaproximar da minha mãe. O tombo que a atriz levou no Teatro Lírico do Rio, que mais tarde causaria a amputação de uma das pernas, também foi um pretexto que me entusiasmou. Quando você encontra o mote, você segue em frente muito feliz!

Comecei a trabalhar o que seria a Sarah Bernhardt daquela época até os dias de hoje. A barbárie e a civilização. Como já disse, o mote foi o tombo em cena no Rio de Janeiro, de onde



Ana Carolina ensaia Béatrice Agenin

saiu carregada em outubro de 1905, já com essa fratura exposta na perna que avariou para sempre o seu joelho, culminando na amputação. Ela ainda viveu alguns anos com dores lancinantes no joelho e acabou perdendo a perna por causa do descuido de um contrarregra brasileiro que se esqueceu de colocar nos bastidores as almofadas durante a encenação da *Tosca*. Não se trata da ópera, mas do espetáculo recitativo. O Puccini compôs a ópera *Tosca* depois que viu a *Tosca*, do Sardou, representada por Sara Bernhardt. Tenho o filme dessa encenação com a grande atriz francesa! Ela encarnou a *Tosca* de 1901 a 1904. No Brasil, a encenação foi nesse Teatro Lírico, que ficava na Praça Mauá e depois pegou fogo.

159

Mas o que era a Sarah Bernhardt para mim? Praticamente nada! Ela era apenas o apelido que a minha mãe me colocou quando eu me jogava no chão, com 3 anos. Mas aquele nome ficou impresso no meu inconsciente! Antes de começar a escrever *Amélia*, fui em busca da voz da minha mãe, de uma voz de comando! Quando a gente perde a mãe, é uma coisa muito estranha: é como se realmente perdêssemos o comando! Comecei a buscar de novo um comando, ou uma espécie de comando sobressalente. Ninguém consegue ficar totalmente sem comando! Precisamos de alguma coisa lá dentro da gente que esteja

inscrita nesse painel de comando! A Sarah Bernhardt foi essa inscrição para mim! E foi muito bom porque, conforme fui pesquisando sobre a vida dela, percebi que ela não tinha mesmo um significado profundo para mim. A não ser, logicamente, o significado dela mesma: da grande atriz que foi Sarah Bernhardt!

Comecei escrevendo coisas abstratas sobre ela. Fui estabelecendo uma relação entre mim e ela. Começaram a surgir os primeiros diálogos das costureiras mineiras que abrem o filme. Depois surge a personagem-título, a própria Amélia, irmã das costureiras mineiras que tinha ido embora para a Europa e que virou uma espécie de dama de companhia da Sarah Bernhardt.

160

É difícil construir a trajetória da escrita! É nela que ficamos nos debatendo entre o nada e as sombras! Você não sabe onde está, nem como vai sair daquele processo! Dá uma vontade imensa de resolver logo aquilo tudo! Ficamos nos debatendo, vamos criando situações que nos possibilitem sair daquele enigma! São muitas possibilidades e é constante o medo de se perder. Fiz várias, inúmeras versões do roteiro de *Amélia*! Joguei fora milhares de sequências, milhares de brigas! A Sarah Bernhardt vem, vai e volta! Quem me ajudou muito nessa primeira parte foi meu amigo José Antônio. Muito tempo depois,



Crystal Cinematográfica apresenta

BEATRICE AGENIN - MIRIAM MUNIZ

CAMILA AMADO - ALICE BORGES - PEDRO PAULO RANGEL

DUDA MAMBERTI - ATREZ CONVIDADA: MARÍLIA PÊRA

AMÉLIA

Um Filme de Ana Carolina

Fotografia

RODOLFO SANCHEZ

Música Original

DAVID CARBONARA

Post Production Playground

DISTRIBUÍDO POR
ROFILME
DISTRIBUIÇÃO DE FILMES

PREFEITURA

Béatrice Agenin e Marília Pêra

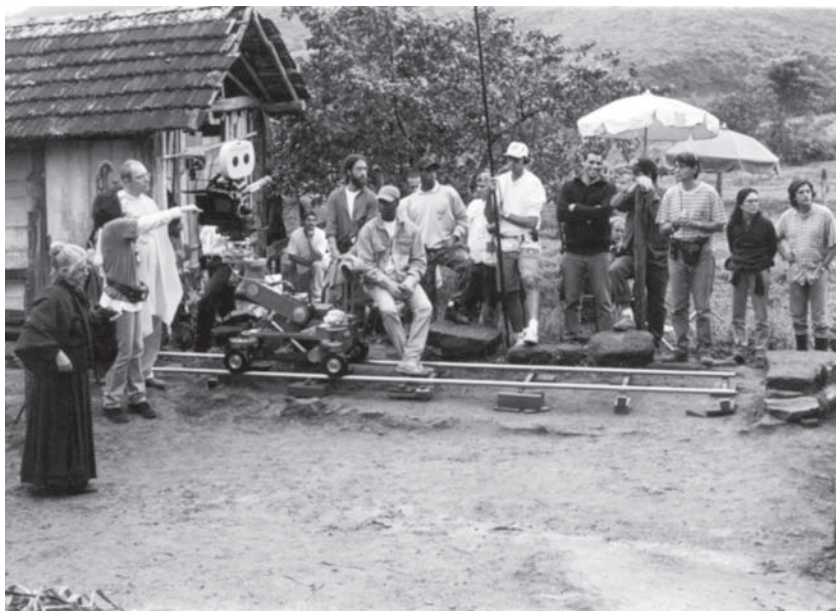
quando o filme já estava no corte final, veio a dúvida: era a parte em que a Amélia ia sendo apresentada logo no início do filme! Muita gente que assistiu, no processo de edição de som e de finalização, em Nova York, onde fiz todo o acabamento e a mixagem, me preveniu de que eu deveria tirar tudo aquilo! Aquele trecho acabaria entregando o filme inteiro! Foi essa grande abertura, centrada na personagem-título vivida pela Marília Pêra, que acabei tirando. Tirei porque era uma grande conversa: Sarah Bernhardt e Amélia dialogando sobre a vinda ao Brasil. A conclusão foi que esse trecho entregava tudo, tirava a surpresa do filme! Sem aquela parte, a personagem Amélia acabou sendo bastante reduzida, porque ela morre ao chegar, mas marca forte presença nas lembranças da Sarah Bernhardt.

É interessante lembrar que Amélia forma uma espécie de duplo com a Sarah Bernhardt! O tempo passou e eu não me liberei dos duplos! Da dualidade! Do claro e do escuro! As personagens da Miriam Muniz e da Camilla Amado também formam um duplo, mas eu criei aquela terceira personagem, vivida pela atriz Alice Borges, como uma espécie de curinga. O processo de criação não é totalmente regido pela razão e não tenho explicação para tudo! Há um lado intuitivo que toma conta de mim e vou me deixando levar pelo processo!



Ana Carolina dirigindo as mineiras

Amélia focaliza o confronto entre a *barbárie brasileira*, encarnada pelas três costureiras, e a excelência, a erudição e a sofisticação da civilização europeia, representada pela Sarah Bernhardt. Acho que também coloquei aí no meio disso tudo a sensação de humilhação vivenciada por mim nos festivais internacionais! Eu já me senti humilhada várias vezes, não por ser brasileira, mas por pertencer a um país que, na maioria das vezes, era simplesmente ignorado! Se você vai a um festival latino-americano, aí tudo bem: *Somos todos hermanos!* Mas se você vai a Cannes ou a outros festivais, particularmente nos EUA, somos tratados como *cucarachas* diante de figuras *famosas*. Quem nunca se sentiu assim fora do Brasil? É impossível não sentir isso em festivais grandes! Essa sensação de subdesenvolvimento foi o que me deu o gancho para fazer o confronto entre as três mineiras e a Sarah Bernhardt. Fui jurada no Festival de Berlim e fui chamada de índia boliviana! É incrível como o ser humano é elitista e segregacionista! Mas, digressões à parte, em grandes festivais internacionais, a situação já começa a se complicar quando a gente aterrissa no aeroporto. As filas são diferentes, somos sempre mais revistados do que os norte-americanos e os europeus. Tudo isso sempre me deixou extremamente irritada! Nós, cineastas brasileiros, acabamos sendo completamente



Set de Amélia

ignorados em festivais grandes! E por tudo isso quis me deter em *Amélia* no choque entre o subdesenvolvimento e a cultura europeia. Há uma relação estranha entre os povos, uma empáfia, uma sensação de supremacia que as pessoas têm sobre as outras. Os norte-americanos e os europeus sobre nós, latino-americanos, e nós, brasileiros, com a mesma pose e a mesma empáfia sobre os mais pobres. Os mais fortes sobre os mais fracos! Fui participar de um festival numa cidade cujo nome nem me lembro mais... Acho que foi Manila, nas Filipinas. Entrei no saguão do aeroporto com a mesma supremacia de uma Sarah Bernhardt chegando no Rio de Janeiro!

