

Comunicação com o público jovem

Entrevista com Lael Rodrigues

O paulista Lael Rodrigues nasceu em 1951. *Curso de Arquitetura na Universidade de Brasília mas acabou se formando em Cinema pela Universidade Federal Fluminense. A partir de 1972 trabalha como montador (Se Segura Malandro, Gaijin, J.S. Brown — O Último Herói, Parahyba Mulher Macho, Bar Esperança), diretor de produção (J.S. Brown — O Último Herói, Gaijin, Rio Babilônia), assistente de direção (As Aventuras Amorosas de um Padeiro, Marcados para Viver, Crueldade Mortal) e diretor assistente (Bar Esperança). Realizou os curtas-metragens Bon Odori (1973), Sufoco (1975), A Fiel, Boi Pintadinho e Linhas Cruzadas (1977). Em 1976 cria com Tizuka Yamazaki e Carlos Alberto Diniz a CPC, produtora dos filmes Gaijin, Parahyba Mulher Macho, Patriamada, Bar Esperança, A Idade da Terra, Bete Balanço e Rock Estrela. Em 1984 estreia na direção de um longa-metragem com Bete Balanço. Em seguida dirige Rock Estrela (1985) e Rádio Pirata (1987).*

Lael Rodrigues — Fiquei dois anos em Brasília estudando Arquitetura, na Universidade de Brasília. Logo no primeiro ano, estudei Cinema (em Artes). A escola de Cinema imediatamente fechou quando eu era representante dos estudantes de cinema, foi um caos. Nós fomos ao ministro, o reitor ainda era o famoso José Carlos Azevedo, eu fiquei numa situação bem delicada e tive que ir para a Universidade Federal Fluminense. Então terminei o curso na escola de Cinema na UFF.

Na Faculdade de Arquitetura tinha uma cadeira de Cinema, dada pelo Cecil Thiré, que era uma brincadeira de você tomar contato com o cinema pelo lado mais primário, que é você bolar uma história e realizar um filme, a coisa mais simples possível. E a primeira coisa era um tipo de imagem: você fazia cartelas desenhadas, ou colagens, tinha um tema qualquer. E daí para a frente o passo é rápido, porque a mosca azul morde. Eu nunca tinha pensado em fazer cinema antes. A idéia de fazer Arquitetura era uma coisa muito firme. Esse meu envolvimento político com o curso de Cinema de Brasília ajudou muito, além da parte em que eu falo que a mosca azul mordeu, ou seja, além do contato direto com o fazer cinema — isso é uma coisa apaixonante, muito maior, muito mais empolgante do que a Arquitetura que eu tinha na cabeça. E esse lado político ajudou até de uma forma decisiva: ou eu vinha para a Fluminense ou eu não ia conseguir continuar em Brasília de jeito nenhum.

Terminei a UFF em 75, mas comecei a trabalhar em longas-metragens desde 73. O primeiro contato foi uma ajuda indireta ao *Amuleto de Ozum*. Depois eu fiz a assistência de produção de *Ovelha Negra*, do Haroldo Maranhão Barbosa. Fiz uma série de coisas juntas no filme *A Força de Xangô*, do Iberê Cavalcanti; fiquei meses e não fiz exatamente nada, mas fiz *still*, som-guia, continuidade etc. Isso além dos curtas-metragens meus que eu comecei a fazer. O primeiro que eu fiz foi *Bon Odori*, com a Tizuka — nós dividimos a direção — em 73. Na UFF nós fizemos um documentário que começou em conjunto mas eu e a Tizuka terminamos juntos, chamava-se *Mouros e Cristãos*. Depois eu fiz o *Sufoco* (75), em 77 eu fiz o *Boi Pintadinho*, *A Fiel* e *Linhas Cruzadas*.

O *Bete Balanço* foi determinado por uma conjuntura do momento. *Bete Balanço* era o título de um outro roteiro que eu tinha. Era a história de uma chacrete. O nome era bem próprio porque tinha Rita Cadillac, Lia Hollywood, Índia Amazonense e Bete Balanço era um nome mais assim. Era uma história levada para o dramático mas com um tom erótico forte. Tudo o que a gente fazia naquela época a gente discutia muito, eu, Cacá, Tizuka, Edgar Moura, Yurika Yamazaki. Discutindo, a gente ficou com um certo receio de que, para um filme de diretor estreante, uma temática próxima ao erótico fosse meio difícil de você levar e não ser taxado como um pornô ou um pornochique, uma coisa assim. Eu não tinha nenhum grilo quanto a isso, mas as pessoas decidiram em conjunto que a gente ia fazer outra coisa. Aí eu propus essa história. No final de 83 foi que a gente decidiu isso e eu propus, através de uma sinopse, fazer esse outro roteiro.

