

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC)

Proibida a publicação no todo ou em parte; permitida a citação. A citação deve ser textual, com indicação de fonte conforme abaixo.

SOARES, Ana Carolina Teixeira. *Ana Carolina Teixeira Soares (depoimento, 2015)*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV; LAU/IFCS/UFRJ; ISCTE/IUL; IIAM, 2015. pp.

ANA CAROLINA TEIXEIRA SOARES
(depoimento, 2015)

Rio de Janeiro

2015

Nome do entrevistado: Ana Carolina Teixeira Soares

Local da entrevista: Rio de Janeiro, RJ

Data da entrevista: 29 de abril de 2015

Nome do projeto: Memórias do Cinema Documentário Brasileiro: Histórias de Vida

Entrevistadores: Adelina Novaes e Cruz e Thais Blank

Câmera: Ninna Carneiro

Transcrição: Letícia Cristina Fonseca Destro

Data da Transcrição: 09 de junho de 2015

Conferência Fidelidade: Heitor de Paula Gomes

Data da conferência: 14 de outubro de 2015

** O texto abaixo reproduz na íntegra a entrevista concedida por Ana Carolina Teixeira Soares em 29/04/2015. As partes destacadas em vermelho correspondem aos trechos excluídos da edição disponibilizada no portal CPDOC. A consulta à gravação integral da entrevista pode ser feita na sala de consulta do CPDOC.

A.C. - A gente fala que é a primeira, porque pode ser que tenha uma segunda em função do tempo. Pode ser que a gente se estenda mais, mas não é obrigatoriamente a primeira. E já que é história de vida, assim, só para contextualizar para você nascer, para gente ver o ser humano nascer, queria que você falasse super rapidinho, claro, quando você nasceu, onde, os seus pais... Aquela primeira infânciazinha em poucas palavras.

A.S. - É o seguinte, eu nasci em São Paulo, sou filha direta de uma filha completamente galega. O meu pai é da Galícia, o meu pai é de uma cidade pequenina que tem na Galícia que chama Barco de Valdeorras e a minha mãe é da Galícia portuguesa, ela é do Minho. O meu pai veio com a família para São Paulo, ele tinha uns quatorze, quinze anos. Ele pegou, com quinze anos, o Franco pela proa, em 1935. Em 1937, ele sai da Espanha e vai morar em São Paulo, trabalhar, não falava português. Foi ser contínuo de um escritório... Aliás, de um escritório que era representante da Belgo-Mineira. Isso tem haver com a história do primeiro longa que eu fiz. E minha mãe saiu de Portugal e foi para Santos. Meus avós maternos fizeram uma espécie de... se chamava Confeitaria Chique. Era uma espécie de Colombo em Santos, perto do porto. E quando a minha mãe tinha por volta de quinze, dezesseis anos, ela foi trabalhar em São Paulo. Meu pai e minha mãe se conheceram no bonde que descia a Pamplona para o Jardim Europa. Eles moravam no Jardim Paulistano, em ruas diferentes. E assim que começou essa família.

Onde ninguém... Uma família muito austera. Imagine, uma família do interior, galega da Espanha, galega de Portugal é uma família de teimosos, é uma família de esforçados, é uma família de anarquistas, porque são contra realmente, a minha família era contra, e cujo tema familiar sempre foi a morte, o sangue e o amor. Estes eram os temas familiares na mesa. O grande jantar era quando alguém matava à facadas não sei quem, era um assunto maravilhoso [riso]. Eu nasci em um bairro muito novo, naquela época, que era o Sumaré. A minha casa era em um descampado, exatamente atrás da antiga TV Tupi, Rádio Tupi, que já existia. Existia a Rádio Tupi e a Tv Tupi ia começar a existir, mas as radionovelas da Rádio Tupi, elas eram gravadas em um estúdio que era um galpão já, começando a ser gravadas no Sumaré. Porque a Rádio Tupi era no centro da cidade. Eu nasci no Sumaré. Houve uma mudança de rota cultural a partir do momento que eu entro na escola. Porque nós saímos do Sumaré e fomos morar no centro da cidade de São Paulo, na rua Martins Fontes, perto da praça Roosevelt, onde, na esquina, uns dois quarteirões na frente do apartamento que a gente foi morar, existia a Rádio América. Estou dando as referências, contextualizando as referências culturais dos meus entornos. Existia, portanto, há dois quarteirões da minha casa, a Rádio América. Tinha duas praças perto da minha casa era: a praça Roosevelt, onde tinha um colégio alemão, que se chamava Olinda Schule, onde eu estudei a vida inteira, aí a mudança de rota; e do outro lado, na outra praça era a praça da biblioteca, onde tinha a biblioteca Mário de Andrade, onde era a casa do bispo de São Paulo e onde tinha, uma quadra para frente, a rua Sete de Abril, os Diários Associados e o primeiro Museu de Arte Moderna. Eu morava no meio disso e eu saio do Sumaré com três anos de idade, mais ou menos, para quatro. Com quatro anos de idade eu entrei em um escola alemã no pós-guerra, no jardim da infância, onde ninguém falava português. Então, eu fiquei com uma esquizofrenia muito bem instalada que era uma família galega, anarquista e delirante, e uma escola alemã com uma alta densidade nazi, porque São Paulo acolheu o pós-guerra muito. Tinha uma densidade nazi na escola, mas também tinha o humanismo e o iluminismo revisto e revisitado, porque eram famílias e famílias e famílias que tinham sofrido uma guerra. Eu não tinha dimensão disso. Então, eles eram extremamente cuidadosos com as criaturas, porque eles estavam vivendo já a sobrevivência de algumas questões sociais, humanas e tal. Eu pensava que todos os professores eram professores, depois eu vi, nenhum professor era professor, eram emigrantes que iam dar aula de francês, iam dar aula de inglês, iam dar aula de literatura, iam dar aula de música, mas

eram pessoas que tinham sido sacudidas pela guerra. Então, a coisa humana da minha vida escolar foi muito rica, muito interessante, muito positiva, descontando, também, porque teve o viés nazi. Tinha do bom e do ruim. Existe aí uma pororoca entre a vida escolar e a vida familiar, porque eu saía, na hora do almoço de um colégio nazi e ia almoçar com uma família *completamente* contra, anarquista, uma família delirante e uma família que tinha lutado muito para conseguir ser coisa nenhuma, mas pelo menos para sair da miséria. Então, isso tudo foi muito interessante.

T.B. - E foi por simples conveniência que você foi estudar...?

A.S. - Era perto. [riso] A vida é assim, não é?

A.C. - Os seus pais fugiram do Franco, quer dizer, o seu pai... Você tem o Estado Novo. Franco, Salazar e o Estado Novo aqui no Brasil.

A.S. - Na verdade você tem o Salazar, o Franco. Você está sempre rodeada... dos canalhas, eu diria, não é nem dos fortes, porque o forte foi o meu pai e a minha mãe. O meu pai chega contínuo em um escritório, ele conseguiu fazer uma família, educar as filhas. Eu sou a filha mais nova, eu tenho uma irmã mais velha. Ele prosperou, ele não progrediu, porque o Brasil é uma país ordem e progresso, não é? Prosperidade nem pensar, as famílias brasileiras não sabem nem o que é o conceito de prosperidade. Eu estou cansada, mas a gente tem que lembrar, prosperidade é geladeira, aquele negócio redondo, como chama? Antena parabólica, carro, tela plana da televisão. Isso é progresso. Prosperidade é educação e foi o que eu tive.

T.B. - E nessas referências culturais todas, que começou ali a conviver no centro da cidade só faltou o cinema, ele não estava presente?

A.S. - Não faltou. Eu não mencionei, porque, como o cinema eu descobri... Eu não era cinéfila, nem na faculdade. O cinema, na minha geração, era uma coisa cara. Culturalmente também era uma coisa... Eram os anos sessenta, que foi o grande... início do Cinema Novo, da Bossa Nova, de tudo isso. O cinema era uma coisa muito chique, muito cara. Concertos de orquestra estrangeira eram mais baratos do que cinema. Ir para

a biblioteca era mais barato que cinema. No entanto, eu fui muito ao cinema depois, um pouco antes de entrar na faculdade e depois na faculdade. Eu fui muito no cinema. Eu tenho plena consciência que eu fui o espectador padrão de toda *nouvelle vague*, de todo Cinema Novo, de todo cinema italiano, de todo cinema japonês. Eu não era cinéfila, mas era o que tínhamos. E também do bom cinema brasileiro que começa com o Nelson, na minha cabeça...aNão é que começa com o Nelson, ao contrário, começa com a Vera Cruz, com Humberto Mauro, aquelas coisas, mas no cinema comercial e com visibilidade, depois do *Rio 40 graus*. Quer dizer, a partir daí eu já estava no cardápio.

T.B. - E você faz todo o ginásio nessa escola?

A.S. - Eu sai no terceiro clássico e ainda repeti o quarto ano primário. Tinha quinto ano, admissão, não era? Eu fiz dois anos de jardim da infância, aprendi a falar um pouco de alemão no jardim da infância. No jardim da infância eu conheci a obra de Mozart, entendeu? Porque depois do lanche a gente era obrigado a deitar na mesa da carteira e ouvir Mozart. Depois, no primeiro ano, a gente ouvia outro autor, mas no jardim da infância era Mozart. A guerra tinha acabado de acabar, a gente precisava de sossego e de conhecimento.

A.C. - Pedagogia, não é?

A.S. - É.

T.B. - E a sua vida profissional? Na verdade, antes você entra da Faculdade de Medicina, não é?

A.C. - É, e por que a escolha da Medicina? O que te levou?

A.S. - Eu queria ser médica neurologista, mas eu não estava preparada não. Eu entrei, depois eu saí, depois eu entrei e depois eu saí. Depois eu fiz um pedaço de neurologia, entrei para concluir no curso de Fisioterapia, me formei, parei a Medicina, porque eu precisava trabalhar. Não dava para fazer um curso de Medicina bem feito nem pela cabeça e nem pelo bolso. Aí eu fui fazer paralisia cerebral, eu só trabalhei com paralisia

cerebral. Eu tive uma bolsa para a Itália, eu tive uma bolsa para a Nova Zelândia. Eu trabalhava com dois neurologistas esplendidos de São Paulo. Isso tudo foi a minha primeira parte da vida profissional e não tem nada a ver com o cinema, nada a ver.

A.C. - Em São Paulo?

A.S. - Em São Paulo.

T.B. - Você começa a faculdade de Medicina e aí interrompe para trabalhar e foi fazer Fisioterapia?

