Um movimento pessoal contra a imobilidade

Entrevista com Roberto Gervitz

Roberto Gervitz nasceu em Nova Iorque, em 1957, mas um ano depois já estava em São Paulo, onde vive atualmente. O curso de Ciências Sociais na USP — abandonado no segundo ano — contribuiu para estimular seu interesse pelos movimentos sociais, que registrou nos filmes em super 8 Parada Geral *(1975) e* A História dos Ganha Pouco *(1976) e no longa-metragem* Braços Cruzados, Máquinas Paradas *(1979), cuja direção dividiu com Sergio Toledo. Foi assistente de montagem em* Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia *(1977), de Hector Babenco, e em* O Cortiço *(1978), de Francisco Ramalho Júnior; co-montador de* Certas Palavras *(1980), de Maurício Berú, e* Das Tripas Coração *(1982), de Ana Carolina; e montador de* Xingu Terra *(1981), de Maureen Bisiliatt. Participou de três documentários de Renato Tapajós:* Partido dos Trabalhadores *(co-roteirista e som direto),* Linha de Montagem *(roteiro de montagem) e* Em Nome da Segurança Nacional *(edição de som e trilha sonora).* Feliz Ano Velho, *realizado a partir do livro de Marcelo Rubens Paiva, é o seu primeiro longa-metragem de ficção.*

Roberto Gervitz — Fiz o ginasial no Colégio Santa Cruz, onde fundei um cineclube. Depois fiz Ciências Sociais na USP, durante dois anos. No meio do curso descobri que o meu barato era outro, era fazer cinema. No segundo ano do curso de Ciências Sociais eu já estava trabalhando no mercado cinematográfico. Eu tinha que optar, porque era estagiário de montagem e o trabalho exigia muito; não dava tempo para estudar e fazer cinema. E eu já não queria mais ser sociólogo, o meu negócio era entrar no cinema. Já estava trabalhando há um ano e meio como estagiário e queria me profissionalizar. Mas desde o ginásio, ainda adolescente, eu fazia super 8. Também fiz música para filmes em super 8 realizados por amigos meus e houve um momento em que eu não sabia se queria ser músico ou cineasta. E acabei entrando no super 8. Isso foi em 71, 72.

Eu adorava cinema. Naquela época, toda a nossa geração gostava muito de cinema. O cineclubismo também era uma atividade importante naqueles anos, porque havia a resistência à ditadura e o cineclube era uma forma de aglutinar as pessoas, de discutir os filmes e os problemas, de conhecer uma série de coisas. E fui me ligando muito ao cinema porque, para mim, era uma forma de aprendizado, de conhecimento das minhas emoções, do mundo, de personagens... Acho que o cinema, na nossa geração, desempenhou o papel que a literatura teve para as gerações anteriores. Não que uma coisa substitua a outra, mas, em termos de importância, de lugar na vida da gente, eu acho que houve isso. Eu via cinco, seis filmes por dia, vivia no cinema.

Entrei para o curso de Ciências Sociais em 1976. Mas antes disso, no ano em que eu estava saindo do colegial, houve uma greve na Escola de Comunicações, a primeira greve estudantil depois de 68, que durou seis meses. O Sérgio Toledo, que é meu amigo de infância, eu e mais alguns amigos resolvemos fazer um documentário sobre essa greve, em super 8. O Luís Henrique Xavier, que fez a música de *Feliz Ano Velho*, também participou desse filme, que foi feito para ser utilizado pelo movimento estudantil. Chamava-se *Parada Geral*. O movimento estudantil acabou não utilizando o filme, porque ele tinha certas críticas ao próprio movimento. Mas o filme é um documento. Nessa época nós já estávamos entusiasmados com a coisa de fazer cinema e passamos o filme para o Renato Tapajós. Ele assistiu ao filme e fez uma série de críticas — achou o discurso muito literário — e aí é que nós ficamos com vontade de aprender. O Renato estava fazendo um documentário sobre construção na periferia, e foi nessa época que nós começamos a estudar documentarismo e a ficar fascinados com a possibilidade de fazer documentário. Isso também pelo fato de estudarmos Ciências Sociais e o documentário ser uma ponte entre o cinema e as questões sociais, sociológicas, antropológicas e políticas.

