

O sonho e a aventura de animar a fotografia

Entrevista com Lauro Escorel

Lauro Escorel Filho nasceu em Washington (EUA), em 1950. Curvou o Institute of Photography de Santa Bárbara (Califórnia). Iniciou sua carreira no cinema brasileiro fazendo still, passando depois para assistente de câmara e diretor de fotografia. Fez a fotografia dos curtas-metragens A Falência (1967) e Festas Populares (1969), de Rogério Duarte, e Gafieira, (1972) de Gerson Tavares. Foi assistente de fotografia de Dib Lufti em A Catástrofe, de Peter Fleischman, e Quando o Carnaval Chegar (1972), de Cacá Diegues, e de Affonso Beato em O Homem das Estrelas, de Jean Daniel Pouillet. Foi diretor de fotografia dos seguintes filmes: São Bernardo (1971), de Leon Hirszman; Toda Nudez Será Castigada (1972), de Arnaldo Jabor; O Rei da Noite (1975), de Hector Babenco; Mar de Rosas (1976), de Ana Carolina; Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia (1977), de Hector Babenco; Coronel Delmiro Gouveia (1977), de Geraldo Sarno; Amor Bandido (1978), de Bruno Barreto; Bye, Bye Brasil (1979), de Cacá Diegues; Ato de Violência (1980), de Eduardo Escorel; Prova de Fogo (1980), de Marco Altberg; Eles Não Usam Black-Tie (1980), de Leon Hirszman; Quilombo (1984), de Cacá Diegues; Eu Sei que Vou Te Amar (1986), de Arnaldo Jabor; e Ironweed (1987), de Hector Babenco. Entre 1973 e 1974 esteve no Chile, onde fez a fotografia dos longas-metragens Queridos Campañeros e Quando Despierta el Pueblo e dirigiu o documentário 1.º de Maio. Realizou os curtas Teatro de la Calle (em 1974, no Peru) e Arraes de Volta (1979) e o média-metragem Libertários (1976), premiado com a Margarida de Prata da CNBB. Sonho Sem Fim (1986) assinala sua estréia na direção de um filme de longa-metragem.

Filme Cultura — Como você chegou ao tema do seu primeiro longa-metragem, inspirado na biografia de um pioneiro do cinema brasileiro?

