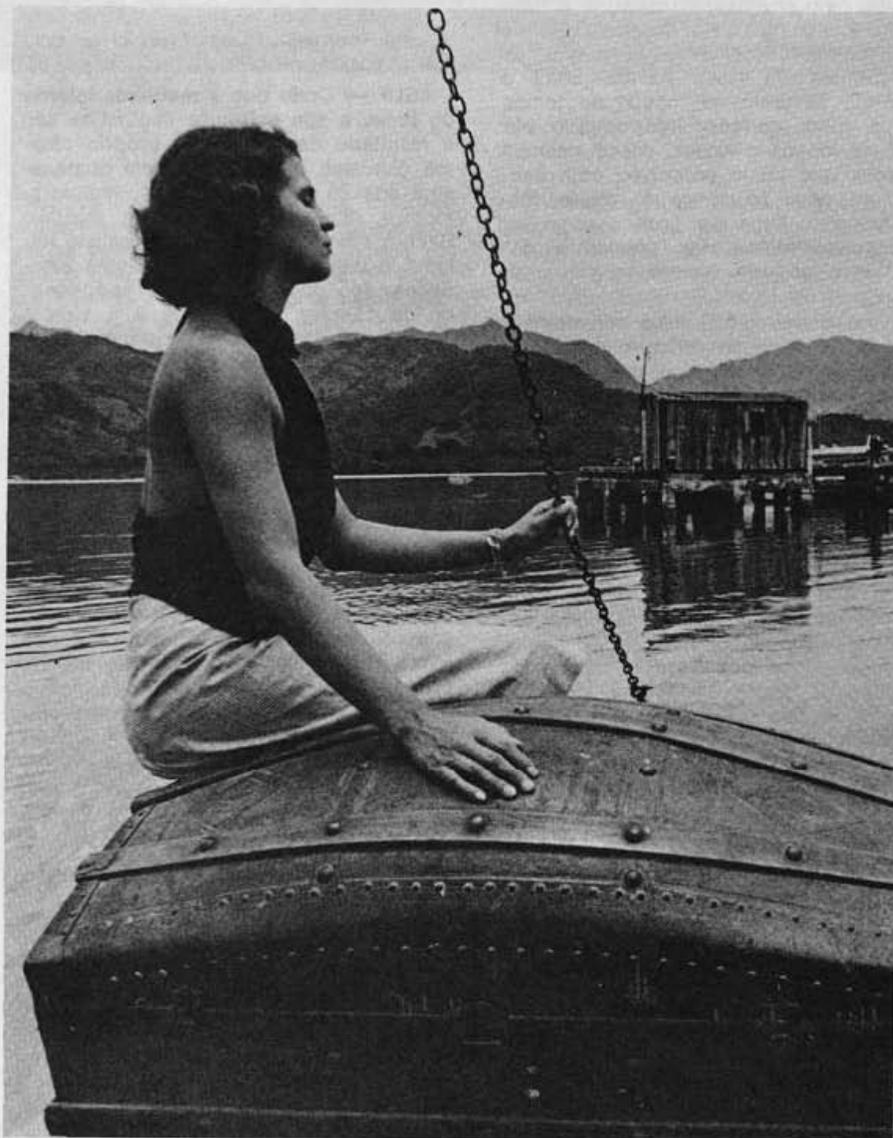


# LUIZ CARLOS LACERDA DE FREITAS:

"A poesia marcou meu cinema"

Entrevista a René Capriles Farfán

Mãos Vazias, de Luiz Carlos Lacerda de Freitas, participará do setor competitivo do próximo Festival Internacional do Filme, de Adelaide, Austrália, e também participará do Festival de Auckland, Nova Zelândia, a convite do diretor destas mostras, Sr. Eric Williams. L.C.L.F. é filho de um veterano cineasta, João Tinoco de Freitas, e nasceu no Rio de Janeiro, em 1945. Antes de procurar um cinema poético, ele já adotara a poesia como meio de expressão. Em 1967, realizou um curta-metragem em 16 milímetros: *Odóia-67*. Em 1968, em 35 mm, os documentários *O Enfeitiçado* (sobre Lúcio Cardoso) e *Ângelo Agostini, Sua Pena, Sua Espada*. Em 1970, com Néelson Filma, documentou a realização de *Azylo Muito Louco*, de Néelson Pereira dos Santos. Lacerda de Freitas é diretor, roteirista e produtor associado de *Mãos Vazias* (1971). FC.



