

Corpo e alma de Maria Letícia: uma cineasta no olho da história

Felipe Abramovictz¹

Realizadora com extensa trajetória também na literatura e no teatro, Maria Letícia Gonçalves de Oliveira – ou, apenas, Maria Letícia –, dirigiu longas-metragens como *Primeiro de Abril, Brasil* (1989) e *O Amigo Invisível* (2006) e os curtas *Deus Lhe Pegue* (1982) e *Água Morro Acima* (1993), protagonizados por ela. Nascida no Rio de Janeiro em 1947, passou a infância em Brasília, para onde se mudou na inauguração da cidade, para acompanhar seu pai, Antonio Gonçalves de Oliveira, nomeado ministro do Supremo Tribunal Federal após ter sido consultor-geral da república do governo Juscelino Kubistchek (1956-1960). Após uma breve passagem pela UnB, cursou direito na UFRJ, instituição na qual lecionou por alguns anos até optar por seguir a carreira artística.

Formada em artes cênicas pela UNIRIO e discente nos cursos promovidos por Klauss e Angel Vianna, ao longo dos anos 1970 engajou-se na produção de espetáculos teatrais de grande destaque na cena carioca, como *A Dama de Copas* e *O Rei de Cubas* (1973-1974)², estrelado pela também cantora Marlene, com cenário de Cildo Meireles, e *Feira Livre*³ (1979) espetáculo do grupo Coringa, com coreografia de Graciela Figueiroa. No mesmo período, cursou aulas com nomes como José Celso Martinez Corrêa, Antunes Filho, Augusto Boal e Amir Haddad, com os quais colaborou em distintos projetos e, junto a Emiliano Queiroz, com quem foi casada, fez aulas com Lee Strasberg no Actor's Studio. Após algumas participações como atriz em obras como *O Rei da Vela* (José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes, 1982), *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984) e figurações no *terrível* de Ivan Cardoso, dirige seu curta de estreia, *Deus Lhe Pegue* (1982), o qual também protagoniza. Dramatização de um quadro de Maurício Arraes intitulado *A Mulher, a Morte e a Coca-Cola*, que também assina o cenário para o filme, trata-se de sua obra de maior destaque no debate cinematográfico, inclusive com grande circulação em festivais dedicados ao cinema feito por

¹ Pesquisador de cinema brasileiro. Doutorando em Multimeios (Unicamp), mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM-SP) e bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP. E-mail: fabramovictz@uol.com.br.

² Direção de Odavlas Petti.

³ Direção de Emiliano Queiróz.

mulheres e ao cinema de horror, questão que é tratada pela cineasta na presente entrevista ao comentar sobre uma possível filiação de gênero.



Figura 1 – Maria Letícia em *Deus Lhe Pegue* (1982).

Após atuar como assistente de direção de Alberto Magno no filme *A Serpente*, que seria lançado anos mais tarde, em 1992, estreia na direção de longas-metragens em *Primeiro de Abril, Brasil* (1989), filme baseado em *Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela*, peça escrita por Leilah Assumpção em 1964 e levada aos palcos em um espetáculo produzido em 1981 por Maria Letícia, com direção geral de Emiliano Queiróz e direção de atores de Glorinha Beuttenmüller, após permanecer censurada por mais de uma década. Dado o grande sucesso da peça, o projeto passou a ser gestado ainda em 1981, até ser filmado em 1985 com o mesmo elenco, exclusivamente feminino, acrescido de participações pontuais de personagens masculinos. Ambientada entre os momentos que antecedem o Golpe de 1964 até a tomada do poder por partes dos militares, a trama se passa em uma república feminina, na qual as personagens conversam e divergem sobre assuntos pessoais e de ordem política. Fala-se sobre hábitos femininos, sobre a luta estudantil, sobre a simpatia ou antipatia por figuras como Jânio ou Jango. Temas como homossexualidade também surgirão, com mais pontuações históricas – Brizola, discursos de Jango sobre as reformas de base, marchas contra os supostos “comunistas”, Carlos Lacerda, Miguel Arraes etc. As moças da república, incluindo a Dona Leopoldina, proprietária da casa, se dividem politicamente, numa comédia rica em registros audiovisuais dos dias que antecedem o Golpe até sua consumação, que alterna ficção com inserções de registros documentais, e aponta para um espaço de reempoderamento popular atento para as políticas dos corpos e os horizontes feministas.

Em meio às reverberações da narrativa histórica, não deixa de haver traços autobiográficos, questão que, muitos anos mais tarde, mostra-se essencial na construção da trama de *O Amigo Invisível* (2006), filme ambientado durante o governo de Getúlio Vargas (1950-1954) no qual a experiência pessoal da diretora vem à tona ao levar às telas suas memórias de sua infância no Rio de

Janeiro, quando conviveu com um amigo imaginário e, através da fabulação, enfrentou o ceticismo do pai, funcionário do alto escalão do Estado.

Na presente entrevista, Maria Letícia reflete sobre seu cinema, as interlocuções com a cena artística teatral e cinematográfica, as incursões na literatura – inclusive seu projeto atual, um livro baseado em uma história de vampiro – e dá um testemunho sobre suas lembranças de momentos-chave da história brasileira ao longo do século XX, a partir de episódios que testemunhou junto aos bastidores da cena política nacional, do governo de Getúlio Vargas ao de Juscelino Kubistchek, da noite do Golpe de 1964 ao momento de decretação do AI-5, assim como as reverberações de tais episódios em *Primeiro de Abril, Brasil* e *O Amigo Invisível*. Além disso, traz à tona uma ampla reflexão sobre a figuração de elementos do insólito em *Deus Lhe Pague*, seu interesse por uma aproximação com o cinema de horror, a reverberação do horizonte estético do movimento *punk* na concepção do projeto, a interlocução com aquilo que define como “o cinema *udigrudi*” – o que inclui suas colaborações com Ivan Cardoso – e a noção de performatividade.

Felipe Abramovictz — Olá, Maria Letícia, agradeço por sua generosidade em conceder esta entrevista sobre sua trajetória no cinema e, em especial, o *Primeiro de Abril, Brasil* (1989). Primeiro, gostaria de lhe ouvir sobre esse imbricamento da narrativa história no seu cinema que, por vezes, é atravessado por sua própria trajetória pessoal, como do momento do Golpe de 1964 em *Primeiro de Abril, Brasil* (1989) e do contexto dos anos 1950, em especial do governo Getúlio em *O Amigo Invisível* (2006).

Maria Letícia: — O filme é a história da Leilah Assumpção, escrita em 1964, mas é também a história que eu presenciei da “revolução”. Até porque eu tinha muita intimidade com essa história. *O Amigo Invisível* também. É a minha história. Todos aqueles personagens existiram mesmo. Meu pai [Antonio Gonçalves de Oliveira⁴] era ministro do Supremo Tribunal Federal. Quando mudou a capital, ele foi para Brasília, porque o tribunal foi para lá. Mas, antes, ele foi consultor geral da república, no governo Juscelino [Kubitschek]. Inclusive, negociou as terras do estado de Goiás para a construção de Brasília, que ia ser ligada à Novacap⁵. E foi o próprio Juscelino que nomeou ele para o tribunal.

⁴ Nascido em Curvelo (Minas Gerais) em 1910, foi consultor-geral da república (do governo de Café Filho e Juscelino Kubistchek) até ser nomeado ministro do Supremo Tribunal Federal, do qual ocuparia a presidência entre 1966 e fevereiro de 1969, quando deixou a corte menos de dois meses após a decretação do AI-5.

⁵ Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) é uma estatal criada em 1956 para coordenar as obras da construção de Brasília. Seu primeiro presidente foi Israel Pinheiro.



Figura 2 – Cena inicial de *O Amigo Invisível*: o misterioso garoto chega à casa pelo ar.

FA: — Você se mudou para Brasília exatamente na inauguração, então? Tem memórias disso?

ML: — Sim, tenho sim. Da mudança para Brasília, total. Da época que meu pai era consultor, pouco, mas quando mudei, sim, porque tinha 13 anos. Como fomos para a inauguração, lembro que os apartamentos ainda não estavam completamente prontos, nem mesmo a cozinha. As pessoas foram para a festa de inauguração e depois não tinha esquema nenhum para ir a um restaurante. Nem tinha restaurante [risos]. Era só a Praça dos Três Poderes e os prédios. Restaurante mesmo só na Cidade Livre⁶, o lugar onde moravam os candangos, o pessoal que construía a cidade. Então, mamãe⁷ levou uma mala de comida, quando mudamos! Arroz, feijão carne... e a cozinheira dela, a Maria Joana, que arrumou um fogão embaixo do prédio, com uns tijolos e mandou o motorista pegar lenha. Um fogão à lenha! [risos]. Até porque ela era cozinheira de fazenda antes. E a Julimar [Malta Torres Nunes Leal], [esposa] do Victor Nunes [Leal⁸], todo dia fazia uma panela gigante de feijão e servia todo mundo que morava no prédio, porque ninguém tinha comida.

FA — Brasília podia não ter quase nada, mas o Cine Brasília foi inaugurado naquele ano, não?

ML: — Sim, e o Cine Brasília era maravilhoso! Era assim: tinha sessão às 13h30, 15h30 e 17h30 e, talvez, às 19h30. Só que eu ia na primeira ou na das 15h30, no máximo, porque depois os candangos saíam das obras e lotava. Só que como iam direto para o cinema, chegavam com aquela roupa cheia de barro. Porque em Brasília a terra é vermelha.

⁶ Núcleo Bandeirante.

⁷ Maria das Mercês Gonçalves Oliveira.

⁸ Victor Nunes Leal (1914-1985) foi ministro do STF entre 1960 e 1969, quando foi aposentado compulsoriamente. Antes, ocupou o cargo de chefe da Casa Civil da presidência (1956-1959) no governo Juscelino.



Figura 3 – O olhar infantil e as potencialidades da fabulação na guerra de travesseiros de *O Amigo Invisível* e as menções a Getúlio Vargas no caderno escolar de Tixa (Fernanda Ghelman).

FA: — E tua relação com a cidade era outra, por seu pai ser ministro do Supremo, imagino...

ML: — O Supremo Tribunal era uma coisa muito fechada, praticamente uma família. E Brasília consolidou isso de toda forma. Porque eles têm essa mentalidade: não ter amigos e não fazer amigos novos, de fora. Amigo era só da família e da família dos outros ministros. Por medo de vazar alguma coisa que não podia, de alguém prejudicar... Então, como ficavam só entre eles, eu convivia sempre com a família dos Ministros do Supremo Tribunal: o Victor Nunes [Leal] era meu padrinho, e muito amigo dos meus pais. [Antônio Carlos] Lafayette de Andrada⁹ também.

FA: — Você tem recordações do contexto que antecedeu o Golpe de 1964? Faço tal questão justamente pensando em um paralelo com as cenas de *Primeiro de Abril, Brasil* nas quais esse momento aparece representado.

ML: — Sim, até porque todo golpe que houvesse, eu estaria enfronhada [risos]. Sabia também pelo meu tio Guilhermino [de Oliveira]¹⁰, irmão da minha mãe, que era deputado pelo PSD¹¹ mineiro. O PSD mineiro era assim: se o golpe era de direita, eles estão no golpe de direita. Se o golpe é de esquerda, eles estão no golpe de esquerda [risos]. Caso do Tancredo [Neves], que estaria em todas. Se fosse de esquerda ou de direita, ele entrava. Na época, eu já tinha 17 anos, estava entrando na faculdade. Mas frequentava muito a UnB. Estava ativa, porque lá tinha uma atividade política também. No tempo do Jango tinha uma atividade muito grande para estudantes: qualquer coisa que você estivesse a fim de editar sobre política, você conseguia. Para dar força para os estudantes também. Eu escrevi, por exemplo, um livreto sobre reforma agrária. Reforma Agrária no Brasil e no Mundo, sobre os lugares que fizeram reforma agrária.