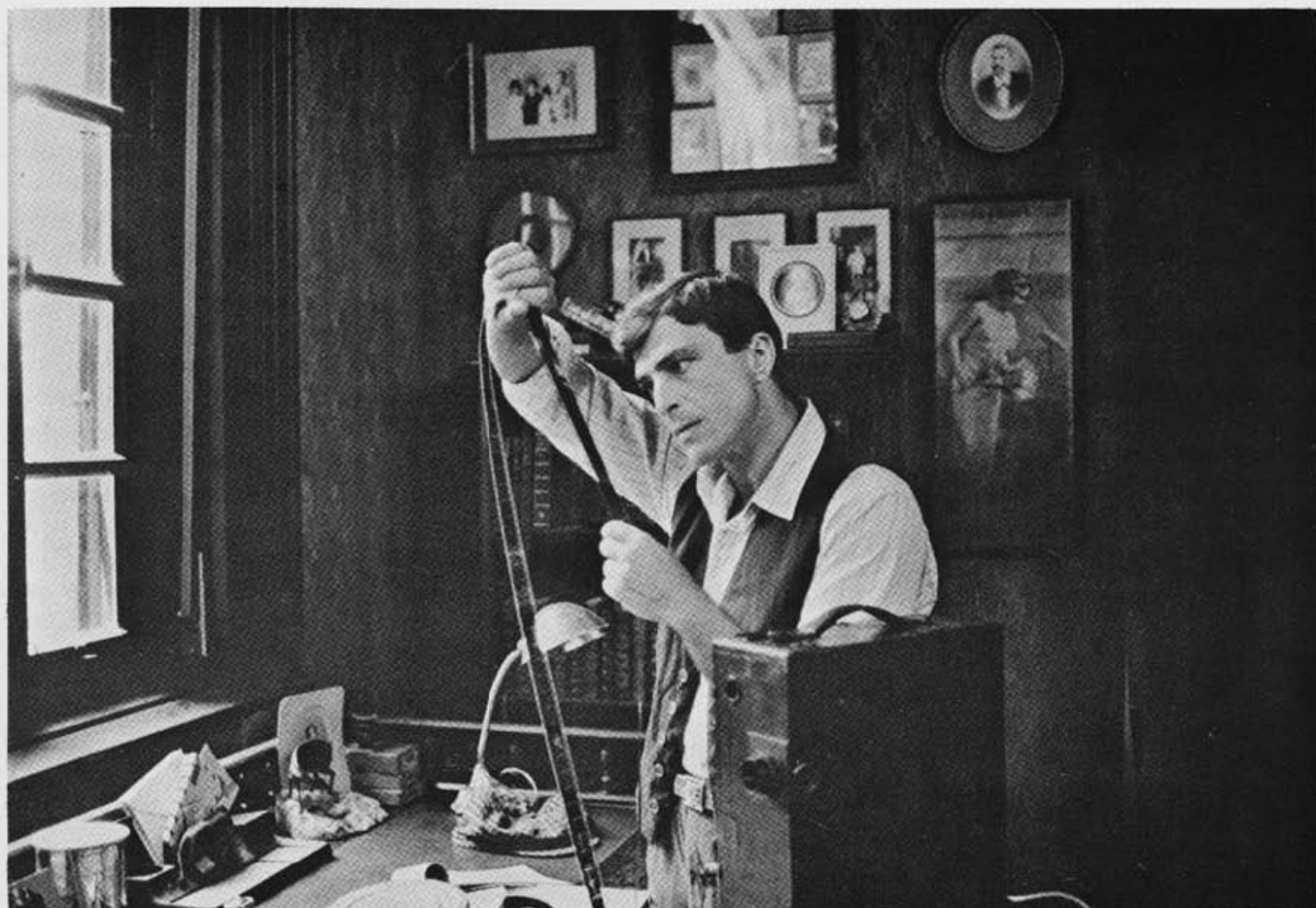
Lauro Escorel — Eu posso responder a essa pergunta de duas maneiras: a primeira dizendo que foi por acaso; e a segunda dizendo que não foi nem um pouco por acaso. Quando digo que foi por acaso, foi porque a partir do momento em que eu decidi localizar o projeto para fazer o meu primeiro filme de longa-metragem eu comecei um trabalho assim, de livrarias, de peças de teatro, jornal, dediquei-me a procurar o tema para esse meu primeiro filme. E havia até uma coisa meio engraçada: eu não gostava de nada do que eu lia; eu lia e nada me interessava especialmente. Uma noite — eu nunca esqueço essa noite quando começo a contar essa história — eu

peguei aquela publicação da Embrafilme (*Cinema Brasileiro: 8 Estudos*), que contém a monografia da Maria Rita Galvão e do Rudá de Andrade sobre o Eduardo Abelim, e li assim tipo leitura antes de dormir, sem a preocupação de quem está procurando um filme. Quando acabei de ler eu virei para a minha mulher e disse: “Olha, eu acho que tem um roteiro para um filme aqui nessa história”. Isso foi em 1981. Depois mostrei a alguns amigos que me confirmaram que a história tinha interesse como argumento cinematográfico.

Agora, se você pensar nas relações entre *Libertários* e *Sonho Sem Fim* verá que existe quase um desdobramento. Na época do *Libertários*, eu e o Adrian Cooper, que é um dos diretores de arte do filme, fizemos uma longa pesquisa lá em Campinas, todo aquele material de época, filme de arquivo, tudo isso, e desde então formou-se uma espécie de sonho meu, que ele sempre compartilhou — porque nós olhávamos para aquelas fotografias localizadas no fundo de um quintal, no escritório de uma fábrica, e ficávamos sonhando em dar vida àquele material. Então o filme tem essa coisa que é uma certa continuidade do *Libertários*, porque se o *Libertários* vai até 1922, *Sonho Sem Fim* começa em 1924, então digamos que já havia uma familiaridade nossa com materiais de arquivo, com esses personagens anônimos que fazem a História do Brasil e que ninguém conhece, que é um pouco também a temática do *Libertários*, e aí encaixa o cinema com a história do roteiro.

