

Quando Orson Welles aterrissou por aqui, nas asas da política panamericana de Franklin Roosevelt, extasiou-se com a cor e luz dos trópicos e se perguntou porque é que uma realidade tão abundante não se transformava de simples consumidora de imagens alienígenas em forte produtora cinematográfica. O circuito colonial de eterno importador de produtos industrializados e exportador de matérias-primas poderia ser claramente invertido num país cuja paisagem natural e cultural era audiovisual por excelência.

Welles não estava levando em conta outras razões — as de ordem econômica e industrial por certo — e 30 anos ainda se passariam até que uma geração — estimulada por movimentos internos e

técnicas. Os laboratórios resistiram às invenções de Barreto mas terminaram compreendendo a novidade. Com Kodak, Ferrania, Fuji, Dupont arrastados em deficientes Arry Flex, a luz tropical imprimia.”

Um dos primeiros a romper com esquema câmeras pesadas-equipamento de luz igualmente pesado, tipo câmera Mitchell-lâmpada a fresnel com armação de ferro, foi Hélio Silva, cujo olho enquadrou e iluminou os filmes de Nelson Pereira dos Santos, que ofereceriam no preto e branco uma nova face da nova realidade. Mais tarde, outros iluminadores iriam dar aos filmes do Cinema Novo o clima adequado a um movimento independente, desvinculado dos imediatos interesses da indústria. Pouca luz, equi-

FOTOGRAFIA DE CINEMA

externos em busca de uma cultura independente — retomou as discussões de um cinema esteticamente novo. O aperfeiçoamento de novas técnicas na indústria cinematográfica e as idéias para uma linguagem que liberasse o cinema da camisa de força da produção comercial de estúdio foram o ponto de partida. As novas câmeras Arriflex em 35 e 16 mm, o desenvolvimento dos equipamentos de registro de som — os gravadores Nagra e Uher — forneceram a infra-estrutura para um novo estilo, já prenunciado no pioneirismo poético dos neo-realistas. No Brasil, Alex Viany, Roberto Santos e Nelson Pereira, já punham em prática um cinema que prescindia cada vez mais dos artifícios de estúdio, inspirados num *realismo crítico* e no arrojo e criatividade de Humberto Mauro e seus operadores.

A luta por um cinema independente levou à busca de uma nova linguagem e, ao mesmo tempo em que roteiristas e diretores, os fotógrafos brasileiros — empunhando geralmente velhas Camerflex ou quase desconhecidas Arri — começaram a filosofar sobre a nossa realidade, refratada através de um visor. Relata Glauber Rocha em *Revolução do Cinema Novo*: “O normal era luz *natural* ou *artificial*? Cinema em estúdio ou em ambientes reais. Câmera na mão ou no tripé. Filtro ou lente crua. Maquagem ou pele bruta. Questões éticas, estéticas,

pamento leve com câmera na mão, quase nenhum carrinho e sem grua, os fotógrafos brasileiros foram imprimindo a nossa luz contrastada, sem filtros e sem retoque.

O colorido veio — como era inevitável — e o Plus-X, o Double-X, o Dupont, o Ferrania, o Fuji, foram pouco a pouco sumindo do mercado, num estreitamento que terminou por levar ao monopólio da Kodak. Mas, apesar da expansão da incipiente indústria cinematográfica brasileira, a nossa infra-estrutura continuava deficiente. Com a necessidade de ampliar as conquistas de mercado, a luta pelo nosso espaço cultural contra o capital monopolista estrangeiro e os desafios estéticos impostos por um cinema de maior qualidade técnica, exigia-se câmeras mais bem equipadas, novos e mais flexíveis parques de luz, acessórios em bom estado — como trilhos, *dolleys*, gruas, etc. No entanto, a modernização desse equipamento se fez sempre de forma desigual e à mercê de iniciativas isoladas de produtores, que sentiam na pele a urgência de um melhor aparato técnico.

Para que o cinema brasileiro continuasse a sua trajetória, era preciso que ainda continuasse a dispor dos recursos à mão, a prata da casa que pouco se modificara. É certo que a rápida sofisticação dos filmes publicitários havia modernizado o equipamento das produto-

ras especializadas e desse processo o cinema brasileiro de qualidade — tanto longa como curta-metragem — haveria de colher alguns dividendos. Que nem sempre poderiam ser pagos, já que o aluguel desses novos equipamentos inflacionava brutalmente o custo das produções e os tornava freqüentemente inviáveis. Por outro lado, as firmas especializadas em locação desejavam ressarcir-se dos investimentos feitos e cobravam preços altíssimos de aluguel.

Impensado entre a crescente necessidade de qualidade técnica competitiva no mercado e os altos custos de produção decorrentes dessa qualidade,

com a revelação e copiagem, que freqüentemente perdem ou sujam negativos, ampliam sem qualidade — além de outras reclamações menores — o outro lado replica que os fotógrafos brasileiros não estão capacitados, em sua maior parte, a trabalhar com eficiência em condições industriais, que não têm uma formação técnica conveniente etc. . .

A polêmica provavelmente se diluirá com o tempo, na medida em que um melhor intercâmbio se estabeleça e que as partes interessadas passem a considerar que a sua própria sobrevivência depende do aperfeiçoamento da qualidade técnica do nosso cinema. E de que essa

Líder Cine Laboratórios: "Alguns cinemas não têm boa projeção, os espelhos estão quebrados; quando não usam *xenon* os carvões são de má qualidade e, em geral, a própria *xenon* eles não utilizam em condições corretas. Não sei de nenhum cinema que mande limpar suas telas e que dê às lentes a atenção devida, quando se sabe que elas são responsáveis pela qualidade da projeção. Além disso, costumam colocar óleo lubrificante com aditivos e vaselina líquida nos filmes, o que ataca os corantes e a gelatina, provocando manchas que aparecem na tela."

Em meio à falta de equipamento ou à sua dificuldade de acesso, aos resultados nem sempre convincentes dos laboratórios, às imagens distorcidas dos nossos cinemas, navega o iluminador do cinema brasileiro, a quem resta como compensação o constante desafio de criatividade e do improviso, imposto pelas condições adversas e insuflado pela variedade de cores e luzes destas paisagens ao sul do Equador. O que se perde em tecnologia, ganha-se numa realidade sempre disposta a se oferecer aos olhos ávidos para contemplá-la e argutos para percebê-la; os novos homens da câmera que ajudam a decifrar esse nosso mundo visível, freqüentemente conturbado e caótico.

Os depoimentos que *Filme Cultura* agora publica — embora a escolha não pretenda ser exaustiva, e entre os quais poderiam estar também os de Edgar Brasil e Manoel Ribeiro — procuraram representar e caracterizar algumas das tendências da moderna fotografia do cinema brasileiro. Estas tendências, as mais diferentes, encontram como ponto convergente a busca constante de novas soluções que melhor representem um universo visual nem sempre fácil de captar, mas ainda muito mais difícil de imprimir e conservar.

Sérvulo Siqueira

NO BRASIL, HOJE

ao cinema brasileiro só restou o artifício do selvagem que trabalha com o que tem à mão, a invenção e a criatividade que reforçam e caracterizam o cinema como uma recriação fantástica da realidade. Foi necessário — sobretudo a partir dos anos 70 — que a nossa miséria tecnológica se adaptasse ao requinte de um cinema de espetáculo e é claro que isso não poderia ser realizado sem um peculiar "jogo de cintura" tupiniquim.

Mas a questão não se limitava somente ao equipamento. Uma boa imagem não se cristaliza sem um laboratório em condições adequadas de revelação e copiagem, para dizer o mínimo. No entanto, esse capítulo ainda constitui questão pendente e motivo de contínuas contestações entre produtores, diretores e fotógrafos e os responsáveis pelo processamento dos nossos filmes. Às queixas daqueles ligados à produção de que os laboratórios nem sempre têm cuidado

qualidade técnica, sem a qual uma estética realmente nova estaria prejudicada, só se tornará possível com a participação dos diversos segmentos diretamente interessados, e, inclusive, dos distribuidores e exibidores. Apesar de um certo isolamento dos laboratórios — cuja renda é basicamente decorrente do processamento dos filmes estrangeiros — o setor dos distribuidores e exibidores ainda permanece como um enclave externo, desconhecendo que a sua continuidade está cada vez mais ligada a produtos cinematográficos gerados dentro das nossas condições específicas.

Esse isolamento é que leva por certo à total falta de sintonia entre a buscada, ansiada, sonhada qualidade técnica de imagem e som do cinema brasileiro e a resposta, freqüentemente insatisfatória, dada pelas salas de projeção dos aproximadamente três mil cinemas — muitas delas funcionando várias vezes ao dia — que exibem imagens desfocadas, fora de quadro, riscadas etc., contribuindo decisivamente para a falsa e generalizada impressão de que o nosso produto nunca é bom. E não se poderia dizer que as críticas vêm somente do cinema brasileiro, já que os laboratórios se sentem extremamente lesados pelos exibidores, conforme atestam as palavras de Victor Bregman, gerente industrial da

Dib Lutfi iniciou-se na carreira cinematográfica em meados dos anos sessenta, com *Menino da calça branca* (curta) e *Esse mundo é meu* (longa), ambos dirigidos por seu irmão, o cantor e compositor Sérgio Ricardo, exercendo as funções de cameraman e diretor de fotografia. Foi entretanto nesta primeira atividade que destacou-se em alguns dos clássicos do Cinema Novo, como *A Falecida*, *O Desafio*, *A Grande cidade*, *Terra em transe*, chegando a ser proclamado por alguns cineastas como o maior profissional do mundo no uso da câmera na mão. A partir de 1966, voltou a acumular câmera e direção de fotografia, destacando-se igualmente nesta segunda atividade como um dos melhores do ramo, chegando a trabalhar com cineastas estrangeiros, como o sueco Arne Sucksdorf, o francês Pierre Kast e o alemão Peter Fleisshman. Na fotografia, Dib Lutfi produziu obras soberbas, tanto em preto e branco (Fonte de amor) quanto a cores (Os deuses e os mortos, A lira do

O HOMEM E A CÂMERA

ENTREVISTA COM DIB LUTFI

Em meados de 1980, Dib Lutfi sofreu uma pequena queda ao realizar alguns reparos em sua casa. Aparentemente, um tombo sem maiores consequências. Dois meses depois, durante as filmagens de *Pra Frente, Brasil*, o mais recente filme de Roberto Farias, uma súbita dor de cabeça e paralisção de todo o lado direito do seu corpo. Exames revelaram um pequeno coágulo no cérebro, extirpado depois de complexa operação, que durou seis horas. "Pra dizer a verdade, se havia ganho alguma coisa com cinema, gastei tudo nessa operação. Sabe como é que é, né? A gente não tem INPS, seguro saúde, nada..." Ainda se refazendo da cirurgia, Dib aceita a entrevista depois de relutar alguns dias. "Tem certeza que você precisa de falar comigo mesmo?" "Absoluta!", respondi.

Tímido, simples, um caipira urbano perdido entre sofisticadas aparelhagens, Dib acabou transformando a entrevista num gostoso papo onde se falou de tudo — até, muito a contra-

OS FOTÓGRAFOS

delírio, Samba da criação do mundo)
Filmografia sumária: *Menino da calça branca* — 1962 de Sérgio Ricardo (curta), *Marimbás* — 1962 de Vladimir Herzog (curta), *Esse mundo é meu* 1964 de Sérgio Ricardo, *Opinião pública* — 1966 de Arnaldo Jabor, *Fala Brasília!* — 1966 de Nelson Pereira dos Santos (curta), *Fome de amor* — 1968 de Nelson Pereira dos Santos, *Juliana do amor perdido* — 1970 de Sérgio Ricardo, *Os deuses e os mortos* — 1970 de Ruy Guerra, *Os herdeiros* — 1970 de Carlos Diegues, *Jardim de guerra* — 1970 de Neville de Almeida, *Azylo muito louco* — 1970 e *Como era gostoso o meu francês* — 1971 ambos de Nelson Pereira dos Santos, *Joana francesa* — 1973 de Carlos Diegues, *Quem é Beta?* — 1973 de Nelson Pereira dos Santos, *O casamento* — 1975 de Arnaldo Jabor, *O jogo da vida* — 1977 de Maurice Capovilla, *A lira do delírio* — 1978 de Walter Lima Junior, *Tudo bem* — 1978 de Arnaldo Jabor, *O Samba da criação do mundo* 1978 de Vera de Figueiredo, *Pra frente, Brasil* — 1980 de Roberto Farias.

Dib filmando agachado com uma Arriflex que pesa aproximadamente 11 quilos. Foto Clóvis Scarpino.

gosto, de seu trabalho como *cameraman* e iluminador de cinema. Artista intuitivo, brasileiromente ele aprendeu fazendo. Dadas as características da maioria das filmagens realizadas no Brasil, onde o improviso muitas vezes fala mais alto, tornou-se um expoente em soluções instantâneas e milagrosas. Acumulando experiências a cada nova filmagem, consagrou-se famoso internacionalmente e é por muitos considerado o melhor fotógrafo brasileiro de cinema. O que, entre outras coisas, lhe valeu um convite para dirigir a equipe de fotografia do programa *Globo Repórter* da TV-Globo, de onde acabou saindo por motivos de contenção de despesas.

André Andries

FC — Você, como diretor de fotografia formado dentro do cinema, está acostumado a trabalhar num tempo mais lento, com possibilidades de ensaios e testes antes das filmagens. Seu trabalho durante um ano num programa jornalístico de TV, não implicou numa queda qualitativa do registro de imagens? Como foi essa passagem da ficção para o documentário?

DIB — Eu já tinha realizado muitos documentários, mas essa experiência na Globo foi diferente. Trabalhar em cima da notícia, do que está acontecendo. Não é apenas um registro da história, mas uma interferência no presente. Fiquei na Globo um ano e meio, participando de uma das cinco equipes do *Globo Repórter*, mas nosso trabalho lá era muito mais de cinema do que de TV. Eu filmava quase sempre em 16 mm com uma câmera CP Mitchel, usando som direto de um Nagra acoplado. Tinha um prazo de 15 dias para o filme ficar pronto, e às vezes, esse prazo se reduzia para três ou quatro dias. Lá na Globo eles tem quatro moviolas funcionando, com montadores em dois turnos, e o trabalho acaba saindo mesmo. Essa experiência na TV me deu muita tarimba na câmera. Na iluminação, nem tanto. A diferença de um trabalho de câmera num filme de ficção para um filme jornalístico implica nessa mudança de tempo de narrativa. Procura-se um enquadramento mais fechado, as possibilidades de trabalhar a iluminação se reduzem, mas essas coisas acabam não aparecendo muito, dado às características do que se pretende obter — um registro rápido e sucinto do que está acontecendo ou por acontecer. Por outro



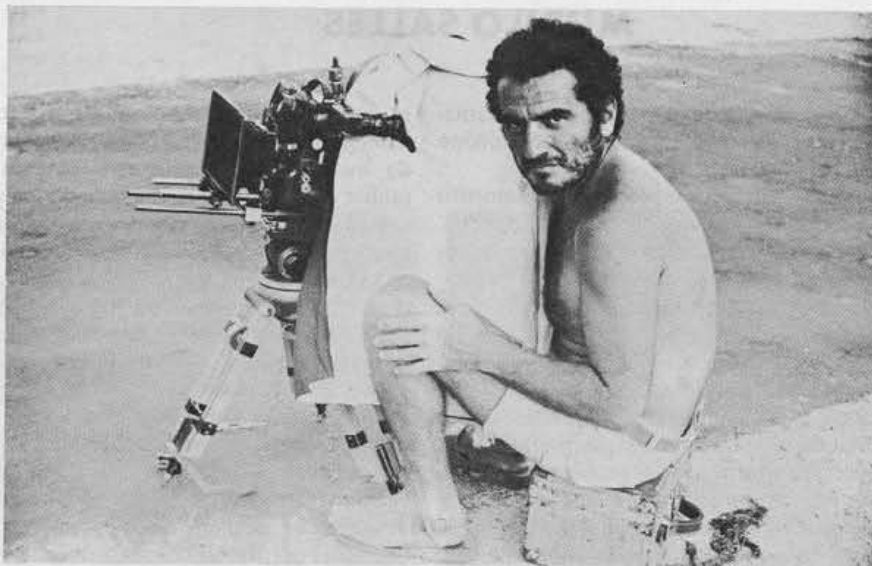
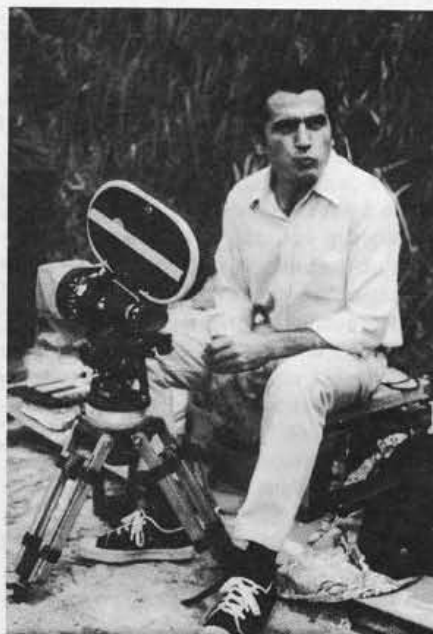
lado, a Globo tem muitos recursos de laboratório e essas falhas são corrigidas depois das filmagens.

FC — Depois de mais de cem filmes, gostaria de saber sua opinião sobre a qualidade dos laboratórios brasileiros em atividade.

DIB — Pra falar a verdade, eu sempre trabalhei com a Líder. Só revelei um filme na Revela e o resultado foi igual. A Líder vem acompanhando todas as inovações técnicas do mercado internacional e já não vejo diferenças em revelar um filme aqui ou lá. Trabalhei nos laboratórios da LTC em Paris e a qualidade é a mesma. O resultado da revelação pode chegar a 100%, desde que você esteja lá, acompanhando, auxiliando os técnicos. O único problema é a revelação final. Lá na França, tinha um funcionário do laboratório que acompanhava toda a filmagem, dando todas as indicações de temperatura, luz e outras coisas. Não é um cineasta, é um técnico mesmo, um químico. Não faz muita falta aqui no Brasil, diria que é um requinte francês, mas acaba sendo uma experiência muito interessante.

FC — E qual a diferença em trabalhar com filme Kodak, ou Fugi, ou Agfa/Gevaert?

DIB — Quando eu fiz câmera pela primeira vez (*O Menino da Calça Branca* — 1962 de Sérgio Ricardo), já comecei usando filme Kodak. Parece mentira, mas nunca trabalhei com outro. Isso vem desde a época do Humberto Mauro, que acho que usava um pouco de Gevaert, mas era pouca coisa. Aqui no Brasil, o laboratório já é montado com equipamento Kodak, e mesmo que você filme usando outra marca, tem de revelar



usando banho Kodak. Eu acho que a marca do filme pode ser qualquer uma, o principal é a luz, os cenários, a roupa dos atores. O filme registra o que você está fazendo. Cada filme tem um tempo de revelação, e a maioria dos laboratórios sendo da Kodak, é melhor trabalhar com eles mesmo. Na TV Globo, os laboratórios e os filmes também são da Kodak. O banho químico é muito controlado (temperatura e tempo). Aquelas máquinas são tão perfeitas que é muito difícil haver algum problema com a qualidade. O negócio do negativo é mais na hora de filmar. Às vezes, numa sequência, você está trabalhando com uma luz e uma cor e tem de mudar. Essas coisas aparecem na revelação, mas não é problema do filme. Acontece, às vezes, desses filmes da Kodak perderem a cor depois de alguns anos de exibição. Pode ser um problema do filme, mas o principal é a conservação, a maneira como o filme é guardado tem de ser numa temperatura ideal.

FC — Desempregado e trabalhando como autônomo, você me parece muito à vontade para falar do mercado de trabalho. Neste período de crise econômica, existem outras perspectivas?

