

“Vera”, um filme muito pessoal

Entrevista com Sérgio Toledo

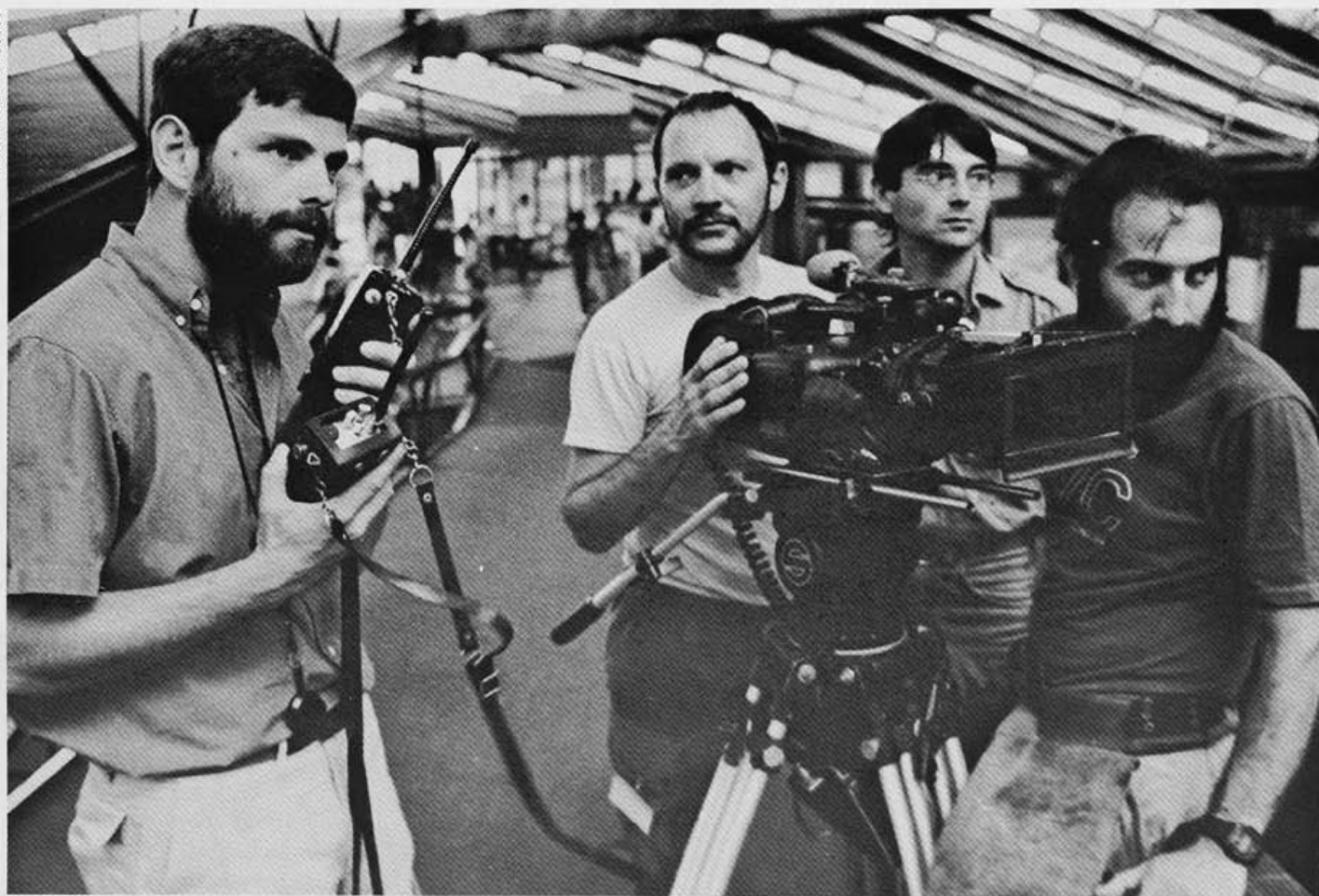
Sérgio Toledo Segall nasceu em 1956, em São Paulo (SP). Neto do pintor Lasar Segall, filho do museólogo e produtor de teatro Maurício Segall e da atriz Beatriz Segall, Sérgio Toledo desde cedo toma contato com o universo das artes cênicas. Após ter aulas com o diretor teatral Naum Alves de Souza, acompanha os trabalhos do grupo do Teatro São Pedro, dirigido por seus pais. Em 1970 conhece Hector Babenco com quem tem sua primeira experiência cinematográfica. Até 1974 realiza filmes em super 8. Trabalha com Araci Amaral na Pinacoteca do Estado de São Paulo e estuda Sociologia na USP. A partir de 1975 se profissionaliza como montador e diretor. Trabalha com Walter Hugo Khoury, Maurice Capovilla, Thomas Farkas, Jorge Bodanzky, Ana Carolina e Hector Babenco. Em 1978 realiza com Roberto Gervitz o documentário de longa metragem Braços Cruzados, Máquinas Paradas. Posteriormente dedica-se ao aperfeiçoamento técnico, viajando para a Europa, e trabalha com filmes publicitários. Vera (1986) assinala sua estréia na direção de um longa-metragem de ficção.