166

Em *Amélia*, como já disse, queria falar desse choque cultural, mostrar o desconforto dessa falta de entendimento. Comecei a escrever o roteiro e fiquei anos tentando captar dinheiro! Escrevia e reescrevia sem parar tentando distrair a imensa vontade de filmar! Mexi muito no roteiro, mas jamais tive qualquer tipo de impulso revanchista ao escrever *Amélia*. Acho que essa sensação de humilhação ninguém tira! Não dá para exorcizar assim tão fácil! Eu me lembro que, quando viajei para os EUA com *Mar de Rosas*, exibi o filme em circuito universitário e as pessoas falavam sistematicamente para mim: *Isso tudo aí não*



Ana Carolina

existe aqui nos Estados Unidos! Eu dizia: *Mas é claro que existe!*

Também queria falar dessa coisa emocionante que é ser brasileiro! De Pena Branca e Xavanti-
nho! Da saudade que sempre sinto quando me ausento do Brasil ou mesmo quando estou aqui dentro! Tenho saudade do Brasil sempre! Queria discutir no filme a nossa visão de civilização, o nosso jeito gentil de ser. O Brasil de Sérgio Buarque de Holanda: um Brasil cordial mesmo, que está sendo perdido a cada dia que passa! Mas quero dizer que não me sinto e nunca me senti obrigada, em momento nenhum, a me remeter às questões brasileiras! No entanto, acho que é inerente ao meu processo de trabalho! Confesso que, às vezes, tenho raiva do Brasil! *Amélia* é, com toda certeza, uma declaração de amor ao meu país! Acho que a raiva vem da dificuldade de produzir, da dificuldade de trabalhar nos últimos anos! Na verdade, é o Brasil que me trata mal! Não sou casada com o Brasil! Sou filha do Brasil! Sou casada com o cinema brasileiro, mas é preciso ter um saco! É preciso ter um tesão muito grande! Dá vontade de dizer: *Me larga, me deixa, não quero mais isso!* A gente fica com vontade de trocar de desejo. Permanecer anos e anos tentando fazer uma coisa é muito perigoso, muito perverso! Isso não é bom para ninguém!



Ana Carolina no set de Amélia



Elenco de Amélia

Mas, independentemente do tempo de captação, sempre faço muitas versões para os meus roteiros. Faço e refaço a estrutura várias vezes e de várias maneiras. Coloco um painel na parede e faço uma porção de quadradinhos, que vou mudando, como se fosse um trenzinho. Logicamente, só faço isso quando o bicho está preso, ou melhor, quando já há uma estrutura para o roteiro! Prender o bicho é para mim o mesmo que aprisionar o assunto! Vou estruturando o assunto em bloquinhos, bloquinhos atraentes, e vou pegando e mudando de lugar. Em *Amélia*, tive todo o tempo do mundo para fazer isso incontáveis vezes! Brinquei muito com a estrutura das sequências! Experimentei demais e fui criando novas sequências! Algumas muito boas, outras nem tanto, que não precisaria ter filmado. Outras que foram cortadas no processo de montagem, como a sequência do Duda Mam-berti com a Sarah Bernhardt numa escada, em que ela chega de manhã bem cedo meio bêbada e mente para encobrir a bebedeira.

171

O filme começa com a atriz francesa na ópera e depois vai para o interior, onde estão as três caipiras mineiras. Ali se estabelece a angústia que elas sentem ao saber que a irmã Amélia está voltando ao Brasil para vender a fazenda onde vivem. E aí elas decidem ir para o Rio,



Elenco de Amélia



Miriam Muniz

com o objetivo de salvar aquelas terras! Essa viagem é movida por um impulso de vingança! E elas acabam sendo aceitas pela incauta Sarah Bernhardt no seu convívio, o que é totalmente ficcional, pois ela não deixaria jamais ninguém chegar perto dela! Quando a Sarah Bernhardt quebrou a perna de verdade, um médico baiano se aproximou e tentou pôr a mão no seu joelho, no momento em que ela estava com uma fratura exposta! Ela não deixou e exigiu ser levada para o navio imediatamente! Ela odiou o Rio de Janeiro! Pegou pneumonia no Brasil, roubaram as suas joias, um horror! Na verdade, ela veio duas vezes ao Brasil. Na primeira vez, nos intervalos das apresentações, visitou uma fazenda de café em São Paulo e chegou a dar uma namorada no D. Pedro II. Ela devia ter uns 37 anos na época. Depois seguiu viagem para a Argentina. Na segunda vez, quando aconteceu o acidente, ela já estava com cerca de 60 anos, era o início do seu declínio! O clima estava úmido, o teatro era decadente e só houve aborrecimentos! A Sarah Bernhardt viajava pelo mundo com um repertório que incluía *Tosca* e *A Dama das Camélias*, em que contracenava com dois ou três atores. Muitos anos depois, ela fez *Romeu e Julieta* com 77 anos! Quando Romeu perguntava a Julieta a sua idade, a Sarah Bernhardt fazia uma pausa, virava para a plateia e respondia, do alto dos



Béatrice Agenin



Ana Carolina ensaia Béatrice Agenin

seus 77 anos: *Tenho 16 anos!* E fazia isso sem uma das pernas! Foi a Sarah Bernhardt quem introduziu nos palcos os três sinais: ela batia com a perna de madeira fazendo *tum... tum... tum...* em três momentos antes de começar o espetáculo. Todo mundo sabia que ela usava uma perna de madeira e, com aquele *tum... tum... tum*, estava dizendo: *Estou chegando, pessoal!* A Sarah Bernhardt foi uma mulher maravilhosa! Teve um filho, sempre namorou homens mais jovens e teve muitos amantes! Ela foi uma daquelas mulheres da mesma linhagem da Leni Riefensthal, que morreu com mais de 90 anos namorando um cara de 50! Não enxergava um palmo diante do nariz, mas mergulhava para tirar fotos no fundo do mar! Fez *O Triunfo da Vontade*, que é de lascar de bom! Não há enquadramento mais perfeito do que os que foram feitos pela Leni Riefensthal! É a supremacia da percepção do enquadramento! Eu vi os filmes da Leni Riefensthal ainda menina no colégio alemão. Foi ela quem criou o conceito e a imagem do Terceiro Reich. Não foi Hitler! Ela era a alma dramática da cultura alemã! Já Sarah Bernhardt foi a encarnação da alma francesa!

177

Eu criei aquelas personagens mineiras em *Amélia* para incorporar a alma brasileira, gentil, submissa e perigosa! Acho que nós somos, de fato,



Pedro Paulo Rangel



Ana Carolina ensaia Béatrice Agenin

o pendão da esperança! Há muita literatura no interior de Minas. No interior de São Paulo, só temos Monteiro Lobato. No interior de Minas, nós temos Guimarães Rosa, que cria um palco, um set psicanalítico, e os personagens vão crescendo, se expandindo, se agigantando! Por isso as costureiras de *Amélia* são mineiras!

180

As filmagens duraram oito semanas. Sempre as minhas oito semanas! Num primeiro momento, tinha trazido ao Brasil uma atriz francesa que não era a Béatrice Agenin. Essa atriz, Geneviève Casile, veio ao Brasil contratada pela minha produtora. Chegou aqui, levou umas picadas de mosquito e não quis ficar! Acabou me dando um tremendo *chapéu!* Pegou o avião e simplesmente foi embora! Tive de ir à França de novo para contratar uma outra pessoa. Já havia pagado até mesmo a primeira parcela a essa primeira atriz francesa, que quebrou o contrato sem avisar nada! Uma indelicadeza! É aquela coisa que estava dizendo: a arrogância europeia de uma francesa no Brasil! Ela era uma atriz da Comédie Française, assim como a Béatrice Agenin, que acabou fazendo o papel da Sarah Bernhardt. A Geneviève Casile era loira demais, branca demais! Já tinha percebido isso quando estava fazendo testes com a peruca e a maquiagem. Ela não suportou nada aqui no Brasil! Não se

comunicou comigo direito e estava profundamente incomodada de estar aqui! Não suportava os mosquitos, a comida, mas não achei que ela fosse embora!