⁹ Lafayette de Andrada (1900-1974), ministro do STF entre 1945 e 1969, assumiu a presidência da corte entre 1962-1963.

¹⁰ Guilhermino de Oliveira (1907-1977) foi deputado estadual em Minas Gerais (1947-1951) e deputado federal (1951-1971) inicialmente pelo PSD e depois pelo ARENA. Em 1968, tornou-se ministro do Tribunal de Contas da União.

¹¹ Partido Social Democrático. Fundado em 1945, foi o partido dos presidentes Eurico Gaspar Dutra e Juscelino Kubitschek assim como de nomes dos mais variados espectros políticos, de Tancredo Neves e Ulysses Guimarães a nomes como Auro de Moura Andrade, Armando Falcão e Filinto Müller.



Figura 4 – Cenas documentais do governo de João Goulart com a inserção dos personagens nas imagens em *Primeiro de Abril, Brasil*.

FA: — E quais são suas lembranças sobre a noite do dia 31 de março e o 1º de abril de 1964?

ML: — Eu estava em Brasília. A filha do meu tio Guilhermino [de Oliveira, deputado federal], a Leila, morava no meu apartamento. Isso porque, como a mulher dele não morava em Brasília e tinha uns outros rapazes lá, a mãe achava que a Leila não podia morar lá com eles. Por ser uma casa cheia de homens, sem mulher nenhuma... Então, a gente tinha todas as informações, por meio da casa do Guilhermino, de tudo que acontecia. Sabia em primeira mão. Era assim: eles estavam calçando a candidatura do Juscelino para presidente da república. O Guilhermino tinha sido, inclusive, tesoureiro da campanha eleitoral do Juscelino. Então, ele estava em plena campanha para uma segunda eleição do Juscelino, que já estava encaminhada no PSD. Aí veio a “revolução” e acabou com tudo. Foi um horror. O Auro de Moura Andrade que traiu e declarou a vacância do cargo. Mas... já vinha de antes. Com o Jânio Quadros já estava assim. Acho que a presidência não era o que ele esperava, bebia sem parar, e o povo de Brasília não achava nada daquilo natural. Não estava acostumado com ele. Lembro de ele chamar os ministros do Supremo para sessão de cinema no Palácio da Alvorada. Aí ele bebia, ficava bambeando as pernas e os ministros achavam uma falta de respeito. Eu sabia bem a opinião do tribunal, mas no Congresso também deviam achar a mesma coisa. Eu acho que no dia que ele renunciou, fez aquela carta bêbado e o Auro de Moura Andrade aproveitou, aprovou logo a renúncia e declarou vaga a presidência. Porque podiam ter feito ele pensar melhor sobre a carta, mas não foi assim. Em 1964 também, o Auro foi um dos traidores. Fizeram logo aquela sessão na madrugada, quando já não era mais 31 de março, mas 1º de abril.

Também soube muita coisa pelo José Bonifácio¹², da UDN de Minas Gerais, que era irmão do Lafayette de Andrada. Sabe como é, as famílias eram todas próximas. Meu pai, por exemplo, tinha um cunhado que era deputado. Então, a gente tinha as informações sobre o que estava acontecendo. Eu sei que depois que declararam vaga a presidência da república, o Guilhermino fez uma reunião na casa dele com aquele que tinha sido prefeito do Rio de Janeiro, o Francisco Negrão de Lima. O Castelo Branco tinha jurado para ele e o pessoal do PSD que ia garantir a eleição do Juscelino. Então, o partido apoiou o Castelo Branco, só que depois o Juscelino foi cassado. Lembro que no dia da cassação eu fiz um discurso na UnB e meu tio Guilhermino leu e aproveitou as coisas que eu tinha escrito na fala dele. Lá na Câmara [dos Deputados]. Eu dizia assim: —“Tão pensando o quê? Que isso aqui é uma ilha?” [risos] Brincando com essa coisa dos americanos querendo invadir Cuba. — Isso aqui não é uma ilha, é um continente! Eles não vão dar conta, porque nós vamos reagir”.



Figura 5 – Cenas de *O Amigo Invisível* e o atravessamento da relação com o pai na trama.

FA: — Você era estudante secundarista ou já tinha entrado no curso de Direito?

ML: — Nessa época do Golpe em si, ainda não, estava terminando o ginásio. O científico. E fazia um curso de extensão cultural na Universidade de Brasília. No ano de 1964 mesmo eu prestei para a faculdade de arquitetura de Brasília, que era fascinante: os professores eram do grupo do Oscar Niemayer, aqueles que tinham ido para construir Brasília e ficado. Era uma gente genial. E Brasília tinha essa influência da arquitetura. Na família da minha mãe, também, porque o meu bisavô tinha construído o bairro dos funcionários em Belo Horizonte, então eu queria fazer. Prestei para o vestibular de arquitetura e, quando passei, fui ver o reitor, o Darcy Ribeiro, que na época fazia uma reunião com cada aluno que passasse no vestibular e dava um teste psicotécnico para entrar para a faculdade. Imagina! Quinhentos alunos... Aí ele me disse que o meu tinha dado que eu tinha uma

¹² José Bonifácio Layaette de Andrada (1904-1986), deputado federal por Minas Gerais pela UDN. Após o Golpe de 1964, filiou-se ao ARENA. Tornou-se presidente da Câmara dos Deputados entre 1968 e 1970, momento marcado pela decretação do AI- que levou a um momentâneo fechamento do Congresso.

capacidade de liderança e indicou que eu fizesse ciência política e não arquitetura. Até agora não sei de onde ele tirou que arquiteto não precisa ter capacidade de liderança [risos]. Aí ele me mudou, porque ninguém discordava dele. Mas nem cheguei a cursar porque a “revolução” fechou o curso. Tanto um quanto o outro. E aí, eu, como fiquei sem faculdade, fiz vestibular para a faculdade de Direito [da UFRJ], aqui no Rio. O reitor, Hélio Gomes, médico e professor de Medicina Legal, não tinha nada a ver com política, nenhum envolvimento. Nenhuma amizade, nem inimizade, nem com os militares, e garantiu que se eu passasse no vestibular, ele matriculava. Porque naquela época, tanta faculdade foi cassada que eles não garantiam mais. O problema era que os alunos que estavam matriculados em faculdades que tinham acabado entravam em uma lista como cassados e podiam perder os direitos políticos. Por conta disso, até foram falar com o Antonio [Martins] Villas Boas¹³, que era do Tribunal [Superior] Eleitoral, e ele garantiu: “— Olha, você tem 17 anos e nem tem direitos políticos. Então, ninguém pode tirar uma coisa que você não tem”. Aí fui pro Rio e comecei a estudar Direito. Isso também porque, naquela época, meu pai queria que os filhos fizessem o curso de Direito primeiro. Meu pai, meu avô, meu bisavô, meus tios, todos eram advogados e vários deles juízes. E, no meu caso, depois fiz faculdade de Teatro [risos]. Mas fui professora da Faculdade de Direito. O que ajudou foi que cresci em cima dos livros de Direito: em casa, ou se falava de leis ou sobre bois [risos]. Não tinha outro assunto. Aí, já sabia tudo, tirava só 10 e fazia umas provas de 12 páginas. Então, os professores todos me chamavam para ser assistente deles no primeiro ano mesmo. No quinto ano comecei a lecionar. Fiquei 3 anos e depois entrei para a escola de teatro no conservatório [de teatro da UNIRIO] que ficava no prédio antigo da UNE, aquele do incêndio, na Praia do Flamengo. O “palcão”, o auditório, tinha as paredes todas pretas por conta de fogo, inclusive. Era lindo!

FA: — Houve algum tipo de conflito geracional na sua escolha por seguir no teatro? Ele já tinha saído do STF naquela ocasião?

ML: — Meu pai renunciou à presidência do Tribunal quando a “revolução” cassou outros três ministros do Supremo Tribunal. O Victor Nunes, o Hermes Lima e o Evandro Lins. E decidiu sair do Tribunal e voltou a advogar. Isso em 1969. Então, ele queria muito que eu advogasse, dizia que eu tinha muito talento nisso. Modéstia à parte, eu tinha mesmo.

FA: — Então, a saída dele foi uma decisão política?

¹³ Antônio Martins Vilas Boas (1986-1987), foi ministro do STF entre 1957 e 1966, por indicação de Juscelino Kubitschek. Exerceu a presidência do Tribunal Superior Eleitoral entre 1965 e 1966, após ocupar a vice-presidência da Corte.

ML: — Isso, saiu porque não concordava com a demissão dos outros ministros e quis dar uma declaração para o exterior. Inclusive, escreveu uma carta para ser publicada no mundo, para mostrar que eles estavam acabando com as liberdades no Brasil, que falava dessa demissão dos ministros do STF.

FA: — Imagino que aquele momento da decretação do AI-5 deve ter deixado ele em uma situação difícil...

ML: — Ele sempre foi contrário à “revolução”. Sempre. Deu inclusive o *habeas corpus* do Mauro Borges [Teixeira], governador de Goiás¹⁴ que, como antes tinha um projeto de reforma agrária, teve que pedir para não ser preso, porque viu que os militares iam intervir. Aí, papai, que era relator, deu. Foi o primeiro caso de *habeas corpus* preventivo que o Tribunal deu. Depois, usaram isso várias vezes. Como ele era totalmente contra o governo militar, quando os militares entraram no Supremo e cassaram os ministros mais “comunistas”, ele só não foi junto porque era o presidente do STF. Se não fosse, teria sido cassado também. E, claro, porque ele não era comunista, porque esses militares tinham uma fixação com isso, uma cabeça muito pequena. Era assim: quem era comunista e quem não era. E os outros já tinham essa ligação mais direta: o Hermes Lima¹⁵ era fundador do Partido Socialista Brasileiro¹⁶, o Evandro Lins [e Silva]¹⁷ era cunhado do Valério Konder e o Victor Nunes [Leal] era “juntado” com o Darcy Ribeiro, e tinha inclusive levado o Darcy para o governo do Juscelino. Os dois eram muito amigos e trabalharam juntos na Universidade de Brasília. Já meu pai, não. A história dele era no PSD mineiro, uma coisa meio “centrão”, mas era da ala mais à “esquerda”. Então, não era comunista de jeito nenhum, mas era contrário à “revolução”. Quando ele renunciou, voltou a advogar. Foi bem na época que eu estava me formando em direito, mas já estava dando aula na UFRJ. Só que, ao mesmo tempo, fazia dança. Nessa dele colocar na cabeça que todos os filhos tinham que fazer Direito, ele achava que ia montar escritório comigo. Então, começou a me colocar nas “causas”... Mas não era o que eu queria. Por que ele, saindo do Supremo,

¹⁴ Mauro Borges Teixeira (1920-2013) foi governador de Goiás entre 1961 e 1964. Antes, foi deputado federal (1958-1960) pelo Partido Social Democrático (PSD), ainda que seu pai tivesse longa trajetória junto a Getúlio Vargas. Em seu governo, Borges implementou um modelo de reforma agrária que retomava a campanha de Getúlio “Marcha para o Oeste” e, em 1961, aderiu à Campanha da Legalidade coordenada por Brizola para garantir a posse de João Goulart. Deixou o governo do estado meses após o Golpe, sendo substituído pelo vice general Carlos de Meira Mattos, que estava diretamente ligado à organização do Golpe de 1964.