FC — Como foi a experiência de realizar o primeiro longa-metragem?

Lauro — O filme foi fruto de um amadurecimento meu. Quando comecei a tentar ser diretor de fotografia eu nunca imaginei que fosse dirigir um filme algum dia. E, lentamente, o meu envolvimento como diretor de fotografia nos filmes foi se tornando cada vez maior. Desde *Bye, Bye Brasil* e *Eles Não Usam Black-Tie*, passando por *Quilombo* e *Eu Sei que Vou Te Amar*, eu comecei a participar dos filmes com muita antecedência, participar da preparação, comecei a ser mais ouvido pelos diretores. Então começou a nascer em mim o desejo de me fazer responsável pelo todo, porque por mais que você participe de um filme ele, no final das contas, é do diretor. Então eu acho que *Sonho Sem Fim* é um pouco o resultado de um amadurecimento profissional. A experiência foi a mais rica possível. Foi um sonho. Eu consegui mobilizar profissionais fantásticos, a filmagem correu muito bem,



Artur Cavalleri

A vida do pioneiro Eduardo Abelim (Carlos Alberto Riccelli) é lembrada por Lauro Escorel em Sonho Sem Fim.

consegui uma harmonia muito grande entre as pessoas, o filme é muito integrado, os elementos do filme estão muito integrados. Eu saio dessa experiência mais maduro, satisfeito, com idéias de fazer novos filmes, mas também estou retomando a minha carreira de diretor de fotografia. Estou certo de que agora eu posso contribuir muito mais para os diretores para os quais eu vou fotografar do que eu podia antes.

Quando você dirige um filme, você passa por um processo de pensar todo o filme; quando você é diretor de fotografia você tende a ver só sob a ótica da fotografia, tua relação com o filme que você está fazendo é sempre através da fotografia. Isso é uma deformação profissional que eu acho que a maioria dos fotógrafos têm um pouco, e talvez porque isso tem que ser assim, ali é uma coisa de muita atenção. Quando você dirige um filme e passa por uma experiência onde você tem que pensar sobre o

tudo, e entre o todo também está a fotografia, você começa até a entender melhor o que é a fotografia de um filme, as possibilidades da fotografia de um filme, de que maneira a fotografia pode ser útil ao diretor, o que o diretor está pensando quando te pede uma determinada coisa. Então, agora, no momento em que eu estou preparando um filme com Hector Babenco, a nossa discussão é muito mais rica do que foi quando fizemos o *Lúcio Flávio* e *O Rei da Noite*. Agora eu tenho a experiência de ter dirigido um filme, acho que isso pesa a meu favor como diretor de fotografia. Você manipula os conceitos com mais liberdade, enriquece até a tua maneira de fotografar o filme.

FC — O que te seduziu na biografia do Eduardo Abelim? O que te levou a acreditar que aquela biografia daria um filme?

Lauro — O que me fascinou foi a personalidade de Abelim. O grande aventureiro que o Eduardo Abelim foi, ao se lançar nessa aventura de fazer cinema no Brasil, com todas as suas facetas (o quiromante, o acrobata, o cineasta, o trambiqueiro ali na esquina, o engraxate, o cara que cozinha doce, o tipógrafo), essa versatilidade dele me encantou e imediatamente eu achei que tinha ali um personagem capaz de encantar o público. O filme é feito com a intenção de se comunicar com o público. Em nenhum momento eu pretendi fazer um filme para cinematequeiros ou para cinéfilos, evidentemente eles também estão presentes no filme, mas a minha intenção maior foi conseguir fazer um filme que dialogasse com o público, um filme leve, divertido, uma coisa assim quase que de contrabando: você contar a história do cinema brasileiro, mas entreter. Eu achei que o personagem tinha capacidade de dar isso ao público, que ele era um personagem apaixonante. Eu me apaixonei por ele. O fato de ele ser cineasta ajudou evidentemente, mas eu acho que a obstinação dele de perseguir o seu sonho poderia ser até generalizada, não precisaria ser específica do cinema. Todos esses anos de repressão que a gente teve acomodaram muito as pessoas, elas meio sufocaram os seus sonhos maiores, as pessoas foram ficando mais amargas, sem esperança. O Edu tem essa dimensão positiva de quem acredita numa coisa, vai atrás, luta contra os obstáculos e a concretiza, que eu acho que é uma espécie de chama, que eu achei que devia ser valorizada, resgatada.

