

“Eu tinha que fazer um filme sobre a geração 68”

Entrevista com Murilo Salles

Murilo Salles — Sou carioca, filho de mineiro com paraibana, nasci em 1950. Sou filho típico da geração 68. Eu tinha 18 anos em 68, vivenciei aquilo tudo. A minha formação básica, de percepção do mundo, dos valores, do que é vida, do que é morte, do que é beleza, do que é tristeza, do que é transformação, eu tive de 64 a 68. Você vai se formando vida a dentro, mas aqueles anos foram muito importantes.

No final de 68 fiz vestibular de Comunicação para a UFRJ que, na época, funcionava na Praça da República, no Rio de Janeiro. Fiz o curso entre 69 e 73. Quando concluí o curso eu já fazia cinema. Em junho de 72 eu fotografei e filmei o *Tati, a Garota*, e antes já tinha feito vários curtas.

Sou uma pessoa meio fora do comum na formação do cinema, porque desde que me entendo por gente eu quero fazer cinema, amo o cinema. Acho que esse amor começou por causa de meu avô, que adorava cinema. Eu gostava muito de música e de cinema. Assisti filmes desde criança: seriados, Tom e Jerry, eu não perdia um programa da Disneylândia na televisão. Desde que me entendo por gente eu queria fazer cinema, acima de ser cineasta. Eu queria trabalhar no cinema, o cinema me fascinava, queria estar dentro do cinema, de qualquer forma, sendo técnico de som, fotógrafo, montador, diretor. É claro que todo mundo quer ser o diretor.

Eu queria fazer cinema. Essa consciência me veio mais fortemente vendo, assistindo, participando dos festivais do *Jornal do Brasil* de cinema amador, que eram no Cinema Paissandu. Por volta de 62 começou a ter o festival JB e todo mundo que tinha um *approach* mais intelectualizado, mais de amor, mais de interesse por cinema passou a freqüentar, era uma ebulição, aquele festival era uma loucura de discussão, de agitação. Eu freqüentava a Cinemateca do MAM, o Museu da Imagem e do Som, na época era muito atuante. Comecei a fazer fotografia, a bater fotografia; meu pai era jornalista e tive uma aproximação muito grande com a fotografia: ele me deu uma máquina fotográfica. No festival começou a me dar um desejo muito grande de fazer filme, e aí eu pensava assim: mas como é que vou fazer isso, não tenho a menor condição. Havia um amigo meu, Ronaldo Foster, que já tinha feito um curta e me apresentou ao Bruno Barreto. Ele disse: “A gente descola uma grana e compra o negativo, mas o problema é ter câmera, moviola etc. Eu conheço muito o Bruno Barreto, ele está fazendo uns filmes, o pai dele é um grande produtor”. Então conheci o

Bruno Barreto, nessa época, vendo lá um filme dele. Aí fiz um filme, ainda antes de entrar para a faculdade, se eu não me engano foi em 1968 — foi o último festival antes do AI-5, então ele era livre —, eram filmes com duração de apenas um minuto. Nesse festival eu fotografei um filme para o Bruno e ele produziu os três primeiros filmes que eu fiz: *Amém*, *Premissa Menor* e *Primatas* (filmetes de um minuto, em 16mm). Eles foram feitos para o festival, e um dos filmes foi selecionado para os 12 melhores. Aquilo me acendeu um fogo interno danado, foi quando entrei para a faculdade. Teve o AI-5, barrapitada, e com um dinheirinho do prêmio que ganhei com o *Amém* eu queria fazer outro filme. Aí ficou festival de filmes didáticos, censuraram o festival, mas eu disse:

“Não vou desistir”. Então pensei: “O que é mais libertário em termos de ensino?” Fui pesquisar e descobri várias coisas, tinha várias experiências, algumas meio barrapitadas, que já estavam sendo censuradas, aí eu disse: “Não, eu vou fazer uma coisa assim técnica do método do Montessori”, que eu achava superinteressante na época. Então fiz o *ABC Montessoriano*, que dirigi e fotografei e o Bruno montou. Esse filme tirou o segundo lugar no festival do ano seguinte. Isso em 1969. O presidente do júri era o Nelson Pereira dos Santos. Eu já freqüentava a casa do Luiz Carlos Barreto, peguei muito essa carona do Bruno, foi uma coisa muito boa para mim.