DIB — O último filme que trabalhei foi *Pra Frente, Brasil* do Roberto Farias. Faço muita publicidade e não vejo muito problema para trabalhar nessa área. Às vezes, você filma uma hora, para fazer um comercial de um minuto. A coisa é muito trabalhada. A gente consegue um apuro muito grande de imagem fazendo comercial. O resultado de um filme desses, em termos de iluminação e câmera, consegue ser melhor que um filme de ficção. Agora, o mercado está muito ruim, acho que estão gastando demais para fazer um filme. Tem filmes muito sofisticados, o fotógrafo acaba tendo de pedir à produção 500 kg de luz. Com a décima parte do dinheiro gasto nesta luz, dava pra fazer um filme muito melhor. O Humberto Mauro mesmo fazia com poucos recursos, ele e o filho revelavam sozinhos em casa. Se você for ver um filme desses hoje, vai ver que tem coisa à beça. E se for ver um filme desses que estão sendo feitos agora, acaba achando que o negativo, a revelação e as cópias estão até baratos. O problema maior é para o pessoal jovem, que está começando agora. Estão sem muitas opções, pois a produção de curta-metragens está quase parada. Mesmo com um bom roteiro, está difícil filmar.

Murilo Salles iniciou-se na fotografia de cinema com apenas 20 anos de idade, num curta-metragem amador do igualmente iniciante Bruno Barreto. Depois de alguns trabalhos profissionais importantes, como *Lição de amor* e notadamente a primeira experiência do mestre Humberto Mauro com o colorido (*Carro de boi*), passou três anos fora do Brasil. Na volta, realizou outros trabalhos notáveis, em especial *Cabaret mineiro*.
 Filmografia sumária: Este silêncio pode significar muita coisa — 1970 de Bruno Barreto, *A bolsa ou a vida* — 1971 de Bruno Barreto, *Emboscada* — 1971 de Bruno Barreto, *Carro de boi* — 1974 de Humberto Mauro, todos curta-metragem. Longas: *Tati, a garota* — 1973 de Bruno Barreto, *A estrela sobe* — 1974 de Bruno Barreto, *Lição de amor* — 1974 de Eduardo Escorel, *Dona Flor e seus dois maridos* — 1975 de Bruno Barreto, *Cabaret mineiro* — 1979 de Carlos Prates Correia, *Eu te amo* — 1980 de Arnaldo Jabor, *O beijo no asfalto* — 1980 de Bruno Barreto.

Um detalhe das filmagens de *O beijo no asfalto* — 1981: Murilo Salles com o fotômetro. Nei Latorraca e o diretor Bruno Barreto.



MURILO SALLES

FC — Fale do que, na sua opinião, pode ser uma alternativa ao estrangulamento do mercado cinematográfico, diante do grande aumento do preço do negativo.

MURILO SALLES — Acho que o problema do aumento do preço tem dois componentes, um específico e o outro geral. No primeiro, houve uma especulação internacional com o preço da prata, o que levou a Kodak nos Estados Unidos a aumentar o preço do negativo. Algum tempo depois o preço da prata caiu e cadê que o negativo voltou atrás? ! Nada, continua subindo. O pior é que aqui no Brasil, o preço da lata é exatamente três vezes superior ao preço americano! A Kodak brasileira (só ela está autorizada a fazer a importação, o produtor não pode importar material sensível diretamente) importa o negativo e revende três vezes mais caro. Alegam problemas de taxa-ção alfandegária. E o pior é que este não é o único caso de especulação em nome da taxa-ção alfandegária. Acho que ainda mais grave o problema do preço de aluguel de equipamentos, como câmera, iluminação, maquinaria. Mais grave, porque este roubo é praticado pelos próprios produtores que possuem equipamento. Para exemplificar, outro dia fui fazer orçamento de equipamento de luz para um filme. Eram 36 kw de luz, nem muito, nem pouco. A locadora me pediu exatamente Cr\$ 680.000 por sete semanas. É um roubo. Este mesmo equipamento custaria três vezes menos em qualquer país do mundo! Ainda por cima, o locador queria 50% adiantados e 50% no fim das filmagens! Com este mesmo dinheiro dava quase para comprar o equipamento que estávamos alugando. . . Tenho aqui os catálogos da Molle-Richardson, o maior fabricante de luz norte-americano, com os preços de 1981. Um refletor de 1000 watts custa 130 dólares, com acessórios dá uns 200 dólares, que na cotação atual de 100 cruzeiros representa uns 20 mil cruzeiros. O preço do aluguel deste refletor é de mil cruzeiros por dia (na locadora mais barata, e com descontos) portanto em 20 dias de aluguel você paga o refletor. Isto é um absurdo! Alegam despesas alfandegárias, mas pelo que estou sabendo a importação de equipamento cinematográfico sem similar nacional está liberada! Manutenção? Isto todos os fotógrafos sabem que não existe, que não é feita. Frequentemen-

te num refletor ou o interruptor está com defeito, ou a ficha não encaixa na prolonga, ou o trilho da lâmpada está empenado, ou a própria lâmpada está velha ou já queimada. Querem ganhar o máximo no mínimo de tempo possível. Esta ganância avassaladora está onerando cada vez mais os orçamentos, e estrangulando a produção. Os locadores pouco sofrem com esta crise, pois tem sempre opção para as produtoras de comerciais para TV, que podem pagar qualquer preço. Quem está pagando por isso é o produtor médio, ou o produtor cultural. A segunda questão, é a da taxa-ção alfandegária, se é que ela existe. Eu não consigo entender: que protecionismo é esse? Porque a classe cinematográfica e a Embrafilme não preparam um dossiê mostrando a incoerência da taxa-ção do negativo e dos equipamentos? Será que a argumentação de toda uma classe não seria respeitada? Aí talvez esteja o problema mais verdadeiro e abrangente de todos: o problema de custo é um problema político. O cinema brasileiro está desunido e portanto debilitado para exercer qualquer tipo de pressão. Este amesquinhaamento do comportamento político da classe cinematográfica está gerando sua própria destruição. Eu coloco a culpa no preço do negativo e do equipamento. Mas o produtor em geral acha que o problema é o preço dos fotógrafos, nossas horas extras, nossas reivindicações. Já o sindicato (dos Artistas e Técnicos) acha que o problema é que a Embrafilme produz os seus filmes todos juntos, ou que não há produção — portanto há desemprego. Já a Embrafilme diz que os produtores não estão preocupados com mercado e que os filmes não estão se pagando. Os pequenos produtores reclamam que a Embra não dá atenção aos seus filmes, que por isso rendem pouco. Já os jovens cineastas reclamam em uníssono da política elitista de produção da empresa. Os produtores reclamam da incompetência dos diretores, e esses poêm a culpa no roteiro. . .

FC — Então quais as alternativas a esta situação?

MURILO — Esta é uma questão delicada. Porque tem aquele papo de "vamos usar a nossa criatividade" para dar jeito nesta condição indigente. Isso em geral quer dizer filmar com muito menos condições do que seriam as mínimas necessárias: filmar sem luz, usar câmeras e lentes em estado de calamidade

visível, usar filme vencido, etc. Não sei se podemos apontar estas situações como alternativas. Para mim, criatividade passa pela consciência do processo de produção, e a gente conquista com o trabalho, a elaboração e com ímpeto — é o oposto do acaso ou da sorte. Existe aquele mito de que ser criativo é ser muito louco, pegar uma lata de negativo, botar no fogo para aquecer, e depois filmar. OK. Todos nós, de uma forma ou de outra, já fizemos coisas como esta. Mas em mim, sempre persistia no fundo uma duvidinha: será que estou fazendo o melhor? Se você vai usar um filme vencido sem tê-lo testado, só vai saber o resultado quando vierem os copiões. Até que ponto este nível do acaso é criativo? Por outro lado, se você mandar fazer testes sensitométricos num negativo vencido, para determinar o índice de exposição e sensibilidade cromática das camadas de cor, você pode descobrir que este filme está puxando para o azul, e aí decidir se esta deturpação interessa ao filme que está fazendo. Aí sim, é uma opção criativa. Podemos fazer uma boa fotografia com o mínimo de recursos, mas teremos de ter jogo de cintura para adequarmos o processo de produção a esta situação crítica. Por exemplo, o diretor quer fazer grandes planos gerais, ou ter muita profundidade de campo, quando não se dispõe de luz suficiente. Por outro lado, podemos fazer noturnas incríveis com poucos focos de luz, usando criativamente a colocação da câmera e dos atores. Acho que a verdadeira alternativa que consigo apontar neste momento, toma dois rumos diversos. Acho que temos de fazer um esforço para adequar os nossos projetos à nossa realidade. Não é tomar

técio Caldas, Tunga, Tomie Ohtake e Franz Krajberg. Me fez bem ver que as artes plásticas conseguiram resolver um dos seus dilemas: o problema de dívida cultural, a praga da cópia. Por falar em cópia, voltemos aos laboratórios. O laboratório talvez seja, dentro do processo de produção cinematográfica, um dos setores em que mais nos confrontamos com as contradições arte/indústria, desenvolvimento/subdesenvolvimento. Vamos lá. O laboratório no Brasil surgiu como uma atividade de apoio ao processo de produção, e foi crescendo em função disto: o laboratório da Atlântida, da Vera Cruz etc. Hoje em dia existem pelo menos três grandes laboratórios, Líder, Revela e Flick. Em volume de trabalho, a Líder talvez seja o maior deles, por isso vou me referir mais à ela, porque é com quem sempre trabalho. Por incrível que pareça, esses laboratórios existem graças ao desenvolvimento do cinema brasileiro e, fundamentalmente graças a uma conquista, a cópia obrigatória da fita estrangeira. Isto viabilizou o investimento industrial, mas, infelizmente, acho que o tiro está saindo pela culatra, principalmente porque hoje a Líder está mais preocupada com o cliente estrangeiro que tira um número grande de cópias. Além do que, os "autores" dos filmes estrangeiros nunca estão aqui para exigir qualidade, o que para o laboratório é ótimo. Não tem ninguém "para encher o saco" deles (nenhum "artista", como pejorativamente chamam o cliente mais exigente). Portanto, a produção nacional foi delegada a um segundo plano. Acho isso um erro tático, pois alguns produtores nacionais que muito contribuíram para a implantação da cópia obri-

*Filmagem de Lição de amor — 1974
de Eduardo Escorel
Lilíam Lemmertz e Murilo Salles.
Foto Ruth Toledo.*



*Lição de Amor.
Marcos Taquechel e Lilíam Lemmertz.
Foto Ruth Toledo.*



maniqueístamente o fato de ser subdesenvolvido. Mas é continuar tentando descobrir coisas nossas a partir disto. Por outro lado, acho que devemos voltar a contra-atacar o problema do mercado. Tentar sempre expandi-lo, conquistar novos espaços: a televisão é certamente o mais importante. Digamos, uma adequação audaciosa, ou "a colônia contra-ataca".

FC — Vamos então falar dos laboratórios que temos aqui, sobre revelação e cópia.

MURILO — Acho que a questão fundamental desta entrevista será a contradição produção artística/subdesenvolvimento. Não concordo com a tese de que país subdesenvolvido tenha necessariamente de produzir uma arte subdesenvolvida. Uma bela resposta a esta questão é dada na observação atenta da exposição *Do moderno ao contemporâneo* da coleção Gilberto Chateaubriand, no MAM-RJ. A trajetória que vai de Anita Malfatti e Guignard aos contemporâneos Antonio Dias, Wal-

gatória, já começam a se irritar com esse tipo de tratamento. Eu pessoalmente, me sinto "estrangeiro" no meu relacionamento de trabalho com a Líder. O que é um absurdo. Só não mudo de laboratório porque lá dentro tem umas duas ou três pessoas que começam a sensibilizar-se com esse tipo de problema do fotógrafo brasileiro. Digo brasileiro, porque quando chega uma produção estrangeira, a Líder faz de tudo: coloca os melhores marcadores para fazer os copiões, fazem testes de revelação, se esmeram na limpeza, etc. Deve existir um componente ideológico muito sério por trás de tudo isso, porque a produção de filmes brasileiros (comercial para TV e cinema), acho, é a cliente majoritária do laboratório. Mas os problemas com laboratório não terminam aí. É só o começo da cadeia. Por exemplo, temos o problema da marcação de luz, que é o segundo momento mais importante do trabalho de laboratório, depois da revelação do negativo. É quando você acerta definitivamente a

correção das cores e o grau de densidade da cópia. Em última análise, a materialização de todo seu trabalho. O pessoal técnico de laboratório é, com algumas exceções, muito mal formado. Este é um dos problemas estruturais do cinemabrasileiro, pois a Líder em instalação/equipamento não fica nada a dever a nenhum grande laboratório do mundo. Eu conheço, por exemplo, os laboratórios da LTC e o Saint-Cloud em Paris. Não chegam aos pés da Líder em termos de instalação. Agora você vai ver uma cópia da LTC... A qualidade de cores, a limpeza, é outra coisa! Existe aquele complexo de subdesenvolvimento, pois quando a gente quer dar a volta por cima, sempre projeta coisas acima da nossa capacidade, e o que é pior, acima da nossa necessidade. Acho que é isso que acontece com a Líder: aquele laboratório incrível, mas sem material humano condizente. Tem não sei quantos trabalhadores, o custo operacional deles deve ser monstruoso. Acredito então que eles devem pagar muito pouco, além de não poderem investir muito em aprimoramento técnico. O negócio é produzir rápido para faturar muito e manter o mamute. E é nessa que eu me estrepo, pois a marcação de luz é meio arte e meio ciência. Não basta saber usar bem os filtros, saber manejar bem a técnica. Sempre entre a questão do julgamento subjetivo, a questão da



Eu te amo — 1981
de Arnaldo Jabor.
Vera Fisher e
Paulo Cesar Pereira.

opção e, portanto, a questão do “gosto”. Fica muito difícil para um técnico se aprimorar ganhando pouco e trabalhando como um doido, tendo, às vezes, de marcar a luz de uma longa por dia, e até mais.

FC — É aquele negócio que o Godard diz: que adianta um fotógrafo fazer uma iluminação ao estilo Manet ou Renoir, se o técnico que vai copiar não entende nada de Renoir?

MURILO — Este exemplo é perfeito. Pois, não sei se ficou claro, mas o trabalho de um fotógrafo é constituído de duas partes fundamentais. A primeira é o momento da filmagem, quando o negativo está sendo sensibilizado. A segunda parte é no laboratório, onde o negativo é revelado e feita a copiagem. Por isso fica meio complicado trabalhar com um laboratório onde o chefe da produção diz que você está “atrapalhando”, argumentando que a produtividade cai — “Você demora um mês pra fazer uma marcação de luz que eu faço em dois dias”. Qual o critério de julgamento, a velocidade ou a qualidade? Acho que desta forma a Líder vai acabar se estrependo. A qualidade que ela conseguiu foi conquistada em grande parte pela exigência de fotografos tais como Lauro Scorel, Dib Lutfi, Afonso Beato, eu, Mário Carneiro, Fernando Duarte, Pedro de Moraes, José Medeiros, Rodolfo Sanches e outros. O que eu sei é que quando chegam os americanos aqui pra fazer qualquer serviço, a Líder exhibe o *Eu te amo* como padrão de qualidade de copiagem. Padrão este que foi conseguido pela minha vigília, que eles chamam “estar atrapalhando”. A Líder tem de entender que, se hoje ela é considerada um bom laboratório pelo “padrão de qualidade internacional”, foi porque lá se copiou o *Bye Bye Brasil*, *Dona Flor*, *Xica da Silva*, *Lição de Amor*, *O Dragão da Maldade*, *Macunaíma*, *São Bernardo*, *Os Inconfidentes* etc. O produto principal deles é o filme brasileiro, não o estrangeiro.

FC — Como vê a ampliação do ponto de vista técnico, estético e econômico?

MURILO — Considerando o preço do negativo no Brasil, acho que é fundamental ter um bom resultado de ampliação por aqui. Estou meio por fora porque não filmo há muito tempo em 16 mm, mas não acredito que exista uma boa ampliadora operada por alguém que saiba usá-la em toda sua potencialidade. Isto porque acho que existe um boicote meio velado ao 16 mm... O que é uma besteira, porque hoje em dia dispomos de câmeras incríveis com uma soberba estabilidade de imagem, moviolas. — Eu não sei porque não se filma mais em 16 mm. Deve ser o problema da ampliação... Só o que a redução do preço do negativo e a mobilidade da câmera representam em termos de liberdade, faz pensar seriamente na alternativa de um longa-metragem em 16 mm. Isso acabaria com a paranóia do negativo: chega o produtor para o diretor e o fotógrafo: “você tem 50 latas para fazer o filme, não pode passar disso!” Que beleza! Imagine você a gente chegar, por exemplo, para o Carlos Drummond de Andrade ou para o Austran Dourado e dizer: “Você tem 150 folhas de papel para escrever um livro!” Do ponto de vista econômico, a ampliação seria uma solução, se não é, é por alguma força estranha...

FC — O que acha do problema da cor brasileira, da luz brasileira?



MURILO — Acho um problema delicado porque é um conceito difícil de definir. E até perigoso... Mas por outro lado, existem pesquisas e reflexões sobre a nossa realidade, tentativas de alguns fotógrafos em chegar a uma síntese das suas buscas e inquietações, dar uma resposta aos estímulos visuais do nosso cotidiano. Resposta que inevitavelmente passa pela vontade de fazer uma coisa original. Este conceito de luz e cor brasileiras seria o material representativo da produção cinematográfica nacional, qualquer fotografia feita por qualquer brasileiro, para qualquer fim: comercial, jornalístico, artístico, doméstico... Meu trabalho, como qualquer outro, é apenas uma das partes constituintes deste *corpus* fotográfico. Na minha formação foram fundamentais as fotografias de Luiz Carlos Barreto e José Rosas em *Vidas Secas*, Ricardo Aronovich em *Os Fuzis*, novamente Luiz Carlos Barreto e Dib Lutfi em *Terra em Transe*, Afonso Beato em *Cara a Cara*, a cores, Afonso Beato em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* e Rogério Noel em *A Culpa*. Essas referências saem inconscientemente no meu trabalho, portanto acho que é difícil dizer que tal foto é mais brasileira que a outra. Por exemplo, acho que imprimir Brasil tanto no *Cabaré Mineiro* quanto no *Eu te Amo* e *Lição de Amor*.

FC — E as películas, são adequadas para imprimir Brasil?

MURILO — Tem o papo que o Jean Rouch disse, e o Godard endossou, que a Kodak não imprime bem o preto. O

Guel Arraes, godardiano como eu, e que esteve comigo em Moçambique, me contou que o Godard, para provar que a Kodak era imperialista e racista, fez um filme no qual o branco estava bem reproduzido e o negro não. Acho essa tese engraçadíssima, mas tecnicamente não tem nada de verdadeiro. Qualquer filme é confeccionado para imprimir uma latitude de luminâncias que vai desde o preto 0,2% de luminância, até o branco de 98%.

FC — Existe a impressão que pessoas negras não fotografam bem. Quando você joga muita luz, fica verde, ou amarelo.

MURILO — Isso existia antigamente, mas era um problema de latitude do negativo. Para explicar isso, vou ter de entrar numa explicação técnica exaustiva. . . Enfim, não existe muito esse problema. Simplificando muito: se eu tenho uma pessoa negra e outra branca iluminadas pela mesma luz (mesma intensidade) e eu fizer a exposição normal, eu não vou ter problemas, porque a latitude do negativo hoje tem capacidade de registrar bem o preto e o branco. Se eu tiver os dois iluminados com intensidades diferentes de luz, começa a complicar. Se a pessoa negra está no sol, e a branca na sombra, vou ter problemas de contraste de iluminação. A diferença de intensidade entre a luz que ilumina o branco (que reflete mais luz) e a luz

maior parte do *Beijo* foi feita com dois refletores de 2000 wts, uma de 1000 wts e algumas lâmpadas comuns. . .

