UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES - ECA
CAMPUS DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS
DA COMUNICAÇÃO

CLOTILDE BORGES GUIMARÃES

A INTRODUÇÃO DO SOM DIRETO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1960

São Paulo
-2008-

CLOTILDE BORGES GUIMARÃES

**A INTRODUÇÃO DO SOM DIRETO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1960**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, área de concentração em Estudos dos Meios e da Produção Mediática, linha de pesquisa Técnicas e Poéticas da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Simões dos Santos Mendes

São Paulo
2008

CLOTILDE BORGES GUIMARÃES

**A INTRODUÇÃO DO SOM DIRETO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1960**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, área de Concentração em Estudos dos Meios e da Produção Mediática, linha de pesquisa técnicas e poéticas da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Simões dos Santos Mendes

Instituição: _____ Assinatura: _____

1º Examinador: Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

2º Examinador: Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

1º Examinador-Suplente: Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

2º Examinador-Suplente: Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Aprovada em:

Dedico este trabalho ao meu companheiro e amado marido, Umberto Martins,
por seu incentivo, leitura e críticas.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Simões dos Santos Mendes, pelo incentivo e dedicação dispensados a mim e a este trabalho.

À minha companheira de trabalho Lia Camargo pelo apoio.

A todas as pessoas entrevistadas pela atenção dispensada.

Às filhas de Joaquim Pedro de Andrade, Alice e Maria de Andrade.

À minha amiga Wylma Mouradian pela tradução de um texto em francês.

E aos meus familiares e amigos pelo carinho e apoio.

Não tem tradução

(Noel Rosa, 1934)

O cinema falado é o grande culpado da transformação
Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez
Lá no morro, seu eu fizer uma falseta
A Risoleta desiste logo do francês e do inglês

A gíria que o nosso morro criou
Bem cedo a cidade aceitou e usou
Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote
Na gafieira dançar o Fox-Trote

Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição
Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Com voz macia é brasileiro, já passou de português

Amor lá no morro é amor pra chuchu
As rimas do samba não são I love you
E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny
Só pode ser conversa de telefone..

RESUMO

GUIMARÃES, C. B. A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960. 182 fls. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos dos Meios e da Produção Mediática). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Esta dissertação tem como objetivo pesquisar como se deu a introdução no Brasil da técnica de gravação de som sincrônico para o cinema (som direto) com equipamento leve, no começo dos anos 1960, além de estudar como esta nova técnica influenciou a linguagem dos documentários brasileiros. Para isso foram realizadas pesquisas bibliográficas, entrevistas e análises de filmes do período. A pesquisa enfatiza o contexto histórico no qual se insere o uso do som direto. Na análise dos filmes são empregados os conceitos de monologia e dialogia, concebidos por Mikhail Bakhtin, para designar a forma como é usado o registro de outras vozes obtidas através do som direto. É também apresentada a evolução da formação dos profissionais da área de som cinematográfico ao longo da história do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Documentário. Som direto. Voz do outro. Dialogia.

Abstract

GUIMARÃES, C. B. **The introduction of the direct sound in the Brazilian documentary cinema in the 1960 decade.** 182 pages. 2008. Dissertation. Master's degree of Studies of the Means and Production of Media. School of Communication and Arts, Universidade de São Paulo, São Paulo.

The aim of this dissertation is to do research on how it has occurred the introduction of the technique of the synchronic sound recording into the cinema (direct sound), using light equipment, in the beginning of the 1960's. Furthermore, this research has also studied how this new technique has influenced the Brazilian documentary language. In order to identify so, some bibliographic research, interviews and films analysis have been done about the period. The research emphasises the historical context in which the use of the direct sound is inserted. The concepts of monology and dialogy, conceived by Mikhail Bakhtin, are applied in the analysis of the films, to point out the way how the registration of other voices, gotten through the direct sound, is used. Finally, the evolution of the education of the professionals in the sound of cinematography area is also presented, throughout the history of the Brazilian cinema.

Key- words: Brazilian Cinema. Documentary. Direct sound. Other voices. Dialogy.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
1.1 Bases teóricas de referência	13
2 CONTEXTO HISTÓRICO.....	18
2.1 A gravação de som direto com equipamento portátil.....	18
2.2 A formação dos nossos cineastas e dos profissionais de som.....	26
2.3 1950: a luta por um cinema independente.....	30
2.4 Cinema Novo: herdeiro das conquistas do cinema independente.....	34
2.5 Joaquim Pedro de Andrade, o cinema verdade e o cinema direto: garrincha, alegria do povo.....	39
3 O CINEMA NOVO E O CURSO DE ARNE SUCKSDORFF NO RIO DE JANEIRO EM 1962.....	46
3.1 O Cinema Novo e os documentários.....	53
3.2 Os primeiros documentários produzidos com som direto no Rio de Janeiro.....	55
3.3 Maioria Absoluta.....	58
3.3.1 Um discurso retórico.....	59
3.3.2 O uso do som e da palavra em <i>Maioria Absoluta</i>.....	63
3.4 <i>Integração racial</i>.....	65
3.4.1 O uso do som e da palavra em <i>Integração Racial</i>.....	66
3.5 <i>O Circo</i>.....	67
3.5.1 O uso do som e da palavra em <i>O Circo</i>.....	68
3.6 <i>Bethânia Bem de perto</i>.....	69
3.6.1 O uso do som e da palavra em <i>Bethânia Bem de Perto</i>.....	70
3.7 <i>A Opinião Pública</i>.....	70
3.7.1 O uso do som e da palavra em <i>A Opinião Pública</i>.....	73
4 A PONTE CLNADESTINA DE VLADIMIR HERZOG.....	75
4.1 Os quatro documentários produzidos por Thomaz Farkas em São Paulo em 1964.....	77
4.2 <i>Memória do Cangaço</i>.....	78
4.2.1 O uso do som e da palavra em <i>Memória do Cangaço</i>	79
4.3 <i>Subterrâneos de Futebol</i>.....	81
4.3.1 O uso do som e da palavra em <i>Subterrâneos do Futebol</i>	81
4.4 <i>Viramundo</i>.....	82
4.4.1 O uso do som e da palavra em <i>Viramundo</i>.....	82
4.5 <i>Nossa Escola de Samba</i>.....	83
4.5.1 O uso do som e da palavra em <i>Nossa Escola de Samba</i>.....	84
5. CONCLUSÃO.....	86
Referências.....	98
Anexos.....	104

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho partiu da minha necessidade de produzir uma reflexão sobre a atividade profissional que exerço no Brasil: sou técnica de som direto para cinema, isto é, sou a pessoa que grava os sons que acontecem durante uma filmagem.

Som direto é um termo utilizado para designar um som gravado sincronicamente com a imagem durante uma filmagem. Este som precisa ter boa qualidade para que possa ser utilizado na finalização sonora do filme. São considerados sons sincrônicos principalmente os diálogos, os depoimentos e as entrevistas, ou seja, o registro do ato da fala.

Graduei-me em Comunicação Social, com habilitação em cinema, na ECA / USP em 1983, mas desde 1982 comecei a trabalhar com gravação de som para cinema.

Comecei minha carreira profissional gravando som guia para dublagem em filmes de Alberto Salvá, André Klotzel, Suzana Amaral, Sérgio Bianchi, Walter Hugo Khouri e João Batista de Andrade e também trabalhando como assistente para Marian Van de Ven em *Feliz Ano Velho* (1986), de Roberto Gervitz, e para Juarez Dagoberto em *Jubiabá* (1986), de Nelson Pereira dos Santos. Trabalhei com técnica de som direto para vários curtas e longas-metragens, ficcionais e documentais como *Memória do Aço* (1987), de Silvio Tendler, *O Corpo* (1989), de José Antônio Garcia, *Hip Hop SP* e *Rota ABC* (1990), de Francisco César Filho, *Em Trânsito* (2005), de Henri Gervaiseau, *Olho de Boi* (2007), de Hermano Penna e *Hotel Atlântico* (em finalização) de Suzana Amaral.

Em 1985, quando estava trabalhando no filme *A Marvada Carne*, tive a oportunidade de conhecer um antigo gravador Nagra III. Nos capítulos seguintes vou explicar a importância que os gravadores Nagra tiveram para a gravação de som direto para o cinema.

Fiquei muito impressionada com aquele Nagra III, pois apesar de ter sido fabricado por volta de 1962 ele estava em perfeito estado de funcionamento. Descobri que pertencia a Thomaz Farkas e que era o mesmo gravador que havia sido utilizado nos famosos documentários produzidos por Thomaz na década de 1960 – *Nossa Escola de Samba*, *Subterrâneos do Futebol*, *Viramundo* e *Memória do Cangaço*.

Enquanto o manuseava me interessei em conhecer a sua história, que na verdade se confunde com a história do moderno documentário brasileiro.

Entrevistei Thomaz Farkas, em abril de 2004, sobre aqueles documentários e perguntei sobre o gravador, e ele o mostrou, guardado com muito carinho e ainda em perfeito estado de funcionamento e conservação.

Thomaz Farkas e seu Nagra III

Achei curioso que de todos os equipamentos adquiridos naquela época, ele, um fotógrafo, só havia guardado aquele gravador de som.

Este fato despertou o meu interesse em pesquisar o momento em que chegaram os primeiros gravadores de som portáteis para o cinema no Brasil: 1962, os documentários que foram produzidos naquela época com som direto utilizando essa tecnologia e a importância deles para a nossa cinematografia.

O interesse em acompanhar as reflexões existentes sobre o uso do som direto também me levou a ficar atenta a qualquer bibliografia que surgisse a respeito do uso do som em cinema, e comecei a descobrir algumas publicações.

Observei que era possível encontrar obras nas línguas inglesa e francesa desde a segunda metade da década de 1970. No Brasil, há que se destacar os trabalhos que Jean-Claude Bernardet publicou sobre o documentário brasileiro, em que analisa a trilha sonora de alguns documentários produzidos entre as décadas de 1960 e 1970 e uma série de artigos sobre o som do cinema brasileiro, escritos e organizados por ele em 1981 para a revista *Filme Cultura*.

Surgiram ainda no Brasil alguns livros e pesquisas acadêmicas na década de 2000, mas não consegui encontrar quase nada relacionado ao som direto no cinema brasileiro.

A necessidade de refletir sobre a minha atividade profissional no Brasil e a falta de uma bibliografia consistente provocou em mim o desejo de voltar a estudar e de realizar uma pesquisa sobre este assunto.

Comecei a fazer algumas entrevistas em 2003 e, incentivada pelo professor Eduardo Santos Mendes, me inscrevi no programa de Pós-Graduação da ECA em 2005.

Os primeiros gravadores Nagra III que vieram para o Brasil chegaram em 1962, junto com uma câmera, luzes e uma mesa de montagem para a realização do Seminário de Cinema Direto no Rio de Janeiro, cujo professor convidado foi o documentarista sueco Arne Sucksdorff.

