

A geração dos anos 70 vista sem maniqueísmo

Entrevista com Rodolfo Brandão

Rodolfo Brandão nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1961. Entre 1973 e 1975 realizou diversos curtas-metragens em super 8. Em 1977 fez assistência de produção de uma série de filmes experimentais intitulada *O Paranoico é o Único que Tem Consciência da Perseguição de que é Vítima*, de John Howard Szerman. Nesse mesmo ano trabalhou como assistente de som direto nos longas-metragens *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha, e *Madre-pérola*, de Sérgio Bernardes Filho. Foi assistente de produção em *O Santo e a Vedete* (1980), de Luiz Rosemberg Filho, assistente de som em *Menino do Rio* (1981), de Antônio Calmon, e diretor de platô em *Aventuras de um Paraíba* (1982), de Marco Altberg, *Inocência* (1983), de Walter Lima Júnior, e *Garota Dourada* (1983), de Antônio Calmon. Fez a direção de produção de *Quilombo* (1984), de Carlos Diegues, e de *O Cinema Falado* (1986), de Caetano Veloso, e a produção executiva de *Um Trem para as Estrelas* (1987), de Carlos Diegues. Também trabalhou como técnico de som e diretor de produção em diversos filmes comerciais e institucionais. Seu primeiro curta-metragem, *Garganta* (1987), obteve os prêmios de melhor direção, roteiro e atriz (Andréa Beltrão) no XV Festival de Gramado. Estréia na direção de um longa-metragem com *Dedé Mamata* (1988), baseado no romance de Vinícius Vianna.

Filme Cultura — Como ocorreram os teus primeiros contatos com o cinema?

Rodolfo Brandão — Começou na casa do meu pai, Darwin Brandão, que era freqüentada por vários cineastas, entre eles o Paulo Gil Soares. Ele fez um longa intitulado *Procura-se uma Virgem*, um filme que não deu certo, e eu comecei a participar das filmagens. Eu era bem garoto nessa época, e quando a gente chega perto surge o encanto e fica difícil sair. Então comecei a gostar de cinema, a querer fazer cinema. O Paulo Gil me passou uma câmera super 8 que ele tinha e não usava muito. Comecei a fazer uma série de filmezinhos. Bolava uma história, pegava meus amigos e filmava. O meu pai adorou e comprou uma câmera para mim. Isso foi até o final de 1975, quando eu fiz o meu último super 8.

Depois eu fui para Londres, passar uma temporada, e lá encontrei a Sílvia Alencar, filha de um amigo do meu pai, que se casou com o Johnny Howard, que faz cinema aqui no Brasil. Voltamos para o Brasil na mesma época. Eles foram trabalhar com o Glauber em

A Idade da Terra e ela me chamou. Ela sabia que eu adorava cinema e estava precisando de um assistente. *A Idade da Terra* foi a minha primeira experiência profissional, eu tinha 15 para 16 anos. Fui assistente de som direto. Ganhei uma grana, três mil cruzeiros por semana, uma fortuna na época. Peguei o final das filmagens na Bahia e todas as que foram feitas no Rio. E me encantei. Ainda mais com o Glauber, fiquei enlouquecido. Era inteiramente diferente das outras filmagens a que eu estava acostumado, diferente do trabalho do Paulo Gil, que era feito de forma mais calma. O Glauber era inteiramente anárquico, especialmente nesse filme, quando ele já estava num processo de delírio, de anarquia total. E a experiência foi fascinante, acabou de me seduzir.

Depois comecei a fazer assistência de som, fiz som para alguns documentários. Mas eu queria dirigir. E percebi uma coisa engraçada, que ao mesmo tempo serviu para acabar com um certo romantismo: cinema não se fazia mais com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão. Ainda não se pode chamar de indústria ao setor cinematográfico no Brasil, mas a coisa já tinha crescido, progredido muito. Hoje as exigências e as dificuldades para fazer um filme são muito maiores do que eram, por exemplo, no tempo do cinema novo. É claro que eles também tinham que arranjar dinheiro, fazer “papagaio” com o Banco Nacional, mas era tudo muito mais romântico e muito mais fácil, num certo sentido. Você podia se autodenominar diretor porque queria fazer um filme. Hoje é muito mais difícil, o mercado é muito mais complicado, as coisas são muito mais caras, você não faz um filme por menos de 400 mil dólares.

Eu percebi que a técnica não era a minha. Não sou muito habilidoso com as mãos, não sou muito paciente. Eu sabia que queria sair daquilo. Então tive que voltar atrás. Quando eu percebi que o cinema não era assim — “vou fazer um filme” —, tive que encarar todos os aspectos: produção, assistência de direção etc.

