"Eu não queria errar no primeiro filme"

Entrevista com Lui Farias

Lui Farias — Nasci em Friburgo (RJ), em 1958. O meu primeiro contato com o cinema surgiu através de meu pai, Roberto Farias. A primeira vez que estive numa filmagem foi para aparecer no filme *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera* (1965). Eu tinha cerca de sete anos. Depois veio uma experiência bem legal que foi o *Aventuras com Tio Maneco* (1971). Eu tinha lido um livro intitulado *Dois Garotos e o Tio no Rio Tietê* e havia pensado: "Isso dá um filme legal". Comentei com o meu pai e com o Riva, durante um almoço, provavelmente numa vinda de filmagem deles. Eles se interessaram e convidaram o Flávio Migliaccio para fazer o filme. O filme nasceu dessa minha sugestão, e essa sugestão tinha um outro lado: eu queria ser ator do filme, isso serviu para eu forçar uma barra com papai para ser o ator do filme. Se fosse hoje, isso seria um desastre, você forçar uma barra para fazer um papel, mas quando você é criança o mundo é muito parecido com o mundo do ator. Hoje em dia, vendo o filme, eu acho que foi legal, tinha a ver fazer. Eu tinha 13 anos. Eu fazia o papel do gordinho do filme, eu não sabia que ia ser o gordinho. Mas depois eu virei o gordinho, eu estava gordão, bem gordo mesmo. Foi o primeiro filme de que eu participei durante o tempo todo, indo às filmagens e observando.

Então comecei a freqüentar as filmagens. Depois tem o *Quem Tem Medo de Lobisomem* (1974), onde eu fiquei assim, meio de assistente de direção, de continuidade, peruando, eu ia para peruar, dizer o que eu achava, e era engraçado porque eu não tinha muito senso da intromissão. Depois fiz o *Pra Frente Brasil* (1982). Isso foi um desastre, porque foi uma experiência de ator que era muito difícil, porque era com meu pai, então houve um constrangimento que não me libertou para desenvolver aquilo que eu gostaria de ter desenvolvido como ator. Isso provocou em mim um constrangimento na minha atuação como ator, e hoje em dia eu não penso absolutamente em atuar, isso me deu uma reprimida violenta. E é uma coisa que eu acho que todo mundo tem dentro de si. Mas resolvi liberar isso dirigindo atores. Quando eu fiz o *Com Licença, Eu Vou à Luta* eu me senti muito ator do filme, eu era cada personagem da história.

Além de ter trabalhado como assistente de direção, eu fiz o *still* de *Pra Frente Brasil* e ainda teve o trabalho de assistente de montagem.

Comecei a cursar a Escola de Comunicação mas parei, e depois fiz Arquitetura e também parei, já terminando. Eu estava no último período da faculdade quando larguei para fazer o *Com Licença, Eu Vou à Luta*.

O *Pra Frente Brasil* foi uma experiência fundamental, porque aconteceu num momento já de adulto, me deu experiência e me colocou uma questão muito importante na cabeça: eu queria ou não fazer cinema? Até que ponto eu estava querendo fazer cinema por uma interferência externa da família, da profissão do meu pai? Isso foi fundamental porque entre o período do *Pra Frente Brasil* e do *Com Licença* tem uns quatro anos que foram esse questionamento, esse tempo de refletir, o que eu quero fazer, se o que eu quero fazer é uma coisa diferente daquela que o meu pai faz, que tipo de cinema eu quero fazer, como quero fazer. Isso foi muito importante. E eu aprendi muito no *Pra Frente Brasil*, principalmente montagem. Foi fundamental aprender porque me permitiu fazer um roteiro para a montagem. Foi um momento de mudança do meu ponto de vista com as coisas. A partir dali eu comecei a pensar o seguinte: não quero fazer, e viajei para o exterior. Lá então eu comecei a pensar: até que seria legal voltar ao Brasil e trabalhar num filme. Na viagem que eu fiz para o Festival da Índia eu li uma entrevista do Fellini em que ele dizia o seguinte: um projeto seu é uma namorada que você prostitui se você começa a falar para as pessoas; quando você conta um projeto de filme para alguém você mina ele terrivelmente, interfere no que você pensa porque as pessoas observam e agem sobre o seu projeto. Então essa viagem para fora e o esquecimento da minha pessoa foi legal. Eu voltei, não era ninguém, ninguém me conhecia e eu tinha vontade de fazer um filme que eu sabia que tinha determinados parâmetros para fazer. Aí fui pensar nisso, escrever isso sozinho, não encontrei com ninguém. Passei uns quatro meses sem escrever uma história.