A não ser quem já tenha um direcionamento para a fotografia, para a montagem ou para a cenografia, alguma coisa assim, mais específica, quase todas as pessoas que pensam em fazer cinema pensam em dirigir. Eu já tinha escrito uns 10 roteiros, a vontade de fazer já vinha de muito tempo. Quase comecei um filme em 77/78, mais ou menos, que era *Duelo de Exu*. Cheguei a chamar os atores, tinha a produção, o Frazão, que hoje é meu sócio, e que era sócio da CPC na época, mas não deu certo. Aí depois fiquei me estruturando para poder fazer um longa como diretor, e isso veio a acontecer de 83 para 84. Utilizamos o mesmo título porque era bem próprio para esse personagem, para essa temática, e o título era forte. E como era em cima da história da menina, da Bete, casou perfeitamente. Eu abandonei o primeiro roteiro e fiz o *Bete Balanço*, que partiu de um roteiro simples com

uma filmagem mais trabalhada ao nível de linguagem, ou seja, o roteiro tem um trabalho num certo patamar que a filmagem complementa. O uso dessa linguagem ágil, contemporânea, não tem como você colocar no roteiro.

Do roteiro inicial só foi conservado o título. Quando a gente escreveu o roteiro do *Bete Balanço* houve uma correspondência muito direta do roteiro com o filme, apenas a linguagem não estava explícita no roteiro, mas é basicamente o que tem no filme.

FC — O que determinou a escolha do tema do filme?

Lael — Tem dois pontos, que devem ficar bem claros. Um, é o que eu pensava em termos de com quem eu quero me comunicar, que tipo de filme eu quero fazer. Esse público jovem é o público que sempre me atraiu. O público jovem ou infantil são as pessoas com quem eu me identifico para me comunicar. Acho mais importante

me comunicar com esse público, um público já formado, que tem suas idéias próprias, é um público mais aberto. Mas principalmente nessa época eu estava muito interessado em me comunicar com um público mais jovem. E a história nasceu dessa minha vontade de me comunicar com esse público, somado um pouco ao que a gente discutia na CPC, que era a necessidade da gente ter um filme que fosse um filme de comunicação maior do que o que a gente vinha fazendo, apesar de que os nossos filmes anteriores foram de certa forma sucesso. Se você pegar *Gaijin*, *Parabyba Mulher Macho*, *Bar Esperança*, *Rio Babilônia*, todos eles são filmes com mais de 700 mil espectadores, alguns com 1 milhão e 300 mil (no caso de *Parabyba Mulher Macho*, por exemplo). Eu queria fazer um filme bastante comunicativo, somando com essa vontade de me comunicar com um público jovem, saiu *Bete Balanço*.



Flavio Colker e Salomon Cytrynowicz

Lael Rodrigues dirige Deborah Bloch em *Bete Balanço*, cuja trajetória é semelhante à carreira do cineasta.

FC — Como foi a adequação daquilo que você imaginava realizar e a intenção de conquistar uma faixa mais ampla do público?

Lael — A comunicação se dá através de um emissor, de um receptor e de um veículo. Se você tem o emissor e o veículo e não tem o receptor, não tem o público, você não completou, não fechou. Só admito cinema que se comunica, apesar de achar extremamente importante os filmes experimentais, os filmes de uma linguagem mais difícil, mesmo assim esses filmes têm o seu receptor, que é um receptor mais restrito, mas têm; se ele não tiver receptor ele não fecha o circuito. Um filme experimental se comunica com poucas pessoas, mas são essas pessoas que irão renovar a linguagem, ele é a vanguarda na renovação de linguagem. O *Bete Balanço* renova a linguagem do público maior. Ele participa de uma evolução que o jovem brasileiro estava vivendo numa época. A linguagem dele, as propostas que o *Bete* tem, inclusive em termos de conteúdo social, dizem muito de uma mudança de mentalidade de uma faixa de pessoas num determinado momento. Isso era fundamental, por isso é que eu queria um filme que atingisse um grande público.