Com 17 anos, estava na Difilm, nos porões da Difilm, estudando Eisenstein com Glauber Rocha, Leon Hirszman, Miguel Borges etc. Eu tive uma convivência meio especial, a mesma que o Bruno teve, a dele é até mais intensa. Mas voltando ao festival do JB, eu ganhei a maior parte da grana, aí fui fazer com o Ronaldo Foster um filme sobre o Grande Otelo, que foi o meu primeiro filme em 35mm. Nesse mesmo período eu fiz três filmes com o Bruno, em 35mm, os três curtas que ele fez antes de dirigir o primeiro longa (*Emboscada*, *Esse Silêncio Pode Significar Alguma Coisa* e *A Bolsa e a Vida*). Fiz esses três filmes com o Bruno, mas era assim: num eu fazia a câmera, no outro eu montava. Depois então fui fazer a direção de fotografia de *Tati, a Garota*. Aí comecei... Fiz a fotografia do *Tati*, o Bruno devia ter 16 ou 17 anos e eu tinha 21. Foi uma coisa impressionante para mim, superforte para a minha cabeça, muito importante. E nesse ínterim, na faculdade, surgiu um grupo que também estava interessado em fazer cinema e então fizemos uma cooperativa chamada Corisco Filmes, que era formada por mim, Sérgio Santos, Valéria Mauro, Mônica Segreto e

Roberto Moura, e começamos a fazer documentários. Fizemos um documentário sobre umbanda, de 20 minutos, outro sobre Cartola, um sobre a Rádio Nacional — eram filmes feitos coletivamente. Eu fazia esse trabalho na Universidade, que era mais engajado politicamente. Foi uma coisa importante para mim e para todos que participaram. Mas foi uma coisa que morreu. Foram quatro anos superincríveis e legais com as pessoas, mas a experiência de fazer filme coletivo morreu nesse filme da Rádio Nacional.

Filme Cultura — O que determina que a partir daí você passa a se fixar como diretor de fotografia?

Murilo — Eu comecei a me interessar por cinema por causa da fotografia. Quer dizer, me interessava por cinema, mas nunca imaginei fazer cinema. Aí comecei a bater fotografias e a participar de um curso de fotografia, adorava fotografia, queria ser fotógrafo. Antes de ser cineasta eu pensei em ser fotógrafo. A minha grande paixão era cinema, queria ser fotógrafo porque eu achava inviável fazer cinema. Aí quando eu comecei a frequentar o festival de cinema amador do JB e verifiquei que quem estava fazendo aqueles filmes eram pessoas parecidas comigo, eu me perguntei: “Se eles fazem, por que eu não faço? Eu vou à luta”. Foi exatamente essa consciência que mudou, porque aquilo era o desejo e tinha a prática que era a fotografia. Eu sabia que podia virar um fotógrafo, um profissional, fazer fotografia para jornal, para publicidade, para qualquer coisa.

O interesse pela fotografia foi fundamental. Mais do que interesse: a prática fotográfica que eu tinha, o manuseio, a capacidade de olhar através de um visor, de enquadrar uma realidade, que a fotografia minimamente te dá, apesar do pensamento cinematográfico ser um pouco diferente. Já tinha essa intimidade com a matéria visual.

Depois eu fiz *Tati* com o Bruno, e deslanchei como fotógrafo. O segundo filme que eu fiz foi *Um Edifício Chamado 200*. O terceiro filme foi *A Estrela Sobe*, com o Bruno; o quarto foi com o Eduardo Scorel, *Lição de Amor*; depois fizemos o *Dona Flor*. Depois do *Dona Flor* eu saí do Brasil e fiquei três anos no exterior. Fui para Moçambique, morei lá dois anos. Fiquei um ano na Europa, viajando, me informando, não agüentava mais o Brasil. Moçambique também foi muito importante na minha formação e na minha mudança, porque quando eu saí do Brasil o *Dona Flor* foi um sucesso — o *Estrela Sobe* e o *Lição de Amor* foram filmes muito considerados fotograficamente — e comecei a virar um fotógrafo da moda.

Dona Flor foi o grande estouro do cinema brasileiro, aquele orgulho de ter feito um filme que muita gente viu. Mas eu estava meio saturado disso, porque, na verdade, desde o início, desde que eu fiz o *Primatas*, *Premissa Menor* e *Amém*, eu queria ser diretor. Eu tinha a coisa da fotografia, mas queria ser diretor. Quando terminei o *Dona Flor* resolvi dar um tempo: vou para a Europa, estou a fim de ver filmes, o Brasil está uma barra-pesada, isso foi em 1975. Aí fui embora. E fui para Moçambique com o Ruy Guerra, fazer um documentário. Era para eu ficar sete dias e acabei passando dois anos em Moçambique. Foi um período muito importante para essa minha virada. Logo que cheguei em Moçambique comecei a dar cursos sobre fotografia, sobre técnica cinematográfica. Porque quando chegamos lá não tinha o tal filme para fazer. Aí eu fiquei frustrado de estar lá. Então me propus a dar cinco palestras gerais sobre fotografia no cinema. Eles adoraram e me fizeram uma proposta para eu ficar lá e fazer isso mais consistentemente. Eu aceitei imediatamente e fiquei lá dois anos sozinho, não tinha levado roupa, foi uma loucura completa. Mas foi muito importante porque lá teve esse aspecto do curso, e para ministrar o curso tive que fazer toda uma sistematização.