Quando eu resolvi fazer um filme, resolvi fazer uma adaptação, eu sabia que esse era um passo muito arriscado para o primeiro filme e que te dá referenciais muito difíceis para acertar. É mais fácil, é mais orgânico talvez, pelo menos para mim, começar adaptando uma coisa, experimentando por aí, tirando as minhas conclusões.

Decidi fazer uma adaptação e comecei a procurar algo que me desse a oportunidade de adaptar. Até que encontrei o livro da Eliane Maciel, que não era nada dos meus sonhos mas era possível, dentro dos meus parâmetros de um filme de primeiro diretor, que pretende fazer um segundo filme. Era ótimo porque, de certa forma vi o sucesso potencial do filme. E acabou acontecendo uma coisa que eu tinha pensado.

Atualmente eu trabalho para chegar mais perto do filme que eu quero fazer. Eu acho que já saí da obrigação de acer-

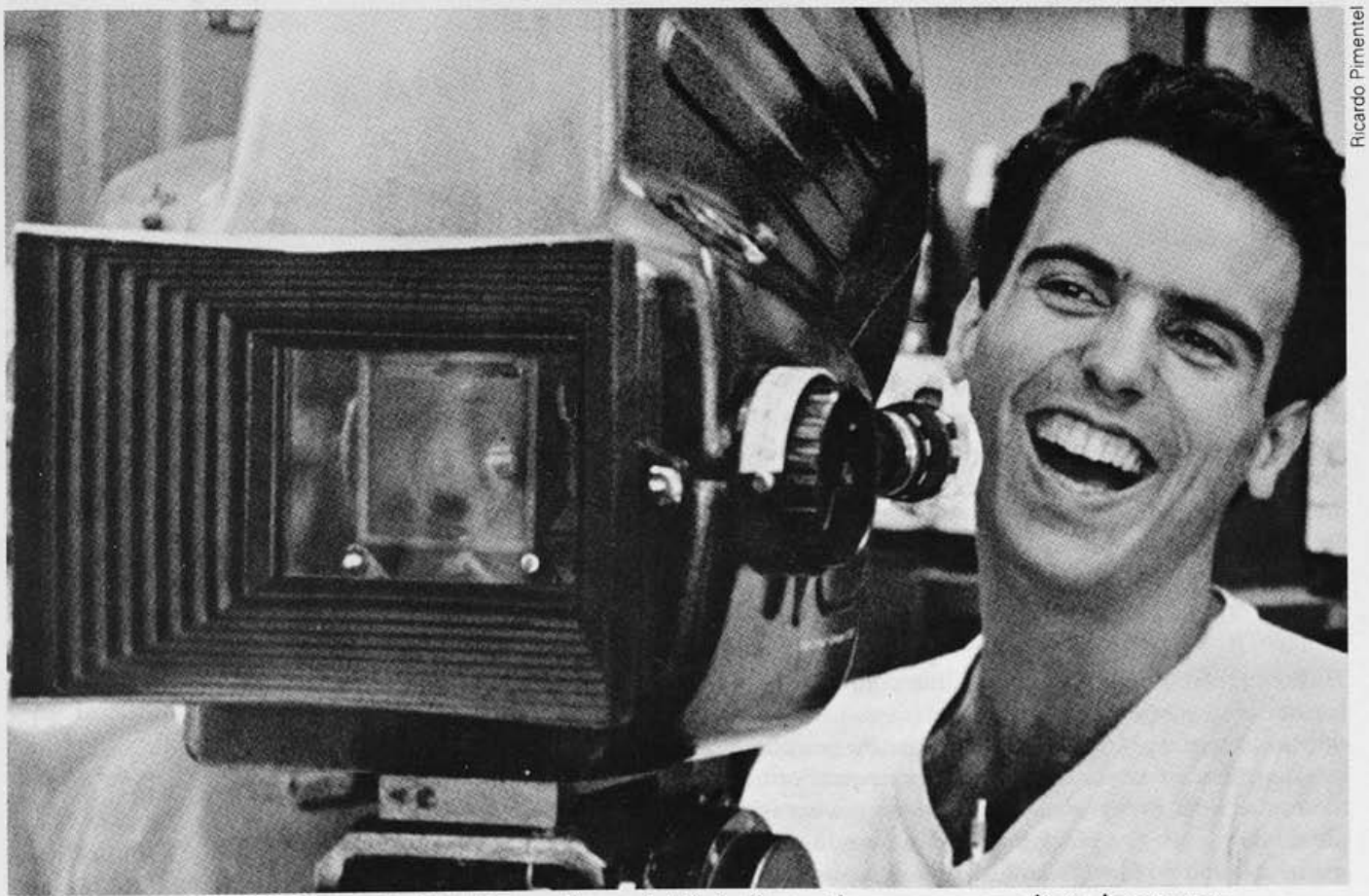
tar. Eu me imputei essa obrigação, eu não queria errar no primeiro filme.

