

# Um novo olhar sobre a temática caipira

Entrevista com André Klotzel

André Klotzel nasceu em 1954, em São Paulo (SP). Aos 13 anos já fotografava, ensinado pelo pai, que tinha um laboratório. Quando estava no primeiro ano do curso de Cinema da Escola de Comunicações e Artes Visuais (ECA) da USP começou a trabalhar como assistente de produção. Participou de vários longas-metragens fazendo fotos de cena, som-guia, assistência de montagem e direção de produção. Foi assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos em *A Estrada da Vida* (1979) e de Chico Botelho em *Janete* (1983). Realizou três curtas-metragens — *Eva* (1975), *Os Deuses da Era Moderna* (1977) e *Gaviões* (1981) — antes de estreitar na direção de um longa-metragem com *A Marvada Carne* (1985).

**Filme Cultura** — Quando surgiu o teu interesse pelo cinema?

**André Klotzel** — Minha opção pelo cinema em definitivo se deu quando eu tinha apenas 16 anos e fui assistir a uma aula do Álvaro Moya na faculdade de Comunicação. Ele fez uma análise de *Cidadão Kane*. Enquanto o filme era projetado ele explicava a linguagem cinematográfica. Eu fiquei absolutamente fascinado e nesse dia tive certeza de que ia fazer cinema.

**FC** — Em que momento você pensou em realizar um longa-metragem?

**Klotzel** — Fazia muito tempo que eu queria realizar um longa. Escrevia o projeto mas não saía. Aí chegou uma hora em que eu disse para mim mesmo: tenho que fazer um longa. Foi uma coisa estranha, mas eu me sentia apto a fazer o longa. Isso ocorreu logo depois de eu ter feito o *Gaviões*. A idéia de fazer um filme utilizando a temática caipira já era uma idéia antiga, nascida a partir de uma filmagem que eu fiz no interior de São Paulo, em Itu. Lá havia um sujeito que contava muitas histórias, e as histórias eram bem legais. Aí eu vi a semelhança entre essas histórias e o que se conhecia de cinema caipira, como os filmes do Mazaropi. Percebi também que o Mazaropi abordava essas histórias de um modo muito particular, e que existia um outro tipo de abordagem para esse tipo de história, que não seria nem uma abordagem como a que Mazaropi fez, nem uma abordagem folclorista, cientificista. Tem uma outra abordagem da parte viva das histórias que não existia, usando lendas, usando o mito, mas sem ter aquele ranço folclorista.

**FC** — Como se deu teu encontro com o Alfredo Soffredini?

**Klotzel** — Eu ainda não o conhecia quando o procurei. Mande um primeiro roteiro para a Embrafilme, que fiz sozinho. A Embrafilme gostou do roteiro, mas achou que estava cru, como eu também tinha certeza de que estava cru. Aí comecei a procurar alguém para escrever o roteiro comigo. Foi quando li a peça do Soffredini (*A Carreira do Divino*). Várias pessoas a tinham lido e diziam que era muito interessante. Senti que ele tinha um grande domínio do dialeto caipira, da forma de falar do caipira. Aí eu conversei com ele, a gente não tinha a mesma posição em relação ao tema caipira mas ainda assim conseguimos achar um termo comum para desenvolver o trabalho. A grande contribuição do Soffredini foi essa forma de falar do caipira. Sem ele, seria impossível fazer o filme com essa agilidade, com essa fala caipira divertidíssima.

**FC** — Na época em que você decidiu fazer o longa você tinha condições econômicas de abraçar o projeto?

**Klotzel** — Não, eu dependia da Embrafilme. Aliás, como quase todo mundo depende. Numa leva de quase 300 projetos, foram escolhidos 28, entre os quais *Memórias do Cárcere*, *O Beijo da Mulher Aranha* e *Quilombo*, e três foram dados para estreantes, entre Rio, São Paulo, Belo Horizonte etc. O filme ficou pronto em 85. Começou a ser realizado em 84 e o projeto foi aprovado em 83. Eu o escrevi no final de 82.