FC — O que acha de filmar e depois “puxar” no laboratório? O Medeiros fez isso no *Seminarista*. . . E filmar debaixo d’água, tempestade?

MURILO — Também puxei um *stop* nos exteriores de *Lição de Amor*, para o efeito que eu perseguia, tons pastel. Alguns vão dizer: “mas puxar na revelação aumenta o contraste!” Exato. Mas fiz uns testes e descobri que puxando no exterior, o que já granula um pouco, com uma filtragem forte de neutro 2.0 e ainda expondo para a sombra, eu conseguiria exatamente o que queria. Está lá no filme. Acho que todos os recursos técnicos não significam nada em si, aonde entra o teu trabalho é na utilização criativa deles. “A partir da técnica”, mas sempre tentando deflorá-la para que pinte o específico de cada filme.

FC — Chegou a hora de falar mais do seu trabalho em *Cabaré Mineiro*. Na sequência inicial entre Paixão e Salinas na cabine do trem, que efeito você usou?

MURILO — Foi gelatina que coloquei na janela do trem.

FC — Quais as perspectivas surgidas neste filme e como você as resolveu?



Filmagem de *Eu te amo*, Paulo Cesar Pereiro, Sonia Braga e equipe (Murilo no dolly). Foto Vera Bungarten.

MURILO — O *Cabaré* foi muito importante para mim em todos os aspectos. Estava fora do Brasil há três anos, e minha volta foi muito em função deste trabalho. No dia que cheguei, a produção do filme queria que eu embarcasse imediatamente para Montes Claros. De Paris para Montes Claros, era demais para a minha cabeça! Sete dias depois estava eu nas Gerais. Por isso tudo me envolvi muito. O Carlos Alberto (Prates Correia) foi o primeiro diretor com quem trabalhei que abriu espaço para uma contribuição intensa e transformadora na concepção imagística do próprio filme. Acho um filme áudio-visual, gráfico, sensorial. . .

FC — O que você quer dizer com áudio-visual?

mais fraca que ilumina o negro (que ainda por cima, reflete menos luz). Se eu fizer a exposição para o branco que está no sol, quase não vou ver o rosto do negro na sombra, além da cor deste tender para o azul, pois está na sombra. Se eu fizer o oposto, expor para o negro, a pessoa branca no sol vai ficar totalmente estourada. A única solução aí é iluminar a pessoa negra até que a luz que incida nela seja suficiente para fazer uma exposição em que ambas as pessoas estejam dentro da latitude do filme. Outra solução que pode atenuar o problema seria colocar o branco na sombra e o negro no sol. Enfim, dei um exemplo extremado, mas existem outras soluções. . .

FC — Você é considerado um fotógrafo que trabalha com muita luz. Como encara filmar numa situação inversa?

MURILO — Eu carrego a cruz de ser gastador de luz! Não pretendo pedir desculpas pelo uso de muita luz. A maior parte dos filmes em que trabalhei foram produções de grande porte. Aí eu usei a luz necessária para conseguir o que era exigido. Meu estilo é o do filme. Usei 120 kw em *Dona Flor*, porque eram necessários, assim como usei 5 kw no *Beijo no Asfalto*, 60 kw em *Eu te amo* a 22 kw em *Cabaré Mineiro*. A

MURILO — Áudio-visual, porque o fundamental do filme é a imagem, a música e a relação das imagens entre si, e com a música (montagem). Cada plano do filme tem uma significação própria. O roteiro era mais a narração da trajetória do personagem Paixão. Mais importante do que o roteiro, talvez, era a música, gravada antes de começar a filmagem, e era a deculpagem, que foi feita por nós um mês antes das filmagens em Montes Claros, Grão-Mogol etc. Elaboramos todos os planos, escolhemos todos os ângulos. A deculpagem pré-existia aos diálogos, por exemplo, que eram escritos pelo Carlos Alberto horas antes das filmagens, aqueles diálogos loucos, poéticos. Foi para mim uma experiência cinematográfica inteiramente nova, única. Foi produto da minha estada de três anos fora do Brasil, do curso de fotografia que dei em Moçambique, dos cinco meses que passei em Paris pensando fotografia, batendo fotografias e indo ao cinema. E depois, direto para Montes Claros. É só ter os olhos atentos e a cabeça ligada. Bateu com tudo que eu estava pensando em termos de fotografia nos trópicos e todas as referência que tinha na cabeça. Ver a saturação das cores daquela região, o contraste forte, a definição, a

limpeza da atmosfera. O problema da diferença enorme de luminâncias entre o ponto mais claro e o mais escuro... Você chega a encontrar nove, dez stops de diferença... Coisa que não acontece na Europa, onde pelas condições atmosféricas, a intensidade de sol é menor. Ele atravessa uma camada mais espessa de atmosfera, sofrendo um fenômeno chamado difração, que causa uma difusão da luz, baixando portanto o contraste... Isso resulta naquele tom pastel. Mas em Montes Claros, os problemas eram outros. Para mim, o resumo fotográfico de tudo é sequência da marujada. Ali não usei nada além do filtro 85 e minha experiência com exposição. Aliás, em momento algum, usei refletores em exterior, é tudo resultado de "exposição intencional". Já o oposto ocorreu nos interiores: os interiores — dia foram filmados à noite para manter o nível de contraste. Eu disse há momentos, que não usei luz em nenhuma sequência exterior: me esqueci da sequência da piscina, que é uma homenagem às fotografias das pornochanchadas e toda iluminada com quatro rebaterodes. Não sei como o Tavinho Moura aguentou o calor. Ficou muito louco, porque a piscina ficava num clarão de sol forte cercada de árvores por todos os lados, com sombras fortíssimas. A solução foi levar este contraste às últimas consequências.

FC — Fale um pouco mais do trabalho de cores nos seus filmes.

MURILO — Há muito tempo, por exemplo, persigo um certo tom de prateado, que acho que consegui nos amanheceres do *Eu te amo*, quando os dois acordam. O trabalho de tons neste filme é um barato. No *Cabaret*, temos a saturação das cores primárias. No *Eu te Amo* são os tons champanhe, salmão, cinza, prateado. O tom champanhe do quarto foi um trabalho conjunto com o cenógrafo Marcos Weinstock. É uma lâmpada comum envolvida com um tecido cor champanhe. Já *O Beijo no Asfalto* é uma transa com a iluminação propriamente dita, o jogo claro/escuro. Acho que contribui muito para o clima dramático intimista.

FC — Em termos de composição de quadro, como é a sua relação com os operadores de som direto?

MURILO — Acho que esta tensão existente entre o fotógrafo e o operador de som é uma falsa questão. O principal problema é que não existe, por parte da produção, a atenção devida ao som direto. Acho que é muito culpa do técnico de som, que não consegue impor suas condições de trabalho. Não visitam as locações — muitas vezes por culpa da produção — para levantar os problemas do tratamento acústico. Um segundo problema é que eles não sabem conquistar do diretor o devido respeito. Daí saírem por vezes dizendo que tal diretor é incompetente porque não sabe trabalhar com som direto. Mas o técnico de som existe exatamente para ser um suporte criativo para o trabalho do diretor. Imagine se os diretores entendem de fotografia! É tarefa do técnico saber sensibilizar o diretor para o problema que enfrenta. Em filme em som direto, sempre aparece aquele clima de tensão minutos antes de rodar cada plano. Não há posição para microfone que não dê sombra. O técnico de som tem de entender que para resolver seus problemas, ele dispõe de alternativas maiores, desde edição de pista, mixagem, transcrição e até mesmo dublagem se determinado trecho não ficar bom. Já o fotógrafo, não. Uma vez impresso no negativo, não há jeito de apagar. Não há laboratório, nada!

entrevista a Sêrvulo Siqueira

ENTREVISTA COM JORGE BODANSKY

A carreira profissional de Jorge Bodansky divide-se em duas fases distintas. Na primeira, vindo da reportagem fotográfica de jornais e revistas paulistas, Bodansky foi o responsável pelas notáveis fotografias em branco e preto, por exemplo, de Copacabana me engana, Compasso de espera e O profeta da fome. A segunda fase compreende longa-metragens semi-documentais, a cores, filmados em 16 mm e ampliados para 35 mm, dos quais, pelo menos o primeiro, Iracema, ficou famoso internacionalmente. Filmografia sumária: Gamal ou o delírio do sexo — 1968 de João Batista de Andrade, Copacabana me engana — 1968 de Antonio Carlos Fontoura, Compasso de espera — 1970 de Antunes Filho, O profeta da fome de Maurice Capovilla, O fabuloso Fittipaldi — 1973 de Roberto Farias, Iracema — 1975 (co-dirigido por Orlando Senna), Gitirana — 1976 (co-dirigido por Orlando Senna), Os mucker — 1978 (co-dirigido por Wolf Gauer), Jari — 1980 (co-dirigido por Wolf Gauer), O terceiro milênio — 1981.



FILME CULTURA — De que maneira você leva em consideração o som quando está filmando?

JORGE BODANSKY — Eu trabalho principalmente com som direto e quando se faz isso o som é tão importante para a realização do filme quanto a própria fotografia. Se num plano o som não é aproveitável, quando se trabalha exclusivamente com som direto, este plano está perdido. Ao fotografar você tem de levar em consideração a posição do técnico de som, a posição dos microfones; a coisa chega ao extremo de você colocar quase sempre o som primeiro, e depois a câmera. No caso particular do meu trabalho o som é absolutamente essencial. Existe um caso que aconteceu, por exemplo, nesse último documentário que a gente fez, e mesmo no *Jari*, que são filmes de reportagem onde a gente inclui o som na própria estética da fotografia e o técnico de som inclusive é visto.

FC — Fale a respeito do material técnico disponível no Brasil.

JB — A situação técnica da nossa fotografia chega quase a ser catastrófica dependente. Nós temos praticamente — pelo menos para este tipo de trabalho que eu faço — somente a Kodak. Trabalhamos praticamente com um único negativo e frequentemente dependemos de material cuja escolha é feita pelo laboratório. Existe um monopólio total da Kodak.

FC — E a respeito da qualidade deste material?

JB — Este não é o problema, a qualidade é indiscutível. A questão da qualidade do filme está mais no acabamento, no trabalho de laboratório. Existem problemas principalmente em relação à limpeza do material. A qualidade do laboratório tem melhorado mas ainda está aquém da que eu gostaria de ter. Como eu trabalho em 16 mm, nota-se mais este tipo de coisa. Uma questão que para mim é elementar e que acontece sempre, é de ter sujeira no negativo. Se você falar em marcação de luz ou montagem de negativo que são áreas técnicas, isto seria até aceitável. Agora, sujeira no negativo não dá.

FC — Você trabalha com qual laboratório?

JB — A gente trabalha com os três principais, Revela, Líder e Flick. A Flick foi onde eu tive mais problemas, a qualidade da Líder e da Revela variam. As vezes um está melhor que o outro, depende do material. No geral, depois de todos esses anos pode-se dizer que os dois se equiparam. Em relação ao serviço dos laboratórios existe sempre o fator surpresa. Existe um risco, e às vezes há quase um milagre. A gente nunca tem certeza de que a coisa está boa, a gente sempre vai na dúvida; já vai contando com os defeitos, com os arranhões, com o pó, com os erros na montagem de negativo.

FC — Já aconteceu de você perder material no laboratório?

JB — Perdido não, mas já foi danificado. Aconteceu, por exemplo, de se encontrarem pedras em latas de negativos nossos que foram mandados para serem ampliados na Alemanha. Agora, isso não é culpa de um ou de outro laboratório, é uma situação geral da dificuldade que os laboratórios têm. Dificuldade de pessoal, dificuldade financeira. A gente sente uma grande deficiência técnica. Por exemplo, o equipamento para o acabamento dos filmes é muito inferior ao que se encontra no exterior e isso se reflete no resultado final. Especialmente no que tange ao som ótico, marcação de luz, montagem de negativo e trucagens. Qualquer coisa que sai da norma causa problemas; uma fusão, uma marcação de luz mais complexa, puxar uma revelação. Tudo isto se torna muito complicado, uma aventura. Mas aí é que está, nós estamos no Brasil e o nosso nível de exigência tem de ser de acordo com nossa própria realidade. Claro que nossos laboratórios estão dez ou quinze anos atrás dos laboratórios internacionais, só que a gente está num país que tem outras prioridades. A queixa fundamental que eu faço em relação aos laboratórios é que constitui um absurdo a gente ainda não ter condições de ampliar de maneira correta de 16 para 35 mm. Este é um problema que afeta diretamente o meu trabalho. A proposta dos meus filmes, meu estilo de produção exige que se filme em 16:



Os Mucker — 1978
de Jorge Bodansky
e Wolf Gauer.
Marlise Saueressig.



não apenas eu, muitos outros cineastas tem uma enorme dificuldade quando chega a etapa da ampliação. Muitas vezes, quase sempre, acaba-se indo para o exterior. Isto encarece a produção, põe em risco o material, complica a vida de todo mundo. Há muitos anos que os laboratórios deveriam ter condições de oferecer um serviço perfeito. Este tipo de produção é bastante adequado para um país como o Brasil. Só que aqui há uma perda considerável e isto restringe o trabalho.

FC — E quanto ao seu trabalho num filme de época como foi *Os Mucker*?

JB — É claro que num filme onde o elemento de ficção é maior, você tem mais condições de elaborar a fotografia do que num documentário. Para realizar *Os Mucker* nós pesquisamos os elementos de época e as locações em função dos quadros que a gente queria. Foi escolhido justamente o local onde o episódio aconteceu e que até hoje ainda conserva características da época. Pouquíssima coisa foi construída. Trabalhou-se como eu sempre faço em todos os meus filmes, com pouquíssima luz, aproveitando ao máximo a própria luz ambiente. Em grande parte das cenas noturnas a luz é extremamente baixa, luz de lampião e vela mesmo. Apenas o mínimo de luz necessário. Faz parte da minha proposta, do meu estilo cinematográfico. Interferir o menos possível. Em *Os Mucker* a intenção foi dar uma imagem de época.

FC — Você trabalha com assistente de câmera?

JB — Nem sempre, às vezes eu trabalho com um único assistente. Durante muitos anos o meu único assistente foi o Carneiro, um rapaz de Belém, que a gente conheceu durante as filmagens de *Iracema*. Ele continuou a fazer praticamente todos os meus filmes, com exceção dos documentários onde trabalhei sem assistente. No caso do *Jari* por exemplo, fizemos o filme a dois apenas. O Wolf Gauer fez o som, eu fiz a câmera e ambos dirigimos. Quanto melhor o equipamento, quanto menor a equipe, quanto menos parafernália, mais simples o esquema de aproximação, mais realista o trabalho. Desde *Caminhos de Valdez*, que foi o meu primeiro trabalho de direção, até este último, um documentário rodado com o Wolf Gauer no rio Solimões, eu sempre trabalhei desta maneira. Todos foram feitos com uma câmera Eclair ACL com a objetiva zoom Angenieux 12-120mm. Para mim isto é suficiente, e intencionalmente eu procuro não usar a zoom ou fazer



Compasso de espera – 1971 de Antunes Filho. Renée de Vilmond e Zózimo Bulbul.

efeitos. Procuro fazer a fotografia mais naturalista possível, a mais simples, a mais direta. A câmera quase sempre na mão. De todos esses filmes, cerca de 90% foi rodado com câmera na mão. Isto não quer dizer que haja movimento permanente, mas ela fica na mão devido à extrema rapidez com que filmamos.

FC – Como foi que você chegou a este estilo?

JB – Eu comecei com fotografia fixa, trabalhei por um tempo como repórter fotográfico, onde fui aluno do fotógrafo Luiz Humberto e da Amélia Toledo, em artes plásticas. Ela me ajudou muito; com a Amélia eu aprendi a ver fotograficamente. Depois eu consegui uma bolsa para a Alemanha. Fiz o curso de cinema na Universidade de Ulm. Lá eu fiquei muito próximo de um cameraman tcheco, o Jan Spata, que foi professor em Cuba. Ele foi muito importante na formação dos fotógrafos cubanos. Com ele eu aprendi esta técnica de trabalhar rápido com a câmera na mão. Um cinema mais realista, menos de efeito e mais próximo ao objeto filmado. A escola cubana tem muito deste estilo e como era uma coisa de que eu sempre gostei, o contato com ele foi muito proveitoso. Quando eu voltei ao Brasil fui chamado para fotografar filmes em 35 mm. Trabalhei muitos anos só como fotógrafo de imprensa e como câmera. Nesta época eu consegui fazer uns trabalhos muito felizes, onde eu tive bastante liberdade de ação como, por exemplo, em *O Profeta da Fome* e *Compasso de Espera*.

FC – Quem você destaca como fotógrafo no cinema brasileiro?

JB – Como câmera eu admiro o trabalho de Dib Lutfi, em quase todos os seus filmes. Agora, eu não gosto deste tipo de julgamento, eu acho a fotografia do cinema brasileiro, em geral, muito boa. Quase todos os nossos fotógrafos conseguem um excelente trabalho, mesmo com as condições mínimas que a gente tem. A gente não precisa copiar modelos. O meu caso particular também não é o de um estilo. Eu estou muito mais preocupado em retratar o conteúdo. Evidentemente que o método acaba se refletindo numa estética própria, porém não se parte de uma proposta estética. Sou até bastante anti-esteticista, eu acho que o nosso cinema não tem esse tipo de necessidade. Sendo a nossa condição técnica muito precária, se você vem com uma proposta estética, geralmente fica no meio do caminho e acaba dando num negócio pobre. É mais fácil as-

O profeta da fome – 1968 de Maurice Capovilla. Júlia Miranda.



sumir as condições da gente e trabalhar dentro delas. Partir para uma fotografia muito pretenciosa, geralmente imitando modelos de fora, acaba sempre sendo uma imitação sub-desenvolvida. Ela se torna desenvolvida na medida em que a gente não tenta fazer a imitação.

FC – E quanto à utilização cada vez mais frequente do vídeo?

JB – A transposição do cinema filmado em negativo para a gravação magnética é um fato, é uma técnica que vai ser cada vez mais utilizada. Eu acho ótimo, tanto faz se faço o filme em vídeo-cassete ou com câmera 16 ou 35 mm. Não vejo restrição nenhuma, e vídeo nos abre muito mais campo. Na Alemanha eu fiz documentários didáticos em vídeo, e agora na Amazônia também fiz algumas experiências.

entrevista a Ricardo Dias

JOSÉ MEDEIROS

Filme Cultura — É sabido que cada filme tem sua história. Como é que você ajusta o seu trabalho às condições de filmagem? Digamos pouca luz.

José Medeiros — Isso aí é teórico. Mas, na verdade, eu uso muito pouca luz. Agora mesmo eu vou fazer um filme na África, e o electricista, que é americano, me telefonou de Nova Iorque querendo saber qual era a luz, porque agente tinha que se encontrar em Londres para pegar todo o material. Eu disse — “Olha, meu amigo, eu uso muito pouca luz”. Aí, diz ele assim: — “Puxa, graças a Deus, eu já vivo horrorizado com tanta luz”. — “Pois é, eu lhe digo que a gente vai usar muito pouca luz. Eu ainda não li o roteiro direito, mas pode ficar certo que não tem problema”. O fato é que pouca luz não só quebra o galho do produtor, como luz demais atrapalha.