Filme Cultura — Para fazer esse teu primeiro filme você tinha algum tema definido?

Lui — Tinha acontecido um negócio engraçado. Eu tinha ido à Europa e todo mundo só falava no *Pixote*. Aí pensei: "É esse tipo de filme que se precisa fazer se você quiser entrar lá". E lá mesmo eu li uma reportagem que era sobre a história de *Vera*, *A Queda para o Alto*. E eu pensei: "Vou chegar atrasado no Brasil". E cheguei e verifiquei que ninguém tinha dado muita bola para isso. Aí entrei em contato com o Suplicy que era o detentor dos direitos e ele falou que estava enrolado, a família não queria ceder. Aí eu abandonei esse projeto. Mas é engraçado, *A Queda para o Alto* lido por mim na Europa foi uma sacada que daria certo, e efetivamente deu, a atriz Ana Beatriz Nogueira ganhou o prêmio de melhor atriz no Festival de Berlim e o filme foi muito bem recebido, e eu acho que é um filme que tem esse potencial. Depois o *Feliz Ano Velho* — que eu também li — já não tinha tanto, mas o *Com Licença* tinha, já não tinha tanto, mas tinha também. Era um filme passado na Baixada Fluminense, tinha essa coisa que mostra as entranhas do país. E para mim era engraçado ver entranha em Nilópolis.

FC — Como transcorreu a elaboração do roteiro?

Lui — Eu não tinha dinheiro para pagar um roteirista. Se eu tivesse, talvez até o medo de escrever o roteiro e de ter essa responsabilidade me tivesse feito procurar um roteirista. Mas acontece que por outro lado essa coincidência — e esse filme foi marcado por muitas coincidências — me permitiu refletir sobre isso. Se um roteirista escrever, se ele for melhor que o diretor, vai escrever melhor, se ele for pior escreverá pior, isso depende muito. Mas, sem dúvida, a ligação do diretor com o roteiro é fundamental para o filme. Se você for para o filme sem entender direito o que você está



Ricardo Pimentel

Para realizar o primeiro longa Lui Farias escolheu a história de acordo com a sua condição de estreante.

fazendo, dá errado. Então, absorver aquele roteiro, aquele roteiro ficar na pele foi muito importante para o trabalho final. Chegou num ponto que eu percebi, meio indiretamente, que a pessoa daquela filmagem que mais sabia daquele roteiro era eu. As pessoas às vezes faziam algumas observações sobre as quais eu falava: "Você está maluco, se eu tirar essa seqüência, o filme desmonta". Um roteiro preparado para montagem foi fundamental, porque na montagem eu refiz várias ordens de montagem que me deram a possibilidade de armar uma rede mais perfeita para o clímax final e para o fim que eu achava que devia ser.