Foi muito importante para nós o ano de 1976, o ano das eleições municipais. O MDB tinha vencido aquelas eleições em 1974 e, em 1976, havia a alternativa do governo se contrapor àquela força que tinha sido construída com o MDB ou afundar de vez. As eleições de 1976 adquiriram uma importância muito grande por essa conjuntura e também porque começou a se verificar uma espécie de fenômeno novo, com as candidaturas nascidas das próprias organizações populares. Era o presidente da associação de bairro que se candidatava a vereador, o operário que resolvia disputar um mandato. Então começou a surgir um movimento popular que indicava uma tendência que depois veio a desembocar no PT. Naquela época, impulsionados por um professor de Ciências Sociais, resolvemos fazer um trabalho cinematográfico sobre as eleições. Ficamos seis meses vivendo num bairro da periferia, fazendo um

trabalho longo, antropológico, e acompanhando o processo de candidatura de duas pessoas que saíram candidatas nesse bairro, uma pela Arena e outra pelo MDB. Os dois eram amigos, faziam parte da mesma organização de bairro. Esse filme chamou-se *A História dos Ganha Pouco*. Apesar de ser um super 8, feito com certo amadorismo, acabou sendo muito utilizado pelas organizações populares e foi para nós um grande aprendizado cinematográfico.

Nesse período nós viemos a conhecer uma pessoa muito importante, chamada Hugo Gama, que era um dos melhores técnicos de som do Brasil. Ele trabalhava em publicidade e tinha uma formação muito legal, não só em cinema como em artes plásticas, entre outras coisas. O Hugo deu uma grande contribuição na parte técnica da realização de *A História dos Ganha Pouco* e nós começamos a ter aulas de cinema com ele. Todos os fins de semana íamos às produtoras de publicidade e ele nos mostrava como funcionava o equipamento. Além disso, analisávamos clássicos, como *Outubro*, *O Homem da Câmera*, filmes brasileiros, discutíamos decupagem... Enfim, foi praticamente um curso de cinema, dado por um profissional extremamente competente. O Hugo é também uma pessoa muito entusiasmada e despertou a paixão pelo trabalho cinematográfico, pelo artesanato cinematográfico. E foi através dele que nós começamos a trabalhar em cinema, como estagiários. Eu me dirigi à Oca, que era uma produtora dirigida pelo Francisco Ramalho, onde trabalhavam o Zetas Malzoni, o Lúcio Kodato, o Sidnei Lopes, e que tinha uma proposta de fazer filmes comerciais e de ficção. Entrei como estagiário de montagem e três meses depois propus ao Hector Babenco ser o assistente de montagem de *Lúcio Flávio*, o primeiro filme profissional em que eu trabalhei como assistente do Sylvio Renoldi. Logo depois, trabalhei também como assistente do Sylvio Renoldi, em *O Cortiço*, do Francisco Ramalho.

Em função de *A História dos Ganha Pouco*, fomos convidados, nesse período, a fazer *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. As organizações populares que circulavam por *A História dos Ganha Pouco* e o pessoal da oposição sindical metalúrgica de São Paulo, que conhecia o filme, vieram nos convidar. *Braços Cruzados* já foi um filme feito com maior preocupação profissional, nós já tínhamos um domínio melhor da linguagem. Foi um processo muito rico em termos de vida e de aprendizado cinematográfico. Nós não conhecíamos quase nada de sindicalismo e, de repente, nos vimos no meio daquela guerra, das greves, das eleições para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. Pudemos realizar o que tínhamos sentido em *A História dos Ganha Pouco* e perceber a riqueza do documentário. O documentário é uma coisa muito bonita, é um grande fascínio e foi o que acabou me afastando das Ciências Sociais. Fazendo um documentário, você vive a realidade social: as coisas estão acontecendo e você está lá no meio, filmando.

Nós projetamos *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* em bairros da periferia de São Paulo pelo menos umas 150 vezes; em Minas mostramos o filme para operários. *Braços Cruzados* foi bem recebido por esse público das camadas populares e nós pudemos perceber as diferentes leituras de um filme, mesmo quando ele tem uma preocupação didática, como era o caso. Isso é muito interessante: se o filme é mostrado para empregadas domésticas, elas lêem de um jeito, se é mostrado para metalúrgicos, eles lêem de outro. E você percebe que o teu domínio sobre o que você está expressando vai até certo ponto.

Depois fomos para a Europa. Éramos muito jovens, eu tinha 19 anos. Com todo o alcance que *Braços Cruzados* teve, nós levávamos o projeto de fazer um cinema militante, ligado às questões sociais, que instrumentalizasse os movimento populares. E, de repente, com a viagem à Europa, no final de 1979, todo esse projeto entrou em cheque. A primeira questão era a seguinte: com 20 anos, quando você está entrando na vida adulta, deixando de ser adolescente, existe uma série de instâncias da tua vida que não estão resolvidas e que, no nosso caso, puseram em cheque a opção política que estava presente no projeto. Nós saímos do Brasil, onde o inimigo era a ditadura, e entramos em contato com documentários que apresentavam uma série de questionamentos que a esquerda já vinha colocando há bastante tempo na Europa. A esquerda não era uma coisa só e atravessava impasses no mundo. E tornou-se muito difícil, pelo menos para nós, optar por um lado, dizer: "nós somos do partido x, é nisso que nós acreditamos." Isso tudo começou a ser questionado.