Assim, foram surgindo para mim várias perguntas:

- Quem articulou e quais foram os interesses envolvidos na organização deste curso?
 - Por que Arne Sucksdorff foi escolhido para ministrar o curso?
 - Como foi o curso e quem foram os alunos?
 - Quais foram os primeiros filmes produzidos com som direto utilizando a nova tecnologia trazida por Arne?
 - Qual foi o diferencial em relação ao som direto nestes filmes?
- A estas perguntas foram se somando outras:
- Os novos equipamentos trazidos por Arne para o curso e depois doados ao IPHAN tiveram algum impacto na produção dos filmes do Cinema Novo?
 - Como se deu a transferência dessa tecnologia para o círculo de cinema de São Paulo?
 - Qual foi a influência de Fernando Birre e da Escola de Santa Fé para o documentário neste período no Rio e em São Paulo?
 - Como foram produzidos os filmes com som direto neste período por Thomaz Farkas?

- Quais as contribuições que o som direto trouxe para o cinema documentário da época?

- Qual era a formação dos profissionais de som no Brasil?

Esta dissertação tem por objetivo responder a estas perguntas. A metodologia utilizada foi a realização de uma pesquisa bibliográfica e várias entrevistas com profissionais de som e outras pessoas envolvidas na implementação da captação de som direto com equipamento portátil na época referida. Posteriormente, foi feita a análise de filmes do período para compreendermos qual o impacto que o uso do som direto com equipamento portátil provocou no cinema documentário brasileiro da década de 1960.

1.1 Bases teóricas de referência

Para poder comentar o uso do som nos filmes que vamos analisar posteriormente, faz-se necessário estabelecer o quadro teórico de referências e as denominações que serão utilizadas nesta pesquisa.

Para designar a voz sincronizada com um corpo visível na tela utilizarei o termo *voz on* de David Bordwell e Kristin Thompson (BORDWELL; THOMPSON, 1985, p.192).

Para os dois tipos de voz sem corpo visível na tela usarei as definições dadas por Ismail Xavier. A voz diegética, que pertence ao espaço onde ocorre a cena, mas que está temporariamente invisível no enquadramento da câmera, será denominada de *voz off*. Enquanto a não diegética, que não pertence ao espaço onde ocorre a cena, será denominada de *voz over* (XAVIER, 1983, p. 459). E para a voz da narração de muitos documentários, usaremos a mesma denominação que Mary Ann Doane: comentário em *voz over* (DOANE, 1983, p.466).

A voz do comentário em *voz over* utilizada em alguns documentários é uma voz sem corpo, autoral, em geral gravada em um estúdio, não tendo nenhuma relação com o espaço mostrado na imagem. Ela estabelece uma relação direta com o espectador; é para ele que esta voz se dirige e ela sabe tudo e nos revela a sensação de ressoar dentro de nós.

Segundo Mary Ann Doane: “na história do documentário, esta voz tem sido predominantemente masculina, e o seu poder está na posse de conhecimento e na privilegiada, inquestionável, atividade de interpretação” (DOANE, 1983, p. 467).

Michel Chion propõe uma denominação para essa voz sem corpo: “voz acusmática”. Acusmático é um termo antigo que designava uma seita pitagórica da antiguidade, cujos adeptos escutavam o seu mestre que falava atrás de uma cortina, para que a visão do palestrante não distraísse os ouvintes da sua mensagem.

A voz do comentário em *voz over*, chamada pelos seus detratores de “voz de Deus”, foi assim denominada por não ter um corpo visível e ter poderes de ver, saber e poder tudo.

Segundo Chion, o cinema não inventou a voz acusmática do narrador, ele adaptou a voz do apresentador de noticiários e dos apresentadores da lanterna mágica. Esta voz saíria de “trás” da imagem e, segundo Chion, isso remete à voz materna ou paterna que mostra e nomeia as coisas quando falam com seus filhos no colo, por cima das suas cabeças.

Desde que el mundo es mundo, *son las voces que muestran las imágenes* y confieren al mundo un orden de las cosas, dándole vida y nombre. La primera presentadora de imágenes es la Madre, cuya voz, antes del aprendizaje (eventual) de los signos escritos, hacen que las cosas se destaquen dentro de una temporalidad viva e simbólica. Tanto em la función de charlatán y de narrado de historias como em la tradicional voz em *off* del comentario, subsiste siempre algo de aquella función original (CHION, 2004, p. 58).

Para realçar a onisciência dessa voz alguns critérios de tom, espaço e timbre foram estabelecidos: proximidade máxima do microfone (criando uma sensação de intimidade), presença e definição (para garantir o máximo de inteligibilidade) e ausência de reverberação (para que ressoe dentro de nós, como se fosse nossa).

A voz do comentário em *voz over* estabelece uma relação de poder entre as outras vozes dentro do filme, é esta voz que detém informações privilegiadas sobre o tema, é a “voz do saber”. É ela que dirige a maneira de olhar do espectador sobre as imagens mostradas, dando-lhes informações e juízos de valores como se fossem seus. Essa voz se apodera das imagens e fala no lugar do espectador (BONITZER, 1975, p.26). Como Bernardet também observou:

A voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, com uma voz *off* cujo dono não se identifica. (...) É a *voz do saber*, de um

saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu respeito (BERNARDET, 2003, p. 16-7).

A voz do comentário em *voz over* no documentário provoca um efeito “sobre” a imagem, e estabelece um tipo de contrato com o espectador, a despeito de tudo o que podem significar aquelas cenas por elas mesmas, pois contaminará o olhar do espectador sobre elas (DANEY, 2007, p.80).

Já a *voz on* nos dá a impressão de fragmento da realidade. Muito se falou na década de 1960 que o documentário teria alcançado a capacidade de registrar a realidade quando se tornou possível tecnicamente uma filmagem sincrônica em externas. Outro fator que contribui para isso foi o registro da língua falada, com a riqueza de sotaques e expressões acompanhados da respectiva expressão corporal.

Segundo Chion, o som é um fenômeno temporal e não espacial, como a imagem e o som sincrônico são uma constatação dessa coincidência temporal, que se admite como uma garantia de que estaríamos diante da realidade vivida.

Esse desejo de captar a ‘realidade’, como se ela fosse única, é um aspecto da cultura ocidental moderna, declaradamente monista, isto é, que nega fortemente a idéia de uma dualidade do ser humano e busca como ideal a reconciliação de seus elementos. Seria, para nós, extremamente reconfortante que o corpo e a voz constituíssem em si um todo (CHION, 2004, p.131).

Ainda segundo Chion, o cinema é verbocêntrico porque da mesma maneira que o rosto nos chama a atenção na figura humana, quando existe a voz no cinema todos os outros sons se submetem à sua hierarquia. E, de uma maneira geral, a linguagem está presente no cinema de forma central. Como a voz é o meio para a expressão verbal, ela se constitui o centro da atenção consciente e com frequência a chave da estruturação audiovisual.

Para Chion, o som sincrônico provoca uma impressão de que o som vem de algum objeto projetado na tela. Isso é explicado por um fenômeno psicoacústico que ele denomina de “imantação espacial” ou a atração que o som sofre por parte da imagem. Quando situamos visualmente uma fonte sonora em um determinado ponto do espaço atribuímos a essa fonte o som que estamos ouvindo.

Este fenômeno possibilita que mesmo que ouçamos o som por um fone de ouvido, como no caso de filmes que passam quando viajamos de avião, tenhamos a impressão que o som vem da tela. E, mesmo quando os personagens de um filme andam falando de um lado para o outro da tela temos a impressão de que o som acompanha esse movimento, por causa desse mesmo fenômeno psicoacústico.

De acordo com Jeffrey K. Rouff, “Interview films increase the clarity and the directness of speech through editing techniques and shooting conventions (ROUFF, 1992, p. 223)”.

Ao contrário dos códigos estabelecidos para o cinema de ficção que seguem o padrão da indústria hollywoodiana, no documentário, desde que a inteligibilidade esteja garantida, é permitido vermos o microfone dentro do enquadramento e até o técnico com o gravador dependurado no ombro e segurando o microfone perto da boca do entrevistado (ROUFF, 1992, p. 223).

Segundo Rouff, o desenvolvimento da tecnologia dos microfones para a captação da voz tem sido guiado no sentido de conseguir mais clareza e fidelidade (microfones direcionais e os minúsculos microfones de lapela sem fio). Cada vez mais os documentários fazem uso desses microfones e reafirmam a busca da inteligibilidade.

Alguns documentários que vamos analisar se utilizam de um discurso retórico, já que defendem uma tese e usam os depoimentos e entrevistas para prová-la. Utilizarei o estudo que Aristóteles fez do discurso retórico para analisá-los.

Maioria Absoluta (1964) foi o primeiro documentário brasileiro a registrar entrevistas. Despertou polêmica a declaração de seu diretor, Leon Hirszman, sobre a utilização do som direto: “Pretendia combinar um cinema documentário da realidade, com som direto, feito para que os outros tivessem voz” (HIRSZMAN, 1995, p. 29-30).

A partir desta declaração muito se discutiu sobre o uso de entrevistas no documentário brasileiro. Jean-Claude Bernardet dedicou-se a estudar as relações entre o autor e a “voz do outro”. Vou usar a designação “voz do outro” para a voz dos entrevistados.

Para Mikhail Bakhtin (1895-1975), lingüista russo estudioso da prosa romanesca, com ênfase no dialogismo, procedimento que constrói a imagem do homem em um processo de comunicação interativa, existiam duas modalidades de romance: o monológico e o polifônico. No monológico,

O autor concentra em si mesmo todo o processo de criação, é o único centro irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista do romance

(...) O outro nunca é outra consciência, é mero *objeto* da consciência de um ‘eu’ que tudo informa e comanda. O monólogo é algo concluído e surdo à resposta do outro (BEZERRA, 2005, p. 192).

Já no polifônico, o autor trabalha com conceitos dialógicos de realidade em formação e inconclusibilidade, pela utilização de uma multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica. Ainda segundo Bezerra:

(...) o que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. (...) A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equípolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos (BEZERRA, 2005, p. 194-5).

Para Bakhtin, a polifonia ultrapassava os limites da prosa romanesca:

Consideramos a criação do romance polifônico um imenso avanço não só na evolução da prosa ficcional do romance, ou seja, de todos os gêneros que se desenvolvem na órbita do romance, mas, generalizando, também na evolução do *pensamento artístico* da humanidade. Parece-nos que se pode falar francamente de um *pensamento artístico polifônico* de tipo especial, que ultrapassa os limites do gênero romanesco. Este pensamento atinge facetas do homem, e acima de tudo, *a consciência pensante do homem e o campo dialógico do ser*, que não se prestam ao domínio artístico se enfocadas de *posições monológicas* (BAKHTIN, 2005, p. 273).

Por isso vou utilizar termos de Bakhtin, monológico e dialógico, para classificar o tipo de utilização da “voz do outro” nos documentários que vamos analisar.

Por utilização dialógica da “voz do outro”, entendo o momento no documentário em que a entrevista ou o depoimento se torna um canal de expressão para o ponto de vista daquele indivíduo em relação ao seu lugar no mundo, que não precisa ser necessariamente o mesmo do autor. Para que isso ocorra é preciso que o cineasta estabeleça um canal de comunicação com o entrevistado, que ele queira ouvir o que o outro tenha a dizer.

