A influência da chanchada

Entrevista com Jessel Buss

Jessel Buss nasceu em 1949, em Pelotas (RS). Veio para o Rio de Janeiro com um ano de idade. Participa do Grupo Câmera e faz o still *de* Como Vai, Vai Bem? *(1968). Nesse mesmo ano atua como diretor de produção de* Music in Brazil, *de Joe Siragusa. Trabalha com Nelson Pereira dos Santos, como contra-regra, em* Fome de Amor *(1967),* Azyllo Muito Louco *(1969) e* Quem é Beta? *(1972). Realiza dois filmes em super 8:* Happy End *(1972) e* Simplesmente Rodolfo *(1974). Foi assistente de direção de André Luís de Oliveira em* A Lenda de Ubirajara *(1974). Em 1975 produz e dirige o documentário de curta metragem* Wilson Grey. *A partir de 1980 faz produção na Ponto Filmes. Estréia na direção de um longa-metragem com* Sexo Frágil *(1987).*

Jessel Buss — Minha ligação com o cinema nasceu na infância, desde as brincadeiras de garoto. Eu brincava interpretando, assumindo personagens, assumindo histórias. Quando eu ia ver um filme, eu saía do cinema "viajando" em algum personagem que mais me marcasse, e aquilo se estendia para a minha vida pessoal. O cinema entrou na minha vida através do sonho, da mágica infantil, e foi acompanhando a minha formação. Fui para a escola e comecei a prestar atenção em literatura. Eu não tinha televisão naquela época, então ia ao cinema ver aqueles filmes de episódios. Com mais ou menos 14 anos comecei a fazer teatro amador na escola. Eu tinha um amigo na escola, o Nelsinho, filho do Nelson Pereira dos Santos, e eu nem sabia. Nelsinho era o meu melhor amigo na escola e, sabendo do meu interesse por cinema, falou que o pai dele fazia cinema. Achei aquilo um barato e passei a assistir às filmagens do Nelson Pereira. Eu ficava olhando, paquerando... Ficava vidrado! O primeiro filme dele que eu vi a filmagem foi *El Justicero*, e nessa época eu já fazia parte do Grupo Câmera. O Grupo Câmera se formou por volta de 68, mas antes eu fiz figuração no *Arrastão*. Eu soube que estavam filmando não sei onde e fui lá. Matava todas as aulas, ficava lá dia e noite acompanhando a equipe onde ela fosse. Acabei conhecendo algumas pessoas que me deram força porque eu era superentusiasmado, interessado, não largava o *set* de filmagens por nada. Eu ficava de longe e ia me aproximando até ganhar a confiança das pessoas. Nessa época, eu tinha cerca de 16 anos e fazia pequenas coisas de cinema. Depois veio o Grupo Câmera, apareceram outros trabalhos e as coisas foram se engrenando nessa área.

O Grupo Câmera, quando surgiu, não tinha uma definição de papéis, todo mundo dentro do grupo era, de uma certa forma, produtor. O grupo era uma sociedade onde todos tinham papéis iguais. Depois, quando o filme que nós fizemos, o *Como Vai, Vai Bem?*, começou a se definir, começaram a se definir os papéis. Eu fiquei com a parte de fotografia de cena do *Como Vai, Vai Bem?*. Eu, que era o mais novo do grupo e o menos experiente, fui ficando cada vez mais entusiasmado. Mas eu estudava, tinha o problema da escola, eu não tinha profissionalização. Além disso, o cinema não dava dinheiro, era um mercado difícil, apertado. Criou-se, então, um impasse.

Filme Cultura — Você chegou a estudar Cinema?

Jessel — Na época que eu ia fazer vestibular, o Nelson Pereira dos Santos sugeriu que eu entrasse para a escola de Cinema que eles estavam inaugurando na UFF. Mas eu não acreditei muito na escola. Eu achava que uma escola de Cinema era um sonho, para o Brasil daquela época. Eu achava que não daria certo, que era uma loucura. Eu achava o Nelson ótimo, maravilhoso, mas eu preferi fazer vestibular para Ciências Sociais e trabalhar. Eu era de uma família que não tinha muito *status* financeiro, por isso comecei a trabalhar logo. Fazia uma produção aqui, uma assistência ali. Comecei como *still*, passei para a produção, fui ator. Não dava para escolher, eu era pau para toda obra.