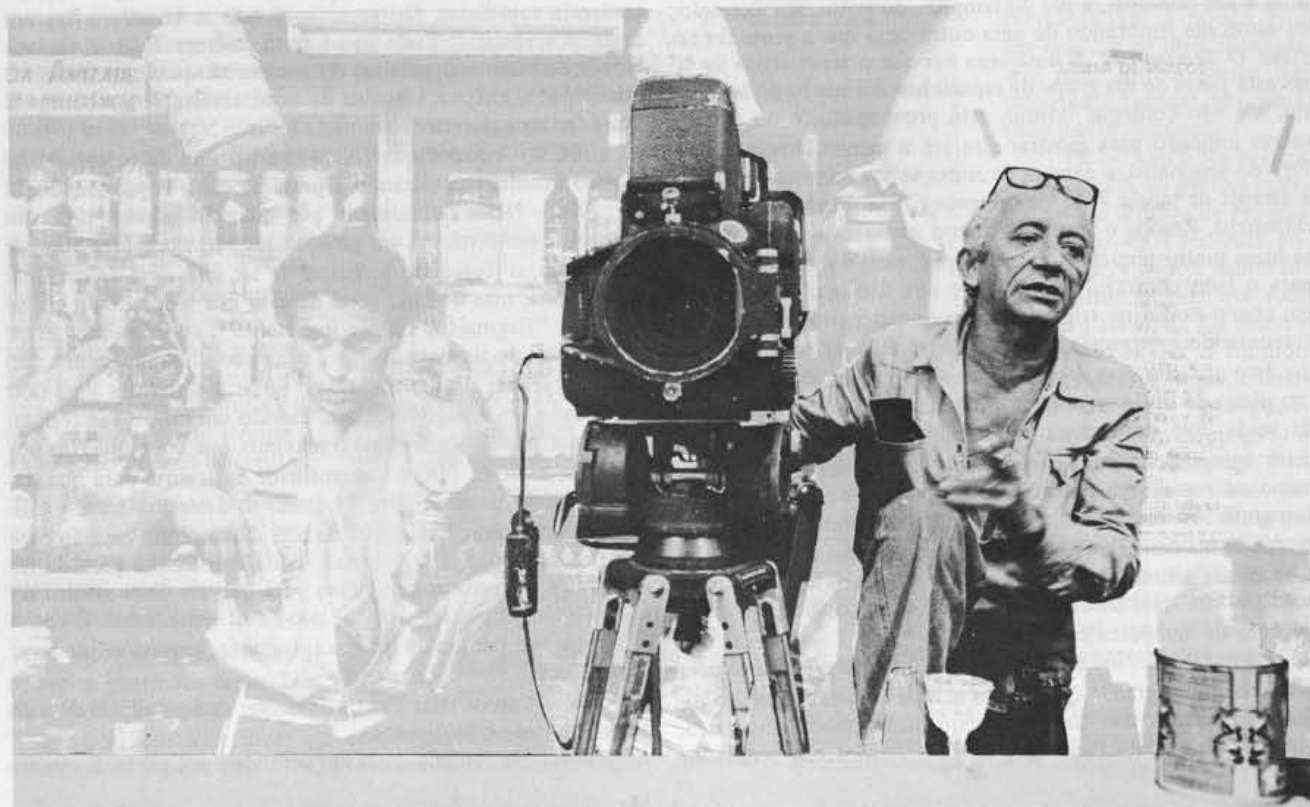
FC — Eu gostaria que você falasse sobre alguns efeitos que já fez em cinema.

JM — Esse problema de efeitos especiais, por exemplo, no Brasil, você tem que enfrentar uma dura realidade. Esse filme *Maneco Super-Tio*, por exemplo, teve problemas, o filme atrasou um tempo enorme para poder achar uma forma de fazer aquela coisa facilíma, e que no cinema americano eles fazem sem nenhum problema.

FC — É bem verdade que os americanos, durante as décadas de 1930 e 40 usavam muito o *back-projection*.

JM — Mas isso numa estrutura precária, porque tinha que sincronizar o projetor com a máquina de filmar. A Vera Cruz ainda hoje tem um *back-projection*, que pode ser adaptado para *front-projection*: o projetor é sincronizado à câmera, a uma Mitchell, com um sincronismo perfeito. Enquanto o obturador está abrindo na câmera, ele está abrindo também no projetor para evitar manchas pretas. Se não coincidir, se o operador que está fazendo a projeção fechou o obturador enquanto o da câmera abriu, dá preto, não filma nada. Por causa da obtenção. Um quadro é fechado para poder o filme passar. Isso feito em 24 quadros por segundo. Então, um quadro fe-

Famoso fotógrafo da revista O Cruzeiro de 1946 a 1962. José Medeiros estreou no cinema somente em 1965, ao fazer para Leon Hirzman A Falecida. Depois desse e mais alguns destacados trabalhos em branco e preto, Medeiros passou a trabalhar a partir de 1968 apenas com o colorido, nos quais destacou-se pela qualidade cromática de A rainha diaba, Xica da Silva e Aleluia Gretchen. Filmografia sumária: A Falecida — 1965 de Leon Hirzman, Opinião Pública — 1966 de Arnaldo Jabor, Proezas de Satanás na vila de Leva-e-trás — 1967 de Paulo Gil Soares, Roberto Carlos em ritmo de aventura — 1968 de Roberto Farias, Os Paqueras — 1969 de Reginaldo Farias, Roberto Carlos e o diamante cor de rosa — 1970 de Roberto Farias, A 300 km por hora — 1971 de Roberto Farias, Em família — 1971 de Paulo Porto, Aventuras com tio Maneco — 1971 de Flávio Migliacio, Vai trabalhar, vagabundo! — 1974 de Hugo Carvana, A rainha diaba — 1974 de Antonio Carlos Fontoura, Quem tem medo de lobisomen — 1974 de Reginaldo Farias, Xica da Silva — 1976 de Carlos Diegues, Aleluia Gretchen — 1976 de Silvio Back, O Seminarista — 1976 de Geraldo Santos Pereira, Morte e vida severina — 1977 de Zelito Viana, Barra pesada — 1977 de Reginaldo Farias, Maneco super-tio — 1978 de Flávio Migliacio, Chuvas de verão — 1978 de Carlos Diegues, Parceiros da aventura — 1979 de José Medeiros.



cha, tampa, para o filme ser passado para outro fotograma. Quando esse fotograma fica fixo, ele abre durante uma fração de segundo.

FC — E como funciona a iluminação nisso tudo?

JM — É isso o que eu estou dizendo. Cada filme é uma entidade inteiramente separada da outra. Você vai fazer um filme, você tem que usar a sua criatividade pois a sua experiência do filme anterior vai por água abaixo muitas vezes.

FC — Você poderia generalizar mais a sua experiência em determinadas situações propostas, como, por exemplo, a “noite americana”, o problema de iluminar interior e exterior etc. . .

JM — Noite americana é quando você filma de dia e quer fazer parecer noite. Isso aí você tem várias formas de fazer. Você pode fazer imediatamente na filmagem ou então no laboratório. Em *O Seminarista*, tem uma cena em que a Louise Cardoso aparece debaixo de uma grande árvore, isso de madrugada, ainda sem o dia clarear. Filmei isso normalmente, de dia, e no laboratório mandei colocar azul e intensificar vários pontos para ficar bastante escuro; foi muito melhor do que se eu tivesse feito filmagem noturna. Porque daí você vê que existe o clima e, se eu fosse iluminar essa área enorme, ficaria um negócio

falso, inteiramente desequilibrado, não tinha razão de ter o foco luminoso no que estava no escuro. Então a solução que eu resolvi na hora foi essa. Por exemplo, em *Chuvvas de Verão*, havia uma rua onde eu usei pouquíssima luz, iluminei mais os interiores.

FC — Usou também uma tela de isopor. Qual era o efeito?

JM — Porque, em vez de eu dirigir a luz nos planos próximos, eu usava o isopor, o que dava um tom geral de luz, e não de um efeito de luz vindo de um jogo. Por exemplo, eu punha lâmpada sempre no que fosse luz de poste, esse ficava com uma luz direta, e o resto era usado para dar o tom mais claro para essa luz, que seria a luz principal, a luz do lampião, do poste. Por exemplo, eu estou me lembrando de uma outra cena que a gente fez no filme *O Seminarista*. É uma cena em que o seminarista menino está junto de um grupo de rapazinhos dormindo no seminário, ele não consegue dormir, está preocupado, e no roteiro estava indicado para mostrar que era a manhã chegando. De fora do seminário, a câmera de *zoom* se aproximava da janela, e através da janela você via o menino já acordado, com o dia clareando. Resolvi o seguinte: fiz um plano médio do menino, as luzes muito tênues, e com o isopor, com o refletor dirigido para o lado contrário — quer dizer sem iluminar o menino — eu, com o isopor no tripé, fiz um pequeno movimento que ia aumentando a intensidade de luz como se fosse o dia clareando. Isso aí tirei fora a janela e a *zoom*. Há, em *O Seminarista* um plano de noite americana misturada com noite mesmo: é o da saída dele de casa na noite. Não há nenhum salto, quer dizer fotograficamente, o espectador aceita sem problema, é como se fosse uma linha de ação coordenado, sem pulo de fotografia. Ele sai de casa; a gente filmou de noite. E depois vai se encontrar com ela (Louise Cardoso) debaixo da jaqueira na cena citada acima. Usei aquele estratagema e a noite continua sendo noite, quer dizer o espectador aceita normalmente. O negócio de tempestade, por exemplo. Em *O Seminarista* tem uma tempestade. Nós aproveitamos um dia em que houve uma ventania muito grande e filmamos muitas árvores sendo sacudidas, misturamos isso com uma sequência filmada no quarto, onde o seminarista violenta a moça. Pusemos um ventilador

muito grande na janela, enquanto Geraldo Santos Pereira jogava folhas e as folhas caíam lá dentro do quarto, um negócio meio telúrico, meio complicado, com o som de trovões etc. . . Já algumas pessoas, por exemplo, queimam 4 ou 5 fotogramas e colocam o som de trovão. Dá perfeito. E mais nada. Depois o laboratório já sabe quais são as 3 ou 4 cenas, que você manda expor mais do que normal, e elas ficam mais claras. Então, é como se tivesse aquele trovão, aquele raio, você liga com o som do trovão e fica parecendo uma coisa que o mundo vai acabar.

FC — Aí tem também o negócio do José Mojica que geralmente risca o fotograma.

JM — Aí já é arte primitiva, cinema primitivo. Uma outra cena, que eu me lembro de *O Seminarista* é quando o personagem está no convento, fechado lá, e chove torrencialmente. Isso foi muito engraçado; estávamos filmando em Pará de Minas, sem nenhuma possibilidade de nada, nem uso de carvões: você encosta os carvões e dá aquele *flash* de acente e apaga, coisa que a gente usou muito no filme de Reginaldo Farias *Quem Tem Medo de Lobisomem?* Eu então fiz o seguinte:

Quem tem medo de lobisomem — 1975 de
Reginaldo Farias. O autor, Stepan Nercessian
e Camila Amado.



usei pouquíssima luz, dei um clima sombrio e botei um refletor direto: ele estava dentro do quarto, nós estávamos filmando do lado de fora. O Geraldo Santos Pereira subiu numa escada e começou a jogar água na janela, que permanecia escorrendo; um negócio engraçadíssimo. . . Eu, então, botei um refletor de 1.000, que é um refletor mínimo, botei direto, só que ele estava tampado com uma madeira. Na hora em que eu mandava, o sujeito destampava e cobria

novamente. Aquela luz ficava parecendo um raio de uma potência terrível, clareava tudo: com o diaphragma aberto demais pela pouca luz que eu estava usando, essa luz de 1.000, que é uma luzinha quase comum, parecia uma loucura, clareava e escurecia rapidinho. No som, você põe o barulho; fica um negócio verossímil. Tudo isso é feito na hora. E não é exclusividade do cinema brasileiro. As pessoas são práticas: aí entra a criatividade, entra a maneira de você resolver o problema. E isso é fantástico.

FC — Assim é que foi feita a história da fotografia no cinema brasileiro: utilizando a prata da casa, improvisando. . .

JM — Nesse *Lobisomem*, por exemplo, a gente tinha um gerador lamentável, era um gerador que não aguentava 8 kw de luz. Então, o Reginaldo inventou de ter uma cena da casa mal assombrada, mas o plano geral da casa mal assombrada era de noite. — “Reginaldo, vai ser impossível”, eu disse. Mas aí eu me lembrei do seguinte. Como a cena não tinha ninguém a não ser uma pessoa parada na janela, botei 4 refletores de 1.000 watts cada um e, simplesmente, usando um motor variável, eu mudava a velocidade. Fui até o máximo, que era 6 quadros por segundo, e então filmei a quantidade suficiente para que depois, quando passasse para 24 quadros, desse um tempo suficiente para exibir. Havia falta de luz, iluminar um casarão com 4 refletores, você já imaginou? Ainda enrolei fita gomada no dedo; ligava o motor e segurava para que ele desse menos do que 6 quadros por segundo. E isso ficou sensacional. É como se tivesse um parque de luz para iluminar, impossível de levar àquele local.

FC — Vamos falar das queixas que os operadores de som fazem contra os fotógrafos.

JM — Na verdade, cada um defende a sua parte. E muitas

vezes o operador de som atrapalha loucamente. Agora eu tenho uma prática suficiente para, na hora da tomada, ver se o microfone entrou ou não. Porque, quanto mais próximo do ator, melhor para o microfone. Em filmagens no mato, por exemplo, eu mando instalar o microfone e colocar uma plantinha na frente, não dá para ver. Esses artifícios a gente usa muito. E algumas vezes, na minha experiência pessoal, eu fecho um pouco o quadro, o que não atrapalha a fotografia, mas também não dificulta o trabalho do técnico de som já que ele também faz parte do filme. O operador de som não pode ser inimigo do diretor de fotografia, porque na verdade o trabalho dos dois é parte do conjunto, ligado à Direção. Isso eu faço muito com o Juarez Dagoberto. Toda vez que eu trabalho com o Juarez, a gente se dá muito bem. ele sempre me ajudando e eu sempre a ele. No filme que eu dirigi, *Parceiros da Aventura*, eu chamei o José Tavares. É uma pessoa sensacional. Com o Tavares, da mesma forma que com o Juarez, eu fazia exatamente de maneira a ajudar. Porque eu, também no *Parceiros*, fiz a fotografia, fiz a câmera também, e o José Tavares botou — como microfonista — um rapazinho que tinha bastante experiência. E é aquele negócio. Muitas vezes num plano com movimento, esse movimento tem que ser coordenado com o cara que segura o microfone, porque, se ele continuar ali, eu faço o movimento de câmera e evidentemente ele vai aparecer; então se ensaia a coisa e o rapaz dá a sua opinião. Assim, muitas vezes se a atriz tinha que falar no meio do plano, eu era obrigado a usar parte dessa fala parada para poder não atrapalhar o som, que também é importante.

FC — Como se dá a convivência com as outras pessoas de equipe? Cenógrafos, eletricitas, atores etc. . .

JM — A minha convivência com as pessoas, sabe, em geral é a seguinte: numa equipe de cinema, se as pessoas se derem bem, temos uma espécie de salão de analista durante uns dois meses. São pessoas de cultura, de educação, de costumes, de *status* diferentes convivendo durante dois meses para fazer uma coisa. Então, essas pessoas, ou se respeitam, ou não se respeitam, e aí é a coisa mais incrível, pois isso tudo aparece na tela. No *Parceiros da Aventura*, eu tive sorte de pegar um grupo fantástico, onde todas as pessoas, não só se respeitavam, mas estavam interessados em que o filme saísse bom. O grande mérito do filme é esse. E isso sai na tela. É um negócio gozado. Eu já fiz trinta e tantos filmes, evidentemente que eu já tive vários tipos de equipe e de relações as mais diferentes.

FC — Já que a gente entrou num campo mais pessoal, depois de todos esses filmes, qual você considera o seu melhor, e por que?

JM — O melhor filme é o que a gente vai fazer. No dia em que você disser: “Fiz o meu melhor filme”, aí *dançou*, aí realmente pendura o fotômetro porque não dá. O problema, também, da fotogra-

fia de cinema é que está tudo muito interligado. À própria história, ao diretor, ao *approach* do diretor. Às vezes você tem problemas com o diretor, que nem sempre tem segurança e quer sempre um pouco mais claro: “— Você não acha que está muito escuro, você não acha que”. . . “— Eu não acho, não”. “— Mas eu gostaria. . .” Eu já cheguei a repetir tomadas porque o cara achou que estava muito escura a cena e ele queria ver a cara dos atores. Eu disse assim: “— Mas não tem como ver a cara dos atores”. No filme *Apocalypse Now*, por exemplo, o Marlon Brando passa 5 minutos sem aparecer a cara dele, o clima é tão fantástico que você está sabendo que ele está representando, e com a cara dele. Isso eu já tinha feito antes, puxa, e o diretor achava que devia ter mais luz: “— Não. Mas eu queria o rosto dele, a expressão que ele está fazendo”. “— Bom, está legal”. Tivemos que repetir, ajeitar tudo de novo com os atores, no mesmo lugar a mesma coisa. E isso depois de olhar no copião que estava lindo, um clima fantástico. Então, cada diretor é também um pouco responsável pela qualidade da fotografia. E acontece de haver uma cena, em que havia uma luzinha lá adiante e que tinha uma continuidade, e essa luzinha, na hora de rodar, o eletricista se esqueceu de acender; aí no copião você vê que está faltando a luz numa cena. Enfim, é como pintar com luz.



Aleluia Gretchen — 1977 de Silvio Back.



Xica da Silva — 1976 de Carlos Diegues. Zezé Motta. Se você ilumina mal uma mulher loura, ela sai cor-de-rosa. Se for uma negra ela sai verde.



FC — Às vezes fica faltando um elemento, uma pinelada ali, um pouco mais de luz. Você sente que o quadro ainda não está pronto.

JM — E o terrível de tudo é que, quando na dúvida, as pessoas costumam botar mais luz, e aí se atrapalham todas. Porque mais uma luz demanda outra luz, e outra luz, para equilibrar, para compensar. E aí é uma tragédia. Porque daqui a pouco está um negócio de uma claridade sem meio termo parece um palco para musical, em que é tudo muito iluminado.

FC — Com a sua prática de fotografia de preto e branco, eu me lembro de *Proezas de Satanás*, de *A Falecida*, entre outros, e depois com o filme colorido, como é que você encara o assunto? Eu tenho a impressão de que o colorido expõe muito às vezes, o colorido é mais perigoso.

JM — Não. O mais perigoso é o preto e branco mesmo. Porque você filma pessoas que estão coloridas, você filma para pontos monocromáticos: são variações de cinza, de branco ao preto. Então, muitas vezes uma mulher está com uma roupa azul, mais um

casaco vermelho e este vermelho em tons monocromáticos, vai dar um cinza mais escuro do que o azul. Aquilo que você via bonito esteticamente, na hora de rodar, redonda numa droga na hora do copião, na hora do filme preto e branco. Porque as cores quase se assemelham em termos monocromáticos. Entendeu? No colorido já não tem esse caso. Quer dizer, no colorido você está filmando na mesma cor. Assim, os tons são muito melhores, são muito mais fáceis de você discernir, o preto e branco é muito mais difícil de você fotografar.

FC — E em termos de iluminação no colorido? Ela implica em temperatura de cor.

JM — Em fotografia colorida, você tem a temperatura de cor. Mas com a temperatura de cor você toma o seu cuidado, usando luz com uma temperatura de cor de 3.200 graus Kelvin, que é a temperatura ideal, e aí você não tem problemas. Outro dia chegou um americano aqui que usava um colorímetro, ou seja, um aparelho que mede a intensidade de cor de

cada ambiente, de cada coisa. Então, na verdade esse colorímetro era um empecilho porque dava diversos tipos de filtro, e eu nunca usei outra coisa senão o 85, que é um filtro básico. E eles usavam para cada cena, para cada coisa, um tipo de filtro que dava uma discrepância de cor entre uma cena e outra, e o americano chegou aqui dizendo: “— Agora, ultimamente, nós na verdade só estamos usando o 85, que é um filtro básico.” Enfim, deixaram de usar os outros filtros. Na verdade, eu nunca usei outro senão o 85, às vezes o 85-B, já que ele dá um outro tom... para certos detalhes de exteriores...