Voltei para o Brasil em 79. Fiz o *Cabaret Mineiro*, depois o *Eu Te Amo* e em seguida *O Beijo no Asfalto*. Depois de *O Beijo no Asfalto* comecei a fazer o filme do Gustavo Dahl, *Tensão no Rio*, mas infelizmente houve um problema no início e o filme parou. Aí, eu estava fazendo outros trabalhos, fiz o *Tabu* do Julio Bressane, que foi o último longa que eu fotografei.

FC — Quando você imaginou fazer o teu primeiro longa-metragem como diretor?

Murilo — Foi em Moçambique. Lá acabei sendo designado pelo Instituto Nacional de Cinema para fazer um filme sobre as invasões da Rodésia. Inicialmente aquele material — eu estava dando aula de montagem... Eu comecei como montador, ninguém sabe disso. Os primeiros filmes do Bruno eu montava mais do que fotografava. Eu adoro montagem. Hoje em dia eu monto muito filme, monto os comerciais que faço. Eu adoraria montar os longas dirigidos por outras pessoas. O meu longa eu não quero montar, mas adoro o trabalho de montagem. Então eu montei e fiz o filme sobre as invasões da Rodésia. Fiquei um ano por conta desse filme que se chamou *Estas São as Armas*. Esse filme ganhou a Pomba de Prata no Festival de Leipzig. Eu dirigi, fotografei, montei, mixei, botei a música. Só fui co-autor da responsabilidade

política do filme, porque tinha um assessor político da Presidência da República. Era um filme considerado muito importante do ponto de vista estratégico. E o grande barato dele foi ter sido o maior sucesso de bilheteria da história do cinema moçambicano.

Foi aí que me deu a vontade de dirigir um longa. Fiquei muito feliz. Eu não fui ao Festival de Leipzig, foi uma delegação de Moçambique. Quando terminei o filme eu entreguei e fui embora, era a minha última tarefa, eu estava muito desgastado, queria voltar para o Brasil, estava morrendo de saudades. Mas antes fui para a Europa, dar uma última refrescada, ver uns filmes. E o Carlos Alberto Prates já tinha me escrito, me convidando para fazer o *Cabaret Mineiro*. Em Paris acompanhei as críticas do Festival de Leipzig no *Le Monde*, saiu uma grande crítica, e o crítico (não me lembro o nome) dizia assim: “Começa a apontar um fenômeno interessante — o Festival de Leipzig é um festival muito militante —, a grande mudança de Leipzig este ano é que os filmes militantes começam a ser muito cinematográficos”. Aí cita o meu filme. Achei genial isso, porque o *Estas São as Armas* tem uma construção meio de ficção, ele é uma demonstração de tese.