A coisa começou a engrenar em 74, quando fiz a produção de *A Queda*, de Ruy Guerra, junto com o Cacá Diniz, e quando eu fiz *still* e assistência de direção de *A Lenda de Ubirajara*, com o André Luís de Oliveira. Depois eu estive ausente do cinema um certo período, por motivos pessoais. A partir de 80, quando retornei, foi o período mais significativo da minha carreira. Eu voltei com mais força, fazendo produção junto com o Cacá Diniz, na Ponto Filmes, antiga CPC. Eu fiz a produção de praticamente todos os filmes da CPC: retomei meu trabalho com *Rio Babilônia*, depois produzi *Parahyba Mulher Macho, Bete Balanço*, onde também fui ator, entre outros filmes. Também fiz produção de filmes fora da Ponto Filmes.

Em 1975 eu dirigi um curta sobre o Wilson Grey, que foi onde eu resgatei a chanchada. Eu adorava chanchada e tinha uma admiração profunda pelo Wilson Grey. Eu me lembro que o único ator, de todos esses da chanchada, fora Oscarito e Grande Otelo, que são realmente fora de série, que ficou na minha memória, no

Chico Nascimento

A composição da personagem feminina interpretada por Edson Celulari é um dos destaques de Sexo Frágil.

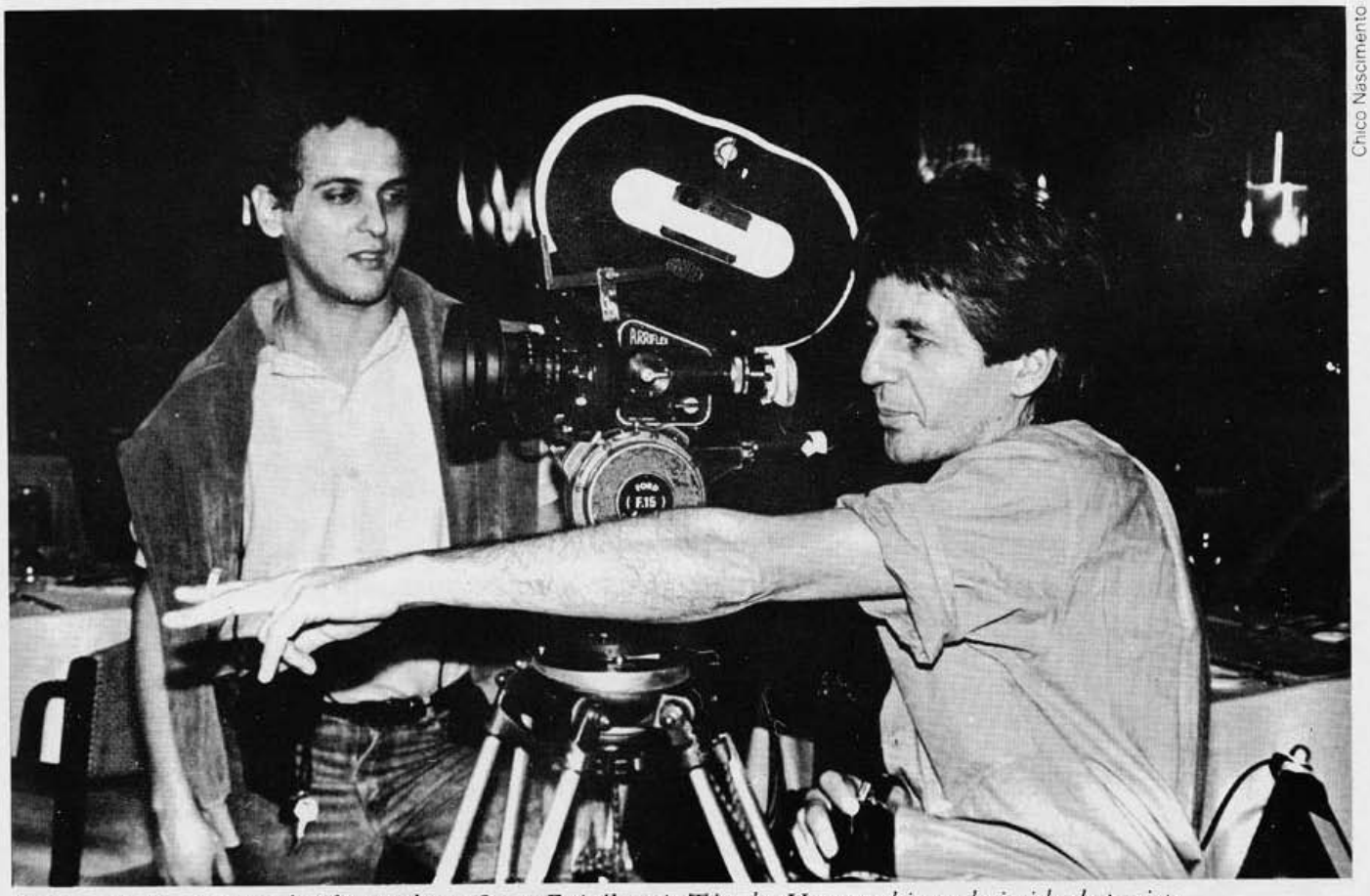
meu sentimento, na minha admiração, foi o Wilson Grey. Foi quando eu pude fazer esse filme com ele que eu assumi o meu lado de pessoa de cinema, e que eu, definitivamente, queria fazer do cinema a minha vida. O filme me deu muita satisfação. O Wilson Grey me ajudou demais. Ele foi uma pessoa fantástica comigo: me respeitou, me deu o maior apoio, o maior carinho.

