



Minha militância é no Cinema, entrevista com Ana Carolina

My filmmaking is my activism, interview with Ana Carolina

Michelle Salles¹
Irislane Mendes²

A obra de Ana Carolina é considerada pela crítica de cinema, devido a sua sólida e constante produção cinematográfica, uma das mais importantes filmografias sobre questões de gênero. Nesta entrevista Ana Carolina desconstrói essa visão e verbaliza incômodos e ressentimentos acerca de questões gerais das dinâmicas do “poder”, questão que aqui aponta como social e política em toda sua obra. O trabalho mais relevante pelo qual a realizadora tornou-se conhecida dentro e fora do Brasil, a trilogia *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987) é centrado em figuras femininas em diferentes momentos de vida e considerado pela crítica de cinema como uma das trilogias mais inventivas da filmografia brasileira realizada por mulheres. Marcada pela originalidade com que pensa e constrói seus personagens, sempre deslocados ou inadaptados ao mundo, Ana Carolina consagra-se com excelência entre as grandes diretoras de atrizes e atores do cinema brasileiro. Seu filme *A Primeira missa ou Tristes Tropeços, Enganos e Urucum* (2014) recebeu pouco destaque e marca a fase mais recente da produção cinematográfica desta realizadora, que só voltou a lançar um filme neste ano de 2022, *Paixões Recorrentes*, pois queria exibir a obra em um cinema de forma presencial. Traçando uma relevante análise sobre a trajetória da produção de cinema no Brasil, desde a Ditadura Militar até os dias de hoje, e comentando as políticas públicas em torno do audiovisual, a realizadora não poupa críticas e desfaz análises sobre seus filmes e sobre sua trajetória. Esta entrevista foi realizada por telefone, no dia 10 de dezembro de 2020, em meio ao isolamento social provocado pela pandemia da Covid-19.

1. Pesquisadora, professora e curadora independente. Professora Associada da Escola de Belas Artes da UFRJ (2010 -), e Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Multimeios da Unicamp. Coordenadora da rede de pesquisa Cinemas Pós Coloniais e Periféricos, no Brasil e em Portugal, e do projeto “As práticas artísticas contemporâneas e o pensamento pós-colonial e decolonial”. E-mail: sales.michelle@eba.ufrj.br. <https://orcid.org/0000-0003-1589-4003>.

2. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Multimeios pela Unicamp, mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, possui especialização (Lato Sensu) em Semiótica psicanalítica - Clínica da Cultura, PUC-SP (2005) e graduação em Desenho Industrial - Programação Visual pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2002). E-mail: iris.mendes1@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-2039-6156>.

MS: Venho pesquisando sobre a sua obra e gostaria de começar conversando sobre sua primeira formação, o seu *background* familiar, um relato pessoal mesmo mas também sobre o início da sua vida no cinema. Como é que foi a entrada no universo cinematográfico brasileiro, a migração da medicina, da fisioterapia para o cinema e os primeiros trabalhos?

AC: De qualquer forma você já sabe alguma coisa. Não vou começar lá embaixo do vestibular para medicina, então. É isso?

MS: Sim, a informação que você achar relevante, e que construiu sua trajetória para o cinema, que é importante para construir a sua carreira, os primeiros filmes. Um *background* mais afetivo mesmo, e mais biográfico, para gente entender a obra completa. Enfim, sua trajetória. Como você chegou no cinema e como foi essa migração de área também. Como isso aconteceu?