Existia o lado pessoal, da idade, naquele momento que nós estávamos passando, quando não estávamos nem preparados para o sucesso de *Braços Cruzados* que, no fundo, era o primeiro filme que tínhamos feito, com um entusiasmo quase infantil. Na verdade, todo o nos-

Maria Elisa

Marcos Breda em Feliz Ano Velho, *o filme de Roberto Gervitz inspirado no romance de Marcelo Rubens Paiva.*

so projeto era quase uma forma da gente se proteger das questões que se estavam colocando. Era muito mais fácil fazer um projeto que eliminasse todas as dúvidas em relação à vida, que fosse uma forma de enquadrar uma série de angústias, quase sem entrar em contato com elas. Mas na viagem eu acabei sacando que o caminho era outro, que era o momento de dar um tempo, de refletir sobre o que tinha sido feito e o que seria dali para a frente, de pensar qual era a minha relação com o cinema, com a política, enfim, de começar a entrar em contato com as coisas que eu estava vivendo. Foi um momento de ruptura e de desestruturação de toda uma coisa que tinha sido montada.

Quando voltei para o Brasil, estava com muito mais vontade de trabalhar essas questões do que de sair para fazer o próximo filme, principalmente porque achava que não tinha nada para dizer. Estava perdido, querendo resolver uma série de instâncias da minha vida que tinham ficado adormecidas. Eu pensava, por exemplo, na questão do documentário: o documentário tem um lado muito bonito, muito vivo, mas não reflete as inquietações pessoais do autor. *Braços Cruzados* era um filme que procurava espelhar um movimento e devolver para esse movimento certas questões que eram colocadas por ele. Jamais caberia o que eu sentia como realizador, na minha relação com aquelas pessoas. Não se propunha isso, não havia espaço para a subjetividade. Então eu voltei mais interessado em aprender cinema. Sentia que precisava dar uma parada e pensei: Bom, vou trabalhar para sobreviver e, ao mesmo tempo, vou ler, vou partir para um outro mundo. Comecei a ler muita ficção, uma coisa que tinha feito quando adolescente. E passei a ser um montador. Fiz filmes institucionais, trabalhei em publicidade como editor de som, enfim, passei um período em que não estava me propondo a realizar nada enquanto autor. Queria crescer a nível profissional, conhecer o artesanato do cine-

ma e, ao mesmo tempo, resolver questões de ordem pessoal que estavam adormecidas, intocadas. Foi um processo difícil, sofrido, meio solitário, muito angustiado, mas também um período muito rico.

Por volta de 81, 82, dois anos depois da minha chegada, comecei a elaborar tudo isso que eu tinha vivido e a sair do buraco negro. E, de certa maneira, fiquei com vontade de falar sobre esse processo, que, no fundo, era um processo de crescimento, de deixar de ser um adolescente, de deixar de me confundir com os amigos — no caso o Sérgio, que era um irmão, um apoio —, de perceber que tem coisas que dizem respeito à tua vida e só você pode resolver. Eu me sentia suficientemente forte para elaborar isso e dar um passo à frente nesse processo. Foi aí que eu li o livro do Marcelo Rubens Paiva, o *Feliz Ano Velho*.

FC — Nessa época você já pensava em dirigir um longa-metragem?

Roberto — Já pensava. Aliás, eu estava começando a sentir vontade de escrever um roteiro. Isso foi no final de 82, quando *Feliz Ano Velho* estava na primeira ou segunda edição e alguns amigos comuns me apresentaram o livro do Marcelo Rubens Paiva. Eu conhecia o Marcelo do Colégio Santa Cruz, mas ele era de uma classe abaixo da minha. Quando entrei em contato com o livro percebi que o Marcelo não tinha a preocupação de discutir as questões que eu estava me colocando, que era mais um inventário das coisas que ele tinha vivido até sofrer o acidente e uma descrição do processo de recuperação física dele. Era quase um documento, que correspondia a uma necessidade do Marcelo se ver. Tinha até um lado lúdico no livro, para ele. Mas *Feliz Ano Velho* me inspirou duas coisas básicas. A primeira coisa foi a imagem da imobilidade, essa coisa do cara jovem, de 20 anos, que não podia andar. Essa imagem simbolizava e sintetizava o momento pelo qual eu tinha passado, um momento de medo, de fechamento, de ficar paralisado diante da vida. E a imagem era tão forte que me tocou de imediato. Por outro lado, havia a própria existência do livro, que era o olhar simbólico criado pelo cara que estava paralisado: a existência do livro era uma conquista do movimento da vida através da criação. Esses dois elementos me mobilizaram de imediato para falar com o Marcelo e para fazer o filme. Procurei o Marcelo e levei para ele um texto pequeno, meio poético, que dava conta dessa leitura, da ótica pela qual eu queria adaptar o livro. Ele adorou a idéia. Percebeu de cara que a proposta não era fazer um documento sobre a vida dele, mas criar uma obra ficcional, criar novos personagens e situações no sentido de narrar esse processo de libertação e de conquista de uma individualidade através da criação. Esse foi o tema principal que eu procurei abordar no filme.

