"Imaginei meu filme numa noite de insônia"

Entrevista com Wilson Barros

Wilson Barros nasceu em São Paulo (SP), em 1948. É formado em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde atualmente dá aulas de direção e roteiro. Antes de realizar seu primeiro longa-metragem, Anjos da Noite *(1987), dirigiu vários filmes de curta e média metragens, entre eles* Tigresa *(1978),* Disaster Movie *(1979),* Maria da Luz *(1981),* Verão *(1983) e* Diversões Solitárias *(1983).*

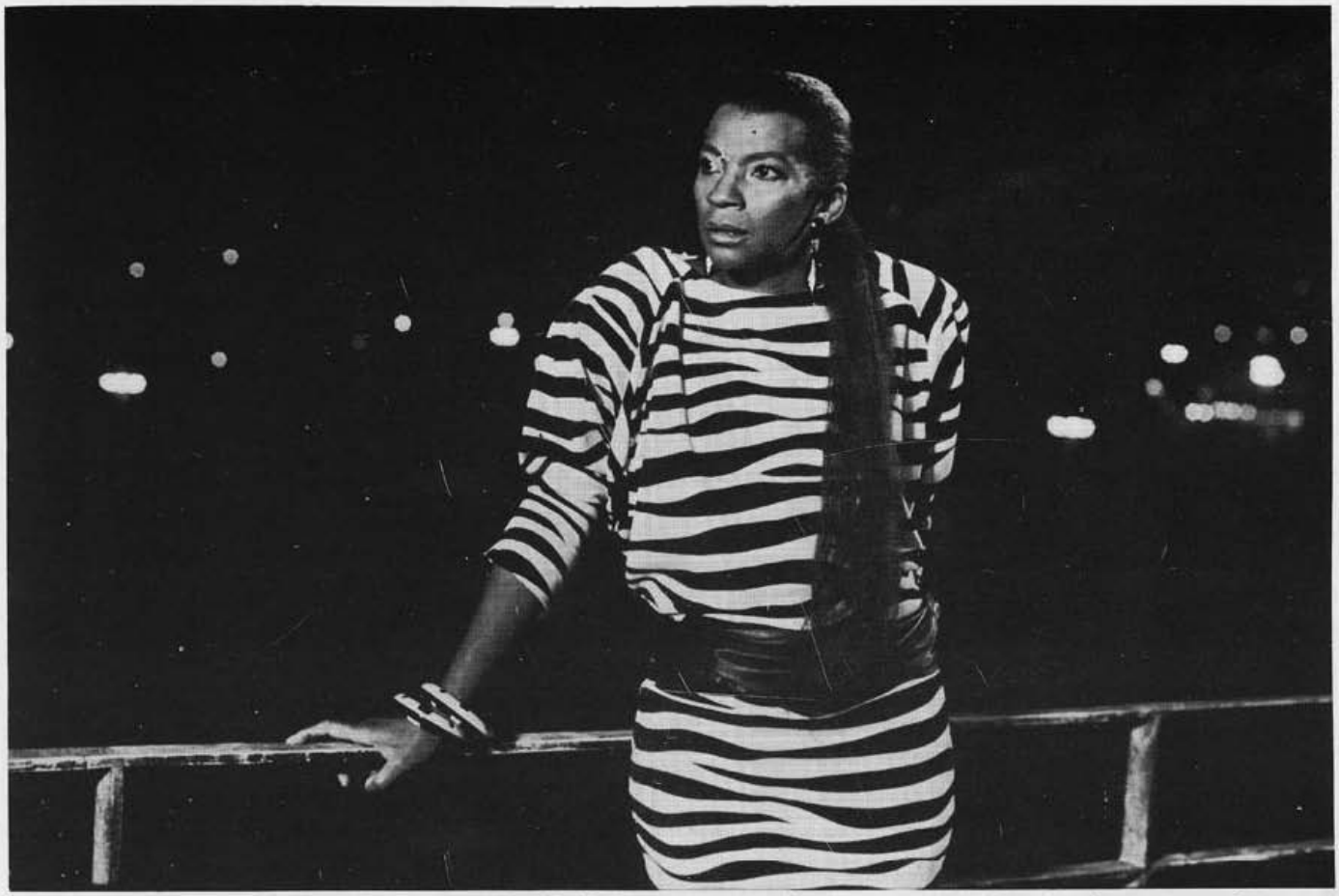
Filme Cultura — Como surgiu o teu interesse pelo cinema?

Wilson Barros — Eu acho que a minha paixão pelo cinema foi imediata. Eu me lembro exatamente do primeiro dia em que fui ao cinema. Devia ter uns quatro anos de idade, mais ou menos, estava brincando no fundo do quintal, minha mãe chegou da rua, me catou rapidinho, me deu um banho e disse: "Vamos ao cinema". E me levou para ver *Alice no País das Maravilhas*. Para mim foi uma experiência encantadora, uma criança naquela sala escura vendo aquela coisa mágica. Eu fiquei completamente fascinado com a magia do espetáculo de cinema. A partir daí, comecei cada vez mais a ir ao cinema, eu adorava ir ao cinema, o cinema para mim era um ritual. A partir dos oito anos virei um cinéfilo desembestado. Eu via tudo o que podia ver, tudo que a minha idade permitia. Até falsificava a minha caderneta escolar para ver filmes de 14 anos, quando eu tinha 10. Matava aula para ir ao cinema, via tudo, absolutamente tudo, sem nenhum critério, eu gostava era da magia do cinema. Toda essa parte sobre a qual acho que meu filme faz uma série de citações, ele como que digere, vomita de outra forma o cinema americano, que vai desde os musicais da Metro, melodrama, romance com Doris Day e Rock Hudson. Meu repertório era por aí também, vivemos num país colonizado, o cinema que chega aqui para o grande público é o cinema americano. É um monopólio, sempre foi, desde a Segunda Guerra. Então, a minha formação básica era como espectador, que se fascinava por aquele ritual da sala escura, da janela que se abria para um mundo mágico, foi muito de cinema americano. Eu via todos os filmes da Metro, via os filmes de Rock Hudson, Elizabeth Taylor, Doris Day, comédias românticas açucaradas de Elvis Presley, musicais. Aí o tempo foi rolando, eu sempre gostando de cinema. Eu me lembro da primeira iniciação que eu tive do cinema como uma linguagem, como uma coisa que te obrigava a pensar mais, foi na fase da *nouvelle vague*, quando os filmes da *nouvelle vague* começaram a chegar ao Brasil. E eu tinha outras influências também, tinha um primo que era mais velho do que eu, que começou a fazer a minha cabeça, começou a me dar livros de cinema, porque ele via que eu era um espectador de cinema apaixonado.