¹⁵ Hermes Lima (1902-1978) foi ministro do STF entre 1963 e 1969, até ser aposentado compulsoriamente. Antes, ocupou o cargo de Ministro do Gabinete Civil da presidência no governo de João Goulart, assim como de Ministro das Relações Exteriores. Durante o momento em que o parlamentarismo vigorou no governo Jango, ocupou o cargo de Primeiro Ministro ao chefiar o Conselho de Ministros. Foi membro da Academia Brasileira de Letras (ABL).

¹⁶ Em 1947. Pouco depois, Hermes Lima filiou-se ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB).

¹⁷ Evandro Lins e Silva (1912-2002) foi ministro do STF entre 1963 e 1969. Nomeado por João Goulart, foi procurador-geral da República (1961-1962), Ministro-Chefe da Casa Civil e das Relações Exteriores. Foi um dos fundadores do Partido Socialista Brasileiro (PSB).

dividiria o dinheiro com alguém que era recém formada? Para eu tomar gosto [risos]. Quando ele entrou no Supremo, já era visto como o maior advogado do Brasil, então, quando saiu, continuou sendo.

FA: — Em que ano você começou a fazer o curso de teatro?

ML: — 1974 mais ou menos. E logo comecei a produzir teatro também. Produzi *Marlene, a maior!* Uma peça do Timochenco Wehbi, *A Dama de Copas e o Rei de Cubas* (1973-1974)¹⁸. Chamei o Cildo Meireles, que tinha sido meu colega de ginásio em Brasília, para fazer o cenário, que ficou incrível. Feito com móveis antigos e vestidos de noiva pendurados no teto, como um grande tule. Eu consegui com um leiloeiro as coisas que sobravam dos leilões que já não valiam mais nada por estarem velhas, quebradas. Mas para teatro eram ótimas. Em um dos lados do palco, ele, inclusive, desmontou vários armários e fez uma “escada”. O outro era um quarto comum, para ter um contraste. O figurino era do [Luiz Carlos] Buruca e a Marlene fazia a personagem de uma vedete. Trabalhar com a Marlene foi uma experiência na vida! Quando me encontrava, me chamava de “minha produtora” [risos]. E eu já dançava também, naquela época.

FA: — Na biografia do Emiliano Queiroz, que você escreveu para a coleção Aplauso [da Imprensa Oficial]¹⁹ li que o conheceu no momento em que era aluna do Klaus Vianna?

ML: — Exatamente. Ah! E depois fiz também o *Feira Livre*²⁰ (1979), espetáculo do grupo Coringa, que antes de mim não tinha produção nenhuma. Na peça eu atuava e produzia. E teve, inclusive, uma coreógrafa uruguaia, a Graciela Figueiroa. Ela era bailarina e uma tupamara. Teve que ir do Uruguai aos Estados Unidos e dançou muito em Nova Iorque, fez muito sucesso. Depois, ela veio para o Brasil, quis morar aqui e fez um grupo de dança, o Coringa. Ela foi no Klaus Vianna mostrar o trabalho e várias bailarinas do Klaus saíram de lá e foram para o grupo dela. Eu fui uma delas. E também a Patrícia Hungria Hoffbauer, que hoje está dançando nos Estados Unidos, e a Deborah Colker que, na época, tinha uns 15 anos. A Patrícia chegou a fazer o *Feira Livre* inclusive, substituindo a Louise Cardoso. A Deborah não.

FA: — Então, foi através da dança que começou a sua trajetória artística?

ML: — Exatamente, através da dança. Porque eu sempre dancei. Além do trabalho com o Klaus, fiz também com a Angel Vianna, mulher dele. Maravilhosa. Ela fazia um trabalho de

¹⁸ Direção de Odavlas Petti. Foi encenada no Teatro Santa Rosa com preparação corporal de Klaus Vianna. No elenco, Emiliano Queiroz, Marlene e Vanda Lacerda.

¹⁹ *Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida*, de 2006.

²⁰ Direção de Emiliano Queiróz. Adaptação de texto de Plínio Marcos. Produção do Estúdio Pesquisa encenado no teatro Opinião. Com o Grupo Coringa. Elenco: Louise Cardoso, Ricardo Zambelli, Patrícia Hungria Hoffbauer, Maria Helena Velasco, Mestre Lua, César Manaus, Catalina Bonaki, Sérgio Maia, Luis Sérgio Lima e Silva, entre outros.

expressão corporal muito bom e tinha um curso, que eu fiz. Só depois passei para a escolha de teatro, o conservatório [da Unirio]. Tinham muitos atores que faziam o curso da Angel inclusive, e por isso conheci o pessoal de teatro. O Emiliano [Queiróz] foi assim, com quem depois ia me casar. Além disso, depois que eu tinha feito o *Feira Livre*, teve um curso, com grandes diretores, ligado ao sindicato que, naquela época, era muito atuante. Era direcionado para o pessoal que fazia teatro de grupo no Rio de Janeiro. Tinham muitos na época: o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, o pessoal do Luiz Antônio Martinez Corrêa... As aulas foram dadas pelo José Celso Martinez Corrêa, o Antunes Filho, o Augusto Boal e o Amir Haddad do grupo *Tá na Rua*. Cada diretor ia ficar responsável por uma semana e eu me inscrevi e fui aprovada para os 4. Isso no final de 1979. No do Zé Celso ele fazia umas cenas de *O Rei da Vela*, e filmava.

FA: — Foi aí que você entrou no filme *O Rei da Vela*²¹?

ML: — Isso, foi assim. A cena do palhaço, que surgiu lá no curso [em 1979]. Fui eu que fiz o figurino também e ele me deixou dirigir. “De como um homem ajuda outro homem”, uma cena que o Brecht tinha feito para o Karl Valentin²² fazer o palhaço mais famoso da Alemanha. São 3 palhaços: o médico, o cliente (Mister Schmidt) e o amigo do cliente. Eu fazia o amigo, que é quem narra a história. É assim: uma consulta médica e, quando o cara diz que tem dor no pé, ele corta o pé dele fora. Aí, como fica um pé só, ele decide tirar o outro e ele fica de joelhos. Como começam a doer os joelhos, o médico corta também. E por aí vai... Ele corta até o tampo da cabeça fora! Para a cena, eu fiz uma careca de palhaço, aquelas que têm o cabelo só do lado, e botei o topete em cima da careca. Quando cortavam a parte de cima, aparecia o cérebro que eu desenhei na careca. No filme, na hora que ele cortava a cabeça do Mister Schmidt, ele estaria com um capuz e uma cabeça de gorila ia rolar na escadaria da Assembleia [Legislativa do Rio]. Eu preparei o cara que ia fazer o palhaço, coloquei a máscara do gorila dentro do capuz, mas na hora de fazer a cena ele chegou para mim e falou que perdeu a cabeça do gorila. “— Como?”. E já íamos filmar... As coisas do Zé Celso são todas improvisadas. Ele fala: “— Vem pra cá pra gente fazer a cena tal” e já filma. Aí quando ia começar a cena eu tive que chegar no Zé Celso e falei baixinho assim: “— Pede a cabeça do Mister Schmidt”. Ou seja, para ele pedir para quem tivesse com a cabeça pudesse trazer. Mas aí o Zé Celso gritou bem alto: “— Queremos a cabeça de Mister Schmidt!” [risos]. E, com ele, todos começaram a gritar: “— Queremos a cabeça de Mister Schmidt!”. Por sorte, o cara que estava com a cabeça se tocou e

²¹ Dirigido por José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes, teve sua produção iniciada ainda no início dos anos 1970 e seria finalizado somente em 1982.

²² Inicialmente, no curta protagonizado por Valentin, *Os Mistérios de uma Barbearia* (1923), a cena seria adaptada na peça *Baden Baden* (1929), na qual, a ação cênica muito se assemelha àquela presente no filme (inclusive pelos nomes dos personagens).

devolveu. Então, deu certo. As coisas do Zé são, assim, geniais: parece que vai dar tudo errado e dá tudo certo. Por exemplo: no primeiro dia do ensaio com o Zé Celso, eu levei um atabaque que o Mestre Lua, que tinha participado do *Feira Livre*, tinha feito para mim. Um atabaque de couro, com pele em cima e madeira do lado. Entre uma cena e outra eu tocava, fazia um som. Aí o Zé adorou e disse: “— agora você fica pra fazer o atabaque”. Mas eu fui logo dizendo que não tocava nada e que traria para ele o cara que tinha feito o atabaque. Só disse que ele teria que pagar, porque o cara era profissional, um músico percussionista. O Zé topou e eu trouxe o Mestre Lua, que fez todo um trabalho com o atabaque e acabou continuando com o Oficina por um tempo. Ah! E depois do curso, também, o Augusto Boal me chamou para colaborar com ele no grupo francês que fazia *Teatro do Oprimido*. Ele me convidou porque, como eu estudei na França uma época, História da Arte, eu falava francês. Isso nos anos 1980, quando estava expandindo as atividades do grupo aqui no Brasil. Com o Amir Haddad, eu também trabalhei. Na época eu escrevia com muita facilidade, sobre estudo de teatro, filosofia do teatro. O que eu aprendia, eu escrevia. Aí mostrei pro Amir e ele queria que eu fizesse um livro. Mas eu pensei: “tinha acabado de começar, mas quando eu souber mais escrevo”. Claro, agora que sei, não vou escrever [risos]. Antunes [Filho] falou que se eu escrevesse ele assinava até [risos]. E pediu para eu fazer um texto sobre a peça que ele estava montando, do Nelson Rodrigues. Não escrevia nem para mim e ia parar as coisas para escrever para ele? [risos].

FA: — Nessa mesma época, em 1979, você produziu o espetáculo *Feira Livre*, baseado em texto do Plínio Marcos. Poderia comentar mais sobre o processo e o contato com o Plínio?

ML: — O Plínio era muito amigo do Emiliano, que tinha feito *Navalha na Carne, Dois Perdidos Numa Noite Suja*²³. Como eu estava procurando uma peça para fazer, um musical que eu pudesse também dançar e cantar, a irmã da Ana Maria Magalhães, Maria Helena [Magalhães], que tinha um filho com o Plínio, me disse: “— Olha, o Plínio me falou de um musical dele, *Feira Livre*”. Fomos juntas para São Paulo conversar com ele e pegar os direitos e nos hospedamos em um hotel no centro da cidade, bem para executivos. O Plínio, para mexer com a gente, encomendou no nosso nome todos os serviços que eles tinham de quarto: massagem para executivos, serviços para noivas... [risos]. Aí, a noite inteira chegou funcionário tocando no nosso quarto, e a gente tinha que dispensar ali mesmo. Bom, fomos montar a peça e o Plínio queria que eu fizesse o menino, mas eu não acreditava muito, no começo, que fosse o personagem certo para mim. Então, logo tive que começar a trabalhar para fazer o papel. Mestre Lua me deu aula de capoeira e o Ricardo Zambelli

²³ Emiliano participou tanto dos filmes dirigidos por Bráz Chediak quanto das peças encenadas no Rio de Janeiro. No caso de *Navalha na Carne*, o filme foi lançado em 1969 e a peça, com direção de Fauzi Arap, um ano antes, em 1968. *Dois Perdidos Numa Noite Suja* seria levada aos palcos em 1969, com direção de Nelson Xavier e, às telas, em 1970.

me ensinava o andar “de homem”. Comprei um uniforme do Flamengo e saía vestida de jogador de futebol na praia. Quando cortei o cabelo como homem, me olhava no espelho e via um menino de 5 anos, sem “macheza” nenhuma. Então, tive que fazer muita musculação, além da capoeira, para botar músculos nos braços, nas costas...

