

Entrevista com Mauro Alice, ABC

Escrito por: Tide Borges



Mauro Alice

Tide: Mauro, como você começou a se interessar por cinema?

Mauro: A história é muito comprida, tão comprida como a minha vida... porque desde muito criança eu me interessei por cinema. Eu nasci em Curitiba, onde um tio meu tinha casas de exibição, então desde pequenininho eu me interessei por cinema porque eu tinha entrada grátis, sabe? Tão somente isso.

Mas hoje em dia, refletindo, eu penso: mas porque eu queria entrar no cinema? Eu poderia querer entrar num estádio de futebol, num teatro, mas o cinema me supria aquela falta de brinquedos e uma necessidade de espetáculo que eu tinha, pela minha herança italiana.

Tide: Quantos anos você tinha?

Mauro: 6 anos. Depois, quando eu estava no primário, o Grupo Anexo era do lado do cinema. Eu saía da escola e ia na porta do cinema. Ficava vendo os cartazes e

inventando os filmes. Eu ia ver os seriados no domingo e as minhas irmãs, que eram noivas, não podiam ir ao cinema somente acompanhadas dos noivos, eu tinha que ir com elas e então eu ia ao cinema de noite.

De dia, faroestes de briga e de noite, filmes de beijo. Para a minha idade e condição social só tinham duas opções de distração: o cinema e a igreja. Eram os meus dois limites. A escola não era distração.

O cinema e a igreja eram dois núcleos de espetáculo que forneciam as fantasias para os brinquedos, desenhos, brincadeiras no campinho aonde eu ia jogar futebol. Um dia, pouco tempo atrás, um amigo meu me disse: Mauro, nós somos a geração massacrada pelo cinema. Por enquanto eu estou agradecendo este massacre, acho que ele também.

Tide: E quando você vem para SP tem a ver com cinema?

Mauro: Não, necessariamente. Porque eu estava terminando um curso de técnico químico, precisava um estágio para tirar o diploma e vim estagiar na Rhodia em Santo André. E era exatamente no momento em que logo ali, em São Bernardo, a Vera Cruz estava começando a ser instalada, a um palmo do meu nariz. "Cavalcanti isso, Cavalcanti aquilo..."

Eu estava com 23 a 24 anos. Eu já tinha um emprego garantido na área de química, por isso estava fazendo o estágio. Então eu terminei (não terminei bem, terminei mal). Peguei um ônibus, fui até a Vera Cruz e falei com o gerente do estúdio, o sr. Carlo Zampari, irmão do Dr. Franco (que era o presidente da cia). E ele me disse: não, isso não serve para você, você já tem curso de química. Eu estou precisando de gente para auxiliar de projeção. E eu disse: me serve.

Tide: Você queria estar lá, né?

Mauro: Servia para tirar aquela idéia de cinema da cabeça. É verdade, eu queria tirar da cabeça, eu não agüentava mais estar fazendo química e ficar pensando em cinema. Não dava certo nenhuma das duas coisas. A cabeça virava a mil, assim. Fiquei de "experiência". E era um emprego terrível, tinha só ajuda de custo, durante um mês, dois meses.

Tide: E para que eles faziam as projeções?

Mauro: Eram as projeções no estúdio de som. Para a mixagem, dublagem, precisa-se projetar o filme. E, puxa vida, ajudante do projetor, o quê que pode ser? E, de repente, eu começo a ver... o Oswald Hafenrichter estava terminando o "Caiçara", era o primeiro filme da Vera Cruz.

Vinha aquele monte de rolos em latas de letreiros escritos, nomes ingleses, Dupe, Master, Cutting copy picture – reel # 6, Copy sound reel # 6... Cópia de Som? O Som é separado? E eu vendo... eu pegava... E o projetorista... um dos projetoristas era o seu Georg Pfister, que depois virou um grande Diretor de Fotografia.