FC — Você até então não pensava em estudar Cinema?

Wilson — Não, nunca tinha passado pela minha cabeça. Quer dizer, não é que não tinha passado pela minha cabeça. Eu entrei para a faculdade em 67, exatamente no ano em que abriu a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Antes disso a única escola de Cinema que existia era a Escola São Luís, que era uma coisa muito embrionária, tanto que acabou, ninguém tinha muita segurança com isso. Então estudar Cinema, colocar Cinema com uma perspectiva profissional, era uma coisa meio louca. Nenhum pai de família — inclusive os meus pais — jamais aceitaria. Na hora de fazer minha escolha profissional, eu não coloquei Cinema como opção, apesar de ser totalmente aficcionado. Na época eu já estava em outra fase, já tinha trocado a *Cinelândia* pelo *Cahiers du Cinema*, já estava consumindo Godard e Resnais. *Ano Passado em Marienbad* foi um filme que me pirou a cabeça, eu vi umas 10 vezes para ver se entendia alguma coisa. Para mim foi muito fascinante ter visto esse filme porque acho que ele influenciou de alguma forma tudo que rolou daí para a frente, até o *Anjos da Noite*. A minha grande descoberta no *Ano Passado em Marienbad* foi uma coisa muito louca. Foi um filme que quando vi pela primeira vez me encantou totalmente, eu embarquei naquele delírio, nas vozes, nas imagens e tal, e não entendi nada. Falei: "Gente, que coisa, o que esse filme está querendo dizer, que loucura é essa?".

E voltei a ver o filme várias vezes até o momento, depois da terceira vez, que eu me toquei que não havia uma lógica racional. Ele era um produto muito diferente de tudo o que eu já tinha visto até então. Ele não procura uma lógica, a proposta dele estava exatamente na não equação, a nível de história, a nível de trama do próprio filme. A fascinação é uma coisa meio inconsciente, meio que recuperar um sonho, um filme como um sonho. Eu acho que o *Anjos* tem um pouco dessa estrutura. Quando as pessoas me perguntam: "Mas qual é a equação do *Anjos*, é um filme dentro de um filme? É um filme dentro de uma peça dentro de um filme? É um vídeo dentro de um filme dentro de uma peça dentro de um filme?" Eu não



Luciana De Francesco

Personagens marginais, como a ex-manequim Malu (Zezé Motta), formam um painel poético da noite paulistana.

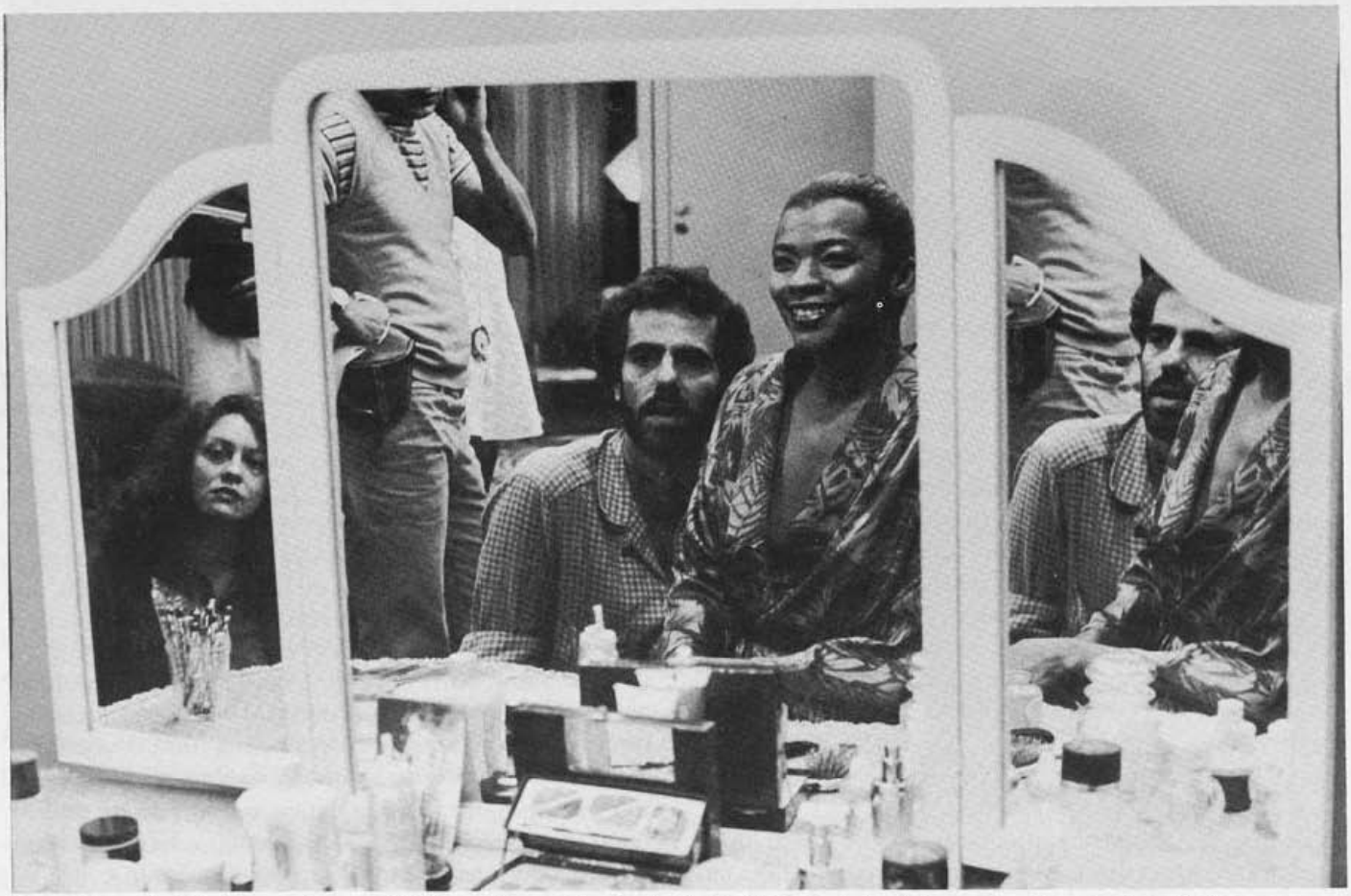
sei dizer. A minha preocupação, quando eu fui escrever o roteiro, era realmente levar isso ao extremo, de que essa coisa não fosse decifrável. Não é uma equação possível que você possa botar um filme entre aspas, e depois esse filme dentro de uma peça entre colchetes e essa peça dentro de outro filme entre aspas... Não é por aí. Eu não consigo equacionar. A proposta era exatamente estourar com essa possível equação lógica. Não tem nenhuma lógica nesse nível na estruturação da representação dentro do filme. Isso talvez reverbere lá atrás, dentro do *Ano Passado em Marienbad*. Eu acho que tem um pouco disso.