Quando voltei à França para tentar encontrar uma outra atriz, fiz uma leitura com a Béatrice Agenin. Depois da leitura, ela me disse: *Minha agente te procura*. Comecei a me sentir novamente como uma índia boliviana, como a Francisca e a Oswalda, as personagens da Miriam Muniz e da Camila Amado em *Amélia*. Fiquei ainda com muito mais vontade de falar desse nosso complexo *latino-americano*! Antes, eu havia feito contato com Isabelle Huppert, Catherine Deneuve, Hanna Schygulla e Vanessa Redgrave, com quem tive um encontro na casa da Ruth Escobar, em São Paulo. Dei uma cópia do roteiro para a Vanessa e ela depois falou que queria fazer o papel. Ficamos nos correspondendo, mas o tempo passou e ela não podia mais esperar! Essas atrizes não se arriscam com diretores que não são europeus e norte-americanos! Nós somos um bando de *cucarachas*! A não ser que seja uma produção milionária do tipo *Anaconda*!

Mas, felizmente, a minha relação com a Béatrice Agenin foi muito boa! Eu tinha sentido isso quando fiz a leitura com ela! No nosso primeiro encontro, pensei: *Acho que por aqui talvez seja*



Béatrice Agenin

possível que dê certo!. No dia seguinte, fomos fazer a leitura na Comédie Française. A Béatrice me disse: *Estudei mais uma cena e gostaria de fazer!* E ela fez a cena lindamente! Cheia de brilho! Como também já tinha me interessado por uma outra atriz francesa, fiquei insegura de acertar logo com ela. Pedi uma hora para pensar. Saí, fui para um botequim e fiquei lá totalmente chapada, tomando um café! Enquanto tomava o café, vi na estante do bar uma garrafa de champanhe! Pensei: *Vou pegar esse champagne, voltar lá e acabar logo com isso!* Tomamos o champanhe e, como estava de partida no dia seguinte, combinei uma data para ela ir ao Brasil experimentar os figurinos. A viagem de volta foi ótima! Voltei feliz e contente!

183

A Béatrice veio ao Brasil numa primeira etapa para ensaiar durante cinco semanas e depois retornou à França por conta dela, porque estava com muita saudade do marido. Depois voltou com ele, que é psiquiatra. Algum tempo depois, quando já estávamos filmando, o marido voltou com a filha para visitá-la durante seis dias.

Além das locações no Rio, *Amélia* foi também filmado no Teatro Santa Isabel, em Recife, e em Conservatória, onde rodamos a parte mineira. Encontramos lá uma fazendinha bacana, com uma paisagem muito bonita de montanhas e

minas d'água. Quando escrevi o roteiro, cismei que as mineiras tinham de trabalhar com captação de água mineral. Comecei a fazer pesquisa e descobri que o pai do Antônio Cândido, que era engenheiro, tinha escrito vários livros sobre captação de água mineral. Marquei um encontro com Antônio Cândido e ele me emprestou os livros que foram muito importantes para a minha pesquisa! Ele foi maravilhoso, muito gentil!

184

Foi uma experiência muito interessante trabalhar com uma atriz francesa como a Béatrice Agenin. Ela tem um sistema muito diferente de se relacionar com o diretor e a personagem. Em primeiro lugar, uma atriz formada na Comédie Française se sente na obrigação de decorar cada fala do texto, com semanas de antecedência! A Béatrice tem um método em que ela pega o roteiro e vai escrevendo páginas e páginas de tudo que ela tem para decorar! É como se ela reescrevesse para a personagem, com a letra dela. E o processo de decorar as falas se dá como se ela fosse ditando aquilo tudo para ela mesma. Quando ela não se lembrava de alguma coisa, dava uma parada e começava a buscar significados. Ela estudou muito mais a sua personagem do que, por exemplo, a Miriam Muniz. Os atores brasileiros não têm esse hábito! Eu me lembro que, durante os ensaios, ela pegava papéis e mais

papéis escritos com a letra dela! Pareciam papiros! Ela enrolava as folhas e sempre as utilizava nos momentos em que ainda não tinha conseguido decorar tudo. Quando era uma cena sem a presença da sua personagem, ela permanecia conosco, quieta, toda vestidinha como Sarah Bernhardt! Eu a via constantemente falando seu texto baixinho. Isso dava a ela muita segurança nos ensaios. E a Miriam Muniz ficava irritadíssima com o método da Béatrice, principalmente porque a Miriam, com seu imenso talento, era a própria encarnação da falta de disciplina! A Miriam gostava da bagunça e da falta de rigor! Detestava decorar o texto como tinha sido escrito! Meu método de trabalho com a Miriam era dizer o texto para ela e ela então repetia. Só que ela repetia já interpretando, com uma maestria tão surpreendente que deixava a Béatrice Agenin de queixo caído! A Miriam pegava a personagem rapidinho, sempre fazendo *performances macunaímicas!* Ela gostava de pegar o bonde andando! Às vezes eu tentava conter a Miriam e ela gritava: *Quero que se dane!* Ela era uma atriz maravilhosa!

185

Minha relação com a Marília Pêra foi muito boa durante as filmagens. Ela fez uma participação especial. A Marília é muito profissional! Ela decora o texto, observa as marcas, economiza



Ana Carolina e Miriam Muniz

as suas energias durante os ensaios para soltar tudo quando a câmara está ligada. Na verdade, o papel era pequeno, não dava para ela espalhar todo aquele imenso talento que tem! A Marília fez uma coisa concentrada, contida, e fez muito bem!

Já a Camila Amado é uma doce criatura, totalmente dedicada à direção e, em muitos momentos, acabava sendo cooptada pelo caos que a Miriam inaugurava no set. A Alice Borges, também uma grande atriz, ficava às vezes mal-humorada quando tinha de segurar as pontas para a Miriam. Tudo no set era em função da Miriam! Tudo! E eu tenho culpa no cartório, porque eu fazia qualquer coisa para trabalhar com a Miriam, que sempre foi muito ciumenta e queria ser o centro de todas as minhas atenções! É aquele lado do ator que quer ser amado de qualquer jeito, incondicionalmente! A Miriam estava sempre exercitando isso e me dava um trabalhão danado! Quando eu falava em francês com a Béatrice Agenin, a Miriam logo reclamava: *Ah, fala português! Ela que se dane!* Mas, por incrível que pareça, a Miriam e a Béatrice se deram muito bem! A Béatrice sempre foi muito cuidadosa com a Miriam e percebeu, desde o primeiro momento em que se conheceram, a excelência da Miriam e sua maestria como atriz.

A Miriam era uma mistura de alguma coisa radioativa com algo explosivo. Quando eu estava irritada por algum motivo, sempre me controlava, porque a Miriam percebia, incorporava a minha irritação e revidava, transformando tudo numa chama de agressividade, exatamente como a sua personagem Francisca! Quando ela não se lembrava do texto, meus dois assistentes ficavam a tarde inteira passando as falas para ela, o que me atrapalhava muito durante as filmagens! Trabalhei muito com planos-sequência e não dava para cortar para fazer depois plano e contraplano.

188 Eu tinha usado dublagem em todos os filmes da trilogia. *Amélia* foi meu primeiro longa com som direto, o que me obrigou a ensaiar muito mais! Antes de filmar, ensaiava tudo cinco, seis vezes! Em *Amélia*, eu repetia no máximo três vezes o mesmo plano, logicamente com a intenção de economizar negativo! Eu me lembro de apenas dois planos que tiveram seis *takes*. Como faço muita decupagem, não preciso ficar repetindo a mesma cena. Sei exatamente o que vou usar na montagem! Essa minha experiência com som direto me mostrou que tudo fica mais limpo durante a filmagem e os atores acabam assimilando muito mais os ensaios. Eles sabem que depois não vai ter jeito! Não vai ter dublagem!