Ele era fotógrafo de foto fixa e entrou lá nas mesmas condições que eu. Eu falava muito de cinema com o seu Jorge, que era alemão. Oswald Hafenrichter, austríaco, e o seu Jorge disse para ele: esse moço (eu...) é louco por cinema e ele gosta de montagem.

Porque eu me deslumbrava porque vinha o rolo 1 para projetar e dois dias depois vinha de novo o rolo 1, era a mesma coisa, mas não era a mesma coisa: A mulher bateu o livro, fechou e já aparece a câmera se afastando e ficando de longe.

Antes demorava mais tempo. Eu já estava vendo as coisas que o homem fazia e ia ver na projeção. Além de ver só na moviola, aquela olho-de-boi, ele via na projeção também. Eu estava que não me agüentava mais: "Qual era a mágica?"

Aí começou a filmagem do "Terra é sempre terra" e já vinha copião bruto com claquete: "Cena 228, tomada 3! Blam!" E eu pensava: o quê que é isso? Para quê que é isso? E fui aprendendo. Veio tudo de roldão, como um balde em cima de mim, na salinha de projeção!

Eu fiquei lá 2, 3 meses e precisou-se abrir a equipe de montagem para cuidar do material do "Terra é sempre terra", para fazer anéis, pra isso, pra aquilo. Você, para fazer as sua conta dos gastos, etc, você tem que saber as 4 operações, tem que fazer o básico, e qual era o básico da montagem? – Colar.

Lá vai o Mauro colar filmes. E era cola mesmo, eu passei meses... e no tempo do "Terra é sempre terra" eu ficava de noite, porque a sala não tinha lugar de dia, só tinha um equipamento e eram 4 ou 5 pessoas... tinha um outro homem, um polonês chamado Wladislaw Babuzka, era um homem muito ilustrado que durante a guerra escapou para Londres e fez um trabalho de aprendizado de montagem de cinema, depois da guerra veio para o Brasil, foi morar em Curitiba porque ouviu falar na grande colônia de poloneses no Paraná, dava aulas de Inglês de dia e de noite era porteiro num hotel, quando soube da Vera Cruz e Cavalcanti, correu para S. Paulo e foi contratado.

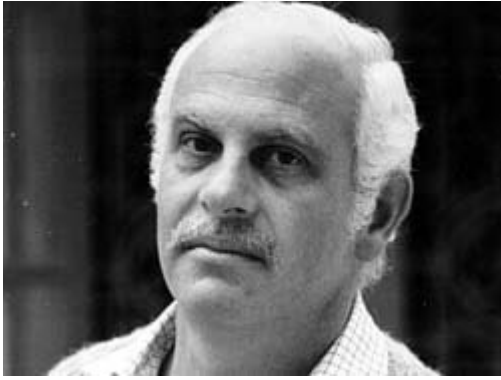
Então, a organização da sala, examinar as emendas, era ele que fazia. Ladislau me orientava bem, eu já estava pouco além daquele estágio, mas já sabia muito bem o quanto era necessário que o rolo fosse colado e bem colado. Então ele me conduziu bastante e eu fiquei até depois do "Terra é sempre terra" e teve mais um filme – "Ângela", daí eu já aprendi com o editor de som Rex Endesleig os rudimentos de edição de som.

Este Rex era um grande editor de som, pena que ficou pouco tempo. E qual era a pessoa que tinha o aprendizado de edição de som? Era eu. Então eu tinha bastante oportunidade de sincronizar diálogo e também de fazer trilhas. Mas eu seguia tudo nas regras e não mais que nas regras e até bastante temeroso.

O material não era magnético, era ótico, então a gente não podia se esbaldar muito. Era cópia do negativo. Mas dependendo da produção trabalhava-se com o próprio negativo, como no Rio.