O Marcelo não estava interessado em trabalhar no roteiro do filme e eu, de certa maneira, queria realizar esse trabalho sozinho, até porque, para mim, a realização do filme era uma forma de me libertar do medo de criar, de conquistar a minha individualidade, de me conhecer mais. Eu tinha uma auto-exigência absurda, que dificultava a criação. Isso era uma característica da minha personalidade, que me amarrou durante muito tempo. Romper com essa camisa-de-força foi uma guerra dura, uma conquista. Por isso a elaboração do roteiro foi muito mais do que um trabalho técnico, foi uma batalha pessoal.

FC — Como foi elaborada a estrutura dramática do filme?

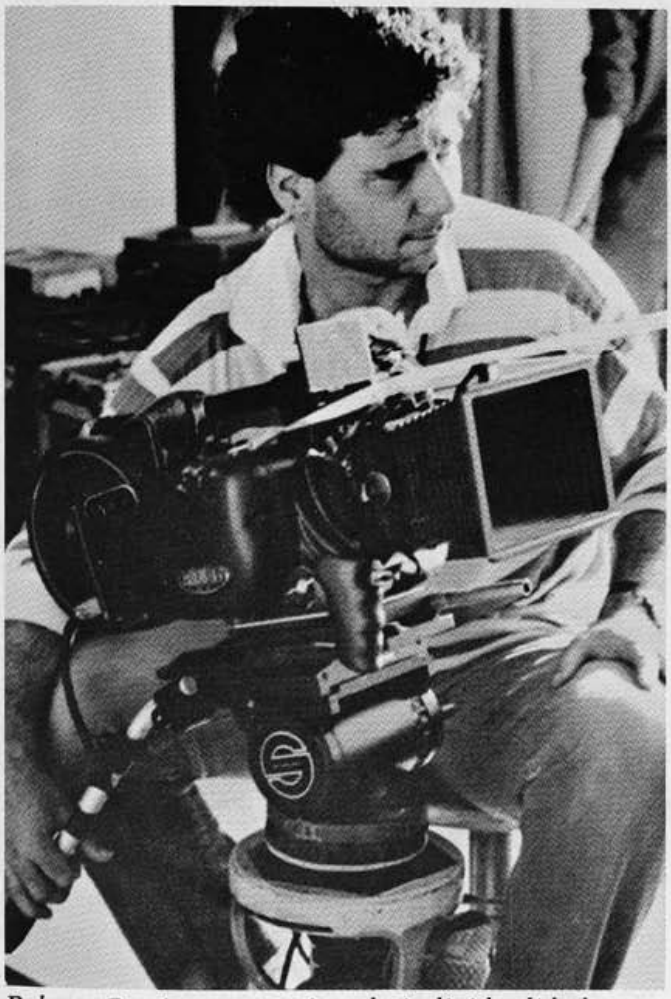
Roberto — *Feliz Ano Velho* tem uma estrutura relativamente complexa. Há duas linhas principais na narrativa: a que corresponde ao presente — que começa no início do filme, depois da cena simbólica que antecede os letreiros, quando o personagem está no centro de recuperação de deficientes físicos, e vai até o final; e a que corresponde ao passado — que começa no momento em que ele está na praia com a mãe, passa para o momento em que ele está com o pai na montanha (dois momentos que não têm continuidade entre si) e se amarra, ganhando um desenvolvimento mais contínuo, quando o personagem está indo para a universidade, em Campinas. Mas existem ainda os *flash-backs* dos *flash-backs*, quando ele, na universidade, lembra de momentos da infância.

Na verdade, o passado e o presente são as duas linhas básicas da narrativa na medida em que a idéia principal da estrutura de *Feliz Ano Velho* foi a seguinte: eu não quis começar pelo mergulho que procovou o acidente, como acontece no livro e na peça. Não comecei pelo mergulho porque, para mim, o drama principal do filme não se dá pelo fato de ele ter sofrido o acidente. Em termos de passado, eu construí uma linha narrativa em que, de certa maneira, é como se a vida o fosse levando para o momento do mergulho. E o pre-

sente também, porque essas duas linhas se cruzam: se a linha do passado encaminha o personagem para o mergulho, o presente faz o mesmo. Sendo que o mergulho tem um significado no passado e outro no presente. Assim esse mergulho ganha diversos sentidos, tornando-se muito mais rico. Essa foi a construção básica, em que o passado e o presente vão se costurando, não através de associação livre, mas numa estrutura em que o passado aparece como contraponto, sempre significando momentos de resgate que vão compondo um quebra-cabeça que é a própria constituição do indivíduo. Para ele, montar esse quebra-cabeça significa construir-se enquanto indivíduo.

FC — Há um cromatismo envolvendo o filme, pontuando passado e presente. Como nasceu essa concepção?