Sérgio Toledo Segall — Nasci em São Paulo, em 1956. Aos 15 anos comecei a brincar com o super 8. Nessa época, o Hector Babenco também estava começando, ainda não tinha feito nada, e casou com a minha tia. E eu, como o meu pai estava preso — naquela época os caras prendiam e depois invadiam as casas, quebravam tudo —, estava morando na casa da minha tia. Então o Hector foi muito amigo meu naquela época. Eu fiz um curta, e acabei acompanhando o Hector que, naquela ocasião, fazia um filme para a prefeitura, e ao mesmo tempo estava aquela onda do super 8, estava surgindo o Griffé, do Abrão Berman, e eu fiz o curso. Isso foi mais ou menos em 1970. Quando o meu pai foi solto, ele me deu um equipamento de super 8 e eu comecei a filmar. Quando ele ainda estava preso eu fiz um documentário que foi proibido pela censura. O título era *Hemofilia*. Era um personagem que ficava no auditório recitando poesia, mas você nunca via a platéia. No final do filme você via que a platéia estava vazia e que o público estava na sala de espera, aguardando para entrar. A polícia chegava, prendia o cara e deixava uma televisão no lugar, e aí o público podia entrar na sala.

Depois continuei a fazer super 8, havia uma série de movimentos naquela época. Quando chegou a ocasião de entrar na universidade, eu ia fazer a ECA, era o caminho natural. Mas aí havia dois problemas: primeiro, tinha exame de matemática no vestibular de Comunicações e para Sociologia não tinha — isso já foi fatal para eu tomar

uma decisão. Isso é o aspecto folclórico, na verdade, meu pai era um intelectual, muito ligado ao Cebrade, era muito amigo do José Arthur Janot, que me fez a cabeça dizendo que a ECA era muito ruim, naquela época, me desaconselhando. Aí eu andei até consultando o Paulo Emílio, consultei gente da sociologia e tal, e acabei optando por Sociologia, coisa da qual não me arrependo, porque acho que a faculdade de Sociologia, por incrível que pareça, foi uma faculdade que apesar da ditadura não foi dilacerada como foram outras faculdades. Certos intelectuais importantes conseguiram, não se sabe bem porquê, naquele surrealismo do processo político na América Latina que você não entende, sobreviver e permanecer, a escola tinha uma série de problemas, mas você podia se ligar a intelectuais importantes e se informar. Foi muito bom para mim.