FA: — No livro que você escreveu sobre o Emiliano Queiroz²⁴, você diz que foram estudar no Actor Studio’s. Está explicado...

ML: — Fomos mesmo. Com o Lee Strasberg, que era mais tirano do que o Antunes Filho [risos]. Uma vez um aluno teve um ataque de epilepsia, se babava todo e ele não parava a cena [risos]. O trabalho do Strasberg era muito em cima da criação de cenas a partir de prefixos/indicações que teriam que aparecer. E os atores formados no Actor’s Studio continuam frequentando, inclusive o Rod Steiger e a Mia Farrow, que era espetacular. Ele dava uma lista de umas 40 coisas para ela observar durante a cena e ela conseguia! O Rod Steiger gostava de mim: todo dia me trazia café com leite e dizia “Hi, baby!”. E o Celso Nunes me provocava: “Poxa, dá uma bola para ele!” [risos]. Mas eu não topei, não.

FA: — E como você e o Emiliano foram parar no Actor’s Studio?

ML: — Primeiro fui viajar para o Japão, a convite da Julia Pessoa, em 1977, que tinha sido condecorada pelo governo japonês por ter entregado os bens dos japoneses que foram confiscados pelo Brasil na guerra, em um acordo com o Ministro da Justiça. Eles ficaram eternamente gratos e ela ia todo ano para lá e levava convidados. Fomos em um voo da Japan Airlines que, depois da primeira classe, tinha um quarto reservado especialmente para ela, com uma cama, uma escrivaninha e uma cadeira. E não era aquela mobília de avião, não... No Japão, por intermédio dela, fomos acompanhados pelo pessoal do Ministério da Cultura, que nos colocou em contato com a escola de teatro Kabuki. Fizemos cursos, vimos muita coisa. E estudamos em Okinawa, com o pessoal do grupo de dança folclórica do Minoro Miyagi, prestigiadíssimo. Depois, fomos para Nova Iorque, nos inscrevemos e ficamos 3 meses fazendo o curso do Actor’s Studios com o Lee Strasberg. Agora, preciso dizer que, de todos com quem já trabalhei no teatro, a melhor é, sem dúvida, a Glorinha Beuttenmüller. Quando montei o *Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela* [em 1981] a Glorinha ficou com a direção de atores e o Emiliano [Queiroz] na direção geral. Isso porque ela já tinha dirigido a leitura [da peça em 1979] e colaborado no *Feira Livre*. Ela tinha um trabalho em cima de *sensitive training*. Até o Delfim Netto foi aluno de voz da Glorinha. Quando era Ministro da Fazenda, teve uma vez que ele ficou rouco e mandou um avião para buscar ela com

²⁴ *Emiliano Ribeiro - Na Sobremesa da Vida*, lançado em 2006 pela Imprensa Oficial de São Paulo.

urgência [risos]. Aí a Glorinha brincou: “— Tá rouco porque anda mentindo muito” [risos]. O método que ela usava tinha muito a ver com a história dela: o marido gritava muito com ela e um dia, ela mandou ele embora de casa, depois que as crianças ficaram com medo dele também. Com isso, ela ficou sozinha, sem renda – porque, na época, não estava trabalhando – e com 2 filhos para criar. Como antes de casar tinha estudado para ser fonoaudióloga, foi falar com uma antiga professora dela, que arrumou emprego no Instituto Benjamin Constant para trabalhar com cegos. No trabalho com eles, perguntou qual era a maior dificuldade, e eles disseram que era porque não enxergavam aquilo que falavam. Então, ela criou um método sobre a sensibilidade das palavras. Porque a palavra contém a sensibilidade da sua imagem. Por exemplo, a palavra “bola” é redonda. Na escola de teatro, passou a trazer isso para os atores. E também envolvia uma técnica sobre como lançar a voz no espaço, porque está errada essa ideia de que o ator tem que falar para a velhinha que está na última fila. Ele fala para o teatro inteiro!

FA: — Pouco depois, no início dos anos 1980, você foi assistente de direção do filme do Alberto Magno, *A Serpente*²⁵. Um filme que demorou bastante para ser lançado...

ML: — Bom, *A Serpente* fiz no momento em que estava finalizando o meu primeiro curta, *Deus Lhe Pague*. A filmagem foi entre janeiro e fevereiro de 1982, filmamos inclusive durante o Carnaval. O filme é muito peculiar, por isso que tem gente que adora e tem gente que odeia. Adaptação do Nelson Rodrigues, com um elenco maravilhoso: Zezé Motta, Jece Valadão..., inclusive, o personagem (Paulo) escrito pelo Nelson é o Jece! É assim: o Nelson Rodrigues é cunhado do Valadão, porque a mãe do Alberto Magno é irmã do Nelson e casada com o Valadão. E quando o Nelson conheceu o Jece, adorou. Então, quando escrevia, pensava no Valadão, e fez o personagem muito em cima do que ele falava, nos trejeitos dele. Bom, foi uma experiência fantástica para mim, ter sido assistente de direção do Beto Magno.

FA: — Produção da Magnus Filmes, do Valadão?

ML: — Isso. Tudo dentro do estúdio do Valadão. Tanto que, na época, ainda estava montando o meu primeiro curta, *Deus Lhe Pague*, que terminei na moviola do Valadão. Depois de ter montado na mão, finalizei lá na Magnus. Do meu patrão Valadão [risos], que eu amava, e todo mundo falava mal. Isso também porque ele estava sempre com dinheiro para receber de mim [risos]. Porque eu alugava a moviola, a truca, e descontava do que ele estava me devendo o que eu tinha que pagar. Depois que descobriu isso, o Dib [Lufti] falou: “— Pô, vou fazer meus comerciais todos aqui!”. Ainda que dissessem que o Valadão tinha problema pra pagar, pra receber não tinha [risos].

²⁵ Filmado no início dos anos 1980, seria lançado somente em 1992.

Fiz até parte da campanha dele para deputado estadual, mas ele nem se elegeu. Um documentário, feito depois de um pedido do Beto, filmado com os assistentes do *A Serpente*. Claro, o Dib [Lufti] não ia, mas o assistente dele sim. Eu não ganhava nada, ia por honra da firma, mas dirigi.

FA: — Mas por que o *A Serpente* não foi lançado naquela época?

ML: — Não ficou pronto. Filmaram tudo, mas parou. Tudo era assim. Por exemplo, o *Primeiro de Abril, Brasil* foi filmado em 1985 e só lançado em 1989. Mas o *A Serpente* demorou mais, porque, no meu, a Embrafilme entrou. No do Alberto Magno não, foi um dinheiro da França. O filme é interessante. O Beto faz coisas interessantíssimas, é físico de formação. Só que é assim: ele cresceu com essa coisa de que todos os planos têm que ser geniais. No meu não, eu tento levar o filme adiante e, sei lá, aparece um plano mais genial, mas não fico projetando nada para ser genial. O Beto não, todos os planos são assim [risos]. A irmã do Beto brinca que, às vezes, as pessoas caem da cadeira vendo o filme, com a câmera de um lado para o outro. E o seu Dib faz aquelas loucuras todas: ia na beirada da grua, com um plano que seguia sem corte em um carrinho, essas coisas assim [risos]. Eu gosto do filme, mas tem esse lado. Sabia que muita gente ia odiar. Em Brasília, o filme do Beto ia ser [exibido] no último dia do festival, antes da premiação. Tinham uma expectativa muito grande, por ser adaptação do Nelson, produzida pelo Valadão, com direção do Beto e um elenco muito bom: Monique Lafond, Zezé Motta, Marco Nanini... E todo o pessoal da embaixada da França estaria presente. Mas foi assim: metade adorou, metade odiou. Depois, não conseguiram distribuir, porque precisava de uma boa grana. Então, ficou mais nessas sessões de festivais, essas coisas. E nem foram tantos festivais.



Figura 6 – Cenas de *Deus Lhe Pegue*.

FA: — Na época das filmagens do *A Serpente* você comentou que estava finalizando o seu primeiro curta, o *Deus Lhe Pegue*. Como foi o processo? Como eram seus horizontes na época para estrear na direção no cinema, depois dessa trajetória toda no teatro?

ML: — Na época, minha grande meta era o *Deus Lhe Pague*. Queria muito fazer. Um filme *punk*. Esse, para um curta, era uma superprodução. Só para fotos de *still*, eram vários fotógrafos. Fotos maravilhosas, depois do lançamento do filme fiz exposições e tudo. Do Flávio Colker, do Fred e do Val Nogueira, que além de fazer o *still* do filme, fez uma série em preto e branco, fotos lindíssimas. Posei especialmente para eles, porque não queria *click* na hora que estivesse rodando, já que o filme era assim: eu e a câmera. Porque não queria que aquilo pudesse me desconcentrar.

FA: — Até porque era uma outra linguagem.

ML: — Sim. E também porque eu queria ter esse cuidado. O *Deus Lhe Pague* foi feito a partir de uma dramatização do quadro do Maurício Arraes, que fez o cenário para o filme também. Pintou a parede, o chão, tudo. Baseado no quadro dele.

FA: — *A Mulher, a Morte e a Coca-Cola*, o nome do quadro. O Maurício Arraes que é filho do Miguel Arraes?

ML: — É, e irmão do Guel Arraes. Como era *A mulher, a morte e a Coca-Cola*, eu fiz a mulher [risos]. Gosto muito do filme, maravilhoso. Filmei em 1981. Música do Lulu Santos, um *rock*, com piano de Mu Carvalho do *A Cor do Som* e o Ari Dias na percussão. O Mu foi indicação da Dedé Veloso. Foi criada em cima da imagem, especialmente para o filme. Durante as filmagens, coloquei para tocar um tango do Carlos Gardel e um disco do David Bowie, que acabaram, de alguma forma, inspirando a trilha. Mas filmei sem som e depois acrescentei a trilha do Lulu na montagem.



Figura 7 – *A Mulher, a morte e a Coca-Cola* em *Deus Lhe Pegue*.

FA: — E de onde partiu a ideia de levar o quadro do Maurício para as telas?