A.S. - Eu fiz o curso de Fisioterapia... Quer dizer, entrei porque já tinha entrado no vestibular. Eu fiz duas ou três adaptações, passei para Fisioterapia, que era um curso menor, menos árduo. Fiz especialização em paralisia cerebral e fui trabalhar. Eu trabalhava no ambulatório do HC e trabalhava com dois médicos que já devem ter morrido há muitos anos: era Antônio Branco Lefevre e Plínio Ribeiro Cardoso. Depois abri um consultório meu, cheguei a ter um consultório, mas depois...

A.C. - Quer dizer que você chegou a trabalhar efetivamente como...

A.S. - Trabalhei, trabalhei efetivamente, eu tinha um consultório. Eu ia fazer uma clínica grande, eu ia, mas a pororoca de nascença [riso], a pororoca de nascença me empurrou. Foi o segundo desvio de rota. São três desvios de rota, esse foi o segundo. Eu ia para Medicina... Eu lembro, quando eu vi, eu estava na Escola Superior de Cinema São Luiz para fazer cinema. E aí foi uma paixão.

T.B. - Você pode contar um pouquinho para a gente da escola, onde ela era?

A.S. - Essa escola era muito boa. Essa escola foi criada pelo Colégio São Luis, que é um colégio tradicional em São Paulo, que fez uma escola superior, quer dizer, uma faculdade. Naquela época, eu tenho a impressão que já existia a Faculdade de Economia da Escola São Luís e foi criada a Escola Superior de Cinema. Como os padres... Eu não sei nem a ordem do Colégio São Luis, não sei, preciso pesquisar o que era. Porque as

ordens acabaram, não é? Eu não sei se eles eram Jesuítas, será que eles eram Jesuítas? Enfim, era um padre espanhol bem com uma cara de jesuíta também e eles fizeram uma escola muito interessante, tinha várias... Era uma coisa de abrir a cabeça mesmo. Professores tinha [INAUDÍVEL], Paulo Emílio, Jean-Claude Bernardet, Flávio Mota, Ruy Othake e tem mais. Ah bom, e tinha assim: hoje vem o Walter Hugo Khouri, amanhã vem o Person¹. Sabe? Foi uma linda escola.

T.B. - Que época, a década?

A.S. - Eu entrei na Escola Superior de Cinema era 1966. Eu acho que essa escola não existe mais.

A.C. - O curso era o que, três, quatros anos?

A.S. - Era quatro anos, depois o MEC não sei o quê, o Buzaid² não sei o que lá, aí o Ato 5 não sei o que lá. Aí também a gente não era de confiança, porque intelectual não era de confiança. Então, eu tenho impressão que a escola... Eu fiz dois anos inteiros ali, mas eu tenho a impressão que o terceiro ano da escola foi por água abaixo.

A.C. - Mas isso foi posterior à Ciências Sociais?

A.S. - Ah não, no meio disso teve uma coceira. [riso] No meio disso eu fiz vestibular. Eu tinha essa mania, todo verão fazia vestibular, precisava encontrar a verdade. Eu entrei na PUC para fazer Ciências Socaís em 1969. O ano que Guevara³ morreu? Foi outubro de 1969, não foi? Aí comecei achar aquilo lá chato *demais*, chato demais, mas eu fiz, eu fui fazendo.

T.B. - E nessa época de faculdade, fosse na Medicina lá início ou no São Luiz ou na PUC, você tinha uma participação no Movimento Estudantil?

¹ Provavelmente a entrevistada se refere ao cineasta Luís Sérgio Person.

² Provavelmente a entrevistada se refere a Alfredo Buzaid, ex-Ministro da Justiça (1969-1974).

³ Ernesto Che Guevara morreu em outubro de 1967.

A.S. - Não. Aí eu era carimbada de carteirinha, eu fiz tudo o que a minha geração fez, absolutamente tudo. Na praça da biblioteca tinha uns matos, era como se fosse a Praça da República aqui. Tinha um mato estabelecido que eu tirava o relógio. Quando começava a passeata eu deixava o meu relógio ali, naquele mato ali e ia embora correndo sem nada, sem documento, sem nada, aquelas coisas. E quando eu vinha voltando, eu pegava o meu relógio e ia embora para casa, porque eu morava no centro, era fácil. Eu pegava o meu relógio na Praça da República e ia embora para a casa. Isso era um padrão. Eu fiz todas as passeatas, todas, todas, todas que você possa imaginar, todas as reivindicações universitárias. Eu não fui militante universitária, eu fui em todas coisas, porque eu não suporto... grégoras, eu não tenho essa... Eu não consigo. Quando tem muita ordem e muito comando, eu sinto... Aliás, eu estudei nesse colégio, eu conheço o meu aparato respiratório, eu conheço o cheiro do autoritarismo, da arrogância, eu não suporto. E quando tem muita ordem, muita ordem também não suporto. Isso daí também me afastou muito de qualquer militância mais contundente.

A.C. - E nessa época da Escola de Cinema você tinha já... Assim, te inspirou alguma coisa assim...?

A.S. - Quando eu fui fazer cinema?

A.C. - Não, quando estava na escola ainda. Alguma coisa te inspirou em termos de ser uma roteirista, algum caminho de cinema?

A.S. - Não, eu era um pouco desvairada, eu queria fazer o Ben-Hur ou fazer... Eu não sei o que eu queria exatamente. O que eu sei é que um dia eu falei para o Rodolfo Nani, eu conheci o Rodolfo Nani na Escola, e eu falei com segurança que eu queria fazer o roteiro de um filme... Não apareceu nada em troca, mas ele falou assim: “Eu vou te levar na casa do Walter Hugo Khouri que vai fazer um filme agora, daqui a pouco”. De cara eu falei: “Então, eu quero fazer primeira assistência de direção”. “Não, já tem...”. “Então não quero nada”. Mas eu fui. E aí o Khouri, que era muito gentil e eu fiquei muito amiga dele, ele falou: “Não, você vai fazer continuidade”. Eu falei: “Eu não sei, eu não vou saber. Eu não quero, eu não vou”. Mas eu fui e odiei. Aliás, eu acho que é

muito cansativo e muito chato, como toda equipe. Equipe tem que obedecer e eu não sei obedecer.

A.C. - E tem muitas regras, continua...

A.S. - Continuista você tem que anotar tudo, anotar tudo. "Qual era a altura do tripé? Era tal, data tal, hora tal". Eu não sei, *eu não quero*, eu não quero. Eu fiz não sei quantas semanas, mas eu fiquei cansada e odiei. Eu jurei para mim mesma que nunca mais ia fazer cinema, porque se cinema *era aquilo... engraouilo*

T.B. - E o Khouri era uma grande produção para a época, não é? Eu imagino que o set de filmagem dele já fosse um set...

A.S. - Era um set de verdade. Quer dizer, não era um filme com dinheiro, porque eu tenho a impressão que o conceito de filme com dinheiro ainda não tinha chegado. Era um filme suado, era um filme suado, mas era um filme onde tinha toda a escala de set, tinha toda a organização, todo o comando. Inclusive, o Khouri filmava bem. É claro que eu não tinha um juízo muito bem estabelecido do que é filmar bem e o que é filmar mal. E ele me ensinava tudo, ele falava: "Estou fazendo isso assim e assim". E, nessa época, não existe som direto, então a gente estava em contato direto com os atores, ficava no set no meio dos atores: "O que ele falou? O que você falou?". Fica embaixo da mesa, entendeu? Eu achava graça nessas horas, pendurado. E o Khouri falava: "Eu vou filmar daqui para lá, porque daqui para cá se a gente fizer assim e tal". Ele fazia a narrativa da movimentação de câmera muito direito. Eu aprendi muita coisa. Eu jurei que não fazia mais, mas aprendi muita coisa. Era um filme de oito semanas, se eu não me engano.

A.C. - E qual foi esse filme?

A.S. - *As Amorasas*. Era Anecy Rocha e Paulo José.

T.B. a e Paque maravilha!

Transcrição

A.S. - A Anecy Rocha, Paulo José e o segundo assistente de direção nesse filme era o Zé Simão. Não, o segundo assistente de produção era o Zé Simão. Não precisa dizer que o Zé Simão e eu ficamos às gargalhadas o filme inteiro. Ah, e atriz, a outra atriz - a Anecy Rocha, Paulo José - e a outra antagonista era a Jaqueline Myrna, que eu acho que só eu sei quem é. Eu não sei se as pessoas sabem quem é a Jaqueline Myrna, você lembra desse nome?

A.C. - Claro, claro.

A.S. - Então, Jaqueline Myrna. Quem mais tinha nesse elenco? Fotografia era do Pio Zamuner, que se não me engano já morreu. Era fotografia, não tinha som direto... As equipes de base, os caras da elétrica, era arco voltaico. As noturnas eram arco voltaico. O arco era do tamanho dessa mesa aqui. Eram equipes boas, equipes de marcenaria, de... maquinária, equipe de elétrica. Eram muitos bons, muito bons, muito bons e era tudo da rua do Triunfo, tudo da boca do lixo, que sustentou o cinema muitos anos. **Eu vou tomar água hein.**

T.B. – Pode tomar.

A.C. tomar. à vontade.

T.B. - Depois que você tem essa experiência com o Khouri, você resolve, em um primeiro momento, que...?

A.S. - **Não, porque aquilo era muito chato.** Mas em seguida eu entro em um edital da Secretaria da Cultura de São Paulo e faço o meu primeiro curta. Quer dizer, eu entro na equipe do primeiro curta que era *O Lavrador*. Falei: “Bom, se é assim, também posso”. Em seguida fiz o “*Indústria*”.

T.B. - Aqui, pelo nosso roteiro, tem uma informação, que eu não sei se é certa, que você teria trabalho com Sganzerla, antes disso, no *Mulher de Todos*.

A.S. - Não, está errado. Foi bem depois. Porque, quando o Rogério faz... Eu fui vizinha do Rogério depois, na cidade também. Eu fiz *O Lavrador* com o Paulo Rufino em 1968, fiz o *Indústria* em 1969 e em 69,70 o Rogério faz *O Bandido*. Em 1970, 71, alguma coisa assim, ele faz *A Mulher de Todos*, eu fiz a trilha. Ah bom, no meio de tudo, eu tinha um conjunto de música barroca, música antiga, 1966. Esse sim me dediquei, trabalhei com música, tocava, fazia percussão. Era um conjunto esplêndido. Eu fiz inúmeros concertos, produzi inúmeros concertos e fiz quatro long play. Naquela época, *quatro long play* era uma “*coisarada*”.