FC — Uma vez você falou em vícios de revelação.

JM — O problema é o seguinte: um *kit* de revelação tem um tempo *X* ou uma quantidade *X* de filme. Evidentemente que esse material, nos Estados Unidos, você manda comprar na esquina, eles têm absolutamente tudo, na esquina. Aqui você tem que mandar buscar, tem que depositar aquele dinheiro no Banco do Brasil, tem mil problemas. Então, evidentemente que esses *Kits* dão uma certa elasticidade, quer dizer, em vez de revelar aquela quantidade *X* de filmes ou ter aquele tempo de validade do banho, eles dão sempre um pouco mais. Aí cada vez que você revela um filme, com o negócio um pouco mais além, ele não dá resultado, os componentes químicos já estão se deteriorando.



O seminarista — 1977
de Geraldo Santos Pereira.
Eduardo Machado e
Louise Cardoso.



FC — Existe o boato de que o negro não fotografa bem, que o negro não é fotogênico. Vi muitos filmes em que aparecem negros, e realmente às vezes o fotógrafo joga luz em cima do negro e o cara fica amarelado ou meio verde. Você que já fotografou muito, inclusive no seu próprio filme, onde os atores são quase todos negros, o que pensa disso?

JM — A reflectância do branco é 30% e a do negro é 18%. Quando você ilumina mal uma mulher loira, ela sai cor-de-rosa. Então, quando você ilumina mal um negro, ele sai verde. Mas comigo não tem esse problema. Absolutamente. Agora, se você leva esse negócio ao extremo, você acaba esverdeando realmente o negro, começa a botar luz demais no negro, e tirar luz para poder equilibrar não é possível. Não há esse problema, na verdade. Talvez seja uma forma de preconceito.

FC — Essa reflectância, como é?

JM — É obtida com a luz refletida. No meu fotômetro eu só vejo a luz refletida, quer dizer a luz da ambientação e não de cada pessoa. É preciso equilibrar essa ambientação. Se o sujeito é amarelo, japonês, preto, ou cor-de-rosa, bem iluminado, ele responde às cores que ele tem. Ele não vai ficar verde nem ficar com cor diferente. O índio por exemplo, com aquela pele de cobre. Imagina se eu, especialmente, vou iluminar o índio, porque ele tem a pele cor-de-rosa, e vou dar uma luz que provoque a mesma reflectância que a de uma loira que está do lado dele! Aí é impossível! Aí não dá!

Entrevista a Sérvulo Siqueira

Trabalhando quase sempre a cores, Lauro Escorel Filho tornou-se um dos grandes fotógrafos da nova geração, sendo ainda um dos poucos profissionais do ramo com curso no exterior. Filmografia: *A falência* – 1967 (curta) de Rogério Duarte, *São Bernardo* – 1971 de Leon Hirzman, *Toda nudez será castigada* – 1972 de Arnaldo Jabor, *Queridos companheiros* – 1973 de Pablo de la Barra (no Chile),

O rei da noite – 1975 de Hector Babenco, *Mar de rosas* – 1976 de Ana Carolina, *Delmiro Gouveia* – 1977 de Geraldo Sarno, *Amor bandido* – 1977 de Bruno Barreto, *Bye bye Brasil* – 1978 de Carlos Diegues, *Ato de violência* – 1979 de Eduardo Escorel, *Prova de fogo* – 1979 de Marco Altberg, *Eles não usam black-tie* – 1980 de Leon Hirzman.

LAURO ESCOREL FILHO



Lauro Escorel nas filmagens de *O rei da noite* – 1976.

Filme Cultura – Antes de fazer um curso de fotografia *still* nos E.U.A. qual foi a sua experiência com o cinema?

Lauro Escorel Filho – Eu ficava cercando as filmagens desde 1966. Minha primeira experiência com cinema foi na época de *Terra em Transe*. Eu ia lá fotografar, tinha até feito alguma coisa. Barreto (Luiz Carlos) era o Diretor de Fotografia do filme. O Dib (Lutfi) era câmera, o José Antônio Ventura era o Assistente de Câmera e o Barreto era também quem fazia *still*. Mas aí como eu tinha começado a fotografar, eu fiquei durante um bom pedaço do filme fazendo fotografia de cena. Comecei mesmo a trabalhar, digamos, antes de fazer os cursos. Fiz um pouco de *Still* no *Capitu* (Paulo Cesar Saraceni), n' *O Bravo Guerreiro*, (Gustavo Dahl) fotografei um filme para o Festival JB, *A Falência*, de Ronaldo Duarte, e depois um outro em

35mm e a cores para o mesmo Ronaldo, sobre as festas populares da Bahia e fui ainda assistente do Afonso Beato naquela série de filmes do Thomaz Farkas, com Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares e no longa-metragem *O Homem das Estrelas*, co-produção França-Luiz Carlos Barreto. Quando viajei, eu já tinha toda uma experiência anterior que, digamos, me permitia localizar as principais falhas na minha formação. Tinha uma primeira formação prática que correspondia ao que os fotógrafos mais ou menos estavam transando na época e comecei a sacar, muito por insistência do Afonso, a necessidade de estudar um pouco de teoria fotográfica. O Afonso dizia: "Se não estudar fotografia de cinema, não adianta que não vai pra frente!" Daí fui para Santa Bárbara, na Califórnia, para uma escola chamada Brooks Institute of Photography que tinha um curso de dois anos e meio. . .

FC – Como era o curso?

LEF – Começava de bê-a-bá da fotografia até chegar a coisas mais elaboradas. Eu não fiz o curso inteiro, inclusive. A experiência serviu para uma tentativa de organização do conhecimento que eu já tinha e trouxe alguma informação sobre as coisas que não sabia. Fui um aluno muito pouco diligente. Ia à aula dos mais velhos e comecei a conhecer a turma mais adiantada, pegar livros com eles etc. E depois de 6 meses decidi ir para Nova York. . .

FC – E encontrou o Afonso Beato lá?

LEF – É, o Afonso estava chegando em Nova York. Aí me matriculei num curso de fotografia colorida.

Prova de fogo – 1981 de Marco Altberg. Pedro Paulo Rangel.



FC — Para cinema?

LEF — Não, sempre de *still*, porque a teoria fotográfica é basicamente a mesma, quer dizer o movimento, os problemas de iluminação no cinema são coisas que vêm mais com a prática. Nessa escola fiz um curso intensivo de 3 meses. Mexia-se com tudo no campo da cor até revelação e ampliação. E foi nesse curso que eu finalmente assimilei os princípios da fotografia colorida. Foi então, que apareceu o Dib, que estava na Alemanha, no Festival de Berlim e estava procurando um fotógrafo. Disseram a ele que eu estava em Nova York e acabei na equipe de *Das Unheil / A Catástrofe*, do Peter Fleischmann. Para fechar o negócio das escolas, devo dizer que foi muito útil ter feito esses 9 meses de estudos nos EUA, na medida que eu pude organizar a experiência anterior e recolher o instrumental mínimo para começar a trabalhar tranquilo. Eu me propus naquela ocasião a voltar ao Brasil para trabalhar e ir estudando na medida das necessidades.

FC — E aqui no Brasil o Leon Hirszman te chamou para fazer *São Bernardo*. Como foi isso?

LEF — Aquilo que mais me ajudou em *São Bernardo*, sem querer desmerecer os cursos, foi o trabalho com o Dib. Eu até às vezes brincava com ele dizendo que estava fazendo minha pós-graduação na Alemanha... Lá eu podia checar permanentemente minhas teorias com a longa experiência dele. Dei o "salto qualitativo". Entrei em contato com um aparato maior de iluminação e, mais do que isso, contato com uma pessoa que sabia manejar muito bem esse aparato. Então, quando chegou a vez de *São Bernardo*, eu juntei a minha teoria, o que eu tinha visto o Dib fazer, como ele usava os recursos que tinha à mão e, digamos, uma série de exigências e sugestões que o Leon fez, porque a contribuição do Leon para fotografia de *São Bernardo* também é enorme. Ele me ajudou a fazer o filme, discutia comigo, propunha soluções; às vezes, por exemplo, surgiam problemas que eu

não sabia muito bem como resolver e ele vinha com algum toque esclarecedor.

FC — E ele agora foi igual em *Eles não usam black-tie*?

LEF — É diferente. Entre um filme e outro existem hoje 13 longas que eu fotografei. O Leon manteve o mesmo tipo de exigência, evidentemente com muito mais confiança no fotógrafo, inclusive muito mais sofisticado no nível de exigências fotográficas. Resultou um trabalho de integração com a direção de fotografia tão dedicado quanto o que ele havia feito em *São Bernardo*.

FC — O aparato com que você pôde contar em *São Bernardo* era menor que o da Alemanha?

LEF — Muito menor. Quando nós fomos fazer *São Bernardo*, não sei se dá para ter uma idéia, mas eu me lembro muito bem que nós tínhamos 40 *photofloods*, as quais foram queimando logo no início da filmagem depois de vários acidentes elétricos; tínhamos umas 10 "cabeças" de 1000, e só. Na Alemanha, o Dib usou arcos, usou 2000, 5000, usou tudo, mas *São Bernardo* foi uma experiência que tirou o maior partido que podia justamente da pouca iluminação e da luz natural. E... então, tinha uma proposta fotográfica totalmente diversa daquela que tinha o Dib na Alemanha... inclusive o diretor alemão reclamava que o Dib usava muita luz (porque haviam dito para ele que o Dib em geral, tinha a tendência oposta).

Toda nudez será castigada — 1972 de Arnaldo Jabor.
Na foto, Paulo Sacks, Darlene Glória, Paulo Porto,
Paulo Cesar Pereio, Henriqueta Briebe, Ida Gomes,
Isabel Ribeiro.



Mar de rosas — 1978 de Ana Carolina.
Miriam Muniz, Norma Bengell, Cristina Pereira.

Como a Alemanha tinha sempre o céu cinza e o diafragma invariavelmente era 2,8 e o Dib não tinha outra alternativa senão iluminar.

FC — E você já fez um filme no Brasil que corresponda em aparato de iluminação a esse, feito na Alemanha?

LEF — Olha, ultimamente eu tenho trabalhado em filmes que têm-me dado muito boas condições de trabalho, quer dizer, no nível do equipamento, como *Amor Bandido*, *Bye Bye Brasil*, *Ato de Violência* e *Eles não usam black-tie*; são quatro filmes nos quais eu trabalhei com recursos desejados por mim. Em todos os outros filmes houve uma grande adaptação de minha parte à realidade e às possibilidades da produção.



FC — E você acha que essa adaptação é viável?

LEF — Como você sabe, eu adoro meu trabalho no *São Bernardo*, então acho perfeitamente possível trabalhar com poucos recursos. A gente não pode abdicar disso. Acho inclusive que são poucos os filmes no Brasil que tem condição de oferecer essa riqueza de recursos ao seu fotógrafo. Agora, o grande problema para você topa fazer um trabalho sob essas condições é o da leitura do projeto e o da adequação dos desejos do diretor à sua possibilidade como fotógrafo. Isto é que hoje dificilmente "quebro o galho" no sentido de fazer uma coisa que eu sei que não vai ficar boa. Agora, eu posso sempre colocar para o diretor uma fórmula, na medida em que ele simplifique o que quer fazer, pela qual a gente possa filmar aquela sequência ou aquele plano, sem os recursos de uma superprodução. O que não dá mais pé é uma *forção de barra* do diretor, completamente desproporcional aos recursos que o fotógrafo tem. Aí bate na tela e você diz que está mal fotografado. No *São Bernardo* por exemplo, eram quase sempre planos seqüências e o Leon esperava a hora em que o

quarto ficava mais claro para a gente filmar com a luz natural do dia, ele assumiu, e tentou tirar o melhor de um filme pobre, com poucos recursos. Quando não há esse entendimento entre o diretor e o fotógrafo, quase sempre o resultado é frustrante: o diretor sai do filme com a impressão de uma má fotografia e o fotógrafo fica com a sensação de não ter trabalhado como devia.

FC — Você acompanha o trabalho de outros fotógrafos? Você se interessa em saber como um colega (brasileiro) trabalha?

LEF — Eu acho fundamental acompanhar esses trabalhos. Nós fizemos inclusive uma tentativa, que não foi bem sucedida, de criar uma Associação de Fotógrafos, cuja finalidade era justamente provocar a discussão, a troca ou o intercâmbio de experiências e de idéias. Não tendo ido para frente a idéia, a coisa ficou reduzida a alguns amigos meus que vêm aqui em casa, como o Antonio Luiz (fotógrafo de *Memória do Medo*, de Alberto Graça e de *Das Tripas Coração*, de Ana Carolina). A gente constantemente troca informações, esclarecemos certas dúvidas etc.

FC — Porque é que a troca de informações se reduz a contatos tão restritos?

LEF — Eu acho que é porque a gente está muito envolvido, na batalha... profissional ou melhor, na luta pela sobrevivência profissional. E as pessoas, em vez de se aproximarem para enfrentar isso juntas, acabam se isolando.

FC — Vamos passar para outro assunto. O *cameraman* por exemplo...

LEF — Em filmes de grande porte, onde você tem um parque de luz muito grande, um cronograma de trabalho muito apertado, onde, enfim, você não tem tempo a perder, um *cameraman* é da maior utilidade. Agora, como no Brasil não se formaram... quer dizer não existe essa tradição... de uma pessoa se especializar no trabalho de câmera, o diretor de fotografia é obrigado a acumular a função. Eu pessoalmente gosto muito de fazer câmera. Fico até um pouco inseguro com a idéia de passar a câmera para outra pessoa, porque eu me preocupo muito com o enquadramento, com essas coisas...

FC — Você é responsável, às vezes, por um *retake*, por exemplo, por erro de enquadramento?

LEF — Constantemente. Quando eu acho que é um erro grosseiro eu corto o plano no meio. Quando é uma coisa tolerável, e há coisas mais importantes em jogo, como a interpretação de um ator, um movimento delicado de carrinho, eu coloco o problema para o diretor e a gente discute. Às vezes a tomada é repetida.

FC — Vamos passar para os laboratórios. Através de sua "química", eles podem ajudar ou mesmo salvar o trabalho de um fotógrafo?

LEF — Não acredito nisso. Acho que a obrigação de um fotógrafo é a de entregar o negativo dentro dos parâmetros industriais nos quais funciona um laboratório; ou seja, dificilmente um fotógrafo, a não ser grandes estrelas internacionais das grandes produções, conseguirá um tratamento especial. Eles estão comprometidos com a produção em escala industrial e não têm condição de atender a esse tipo de coisa. Em suma, tudo que uma fotografia tem de bom ou de ruim vem de antes da entrada do negativo no laboratório. Agora, sem dúvida, os nossos laboratórios têm uma série de problemas a resolver e não existe um intercâmbio real entre os laboratórios e os fotógrafos para a gente poder discutir a fundo que problemas são esses. A cada filme eu descubro mais alguma coisa no negativo, ou no positivo que me é devolvido, que são quase como mistérios... E apesar de ter um bom trânsito na Líder por exemplo, meu diálogo é incompleto e deixa coisas pendentes que não me satisfazem. O laboratório está muito envolvido com compromissos de ordem comercial, e isso infelizmente deixa pouco tempo para um apuro técnico mais refinado. Eu tive uma experiência interessante no laboratório da Europa, com o Dib. Nós revelamos na LTC de Paris, depois de testar o laboratório ale-

mão (Bavaria). O material seguia para Paris, voltava em 48 ou 72 horas. O encarregado do copião telefonava para a produção comentando o resultado, indicava os problemas encontrados no negativo ou no próprio copião e preparava nosso espírito para o que poderia ser feito na cópia final, sem falar na qualidade intrínseca dos copiões. Esse tipo de tratamento, infelizmente, nunca encontrei no Brasil, e sou uma pessoa bem considerada pelos laboratórios. Se não cobro esse tipo de atendimento, se não fico em cima, não obtenho nada e resulta então essa



São Bernardo — 1976
de Leon Hirszman.
Othon Bastos.

atitude absurda de ter de brigar para que o laboratório nos atenda numa coisa que no LTC é corriqueira. O Antonio Luiz trabalhou no LTC como marcador de luz e conta que lá o marcador de luz que recebe paulatinamente o seu negativo, é o mesmo que vai marcar a luz da sua cópia. Então ele começa marcando os espíões, conversa com você etc. Geralmente nesses casos a primeira cópia sai perfeita. No Brasil, a marcação de luz é um mistério, não é? A gente acha que é um bicho de sete cabeças. O gosto do pessoal é padronizado; procuram, digamos, trazer para o chamado "padrão Kodak" todo o material, sem falar na total incapacidade de interpretar as potencialidades do negativo. E quando você insiste em fazer alguma coisa fora desse critério eles brigam com você, ameaçam etc. ("Vai ficar um horror, vai ficar tudo azul, tudo amarelo!"). E você tem então que fazer 3 ou 4 cópias até conseguir uma boa.

FC — Você pode, pela fotografia, artificializar digamos assim, as condições atmosféricas? Isso é possível e válido?

LEF — Se eu entendi bem... Eu acho que dá, embora eu seja mais partidário de certo naturalismo... Infelizmente, no nível dos custos que o cinema está atingindo, está ficando muito difícil para os produtores perderem dias de filmagens porque o sol não saiu. Então, a proposta de um diretor de criar um sol artificial seria perfeitamente admissível. Agora, o que eu quero saber é se existe o equipamento necessário para fazer isso no Brasil e eu digo que não existe. No fundo a gente está trabalhando no limite dos nossos recursos. Os filmes brasileiros melhoraram muito ultimamente, do ponto de vista técnico isso salta aos olhos.

FC — Você é do tipo de fotógrafo que tem um *estilo*? Melhor dizendo: você gosta de perseguir um diafragma assim quase como uma mania ou um cacoete?

LEF — Olha, eu procuro não fazer isso. Prefiro não ter cacoetes desse tipo. Como eu disse na resposta anterior, trabalhando sempre no "limite" você não tem nem mesmo a *chance* de ter um cacoete. Temos que usar a imaginação e tirar o melhor partido de cada situação. Ainda assim eu acho que existem manias inconscientes que passam de filme para filme.

FC — Até hoje, dos filmes que você fez qual você considera o melhor?

LEF — Eu vou citar 3 filmes porque esse negócio de melhor é meio difícil... *São Bernardo*, *Bye Bye Brasil* e *Ato de Violência*.



Parada 88, o limite de alerta – 1978 de José de Anchieta.

Fotógrafo de curtas-metragens com experiência de trabalho na TV Cultura de São Paulo, Francisco Botelho é também professor de fotografia cinematográfica na Escola de Comunicações e Arte (ECA) da Universidade de São Paulo. A qualidade do seu trabalho a cores começou a ganhar merecida fama a partir do ano passado. Filmografia sumária: Os cinco patamares – 1972 (curta, também direção), As três mortes de Solano – 1976 de Roberto Santos (longa produzido pela ECA), Parada 88 – 1977 (longa) de José de Anchieta, A hora dos ruminantes – 1979 (inacabado, longa) de José de Anchieta, A estrada da vida – 1980 (longa) de Nelson Pereira dos Santos.

As três mortes de Solano – 1976 de Roberto Santos. Stenio Garcia.

CHICO BOTELHO



FC – Você sempre trabalhou em São Paulo?

CB – Sempre. É como eu estou até hoje, fazendo mais filmes de longa-metragem. Em quantidade talvez não, mas em tempo de trabalho, nos últimos três anos passei mais tempo fazendo longas do que curtas.

FC – Que tipo de trabalho você prefere em cinema? Em que estilo e em que condições?

CB – Nem sempre o filme mais gostoso de trabalhar é o filme mais gostoso de assistir. Muitas vezes você faz um filme com condições de trabalho muito boas, mas o resultado não é o que você pessoalmente curte. Isso porque tem o lado profissional da coisa. No meu caso, eu posso escolher alguns trabalhos, os que prefiro fazer. Mas não posso escolher trabalhar só em filmes que curto.