ML: — O Maurício chegou da França depois do exílio. Ele e a família ficaram exilados muitos anos. Na Europa, ele estudou pintura. Os quadros dele eram muito sobre o que ele tinha deixado em Pernambuco: as pessoas na rede, casinhas de pescadores, coisas da infância dele. Quase tudo dele era assim, mas tinha um completamente diferente, totalmente gótico, o *A Mulher, a Morte e a Coca-*

Cola. No meio de uma exposição com esses personagens de chapéu de palha, cenas de praia etc., estava esse quadro. Quando eu vi, tive um impacto tal... Na época eu estava estudando sobre o movimento *punk*, fascinada com isso, e na hora que vi o quadro pensei nisso. Para mim, os desenhistas são os primeiros que recebem a informação estética, não é? A pintura tem isso, até porque para pôr na tela, num filme no Festival de Cannes, lá se vão uns 4 anos. Um desenhista desenha e, na mesma hora, coloca ali pendurado. Quase imediato. E meses depois pode estar em uma exposição. Claro, o pintor demora mais que isso, ainda mais para expor e tudo, mas se você comparar com o cineasta... demora anos! Eu tinha essa angústia, do movimento estético estar passando – ou mudando – e eu não ter lançado meu filme. A sensação que o movimento *punk* já estava caído e eu estava ainda lançando... Mas quando cheguei na Europa, descobri que estava moderníssima ainda: no Festival de Berlim tinha um filme que ia na mesma. Lá meu filme não entrou, mas passei em outro na Alemanha. O primeiro foi o da Tunísia, em Túnis, levado pelo Casé, o Cândido José [Mendes de Almeida]²⁶ debaixo do braço. De lá, [o filme] foi pra um de curtas em Bilbao, na Espanha, para o Festival das Mulheres na França e, em seguida, para todos os festivais de mulheres que tinham no mundo. Mas era tudo meio por acaso: eu olhava a lista dos festivais, sem saber nada, e escolhia pelo nome. O *Fantasporto* foi assim: vi que, pelo nome, tinha a ver e me inscrevi. Na época era um festival ainda iniciante, do Mário Dorminsky. Isso porque, para mim, o *Deus Lhe Pague*, além de ser um filme *punk*, era também um filme de terror. Na Embrafilme, no começo, eles não tinham esse entendimento para o lançamento, mas eu insistia que estava certa, tanto que todos os festivais de cinema de terror e de cinema fantástico me quiseram. Depois o filme foi para o Japão, o *Ginza Short Film* [em Tóquio], para os Estados Unidos no *Festival de Nova York*, muita coisa. Só Berlim não consegui, acho que por conta desse outro filme [selecionado] que era muito igual. O Mário [Dorminsky] até disse para mim: se você fosse um homem alemão, entrava. Mas você é uma mulher sul-americana, não entra. Só se fosse uma mulher com um filme sobre os problemas socioeconômicos da América do Sul. Falei “— Eu aqui abrindo a minha alma para esse povo e eles só querem a miséria?” [risos]. Como já tinha essa ideia do filme sobre a minha comadre que passava fome, achei que era uma oportunidade e, então, fiz um esboço do roteiro no jantar. Levei e disseram “Maravilhoso, esse passaria em todos os festivais da Europa!” [risos]. Esse seria um primeiro esboço do que seria o *Água Morro Acima* (1993).

FA: — Bom, mas voltando ao *Deus Lhe Pague*, como foi a estreia no Brasil?

²⁶ Cândido José (1958-2006) foi fotógrafo e artista visual.

ML: — No Brasil, passei primeira vez no [Centro Cultural] Cândido Mendes²⁷, aqui no Rio [de Janeiro], até porque fiz muita coisa para o filme lá pelo contato que tinha com o Casé, filho do Cândido, que dirigia o setor cultural da escola. Como eu não tinha moviola, fazia tudo na mão com a ajuda do Seu João, projetorista do Cândido Mendes, que punha na tela para me deixar ver como é que estava. Aí eu ia em casa, enrolava com uma vassoura e cortava no lugar certo que queria, aproveitando o sol que entrava na janela do escritório. A primeira sessão foi maravilhosa, com uma Coca-Cola gigante na porta. Como era *A mulher, a morte e Coca-Cola* até tentei um dinheiro de patrocínio, mas eles não toparam. Disseram: “— Como é ligado à morte, não podemos. A Coca-Cola é ligada à vida!” [risos]. Mas, mesmo sem darem dinheiro pro filme, a mulher adorou a ideia e mandou Coca-Cola de graça para o lançamento e uma garrafa enorme para colocarmos na porta da sessão [risos]. Eu era boa de produção, consegui até uns salgadinhos da confeitaria Colombo. Mas as meninas invadiram mesmo o lançamento por causa dos meninos do *A Cor do Som*, porque eles eram uma coqueluche na época. Nem queriam tanto ver o filme, mas ir na porta para ver os meninos [risos]. Ah, e como você chegou até mim pelo Braz Chediak preciso contar: ele deu uma super força no *Deus Lhe Pegue*. Ligava para saber como estava a filmagem, mandou um produtor para acompanhar, ajudar. E ofereceu uma ajuda para conseguir a câmera, o negativo...



Figura 8 – Imagens do cenário de *Deus Lhe Pegue*.

FA: — Seria importante restaurar o *Deus Lhe Pegue*. Em qual lugar a cópia está depositada? Ou está com você?

ML: — Está na Cinemateca, não tenho nada comigo. Sabe... eu acho que meus curtas são melhores que os longas até. Ouço várias pessoas de cinema dizendo isso, pelo menos. O [Arnaldo] Jabor, por exemplo. O *Deus Lhe Pegue* era adorado por esse pessoal do *udigrudi*: o Ivan [Cardoso], o Rogério [Sganzerla], o Eliseu Visconti, o Neville [de Almeida]. E essa gente toda, do *udigrudi/underground*, que fazia frente ao Cinema Novo, também tinha essa dos filmes de vampiros,

²⁷ CCCM, localizado ao lado da Praça XV e ligado à Universidade Cândido Mendes.

lobisomens, coisas assim... por isso, gostaram muito. Porque, para mim, o *Deus Lhe Pegue* também era um filme de terror: é uma mulher que se envolve com um esqueleto de vidro. Então, eles adoraram e compraram a minha barra totalmente. Nessa, eu fazia figuração para o cinema *udigrudi*, o *terrir* do Ivan [Cardoso]. Fazia várias figurações nos mesmos filmes. Tinha um que era uma história de detetive, *O Escorpião Escarlata*²⁸, que tem uma cena na qual eu apareço com um vestido dos anos 50, deslumbrante, que tinha guardado para fazer o *Primeiro de Abril, Brasil*. Roupas da minha mãe, compradas na Casa Canadá para ir aos eventos do governo Juscelino. Usei outras em *O Amigo Invisível*, também. Emprestei mobília para os filmes do Ivan. Só que para os figurinos fui logo falando: topo se eu mesma usar: “— Faço um desfile de moda no seu filme” [risos]. Como fiz várias figurações, dávamos um jeito: tem uma cena que apareço com uma rendinha na frente dos olhos, meio de lado. E em outra, com uma roupa vermelha e um leque cobrindo meu rosto. Sempre “disfarçada” [risos]: cobrindo o olho, a boca...

FA: — Muito interessante você ter comentado sobre essa ligação com o pessoal do Cinema de Invenção, do *udigrudi*...

ML: — Minha paixão são eles. *O Lobisomem*, do Eliseu Visconti, é maravilhoso. Logo que comecei a fazer cinema, eles já gostaram de mim, então... Agora, o pessoal do Cinema Novo também frequentou um pouco a minha vida depois do *Primeiro de Abril, Brasil*, porque a montadora foi a Marília Alvim, que foi casada com o Mário Carneiro e depois com o [Maurice] Capovilla.

93

FA: — Já que estamos falando da sua relação com outros cineastas, gostaria de lhe perguntar sobre sua participação como atriz em *Amor Maldito* (1983) da Adélia Sampaio. Um filme que tem sido muito mais discutido nos últimos anos.

ML: — É... um dia desses o filme passou aqui perto de casa e a Adélia me telefonou. Mas como ela confundiu o horário, não pude rever. Gosto muito do filme dela. Fiz enquanto tava envolvida com o *Deus Lhe Pegue*. E os 2 passaram em uma mesma mostra de mulheres diretoras em São Paulo²⁹. O Antunes [Filho], que era meu amigo e foi meu convidado, foi ver o filme. O *Deus Lhe Pegue* saiu aplaudido. O que foi ótimo, porque foi bem o momento que eu estava pedindo os direitos para a Leilah [Assumpção] e como a Kate Lyra falou muito bem do meu curta e do meu personagem no filme da Adélia, acabou ajudando. Porque ela estava um pouco desconfiada, já que, ainda que eu tivesse feito a peça, nunca tinha dirigido cinema. No *Amor Maldito* eu faço uma menina (Vera) de uns 17 anos que, quando a irmã morre, dá aquele depoimento no tribunal, na condição de menor de

²⁸ Lançado em festivais em 1990, estreou em circuito no Brasil somente em 1993.

²⁹ Festival Mulheres nas Artes no MIS-SP.

idade. Eu tinha 38, mas como a Adélia que chamou, topei. Até porque fazia um menino de 13 no *Feira Livre* [risos]. Para o *Amor Maldito*, emprestei a sainha de escola pública da minha nora, a Soninha.



Figura 9 – Maria Leticia em *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984).

FA: — E como você, como uma mulher que fazia cinema, pensava o trabalho da Adélia?

ML: — Ela é a primeira cineasta mulher negra. Na época eu nem tinha consciência disso, até porque ninguém falava. O marido dela era um jornalista, político, o Pedro [Porfírio]. *Amor Maldito* trata sobre o preconceito, de uma mulher que tem um caso com outra. Era um caso real, de uma mulher (Sueli, personagem da Wilma Dias) que era filha de um pastor meio doido varrido e de uma família toda desestruturada que virou *miss* e encontrou estrutura só quando começou a se relacionar com a outra mulher, a [personagem da] Monique Lafond (Fernanda). Mas como se matou na casa dela, acusaram a namorada de homicídio. Por puro preconceito, porque não foi ela que jogou a menina da janela. Eu faço o papel da irmã (Vera) que assume que a família dela era desestruturada e que ela tinha brigado com o pai antes de se suicidar. Mas em uma fala bem doida, de uma adolescente que não tinha muita consciência. O texto era exatamente o depoimento tirado do caso real, no tribunal, diretamente do processo. Isso que era impressionante. Porque, por mais louco que fosse, era exatamente aquilo que tinha sido dito no processo. Agora, eu entro chupando chiclete, colo embaixo da mesa do tribunal... essas coisas eram por minha conta [risos]. Para o filme, eu fiz todo um tipo de menina, de uniforme, cabelo cacheado... O fotógrafo José Medeiros, que era da equipe da Adélia, depois foi na minha casa quando eu já estava com meu cabelo liso de volta e não me reconheceu!

FA: — Seus filmes trazem muito essa questão da mulher, o *Deus Lhe Pegue*, o *Primeiro de Abril, Brasil...* Para além da Adélia via outras cineastas como referências? A Ana Carolina talvez... Uma cineasta que no *Das Tripas Coração* (1982) estava interessada em questões que

também atravessam o *Primeiro de Abril, Brasil* em meio a esta ambientação da pensão/colégio para moças que reverbera esses atravessamentos da história e da resistência das mulheres.

ML: — A Ana Carolina é a única pessoa que me tira de casa para ir ao cinema. Quanto mais eu ouço falar sobre, mais eu preciso ver, porque sinto que não vi nada. Normalmente é o contrário: quando vão me contando sobre um filme, já desisto, porque tenho a sensação que já sei o filme inteiro [risos]. Mas é assim: os meus filmes todos têm uma questão política. E não só esses, também o *Água Morro Acima...* Todos. No *Deus Lhe Pague* as pessoas não viam essa questão, mas tinha sim. Inclusive, no cenário do filme inteiro era uma bandeira do Brasil: a parede azul e o chão em losangos verde e amarelo. *O Brasil, a morte e a Coca-Cola*, uma questão política, assim como o próprio Maurício Arraes em si, que tinha acabado de voltar do exílio, já era uma escolha política.

