



POR UMA TEORIA COMPARTILHADA

IDEIAS, PROCESSOS E PRÁTICAS DE CINEASTAS

Andréa C. Scansani
Jamer Guterres de Mello
(Orgs)

Este livro surge do encontro de pesquisadores e pesquisadoras com um interesse em comum nos estudos em Cinema: a necessidade de olharmos para a teoria como algo dinâmico e que pode ser empreendida a partir de outros aspectos da criação que não exclusivamente o filme. Focar em um ponto de vista como o processo de criação e/ou o pensamento de cineastas tem se mostrado um caminho valioso que não elimina o diálogo com as teorias consolidadas do cinema. Este exercício epistêmico propicia um estreitamento e, quiçá, a supressão da distância entre a teoria e a prática por meio de propostas que se dedicam a olhar de modo equivalente para os dois lados de uma mesma moeda. Este volume apresenta, portanto, um conjunto de textos que desenvolvem a busca por uma teoria compartilhada com quem atua na elaboração desta arte modelada por longos processos coletivos de criação e nos coloca o desafio de desvendar as teorias implícitas do fazer, mesmo que estas se apresentem em caráter transitório e nos encaminhem a novos movimentos epistemológicos. Sendo assim, a presente publicação se organiza a partir de três movimentos de análise. Um primeiro: “Palavras, processos e pensamentos dos cineastas”, que prioriza o diálogo direto com os realizadores, no qual a entrevista ocupa um lugar de destaque e fornece elementos importantes para a construção conjunta do pensamento; um segundo: “Os filmes pensam seus cineastas”, que olha para o objeto cinematográfico como um espaço de elaboração crítica; e um terceiro: “Cinema lato sensu: permanências e dinâmicas de sua materialidade”, que aposta no potencial teórico-cinematográfico a partir da sua constituição moldada por imagens e sons e do diálogo que se expande no encontro com outras artes.



editora *fi*.org



POR UMA TEORIA COMPARTILHADA

IDEIAS, PROCESSOS E PRÁTICAS DE CINEASTAS

Organizadores

Andréa C. Scansani
Jamer Guterres de Mello



rede de pesquisa

**teoria de
cineastas**

Diagramação: Marcelo Alves

Capa: Gabrielle do Carmo

Fotografia / Imagem de Capa: *Raccolti da Torino*, 2020. Cianotipia de Andréa C. Scansani.

Revisão: Os autores



A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilhual 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P832 Por uma teoria compartilhada: ideias, processos e práticas de cineastas [recurso eletrônico] / Andréa C. Scansani e Jamer Guterres de Mello (orgs.).
Cachoeirinha : Fi, 2023.

331p.

ISBN 978-65-85725-53-8

DOI 10.22350/9786585725538

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Cinema – Cineastas – Teoria. I. Scansani, Andréa C. II. Mello, Jamer Guterres de.

CDU 791.1/6-51

Catalogação na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023

1

FILMAR A SERVIÇO DO MAL-ESTAR: ENTREVISTA COM A CINEASTA ANA CAROLINA

*Beatriz Vasconcelos*¹

*Bruno Leites*²

*Cristiane Wosniak*³

*Eduardo Baggio*⁴

*Marcelo Carvalho*⁵

Autora de alguns dos grandes filmes da história do cinema brasileiro como *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982), *Sonho de valsa* (1987) e *Amélia* (2000), Ana Carolina Soares é uma cineasta incontornável em nossa cinematografia. Com uma obra que transita entre a ficção e o documentário, Ana Carolina coleciona prêmios em sua carreira, como o de melhor filme nacional, melhor diretora e melhor argumento para *Mar de rosas* (prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte em 1979) e melhor diretora por *Das tripas coração* (no Festival de Gramado de 1983). Seu mais recente filme, *Paixões recorrentes*, foi

¹ Doutora, professora do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba II / Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba. Contato: beatriz.vasconcelos@unespar.edu.br

² Doutor, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Contato: bruno.leites@ufrgs.br

³ Doutora, professora do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba II / Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba. Contato: cristiane.wosniak@unespar.edu.br

⁴ Doutor, professor do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba II / Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba. Contato: eduardo.baggio@unespar.edu.br

⁵ Doutor, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba. Contato: marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br

lançado em 2022. A diretora nos concedeu esta entrevista após o *I Encontro do ST Teoria de Cineastas*, no dia 06 de abril de 2019, na qual aborda diversos aspectos de sua carreira e de sua relação com o cinema.