O filme tem a pretensão de dar a entender ao público quem somos nós que fazemos cinema no Brasil. Eu acho que o público não tem essa informação. Tem essa coisa — “não, é estrela da Globo”, o diretor que ganha prêmio em Cannes —, uma coisa muito distante, ele não sabe que a batalha de você fazer cinema é equivalente — num certo nível — à batalha do cara que está aí fora lutando.

FC — Quando você resolveu fazer o teu primeiro longa-metragem?

Lauro — Foi nas filmagens do *Eles Não Usam Black-Tie*, que foi um filme do qual eu participei muito, o Leon me atribuiu várias responsabilidades e um poder de decisão muito grande. Nesse filme, com Fernanda Montenegro, Guarnieri, o próprio Riccelli, a Bete, Rafael de Carvalho, começou a nascer em mim o fascínio pelo ator. A fotografia já era uma coisa que eu estava dominando, bem como a decupagem e a câmera, então começou a so-

brar tempo para curtir o ator, o trabalho do ator, observar o Leon ensaiando os atores. Uma parte técnica de execução ele transferiu para mim e investiu na relação com os atores, nos longos ensaios. Quando acabou o filme eu estava seduzido pela idéia de dirigir atores e também pela vontade de fazer um filme meu. Foi aí nesse momento que começou essa coisa de procurar o roteiro. Eu ainda fiz o *Quilombo*, que foi um projeto muito importante, onde eu entrei no filme seis meses antes de ele começar, eu conheço o filme de berço, e paralelamente a isso eu comecei a fazer o primeiro tratamento do roteiro.

Depois eu fiz *Eu Sei Que Vou Te Amar*. Quando eu acabei o *Eu Sei Que Vou Te Amar* a Embrafilme liberou o financiamento do meu filme. Eu fui ao Sul para levantar a complementação e parti para fazer o filme. No *Quilombo* se confirmou a sensação do *Eles Não Usam Black-Tie*, no *Eu Sei Que Vou Te Amar* se confirmou mais ainda. Eu tinha que passar por aquela experiência. Eu acho que dirigi o meu primeiro longa-metragem no momento em que eu tinha a certeza de que era uma coisa genuína minha dirigir um filme. Eu sempre tive muita dúvida dessa coisa de, no Brasil, todo mundo querer ser diretor de cinema. Ninguém quer ser assistente de câmera, todo mundo quer ser diretor de fotografia. Me questionei durante muito tempo se eu também não estava tomado desse sentimento. Só quando tive certeza disso é que eu parti para fazer o filme, quando eu estava convencido de que tinha alguma coisa a dizer com o meu filme, uma contribuição a dar.

FC — De que forma a tua experiência anterior de diretor de fotografia e realizador influenciou na elaboração de *Sonho Sem Fim*?