Quando eu trabalhei lá, a montagem já era com o copião imagem e som casados, a partir da claquete. E para montar (você veja que rudimentar, isso depois de ter feito "Candinho" e tive esse passo para trás) era assim: fala com fala, pelo som, e como o som é adiantado, a gente raspava na imagem o espaço que estava adiantado, 20/22 quadros, raspava para que quando fosse cortado o negativo, fosse no lugar certo.

A gente nunca via o filme. A cada corte – X X X raspado assim, mas era uma loucura e isso era o que servia para a mixagem de 2 trilhas: o diálogo e a música – mais nada!



Mauro Alice

Tide: Então o trabalho na Vera Cruz era bem mais sofisticado?

Mauro: Eu nem posso dizer sofisticado, porque é provável que não fosse. O que eu vi depois me faz pensar que já naquele tempo não era tão sofisticado. Mas, pelo menos, era todo ele básico. Para o Brasil era avançado, sim. Algumas coisas da Vera Cruz foram compradas de 2ª mão, mas estavam em ótimo estado.

Tide: Mas então depois de um tempo você foi contratado, né?

Mauro: Quando eu passei para a sala de montagem, que ainda não era a sala de montagem, ela ainda estava em construção (onde era o galinheiro da fazenda) e...

Tide: Aí você foi contratado e desistiu da química...

Mauro: Ah, já quando entrei, eu não desisti - eu esqueci. A única coisa é que eu não contei a ninguém da minha casa. A minha família achava que eu não tinha ido para o meu emprego porque eu estava fazendo estágio. De repente eu escrevi para a minha irmã mais querida que fosse assistir "Sai da Frente". (risos) "Não deixe de ver "Sai da Frente" ".

Ela foi com um sobrinho nosso. De repente o sobrinho grita: "Tia, veja lá:Mauro! Mauro!" Estava meu nome na tela. Daí ela me escreveu: "O que aconteceu?" Ela pensava que eu estava na química de revelação de filme... Só anos depois... O meu pai não me perdoou até a morte.

Ele se orgulhava da minha carreira no cinema, mas assim mesmo ele me perguntava, ainda um pouco antes de morrer: "e a tua profissão?". Eu sabia o que ele queria dizer. Não tinha custado pouco, afinal. Por pouco não me arrependi.



Oswald Hafentrichter

Tide: E depois de um certo tempo você teve um contato mais próximo com o Hafentrichter?

Mauro: Quando a gente passou para a sala de corte propriamente dita, que ele tinha desenhado... Ele desenhou a sala, os móveis. Ele eliminou a lataiada onde a gente ficava perdida. Fez armários com gavetas, quase o dobro do tamanho 35mm, onde a gente punha os rolinhos e até rolo grande. Mas tinha lugar para lata, nos armários. A sala de montagem tinha aquela porção de armários, onde se punham as reservas, os pedaços. O 2º assistente cuidava desta parte da organização. Se Oswald precisava rever a imagem que não estava no rolo, da cena 32/tomada 3 ou os restos da escolhida, qualquer que fosse, eu chegava, abria a gavetinha, tinha numerinho na frente que eu punha, e já dava pra ele. Naquele tempo eu decorava até o texto. Eu tenho na memória... outro dia eu desembestei e disse toda a cena final de "Floradas na Serra", inteirinha...

Você tem uma pergunta: o que significa o cinema na minha vida... ô meu Deus do céu, o que significa para mim... para mim significa... significa esta falta absoluta de significação, mas que é toda a significação, eu digo falta de significação porque não encontro no resto da vida onde tudo parece ter um significado, e nas outras profissões eu não sei se existe... eu trabalho com pessoas... Não tem significação e é toda a significação...é uma coisa que a gente assume de corpo, alma, mente e coração. Quantas vezes eu vi que estava me sentindo mal, daí eu via que tinha passado montando 4 ou 5 horas e eu estava me segurando de vontade de fazer uma necessidade biológica (eu fico me segurando) – um simples xixi. Eu não sei como passa o tempo quando estou trabalhando. A gente trabalha com a fantasia. Eu pelo menos

sou todos os personagens. Eu passo a falar como certos personagens, tenho tiques de personagens. Mas o Hafenrichter! Eu sabia falar inglês. A língua oficial era o inglês, mas ele falava italiano, ele trabalhou na Itália e aprendeu italiano.