Por utilização monológica da “voz do outro”, entendo a utilização da entrevista para afirmação das idéias e do ponto de vista do autor.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

Senti a necessidade de fazer um pequeno panorama sobre as questões que envolveram o surgimento do som sincrônico no cinema, sobre o ensino de cinema no Brasil e o momento pelo qual estava passando o cinema brasileiro entre as décadas de 1950 e de 1960, por conter idéias deflagradoras do período seguinte que vamos analisar.

2.1 A gravação de som direto com equipamento portátil

Com a introdução do cinema sonoro, no fim da década de 1920, ocorreram algumas mudanças nos procedimentos de filmagem. Uma delas foi suprimir os ruídos que pudessem interferir na gravação sonora, como os ruídos externos ao *set* de filmagem, os produzidos pela equipe e pelo equipamento dentro do estúdio e principalmente o ruído produzido pelo motor da câmera (MANZANO, 2003, p.87).

Inicialmente a câmera foi colocada em cabines blindadas, perdendo completamente a mobilidade. Posteriormente foi inventado um aparato chamado “blimp”, um pesado artefato de metal que envolvia a câmera e abafava o ruído produzido pelo seu motor. Este aparato devolveu parcialmente a sua mobilidade, pois a câmera dentro de um blimp ficava muito pesada e era necessária mais de uma pessoa para movimentá-la.

Com o cinema sonoro surgiu também a necessidade de que o motor da câmera e o do gravador de som fossem alimentados por uma mesma fonte de energia, para que funcionassem na mesma velocidade, garantindo assim o sincronismo entre o som e a imagem. Esta fonte poderia ser a rede elétrica ou um gerador.

Filmar com som sincrônico em um estúdio era relativamente fácil. Mas a filmagem com som sincrônico em exteriores era quase sempre descartada, pois apresentava uma série de dificuldades como a falta de mobilidade, necessidade de um gerador e de uma equipe muito numerosa que criava uma maior dificuldade de acesso a certas locações.

Este momento de transição para o cinema sonoro também ocasionou uma discussão sobre o uso do som. Enquanto grande parte do cinema de ficção se encaminhava para o uso sincrônico da voz, o cinema documentário, especialmente a escola inglesa criada por John Grierson, que queria fazer “uma interpretação criativa da realidade” (palavras de Grierson

para definir o documentário), só era interessante quando usado assincrônicamente, quando contribuía criativamente nesta perspectiva interpretativa.

O filme era considerado um produto artisticamente inferior e ligado mais ao cinema de atualidades (meras reportagens) quando o som sincrônico era usado em uma perspectiva de verossimilhança como em entrevistas, como podemos perceber neste trecho do livro de Da-Rin:

E ainda havia outros obstáculos, de natureza conceitual, que mantinham os documentaristas presos ao princípio do assincronismo. É o que se pode depreender do depoimento de Edgar Anstey, destacado membro do grupo de Grierson: “(...) Não estávamos interessados em gravar diálogo ou comentário, ambos considerados não filmicos”. Paradoxalmente, Anstey seria uma vítima precoce deste preconceito contra os diálogos ao realizar em 1935, *Housing Problems*, uma das primeiras experiências do documentário inglês no campo da filmagem com voz e imagem registrados em sincronismo. (...) O próprio diretor, mais de trinta anos depois, embora reconhecendo a importância do filme, considerou que *Housing Problems* é, “em última análise, *newsreel* (...) sua pureza é a da autenticidade, não a da arte”. (...) Em *Housing Problems*, pela primeira vez no cinema inglês, os trabalhadores se expressavam com voz própria. Mas isso não parecia tão relevante: a “autenticidade” dos depoimentos das vítimas sociais do capitalismo era considerada artisticamente insuficiente (DA-RIN, 2004, p.99-100).

Estes documentários, além de terem uma finalidade social, pois estavam comprometidos com uma política informativa e educacional do governo britânico, também possibilitaram uma grande liberdade artística para seus realizadores, e o uso não sincrônico do som, definitivamente, contribuiu para esta expressão artística.

O uso da palavra sincronizada era mínimo, já o comentário em *voz over* era um elemento que possibilitava a continuidade entre as diversas imagens extraídas do registro da realidade e direcionava a interpretação das mesmas. O uso de outros elementos como ruídos e música ajudavam a compor a trilha sonora.

O cinema sonoro trilhou um longo caminho até que soluções técnicas e mercadológicas fossem encontradas para o seu total estabelecimento. A primeira solução encontrada foi a gravação em discos (de 1927 a 1932) que logo foi substituída pela gravação ótica.

A gravação magnética do som foi descoberta pelos alemães. Somente com a invasão da Alemanha, em 1945, é que os aliados tiveram acesso ao gravador Magnetofone. A partir daí, os americanos desenvolveram esta tecnologia para ser usada nos estúdios de cinema.

As vantagens da gravação magnética sobre a ótica eram enormes. A qualidade da gravação era superior à ótica, pois apresentava uma resposta maior para a gravação de todas as frequências sonoras e para a sua amplitude dinâmica. As outras vantagens eram poder ouvir a gravação imediatamente depois de ela ser feita (na gravação ótica era necessário esperar a revelação e cópiagem do negativo) e a reutilização da fita magnética.

Mesmo substituindo a tecnologia da gravação ótica do som pela gravação magnética nas filmagens, usando gravadores como o Rangertone ou o Ampex, estes gravadores ainda eram pesados (quase 30 Kg) e precisavam ser alimentados pela rede elétrica ou por geradores para manterem o sincronismo com a câmera, e continuavam sem mobilidade.

Para filmagens externas, estes gravadores eram transportados em caminhões, como nos relatou Juarez Dagoberto, técnico de som brasileiro que começou a trabalhar nos estúdios da Vera Cruz, em São Paulo, em 1953, em entrevista concedida para este trabalho:

Os equipamentos magnéticos já tinham chegado na Vera Cruz no finalzinho dos anos 1940 e começo dos 1950, por aí. Na Vera Cruz tinha o sistema fixo ótico da RCA e também tinham os gravadores óticos que saíam no caminhão e iam para as locações, nas unidades externas e já tinham também os gravadores magnéticos de fita perfurada RCA. Eram magnéticos 35mm perfurados e tinha o 17,5mm perfurado. O 35mm rodava a 90 pés, como as câmeras, por minuto, e com a fita perfurada o sincronismo era perfeito. Tinha um gerador que acompanhava a gente que era o gerador do som, que era um gerador menor que abastecia de energia a câmera e o som. O sistema energético era centrado no caminhão de som. Era um caminhão inglês. Do caminhão de som, saía uma linha 220 V que abastecia o motor trifásico da câmera Mitchel e o sistema de som que estava plantado no caminhão. E o sincronismo era perfeito. Quem comandava a distribuição de energia era o caminhão de som. Quando o diretor pedia “câmera!”, era o som que ligava. O operador, o recordista, ficava dentro do caminhão. Quando pedia “Câmera!”, o recordista é que ligava a câmera e uma outra chave que ligava o gravador. Agora, o mixer, é daí que vem o termo *sound mixer*, ficava dentro do cenário. Então, do mixer até o caminhão vinham os cabos, e quem determinava os níveis de modulação era o *sound mixer* de dentro do cenário. Quando era externa era a mesma coisa. O *sound mixer* era quem modulava e o recordista, dentro do caminhão, gravava, ligava o *Rec*. O recordista fazia isso aí, aliás quem foi o meu primeiro recordista foi o Miguel Sagatio. Esse gravador era chamado de portátil, mas era em termos, porque o conceito de portátil era poder andar no caminhão, porque era pesado pra burro. A gente tinha 17, 18 anos e tinha força bastante.

Em 1948, o pequeno transistor substituiu as válvulas e, em 1951, o polonês radicado na Suíça, Stephan Kudelski, desenvolve o primeiro gravador portátil de som em fita magnética, chamado Nagra I. O nome “Nagra” vem do polonês e quer dizer “vai gravar”.

Nagra I

Em 1953, Kudelski desenvolveu o Nagra II, que usava pilhas para o funcionamento da parte eletrônica e um sistema de manivela e corda para alimentar a parte mecânica.

Nagra II, com manivela.

Em 1958 foi criado o Nagra III, um gravador com um sistema de velocidade estável, alimentado por pilhas, totalmente portátil. Inicialmente a sua produção foi direcionada para reportagens para rádio, mas, rapidamente, começou a ser utilizado para gravações para cinema.

Como o gravador funcionava alimentado por pilhas comuns e as novas câmeras com uma bateria acoplada, era necessário inventar um sistema que sincronizasse a imagem ao som, já que nenhum dos dois motores funcionavam a uma velocidade constante. Em 1960, Kudelski desenvolveu o sistema “Piloton” de sincronização para filmagem e em 1962 o aperfeiçoou com o sistema “Neopilot”.

Este sistema consistia em ligar um cabo entre a câmera e o gravador. Este cabo transmitia o pulso do motor da câmera, que era gravado na fita em forma de áudio em uma pista própria. Quando a fita era reproduzida, um sincronizador fazia com que o som gravado fosse reproduzido na velocidade em que a câmera havia filmado aquela cena, e entrava em sincronismo.

Nagra III

Ao mesmo tempo em que acontecia esta revolução tecnológica surgiu uma nova onda de documentários que desejavam captar uma realidade cotidiana construída de imagens e sons sincrônicos.

Em 1956, surge na Inglaterra o *Free Cinema*, movimento do qual faziam parte Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson e Lorenza Mazzetti. Este movimento fazia filmes

de baixíssimo orçamento que eram produzidos em 16mm e retratavam a classe operária inglesa e evitavam o uso do comentário em *voz over*.

Entre 1958 e 1959, influenciados pelo *Free Cinema* e pelo fotojornalismo de Henri Cartier-Bresson foram produzidos alguns programas para a televisão canadense, filmados em locação, usando equipamentos leves e que registravam eventos ordinários da vida canadense. Este movimento foi denominado de *Candid Eye* e seus participantes eram Terence Macartney-Filgate, Michel Brault e Ron Alexander, dentre outros.

Em 1958, nos EUA, Robert Drew, editor e correspondente da revista *Life*, fundou a *Drew Associates* para fazer documentários. Drew não queria fazer documentários com entrevistas em estúdios, nem usar uma *voz over* do comentário que explicasse o filme como uma palestra ilustrada. Ele iniciou um movimento que ficou conhecido como *Direct Cinema*. Participaram deste movimento Terence Macartney-Filgate (do *Candid Eye* canadense), D. A. Pennebaker, os irmãos Albert, David Maysles e Richard Leacock.

Leacock havia trabalhado como operador de câmera em *Louisiana Story* (1946), de Flaherty, um documentário com som sincrônico com equipamento pesado e depois em reportagens para a TV, usando equipamentos leves. Ele estava interessado em descobrir soluções para o problema de filmar com som sincrônico e com uma câmera mais móvel.