No último ano da faculdade eu já estava com o *Braços Cruzados*, mas durante cerca de dois anos eu abandonei o cinema. Em 1975 estourou uma greve na Escola de Comunicações, foi a primeira greve desde 1968, que estourou pelo campus inteiro. Começou na Escola de Comunicações, que tinha um diretor fascista, e aquilo deu passeata dentro do campus. Foram os primeiros movimentos depois da ditadura, e eu não sei porquê, de repente, eu estava tão desligado disso. Mas pensei: minha câmera está lá em casa — por que não? Eu peguei a minha câmera super 8 e fiz um documentário sobre aquilo, de 15 minutos, chamado *Parada Geral*. De circulação interna, com todos os seus limites, mas foi uma retomada com o cinema, através do documentário. Nessa época o Renato Tapajós, que é um documentarista que eu respeito muito, estava saindo da prisão, depois de seis anos de cadeia, e o Roberto Gervitz estava entrando na faculdade. Então ele me ajudou a terminar esse filme e depois de pronto o Renato Tapajós viu e discutimos muito — o uso da câmera, a linguagem etc. —, e acabamos formando um grupo de estudantes e de pessoas que estavam começando, e nessa época estudamos muito cinema. Na área do documentário nós estudamos muito, e era muito engraçado: nós ríamos muito e não vimos os filmes. Eu só fui ver os filmes que eu estudava nessa época uns cinco anos depois. Nós víamos duas cópias absolutamente clandestinas que havia aqui: uma de uma obra-prima cubana, do pai do documentário cubano, que é Santiago Álvarez, uma obra lindíssima, toda musical, um documentário feito no Vietnã, música de Léo Brown, e o outro era o filme do Joris Ivens, *O Céu, a Terra*, fora disso você via



Segundo o diretor Sérgio Toledo (à esquerda), o processo de realização de Vera foi muito sofrido.

Dziga Vertov, Flaherty, estudávamos muito. Esse foi um momento muito fértil, em que eu estudei muito. No tempo da faculdade — é uma coisa que eu sempre comento —, você via mais filmes alternativos do que hoje. Você ia na ECA e via todos os clássicos, você via as mostras do Carvalhaes, via o cinema polonês, tcheco, via o cinema alemão no Instituto Goethe, e mostras completas que hoje você não vê tanto.

Por outro lado, tinha um cara que já faleceu, que eu considero o maior profissional do cinema brasileiro, na área técnica, chamado Hugo Gama, que fez o som direto do *Pixote*, e que foi, em São Paulo, um formador. Ele formou muitos técnicos, e graças a ele acabei tendo uma formação técnica muito rigorosa, porque ele vinha da área de publicidade e era um profissional muito competente. E não só competente na sua matéria, mas era uma cara

que tinha uma mentalidade profissional, e isso foi muito importante para alguns profissionais em São Paulo. Entender o que é ser um profissional realmente.

Aí era 76, tinha tido 74, as eleições, e nós dentro da universidade nos sentimos mais encorajados a sair, ir para a periferia. Aí, dentro da sociologia, eu descobri quem estava fazendo trabalho na periferia, e fizemos um documentário. Foi muito importante para mim como processo de trabalho, porque comecei a aplicar o que eu tinha estudado em termos de documentário. Comecei a perceber que o documentário não era só a imagem ilustrando um discurso *off* de um narrador, que o documentário poderia ser quase uma ficção, que o documentário poderia ser emoção, dramaturgia, narrativa etc. Então fizemos esse documentário que era sobre as comunidades de base em Osasco, sobre as sociedades de amigos de