**FC** — De onde surgiu o tema do filme?

**Klotzel** — Quando decidi fazer um roteiro em cima do tema caipira, parti para o lado teórico, para o lado literário da coisa. Então fui para a biblioteca e comecei a ver tudo o que existia sobre o tema caipira, para fazer uma triagem do material todo. Imediatamente parece que surgiu o tom do filme. Achei muita coisa do Cornélio Pires, que é um cara da década de 20, uma espécie de Chico Anysio da época. Ele era um comico caipira que se apresentava como *one man show*, fazendo uma espécie de revista, e contava muita piada caipira. Ele tinha um tom de contar, de narrar que, no ato, deu o clima do filme. Agora, a história central mesmo eu tirei de um livro de sociologia, que é uma tese do Antônio Cândido, chamada *Os Parceiros do Rio Bonito*. Nesse livro, que é um trabalho científico, ele diz a certa altura que, cientificamente, se pode afirmar que existem duas características psicológicas do caipira. Uma delas é a nostalgia, a idealização do passado. A outra é a "fome psicológica". A vontade de comer determinado alimento, em sociedades

subnutridas, acaba virando uma obsessão e criando uma fome psicológica. Achei que isso era um ótimo tema, essa história de carne e tal.

**FC** — Como foi a experiência de fazer o teu primeiro longa-metragem?

**Klotzel** — Fazer engloba vários processos, desde o processo de produção, concreto, que foi muito penoso, porque o filme, inclusive, precisou ser interrompido por falta de verba. Dificuldades eu sabia que existiam, mas não sabia a que nível elas podiam chegar. Mesmo ouvindo o relato de várias pessoas, se tornou uma coisa inusitada. Essa é a dificuldade natural que o diretor estreante enfrenta ao querer se afirmar, provar que pode fazer certo tipo de filme, trabalhar com determinado tipo de ator, que ele pode ter determinado tipo de verba que ele vai fazer um filme decente, um filme que pode ser passado, que não é brincadeira, é cinema. É muito difícil você afirmar isso, você mostrar isso. Você precisa ganhar credibilidade, e isso você tem que provar a todo instante. Então isso faz parte dos percalços, e não só da parte de produção. Você tem que mostrar segurança para a equipe, para o elenco, muito mais do que quem está respaldado em cima de trabalhos anteriores. São pessoas que se tornaram “confiáveis”, digamos assim.

**FC** — Onde você levantou a verba para fazer o filme?

**Klotzel** — A grana veio de dois lugares. Um deles foi a Embrafilme, e o outro foi um sistema quase de cooperativa em que a gente trabalhava aqui em São Paulo, onde a produtora, a Tatu, entrava não só com equipamento, mas também com pessoal. As pessoas que trabalhavam no filme tornaram-se sócias dele. Inclusive foi um dos únicos casos, embora ninguém acredite, em que as pessoas ganharam mais do que ganhariam se fosse salário. Valeu a pena ser sócio do filme.

**FC** — A maior dificuldade que você encontrou foi a falta de verba?

**Klotzel** — Sim, porque as outras dificuldades eu acredito que sejam dificuldades naturais de direção. Todo filme tem dificuldades, tanto de direção quanto de produção. Agora, as de produção foram particularmente desgastantes. As de direção são desafiadoras, porque têm mistérios, charadas que você tem que desvendar para fazer o filme. Você tem que achar soluções. Então essas soluções fazem parte da minha profissão. Agora, solução financeira, de como conseguir dinheiro, uma vez que você está envolvido no trabalho, acaba se transfor-

mando em ruído, começa a te atrapalhar muito no desenvolvimento do trabalho. Então, essas, realmente são dificuldades que eu não gostei de ter, não gostaria de ter outra vez e espero que esse lado daqui para a frente se torne o mais fluente possível. Enquanto as outras dificuldades, quanto mais existirem, melhor será se forem possíveis de solucionar.