FC — Você via muitas chanchadas na tua infância?

Jessel — Era o que passava nos cinemas, o que a gente via, por isso ficou na lembrança. O Wilson Grey sempre ficou na minha memória. O engraçado é que eu nem sabia o nome dele, eu só tinha a lembrança visual. Quando retomei o cinema, já como uma pessoa adulta, é que associei o nome à pessoa e, um dia, resolvi fazer um filme sobre ele, que era alguém que eu curtia muito.

FC — O projeto que você imaginava transformar no teu primeiro longa-metragem sempre foi o *Sexo Frágil* ou existiram outros?

Jessel — Para ser sincero, eu nunca tive um argumento, um roteiro, porque eu não sou uma pessoa visionária, no sentido de ficar delirando. Eu sempre parti da premissa da realidade — se dá para fazer, vamos fazer, se não dá para fazer, não adianta eu ficar enchendo a minha gaveta de roteiros e ficar sofrendo. Eu não sou masoquista. Quando senti que havia a possibilidade, que estava chegando o meu momento, a minha maturidade para enfrentar uma equipe, um produtor, um elenco, eu resolvi fazer um longa. Pedi, então, a uma amiga minha, Yoya Wurch, que escrevesse uma história para mim. Pedi a ela para escrever uma história barata, com poucos atores, basicamente dentro de uma casa, poucas locações, para torná-lo viável financeiramente. Ela fez o argumento do *Sexo Frágil*, eu adorei, mostrei para todas as pessoas da Ponto Filmes, todo mundo gostou. A Tizuka viu o argumento e disse que queria dirigir o filme. Ela pegou o projeto e ficou algum tempo com ele embaixo do braço. De



Chico Nascimento

O estreante Jessel Buss decidiu realizar Sexo Frágil *após Tizuka Yamazaki ter desistido do projeto.*

repente, apareceu o *Patriamada* para a Tizuka fazer. O momento do Brasil a entusiasmou de tal maneira que ela resolveu deixar o *Sexo Frágil* para fazer depois. Antes disso, como todos nós tínhamos gostado do argumento da Yoya, nós a chamamos para trabalhar no roteiro de *Bete Balanço*, que não estava pronto. Ela trabalhou no roteiro e no argumento do *Bete Balanço*, o que deu a ela experiência de cinema: a problemática do cinema brasileiro, a dificuldade, o resultado do roteiro e da filmagem na tela. Isso deu a ela a experiência necessária para fazer o roteiro de *Sexo Frágil*. Como a Tizuka tinha resolvido fazer o *Patriamada*, eu expliquei a ela que eu sempre tinha querido fazer o *Sexo Frágil*, mas que, diante da disposição, do entusiasmo dela de fazê-lo, juntamente com o fato de que ela era uma diretora já super-respeitada, eu tinha aberto mão de fazer a direção. Ela respondeu que eu podia fazer o *Sexo Frágil* porque ela ia mesmo filmar o *Patriamada*. Eu retomei o projeto do *Sexo Frágil* e nós, eu, o Cacá Diniz e o Patrick Moine começamos a fazer reuniões. O segundo passo foi correr atrás da grana. A Embrafilme entrou no projeto, dando um avanço de bilheteria. Todo mundo sentiu que o projeto era bom, inclusive porque o argumento já tinha sido submetido a uma análise supercrítica de alguns roteiristas da Ponto Filmes, tendo se sobressaído como o melhor em meio a uns 20 outros argumentos. Estimulados, nós começamos a trabalhar no roteiro.