AC: Então, é assim: eu venho de uma família de imigrantes espanhóis e portugueses, de primeira geração, de pessoas muito interessantes e muito lutadoras. Tanto minha avó por parte de mãe, quanto os meus avós por parte de pai, são espanhóis. Por parte da minha mãe, são portugueses. São pessoas que vieram, mais ou menos, saindo da Espanha e de Portugal, um pouco antes da gripe espanhola. Mais ou menos por volta de 1930, 1932 eles começaram a vir para cá. Meus pais foram pessoas de grande trabalho e grande valor cívico, inclusive. Me deram noções morais muito importantes, construtivas e noções sociais também muito consequentes. Eu estudei durante todo o período escolar em um colégio alemão que tinha perto de casa. Era pós-guerra, porque eu entrei no colégio muito cedo. Era um colégio de imigrantes alemães. Eu não falava português no colégio, para você ter uma ideia. Então, você tem que fazer aí uma trança entre uma família de raízes ibéricas com escolaridade germânica, porque é uma confusão bastante acentuada, ainda mais no pós-guerra. Porque eu também tive a sorte ou azar de não só conviver com imigrantes na família, como também de conviver com imigrantes saindo da guerra imediatamente. Quer dizer, a minha percepção social era de imigrante, não era de enraizamento.

MS: Sim.

AC: Isso foi uma coisa muito interessante para mim, porque eu só fui ter a sensação de brasilidade quando eu estava fazendo vestibular para a faculdade. Antes disso, eu não tinha noção de que eu era brasileira. Eu achava que eu era qualquer coisa. Eu não sabia que eu era brasileira. Isso foi importante para mim, porque eu descobri isso no cursinho da faculdade, na faculdade. E, certamente, na faculdade, nos movimentos sociais e políticos daquele momento. Portanto, isso me deu uma rampa, vamos dizer, para saltar em direção a identidade, entendeu?

MS: Sim.

AC: E eu entrei na faculdade... Graças a Deus consegui entrar na faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, que naquele momento era um polo irradiador de qualidade, de noções políticas, de filosofia. E os alunos eram pessoas muito interessantes que eu não conhecia, porque quem eu conhecia eram os filhos de imigrantes. Na minha qualidade de estudante, eu conhecia filhos de imigrantes que tinham que se virar para comer. Então, foi muito interessante. Isso é muito importante e não tem nada a ver com cinema, porque eu não era cinéfila, absolutamente, nem cuidava disso na faculdade. Tinha centro acadêmico, tinha cinema todo sábado; mas eu não tinha despertado para isso. E quando eu me formei, fui fazer especialização para paralisia cerebral, fisioterapia, paralisia cerebral... Trabalhava em um consultório e tinha uma vida até um pouco... uma dicotomia de uma vida europeia, com música, porque eu me meti em um grupo de música barroca que teve bastante sucesso. Trabalhei bastante com isso. Foi muito interessante. Ao mesmo tempo que eu trabalhava com uma coisa erudita, eu tinha uma vida política na faculdade, já com alguns amigos, uma vida partidária, uma vida de descoberta política mesmo. E isso foi me dando um subsídio para o salto, entendeu? Alguns anos depois, por volta de 1970, anos 1970, por aí, eu resolvi fazer um vestibular a mais, porque eu era viciada em estudar. E eu resolvi fazer um vestibular em cinema na Escola de Cinema São Luiz. Passei no vestibular e de noite tinha escola de cinema na faculdade São Luiz. Aí, realmente, floresceu uma coisa criativa, espetacular, que eu realmente não consegui. Minha vida...Cessou a minha vida na faculdade de medicina e virou uma vida cultural. Tudo era cultural. Eu tinha um conjunto de música barroca que fazia concertos, gravamos em *long-play*. Trabalhava muito nisso e, ao mesmo tempo tinha ... Fui fazer assistência de direção do Zé Celso, no *Rei da Vela* (1982), comecei a ter amigos músicos e amigos atores. Isso tudo foi me dando um caldo, foi dando uma coisa. Evidentemente, tive atividade política que me deu bastante trabalho. Eu tive problemas também. Eu fui parar no DOI-CODI, tive processos e tal, mas nada disso me impediu de ter um desejo imenso de fazer outra coisa que não medicina e não paralisia cerebral com crianças. Trabalhei na AACD, a Associação de Assistência à Criança Deficiente. Isso tudo era muito penoso também para mim.

MS: Entendi.