Para resolver o problema do ruído da câmera e da fonte de energia a solução encontrada pelos americanos foi voltar a usar uma antiga câmera blimpada 16mm da década de 1930, a Auricon, e fazer uma adaptação para que fosse utilizada uma bateria portátil. Foi com esta câmera e um gravador Nagra III que em 1960 foi filmado *Primary*.

Primary (1960), de Robert Drew, foi o primeiro documentário feito nos EUA em que as novas condições tecnológicas permitiram uma filmagem com mobilidade e som sincrônico. Eles conseguiam, por exemplo, filmar com a utilização de som sincrônico candidatos em campanha no meio da rua ou em uma viagem de carro.

Para o assunto de *Primary*, Drew escolheu um jovem senador, John F. Kennedy, que estava concorrendo com Hubert Humphrey pela nomeação no partido democrata nas eleições à presidência dos EUA.

Partindo desta experiência o movimento realizado por este grupo, *Direct Cinema* ou Cinema Direto, passa a postular um tipo de comportamento em que o documentarista deveria interferir o menos possível na filmagem: não deveriam ser feitas perguntas e nem

pedir que alguém agisse de determinada maneira nas filmagens. Durante a edição não se usaria o recurso do comentário em voz *over* e tão pouco se usaria música para direcionar alguma emoção, nada que interferisse na leitura do espectador. Esses deveriam tirar suas conclusões por si mesmos.

Para que se conseguisse captar melhor a espontaneidade de um momento era necessário que a equipe de filmagem praticamente desaparecesse.

Albert Maysles até hoje pensa desta maneira, como podemos ler no seu *web site* ([http://www. Mayslesfilms. com](http://www.Mayslesfilms.com)): “Remember, as a documentarian you are an observer, an author but not a director, a discoverer, not a controller”.

Os filmes do Cinema Direto desencadearam uma discussão sobre o surgimento de uma “estética do real” no cinema documentário. Baseados em uma sensação de autenticidade que eles transmitiam, os cineastas e teóricos deste movimento defendiam a idéia de que esses filmes eram um espelho da própria realidade.

A sensação de autenticidade era acentuada devido ao fato de a câmera nunca ficar em um tripé; ela estava sempre no ombro do fotógrafo e os enquadramentos ficavam, às vezes, tremidos. O som, que captava a fala sincronizada dos personagens, trazia, no registro dos gestos e da oralidade, o universo das línguas faladas que o cinema documentário não tinha tido acesso até então, além de transmitirem a sensação do “estar lá” para o espectador.

Em detrimento dos princípios do assincronismo do som ocorre uma supervalorização do som sincrônico, como maneira de não manipulação da realidade. Em vez de roteiros e planejamento o que se procura é a espontaneidade no registro do cotidiano de personagens carismáticos que permitiam que a câmera os observasse.

O fascínio que esta nova possibilidade do som sincrônico exerceu no Cinema Direto foi tanto que nesta época foi adotado um método denominado *shoot for sound*, ou seja, o som direto deveria dirigir a imagem. Foi quando algumas equipes adotaram o uso do fone de ouvido pelo operador de câmera. Na montagem, a imagem só seria aproveitada se o seu som sincrônico tivesse alguma importância.

Em 1959, Jean Rouch, que já havia realizado vários filmes etnográficos na África, conhece Michel Brault, canadense que havia participado do movimento documentarista *Candid Eye* utilizando câmeras leves e som sincrônico. Rouch convidou Brault para fotografar *Crônica de um Verão*, que filmou com Edgar Morin no verão de 1960 em Paris.

Crônica de um Verão foi o primeiro filme documentário feito na Europa com equipamento leve e som direto e foi deflagrador do movimento chamado *Cinema Verité* ou Cinema Verdade.

Rouch participou do desenvolvimento do “grupo sincrônico cinematográfico leve”, isto é, do desenvolvimento do protótipo de uma câmera 16mm silenciosa e alimentada por bateria, a KMT Coutant-Mathot Eclair, mais leve que a câmera americana Auricon que, juntamente com o gravador Nagra III e o sistema *Piloton* de sincronismo, tornou possível filmar com som sincrônico *Crônica de um Verão*.

A longa trajetória que Rouch havia desenvolvido no cinema etnográfico desde 1946 (mais de vinte filmes) e, principalmente, o seu filme de 1958, *Moi, un noir*, lhe permitiu perceber que as pessoas se comportavam de maneira diferente na frente da câmera, o que o levou a resolver transpor a barreira que ainda existia nesta época entre o realizador e os seus personagens, como acontece no filme *Crônica de um Verão*.

Em *Crônica de um Verão* os diretores do filme, Jean Rouch e Edgar Morin, vão para a frente da câmera, interagindo com os personagens. O autor/diretor torna-se, então, mais que evidente dentro da própria narrativa do filme.

Esses movimentos de renovação da estética do cinema documentário eram baseados na possibilidade da gravação do som sincrônico. Não interessava mais a “interpretação criativa da realidade”, havia uma necessidade de ouvir o registro do som da realidade: o som ambiente e o som da fala das pessoas que participavam dos filmes.

Até então, os filmes documentários eram “mudos”, as pessoas falavam, mas raramente era possível ouvir as suas vozes. É curioso notar que no início do cinema sonoro de ficção o uso excessivo da *voz on* provocou intensos debates entre as vanguardas cinematográficas da época, e quando as barreiras tecnológicas foram transpostas para o uso da *voz on* no documentário este recurso foi bem recebido por suas vanguardas.

De acordo com Da-Rin, o uso do som sincrônico no Cinema Verdade difere do usado no Cinema Direto porque nele o uso da palavra não é o ato da fala que acompanha a ação, mas é a palavra que reflete sobre o sentido da ação; os personagens são estimulados a refletir sobre a sua situação, usando a palavra (DA-RIN, 2004, p.165).

O uso do som ambiente é praticamente descartado em *Crônica de um Verão*. A importância do som direto neste filme está no uso da palavra, que é usada como instrumento

de reflexão e de debate de idéias. E os diretores fizeram isso interagindo com os seus personagens, provocando debates e fazendo entrevistas.

Apesar da polêmica entre os dois movimentos, Cinema Direto e Cinema Verdade, sobre intervir ou não nos acontecimentos, o que realmente importava era a possibilidade de filmar com equipamento leve, uma equipe pequena e com som sincrônico.

O Nagra III revolucionou a maneira de gravar som para cinema pela sua qualidade de gravação e portabilidade e, juntamente com o desenvolvimento de câmeras silenciosas e mais leves e de filmes que necessitavam de pouca luz, reuniram as condições para a realização do sonho de muitos realizadores e de muitos documentaristas: uma equipe pequena, com equipamento leve que pudesse se deslocar rapidamente e filmar, com som sincrônico, em qualquer lugar e com custos bem mais baixos.

Na década de 1970, foram desenvolvidos motores com velocidade constante para as câmeras, os motores de velocidade controlada por cristal de quartzo, e os gravadores e o cabo de sincronismo entre a câmera e o gravador foi finalmente abolido, aumentando ainda mais a mobilidade para a câmera e o som.

Os gravadores Nagra, com versões que foram sendo aperfeiçoadas (IV - década de 1960, Nagra 4.2 e IV-S – década de 1970) foram equipamentos considerados padrão em todo o mundo para gravação de som sincrônico para cinema e foram usados do começo da década de 1960 até o começo da década de 1990.

Da década de 1990 até os nossos dias começou-se a usar a tecnologia digital para gravação de som para cinema e outros gravadores entraram no mercado.

Hoje em dia, com a popularização na produção de documentários das pequenas câmeras digitais que gravam imagem e som já sincronizados, muitos dos seus usuários nem imaginam todas as dificuldades técnicas que foram transpostas e as transformações estéticas ocorridas no documentário desde o início do cinema sonoro para se chegar ao que hoje parece tão corriqueiro: um equipamento portátil que possibilite a gravação de imagens e sons sincrônicos.

2.2 A formação dos nossos cineastas e dos profissionais de som

A primeira escola de cinema que se tem notícia no Brasil data de 1920, a Escola Cinematográfica Azzurri, fundada por Arturo Carrari, um imigrante italiano, em São Paulo, e era um misto de escola e de produtora, já que seus alunos também faziam parte da equipe dos filmes de Carrari.

Outras escolas também surgiram no Rio de Janeiro, Campinas, Porto Alegre, mas quase todas foram fechadas por serem acusadas de explorarem os alunos que tinham que financiar os filmes. Elas eram escola de atores e também ensinavam os rudimentos da técnica cinematográfica.

Somente com o advento dos cineclubes é que se começou a discutir os filmes e refletir mais teoricamente sobre o assunto. Alguns deles produziram inclusive publicações próprias.

Em 1928 é fundado o primeiro cineclubes brasileiro, o *Chaplin Club*, por exemplo, que tinha como membros Otávio de Faria, Almir Castro, Cláudio Mello e Plínio Sussekind Rocha. Foi o *Chaplin Club*, através de sua publicação *O Fan* que desenvolveu uma intensa campanha contra o cinema sonoro no Brasil. As atividades do cineclubes e de sua publicação terminaram no fim de 1930, quando a batalha contra o cinema sonoro se demonstrou perdida.

No início do cinema sonoro no Brasil, os primeiros técnicos de gravação foram Moacir Fenelon, que fazia gravação em discos no fim dos anos 1920 e começo dos anos 1930 e A. P. Castro e Hélio Barrozo Netto, nas gravações óticas de som.

Fernando Moraes da Costa mostra em sua tese de doutorado a falta de formação específica para esta profissão no Brasil:

Deve-se notar que, já naquele nascimento das funções de técnico de som e microfonista, o perfil dos dois técnicos citados é paradigmático da formação (ou falta dela) dos profissionais de som para cinema no Brasil. O microfonista Hélio Barrozo Netto não tinha experiência em cinema. Havia sido, como informa Hernani Haffner, figurante em *Estudantes*, e, na sequência fora alçado à função. Se não trabalhara com cinema, tinha ligação com música [era filho do compositor erudito Barrozo Netto], o que estabelecia uma ponte possível para o trabalho com o som. A. P. Castro vinha da experiência com fotografia, e servia à nova empreitada por ser um técnico de qualidades reconhecidas. A falta de formação de profissionais de som, aceitáveis naquela primeira situação, se tornaria, porém, uma constante pela história do cinema brasileiro (COSTA, 2006, p.125).

Na década de 1940 os cineclubes proliferaram no Brasil. Foi através deles que várias gerações de cineastas obtiveram a sua primeira formação, pois além de exibirem filmes representativos da história do cinema e realizarem debates após as projeções, organizavam cursos de cinema.

Entre os mais conhecidos estava o da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, o Clube de Cinema de São Paulo, que tinha entre seus fundadores Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antônio Cândido. O Clube de Cinema de São Paulo foi o germe fundador da Filmoteca do Museu de Arte Moderna que posteriormente se transformou na Cinemateca Brasileira.