T.B. - É. Aqui não tem nenhuma referência.

A.S. - Ah não, é muito bonitinho, isso é lindo, é maravilhoso. Quer ver? É lindo, sabe por quê? É assim, em 1966 eu estava na Escola de Cinema, já tinha feito... Não, não tinha feito ainda o Khouri. Em maio de 1966... Agora virou história de vida, vou ter que contar direito. Em 1966, eu vim para o Rio de Janeiro -todo o verão eu fazia um vestibular- eu vim fazer Psicologia no Rio de Janeiro. Não passei e perdi o tino, eu falei: “O que vou fazer agora?”. Porque eu queria fazer alguma coisa que não sabia o que era, mas era assim: Neurologia, Psicologia, Psicanálise, Psiquiatria. Era uma coisa assim, com a cabeça, mas com a cabeça criativa, não é com a cabeça científica. Aí, quando eu não passei aqui no Rio, voltei correndo para São Paulo e falei: “Vou inventar um negócio”. Pá, inventei um conjunto de música barroca, porque eu conhecia... Quem conhece São Paulo, existia a Escola de Música em São Paulo, que ficava na rua Sergipe, que era maravilhosa, a Proarte. Era maravilhosa, maravilhosa, maravilhosa. Não tinha só música a Proarte, a Proarte tinha muita coisa, tinha ciclos de leitura, ciclos de cinema alemão, fora o Instituto Goethe que eu também ia, tinha cinema japonês. Conheci um cravista, que é o Paulo Herculano, Úrsula, uma grande cravista, que também não está mais aqui. Começamos a tocar não sei o que um cravo, depois um cello, depois uma viola da gamba, depois uma flauta transversal e depois instrumentos antigos de sopro. Enfim, era Ricardo Kanji, Milton Kanji, Paulo Herculano, Dalton de Luca, a formação do conjunto foi essa. Eu tinha uma amiga, que trabalhava com um vereador. Este vereador, João Carlos Meireles, compra um bar na Galeria Metrópole, um bar no subterrâneo para fazer música jazz ou música clássica e lançamento de livro e não sei o quê. Consegui fazer um concerto lá. Fizemos um concerto. Era muito pequeno. Fizemos

um concerto que saiu no Estadão, saiu no Jornal da Tarde. 1967 final de...fSetembro fiz o filme do Khouiri. Chamava *Ponto de Encontro* esse lugar, estou no *Ponto de Encontro* filmando, ia ter uma apresentação de música e o Khouiri resolveu ficar, continuar aquela filmagem ali mesmo para ver quem ia tocar, e quem é que ia tocar? Os Mutantes, a Rita Lee, o Sérgio e o Arnaldo, que não eram os Mutantes ainda. Eles entraram e tocaram, nós filmamos - está nas *Amorosas*... essa noite. Aí pronto. Continuando, eu não sei mais onde eu estava. Ah não, aí eu fiquei com o conjunto de música fazendo Escola Superior de Cinema à noite e fazia concertos. Olha onde a gente fazia concertos: primeiro concerto no Planetário, segundo concerto no Beco, que era uma cervejaria (era para desmistificar a música clássica), depois em livrarias, depois no Anhangabaú, depois no Viaduto do Chá. A gente foi fazendo. Aí apareceu a Denise Stoklos em uma cama de casal para assistir esse concerto no Viaduto do Chá [riso]. Quando eu vejo, tem uma mulher deitada assistindo, eu falei: “O que é isso? Como éCisso?”. Era a Denise Stoklos deitada ouvindo música, era o começo da Denise Stoklos. O Brasil estava muito bonitinho, não é? Falar a verdade. De um lado tinha isso, do outro lado tinha Bossa Nova, do outro lado tinha futebol e do outro lado tinha o cinema, tinha o Nelson, tinha o Glauber. Era bonitinho. Foi assim. **Aí eu não sei mais onde eu vou.**

T.B. - Aí você fez o seu primeiro filme, o primeiro curta-metragem.

A.S. - Então, em 1969 sai o *Indústria*.

T.B. - Você pode contar um pouquinho?

A.S. - O *Indústria* era... uma análise de como era o pensamento dos operários pré-sindicalizados, ainda não sindicalizados. Aí foi a minha fase Paul Singer, Octavio Ianni.

A.C. - Aflorou a Ciências Sociais.

A.S. - Aflorou a Ciências Sociais, foi útil. Ah desculpa, por que eu cheguei lá? Cheguei lá porque o Thomaz Farkas fazia a *Condição Brasileira*, lembra?

A.C. - Claro.

A.S. - Documentários... Claro, nós estamos falando de documentários, não é? Todos os documentários eram gerados e pensados na casa do Thomaz Farkas, onde, eu não sei bem o porquê, por causa dos concertos, por causa não sei do quê, da vida mesmo acabou indo. Fiquei amicíssima do Thomaz Farkas e da Melanie. E começa a aparecer Sérgio Muniz, Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares. Aí, eles começaram a filmar *O Sertão do Cariri*, não sei o quê. Eu queria fazer documentário, mas os homens não deixavam. Ali era expresso: “Depois você faz. Depois você faz”. Em 1969 eu fiz o meu, meio espanholada, “Pode deixar, eu faço o meu”. Fiz o meu. Resultou como novidade de linguagem mais do que qualquer outra coisa. Quer dizer, ele tinha na **estrutura, n Fiz o meu. Re, na estrutura de conhecimento que ele tinha era isso,** era visitar os operários em pré-sindicalismo e um plano-sequência enorme que tem nesse filme, que era tentar dar um diagnóstico do que seria de fato um imperialismo ianque [riso] - que era nada mais que uma frase feita, porque a gente precisava decupar isso. Tinha um plano enorme, de um lado era a miséria, do outro lado era o imperialismo ianque. Eu precisaria ver esse plano de novo para lembrar o que eu tinha pensado, mas era um carrinho, era um trilho redondo e era um monte de operários vindo para cá com um monte de miseráveis indo para lá e o carrinho dava a volta e virava... Era uma faixa no meio: “Abaixo o imperialismo” e aqui não sei o quê. Tudo virava: tudo que era para cá ficava para cá; tudo que era para lá, ficava para lá. Foi bem o filme, foi muito bem. Mas aí eu já tinha começado a viver cinema, porque, por exemplo, por causa do *Lavrador* eu fui a um Festival de Cinema do Chile.

A.C. - Qual o filme apresentado?

A.S. - *O Lavrador*. Depois teve o Festival de Cinema de Belo Horizonte. Eu comecei a viver com as pessoas de cinema e aí o caminho era o cinema documental, nesse momento.

T.B. - Era um caminho possível financeiramente?

A.S. - Nada possível. Eu cheguei até a distribuir... O Oswaldo Massaini e o Anibal Massaini tinha Cinearte...iCinedistri. Cinedistri era uma distribuidora na rua do

Triunfo. Me lembro que era 1970, tinha uma campanha da Embrafilme do Marco Aurélio, que chamava *O curta é nossa e ninguém tasca*. Lembra disso? Será que estou falando uma coisa de 70 ou de 78? Não, 78 já estava... Então, houve uma lei ou uma portaria (não lembro se era lei ou portaria), que era obrigado a antes de passar o longa, passar o curta.

A.C. - Era a lei do Curta.

A.S. - Era lei. Eu fiz, nessa época... Agora que eu estou lembrando tudo que estou falando. Eu fiz muito curta, muito curta. Primeiro porque a gente achava que ia funcionar essa coisa. Não **funcionou porra nenhuma** por inúmeros motivos, mas um dos motivos é que o Primo Carbonari deteriorou de tal maneira o conceito de documentário, que passa antes do longa, para o espectador padrão em São Paulo, naquele momento, que todo mundo achava que documentário era aquele horror do Primo Carbonari. Então, todo mundo falava em São Paulo: "*Primo Entrare, Doppo Carbonari*". Depois vem o filme, entendeu? Porque não podia entrar antes. *Primo Entrare, Doppo Carbonari*. Vamos entrar, vamos entrar. Era muito ruim. Aí eu comecei a fazer documentário. Resultado: eu fui fazer uma pesquisa sobre os filmes do Primo Carbonari. Ele tinha um galpão na Barra Funda e eu adorei ele, adorei. Ele era uma pessoa maravilhosa, um homem muito ignorante, mas... Ele tinha um pique louco. Ele tinha paredes, paredes e paredes; estantes, estantes e estantes, que eu tenho certeza que foram perdidas, de filme, filme, filme, filme e filme. Tudo o que você possa imaginar tinha. Ele falava: "Quer *Batizado*? Tem. Quer *Onça*? Tem. Quer...? Tem. Quer *Mergulho*? Tem". Tinha tudo. Ele tinha uma equipe louca. Era tudo louco, era tudo esquisitíssimo. Resultado: eu entrei em um outro concurso e eu fiz um livro sobre o Primo, que chamava: *Primo Entrare, Doppo Carbonari*. Este livro eu fiz ainda enquanto eu estava nos documentários. **Vocês devem ter aí os documentários**

T.B. - Temos. Quero até confirmar com você que é isso mesmo.

A.S. - O primeiro foi *Indústria*, depois foi o livro.

A.C. - Você lança o livro em...?

A.S. - Eu lancei lá em São Paulo, coisas da Secretaria. Lancei junto à Secretaria.

T.B. - Olha, a gente tem aqui *A Fiandeira*.

A.S.- *A Fiandeira* em 1970.

T.B. - Depois tem *Guerra do Paraguai*.

A.S. - *Essa Guerra do Paraguai é* uma minha grande tristeza. *A Guerra do Paraguai* era um filme lindinho, porque eu achei um casal de velhos, que morava na Vila Mariana, e o velhinho era filho de um voluntário da pátria da Guerra do Paraguai. Eu ia toda hora lá: “Bom, vou filmar isso aqui”. Ele tinha a bota do pai, a espada, a roupa, os diários, foto do embarque. Ele tinha tudo, tudo. Eu filmei, filmei, filmei, gravuras e mais gravuras. Foi para o Museu do Ipiranga, peguei todas as gravuras. Filmei aquele negócio lindo e maravilhoso que está aqui no Pedro Américo. Uma lindeza. Esse filme era trinta e cinco misturado... Quando dava era trinta e cinco, quando não dava era dezesseis, uns restos do Thomaz Farkas, aquelas coisas. Ele foi para o laboratório, que estava fechado, que chamava Rex Filme, na rua da Abolição em São Paulo, e ficou na máquina. Na hora de ampliar o dezesseis para trinta e cinco, a emenda ele... Sobrou quatro minutos desse filme. Foi um horror. *Aí fiz o Pantanal?*

T.B. - *Pantanal*. Eu até pulei um, eu pulei o Monteiro Lobato.