AC: Enfim, depois de 1972, 1973, eu tinha feito o meu primeiro curta-metragem que era *Indústria* (1968); dirigindo. Primeiro curta-metragem como diretora. Não era o primeiro que eu tinha trabalhado. Porque eu trabalhei com Walter Hugo Khouri como continuísta, fiz um outro curta de um rapaz da faculdade. Mas o primeiro que eu dirigi foi *Indústria*. Aí estou chegando nos anos 1970 e qualquer coisa, 1972, 1973, que tudo estava péssimo, em plena ditadura. Tudo já tinha acontecido, o AI-5 já tinha acontecido, eu já tinha sido presa, meus amigos já estavam presos, não tinha trabalho. Hoje é pior que naquela época. Posso te garantir.

MS: Depois quero conversar sobre isso. Você acha que é pior?

AC: Pior? É pior. É muito pior. Porque a gente estava sob uma ditadura militar com militares que tinham uma vida intelectual muitíssimo melhor do que eles têm hoje. Porque o Brasil foi destruído. As universidades foram destruídas, os grupos foram destruídos, a UNE foi

destruída. Eu vi essa destruição. Só que agora é muito pior. Isso eu posso garantir. Porque agora, a laia que está no governo é da pior espécie, tanto os militares como os civis. Tive grandes professores, grandes professores na escola de cinema, grandes professores. Depois posso dizer o nome de todos. Eu consigo fazer tudo isso hoje. Mas, enfim...

MS: Certo.

AC: A formação do Estado naquele momento, eu peguei a universidade antes do desmanche, antes do AI-5. Eu vi o desmanche de todas as universidades. Mas tinha um caldo, tinha um caldo cultural. Estavam todos vivos. Agora, os bons estão todos em órbita. Enfim... Aí, por volta de 1974, 1975, eu vim para o Rio de Janeiro e, se você perguntar “como?”, eu também não sei dizer. Mas o que eu sei é que consegui fazer o *Getúlio Vargas* (1974), que era um documentário sobre o Getúlio. Mas eu sempre, em todos os momentos, tudo o que você me perguntar a propósito do feminismo não vai certo... esse não é o meu ponto de interesse. A minha militância é no cinema, entendeu? É claro, eu sou uma mulher consciente e acho que deve existir movimento feminista. Eu é que não opero neste diapasão. Eu opero no cinema. Na condição de mulher, eu tenho outra. Aí, depois, o *Getúlio* (Vargas) que é um documentário, que tem a ver com a discussão do poder: quem manda aqui, quem não manda aqui. E logo em seguida consegui fazer, um ano e meio depois, dois anos depois, não me lembro, *Mar de rosas* (1977). E aí eu não queria fazer outra coisa, eu só queria fazer longa-metragem de ficção com os assuntos que me interessam. Que é o assunto que me interessa, qual é? Quem manda aqui.

MS: Sim. Você...

AC: Quem manda aqui: do núcleo duro de uma família, de uma organização, de uma escola, de uma faculdade, de um grupo de trabalho, quem manda? Quem é de fato o mandachuva dessa coisa que nós vivemos.

MS: Sim. Você fez uma entrevista no Roda Viva, em 1994, falando sobre o filme *Getúlio* e como esse filme foi importante para você conseguir fazer os próximos ou, pelo menos, para fazer a trilogia.

AC: Foi porque eu fazia filme curta-metragem. Fiz muito. Mas era um rolo só, era 10 minutos, 15 minutos. Isso para mim foi uma experiência muito diferente: eu ter que editar, montar e pensar, 11 rolos de 20 minutos. É uma imensidão de tempo. Você tem que pensar com começo, meio e fim, não é em cada plano e em cada palavra, em cada rolo. E um rolo que gruda com outro. Isso para mim foi um aprendizado maravilhoso!

MS: Mas você também menciona que essa pesquisa do *Getúlio* te levou a alguns aspectos emocionais, e até mesmo biográficos, que te levaram para fazer o *Mar de rosas*, por exemplo. Eu queria que você comentasse um pouco isso.