Teoria de Cineastas: Como você entrou para o cinema?

Ana Carolina: Eu era uma pessoa perdida na vida, muito perdida. Entrei na USP para fazer fisioterapia, uma faculdade boa. E fiz uma especialização boa, me especializei em paralisia cerebral, tive bolsa. Fui trabalhar com isso, mas, de repente, falei: “não tá rolando”. Tinha uma certa urgência de resolver, fiz vestibular para a Escola de Cinema, já era o sexto vestibular. Todo verão eu fazia vestibular. Quando entrei na Escola de Cinema, não era novidade pra mim, mas tinha professores espetaculares naquele momento. Espetaculares! Anatol Rosenfeld, Décio Pignatari, Flávio Mota, Jean Claude Bernardet, Paulo Emílio Sales Gomes, achei aquilo muito lindo, muito lindo!

TC: Com relação aos seus filmes iniciais, você identifica um diálogo, por exemplo, com os filmes do Geraldo Sarno nos quais você tinha trabalhado?

AC: Hoje eu sou grande amiga do Geraldo, eu o considero um parceiro. Mas a turma de documentaristas fala assim: “Não me venha com novidade”; “documentário tem que ser esclarecedor”; “você tem que falar sobre”. Eu não falo sobre, falo *sob*, porque eu estou *sob*. Estou sob a condição feminina, estou sob a condição de imigrante. Estou sob várias condições difíceis. Fiz o *Getúlio Vargas* (1974) apaixonadamente. Tinha paixão por aquele material. Quando exibí o *Getúlio* pela primeira vez no Rio de Janeiro, na minha frente tinha o Hélio Silva, professor de história, o Octavio Ianni, o Fernando Henrique Cardoso, a USP toda. Aí todo mundo: “você não falou disso, disso, disso”. Aí eu falei: “mas eu não tenho obrigação de falar disso, não estou fazendo filme pra

esclarecer, estou fazendo filme pra sentir”. Para esclarecer existe o professor. Não vou esclarecer é nada, eu vou sentir.

TC: Mas você tinha uma maneira de pensar que era diferente da deles. Qual era a diferença?

AC: Eles eram homens de uma outra geração, eles saíram da universidade mais de 10 anos antes de mim, então era uma formação mais rígida. Documentaristas nordestinos, eles eram mais comportados do que eu, eu tinha outra origem. Eu vinha de uma família de imigrantes anarquistas cujos valores não eram os valores de famílias nordestinas que migravam para São Paulo. Já era atípica antes, vinha de uma família austera e anarquista espanhola. Vou para um colégio alemão no pós-guerra: ali deu um choque, um curto-circuito qualquer. Você não tem lugar no mundo se você não conquistar um território pessoal imenso para poder agir. Era extremamente alegre e silenciosa. Acho que isso ajudou também, porque, para mim, era uma alegria ficar ao lado daqueles cineastas, fazendo coisas. Eu passava despercebida até, entendeu? Era um jeito de ser alegre e de ser feliz. É mais simples do que você está pensando. Eu queria ser feliz, não é simples?

TC: Você diz que passava despercebida, pode explicar?

AC: Fui para um festival de diretores em Tóquio. Não era um festival, era um encontro. Em um almoço, tinha diretor brasileiro, francês, alemão, muitos diretores japoneses e só tinha eu de mulher. O olhar deles, como se fosse uma câmera, passava e não me enquadrava. Mexia a cabeça para ver se enquadrava o olhar: não tinha olhar na minha direção. E, no entanto, eu era uma pessoa de honra, entendeu? Imobilizada ali. Você fica imobilizado, você põe um alfinete na borboleta e ela fica lá. “Que linda! Blá-blá-blá, maravilha, mas nós homens estamos conversando aqui, entendeu”? É o poder do macho!

TC: Isso que você diz é negado o tempo todo. É visto geralmente como uma fantasia das mulheres, é visto como um exagero, como uma histeria. E é importante que você diga isso.