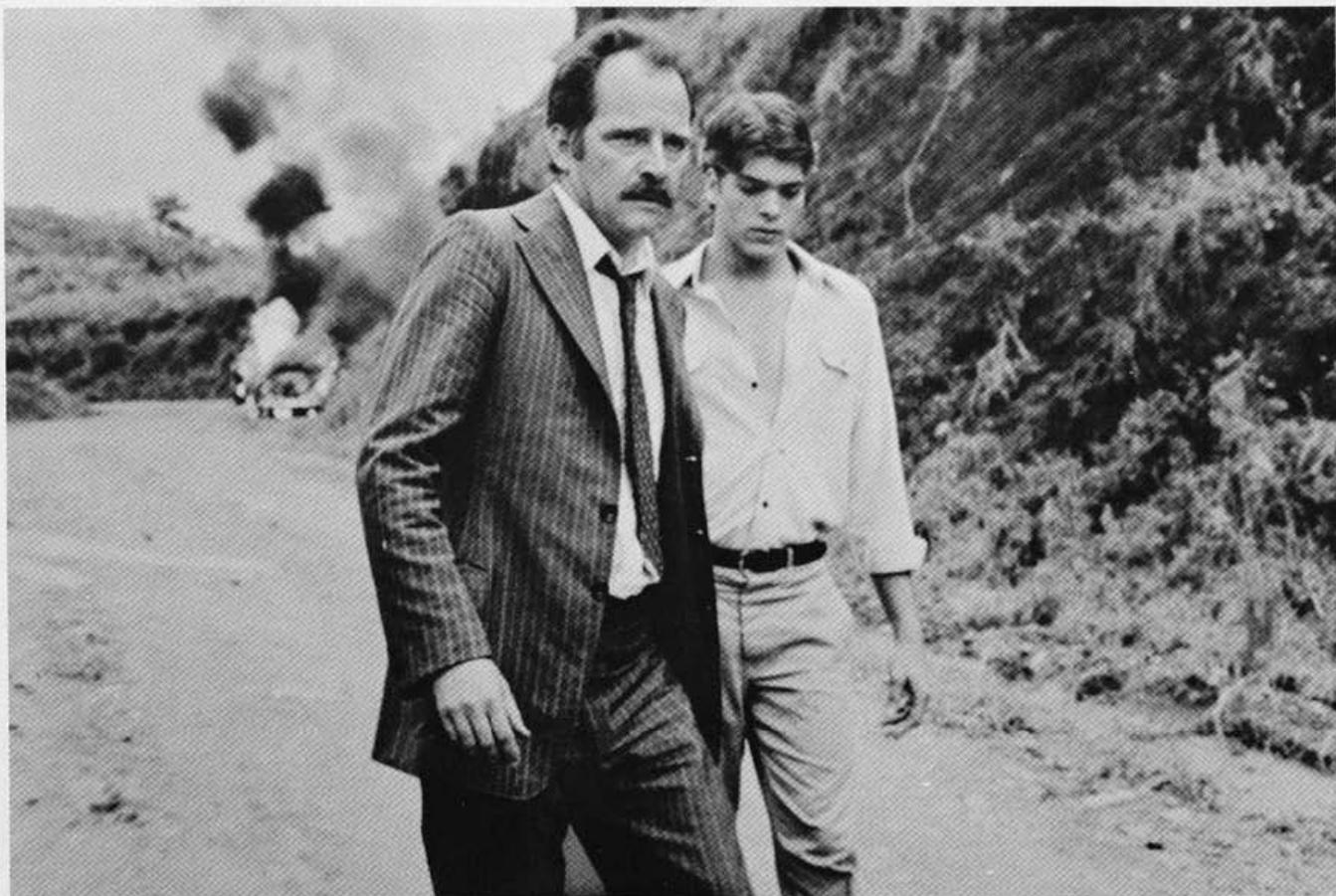
Quando voltei para o Brasil para fazer o *Cabaret Mineiro* eu já estava com a idéia de dirigir um longa-metragem. Inclusive esses três filmes foram muito marcados por isso. Tive uma mudança muito radical até na minha forma de me comportar como fotógrafo. No *Cabaret*, no *Eu Te Amo* e no *O Beijo no Asfalto*. E no *Tabu*.

No *Tabu* até o Julinho bota assinado lá: cinematografado por Murilo Salles e Julio Bressane. Principalmente no *Cabaret Mineiro* e no *Eu Te Amo*, eu era um diretor de fotografia muito atuante. Antes eu era um diretor de fotografia. Chegava o diretor e dizia assim: “A câmera vai estar aqui, ela vem e se aproxima num *travelling* do rosto etc.” Eu dizia: “Não, você não acha que enquadrar um pouco mais para cá...”, mas eu não me metia muito, como os fotógrafos não se metem na escolha do diretor. Nesses dois filmes — no *Cabaret Mineiro* e no *Eu Te Amo* — acho que foi muito legal por causa disso, me metia muito e houve muita interação, mais até no filme do Jabor, foi um processo de quase casamento da gente.

Quando terminei *O Beijo no Asfalto* eu disse: “Não, agora acabou, eu vou fazer o meu filme, meu longa, não tem jeito, agora não dá mais para disfarçar”. Eu tinha imagens na cabeça, de um filme que eu queria fazer. Ti-