**FC** — Como se deu a escolha dos atores? Os que afinal trabalharam no filme eram os que você queria inicialmente?

**Klotzel** — Eu não queria um sujeito com uma cara muito conhecida para fazer o papel interpretado pelo Adilson Barros. Não queria ninguém da televisão, pois achava que o público ia se identificar muito com a personalidade dele enquanto imagem pública. Queria uma pessoa que tivesse a imagem do Quim, por isso comecei a trabalhar com atores de teatro que eram experientes como atores mas que não eram muito conhecidos do grande público. Trabalhei com eles um tempo até chegar no Adilson, que eu achei que foi a escolha ideal. O resto do elenco eu fui compondo. Sondei algumas pessoas que, por um motivo ou outro, acabaram não fazendo, isso aconteceu bastante. Mas eu sou supersatisfeito com o elenco do filme, acho que ele está realizado com essas pessoas. Uma vez o elenco escolhido, teve um trabalho de um mês, praticamente, com os atores principais, em especial com o Adilson e com a Fernanda, e depois com o resto do elenco, que foi um trabalho que procurava esclarecer ao máximo quais eram as intenções do filme. Uma das coisas que eu fiz questão foi da gente ter toda a cenografia, todo o trabalho de direção de arte, que é um trabalho detalhado, superilustrado, tinha desenhos, pesquisa visual e tal, exposto pela produtora. Então todo mundo via aquilo, como estava se desenvolvendo, qual era a idéia central e básica do filme, porque eu não tinha muita experiência prática de trabalhar com atores. Tinha visto muita gente trabalhar com atores, mas eu, pessoalmente, nunca tinha trabalhado com uma coisa de fôlego mesmo.

**FC** — Você sentiu muita dificuldade nessa área?

**Klotzel** — Não, eu prestei muita atenção. Este foi um dos pontos que eu tomei o máximo cuidado, porque eu sabia que eram os pontos que poderiam ter algum tipo de problema. Então foi dada uma atenção muito grande a isso. Esse primeiro mês de preparação com o Adilson e a Fernanda foi principalmente um trabalho de mesa, quer



Antonio Carlos D'Ávila

*Adilson Barros e Fernanda Torres em A Marvada Carne, um filme que mostra a riqueza do universo caipira.*

dizer, a gente pegava o roteiro, cena a cena, discutia a intenção de cada personagem, porque tal atitude, porque tal gesto e, paralelamente, a composição do personagem em si. Mas a gente ia muito em cima do roteiro. Isso para mim foi ótimo, porque ajudou a checar o roteiro. Quer dizer, eles me questionaram ao mesmo tempo. Assim, eu tinha que ter a lógica interna do roteiro muito bem construída. E o trabalho de atores foi bem em cima disso.

**FC** — E na hora de dirigir, especificamente, você sentiu muita dificuldade?

**Klotzel** — Não, eu senti bastante facilidade. Principalmente porque existia essa preparação toda. E eu tive uma certa sorte. O Adilson é uma pessoa que conhece muita coisa caipira. Qualquer dúvida eu chamava o Adilson, pois ele se tornou o consultor etnográfico. Então, sei lá, como rala mandioca? O Adilson sabia exatamente como segurar a mandioca, como pôr o ralador e tal. E a Fernan-

dinha também colaborava muito com idéias. Eles colocavam muita coisa criativa que, em última instância, colaborava com o filme. Eles entendiam qual era a intenção do filme, onde o filme queria chegar. Então foi um trabalho de equipe mesmo.

**FC** — E quanto à elaboração da estrutura dramática do filme?

**Klotzel** — Procurou-se ser fiel de alguma forma a alguns preceitos da narrativa caipira. Tinha uma discussão, por exemplo, que eu levava sempre com o Soffredini: se entraria cena de sexo no filme ou não. Depois até a imprensa falou que “finalmente um filme que não tem sexo etc.”. Eu optei claramente por não pôr sexo no filme porque eu achava que a forma dos caipiras contarem a história não tem sexo. Apesar de fazerem sexo, de conviverem com o sexo, eles não contam histórias com sexo. Eles apenas insinuam o sexo. Então o filme teria que ser