bairro em Osasco, durante as eleições municipais de 76, que eram extremamente importantes, o MDB estava em ascensão etc., cujo título era *A História dos Ganha-Pouco*. Em São Paulo ele foi bastante visto apesar de ser em super 8, e apesar também de ter uma linguagem ainda muito incipiente. E daí para o *Braços Cruzados* realmente foi um passo. Porque inclusive nós fomos convidados a fazer o *Braços Cruzados*. O *Braços Cruzados* era para ser uma documentação — não era nem um documentário — sobre as comissões de fábrica que na época eram clandestinas. Intelectuais como o Francisco Welfort, José Álvaro Moisés etc., estavam em contato com os operários que estavam começando a sentir que era hora de tornar isso uma coisa aberta, testar o espaço. E na época era engraçado, eles falavam assim: “Olha, estamos pensando até que em 79 vai dar para fazer greve”. Só que, no meio do processo, em 78, estouraram aquelas greves espontâneas, sem piquete etc., e o documentário — eu me lembro que a gente discutiu muito: vamos para a fábrica, vamos levar cacete na fábrica, não vamos — cresceu e virou um longa-metragem e teve muito sucesso, foi premiado no exterior etc. E aí, nesse momento, é que eu realmente passei a me considerar um profissional, apesar de já, antes disso, ter trabalhado com o Walter Hugo Khoury, com o Maurice Capovilla, como assistente de montagem, já metido numa certa vivência profissional. Mas nesse momento foi que senti que eu já era um profissional de cinema. Só que aí veio a abertura e eu senti uma defasagem muito grande entre o que eu considerava o meu discurso através do cinema — um discurso extremamente politizado, extremamente militante — e a minha prática de vida, a minha origem social. Eu venho de uma família burguesa e senti um conflito muito grande. Então eu fui à Europa, aproveitando para levar o filme, passei seis meses lá, e quando voltei falei: vou parar de dirigir. Porque sentia a necessidade de ter um discurso, uma formação e um estilo de cinema que fosse coerente com a minha vida, com as minhas inquietações.

Então passei cerca de três anos trabalhando em publicidade, me aperfeiçoando tecnicamente, mas distante da direção. Foi quando me interessei pela idéia do *Vera*.

A idéia surgiu a partir de uma série de discussões e eventos que trouxeram à tona o caso das meninas órfãs na Febem. Como foi, evidentemente, a história da Sandra Mara e de outras histórias. Eu nunca me fixei... No caso da Sandra Mara, inclusive, eu sempre achei que o

livro não era legal, eu não gostava. Todas as meninas típicas de Febem escrevem histórias semelhantes àquela, é uma coisa absolutamente comum dentro da Febem. Então eu acabei preferindo me basear numa pesquisa pessoal, passei um ano convivendo dentro da Febem e em outras instituições, nos guetos — porque essas meninas saem e formam guetos. Mas, nessa linha de fazer um filme mais pessoal, foi a primeira história que me causou um impacto monumental, essa história me inquietou. No começo não sabia bem o porquê, mas aos poucos fui compreendendo a ligação que ela tinha e que deu nesse filme que eu considero um filme bastante pessoal. Ele não é um filme, vamos dizer, comprometido socialmente, não é um filme que tem jogadas de mercado, pelo contrário, e não é um filme que tem um compromisso de reconstituir um orfanato de modo realista, não é uma Febem, não é um *Pixote*. Então eu fui compreendendo que o que me inquietava nessa história toda não era o drama da menina abandonada, nem a situação da mulher, mas era a idéia básica de um personagem que, para poder se apresentar ao mundo, precisa ser o seu oposto, precisa se dissimular totalmente para poder se sentir forte para enfrentar o mundo que ele tem para viver. Isso era uma coisa muito pessoal minha, só que acontecia de uma forma diferente, através do discurso político, através da razão do racionalismo, que me permitiam, como eu sempre tive muita facilidade de falar, fazer movimento estudantil etc. Eu sempre tinha um discurso muito pronto, mas as minhas angústias, as minhas inseguranças, minhas inquietações estavam sempre dissimuladas atrás de uma certeza política.