Eu estava indo por um caminho muito técnico e depois ia ser difícil pular o rio. Então voltei, fui ser assistente de produção. E aí eu subi, até rápido demais. Eu fiz assistência de produção para o Luiz Rosemberg Filho no filme *O Santo e a Vedete*; depois fui contratado pela L. C. Barreto para *Luzia Homem*, que o Bruno Barreto ia dirigir há dez anos atrás, e como esse filme não saiu e eu tinha contrato com eles, fui chamado para fazer o *Me-*



Veronica Falcão

Guilherme Fontes (Dedé) e Malu Mader (Lena) interpretam dois jovens dos anos 70 em Dedé Mamata.

nino do Rio, como assistente de som. Foi exatamente quando resolvi romper com o som. Disse ao Antônio Calmon que queria sair, que queria fazer produção. Eles não acreditaram muito, não estavam precisando de produção, estavam precisando de técnica. Eu saí e disse que me chamassem quando estivessem precisando de produção. Fui trabalhar com outras pessoas, até que eles me chamaram de volta à casa. E eu fui fazer a direção de platô do filme *Aventuras de um Parábata*, do Marco Altberg. E fiquei lá: fiz *Inocência*, *Garota Dourada*. Depois fui fazer *Quilombo*, com o Cacá, como diretor de produção. Fiquei com ele uns quatro anos. Produzi o meu curta, *Garganta*, que comecei a filmar em 85, montei no ano seguinte e lancei em 87. Paralelamente, produzi o filme do Caetano, *O Cinema Falado*, e o filme do Cacá, *Um Trem para as Estrelas*. Quando eu estava produzindo esses dois filmes, comecei a escrever o roteiro do *Dedé Mamata*, a partir do

livro do Vinícius Vianna, que eu já conhecia há muito tempo. Ele começou a namorar a Andréa Beltrão, que era atriz do meu curta e minha amiga há anos. Foi ela quem me apresentou ao Vinícius, sabendo que eu estava atrás de uma história que era exatamente a cara do livro dele. Eu ia fazer um média-metragem em cima do tema da geração 70, mas acabei não conseguindo. Na realidade, eu parei de fazer esse média porque faltava uma certa modernidade para contar aquela história que juntava Partido Comunista, a situação política da época e clandestinidade de uma forma que não fosse maniqueísta, que não fosse autopiedosa em relação à nossa geração. Sem dizer que a direita, a esquerda ou as drogas acabaram com a gente e que o rock nos alienou. Eu queria apenas contar a história da nossa geração de uma forma justa, mas sem a obrigação de fazer justiça; contar do ponto de vista de quem viveu, de dentro para fora. A grande originalidade do livro do

Vinícius — e talvez do filme — é essa falta de maniqueísmo.

FC — Quais foram as condições de produção que tornaram possível a realização do *Dedé Mamata*?

Rodolfo — O *Dedé Mamata* é o primeiro filme produzido integralmente via Lei Sarney, graças à Cininvest, a produtora majoritária, que captou o dinheiro dos empresários através do Banco Multiplic e investiu na CDK, a firma do Cacá, que foi quem tornou possível a realização do filme. Na realidade, a Cininvest não procurou a mim, e sim ao Cacá Diegues, atrás de um filme. O Cacá ainda estava lançando *Um Trem para as Estrelas*, não tinha nenhum projeto para fazer, e indicou o meu, porque a gente trabalhava junto e ele já o conhecia, e de qualquer jeito ele seria o produtor do *Dedé Mamata*, só que ele não sabia muito bem onde iria levantar os recursos. A Cininvest caiu de pára-quadras dentro da CDK, com a grana, dizendo o seguinte: "Nós queremos começar daqui a dois meses." E eu tinha o roteiro prontinho. Jamais teria filmado o *Dedé Mamata* se o Cacá não tivesse acreditado no meu trabalho e passado essa bola para mim. O Cacá é a pessoa mais importante na realização do meu primeiro longa-metragem. Junto com o Cacá, quem mais me ajudou foi a Renata Almeida Magalhães.

FC — Você sempre pensou em dirigir um longa-metragem?

Rodolfo — Sempre tive isso na cabeça. Sabia que ia ser difícil. Eu era um técnico famoso e competente, todo mundo queria trabalhar comigo, e as pessoas queriam que eu continuasse nessa função, porque não existem produtores executivos. Até alguns jovens cineastas, da minha geração, me disseram que eu não ia conseguir. Mas um dia eu resolvi parar tudo para fazer um longa-metragem. E fiz.

FC — Você trabalhou com outros cineastas, a maioria do cinema novo, teve experiência com o super 8, realizou um curta. O que mais te ajudou no momento de fazer o teu longa-metragem?

Rodolfo — Eu sou muito observador. O cinema que eu faço não é explicitamente influenciado pelos cineastas com quem trabalhei, mas, de alguma forma, essas pessoas com quem convivi foram fundamentais. Não sei exatamente com quem aprendi a dirigir atores; acho que foi uma junção de tudo o que observei trabalhando com esses diretores. A estética, a forma de filmar, vem um pouco dessas pessoas e tam-

bém dos filmes que eu vi. Acho que é a junção desses elementos.

FC — Como o *Garganta* contribuiu para a realização do longa-metragem?

Rodolfo — *Garganta* foi ótimo para mim, porque eu sou muito determinado, me joga nas coisas, às vezes achando que sou mais capaz do que realmente sou. Eu achava que estava pronto para dirigir. A minha experiência em cinema era como diretor de platô: eu dirigia o *set* para o diretor. Isso me dava uma prática de *set*, uma certa tarimba de filmagem. E uma coisa que surpreendeu as pessoas e a mim mesmo, em *Garganta*, foi a facilidade com que eu "armava" o *set*, uma certa segurança. Para mim isso foi fundamental, porque, por outro lado, eu tinha um certo medo. *Garganta* me deu a confiança para encarar uma coisa maior e, por outro lado, foi um cartão de visita. O filme foi até além do que eu imaginava, a nível de sucesso, foi premiado, o que me deu um grande estímulo. Quatro meses depois do lançamento de *Garganta* em Gramado eu estava iniciando a preparação do meu longa.