Lauro — Eu acho que de uma maneira ou de outra o *Sonho Sem Fim* é influenciado pelo cinema mundial de um modo geral, por fragmentos de filmes que eu vi e gostei, e a maturidade para dirigir um filme veio através de um aprendizado com os diretores com os quais eu trabalhei. Eu acho que o Leon, o Cacá, o Jabor, o meu irmão Eduardo Escorel, o contato com eles teve um lado extremamente didático. Você aprende muito fazendo um filme com pessoas como essas. Então eu acho que se você olhar assim para o filme você poderá até perceber influências, de repente alguém diz assim: “Aquela coisa do quiromante lembrou o *Bye Bye Brasil*”, que foi um filme que eu fotografei; ou, em outro pedaço: “Parece o

Delmiro Gouveia do *Geraldo Sarno*", que também é um pioneiro da indústria lá do Nordeste. Se você for destrinchar o filme poderá perceber elementos de vários filmes que eu fotografei, indo até a coletânea de Chaplin que eu tenho na minha videoteca, que eu vejo com o meu filho todo fim de semana. Eu também filmei muito documentário, no Brasil e também para a televisão estrangeira, e então essa coisa da reconstituição da História sempre me fascinou, sempre me interessou. Eu sempre me interessei por História do Brasil, você vai aqui, dá um tiro ali, o movimento operário, depois tem o pioneiro, é sempre essa coisa dos anti-heróis no fundo, que é um tema que me interessa muito. Eu acho até que o filme tem alguma coisa dos irmãos Taviani, em alguns momentos, do *Pai Patrão*, eu acho que aquele clima da sanfona ali no campo de futebol, aquele meio de festa ali, tem essa atmosfera

também, mas eu acho que filtrados com a minha sensibilidade e organizados de outra maneira.

FC — E a proposta da linguagem?

Lauro — Eu acho que cinema tem que ser assim. Comecei a fazer cinema... Eu era da turma do cinema novo, vamos dizer assim, onde escutava coisas que contradiziam o meu modo de sentir o cinema — "não, o nosso discurso é que interessa, o público não interessa" —, eram aqueles filmes com discursos políticos super-herméticos, fechados, sempre se questionava a ausência do público nas salas e a resposta era sempre muito agressiva ("não, o público não interessa"). Isso não batia com o meu sentimento, tanto vendo os filmes do cinema novo quanto vendo os filmes de que eu gostava. Eu sempre achei que cinema é feito para o público, tem que existir uma maneira de você falar de coisas extremamente profundas,



Artur Cavallieri

*Lauro Escorel dirige Carlos Alberto Riccelli (Edu) e Débora Bloch (Clara) numa seqüência de *Sonho Sem Fim*.*

delicadas, importantes, mas alcançando a comunicação com o público, eu não acredito muito no universo fechado, restrito. O *Libertários* já tem essa preocupação. É um filme que até hoje passa, todo ano, em vários lugares, professores o utilizam. Eu acho que no fundo não há mensagem que justifique o filme ser fechado em si mesmo. Eu pelo menos reajo muito a filmes fechados demais.

FC — Como você construiu a estrutura dramática do filme?

Lauro — A primeira versão do roteiro tem uma história que é pouco divulgada. Eu procurei o Manoel Carlos para fazer o primeiro tratamento do roteiro, um autor de novelas e poeta, entreguei a ele uma monografia e disse:

“Eu quero um personagem capaz de seduzir o público”. Eu parti de um extremo — a coisa fechada, de um estudioso, de um pesquisador — e procurei uma pessoa habituada à comunicação. E nós fizemos esse primeiro tratamento, no fundo ele criou meu personagem, ele criou o Edu, a paixão do Edu está lá, os elementos que apaixonam as pessoas estão no filme. Depois desse primeiro tratamento eu senti a necessidade de fazer novos tratamentos; o filme foi demais para o lado da novela, então eu puxei-o de volta para cá, trabalhando com o Nélson Nadotti e o Walter Lima Júnior, onde a gente ajustou um pouco o filme, tirando os elementos novelescos mais óbvios. Depois eu fiz minha última versão do roteiro, onde o filme virou meu, vamos dizer assim. Ele está lá, tem a marca do Walter, do Manoel, do Nelsinho, mas a maneira de contar, a maneira de narrar, isso tudo foi feito na última versão do roteiro. Então digamos: na primeira versão a preocupação com a comunicação popular, como tornar popular essa história que a Maria Rita e o Rudá de Andrade escreveram; num segundo momento, ajuste de estrutura dramática; e num terceiro momento uma coisa mais pessoal, o filme do Lauro Escorel, vamos dizer assim.