Na medida em que você faz um filme bem executado, com uma linguagem bem própria, sua, e que você diz o que você quer dizer... Por exemplo, o *Bete* tinha pontos que a gente defendia e que foram muito delicados e que foram colocados com muita propriedade. A gente foi buscar uma relação amorosa homem/mulher, o que é o jovem em contato com drogas, com homossexualismo, com trabalho, com uma série de coisas, foi tudo colocado num tom sem preconceitos. E isso foi muito pensado, não foi uma coisa assim, foi pensado como colocar os personagens homossexuais, como colocar a droga, como colocar o trabalho, a relação negativa do trabalho, o lado do jogo que o sistema tem.

Isso partiu de uma pequena pesquisa e muita observação do dia a dia, experiência de vida minha, da Tizuka, do Cacá, do Edgar, de todo mundo.

FC — A tua experiência anterior no cinema foi importante para a realização do teu primeiro longa-metragem?

Lael — Isso é uma coisa mais característica dessa minha geração de cineastas, geração mais ou menos da minha faixa de idade, do que de uma geração anterior, ou seja, os diretores do cinema novo já começavam quase que dirigindo. Poucos tinham algum estágio ou algum trabalho maior a nível de equipe. Qualquer cineasta da minha faixa — Durán, Sérgio Resende, Tizuka, José Joffily,

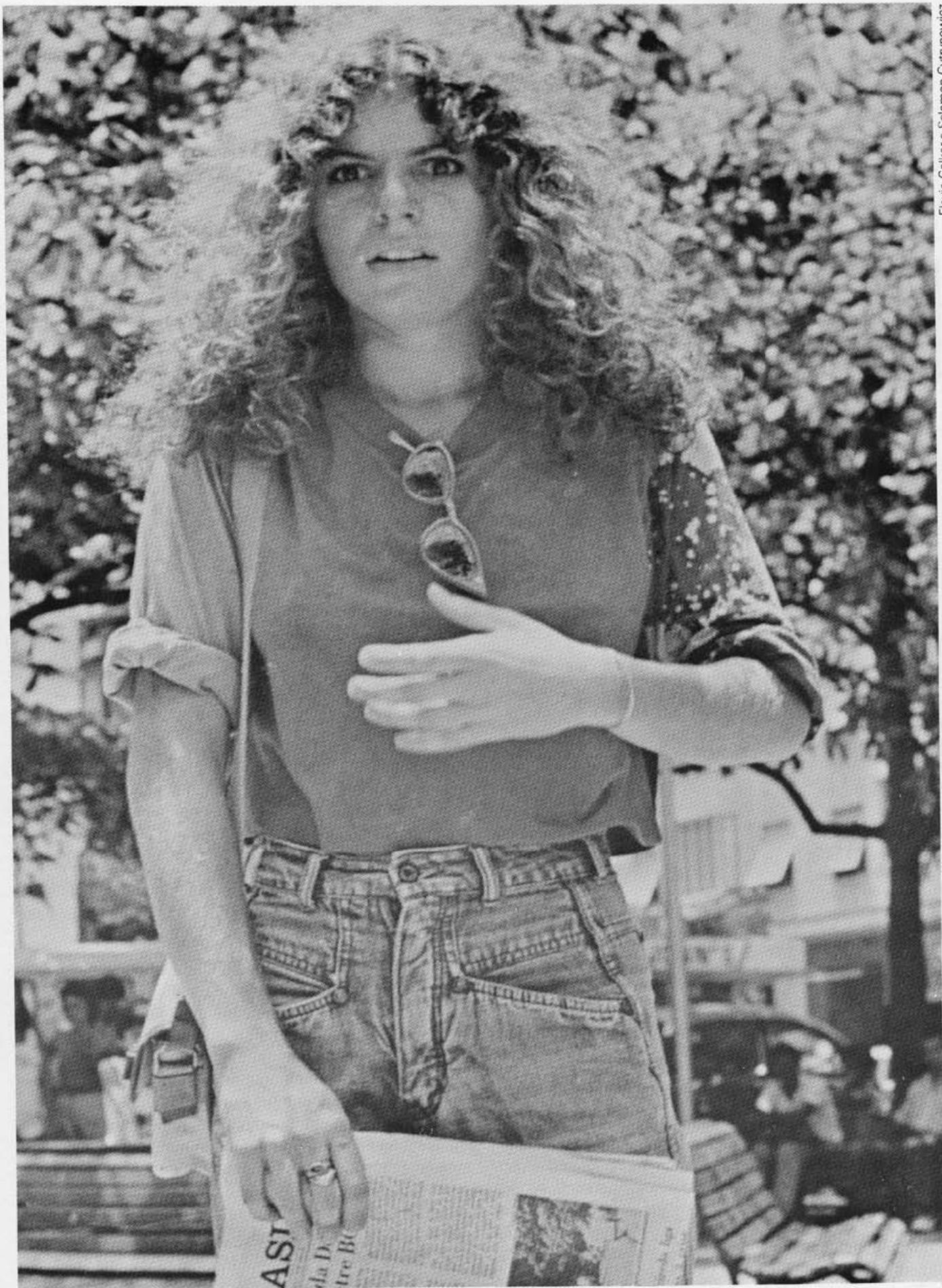
Chico Botelho, André Klotzel — vem de um trabalho de equipe muito grande, na produção, na assistência de direção, na montagem, no que for. Isso obviamente foi fundamental. Eu comecei a fazer um pouquinho de cada coisa porque tinha como objetivo dirigir e queria conhecer um pouco de tudo. No cinema eu fiz câmera, som, montagem, assistência de direção, assistência de produção, *still*, continuidade, aquele negócio onde você vai realmente se embasando para poder se sentir confortável dirigindo um filme.