FC — A tua formação foi muito ligada ao audiovisual, à televisão, ao videocassete. Os cineastas do cinema novo tiveram uma formação mais literária, mais teatral e, principalmente, mais cinematográfica.

Rodolfo — Eu os invejo, gostaria de também ter tido uma formação desse tipo, por um lado. Mas a minha formação é em cima da televisão, de filmes que eu vi caoticamente. Eu ia ver um filme de Fassbinder, depois um do Alan Parker, outro do Brian de Palma. A minha formação cinematográfica é caótica, por um lado, mas, por outro, é muito aberta. Acho que isso tem um lado legal. Se me perguntassem de que cineastas eu gosto, eu não saberia responder. Posso gostar de um filme do Brian de Palma tanto quanto de um de Eisenstein ou de Griffith.

FC — Essa influência audiovisual se reflete em *Dedé Mamata*. O referencial cronológico do filme é pautado pela televisão.

Rodolfo — Isso é uma coisa que tem um pouco no livro do Vinícius e que eu fiz questão de ressaltar, porque é impossível falar dessa geração sem falar da TV, do rock, de determinadas coisas que eram fundamentais para a gente. Em relação à música americana, eu cheguei a editar o filme, numa primeira versão, com música dos Rolling Stones, de Janis Joplin, mas a gente não teve como pagar os 80 mil dólares pela utilização desse material. O filme já estava em fase de finalização

e não houve como pagar. Mas a televisão está presente.

FC — Observa-se uma preocupação dos jovens cineastas com a sua própria identidade enquanto jovens. O que determinou o teu interesse por esse tema?

Rodolfo — Sempre tive essa necessidade. Eu tinha uma visão crítica da minha geração enquanto adolescente. É engraçado que é a mesma necessidade do livro do Vinícius. Desde cedo nós ouvimos dizer que éramos jovens alienados. Como tivemos o privilégio de nascer em famílias intelectuais, foi-nos dada a oportunidade de ter mais acesso aos livros, por exemplo, do que certos amigos nossos. Então essas críticas à nossa geração me incomodavam muito. Eu tinha vontade de falar para as pessoas que a alienação era um instrumento do sistema, interessado em formar jovens tec-

nocratas e impedindo a gente de participar política e culturalmente. O próprio ensino foi alterado, foram criadas matérias como OSPB e Moral e Cívica, acabaram com disciplinas extracurriculares, como Teatro e Cinema, implantaram matérias técnicas. Isso foi uma coisa do sistema. Então a nossa geração foi vítima do sistema em que cresceu. Isso sempre me atingiu, por isso quis falar sobre isso. É o máximo pegar onda e ouvir rock, ninguém precisa ser alienado. E só as pessoas terem acesso à informação e à participação. Uma prova disso é que, quando o país começou a se abrir, no início dos anos 80, vários jovens se engajaram, jovens que pegavam onda viraram líderes estudantis, jovens que tocavam em bandas de rock viraram *yuppies*. Enfim, houve uma possibilidade das pessoas se definirem. O que aconteceu com a nossa geração, eu acho,



Veronica Falcão

Malu Mader e Rodolfo Brandão num intervalo das filmagens de Dedé Mamata, primeiro longa do jovem diretor.

foi uma busca meio anárquica, em função desse bloqueio de informação, do fechamento do sistema. Existem jovens pintores, escritores, músicos, sem que tenha havido qualquer grande movimento cultural como o cinema novo, a tropicália, o iê-iê-iê, a Semana de 22. A diferença é essa: é uma geração fragmentada e sem heróis. O Dedé é um pouco isso, no final do filme ele diz: "Eles só aplaudem quem chega". O Arraes chegou ao país e ele está saindo. E ele sai do país porque se envolve com drogas, enquanto estão chegando os seus heróis. A nossa geração não produziu heróis, ninguém que tenha interferido de forma contundente na história do país.

FC — Como foi o trabalho de adaptação da história original do Vinícius Vianna?

Rodolfo — A minha preocupação maior era manter os elementos absolutamente originais e geniais que têm na história do Vinícius, aos quais já me referi: a ausência de maniqueísmo, de autopiedade, a capacidade de abordar criticamente, por exemplo, o Partido Comunista, ao mesmo tempo respeitando-o, fazendo uma crítica honesta, sincera e até comovente, em certos momentos do filme.

A contemporaneidade dos diálogos é uma característica do Vinícius, que eu tive a preocupação de manter. Apesar do livro ser extremamente cinematográfico, quando você passa para o papel, apresenta uma série de dificuldades. O livro é cinematográfico mas não é prático, não é uma escaleta pronta para um roteiro. Até porque se passa em dez anos, de repente volta a 1930, tem uma estrutura muito fragmentada. A minha preocupação foi manter a originalidade da história, tendo que adaptar o livro a uma estrutura, enfim, de começo, meio e fim. Inclusive porque não gosto de *flash-back*. Foi uma opção minha: eu não queria contar a história através de *flash-backs*.