No fim da década de 1950, com o aumento da complexidade da gravação e da finalização sonora foi necessária a contratação de mais profissionais para esta área. O estúdio Vera Cruz, em São Paulo, trouxe alguns técnicos estrangeiros especializados em som como Erik Rasmussen, Howard Randal e Michael Stoll. Nesta época foi criado um curso para formação de mão-de-obra nos estúdios, o Centro de Estudos Cinematográficos.

Em um primeiro momento, o Centro de Estudos Cinematográficos tinha como professores críticos e teóricos do cinema. Depois os técnicos da própria Vera Cruz passaram a integrar o quadro de professores e alguns estudantes eram convidados para trabalhar nos estúdios.

Nelson Pereira dos Santos chegou a assistir algumas aulas. Os alunos mais regulares foram Roberto Santos, Máximo Barros, Galileu Garcia, Glauco Mirko Laurelli, Juarez Dagoberto, Luiz Sergio Person, Nelson Xavier e Antunes Filho, dentre outros. O Seminário de Cinema do MASP funcionou quase regularmente até 1972 quando foi incorporado à FAAP.

Ainda nos anos 1950 foram criados os cineclubes Cinema de Arte de Salvador, que teve entre os seus fundadores Glauber Rocha, e o Centro de Estudos Cinematográficos na Faculdade de Filosofia do Rio de Janeiro, criado por Saulo Pereira de Melo e Joaquim Pedro de Andrade.

Posteriormente, a Cinemateca do MAM, no Rio, e a Cinemateca Brasileira, em São Paulo, também exerceram um papel importante na formação dos cineastas, exibindo filmes representativos de vários movimentos cinematográficos mundiais.

A formação dos nossos futuros cineastas era, às vezes, finalizada na Europa, no *Centro Sperimentale di Cinematografia* na Itália, ou no *Institut Dês Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC), na França.

Segundo Luciana Rodrigues Silva, em sua dissertação de mestrado, os cursos de curta duração da década de 1950, que antecederam os cursos superiores de cinema, se preocupavam primordialmente com a formação de diretores, influenciados pelo cinema de autor, do que em formação de equipes técnicas. Analisando os currículos dos cursos de cinema da década de 1950 e 1960, quase nenhum faz alguma referência ao som. (SILVA, 2004, p.37).

Pelo o que pude apurar somente dois cursos de cinema deram alguma importância ao ensino na área de som. O curso do Centro de Estudos Cinematográficos, ligado à Vera Cruz, e o Seminário de Cinema Direto de Arne Sucksdorff.

O Centro de Estudos Cinematográficos era um curso profissionalizante, e Juarez Dagoberto, técnico de som ainda atuante, teve sua formação na área de som nesse centro, ingressando em 1953. Teve como colegas de turma Roberto Santos e Luiz Sergio Person. Juarez foi um dos alunos que optou por se especializar em som. O curso tinha a duração de dois anos, um ano de assuntos básicos e outro já com cada aluno escolhendo a sua especialidade.

Nesta época, quando o cinema brasileiro caminhava para uma via industrial, passou a existir uma divisão por especialidade para cada área de som em cinema. Quem era responsável pela captação de som durante a filmagem era o técnico de som, quem operava o microfone era o microfonista. Quem montava e preparava os sons para a finalização sonora era o editor de som.

No final dos anos 1950, com o surgimento de uma nova geração de cineastas ligados à luta pelo cinema autoral e independente, tudo o que vinha dos grandes estúdios, como a Vera Cruz ou Atlântida, e representava um modo de produção contra o qual eles lutavam, era prontamente rejeitado. Foi assim que toda a experiência adquirida na área de som na Vera Cruz foi praticamente perdida.

O curso de cinema ministrado por Arne Sucksdorff no Rio de Janeiro, no fim de 1962 e começo de 1963, era mais ligado à prática da realização cinematográfica em geral, onde o som era ensinado junto com outras áreas técnicas. Foi para este curso que foi trazido para o Brasil o Nagra III, que proporcionou a gravação de som direto nos documentários brasileiros.

A rejeição ao modo de produção dos grandes estúdios, em favor de um modo de produção independente, que implicava reduzir os custos para a produção do filme e conseqüentemente diminuir o número de pessoas da equipe, aliada à chegada de um equipamento leve de gravação de som, o Nagra III, faz com que a contratação de profissionais especializados em captar e finalizar o som, o técnico e o editor de som, raramente acontecesse.

2.3 1950: A luta por um cinema independente

Com a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, surgiram alguns questionamentos levantados por críticos e cineastas ligados ao Partido Comunista Brasileiro, que discordavam de muitos procedimentos adotados pela Vera Cruz, como a contratação de técnicos estrangeiros, a opção por um padrão de cinema industrial hollywoodiano e a escolha de temas e roteiros classificados como distantes da realidade brasileira (RUBIM, 1988, p.53).

A partir de 1951, ano em que a Vera Cruz e outras companhias cinematográficas como a Maristela e a Multifilmes começaram a entrar em crise, Alberto Cavalcanti apresentou uma proposta para a criação do INC (Instituto Nacional de Cinema) o que fez com que o grupo formado por filiados e simpatizantes do PCB organizasse os famosos Congressos do Cinema Brasileiro.

Os temas iam desde a sindicalização e a luta pelos direitos dos trabalhadores brasileiros da indústria cinematográfica até discussões sobre os mecanismos de produção (filmagem, distribuição e exibição), passando pela discussão de quais deveriam ser os temas e a maneira como estes deveriam ser abordados pelos filmes brasileiros. Faziam parte desse grupo Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Rodolfo Nanni, Carlos Ortiz, Geraldo Santos Pereira, entre outros. A importância desse momento é atestada por Maria Rita Galvão.

Na primeira metade da década de 50, o cinema paulista vive alguns anos de extraordinária animação, na prática e no pensamento cinematográfico. De início sob o estímulo da produção industrial, e em seguida na tentativa de compreensão de seu fracasso, dá-se um verdadeiro salto no desenvolvimento das idéias sobre cinema no Brasil, num processo de conscientização dos mais fecundos que já viveu o cinema brasileiro. Das primeiras críticas aos filmes da Vera Cruz à realização dos Grandes Congressos de Cinema dos anos 50,

delineiam-se praticamente todos os temas que iriam preocupar o pensamento cinematográfico durante os próximos vinte anos (GALVÃO, 1980, p. 13).

Na procura da realização de filmes independentes dos grandes estúdios, com uma temática verdadeiramente brasileira, são produzidos *O Saci*, de Rodolfo Nanni em 1951 e *Agulha no Palheiro*, de Alex Viany em 1953.

Mas não eram só os filmes produzidos pela Vera Cruz que eram criticados por este grupo. Os produzidos pela Atlântida também. Esses eram criticados por caírem nas fórmulas simples de sucesso e não serem considerados sérios.

A nossa produção independente sofreu forte influência do neo-realismo italiano. Esta influência se deu primeiramente pela admiração que sentiam pelo engajamento social destes filmes e depois pela questão do modo de produção independente dos grandes estúdios. Foi através do neo-Realismo que se vislumbrou a possibilidade de filmar em exteriores, com atores que não pertenciam a nenhum *star system* ou mesmo com atores não profissionais. Para Mariarosaria Fabris esta influência foi um elemento deflagrador:

Ao se falar do diálogo entre o neo-realismo e o cinema brasileiro, é importante salientar que o movimento italiano, quando eclodiu entre nós, na segunda metade da década de 1940, não veio impor-se como modelo, a exemplo das produções hollywoodianas, mas apareceu como um elemento deflagrador a mais daquela tentativa de levar para as telas uma cultura nacional autêntica. Elemento deflagrador a mais, porque é necessário levar em conta, dentro do contexto brasileiro, outros fatores, como fracasso da Vera Cruz e o debate sobre cinema independente. Foi no bojo da crise do cinema industrial paulista que começou a ganhar corpo a proposta do cinema independente: filmes realizados por pequenos produtores, a baixo custo, em prazos menores e, conseqüentemente sem muito apuro formal, que privilegiavam uma temática social. Para seus defensores, o neo-realismo italiano se oferecia como um tipo de cinema factível, ao demonstrar como sem grandes aparatos técnicos era possível alcançar resultados no mínimo satisfatórios (FABRIS, 2005, p. 76-77).

Em 1953, Nelson Pereira dos Santos trabalhou na chanchada *Balança, mas não cai*, enquanto escrevia o roteiro de *Rio, 40 Graus*.

Com a equipe e com os atores trabalhando em um sistema de cooperativa e com equipamentos emprestados, Nelson Pereira do Santos começa a filmar *Rio, 40 Graus* em 1954 e termina em 1955. Um filme que se tornou um marco na batalha por um cinema de temática brasileira séria, autoral e independente.

A trama de *Rio, 40 Graus* gira em torno de um grupo de meninos pobres da favela que descem para a cidade para vender amendoim nas ruas do Rio de Janeiro. Neste perambular pela cidade, interagem com outros personagens, traçando um panorama de um dia na vida de seus habitantes e expondo as suas diferenças sociais, para culminar na cena final do ensaio da escola de samba, com o belo tema musical de Zé Kéti – *A Voz do Morro*.

Nelson havia conseguido produzir o filme à duras penas, mas de maneira independente, colocando na tela uma realidade brasileira sem exotismos, registrando de maneira coloquial as situações e os diálogos dos seus personagens, inaugurando um tipo de cinema moderno no Brasil, como Ismail Xaxier revela.

Passo inaugural na gestação do Cinema Novo, *Rio Quarenta Graus* é o limiar de um ciclo fundamental do cinema moderno no Brasil, quando se alcança a sintonia com o movimento pelo qual, em diferentes países, surgiram as experiências de um cinema ficcional fora do estúdio, inaugurando novas relações entre a técnica do cinema e a experiência do século. O cinema brasileiro, através de Nelson Pereira, supera uma ordem visual cultivada em estufas e afirma um novo olhar que se compõe enquanto interage com o mundo, aceitando o acidente, a surpresa, as “contaminações” de um processo social a que procura dar expressão. Estamos nos anos 50, quando são ainda vigorosas as promessas de transformações sociais e construção democrática geradas com o fim da Segunda Guerra, momento em que, não só no Brasil, está em pauta a questão da cultura popular, o impulso de investigação de todo um universo antes praticamente excluído das telas. Ou seja, estamos naquela conjuntura em que a história do cinema enseja a invenção do estilo de representação no qual ficção e documentário começaram os seus diferentes encaixes para definir os termos de uma cinematografia que compreende tanto o neo-realismo italiano de 1945-1952, quanto os cinemas novos dos países periféricos, todos empenhados em uma pedagogia da percepção apta a redefinir o estatuto da imagem cinematográfica e sua intervenção no mundo contemporâneo (XAVIER, 1994, p.16).

Um dos trunfos do filme é a maneira como os diálogos são ditos de forma coloquial, usando gírias, aceitando sugestões dos atores e deixando-os mais livres na hora de falar o texto do roteiro (principalmente os meninos da favela), expressando uma vontade de registrar a maneira de falar das ruas.