FC — Como foi construída a estrutura dramática do filme?

Lael — Naquela época o rock ainda estava numa faixa de retomada. Eu acho que esse negócio de linguagem é muito acompanhamento da vida. O que se vinha fazendo em termos de cinema para jovem era uma coisa colocada a nível da experiência do diretor, da juventude dele colocada no cinema, quando você tem que ver a juventude do momento, o que que você está vivendo, o que que você está pensando, e como ela muda muito rapidamente você tem que acompanhar muito rapidamente essas mudanças, as características e as tendências. No *Rock Estrela*, eu filmei o RPM antes de ele lançar um disco, hoje ele é o maior sucesso. É uma certa observação da tendência do que vai acontecer seis meses ou um ano depois. O Lobão não tinha gravado, antes do *Bete Balanço*, estava gravando, o Barão Vermelho estava na sua primeira música de sucesso cantada por outra pessoa, que era o Ney Matogrosso, quando fez o *Bete Balanço*. A linguagem ágil, que muita gente chama de linguagem de videoclipe, pelo contrário, o videoclipe é que se utiliza de uma linguagem já existente no cinema há muito tempo. Esse tipo de coisa é o acompanhamento. O videogame, o computador, a informática, são coisas presentes e que não se estava utilizando numa linguagem de cinema, e a gente foi descobrindo tudo isso. Não foi uma coisa também preconcebida, mas que a gente foi intuindo na medida que ia realizando.

FC — A estrutura de produção da CPC foi fundamental para você?

Lael — É aquele negócio: o cara quer dirigir e custa a ter condições para dirigir. Muita gente não consegue nunca, algumas conseguem rapidinho, outras pessoas levam um tempo razoável. Eu quando senti que não tinha uma estrutura fora do próprio cinema para dirigir, ou seja, não tinha quem investisse num filme meu, não tinha política para se conseguir maior facilidade de produção, tanto da



As dificuldades encontradas no Rio de Janeiro quase levam Bete (Deborah Bloch) a desistir de seu sonho.



Paulinho (Diogo Vilela) e Bete (Deborah Bloch) enfrentam juntos e solidários a luta do dia-a-dia.

Embrafilme como da iniciativa privada, eu fui me estruturando, e a forma de se estruturar — isso já era uma coisa que a gente vinha pensando há muito tempo, eu e a Tizuka, e depois Tizuka com o Cacá, e por fim a CPC — foi montando uma produtora forte. Essa produtora foi se fortalecendo através dos filmes que foi fazendo. Qualquer produção que a gente fosse fazer era esse trabalho conjunto. A gente foi desenvolvendo, foi aumentando a intensidade do nosso relacionamento a ponto do *Bete Balanço* ser o filme mais conjunto que a gente conseguiu.