Eles acabam dando o melhor de si. E, diga-se de passagem, dublagem é um pé no saco! Uma coisa terrível! Acho que, hoje em dia, você não encontra mais nenhum ator que se sujeite àquele processo de dublagem. Também não aguentaria! Não aguento mais aquela maneira de trabalhar!

Em *Amélia* mais uma vez trabalhei com o diretor de fotografia Rodolfo Sanches. Adoro trabalhar com ele e, antes de filmar, sempre fazemos várias reuniões para ir pegando subsídios de luz e imagens para perseguir o filme que vamos fazer! Digo para ele: *Estou pensando em fazer um filme assim: claro, escuro, assim e assado, com muita contraluz, não sei mais o quê!* Conversamos tecnicamente durante muito tempo sobre o filme. Ela também trabalhou comigo no meu último filme, *Gregório*, com um orçamento muito apertado e não tínhamos verba para voos muito ousados! Em *Amélia*, eu queria imagens matizadas com partes escuras. Nós nos inspiramos nas pinturas de Rugendas e em muitas imagens do Brasil: aquelas imagens das matas brasileiras com neblinas. Eu queria algo negro na textura, daquele Brasil do século 19! Nas sequências filmadas em Conservatória, naquela mina d'água mineral, colocamos musgos, penduramos samambaias e enfiamos gelo seco nos buracos da terra para criar aquela neblina!

Queimei o dedo de tanto enfiar gelo seco nos buracos! Sou completamente dedicada a esses detalhes! No processo de finalização, procurei *esfriar* o filme durante a primeira revelação num laboratório dos Estados Unidos, ainda sem marcação de luz. Optei por esse esfriamento das cores até um verde mais garrafa e o céu azul claro. Na verdade, eu queria a tonalidade daquelas figuras brasileiras de caderno escolar: a mata com uma tonalidade verde clarinha, o céu azul também bem clarinho e transparente! Eu queria a *Aquarela do Brasil!*

190

Amélia é um filme com figurinos muito sofisticados por causa da diva Sarah Bernhardt. Todas as roupas têm a assinatura da Kalma Murтинho, que é maravilhosa! Mas foi um *deus nos acuda!* Não ficavam prontos nunca! Ela montou um ateliê no local da produção e foi gostando tanto, mas tanto, que não acabava nunca! Uma hora tive que dizer: *Vamos filmar com essa roupa do jeito que está!* A Béatrice Agenin rejeitou apenas um dos figurinos. Ela me disse: *Essa aqui não é roupa de Sarah Bernhardt! É roupa de cortesã!* A Kalma Murтинho ainda tentou convencê-la, mas não houve jeito!

Meus dois assistentes em *Amélia* foram simplesmente maravilhosos: Alberto Giecco e Tiago Borba! O Tiago era a interface entre mim e o

resto da produção. Quando fazemos um filme, precisamos ter muito espaço interno livre porque estamos sendo solicitados o tempo todo por todas as áreas. Só falo diretamente com o chefe de cada equipe, senão não consigo dirigir os atores! Não falo, por exemplo, com o assistente do cenógrafo ou com o assistente de figurino para não ficar me dispersando em conversas com cada membro da equipe. Em cada reunião, só o cabeça da sua área! Aí o meu assistente vai falar com o assistente dele. O Tiago era esse meu homem no meio do campo, que me dava essa cobertura o tempo todo. Os problemas que iam surgindo eram passados para o diretor de produção, para o diretor de platô e para o Tiago, antes de chegar a mim. Já dentro do set, o Alberto Giecco me dava todo tipo de cobertura! Eu só falava de dinheiro no escritório, depois de filmar o último *take* daquele dia!

191

Uma das cenas de que mais gosto em *Amélia* é quando a personagem da Miriam Muniz recita *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias. No colégio onde estudei, líamos Goethe, Cervantes e Victor Hugo, entre tantos autores, sempre na língua original. Eu tinha uma professora de português que se chamava Leila e que, de vez em quando, se irritava, porque ela era uma das poucas pessoas naquele colégio alemão que nos davam aulas

de literatura brasileira. O poema *I-Juca Pirama* ficou na minha cabeça desde aquela época! Às vezes, ela quase chorava nos dizendo: *Vocês ficam aí só lendo Goethe, Racine, Cervantes e os autores brasileiros?*. A professora Leila nos fez ler Gonçalves Dias, Castro Alves, Guimarães Rosa e Machado de Assis, entre muitos outros. Naquele confronto com a Sarah Bernhardt, a personagem da Miriam Muniz mistura *I-Juca Pirama* com Castro Alves, recitando com aquela irreverência colérica característica dessa grande atriz: *E tem mais: Colombo, fecha a porta dos teus mares!* Essas são as duas únicas referências literárias de toda a vida da Francisca, a personagem da Miriam. No filme, não há outras referências literárias!

192

Eu estava obcecada pelas falas da Sarah Bernhardt, principalmente pelo prazer de ouvir a musicalidade da língua francesa, mas também por aquele prazer que a gente vê nos franceses orgulhosos de falar o próprio idioma. Fui pouco a pouco entrando na sonoridade da língua, pensando e escrevendo em francês. É lógico que tudo que escrevi foi num francês macarrônico, mas depois mandei traduzir tudo certinho! Busquei inspiração nessa coisa altiva dos franceses, nesse ar de supremacia! Fui dando uma papagaiada nessa superioridade francesa que

a gente acaba incorporando quando aprende uma língua. Procurei humanizar o mito da Sarah Bernhardt. Essa mulher existiu e devia se queixar de muitas coisas como todo mundo! Em *Amélia*, ela diz: *Por ter criado a cada manhã coisas belas para fazer à noite, fiz inimigos por toda parte!* Acho que a minha grande inspiração foi o meu repertório de inveja da cultura francesa! Inveja da civilização, da cultura, da erudição, da fantasia que projetamos na França! Nós ficamos fantasiando: *Lá as coisas podem acontecer mais facilmente, com muito mais arte e elegância!* Só a gente sabe a luta nossa de cada dia num país como o Brasil! Mas hoje sei que toda luta é igual em qualquer lugar!

193

O que mais ficou em mim de *Amélia* foi o prazer de ter feito um bom trabalho, de ter perseguido esse objetivo! Foi um projeto difícilíssimo, que gostaria de ter feito com mais calma! Calma não, menos aflição! Depois de *Amélia*, pensei que, a partir daquele projeto, a captação seria mais fácil. Mas, de novo, tive a impressão de que estava voltando à estaca zero! É uma coisa horrível! Não sei nem se é injustiça, mas é o sistema de produção e distribuição no Brasil! Depois de algumas conquistas, não podemos passar a vida inteira fazendo tanta força assim! A pressão é muito grande! Acabei colocando o



Sarah no caixão

filme em poucos festivais. Lancei direto e acho importante dizer que *Amélia* foi extremamente mal distribuído pela Riofilme!

Amélia é um filme sobre a incomunicabilidade. Apesar de todos os percalços, foi feito com muito prazer! A equipe era muito coesa e havia sempre um clima de brincadeira! Também adoro o final do filme, quando a Sarah Bernhardt recita *I-Jucá Píramá* em francês e as três mineiras estão vestidas de índias, completamente bêbadas! Era para ser na Ópera em Paris, mas foi filmado no Teatro Municipal do Rio. Acho lindo quando a Sarah Bernhardt se apropria do poema de Gonçalves Dias e aí entra a maravilha das maravilhas que é Pena Branca e Xavantinho! É de chorar de bonito! *Não permita Deus que eu morra sem que eu volte para lá!* Esse final é a legitimidade de nossa identidade! A identidade sempre vence! Macunaíma vence no filme e sempre vencerá! Estamos sempre quase chegando lá! Saí de *Amélia* mais brasileira do que nunca!

Capítulo VI

Gregório de Mattos

Depois dessa celebração da minha identidade brasileira em *Amélia*, fui em busca do homem com quem mais me identifico: Gregório de Mattos! Sempre arrastei uma asa para Gonçalves Dias e para outros poetas brasileiros, assim como sempre me atirei nos braços de Fernando Pessoa! Mas com Gregório a identificação é total! Amo os temas sobre os quais ele escreve: as crônicas da cidade de Salvador, as dores em Coimbra, onde ele estudou, e a juventude em Lisboa! Gregório de Mattos era um tremendo fofoqueiro, que acabava sabendo de tudo, e não tinha o menor pudor de contar tudo a todos! Sendo um pecador nato, Gregório deixou uma obra com poemas de grande tormento religioso! Eu me vejo como uma pecadora e me identifico completamente com ele! A questão sexual é sempre muito escancarada! Há dois lados nos temas sexuais escolhidos por Gregório: a escatologia pura e o amor gentil.