FC — O que mais te atraiu nessa história quando você a leu?

Lui — Era um filme que me permitia fazer. Muitas coisas me atraíram no *Com Licença*. A própria história, que eu achava interessante. Me entusiasmava o lado rodrigueano da história. Não é Copacabana, mas é uma deterioração moral bastante interessante de ver, de retratar. Outra coisa era essa possibilidade de fazer, era um filme barato. Então eu não ia lidar com referenciais de dinheiro muito altas, incompatíveis com um primeiro filme. Eu ia fazer um filme que fosse compatível com a minha capacidade, que não me atormentasse, que não me desse uma responsabilidade muito grande. Foi daí, do orçamento que esse filme teria, das possibilidades de sucesso comercial, das possibilidades de exercício profissional que o filme dava, uma série de coisas que eu pensava: Bom, esse filme fecha para mim uma possibilidade bem legal. Eu vou poder fazer, porque ninguém vai me dizer: "Não, não vou te dar o filme, não vou te dar dinheiro porque é muito dinheiro na mão de um estreante".

Outra coisa: os papéis eram muito bons. As pessoas não se acanhavam nem tinham medo de colocar na minha mão o seu trabalho. Todo mundo veio, porque era muito interessante, era um projeto legal de se meter. Cada um tinha um interesse no filme. Isso foi uma coisa que eu armei. Eu falava: "Venha ao filme, mas eu preciso que cada um tenha um interesse, eu não posso trabalhar com profissionais simplesmente. Vem pela grana, vem porque está sem trabalho, não; eu quero gente com vontade de fazer o filme".

Eu também tinha feito outro filme com o Reginaldo Farias, o *Agüenta Coração* (1982). E o *Agüenta Coração* tinha tido problemas. Fiz assistência de direção. Eu percebi uma coisa que era a alma do filme, comecei a perceber que o filme tinha alma, e que a alma do filme quem dava era o momento de filmar. Era preciso que todo mundo estivesse muito imbuído do filme. Não se faz um filme de qualquer maneira e esse filme fica bom. Ninguém dá essa sorte. Pode ser que exista um exemplo ao longo da história. Isso era importante para mim. Por isso eu chamava as pessoas que tivessem interesse em fazer, as pessoas tinham que ter alma, e o filme tem isso, essa coisa da explosão emocional do filme é patente, as pessoas percebem a vontade que o filme tem. E o filme tem defeitos, defeitos técnicos ocasionados pelo orçamento apertado, ele não nega que é um filme brasileiro. Mas isso é legal também, acaba dando uma cara para o filme, uma originalidade, uma personalidade.

FC — Como foi o trabalho de direção de atores?

Lui — São várias coisas juntas. Uma, é aquilo que eu falei anteriormente, o conhecimento do roteiro, o conhecimento dos personagens. Quando você conhece o teu personagem, e você já imaginou o que é, fica muito fácil dirigir um ator, porque você conversa com o ator e o ator obrigatoriamente te apresenta uma interpretação, daquilo que você pediu. E essa interpretação quando ela não é exatamente aquela que você imaginou, é fácil constatar que não está certo. Aí, é preciso que você exercite a sua sensibilidade para saber o que está errado, o que ele está fazendo que não está dando para você o que você quer. E isso eu acho que é um talento natural, é preciso que alguém desenvolva. E isso eu tenho naturalmente. Eu vou explicando e as pessoas acabam entendendo e fazendo com os seus talentos naturais também, devolvendo um trabalho de alta qualidade, como foi o caso da Marieta Severo, da Fernanda Torres e do Reginaldo Farias. Na minha opinião, eles devolveram um trabalho empolgante. Quando você está dirigindo aquele ator e você vê que ele compreendeu e ainda colocou mais e o mais que ele colocou te fez pensar um pouco mais, sabe, não tem fim. A gente tem que parar e dizer: "Não, já está ótimo, porque senão a gente não faz essa cena hoje". Mas isso daí vem do trabalho do assistente de direção, do conhecimento da vida nesse meio, da minha experiência como ator, porque não deu certo, como poderia ter dado certo. Tudo isso são reflexões que me fizeram aprimorar essa relação. Eu gosto de conversar com os atores, eu me projeto neles, eles não têm a minha inibição, eles realizam por mim.