Então surgiu uma série de dificuldades. Eu fiz três tratamentos para o Vinícius, que eram bons, mas arrasados e com contradições. Aí eu chamei o Antônio Calmon, que é um grande amigo meu e do Vinícius e com quem eu já tinha trabalhado. Chamamos o Calmon para dar esse fluxo de que o filme precisava. Ao mesmo tempo eu sentia que os diálogos deviam ser simples, que eu não devia interferir na história que estava sendo contada.

Há dois anos eu descobri o Jim Jarmush. Quando vi *Stranger than Paradise*, achei uma obra absolutamente

genial. E depois veio o *Down by Law*. E o meu filme tem o radicalismo da proposta do Jarmush ao criar o filme na *mise-en-scène*, mais do que na câmera. É claro que a proposta do Jim Jarmush é muito mais radical do que a minha. Nem eu quis fazer um filme jarmushiano, mas ele me serviu muito. Era a forma de não interferir na história, de deixar os atores contarem a história. O diálogo é muito inteligente, tinha que ser saboreado, os atores não podiam cuspir aquilo.

O *Garganta*, por exemplo, é um filme de muita ação, com muitos planos, um filme *high-tech*, meio americanizado, nova-iorquino, um filme de pique, *heavy*, bem *heavy*. Já *Dedé Mamata* é um filme *cool*, em que a câmera se movimenta para acompanhar o ator. O ator jamais atua em função da câmera. O método de filmagem era o seguinte: eu mostrava ao José Tadeu Ribeiro como era a cena e depois chamava os atores. E aí sim, a câmera era elaborada a partir do ensaio com os atores no *set*. Cerca de 85% da ação se passa dentro de um apartamento. Tinha mais essa dificuldade. Eu ia com uma pré-decupagem para a filmagem, só que às vezes eu mudava, mas sempre com o cuidado de não "ultrapassar" a história. A minha preocupação foi toda essa.

Esteticamente, o filme trabalha com as cores bege, branco, marrom, cinza e preto. Foi uma opção estética nossa, que dá uma unidade visual muito forte ao filme.

Foram estas as minhas contribuições para manter aquela história genial da forma como era originalmente.

FC — Como ocorre o encontro entre o Dedé, preso à herança do pai e do avô, e o Alpino, o personagem que curte o prazer de viver?

Rodolfo — A idéia era um pouco essa mesmo. Eu tinha, como o Vinícius, essa herança cultural e intelectual em casa e, por outro lado, havia a vida, os amigos na escola, que eram muito mais Alpino do que Dedé. Então a idéia era mostrar duas vertentes que conviveram nos anos 70 e provar que era possível esse tipo de convívio e que essa geração não era perdida, era uma geração que estava resistindo ao sistema e às coisas que lhe eram oferecidas naquele momento. O Alpino é um garoto que todo mundo teve como colega de escola, em qualquer época. É aquele garoto folclórico, malandrão, que tem sempre a melhor piada, que sempre se descola. Mas que ao mesmo tempo tem uma carência familiar, que é pobre... No filme a gente até



Veronica Falção

Lara Janra e Guilherme Fontes: filmar as cenas de amor foi uma das dificuldades enfrentadas por Dodô.

deixa a origem dele meio em aberto, não mostramos de onde ele veio, mas ele é um garoto de rua, que tem um pragmatismo, um lado de vida, até para poder sobreviver. E o Dedé é o lado da erudição, do intelectualismo. Em compensação, carrega muitos dogmas, do tipo “drogas e *rock-and-roll* são produtos do imperialismo americano”, a religiosidade da sua dedicação ao Partido Comunista, a idéia de que naquele momento o importante era salvar o país das trevas e das mãos da repressão. Coisas que lhe eram muito impostas e não o resultado de uma formação, como no caso da geração dos anos 60. A geração dos anos 60 não partiu para a luta armada porque a família impôs isso ou porque havia uma herança, era muito mais uma livre escolha, uma necessidade daquela geração que resolveu mudar o país e que, bem ou mal, teve acesso aos livros na faculdade, aos movimentos estudantis, coisas

que estimulam muito o jovem a querer mudar e contestar.

Isso foi uma coisa que tentaram tomar da nossa geração, de uma forma ou de outra. E os jovens que, por azar ou por sorte, sei lá, herdavam essa coisa política, essa tradição, sofriam de dogmas que nem sempre lhes permitiam viver aquela geração alienada, surfista, roqueira, drogada ou o que fosse, mas que era a sua geração, o momento que eles tinham que viver.

Então a idéia foi essa: tentar mostrar — sem nenhuma crítica à esquerda brasileira, ao Partido Comunista, aos intelectuais — como sempre existiram esses dois mundos, que sempre existem em qualquer geração e que se expõem de maneiras diferentes de acordo com o momento do país. A idéia era contar, através desses dois jovens, de formação inteiramente distinta, a possibilidade de ser feliz e de viver sem ser taxado de alienado ou de membro de uma geração que se acabou.