AC: Exatamente. Quando eu estava no Rio e Nei Sroulevich, que produziu o *Getúlio*, que não está mais aqui, já morreu, ele falou: “Eu queria fazer um filme que comemorasse vinte anos da morte do Getúlio”. Eu falei... Porque eu trabalhei na Cinemateca em São Paulo. Eu falei: “Eu sei que eu posso fazer”, porque eu peguei todos os rolos de nitrato, fui eu que ordenei, eu vi algumas coisas. “Eu posso fazer”. Aí ele falou: “Então vai para lá e veja o que você pode fazer.” Eu fui para São Paulo e eu peguei tudo o que eu queria pegar em nitrato, de celuloide, botei em um caminhão e vim no caminhão para fazer, entendeu? E eu não teria feito esse filme, em primeiro lugar, se não fosse com a ajuda do dono da Líder, do Laboratórios Líder, que era o Seu Rodrigues. Que foi o homem que acreditou em mim, que me deixou usar a sala de projeção dele, jogar água no projetor dele, porque era nitrato e pegava fogo. Eu jogava balde de água, ele deixava... Ele deixou eu fazer tudo que eu queria fazer, que eu precisava fazer. E me ajudou enormemente. Sem ele, eu sempre falo nele, porque sem ele, eu não teria feito. Nessa etapa de ver filme de nitrato, eu acabei vendo várias... Meu pai trabalhava com ferro e aço, ele era vendedor. Todo espanhol trabalha com *hierro viejo*. Ele era representante da Mannesmann e foi da Companhia Siderúrgica Nacional. Ele vendia ferro e aço. E eu comecei a ver a fundação da Companhia Siderúrgica Nacional em Volta Redonda. Já era 1954. Eu comecei a ver alguns amigos do meu pai montar *look* junto com Getúlio e, de repente, eu vi meu pai ali, no fundo. Meu pai conversava comigo. Eu sabia a luta do meu pai. Eu o vi no palanque do Getúlio, entendeu?

MS: Sim.

AC: Eu tive uma convulsão imediata daquela situação. Da situação financeira, econômica, social, de como chegar, de como galgar. Como os homens eram livres e prisioneiros para subir e descer. Como é que era isso. E Getúlio era poderoso e fraco. E também, nessa mesma ocasião, eu tive uma maravilhosa visão de um jogo de basquete da Mac Med, em São Paulo, naquela época era Mackenzie versus Medicina. Medicina USP, né? Eu vi um jogador jogando, que era da Medicina, era o pai do meu atual marido, na ocasião. Ele, como médico, seria famoso. Era um garotão de 19 anos correndo atrás da bola. Todas essas coisas fizeram alguma coisa na minha alma, no sistema nervoso, nas minhas químicas eternas, porque diz uma compreensão muito forte do que é lutar. E eu sou uma lutadora de guerrear, entendeu? Então, foi aí que a raiz do *Mar de Rosas* surgiu. De fato, essa de superar as dificuldades, e ter uma consciência social muito aguda, senão você não consegue. Você não pode ser, nenhum minuto, benevolente com você.

MS: Esses três filmes - o *Mar de rosas*, o *Das tripas coração* e *O sonho de valsa* - eles são considerados os filmes principais da sua trajetória e também uma trilogia sobre a condição feminina. Você vê dessa forma?

AC: Não, tá errado, tá errado! Eu estou cansada de falar isso. Eu não falo da condição feminina. Eu não sei. Eu estou submetida a essa condição. Eu falo, eu disputo o poder que se apresenta para mim, na minha frente, que me comanda, me leva para lá e para cá. Essa trilogia é sobre poder, não é sobre mulher. Desculpa, mas não é! Eu não falo sobre mulher. Desde que eu nasci eu não falo sobre mulher. O meu trabalho não é esse, não é esse. O meu trabalho é perguntar “quem manda aqui?”. Porque eu acho que tudo é jogo de poder. Acho

não, eu vejo assim. E é. As mulheres têm medo daquilo, daquilo outro; têm uma educação que permite isso, entendeu? Eu, graças a Deus, tive outra educação, entendeu?