A.S. - Ah, fiz o Monteiro Lobato.

A.C. h, fiz o M

A.S. h, fiz o Monteiro Lobato. teirao Geraldo Sá tinha uma coisa, eu tinha outra. Eu fui para o Vale do Paraíba,... peguei as festas... Onde era o Sítio do Pica-pau é uma cidade que chama Monteiro Lobato hoje, não é? Fui lá, era inverno, eu queria ir quando tivesse... No sítio do Monteiro Lobato, que virou um museusinho abandonado, as catiras do Vale do Paraíba, as cantigas de roda e as catiras - que é aqueles homens

vestidos de fuzileiro naval português, que bate aqueles paus assim. Então, esperei chegar o inverno, fui para lá. Está aí, está por aí. Está Cinemateca. Estnemateca. Isso tudo foi distribuído, Cinedistri. Não deu um tostão.

T.B. - E a produção era Embrafilme? O dinheiro vinha de onde?

A.S. - O dinheiro vinha dos mais absurdos, imagina... Era dinheiro de trabalho. **Ara dñh, parêntesis**, eu fazia toda a trilha do Thomaz Farkas dos filmes que o Geraldo, Paulo Gil, Sérgio Muniz estavam fazendo no nordeste. Aí fui também, fiz umas certas licenças musicais, porque os filmes passavam no Cariri e tinha, por exemplo, a música do Stravinsky em certos vales do Cariri. Eu fiz toda a trilha de vários filmes, era daí que vinha... Era dinheiro de salário, não era nada. O conceito de dinheiro-sobrevivência é muito perturbador. Eu não vou falar, porque fica romântico demais. Segundo Abujamra⁴, que acaba de morrer, “*o romântico só se fode*” e é verdade. Enfim. **Aí eu fiz o quê?**

T.B. - Aí depois tem o *Pantanal*.

A.S. – Ah, *Pantanal*. Que veio para cá, passou no Festival de Cinema do Jornal do Brasil.

T.B. - Você faz com Jorge Bodansky.

A.S. - Fiz com o Jorge Bodansky e o Hermano Penna, fazendo o som. Ele não fazia som nenhum, ele disse fazia, não é? Ele bateu o microfone em todas as folhas do *Pantanal*, na orelha do cavalo, enfim. [risos] Mas quem fez a música desse filme... Depois tinha uma narração, ficou bonitinho. Quem fez a música desse filme, como se fosse uma música que se chama *Cururu*, que é uma música do Pantanal, foi eu e o Toquinho, por quê? Quando eu fui no Pantanal... Nós estamos em maio de 1971. Quando eu fui no Pantanal não existia nada, não tinha estrada. O Mato Grosso era Mário Faustino, Mato Grosso Universal, era uma coisa. Eu fui para Cuiabá - eu, o Hermano e o Jorge - levando, cada um de nós, uma pilha desse tamanho assim de rolo de negativo 35;

⁴ Antônio Abujamra

baterias desse tamanho de água com coisa de couro para você pendurar duas aqui e duas aqui. Era desse tamanho uma bateria. E levávamos...Existia um fotógrafo japonês em São Paulo, que chamava [Kato]⁵, ele fez *A Guerra* e eu falei que ia filmar no Mato Grosso, no Pantanal e eu não sabia como carregar a bateria, que só carregava nas fazendas. Ele falou: “Eu vou te dar as caixas que eu tenho aqui”. Ele tinha várias caixas daquelas ampolas que os japoneses quebravam quando ficavam no mar ou no mato, que você quebra uma ampola e sobe uma luz clara. Ela é branca, branca, branca ou amarela ou vermelha. Ele falou: “Eu dou todas”.

A.C. - Sinalizador.

A.S. - Era sinalizador. Elas tinham um tempo (era uma ampola desse tamanho), acho que era um minuto e meio. O chassi... de vinte metros, antigamente, ele não tinha mais do que três e meio ou quatro. Então, meio chassi a gente garantia com luz, depois não sei, quebra outro. E fora as baterias, não é? Então, eu fui para Cuiabá. Pedi, vocês vão lembrar também desse nome, para o Arne Sucksdorff...u

T.B. - Você teve relação com ele?

A.S. - Depende do aspecto. [risos]

T.B. - Contato. Porque teve o famoso curso. [riso]

A.S. - Não, não fiz o curso dele. N fiz o . Ele é bem mais velho.

A.C. - É do Eduardo Escorel.

A.S. - É. Mas eu cheguei em Cuiabá e falei: “Vou na casa do Arne, não quero nem saber”. Aí toquei a companhia, ele estava lá. Ele era um suecão maravilhoso, estava de shorts, descalço. Era casado com uma índia, tinha um indiozinho que chamava Anderson, tinha um ariranha que jogava bola na rede (eu sentei na rede e ela jogava bola para mim). Era uma coisa, era tudo uma maravilha. Aí eu falei: “Eu trouxe esses

⁵ Mais próximo do que foi possível ouvir.

equipamentos...”. Porque ele filmava no Pantanal. O Arne ficava lá. E ele tinha outro filho adulto já, que ficava com ele. Eles ficavam naqueles praticáveis de árvore, a Cruzado Macuco, aquelas coisas, eles ficavam sem falar dias nas árvores. Então, ele tinha tudo que era equipamento. Bodansky ficou lá com ele. Eu fiquei jogando bola com a ariranha, mas o Bodansky ficou lá vendo tudo, arrumando não sei o quê.

A.C. - Saiu do cavalo.

A.S. - Não, isso foi Cuiabá ainda. Aí o Arne disse o seguinte: “Como você vai para...”. Eu ia para uma fazenda do mesmo dono, João Carlos Meireles, o mesmo dono do Ponto de Encontro, onde eu tinha tocado e filmado. Ele ia em uma caçada de onça. Eu falei: “Eu vou com você, não quero nem saber”. “Mas como?”. “Eu vou, eu vou. Eu dou um jeito”. Aí ele falou assim: “Então, eu vou estar em Cuiabá”, ele e o pai dele - na época, o pai dele era desembargador, um negócio assim. Ele falou assim: “Eu vou sair de Poconé na tarde do dia tal. Eu falei: “Eu quero nem saber, na tarde do dia tal eu tenho que estar em Poconé na tarde do dia tal”. Era, assim, como se fosse depois de amanhã. “Eu tenho que estar em Poconé com todo equipamento, o Hermano e o Bodansky e vamos lá”. Aí o Arne falou assim: “Vou chamar o índio Bororo, vou chamar o Inácio”. Aí vem um índio de calção, isso em Cuiabá. Aí o índio falou: “Não tem problema, está bom”. “Então vamos”. “Então vem pegar aqui”. No dia seguinte, de manhã cedo, o índio de calção, **descaleo** pegamos e fomos para um campo de pouso que tinha em Cuiabá, que não era aeroporto, era um avião de lona, um teco-teco. O índio entrou e falou: “Pode subir”. Nós entramos no teco-teco com o equipamento. Não tinha banco, nós sentamos no chão do avião e fomos para Poconé. Em Poconé ainda tinha que arrumar os cachorros. O João Carlos falou assim: “Nós temos os nossos cachorros. Vocês têm que arrumar os seus”. Eu falei: “Como vou arrumar cachorro?”. “Não, o Bororo arranja. Nós vamos indo agora. Tchau”. Eu falei: “Para onde eles vão?”. Fazenda Malhada, eu só sabia isso. Aí, apareceu um homem, que era o nosso mateiro, chamado Estelito. Ele está no cartaz do filme. Estelito sabia tudo de mato, *tudo, tudo de mato*: vai chover ou não vai chover; a onça passou, ela comeu isso ou aquilo; o guati não sei o quê, o cocô dele está mole, então ele está com diarreia, ele não cai aparecer não adianta hoje; a água não vai chegar. Ele sabia tudo, tudo, tudo. Apareceu o Estelito com treze cachorros. Ele era o nosso mateiro, porque, se a gente fosse com o João

Carlos e o doutor Renato, a gente ia atrapalhar a caçada deles. Eu falei: “Então eu vou filmar a caçada de algum jeito. Agora vamos que vamos”. Aí nós fomos com o índio Bororo de calção e descalço... O aviãozinho com o Bororo, o Estelito, o Bodansky, o Hermano, eu e treze cachorros. [riso] Era uma maravilha. E ainda mais, lá em Poconé, a gente teve que comprar - e compramos de tarde, em uma casa lá - rede, mosquiteiro e mais uma coisa que agora não me lembro se era sal grosso **para npara embro são me lembro**. E fomos embora e foi uma maravilha. A única coisa triste, tristíssima, horrenda foi que mataram a onça de fato. Mas eu filmei só... Agora é a hora do Bodansky, eu falei: “Vai Bodansky”. A gente lá em um mato terrível, todo agachado. Um mato fechado, um calor do inferno, o Hermano batendo com aquele microfone em tudo que era árvore, o barulho. Ali era o seguinte: ou desce do cavalo ou vai perder tudo. Eu desci do cavalo, mas a gente ia... O Bodansky: “Não desço do cavalo, não vou descer”. **Eu falei: “Então tá bom, então não desce**. Então vamos que vamos”. Fizemos o que deu. Deu para ver a onça acuada, mas graças à Deus eu não vi matar a onça.

A.C. - E não voltaram mais lá?

A.S. - Voltei. Aí a câmera quebrou, claro. “Vamos lá, vamos lá”. Pegamos um avião e fomos lá. Ele estava em pleno vigor. Imagina a dificuldade. Ele me ajudou a levar o material para São Paulo para entregar no laboratório, uma parte do material. Ele entregava para um amigo dele, que era piloto da Varig, que ia para Campo Grande - não ia para Cuiabá, Cuiabá não tinha voo -, entregava as latas dele. O cara entregava em Congonhas para um outro cara, que entrava para SAS, *Swedish Air Service*, enfim, que ia revelar na Suécia. Imagina a logística que a gente gerava e a operacionalidade. Era tudo gerado, criado com a mão “Amarra aqui que vai dar certo, amarra ali”; “Quebra aquele negócio, *quebra, quebra*”. Por isso que o Cururu não tinha mais som - tinha imagem, mas não tinha som. [riso] A imagem era assim, se vê de noite no filme: um monte de gente cantando e andando para lá, de repente eles vão para cá. [riso] Sabe? Porque ficava todo mundo escondido. A luz está acabando: “Aqui acabou”. Então, eles continuavam. Era uma roda, mas parecia que eles só andavam porque alguém jogava alguma coisa para eles correrem. Enfim, eu adorei. Eu não lembro mais... eu não sei o que tinha de bom ou de ruim, mas eu acho o filme uma graça. Aliás, eu tenho esse defeito, eu acho as coisas que eu faço uma graça.