*Sá Carula (Fernanda Torres) conta com a ajuda de Santo Antônio para realizar seu maior sonho: casar.*

isso, obedecendo a lógica de contar a história caipira. A narrativa dramática é estruturada observando um pouco essa lógica, a forma de contar caipira, claro que na linguagem do cinema, com mil filtros, mas a partir do material original que se pegou, de onde se tirou o filme. Centralizando nisso e procurando ser econômico. Econômico significa usar o material em função da história central, rigidamente, porque a tendência era fazer o contrário. Tinha tanta história fascinante e engraçada que se podia pôr, e a tentação era tão grande, mas era preciso tomar cuidado para não fugir completamente do tema central. Todas as histórias paralelas tinham que servir para contar a história principal. Isso era uma coisa difícil porque as opções de histórias engraçadas, divertidas, eram muitas. A história em si é a de um matuto que quer comer um pedaço de boi. É quase uma epopéia cômica, porque é o personagem central que narra a própria história dele e o

filme segue a vida dele, a peripécia dele para comer a carne de boi. O filme procura usar a comicidade, as lendas caipiras, mas sem o ranço folclorista, sem descrever puramente o costume. O costume existe em função de uma história central, o que faz com que todo mundo entenda a história, mesmo quem não é entendido em caipirismo.

**FC** — O seu filme sofreu algumas críticas em relação ao final. O que você achou dessas críticas?

**Klotzel** — Elas me deram apenas a certeza de que as pessoas que criticaram o final do filme gostaram do início. Tenho certeza de que ele é um final realista, é mais ou menos como chutar o pau da barraca e dizer: "Chega, agora acabou". Então acho que as pessoas, de certa forma, se sentem um pouco agredidas com isso. E na verdade o final não é tão pessimista assim. As coisas são um pouco assim. Eu me dou o direito de polemizar um pou-



André Klotzel (à direita): "A idéia de utilizar a temática caipira nasceu durante uma filmagem em Itu".

co. Não posso fazer um filme que agrade todo mundo a todo momento. Às vezes é preciso ir contra o que as pessoas teriam como expectativa normal. O sucesso é justamente isso: o que atende ao que as pessoas gostariam de ver, gostariam que se dissesse.

FC — O que significou para você ter feito este longa?

Klotzel — O primeiro longa é uma experiência bem marcante. Para mim desagrada um pouco a morosidade com que se faz cinema no Brasil. Fiz um filme que, em realidade, terminei de editar há três anos, fiquei amarrado muito tempo com seu lançamento e ainda estou quase como gigolô do meu próprio filme. E isso é devido à morosidade do processo de distribuição e produção no Brasil. Então, fazer um filme a cada quatro ou cinco anos ou mais é uma coisa um pouco desgastante para o realizador. Cada vez que você vai fazer um novo filme você fica com medo de ter esquecido tudo, como se faz.

FC — Qual a sua concepção de cinema?

Klotzel — Para mim é uma coisa tão incorporada que é até difícil falar sobre isso. Eu vejo o cinema cada vez mais se voltando naturalmente e obviamente para um lado que a televisão não mostra, ou seja: deixando de ser um espetáculo de massas. Massas no sentido de ser um ataque. O cinema hoje em dia é mais varejo, então pega temas mais específicos, mais profundos. Ele tende a isso. E acho que ele é ponta-de-lança de um monte de coisas, no sentido de que ele pode fazer coisas antes da televisão, coisas mais definitivas que a televisão, que a televisão depois incorpora. Mesmo o cinema americano, que ainda é um cinema de diversão, por ainda estar na linha do grande espetáculo, ele no fundo é ponta-de-lança do que a televisão vai fazer depois, que talvez é o que mais signifique em termos econômicos. E o cinema está sempre muito sujeito a essa condição de produção. Acho que to-

dos os movimentos estéticos de renovação do cinema sempre estão ligados aos movimentos de renovação da produção. O cinema novo, que foi uma renovação estética no Brasil, foi ligado visceralmente a uma renovação da produção. Existiam câmeras mais ágeis, uma forma de filmar mais ágil, uma nova filosofia de produzir filmes. Então ele representou uma mudança, e está sempre ligado a isso. Eu acho que o cinema está mudando também em função de sua renovação técnica, mas muito em função de existir um outro meio que é a televisão. Agora, o fato de você ter mais ou menos recursos técnicos praticamente define a escola estética à qual você pertence. Mas, independente da escola estética à qual ele pertence, não significa que o filme vai ser bom. Isso é o que possibilita você fazer cinema no Brasil. Do contrário, você olharia o orçamento de um filme americano ou iria um dia numa filmagem de filme americano e desistiria para todo o sempre de fazer cinema brasileiro.

FC — Como você vê o cinema brasileiro hoje?