Mãos Vazias: Leila Diniz

RCF — Pode explicar as razões pelas quais você escolheu um romance de Lúcio Cardoso para se iniciar no longa-metragem e por que esse interesse tão especial pela obra do escritor sobre quem você já realizou um curto?

LCLF — Além de romancista dos mais expressivos da literatura brasileira, Lúcio Cardoso era homem de cinema e meu amigo pessoal. A ele devo minha formação intelectual, minhas preferências literárias. Meu primeiro trabalho autoral é um documentário sobre Lúcio, *O Enfeitado*. Antes de morrer, ele me falava da realização de um longa-metragem. Estava entre *Mãos Vazias* e *A Professora Hilda*. Optei pelo primeiro por várias razões. *Mão Vazias* tem a dimensão social que faltava ao outro romance.

RCF — Em que medida a obra original de Lúcio Cardoso está presente no filme? Quais as características principais de sua contribuição literária e as vinculações entre o livro e o filme?

LCLF — Lúcio Cardoso está no filme mais pelo clima de pesadelo, de angústia existencial respirados em seus livros do que pelo chamado "respeito" e fidelidade à sua obra. No próprio filme há citações de outros volumes seus como "A Crônica da Casa Assassinada" e "Diário". Também na montagem temos ele: o ritmo cortado, interrompido por espaços longos e vazios, esses mesmos espaços que Lúcio percorreu com sangue em vida. Mudamos o roteiro, modificamos o filme na hora mesmo de rodar, mas nunca nos afastamos daquilo que poderia distanciar a fita da linguagem de Lúcio Cardoso.

Minha preocupação foi homenagear mais o ser humano do que o escritor, embora isso ele mesmo sempre soubesse confundir fantásticamente. Toda a literatura de Lúcio tem marca inconfundível: sente-se o Brasil, fortemente, seus campos, solidões, e os seres amargurados que buscam um gesto de libertação dos conflitos pessoais. Isso, acho que o filme também tem.

RCF — Nota-se no filme uma insistência em abordar certos temas nada comuns na cinematografia brasileira, como, por exemplo, propor uma violência moral com uma forte influência do pensamento existencial, uma violência distanciada das consequências para com a realidade. O sangue que se vê no filme é semelhante, em seu sentido transcendental, àquele que necessariamente aparece numa intervenção cirúrgica; é como se, por intermédio da alteração de certas ordens tradicionais e dotadas de novas perspectivas, a realidade possa estar um pouco mais ordenada, algo melhor codificada.

LCLF — Acho que há várias maneiras de modificar, discutir e influenciar nossa realidade. Pessoalmente, não acredito no cinema político como um meio, mas como um fim. E também não creio em nenhum tipo de regime que crie condições de liberdade de expressão para que o cinema caminhe, independente. Creio que só há uma saída para o cinema e o homem: a saída individual. Sei

inclusive que o que tenho individualmente a dizer pode, por acaso, ser a mesma coisa que outro tipo de pessoa também possa querer manifestar. Meu cinema fala do homem, de seus conflitos com a sociedade, de seus problemas interiores. Estou, pessoalmente, preocupado em falar de meu país. De seus problemas — que são problemas do mundo inteiro. E em fazer um cinema que esteja vinculado a um tipo de cultura nova, mas brasileira, porque dessa raiz acho que não posso fugir.

RCF — Seu filme transmite certa nostalgia de uma época determinada, próxima dos anos 30, em alguma cidadezinha do interior. E, ademais, é evidente a preocupação com as próprias tradições do cinema, uma espécie de homenagem a certos filmes e amigos que lhe são significativos. Essa realidade interna do filme está próxima, inclusive, de um tipo de cinema que já se realizou abundantemente no Brasil. Toda essa carga emocional, os planos longos, o ritmo pausado, determinam um comportamento racional e coerente para com o cinema e a obra que, neste momento, lhe interessa. Como você definiria *Mãos Vazias* neste sentido?