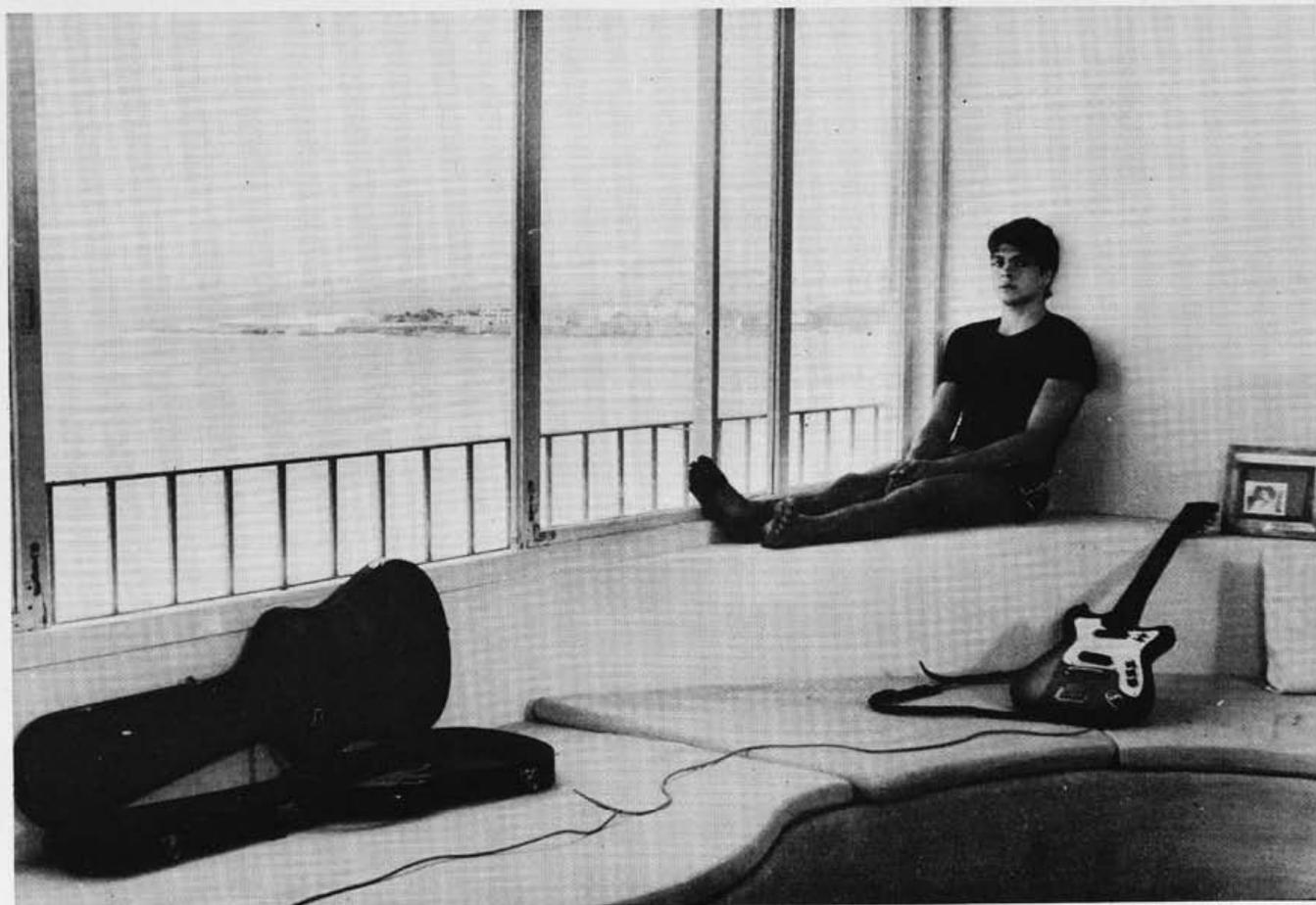
nha uma história meio mal costurada e tinha imagens. Aí procurei um amigo meu, o Paulo Chade, um roteirista, e começamos a desenvolver essa história, que não tinha nada a ver com o *Nunca Fomos Tão Felizes*. Comecei a escrever com ele, mas eu parava para fazer uns trabalhos, porque comecei a fazer publicidade para viver. Eu não queria fazer mais longas, o longa te tira muito de circuito. Aí voltava, escrevia mais um pouco, e nesse ínterim comecei a achar que aquela história não vingava, não ia dar muito certo. Então comecei desesperadamente a ler livros na tentativa de encontrar uma história para adaptar.