FC — Em que medida essa tua experiência anterior no cinema foi importante para a realização do *Com Licença, Eu Vou à Luta?*

Lui — Um argumento que eu persegui quando estava começando o meu filme, bolando a idéia de fazer um filme, era o de que isso atualmente está muito impregnado nas pessoas. Eu acho que os dias de hoje são muito

Para Lui Faria, a seqüência do sonho de Eliane (Fernanda Torres) é exemplo de experimentação narrativa.

mais audiovisuais do que simplesmente visuais. Você não lê simplesmente mais, você até deixa de ler para ver um filme, ver televisão. Então essa linguagem já está muito impregnada. A questão de você realizar, pensar como é que você vai fazer para contar uma história com imagens. Se você se dispuser a pensar isso, eu acho que vai chegar um momento em que você vai falar assim: "Eu tenho certeza de que eu faço um filme. Me dá uma câmera, bota negativo nela que eu faço esse filme". Porque está ali, está escrito, eu me preparei para isso. Então a minha preparação foi assim. Foi uma preparação de deitar no sofá e ficar pensando, pensando..., como é que vai ser, e tal cena? E se eu fizesse ela assim ou assado? O que seria melhor? Nesse momento do filme, se eu puser uma lente superfechada no nariz do ator o que vai dar? Vai ser muito melhor do que se eu puser uma lente muito aberta. Naturalmente que a ambientação com as máquinas de cinema, com as luzes do cinema, com a equipe de um filme é muito importante. É muito difícil alguém chegar sem nunca ter feito ou visto isso e dirigir um filme. Essa noção prática é necessária. Mas cada um tem uma forma de trabalhar. Eu acho que as duas coisas são importantes. A formação teórica te dá muitos conhecimentos, mas se você for uma pessoa razoavelmente inteligente é possível perceber intuitivamente, trazer, buscar, até mesmo vendo um filme.

FC — E a nível da linguagem, como você elaborou o roteiro?

Lui — O filme tem uma diferença muito pequena entre o roteiro e o resultado final. As diferenças que tem são coisas que saíram, mas eu, no meio da filmagem, modifiquei muito pouco em relação ao que eu tinha imaginado. Eu me permiti abandonar um pouco o roteiro e modificá-lo, mas nunca tendo uma idéia genial no meio da filmagem. Gênio é ou não é. Então, você faz o filme dentro da sua capacidade. Eu me despi dessa ambição do gênio e

resolvi fazer. Eu sou uma pessoa muito prática e comecei a botar em prática o que é transformar um livro num filme. E comecei a imaginar como contar aquele livro em imagens. Daí, eu acho que aquele livro obriga a uma linguagem. Não adiantava eu querer fazer um surrealismo naquele livro porque ele não era surrealista. Dentro das minhas possibilidades de experimentação eu brinquei, eu fui fazer uma seqüência narrada sem uma progressão simétrica. Então eu fui brincando com isso, o filme tem muito dessas experiências.

É um filme que não faz pouco caso da inteligência do espectador. Ao contrário, o roteiro brinca com o estímulo dessa inteligência. O filme nunca conta, espera que as pessoas adivinhem. É uma forma que eu tenho de contar as coisas.

FC — Como você imaginou construir a estrutura dramática do filme?

Lui — Logo que eu li o livro percebi o filme que dava para fazer. E não era o livro *ipsis litteris*, eu não queria ter o fim que o livro tinha. A minha parábola era diferente da parábola do livro. É uma comparação. Eu li o livro e tirei o que não gostava e esse é um bom método de trabalho. Depois eu fui para a montagem e fiz a mesma coisa com o meu próprio filme, fui tirando o que eu não gostava, tinha coisa que me arranhava a alma.