AC: Mas eu preciso falar uma coisa. Embora pareça, em nenhum momento estou falando da questão feminina. Não há desencantamento nessa questão, não se trata de ser mulher, é maior do que a questão feminina, bem maior. Porque tenho certeza que o homem sofre o desencantamento com a autoridade e o poder. Apesar de ter homem fraco que fala: “senta aí e fica quieta!”. Agora, eu vou num festival de filme de mulher? Existe um festival de filme de homem? Que besteira é essa agora, gente? Não existe filme de homem, nem filme de mulher.

TC: Ontem⁶ você falou que a tua questão de vida, de arte, é entender quem manda no pedaço, quem é que está com o poder, como é que esse poder funciona. Mais ainda, você disse que quem tem o poder não merece confiança. Mas se apropriar de toda a técnica e a linguagem do cinema também é uma forma de tomar o poder nas mãos, né?

AC: Não gosto de mandar, não quero poder. Tenho dificuldade de aparecer, sou uma pessoa que preferiria não aparecer. Mas outra coisa que me desagrada profundamente: você se expor e falar, o ego vai ficando saliente. Não quero mais falar de mim, e ainda estou falando de mim. Eu acho bacana falar do meu trabalho, da minha arte, mas não tecnicamente. Para isso você tem técnicos que falaria muito melhor do que eu.

⁶ Refere-se à fala de Ana Carolina no dia 5 de abril de 2019, por ocasião do I Encontro do ST Teoria de Cineastas, realizado no Sesc Paço da Liberdade, em Curitiba, nos dias 4 e 5 de abril de 2019.

TC: O teu pensamento criativo diante, por exemplo, de um mote em relação ao poder, como isso se transforma em cena?

AC: Ah, isso você tem que batalhar um pouco, mas é uma expressão. O Antônio Fagundes⁷, ele é o poderoso, né? Mas, no filme, ele dorme. E o Fagundes perguntava para mim: “mas eu não vou fazer nada?”, porque ele anda no filme para lá e para cá. Ele falava assim: “tem texto?”. E eu: “não! Você não vai fazer nada”. No sonho, ele está sob a minha guarda. Ele não fala nada, não é nada. Entendeu? Isso é uma maneira de contar o que a gente está falando do poder. Ele entendeu perfeitamente. Mas creio que ele gostaria de pegar uma espada e fazer tchá-tchá-tchá!

TC: Mas como é isso? Como você chega à conclusão de que o personagem do Fagundes, não falando, seria uma crítica ao poder?

AC: Você não pensa antes, pensa depois. Você formula depois. Você vive com aquilo. Mas você tem que ser absolutamente sincera com você. Porque seria melhor se um ator daquele porte falasse, não?

TC: Mas a formulação, passados muito filmes, muitos anos... São formulações diversas para diversos filmes e existe uma coerência entre elas. Estou aqui divagando, mas de onde viria essa formulação, essa coerência?

AC: De Deus. Não sei te responder. Nem quero muito pensar nisso, porque o brinquedo é tão frágil, sabe? Se você revela para você mesmo, perde o poder. É o Sansão. A criação é uma coisa que só criança faz e eu tenho que ser criança,

⁷ Em *Das Tripas Coração*, filme de Ana Carolina, de 1982, o ator Antônio Fagundes interpreta o personagem Guido. Em uma visita de trabalho a um colégio religioso para moças, ele leva a notícia de que o estabelecimento será interditado. Enquanto aguarda a reunião, Guido dorme e sonha fantasias eróticas com as meninas do colégio. Guido não possui falas e são suas fantasias e projeções, e não ele, que assumem o protagonismo no filme.

eu nasci no dia da criação, sou um Erê⁸. Eu tenho que ser, eu tenho que sentir e não tenho que pensar.

TC: Você também afirma que prefere o processo de ensaio, uma vez que está nascendo a dramática, a pontuação, a colocação dos atores. Você trabalha com isso?

AC: Não é o que eu prefiro, é o que segura a gente.

TC: E é permitido que nos ensaios os atores indiquem alterações ou você diz: “eu quero isso e vamos lá”?

AC: É permitido, pode, pode. Como eu trabalho com amigos e fiz ópera, eu tinha que falar assim: “não solta toda a voz, economiza, economiza, deixa eu ver o tom, tá bom, mas tem mais aí, parou! Agora parou, vamos almoçar”.

TC: Vai dosando...

AC: Você identifica o pedaço de cada bicho, o potencial, e depois, algum dia, você ergue a tampa e fala: “Pode sair”. O pode sair é: “Vai filmar”. Entendeu? O milagre vai acontecer e você vai assistir. Eu assisto filmando, dou risada para caramba. E pronto. Não mexe muito não. É isso. E é uma maravilha, é muito bom. Muito gostoso.