FC — Como se configuraram as condições para você fazer o teu primeiro longa? Qual foi o grau de dificuldade que você encontrou? Até que ponto o teu trabalho na Ponto Filmes facilitou a realização de *Sexo Frágil?*

Jessel — Tendo trabalhado tanto tempo na Ponto Filmes, com o Cacá e a Yurika, me deu um certo respeito na praça, me deu experiência, me fez ver como se faz. Nós, da Ponto Filmes, criamos uma linguagem e um mé-

todo de produção muito próprios. Na época em que o cinema nacional estava gastando 350 mil dólares para fazer um filme, nós estávamos fazendo com 80 mil dólares, que foi o caso de *Bete Balanço*. Como nós não queríamos mais continuar mamando nas tetas do governo — sentimos que era hora de crescermos, amadurecermos, enfrentarmos a barra como empresários — nós passamos a trabalhar mais pesado ainda, tivemos que ganhar dinheiro para nos tornarmos empresários. Nós percebemos que para viabilizar o nosso projeto de auto-suficiência, tínhamos que sensibilizar pessoas com dinheiro e baixar o custo de produção dos filmes, mas tendo um bom filme, nunca descuidando da qualidade. Nós fizemos um esforço de triplicar, de fazer três vezes ou mais, do que se consegue fazer com o mesmo dinheiro. Nós partimos para o *Bete Balanço* com esse pique, filmamos em quatro semanas, com 80 mil dólares, quando na época a Embrafilme estava liberando em torno de 250 mil dólares. Esse foi o primeiro filme que nós fizemos com capital privado, e obtivemos sucesso. O que tornou possível a realização do filme foi o fato do Patrick Moine ter bancado a produção junto com a Ponto Filmes, e algumas jogadas de *marketing* tipo *merchandising*, promoções. O filme foi lançado, teve um milhão e meio de espectadores, uma boa margem de lucro, nem tanto para a Ponto Filmes, que recebeu um percentual bem abaixo do que merecia. Mas ainda com esse capital privado, com recursos próprios, com esforço próprio, fizemos o *Rock Estrela* e o *Patriamada*.

Com os filmes que nós fizemos já conquistamos um público de cerca de um milhão e meio de pessoas, tudo em função do nosso alto padrão de qualidade, custo baixo e idéias novas. Essa filosofia da Ponto Filmes é que me deu embasamento para fazer o meu filme. Porque o Cacá, depois de vários filmes que fizemos juntos, se sentiu seguro de fazer o filme comigo. Eu fui à luta e consegui mais um investidor que, por sua vez, percebeu que nós não vendíamos gato por lebre. Quando você vai visitar um investidor, um empresário, ou qualquer pessoa à qual você vai solicitar um patrocínio, quando você vai visitar alguém da iniciativa privada, a primeira coisa que você diz claramente é que cinema é um investimento de risco. A honestidade dentro da Ponto Filmes é um aspecto fundamental. Nesse aspecto não há nenhuma queixa no mercado contra a Ponto Filmes. A facilidade que eu tive para fazer o meu filme, sem dúvida, tem relação com o meu envolvimento com a Ponto Filmes. Mas não foi só isso, eu também fiz o meu esforço de arrumar duas pessoas que se envolveram com a produtora. O Cacá e a Embrafilme também me apoiaram.

FC — A tua experiência na produção foi fundamental para a realização do *Sexo Frágil*?

Jessel — Para quem quer dirigir um filme, a vivência de produção é, de fato, fundamental. Você aprende a lidar com a equipe, aprende a lidar com a luz, com a fotografia, com o elenco. Você pega as manhas de cada um, a malícia das pessoas. Você começa a entender como funciona a mecânica da filmagem. Começa a entender a pulsação interna de um filme. Se o diretor estreante não tem essa vivência, fica difícil porque, como eu já vi, diretor sem experiência de platô não sabe que tem que bater claquete, fala, dá instrução para o elenco em filme de som direto rodando. Muitas vezes o diretor estreante tem uma certa vivência de cinema, mas de fora do platô: experiência de cineclube, papo com pessoas que fazem cinema, uma ou outra visita a uma filmagem. São pessoas que sofreram, que conseguiram com esforço sobre-humano "descolar" a grana para fazer o filme, mas não têm vivência e se atropelam, não sabem levar o filme com todas as suas possibilidades.