Maria Elisa



Roberto Gervitz: a conquista da individualidade.

Roberto — Essa concepção nasceu de um trabalho conjunto realizado pelo Clóvis Bueno, diretor de arte, pelo Cesar Charlone, diretor de fotografia, e por mim. Antes de começar a pré-produção do filme nós nos reunimos diariamente durante um mês para discutir as diversas alternativas de concepção visual do filme. Eu pretendia, desde o início, dar um tratamento visual diferenciado ao passado e ao presente. Isso não só para facilitar a compreensão do filme, para evitar que o espectador se perdesse (a não ser que isso fosse intencional), mas, principalmente, em função do seguinte: o passado é memória, e quando você lembra, não se recorda das coisas do jeito que aconteceram e sim da maneira que você ou o teu inconsciente precisam lembrar. Então a memória é quase invenção, quase um sonho. Como, no filme, o passado é memória, nós decidimos apresentá-lo de forma não naturalista. Nos inspiramos, inclusive, nos quadros de Chagall, um pintor que trabalha muito a dimensão onírica. A idéia foi trabalhar as cores não naturalistas, não realistas, de forma a criar esse universo do passado. Ao mesmo tempo, usando cores quentes, vivas, nós dávamos a esse passado um clima meio infantil, meio lúdico, que servia ao conflito do qual eu estava querendo falar: o momento de ruptura de alguém que está deixando de ser uma criança para se tornar um adulto. As cores quentes se contrapõem ao momento de crise que o personagem está atravessando no presente, quando as cores são azuladas e frias.

Outra coisa que foi trabalhada de forma interessante foi a utilização das lentes. Para o passado nós trabalhamos com lentes abertas, com perspectiva. Isso se contrapõe à utilização de lentes fechadas para o presente, que realçam o isolamento do indivíduo em relação ao espaço. Com mais profundidade de campo, o indivíduo fica sempre mais isolado em relação ao que está em volta dele. Além disso, embora todas as cores do presente sejam frias, esse efeito tem um desenvolvimento: à medida em que se aproxima o final do filme, e o personagem vai vencendo os conflitos que o imobilizam, o presente vai ficando visualmente mais quente. Você sente muito isso nas duas últimas seqüências do filme.

O tratamento sonoro do filme também contrapõe o passado onírico e quase infantil ao presente duro, isolado e frio. Os ruídos do presente foram tratados de maneira dura, urbana, cortante, agressiva, você tem

avião passando, bate-estaca no fundo... O tratamento sonoro do passado é mais suave. Então o trabalho de fotografia nasceu associado à direção de arte, assim como o trabalho de som, que, por sua vez, estão associados a um conceito, a uma forma de enxergar o filme.

FC — Qual é a origem dessa concepção?

Roberto — Eu acho que várias coisas contribuíram. Eu quis fazer um filme em que as imagens falassem, em que o espaço onde a história acontece, as cores, a luz, não fossem simplesmente um pano de fundo, mas expressassem alguma coisa. A palavra é um dos elementos de um filme, mas não é tudo. O filme tem que ter uma dimensão em que a imagem diga coisas ao espectador. Exatamente coisas que não sejam verbalizáveis e mexam com a emoção e a sensibilidade. Houve a preocupação, portanto, de criar um universo visual que estivesse organicamente relacionado com a história, com as idéias e os sentimentos que eu queria expressar no filme. Essa foi a busca.

Eu acho que o cinema brasileiro dos anos 70, com exceções, se preocupou muito com a conquista de público, o que acabou determinando uma estética quase de televisão. O cinema brasileiro ficou muito ligado à estética naturalista das novelas. De certa maneira, o cinema da década de 70 perdeu um tratamento de imagem mais elaborado, como, por exemplo, o do cinema novo. E agora toda uma geração de jovens cineastas tem a preocupação de romper com essa coisa de tentar imitar a realidade e de levar o espectador numa viagem que, embora sendo "mentira", é profundamente verdadeira, porque está relacionada com dimensões verdadeiras da vida de cada um.

Eu acho que o César Charlone foi uma pessoa muito importante nesse processo. Nós somos amigos há muito tempo, discutimos muito cinema, ele tem uma formação visual muito rica e pudemos trocar muita coisa. O trabalho com o César e o Clóvis foi muito rico. Acho que o diretor tem que incorporar uma série de coisas que as pessoas que ele escolheu trazem para o projeto, desde que elas se identifiquem com o que ele quer expressar.