A.C. o Legal.

A.S. l É um defeito.

A.C. efN.C. defeito nenhum.

T.B. - Eu não vi, Ana Carolina, esses curtas-metragens dessa década aí.

A.S. - Eu tenho impressão que hoje... É evidente, porque hoje deve ser uma coisa pré-histórica, não?

A.C. - Histórica, tira o pré.

A.S. - Não, porque era difícilimo. Eu estava fazendo em 35 milímetros.

T.B. - E como eles eram? Era mais uma coisa de observação, tem uma voz em off?

A.S. - Tem um narrador, tem música, tem entrevista, sabe? É um documentário. Ele é meio cotó no final. Ele perde um pouco. Ele é meio cotó no final.

T.B. - Eu queria que você falasse um pouquinho de como era a sua convivência ali nesse meio, porque você está ali no lado de todo mundo do Cinema Novo, Cinema Marginal.

A.S. - Foi muito bom. Era um livre trânsito. Eu acho que a comunidade cinematográfica, acho não, era muito menor. A gente se conhecia pelo nome. A gente se conhecia porque ia na casa um do outro. A gente se conhecia porque trabalhava um com o outro. Era um vai e vem fantástico, era um vai e vem onde tínhamos um projeto comum que era fazer disto uma nação.

A.C. - E também uma parceria.

A.S. - A parceria ia gerando a ideia de nação; o que falar, como fazer, com quem falar.

Quer cortar? [riso]

[FINAL DO ARQUIVO I]

A.S. – Mesmo que não fosse uma coisa de idade, claro, tinha várias faixas etárias.. Nelson é mais velho do que eu. Tinha um lado... Todo mundo era solteiro, mas também tinha todos os casados. Convivia-se muito bem. O cinema era uma comunidade. Era um... Existiu, agora eu não sei, agora eu não sei. Mas existia uma troca de informação, troca de ideias e principalmente uma utopia maravilhosa de que a gente ia realizar, juntos, uma... Ia colaborar para isso aqui ser muito, muito melhor.

T.B. – E você se sentia pertencente a algum movimento? A essa ideia de Cinema Novo ou Cinema Marginal?

A.S. – Não, eu não era... Eu fui filhote do Cinema Novo. Os cardeais do Cinema Novo: Cacá, Glauber, Jabor, o Nelson me deu muita bola, o Joaquim também me deu muita bola. O Joaquim me deu o negativo do *Pantanal*. O Joaquim me deu uma parte do negativo. Mas eu tinha consciência. Primeiro, eu era paulista. Eu era *a* paulista. E cinema era coisa de homem, não é? E pela faixa etária e pela condição feminina, era suficiente para falar: “querida, fica aí!”. Foi tudo muito bem. Eu me diverti muito, porque... eu vinha dessas duas vivências rigorosas – o colégio e a família galega – eu era muito quieta, muito travada e muito tímida, de fato. Então, qualquer expressão um pouco maior e qualquer conagraçamento, para mim era uma festa de São João já. Foi uma festa, eu achei. Foi também, um Brasil que revelou-se para mim. Eu fiquei dezessete anos dentro de um colégio alemão. O carnaval para mim dançava *caballito*, porque é a dança que se dança na Bolívia. Os alemães conheciam *caba*... Eu me vestia de camponesa alemã. De repente eu venho para o Rio de Janeiro e saio na banda de Ipanema. Quer dizer, era uma loucura, todo mundo de biquini. Isso para mim era, assim, primórdios da liberdade, entendeu?

A.C. – Entendo. Fala um pouquinho desse filme para a gente deixar registrado o seu contato com o Nelson.

A.S. – O filme do Nelson, eu fui chegar nesse filme depois do *Mar de Rosas*, viu.

T.B. – Ah é? Aqui está como se fosse bem antes.

A.S. – Não, ele é um documentário. Ele está na categoria documentário, mas depois que eu fiz o *Mar de Rosas*. Tem um branco na minha vida entre o *Mar de Rosas*... Existia a Embrafilme ainda e é o seguinte, eu acabei o *Mar de Rosas*, foi um sucesso. Agora eu só vou dar uma entrada aqui em uma coisa: quando eu chego no *Mar de Rosas*, é a terceira mudança de rota. Eu percebo com clareza, que eu não queria mais saber de documentário. Eu já tinha sido presa em 1971, eu já tinha conhecido todas as questões sócio-econômicas, capitalistas e repressivas etc., etc., etc. E eu falei: “Isso aqui eu não quero, não me interessa mais”. Meu lado espanhol falou: “Chega, vamos criar!”. Eu comecei a achar chato essa história de documentário, eu comecei a achar a turma de documentário chata, já era uma virada, era a virada de rota mesmo. E aí, quando eu acabei o *Mar de Rosas*, porque o *Mar de Rosas* me deu muito pavor, mas me deu uma imensa satisfação, deu um branco, deu uma parada, um hiato assim. Aliás, antes do *Mar de Rosas*, nesses hiatos, o Cacá me deu *A Fundação de Brasília* para fazer.

T.B. – O *Mar de Rosas* é de 1978, é isso?

A.S. – É que eu estou só entrando e pegando isso aqui como parâmetro. Este foi logo depois do *Mar de Rosas*. Quando eu falo “logo depois” eu não sei mais dizer quando, mas foi depois.

A.C. – Sim, década de 1970.

A.S. – O filme que o Cacá passou para mim, que era feito na Líder Vídeo, com o Artur da Távola, com narração do Kubitschek, contando da construção de Brasília, que era todo feito em 35, filmado pelo Bernardo Saião e sua trupe, que foi parar na mão da Cacá. Depois o Cacá me chamou e eu fiz toda a organização do material, as entrevistas. Eu fiz as entrevistas, fui eu que fiz as entrevistas com o Juscelino. Me lembro das meias dele, ele usava meias de seda cor de café [riso], compridas, e tinha aquela liga em cima. Sabe aquela liga de homem, na barriga da perna? Eu lembro. Eu ficava olhando para as ligas.

A.S. – Mas ele levantava as calças?

A.S. – Não, ele sentava de perna cruzada. Quando fazia isso, eu via aqui aquela “liguinha”. [risos] Então, aí eu fiz para o Cacá esse treco da construção de Brasília.

T.B. – Você fez umas entrevistas, foi isso?

A.S. – Fiz umas entrevistas e organizei o material. Tinha uma outra coisa que eu tinha feito em São Paulo, antes de eu largar São Paulo. Eu tinha feito para o irmão⁶ do Boni, que tinha uma produtora que se chamava Blimp. Eu fiz a chegada dos Baianos de Londres, com o show do Anhembi⁷, quando o Chico vai cantar *Cálice* e eles cortam o microfone: fui eu que filmei e fui eu que montei. É porque eu esqueço, porque essas coisas, eram as coisas que eu trabalhava. Não assinei esse filme, não assinei esse filme, mas a estiva eu fiz.

T.B. – Eu me lembrei de um material do León, que eu assisti quando eu trabalhava com o Escorel, que ele filma os Baianos e... Eu acho que eles estão voltando também. É um material maravilhoso que está...

A.S. – No Anhembi?

T.B. – Não. Deles no aeroporto, chegando.

A.S. – Salvador ou São Paulo?

T.B. – São Paulo. Era um material que [INAUDÍVEL].

A.S. – Não, o que eu fiz não é a chegada. É a volta para o palco. Quer dizer, é a volta.

T.B. – Não é a chegada do exílio exatamente.

A.S. – Não, é a volta do exílio no show, o show da volta. León, fui tão amiga do León. Nossa! Enfim...

T.B. – A gente tem...

A.S. – O Nelson. Nessa altura do campeonato, eu não me lembro exatamente porque, mas umas coisas da Embrafilme aí. Porque eu encontrei a Martha Alencar e a Eurica. Não, Eurica não, Tizuka. E a Tizuka falou assim: “Eu não quero fazer o negócio que o Nelson quer que eu faça, o filme do Nelson, eu não quero fazer”. Eu falei: “Eu faço”. Eu fiz o filme do Nelson, com um material deslumbrante que era uma entrevista enorme do Pompeu de Souza, do Diário Carioca, contando os primórdios da vida de *copydesk* do Nelson no Diário Carioca, quando ele veio morar no Rio de Janeiro, já casado. Ele não tinha do que sobreviver, ele foi ser *coypdesk* do jornal e eu pego o Nelson d aí. Aí ele vai.... Aí tem o emplastramento do Diário Carioca. O Nelson vai morar em Niterói e cria coragem, faz o *Rio 40º*, que é apreendido pela censura. Quem tira o filme da

⁶ A entrevistada se refere a Carlos Augusto Oliveira, cineasta e produtor de televisão, mais conhecido como Guga Oliveira. Irmão do diretor geral da TV Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni.

⁷ A entrevistada se refere ao festival de música *Phono 73* que ocorreu entre os dias 10 e 13 de maio de 1973 no Centro de Convenções do Anhembi, em São Paulo.

censura é o Pompeu de Souza. Esse filme do Nelson eu fiz inteirinho, contextualizei o filme todo, coloquei o material do Rio de Janeiro, do Cassino da Urca. É um material lindo. Eu adoro, adoro esse filme, ele chama: *Nelson Pereira dos Santos Saúda o Povo e Pede Passagem*. Tem uma... Era carnaval. Eu fiz um carnaval de manhã na Rio Branco, com o bloco... Um carnavalzinho com o bloco do *Nelson, pede passagem...* e não sei o quê, não sei o quê. Colorido, agora que eu lembro. O filme era branco e preto e o bloco era colorido.

T.B. – E ele foi um filme feito junto com os alunos da UFF?

A.S. – Uma parte. Não me lembro. Eu já sei o que eles fizeram, eu me lembrei. Nós fizemos uma... Não, esse é outro filme.

A.C. – É porque esse é lançado pela TVE...

A.S. – Não, esse é da Embrafilme. Eu não sei como foi lançado. Passou na TVE, aliás. Esse filme está desmontado inclusive, lá no CTAv⁸. Sabe por quê? Todo mundo vai lá e pega um pedaço. Ele é o *Getúlio*. O *Getúlio* também está desmontado no CTAv.

T.B. – Isso que a gente... Eu queria até falar do *Getúlio*, porque...

A.S. – Mas é que...