O filme foi todo rodado em exteriores e em locações e não tinha condições de ter um caminhão com gerador e toda a equipe necessária para a gravação de som direto, sendo necessário recorrer à dublagem dos diálogos. Mas, mesmo sendo dublado, o filme consegue fazer com que as falas soem como naturais.

Rio, 40 Graus fica pronto em 1955 e é censurado. É então realizada uma campanha pela liberação do filme, que muito contribuiu para a sua divulgação.

Alguns jovens universitários, envolvidos na atividade cineclubista do Rio de Janeiro e que mais tarde fariam parte do movimento do Cinema Novo, participaram da campanha, como o próprio Nelson Pereira dos Santos nos relata em uma entrevista:

Embora *Rio, Quarenta Graus* ainda não fosse conhecido, sua proibição em setembro de 1955 gerou grande publicidade e as forças progressistas que apoiavam Juscelino usaram-no como bandeira e símbolo de campanha contra os militares. Sua proibição teve, portanto, o efeito contrário ao desejado. Nos meses de setembro e outubro, o filme tornou-se uma questão de campanha. A mídia que apoiava Juscelino conseguiu a única cópia existente e mostrava o filme a políticos, intelectuais e outros pequenos grupos que apoiavam JK. [...] O filme era exibido diariamente. [...] O filme também foi mostrado em Estados nos quais o governo apoiava a candidatura de Juscelino. Em cada Estado, encontravam membros de cineclubes e associações e apresentavam abaixo-assinados e manifestos que exigiam a liberação do filme.

Foi nessa época, indo a esses diferentes Estados, que conheci diversas pessoas que mais tarde seriam os protagonistas do Cinema Novo, dentre elas Glauber Rocha na Bahia e Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Carlos Diegues no Rio, todos universitários na época. Foi então que começamos a ter contato permanente uns com os outros (O'GRADY, 2005, p.46).

Esta aproximação foi fundamental para o surgimento do Cinema Novo.

No sentido horário: Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Leon Hirszman.

2.4 O cinema novo no Rio de Janeiro: herdeiro do cinema independente

Rio, 40 Graus provocou um grande impacto para esta nova geração. Para Leon Hirszman “este filme colocou o *ser* brasileiro na tela, foi o detonador, o estopim, o fundador” (SALEM, 1997, p.91).

Para Gustavo Dahl foi assim:

Tinha 17 anos, quando vi a pré-estréia em São Paulo, no cinema Art-Palácio, com 2 mil lugares, repleto. *Rio, 40 Graus* acabara de vencer a sua batalha com a censura. Em meio aos aplausos, saí da sessão com o coração batendo, a cabeça incendiada e a certeza de que um cinema brasileiro, um cinema novo, era possível. Eu e muita gente boa (DAHL, 2005, p.100).

Joaquim Pedro também declara:

Ele soltou mesmo as câmeras na rua, não quis maquiar a realidade brasileira, nem montar a realidade brasileira de maneira que a deformasse, que apresentasse uma visão menos verdadeira dessa realidade. E procurou temas, procurou um tipo de gente, quer dizer, atirou o povo sobre o povo, virou as câmeras para os problemas do povo, no que a gente considerava que era um problema do povo brasileiro. Fez no Rio, fez em cenários naturais, fugiu do estúdio e tinha também esse outro tipo de preocupação, transformação. Você sentia nitidamente que ele tava levantando ali problemas que eram realmente sérios que o país tinha que resolver, que afligia o país e que não apareciam nos filmes brasileiros até então (BAHIENSE, 1976).

Rio, 40 Graus é considerado pelos cineastas do Cinema Novo como deflagrador do seu movimento por simbolizar o tipo de cinema que queriam fazer: um cinema que mostrasse e discutisse a realidade brasileira, que fosse autoral e independente.

Estes jovens cineastas cariocas tiveram como parte da sua formação nas atividades dos cineclubes a exibição de mostras do cinema italiano, quando viram os filmes do neo-realismo, e do cinema francês, quando assistiram ao filme da *Nouvelle Vague*.

Liam tudo que chegava às suas mãos: das revistas *American Cinematographer* e *Cahiers du Cinema*, ao *Tratado da Realização Cinematográfica*, de Kulechov em espanhol.

Fazia parte desse grupo Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, David Neves, Arnaldo Jabor, Paulo César Saraceni, Marcos Faria, Miguel Borges, Mário Carneiro e Glauber Rocha, entre outros.

Leon Hirszman estudava na Faculdade de Engenharia onde havia fundado um cineclube, em 1956. Em 1957, Leon acompanha as filmagens de *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos e em 1958 participa da fundação da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro.

Joaquim Pedro de Andrade e Saulo Pereira de Mello reativaram o Clube de Cinema que Plínio Sussekind Rocha havia fundado na Faculdade Nacional de Filosofia, do qual também participou Paulo César Saraceni.

Cacá Diegues, David Neves e Arnaldo Jabor estudavam direito na PUC e também fundaram um cineclube na faculdade e editaram o jornal *O Metropolitano*, órgão oficial da

União Metropolitana de Estudantes. A este grupo também pertenciam Marcos Faria, Miguel Borges, Cláudio Mello e Sousa e Mário Carneiro.

Entre eles existia uma grande vontade de sair da teoria e ir para a prática, tanto que os integrantes deste grupo realizaram pequenos exercícios filmicos mudos em 16mm, como *O Mendigo e a Pintura* (1953), de Joaquim Pedro de Andrade, *Caminhos* (1958), de Paulo César Saraceni, *Domingo*, de Cacá Diegues e David Neves, *O Maquinista* de Marcos Farias e *Pátio* (1959), de Glauber Rocha que era da Bahia, mas estava se aproximando deste grupo.

Em 1957, Joaquim Pedro de Andrade se associou a Sergio Montagna e Gerson Tavares que haviam estudado cinema no IDHEC e no *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma, respectivamente, e fundou a produtora Saga Filmes.

Na Saga Filmes, Joaquim Pedro de Andrade dirigiu o curta-metragem *O Poeta do Castelo* (1959), um documentário poético sobre as atividades cotidianas do poeta Manuel Bandeira. No mesmo ano dirigiu outro documentário sobre o sociólogo Gilberto Freire, *Mestre de Apicucos*.

Joaquim Pedro de Andrade filmou *Couro de Gato* em 1960. O filme é um curta-metragem de ficção sobre meninos de uma favela que caçam gatos para vender na escola de samba do morro. Um deles toma para si um lindo gato branco como animal de estimação, que havia roubado de uma madame, mas a sua realidade é dura e, com tristeza, no final, vende o gato.

No ano anterior produz o documentário *Arraial do Cabo*, dirigido por Paulo César Saraceni e fotografado por Mário Carneiro. O documentário retrata a vida de uma comunidade de pescadores e a chegada de uma fábrica em Arraial do Cabo, localizado a 25 Km de Cabo Frio.

Em 1960, Linduarte Noronha, jornalista e fotógrafo da Paraíba, filmou *Aruanda*. O filme partiu de uma reportagem que ele havia feito em 1958 sobre uma comunidade de descendentes de escravos que viviam da manufatura de utensílios de barro na Serra do Talhado.

Em *Aruanda* foram utilizadas músicas das comunidades locais que Linduarte fez questão de gravar *in loco* com um gravador magnético emprestado da Rádio Tabajara.

(...) diante da reportagem que eu tinha feito em 58 sobre a festa do Rosário, a música me impressionou profundamente na época. A música da festa

religiosa, que se cantava nas procissões. O chamado ‘espontão’. Então eu já tinha uma idéia rigorosa da imagem e da música, devido justamente a esta reportagem de 58. Quando eu estava fazendo a reportagem, a fotografia, a minha grande preocupação era não poder usar a música como elemento de reportagem jornalística. É claro que não podia usar. Talvez isso aí tenha sido um incentivo para o filme. ‘Esta música tem que ser aproveitada, isto está desaparecendo’. Quem tocava pífaro na época era um homem com noventa anos, Manoel Pombal. E eu registrei. É ele quem toca no filme, noventa anos. Morreu pouco tempo depois. Quando nós terminamos a imagem do filme, lá em Santa Luzia, nós partimos pra gravação em fita de toda a música, do pífaro e dos tambores, do ‘esporão’, lá mesmo. E esta fita foi transposta para o filme (OLIVEIRA, 1985, p.138).

Apesar disso, o predominante foi a forma interpretativa, com a utilização do comentário em *voz over*, mas a utilização de uma música do lugar que estabelecia uma equivalência do primitivismo e da simplicidade em que viviam aquelas pessoas que a imagem mostrava, teve grande repercussão na época.

O mesmo aconteceu com *O Poeta do Castelo*, *Mestre de Apicucos* e *Arraial do Cabo*: são filmes em que não temos o registro do ato da fala, as palavras dos personagens ou do narrador são ditas em *voz over*.

As condições técnicas de gravação de som sincrônico portátil ainda não existiam no Brasil, como lamentava Paulo César Saraceni, diretor de *Arraial do Cabo*.

(...) Os peixes estavam ali, onde as mulheres os salgavam e cantavam músicas antigas e tristes. Suas vozes estridentes produziam um som que penetrava em nossas almas. Depois contavam histórias de Arraial. Eu lamentava não ter um bom gravador. Reclamava do Montanha¹ e da Saga por não ter um Nagra, que um suíço, um tal de Kudelski, tinha inventado: pequeno, do tamanho de uma malinha, com microfones-gravata que captam o menor ruído. Afinal, cinema é imagem e som (SARACENI, 1993, p.53).

Em todos os exercícios e os curtas-metragens que este grupo realizou neste primeiro período percebe-se que o uso do som se resume à do comentário em *voz over*, música e poucos ruídos.

Os documentários *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni, e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, causaram impacto quando foram exibidos, por mostrarem e discutirem a realidade de populações brasileiras e utilizarem para isso um sistema de

¹ Saraceni se referia a Sergio Motangna, um dos sócios da Saga Filmes.

produção independente e autoral. É interessante notar que estes filmes, conscientemente ou não, seguiram a proposta de Flaherty – os personagens encenavam sua própria história (no caso de *Aruanda*) ou práticas cotidianas (*Arraial do Cabo*) em frente à câmera.

Havia um intenso debate, naquela época, sobre a definição de como deveria ser um filme brasileiro e sobre a necessidade de um cinema nacional e popular. A exibição de *Aruanda*, juntamente com *Arraial do Cabo* e *Couro de Gato*, em 1961, na Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica e na Bienal de São Paulo, trouxera para a “ordem do dia” a discussão das teorias deflagradoras do Cinema Novo, que por sua vez deram uma continuidade às idéias de cinema autoral e independente da geração anterior.

Leon Hirszman também pertencia a este grupo. Em 1960, trabalhou para o Teatro de Arena no musical *A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Viana Filho, produzindo uma montagem de cine-jornais e uma seleção de imagens com pedaços de filmes de ficção projetados durante a peça.