FC — O que é mais importante para a realização do primeiro longa: a direção de vários filmes de curta e média metragens ou a experiência na produção?

Jessel — As pessoas que dirigem curtas e médias desenvolvem muito o seu lado de linguagem cinematográfica, porque estão sempre com a câmera na mão, olhando no visor, estão sempre lidando com atores, ou com uma idéia, ou com uma temática, estão desenvolvendo um lado criativo bem forte, de extrema importância. Eu não sei o que é mais importante: experiência em direção de curta ou em produção. Eu só acho que é importante para a pessoa que vai dirigir um longa, ter estado envolvido em realização de filmes, seja na produção, seja na direção de um filme (curta ou média). As duas experiências são válidas. Se eu tivesse feito alguns curtas eu sei que poderia inovar mais na minha linguagem, fazer uns planos mais bonitos, porque teria mais intimidade com a câmera. No meu caso, foi a experiência com a produção que me deu muita facilidade de conduzir o filme. Eu não tive problema nenhum com a minha equipe, não tive nenhum desgaste. No primeiro dia eu peguei o filme e no último eu entreguei — não tive um dia de atraso na filmagem. Foi do começo ao fim num clima de muito trabalho,

Chico Nascimento

Luís (Edson Celulari) se veste de mulher para ir à festa do Dia das Mães e atrai João (Oswaldo Loureiro).

Chico Nascimento

Maitê Proença, Oswaldo Loureiro e Edson Celulari vivem um complicado triângulo amoroso em Sexo Frágil.

mas sem problemas. Quando se tem vivência de platô como eu, sabe-se a maneira de lidar com a equipe. Eu sempre penso na equipe de cinema como um bebê grande: você tem que botar no colo, fazer carinho, tem que dar atenção, tem que conduzir porque as pessoas se sentem muito abandonadas. Se você souber lidar com esse bebê grande, você consegue fazer um filme. Se você dá atenção às pessoas, elas se sentem dentro do projeto.

FC — Para você, fazer o primeiro longa-metragem foi uma experiência tranqüila, sem maiores dificuldades?

Jessel — Para mim realmente não foi uma experiência traumática, foi, pelo contrário, extremamente prazeroso. Claro que você sofre, tem dia que nada dá certo, que é uma desgraça, pinta insegurança. Mas, de um modo geral, foi tranqüilo, foi uma experiência extremamente gratificante. Eu confesso que também me surpreendi porque pensei que teria muito mais problemas do que tive. Foi muito fácil. A própria idéia de estar tratando da afetividade, do amor, de uma história de amor, ajudou. As pessoas me tratavam com bom humor, a filmagem tinha um clima leve, isso tudo trouxe facilidades. O argumento do filme colaborou com o clima descontraído.

FC — Como você sentiu esse roteiro que você encomendou? Como ocorreu a tua identificação com o roteiro?

Jessel — Eu não sei o que chamar de coincidência na minha vida. Mas quando a Yoya me apresentou a história de um homem solteiro, que num determinado momento da vida vira mãe do filho dele, isso me seduziu muito. Eu fui casado uns oito anos com a irmã da Yoya, eu tive dois filhos com ela. Quando nós nos separamos, isso faz uns sete anos, eu fiquei com os filhos. Eu os criei durante três anos. Eu fui mãe dos meus filhos, eu fazia tudo para eles: levava na escola, dava comida, foi uma loucura para mim. Era a minha primeira experiência de ficar sozinho com os meus filhos. O filme tem um lado pessoal meu, uma identificação com a minha vida. A experiência de ficar com os filhos desenvolveu, desobstruiu em mim o lado feminino, que a sociedade sempre bloqueou. Na família tradicional o pai representa um papel, a mãe outro. Desde que os meus filhos nasceram, eu sempre fui muito mãe deles, sempre dei banho, troquei fralda, e isso me fez ter uma amizade imensa pelos meus filhos, uma intimidade e um conforto muito grandes. Eu não tenho dificuldades de relação com eles. Não admito, também, nenhum julgamento moral do fato da minha ex-mulher ter deixado os meus filhos comigo. Ter criado os meus filhos sozinho, por um tempo, me fez viver um pouco *Kramer x Kramer*. Só que o pai do filme ainda não tem aquele carinho com o filho. Ficar com os filhos, para mim, nunca teve nada de depressivo, nada de depreciativo; era, apenas, difícil. No meu filme, passa um carinho muito grande entre pai e filho, entre mãe e filha. As crianças não são encenadas, não são comandadas, elas são muito soltas dentro do filme. As crianças do filme têm uma relação de muita amizade, de solidariedade, de igual para igual. Eu senti, quando fui mãe, que a inversão dos papéis de feminino e masculino é mais do que uma simples inversão de títulos, é uma inversão da ordem estabelecida, da moral estabelecida, dessa moral preestabelecida de compartimentos estanques.