Passei um ano lendo. Então o Julio Bressane me chamou para fazer o *Tabu* e eu fui fazer. E num determinado momento eu aniversariei, e uma amiga minha, a Gláucia Camargos, que é produtora de cinema, me deu um livro de presente, de um autor que eu nunca tinha ouvido falar, amigo dela, o João Gilberto Noll. E veio parar nas minhas mãos *O Cego e a Dançarina*. Ela sabia que há muito tempo eu queria fazer um filme. Ela me deu aquele livro e botei na prateleira — eu tinha uns 300 livros para ler antes —, e um dia — me lembro até hoje —, eu estava sentado num sofá, lendo um livro do Rubem Fonseca, aí eu olhei para cima e pensei: deixa eu ver esse livro aqui que a Gláucia me deu. Comecei a ler e não consegui parar, li o livro inteirinho. Fiquei inteiramente deslumbrado pelo contar do João Gilberto Noll. Pensei: encontrei o cara que escreve do jeito que eu penso — as imagens. Aí liguei para a Gláucia e perguntei: “Por que você me deu esse livro?” Ela respondeu: “É porque sou muito amiga do João Gilberto Noll”. Eu disse: “Então você me encontre esse cara porque ele tem que escrever uma história para mim” — a tal história lá que eu queria desenvolver. Porque, na verdade, eu estava querendo uma pessoa que escrevesse essa história. Aí ela me deu o contato e procurei o João. Ele foi lá em casa, a gente conversou uma noite inteira, ele voltou outro dia etc. Ele escutou o que eu queria, o que eu não queria, a proposta de trabalho como é que era, eu cantei músicas para ele do filme que eu imaginava, porque eu funciono muito com música. Então ele disse assim: “Olha, Murilo, eu estou nesse momento escrevendo o meu romance, eu estou muito envolvido com o meu romance, e não vou ter condição de escrever — adoraria fazer esse roteiro contigo — mas não vou ter concentração, quando eu escrevo uma coisa sou muito concentrado naquilo que escrevo, então vou ficar te enganando seis meses, e você está tão ansioso para escrever esse roteiro... Agora, eu acho que



Vera Bungarten

Nunca Fomos Tão Felizes: o relacionamento entre pai (Cláudio Marzo) e filho (Roberto Bataglin) nos anos 70.



Vera Bungarten

Solidão e perplexidade são os sentimentos que caracterizam o personagem interpretado por Roberto Bataglin.

o meu conto *Alguma Coisa Urgentemente* tem tudo a ver”. Eu li o livro e gostei da narrativa dele, mas não havia me fixado no *Alguma Coisa Urgentemente*. Havia gostado do modo visual de ele ver a realidade, do jeito que ele contava, do jeito que ele estruturava o personagem, que não tinha muita razão de ser, uma coisa mais cinema pelo cinema, literatura pela literatura. E ao mesmo tempo tudo muito rascante, muito amargo, muito político, muito cruel com a realidade brasileira. E eu fiquei deslumbrado pelo livro do João Gilberto Noll. Então ele disse: “Olha, não vou fazer, releia o conto *Alguma Coisa Urgentemente* com os olhos da história que você quer fazer”. Eu disse: “Ah, tá legal, mas eu queria escrever um negócio...” Ele foi embora e eu fiquei com a maior raiva. Fiquei com aquele livro na prateleira e continuei minha pesquisa para ver se encontrava alguém. Aí um dia eu disse assim:

“O que esse conto tem a ver?” Porque eu não me lembrava de nenhuma história que tivesse a ver com aquilo que eu queria. Quando eu pego o conto e começo a ler, começa a vir o filme junto, aí eu boto a música na vitrola, e começa a jorrar o *Nunca Fomos Tão Felizes* dentro de mim. Pensei: tenho que encontrar agora uma pessoa que faça isso. Eu tinha uns personagens, tinha umas coisas que eu queria fazer, essa coisa de ficar preso num apartamento, da solidão da grande cidade, de isolamento, e uma coisa que tivesse a ver com o lance político da minha geração, essa amargura que pintou no peito de todo mundo. Quando reli o conto isso tudo estava lá. A estrutura básica do filme está lá, depois mudei muita coisa.

Aí eu fiz uma adaptação com o José Joaquim Salles, que é meu primo, e o Álvaro Ramos. Fiz um primeiro tratamento, uma primeira adaptação, vamos dizer assim, e foi quando conheci o Alcione Araújo, através de uma amiga comum e começamos a trabalhar e fizemos o roteiro em três meses. Eu entrei na Embrafilme com o roteiro; duas ou três semanas depois eu ia ter uma entrevista com o Roberto Parreira, que tinha acabado de assumir a Direção Geral da Embrafilme. Marcamos uma hora para conhecê-lo. Eu entro na sala, ele fala comigo, fala com a Mariza Leão, que era a produtora do filme, a gente senta e ele diz: “Pois é, gostei muito do roteiro, a verba está alocada”. Eu olhei para a Mariza... Porque na minha cabeça eu ia escrever um segundo tratamento, ia escrever um terceiro, a coisa ia rolar... E eu entro para conhecer o Roberto Parreira e ele diz que a verba já estava alocada, já tinha decidido na reunião do Conselho Administrativo, e esse ia ser o primeiro projeto da gestão dele. E

para eu passar, depois daquela reunião, na Diretoria Administrativa para formalizar. Eu quase caí desmaiado no chão. Em 15 dias ele aprovou o meu projeto, o que me deu uma aflição muito grande porque eu tive que sair correndo atrás, porque eu já tinha parado o filme há três meses, eu queria reestruturar. Foi aí que eu peguei o Jorge Durán. O último tratamento antes da filmagem eu fiz com o Durán.