Tide: E você falava italiano com ele?!!!

Mauro: Não, mas o brasileiro entende bem. Nós não falávamos italiano em casa porque meus pais vieram crianças para cá e se conheceram aqui. Na época do "Appassionata" eu tinha muito contato com ele. Eu era assistente da mulher dele.

Tide: Ele veio com ela?

Mauro: O nome dela era Edith, ele veio com ela e com o filho. Ela era montadora também. A equipe era assim: o Hafenrichter era chefe de edição de todos os filmes e tinha para cada filme um assistente dele que recebia todo o material e fazia um primeiro corte. Aquilo que até hoje a gente faz. Eu até hoje faço pré-montagem, uma montagem bem larga para eu degustar assim o filme, o take, até largar mão do take e virar filme. E a Edith era um desses assistentes dele. Ela era uma boa editora de música, conhecia música, estudou música, lia partitura.

Tide: E o polonês?

Mauro: Ele foi embora logo. Ele foi o montador do "Luz apagada". Mais filósofo que técnico, amava a natureza, para ele o Brasil era A Natureza. Logo nos primeiros sinais de crise da Vera Cruz lá se foi ele, foi embora.

Tide: Depois que você fazia essa montagem larga, aí Hafenrichter montava o filme?

Mauro: Ele remontava comigo e com o produtor. Porque não havia essa do diretor... eles eram diretores só no nome. Mas alguns outros, como Luciano Salce, assistiam à montagem, não todos os dias porque ele tinha ensaio da peça, mas de tempos em tempos... E era cada discussão!

As aulas que eu tive eu posso considerar que eram ouvir Haffenrichter discutir montagem com os diretores e algumas vezes eu o ouvi com o Dr. Franco. Ele assistia muito com o produtor, pois o produtor era o dono e o verdadeiro autor, quem escolhia o argumento, o diretor, etc.

O Hafenrichter entendia que devia satisfações ao produtor. Eles viam, reviam, treviam o filme montado. Às vezes eu ficava na projeção, tomando nota ou para ir buscar alguma coisa, mas às vezes eu preparava e depois tinha que sair da sala. Neste período o Haffenrichter já começou a sentir a guerra, que ele era estrangeiro e que cortava as coisas brasileiras.

Tide: Como era o relacionamento dos técnicos estrangeiros com os brasileiros?

Mauro: Acho que havia uma espécie de troca. Eles precisavam de qualquer ajuda, eles precisavam dos brasileiros. O Geraldinho da Câmera aprendeu e virou um grande diretor de fotografia. Eu acho que ensinavam.

Eu não me lembro de ter tido lição do Hafenrichter. Eu aprendi alguma coisa da mecânica do serviço com o Ladislau, com o Rex e com o Hafenrichter. Mas eles também aprendiam conosco, com a nossa criatividade.

A gente aprendeu muita coisa, mas eles também e, se isso é troca, acho que aconteceu uma troca. Eu aprendi muito com ele nas exigências que ele fazia ao montar comigo sendo eu o montador assistente, ao ver as projeções dos filmes que estavam sendo montados pelos outros. Então eu vi muito da montagem de "O Cangaceiro", eu adorava o "Cangaceiro".

Tide: Ouvi dizer que ele mandava refilmar coisas, é verdade?

Mauro: Bem... "refilmar" acho que não é bem a palavra. Ele pedia que filmassem planos mais explícitos, suficientes, ou para conseguir mudanças necessárias. Assim: aconteceu lá um filme que tinha sido

extremamente bem realizado, e numa locação muito boa (Angra dos Reis), mas já na pré-montagem ele tinha ficado curto para um longa-metragem e a história era, no mínimo, imbecil.