TC: A gente vê que a sua dramaturgia está muito conectada com uma tradição literária. Sinto que há um fluxo de cultura literária e de cultura em sentido geral que sustenta a sua visão.

⁸ A palavra “erê” vem do iorubá, significa “brincar”. Como nome próprio denomina um espírito de criança que, não estando encarnada, transita entre os Orixás e os humanos. São entidades reverenciadas pelo Candomblé e pela Umbanda.

AC: Ah!, tem que ter. Você não cozinha aquelas coisas se você não tiver os temperos todos: poesia é tempero, literatura é tempero, tudo é tempero. Já as ações políticas são ervas finas. E, na verdade, o mal-estar é uma coisa muito importante. É o mal-estar indefinido que vai virar uma infecção, que vai fazer você se debruçar sobre a mesa. Você vai trabalhar este mal-estar que é só seu, com todo esse tempero. A felicidade virá depois, o mal-estar é anterior, é necessário e é uma infecção. Você tem que se submeter a isso, você tem que estar a serviço do seu mal-estar.

TC: E esse mal-estar, ele é bastante incômodo, indefinido, mas você o identifica com a questão do gueto que você mencionou em outro momento?

AC: Identifico e fico brava. Quando começo a perceber que estou entrando num gueto, fico brava, bravíssima. Eu acho uma redução: tirar a comunidade LGBTQIA+. Ela tem que estar dentro, tem que juntar, é o tempero – e mexer, mexer.

TC: E esse caminho muito individual que você faz é, na verdade, uma subversão, um grito subversivo?

AC: É claro que é uma subversão. É um terrorismo. E eu me identifico com o mal-estar da sociedade. Você transformar seu mal-estar social em produto cultural, é lindo! Não é?

TC: O mal-estar social e o individual também?

AC: É o mal-estar individual que chega, que desemboca numa produção cultural. Porque do mal-estar social [em sentido amplo] você não dá conta. Você tem que colaborar com a sua produção cultural, que vem de um mal-estar individual. Pode ser um agente libertador, o filme, uma contribuição libertadora.

TC: Sobre a tua formação como cineasta, o que você aprendeu trabalhando em filmes como *As amorosas* e *A mulher de todos*, especificamente, trabalhando com Walter Hugo Khouri e com o Rogério Sganzerla⁹?

AC: Fui continuísta do Khouri. Era uma péssima continuísta, porque eu não queria *continuar*, não queria fazer aquilo. Eu ficava enchendo o saco do Khouri. Tudo o que eu precisava saber, ele me explicava: “eu vou fazer um *travelling* daqui para lá, porque ela vem andando”; “ela vai falar tal coisa, depois vem o *close*”. Ele me explicava e eu aprendi muita coisa. Fui muito amiga do Rogério Sganzerla, aprendi com o Rogério a sinceridade! Isso ele tinha. Ele não tinha tempo a perder, tinha que fazer logo porque era muito afoito, tinha uma urgência. Ele não tinha domínio de linguagem, mas tinha espontaneidade e jogava tudo junto no caldeirão – entendam como quiserem. Ele tinha menos rigor do que eu, bem menos. Ele e Júlio Bressane são ainda mais libertadores do que eu. Creio que eles sofreram mais do que eu. Mas eu não posso julgar isso. O Rogério morreu cedo e os filmes do Júlio foram ficando *Peter Pan*. Quer voar? Não vai dar para voar, né? Eles são da minha geração, foram audaciosíssimos!

TC: Eles pensavam o cinema.

AC: Eles não pensavam em si. Em si, eu digo, pragmaticamente. Você tem que ser pragmático, tem que talvez ser presbiteriano. Sem dinheiro não se faz filmagem. Mas aí você tem o Ruy Guerra, ele não cede. O Ruy Guerra fala até hoje aquela frase: “há condições das quais eu não abduco”. E ele não cede, não cede às exigências do dinheiro. O mais importante é o que tu pensas!

⁹ *As amorosas*, 1968, direção e roteiro de Walter Hugo Khouri; *A mulher de todos*, 1969, direção e roteiro de Rogério Sganzerla.