FC — Como foi concebido o final de *Sexo Frágil*?

Jessel — Dentro da proposta que eu tinha de fazer o filme, eu fui procurando, sempre com o grupo, a melhor maneira de solucioná-lo. O grupo tem uma participação total no final do filme, no fechamento do filme. Nós discutimos muito, apareceram várias soluções, mas nada definitivo. Quando a Yurika, que é a diretora de arte, concebeu aquele coração, nós percebemos que a grande idéia tinha chegado. O coração foi o primeiro passo para a solução final. Nós tínhamos vários finais, nós chegamos até a filmar um final que era a peça, assumidamente, dentro da peça. Quando eu filmei esse final, da peça dentro da peça, eu já sabia que não ia usá-lo, porque decepcionaria o grande público. No final, que frustraria os espectadores, o elenco subiria no palco, agradeceria, e o filme encerraria com as cortinas se fechando. Nós chegamos à conclusão que as pessoas ficariam decepcionadas porque elas teriam entrado numa viagem e, no final, não era viagem, era uma farsa. Nós pensamos que não era certo acabar com o sonho do público. Nós discutimos até no *set* de filmagem, fizemos uma reunião lá e chegamos à conclusão de que o final tinha que ser "pra cima". Nós queremos que o espectador saia do cinema emocionado, curtindo, "viajando".

FC — O que influenciou *Sexo Frágil*, a nível de linguagem?

Jessel — A linguagem do filme reflete uma realidade de produção. Eu tinha um orçamento *x*, uma história *y*, logo, eu não poderia optar por um filme *n*, *m*, *z* ou *a*. Eu tinha que optar por aquilo que tornasse possível a realização do projeto. Era uma equação bem determinada.

Eu não podia fazer muitos carrinhos, nem iluminar demais, nem curtir muito o lado estético do cinema. Por outro lado, eu estava tratando de uma comédia. Numa comédia é fundamental que o elenco se sinta confortável para interpretar. Se você corta demais a cena, para curtir mais a câmera — você faz um plano geral, depois uma cobertura, faz um carrinho, cobre com um contraplano —, você dá mais agilidade ao filme, mas tira a agilidade do elenco. O *timing* da comédia é muito difícil, você não pode interromper, não pode cortar demais, porque se o ator perde o "pique" da comédia, é difícil para ele retomar. Eu voltei, um pouco, ao cinema mudo, fazendo muito plano tipo "boca de palco", parando a câmera e deixando o elenco fazer as marcações, encenando mais o elenco do que a câmera. Essa técnica me dava duas vantagens: eu deixava o elenco mais solto e, com isso, o *timing* de comédia vinha com mais naturalidade, com mais força, e ganhava tempo de realização, porque eu não tinha que ficar deslocando a câmera, a equipe, a luz. Essas duas equações se afinaram bastante bem — uma dava um ritmo bom ao elenco, a outra dava um ritmo legal de produção. O projeto do filme e a filmagem foram bem realistas, não dava para inventar muito, fazer muitos planos, porque o filme tinha que ser feito em quatro semanas. A minha opção de linguagem, então, foi baseada em duas equações: deixar o elenco mais solto (fazendo pouco movimento de câmera) e economizar na produção (economizando tempo).

Chico Nascimento

Monique Evans, Fernando Vanucci Junior, Edson Celulari, Maitê Proença, Jan Wurch e Oswaldo Loureiro.