T.B. – Então termina, me desculpe. Eu te confundi. Eu acho que eu coloquei...

A.S. – Eu acho que o que tinha os alunos do não-sei-o-quê da UFF foi o *Anatomia do Espectador*.

T.B. – O que que é esse filme? Esse nome é incrível. [risos]

A.S. – Eu acabei esse filme do Nelson, estava tentando começar a dar um jeito de fazer o *Das Tripas Coração*. E fiquei analisando. Todo mundo falava assim: “Vocês tem de, primeiro, antes de fazer um filme, vocês tem que pensar primeiro para quem vocês vão fazer, que público?”. Eu falei: “Está bom. Então eu vou estudar o público”. Aí eu resolvi fazer *Anatomia do Espectador*. Mas eu resolvi fazer um... Imagina, eu não me lembro mais. Ele deve ter uns 40 minutos. É um filme de arquivo.

T.B. – É meio Guy Debórd assim?

A.S. – Hã?

T.B. – É um pouco Guy Debórd? Tem aquele filme do Guy Debórd, que ele...

A.S. – Esse eu não sei o que é.

T.B. – Não? É um francês que tem um filme...

A.C. – Que ano é isso?

⁸ Centro Técnico Audiovisual.

T.B. - Ele é teórico, que faz a *Sociedade do Espetáculo*.

A.S. - Não, pois é, quando entra essa coisa teórica, eu escracho. É o seguinte: se passa em um cinema, onde uma jovem está vendo um filme com os espectadores, e em vez dela ver o filme que ela está vendo, ela começa a ver vários outros. E cada filme que ela vê, ela sente as emoções do filme que ela está vendo e que ela não está vendo, que ela está pensando, nos outros. Só que eu fiz só com filme brasileiro. *Carnaval no Fogo*... Agora não me lembro de nenhum: *Carnaval no Fogo*, *Mazzaropi*. Então é assim: ela está vendo *Carnaval no Fogo*, chove... “Tomara que chova, três dias sem parar”, chove, no lugar que ela está, chove. Só que é tudo ao vivo, porque não tinha efeito nenhum. Tinha um fundo preto, a gente atrás com o balde. Enfim, tudo o que tinha no filme, tinha para ela também. É com as emoções dos filmes que ela imaginava, porque o filme que estava passando, que agora não me lembro, eu acho que era um *Mazzaroppi* só. Claro, que ficava no meio. De vez em quando ela saía dos delírios e pegava o filme que estava passando e depois ela entrava de novo em uma coisa qualquer. Que tinha os filmes da Cinédia. Eu pedi todas as coisas da... Alice e fui enxertando. Era um filme de arquivo só. Eu acho que aí tinha ajuda dos meninos da UFF, para a produção: “Produz o balde, produz a água, fica segurando, vai lá pegar o filme”. Aquelas coisas. Era produção.

T.B. - Nessa altura você já estava morando no Rio? Você saiu de São Paulo e...

A.S. - Eu chego no Rio em maio de 1974.

T.B. - E aí depois tem o *Getúlio*, não é?

A.C. - Antes, naquela sequência dos curtas, pegando ali *Ascender*, em 1970, *Guerra do Paraguai* também, *Pantanal*. E depois tem outros três aqui no nosso roteiro que é *Três Desenhos*, *Salada Paulista*, e *Anatomia do Espectador* que foi o que você acabou de falar, mas...

A.S. - *Três Desenhos* foi um filme feito com um professor que eu adorava, da faculdade de arquitetura, chamado Flávio Mota. Ele era um professor que fazia... Ele dava... A cadeira que o Flávio dava era... “O esforço da arquitetura no meio ambiente”. Hoje, se a gente fosse pensar nisso, não existia nem essa formulação. Ele falava do trânsito, ele falava do consumo. E ele desenhou para mim, quando ele estava conversando comigo sobre essas coisas, ele foi fazendo um desenhinho de um homenzinho assim, dentro de um carrinho. E eu falei: “Vamos fazer animação?”. E ele falou: “Mas eu não sei fazer animação”. Eu falei: “Eu também não sei, mas eu tenho que aprender, porque é uma

coisa que a gente...”. E existia um rapaz em São Paulo, que era o único que eu conhecia, que chama-se... Walberci, com W, Walberci. Ele tinha produtorazinha e fazia animação. Ele faz até hoje. Ele teve sucesso na vida dele, eu só não lembro do sobrenome dele. Mas eu posso perfeitamente saber como é o nome da produtora, porque agora a produtora dele é uma produtora forte. Ele ficou até cego de um olho de tanto ficar desenhando. Aí eu falei: “Walberci”. Ele falou: “Pelo amor de Deus, eu não...”, porque animação era feita com acetato, era folha a folha. E um filme de animação era caríssimo, demora. Eu me lembro que eu chorava com esse filme, porque eu não conseguia acabar. E era assim: o homem entra no carrinho, depois o homem não consegue sair do carrinho, então o carrinho vira o corpo do homem. São desenhos e mais desenhos. São três desenhos desse assunto. Eu não me lembro, acho que são uns 12 ou 15 minutos. São três desenhos desse daí. Eu quase matei o Walberci e ele quase me matou de ódio. E era dia e noite, porque eu só fazia nas horas que os desenhistas dele podiam fazer. Eu chorava, eu me lembro que eu chorava muito. Ao mesmo tempo eu fazia todo o sincronismo de ruídos, a trilha, e como o homem era muito chato, se fosse homem, a gente não fosse falar. Então, tem todos os ruídos: o ruído da cidade, ele falando cada vez mais alto com as árvores e as árvores ficando cada vez menores. Conceitos, e mais conceitos, e mais conceitos. Foi uma das razões por que me arrasou esse desenho.

A.C. – Mas, ao mesmo tempo é uma coisa atualíssima, não pelos temas, mas pela mistura de ficção com documentário, a animação.

T.B. – Pela forma.

A.S. – E os temas também. A cidade crescendo, o colapso da cidade. O colapso da cidade, era isso. **E o outro é *Anatomia*.**

A.C. e T.B. – Não, é *Salada Paulista*.

A.S. – *Salada Paulista* é esse que eu acabei de falar, que é o seguinte: a Blimp, que é o irmão do Boni, queria porque queria, ele é publicitário, fazer um longa. Então ele chamou cinco diretores: Roberto Santos, Maurício Capovila, - agora vai saber, como vou me lembrar? -, Roberto Santos, Maurício Capovila, João Callegaro e falta um porque eu sou a sexta. Mas eu sou a sexta, porque eu sou chata, porque eu peguei o bonde andando. Eu estava trabalhando nessa produtora e falei: “Eu faço. Eu faço. Eu sei. Eu faço. Eu Faço.”. Era o show dos Baianos no Anhembi, quando surge o *Cálice*. E eu fiz uma coisa incrível, que não existia. Eu fiz passar... A apresentação do filme é sair

do desenho e entrar na imagem. Que agora é computação. Nós fizemos de novo, desenho por desenho, a cara do Gil, a cara do... Meses. Eu tinha acabado de sair daquela encrenca e eu falava: “Não quero mais, não quero mais!”. Mas é tudo assim: a necessidade é a mãe de todas as virtudes. Fiz esse e depois o Guga sumiu com o filme. O filme ficou sumido anos e anos. Ele só me pagou um salário porque eu trabalhava com ele. O filme ficou sumido muitos anos. **Eu não tenho esse filme, esse filme não está em lugar nenhum. Quem tem esse filme é a TV Globo.**

T.B. – Tem, tem no [INAUDÍVEL].

A.S. – Por quê? Porque o Midani... Você viu? Agora teve uma coisa do Midani na TV Globo.

A.S. – Enfim, eu não tenho esse filme, quem tem esse filme é a TV Globo, meu nome não apareceu em lugar nenhum. Mas pode ser que esteja lá, não sei.

T.B. – Isso é uma coisa que sempre me impressiona, é um tema que me interessa: como os filmes brasileiros vão sumindo.

A.S. – Vão sumindo, mas não é só filme, tudo some aqui. Você joga tudo fora e faz de novo. Eu acho uma pequena tragédia.

T.B. - É difícil. Está pensado bem o som Nina? E aí, a gente vai entrar no *Getúlio*, mas tem um detalhe: no ano que você faz o *Getúlio*...

A.S. – 1974.

T.B. – Você abre a Cristal Cinematográfica como Jorge Durão?

A.S. – **Não, não.** O *Getúlio*, eu vim para cá em maio e foi a mesma coisa. Falei para o Ney Sroulevich⁹: “Eu faço, eu faço, eu faço. Eu conheço aquilo tudo. Eu sei, eu sei”. Eu fui para São Paulo de novo porque eu conhecia esse material, porque eu trabalhei na Cinemateca em São Paulo. Eu sabia onde estava, onde estava o quê. Só que o que eu sabia onde estava era nitrato. Então eu escolhi tudo por ano. Eu comecei o arquivo em 1922. Vai de 1922, 1924; 1930, 1932, 19435, 1937; 1940, 1942, a guerra, até a ida do Getúlio de volta para São Borja. Peguei todo esse material e deixei o material da volta: 1950-1951, eleito, para pegar depois. Porque eu precisava escolher o material. Aí o Ney Sroulevich, na avenida Jardim Botânico, ele tinha um projetor trinta e cinco lá no fundo da garagem. Nós falamos: “Se puser no projetor, é nitrato, vai pegar fogo, vai entrar em combustão”. E ele: “Não, não têm, não têm, não...”. Aí o projecionista que nós contratamos... A gente ia de tarde com baldes d’água do lado do projetor. “Então

⁹ Importante cineasta, produtor e jornalista gaúcho.

vamos, começa”. “Joga água!”. Jogava água em cima do projetor com tudo, com o chassi, com o filme, tudo, com tudo. “Continua. Joga água. Continua”. E eu tinha uma assistente que era a Gláucia Camargos. “Gláucia: rolo tal, número tal. Porquê? Não tem chassi. Não tem claquete. Então é rolo trinta e seis barra trinta oito, na metade, um pouco antes da metade”. Era assim, à galega. Água no projetor e a porta aberta para sair o cheiro do acetato, porque aquilo vai dando um treco. Isso foi nos primeiros quarenta dias.

T.B. – Vocês projetavam para filmar?