FC — Como foi o resultado final do filme em comparação com o primeiro momento em que você visualizou a história do Eduardo Abelim?

Lauro — O Abelim estava vivo quando comecei a fazer o filme, mas eu não quis conhecê-lo, preferi preservar a imagem que me bateu na primeira leitura. Infelizmente o Abelim morreu durante o processo de feitura do filme e a família foi ver o filme quando ele ficou pronto. A reação da família foi de espanto, por

achar que o Edu do *Sonho Sem Fim* era uma representação absolutamente idêntica ao pai morto. Os filhos do Abelim disseram: “Mas é igual ao papai”; as pessoas saíram do cinema dessa maneira. E outra coisa: o filme foi concebido a partir dessa monografia mas foi muito enriquecido pelas pessoas que participaram do projeto. O Carlos Alberto Riccelli deu uma contribuição muito importante ao filme, a criação do Edu, ele trouxe muito humor ao filme, ele puxou muito esse lado, sempre que ele sentia espaço para uma piada ele sugeria, se cabia ele dava; a própria Débora criando aquela atriz do cinema mudo; o Adrian com a cenografia; a Rita nos figurinos. Eu talvez no início dissesse assim: vou fazer meu filme em 16mm, preto e branco, partindo do princípio de que eu não tinha dinheiro para fazer o filme. As pessoas que foram entrando no projeto foram se apaixonando por ele e disseram:

“Não, não vai fazer o filme em 16mm nada, vai ser 35mm colorido”. Eu dizia: “Não, não precisa de grua, porque não tem dinheiro”. O Eduardo respondia: “Precisa de grua sim, imagina, você não vai filmar sem grua”. As pessoas foram protegendo e enriquecendo o filme. *Sonho Sem Fim* saiu exatamente o filme que eu queria, enriquecido pela contribuição de todo mundo que me ajudou a fazê-lo.

FC — E a presença do cinema dentro do filme?

Lauro — O cinema faz parte da minha vida desde garoto. Tom Mix era o ídolo do meu pai... O cinema está presente na vida de todos nós. Toda a minha vivência no cinema está ali, no filme. Tem o lado intelectual, de quem estuda cinema, a coisa mais pensada, a reconstituição dos filmes, a idéia de quem estudou os filmes mudos brasileiros antes de fazer o filme e partiu para reproduzi-los, até as coisas mais espontâneas, como citações inconscientes de filmes que eu nem sei quais são. A minha aproximação intelectual com o cinema é posterior, quer dizer, a reflexão sobre cinema, acho que a magia do cinema me pegou muito garoto e me acompanhou durante todo o período de minha formação.

FC — *Sonho Sem Fim* apóia-se muito no documentário, não?

Lauro — A minha formação é de fotógrafo. Eu fui fotógrafo de jornal, essa fotografia jornalística, o documento, foi uma coisa à qual eu sempre estive ligado. E aquilo que



Artur Cavallen

Interessado por diversos assuntos, Abelim dedicou-se também à quiromancia, criando o famoso Professor Edu.



Artur Cavallen

A jovem atriz de teatro Clara encanta Edu, que a convida para ser a estrela de O Pecado da Vaidade.