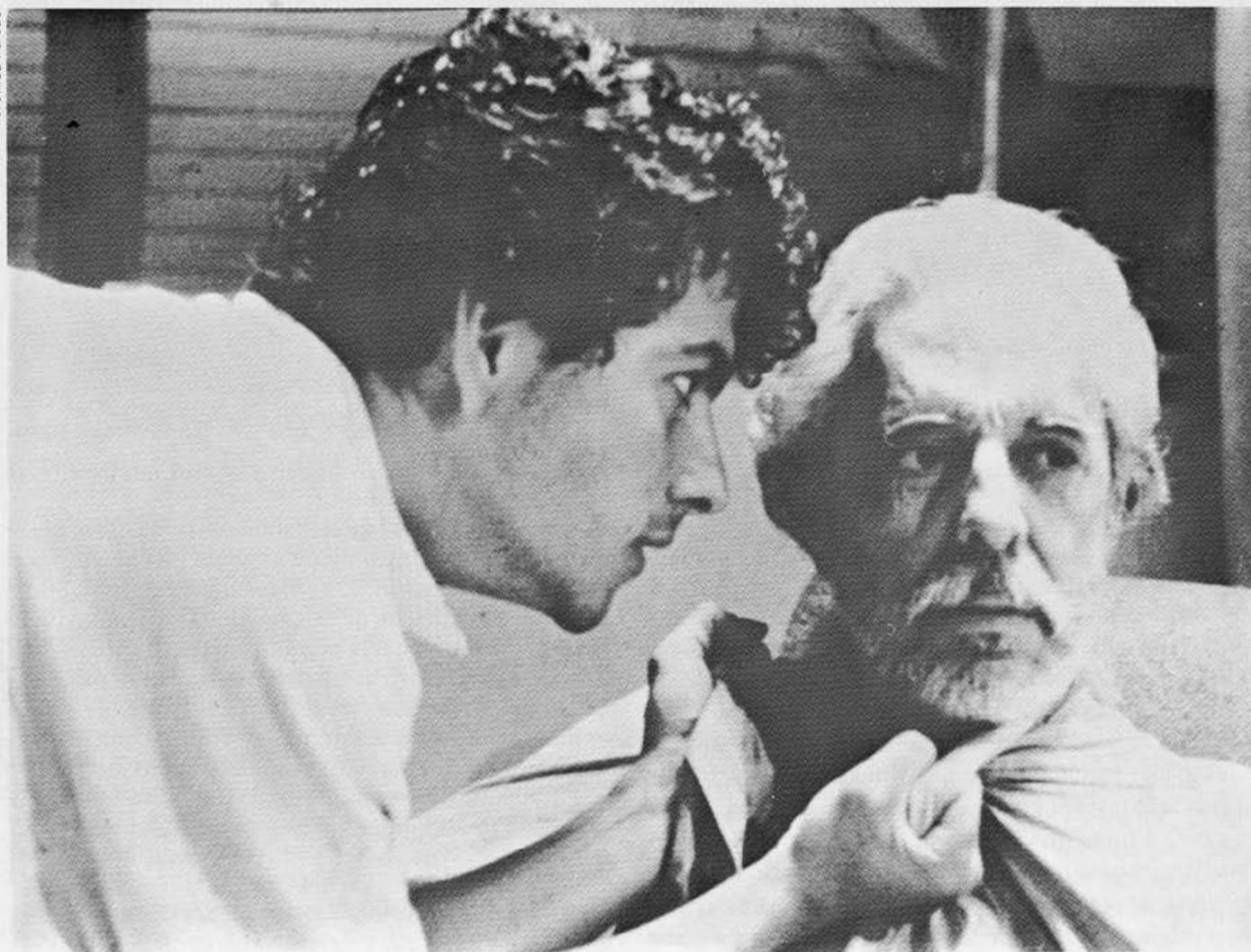
Essa é a grande dialética do filme: é um trabalho polêmico, de um diretor estreante, com uma ótica de esquerda, que fala abertamente de drogas e do Partido Comunista — temas tabus até hoje —, e que conseguiu financiamento de multinacional, de bancos, da UIP. Nesse sentido, eu acho que consegui o que eu queria: fazer um filme honesto que, ao mesmo tempo, atingisse o mercado. Outra prova disso foi o grande sucesso no Festival de Gramado. Foi uma coisa que me impressionou. A imprensa, a crítica de todo o país, o público reagindo em todas as sessões, pessoas aplaudindo de pé algumas seqüências, emocionadas... Foi mais uma prova de que conseguimos alcançar o públi-

co e, ao mesmo tempo, fazer um filme com integridade autoral.

FC — Você é um diretor jovem, dirigindo atores jovens num filme que fala de jovens. Isso facilitou o trabalho de direção de atores?

Rodolfo — Em *Garganta* eu me descobri um bom diretor de atores. Era uma coisa de que eu gostava e que os atores também adoravam. *Garganta* deu um prêmio à atriz Andréa Beltrão e agora, em *Dedé Mammata*, os premiados foram a Iara Janra e o Marcos Palmeira. E neste filme eu tive Paulo Porto, Natália Thimberg, Geraldo Del Rey, Paulo Betti, Luís Fernando Guimarães, quer dizer, as três gerações. Eles

Veronica Falcão



Marcos Palmeira (o garoto de rua) e Paulo Porto (o velho advogado anarquista): um conflito de gerações.

adoraram. E foi uma coisa que eu gostei de fazer. Ficava horas conversando com os atores. Nos dois filmes que eu fiz até agora me dei muito bem com os atores, consegui uma relação genial com eles. E esse filme tinha uma coisa que era deles: eu sabia que era um filme que contava a história através dos atores, sem muita decupagem. Então eu deleguei a eles uma grande responsabilidade, estimulando a criatividade de cada um.