A.S. – Não, para escolher e poder tirar do... copiar em acetato, não em nitrato. Eu doeie isso tudo para a Cinemateca depois. Aí devolve, só que a segunda parte não dava mais para fazer isso porque o projetor já tinha ido para o belélê. Então o senhor Rodrigues, da Líder, na Abade Ramos, ele falou: “Eu te ajudo. Vamos fazer esse resto de material, dessa mesma maneira, com o projetor da Líder”. Então a gente enxovalhou o projetor da Líder também. E ele fez pior, porque depois ele tinha que tirar, colocar na moviola o nitrato, tirar da moviola o nitrato, copiar o nitrato no acetato. E ele fez em nome da utopia de um país que guarda *suas coisas, que sabe o que tem, que sabe o quer, sabe?* Ele fez isso. Ele está no filme, está no letreiro. Foi maravilhoso.

A.C. – Nos agradecimentos.

A.S. – É, maravilhoso.

T.B. – Que loucura.

A.S. – Não é uma loucura?

A.C. – Mas além de você conhecer esse material, a figura do Getúlio...

A.S. – Não, aí então, no meio dessa maluquice, eu comecei a ver material. E tinha que ter a parte teórica disso tudo. Leituras. E eu me lembro muito bem, quando eu estava no primário foi a morte do Getúlio. Eu me lembro que a gente cantou parabéns, em alemão. Eu não sei porquê. Porque entrou um professor na classe e falou: “O presidente se suicidou”. E todo mundo cantou *Parabéns Para Você*, mas em alemão. Eu me lembro disso nitidamente, eu cantei também. Cheguei em casa, meu pai tinha ido para Belo Horizonte, dia 12 de agosto de 1954, para a inauguração... Para Belo Horizonte não, para Volta Redonda, para a inauguração da Mannesmann¹⁰, não? Do que é que é que era? Da Petrobrás? Não, Belo Horizonte.

A.C. – CSN não?

¹⁰ Conglomerado alemão que atua no setor da siderurgia.

A.S. – CSN, Companhia Siderúrgica Nacional.

A.C. – E com a Kauffman?

A.S. – Não, era com a Mannesmann.

A.C. – Mannesman.

A.S. – Era isso. Era a inauguração da Companhia Siderúrgica Nacional em Belo Horizonte.

A.C. – Em Volta Redonda.

A.S. – Volta Redonda ou Belo Horizonte, agora eu misturei um pouco as coisas. No dia 12. E quando eu cheguei em casa no dia 24, na hora do almoço, meu pai falou assim: “Mas eu tirei... Eu estou na foto com ele”. Aí eu falei: “Eu vou achar esse filme, eu vou achar esse negócio”. Aí já estava na Líder, para ver. Nesses milhares de filmes que eu vi, eu comecei a ver uma coisa que... Porque depois eu fui para a Faculdade de Medicina e uma das coisas que eu mais gostava de ver na Faculdade de Medicina era a Mac Med¹¹. A Mac Med era o Mackenzie e a Medicina. Estou lá e eu vejo o pai do meu primeiro namorado, de calção jogando basquete na Mac Med. Ele era estudante do primeiro ano de Medicina. Sabe essas coisas que começa a ver seu país mesmo, seu país chegando em você? Os homens que fazem esse país surgir e ser, e gente tão legal, gente tão interessante, gente tão inteligente, gente com tanta capacidade de transmissão de conhecimento. Estava ele lá jogando basquete. Isso foi me dando uma vontade de realmente de fazer o *Getúlio*. Eu falei: “Eu vou fazer de qualquer jeito”. Eu não dormia. Eu fiz muito rapidamente o filme. Aí eu fui lá na Líder... Labocine, não era Labocine, era Líder. Falei: “Eu vou ter que vir”. Começa a inauguração, os últimos dias do Getúlio, a inauguração da Companhia Siderúrgica Nacional e da Mannesman e eu vejo meu pai no palanque. Aí eu falei: “Agora eu não largo esse filme, mas nem por nada”. Enfim, fiz o filme... lancei o filme no Caruso. Não recebi um tostão para fazer esse filme. Lancei o filme no Caruso. Na minha frente tinha o Hélio Silva e atrás de mim, na projeção, estava a Alzirinha, que era... Eu fui muito na casa dela, eu fazia sessões de tarde inteira lá. Estava a Alzirinha, estava o Hélio Silva, estava o Fernando Henrique, estava o Paulo Singer. Tinha umas cabeças coroadas que eu agora não me lembro mais. Mário Henrique Simonsen. E eu falei: “Gente, onde eu fui me meter? Eu não sou uma pessoa teórica”. Foi aí também que eu falei: “Eu não vou mais me meter a fazer documentário”. Eu canto nesse filme e eu toco surdo nesse filme. E a música desse

¹¹ Mais próximo do que foi possível ouvir.

filme é do Macalé. A música “o Presidente Getúlio Vargas morreu suicidado”, nós que fizemos a música. Macalé a letra, e eu e o Macalé. E eu falei: “Eu preciso parar com essa vivência”.

T.B. – Porque o filme, ele tem despojamento, apesar do tema, ele tem.

A.S. – Não, ele é completamente emocionado. Ele não está se protegendo. Ele é de peito aberto. Ele é completamente de peito aberto. Ele não é um documentário empinado, de jeito nenhum.

A.C. – Chapa branca.

A.S. – Não, eu não tenho nada de chapa branca, nada.

A.C. – Mas a pesquisa é maravilhosa, o acervo.

T.B. – Narração do Peréio, que eu achei sensacional.

A.S. – Narração do Peréio, cujo pai foi tenente. Tenente, foi do... Quando o Peréio? A gente chorou pra caramba. Quando eu chamei o Peréio, nós fomos gravar na Som Mil, e ele era um esculhambado, ele é um esculhambado. Apaga a luz, eu dei a carta para ele e eu comecei a ver que o Peréio começou a ficar emocionado, muito emocionado. Ele falou: “Posso parar um pouquinho?” Eu falei: “O que foi?” E ele falou assim: “Meu pai foi tenente”. E aí veio o pai do Peréio e entra na história, e entra mesmo, ele ficou emocionadíssimo, porque ele teve um grande pai também. Demorou para ele voltar para o.... E a carta, você pode ouvir o *Getúlio* e você vai ver que no final da carta ele está embargado. É bem legal.

T.B. – E foi difícil a recepção dessas cabeças?

A.S. – Não, não. Das cabeças coroadas deve ter sido. Todo mundo espera um documentário que revele, que solucione as suas dificuldades, que vá até o fim do estreito de Bering para descobrir como é que as focas cruzam, entendeu? Eu não faço isso. Eu só faço, depois desse filme, eu só faço o que me emociona e pronto. Já está bom.

A.C. – E nesse momento, quer dizer, nós aqui temos, o primeiro arquivo que o CPDOC recebeu foi o arquivo do Getúlio, via Alzirinha. Você ainda pegou o arquivo na casa dela.

A.S. – Alíás, eu peguei o arquivo na casa dela e eu almocei com a Celina pouco tempo depois, quando ela tomou a decisão de trazer para cá.

A.C. – Então você pegou o arquivo ainda privado, que hoje em dia...

Transcrição

A.S. – Não, em casa. Livros, cartas, discos. Lavei disco de discurso, tinha tudo pendurado no meu banheiro, disco desse tamanho. Aqueles discos...

A.C. – LP, é em acetato.

A.S. – Acetato, enorme.

T.B. – Que incrível. Realmente deve ter sido uma experiência.

A.S. – E eu que não era getulista, quando acabei o filme estava getulando.

A.C. – Claro, você pode até...

A.S. – Os discursos dele, da segunda parte são extraordinários, extraordinários. Não posso nem lembrar.

T.B. – Bom, e aí você entra então no universo da ficção, não é?

A.S. – Que não interessa para a Fundação Getúlio Vargas, certo?

A.C. – Mas para a história de vida sim. [riso]

T.B. – A gente pode ser mais rápida. Acho que interessa um pouco também, no sentido, talvez menos já... Você quer dar uma parada?

A.S. – Não, eu quero acabar. Não, tudo bem.

T.B. – Você fala. Acho que tem uma coisa de entender como era... Você não precisa falar de filme a filme, mas produzir ficção nesse momento no Brasil...

A.S. – Ah bom, se a gente for começar de traz para diante... [riso] Neste momento no Brasil, eu, sem ser a TV Globo, que é a nossa maravilhosa produtora. Ela gera, ela produz, ela emite e ela distribui; sem ser esse show de categoria, o Brasil não tem mais nada, nem mais ninguém. As outras televisões não são concorrentes. Absolutamente. Ninguém produz nada. É uma cozinha, uma cozinha, uma cozinha. A TV Globo é uma cozinha eficaz dela mesma e o cinema, que é distribuído, é fundamentalmente dela. O cinema... que cria, o cinema que confirma e reafirma uma linguagem; o cinema que não é *mainstream*, no Brasil está difícil. Enfim...

T.B. – E nos anos 1990, quando a Embrafilme... Porque quando você faz a trilogia antes do fechamento da Embrafilme. Você faz ela nos anos 1980.

A.S. – 1980, *Amélia* ainda teve um...

T.B. – *Sonho de Valsa* é 1987.

A.S. – É, *Amélia* já não tinha mais, porque em 1992... Eu fiz em 1998. É, só até o *Sonho de Valsa*. A trilogia foi a Embrafilme. Mas é interessante porque foi a Embrafilme... Como a Embrafilme não era o que as pessoas diziam que era. Se houve desvio de rota lá foi exatamente por falta de querer manter uma coisa que poderia ter sido boa. Então,

como tudo, você descarta e começa de novo. Na época que eu fiz os filmes da Embrafilme foi a época que eu mais tinha parcerias. Porque eu tinha um *start* da Embrafilme do ponto de vista financeiro. Depois eu tinha distribuidor, depois eu tinha investidor de produtora, depois eu tinha dinheiro de empresa privada. Eu sempre trabalhei em todos os filmes da trilogia com três ou quatro fontes, que não era muito dinheiro, mas diversificava, garantia a distribuição, abria um leque para uma produtora sem ser a minha e eram quatro fontes. No *Das tripas* eu tinha até mais: eu tinha dois investidores fechados; uma distribuidora; outra produtora, que era a do Ramalho, entendeu? A malha do setor ela estava mais azeitada. Porque depois foi ficando um percurso solitário, quando começou edital para cá, edital para lá. Quando começou a Ancine então... Agora virou uma coisa. Tem *pitching*, tem edital, tem *pitching*. Eu não sei como vai ser, não tenho a menor ideia.

T.B. – E você mantém a Cristal desde que a gente acabou...