Gregório de Mattos é o marco zero da literatura brasileira! Tudo passa por ali: a poesia, a crônica, toda a literatura brasileira, a Semana de Arte Moderna de 1922, Caetano Veloso, o Tropic-

CRYSTAL
CINEMATOGRÁFICA

apresenta

GREGÓRIO *de* MATTOS

um filme de Ana Carolina

Waly Salomão · Ruth Escobar · Marília Gabriela · Guida Vianna
Virginia Rodrigues · Eliza Lucinda · Rodolfo Bottino · fotografia Rodolfo Sanchez



Cartaz do filme

lismo, enfim, ele é a própria modernidade! É o marco zero da nossa identidade! Macunaíma passa por ele! Macunaíma saiu da costela de Gregório de Mattos! Ele é a origem de tudo! Mais: ele também é o marco zero da questão masculina! O Gregório de Mattos é uma prova de que os homens são emocionantes!

Depois do longo período encharcada da civilização da Sarah Bernhardt, fui atrás do meu amor mais brasileiro e mais profundo! Reli o diário do general Rondon, como uma espécie de sorvete de limão para limpar o paladar da Sarah Bernhardt, e depois me entreguei à poesia de Gregório de Mattos. É engraçado que não me canso de ler a biografia que a Esther Riveiros escreveu sobre o general Rondon! Foi ela quem organizou os seus cadernos. Entre um prato e outro, é o *sorbet* ideal para limpar o paladar e comer o Brasil de colherada!

Amo Gregório de Mattos e gostaria de ter escrito tudo que ele escreveu! Como ele, gostaria de ter mandado todos os meus governantes *arderem-se no fogo do inferno!* Tenho sempre vontade de ler os poemas do Gregório! Decidi encarar esse projeto de frente, sem dinheiro e sem muitos conceitos, com muita garra, vontade e intuição! Terminei *Amélia* em março de 2000, lancei o filme em agosto do mesmo ano e, em outubro de 2001,



Marília Gabriela, Ana Carolina e Wally Salomão

já estava fazendo *Gregório*. Li e reli toda a obra dele, e escrevi o roteiro rapidamente. Fiz uma estrutura de momentos: um dia na vida do poeta, vagas impressões de um dia. Tempo real. No entanto, quem seria o meu Gregório de Mattos?

Fui para casa, me olhei no espelho antes de dormir e fiz um pedido: *Quero hoje sonhar com o homem que pode viver Gregório no cinema!* E sonhei a noite inteira com Wally Salomão andando com aquelas mãos enormes e com aquela bocona imensa que era a própria *boca do inferno* que eu tanto queria! Acordei de manhã e disse para mim mesma: *O filme já está resolvido! Acabaram-se os meus problemas!* Liguei para ele e nada! Wally estava totalmente imune à minha sedução! Depois de mil e uma noites, começou a rolar um perfume quando fui conversar com ele pelo telefone. Marcamos um encontro e ele foi com Adriana Calcanhoto. Inicialmente, ficamos os três num papo meio careca. Eu fazia todas as danças do ventre que conhecia, mas sem colocar foco no assunto do filme! Falei para Adriana Calcanhoto: *Sabe o que eu vou fazer? Vou fazer Wally encarnar Gregório de Mattos no meu filme!* Ela foi minha cúmplice: *Vamos fazer! Vamos fazer!* Aí Wally começou: *Não posso! Não posso!* Eu fui veemente: *Você vai ao meu escritório amanhã de qualquer maneira!*

No dia seguinte, Wally foi ao meu escritório com a mulher dele, a Marta. E ele já estava

desesperado querendo fazer e eu já querendo que ele desistisse! Como diria Santa Teresa de Ávila: *Queria te ver e não te ver! Queria te tocar e não te tocar!* Wally tinha medo de fazer, mas conhecia o Gregório e tinha muito tesão pela sua poesia. Para complicar a minha vida, Wally não me olhava no olho. Eu pensava: *Ele agora vai me castigar! Vai me deixar só! Se ele aceitar, não vai olhar para mim!* Eu tentava entrar cada vez mais no foco dele, pensando: *Ele vai pegar o papel! Vai viver Gregório no meu filme, mas vai ficar relutando o tempo todo!*

202

Ele só topou no dia seguinte. Finalmente fechamos o contrato! Dez dias de trabalho antes de começar a filmagem. Isso foi em setembro de 2001, e comecei a filmar em outubro. Dei uma passada rápida em São Paulo, fechei uns últimos detalhes de produção e fui ensaiar com ele. O meu grande gol foi ter convidado Wally Salomão para encarnar Gregório! No início, fiquei um pouco desconfiada, porque achava Wally mais delicado do que Gregório, mas ele tinha a picardia que eu queria no filme. O que eu precisava fazer era colocar um pouco de perfume de azeite extravirgem! O Wally era muito condimentado! Quando o convidei, ele me disse: *Acho que não sei fazer!* Também fiquei insegura: *É verdade! Acho que você não sabe fazer mesmo!*, eu disse para ele.

De manhã bem cedo, lá estávamos eu e Wally no Jardim Botânico do Rio. A gente ficava andando e ele falava as poesias do Gregório. Eu, com um livro, e ele, com outro. Ficamos nessa brincadeira no Jardim Botânico uns 15 dias, todos os dias! Eu fazia uma coisa meio didática com ele. Queria que Wally se acostumasse comigo. Eu andava de frente para ele e ele não me olhava nos olhos! De repente, eu falava: *Vira pra cá!* E ele virava! Olhava para ele, como se eu fosse à câmara! Eu dizia: *Mais pra cá! Olha pra lá! Olha direto nos meus olhos!* E ele obedecia!

Começamos a ensaiar e sempre procurava deixá-lo mais e mais acalorado com as poesias do Gregório! Eu decorava os poemas junto com ele e dizia: *Fala! Fala mais! Fala pra mim! Mais! Grita mais!* Foi sendo criada uma atmosfera de grande encantamento entre nós dois! No entanto, faltando um dia para acabar as filmagens, o encanto se quebrou! Nós percorremos todo o arco do encantamento, que, como em contos infantis, sempre se quebra antes do fim. Como eu pedia para ele repetir os poemas diversas vezes, de vez em quando ele ficava perturbadíssimo! O Wally teve que decorar cerca de 40 poemas do Gregório. Ele foi extraordinário! Fiz uma seleção de tudo que eu gostava e peguei os melhores trechos. Depois fui estruturando os poemas na



Ruth Escobar e Wally Salomão

arquitetura de um dia na vida do Gregório, como já comentei: ele menino, os estudos em Portugal, as tragédias na vida dele. Na verdade, na escolha dos poemas, fui dividindo tudo por assunto. Por exemplo: o poder, a religião, a fé, o cotidiano, o sexo, etc. No que diz respeito aos poemas escatológicos, deixei apenas dois: os mais *suaves*.

Foram 17 dias de filmagem na Fortaleza de Santa Cruz, em Niterói, com uma equipe mínima! Como já disse, trabalhei mais uma vez com meu amigo Rodolfo Sanchez como diretor de fotografia e com Alberto Gieco, meu assistente. Uma equipe bem magrinha! Inventamos até uma grua! O filme era para ser feito em vídeo digital, mas acabamos optando por negativo em preto e branco. Fizemos a marcação de luz com um técnico cubano, o Carlos, que estava acostumado a processar filme em preto e branco para dar o máximo de contraste em todo o material. *Gregório* acabou ficando com uma tonalidade amarelada, com aquela cor de documentos antigos. A textura que eu estava buscando era aquela cor de papel velho da marinha portuguesa.