FA: — Como surgiu o projeto de levar o *Primeiro de Abril, Brasil* para o cinema depois de ter adaptado o texto da Leilah Assumpção para o teatro?

ML: — O filme foi feito a partir de uma peça da Leilah escrita em 1964, quando ela tinha 18 anos. Na época, foi totalmente censurada, era tudo proibido. E continuou assim no período do AI-5. Lá no período do governo Figueiredo, a peça foi, em fim, liberada. Em 1979, mais ou menos. Isso porque houve um período de Abertura Política do regime militar e nessa liberaram algumas peças que já estavam proibidas há 20 anos. O sindicato fez uma série de leituras para incrementar montagens dessas peças e a leitura de *Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela* foi dirigida pela Glorinha Beuttenmüller, que chamou atrizes que já trabalhavam com ela, só mulheres: Marieta Severo, Ida Gomes, Ana Maria Magalhães, Suely Franco, Maria Cláudia e muitas outras pessoas interessantíssimas. E eu participei também. Na época, eu fazia um trabalho com um grupo experimental, também muito ligado à dança. A leitura foi em um dia com muita chuva: as pessoas entraram no teatro e não tinham condição de sair. Pensamos até em cancelar, mas como não tínhamos nem como sair de lá, decidimos prosseguir e, só no fim, descobriríamos o que tinha acontecido [risos]. A gente leu a peça na íntegra, 3 horas e meia. Tanto que, quando acabou, a chuva tinha acabado. Depois da peça, a Rosamaria Murtinho veio falar comigo e disse: “— A gente leu 3 horas e meia e essas pessoas ficaram até o fim, riram, se divertiram... eu conheço o público, eles gostaram muito, precisamos montar essa peça!”. Eu achei a ideia interessantíssima, de montar uma peça com Rosinha, uma atriz experientíssima no teatro. Então, montamos um elenco só de mulheres e fizemos a peça³⁰. Eu, Rosinha e Emiliano [Queiroz] adaptamos o texto para ficar com 1 hora e 20 minutos, porque não se usava mais fazer peças de 3 horas e meia como no tempo em que a Leilah

³⁰ A peça estreou no Rio em 1981. Antes disso, porém, Emílio di Biasi encenou o texto em São Paulo no Teatro Aliança Francesa.

[Assumpção] escreveu. A peça ficou em cartaz no Teatro Nelson Rodrigues, o Teatro BNH [em 1981]. E depois no Sesc da Tijuca. Foi o maior sucesso da temporada³¹! Tanto que saiu de cartaz com o teatro lotado e fila de espera na porta. Eu não quis continuar, porque na época comecei a fazer o *Deus Lhe Pegue* (1982), mas o pessoal ficou falando: “porque você não faz um filme da peça!”. A peça foi feita em uma cooperativa e todos ficaram muito entusiasmados em manter para fazer o filme. Ator tem essa coisa, de se juntar. Até porque com a peça todo mundo ganhou muito dinheiro, eram todos produtores, umas 10 pessoas e a cada sessão ficavam na porta 200 pessoas, na espera. Lotado. Era assim: quando não dava mais para colocar as pessoas sentadas no chão, tinham que mandar embora. Com isso, todos queriam participar do filme, fazer cinema, ainda mais quando o *Deus Lhe Pegue* foi um sucesso. Passou por 14 festivais na Europa. E isso ajudou, porque foi como se eu tivesse chegado no cinema com um filme premiado, já pronta. Eu vinha mais do teatro, como atriz de teatro, então, foi uma coisa muito boa.

FA: — Mas o projeto em si do *Primeiro de Abril, Brasil* começou a ser gestado em que ano, então?

ML: — A ideia surgiu em 1981, mas foi lançado só em 1989. As pessoas me diziam: “— Vai, faz o filme com o dinheiro que você vai gastar com o curta, aí mantemos a cooperativa e já temos parte dos cenários, figurinos...”. Até porque eu tinha levantado o dinheiro para o curta com o que consegui da bilheteria da peça e daria para ser um ponto de partida para um longa. Me falavam: “— Com o dinheiro do curta, faz o longa”. Até podia ser verdade, com a miséria que eu usei para fazer os longas [risos]. Mas, de qualquer forma, o *Primeiro de Abril, Brasil* já estava “na agulha” para fazer. Quando acabei o *Deus Lhe Pegue*, já tinha ganhado algum dinheiro para uma nova produção, do Concine e depois também da Embrafilme, que comprou o filme de mim e tinha os direitos de tudo, por conta dessa circulação nos festivais. Isso porque cheguei arrasando com o curta, passando por todos aqueles lugares, muita notícia circulando, e isso fez todos acharem que eu podia fazer um longa. Refizemos a cooperativa com as mulheres da peça e fizemos o filme mais barato do mundo, com 150 mil reais. E a filmagem, em si, custou a metade disso, 75 mil reais.

FA: — E boa parte elenco da peça integrou o elenco do filme. Como foi o contato com a Leilah [Assumpção] para adaptar a peça dela para o cinema?

ML: — É. Todo elenco foi fazer. A Leilah, já na época da peça, ficava até hospedada na minha casa, inclusive porque ela era muito amiga do Emiliano [Queiróz], com quem eu era casada.

³¹ O elenco da peça era formado por Rosamaria Murtinho, Maria Letícia, Dilma Lóes, Cissa Guimarães, Ana de Fátima, Melissa Maia e Aline Molinari.

Ela estava sempre com a gente e quando fizemos o filme, a Leilah adorou. Muito amiga. E todo autor gosta quando fazem cinema. Emiliano e eu que adaptamos. Desde o início queríamos inserir os documentários. Quando montamos a peça já tínhamos essa ideia, chegamos a pensar em colocar em uma televisão em cena. Acontece que, como o cenário girava de uma forma meio violenta nas transições de cena, ficamos com um pouco de medo. Fora que talvez fosse informação demais. Mas, como já tínhamos preparado, estava com o documentário pronto para colocar no filme.

FA: — Como foi a escolha das imagens que são enxertadas durante a trama? De qual arquivo vieram?

ML: — O Silvio Tandler, que é maravilhoso, cedeu os materiais dos filmes dele. *Os Anos JK* (1980) especialmente, tinha tudo que eu precisava. E acho que a Marília Alvim, montadora do filme, foi buscar imagens no Arquivo Nacional, mesmo lugar que o Silvio tinha conseguido. Inclusive, para algumas, busquei novos copiões e usei uma montagem mais rápida. Porque era diferente do filme do Silvio, um documentário. No meu tinha que entrar tudo em um minuto. Uma montagem bem dinâmica, mas que aparecesse um pouco de tudo. Tem tudo, não tem? [risos]

FA: — E, além disso, tem aqueles registros, do Kennedy, da guerra fria, do militarismo norte-americano, as imagens da Jacqueline Kennedy...

ML: — Ah, esses eu consegui na embaixada americana, de um filme sobre o Kennedy. Usei os foguetes, os navios... Mas, claro, na montagem, você faz o que quer [risos]. A gente filmou a casa, que totalizava 1 hora e 5 minutos e, depois, como a ideia era inserir os personagens das imagens dos documentários, era uma lógica “quanto pior melhor”, dizia o fotógrafo. Nas cenas, o Seu Luiz, fotógrafo que fazia muita coisa para o Luiz Severiano Ribeiro, segurava a luz para o Valdeci filmar. Filmávamos no meio da rua com ele segurando uma cruz de luz com 4 lâmpadas para fazer os detalhes. Era a cruz e a câmera [risos]. E saíamos pela Cinelândia filmando. Como sabíamos que íamos misturar com as imagens de um documentário bem de época, que mostrava um homem alimentando os pombos, colocamos uma comidinha no chão e viemos correndo para fazer os pombos voarem [risos]. Essa é aquela entrada que vem junto com as imagens da polícia na Cinelândia, com o enfrentamento com os estudantes. A ideia era essa: misturar tudo: documentários americanos, brasileiros, de época...

FA: — Uma profusão de imagens que vai se infiltrando na narrativa e que acaba reverberando em uma reflexão histórica mais ampla também.

ML: — Isso, o filme era exatamente isso. E já começava no título, porque chamava *Primeiro de Abril*, o dia da mentira, o dia da “revolução” de 1964. Porque não foi em 31 de março, não. Quando começou já era primeiro de abril, na madrugada, quando foi declarada vaga a presidência da república.

FA: — O título já marca bem uma posição, inclusive.

ML: — Sim, claro. E por causa do título acabei demorando para lançar, foi um erro ter falado qual seria. Eu devia ter espalhado que ia chamar *Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela*. Porque naquela época tinha a Abertura Política e tudo, mas ainda estava cheio daqueles puxa-sacos do governo, mesmo na Embrafilme. Não iam me deixar lançar durante o governo Figueiredo [1979-1985]. Só pude quando já estava o Sarney na presidência.



Figura 10 – Cena final de *Primeiro de Abril, Brasil*, com o suicídio da personagem após os militares tomarem o poder, em frame do filme e no storyboard de Mixel para as filmagens.

FA: — Curiosa essa situação: um filme ser baseado em uma peça de 1964 que reflete o contexto do Golpe ter sido finalizado no contexto da redemocratização e lançado em um momento que, ainda que fosse aquele da Constituição cidadã, seria marcado logo depois - quando o filme estava em cartaz -, pela eleição do Fernando Collor de Mello³². Uma nova guinada conservadora. Foi filmado em que ano exatamente?

³² Eleito em 1989, tomou posse somente em 1990.

ML: — Em 1985, mas já estava com a ideia desde 1981. O roteiro foi finalizado em 1984, quando voltei dos festivais na Europa. No meio disso houve todo um movimento para as eleições diretas, mas era uma proposta que não tinha tanta facilidade de passar no Congresso, até porque os nomes que seriam mais aceitos, como o Tancredo, eram ruins de voto. Então, o que foi feito foi conseguir que houvesse um civil no lugar na próxima eleição indireta, o Tancredo Neves, que não tomou posse por conta da saúde dele e o Sarney assumiu no ano que eu estava filmando. Uma decepção... Entre 1986 e 1987 eu tentei verba para lançar e só consegui acordo na Embrafilme em 1988. Agora, o ano que foi lançado foi bem o da eleição do Collor, que depois ia acabar com a Embrafilme. Isso prejudicou muito o lançamento do filme, porque era para ele ter circulado muito mais. O mais interessante foi a estreia: lancei na madrugada do dia 31 de março para o dia 1º de abril. Uma sessão à meia-noite, quando já era 1º de abril. Em maio, exibi no Festival de Gramado e depois foi distribuído. Dez cópias, o que era muita coisa na época para um filme brasileiro com uma produção pequena. Alguns outros tinham 4, 6 cópias... Então, o *Primeiro de Abril* correu o Brasil inteiro por um tempo, até em algumas cidades do interior. Mas isso foi interrompido por conta do Collor, com aquela situação toda que acabou com a Embrafilme. Quando eu fiz o filme, tinha a expectativa de uma comédia, porque a peça era também uma comédia e a Leilah [Assumpção] é uma escritora de tragicomédias. Essa era a ideia. Acontece que, quando as pessoas assistiam ao filme, choravam [risos]. Na estreia, choraram, no Festival de Gramado choraram... O público chorava quando assistia ao filme! É engraçado isso, talvez por conta da maneira como eu coloquei as cenas dos documentários. No *Deus Lhe Pegue* foi o contrário: eu ficava chocada pelas pessoas rirem, porque era um filme *punk*, que tinha esse lado de uma “tragédia”. Eu ficava horrorizada [risos]. Aí quando fui fazer o *Primeiro de Abril* pensei: ótimo, sou uma comediante. Fiz um filme trágico e as pessoas riam, então, agora é hora de fazer uma comédia mesmo. Mas não deu certo: as pessoas choravam vendo o filme [risos].