LCLF — Creio que a realidade interna do filme, a sua estrutura lingüística são o resultado da prática do próprio cinema. Em meu filme, que é uma homenagem aos 75 anos do cinema, encontramos o ritmo bressonianiano via Gustavo Dahl, o clima do cinema neo-realista italiano, o enquadramento do cinema americano dos anos 40, o itinerário poético da câmara de Pasolini e a violência cínica do cinema independente. Além, evidentemente, da absorção de todos os filmes brasileiros do chamado "período pioneiro". Acredito que os longos planos, o silêncio, a palavra que acompanha a imagem num itinerário melífluo e arrastado estejam diretamente ligados à minha maneira de viver.

RCF — Existe uma coerência de tratamento em nível de objetiva, já que todo o filme foi trabalhado com uma só lente, que lhe proporciona uma visão única e particular do mundo. Até que ponto essa opção é o resultado de um processo anterior que lhe proporcionou os dados em bloco a fim de interpretar essa realidade?

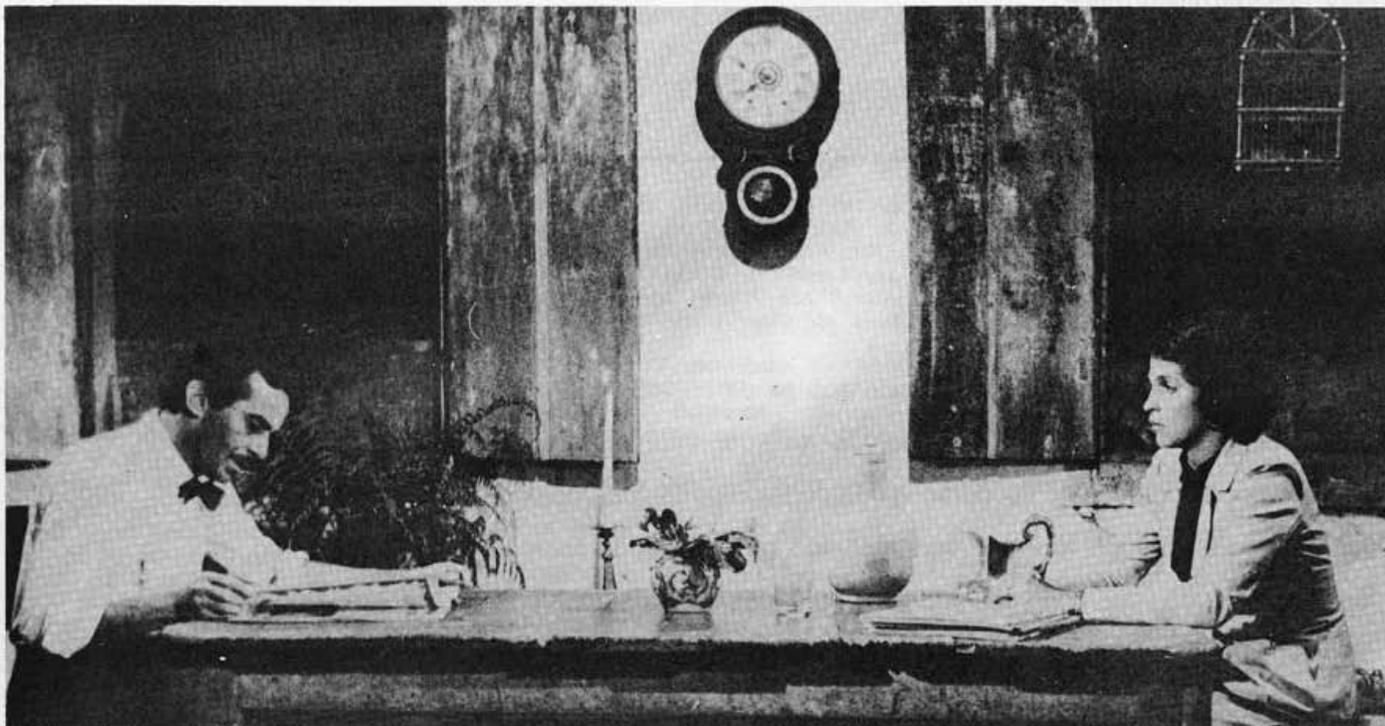
LCLF — A própria escolha da lente 18 — com a qual realizei todos os planos do filme — está ligada a uma atitude particular: a observação nostálgica do tempo, que insere uma visão poética da realidade. Minha experiência anterior ao cinema, a poesia, continua ainda através dele, marcando a minha maneira de ver o mundo e de interpretá-lo. Acho que o filme tem um tempo próprio, altamente monótono, lento, que é um tempo poético, mental e ideológico. Enquanto as máquinas cumprem o doloroso dever de rapidamente inscrever nos muros a hora da morte, quero, com minha câmara, "curtir" lentamente essa matéria cheia de sangue, amor, nervo e fantasia que é a vida.