Na Fortaleza de Santa Cruz, fui em busca daqueles muros de Salvador, o lado colonial da cidade, aqueles conventos, igrejas, as sombras e o sol forte de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Sol causticante e sombras bem escuras! Gregório

não tem meio-termo! Quando está apaixonado, ele é meio ridículo, delicadamente ridículo, uma coisa meio portuguesa, meio boçal! Quanto mais a gente fica impregnada do Gregório, mais descobre que ele é um daqueles talentos boçais! Ficava pensando: *Como um cara tão forte conseguia escrever tão bem, utilizando palavras tão precisas e maravilhosas?*

206

Antes mesmo de começar as filmagens, descobrimos que havíamos escolhido a câmera errada para o que queríamos. Tanto eu quanto o Rodolfo somos de uma época em que o item *facilidade* não costuma bater à nossa porta! Mas, como tínhamos alugado a câmera, uma Panavision, por um preço excelente, abaixo até mesmo do preço de uma câmera digital, o barato acabou saindo caro! Nós precisávamos de uma câmera leve, com a qual o fotógrafo poderia andar, deitar no chão e se locomover. Eu queria muitas sequências com câmera na mão! Tivemos que improvisar uma *steady-cam* à galega, ou seja, com pedaços de sarrafo, madeira e tiras de elástico. Foi uma aventura cinematográfica formidável! E ficou lindo! A câmera respira! O filme acabou ficando ainda mais barroco exatamente porque a câmera dá voltas e volteios!

Para sustentar essa estrutura dramática de um dia na vida do Gregório, precisei criar perso-



Ruth Escobar e Ana Carolina



Ruth Escobar

nagens como o amigo, vivido pelo Rodolfo Bottino, e as três abadessas interpretadas pela Guida Viana, Ruth Escobar e Marília Gabriela. A Marília também faz a narração do filme com trechos tirados dos poemas do Gregório. A minha querida amiga Ruth Escobar está irresistível na pele daquela portuguesa, a abadessa-mor! Depois convidei a cantora Virgínia Rodrigues para fazer uma participação especial. Na verdade, tinha mandado uma carta para Caetano Veloso convidando-o para fazer a música do filme e também uma participação especial. Até hoje não sei se essa carta chegou às mãos do Caetano! Liguei então para Salvador e convidei essa cantora maravilhosa que é a Virgínia Rodrigues! Pedi que ela viesse cinco dias antes das filmagens. Perguntei: *Você já filmou?* Ela me disse: *Não, nunca filmei!* Falei: *Juntas vamos musicar alguns poemas do Gregório de Mattos pra você cantar!*

209

Ela chegou e ficou hospedada no nosso hotel. Todos os dias, ela dava uma passada nas filmagens depois do almoço. A Virgínia é uma pessoa muito doce! Baianamente maravilhosa! Toda perfumada! Ela não ficava pouco tempo na Fortaleza de Santa Cruz porque ventava muito e a voz podia ser prejudicada. Quando eu chegava da filmagem, ia direto para o quarto dela e ficávamos escolhendo os poemas do Gregório. Ela

me perguntava: *Mas como é que eu vou cantar?* Eu respondia: *Tudo que você tem que fazer é pensar em percussão! Por favor, cante sem pensar em melodia!*. E fomos pouco a pouco criando a participação dela no filme. Que é ritmo e voz!

Acho que *Gregório* foi a minha primeira tentativa de entrar realmente no universo masculino! Em todos os meus filmes anteriores, criei grandes papéis femininos, mas os personagens masculinos sempre foram tipos. Entrei na onda do *Gregório de Mattos*, e procurei me lambuzar da sua masculinidade! Principalmente da sua ambiguidade! As personagens das abadessas são uma licença poética. Gostei muito de fazer porque foi uma equipe de amigos! Era uma equipe de férias em Niterói! O Rodolfo Sanchez às vezes me dizia: *Estou perdendo o foco! Não tem mais foco!* Eu dizia: *Não tem importância! Continua rodando!* Fiz *Gregório* com muita liberdade! Se fosse em outra época, eu ia logo gritar: *Corta! Corta! A imagem está sem foco!* Mas, em *Gregório*, tudo foi diferente!

Depois de me deter bastante na condição feminina, acho importante para mim, como horizonte dramático, entrar no universo masculino! No mundo em que vivemos, a gente continua vendo e ouvindo expressões artísticas em sua maioria assinadas por homens. Na música clássica, os



Marília Gabriela

compositores são todos homens! Na literatura, a escrita é dos homens! Na poesia, a grande maioria é homem! Eles continuam tendo a hegemonia autoral! Nos dias de hoje, me expressar através de um homem pode ser uma experiência muito interessante! Em *Gregório*, foi a minha primeira vez! E não deveria ter sido, porque os homens falam e calam dentro de mim! Isso não é de hoje! Tocar percussão foi a forma masculina que encontrei de me expressar musicalmente! Os homens são e sempre foram fiéis aos seus desejos! O homem obedece mais ao seu instinto e isso é revolucionário!

Índice

No Passado Está a História do Futuro	5
Coleção Aplauso	7
Introdução	11
Ana Carolina Teixeira Soares – Cineasta Brasileira	19
Mar de Rosas	59
Das Tripas Coração	91
Sonha de Valsa	123
Amélia	157
Gregório de Mattos	197

Crédito das Fotografias

Fotos do filme *Amélia* - para Photo Still by Vantoen Pereira Jr. / Divulgação.

Fotos do filme *Sonho de Valsa* - Airton Magalhães - Pessoal / Divulgação

Fotos do filme *Mar de Rosas* - Acervo Pessoal / Divulgação

Fotos do filme *Das Tripas Coração* - Acervo Pessoal / Divulgação

Demais fotos pertencem ao acervo de Ana Carolina

A despeito dos esforços de pesquisa empreendidos pela Editora para identificar a autoria das fotos expostas nesta obra, parte delas não é de autoria conhecida de seus organizadores.

Agradecemos o envio ou comunicação de toda informação relativa à autoria e/ou a outros dados que porventura estejam incompletos, para que sejam devidamente creditados.

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma

Alain Fresnot

Agostinho Martins Pereira – Um Idealista

Máximo Barro

Alfredo Sternheim – Um Insólito Destino

Alfredo Sternheim

O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias

Roteiro de Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger

Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro

Luiz Carlos Merten

Antonio Carlos da Fontoura – Espelho da Alma

Rodrigo Murat

Ary Fernandes – Sua Fascinante História

Antônio Leão da Silva Neto

O Bandido da Luz Vermelha

Roteiro de Rogério Sganzerla

Batismo de Sangue

Roteiro de Dani Patarra e Helvécio Ratton

Bens Confiscados

Roteiro comentado pelos seus autores Daniel Chaia e Carlos Reichenbach

Braz Chediak – Fragmentos de uma Vida

Sérgio Rodrigo Reis

Cabra-Cega

Roteiro de Di Moretti, comentado por Toni Venturi e Ricardo Kauffman

O Caçador de Diamantes

Roteiro de Vittorio Capellaro, comentado por Máximo Barro

Carlos Coimbra – Um Homem Raro

Luiz Carlos Merten

Carlos Reichenbach – O Cinema Como Razão de Viver

Marcelo Lyra

A Cartomante

Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis

Casa de Meninas

Romance original e roteiro de Inácio Araújo

O Caso dos Irmãos Naves

Roteiro de Jean-Claude Bernardet e Luis Sérgio Person

O Céu de Suely

Roteiro de Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias

Chega de Saudade

Roteiro de Luiz Bolognesi

Cidade dos Homens

Roteiro de Elena Soárez

Como Fazer um Filme de Amor

Roteiro escrito e comentado por Luiz Moura e José Roberto Torero

O Contador de Histórias

Roteiro de Luiz Villaça, Mariana Veríssimo, Maurício Arruda e José Roberto Torero

Críticas de B.J. Duarte – Paixão, Polêmica e Generosidade

Luiz Antonio Souza Lima de Macedo

Críticas de Edmar Pereira – Razão e Sensibilidade

Org. Luiz Carlos Merten

***Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de invenção:
Os Anos do São Paulo Shimbun***

Org. Alessandro Gamo

***Críticas de Luiz Geraldo de Miranda Leão –
Analisando Cinema: Críticas de LG***

Org. Aurora Miranda Leão

Críticas de Ruben Biáfora – A Coragem de Ser

Org. Carlos M. Motta e José Júlio Spiewak

De Passagem

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Desmundo

Roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui

Djalma Limongi Batista – Livre Pensador

Marcel Nadale

Dogma Feijoadá: O Cinema Negro Brasileiro

Jeferson De

Dois Córregos

Roteiro de Carlos Reichenbach

A Dona da História

Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

Os 12 Trabalhos

Roteiro de Cláudio Yosida e Ricardo Elias

Estômago

Roteiro de Lusa Silvestre, Marcos Jorge e Cláudia da Natividade

Feliz Natal

Roteiro de Selton Mello e Marcelo Vindicatto

Fernando Meirelles – Biografia Prematura

Maria do Rosário Caetano

Fim da Linha

Roteiro de Gustavo Steinberg e Guilherme Werneck; Storyboards de Fábio Moon e Gabriel Bá