eu falei antes, a idéia de dar vida às fotografias. Você pega uma fotografia antiga, você vê aquela fotografia e você fica imaginando tudo que está em volta daquela fotografia. Eu acho que o *Sonho Sem Fim* é um pouco isso, você tem meia dúzia de fotografias antigas que contam os ciclos regionais — você tem pouquíssimos pelo Brasil afora —, você sente um pouco a tentação de contar, dar vida àquele período a partir dos indícios que aquelas fotos te transmitem. Então ele tem uma base documental muito forte, base documental essa que vai até os filmes que a gente reconstitui. E aí tem essa coisa de liberdade do cinema, você começa a jogar com os elementos que você tem, então uma hora é documentário, outra hora não é documentário, é filme antigo de verdade, o filme começa com tentar lidar com diferentes níveis do cinema. Eu acho que essa base documentária dá muita força ao cinema, eu gosto muito do cinema com base documental, daquele cinema que o Jorge Sanjinés fez na Bolívia — de repente, a partir de um episódio real, reencontrar com os próprios personagens a situação, dramatizar o documento, tem vários filmes que eu via nessa linha que sempre me interessaram. O próprio *Pai Patrão*, que é um livro que os irmãos Taviani recriam. Então essa base da realidade sempre me interessou. Sendo um filme de ficção, eu procurei jogar com esses elementos da maneira mais livre possível, a ficção comandava o documentário. Naquele momento em que a Clara (Débora Bloch) desce do trem eu acreditei que, como linguagem cinematográfica, era interessante passar a imagem virtual, que o Edu está filmando, para a realidade. É o ponto de vista dele e ele entra no ponto de vista dele. Não tem nenhuma novidade nisso, mas são elementos dramáticos, para a linguagem que me interessa utilizar. Eu acho que o filme tem outro momento: a gente entra no filme no *Pecado da Vaidade*, ele começa a filmagem, a gente entra no filme e a gente sai do filme dentro de um cinema. São coisas que surgiram na última versão do roteiro, era a minha maneira de querer contar o filme usando os elementos das outras versões mas com a minha maneira de ver cinema, de fazer cinema, de experiências com a linguagem, tem coisas que deram certo, tem outras que deram menos certo.

FC — Como você situa o *Sonho Sem Fim* dentro do panorama do cinema brasileiro?