TC: Esse é o modo de pensar arte, de pensar cinema, com o qual você se identifica? Do Ruy, do Bressane, do Sganzerla?

AC: Do Ruy? Não, eles são corpos estranhos dentro do cinema e para mim também. Eu nunca faria um filme parecido com os filmes do Bressane, principalmente os últimos. E nunca faria *O bandido da luz vermelha*¹⁰. E Rogério, veja bem, ele se interessou por um cara que matou uma mulher, cortou em pedacinhos. Não foi? Ele era um ladrão romântico, não é? Mas é um filme maravilhoso do Rogério. Ele tem uma linguagem um pouco do *noir* francês, o Rogério. Um pouquinho, sabe? Nisso eu também acho que ele é atípico, como eu.

TC: Era nesse sentido que eu estava pensando.

AC: Eu não me identifico absolutamente com eles e nem eles comigo.

TC: Era mais nesse sentido do atípico que eu estava pensando.

AC: É fora do circuito, fora do cinema, é cinema de autor. Basta isso, né, cinema de autor.

TC: Eu estava conversando ontem de manhã sobre um filme do Waldir Onofre, *As aventuras amorosas de um padeiro*.

AC: Waldir Onofre, ele era cria do Nelson Pereira dos Santos. Eu fui ao subúrbio para ver esse filme com o Nelson. O Nelson fez aquele homem fazer aquele filme e ele estava numa alegria.

TC: E é um filme genial, eu achei.

AC: É um filme espontâneo, não é? É muito interessante, mas o Nelson incentivou. O Nelson era realmente uma alma generosa, apoiava se achava que

¹⁰ Filme de 1968 de Rogério Sganzerla.

valia a pena. Ele era como o Paulo Emílio Sales Gomes: qualquer filme bom americano é pior do que o pior filme brasileiro. Nelson era assim: nós somos os melhores, nós somos os bons.

TC: Você é religiosa?

AC: Pois é, não sei se sou religiosa praticante, mas gosto que exista a possibilidade de “não sei o quê”, de “não sei o que lá”, “não sei onde”. Gosto de liturgia, gosto da possibilidade de redenção. Isso parece religião, mas não é. Gosto de calma, liturgia, redenção. Também gosto de fazer malcriação na Igreja. Aliás, na Inglaterra, o *Das tripas coração* foi para a Justiça. Eu fui chamada por blasfêmia. Tive que responder na Corte.

TC: Como foi essa experiência?

AC: Foi em Londres. Eles implicaram com o Cristo vivo que fala pendurado na cruz: “quero lamber, também quero lamber”. Se você soubesse a quantidade de risada que eu dei. E estava na legenda, né? No dia seguinte eu estava na Corte por blasfêmia. Eu fui e tinha lá um advogado do Estado designado a mim. Aí eles falaram: blá-blá-blá, blasfêmia, blá-blá-blá. No more? Never again?” E eu: “No more! Never again!”. Aliás, quando eu fiz *Pantanal*¹¹, me chamaram no Itamarati dizendo que eu não poderia mandar o filme para fora. Assinei um treco, afirmando que nunca mais faria um filme de denúncia. No mesmo dia fiz chegar ao cineasta Jean Rouch a informação de que queria doar o filme. E o filme está lá, no *Museu do Homem* do Jean Rouch. Pronto, acabou. É assim que a gente vai, ninguém sabe, ninguém viu, ouviu, não importa. No caso do *Das tripas coração* eu não acho que seja blasfêmia, de verdade. A intenção não foi blasfemar. A intenção foi baixar, foi trazer para cá. O que precisa é baixar a bola

¹¹ Curta-metragem documentário dirigido por Ana Carolina, de 1971.

do poderio da Igreja, não? Esse Papa¹², muitos anos depois do *Das tripas coração*, está baixando a bola da Igreja e ele explica com muita clareza. Tem que parar com esse poder, com essa mentira, com essa autoridade.

TC: E novamente a gente chega na questão do poder.

AC: É, tem que parar. Isso tem que parar. Deus não está gostando do que vocês estão fazendo aí, se é que existe Deus. Mas tem que existir alguma coisa que, no mínimo, se denomine Deus, para a gente poder ter boas caminhadas. Destrói Deus e faz de novo, não tem problema.

TC: Tu constróis a personagem Guido do Antônio Fagundes orientando o ponto de vista da narrativa. Como foi a reação do público masculino ao *Das tripas coração*?