O *Gaijin* e o *Bete Balanço* são filmes onde eu, Tizuka e Cacá, principalmente, mas também Yurika e Edgar Moura, conseguimos um diálogo total. Eu não poderia pensar naquele momento em fazer um filme sem essa estrutura. E acho que um diretor estreante que faz um filme sem ter essa estrutura sofre três vezes o que eu sofri. Tem uma dificuldade muito maior para realizar e para

se sentir seguro. Fazer o primeiro filme não é mole, é você se expor, você botar a cara a tapa sem saber o que vai acontecer.

FC — O que influenciou a elaboração do *Bete Balanço*?
Lael — Nada especificamente. Nada e tudo. Tudo porque você vai observando tudo o que acontece, o que você vai vivendo. Mas quando parti para fazer o *Bete* eu não tinha nenhum ponto de referência, nenhum estilo, nenhum diretor especificamente, nada dentro da cinematografia nacional nem internacional. Se, por exemplo, existem musicais americanos ou uma tradição de musical que aqui não existia, se você for ver o *Bete* e os filmes americanos, não tem nada a ver. Às vezes você pode achar até um ponto aqui — Ah, *Flashdance* é uma menina que queria trabalhar também —, tudo bem, mas é outra linguagem, outra realidade, outro momento. Eu parti muito do que eu queria fazer, da necessidade que via de



Flavio Colker e Salomon Cytrynowicz

O relacionamento entre Bete (Deborah Bloch) e Bia (Maria Zilda) introduz o tema do homossexualismo.

um público jovem ter um produto cultural, principalmente dentro do cinema, filmes com a sua linguagem, a sua identidade. E aí você vai somando toda a sua experiência dentro do que já foi feito no cinema, dentro do que está sendo feito em outros veículos. Traduzir isso para o filme não foi uma coisa ligada a qualquer influência em torno de outros filmes. Não havia referência.

FC — Como foi a construção do personagem da Bete Balanço?

Lael — Tem uma coisa muito minha, pessoal, e ao mesmo tempo muito genérica. Essa história é muito comum, acontece todo dia, de gente vindo para a cidade grande tentando se dar bem, com a ilusão de que é fácil, e quando chega aqui a barra é bem mais pesada. Eu fui uma dessas pessoas também, apesar de ter saído de São Paulo. Mas o idealismo que você tem, de que vai atingir seu objetivo de uma forma mais fácil do que você supõe, você

muitas vezes não imagina que o sistema seja tão duro e tão intrincado. Tem esse lado comum de todo mundo, mas tem também a minha vivência pessoal. Eu levei 10 anos para fazer o meu primeiro filme como diretor. É a batalha de ir lá, bater na porta, receber um não, tentar um financiamento, ou às vezes começar um filme e ter que parar. Comecei um longa-metragem antes e parei (*Cada Louco com a sua Mania*). Levei o Hugo Carvana e a Marlene França para o interior de Minas, filmei uma sequência complicadíssima, três câmeras, grua. Aí o filme parou na metade (isso foi em 82). E era o projeto que inicialmente a gente acreditava que ia conseguir uma estrutura de co-produção com a Embrafilme, depois tinha outros produtores privados que iam... É aquela ilusão que você tem: na hora que você coloca o seu, o cara não coloca o dele. Aí você fica no ar, a ver navios. Passei dois anos pagando os gastos que o filme me deu; o que

foi filmado está parado. Você cair e levantar de novo — é um pouco a trajetória da Bete — fez parte da minha vida. O *Bete Balanço* aconteceu no dia em que eu tinha resolvido não dirigir mais: “Vou montar a estrutura da CPC e vou ser produtor”. Sabe aquele dia de desânimo em que alguém aparece? É o que acontece no final do *Bete Balanço*: quando ela está desanimada é a hora que acontece. Exatamente isso: no dia em que eu joguei tudo para o alto, no dia em que eu estava indo para São Paulo, apareceram as condições principais para que o *Bete* fosse realizado. Esse momento eu fiz questão de colocar, foi uma briga até em termos de roteiro, uma coisa muito pessoal minha. No final, quando ela está desistindo, é a hora que a coisa acontece. Eu achei que era importante colocar isso porque tinha acabado de acontecer comigo.