A construção do personagem Bauer tem um componente pessoal muito forte, que no fundo é a história de uma menina, ou de uma pessoa, de um ser humano, para não sexualizar a discussão, muito sensível, muito delicada, muito frágil, com uma força que se manifesta através da sensibilidade e não através da decisão, e que vê o mundo extremamente agressivo e que vai massacrando essa humanidade e vai obrigando-a a construir esse personagem sério, que para mim pessoalmente é um discurso político, e para ela, era ser um órfão. E que ao mesmo tempo refletia a minha necessidade que passava da juventude, da adolescência, para o mundo adulto, essa luta de um personagem que quer crescer, que quer virar gente, que quer ser alguém etc., mas que acaba tendo muito medo de conseguir ser isso no mundo psíquico, de ter uma afirmação individual, então acaba escamoteando

muito mais do que construir uma personalidade própria. E daí cheguei ao *Vera*.

Acho que do *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* para o *Vera* houve um movimento mais de ruptura do que um movimento de continuidade. Mas acho que o que me valeu no *Braços Cruzados* foi, primeiro, uma experiência de fazer um filme que aconteceu, inclusive, internacionalmente, que me deu uma segurança para encarar um longa, porque eu nunca fui assistente de direção, eu nunca acompanhei uma filmagem de um longa-metragem por mais de dois ou três dias. Então, realmente, foi uma aventura meio irresponsável, mas o que me dava segurança de que eu era capaz de fazer isso era não só ter estudado muito durante a minha formação, mas ter feito um longa-metragem documental — onde existia uma pequena cena de ficção — onde eu pude vivenciar não só o dirigir mas também todo o lado do cinema em termos de veiculação etc. E também uma coisa que não é diretamente ligada ao filme, mas é a experiên-

cia na área de pesquisa que me deu o documentário e que me foi muito útil para entrar nos guetos, porque os guetos, esse universo, eu diria que é a porta do inferno. Você vai à periferia, não é fácil. Lá é quase impossível, porque realmente é uma coisa muito radical e muito difícil. A experiência anterior me ajudou a saber me aproximar e conseguir um resultado espontâneo e não simplesmente a entrevista programada, mas a convivência. O resto são coisas que eu acho que estão no *Vera* e que ainda deveria ter usado mais, mas não consegui ir mais longe.

Sérgio — Como o filme é basicamente de personagem, tem uma poesia que resume bem essa coisa que você está colocando, que é quando ela diz: “Gostaria de poder esquecer, mas apesar de querer não dá”. Quer dizer, as imagens permanecem. Então eu acho que é muito por aí mesmo. A idéia é que o indivíduo viva o seu presente marcado pelo seu passado. Eu, nesse sentido, fiz e faço análise há sete anos e sou uma pessoa que individual-

Luciana De Francesco



Cida Almeida (Paizão) e Ana Beatriz Nogueira (Vera), num filme que questiona a rigidez dos papéis sociais.

mente luta muito para me superar e para mudar os meus bloqueios, os meus mitos etc. É uma obsessão que eu tenho, eu mergulhei profundamente — quando eu digo que rompi com o *Braços Cruzados*, nesse tempo também tinha esse processo analítico — dentro de mim e percebi como a minha história me marca, e no filme isso está muito presente.

No final do filme, a Vera volta, mas só que volta na busca de resgatar o seu passado e não mais de tentar esquecê-lo.

Então, acho que é muito por aí, na tentativa de construir a memória, nesse sentido até do ponto de vista da linguagem. Acho que há muito que caminhar dentro do cinema. Mas a idéia básica é de construir um pouco a memória e resgatar através dela a história do personagem. Eu acho que é uma coisa que hoje é muito dramática, nesse mundo de descartáveis, de matéria plástica, que é o pano de fundo do filme. A individualidade, a identidade, que é definida pela história que você tem, ela se perde.

Então eu quis fazer um filme onde o indivíduo fosse resgatando a sua história, em que a sua trajetória fosse a marca do que ele é. Ele tem uma história que explica.

Filme Cultura — Como foi o trabalho de direção de atores?