AC: Foi de rejeição, mas também teve os que adoraram, criaram coragem para dizer que gostaram, riram e entenderam. Quando o filme chegou no Rio de Janeiro, entrou em circuito pela Warner, coisa que hoje em dia seria um milagre acontecer. E foi um sucesso absoluto nas duas primeiras semanas. Aí um cara da Warner me ligou e disse assim: “eu acho que a bilheteria do filme vai cair porque o lançamento sugere um filme de sacanagem e não tem sacanagem propriamente”. E isso o público percebeu, que não tem sacanagem. E de fato, começou a cair. E aí teve comentários... o Carlos Augusto Calil foi de uma brutalidade! Ele falou: “eu tenho a impressão de que eu fiquei olhando pra um buraco de uma fechadura e eu não gostei”. E eu falei: “por que será que você viu e não gostou?”. E ele: “não gosto, não gosto, não quero mais ver seus cânceres”. Não é complicado? E o homem é inteligente, né?

¹² Referência ao Papa Francisco.

TC: O olhar masculino estava esperando uma sacanagem, mas por alguma questão de mise-en-scène e linguagem o filme não estimula a sacanagem.

AC: Não cabe sacanagem! Sabe o Miguel Borges, alguém lembra do Miguel Borges? O primeiro filme dele¹³ só passou em cinemas do centro que exibem filmes assim. E ele fez um filme interessantíssimo! Eu acho que, na cabeça dele, ele tentou, pretendeu fazer um filme de sacanagem. Mas ele não conseguiu levar a sacanagem, ele percebeu que a sacanagem se esvaziava. O filme se sustenta porque não é sacanagem, é uma discussão amorosa que envolve a sexualidade.

TC: De novo tem uma questão de coragem, de usar certa iconografia que está em um certo imaginário machista e patriarcal, sobre o que acontece em um colégio de moças. Talvez seja uma coisa que a pornochanchada tenha trabalhado. Mas tu vais lá e subverte, né?

AC: “Eu quero ver, eu quero ver!” É a coisa masculina de querer revelar o que é uma mulher, como é a mulher. O início de tudo é isso, é onde a sacanagem começa.

TC: Vou aproveitar para fazer uma pergunta sobre as metáforas. Eu tenho a impressão de que entre *Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de valsa* o processo das metáforas vai aumentando até chegar em *Sonho de valsa* que é pura metáfora.

AC: *Sonho de valsa* é tudo. Acho que a metáfora é um atalho e ela tem que cumprir o dever de resolver uma coisa muito difícil.

¹³ O curta *Zé da cachorra*, segundo episódio do filme *Cinco vezes favela* (1962), foi o primeiro filme curto dirigido por Miguel Borges, mas aquele ao qual Ana Carolina faz referência é o primeiro longa dirigido por ele, *Canalha em crise* (1965).

TC: Isso gera cenas fortíssimas nos filmes, que ficam marcadas na nossa memória. Aquela cena de sexo com o bode, por exemplo.

AC: Eu dou risada, sempre dou risada quando estou fazendo as coisas. Depois eu vi que no estúdio estava todo mundo travado. Todo mundo travadíssimo, mas é uma metáfora, o bode do sexo, o que mais você quer de metáfora?

TC: Aí cai no fundo do poço, né?

AC: Eu estava fazendo o texto final da Xuxa Lopes¹⁴ que marcava a saída da personagem dela do poço. Aí eu liguei para a poeta Ana Cristina César e disse: “você não quer escrever quatro ou cinco linhas do finalzinho do filme em que a personagem tá no fundo do poço sem conseguir sair. E ela me disse: “eu estou no fundo do poço”. Eu respondi: “ah, para com isso! Eu te ligo amanhã.” Mas ela pulou do apartamento, ela se matou, a Ana Cristina¹⁵.

TC: Foi no dia anterior?

AC: Foi. Acaba sendo uma bela metáfora. Ela resolveu, foi um atalho, ela resolveu assim. É fantástico, você descobre as coisas assim na vida. É fantástico, é fantástico. E eu tinha que fazer aquela mulher, a Teresa, ser salva de qualquer maneira.

TC: Haveria uma relação do seu cinema com o surrealismo?