Então o Hafenrichter tomou as dores daquele filme e reescreveu a história. Ele descobriu qual era a falha – existia um crime que assistindo o filme você já descobria de cara quem era o assassino, ou seja, não tinha mistério nenhum. Então a única solução que ele tinha era assumir a falha e já no começo do filme dizer quem era o assassino.

Então ele resolveu de um jeito que a história passou a ser sobre a maneira como o mocinho e a mocinha descobriam aquilo que o espectador já sabia. Ele então salvou o filme. Um filme lindo - “Luz Apagada”. Este filme foi montado pelo Ladislau e eu conversava muito com ele.

Ele gostava do filme e discutia com o Hafenrichter em pé de igualdade. Ele tinha uma liberdade que eu não tinha sobre a concepção de um filme. Isso demora, não é? E é essencial para a montagem esse tipo de observação. Então, com essas mudanças no roteiro, tiveram que filmar algumas coisas e ele ficou com essa fama. E em outros filmes às vezes ele pedia detalhes que tinham sido negligenciados, ou não previstos, etc.

Ele pedia para filmar e eu acho que era uma atitude das melhores que ele tomou, sempre era para melhorar o filme, acentuando uma dramaticidade capenga, obstruindo uma extensão excessiva, um ritmo desastrado... O Hafenrichter vinha me perguntar o que significavam algumas coisas bem brasileiras, músicas como em “Tico Tico no Fubá”, “O Sobrado” e “Luz Apagada”.

No período final da Vera Cruz é que nasceu de verdade a minha intimidade com ele. Alguns diretores se queixavam que o Hafenrichter cortava demais. O Abílio Pereira de Almeida chegou a pedir para o dr. Franco Zampari que não queria que o Hafenrichter montasse o filme.

Foi a maior sorte para mim, porque eu fazia a pré-montagem do “Candinho” e quando estava tudo pronto para o Hafenrichter, o Abílio disse: “o Hafenrichter não vem, nós é que vamos fazer o corte final”. Daí eu fui falar como Hafenrichter e ele me disse que era para eu seguir, que o Dr. Franco já tinha falado com ele e para eu não abandonar o filme.

Diziam que o Hafenrichter cortava privilegiando a ação e o ritmo do filme e não o jeito do autor, o jeito brasileiro e coisas assim. Ele ficou estigmatizado porque queria dar ao filme a forma de um filme. Acho que o melhor trabalho dele foi um documentário que ele mesmo criou junto com o sr. Pfister sobre a construção do estúdio, “Obras Novas”.

Aí, ele depôs a construção do filme sobre a construção de um movimento de uma sinfonia de Schubert, creio que a nona, só que depois que ele foi embora e as obras continuaram, o filme foi parar em mãos sujas de macarronada que se ocupavam mais, como hoje ainda, em fazer uma montagem puladinha.

Existe sempre uma preocupação que liga estilo com gênero e com a técnica da narração. Existe alguma coisa que liga estes três elementos capitais de um filme. Aqui – agora - se preocupam com a técnica da narrativa de uma maneira, querendo fazer disso um gênero! O ritmo também não tem definição. É uma relação entre tempo e espaço? Mas isso é definição de velocidade! A gente não sabe de onde vem o ritmo.

Tide: Como foi para você depois de ter trabalhado nuns filmes de narrativa mais clássica ter trabalhado no “Noite Vazia” do Khouri?

Mauro: Foi uma bênção. Eu já tinha trabalhado com o Khouri, mas era um filme em que ele tinha outras preocupações: “Na Garganta do Diabo”.



"Noite Vazia"

Tide: Em "Noite Vazia" a música foi feita antes ou depois da montagem?