Fome de Bola – Cinema e Futebol no Brasil

Luiz Zanin Oricchio

Francisco Ramalho Jr. – Éramos Apenas Paulistas

Celso Sabadin

Geraldo Moraes – O Cineasta do Interior

Klecius Henrique

Guilherme de Almeida Prado – Um Cineasta Cinéfilo

Luiz Zanin Oricchio

Helvécio Ratton – O Cinema Além das Montanhas

Pablo Villaça

O Homem que Virou Suco

Roteiro de João Batista de Andrade, organização de Ariane Abdallah e Newton Cannito

Ivan Cardoso – O Mestre do Terrir

Remier

João Batista de Andrade – Alguma Solidão e Muitas Histórias

Maria do Rosário Caetano

Jorge Bodanzky – O Homem com a Câmera

Carlos Alberto Mattos

José Antonio Garcia – Em Busca da Alma Feminina

Marcel Nadale

José Carlos Burle – Drama na Chanchada

Máximo Barro

Liberdade de Imprensa – O Cinema de Intervenção

Renata Fortes e João Batista de Andrade

Luiz Carlos Lacerda – Prazer & Cinema

Alfredo Sternheim

Maurice Capovilla – A Imagem Crítica

Carlos Alberto Mattos

Mauro Alice – Um Operário do Filme

Sheila Schwarzman

Máximo Barro – Talento e Altruísmo

Alfredo Sternheim

Miguel Borges – Um Lobisomem Sai da Sombra

Antônio Leão da Silva Neto

Não por Acaso

Roteiro de Philippe Barcinski, Fabiana Werneck Barcinski
e Eugênio Puppo

Narradores de Javé

Roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

Olhos Azuis

Argumento de José Joffily e Jorge Duran
Roteiro de Jorge Duran e Melanie Dimantas

Onde Andará Dulce Veiga

Roteiro de Guilherme de Almeida Prado

Orlando Senna – O Homem da Montanha

Hermes Leal

Pedro Jorge de Castro – O Calor da Tela

Rogério Menezes

Quanto Vale ou É por Quilo

Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi

Ricardo Pinto e Silva – Rir ou Chorar

Rodrigo Capella

Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente

Neusa Barbosa

Salve Geral

Roteiro de Sergio Rezende e Patrícia Andrade

O Signo da Cidade

Roteiro de Bruna Lombardi

Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto

Rosane Pavam

Viva-Voz

Roteiro de Márcio Alemão

Vladimir Carvalho – Pedras na Lua e Pelejas no Planalto

Carlos Alberto Mattos

Vlado – 30 Anos Depois

Roteiro de João Batista de Andrade

Zuzu Angel

Roteiro de Marcos Bernstein e Sergio Rezende

Série Cinema

Bastidores – Um Outro Lado do Cinema

Elaine Guerini

Série Ciência & Tecnologia

Cinema Digital – Um Novo Começo?

Luiz Gonzaga Assis de Luca

A Hora do Cinema Digital – Democratização e Globalização do Audiovisual

Luiz Gonzaga Assis De Luca

Série Crônicas

Crônicas de Maria Lúcia Dahl – O Quebra-cabeças

Maria Lúcia Dahl

Série Dança

Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo – Dança Universal

Sérgio Rodrigo Reis

Série Música

Maestro Diogo Pacheco – Um Maestro para Todos

Alfredo Sternheim

Rogério Duprat – Ecletismo Musical

Máximo Barro

Sérgio Ricardo – Canto Vadio

Eliana Pace

Wagner Tiso – Som, Imagem, Ação

Beatriz Coelho Silva

Série Teatro Brasil

Alcides Nogueira – Alma de Cetim

Tuna Dwek

Antenor Pimenta – Circo e Poesia

Danielle Pimenta

Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral

Alberto Guzik

Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Ofício

Org. Carmelinda Guimarães

Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e Uma Paixão

Org. José Simões de Almeida Júnior

Federico Garcia Lorca – Pequeno Poema Infinito

Antonio Gilberto e José Mauro Brant

Ilo Krugli – Poesia Rasgada

Ieda de Abreu

João Bethencourt – O Locatário da Comédia

Rodrigo Murat

José Renato – Energia Eterna

Hersch Basbaum

Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher

Eliana Pace

Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílab

Adélia Nicolete

Maurice Vaneau – Artista Múltiplo

Leila Corrêa

Renata Palottini – Cumprimenta e Pede Passagem

Rita Ribeiro Guimarães

Teatro Brasileiro de Comédia – Eu Vivi o TBC

Nydia Licia

O Teatro de Abílio Pereira de Almeida

Abílio Pereira de Almeida

O Teatro de Aimar Labaki

Aimar Labaki

O Teatro de Alberto Guzik

Alberto Guzik

O Teatro de Antonio Rocco

Antonio Rocco

O Teatro de Cordel de Chico de Assis

Chico de Assis

O Teatro de Emílio Boechat

Emílio Boechat

***O Teatro de Germano Pereira – Reescrevendo
Clássicos***

Germano Pereira

O Teatro de José Saffioti Filho

José Saffioti Filho

***O Teatro de Alcides Nogueira – Trilogia: Ópera
Joyce – Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso –
Pólvora e Poesia***

Alcides Nogueira

***O Teatro de Ivam Cabral – Quatro textos para um tea-
tro veloz: Faz de Conta que tem Sol lá Fora – Os Cantos
de Maldoror – De Profundis – A Herança do Teatro***