FC — Que outros filmes ou diretores teriam influenciado a elaboração do *Anjos da Noite?*

Wilson — Essa coisa das influências eu acho muito difícil de detectar. Quer dizer, eu mesmo detectar. Na hora em que fui escrever o roteiro — não é um caso só do *Anjos*, todos os meus curtas foram sempre curtas de ficção, nunca me preocupei em dizer assim: "Eu quero agora citar isso, eu quero agora digerir aquilo, quero antropofagizar determinada coisa e tal". A coisa minha é que fluía naturalmente. É óbvio que no *Anjos*, por exemplo, tem citações literais, como a dança da Marília, que é uma citação de um filme específico, de uma cena específica, daquele musical com a Cyd Charisse e o Fred Astaire; tem algumas citações de filme *noir* nos enquadramentos do Cláudio Mamberti, com a luz e tal. Tem coisas absolutamente intencionais mesmo, mas elas vinham ao encontro de um momento em que a estrutura do filme exigia. Não era que eu partisse do princípio que eu quisesse citar. Por exemplo, no caso da dança, era um momento do filme em que eu queria que os personagens rompessem com qualquer parâmetro da realidade. Assim como no começo do filme eu faço todo esse jogo de quebra-cabe-

ça, de você não saber bem o que está dentro do que, se é uma peça, se é um filme. A intenção que estava no roteiro, que eu acho até que o filme consegue de alguma forma é que, apesar dessas rupturas todas, os personagens, quer dizer, a densidade do que o filme estava falando, o tema do filme, aquilo sobre o qual ele se debruçava, permanecesse íntegro. Essa seria a forma de resgatar o espectador para que o filme não ficasse numa elaboração formal pura e simples. Essa coisa formal vinha ao encontro também de uma preocupação temática. Depois o filme abandona um pouco essa quebra e ele meio que embarca numa... Existe uma certa linearidade até cronológica. Se você for ver no filme, as coisas acontecem numa seqüência meio lógica da noite, você pode até dar hora certa para as coisas que acontecem. E quando chegava lá pelas tantas, quando a Marília entrava em cena, eu sentia que precisava de uma coisa totalmente mágica, que rompesse. Aí a minha referência de magia imediatamente me lançou para o musical americano. Acho que a coisa mais fantástica do musical é que o espectador engole como a coisa mais real do mundo que dois personagens, de repente, comecem a dançar ou comecem a cantar, no meio de uma cena dramática. E, no entanto, é uma coisa extremamente mágica. O musical consegue isso de uma maneira brilhante. Os melhores musicais são fantásticos nesse nível. Nenhum espectador fala assim: "Essa gente está louca, está cantando e tem outro dormindo no quarto ao lado". Ninguém pergunta isso. Em *West Side Story*, por exemplo, quando Natalie Wood e Richard Beymer começam a cantar numa escada de incêndio, e cinco minutos antes ela tinha pedido para falar baixo porque o pai dela está dormindo no quarto ao lado, e de repente eles começam a cantar *Tonight*, aos berros, ninguém estranha isso. O musical criou uma coisa em que a

Luciana De Francesco



Em Anjos da Noite, *o cineasta Wilson Barros (ao lado de Zezé Motta) propõe um fascinante jogo de imagens.*

magia é incorporada à dramaturgia. Então, quer dizer, se for fazer uma soma de influências, eu iria até essa postura que hoje é mais crítica, de repente eu perceber que a nossa cultura é muito... Perceber não, eu sei disso totalmente, que a gente é absolutamente colonizado. A gente depende de uma enxurrada de informações e de um imaginário que não é o nosso, principalmente de uma vivência urbana. A gente devora igualmente cangaceiro e Rambo. A gente vive numa sociedade totalmente louca, a procura da identidade tem que passar por aí também. Fui criado dançando *twist*, ouvindo máquina de música americana, jogando fliperama e tudo isso. É uma coisa que não há como a gente ignorar. O *Anjos*, quando recicla essas coisas, tem um pouco a postura de crítica, de colocar o colonialismo cultural, quer dizer, como é que o nosso imaginário está impregnado de um imaginário que não nos pertence, mas que de certa forma nos pertence. Não há como você também criar um imaginário nacional hoje ignorando e fechando os olhos totalmente para uma... Eu acho que é essa coisa meio pré-apocalíptica do império ocidental, do qual o Brasil faz parte, sendo colônia ou não. Isso tudo a nível de cinema. Eu passei por várias fixações cinematográficas. Fui apaixonado por Godard, nos anos 60, hoje eu sou totalmente apaixonado por Wenders. Inclusive o que eu mais admiro no Wenders — eu até não acho que o meu cinema tenha muito a ver com o cinema do Wenders — é a forma com que ele, que também viveu uma esquizofrenia cultural muito profunda, no pós-guerra da Alemanha, em que a identidade cultural germânica, que era uma coisa muito mais sólida e muito mais pesada do que a identidade cultural brasileira, foi abalada na base por uma invasão total desse imaginário americano.