FC – Você prefere curtir a realização do filme ou o seu trabalho de fotógrafo?

CB – O trabalho de fotografia é difícil separar. Quando você vai fotografar, sua função é fazer a fotografia que o diretor quer. Teoricamente seria isso. Você é contratado para fotografar o filme daquele diretor. Mas em alguns casos, pelo tipo de transa com o diretor e o tipo de relação com o trabalho, você acaba tendo uma participação em que interfere mais no

resultado do filme e em outros casos você interfere até fora da área de fotografia, entende? Aí é o trabalho que eu acho mais legal, quando realmente já existe uma transa entre você e o diretor, porque aí você acaba tendo muito mais liberdade de fazer uma série de coisas.

FC – Como tem sido o relacionamento com o diretor do filme, em geral, no teu trabalho de criação?

CB – São muito diferentes uns dos outros. Tem certos diretores que não querem saber de imagem, estão preocupados com a história. Já trabalhei com diretor que no primeiro dia de filmagem montou uma cama e me disse: “Bom, você vai tocando que eu preciso dar uma saída e depois volto”. Dependendo do filme, uma atitude dessas não implica numa atitude de liberdade para você fazer o que quer. As vezes você fica completamente perdido, ainda mais num começo de filme em que você não sabe muito bem as coisas. Muito diferente, por exemplo, do caso do Nelson Pereira dos Santos, nesse último filme dele que eu fotografei, *A Estrada da Vida*, em que às vezes tinha situações até parecidas com essa, porque teve seqüências que eu saí sozinho pra filmar. Havia algumas seqüências no filme em que o Nelson ia pra um lugar e eu ia sozinho filmar noutro. Eu, o assistente de câmera e uma pessoa da

produção que ia transar infra-estrutura. Só que era completamente diferente, porque era um pique de confiança, uma coisa que se deu já na fase final do filme, em que eu já estava suficientemente por dentro. Nesse caso o Nelson não precisava estar do meu lado o tempo todo pra filmar.

FC — Que cenas eram?

CB — Eram umas cenas documentais que iam num trecho do filme. Um caso muito diferente daquele primeiro que eu contei. Foi ótimo, beleza.

FC — Existem diretores que se preocupam bastante com a imagem.

CB — Claro. O próprio Nelson é um diretor que olha na câmera. Porque há os que olham e os que não olham. No caso, o Nelson também sabe fotografar. Tem outros diretores também bons que já não transam tanto isso, que se preocupam mais com a interpretação do ator, uma certa marcação e não estão tão atentos ao problema de enquadramento, se está mais pra cima ou mais pra baixo, mais aberto ou mais fechado. Aí a opção fica com o fotógrafo.

FC — Fale um pouco do seu relacionamento com outros membros da equipe. Com o cenógrafo, por exemplo.

CB — É engraçado, mas a grande maioria dos filmes brasileiros não tem nem cenógrafo nem cenografia. É raro trabalhar com cenógrafo. Eu trabalhei com dois cenógrafos, o Zé de Anchieta e o Marcos Weinstock. E com os dois me relacionei muito bem. Com o Marcos, no filme *As Três Mortes de Solano*, do Roberto Santos, eu lembro que havia coisas que a gente pensava juntos, “vamos ver como é que fica desse jeito, daquele”. Eu chegava a palpar: “— vamos botar mais pra cá, colocar tal objetinho”. Ele também olhava pela câmera e palpitava. Tinha ligação durante a filmagem toda. Com o Anchieta eu trabalhei em dois filmes de longa, onde ele, além de transar cenografia (porque é cenógrafo), também estava dirigindo. Eram o *Parada 88* e *A Hora dos Ruminantes*. No caso do Anchieta, realmente houve um trabalho bem integrado. No *Parada 88*, acho que o filme tem uma série de problemas que o próprio Anchieta reconhece, mas foi um trabalho de fotografia que me agradou muito.

FC — E o relacionamento com o técnico de som?

CB — O técnico de som é um capítulo à parte. A maioria dos filmes que a gente faz não tem som direto. A maioria é filme dublado. Então acontece que geralmente você transa um filme e esquece completamente do som. Concordo plenamente que existe uma insensibilidade com relação ao som. Não é insensibilidade só do diretor de fotografia mas também de quem faz o filme. Eu fiz dois filmes em som direto, que foi *A Hora dos Ruminantes* e *Na Estrada da Vida*. No caso particular de *Na Estrada da Vida* foi o momento em que eu senti mais essa minha insensibilidade com o som direto, na medida que eu estava trabalhando com um cara que talvez seja o melhor diretor de som que temos, que é o Juarez Dagoberto. O Juarez é um cara que exige que o som seja respeitado. Teve filme em que ele chegou a botar o microfone direcional na frente da objetiva e dizer: “Não roda mais esta droga; se é pra ficar ruim eu vou embora já.” E não deixou rodar enquanto não tivesse condições. Pra mim foi legal porque de repente comecei a perceber essa minha insensibilidade em relação ao som. Também a gente não trabalha nos ambientes ideais, né? Às vezes a produção escolhe uma locação em que você tem um pé direito de 2,15 metros. Aí, é problema botar a luz. Então eu comecei a perceber que às vezes, principalmente em ambiente desse tipo, eu montava um esquema de luz onde me esquecia do som. Na hora que ele entrava com o microfone, pintava a sombra do microfone sempre. E ele exigia: “— Não, não dá”. Aconteceu duas vezes de eu iluminar ambiente e depois precisava escolher um lugar para o microfone, onde não desse sombra. No caso do Juarez (e eu acho que com outros técnicos de som iria acontecer o mesmo) ele dizia: “Este é o lugar onde precisa ficar o microfone senão não adianta, porque depois os espectadores não vão ouvir”. E naquele ponto exato onde preci-

sava ficar o microfone dava sombra na parede, na cara do ator, alguma coisa assim. Por que a luz não foi pensada levando em conta a presença do microfone. Tinha de mexer na luz pra tirar a sombra daquele microfone ou jogar a sombra nalgum lugar onde ela não fosse percebida. Geralmente na iluminação as pessoas pensam mais no enquadramento: “— Bom, se precisa gravar então a gente enquadra de um jeito que caiba o microfone num cantinho fora de quadro”. Mas não é só isso. Tem o problema da luz. É aí, especialmente, onde as pessoas se esquecem do problema do som.

FC — O que você acha do material técnico em geral usado no Brasil, como câmera, filme, lentes, filtros etc.?

CB — Precário. Geralmente a maioria dos filmes é feita com Arriflex II-C, normal, não é? É raro você ter um filme feito com Arri BL, que a médio prazo, eu acho que vai ser muito usada no Brasil. Tem as vantagens da Arri e é blimpada. É precário na medida em que os produtores não têm equipamento. Então você tem locadoras que há algum tempo tinham um equipamento muito bom e hoje já não é tão bom. Você não tem muitas possibilidades de escolha. Se você pede uma Arri BL para fotografar um filme, quando a produção for ver



quanto custa, o normal é te dizerem não, “não dá, tem que ser uma Arri comum”. Outra característica é que aqui a gente trabalha com muito menos luz do que em outros lugares. O parque de luz que a gente usa para longa-metragem é muito menor do que em outros cinemas ou mesmo em publicidade. Isso pelo custo também. Não só por causa do equipamento mas também pelo fato de ter mais pessoas trabalhando, mais eletricitistas. Tem o problema das ligações provisórias. Você vai filmar num lugar, aí a produção não transou com a Light. Então às vezes você está com 30.000 Watts na Kombi mas só dá pra ligar três refletores de 1.000. Às vezes, a produção acerta a ligação provisória mas a própria instalação da Light é precária, final de rede, por exemplo. Então você liga e te dá uma voltagem muito baixa, luz amarela. Você encontra mil problemas desse tipo. Também às vezes você vê casos de pessoas que fizeram estágio ou trabalharam fora do Brasil e voltam com uma série de coisas na cabeça, típicas do cinema estrangeiro. Quando chegam aqui, quebram a cara. O cara pede sete arcos e não tem isso pra ele trabalhar. Ele vem com a idéia de um parque de luz usado lá fora.

FC — Você acha que o filme Kodak, no caso o único no mercado brasileiro, tem condições de captar um tipo de luz, digamos, tropical? Seria um filme adequado para condições de calor e umidade nossas?

CB — De agüentar nossas condições, eu acho que o Kodak agüenta. Já fiz filme no meio do cerrado, com um tremendo calor, o dia inteiro com o filme guardado e só ia revelar voltando pra São Paulo. Nunca deu grandes problemas. Um outro problema é que geralmente nos trópicos — de São Paulo para cima — o que piora é a questão do contraste. A gente tem aqui uma luz muito dura. O contraste entre o iluminado e sua sombra é muito violento. O filme Kodak não é feito para esse contraste tão violento. Ele é feito para um clima onde o contraste é mais suave, onde a posição do sol é outra. Pra esse tipo de coisa, ele realmente cansa um pouco. Além de todo o folclore que existe: não sei se é verdade, mas tem gente que diz que o filme Kodak não foi balanceado pra filmar negros. Então, pra filmar com filme Kodak, você perde detalhe. Tem que abrir muito o diafragma, se não se perdem totalmente os detalhes.

FC — Tanto faz no preto e branco, como no colorido?

CB — Bom, no cinema a gente trabalha mais com colorido.

FC — Você acha que essa observação faz sentido?

CB — Eu acho que pode ter. Se o problema do contraste é importante e você for pensar na diferença de posição entre uma pele preta e um fundo claro, ainda mais com o sol que está aumentando o contraste, então a coisa *dança*. Eu não poderia falar muito. Mas que o filme é balanceado pra outro clima isso ele é.



A estrada da vida — 1981
de Nelson Pereira dos Santos.
Zé Rico, Milionário e Turbido Ruiz.

FC — Você acha que a inadequação entre o Kodak e nossa luz traria um resultado ruim, sempre ou só às vezes? Ou o ruim seria apenas a falta de alternativa para se dar detalhes? Tem gente que gosta muito de filme com resultado bastante contrastado.

CB — É muito comentado um fato referente aos filmes brasileiros, que em geral são muito contrastados. Quando passam na Europa, há um desbunde geral: “Puxa, como é que vocês conseguem essa imagem tão genial” etc.

FC — E o fotógrafo agradece à Kodak...

CB — Claro. De qualquer forma é um filme que te possibilita trabalhar. Ele te dá uma margem boa de correção na hora de fazer a cópia. Não acho que o Kodak seja um mau filme. Claro que se houvesse um filme totalmente adequado às nossas condições seria melhor. Mas não acho que o problema básico seja essa inadequação. Passa por outras coisas. Nos EUA os caras podem fazer cópias com technicolor, coisa que aqui não se faz. Eles têm outros recursos pra trabalhar o original. Aqui não, é um negócio mais padronizado. Você vai ter que trabalhar já o original do jeito que você quer, tentar ter um controle bem grande sobre a cópia, ir lá, acompanhar, encher um pouco o saco.

FC — Como você tem resolvido problemas de filmagens especiais como noite, tempestade, filmagem submarina?

CB — Bom, vou responder com um exemplo de *A Hora dos Ruminantes*. Precisava filmar uma cidadezinha, que foi contruída especialmente para o filme, sendo invadida pelos bois. Então eu tive a possibilidade de usar muitos refletores. Era uma filmagem noturna e um dos momentos mais importantes do filme. Os bois invadiam a cidade de noite, sem efeito nenhum. A filmagem era de noite mesmo. Aí, passei a tarde inteira iluminando a cidade, colocando a luz que eu queria, mais ou menos no tom que queria, dentro das casas, entre uma casa e outra. Eu jogava o que seria o azulado da noite, punha refletor azulado pra marcar frestas de janelas, janelas entreabertas. Colocaram a boiada em cima de um morro. Aí anoiteceu e começou a chover. Aí desligo os refletores, porque pode queimar as lâmpadas, vamos esperar passar a chuva. Era uma dessas chuvas terríveis. Passa uma hora, passa duas e a chuva caindo. De repente vem o produtor do filme correndo pra mim e fala: “— Chico, os bois estão invadindo a cidade sozinhos. Por causa da chuva eles estão descendo o morro e vindo pra cidade. Quando eles entrarem, ninguém mais segura e aí não vai dar pra reunir esses bois num outro dia”. Nesse momento aconteceu outra coisa inesperada. Caiu um raio e pifou a luz na região. Resultado: os bois invadiram a cidade e a sequência foi filmada com três de bateria, três refletorzinhos *sun-guns*. E foi assim que ficou o filme, entende? De repente, esse era o único jeito possível.

FC — Mas houve um resultado aceitável, a seu ver?

CB — Acho o resultado aceitável. Dei esse exemplo, mais ou menos pra deixar claro que muitas vezes a gente sabe iluminar para dar um efeito e as pessoas perceberem tudo o que se passa na escuridão. Muitas vezes você sabe isso mas na hora a coisa fica inviável. Todo filme que eu fiz tinha cenas noturnas. Filmagens submarinas nunca fiz. Um dos problemas de exterior-noite por aqui é uma tendência muito grande em haver um parque de luz bom mas geralmente ter pouco cabo.

Uma coisa importante no exterior-noite é ter cabo à vontade. É muito comum em filme nacional você ter um exterior-noite, mas tudo o que está no primeiro plano está iluminado e dez metros pra trás é tudo preto. Às vezes, com a mesma quantidade de luz, se você tem um cabo você vai colocando luzes mais atrás. Outro negócio de efeito, filmagem no mar, sempre você tem mil dispositivos no cinema estrangeiro pra conseguir filmar um barco de fora. Eu já filmei barco, do lado de fora: botavam o barco no raso e eu ia nas costas do maquinista e do assistente de câmera, no meio do mar, com água quase até minha cintura, que para eles ia quase até o nariz. Geralmente a tendência é você encontrar jeito de fazer aquilo que precisa sem ter à sua disposição os recursos necessários.

FC — Você já fez filmes de época?

CB — Bom, *Parada 88* era época futura. Em relação a filme de época, antes do *Na Estrada da Vida*, o Nelson Pereira dos Santos tinha o projeto pronto de um filme chamado *Castro Alves em São Paulo*. A gente ficou mais de um ano trabalhando na adaptação, para as condições que a gente tinha aqui, em busca de certos efeitos pra simplificar a cenografia. Eram efeitos fotográficos. Basicamente tinha o cenário, projeto José Graciano. Eu e o Valandro (desenhista) ficamos quase dois anos trabalhando no projeto que era filmar uma parte ao vivo e a outra, que era fazer o cenário em vidro, pra produzir uma superimpressão dos dois. Tinha coisas no roteiro do Nelson que só com uma solução desse tipo seria possível. Por exemplo: Castro Alves em primeiro plano no Porto de Santos, século XIX, com sete navios ingleses ancorados. Então a gente teve que procurar utilizar certos efeitos, que nos Estados Unidos são muito comuns, pra viabilizar esse projeto aqui no Brasil. A gente reconstituiu e chegou a filmar certas seqüências pra teste, como uma reconstituição da Ladeira da Memória onde tinha um professor do Largo São Francisco que ia subindo. A gente fez uma reconstituição disso em Cotia, pra elaboração do projeto. Mas não se trata de trucagem. É tudo no negativo original. É um sistema, em que a gente ficou esse tempo trabalhando, de você fazer todos esses efeitos no negativo original. Você mascara durante a filmagem, depois volta o negativo e filma o cenário que está no vidro. A gente chegou a ter resultados bem interessantes. Houve, inclusive, uma seqüência em *Na Estrada da Vida* que chegou a usar esse sistema.

FC — Pra você, trabalho com improvisação significa que o resultado seja sempre melhor?

CB — Acho que fica um trabalho mais rico. Às vezes pinta uma seqüência assim: solta os dois personagens num lugar X, liga a câmera e vamos ver o que acontece. Pode sair ruim, pode sair bom. Se sair ruim não usa. Geralmente são filmes um pouco mais soltos. Eu acho que o fotógrafo pode inventar, interferir e ver suas propostas aceitas, nesse caso. Há outros filmes que não têm nem clima pra você propor uma mudança.



JOSÉ MAURO

Filho do grande Humberto Mauro, José A. Mauro é, sem a menor dúvida, um dos grandes nomes brasileiros na fotografia branco e preto. Em atividade desde 1941 no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), dirigido por seu pai, futuro Departamento do Filme Cultural (DFC) do Instituto Nacional do Cinema (INC) e da Embrafilme, Zequinha, como é conhecido, fotografou dezenas e dezenas de filmes, a maioria curta-metragens. Dentre os dirigidos por Humberto Mauro, destacam-se Carro de bois - 1945, Brasilianas nº 2 (Azulão e pinhal) - 1948, O canto da saudade - 1952 (longa-metragem), Brasilianas nº 3 (Aboios e cantigas) - 1954, Brasilianas nº 5 (Cantos de trabalho) - 1955, Congonhas do Campo - 1955, Meus oito anos - 1956, Brasilianas nº 6 (Manhã na roça) - 1956, A velha a fiar - 1964. Com outros diretores Rio, uma visão do futuro - 1976 de Xavier de Oliveira, Laço de fita - 1976 de Paulo Cesar Saraceni, Conversa com Cascudo - 1977 de Walter Lima Junior, Taim - 1978 de Lionel Lucini.



FILME CULTURA — Seu pai o HUMBERTO MAURO fazia tudo, não é? Fale da fotografia quando você começou a trabalhar com ele.

JOSÉ MAURO — Há muitos anos atrás, lá pelos idos de 1944, ele adquiriu uma câmera Eyemo (Bell & Howell), que estava surgindo aqui. No I.N.C.E. (Instituto Nacional do Cinema Educativo) eles trabalhavam com a Debie e então surgiu no mercado essa câmera, de corda e com 30(trinta) metros de filme. Ele já trabalhava no I.N.C.E., mas eu não. Nessa época eu estava fazendo o complementar para tentar a Engenharia. O primeiro filme que ele rodou com essa câmera foi *A Casinha Pequeninã*, certo? Então ele mesmo foi quem saiu com a câmera, com aquelas velocidades, 8, 16, 24, 32 e uma única objetiva de 50 mm e fez *A Casinha Pequeninã*.

FC — E que filme era que se usava naquela época?

JAM — Trabalhava-se com o *Plus-X*, pancromático.

FC — E já se utilizavam os fotômetros?

JAM — O fotômetro usado era o *Weston*, americano. É como os de hoje, só que marcava a luz refletida e não a incidente. A gente tinha que ter um certo cuidado para não entrar muito céu nem muita sombra; e em geral se fazia uma média da luz e depois com a prática você media mesmo era na palma ou nas costas da mão, e reproduzia um diafragma correto, não é? Porque o preto & branco naturalmente não tem essa latitude que tem o filme colorido.

FC — O velho Humberto sempre foi o fotógrafo?

JAM — Não, não. Ele só fazia a fotografia quando estava de férias e fazia seus filmes, o resto era o Manoel Ribeiro, íntimo colaborador de papai no I.N.C.E. praticamente desde a criação deste. Manoel já fazia câmera e iluminação antes disso, ao que me parece no estúdio do Benedetti. Era um grande fotógrafo, que infelizmente morreu cedo e não pôde aperfeiçoar-se no colorido.

FC — E as idéias de fotografia de seu pai, o Manoel influíram muito nelas?

JAM — Não, porque você sabe, por exemplo que, a fotografia, quem influencia muito é o diretor. Se você dirige um filme e deixa a fotografia por conta do fotógrafo, ele pode atrapalhar seu filme. Então você tem que sugerir o efeito que você imagina para aquela situação. Quando o fotógrafo tem um bom diretor, ele cria grandes efeitos, grandes coisas, mas foi a pedido do diretor, não é? Eu não vou inventar, fico esperando a sugestão. Para não atrapalhar a idéia do filme. O

bom fotógrafo também é auxiliado pelo bom diretor que saiba pedir as coisas.