FC — O que o *Bete Balanço* representou na tua carreira como realizador?

Lael — Duas coisas: o fato de eu ter conseguido fazer — não é muito fácil para quem não tem o seu próprio dinheiro para fazer sozinho —, e o fato do *Bete Balanço* ter dado certo, ou seja, eu conseguir realizar à altura do que eu imaginava e o público receber da forma como recebeu. Mudou bastante aquele momento que eu vinha vivendo. Eu já tinha vindo de uma estrutura grande, que foi até a gente conseguir fazer, eu conseguir fazer como produtor os filmes que a gente vinha fazendo na CPC. Como diretor estava, de certa forma, num momento de desânimo. O resultado positivo do *Bete* me deu um novo ânimo e, ao mesmo tempo, a CPC depois de um ano do *Bete Balanço* começou a se desestruturar. É engraçado: na hora que a gente atingiu a coisa, como produtora, a CPC começou a se desestruturar, porque Tizuka Yamasaki, Cacá Diniz e eu atingimos um novo patamar onde os interesses como empresa eram diferentes. Nós continuamos trabalhando juntos, mas já não havia mais um interesse de se continuar juntos com uma produtora em virtude da própria evolução das coisas. Foi extremamente importante o fato do filme ter dado certo. O fato de ter conseguido fazer e o fato de ter dado certo. E abriu muito a minha maneira de ver o cinema porque, na medida que você tem uma tese e tenta provar e nunca consegue, isso faz com que você pense de uma forma. O dia que você consegue provar essa tese você se sente muito mais tranquilo para seguir seu caminho dentro do que você se propôs. O fato de você conseguir fazer bons filmes com uma grande receptividade era uma tese da CPC, da qual o *Bete Balanço* foi o representante maior —

custo baixo, qualidade legal e boa receptividade é um triângulo difícil de você conseguir juntar com bom resultado. Isso foi provado: o *Rock Estrela* veio e a gente conseguiu um público praticamente igual ao do *Bete*, e com um custo próximo. Não é só a temática. O *Parahyba* é uma temática totalmente diferente e você tem o mesmo público. O *Bete* simplesmente foi mais fácil de você sentir presente principalmente porque também não tinha a produção da Embrafilme, é uma produção da iniciativa da CPC e de investidores privados. Deu para se ver mais claro que esse é um caminho do cinema brasileiro, e ele foi fundamental para eu continuar nessa linha.

FC — No teu primeiro longa-metragem você considera que foi mais importante a tua experiência anterior (como assistente de direção, montador, produtor, realizador etc.) ou o curso de Cinema?

Lael — A escola, como ela estava no momento em que eu a fiz, tanto a UnB quanto a UFF, pouco me adiantou em termos de informações técnicas. Muito me adiantou em termos de relacionamento, de contato com o cinema, com a linguagem, com as pessoas, mas pouco me adiantou em termos de informações técnicas. Eu acho que a função da escola é maior, deveria informar muito mais.

Hoje a UFF já está com muito mais condições e outras escolas também. Essa nova geração de São Paulo (o Klotzel, o Chico Botelho etc.) vieram da ECA. É importante. Para mim, tecnicamente, não me deu base. O que me deu base foram os filmes que eu fiz como técnico. Mas é uma soma dessas coisas, não dá para você separar. A experiência que eu tive fazendo Arquitetura, fazendo a escola de Cinema, vivendo, lendo, assistindo filmes, e que eu tive dentro do próprio cinema profissional, tudo isso se mistura, não dá para você distinguir muito.

Toda a experiência que eu tive nos trabalhos anteriores me ajudou muito a quando dirigir, saber, ter um pouco mais de norte nas coisas. O problema de quem tem pouca experiência técnica quando vai dirigir um filme é de nortear mesmo, como colocar a idéia que tem na cabeça no celulóide, como é que você vai passar da idéia para o filme. Porque não é fácil, não é simples, às vezes você não sabe, e o conhecimento técnico ajuda muito. Uma das coisas que eu acho fundamental para o diretor é um trabalho maior de montagem. Na montagem você observa muito mais. A montagem é o posterior. Você pega e começa a ver o que foi feito e se a idéia inicial chegou a um bom resultado.