FC — E o cinema brasileiro, o cinema novo?

Wilson — Acho que na verdade entra o cinema novo, porque para mim o cinema brasileiro só passou a existir no cinema novo. Apesar de o filme fazer referências a outros cinemas também, inclusive à chanchada. Eu acho que o filme tem uma coisa de brincar com a chanchada brasileira. Porque eu também vi muita chanchada. Quando eu era moleque, os filmes brasileiros que eu via eram os filmes de Oscarito, Grande Otelo, Eliana, Cyll Farney etc. Mas realmente o cinema novo foi o grande marco para todo mundo que faz cinema no Brasil. A primeira vez que me ocorreu que seria possível fazer um bom cinema no Brasil foi no dia em que eu vi *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

FC — E a partir da descoberta do cinema, do início de uma visão crítica do cinema, da constatação de que era possível fazer cinema, quando você começa realmente a fazer? Você começou estudando Arquitetura, não é?

Wilson — É, eu fui estudar Arquitetura na FAU. Na verdade, comecei a estudar Arquitetura na Mackenzie, em 67. Depois de um ano de Mackenzie eu achei que o que estava errado era a Mackenzie, quando na verdade o que estava errado era a Arquitetura, que não era a minha carreira. Aí eu resolvi prestar vestibular de novo e fui para a FAU. Tudo aconteceu meio por acaso, isso é que é muito louco. Porque quando prestei vestibular para a FAU, eu prestei ao mesmo tempo vestibular para a ECA. Entrei nas duas e tranquei a minha matrícula da ECA. Isso foi em 69. Nesse mesmo ano, eu já trabalhava como desenhista num escritório de arquitetura. Tinha uma namorada que era fotógrafa de *still* e que foi convidada para fazer fotografia de cena de um filme. O filme se chamava *Em Cada Coração um Punhal*. E aí o pai dela — ela tinha 18 anos — disse que não, que era uma filmagem em locação, que ela não iria, que ela só iria se eu fosse junto. Ele disse que confiava em mim cegamente. O filme era produzido pelo Ramalho e pelo Person e dirigido pelo Sebastião de Souza, João Batista de Andrade e José Rubens Siqueira. O que aconteceu foi o seguinte, o Sebastião de Souza falou: "Bom, já que ele tem que ir mesmo, então vou contratá-lo para fazer alguma coisa no *set*". Ele me contratou para fazer continuidade. Nas vésperas de começar a filmagem ele teve uma briga com o assistente de direção, ficou sem assistente de direção e eu fui promovido imediatamente para assistente. Sem experiência alguma de cinema, eu era só um cinéfilo, nunca tinha pisado no *set* de um filme. E comecei, me dei bem até. Fiz um monte de burradas. Mas aí, logo na seqüência, fiz o episódio do João Batista de Andrade, e depois, logo em seguida, o José Roberto Noronha, que era amigo de um amigo meu, ia fazer o primeiro longa dele, que também era em episódios, chamado *Elas*, um filme totalmente desconhecido. Fui assistente dele e fiz produção também nesse filme.

Wilson — Nessa altura do campeonato eu abandonei tudo. Abandonei a arquitetura, fiquei um ano trabalhando com cinema. Depois vim para o Rio, tentei trabalhar com o pessoal do cinema novo, mas acabou não rolando nada, o Leon Hirszman me deu uma grande força na época, o Luiz Carlos Barreto também, mas acabou não rolando. Eu não tinha mais jeito de ficar no Rio, não

tinha mais dinheiro, não tinha filme rolando, não tinha emprego, e resolvi voltar para São Paulo. E aí fui parar na televisão. Fiquei quase dois anos na TV Record como assistente de estúdio. Isso foi em 70, 71. Saí da Record, numa de não agüentar mais, eu era assistente do Carlos Manga, mas era um pique muito exaustivo, aquela coisa massacrante de trabalhar 28 horas por dia. Eu acabei saindo e fui fazer a produção de uma peça para o Perry Sales e para a Mírian Mehler, que foi um grande sucesso, *Abelardo e Heloísa*. A peça estourou e eu tinha participação. Aí, com essa coisa da peça, eu resolvi que ia para a Europa estudar Cinema. Mas aí rolou muita coisa. Eu fui para a Europa, mas na verdade não estudei Cinema coisa nenhuma. Fiquei uns 10 dias na London Film School, virei *hippie*, vi muitos filmes, viajei pela Europa inteira, passei um ano fora. Voltei para o Brasil em 1973, e me especializei em serigrafia, que eu tinha aprendido em Londres. Entre 73 e 78 eu sobrevivi de serigrafia. Eu criava padronagem para tecido, estamparia para confecção etc. Aliás, uma coisa que me deu bem mais dinheiro do que cinema. Eu vivia bem melhor naquela época. Mas aí teve aquele momento em que eu estava naquela crise, vi que o meu barato era cinema e queria retomar de qualquer forma. Verifiquei que a única possibilidade era, apesar da minha idade já avançada, enfrentar o básico da ECA, porque não tinha mais condições, eu não tinha mais mercado, não tinha mais contato com as pessoas, não tinha uma brecha para mim. E iniciar com o meu trabalho, porque o que eu queria fazer era dirigir, eu não estava a fim de ficar trabalhando de produção, de assistente, me cansava, me enchia o saco. Já que eu ganhava dinheiro de outra forma, podia continuar ganhando dinheiro de outra forma. Resolvi voltar para a ECA, enfrentei o básico, e logo que eu entrei no curso do profissionalizante, dois anos depois, em 77, eu entreguei um projeto e fiz o meu primeiro curta, que foi *Tigresa*. Foi super bem aceito. Era o meu primeiro filme, fiz meio como exercício, até joguei no filme todas as concepções que eu tinha de linguagem. Não tive medidas, era uma coisa superarrojada até para a época. O filme se deu bem, participou de vários festivais, foi premiado em Brasília, repercutiu superbem na jornada de Salvador. Então eu me vi como uma coisa meio... As pessoas cobrando: "E agora, o que você vai fazer?" Pela primeira vez o cinema se colocou como uma perspectiva viável mesmo. Dentro desse quadro eu ainda fiz um outro filme média, em que joguei tudo mesmo, apostei tudo. Era um filme de 35 minutos, que podia durar até 50, porque o roteiro era monstruoso, era o *Disaster Movie*.