FC — Como se explica a inclusão da seqüência do sonho no filme?

Lui — A história da Eliane tem esse ponto de contato. Cada coisa que você fala dentro daquela história é possível perceber esse tipo de contato. O sonho, a única coisa que eu me lembro, assim, de diferente, é que o sonho dela era passado numas dunas e eu achei que seria mais interessante ambientar aquele sonho num lugar em que ela passasse normalmente. Esse sonho era para começar o filme e acabou no meio do filme. Esse sonho é exemplo de uma experimentação narrativa. É um sonho dentro de uma história que está sendo contada, que não tem nenhuma ligação com a história objetiva, e que eu narrei dentro de uma linguagem completamente diferente da linguagem do filme, que era mais novelesca, o cinematográfico habitual. A pessoa vem, a câmera faz um PAN, senta, mostra o ambiente, essas coisas. Esse não, esse era um choque, eu gosto de brincar com os antagonismos, com as diferenças, com os contrastes. Procurei botar isso bastante na linguagem do filme, e esse sonho tem isso. Foi um negócio que eu gostei muito de colocar.

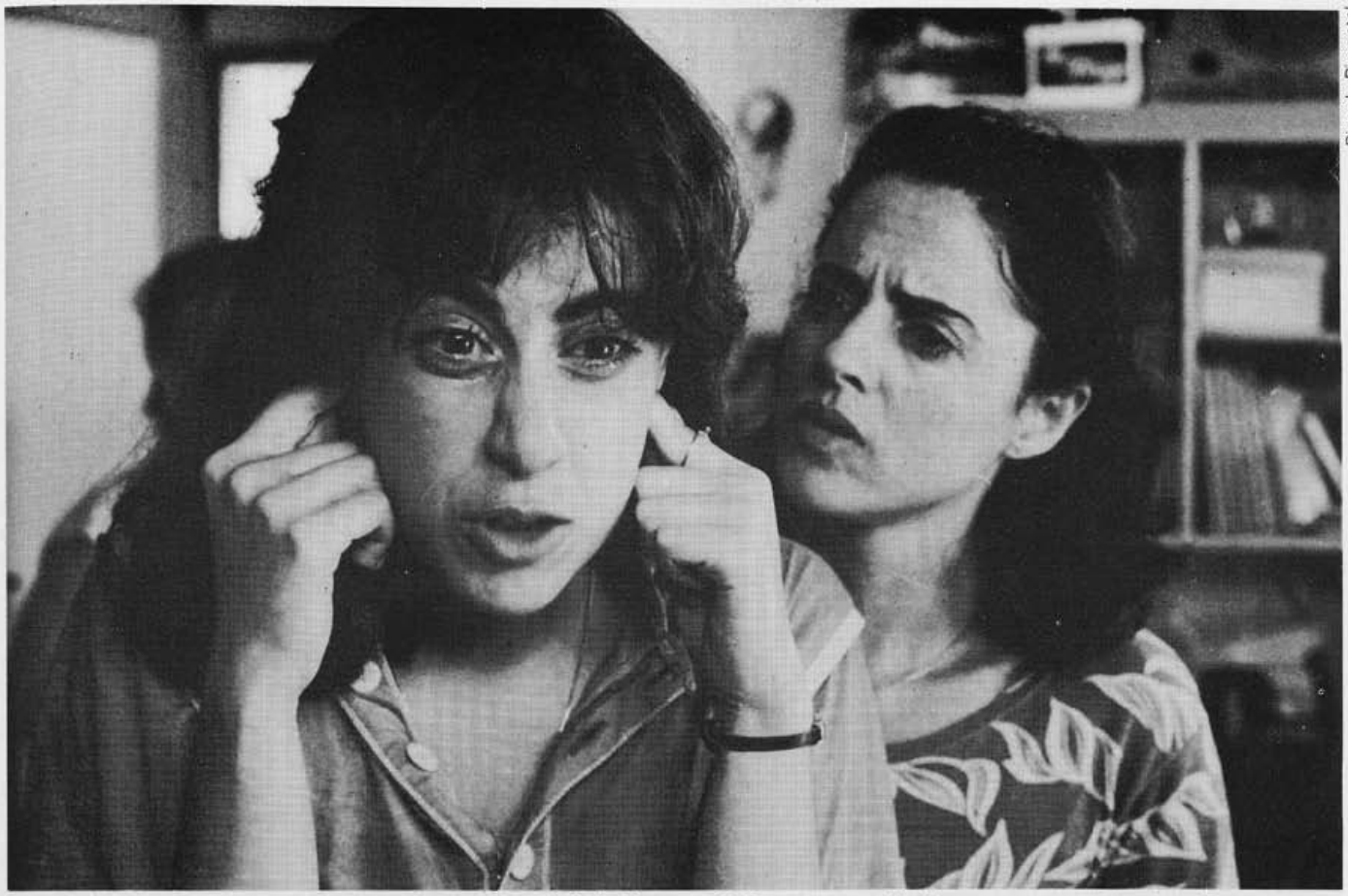
FC — E o final, que você modificou, em comparação com o livro?