A.S. – Eu fiz a Cristal junto com o Murilo Salles e o Durán, para fazer o *Das tripas*. Mas o Murilo tinha, naquele momento, o filme do Bruno para fazer, que eu não me lembro agora que filme era. Ele ia fazer o filme do Bruno, não me lembro que filme era. 1980. Era como se ele fosse fazer em maio e eu estava começando a ter condições de filmar à partir de junho e julho, uma coisa assim. Aí ele falou só ia fazer depois que... Então a gente desmanchou a sociedade e eu consegui – interessante, eu fiz sozinha – fazer com a minha produtora, a produtora do Ramalho (que é meu amigo), o Aníbal Massaini - de distribuidora, o Cinedistri - mais duas produtoras com equipamento. Então, eu consegui. Eu abri a Cristal em 1980. Quem fez a minha... Fui eu, quer dizer, a produtora que eu tinha chamava Ária Produções Cinematográficas. A Ária fez o *Mar de Rosas*, ele é da Ária. A Ária era minha mesma, depois eu deixei a Ária, até ela morrer, mas em 1980 já tinha a Cristal.

T.B. – E na época – essa é sempre uma curiosidade que eu tenho – como é que foi sobreviver à era Collor?

A.S. – Eu me lembro com alguma dificuldade.

A.C. – Para preservar a sanidade mental.

A.S. – Para preservar o equilíbrio eu tenho dificuldade de lembrar. Aliás é o único jeito de se proteger. Eu lembro que eu não acreditava. E depois eu lembro que nego falava: “Não é verdade”. Depois dá um pulo e eu lembro que não existia mais. E sei porque eu produzi o *Amélia*.... *O Hiato* de 1991... Collor é 1991, não é? Meu pai morre em 1991,

baratinei legal. Trabalhei com Rodolfo Sánchez, que fez o *Amélia* e fez o *Sonho de Valsa*. Trabalhei em algumas coisas com o Rodolfo em São Paulo. Eu fiquei em São Paulo. Tem uma nuvem na minha cabeça, porque eu tenho a impressão de que eu fui em todas as festas, em todos os jantares, em todas as vernissages que a cidade poderia ter. Eu fui em todas. Parecia que eu era uma *badaladona*. Eu só pensava em levantar dinheiro. Em 1994 surge a lei Rouanet, que demorei um pouquinho também para entender. Aí demorei mais quatro anos... O primeiro dinheiro que eu consegui foi num edital de seleção da Petrobrás, em 1997. Estou falando já do *Amélia*. Abril de 1997. Olha o tempo que se gasta correndo atrás do queijo. Abril de 1997, eu fui filmar em maio de 1998, ou seja, um ano depois. Com condições de produção razoavelmente boas, inclusive, boas ao ponto de eu poder... Porque como tinha encerrado tudo, todos os estúdios estavam sucateados. Eu acabei o filme nos Estados Unidos, em uma produção independente. Eu acabei o filme em Nova York sozinha. O segundo corte, edição de som, trilha, correção de luz e cópia final foi tudo nos Estados Unidos. Sozinha, com dinheiro, com dinheirinho, pagando tudo. Só que depois disso, quando a gente pensa que estava ruim, veio ainda o mais pior, porque aí não se conseguia nada mesmo. Porque aí entra um dado novo, que era a questão ideológica e partidária junto da questão criativa, que é insuportável. É injusto, é insuportável, é um passo para trás, enfim.

T.B. – Isso já na era Lula?

A.S. – É, porque eu saio do *Amélia* em 2001 quase, ainda consegui fazer o *Gregório de Matos*. E a partir daí noções partidárias norteiam tudo. Aí sim, demos um passo bem lá para trás. Eu acho isso muito triste. Não acho que seja o local e a hora de entrar nesse assunto. Porque é história de vida, não é? Não é história do Brasil.

A.C. – Não, nada é separado.

A.S. – Se fosse história do Brasil sem a minha vida...

T.B. – Está ótimo.

A.C. – Mas o *Gregório* é 2013 e depois tem outro que estréia em 2014: *A Primeira Missa*.

A.S. – Já fiz, já acabou, já foi, já estreiou.

A.C. – Então, estreou em 2014 e você não citou.

A.S. – Não, eu estou dizendo.. Do *Gregório*... Voltando um poquinho: quando entra 2002, a questão de produção foi ficando uma turbulência horrosa. Cresce a Ancine, cresce a Globo, achata-se a questão produtiva. Não teve nenhum filme que foi para

festival nenhum. Não teve um filme que tenha sentido algum. Eu fiquei sem produzir do *Gregório* até 2012. São *dez anos* procurando dinheiro. É insuportável, é indigno. Não dá para eu aceitar, ver e sentir, ano depois de ano, uma pessoa que tem capacidade..., não pode.

T.B. – Então esse termo “retomada”, talvez para você não faça muito sentido?

A.S. – “Retomada”? Quem falou em “retomada”? Eu não falo. Quem falou?

A.C. – Fala-se.

A.S. – O Brasil é *tão porcária* que ele mata seus filhos, ele mata suas matas, ele mata seus rios, ele gera um processo abortivo de tudo o que tem de bom. Tudo. E o cinema é o espelho disso. Nós sofremos processos abortivos em todos os ciclos de cinema. Ciclo da Cinédia? Morre. Ciclo do Cinema Novo? Morre. Ciclo não-sei-o-quê? Morre. Avenida Brasil com o arquivo e não-sei-o-quê-lá? Morre. Tem equipamento parado, de primeira qualidade, há cinco anos umedecido lá. É tudo morto. É para não fazer. O comando psicofísico-inconsiente é: “Não faça. Não haja. Morra”. É uma coisa horrosa. Não tem retomada o cinema brasileiro. Assim como não tem retomada nada no Brasil. A baía de Guanabara não tem como limpar? Vai retomar o cinema brasileiro? Não tem como. Se o Brasil não fizer uma coisa muito, mas muito séria com ele mesmo, não tem como. Eu volto para Espanha, quem sabe.

A.C. – Ou então para a Bahia, para filmar os galegos na Bahia, que é a maior colônia galega no país.

A.S. – Tem galego lá de montão.

A.C. – Eles são maravilhosos.

A.S. – Quando eu estava filmando o *Gregório*... Tudo na vida da gente tem umas coisinhas bonitinhas. Fui tomar um sorvete na Ribeira com o Waly Salomão. Quando eu entro na sorveteria, da Ribeira, pedi o sorvete, o Waly, o cara que estava no caixa, eu olhei para ele e vi ele falar uma palavra. Eu falei: “Esse cara não é daqui.” Eu falei: “Dá onde o senhor é?”. “Soy de Espanha”. “Da onde?” “Da Galícia”. “Da onde?!” “Do Barco de Valdeorras”. [risos] Falei: “Ah meu Deus, da terra do meu pai”. Direto assim. E ele falou: “Vou dar para a sua equipe o sorvete”. E eu: “pode dar”. “Não, mas não vai pagar”. “Está bom, Está bom”.

A.C. – É porque todo aquele entorno ali do Bomfim, da cidade baixa, são os galegos. É impressionante. É o nome das ruas, tudo com xis, xis xis.

A.S. – O meu nome todo ele é traduzido, mas esse Teixeira cheio xis é porque era “Teixeira...”. Meu nome correto é Ana Carolina Viñas Teixeira Suarez. E aí, meu pai muito esperto, alguém falou para o meu pai que tinha uma família muito importante que se chamava Teixeira Soares. Eu não sei quem falou isso para ele quando ele era garoto, quando ele chegou. Ele mudou o nome, porque ele falou: “Eu não posso. Sou um imigrante, vou ficar o resto da vida com esse nome”. E mudou. Eu nem sei que família que é essa, acho que é do Paraná. Acho que é uma das famílias... Na Tijuca tem uma rua Teixeira Soares. Acho que é uma das famílias do Paraná que fez a... Não é o Rebouças, que fez a Curitiba-Paranaguá, a serra. Mas é um engenheiro que fez alguma coisa por ali. Histórias do meu pai.

T.B. – Tenho uma última pergunta, de curiosidade, dentro dessa coisa do contemporâneo, de fazer cinema. E a questão do digital, **desses novos grupos?**

A.S. – Vai acabar? Outro coisinha?

T.B. – Vai acabar?

A.S. – Ela não fala português? [riso]

T.B. – Desses grupos que se organizam de uma outra maneira, talvez até inspiradas no Cinema Novo. Lá em BH você tem a Teia, o pessoal do Ceará.

A.S. – Eu não conheço essa turma nada. Eu estou completamente retirada. A minha luta é tão extraordinária. O primeiro filme que eu fiz em digital foi o *Primeira Missa*. Eu acho que o digital favorece um filho híbrido: ele não é filho, ele é um filho híbrido. Ele não é cinema, ele não é a mesma linguagem. Se você não tomar cuidado, tem seis dedos ali em algum lugar. Se quiser registrar como cinema. [riso] Porque o digital favorece uma coisa, entendeu? Eu estou filmando. Você não está filmando, você está fazendo uma coisa digital no seu celular. É outra coisa. Mas agora, tudo virou: “você está gravando?” E você fala: “Não, estou filmando”. A linguagem está sofrendo ataques permanentes. Mas como ninguém liga também. Eu não tenho contato com jovem, não tenho mesmo. Eu nem sei o que eles pensam hoje, para falar a verdade. Porque a vida não tem me deixado... Eu não tenho filho, então eu não sei como eles pensam. Mas talvez eles deem a volta toda para chegar no cinema de novo. Quando eu falo “chegar no cinema de novo” não é chegar no negativo, no negativo não, mas a linguagem audiovisual ficou tão abrangente, tão abrangente que não sei. Não sei.

A.C. – Fica essa coisa muito... É documentário ou é...

A.S. – O documentário floresceu.

A.C. – O documentário floresceu, mas misturou um pouco a linguagem com a televisão.

A.S. – Mas aí que está. Eu acho que o documentário floresceu, porque ele também está travestido e o DNA dele não é de documentário, é de registro. Então, é muito difícil de separar um plano de registro de um plano formulado em cima de uma teoria que te interessa como assunto e de um plano... “A câmera está aqui porque eu vou fazer, tal coisa, tal coisa e tal coisa”. O registro está aqui porque eu estou registrando aqui só. Eu vou correr para lá e volto. O nascedouro é completamente diferente. E é por isso que eu acho que o documentário floresceu, porque é para todos. Tudo o que é para todos traz em si um problema. Nem tudo o que é para todos é ouro e a gente quer é ouro, não é? Só tem ouro se competir. **Vamos acabar?**

A.C. – Vamos.

T.B. – Obrigada.

A.S. – Será que funcionou?

A.C.; T.B. – Muito, funcionou muito.

[FINAL DE DEPOIMENTO]