MS: Ainda nessa entrevista do Roda Viva, vou voltar mais algumas vezes nela, você fala sobre ser mulher e ser cineasta no Brasil, sobretudo em relação às políticas de financiamento nos anos 1990. E aí você cita uma coisa interessante, que eu queria conversar sobre essas políticas de cinema hoje, inclusive, como você vê hoje, o que acontece hoje no Brasil.

AC: Hoje não tem mais.

MS: É, hoje a gente está passando por uma crise aguda. Nesta entrevista você fala de uma relação do corpo a corpo que você tinha que ter com os empresários e como convencer esses empresários. Como você vê as políticas de cinema e ser mulher hoje, no Brasil?

AC: Não, pode parar! Pode parar! Eu não vejo política de cinema. Ponto, está lá.

MS: Enfim, como a gente pode fazer uma especulação sobre o futuro? Como você vê as dinâmicas das atuais políticas de cinema?

AC: Olha, não tem, não tem política de cinema. É tudo mentira! É tudo mentira! É um bando de canalhas. Agora eu posso falar sossegada, entendeu? Porque, desde que o Jair Bolsonaro tomou posse, agora sim não tem política de cinema, não tem política cultural e é um bando de canalhas. Portanto, não há possibilidades de fazer nada. Se você tiver condição, do ponto de vista particular, de ter apoio de empresas privadas... Produzir cinema virou uma condição de possibilidade individual. Tirando a possibilidade individual, nesse momento o Brasil é o desastre que você viu com a Regina Duarte atuando. Foi um *happening*. Você vê que não adianta, não tem. É uma idiotice total.

MS: Sim, e eu gostaria...

AC: Então, não tem. Depois que o Fernando Henrique, em 1994, sobe no poder e começa com leis de subsídio fiscal para a cultura, tive um aprendizado, porque eu fui no corpo a corpo, na raça. Eu fui, por exemplo, para fazer o *Amélia* (2000), em oitenta e sete empresas enormes. Oitenta e sete. Sozinha. Pessoalmente, uma a uma. E eu pedia para conversar com o presidente da empresa, entendeu?

MS: Sim.

AC: Essa mecânica do governo de auxílio à cultura foi se aperfeiçoando. Criaram-se editais para todas as capitais do Brasil. Foi ficando mais inteligível, mas mais difícil também, porque o eixo Rio-São Paulo teve que ser meio esmagado pelas possíveis produções de fora e, ao

mesmo tempo, o dinheiro também, a crise... de 1994 em diante... Dos últimos oito anos para frente, chegamos em 2002. Aí veio uma política cultural que mexeu muito com algumas capilaridades da possibilidade de fazer cinema. E aí, quando o PT saiu... Você sabe tudo que eu estou falando, estou falando de Lava Jato, de Jair Bolsonaro. Estamos falando do diabo e não do cinema, tá?

MS: Sim, exato. E você poderia comentar um pouco sobre os anos de desmonte da Embrafilme, do período que você trabalhou com a Embrafilme e daquele ciclo de cinema no Brasil? Porque você falou também nessa entrevista do Roda Viva sobre esses ciclos do cinema brasileiro e de uma identificação do público com esses ciclos. Então, eu gostaria de ouvir você falar um pouco mais sobre isso, sobre os ciclos e sobre essa experiência de trabalhar com Embrafilme, depois o desmonte da Embrafilme, as leis de incentivo.