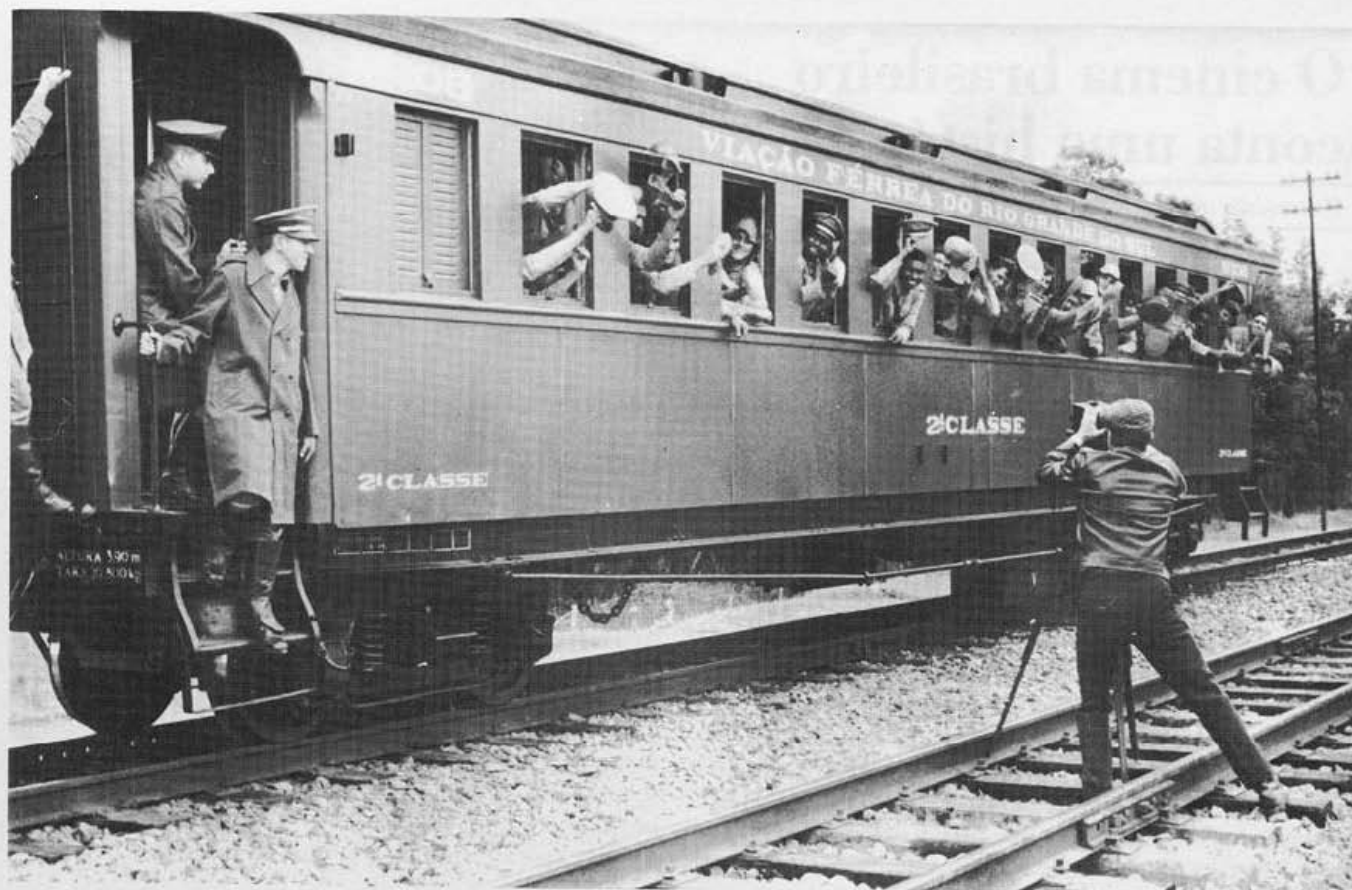
Lauro — Acho que o meu filme nasce um pouco como reação a um modelo do cinema brasileiro onde o suposto formato comercial era imposto aos realizadores, ou os realizadores se impuseram, é difícil dizer. Então você tem aquela fase onde se dizia: “Não, o filme tem que ser comercial, tem que ter tantas cenas de sexo, tem que ter tantos tiros,” elementos que às vezes não tinham nada a ver com a história, introduzidos porque eram supostamente comerciais. Acredito que eu me inclua numa geração assim de *Marvada Carne*, do André Klotzel, *A Cor do Seu Destino*, do Durán, *A Hora da Estrela*, da Suzana Amaral — acho que são filmes que resgatam um pouco essa coisa mais do diretor, a coisa mais genuína. *Marvada Carne*, para mim, foi um filme importante. Quando eu o assisti no Festival de Gramado saí do cinema com uma tal alegria — eu fiz o meu filme três meses depois — que eu dizia para todo mundo na equipe: “Nosso filme tem que ser alegre, tem que ser divertido”.

Marvada Carne foi um filme que me influenciou muito e era da minha turma, vamos dizer assim, o André e eu fizemos *O Rei da Noite* juntos.

FC — A que você atribui essa explosão de novos realizadores, novos no sentido de fazerem o seu primeiro longa-metragem nos últimos três anos?

Lauro — A década de 70 foi uma década que reprimiu muito, e reprimiu inclusive a estréia de novos diretores.

O Jorge Durán está pronto para dirigir um filme há oito anos. O autoritarismo atrasou muito a revelação dessas pessoas, que estão prontas há vários anos. E os tempos são outros. Quando o cinema novo estreava, naquela época o Leon, o Joaquim fizeram seus filmes com 20, 23 anos, hoje em dia não é mais possível, hoje em dia a indústria, os compromissos, o custo, tudo isso exige que você tenha um tempo maior de aprendizado. Acho que a década de 70 atrasou a vida de algumas pessoas, mas por outro lado a gente sempre aprende com a História. Eu acho também que foi um tempo necessário para amadurecer até a gente entender que tipo de cinema a gente queria fazer e começar a fazer. Acho que é um novo estágio, um novo momento iniciado no nosso cinema, novas problemáticas, novas coisas, sem ter aquela obrigação do discurso político.



Artur Cavallieri

O fascínio pela aventura leva Edu a documentar a Revolução de 30 e a seguir junto com as tropas.



Artur Cavallieri

Realizando documentários, filmes de ficção e cavação, a câmera seria a companheira inseparável de Edu.