Figura 11 – A república de Dona Leopoldina (Ida Gomes), os embates geracionais, representação do desejo feminino e os expedientes alegóricos na figuração do contexto do Golpe de 1964 em *Primeiro de Abril, Brasil*.

FA: — Mas a Dona Leopoldina tem um tom cômico muito especial... [risos]

ML: — É... a personagem da Ida [Gomes]. Na peça, a Monah Delacy tinha feito o papel, mas a primeira leitura tinha sido feita pela Ida. Muitas atrizes da leitura não seguiram porque, ainda que já fossem veteranas, incríveis, não tinham o físico para fazer aquelas garotas de 18 dezoito anos. Na época eu podia [risos]. E no filme, mesmo tendo quase 40 anos, fiz também [risos]. Tinha 38 anos, mas quando lancei, 42. A peça tem uma particularidade: só tem mulheres, não tem homens. Para o filme, como achei que a ficar estranho as mulheres falarem o tempo todo dos homens e nenhum aparecer, fiz com que eles não tivessem nenhuma fala. Uma figuração somente. O Chico Diaz está muito bonitinho no filme, o Aloísio de Abreu... eram todos garotinhos naquela época. Mas entravam só para umas pontas, porque quis manter isso da peça da Leilah, de serem 8 mulheres, como fiz no teatro.

FA: — E essas questões femininas estão muito presentes naquela “república”, o que é sempre atravessado por uma visão sobre a história do país e da luta das mulheres. Você diria que há um expediente alegórico nessa questão de ser uma “república de mulheres”?

ML: — Sim, isso mesmo. Há esse paralelo: a república de moças é igual à “república do Brasil”. Aí a dona da pensão quer vender a casa para os americanos para construir um *shopping*. [risos] Tinha que ser um *shopping center*: faziam uma “revolução” para construir um *shopping center*! [risos].

100



Figura

12 – Cenas do embate geracional e de classe na república de Dona Leopoldina (Ida Gomes) em *Primeiro de Abril, Brasil*: o horizonte revolucionário das jovens e o apoio norte-americano ao Golpe de 1964

FA: — Como foi essa colaboração com o Sérgio Dias na trilha sonora do filme? Poderia contar mais sobre o lançamento? Como foi a estreia?

ML: — Ele era o menino lá dos Mutantes. A Embrafilme queria que eu colocasse um diretor musical e foi ela que indicou o Sérgio Dias Baptista para fazer a parte de música. Ah, o lançamento foi um acontecimento incrível! Eu sempre tinha a minha maneira de lançar... [risos]. Mandei fazer umas faixas amarelas daquelas grandes que se usavam em campanhas eleitorais e, em verde,

escrevi: “Primeiro de Abril, Brasil” e, logo abaixo, “VENHA DESCOMEMORAR O GOLPE. 31 de março, meia-noite, no Cine Rian”. Era para ser na hora do Golpe e, claro, a questão ali era que, obviamente, na hora que fosse exibido o filme – depois da meia-noite do dia 31 de março – já era o 1º de abril! [risos]. Ou seja, era uma mentira. Assim como essa ideia que o pessoal da revolução tinha de comemorar o 31 de março, uma mentira. Eu fiz questão de colocar as faixas no Rio de Janeiro inteiro: na avenida Copacabana tinham várias faixas atravessadas, assim como na Visconde de Pirajá, na praças Serzedelo Corrêa, Sarah Kubitschek, Nossa Senhora da Paz, General Osório, Antero de Quental no Leblon, todas elas... Tanto no meio quanto atravessando para o outro lado da rua, amarradas nos postes.

FA: — Descomemorar. Era essa a ideia? É impressionante que, durante todo esse tempo, nunca deixamos de ver essas notícias dos militares comemorando o Golpe, os eventos no Clube Militar... O que ganha um novo fôlego com o governo Bolsonaro.

ML: — Isso, descomemorar o GOLPE [risos]. Até porque, naquela época, ano eleitoral ainda no fim do Governo Sarney, ainda tinham vários militares ocupando cargos, e outros, já aposentados. Eles tinham muito prestígio em certos setores. Isso 25 anos depois do Golpe! No dia do lançamento do filme, sabia que eles iam fazer uma grande missa para comemorar a “revolução”, os 25 anos. Por isso, eu fiz questão de cercar a Cinelândia com as faixas do *Primeiro de Abril, Brasil*. De onde eles viessem para ver a missa, teriam que passar debaixo da minha faixa: pela Av. Rio Branco, pela Av. Presidente Vargas, na Perimetral... De qualquer lugar que eles chegassem, estavam cercados. Minha vingança era assim [risos]. À noite, no Cinema [Rian], eu coloquei uma bandinha na porta para tocar e chamar a atenção para o lançamento. A Furiosa, da Banda de Ipanema. O Seu Aristides da banda era muito meu amigo, então, sempre topava. E pedia para tocaram “Mamãe eu quero mamar!” [risos]. Queria fazer um evento mesmo! Bom, e eu tirei licença na prefeitura para tudo, para ninguém poder tirar nem a banda do lugar. Para um “concerto de música popular brasileira” marcado para a porta do cinema. As faixas também: todas com a licença da Comlurb, além daquela dada pela prefeitura. E para não tirarem, colei no poste o papel da autorização. Assim ninguém tinha como proibir. O Cinema Rian era do sindicato dos cineastas, por isso toparam. Porque era difícil convencer alguém a fazer uma sessão de estreia à meia-noite com um evento desses, que exigia com que às 10 ou 11 horas da noite o cinema estivesse à minha disposição, já. Era para ser uma festa. A mulher da [Confeitaria] Colombo, que era minha amiga, deu uns 10 ou 15 quilos de salgadinhos para a gente distribuir e eu consegui na Brahma vários barris de chopp. E a sessão era de graça! Abri as portas do cinema mesmo: comidinha e chopp na porta e cinema gratuito para quem quisesse. Colocamos tudo do lado de fora para juntar gente mesmo! E tinha mais comida dentro para as pessoas irem entrando

aos poucos [risos]. Até umas garrafas de *whisky*, para qualquer um que quisesse. E as pessoas entravam mesmo... e já iam pro filme. A sessão estava lotada! Fui também para a televisão fazer chamadas, divulguei bem.

FA: — Um grande *happening*.

ML: — Na manhã do dia 31 de março a cidade inteira acordou com as faixas. Até porque a autorização era para 2 dias, no máximo. Colocaram na noite anterior ao lançamento e no dia 02 [de abril] tiraram. Em Gramado, eu botei faixas na avenida central toda também. A Rosa Maria Murtinho ganhou de melhor atriz. E a Marília Alvim³³, a montadora, ganhou prêmio também. Elas não acreditavam, mas eu disse para elas: vão fazer a unha porque à noite vocês vão receber o troféu [risos]. Gritei: "Dá-lhe Marília!". A Rosinha também, ela é minha estrela. E Ida Gomes, maravilhosa! Trabalhei com ótimas atrizes. Do *Primeiro de Abril, Brasil* publiquei o roteiro, com os desenhos do Mixel [Gantus]. Lá tem tudo, é muito fiel, porque é a decupagem do filme. Como foi feito em estúdio, eu fiquei muito tempo dedicada a isso. Enquanto eu fazia os planos no *viewfinder*, o Mixel ia desenhando. Então, quando começou a filmagem do filme, o fotógrafo [Edson Santos] fazia exatamente aquele enquadramento que estava ali no *storyboard*. A marcação de cor nós também fizemos baseada nos desenhos, assim como as escolhas do figurino, que também partiram dali. Na verdade, no *Primeiro de Abril, Brasil* as "externas" são feitas com as imagens documentais, o documentário é o "exterior" no filme, porque tudo foi filmado dentro do cenário da casa.



Figura 13 – Cenas de *Primeiro de Abril, Brasil* e os *storyboards* originais do filme: a ida das donas da pensão para a Marcha da Família com Deus pela Liberdade em 1964.

FA: — Seu filme seguinte seria o curta-metragem *Água Morro Acima* (1993). Achei interessante teu comentário sobre ele ter sido concebido ainda no início dos anos 1980...

³³ Além do Festival de Gramado, Marília Alvim recebeu o prêmio de montagem no Festival de Curitiba.

ML: — É... e as ideias vão amadurecendo. Sempre assim: quando estava fazendo o *Deus Lhe Pegue*, já estava pensando no *Primeiro de Abril, Brasil*, também. Mas foi bom, porque não dava pra chegar no cinema e logo fazer um longa-metragem. Até para conseguir chegar na Embrafilme, eu tinha que ter um trabalho para mostrar. E tive: cheguei com um curta arrasando, e o pessoal teve que acreditar em mim [risos]. O *Água Morro Acima* eu também protagonizo - como foi no *Deus Lhe Pague* -, mas dessa vez sou eu e minha filha, Juliana [Oliveira]. Esse foi feito para o lançamento da campanha contra a fome do Betinho. Ele formou um modelo muito interessante: uma ação da cidadania em que cada um era responsável por aquele que está perto de você. Se um mendigo está passando fome na sua porta, você também tem responsabilidade. Foi muito transformador, eu mergulhei de cabeça. Eu dava um almoço lá em casa para os mendigos: eles sentavam na rampa e eu servia umas marmitinhas.

FA: — E o curta foi feito especialmente para a campanha?

ML: — Sim, inclusive teve a produção levantada de graça: os atores, cenários, figurinos, negativos, moviola, música... tudo! A música é linda, ganhou prêmio: Jaques Morelenbaum no cello com o Tuca da Mangueira na cuíca. Uma peça para cello e cuíca. O filme conta a história da Comadre Severina, que passa fome, e a menina Joana, de 8 anos. As duas vendem água de um poço artesiano quando não tem água na torneira das pessoas que moram no morro. Sobem com a água e vendem lá em cima.

FA: — E foi filmado em um morro?

ML: — Quando eu fiz a preparação para o filme, a Tânia Lamarca, que tinha feito assistência de direção para o *Primeiro de Abril, Brasil*, foi atrás de locação. Mas na minha cabeça, tinha que ser assim: o primeiro degrau seria filmado no Parque da Cidade, onde estará o poço. Depois, o segundo e o terceiro degraus, em uma escadaria em Santa Tereza, e os outros em um morro na Tijuca. Aí, quando contei a ideia, a Tânia disse: “— Tô fora, cada degrau uma locação?” [risos]. E cada um em um bairro diferente. O morro era um lugar na Tijuca com vários barracos de uma família. Era assim: uma velhinha, Dona Corina, com uns 90 anos, tinha sido lavadeira de um homem que tinha uma casa embaixo. Como ela trabalhava para ele, o cara tinha deixado com que ela fizesse um barraco para ela no morro, atrás da casa. Aí, os filhos dela foram casando e construíram barracos do lado. Acontece que, depois que o dono da casa de baixo morreu, a família vendeu para construírem uns prédios ali e fizeram um acordo: quem tinha um barraco ali, ficava, por usucapião, mas vetaram a construção de qualquer outro barraco. Quem vivia lá tinha até luz já, estavam há mais de 30 anos. Então, era como se fosse um morro particular, com poucos barracos. Aí, para o filme, pude inclusive

mandar construir um galinheiro, porque era um espaço que dava para manejar. Lá tinha também um homem que era uma figura maravilhosa, de cabeça branca, que coloquei para tocar tambor em uma cena. Aí, o percussionista, na hora de fazer o som disse: “ — Quem é esse senhor batendo o tambor fora do ritmo?” [risos]. Bom, mas o filme era sobre essa situação: quando não tem água, ela vendia para os outros miseráveis. Quando tem, ela passa fome. Porque, depois de vender a água, ela conseguia tirar um dinheirinho e comprar uma galinha na venda. O cenário da venda era muito bonito, filmado em Santa Tereza, bem antiga, de madeira. O cenário lá é colorido, mas quando ela volta para casa, preto e branco. Quando a comida acaba, elas voltam na venda para ver se o homem venderia fiado para elas, mas como ele não vende, elas catam um pão velho no lixo e a mãe deixa o maior pedaço com a menina. Bom, mas logo elas passam fome de novo e resolvem tomar uma providência: vão lá por dentro da floresta e furam o cano da água para poderem vender a do poço e conseguir uns trocados. Só que uma das lavadeiras vê e chama as outras...