A partir do grande sucesso do musical, Hirszman, junto com o sociólogo Carlos Estevam e Oduvaldo Viana Filho (do Teatro de Arena) organizou um seminário de filosofia nas instalações da UNE, no qual se inscreveram mais de cem pessoas. A partir deste seminário resolveram fundar o Centro Popular de Cultura (CPC) vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), que contava com o apoio financeiro do Ministério da Educação. Além de peças de teatro, *shows* de música e exposições de artes plásticas, existia também a idéia de produzir filmes.

Leon Hirszman, como diretor do departamento de cinema do CPC, defendeu a idéia da realização de um longa-metragem de episódios partindo do filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Couro de Gato*, que já estava pronto. Foi então encaminhada ao CPC a proposta da realização de *Cinco Vezes Favela*. Os outros quatro episódios seriam dirigidos por Miguel Borges (*Zé da Cachorra*), Carlos Diegues (*Escola de Samba, Alegria de Viver*), Marcos Farias (*O Favelado*) e Leon Hirszman (*Pedreira de São Diogo*) e ficariam prontos em 1962. A escolha dos diretores foi uma escolha política: representava as facções políticas que existiam naquele departamento do CPC.

Através de Ferreira Gullar, que conhecia o influente político José Aparecido de Oliveira, o CPC conseguiu a verba para a realização de *Cinco Vezes Favela*. Na verdade, o dinheiro era muito pouco e, basicamente, só cobria pequenas despesas de filmagem como

alimentação e transporte e os custos do negativo, do laboratório e do estúdio de som, nos quais conseguiram grandes descontos. A equipe técnica e os atores trabalharam de graça.

Quando *Cinco Vezes Favela* foi lançado, em 1962, provocou uma grande polêmica entre os futuros cineastas do Cinema Novo e a direção do CPC, que não gostou do resultado final. O CPC nasceu como uma iniciativa de caráter político e pedagógico que queria formar uma consciência popular revolucionária usando a arte de maneira educacional, instrumentalizando a linguagem artística para passar uma mensagem política.

Para isso, os filmes do CPC deveriam ser de fácil assimilação para o povo, mas com uma mensagem política. Segundo Carlos Diegues, a direção do CPC queria que eles fizessem “chanchadas políticas de esquerda”. Então ocorreu o “racha” do Cinema Novo com o CPC. Mesmo depois do “racha” este tipo de cinema continuou comprometido politicamente, contudo preservando sua liberdade artística.

Em um depoimento para a série televisiva *90 anos de Cinema Brasileiro* de 1988, Joaquim Pedro recorda este período e o comprometimento político desta geração.

Cinema era realmente a vida em movimento, mas era, sobretudo um instrumento, acho que isso para nós todos, de modificação do mundo, sobretudo do Brasil. A gente acreditava muito no cinema como instrumento político, de transformação. Então uma das coisas principais era filmar o Brasil e os problemas dos brasileiros sem nenhum retoque, sem nenhum disfarce, desprezar a estética pela estética, procurar uma estética que vinha mais da eficácia política do que de outra coisa. (Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr.asp).

Havia um vazio no cenário cinematográfico brasileiro depois do fracasso do projeto cinematográfico da Vera Cruz e da decadência da chanchada. O Cinema Novo vinha preencher este vazio. Era um momento de grande participação política, e o cinema fazia parte disso.

2.5 Joaquim Pedro de Andrade, o cinema verdade e o cinema direto: garrincha, alegria do povo.

No começo de 1961, Joaquim Pedro de Andrade foi para Paris onde passou sete meses estudando no IDHEC e depois mais cinco meses de estágio em direção de ator, no Théâtre

National Populaire; aulas de filmologia na Sorbonne e outro estágio na Cinémathèque Française, onde freqüentou com assiduidade sessões de filmes.

Entre junho e julho trabalhou como montador-assistente na Dispatfilm, de Sacha Gordini, o que lhe rendeu a montagem e edição de som de *Couro de Gato*.

Nesta mesma época, o filme *Arraial do Cabo* foi exibido no *Musée de L'Homme*, em Paris, onde Joaquim Pedro conheceu Jean Rouch e o Cinema Verdade.

Em abril de 1961, Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl, que estavam em Roma cursando cinema no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, foram a Paris encontrar Joaquim Pedro e os três mantiveram encontros com o adido cultural do Brasil, Francisco Luís de Almeida Sales e com o embaixador da Unesco, Paulo Carneiro (pai de Mário Carneiro), que vão ser os responsáveis pela vinda de Arne Sucksdorff ao Brasil.

De volta a Roma, Saraceni conheceu Gianni Amico, o organizador do festival de Santa Margherita, quando foi convidado a mostrar *Arraial do Cabo* no festival, junto a uma retrospectiva do cinema brasileiro. Joaquim Pedro foi para o festival e lá o grupo encontrou Jean Rouch com quem estreitaram contato. Paulo César Saraceni descreveu um pouco como foi o festival e quais eram as suas perspectivas para o Cinema Novo:

Conspiramos muito em Santa Margherita. E fizemos profissão de fé: o movimento tinha que ser democrático, revolucionário no conteúdo e na forma, e autoral. Sugar da nossa experiência com Jean Rouch e a câmera na mão, e introduzir o Nagra, gravador moderníssimo. O cinema é audiovisual. Som / imagem. Joaquim Pedro disse que ia fazer um curso com os irmãos Maysles, para aprender tudo do cinema direto. Som e imagem. Cinema-verdade, nos States (SARACENI, 1993, p.108).

Depois de finalizar *Couro de Gato*, Joaquim Pedro conseguiu com a Fundação Rockefeller outra bolsa para estudar cinema durante oito meses na *Slade School of Fine Arts* em Londres e depois, em uma segunda etapa, seis meses em Nova Iorque com os irmãos Albert e David Maysles. "Uma oportunidade única", dizia Joaquim Pedro. Ele mantinha os seus amigos cineastas a par de seus progressos, como descreve David Neves.

Joaquim Pedro deixara a Europa pelos USA, onde passara a cursar particularmente com os irmãos Maysles. Por carta, ele participava seus progressos e explicava detalhadamente o funcionamento de um gravador suíço de nome bizarro: *Nagra*. Os Maysles empregavam uma *Auricon* adaptada, mas, por sair, estavam duas câmeras ansiosamente esperadas: a *Éclair 16* e a *Mitchel R35* (NEVES, 1966, p.256).

Joaquim Pedro de Andrade com a Auricom e David Maysles com o Nagra

David Maysles com o Nagra III

Robert e David Maysles

As fotos acima registram Joaquim Pedro com os irmãos Maysles, em 1962, utilizando uma câmera desenvolvida pelo grupo americano do cinema-direto, uma Auricon adaptada, e um gravador Nagra III com o sistema Neopilot. O desenho abaixo, do próprio Joaquim, Pedro, descreve em detalhes o equipamento de câmera e som e o seu funcionamento.

Joaquim Pedro conhecia os debates teóricos sobre o documentário com som sincrônico e os equipamentos para a realização deste tipo de cinema.

Quando chegou dos EUA, em julho de 1962, foi convidado por Luiz Carlos Barreto e Armando Nogueira para dirigir o documentário *Garrincha, Alegria do Povo*.

Em uma entrevista que fiz em 2007 com Mário Carneiro, fotógrafo do filme e grande amigo de Joaquim Pedro, perguntei se Joaquim não queria ter feito este filme nos moldes do cinema direto que ele havia vivenciado na Europa e EUA, ao que Mário me respondeu:

“(...) o Joaquim topou fazer o filme, mas me disse que estava chateado pois não teria condições de fazer som direto, mas ao mesmo tempo nós chegamos à conclusão de que o som direto pro Garrincha era uma coisa muito relativa: jogador de futebol fala pouco, xinga muito [risos]. Você tendo um som geral já ajuda muito e depois você faz uns *inserts*. E aí foi feito assim. Mas as duas vezes que a gente fez som direto foi na casa dele quando ele voltou da Copa e estava cheio de políticos e depois gravamos uma entrevista dele num estúdio na Cinédia e usamos o som do estúdio mesmo. E então ficou um filme que não foi de som direto e poderia ter sido, mas não era tão importante assim (...)

Houve uma tentativa de gravação de som sincrônico durante a filmagem, quando eles levaram equipamentos de som dentro de um caminhão para a cidade de Pau Grande, mas a tentativa foi frustrada por problemas de ciclagem da rede elétrica.

Os poucos sons sincrônicos do filme são duas entrevistas feitas ainda com equipamento pesado e dentro de um estúdio. A estrutura do filme é baseada na montagem e no uso do comentário em voz *over*, o que o descaracterizou como um filme aliado às práticas do Cinema Direto ou do Cinema Verdade.

Quando fiz *Garrincha*, fiz uma experiência na linha que eu trazia dos irmãos Maysles de cinema-direto. Eu já estava preocupado com a realidade, querendo uma captação direta, então arranjei esse negócio de estudar com eles para tentar fazer um filme diretamente afinado com a realidade. Não consegui. Por inadequação do material e por inadequação minha com o tema não consegui fazer um filme de cinema-direto. Ficou muito mais um filme de montagem, edição de material de arquivo que havia com mais uma filmagem de tipo direto que a gente fez no Maracanã com os jogos que estavam acontecendo naquele tempo. É um filme meio pirotécnico. É um filme agitado. (CINECLUBE MACUNAÍMA, 1976).

Em 15/12/1962, Eduardo Escorel usou o Nagra III do Seminário de Cinema que estava cursando para gravar ruídos do vestiário e da torcida no último dia de filmagem de *Garrincha, Alegria do Povo*, no final do campeonato carioca no estádio Maracanã. Estes

são os únicos sons que não são de arquivo nem foram produzidos em um estúdio, foram gravados no mesmo ambiente que foi filmado, dando autenticidade às imagens do vestiário e do estádio.

Mesmo quando, mais tarde, Joaquim Pedro de Andrade teve condições técnicas de fazer documentários no estilo do Cinema Direto, ele não o fez, como observa Araújo:

O tratamento dispensado à voz *over* pode ser visto dentro de uma perspectiva mais ampla, que explica inclusive o fato de Joaquim Pedro nunca ter realizado um filme inteiramente dentro das propostas de Cinema Direto e Cinema Verdade. Essa perspectiva diz respeito à grande ambição que move os documentários do cineasta. Mais do que aventuras de descoberta, guiadas pela improvisação, pelos acasos da filmagem, os documentários dirigidos por Joaquim Pedro são criteriosos ensaios, espaços privilegiados para o desenvolvimento de idéias e leituras sobre os temas que lançam (ARAÚJO, 2004, p. 259).

3. O CINEMA NOVO E O CURSO DE ARNE SUCKSDORFF NO RIO DE JANEIRO EM 1962

Ao final da bolsa de estudos com os irmãos Maysles, Joaquim Pedro conseguiu com a Fundação Rockefeller a doação de uma câmera Arriflex 35mm e de um gravador Nagra III para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Para complementar o equipamento, Joaquim Pedro e David Neves sugeriram a aquisição de uma então moderna mesa de montagem Steinbeck.