RCF — A existência de personagens com problemas marcadamente psicológicos é uma das constantes na obra literária de Lúcio Cardoso, sua projeção pessoal na literatura. Em que medida, como realizador de *Mãos Vazias*, você encontrou no livro dados críticos que informam sua visão do mundo?

LCLF — "*Mãos Vazias*" é um romance escrito em 1936, dentro do chamado romance introspectivo psicológico. É a história de uma mulher que vive com o marido (como a maioria das mulheres), tem um filho e vive a nostalgia de um relacionamento frio. Um dia, o filho morre e ela rompe com o marido, sai de casa, passa a ser uma mulher livre. Mas não conseguindo sobreviver fora do seu "status" social, termina por se matar. O filme é a história de uma mulher que vem do interior, cheia de planos, com seu marido e filho, para uma outra cidade, Vila Velha, onde começa a participar da vida social, faz amigas, o marido assume uma posição de futuro no banco local. Ela conhece Ana, uma pessoa que não acredita mais no casamento nem nas relações marido/mulher. Um dia, ela perde o filho, que morre depois de uma longa febre e, então, rompe com a sociedade através do médico do menino, com o qual ela dorme diante do cadáver coberto do garoto (isso também existe no romance). Daí ela passa a enfrentar a cidadezinha, sua falsa moral, e convence Ana de um plano diabólico. Mata o médico e faz com que esta e outros personagens, também vítimas do moralismo oficial, matem o marido de Ana, numa seqüência que lembra o caso de Charles Manson. O crime não é elaborado logicamente. Eles matam no homem o seu símbolo de apatia ou de opressão, e guardam o corpo num baú que Ida, a mulher principal, leva consigo. Um marinheiro, que esta encontra no cais, parte com ela sem destino. O plano final, um jogo de cartas, deixa o filme aberto, sem começo nem fim, apenas um ponto de referência para que cada um invente a sua história.

RCF — Não somente o final é ambíguo, no sentido de que está aberto a inúmeras possibilidades de interpretação, como também o é a própria estrutura narrativa do filme, a qual é sumamente complexa porque coexistem simultaneamente diversos tempos narrativos associados por escassas linhas ou dados de continuidade. Inclusive existem tempos de narração que ocorrem posteriormente aos que se identificam com algum detalhe no filme. Essa liberdade de tempos narrativos, que nunca chegam a ser incoerentes, em que medida é uma projeção da realidade?

LCLF — Existem, no filme, vários tempos transcendentais, tempos que transcendem o final. A narração de Ida, desde o começo do filme, é feita de um lugar (ou tempo) apenas sugerido, ela nos "conta essa história", que é de uma certa maneira a sua história, de um tempo não definido. No próprio filme, como imagem, os tempos são sugeridos, sem um "antes" ou "depois". Muitas



Mãos Vazias: Leila Diniz e José Kleber

vezes, os tempos surgem e aparecem novamente, marcando assim a liberdade temporal e narrativa do filme. No plano final, já tudo pode passar a ser uma história inventada pela cartomante, o personagem mais comprometido com essa intemporalidade sugerida.

RCF — A respeito do tratamento de interpretação da "mise-en-scène", por exemplo, nota-se uma grande liberdade a propósito da utilização do "décor" e enquadramentos. Percebe-se fundamentalmente um processo intuitivo que atua com certa uniformidade de equipe e que, no fundo, é uma alegria muito simples, a de filmar.