FC — Como foi a construção dramática do filme?

Murilo — Eu descobri com o *Nunca Fomos Tão Felizes* que fazer um roteiro é a coisa mais fascinante, era a única coisa que eu ainda não tinha descoberto em cinema. Tem duas coisas que eu acho fascinantes: uma é o momento da *mise-en-scène*, o momento em que você materializa aquelas palavras em imagens, você pega os atores, faz a decupagem, isto é, você cria uma ação, cria um movimento durante aqueles diálogos, e você enquadra momentos dessa seqüência em planos. Essa *mise-en-scène*, esse trabalho com o ator, com a postura geográfica do ator no quadro, como é que ele entra, como é que ele sai do quadro, como é que ele está, como é que ele se revela, isso para mim tem uma mágica, tem um exercício muito bonito de operação mesmo, de *metier*. E tem um outro lado que eu descobri que é o roteiro, a dramaturgia. E a partir do *Nunca Fomos Tão Felizes* eu descobri a literatura. Eu antigamente era radical e não lia livros, só lia livros de teoria, porque eu não queria me imiscuir, eu não queria me prostituir com a narrativa da literatura, com a palavra. E isso foi uma grande besteira, eu ter confundido, ter achado que uma é mais forte do que a outra. O *Nunca Fomos Tão Felizes* é uma homenagem à imagem, é um filme que acredita basicamente na imagem, se as pessoas não entrarem numa de querer perceber a história do filme através da imagem não vão entender o filme. O filme fica uma besteira realmente. Os segundos códigos dele, os terceiros códigos são todos visuais. Até o diálogo é usado de uma forma visual, num certo sentido, ou melódica, a coisa da repetição, do personagem do pai... Havia três seqüências em que ele falava com o filho: então aqui é a frase tal, então a gente muda essa palavra, porque senão pode ficar um “saco”, mas o que interessava é que aquela figura tinha que ser uma figura mitológica e repetitiva.

Então comecei a perceber na elaboração do *Nunca Fomos Tão Felizes* que escrever roteiro é uma coisa muito séria. E é um grande barato. É uma pena que aqui no Brasil não dê para viver só de escrever roteiro. Se eu tivesse



Vera Bungarten

Murilo Salles (direita) dirigindo os atores Cláudio Marzo e Roberto Bataglin em Nunca Fomos Tão Felizes.

que optar agora por alguma coisa profissionalmente eu iria querer ser roteirista.

FC — Como a fotografia e o teu trabalho anterior como diretor de fotografia influenciaram o *Nunca Fomos Tão Felizes*?

Murilo — Eu acho que foi absolutamente intuitiva, porque inclusive o meu grande problema no *Nunca Fomos Tão Felizes*, quer dizer, o motivo principal que me levou a gostar do João Gilberto Noll é que eu queria fazer um filme através da imagem. Eu achava essa coisa da palavra muito desgastada, que é o que o garoto fala para o pai. A metáfora do filme: a esquerda, naquele momento no Brasil, se deu mal porque falava um discurso e esse discurso não tinha... Ela agia e falava em nome de um amor que ela tinha pela redenção do povo e o povo não entendia esse discurso amoroso. Isso também está na minha experiência — depois eu fui à Cuba, à China, fui morar em Moçambique. Os grandes líderes de esquerda que eu vi falar são pessoas muito amorosas. Eu não queria fazer

uma análise, eu só queria passar eu enquanto também um pouco parte desse povo desejoso de transformação, desejoso de que o Brasil mudasse e deixasse de ser ditadura e fosse mais progressista. De repente, ficava ali escutando aqueles discursos... Meu Deus, mas não é isso...

O filme tem esse *parti-pris* da imagem. Eu queria fazer um filme radicalmente em imagens; agora, por outro lado, corri um grande risco... Você pode dizer que o filme tem um código que atravessa pela imagem, mas você não diz que é um filme de fotógrafo. Tinha esse perigo, de ser um filme esteticista, todo bonitinho, todo bem fotografadinho, e não passar nada para ninguém, ser um filme frio, e eu queria fazer um filme dramático no sentido de que queria passar certas emoções para as pessoas, apesar de saber que estava trabalhando num nível de escritura normalmente pouco decodificável. A gente é formado em ver filmes legendados, então a escrita faz parte da nossa formação cinematográfica, você não tem tempo de ver o quadro, você lê e quando acaba