O Marcos, por exemplo, tem uma frase que ele fala o filme inteiro — “vai por mim” — que ele mesmo bolou. Isso foi um toque que o Cacá me deu quando disse que certos personagens devem ter uma marquilha que o público identifique. Então o Marcos bolou essa frase, que eu achei ótima.

Mas o personagem que deu mais trabalho foi o do Guilherme Fontes. É um personagem com um perfil psicológico muito complexo, um rapaz frágil que criou um escudo de autodefesa. E tem pouquíssimo texto, o Dedé fala pouquíssimo. Aí acontecia o seguinte: na filmagem, o Marquinho começava a improvisar, eu dava força, o Guilherme queria também, mostrava milhões de coisas e eu tinha que dar rédea para um e segurar o outro o tempo inteiro, mantendo o clima de amizade entre os dois. Porque a interpretação do Marcos sobressai mais, por causa do personagem, mas o Dedé Mamata é o Guilherme, então um não podia brilhar mais do que o outro.

A Malu, por exemplo, jamais tinha vivido a experiência do personagem que ela faz. Ela é mais careta do que o personagem, é mais jovem, viveu pouco a barra-pesada do personagem. Por isso eu tive uma outra dificuldade com a Malu. Ela tinha uma interpretação naturalista, de televisão, que eu tive que tirar o máximo possível, porque o filme não é naturalista em nenhum momento. Eu descobri que a Malu é uma grande atriz exatamente quando ela se livrou do naturalismo e criou o personagem dela. O personagem da Malu, aliás, foi escrito especificamente para ela.

FC — Você citou, durante a entrevista, alguns cineastas do cinema novo. Como você situa o teu filme no panorama do cinema brasileiro, do ponto de vista estético?

Rodolfo — Acho que eu não saberia situá-lo. Na realidade, acho que esse vai ser o papel da crítica e das pessoas que assistirem ao filme. Mas eu sinto, não só em mim, como também na nova geração de cineastas —

não sei se é verdade —, um certo desvencilhamento em relação ao cinema novo. Eu tenho um grande respeito pelo cinema novo, que representou a entrada do cinema moderno no Brasil e produziu obras-primas e verdadeiros gênios. Porém, como a minha formação visual é muito anárquica, eu me sinto muito livre da obrigação de fazer filmes de determinado tipo e acho que estou muito longe, esteticamente, do cinema novo.

Eu sinto o seguinte: a preocupação que eu tenho é com a liberdade autoral, como a que você pode encontrar num filme do Jim Jarmush, por exemplo, e com o rigor técnico que você encontra, por exemplo, em *O Último Imperador*, do Bertolucci. Mantidas as devidas proporções, claro: o meu filme custou 450 mil dólares e o dele 22 milhões... Mas o que eu quero fazer é um cinema que tenha essa preocupação com o rigor técnico, ligado ao mercado — hoje ninguém tem paciência para ver um filme arranhado ou feito com a câmera tremendo — e, ao mesmo tempo, com a maior liberdade autoral, poética. Eu acho que *Dedé Mamata* cumpre essa função. Pode ser que em outros filmes eu venha a ter compromissos que me obriguem a ser mais formal do que autoral. Mas com *Dedé* eu acho que consegui ser o mais autoral possível e cumprir certas formalidades técnicas e de mercado.

Rodolfo — Na realidade eu queria fazer esse filme em preto e branco, porque eu sempre achei que ele tinha... Ele tem um lado *cool*, uma coisa minha, que poderia se tornar um *cult-movie*, uma coisa assim. E aí obviamente a Cininvest e o próprio Cacá deram para trás, numa boa. O Cacá, meio pressionado pela Cininvest, disse que seria impossível o filme ser rodado em preto e branco, que eles não entravam, não teria o circuito comercial, não vendiam para a televisão etc. E aí eu tive que partir para fazer o filme colorido. Hoje eu acho até que o filme ganhou.

A idéia das cores do filme é o seguinte: eu não queria fazer um filme colorido como a maioria dos filmes brasileiros sobre jovens, porque eles têm uma preocupação meramente mercadológica, que não é um lado falso, mas é um lado muito superficial da juventude. O meu filme não mostra as tendências da moda jovem. Eu quero falar de um personagem que expressa a sua geração, mas principalmente ele, ele e aquele mundinho dele. Para falar disso, como o importante do filme são as coisas que estão sendo ditas pelos atores — é um



Dedé Mamata é um personagem dividido entre a herança política familiar e o ceticismo que marcou os anos 70.

filme que se conta através daqueles personagens, por isso o filme se chama *Dedé Mamata*, o título dele é o personagem —, eu achava que cores fortes, o sol, interfeririam muito naquela história. Inclusive não uso figuração no filme, a não ser em lugares onde ela é fundamental, como, por exemplo, sala de aula, Baixo Leblon à noite etc. Mas no ônibus, na rua, eles saem sozinhos, porque eu só quero falar daquele mundo, a idéia de não ter figuração era exatamente essa: eu não queria saber das pessoas que estavam ao lado, comprando nas lojas etc., eu queria falar só daquelas pessoas. A idéia de abandonar a cor também era um pouco isso.

