

## GRANDES CENAS / MONTAGEM

### EPISÓDIO 05: OS CAFAJESTES

[ABERTURA]

[PRÉ-CENA]

- Vamos cair nágua?

- Não trouxe maiô.

- Não precisa. Isso é pra quem tem corpo feio. Ou será que você tem vergonha?

- Engraçado. De você eu tenho.

MATHEUS

Antes de Deus e o Diabo, antes de Vidas Secas, um filme dirigido por um moçambicano chocou o cinema brasileiro. Depois de estudar cinema na França, Ruy Guerra chega ao Brasil para colocar em prática suas ideias arrojadas. O resultado é Os Cafajestes, filme de 62 que representou o Brasil no festival de Berlin.

RUY

E quando nós fomos fazer esse filme nós tínhamos uma visão muito clara, extremamente clara, de que era um filme que pra poder ter algum significado além da sua qualidade intrínseca, teria que ajudar a romper essa barreira, desse vazio, cobrir um pouco esse vazio, que era da Chanchada e do nada. Para isso, era preciso que tivesse uma certa resposta do público, pra poder provar que podia haver um cinema que não fosse a Chanchada e que tivesse uma rentabilidade.

RUY

Naquela época no Rio de Janeiro havia, havia uma, uma certa presença habitual e marcada das chamadas "curras" (/) que era o fato de estuprar mulheres. Esse termo "curra" se perdeu, mas era um termo muito, muito comum na época. Então nós resolvemos pegar o tema da curra e usar como um "leitmotiv" do filme, porque isso nos traria a violência sexual, traria a questão do sexo, e traria a humilhação à mulher, e... E teria a questão da mulher nua como um apelo popular. Então nós fomos confrontados com uma contradição, como uma questão do elemento que a gente queria usar numa forma absolutamente consciente, da, da nudez da mulher pra chamar o público, e os nossos valores próprios, pessoais, ideológicos, que eram contra esse valor. Como resolver isso, não é? Como resolver? Como é que, como satisfazer os

desejos machistas de uma sociedade, e chamar o público com esse valor, e ao mesmo tempo ser crítico em relação a isso.

- Não olha.

- Que foi?

- Conte até dez, antes de virar.

- Um... dois... três... quatro... cinco... oito, nove, dez!

RUY

Pra que o filme pudesse (/) preencher os requisitos que nós queríamos, como tínhamos colocado, um deles é que o filme tivesse uma aceitação do público classe A (porque pra classe C e D tinha a chanchada), pra classe A. Pra classe A nós tínhamos que revestir o filme numa coisa que a Vera Cruz trazia, que era a "qualidade artística", sempre entre aspas. (/) Mas ao mesmo tempo tinha de se des, desmarcar da, da chancela Vera Cruz. Isso implicava numa renovação de linguagem. Que a gente também tinha clareza que tínhamos que fazer. E essa, (/) vontade de criar uma linguagem passava justamente pela destruição das características de linguagem do chamado "cinemão" ou do "cinema tradicional" que seria, que era um cinema bem comportado, um cinema de narrativa linear, personagens bem colocados, independente do jogos que eles tavam traduzindo na sua história e a boa qualidade da fotografia, todos esses valores. O bom comportamento do cinema de, de qualidade e tínhamos de passar pra além dessa barragem de cinema de qualidade e trazer uma marca própria de uma certa modernidade que fizesse um produto absolutamente não similar ao cinema da, ao cinema dito "artístico", ao grande cinema.

MATHEUS

Nessa busca por um novo cinema, Ruy Guerra experimenta em Os Cafajestes uma linguagem que não se pretende apenas veículo da história, mas que chama atenção para si. Em especial, na antológica cena do abuso na praia, com seu longo plano circular; [um plano que provoca o espectador, indo até o limite do suportável.

RUY

Uma coisa que eu gosto nessa cena é a saturação dos tempos. Aquele tempo inicial, que é tempo mais de cinema mudo do que de cinema sonoro, aquela longa introdução, aquele princípio de, de, da relação dos dois: é tudo muito demorado, é tudo muito silencioso... É tudo, ahn, exaurir o tempo, os planos demoram, as coisas demoram, com essa plasticidade de imagem, os campos abertos, em contraposto com planos muito fechados, então tem, tem poucos planos médios, é muito próximo ou muito longe, aquela coisa toda, contando a historinha muito devagar, saturado... pra virar aquela explosão, naquele momento e depois voltar para a resolução outra vez. E esse, essa saturação do tempo é o que tem o plano. O plano demora, e demora, e demora, e demora, e chega, e já deu pra cortar, e não sei quanto,

por quê? Pra quê? Pra que a pessoa se saciasse e começasse a cansar de ver aquela mulher nua, começar a entrar no ponto de vista dela, quer dizer, da, da humilhação e da situação.

[IMAGENS DO FILME]

RUY

Esse é, é talvez o maior valor da cena: independente de qualquer coisa, é a saturação do tempo que a cena tem. (/) Indo além, do naturalismo, indo além da, do, da, do tempo real, para atingir um tempo que é um tempo subjetivo, que é o tempo do olhar do espectador, que é obrigado a começar a olhar daquela maneira. (/) De resto, o filme é todo muito construído sobre essas coisas: passagem de tempos, a, a estrutura geral do filme é construída assim, então essa cena simplesmente é um mini-cosmos que do representa um pouco a construção geral do filme.