AC: Vamos falar de surrealismo? O surrealismo como escola surrealista se ampara na metáfora do psiquismo, da criação psíquica. Ele se ampara, ele se utiliza disso e virou uma escola para a história da arte. É diferente dos meus filmes. Não faça surrealismo! É mais fácil, é um atalho, falar que é surrealista.

¹⁴ A atriz Xuxa Lopes fez a personagem Teresa em *Sonho de valsa* (1987).

¹⁵ Ana Cristina Cesar (1952-1983) foi uma poeta, crítica literária, professora e tradutora brasileira, um dos nomes centrais da poesia marginal da década de 1970. Aos 31 anos, em 29 de outubro de 1983, cometeu suicídio atirando-se da janela do apartamento dos pais, em Copacabana, no Rio de Janeiro.

Na verdade, é a representação de uma solução psíquica, de uma questão qualquer que você não consegue compreender. Você só compreende depois que faz aquele sacudimento que parece surrealismo, mas que, na verdade, é um rito. O Candomblé explica isso muito bem. Para sair daquela falta de compreensão psíquica, você resolve tendo um sacudimento! Na linguagem também! É diferente, agora eu vou falar como entre o Alzheimer e o estar caduca tem milhares de sintomas neurológicos que levam à demência. A APP leva à demência, Autismo leva à demência. APP é Afasia Primária Progressiva, que é a falta da cognição na linguagem, em que desaparecem os significados dos objetos. No Alzheimer, você não está mais presente. Na APP, você tem uma desordem de linguagem e tem uma demência, mas você está presente. Vê a diferença? A metáfora do simbolismo surrealista, do simbolismo como escola, é uma metáfora institucionalizada de um desarranjo psíquico, de uma manifestação. E o atalho da dramaturgia para resolver uma questão psíquica é um recurso dramático. É diferente, parece a mesma coisa, mas é diferente. Dá para entender?

TC: Dá! Eu vejo a tua dramaturgia como algo profundamente teatral, fundada em uma certa tradição do teatro. E agora que você falou do rito, isso fica muito mais claro. É Baco, profundamente dionisíaco.

AC: Você tem que ver seu Deus, se não, não resolve.

TC: Deus faz o ritual e expurga.

AC: Expurga e resolve.

TC: Mas ele só resolve nesta desordem, porque Baco é o instaurador da desordem, né? Não é na ordenação e no entendimento apolíneo das coisas que

ele resolve. É justamente na assunção da desordem, do desentendimento total do absurdo que é a vida. E, pra mim, a tua dramaturgia está inteiramente aí.

AC: Eu ia dizer uma coisa que tem a ver com isso que você falou. Eu já tenho uma certa calma hoje em dia: quando chega o mal-estar verdadeiro, o tsunami, eu tenho uma certa calma para aguardar. Isto até se manifesta filmando: ninguém sabe o que estou querendo fazer, a equipe fica desesperada, me tranco no banheiro, volto, e falo “já vai, já vai”. Depois do caos: “podemos ir, podemos ir”. Tem que ter calma, porque ele vai, ele vai descer. Você está submetida ao transe. A Baco, a Deus, ao Candomblé ou à magia, o que você quiser. Mas que vem, vem!

TC: O nosso cinema não é, certamente, um cinema de como saber vencer. Nós não estamos na posição do poder, então nós não temos nada a ver com o vencer. Será que o nosso cinema não parte justamente dessa recusa dionisiaca da ordem, da recusa do poder, de tudo que está estabelecido, uma recusa de vencer?

AC: Não, acho que somos crianças ainda. Quantos anos de cinema nós temos? Cem? Não sei, por aí. Nós somos todos muito crianças. Eu estou falando de mim, mas acho que você tem que sobreviver, tem que compartilhar, tem que dialogar. Eu quero falar de mim, eu quero vencer. Não sei como é que vai ser, mas quer queira, quer não, o cinema brasileiro ou vira uma cópia fajuta do cinema sem cara ou vai ter que lutar enormemente para se identificar, trabalhar para si e vencer, ou seja, virar maduro, virar gente.

TC: E como pode se identificar?

AC: Em *Gregório de Mattos* só tem poesia, o texto inteiro é poesia. Fui passar o filme na Universidade de São Luiz do Maranhão. Apresentei o filme, cópia de 35 milímetros. Depois do filme tinha debate. Aí levantou uma senhora que falou

assim: “eu gostaria de falar que a senhora inventou este texto, Gregório de Mattos não era escatológico”. Eu respondi: “a senhora me desculpe, eu vou mandar para a senhora os livros de onde eu tirei. A senhora vai achar tudo o que está no filme”. Ela respondeu: “não, eu conheço, eu sou professora de literatura brasileira e nunca ouvi esta poesia”. E eu: “ah, me desculpa, aí é outro problema, a senhora nunca leu.”