Sérgio — Eu sou filho de uma atriz, meu pai foi produtor de teatro durante muitos anos. Eu na minha adolescência via os ensaios de peças dirigidas pelo Gianni Ratto, pelo Flávio Rangel, pelo Celso Nunes, pelo José Haroldo Torres, e vi desfilarem, construindo seus personagens, atores como Fernanda Montenegro, Guarnieri, Antonio Fagundes, Sérgio Mamberti, a minha mãe etc. Isso meu deu uma familiaridade com o dirigir atores. Acho que o meu processo analítico e terapêutico foi muito importante, porque eu acho que um elemento fundamental na construção de um personagem é você ter a sua motivação psicológica. Se você tem a clareza das movimentações que levam o indivíduo a ter uma gestualidade aqui, uma gestualidade ali, que leva a ter uma am-



Luciana De Francesco

Na relação com Clara (Aída Lerner), Vera (Ana Beatriz Nogueira) tenta negar o seu próprio corpo.

bigüidade entre o que ele está discursando no diálogo e a sua postura física, se você tem claro a cada momento qual é a intenção psicológica do personagem, isso é fundamental para você dirigir um ator. Então, nesse sentido, essa formação me ajudou muito. E depois, acho que também os 300 testes que fiz, e o ensaio de um mês e meio, que é uma prática recente no cinema brasileiro, ensaiar os atores como se faz em teatro. Normalmente o ator no cinema chega dois dias antes e vai e faz, quando não chega no dia. Eu ensaiei com praticamente todos os atores.

Nessa prática de ensaio, pude perceber meus erros e corrigi-los a tempo, corrigir os problemas de roteiro, o que me ajudou muito.

Sérgio — Eu sou neto de Lasar Sagall, que é um pintor oriundo do movimento expressionista, e a pintura do meu avô sempre me marcou muito, a sua maneira de sentir o mundo, de apreender, essa coisa meio contemplativa, meio melancólica, que aliás é muito judaica. E sou um fanático do cinema alemão, acho que o cinema do Herzog é muito bonito, muito forte. Não gosto tanto do Fassbinder, mas do Schloendorff gosto demais. Acho que dessa fusão, dessa formação de família e dessa formação cinematográfica nasceu um pouco do meu trabalho.

Como influência, eu reconheço fundamentalmente essa concepção expressionista, essa vontade autoral. Acho que a influência vem muito mais de ser um paulista de São Paulo mesmo, que esteve sempre lá, do que propriamente do cinema, porque você observa que o cinema brasileiro tem uma tradição muito ligada aos cinemas sociais. Acho que o filme, se tem alguma outra influência é a de um sentimento para o lado extremamente urbano, extremamente moderno, porque São Paulo é uma metrópole muito moderna no sentido, inclusive, do anonimato. É uma massa de gente anônima, não tem essa coisa que, por exemplo, tem no Rio, das pessoas se encontrarem na praia, das pessoas se conhecerem, das pessoas que ainda têm uma certa dimensão de individualidade. Eu sinto que em São Paulo a coisa é cada vez mais sufocante, essa coisa tecnológica, da informática, dos bancos, da Avenida Paulista. E esse sentimento foi tão forte que fez com que o filme ficasse todo em interiores.

Sérgio — Eu queria que o final ficasse ambíguo. Não queria fazer um filme onde o final fosse a morte ou a negação absoluta porque, primeiro, não é meu ponto de

vista pessoal frente à vida e, segundo, achava muito confortável para o espectador se defrontar com o personagem angustiante, ambíguo, que resolvesse a sua ambigüidade no final através da morte, por exemplo. Por outro lado sentia que um personagem desses é um personagem que não sai dessa situação complexa na qual ele vive e resolve. Então eu acho que o grande salto que ele dava realmente era o de, primeiro, entrar em contato com a sua humanidade no momento que ele revela o seu sangue, através da sua menstruação. Entrar em contato com a sua feminilidade, que é a sua verdade, e, ao mesmo tempo, como diz a última poesia dela, perceber que, apesar de todo seu medo, o único caminho possível era olhar para dentro de si mesma.