FC — De que maneira a tua experiência anterior — como assistente de direção e produção, o curso da ECA, a realização dos curtas — foi útil na elaboração do teu primeiro longa-metragem?

Wilson — É evidente que tudo isso ajudou. Eu vou te confessar que a linguagem de cinema eu aprendi vendo cinema mesmo. Aprendi prestando muita atenção nos filmes que eu assisti. Isso cada vez mais. Passei a escrever sobre cinema, passei a observar aonde era o corte, o que era um plano-seqüência, como era o ritmo interno de cada seqüência. Isso observando antes de fazer qualquer escola. Mas a coisa muda bastante. Você precisa ir para um *set* de filmagem para você aprender o arroz-com-feijão, o básico, a linguagem. Aí não é a linguagem do cinema, é a linguagem do *set*. Você precisa saber qual é a linguagem do fotógrafo, qual é a linguagem do produtor, o que cada coisa significa, saber como é que essas pessoas se comunicam, como é que se faz a *mise-en-scène* de uma coisa, onde é que se coloca uma câmera, quais são as lentes que existem para você botar nessa câmera. Conhecimentos básicos, como é que é a luz. Acho que a nível da linguagem eu poderia escrever o roteiro, ter todo um ritmo e tal, essa coisa do ritmo eu sacava legal. Mas eu não saberia ir para um *set* de filmagem e começar a dar ordens para as pessoas. Seria totalmente ridículo a essa altura, eu não tinha a menor idéia do que fosse. A experiência do *set*, a nível de ser assistente, de ter trabalhado em filmes de outros diretores, foi muito importante. Os meus curtas não são curtas tradicionais, nunca fiz um documentário sociológico, uma coisa com depoimento, de cinema direto e tal. Eu me usei mesmo um pouco no curta-metragem, quer dizer hoje em dia até já tem uma escola toda muito grande de curta-metragistas que se atiram para a ficção. *Tigresa* brinca um pouco com isso, porque ele é o tempo todo o depoimento de uma personagem de ficção, e ela fala para a câmera como se fosse um personagem de verdade, contando toda a vida dela. E é um personagem totalmente inventado. Todas as situações em que a câmera pega essa personagem eram inventadas, o filme era uma espécie de documentário ficcional.

FC — Um pouco como você faz dentro do *Anjos da Noite* quando noticia o crime.

Wilson — Exatamente. Se você analisar os curtas que eu fiz antes do *Anjos*, tem uma certa trajetória. Essas preo-

Luciana De Francesco

Chiquinho Brandão, no papel do homossexual Mauro/Lola, vive cenas de grande intensidade dramática.

Luciana De Francesco

Malu (Zezé Motta) ampara o artista plástico Leger (José Rubens Chachá), embriagado de álcool e glória.

cupações todas, e quando o Edmar Pereira fez a crítica do filme, ele até falava que parecia que os curtas todos eram rascunhos que derivaram do *Anjos*. O *Anjos* era como se eu tivesse passado esses rascunhos a limpo. Aproveitei o espaço do curta-metragem para fazer as experiências que eu queria fazer. Em todos os níveis: de linguagem, de comunicação com o público. Eles variam: *Maria da Luz* é um filme super-hermético, por exemplo, um filme poético, que não tem uma palavra, com uma estrutura completamente louca, todo baseado na coisa da música, da fotografia, da montagem, do ritmo; fiz um filme mais comercial, tentando contar uma história, bem linear, com começo, meio e fim, que é o *Diversões Solitárias*; fiz uma adaptação de um conto do Cortázar, que é o *Verão*, um filme de 12 minutos, que tem uma densidade fantástica, tem clima, atmosfera... Quer dizer, para eu chegar no *Anjos*, tudo isso foi muito importante. Aprendi muito de atmosfera com o *Verão*, aprendi muito de ritmo com o *Maria da Luz*, de montagem principalmente. Quando cheguei no *set* de filmagens do *Anjos da Noite* eu não tinha medo do que ia fazer.

FC — Você sempre pensou em fazer um longa? Em que momento a possibilidade de dirigir um longa-metragem se colocou para você?