de ler aí é que vai ver a imagem. Só uma pessoa muito treinada, muito cinéfila tem essa capacidade da percepção da imagem como um todo, que tem leituras segundas e terceiras nos outros filmes. Eu sabia que corria esse risco, então tive uma relação muito estranha com o lado fotográfico do filme, eu brigava um pouco... Eu usava na medida precisa e necessária para, primeiro, distanciar o espectador, dizer: olha, isso aqui não é um filme da palavra; porque isso tinha que ficar claro, senão parecia um filme malfeito, com diálogos ruins. Aliás alguns críticos, algumas pessoas em debates disseram: "Ah, mas o pai fala a mesma coisa o tempo todo". O que que você vai dizer? "Mas, meu amigo, é proposital, é um diálogo atrás do outro, igualzinho." Tudo bem, você aceita isso ou não.

Murilo — Eu tinha que fazer um filme sobre esse *bode* da minha geração. Vivenciei isso muito intensamente. Não havia jeito, tinha que começar por ele. A minha pós-adolescência, o meu início de maturidade foi muito violento e impressionante. A juventude, hoje, não tem a menor

dimensão do que era ter 19 anos em 1970, ter 20 anos em 1971. Isso eu queria passar no meu primeiro filme, até para encarar esse Brasil de Nova República. E a ótica do pai e do filho me foi dada pelo conto. Eu me pergunto: "E se eu não tivesse lido esse conto, se não tivesse encontrado o João Gilberto, o que eu teria escrito?" Porque eu estava querendo escrever uma coisa, eu tinha imagens na cabeça, tinha algumas coisas fortes que estão no filme. Poderia não ser pai e filho, mas certamente teria uma ótica do particular para o geral. Porque, em geral, os filmes políticos partem do geral. Por exemplo, *Eles Não Usam Black-Tie*. Tem todo um corpo social bem estabelecido, de luta de classes etc., ele parte do geral, de uma situação de fábrica, de greve, para o particular da relação do personagem do Carlos Alberto Riccelli com a Bete Mendes. Eu queria fazer um filme político na partícula. Eu acho que a política está na célula. Eu prefiro muito mais ver o particular do que o geral, acho o geral muito difícil de compreender. Não tenho a pretensão de entender o todo. Acho impossível. A capacidade que nós te-

Vera Bungarten



A morte do pai — militante da resistência ao regime militar — explicita o desencontro com o filho.

mos é de estruturar linhas mestras de compreensão do todo.

FC — Quais são os teus próximos projetos?

Murilo — Eu estou terminado o meu segundo roteiro, que também focaliza um jovem. Um jovem um pouquinho mais velho. Talvez eu faça um outro filme antes. Talvez eu faça um terceiro projeto antes de fazer o segundo. O meu segundo filme mostrará de novo um jovem na cidade grande, à procura do que fazer, o personagem no meu filme tem entre 17 e 20 anos, não está muito definido. Naquela festa de aniversário, para mim, na minha cabeça, ele fez 18 anos, ele tinha 17 e fez 18. Eu vou fazer o meu próximo filme mostrando um jovem de 23. Quer dizer, já se passaram três anos desde que fiz o *Nunca Fomos Tão Felizes*. É outro jovem, com outra cabeça, inteiramente diferente do Gabriel, mas ainda um jovem.

Eu acho que esta questão do jovem no cinema brasileiro é uma questão de segunda geração — a geração do cinema novo —, que é o que me interessa em termos de cinema brasileiro.

Desses jovens que despontam agora, talvez eu seja o mais ligado à geração anterior.

Quando fui apresentar o *Nunca Fomos Tão Felizes* no Festival de Cannes, na Quinzena dos Realizadores, cheguei e falei assim: “Eu queria agradecer por ter tido uma história dentro das minhas veias da qual eu me honro muito; me honro muito de ter nascido num país que fez *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os Fuzis*, *Rio Zona Norte*, *Rio 40 Graus*, me honro muito de ter essa herança; agora o meu Brasil é esse que vocês vão ver na tela, é outra coisa”. Eu acho que a diferença é exatamente a temática jovem *versus* a temática, vamos dizer, sociológica, de tentativa de compreensão do país como um todo, do cinema novo. Na medida em que o país se agigantou politicamente, ele se multinacionalizou, se tornou mais difícil de ser compreendido.

Murilo Salles está concluindo seu segundo longa-metragem, *Faca de Dois Gumes*, baseado num conto de Fernando Sabino.



Vera Bungarten

Gabriel (Roberto Bataglin) mostra a foto do pai morto ao vendedor de cachorro-quente (Antonio Pompeu).