LCLF — Os cenários foram escolhidos por nós, mais o fotógrafo (Rogério Noel, excelente profissional com apenas 19 anos de idade) e o cenógrafo Mara Chaves. Parati já era uma cidade bastante conhecida de todos, pois havíamos trabalhado juntos em dois filmes de Néelson Pereira dos Santos, e com as idéias sugeridas pelo roteiro fomos escolhendo, um a um, os ambientes que tivessem a riqueza dramática reclamada por cada seqüência. Quase nenhum dos cenários apresenta objetos de cena além dos verdadeiramente existentes na locação. Os figurinos, a iluminação, a marcação dos atores, tudo funcionou mais ou menos de improviso, a partir do cenário e dos atores primordialmente. O próprio enquadramento era escolhido na hora de filmar. A rapidez e o trabalho de equipe são os responsáveis pelo entrosamento ator/cenário/luz/figurino/direção. A direção de atores foi simples, desintelectualizada e livre. Conheço os atores, antes de tudo como seres humanos, e desse conhecimento

parti para um enriquecimento do personagem. Cada um dos personagens tem muito compromisso com aquilo que os atores vivem, pensam ou criticam. Acho que, sendo amigo dos atores como sou, tendo uma equipe empolgada com a idéia do filme, respirando junto, e, com uma sensibilidade plástica ao nível do cenógrafo que utilizei, consegui fazer com que o filme correspondesse, na sua totalidade, à idéia que eu tinha do cinema.

RCF — Essa visão do cinema e todas suas experiências artísticas paralelas determinam uma especial sensibilidade para com os instrumentos criativos. Seria interessante compreender em que medida você foi marcado por essas outras linguagens e até que ponto o cinema significa um meio de expressão válido para suas interrogações.

LCLF — Para o ensinamento que adquiri nos últimos cinco anos (tempo em que trabalho no cinema) como assistente de direção, diretor de produção, assistente de montagem, etc., muito contribuiu a paixão pelo cinema, o estado permanente de transe que assimilei acompanhando Néelson Pereira dos Santos em seus últimos quatro filmes. Tendo trabalhado nas equipes mais variadas, a cada experiência foi acrescentado um novo ensinamento. Com Roberto Pires, aprendi a importância da auto-suficiência, a humildade, a coragem de filmar. O meu trabalho mais importante do ponto de vista cultural, onde pude conhecer e me situar no âmbito do cinema nacional, foi *Panorama do Cinema Brasileiro*, uma antologia discutível, mas que me permitiu conhecer quase todos os nossos filmes. Desde criança, sem-

pre vivi nos estúdios, nas filmagens, realizadas por meu pai, João Tinoco de Freitas (amigo de Néelson Pereira dos Santos), homem de idéias liberais que me transmitiu o que é mais importante no cinema: misturar nele a nossa vida. Minha primeira experiência cinematográfica, como diretor, foi um documentário sobre a religião dos negros da Bahia, resultado de observações durante as filmagens da primeira equipe em que trabalhei, a de Ruy Santos. Realizei, em seguida, dois documentários. Um sobre Lúcio Cardoso, do qual já falamos, e outro sobre Ângelo Agostini, um artista da época do Império que fazia gravuras políticas radicais, de uma transcendentalidade muito grande. Realizei, ainda, um documentário sobre Néelson Pereira dos Santos e seu trabalho, que coincidiu com o fim do Cinema Novo. Documentei as filmagens de *Como Era Gostoso o Meu Francês* para o próprio Néelson; e, finalmente, dirigi um documentário sobre João da Baiana, compositor pioneiro do samba. Tenho alguns projetos: um documentário na Índia, com os poemas de Cecília Meireles; um documentário sobre a comunidade negra de Parati; um documentário sobre o poeta Mário Faustino. Em longa-metragem, estou preparando *Meu Pé de Cavaliar*, uma comédia tropicalista, e *As Paixões*, história de uma família brasileira dos anos 30, contando os amores incestuosos de quatro irmãos (Norma Bengell, Arduíno Colassanti, Ana Maria Magalhães e Hélio Fernando), que escondem no fundo da casa um filho monstruoso, que eles geraram e que acaba deflagrando a loucura em cada um deles.