Klotzel — Numa fase de certo enriquecimento em função da diversificação da produção. Acho que estão se abrindo canais para um número maior de grupos filmarem, e isso vai trazendo uma diversificação temática, uma diversificação na linguagem, o que é uma coisa bastante saudável. Por outro lado o cinema brasileiro apresenta um lado político-econômico muito complicado, e que se prende basicamente à eterna discussão sobre a subvenção do cinema. Se o cinema deve ser subvencionado ou não. O que eu acho que tem profundas relações com o que as pessoas pensam sobre o cinema no Brasil. Da imagem negativa e falsa que, às vezes, as pessoas fazem, por ignorância, preconceito do cinema brasileiro. E se esquecem de que, por exemplo, o cinema é uma das coisas que mais divulgam a imagem do país no exterior. Um país exportador como os Estados Unidos sabe muito bem que junto com o cinema vende as exportações. O Brasil não chegou ainda à conclusão de que o cinema tem essa importância, essa importância quase que institucional. E que, em quase todos os países do mundo, o cinema é, de uma forma ou de outra, subvencionado. E considerado essencial. No Brasil a tendência é pensar que o cinema é desnecessário e argumentar contra a subvenção com a alegação de que tem gente passando fome. Acho que a polêmica não está bem colocada. Acho que o cinema deve se transformar numa indústria e, se possível, se libertar disso. Mas numa indústria no sentido de que

dê continuidade aos projetos, de que não seja uma coisa esporádica. Chega de surtos de cinema brasileiro. Precisa ter uma continuidade, uma regularidade para que possa existir uma coisa chamada cinematografia. Agora, o que está ocorrendo em todo o mundo, e não só no Brasil, é que os filmes em si, em geral, não se pagam. Esse dado é escamoteado, e ainda acham que se pode fazer filmes que se paguem. Isso não é verdade. O que se pode fazer, a médio prazo, é consolidar um circuito melhor, porque o circuito brasileiro de salas de exibição tradicionais, de onde provém a maior parte da receita do filme, está completamente deteriorado, obsoleto. Ele é da década de 50, quando o cinema ainda era um grande espetáculo. O cinema mudou de característica, mas as salas não. Pode haver uma renovação aí mas, mesmo assim, o cinema precisa de subvenção. Na Alemanha a televisão subvenciona, na França o governo subvenciona, na Itália ele também é subvencionado. Existem formas de subvenção que precisam ser adotadas, senão não existe cinema. Agora, o cinema é, ao contrário do que se pensa, uma coisa essencial. Qualquer país precisa ter cinema para ter algum nível de desenvolvimento. Para você tornar um filme mais ou menos rentável, você precisa ter, enquanto negócio capitalista, por volta de três milhões de espectadores. Só *Os Trapalhões* estão chegando perto disso. *O Beijo da Mulher Aranha* e *Eu Sei Que Vou Te Amar*, os dois filmes de maior bilheteria de 1986, não chegaram a isso. Pode ser até que um ou outro filme venha a ser um negócio rentável se você levar em conta mercado externo, coisas desse tipo, mercado externo e mercado de vídeo. Mas, como um todo, é impossível ser rentável. Tanto é que as grandes distribuidoras estrangeiras fecharam filiais aqui. Elas se unificaram e fecharam várias filiais, porque não estavam tendo condições de manter essas filiais. Então o mercado é que caiu. Não é o cinema brasileiro que não está bem, não chega ao público. Isso é uma farsa absoluta. É o número total de espectadores de cinema no Brasil que caiu, e não o público do cinema brasileiro. E está ocorrendo um outro processo, que também não está sendo devidamente levado em conta, que é o fato de que mais gente está vendo os filmes em videocassete do que nas salas de cinema. E um dos exemplos é o meu próprio filme, que acredito, pelos meus cálculos, que mais gente viu em vídeo. São pessoas que, provavelmente, não iriam até à sala de cinema. Elas só vêem coisas em vídeo. O público assiste, gosta até, mas quase não vai ao cinema.



Antonio Carlos D'Avila

*Nhô Quim (Adilson Barros) casa com Sá Carula (Fernanda Torres) pensando em finalmente comer carne de boi.*



Antonio Carlos D'Avila

*Na cidade grande Nhô Quim (Adilson Barros) consegue um pedaço de carne após o saque a um supermercado.*