Lui — Tinha o final do livro que era o final da Eliane Maciel atual, aquela que teve filho etc. Mas essa era a Eliane Maciel vista por ela mesma, era o seu ponto de vista, de vitória. Eu não gostava de ver o fim com qualquer vitorioso, eu achava que aquele fim era muito mais trágico do que feliz. Uma pessoa que fica órfã de mãe viva, isso é um dado muito forte na vida de uma pessoa, especialmente de uma menina, e que não me deixava fazer com que o filme tivesse um final feliz. Muitas pessoas me aconselharam a mudar o final, botar o final para cima, a menina que dá certo. Mas isso não é a minha cara, não era o que eu gostava. Era superdramático, a interferência do telefone, do carro que passa na frente no momento em que as duas fazem a última tentativa de aproximação, tem tudo a atrapalhar, o próprio telefone, o próprio contato, a menina foge de um contato direto, de um encontro pessoal... Era o fim que eu queria para o filme. Eu não estava querendo fazer o *Bete Balanço*, ao contrário. Estava querendo fazer o anti-*Bete Balanço*, apesar de achar o *Bete Balanço* um filme legal dentro das suas propostas.

FC — Como você sentiu a realização desse teu primeiro longa-metragem? O que representou para você essa primeira experiência?

Lui — Você fica meio órfão quando termina um filme, porque você não tem mais o que te move. Você começa a procurar uma outra coisa que te mova igual àquilo que te moveu. Você começa a procurar as razões do primeiro filme. É difícil você se entender diferente do que você se entendia antes. Atualmente parece que eu vou fazer meu primeiro filme novamente, as inseguranças são parecidas; se não são as mesmas, são parecidas. Você começa a pensar assim: "Será que eu não estava inspirado, será que aquilo não era inspiração? E se chegar agora e eu não souber fazer? Como é que eu faço um filme mesmo? Como é que eu dirijo um filme? Como é que eu escrevo um roteiro?" Isso é um mal, isso é uma coisa ruim. Você está sempre se achando melhor no fim de uma etapa que no começo da outra. Você se acha melhor para a etapa passada e pior para a etapa seguinte. Primeiro você escreve o roteiro, quando você termina você está achando ótimo, queria escrever um outro, aí você tem que filmar, aí você começa mal, achando assim... aí termina a filmagem querendo fazer um outro filme. Então é difícil esse ciclo porque te deixa sempre muito angustiado.

Lui Farias concluiu *Lili Carabina*, seu segundo longa-metragem.



Ricardo Pimentel

Com Licença, Eu Vou à Luta: *a incomunicabilidade entre filha (Fernanda Torres) e mãe (Marieta Severo).*

Ricardo Pimentel

O preconceito envolve o relacionamento de Otávio (Carlos Augusto Strazzer) com Eliane (Fernanda Torres).