Ivam Cabral

***O Teatro de Noemi Marinho: Fulaninha e Dona
Coisa, Homeless, Cor de Chá, Plantonista Vilma***

Noemi Marinho

Teatro de Revista em São Paulo – De Pernas para o Ar

Neyde Veneziano

***O Teatro de Samir Yazbek: A Entrevista –
O Fingidor – A Terra Prometida***

Samir Yazbek

O Teatro de Sérgio Roveri

Sérgio Roveri

***Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda – Quatro Décadas
em Cena***

Ariane Porto

Série Perfil

Analy Alvarez – De Corpo e Alma

Nicolau Radamés Creti

Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo

Tania Carvalho

Arllete Montenegro – Fé, Amor e Emoção

Alfredo Sternheim

Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros

Rogério Menezes

Berta Zemel – A Alma das Pedras

Rodrigo Antunes Corrêa

Bete Mendes – O Cão e a Rosa

Rogério Menezes

Betty Faria – Rebelde por Natureza

Tania Carvalho

Carla Camurati – Luz Natural

Carlos Alberto Mattos

Cecil Thiré – Mestre do seu Ofício

Tania Carvalho

Celso Nunes – Sem Amarras

Eliana Rocha

Cleyde Yaconis – Dama Discreta

Vilmar Ledesma

David Cardoso – Persistência e Paixão

Alfredo Sternheim

Débora Duarte – Filha da Televisão

Laura Malin

Denise Del Vecchio – Memórias da Lua

Tuna Dwek

Elisabeth Hartmann – A Sarah dos Pampas

Reinaldo Braga

Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida

Maria Leticia

Emilio Di Biasi – O Tempo e a Vida de um Aprendiz

Erika Riedel

Etty Fraser – Virada Pra Lua

Vilmar Ledesma

***Ewerton de Castro – Minha Vida na Arte:
Memória e Poética***

Reni Cardoso

Fernanda Montenegro – A Defesa do Mistério

Neusa Barbosa

Fernando Peixoto – Em Cena Aberta

Marília Balbi

Geórgia Gomide – Uma Atriz Brasileira

Eliana Pace

Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar

Sérgio Roveri

Glauco Mirko Laurelli – Um Artesão do Cinema

Maria Angela de Jesus

Ilka Soares – A Bela da Tela

Wagner de Assis

Irene Ravache – Caçadora de Emoções

Tania Carvalho

Irene Stefania – Arte e Psicoterapia

Germano Pereira

Isabel Ribeiro – Iluminada

Luis Sergio Lima e Silva

Isolda Cresta – Zozô Vulcão

Luis Sérgio Lima e Silva

Joana Fomm – Momento de Decisão

Vilmar Ledesma

John Herbert – Um Gentleman no Palco e na Vida

Neusa Barbosa

Jonas Bloch – O Ofício de uma Paixão

Nilu Lebert

Jorge Loredo – O Perigote do Brasil

Cláudio Fragata

José Dumont – Do Cordel às Telas

Klecius Henrique

Leonardo Villar – Garra e Paixão

Nydia Licia

Lília Cabral – Descobrimdo Lília Cabral

Analu Ribeiro

Lolita Rodrigues – De Carne e Osso

Eliana Castro

Louise Cardoso – A Mulher do Barbosa

Vilmar Ledesma

Marcos Caruso – Um Obstinado

Eliana Rocha

Maria Adelaide Amaral – A Emoção Libertária

Tuna Dwek

Marisa Prado – A Estrela, O Mistério

Luiz Carlos Lisboa

Mauro Mendonça – Em Busca da Perfeição

Renato Sérgio

Miriam Mehler – Sensibilidade e Paixão

Vilmar Ledesma

Naum Alves de Souza: Imagem, Cena, Palavra

Alberto Guzik

Nicette Bruno e Paulo Goulart – Tudo em Família

Elaine Guerrini

Nívea Maria – Uma Atriz Real

Mauro Alencar e Eliana Pace

Niza de Castro Tank – Niza, Apesar das Outras

Sara Lopes

Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador

Teté Ribeiro

Paulo José – Memórias Substantivas

Tania Carvalho

Paulo Hesse – A Vida Fez de Mim um Livro e Eu Não Sei Ler

Eliana Pace

Pedro Paulo Rangel – O Samba e o Fado

Tania Carvalho

Regina Braga – Talento é um Aprendizado

Marta Góes

Reginaldo Faria – O Solo de Um Inquieto

Wagner de Assis

Renata Fronzi – Chorar de Rir

Wagner de Assis

Renato Borghi – Borghi em Revista

Élcio Nogueira Seixas

Renato Consorte – Contestador por Índole

Eliana Pace

Rolando Boldrin – Palco Brasil

Ieda de Abreu

Rosamaria Murtinho – Simples Magia

Tania Carvalho

Rubens de Falco – Um Internacional Ator Brasileiro

Nydia Licia

Ruth de Souza – Estrela Negra

Maria Ângela de Jesus

Sérgio Hingst – Um Ator de Cinema

Máximo Barro

Sérgio Viotti – O Cavalheiro das Artes

Nilu Lebert

Silnei Siqueira – A Palavra em Cena

Ieda de Abreu

Silvio de Abreu – Um Homem de Sorte

Vilmar Ledesma

Sônia Guedes – Chá das Cinco

Adélia Nicolete

Sonia Maria Dorce – A Queridinha do meu Bairro

Sonia Maria Dorce Armonia

Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodriguiana?

Maria Thereza Vargas

Stênio Garcia – Força da Natureza

Wagner Assis

Suely Franco – A Alegria de Representar

Alfredo Sternheim

Tatiana Belinky – ... E Quem Quiser Que Conte Outra

Sérgio Roveri

Theresa Amayo – Ficção e Realidade

Theresa Amayo

Tony Ramos – No Tempo da Delicadeza

Tania Carvalho

Umberto Magnani – Um Rio de Memórias

Adélia Nicolete

Vera Holtz – O Gosto da Vera

Analu Ribeiro

Vera Nunes – Raro Talento

Eliana Pace

Walderez de Barros – Voz e Silêncios

Rogério Menezes

Walter George Durst – Doce Guerreiro

Nilu Lebert

Zezé Motta – Muito Prazer

Rodrigo Murat

Especial

Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso

Wagner de Assis

Av. Paulista, 900 – a História da TV Gazeta

Elmo Francfort

Beatriz Segall – Além das Aparências

Nilu Lebert

Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos

Tania Carvalho

Célia Helena – Uma Atriz Visceral

Nydia Licia

*Charles Möeller e Claudio Botelho – Os Reis dos
Musicais*

Tania Carvalho

Cinema da Boca – Dicionário de Diretores

Alfredo Sternheim

Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira

Antonio Gilberto

Eva Todor – O Teatro de Minha Vida

Maria Angela de Jesus

Eva Wilma – Arte e Vida

Edla van Steen

*Gloria in Excelsior – Ascensão, Apogeu e Queda do
Maior Sucesso da Televisão Brasileira*

Álvaro Moya

Lembranças de Hollywood

Dulce Damasceno de Britto, organizado por Alfredo Sternheim

Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida

Warde Marx

Mazzaropi – Uma Antologia de Risos

Paulo Duarte

Ney Latorraca – Uma Celebração

Tania Carvalho

***Odorico Paraguaçu: O Bem-amado de Dias
Gomes – História de um Personagem Larapista e
Maquiavelento***

José Dias

Raul Cortez – Sem Medo de se Expor

Nydia Licia

Rede Manchete – Aconteceu, Virou História

Elmo Francfort

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte

Nydia Licia

Tônia Carrero – Movida pela Paixão

Tania Carvalho

TV Tupi – Uma Linda História de Amor

Vida Alves

Victor Berbara – O Homem das Mil Faces

Tania Carvalho

***Walmor Chagas – Ensaio Aberto para Um Homem
Indignado***

Djalma Limongi Batista

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**

Morcazel, Evaldo

Ana Carolina Teixeira Soares: cineasta brasileira / Evaldo Morcazel — São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

236p. : Il. — (Coleção Aplauso. Série perfil / Coordenador geral Rubens Ewald Filho).

ISBN 978-85-7060-936-6

1. Cineastas brasileiros 2. Cinema - Brasil 3. Soares, Ana Carolina Teixeira, 1949 I. Ewaldo Filho, Rubens. II. Título. III. Série.

CDD 791.092

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Cineastas : Biografia 791.092

Proibida reprodução total ou parcial sem autorização
prévia do autor ou dos editores
Lei nº 9.610 de 19/02/1998

Foi feito o depósito legal
Lei nº 10.994, de 14/12/2004

Impresso no Brasil / 2010

Todos os direitos reservados.

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Rua da Mooca, 1921 Mooca
03103-902 São Paulo SP
www.imprensaoficial.com.br/livraria
livros@imprensaoficial.com.br
SAC 0800 01234 01
sac@imprensaoficial.com.br

Coleção Aplauso Série Perfil

Coordenador Geral	Rubens Ewald Filho
Coordenador Operacional e Pesquisa Iconográfica	Marcelo Pestana
Projeto Gráfico	Carlos Cirne
Editor Assistente	Claudio Erlichman
Assistente	Karina Vernizzi
Editoração	Fátima Consales
	Fernanda Buccelli
Tratamento de Imagens	José Carlos da Silva
Revisão	Dante Pascoal Corradini

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90 g/m²

Papel capa: Triplex 250 g/m²

Número de páginas: 236

Editoração, CTP, impressão e acabamento:
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

*Nesta edição, respeitou-se o novo
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa*

Coleção *Aplauso* | em todas as livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/livraria

Ana Carolina (Teixeira Soares) é uma das mais famosas e queridas diretoras do cinema brasileira, autora de uma obra pessoal e de grande influencia, que pela primeira vez é apresentada em livro depoimento, realizado pelo jornalista, dramaturgo e também diretor Evaldo Mocarzel. Com humor e muita sinceridade, Ana recorda sua formação profissional.



Cursou a faculdade de Medicina (Departamento de Fisioterapia, com especialização em Paralisia Cerebral). Também foi aluna de Ciências Sociais da PUC e estudou Cinema na Escola Superior de Cinema São Luís. Foi continuísta de Walter Hugo Khouri em *As Amorasas*. Trabalhou como documentarista e estreou no longa com um filme do gênero, *Getúlio Vargas*. Mas ficou conhecida por uma trilogia: *Mar de Rosas*, *Das Tripas Coração* e *Sonho de Valsa*. Uma obra fascinante que ela decifra e analisa neste livro, que é mais um lançamento da Coleção Aplauso da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo no seu trabalho de resgate e preservação da memória cultural do Brasil



ISBN 978-85-7060-936-6



9 788570 160936 6