Além de proporcionar ao filme uma unidade visual, ela também deveria servir à história. Eu queria que a cor não interferisse, não fosse uma coisa que primeiro você achasse linda e só depois fosse parar para ver a seqüência. É ao contrário: você olha a seqüência e fala: “Legal”, e aí é que você entende o visual da cor — bege, preto, cinza, marrom, a escala cromática que a gente resolveu trabalhar. Na realidade foi em substituição ao preto e branco, e no que a gente substituiu o preto e branco, nós optamos por isso, uma coisa que não “ultrapassasse” a história que estava sendo contada e que tivesse uma unidade visual.

FC — Você sentiu alguma angústia fazendo o seu primeiro longa-metragem ou a sua experiência anterior lhe proporcionou a tranquilidade necessária?

Rodolfo — A experiência anterior me dava uma certa tranquilidade, mas eu senti muita angústia. O curta é muito compacto, há um momento em que é possível vê-lo inteiro. O *Dedé* não, teve nove semanas e meia de filmagem — nove semanas e meia de amor... A minha maior preocupação era com a unidade.

Quando eu ia filmar, pensava: o que é que eu sei fazer? Eu achava que sabia fazer pouquíssimas coisas, só sabia o bê-a-bá e precisava de muito mais do que isso. Eu não podia fazer a primeira seqüência igual à segunda. E, ao mesmo tempo, tinha que manter uma unidade. Precisava ousar, mas ficava com medo de ficar falso. Queria fazer uma coisa minha, pessoal, que não fosse mais um filmezinho bem montado e tal. Então o meu medo era este: essa linguagem cinematográfica existe, seja no trabalho do Jarmush, seja em *O Último Imperador*, mais radical ou mais formal, e eu queria juntar tudo isso numa coisa minha. A minha idéia era usar esses códigos já existentes para fazer uma coisa pessoal.

Eu fui descobrindo que as coisas saem, não sei nem muito bem por quê. Tinha dias em que eu chegava com a decupagem fechada e não fazia nem um plano a mais ou a menos. Outras vezes eu chegava ao *set*, onde havia mais de 40 pessoas me esperando, e pensava: “Meu Deus do céu, eu não tenho uma linha escrita.” E de repente saía. Eu mandava os atores se vestirem, alguém descer os refletores, limpar a área, e pensava no que era importante naquela seqüência. O que é primordial? E ia na essência da coisa, e dali, muitas vezes, nascia o plano. Em dez minutos a seqüência estava pronta, do jeito que eu queria. Era uma coisa intuitiva mesmo. Talvez até por causa da minha formação autodidata.

FC — Como você concebeu a estrutura dramática do *Dedé Mamata*?

Rodolfo — A idéia era realmente ser simples. A história em si era emocionante. Eu não tive, e não tenho, medo de comover as pessoas. Não tenho vergonha, adoro que as pessoas chorem, que saiam do cinema arrasadas. *Garganta*, que é um filme de dez minutos, já tinha isso, era um filme-susto.

O fundamental é ir na essência. Não adianta ter gruas, luzes, se você esvazia a dramaturgia. Percebi que gosto de trabalhar em cima da dramaturgia, da essência.

É uma característica minha. No roteiro de *Dedé Mamata*, por exemplo, que é do Vinícius e do Calmon, havia rubricas fundamentais às quais eu obedecia, mas havia outras que eu nem lia, porque o que me interessava era a essência daquela seqüência. Eu sou assim, acho importante não trocar jamais a dramaturgia pela plástica. A fotografia é fundamental quando serve ao filme, assim como a cenografia.

Rodolfo — O Antônio Calmon tem uma importância muito grande para a minha geração, para mim e para alguns colegas meus. Nós resgatamos o Calmon. Ele foi uma pessoa que entrou no cinema pelas mãos do cinema novo — especificamente pelas mãos do Cacá e do Glauber — e por uma série de situações e coisas que aconteceram ele foi meio banido. O cinema novo lançou-o e ao mesmo tempo foi responsável pelo seu banimento desse chamado círculo cultural do cinema. O Calmon para sobreviver teve que trabalhar com o cinema comercial, com o cinema pornô. Então ele foi meio banido desse circuito intelectual do cinema, e nós o resgatamos. Como ele está no meio das gerações — entre o cinema novo e a nossa —, ele se identifica muito com a nossa geração. E a gente achou que era um absurdo esse talento ficar fora do circuito cultural do cinema brasileiro. Então a gente foi lá e resgatou o Calmon. Ele fez o roteiro do meu filme e dos curtas do Juarez Precioso e do Pedro Nani.

FC — O que motivou a escolha do José Tadeu Ribeiro para diretor de fotografia?

Rodolfo — O Tadeu é amicíssimo meu, jamais seria outro fotógrafo. Ele fotografou o *Garganta*. Nós já éramos amigos antes. Como era o meu primeiro longa, eu precisava de alguém com quem tivesse muita intimidade que me ajudasse muito, até mesmo nas minhas dúvidas, nas minhas inseguranças. Hoje, conversando com o Tadeu, ele me diz: “Tinha coisas que você me falava, Dodô, que às vezes eu ficava até com vergonha, porque eu sabia que era a sua dificuldade, mas você tem uma simplicidade de falar... Certos diretores, mesmo fazendo o primeiro filme, jamais perguntariam diretamente: chamariam num canto para não dar bandeira de que não sabiam. Mas você às vezes me deixava até meio desconcertado”. Quer dizer, eu sabia que precisava de uma pessoa assim, para falar exatamente o que eu estava pensando, mesmo que fosse uma besteira. Precisava de uma pessoa para a qual eu não tivesse problema de me colocar. Eu precisava de alguém muito próximo, que compreendesse bem essa

minha dificuldade em determinadas áreas e me ajudasse. O Tadeu é quase um co-diretor de imagens do filme. Ele trabalhou muito do meu lado, entendeu os meus problemas, as minhas dúvidas. Ele foi fundamental. Se eu puder, ele será sempre o meu fotógrafo.