Mauro: A música foi feita depois de montar o filme, eu tive pouca participação na montagem da música. Walter praticamente fez a música com o Rogério Duprat. Na preparação eu trabalhei bastante, porque a música também era inovadora. No começo do filme, quando aparecem as imagens da cidade, a montagem foi alterada por causa da música. A música era tão eloquente que, durante a gravação, quando fica o prato "chichichichi" e o violoncelo, que era o próprio Duprat quem tocava, foi um negócio que arrepiou a gente...

Tide: Fale um pouco sobre o seu trabalho de montagem nos filmes do Khouri.

Mauro: Eu gosto muito do "Corpo Ardente". O filme era completamente novo para o Khouri, ele tinha conhecido a enxuteza do filme sueco e japonês moderno e que foi amalgamado pelos renovadores do cinema italiano e criou aquele intimismo que era tipicamente japonês no cinema italiano; então diziam que ele copiava o Antonioni, isso não é cópia, é um trânsito entre Brasil, Suécia, Japão, Itália.

Os trânsitos ocorrem com características diferentes mas com outros motivos iguais, ou seja, a gente, aqui, pensa igual a muita gente no mundo. O Khouri foi a pessoa que introduziu a contemporaneidade, o cosmopolitanismo que a Vera Cruz queria alcançar pelo modo de produção dos filmes, ele conseguiu na linguagem dos filmes.

Tide: Ele já trazia idéias muito pré-concebidas para a montagem?

Mauro: No "Noite Vazia" sim, no "Corpo Ardente" sim e não. Porque no "Corpo Ardente" ele já começou a improvisar. No "Noite Vazia" era bastante rígido no que ele queria, mas não se sabia como montar, e a gente teve que batalhar para conseguir o tal ritmo, para não ficar uma chatura, muita gente diz que o filme dele "é chato" porque é só gente que olha, um olha pra cá, outro olha pra lá, um olha pra árvore e aparece a árvore, mas que seja!

Muitas coisas de arquitetura, no início do filme, a despedida daquele amor que não é amor, a galeria! Que frieza! E ao mesmo tempo para nós é lindo. E os anúncios, então, os luminosos. E a câmera treme porque era na mão e não se usava câmera na mão ainda.

Ele tem uma rigidez de quadro muito incrível, não é? Então a gente se baseava nos olhares, no tempo de olhar, no brilho do olhar, e ele se preocupava com a dinâmica como para fazer um filme comercial. Quando a gente terminou a montagem e o filme ficou um pouco grande, ele começou a escolher, "tire um quadrinho daqui, tire dois quadrinhos..."

O filme tinha plano atrás de plano. Tirando um quadrinho de cada um, foi diminuindo o filme sem alterar a montagem! (Espertinho, não?) Ele gostava muito de fusões, usou muito e lindamente em "Na Garganta do Diabo". Quando ele assistiu a "Os Cafajestes", ele viu a possibilidade de se fazer aqui conosco aquele estilo que ele "queria" fazer.

Daí que nasceu este estilo do "Noite Vazia", o estilo do assunto. Não poderia ser outra fotografia que não fosse a do Icsey, metade sofisticada, metade de produção, metade encantamento. O retrato da louvação da classe média para a classe alta, cristais, roupas, coletâneas de livros de arte, esse tipo de coisa.

Ele ficou bastante na montagem porque sabia que era essencial. Já no "Corpo Ardente" ele improvisava muito, porque tinha muitas cenas em locação, que dependiam do tempo, do clima. E ele gostava muito de neblina.

O Icsey colaborou muito com ele, trouxe para a tela o globo ocular, a profundidade dos olhos, a pele, os fiapos de cabelo – pessoas. Ele nunca se preocupou em mostrar apenas o tipo antropológico, nem só a estampa da classe social, muito menos fixar só o comportamento sem relacioná-lo.

Eu tinha que cuidar muito das relações entre planos, porque eles eram as pessoas. O filme tem aquela preciosidade de captar o clima. Um produtor de comédias, sem saber que eu estava montando esse filme, me perguntou, justo para mim: Mauro, sabia que fizeram um filme em que a mulher se apaixona por um cavalo?