Wilson — Desde o momento em que fiz o meu primeiro curta eu tinha vontade de fazer um longa. Tanto que logo que terminei o *Disaster Movie* eu apresentei um projeto de longa à Embrafilme. O *Anjos da Noite* é o quarto projeto de longa que eu apresentei à Embrafilme. Todos os outros foram obviamente rejeitados. Logo que eu terminei o curso da ECA, comecei a dar aula, fui contratado como professor de direção e roteiro. E também aí eu fui me embrenhando pelo lado acadêmico, comecei a me aprofundar no estudo de Cinema, fiz o meu mestrado e ganhei uma bolsa para os Estados Unidos, para fazer doutorado. E a essa altura eu estava no maior dilema, porque eu estava com um roteiro de que eu gostava muito, nem chegava a ser um roteiro, era um esboço de roteiro, um pré-roteiro, que eu apresentei na Embrafilme. Na minha cabeça era a última cartada: se o roteiro pintar, se eles aceitarem, eu não vou para os Estados Unidos, eu fico para fazer o longa. Se eles não aceitarem, eu vou embora, vou fazer o curso lá. Eles não aceitaram. Eu então embarquei. Fui desencantado para lá. Porque também o meu último curta, o *Diversões Solitárias*, era um filme que eu tinha feito para agradar, uma coisa que eu não tinha feito até então. Quando fiz o *Diversões*, eu falei: "Já experimentei o que eu queria, agora eu vou fazer um filme para agradar às pessoas". O filme tinha um bom acabamento, uma fotografia linda, uma música ótima, atores ótimos, um roteiro muito bom, é um filme superarmado, até hoje o filme é meio *cult* nos cineclubes. O filme foi simplesmente rejeitado por todos os festivais de cinema do Brasil. Então fiquei num desencanto total, falei: "Não quero mais fazer cinema, vou estudar cinema, pois aí estou me dando bem" — minha tese tinha sido brilhante. Então falei: "Eu vou para os Estados Unidos fazer o meu doutorado, vou começar a escrever sobre cinema, vou mudar de ramo". Isso foi em 83.

FC — Você fez o roteiro do *Anjos da Noite* nos Estados Unidos?

Wilson — Eu, na verdade, tinha um pré-roteiro que eu havia escrito aqui, que era um esboço do que virou *Anjos*. Queria fazer um filme sobre a noite, que fosse um mosaico, um grande painel, com vários personagens. Alguns dos personagens que estão no *Anjos* já estavam nessa idéia, mas ele não tinha nada dessa estrutura que o *Anjos* tem.

FC — Essa idéia nasceu da observação da noite paulista?

Wilson — É, primeiro da minha observação, da minha vivência mesmo. Eu sempre fui meio notívago. Tive uma fase, especialmente em 69, 70, até 82, mais ou menos, uns 12 anos de boêmia. Agora é que eu estou mais bem comportado. Não gosto de acordar cedo, sempre gostei da noite, encontrava meus amigos, freqüentava os restaurantes, os bares. Tanto que eu acho que o filme parte de um universo que é um universo mais próximo de mim, não tentei falar de uma marginalidade que eu desconheço. Não falo da barra-pesada de São Paulo, dos cafetões, das prostitutas, dos transadores, mas sim da canalhice de elite. O marginalismo dos meus personagens é a nível social, eles são marginais pelo comportamento deles, não pela situação econômica ou sei lá o quê. São os poderosos. O Cláudio Mamberti fez até um comentário. A princípio ele não queria fazer o *Anjos da Noite* porque ele tinha saído do filme do Chico Botelho: "Não, esse personagem eu não vou fazer de novo. Chega! Eu só faço delegado, eu não agüento mais. De novo eu não faço". Quando ele leu o roteiro ficou totalmente fascinado. Disse que o filme parecia começar onde *Cidade Oculta* terminava. No final do *Cidade Oculta* tem aquela coisa das bolinhas — ele pega um submundo que não é o que eu retrato — que ele joga para o poderoso, o cara rico

que era o corrupto que dominava aquela coisa toda. E o meu fiime falava então dessa classe, da aristocracia, da marginalidade. Então, é um pouco disso, e um pouco também do que eu achava que o comportamento das pessoas da noite em geral refletia, algumas eram meio obsessivas nos meus temas, que já de certa forma permeava todos os meus outros filmes — a solidão, a alienação, a dificuldade de comunicação, a coisa que parece densa mas não é. Aquela coisa que você parece que encontrou e não encontrou nada. Os encontros são os mais vazios, tem cenas do filme que brincam com isso o tempo todo, tipo aquele cara bêbado dizendo: "Ah, eu tive uma iluminação, encontrei a verdade". Essas coisas, eu acho que, de repente, nesses estados etílicos, em que as pessoas estão meio drogadas pela noite, vem à tona toda uma coisa meio angustiada, de solidão. E eu não queria fazer um filme barra-pesada também, eu queria fazer um filme muito bem-humorado, a intenção era essa. Um filme que tivesse seus momentos pesados, é óbvio, mas que tivesse muito cinismo, muita ironia, olhasse para esses personagens entre a ironia e o cinismo, com carinho também. O filme é deliberadamente amoral, ele não se posiciona diante dos personagens. O que eu acho um barato, eu não queria condenar ninguém. Aí, por exemplo, entra essa polêmica do final. Primeiro eu acho que as pessoas que criticam o final, tiveram uma leitura muito... Eu posso até assumir que o final tenha alguns defeitos de realização, tipo pode estar mal dirigido, mal interpretado, eu não estou afirmando isso, mas pode estar.

Por aí eu até aceitaria alguma crítica. Mas as críticas que fizeram ao final foram muito pela superficialidade do final. Tipo dizendo assim: "O filme vai tão fundo em certas coisas e de repente no final me bota aquele casal na praça falando abobrinha, falando clichê, falando chavão".