FC — Você disse que reviu alguns filmes (*Stranger than Paradise*, *Rumble Fish*, *Os Amantes de Maria*, *Nunca Fomos Tão Felizes*) antes de realizar o *Dedé Mamata*. De que forma eles te auxiliaram na elaboração do teu primeiro longa-metragem?

Rodolfo — Esses filmes que eu assisti não eram necessariamente os filmes da minha vida. Eu estava buscando pequenas coisas que eu me lembrava de cada um. *Os Amantes de Maria* não é um filme que eu acho genial, mas tem belas cenas de amor, e era a primeira vez que eu estava filmando cenas de amor, tinha uma certa dificuldade e queria me orientar. No caso do *Nunca Fomos Tão Felizes* era uma coisa muito mais pelo tema. Além disso, eu acho um filme muito bem filmado, muito bem construído, tem uma simplicidade, uma coisa assim *cool*, que me interessava muito. E como era um jovem, também filho de um clandestino, existiam coisas que eu achava que tinham a ver com o meu filme. Foi muito mais uma pesquisa do que na realidade uma influência. O meu filme é diferente do filme do Murilo. O meu personagem é mais complexo, o Murilo não aborda tanto o lado psicológico, é muito mais a situação e o contexto. No meu filme tem aquela coisa psicológica, do garoto, eu vou mais fundo na personalidade do personagem. O apartamento em *Dedé Mamata* é dos anos 30, decorado pela avó, o do filme do Murilo é mais *clean*, é mais moderno. O filme do Murilo é genial, mas acho que ele peca um pouco porque você não sabe exatamente em que momento o filme está, ele é um pouco moderno, às vezes o visual dele parece um pouco mais moderno do que os anos 70. A primeira vez isso não me passou, mas a segunda vez que nós fomos ver para estudar como era a cenografia, as roupas, a fotografia, ele parecia moderno demais para a época. Agora, é um filme que me seduz muito, tem muito a ver, coisas assim como o Murilo construía as seqüências. Talvez o aspecto mais próximo de um filme e de outro seja o aspecto *cool*. São dois filmes *cool*. Os dois filmes são primos. Mas na forma final eles não são muito parecidos. Porém o *Nunca Fomos Tão Felizes* me ajudou muito. A clandestinidade está presente nos dois filmes, a situação do apartamento, não poder sair, ter que ficar lá dentro, tem coisas semelhantes que

foram muito importantes para mim. Quando eu fiz uma lista de alguns filmes que precisava ver, me lembrei logo do *Nunca Fomos Tão Felizes*.

FC — E o final do filme? Dedé cruzando com Arraes no aeroporto, a volta de alguns exilados e a saída de Dedé daquela nova realidade do país...

Rodolfo — O filme deixa isso em aberto. Na verdade, o Dedé, embora tenha se envolvido com drogas, continuou trabalhando para o Partido. O país mudou, ele contribuiu para isso, foi preso e acabou sendo obrigado a sair por um outro motivo. Um motivo que era daquela geração mas que não interessava às pessoas naquele momento. O que interessava ao país era olhar para as pessoas que retornavam depois de 15 anos, os heróis da geração passada. Dedé, por ser uma pessoa de formação erudita, intelectual e engajada, certamente acompanhou, mesmo em Paris, o que estava acontecendo no país. Deve ter voltado ao Brasil cinco anos depois e deve ter se engajado em alguma coisa. Provavelmente virou jornalista ou escreveu o livro da sua vida, sei lá...

A idéia é mostrar que, apesar de ter contribuído para aquela abertura, não houve o reconhecimento imediato. Ou seja, apenas a geração dos anos 60, que continuou lutando, teria contribuído para aquela abertura, o que não é verdade, não se pode esquecer que as mudanças se deram também pela ação da geração dos anos 70, de alguma forma. Isso é uma discussão muito ampla, mas eu quis mostrar que a geração de 70 contribuiu muito para a mudança do país e que isso não foi muito reconhecido.

O Dedé, apesar de ter apanhado, participado do Partido, teve que sair do país por um problema que não tinha nada a ver com a abertura. Ele tinha que estar recebendo o Arraes e não sendo banido por um problema de drogas. Mas quando ele enfrentou esse problema ninguém o ajudou, ninguém percebeu e ninguém lhe deu a mão. E ele teve que resolver isso saindo do país. A história não tem uma moral. Nos debates, em Gramado, alguém perguntou: "Mas ele não tinha que ser preso?" Quem prende é a polícia. E, além disso, se eu prendesse o Dedé estaria condenando toda a geração de 70 e tudo o que disse ao longo do filme. Ia ser um absurdo.

Então deixei em aberto: ninguém sabe o que aconteceu com o Dedé em Paris, se ele voltou ou não voltou, se continuou estudando. Eu só quis mostrar um pouco mais essa geração que não teve heróis, à qual não é dado o reconhecimento pela sua atuação na mudança do país, na abertura dos anos 80.