AC: Se eu for falar da Embrafilme de fato, demora uma hora e meia, porque eu vi a Embrafilme crescer, nascer com Glauber, Cacá, com Golbery e para você ter uma ideia da dimensão dos militares naquele momento com relação aos militares de hoje, a Embrafilme floresceu, nasceu e cresceu sob o regime militar. E no governo militar você tinha liberdade de apresentar projeto que não tinha nada a ver com a cabeça dos generais e eles eram feitos. A Embrafilme, portanto, nasceu no governo militar e foi interessante, foi bom, foi incrível. E como tudo no Brasil são ciclos abortivos, eu achava que a turma do Cinema Novo era perene, eu achei que a turma que viria depois era uma família só, mas foi desmanchando e foi desmanchando, primeiro, porque a sociedade civil não segurou essa onda, não quis que existisse. É difícil brasileiro votar em brasileiro. Eu fiz curta metragem para exibir em cinema “O curta é nosso, ninguém tasca” e outras mil coisas. Mas, enfim, o ciclo da Embrafilme acabou. A Embrafilme foi dilapidada antes de acabar o governo militar. O dinheiro foi acabando. E também tem outra, as maiores distribuidoras americanas que estão aqui até hoje - Universal, Paris Filmes, Buena Vista e outras - foram empregando pessoas que trabalhavam na Embrafilme que, além de produzir, também era uma distribuidora. Pessoas que aprenderam a distribuir filmes dentro da Embrafilme e viraram, depois, presidente da Columbia. Daí em diante, foi ficando difícil, eu tive que voltar para os editais e para a produção de filmes com muito pouco orçamento.

MS: E como você vê as leis de incentivo à cultura e a Lei do Audiovisual anos 2000?

AC: “Eles” tentaram fazer uma coisa - quando eu falo “eles” estou falando do governo do FHC e do Lula - horizontal que abrangesse uma possibilidade de produção nacional até. Para isso você tem que ter editais específicos para cada tipo de filme que você possa produzir, e orçamento baixo, senão você não consegue. E assim foi: ou nada, ou baixo orçamento. E baixo orçamento é filme de um milhão e oitocentos, não tem gordura nenhuma. É muito difícil fazer um filme que interesse ao público com orçamento muito baixo. Não tem bons efeitos, não tem bons atores, não tem boa música. É que agora, tudo o que a gente tinha cinco anos atrás era uma maravilha. Porque o Jair Bolsonaro arrasou desde a vacina para a AIDS até a Amazônia. Foi tudo. Não tem mais nada. Tudo que você falar é bobagem. Enquanto esse governo não sair daí, tudo vai piorar. E mais, não só tudo vai piorar, como o único nicho que talvez você consiga produzir alguma coisa hoje é filme para Netflix e

Amazon. Gostou? Como é que nós vamos fazer agora? Vamos trabalhar para a Netflix com o roteiro que eles quiserem. E esse é um mercado que nunca foi nosso, por que vai ser agora? É uma consciência muito radical, a do cinema. Porque o cinema brasileiro, o cinema que eu aprendi, o cinema que nós vivemos, não é um mercado, não é uma indústria. O cinema brasileiro é feito por pessoas, diferentes uns dos outros, com assuntos cada vez mais diferentes, num país que não tem dinheiro para nada. E quem é que vai ao cinema? Quem pode pagar para ir ao cinema? O *drive-in* aqui no Rio custa 100 reais. Se você comprar mais um refrigerante e uma pipoca gasta 180 reais para ver um filme dentro de um carro. O mercado é isso aí. Fazer isso com o cinema é a mesma coisa que tocar fogo na Amazônia. Isso é apenas uma representação do que estamos vivendo há muito tempo. Estão matando algumas coisas brasileiras muito valiosas. Esse ciclo vai morrer como morreram todos os outros. São ciclos mortais. Se quiser, é assim. Em várias áreas de atividades profissionais no Brasil. Não tem como produzir. Eu acabei de fazer um filme agora, estou aqui atravessado com ele na minha goela. Não tem nem festival para exhibir. Os festivais agora são *on-line*. “Seu filme passa hoje às três horas da tarde *b*”. Isso não é cultura, nem conhecimento, isso é massificação. Como vamos continuar produzindo? Não sei mesmo.



Foto: Vantoen Pereira Júnior