Como a minha preocupação básica não era fazer um filme sobre a homossexualidade, usei como matéria-prima muitas das minhas próprias emoções pessoais. Ainda mais estando dentro de um processo terapêutico, analítico etc., que é onde eu reconhecia dentro de mim uma identificação muito grande com o sentimento feminino, porque essa coisa de medo, da dificuldade de assumir uma postura mais firme, mais decisiva, de crescer, eu considero que tem muito a ver com a concepção feminina, com a maneira feminina de ser. Então eu usei muito das minhas referências individuais. Mas, por outro lado, eu convivi com as meninas homossexuais desse tipo durante um ano. Todas as sextas, sábados e domingos eu ia às boates, aos guetos, bebia, saía, batia papo, ia na casa delas, brincava, foi um trabalho muito paciente e muito sofrido, porque havia momentos em que a coisa era tão claustrofóbica que era difícil suportar. Mas foi uma vivência muito intensa. Então daí eu chequei as minhas intuições com certos dados mais objetivos de realidade, dados de pesquisa, que foram importantes, não podia falar disso sem fazer um trabalho de preparação.

De certo modo, o filme surpreendeu a mim mesmo.

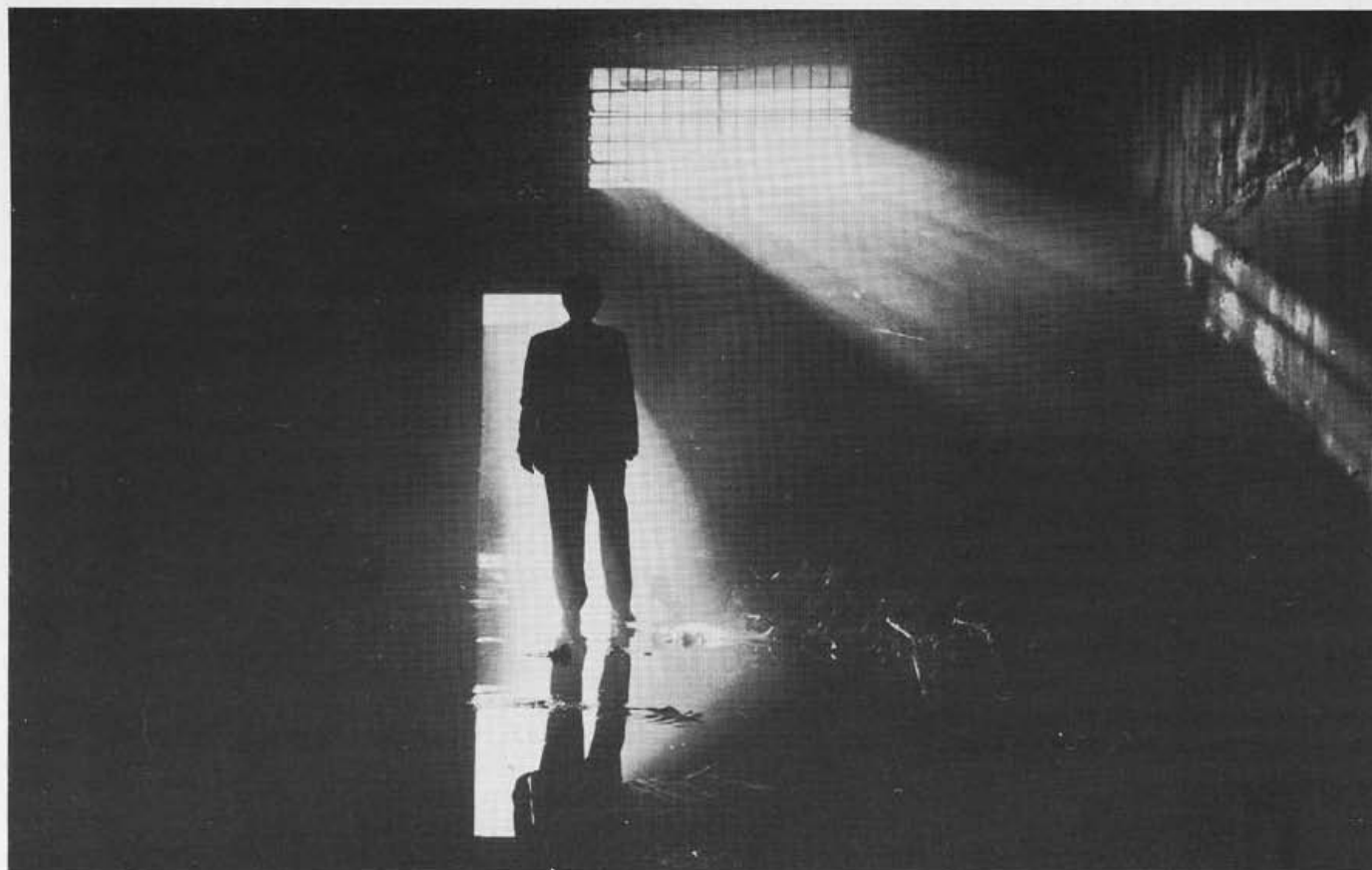
Como ele foi um filme muito pessoal, preparei e elaborei muito o roteiro, mas na hora de começar a filmar, mergulhei. E o filme acabou ficando um pouco diferente do que eu esperava. Mas ficou ao mesmo tempo a minha cara, ficou muito o que eu sou, você vê lá a emoção que eu tenho, o meu jeito de ser, então é um filme que ao mesmo tempo me surpreendeu — quando o vi na tela eu falei: Meu Deus, que coisa complexa, que coisa esquisita... —, mas ao mesmo tempo foi muito rico porque eu