Pouco mais tarde é que saiu daquela mesma “boca” uma espécie de filme em que uma mulher se apaixona por um cavalo e manda ver. No “Corpo Ardente” essa história não é bem zoofilia, mas a descoberta do lado autêntico, do lado animal. Nós somos animais, não é? E a gente sabe o que é instinto, não sabe?



Walter Hugo Khouri

Tide: E a montagem no “Corpo Ardente” era mais livre?

Mauro: Era, mas ele vinha me dizer mais sobre aquelas cenas de montagens abstratas da contemplação da Barbara Laage nas pedras que parecem um trono. Eu sei de críticos que dizem: “ai, que filme chato”.

Tide: E a parte do cavalo?

Mauro: Ele queria que eu tivesse a plena liberdade de inventar e criar o que eu achasse que precisava ser descontínuo. Ele me deu essa liberdade e posso dizer que ele me induziu.

Tide: Na construção toda?

Mauro: Na construção toda. A base são duas festas, a festa branca e a festa preta. A festa antes e a festa depois. Porque sempre tem a catarse, não é? Nos filmes dele sempre acontece um momento catártico. Uma cena que eu estive rememorando, onde ela espera o amante e anda, indo e vindo entre colunas, eu forcei a descontinuidade para reforçar – criar – um movimento pendular.

No cavalo, na cena em que o bicho aparece, era para fazer como se fosse uma criança brincando, livre e solto no campo. Foi filmado em 3 dias. E me esbaldei com o material. Eu pendurava os pedaços do filme num ganchinho e pendurei dois pedaços num gancho só que, na contra luz, formavam uma imagem incrível que virou o cartaz do filme.

Tinha o cavalo, a comunicação dela. Walter filmou um take que se aproximava do cavalo até o olho, e o take que se aproximava dela, com outro eixo de câmera. Vá ver o que eu fiz: ela olha, começa a zoom, tem a zoom para ela, tem a zoom para ele, até que chega a hora do cavalo e ele está olhando para ela (parece porque eu criei a ligação).

Ficou tão lindo isso. E outras coisas da amante dele, a Lillian Lemertz, ela está linda, é o seu primeiro papel no cinema. E os detalhes que ele fez da mão repousando, junto com a respiração. Depois ele repetiu mais ou menos isso no “Anjo da Noite”.

Tide: Como foi fazer esses filmes do Khouri, que tinham um ar cosmopolita e moderno?

Mauro: São Paulo é isso, São Paulo é o mundo.

Tide: Os filmes dele faziam sucesso fora do Brasil?

Mauro: Sim. Quando visitei Los Angeles muito depois de terminado o filme, soube no Consulado do Brasil que o filme era exibido na UCLA pelos professores de algumas matérias de Ciências Sociais e recomendado ao alunos de Cinema.

Fui conhecer o cinema que o exibiu comercialmente: era um especializado em filmes para adultos no "down town" (centrão), Na volta, contei isso ao Walter, e quando mencionei o título que o filme ganhou no Estados Unidos, ele arregalou os olhos e ficou me olhando fixo na cara – "Eros '59". Anos depois ele souou as impressões e fez ele mesmo o seu "Eros, o Deus do Amor".

No Japão, "Noite Vazia" foi um estouro. Na Europa, então, determinou até uma co-produção francesa que eu fui montar em Paris. Walter foi muito combatido pelo que ele próprio chamava de "rolo compressor", eu nunca descobri se ele era teimoso em não ceder às vogas ou se gostava da aura que o combate lhe conferia. O fato é que ele forneceu esse momento de reflexão e trouxe para a tela o Homem desse momento contemporâneo. Este tipo de filme, com esta temática, só poderia ser feito em São Paulo.

Tide: Fale um pouco sobre o seu trabalho com o Babenco.