FC — Naquela época, por exemplo, cenas em exterior eram iluminadas?

JAM — Não, não eram. Quase todos os filmes que eu fiz com papai eram feitos em exterior e obviamente entravam algumas partes internas, não é? Estas tinham cenários, mas esses cenários não eram feitos especialmente, eram as próprias casas, isso se chama hoje de locação. Então, usava-se o rebatedor e mais nada. Para o exterior e o interior também. A maioria dos interiores que nós fazíamos era com rebatedor. A luz de um rebatedor era jogada em cima de outro rebatedor e lá dentro você espalhava mais ou menos luz. Não se usavam refletores porque antigamente deslocá-los não era mole. Eram refletores pesadíssimos com lâmpadas enormes. Uma lâmpada, por exemplo, de 1 killowatt era igual a uma bola de futebol, a de 5 killowatts como uma bola de *basketball*. Em lugares do interior, não tinha uma corrente estável naquela época. Trabalhava-se depois com as *photofloods*, aquelas lâmpadas-refletores. Antes usavam-se lâmpadas comuns de maior potência, envolvidas por um papel refletor especial que a Kodak vendia e que tomava uma forma meio côncava. Fomos, por exemplo, fazer um filme sobre a cidade de Sabará. Acendia-se uma lâmpada, tudo bem. Duas lâmpadas: a luz caía para a metade; três lâmpadas, quatro lâmpadas; aí então apagava tudo. O que fazer? Rebatedores na rua, jogava-se a luz lá dentro do Museu e cata-va-se aquela luz com outro rebatedor.

FC — Nas cenas em exterior como era a utilização dos rebatedores?

JAM — No exterior a gente usava o rebatedor para equilibrar a luz. No preto & branco há ocasiões em que você tem que equilibrar algumas áreas de sombra para não dar aquela densidade. A não ser quando você quer o efeito. Você até acentuava isso tudo com filtros, está entendendo? Usava um *G* ou, então, apertava um pouco mais com aquele vermelhinho que era o *23A*. Tinha o *15*, o *21* e tinha o *25A*...

FC — O *15* era o laranja?

JAM — O *15* era o laranja, aliás o *G15*... o filtro ideal...

FC — E o amarelo era o mais suave...

JAM — O amarelo... nós não usávamos muito, não. Nós usávamos o *Aero 2* que é um filtro alaranjado mais fraco... não, era amarelo...

FC — Era para tirar a nebulosidade? ...

JAM — É... além de suavizar as coisas deixava entrar as nuvens, porque trabalhando com preto & branco no exterior, embora ele seja um filme pancromático, só captará as nuvens e o efeito de céu e tudo se você der a luz do céu, mas não realça. Então, já com o *Aero 2* ele punha a pele do indivíduo num tom natural, sem muita dramaticidade.

FC — E as folhagens?

JAM — As folhagens ficavam mais esbranquiçadas um pouco. Tinha também filtro neutro, usado em dois tipos *3N5* e *5N5* e, juntos, com o *Aero 2*. E, de vez em quando o filtro *25A* (vermelho).

FC — Porque foi que interromperam os trabalhos de revelação do I.N.C.E., uma vez que contava com gente competente como o Mene e o Fernando?

JAM — O I.N.C.E. parou na ocasião em que os nossos laboratórios particulares começaram a ter um avanço maior. Isso foi na época da criação do I.N.C., na gestão Flávio Tambellini. Na verdade, para você hoje ter um laboratório e concorrer com a empresa privada você tem que ter dinheiro, não é? Porque, por exemplo, surge uma coisa nova, eles compram e você não pode, depende de liberação de verba. Quando veio a hegemonia do filme em cores, não deu mais.

FC — Que tipo de trabalho era feito no laboratório do antigo I.N.C.E.?

JAM — Aqui tinha um volume muito grande de trabalho, sobretudo de copiagem, porque antigamente as escolas do interior entravam com o filme virgem (de cópia) e a mão de obra era nossa. Eles reeditavam toda a nossa filmoteca na própria escola.

FC — Mudando um pouco de assunto, ou melhor, dando um pulo no tempo, você acha que progrediu muito o processo cinematográfico?

JAM — Não é questão de progredir, mas de ter maior amparo nos laboratórios. É como eu costumava dizer: você sobe no Pão de Açúcar ao lado de uma equipe americana. Então o fotógrafo deles diz: o filme que eu vou colocar aqui na câmera é o 5247 (Negativo *Eastmancolor* 35 mm). Você coloca na sua também. Vamos dizer que esta seja uma *Arriflex* (1). Ele vai usar a lente 25mm. Você usa também. Nova. Marca *Cooke* (2). O filtro ele vai usar é o *85 NB* e o diafragma 11. Você roda. Ele também. Agora, o dele é processado na América e o seu, no Brasil. Qual é que sai melhor? Vem uma cópia bacana porque atrás dele existe uma turma de primeira. Quem filtrou pode não ser tão bom, mas ele é garantido pela turma da retaguarda. Hoje, o nosso cinema, ou melhor, a nossa turma da retaguarda melhorou muito. Melhorou mesmo. Os equipamentos de nossos laboratórios são ultra modernos, controlados.

FC — Apesar de sua nostalgia do preto & branco, não se pode negar a qualidade de sua fotografia colorida no documentário *Taim*, de Lionel Luccini.

JAM — Lá nós fomos felizes. A primeira cópia me agradou a ponto de me surpreender, porque às vezes você se surpreende também... Às vezes você não espera tanto... Já as outras cópias eu não gostei, não.

FC — E outra coisa, seu pai, me parece, só fez um filme colorido, não foi?

JAM — Não, fez dois. Fez o *Carro de Bois* e depois fez a *Teoria Geral da Fazenda Clássica*. E isso me toca um pouco. Não é absolutamente que eu fique triste, porque não é caso para isso, mas eu sinto que ele deveria estar *agora* com seus 50 anos... *Agora*. Para ele usufruir dessas coisas todas: melhor meio de produção, mas um pouco de dinheiro, essas coisas. Mas ele lá de Volta Grande não perde nada. Sabe de tudo o que está acontecendo.

FC — Quando vocês usavam o rebatedor, a fotometria era sobre a luz rebatida ou a luz normal?

JAM — Não. A gente fazia uma média. Agora, quando era um *long-shot*, em que se queria alguma coisa mais clara, aí

se dava a luz do ambiente. Certo? Você podia escolher e havia o contra-luz para dar o contorno. Havia no máximo três rebatedores, para qualquer eventualidade. Na parte externa havia também o momento de escolher a coisa. Ao filmar em Volta Grande, a gente sabia mais ou menos onde é que o sol nascia e onde se punha. Meio dia, por exemplo, não era aconselhável fotografar, mormente no verão em que o sol fica muito a pino, a não ser para fazer tipo noturno, mas isso a gente nunca fazia.

FC — Você chegou a filmar com filme ortocromático?

JAM — Não, com ortocromático não.

FC — Mas seu pai filmou?

JAM — Ele começou com o ortocromático. Eles mesmos é que revelavam. Todos os filmes da fase inicial da Phebo eram feitos com ortocromáticos. Não posso garantir se o pancromático foi depois do terceiro ou quarto filme.

FC — E o trabalho no I.N.C.E.?

JAM — Todas essas equipes americanas que passaram por aqui no tempo da guerra gostavam da turma do I.N.C.E., dos filmes e tudo mais. Principalmente sabendo como se trabalhava não é? Quando eu fui fazer *Ouro Preto* e fiquei hospedado naquele hotel bacana de lá, um rapaz me disse que veio um americano — o Gregg Toland esteve lá — que ficou vários dias naquela sacada da frente do hotel com uma vista bonita e enquanto não deu o tipo de luz que ele queria, com a nuvem que ele queria, não filmou. Nós tivemos que filmar aquilo como estava, porque, caramba, você tem que chegar num dia, filmar, e ir embora no outro. O preto & branco era bonito quando tinha um céu com nuvem e tudo mais, porque um céu todo azul o que é que dá? Embora a tela só tenha duas dimensões, conforme a iluminação você vê a terceira, certo?

FC — Antigamente as revelações eram feitas aqui mesmo?

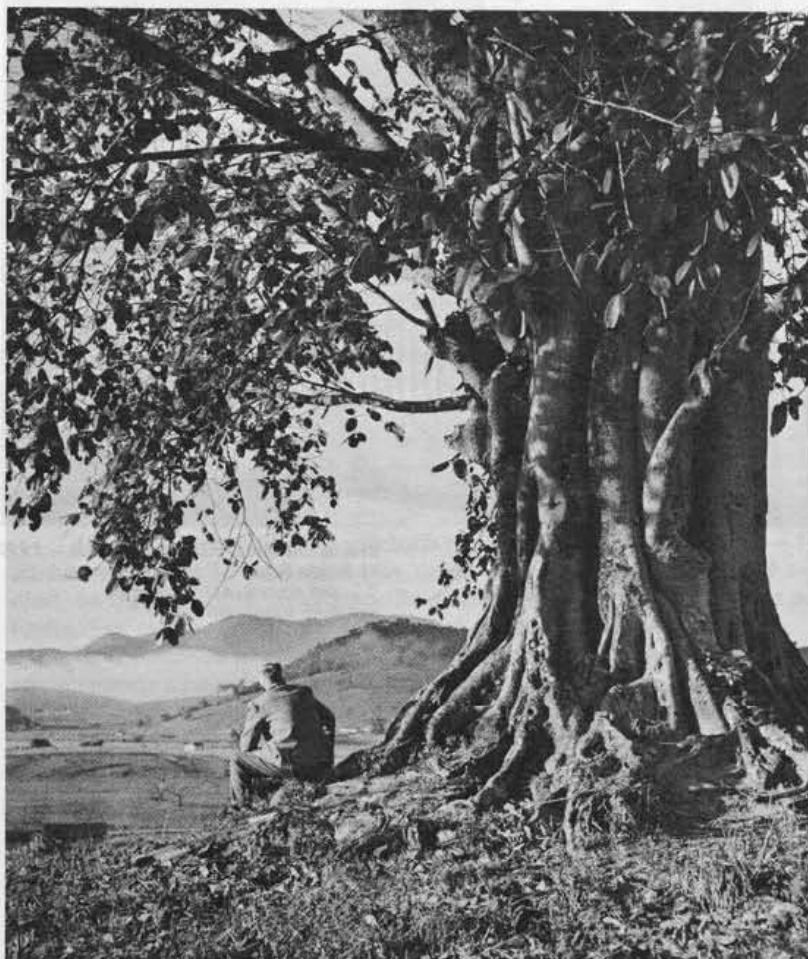
JAM — Eram feitas pelo Mene. O nome dele era Erich Walder, ele tomava conta e tinha mais gente. Mais tarde veio o nosso amigo Fernando José Alves. Ele veio para fazer a marcação de luz em 16 mm.

FC — Ele veio junto com você para o I.N.C.E.?

JAM — Ele depois passou para o 35 mm, mas eu vim para cá muito antes dele, em 1948. Foi em 1964 que ele chegou. Eu até gostaria que ficasse bem claro esse dado. Antes de 1948 eu já andava por aqui, mas o trabalho contínuo e ininterrupto, de janeiro a dezembro, começou mesmo em 1948.

FC — Fora do Brasil, existe assim um nome de fotógrafo, uma pessoa que tenha exercido influência sobre você e seus trabalhos?

JAM — Eu gostei mesmo da fotografia preto & branco daquele mexicano (Gabriel) Figueroa. Eu me lembro que eu e o Lima Barreto fomos ver umas três ou quatro vezes aquele filme *A Pérola*, e outro filme dele em que trabalha esse artista americano, Henry Fonda: *Domínio dos Bárbaros* (*The Fugitive* de John Ford). Todo trabalhado na base de filtros vermelhos, com claros-escuros fantásticos, tudo com uma senhora apresentação. Apresentação para mim é o seguinte: você fotografou, aquilo vai para a tela de maneira *estável*, bonita, sem tremer, sem uma pinta, sem um arranhão, sem um troço que passa e você não sabe o que foi. Está compreendendo? Então, ele teve essa felicidade de poder... não sei, deve ser laboratório. Depois que você gira, entregou, só pode ser o laboratório. Então aquilo vinha com aquela perfeição absoluta, com um asseio que não aceitava nada que perturbasse. Para nós, ao menos, porque eu não sei se o espectador comum é assim. Não deve ser... E a gente via aquela coisa como se fosse um quadro pintado mesmo, com movimento, é óbvio. Dizia o Lima Barreto que ele, Figueroa, foi convidado várias vezes para trabalhar na América, mas não suportava aquele modo de trabalhar de Hollywood que tem tudo esquematizado. Mas chegou a filmar no México algumas produções americanas.



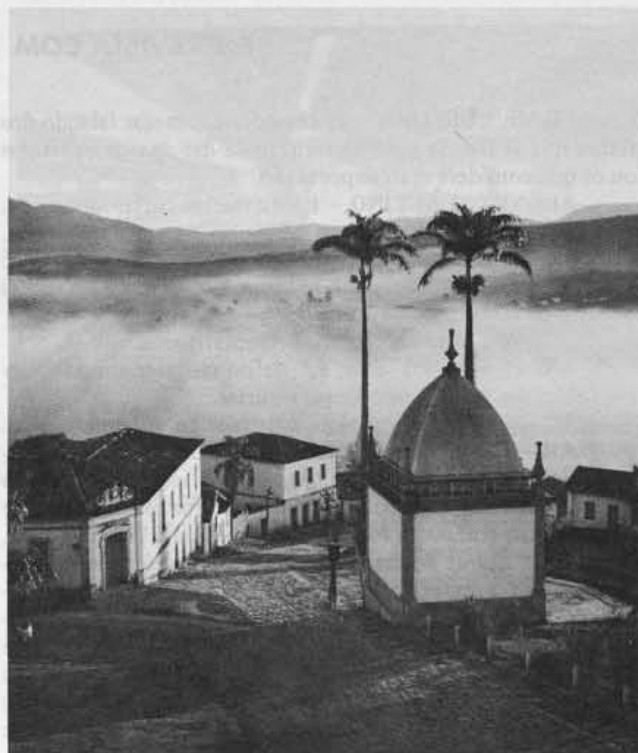
O canto da saudade –
1952 de Humberto
Mauro. O último longa
metragem do pioneiro
cineasta e o único
fotografado por seu
filho José.



Engenhos e usinas –
1955 de Humberto
Mauro. Na foto, o
diretor.



Meus oito anos – 1956
de Humberto Mauro.
Fotografando com
rebatedores e mais nada.



Congonhas do Campo –
1957 de Humberto
Mauro.



Aloysio Raulino, fotógrafo e curtametragista paulista, é outro que prefere trabalhar com branco e preto. Com apenas treze anos de atividade, sua obra é bastante extensa, embora só agora esteja sendo revelada ao grande público. Filmografia sumária: São Paulo — 1967; Teremos infância — 1973; O tigre e a gazela — 1976; O porto de Santos — 1978 (todos também como diretor). Apenas como fotógrafo: Comunidade Scapin — 1971 de Tania Saviotto; Porque a água do mar é salgada — 1974; O jovem e o acidente de trabalho



Braços cruzados, máquinas paradas — 1979 de Sérgio Segall e Roberto Gerwitz. "... um documentário político que acho importantíssimo".

— 1975 e Tarumã — 1975 (os três de Mário Kuperman); Cristais de sangue — 1975 (longa) de Luna Alkalay; Os tropeiros — 1976 de Ruy Polanah; São Caetano, imigração italiana — 1976 de Tania Saviotto; Canudos — 1978 (longa) de Ipojuca Pontes; Serragem nas veias — 1979 de Tania Saviotto; Braços cruzados, máquinas paradas — 1979 (longa) de Sérgio Segall e Roberto Gerwitz; O homem que virou suco — 1980 (longa) de João Batista de Andrade; O baiano fantasma — 1981 (longa) de Denoy de Oliveira.

ENTREVISTA COM ALOYSIO RAULINO

FILME CULTURA — Você poderia começar falando dos filmes que já fez. Se você preferir, pode dar apenas os títulos ou os que considera mais importantes.

ALOYSIO RAULINO — Eu fiz vários curtas-metragens. Como realizador, sou mais um elemento de curta-metragem. Na realidade, eu fotografei praticamente esses filmes todos. É aí que o caminho do fotógrafo se inicia. Foi ali que eu comecei a existir como gerador de imagens.

FC — Mas você não faz só curtas-metragens, não é?

AR — Como realizador, eu prefiro curtas-metragens. Como fotógrafo, não. Transo longas e curtas.

FC — Dê alguns títulos de seu trabalho como fotógrafo.

AR — Eu já fotografei uma infinidade de curtas-metragens. Calculo, a grosso modo, dezenas ao longo de quatorze anos. Alguns são meus, outros são de outros realizadores. De longas-metragens, como fotógrafo eu fiz o *Paulicéia Fantástica*, do João Batista de Andrade; recentemente *O Homem que Virou Suco*, do mesmo Batista; *Braços Cruzados Máquinas Paradas*, do Sérgio Segall, um documentário político que acho importantíssimo; *Cristais de Sangue*, da Luna Alkalay, um filme que tem um alto grau de experimentação fotográfica mas que foi muito incompreendido; *O Baiano Fantasma*, de Denoy de Oliveira, onde apesar dos pesares eu consegui experimentar algumas coisas. A trajetória é mais ou menos essa.

FC — Em geral, os teus curtas são fotografados por você?

AR — São, em 99% dos casos. Já estou beirando o vigésimo título, e quase todos são fotografados por mim. Há 14 anos que eu estou nessa briga, uma briga onde penso que, se me modifiquei no fundamental, foi muito pouco. Essa modificação havida foi uma tentativa de me aperfeiçoar, do ponto de

vista técnico, como realizador e fotógrafo. Na verdade, o que vejo é o seguinte: neste momento, vejo pessimamente a conduta, a trajetória estética do que se faz hoje no Brasil, em termos de fotografia e realização. Porque nós, sendo o que somos, estamos sendo obrigados a engolir um sapo muito grande que é o da moçada que está fazendo uma macacagem estética. Uma macacagem que tem inclusive seu preço. Macacagem estética significa o seguinte: pessoas se auto-afirmam em relação à imagem. Quem gera as imagens é a mão direita, é um dos olhos do realizador, que na verdade se transforma em intermediário, prática de um esteticismo que eu acho absolutamente idiota. Eles começam a brincar de equipamento, a brincar de carga. Se a quantidade de quilowatts equivale à competência do cara, quanto mais quilowatts o cara utilizar, melhor fotógrafo ele será. Isso ocorre com pessoas até mesmo jovens, da nossa idade. Alguns velhos até já cansaram disso, já refluíram para a simplicidade; enquanto isso temos uma afirmação do *cinemão*: essas pessoas que percorrem o Brasil de Norte a Sul e criam verdadeiras expedições punitivas, com cargas pesadas de equipamento. Quem não liga menos de não sei quantos quilowatts não está respondendo suficientemente ao compromisso assumido pela produção, pelo diretor, com relação a um conceito de qualidade, aquela tal qualidade, em que tudo é dourado. Essa dulcificação, essa douração da realidade, essa mania de usar

arco-voltaico para fazer amanhecer. Como se o Brasil não amaneçesse bonito, com a luz que Deus lhe deu. Você sabia disso? São ligados arcos-voltaicos! Sabia que o Cinema Brasileiro chegou a esse ponto? Ou seja, uma retroação espantosa, uma retroação total.

FC — Tem uma coisa fundamental na entrevista, Aloysio. Eu gostaria que você partisse de ou para exemplos. Você falou, por exemplo de arco-voltaico pra amanhecer...