Quando na verdade era exatamente essa a intenção. Não escrevi aqueles diálogos achando que estava escrevendo alguma coisa de muito profundo. Acho muito louco que as pessoas falem que eu levo esses personagens muito a sério no final, eu acho que quem está levando à sério são essas pessoas que estão vendo o final dessa forma. Porque assim também como o filme brinca com uma série de gêneros, o final tinha várias intenções. No final, eu queria brincar com o *happy end*. As frases são feitas de clichês mesmo, a atuação é falsa e, ao mesmo tempo, por trás daquilo tudo tem uma coisa de verdade. Eles estão falando de temas que o filme abordou, só que de uma forma assim, de *Seleções do Reader's Digest*. O último plano é nitidamente uma tradição neo-realista, *São Paulo S.A.*, fazendo uma reciclagem dessa coisa. E quando não tem *happy end* algum, é uma coisa patética, cruel, muito cruel o final do filme. Porque aqueles dois personagens não se encontram, eles ensaiam se encontrar o tempo inteiro, e não se encontram. Cada um vai para o seu lado. O menino dá de presente para a menina, como se fosse a coisa mais lírica do mundo, as pérolas que você acabou de ouvir um tempo atrás que foram compradas na feira, e que eram totalmente falsas, uma bobagem, ele dá de besteira, de bobagem. Por exemplo, o Rubens Ewald, que criticava loucamente, em Gramado fez uma campanha para eu tirar o final do filme, ele dizia: "Você já tem um final no teu filme." Que é o final que eu abominaria, que é quando o Fagundes fala: "Vamos começar do início, da escuridão", e apaga. É um final que eu jamais colocaria, primeiro porque ele arredonda o filme, fecha o filme. Começa no teatro, termina no teatro, Fagundes dá o início, dá o fim, acabou. Eu fecharia o filme e não dava abertura para mais nada. O que eu acho legal do meu final é que ele abre. Aí dizem: "Mas ele é diferente do resto do filme, destoa". É intencional mesmo. É como se você entrasse num outro filme, começa outro dia, começa outra história. Pode ser um pouco pretensioso. Eu queria romper mesmo com essa estrutura clássica de um filme. Com essa coisa de que um filme se fecha em si mesmo, e de que ele tem que ter uma unidade. Tudo bem, eu acho que dentro daquela desunidade do miolo do filme inteiro, da noite do filme, consegui uma certa unidade estética, formal e tal. E no final eu descambei para um caminho que não tinha nada a ver, eu não queria nem aquela sofisticação de iluminação. Queria uma coisa totalmente despojada,pseudo-verdadeira,com o tema musical reforçando a pieguice.

FC — Como foi essa elaboração desse jogo que você faz com os veículos de comunicação, com os segmentos da arte? Como essa estrutura foi se delineando?

Wilson — Isso é uma coisa muito difícil. As expressões das suas fermentações mentais são muito sutis, elas acontecem sem que você controle. Você começa a viajar em certas coisas e vai, vai, vai e um dia a coisa se cristaliza, ela toma forma, toma corpo. Acho que foi mais ou menos isso que aconteceu com o *Anjos*. Eu já tinha esse projeto de fazer um filme sobre a noite, tinha alguns personagens. Entre esses personagens tinha uma coisa muito importante, que eu acho que foi a dica para, de repente, partir para essa brincadeira da representação que o filme

tem. Entre os personagens, já existia o da manequim que colecionava vídeos com depoimentos dos outros personagens. Isso já na estrutura base. Eu fui para os Estados Unidos fazer um curso teórico, empapuçado de teoria.

Completamente enlouquecido de tanto estudar teoria, tive um acesso criativo. Eu não agüentava mais teoria.

Numa noite eu estava com uma insônia bárbara e me veio um *plim* na cabeça. Comecei a imaginar. A primeira coisa que me veio à cabeça foi aquele primeiro plano do filme. Mas já tinha aqueles personagens, já estava pensando neles. Eu não tinha finalidade alguma para o roteiro, não sabia o que ia acontecer com o roteiro. Escrevi o roteiro porque eu precisava escrever alguma coisa, rapidinho, antes que eu ficasse encalhado na teoria. Eu visualizei essa cena que, conforme a câmera ia se afastando, a *gestalt* ia se alterando e ia dando novos dados e mudava, durante um único plano, o nível diegético, ou seja, o nível da representação, o nível da realidade. A princípio era uma figura olhando diretamente para a platéia; a câmera se afastava e mostrava que isso era um reflexo no espelho; a câmera se afastava mais e mostrava que ele estava falando com uma figura que estava morta, numa banheira atrás dele; se afastava mais e mostrava que aquilo era um teatro, ou um cenário, ou sei lá o quê, e mais, era um ensaio teatral. Ia mudando com um único movimento de câmera. E, na verdade, eu acho que esse plano é meio síntese do filme inteiro. Foi a partir dele que eu comecei a elaborar o filme. Eu tive essa visão desse plano e falei: "Por aí só isso me dá um gancho fantástico, por aí eu posso trabalhar". Aí fui ousando, até chegar num ponto em que eu tinha medo. Eu estava escrevendo o roteiro e chegou no trecho da filmagem, em que o filme vira um filme dentro do filme. Quando escrevi a cena que terminava com o cara falando "corta", eu parei e falei: "Pô, cara, você não está exagerando, indo longe demais? Quem é que vai entender isso aí? E como é que eu vou fazer esses dois personagens se encontrarem?". Eles tinham que se encontrar. A única maneira da menina, da Maria Clara, chegar até a Zezé Motta, que não fosse uma coisa totalmente artificial, seria criar um encontro dela com alguma outra personagem que tivesse uma relação com a personagem da Zezé. E esse personagem só podia ser o próprio cara que esbarrou nela na rua. No princípio ela não estaria ali, na rua. Foi na hora em que eu vi a problemática de como fazer essa personagem chegar até o Fagundes... Realmente me assustei. Mas como não tinha muita finalidade também, depois de todo o roteiro pronto eu arredondei as coisas todas. Tentei trabalhar a nível de ritmo, com essa preocução de não perder o interesse do espectador, por mais que ele fosse embaralhado. Que ele, às tantas, deixasse de se preocupar em decifrar esse enigma, do que era o quê, dentro do quê.

Inclusive começasse a perseguir a trajetória dos personagens por si. E tinha outro momento da trama, mais para a frente, que aí eu falei: "Eu estou louco. Aí não dá." Era o negócio do beijo, os dois se beijam e quando a câmera revela eles estão num teatro, num palco, já como se fosse uma elipse, mas é na mesma noite, não é o dia seguinte, o ensaio não aconteceu, quer dizer, era uma coisa muito louca, a nível de lógica, lógica de construção. Mas eu assumi. A estrutura do filme saiu nessa noite. Eu sentei para escrever, era tipo meia-noite e meia, uma hora, e fui dormir às dez da manhã. Escrevi sete horas seguidas. Me lembro que de manhã eu li tudo, e falei assim: "Ah, que barato!" Eu falei: "Não, você está muito cansado, com a cabeça muito cansada. Você está é louco! Lê amanhã, depois que você acordar, para ver se é tão legal assim mesmo. É um achado isso, um ovo de colombo". Esse filme tem uma estrela, que eu não sei qual é, uma coisa meio louca. Porque eu vim passar férias no Brasil, era julho de 84. Eu tinha escrito um pouquinho antes, em maio, junho. E trouxe o argumento comigo, já estava seqüenciado, para mostrar aos amigos, ver o que eles achavam. Quando eu chego aqui, tinha um concurso aberto, pela Secretaria de Cultura e Embrafilme, para roteiro.