Mauro: As melhores delicias que eu poderia ter nesta fase da vida, que não era aquela da Vera Cruz, de aprendizado num movimento industrial inovador, até com o Khouri, que era numa época de um movimento renovador e chegou o agora, agora já é assim, uma procura de sedimentação para um futuro, não é mais o que era antes e agora não se renova, é a coisa como já é, não tem escapatória, só se for reinventar o cinema.

Em todos os níveis, tanto em nível humano como profissional. "O Beijo da Mulher Aranha" pediu muito de mim. Da montagem, porque o diretor estava doente, era uma co-produção, era falado em inglês e era um filme extremamente complicado.

A história de ser um filme dentro do outro, uma experiência que eu já tinha tido, o "Corpo Ardente" é um filme dentro do outro, o filme do cavalo, aquilo lá também foi eu quem inventou, quando ela na sala em vez de ver a projeção na parede, vê o cavalo na imagem "viva", a imagem do cavalo projetada para o espectador.

O Khouri felizmente teve o bom senso, a intuição de dizer: "isso não pode ser mas aqui pode". Porque não era para ser aquilo, era absurdo, não é? Não tem justificativa alguma, Entretanto, que baita emoção, a gente compreende toda a situação da mulher dentro do esquema. ?Ai ele aceitou - louvou! – a minha invencionice.



cartaz do *Beijo da Mulher Aranha*

Tide: Então foi complicado o trabalho no “Beijo da Mulher Aranha”?

Mauro: Foi, porque em um filme que precisava de tanta decisão, de tanta pesquisa, o diretor estava doente. Eu comecei a montar aqui e não dava jeito, não dava forma, e o co-produtor se deslumbrou com a história de como ele poderia fazer um filme alemão, anti-francês, de um conquistador nazista, através de um romance e tal que era uma peça de propaganda. E é isso que é o livro, não?

A propaganda e o poder, no caso. Reconfigura, altera a forma de pensamentos, de moral, de ética. É o que acontece com aqueles dois homens na prisão. Nós tivemos a facilidade de, estando lá, termos à disposição Leonard Schroeder, o roteirista que fez a adaptação do livro para o filme e aqueles enxertos todos... o problema do desmesuramento da produção, muitas horas a mais do necessário e ele reescrevia o filme e eu montava.

Tide: O quebra-cabeça ali era muito complicado?

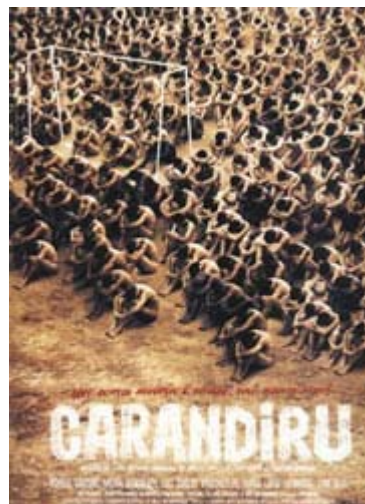
Mauro: Que boa essa definição, quebra-cabeças. É, era muito, muito complicado. Era fazer do que não era o que era. Então chutar a continuidade, chutar tudo. E eu precisava do auxílio da palavra em inglês, de maneira que eu entendesse, porque não era minha língua.?

Tide: E no Carandiru, tinha muito material?

Mauro: Tinha, claro... Muita coisa ficou de fora. Mas estão aproveitando agora na série, parece. O papel do Lázaro Ramos foi muito cortado e era um personagem completamente diferente dos outros. O filme era já de saída um sucesso garantido.

Tide: E o “Coração Iluminado”?

Mauro: Foi um grande filme no nível artístico; seria o “Noite Vazia” do ano 2000. É um dos filmes que eu mais gosto do meu trabalho com o Babenco. “Coração Iluminado” não é só o título do filme; é o que fica depois dele.



cartaz do *Beijo da Mulher Aranha*