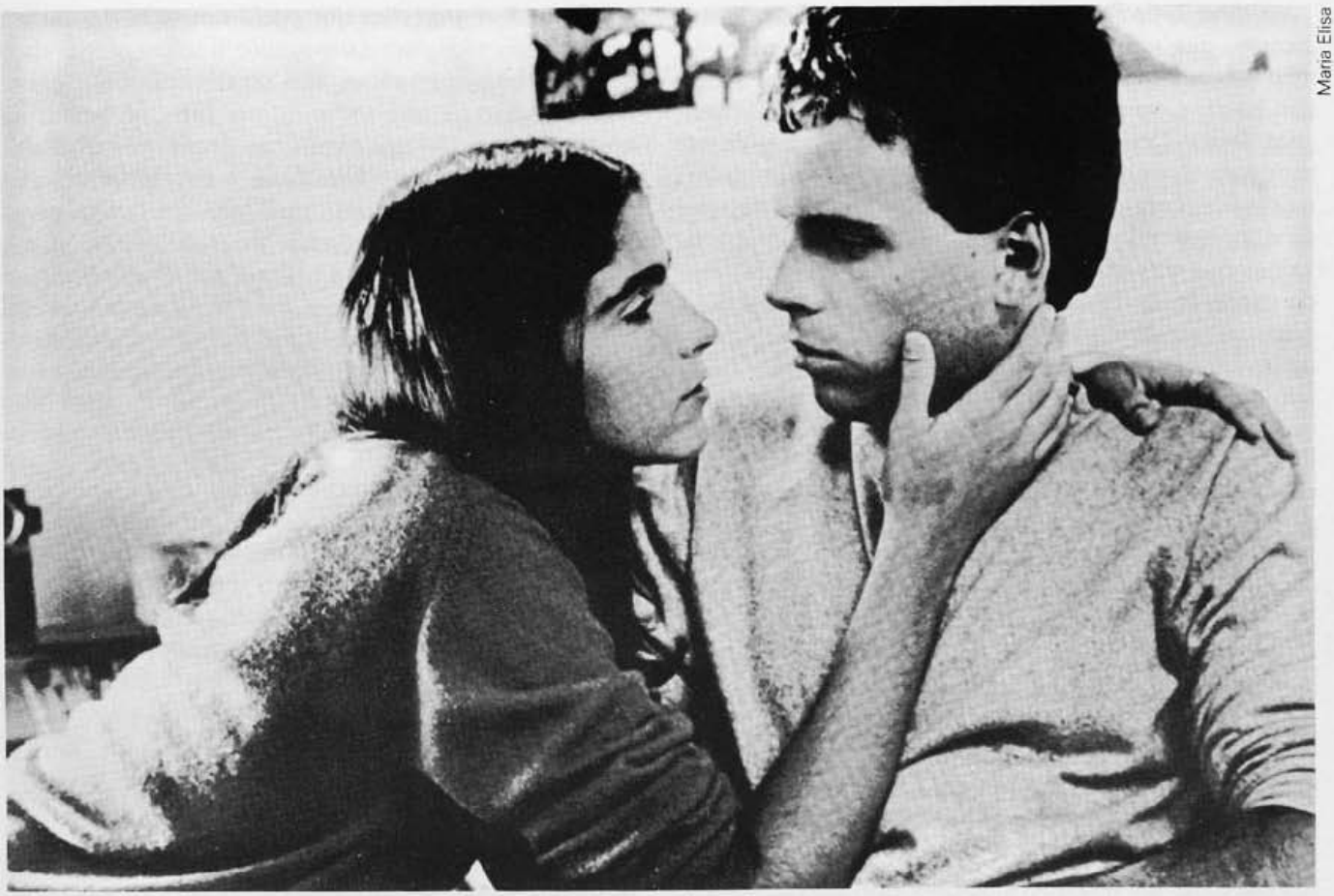
FC — Como foi a direção de atores em *Feliz Ano Velho*, considerando que a tua experiência anterior como diretor ocorreu no documentário?

Roberto — Isso era, talvez, a coisa que mais me preocupava. Eu tinha uma experiência muito rica de montagem e me sentia com um certo domínio da linguagem cinematográfica, mas existia a dimensão humana dessa relação com o ator, que era uma coisa que me dava muito medo. Mas, por acaso, aconteceu uma coisa muito importante, antes de dirigir o filme, que foi o trabalho de direção de dublagem de *O Beijo da Mulher Aranha*, em português. Foi um trabalho extremamente rigoroso, feito com o Geraldo Del Rey, basicamente, e, para mim, um grande laboratório de direção de atores. Apesar de não trabalharmos a movimentação, a gestualidade, pudemos trabalhar o tom, a projeção, uma série de nuances no falar. Foi uma experiência muito rica para mim.