AR — O filme *Eles não usam black-tie*. Estou perfeitamente informado quanto a isso. É essa atitude que os realizadores e seus fotógrafos estão tendo agora, de assumirem um compromisso estético. Isso está introjetado na cabeça dos que estão fazendo. Todo o lado mais bonito que o cinema brasileiro e a cultura brasileira tiveram, ou seja, a cusadia, a desobediência, é totalmente aniquilado nesse processo de compromisso estético, compromisso com determinado padrão de qualidade.

FC — Você é um fotógrafo do branco e preto, por excelência, não acha?

AR — E de colorido. Se preferência existe é gerada pelas minhas condições de produção. Mas depois eu me esteteizei nisso, eu fiz disso categoria estética, fiz disso *approach* com a forma. Foi assim: eu me encantei com isso na medida que vi que o B & P resistia tanto, no momento em que a cor estava sendo imposta aqui com pulso de ferro, ou seja, num momento em que éramos todos obrigados a filmar em colorido, sob pena de não sobreviver. E eu disse: não. Eu desobedeço e continuo a trabalhar em branco e preto. Daí começou uma luta muito grande do ponto de vista técnico, dentro do laboratório, pra convencer as pessoas a me darem uma qualidade etc. E daí eu comecei a pesquisar, porque quando vem a dificuldade surge a pesquisa. Não é que a pesquisa surja *a priori*. Pra nós que somos miseráveis, que somos do Terceiro Mundo mesmo, a pesquisa passa a ser uma instância posterior à necessidade.

Cristais de sangue — 1975 de Luna Alkalay. Na foto, Fernando Peixoto. Incompreensão diante de um alto grau de experimentação fotográfica.



FC — Fale melhor dessa pesquisa que você tem feito com preto e branco.

AR — A pesquisa varia muito, de acordo com o que eu tenho nas mãos. Por exemplo, às vezes eu tenho material que me é cedido, material já vencido, material que tem problema de conservação, tempo de marca, porque antes da Kodak se instalar aqui havia outras marcas de branco e preto, outros produtos. E os laboratórios, até um certo tempo atrás, ainda revelavam esses materiais. Havia Fuji, Ferrania, Agfa-Gevaert,

Atualmente é só Kodak. Nesse momento, se eu quiser fazer um filme em branco e preto, eu me destino ao Kodak, porque só há Kodak na praça. Então, o branco e preto vira uma aventura, porque a má vontade do laboratório é total. A inércia do laboratório com relação ao branco e preto é completa. O laboratório não tem o menor interesse em obter e fazer obter os resultados mais bonitos que o branco e preto poderia ter. Não que deliberadamente ele sabote o trabalho, mas ele tem uma inércia. Seus técnicos estão voltados para o colorido, já existe uma disciplina de trabalho com técnicos que ganham um salário de miséria. Então, que dor de cabeça é essa? É você chegar lá e começar a exigir testes, exigir cuidados, que seriam muito especiais, de um técnico que está ganhando uma micharia pra fazer colorido. Então você é o chato. Quando você entra, eles dizem: — “Lá vem aquele chato com branco e preto”. O colorido tem um padrão, você não escapa dele. Você revela como deve ser revelado, com um ou dois stops a mais. Em suma, o colorido é muito mais padronizado que o branco e preto. No branco e preto você identifica uma sensibilidade que você dá.

FC — Fale de um filme que você fez, como fotógrafo, onde você teve esse tipo de elaboração com o branco e preto e como foi a sua relação com o laboratório.



O homem que virou suco — 1980 de João Batista de Andrade. José Dumont. “Treze ou quatorze horas filmadas para um longa de duração normal”.



AR — Eu tenho um longa-metragem que fiz só como fotógrafo, que se chama *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, do Sérgio Segall e do Roberto Gervitz, filme em 16mm. Branco e preto, onde a gente tinha 14 horas de material filmado, em condições muitas vezes precárias, onde eu quis uma elaboração muito forte, no processamento e na cópiagem. É um filme que nunca foi revelado normalmente, mas em função de um contraste que eu procurei, de uma determinada textura do branco e preto. E parece que há uma unanimidade em dizer que o material estava muito bonito.

FC — O negativo era Kodak?

AR — Kodak Plus-X. Existe também um filme meu, que é um filme muito pessoal chamado *Porto de Santos*, filmado em 35 mm, e que tem umas experiências de filtragem e revelação branco e preto muito importantes. E cujo resultado também foi muito gratificante, muito belo. Eu acho muito bom aquele trabalho. E foi feito com muito cansaço, porque você

tem que lutar contra tudo e contra todos, você tem que insistir na tua perspectiva, tem que provar não só pra você como para os outros que você estava certo. Porque você é sempre desmentido na sua proposta, na sua origem. Você chega no laboratório com um plano de vôo como esse em que eu me propus no *Porto de Santos* e eles dão risada: "Você está aqui pra criar caso, está aqui pra nos atrapalhar e não vai dar certo". E já nos adianta com a maior das certezas possíveis que não vai dar certo: "— Esse filme não vai resultar no que você está pensando"! Então você começa a lutar, fica um mês fazendo teste, porque você previamente filmou testes; nas condições em que você tinha filmado, você não vai imediatamente entregar o seu material para ser processado; nunca, é suicídio. Então você faz seus testes e aí você diz: "— Escuta, nesse teste aqui eu já vi tal coisa, tal avanço, tal melhora". E por aí vai indo. Até o dia que você cruza os dedos e fala: "— É agora ou nunca, o momento da verdade. Então vamos revelar esse material". Todos os técnicos te olham com uma cara bem cética e dizem: "— Mas você assume a responsabilidade de revelar do jeito que você está falando?" Eu falo: "— Assumo". Aí eles revelam. Eu fico do lado da máquina e olho. E vai saindo bonito.

FC — Onde estão essas mudanças assustadoras?

AR — Em temperatura e tempo, são as duas variáveis. Temperatura do banho e tempo de revelação.

FC — O que você acha do material técnico utilizado, equipamento em geral relacionado com o teu trabalho de fotógrafo, câmera, lentes, filtros?

AR — Sabe o que eu acho? Nós não temos nada de extraordinário aqui não. Eu acho que, com o que a gente tem — se bem examinado e sabendo que marca é — nós podemos fazer as coisas muito bem. Nesse sentido eu tenho também uma posição. Eu não acho que a gente deva achar que a sofisticação do equipamento é que vai dar a criatividade, ao trabalho do fotógrafo. É claro que uma câmera caindo aos pedaços, uma lente cheia de fungos e uma máquina inferior não nos vão dar o que agente poderia ter. Então, tem que haver um nível de exigência, claro. Mas sabendo que estamos no mínimo exigível, não é por aí que se vai definir a boa ou má qualidade, no trabalho fotográfico.

FC — Você mexeu muito com ampliação de 16 para 35mm?

AR — Mexi um pouco. Já ampliei em branco e preto e em *color*, sempre no Brasil. Tive uma experiência muito gratificante com o branco e preto. Em dois trabalhos meus eu tive resultados que considero invejáveis: *Teremos Infância* e *O Tigre e a Gazela*, onde pude elaborar profundamente o resultado fotográfico. Pude inclusive utilizar a ampliação como um elemento a mais do drama.

FC — Explique isso melhor.

AR — Quando tenho um material que é de um jeito X, material de contraste normal, de densidade normal, na hora da ampliação eu sempre elaboro mais. No branco e preto posso fazer isso. Nesses dois filmes eu tive um trabalho de elaboração mesmo, eu mexia na revelação do material ampliado, no tempo da revelação do internegativo ampliado, eu podia controlar o contraste, fazer muito teste etc. Portanto, posso atingir assim um elemento a mais da minha dramaturgia, a partir do processo de ampliação. Fazer da ótica e da química um elemento a mais, um ator a mais nesse drama. Isso no branco e preto. No colorido, eu ampliei pouco. Ampliei um curta-metragem da Tânia Savietto, *Serragem nas Veias*, e um longa-metragem do Batista, *O Homem que Virou Suco*. Esse longa teve problemas pelo fato de ter sido filmado em negativo 16, com problemas de ampliação que considero bastante sérios. No Brasil, o caminho que considero ideal (e que utilizei nesse curta da Tânia) seria filmar num original positivo, original Ektachrome, e imediatamente ir pro internegativo 35, que é uma passagem só. Isso no filme dela deu um resultado muito bonito. No filme do Batista, filmamos umas treze ou quatorze horas pra fazer um

longa de duração normal. Então, como era muito material, o Ektachrome saíria muitíssimo caro, não só pela película mas também pela revelação e cópiagem dele, que são muito mais caras também. Pôdo na ponta do lápis, numa produção muito escassa, muito barata mesmo, o Batista viu que não ia dar. Aí nós filmamos em negativo 16. Isso gerou um problema bastante sério na ampliação. A única ampliação que funciona comprovadamente bem, em que há um nível de qualidade, seria a passagem imediata de um negativo 16 pra um negativo 35, que é o processo chamado C.R.I., e no Brasil não se pratica, não se processa o C.R.I. nos laboratório brasileiros. Embora eu ache que o filme do Batista supere tudo isso, tem um pique, uma maneira de ver as coisas, uma maneira de ser que supera. Mas do ponto de vista específico do fotógrafo, eu fico decepcionado em relação ao original 16, que era realmente uma coisa legal, era um belo 16, que se transformou numa ampliação precária. Não é o que se poderia desejar de uma boa ampliação. Essa foi minha experiência de ampliação mais recente.

FC — Isso significa que você pretende continuar a trabalhar com ampliação?

AR — Pretendo. Sabe por que? Cabe a nós agora forçar a realidade. Esse filme é inclusive um pouco vitimado por esse processo, ele é um pouco piloto, um pouco cobaia. Já se amplia muito bem, no Brasil, desde que se use Ektachrome. Se tivesse sido usado Ektachrome, o resultado teria sido muito bom. Mas o fato é que o filme não tinha condições de ser filmado em Ektachrome, então como é que ele pode ser bem ampliado, a partir de um negativo 16?

FC — No preto e branco, os resultados são mais fáceis, relativamente?

AR — Não necessariamente. É preciso ter um tremendo talento. Agora, eu me considero habilitado a acompanhar uma ampliação em branco e preto, porque hoje eu tenho uma grande prática disso.

FC — Você acha que o filme negativo disponível, no caso o Kodak, está capacitado pra captar uma cor tropical, diferente do seu local de fabricação, que geralmente não é o trópico?

AR — É o seguinte: a película cinematográfica não tem especificidades do ponto de vista geográfico. Ela tem uma característica que é técnica, ela tem três camadas: a primeira azul, a segunda verde e a terceira vermelha. E daí, nada escapa.

FC — Eu me lembro que no *Noivo da Morte*, do Walter Rogério, houve muita filmagem noturna. . . É uma produção baratíssima. Como é que foi sua experiência de fotógrafo aí?

AR — Com poucos pontos de luz e, de comum acordo com o Walter, a partir de conversar e estabelecer que a gente tinha que se orientar por aí, tinha que se realizar ali, fazer com que aquilo fosse criativo, fosse expressivo, fosse um espetáculo. Foi estabelecer que a noção do espetáculo prevelescesse sobre a noção da veracidade, a noção do que o olho humano precisa ver. Em suma, foi não ser impositivo nunca, ser sempre indutor de imaginações novas. É isso.

FC — Esse foi também seu único trabalho de época. . . Como é que foi? Houve muita pesquisa? . . .

AR — Foi um trabalho feito em condições de produção muito precárias, em condições de bate-papo e de criação muito intensas. Um filme onde o Waltinho foi justamente um orquestrador de potencialidades. Ele mostrou pra todos qual era o mundo onde queria nos levar. É um filme totalmente incompreendido, até hoje acho a incompreensão em relação a esse filme uma grande injustiça. É um filme que nos trouxe pra um esforço impressionante, um filme feito sem dinheiro, com figurinos rigorosíssimos. Você não vê em filmes brasileiros um rigor de figurinos, de objetos de época como esse filme tem. O filme é rigorosamente 1850. E sem um tostão. Foi uma façanha.

FC — Vamos falar um pouco mais da sua participação criativa nos filmes em que participou, sobretudo naqueles onde participou especificamente como fotógrafo.

AR — Em média, a sofreguidão e o sufoco da produção são tamanhos, a corrida contra o relógio, no tempo que o cara tem pra filmar, tudo isso está levando a gente até um sufoco. Ou você já tem uma enorme identificação, um conhecimento já prévio e aprofundado e mútuo com o diretor ou então você corre o risco de fazer as coisas por cima. Não há uma grande reflexão, não há porque não dá tempo, não há infra-estrutura pra isso. Eu sinto que o diretor também está querendo e não pode. Eu tenho me ressentido muito disso. Você estoura o seu dia, você está exausto, então cada um cai pro seu canto. Eu me ressinto disso, das relações não serem mais aprofundadas do ponto de vista criativo.

FC — E o cenógrafo? Você trabalhou em filmes que tinham cenógrafo?

AR — Sim, vários. Ele e o técnico de som talvez sejam dos maiores prejudicados, mais vitimados por esse processo de devoramento da realização que o cinema brasileiro impõe às produções mais baratas. Isso é um drama que está aí pra ser discutido, para ser avaliado. Eu participei de um filme, agora, onde o diretor pediu do cenógrafo todo um *décor*, uma coisa onde haveria traves no teto, que dariam clima de uma coisa meio antiga, umas traves de madeira. Isso deu um trabalho violentíssimo e quando chega na hora de filmar, o que ocorria basicamente era o seguinte: a luz tinha que ser posta no teto, a luz teve até que utilizar certas traves como suporte. E inclusive na decupagem não caberiam aquelas traves, era um local pequeno. Então, aquelas traves nunca entrariam em campo, para a ação que ia ocorrer ali, que era uma ação simples, de uma cozinha que estaria meio enegrecida pela fumaça do fogão. Se tivessem me consultado sobre isso antes, eu diria: — É absurdo fazer os caras se matarem durante dois dias por causa daquelas traves, na medida que elas não vão entrar em campo nunca, não há como. Isso é um exemplo de falta de concatenação entre os elementos criativos de um filme. E o cenógrafo ficou profundamente irritado, com toda razão. Afinal, saber que se fez tudo aquilo pra nada. . .

FC — E o técnico de som?

AR — Ele é uma outra vítima, no cinema brasileiro. Inclusive, eu estou falando de uma cátedra muito privilegiada, uma coisa bem de província que é o Brasil, ou seja, o diretor de fotografia. Eu sou uma categoria do trono, do Nirvana do cinema. O técnico de som luta para conquistar uma posição até hoje.

FC — Basicamente, o que acontece, na realização, que deixa o técnico de som em posição secundária?

AR — No filme em som direto, ocorre a tal velha corrida contra o tempo. Não há tempo pra fazer as coisas direito, não há equipamento suficiente para o técnico de som, que não tem o número de microfones de que precisaria e a decupagem é feita às pressas, na medida que tudo tem que ser corrido. Chega um momento que o microfone está atrapalhando o plano, por exemplo. Então, muda-se o microfone, nunca o plano. E o som é que vai ter que pagar o preço disso. Então o técnico de som luta para ter seu espaço e na verdade é sacrificado. O diretor invariavelmente toma o partido do fotógrafo. Fica mais fácil e é uma tradição maior. O cinema brasileiro faz som direto há pouco tempo, em termos de ficção e longa-metragem. Então, é automático: cai nas costas do técnico de som.

FC — Você tem situações de insegurança, no seu trabalho, durante a filmagem?

AR — O tempo todo. Por causa do tempo que me é dado pra organizar meu trabalho e a questão da continuidade da luz, que é muito importante. De novo a gente está no papo da correria. Você está filmando de tarde e começa a ficar inseguro, porque sabe que a luz vai cair, vai mudar, e que, do ponto de vista da produção, você vai ter que forçar uma barra. Então você tem medo da continuidade. Isso me dá uma insegurança muito forte. E sempre acaba ocorrendo. Eu não posso bater o pé e berrar: Acabou aqui. Eu digo que acabou quando acaba o diafragma, quando fica no limite do comprometimento pra

valer. Agora, eu tenho que fazer concessões, porque eu sei em que cinema eu estou trabalhando. Não sou um fotógrafo de Hollywood. Eu sei que devo fazer concessões, o que me machuca um pouco. Também há muito pouco tempo pra fazer na luz artificial. Isso dá insegurança, sim. Sem dúvida que dá.

FC — Fale um pouco da sua vivência enquanto diretor-fotógrafo. . .

AR — Ser diretor e fotógrafo ao mesmo tempo é assumir a paternidade de fato. Nessa condição, fiz curtas e médias metragens, nunca longas. Mas no caso, não tenho nada pensado. Aliás, venho pensando no que venho fazendo há muito pouco tempo. Quero dizer que era um impulso mesmo, como uma fera qualquer que quisesse arrebentar a minha pele e sair pra fora. Era necessário que eu falasse, era um impulso. Nisso a câmera virou um instrumento, minha arma de guerra. Então, aprendi a fazer dela a expressão do meu olho e da minha consciência. Então ela ficou uma parte colada na minha pele. Virou um impulso e eu poucas vezes refleti sobre isso. É tão fácil estender a minha mão, apanhar o instrumento de minha consciência e ir com ele, chorar com ele. Uma coisa natural. Hoje em dia eu venho repensando. Até agora tenho esse tipo de impulsividade. Por exemplo, teve o Primeiro de Maio de



1980. Fomos o João Batista de Andrade e eu até lá. Na hora em que começaram a soltar bombas de gás lacrimogênio e eu comecei a chorar, claro. O olho que estava no visor, se embaçou e embaçou o visor. Então, eu não via mais nada por ali. Abri o outro olho, para tentar ver por fora. Esse olho também se embaçou imediatamente e eu comecei a chorar. Não via mais nada. Mas eu disse: — Vamos cortar? Não, não vamos cortar, vou continuar filmando”. Foi aí que eu tive o meu primeiro *insight* do que era eu com relação à câmera. Eu perguntei: — Como é que eu filmo? ” Aí eu me disse, naquele meio segundo: — Eu filmo, porque a câmera eu vejo de dentro. A câmera é o meu corpo”. Eu vou andar, é como se eu andasse sem ver nada. Aí eu continuei a filmar e o plano saiu muito bonito, ainda dei até um *zoom*, fiz até uma elaboração. Percebe? É uma coisa tão incorporada, de tantos anos, que nesse momento eu não tive nem a necessidade do meu olho estar límpido e claro, pronto para olhar. Eu olhei de outra forma. Essa relação é carnal pra caramba. Eu ter a câmera como uma mão, como um olho. Uma coisa assim.

FC — Você dizia ter exemplos claros de belas fotografias. Dê alguns.

AR — Eu quero falar de uma, que é *Chuvras de Verão*, que o Zé Medeiros fez. Zé Medeiros é um cara tão bonito. Um cara que chegou em Paris com o Assis Chateaubriand (era fotógrafo da imprensa do Chateaubriand), um sujeito tão singelo e ao mesmo tempo orgulhoso, no bom sentido, do que ele é como cara do Terceiro Mundo, como brasileiro. O Chateaubriand chegou na frente da Torre Eiffel e falou pra ele: — Olha aí, Zé Medeiros, a Torre Eiffel”. Ele olhou *praquilo*, fez um muxoxo, deu as costas e falou assim: — Isso tá ultrapassado”. Ele tem essa conduta, é um cara tão brasileiro. E o *Chuvras de Verão* eu achei que foi justamente um negócio apoteótico, como trabalho de um fotógrafo que sabe, com uma total percepção, de que não deve se impor a nada, deve ser justamente um grande técnico, uma grande sensibilidade, uma grande dialética para o realizador. Eu acho que esse é um exemplo de cinema, de um fotógrafo. Eu tiro o chapéu e respeito demais. E pra finalizar, eu gostaria de dizer que se o Mikhail Kaufman, fotógrafo do *Homem da Câmera* do Dziga-Vertov, puder lançar um olho aqui e dar uma luz sobre a gente, a gente está precisando.