Eles iam selecionar 20 argumentos para dar uma grana e você desenvolver um roteiro. Eu peguei um amigo meu, Ricardo Dias, e deixei tudo com ele. Eu tinha que ir embora, deixei uma procuração para ele e disse: "Você entrega o roteiro e me inscreve nesse concurso". E voltei para Nova Iorque. Tempos depois ele me telefona dizendo: "Você ganhou. Tem um prazo tal para você escrever o roteiro". Eu enlouqueci. Primeiro que eu estava cheio de trabalho lá. Nessa época, além de tudo, eu estava trabalhando para a universidade, além do curso. E minha filha, de sete anos, foi passar um tempo comigo em Nova Iorque, sem mãe, eu era pai, mãe e tudo. E escrevi o roteiro que nem um louco. Eu trabalhava o dia inteiro, à noite chegava em casa e ia para a máquina de escrever. Quando escrevi o roteiro, voltei para o Brasil para fazer um orçamento, fiquei 10 dias feito viagem de negócios. Apresentei para uma produtora de São Paulo, a Superfilmes, que bancou o filme, me ajudaram a fazer o orçamento. Apresentei tudo para a Embrafilme, voltei

Luciana De Francesco

A participação especial de Marília Pêra destaca a exuberância de Marta Brum, uma atriz no ocaso da glória.

para Nova Iorque de novo. Daí a um tempo me ligam dizendo assim: "Você ganhou". Aí é que eu enlouqueci. Eu estava com aquela coisa, meio magoado com o Brasil, ressentido. E tinha aquele histórico também, vários amigos meus tinham se dado mal, os filmes tinham fracassado, filmes que tinham sido paralisados no meio por problemas de produção... Então eu saí com essa impressão muito... Que não é nada irreal, você sabe muito bem qual é a realidade de fazer cinema no Brasil. E a minha vida, por outro lado, estava muito bem. Eu estava trabalhando na universidade, tinha bolsa, estava ganhando uma grana legal, tinha um apartamento ótimo, de frente para o parque... Depois de batalhar em Nova Iorque um tempão — é uma dificuldade você ser estrangeiro, no começo é uma coisa horrorosa, mas finalmente eu tinha conquistado um espaço lá. E eu vacilei demais, cheguei até a escrever uma carta dizendo que eu não vinha porque o Brasil era pobre demais. Porque eu tinha sonhado um filme, isso era um outro medo que eu tinha, na verdade, porque eu tinha escrito o filme sem nenhum vínculo com a realidade de realização. Então eu achava que era um filme para o Coppola produzir, de repente, para ele ser como deveria ser mesmo. Era um filme supersofisticado, cheio de grua. Por mais que as minhas citações fossem subdesenvolvidas, elas não poderiam ser pobres. Senão ia ser sempre só citações de chanchada, só ia conseguir fazer citação da chanchada e mais nada. Então eu fiquei muito dividido, foram os amigos que me deram força. O pessoal da Super, a Tânia Savietto, o José Roberto Eliezer, começaram a me telefonar: "Você é louco, é a tua única chance, vai fazer cinema aonde? Em Hollywood? Você tem que fazer cinema é aqui mesmo". E acabei vindo. Eu saquei que eu queria fazer um longa loucamente, que eu ia enfrentar então todas as barras mesmo.

Wilson — (...) Fiz o meu primeiro longa com 39 anos. O Chico Botelho tem 38, está no segundo longa. Tem gente mais jovem também, o Roberto Gervitz, o Sérgio Toledo, eles são mais jovens, mas a gente esperou muito tempo para fazer o nosso cinema em São Paulo. O que se chama nova geração são essas pessoas. Eu acho que o dado novo é que a gente não tem essa referência histórica. A gente meio que inventou o nosso cinema. O meu filme não está dialogando mais com o cinema brasileiro, a nível de um processo histórico. Não está dialogando com o cinema novo. O filme do Chico também não está.

Ele tem uma proposta daqui para a frente, e não para trás.

Não é o diálogo. Nem de aceitação, nem de negação, nem de coisa alguma. Não é uma coisa edipiana, do cinema novo. O cinema novo foi uma coisa consumida por São Paulo assim como a gente consumiu Godard. A gente não fazia parte da fermentação estética, das discussões, das propostas, dos manifestos, de coisa alguma. Então, talvez, sei lá, só chutando. Chutando uma possibilidade. O cinema paulista está começando sua história. Ele está jogando para a frente, não está jogando em cima de uma reflexão do que veio atrás. Eu acho até que a característica mais brilhante desse novo cinema que está se fazendo em São Paulo é essa coisa que o *Anjos da Noite* propõe, que eu acho que todos eles propõem de certa forma, uma não abdicação integral da estética, das novas propostas, e sem negligenciar o espectador. Essa coisa de conciliar, de alguma forma, o espetáculo e a experimentação. Isso daí pode ser a grande linha de força que nos coloca dentro de um projeto estético. Mas que não é absolutamente uma coisa estudada. Nós não nos reunimos, não escrevemos manifesto algum, não existe um manifesto do cinema paulista. E nem a nível interno. Nós somos amigos, trocamos idéias sobre cinema também, obviamente uns sobre o trabalho dos outros, mas nunca houve uma proposta, cada um está fazendo o seu projeto de cinema.

Luciana De Francesco

A cidade de São Paulo envolve as relações dos "anjos" Teddy (Guilherme Leme) e Marta Brum (Marília Pêra).