Quando eu decidi fazer *Feliz Ano Velho*, que é um filme com muitos personagens, a primeira coisa com que me preocupei foi com a organização do roteiro, de forma que me sentisse muito seguro do perfil psicológico de cada personagem. O roteiro foi muito discutido, recebeu vários tratamentos, o que me deu muita segurança. Eu sabia muito bem o que queria com cada seqüência, com cada diálogo. Essa segurança no roteiro foi o primeiro passo. O segundo passo, que foi muito importante, foi o fato de eu ter brigado por ensaios. Eu ensaiei um mês com todos os atores do filme, passando o roteiro inteiro, sem filmar, só dando o tom para cada personagem. Com os atores mais jovens — o Marcos Breda, a Malu Mader, a Beth Gofman, o Carlos Loffler, o Júlio Levi, a Gabriela de Oliveira e o Alfredo Damiano — nós fizemos um trabalho de laboratório, em que o Aimar Labaki fazia a preparação técnica. Depois ele fez todo o trabalho de acompanhamento técnico do Breda e do Alfredo Damiano numa instituição de recuperação de deficientes físicos. Eles foram praticamente pacientes da ACD, aqui em São Paulo, durante um mês. Além do Aimar Labaki, o Nelson Nadotti, meu assistente de direção, também acompanhou esse trabalho de preparação dos atores.

Nos ensaios houve um trabalho muito importante, onde eu pude, junto com os atores, pesquisar com calma, sem a loucura do ambiente de filmagem. Nesse período nós chegamos ao desenho de cada personagem. Uma coisa que me dá muito prazer, assistindo ao filme hoje, é perceber que mesmo os personagens com uma participação muito pequena têm um desenho próprio.

FC — O que você disse pode ser relacionado com o fi-


Maria Elisa

O trabalho de laboratório e os ensaios contribuíram para o bom desempenho de Malu Mader e Marcos Breda.

nal do filme, quando há a superação de todo um processo de angústia e insegurança através da criação.

Roberto — Exatamente. Na verdade, a realização do filme foi um processo fundamental na minha vida, para eu continuar vivo, para me entregar à vida. Assim como o personagem rompe com um ciclo de medo e de imobilidade, eu sinto que o filme foi, para mim, esse passo. Agora, como no filme, isso não significa que tudo vai dar certo... Mas é uma conquista, uma superação.

FC — De que maneira a tua experiência como assistente de montagem e a realização de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* contribuíram para te dar segurança na direção do teu primeiro longa de ficção?

Roberto — Eu acho que contribuiu muito. O trabalho de montagem é maravilhoso para quem quer se aproximar da linguagem cinematográfica. A montagem é, de certa maneira, a alma do cinema. Já diziam os velhos russos e é verdade: o tempo cinematográfico só existe no cinema. Então a montagem me ajudou a assimilar a gramática do cinema. Por outro lado, na montagem aparecem todos os erros que foram cometidos na filmagem, o que faz com que o montador acabe se defrontando com uma série de problemas de realização, que ele tenta resolver. Há uma frase do Luís Elias, um montador de São Paulo, que ele pregou na moviola e que diz o seguinte: "Aqui a gente monta o que foi filmado". Não tem milagre, não adianta querer salvar o filme na moviola. O montador é o último elemento do processo: todos os problemas e todas as virtudes da filmagem vão desembocar na montagem. Além disso, a montagem me deu o gosto pelo artesanato cinematográfico, o gosto pelo manuseio do filme e o rigor; os grandes montadores são muito rigorosos.

A direção de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* me mostrou que ter uma idéia na cabeça e uma câmera na mão — uma frase que eu acho linda — muitas vezes não basta, é preciso ter a gramática, dominar a linguagem. *Braços Cruzados* foi um grande exercício. Nós saímos para um processo quase jornalístico, com a idéia na cabeça, com uma linha que ligava todo o processo de documentação. Mas quando chegamos à moviola tivemos que estruturar aquele filme. Essa estrutura vem da experiência de montagem e do conhecimento do discurso cinematográfico. Nós queríamos fazer um filme que não fosse chato, que não contasse com a boa vontade do espectador. Muitas vezes as pessoas acham que o tema justifica o filme, mas se o tema for maravilhoso e o trabalho cinematograficamente for muito fraco as pessoas não vão se envolver. Então *Braços Cruzados* foi muito importante nesse sentido.

Todas as outras coisas que eu vim a fazer, os roteiros com o Renato Tapajós, a montagem dos filmes dele, o trabalho de direção de dublagem, as aulas com o Hugo, que, sendo um técnico, sempre insistiu na importância da consciência do processo cinematográfico, tudo isso foi muito importante na hora de dirigir, como também na hora de escrever o roteiro.

FC — Como é, para um cineasta jovem, dirigir o seu primeiro longa-metragem no Brasil?

Roberto — Olha, não é fácil. Eu acho que não é fácil fazer um filme em qualquer lugar do mundo. Por ser um país jovem, onde ainda não existe um mercado totalmente estruturado, o Brasil até oferece maiores chances para um jovem do que, por exemplo, a Inglaterra. Embora nós estejamos atravessando um momento econômico muito difícil, eu acho que, em termos estruturais, o Brasil é um país que tem um espaço muito grande para o jovem.