me reconheci, aprendi muito sobre mim mesmo, e fiz um filme extremamente autoral, no sentido de que ele é extremamente pessoal.

Vera para mim significa muita coisa. Ele significa essa ruptura com uma tradição documental. Eu tendo agora a fazer uma coisa muito mais livre da realidade, muito mais a minha imagem pessoal do mundo. Significou a possibilidade de dirigir uma equipe de profissionais da mais alta competência — inclusive mais experientes do que eu. E significou eu ter feito um filme polêmico, que acho muito importante na carreira de um artista, porque quando eu fiz o *Braços Cruzados* foi automático, era eu sozinho, e com *Vera*, não, eu fiz um filme polêmico. O processo foi muito sofrido, não foi um processo fácil. Mas essa vivência me deu muita força. Hoje sinto que o importante não é agradar, como pensava na minha adolescência, e ainda muito no *Braços Cruzados*, essa coisa: eu preciso fazer um filme para agradar, eu preciso ter

o respaldo, o retorno. Hoje, depois de ter sofrido muito com esse filme — foi um filme muito difícil para mim, muito tenso —, eu sinto que isso não é mais tão importante. O importante é você ser fiel àquilo que você tem para dizer. E sei que sou capaz de suportar quando a agressividade vem do outro lado, quando o filme não é aceito etc. Toda essa experiência foi muito rica. É um filme também que, no primeiro momento que foi visto, as pessoas olharam e falaram: “Não era isso que nós esperávamos”. Porque pensavam muito num *Pixote* de saias, pensavam num filme extremamente comercial.

Vera é um filme que foi se impondo na tela, hoje ele está muito bem aceito, muito bem falado, mas é um filme que para se impor ele teve que se impor na tela, as pessoas tiveram que ver, rever, ouvir as opiniões de outros, repensar, e aí começaram a entender a proposta. Então isso me deu muita força. Eu estou pronto para fazer um filme mais pessoal ainda.



Luciana De Francesco

No final do filme, *Vera* percebe que o único caminho possível era olhar para dentro de si mesma.