RUY

Na primeira projeção do filme que o filme passa, vem essa cena, e começa, e a plateia: "Ooooh!" Aquela mulher nua, que nunca se viu no cinema, inclusive se vendo a zona pubiana, pelos pubianos, e não sei quê, aquele, aquela, aquela coisa. Mas de repente há um cara que no meio, no final diz: "Para! Chega! Chega!" E nesse ponto ela para. exatamente no momento que para.

RUY

E a censura, ahn, comandou um pouco essa sequência, (/) porque (/) a censura iria cortar. Ia cortar. Porque a censura cortava: "Corta essa cena", "Corta aquela". Então, ahn, a única maneira que eu vislumbrei, e que deu certo, de poder passar, por exemplo, a apresentação de uma cena, da, do plano, da Norma, esse plano longo, de 4 minutos e meio, que é o quanto ele dura, é o chassi inteiro, só tirei a claquete e a sujeira do fim, então pus inteiro o, o plano, foi filmado uma vez só.

RUY

Então eu fiz essa jogada, que era de jogar a bomba no colo da censura. Ou tira a cena e não tem filme, passa a não ter filme, depois há o escândalo, as coisas, e aquela coisa, toda ou então vai ter que deixar passar.

RUY

E depois tem mais, porque havia problemas nessa cena, porque, ahn, a Norma Bengel namorava um, um cara nessa época, que ela teve que romper com ele porque ele disse: "Não vai fazer essa cena." "Não faz esse filme." Ela disse: "Eu vou fazer." "Mas vai aparecer nua", e ela disse: "Vou." "Ah, então, nós acabamos." E acabou, ela acabou. Pra fazer o filme. Ela

bancou fazer isso, e a cena deve muito a ela, porque a gente fez uma marcação, ahn, básica, ahn... Mas se, se ela não tivesse a intuição, o comportamento, aquela ca, aquela capacidade da angústia, da... e você vê que no, no plano ela tem todo um desenvolvimento dramático, extremamente sutil, mas extremamente claro, que ela passa desde a (/) surpresa pra, pra um aspecto desprotegido, pra um aspecto (/) meio atônito, (/) pra raiva final. E pra uma súplica, quer dizer... (/) Fora a beleza dela, (/) que é extraordinária.

NORMA

Eu, pra fazer a cena nua, o Guerra achou que eu ia ficar com vergonha. Eu não fiquei porque eu, eu já usava biquini no Carlos Machado, não é? Então... Ele me botou dentro da, da água, de maiô. Aí, quando foi filmar, ele tirou o maiô, foi embora, foi pra trás da câmara - porque não tinha "camera car", nada disso, né? Era uma câmara (/) grudada num jipe, do Exército, podia andar na areia. E aí ele, quando ele foi pra câmara, ele disse: "Agora sai e corre."

[TRECHO DA CENA]

RUY

Antes de filmarmos a cena, ela disse: "E se a cena não ficar boa, ficar um horror, ridícula?" Eu disse: "Se ficar uma cena um horror, ridícula, eu prometo, assim, que a gente passa pra você ver a cena. Se você não quiser não tem no filme. Porque se tiver isso eu também não quero." "E como é que vai ser?" Eu falei: "Não sei, porque eu não admito que a cena vá ficar com esses valores, se não eu não iria filmar. Mas se acontecer isso eu te garanto que não sai." "Eu tenho tua palavra nisso?" Eu disse: "Tem a minha palavra." Ela viu a cena, adorou, montamos a cena.

[TRECHO DA CENA]

RUY

Com a nudez da Norma eu não ia levar, a equipe já era pequena, mas não ia levar todo mundo pra lá. Não ia levar, então... E agora nos deslocamos lá pro lugar da praia, pusemos o carro na posição, a Norma na posição e seja o que Deus quiser e o Diabo decidir. Né? E vamos, vamos pra frente. Ahn... Não havia video-assist, né. Então... ahn... Eu tinha visto na, na câmara, os planos, princípio e finais, a coisa, e tal, e tava nas mãos do, do Tony Rabatoni a sensibilidade do plano, que é, que tinha uma grande sensibilidade pra, pra fazer isso. Então é um plano, uma execução, e foi feito uma vez só, porque é aqueles planos que não dá pra fazer mais de uma vez.

RUY

"Acabou, fizemos o tal plano?" Eu não tinha a visão da câmara, perguntei para o Tony. O Tony tinha aquele jeito de falar meio assim, ficava assim, assim: "Acho que ficou bom, ficou bom."

Mas eu olhei pra ele, e, e ele... Ele não sabia o quê que ele tinha feito. Mas eu vi que ele tinha, que ele tava encantado com o plano. E não dava mais pra fazer outro. Porque não, não ia ter a mesma força, quer dizer, que aí, ela ia começar a querer se imitar, a querer reencontrar o que tinha... entendeu? Porque não se ensaiou, né. Não, não havia como ensaiar, ela improvisou tudo. Ela, tem um momento em que ela faz um movimento de pernas lindíssimo. Ela nunca faria aquele mesmo movimento de pernas mais. Entende? E eu ia começar a comparar, assim, ia comparar os planos e ia dizer... Ahn... Não! É um plano, é um, e esse, ou é, ou não é, se não é vai embora, embala tua trouxa e vai fazer outra coisa. (/) Esse plano tem a força, a força da sua, da, da sua, ahn, do fato de ser único.

[CENA]