A primeira coisa que se deve colocar para alguém que quer fazer um filme é o seguinte: o filme deve responder a uma necessidade, não a uma obrigação. Fazer um filme é uma luta tão grande que só se justifica se for vital para você. Se for apenas um trabalho, vai ser difícil fazer, porque é uma coisa que exige uma persistência, uma teimosia muito grande. Do momento em que eu tive a idéia de fazer *Feliz Ano Velho* até acabar o filme passaram-se cinco anos da minha vida. É um processo de batalha muito grande, é preciso levantar dinheiro, sair com a mala embaixo do braço, fazer contatos, procurar produtor... Então quem se propõe a fazer um filme deve perceber que isso é um momento muito sério na sua vida, um salto muito importante. É claro que essa seriedade não é uma coisa carrancuda, existe o lado lúdico na realização de um filme, é uma coisa gostosa, mas que envolve uma grande responsabilidade. Essa responsabilidade passa pela elaboração do roteiro, que é uma das nossas maiores deficiências. Muitas vezes os roteiros estão aquém do que o filme poderia ser. Eu acho que a roteirização é um momento fundamental, principalmente para um diretor que está começando. Para mim foi fundamental. Então a primeira coisa é essa: é você ter um roteiro que te faça sentir que por ele vale a pena batalhar. Vai ser uma batalha muito árdua, muito difícil, mas esse roteiro justifica tudo isso.

Eu acho que hoje, no cinema brasileiro, não há mais espaço para uma coisa amadorística, irresponsável, feita de qualquer maneira. O cinema brasileiro está recheado de bons profissionais em todas as áreas. Quem se propõe a fazer um filme tem que ser competente.

O meu filme foi muito falado e muito criticado. A competência que foi apontada no filme era virtude para uns e defeito para outros. Na verdade, eu acho que a competência é o ponto de partida para qualquer obra. Eu não quero ser louvado pela minha competência. Competente, a obra de arte tem que ser. A partir daí é que se vai discutir o filme. Eu sou totalmente contra o cinema de efeito, jamais quis fazer um exercício de virtuosismo cinematográfico. Hoje, com toda a corrente pós-moderna na cultura mundial, existe uma preocupação de fazer arte mexendo com a própria arte e tem alguma coisa nisso que me incomoda um pouco. Eu acho que a arte não pode perder o homem do horizonte. O que sempre moveu a produção artística foi o homem, a esperança nos sentimentos do homem. A nossa civilização está vivendo uma crise de esperança e isso se reflete na produção. E me incomoda que o meu trabalho seja lido com uma preocupação quase formalista, quando o que eu tenho é uma preocupação formal, que está lá em função da expressão, da emoção, do sentimento, das idéias. Eu admiro os virtuoses, mas o meu projeto não é um trabalho sobre a linguagem, é um trabalho sobre o homem, suas angústias, suas esperanças e desesperanças, suas idéias, seus sentimentos. Não é um projeto estético.

FC — Como você situaria o *Feliz Ano Velho* na trajetória do cinema brasileiro, que está completando 90 anos?

Roberto — Como qualquer coisa que nasce num movimento artístico, ele nasceu como um produto desse movimento, ao mesmo tempo contrapondo-se a ele. Toda a nossa geração nasceu como um produto do cinema novo e do cinema dos anos 70. Em São Paulo houve também uma grande sofisticação técnica propiciada pelo crescimento da publicidade. Esse conhecimento técnico foi socializado por pessoas que não eram de publicidade, enquanto profissionais dessa área se dedicavam a outras coisas, num processo de troca muito benéfico para o cinema brasileiro, que hoje é um cinema muito competente. O Festival de Gramado mostrou isso, com todos os filmes bem fotografados, com bom som. Eu faço parte de uma geração que teve essa formação técnica.

Ao mesmo tempo, pelo menos em São Paulo, começamos a nos preocupar com questões urbanas. A maior parte dos novos cineastas de São Paulo fizeram filmes muito urbanos, refletindo o processo de modernização, que se concentrou muito em São Paulo. A nossa geração nasceu nesse caos e nessa riqueza, nessa coisa crua que é São Paulo, e os nossos filmes trazem muito isso. Você pega o *Vera*, do Sérgio, o *Cidade Oculta*, do Chico Botelho, a própria Suzana, que mostra essa coisa da dureza da cidade em *A Hora da Estrela*... Esses filmes são produto da modernização e da internacionalização do Brasil. O Brasil é um país onde o capitalismo se internacionalizou demais: a minha geração cresceu ouvindo rock, Yes, Beatles, Pink Floyd, vendo muita televisão, muito cinema estrangeiro. O nosso cinema é fruto desse processo, como o cinema novo é fruto do nacionalismo do final dos anos 50 e do início dos anos 60. De lá para cá o Brasil mudou violentamente. A nossa geração cresceu nesse processo de transformação.

Maria Elisa

Marcos Breda e Carlos Loffler: a solidariedade dos amigos no processo de superação da imobilidade.