FA: — Uma contradição interessante: mesmo estando em uma situação de total precariedade, ela dependia da precariedade dos outros para sobreviver. Uma situação cíclica...

ML: — É a fome contra a miséria. Bom, aí as lavadeiras dão uma surra na Comadre Severina e na cena seguinte aparecem as duas dentro de casa, acordando, com o galo cantando e ela está toda quebrada, cheia de ataduras. Aí elas olham a paisagem pela janela e vemos que a vista da janela para fora é colorida. No final, tem uma cena em que a filha, a menina Joana, carrega a água morro acima: é o momento que a Comadre Severina transfere a miséria para a filha. Quando exibido em Brasília, as pessoas choraram na sala! Eu até achava que tinha um lado de comédia, mas o público chorava. Minhas comédias são um fracasso, porque todo mundo chora e minhas tragédias são um fracasso porque todo mundo ri [risos]. Esse lado eu não acertei não... Mas o filme é muito bonito. A fotografia do Fernando Duarte é linda, ele ganhou prêmio inclusive. Depois do *Água Morro Acima* fiz *Sonho de Dom Bosco*. Lancei um livro também, com o roteiro do filme. O desenho do Mixel [Gantus] no livro é uma coisa deslumbrante, mas eu não tenho mais. Sou uma escritora que não tem os próprios livros [risos]. *Sonho de Dom Bosco* tem várias versões: primeiro como um longa, que não consegui lançar, e depois como um curta [de 1998], que mostrei no Festival de Brasília. Ah, e acho que também foi exibido como média-metragem. A gente foi sempre mexendo no filme de acordo com o lugar em que ele fosse fazer parte. Era uma produção da FSV, mas o padre que era chefe na produção teve um infarto e o filme parou. Aí ficamos um tempo sem mexer. Isso na Itália, em uma viagem que ele fez para levantar dinheiro. Porque ia ter uma cena filmada lá, da saída do Dom

Bosco³⁴, que nunca foi feita. Mas filmamos na América do Sul toda. Uma história maravilhosa. Foi feita uma pesquisa longa para o filme nos livros dos padres salesianos, porque o sonho foi narrado por Dom Bosco, quando a congregação estava reunida na França, no dia de Santa Rosa de Lima, numa reunião que eles discutiam sobre a congregação salesiana. Antes, ele tinha mandado uns padres para América do Sul, mas não tinha notícias deles. Então, sonhou sobre como estava a congregação aqui e viu a figura de um anjo, que tinha a imagem de um rapaz de uns dezesseis 16 anos que tinha acabado de falecer, que era filho de um homem que dava dinheiro para a congregação. Aí, esse menino, o Luigi, o conduz em uma viagem pela América do Sul, de trem, que começava em Cartagena e ia até Punta Arenas, do norte da Colômbia ao sul do Chile. Na época, claro, não tinha trem na América do Sul. Era um sonho do futuro que, segundo ele, seria no ano de 2003. Dom Bosco percebe que estava no futuro, porque começa a perguntar pelo nome de alguns padres e descobre que aqueles eram os fundadores que já tinham morrido havia mais de 100 anos [risos]. E no sonho, vê Brasília na passagem, como uma terra no planalto central. Juscelino [Kubitschek] tinha a ideia de construir no Triângulo Mineiro – até porque eles todos eram mineiros e lá já tinha uma estrutura de ferrovias, fábricas, mas ouviu do Israel Pinheiro, que tinha sido seminarista dos padres salesianos, que Dom Bosco tinha tido essa visão da terra prometida. Aí ele topou, até porque também tinha sido seminarista como o Israel.

FA: — Um mito de origem de Brasília.

ML: — O incrível é que hoje o trem passa por vários lugares que ele fala no sonho, exatamente onde ele descreveu. Em outro sonho, ele se viu no Vaticano em um nicho, numa posição super incômoda que não conseguia se mexer: hoje tem uma estátua dele exatamente nesse lugar. Foi como se ele tivesse se visto em uma estátua [risos].

FA: — A escolha de filmar *Sonho de Dom Bosco* também tem a ver com a ligação forte que você tinha com Brasília?

ML: — De alguma forma, sim, porque eu tenho essa ligação com Brasília: fui em 1960 e morei até 1966, passei minha adolescência. Como meus pais continuaram lá, eu ia todo mês. E, depois disso, ia todo ano no Festival de Brasília.

³⁴ João Melchior Bosco (1815-1988) foi um sacerdote italiano, fundador da Congregação Salesiana. Foi canonizado em 1984.



Figura 14 – O atravessamento da narrativa histórica: as menções ao atentado na Rua Toneleiro e ao cortejo fúnebre de Getúlio Vargas, em *O Amigo Invisível*.

FA: — O seu filme seguinte, o longa *O Amigo Invisível* (2006), tem muita coisa que parece ser autobiográfica. Como foi essa questão de trazer, mais uma vez, elementos da sua história pessoal para trama, mas que se misturam também com a história do Brasil em si? Uma testemunha ocular da história...

ML: — *O Amigo Invisível* é a minha história quando eu era criança. Foi quando eu me mudei para uma casa em Ipanema [no Rio de Janeiro] e conheci o Gabriel, o menino. Era uma casa grande que tinha 3 quartos na parte de cima: o dos meus pais, o meu e do meu irmão. Mas como eu e meu irmão éramos pequenos, dormíamos no mesmo quarto. Para meus pais darem conta da gente [risos]. E o outro quarto ficava fechado. Um dia entrei pela porta que saía pela varanda e conheci o menino que morava naquele quarto. Só que era um menino que ninguém mais via, só eu. Aí minha mãe consultou a psicóloga, a Elisinha Velloso³⁵, que disse que era normal, que criança até os 7 anos confunde fantasia com realidade. E pediu para que ela visse o menino também, assumisse o Gabriel. “— Depois ela deixa disso”. Então, minha mãe também via o menino, mas meu pai não. Não compactuava com isso, não [risos]. Eu sentava na mesa, colocava comida para mim e para o Gabriel. Eu comia a minha e depois comia a dele [risos]. Mas como eu comia dobrado, ela já punha bem pouquinho para eu não comer demais. Meu pai achava horrível aquilo de colocar um prato na mesa para o Gabriel. Só que foi com a minha mãe que eu passei a criar problema, porque sentia que ela não gostava dele: nunca colocava ele no colo, não fazia festinha, não passava a mão na cabeça dele, não contava nenhuma história... Tinha essa sensação que ela não tratava os filhos da mesma maneira e ficava brava com ela por conta disso [risos]. Coitada! Tentava se adequar e eu criava problema com ela. Sabe que quando ela estava velhinha – morreu com 95 anos – já confundia: achava que o Gabriel existia mesmo. E me perguntava: “— E o Gabriel? A gente nunca mais viu. Ele deve estar velho também... Você tem visto o Gabriel?”.

³⁵ Elisa Dias Velloso, fundadora do Centro de Orientação Juvenil (COJ) no Rio de Janeiro e autora referencial sobre os estudos da psicologia infantil no Brasil.

FA: — Em meio a esse aspecto mais autobiográfico, havia também esse atravessamento da narrativa histórica: a questão do governo do Getúlio Vargas, o suicídio, a representação do apoio que ele tinha nas classes populares...

ML: — Isso, dos tempos do Getúlio. A Maria Joana, a cozinheira, é aquela que eu te contei que fazia comida na inauguração de Brasília. Ela atravessou a minha vida. Então, aqueles personagens todos que estão no filme existiram mesmo. *O Amigo Invisível* foi lançado em livro, em duas edições [em 1999 e 2004].



Figura 15 – Cena em que a menina Tixa (Fernanda Ghelman) se assume “comunista” e o encontro com Getúlio Vargas no Palácio do Catete em *O Amigo Invisível*.

FA: — E depois de *O Amigo Invisível* você seguiu com outros projetos no cinema?

ML: — Quando começou esse negócio de cinema digital, eu dancei total [risos]. Eu filmava em 35mm. *O Amigo Invisível* tinha sido montado em uma ilha de edição, mas remontei na moviola da Líder. O meu filme seguinte, o documentário *Emiliano Queiroz*, não, fiz na ilha direto. Foi uma encomenda: primeiro tinha feito o livro para a *Coleção Aplauso*, convidada pelo Rubens Ewald Filho e aí o pessoal do Canal Brasil me chamou para um documentário, que dei o nome de *Emiliano Queiroz*. Feito para o programa *Retratos Brasileiros*. Fui para o Festival de Cinema do Ceará e filmei em Canoa Quebrada o Emiliano saindo do mar no lugar que ele tinha me contado que tinha visto o mar pela primeira vez, quando tinha 2 anos. E depois fui na igreja que ele foi batizado, o teatro que ele subiu no palco pela primeira vez, lá em Aracati (Ceará)... Porque não queria fazer igual outros filmes do [programa] *Retratos Brasileiros*, com a pessoa falando, falando, e aparecendo uns pedaços dos filmes que a pessoa fez. O meu não é assim, não. Teve muita filmagem em externas. Ficou muito bonito o filme. E, depois, o pessoal do SESC do Ceará - que inclusive deu o nome do teatro deles de Teatro Emiliano Queiróz -, me chamou para fazer uma peça sobre a história do Emiliano, baseada no livro. Aí eu fiz e produzi também. Chamei uma autora primeiro, porque nunca tinha escrito teatro, mas ela fugiu muito do que eles queriam e eu escrevi. A Bárbara Heliodora chegou a fazer uma crítica falando maravilhas! Bom, durante toda a minha vida todos diziam que eu devia escrever. E então, é o que eu faço hoje: no final da vida virei escritora. Tem um, *O Vampiro Cotidiano*, um livro de terror,

que estou escrevendo há 40 anos e nunca termino. Agora retomei, depois de ter contraído COVID-19. Foi um encontro com a morte, porque eu achava que ia morrer. Um cansaço tamanho que, se morresse não ia nem notar. E a COVID faz pensar sobre a morte. Então, reescrevi a abertura do livro com uma outra visão da morte.



Figura 16 – O voo de Tixa (Fernanda Ghelman) sobre o cortejo fúnebre de Getúlio Vargas em *O Amigo Invisível*.

submetido em: 28 abr. 2022 | aprovado em: 30 mai. 2022.