TC: Não precisa nem responder...

AC: Isso acontece sem parar. Outro dia fui para João Pessoa. Lá na universidade, fiquei uma semana falando sobre modernismo por causa de *Macunaíma*, não era nem filme meu. Lembra da sequência de *Macunaíma* em que ele quebra uns amendoins, uns ovos, no paralelepípedo? Lembra dessa sequência e do ator Paulo José¹⁶? E como é que você vai falar de *Macunaíma* e de Mário de Andrade sem falar daquele filme e daquelas cenas todas que são emblemáticas? Parecia que ninguém nunca tinha lido Mário de Andrade e eu, com um paralelepípedo, bati em uma pedra e ninguém lembra. É uma cena antológica em que ele quebra o próprio saco no esforço. Ninguém sabia do que eu estava falando, não é uma tristeza?

TC: E o Waly Salomão¹⁷ em Gregório de Mattos? Ele é sensacional!

AC: Ele é maravilhoso! Sabe como que eu ensaiei com ele? Ensaiei a poesia. Eu ia de manhã cedinho com ele para o Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. A gente no Jardim Botânico e ele aos berros! Poemas difíceis, barrocos, com palavras e mais palavras e mais palavras. E ele foi maravilhoso. É o Gregório de Mattos

¹⁶ Em *Macunaíma* (1969), filme de Joaquim Pedro de Andrade baseado na obra homônima de Mário de Andrade, o ator Paulo José interpreta a mãe de Macunaíma e também o personagem do próprio Macunaíma em sua fase branca.

¹⁷ Waly Salomão (1943-2003) foi um escritor e poeta brasileiro, associado aos movimentos da contracultura nas décadas de 1960 e 1970, entre os quais a Tropicália. Waly Salomão interpretou o poeta Gregório de Mattos no filme homônimo de Ana Carolina, em 2002.

em pessoa, né? É lindo, lindo, lindo! Filmei aquele filme em onze dias. Eu coloquei dinheiro meu. Tem graça? Não, não tem. Para cobrir o estrago do *Gregório* demorei uns quatro anos trabalhando. Aí fiz o outro furo, que é o filme *A primeira missa*. Enfim, eu me coloquei à disposição, mas vou demorar pra falar de mim de novo. É muito perigoso falar da gente, eu não gosto. Você fica muito perto do ego! E o ego é uma merda. Não, não é bom.

TC: Você tem bons dispositivos para se afastar.

AC: Tenho um mecanismo de defesa bom! Reajo na mesma hora!

REFERÊNCIAS

A MULHER DE TODOS. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas, 1969, 93 min, 35 mm, pb.

A PRIMEIRA MISSA OU TRISTES TROPEÇOS, ENGANOS E URUCUM. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 2014, 90 min, digital, cor.

AS AMOROSAS. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: Kamera Filmes, 1968, 100 min, 35 mm, pb.

AS AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO. Direção: Waldir Onofre. Brasil: Regina Filmes, 1975, 100 min, 35 mm, cor.

CANALHA EM CRISE. Direção: Miguel Borges. Brasil: Tabajara Filmes, 1965, 85 min, 35 mm, pb.

DAS TRIPAS CORAÇÃO. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1982, 100 min, 35 mm, cor.

GETÚLIO VARGAS. Direção: Ana Carolina. Brasil: Zoom Cinematográfica, 1974, 100 min, 35 mm, pb.

GREGÓRIO DE MATTOS. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 2002, 70 min, 35 mm, pb.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Delfim e Filmes do Sêro, 1969, 108 min, 35 mm, cor.

MAR DE ROSAS. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1977, 90 min, 35 mm, cor.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Filmes de Urânio, 1968, 92 min, 35 mm, pb.

PAIXÕES RECORRENTES. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 2022, 94 min, digital, cor.

PANTANAL. Direção: Ana Carolina. Brasil: Área Produções Cinematográficas, 1971, 20 min, 35 mm, cor e pb.

SONHO DE VALSA. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1987, 96 min, 35 mm, cor.