O pai de Joaquim Pedro, Rodrigo Mello Franco de Andrade, fundador e dirigente do IPHAN, encaminhou então um pedido à UNESCO, através de Paulo Carneiro, pai de Mário Carneiro, para que a doação destes equipamentos fosse feita através da UNESCO e sob a condição de que o Itamaraty organizasse um curso de cinema documentário e proporcionasse a vinda de um cineasta estrangeiro para ministrar o curso.

Arnaldo Carrilho descreve este momento:

Em 1962-64, tempos de grande repercussão do Cinema Novo, o Brasil foi palco de uma experiência inédita. A UNESCO levou a cabo um projeto de doação de equipamentos e de formação de futuros cineastas, atores e técnicos. Fora tudo tratado por três brasileiros notáveis: Paulo Carneiro, embaixador junto ao organismo internacional; Rodrigo Mello e Franco de Andrade, fundador e dirigente da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN); e Lauro Escorel de Moraes, chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Na UNESCO, o projeto foi elaborado pela equipe de Enrico Fulchignoni, o grande animador da cultura audiovisual naquela sede (CARRILHO, 2003, p.5).

Não consegui descobrir porque Joaquim Pedro e David Neves que, segundo Mário Carneiro, foram os idealizadores deste curso, se empenharam em organizar este seminário. Com Joaquim Pedro e David Neves mortos, e os seus arquivos ainda por serem organizados para acesso público, restam somente conjecturas. Uma delas é que os dois sentiam que era necessário formar uma nova geração de equipes técnicas que pudesse trabalhar de uma forma alinhada com o tipo de cinema proposto pelo Cinema Novo.

Para dar aulas no curso preparou-se uma lista de cineastas para serem convidados a vir ao Brasil. O nome escolhido por Joaquim Pedro foi Joris Ivens², e Arnaldo Carrilho sugeriu Chris Marker³. O nome de Mario Ruspoli⁴ também foi cogitado. Ivens e outros recusaram por problemas de agenda ou por falta de interesse na viagem ao Brasil.

Diante desta situação surge o nome de Arne Sucksdorff. Mário Carneiro tinha assistido a um filme de Sucksdorff em Paris e havia gostado. Ao mesmo tempo, seus amigos arquitetos Maurício Dias, Aratanha e Noel Saldanha Marinho tinham visto, por acaso, uma retrospectiva de toda a obra de Sucksdorff em Estocolmo e retornaram a Paris maravilhados. Mário resolveu fazer o convite para Sucksdorff e, diante das coincidências e do entusiasmo de Arne ao receber o convite, Mário se convenceu de que esta seria a melhor escolha.

Uma cópia do currículo e o plano de trabalho apresentado por Arne Sucksdorff ao Itamaraty se encontram no Anexo A.

As inscrições para todo o país foram abertas em 26 de outubro de 1962 na Divisão Cultural do Itamaraty, na Avenida Marechal Floriano, 196, no Rio de Janeiro e foram gratuitas. A comissão formada para organizar o Seminário era composta por Mário Dias Costa, chefe da Divisão de Difusão Cultural, pelos diplomatas Raul Smandeck e Arnaldo Carrilho, e pelos cineastas Mário Carneiro, Joaquim Pedro de Andrade, David Neves e Walter Pontes.

Arnaldo Carrilho foi encarregado pelo Itamaraty de receber Arne Sucksdorff, então com 45 anos, quando este chegou ao Rio de Janeiro no fim de setembro de 1962.

Para que Arne se ambientasse no país e conhecesse um pouco da nossa cinematografia, Carrilho o levou para o I Festival de Cinema Brasileiro em Salvador, onde o apresentou aos filmes e aos cineastas brasileiros. Lá, Sucksdorff conheceu Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Miguel Torres, Alex Viany e Paulo Emilio Salles Gomes.

O curso começou após o feriado de finados, na primeira semana de novembro de 1962 e durou quatro meses, até fevereiro de 1963.

² Documentarista holandês ligado a organizações políticas de esquerda.

³ Cineasta francês que inovou a linguagem do documentário.

⁴ Documentarista e teórico, defensor do Cinema Direto.

Segundo Orlando Senna, aluno do curso, a classe era composta por cerca de cinquenta alunos do Rio de Janeiro e de várias partes do país. Segundo Lucila Ribeiro Bernardet havia duas vagas para cada estado brasileiro.

Fizeram o curso Alberto Salvá, Antônio Carlos Fontoura, Arnaldo Jabor (que era o intérprete do curso, já que Arne falava em inglês com os alunos), Carlos Henrique Escobar, Dib Lutfi, Domingos de Oliveira, Edson Santos, Eduardo Escorel, Flavio Migliaccio, Jaime Del Cueto, João Bethencourt, Joel Barcelos, José Haroldo Pereira, José Wilker, Leopoldo Serran, Lucila Ribeiro Bernardet, Luiz Alberto Sanz, Luiz Carlos Saldanha, Nelson Xavier, Orlando Senna, Roberto Baker, Vladimir Herzog, entre outros.

A maioria de alunos era composta de jovens entre dezessete e vinte e seis anos. Havia poucos profissionais, um deles era Dib Lutfi, com vinte e seis anos, que já havia feito assistência de câmera no curta-metragem dirigido por seu irmão Sérgio Ricardo e trabalhava como operador de câmera na TV Rio.

Luiz Carlos Saldanha tinha participado do departamento de teatro do CPC, onde conheceu Leon Hirszman quando trabalhou na peça *A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. Em 1962 havia participado como continuísta do episódio de *Cinco Vezes Favela, Nossa Escola de Samba, Alegria de Viver* dirigido por Carlos Diegues. Quando desistiu do teatro para fazer cinema, recebeu um conselho de Leon Hirszman que lhe disse que a primeira coisa a fazer era o “curso do sueco”.

Sucksdorff planejou o curso em três partes: a primeira parte consistia no estudo da preparação do roteiro e da filmagem, onde os alunos proporiam temas para um filme, que seriam debatidos até que um deles fosse escolhido para ser roteirizado e filmado. A segunda parte consistia na de projeção e debate de filmes, e a última parte envolveria os aspectos técnicos da utilização da câmera, gravador de som e montagem.

Como os equipamentos ficaram retidos por um tempo maior que o previsto na alfândega, começou-se pela segunda parte do curso, projeção de filmes e debates, que teve um mês de duração. As projeções de filmes eram seguidas de debates e discussões sobre os recursos de linguagem utilizados nos filmes, sendo que algumas cenas eram estudadas na mesa de montagem.

Estas projeções foram realizadas no INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), onde Humberto Mauro trabalhava na época. Entre os filmes que foram emprestados pela

Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e pela Cinemateca Brasileira, constavam *Rocco e seus irmãos*, de Visconti, *Os Incompreendidos* de Truffaut, *Acossado* de Godard, *Balada do soldado*, de Grigori Chukhraj, *Matar ou Morrer* de Fred Zinnemann, *Porto das Caixas* de Saraceni, *Barravento* de Glauber Rocha, *Night Mail* de Cavalcanti, *O Arco e Flecha* de Sucksdorff, *Yojimbo* de Kurosawa e *Vidro* do holandês Bert Haanstra, entre outros.

Quando chegaram os equipamentos (uma câmera Arriflex IIC com blimp, dois Nagra III, refletores, negativo virgem e uma mesa de montagem Steinbeck) houve a necessidade de reduzir o número de pessoas que freqüentavam o curso, para que houvesse um maior aproveitamento.

Solicitaram um currículo para cada aluno, realizaram entrevistas individuais e fizeram uma prova de seleção em três de dezembro de 1962 (Anexo B). O grupo foi reduzido para vinte pessoas aproximadamente.

Durante o curso não houve estudo de textos de teoria cinematográfica. O curso se concentrou em técnicas de realização, como pesquisa, roteirização, planejamento de filmagem, decupagem e utilização e conservação de equipamentos como câmeras, gravadores e mesa de montagem.

Sucksdorff era um excelente realizador e dominava as técnicas de roteirização, filmagem e montagem de documentários. O curso foi planejado por ele com o intuito de transmitir a sua experiência como realizador.

Ele tinha um estilo próprio de cinema. Seus filmes eram uma mistura de documentário com ficção, isto é, através de cenas documentais ele montava uma pequena história, que poderia ser sobre animais e a natureza, ou sobre uma cidade como Estocolmo. Ele escrevia o roteiro, fotografava e montava os próprios filmes e usava o som que captava no local, de modo não sincrônico, ele, por exemplo, não usava câmera na mão, era sempre no tripé.

Sucksdorff pregava a utilização de temas que fossem próximos do cineasta e a realização de uma extensa pesquisa e preparação do roteiro, como Luiz Carlos de Oliveira Borges observou:

(...) Sucksdorff postulava a necessidade de uma laboriosa pesquisa de roteiro e o pleno conhecimento dos recursos técnicos disponíveis. Em alguns momentos chegou a desenvolver a necessidade de um detalhamento gráfico,

não em nível de um *story board*, mas um desenho do plano inicial de cada tomada. O resultado do processo cinematográfico deveria ter uma íntima relação entre o roteiro e a adequação técnica dos meios disponíveis. O cinema deveria primar pela precisão do registro

Para Sucksdorff, o cinema antes de servir a uma finalidade política qualquer deve se preocupar em mostrar os fatos. E se a exposição adquirir uma expressão artística, melhor se atinge os objetivos. Ele não se opunha à idéia do cinema ser colocado a serviço de uma revolução, como pretendiam os ideais do Cinema Novo, não admitia, porém que não se respeitasse a inteligência e a sensibilidade dos espectadores (BORGES, 1995, p. 78-9).

Para os alunos mais engajados politicamente, que achavam que depois de Cuba o Brasil seria o próximo país da América Latina a se tornar socialista, e para aqueles que estavam interessados em discutir as novas teorias estéticas do cinema, Sucksdorff talvez não fosse o professor dos seus sonhos.

Vladimir Herzog e Lucila Ribeiro Bernardet se entusiasmaram mais com a visita que Fernando Birri, cineasta argentino adepto de um cinema político e criador de uma escola de documentários em Santa Fé, fez ao curso em março de 1963, já no seu final, do que com as propostas de Arne.

Entre março e abril de 1963, um grupo de alunos, entre eles, Lucila Bernardet, Alberto Salvá, Luiz Carlos Saldanha e Dib Lutfi, fez o único filme concluído pelo curso, intitulado *Marimbás*, que, segundo Lucila, sofreu fortes influências das idéias de Birri sobre o documentário na América Latina.

Entre os únicos documentos do curso que estão guardados na Cinemateca Brasileira se encontram as provas de seleção dos alunos (Dib Lutfi, Orlando Senna, Eduardo Escorel, Luiz Carlos Saldanha, entre outros) e propostas de roteiros, cujo tema é a praia. O roteiro de *Marimbás* não se encontra entre eles.

Dirigido por Vladimir Herzog, *Marimbás*, um documentário em preto e branco em 35mm, de dez minutos, mostra um grupo de pessoas marginalizadas que viviam de pequenos serviços e da pesca, sem serem pescadores, no Posto 6 da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. O uso do som neste filme é assíncronico, assim como nos filmes de Arne até este período. O roteiro foi feito por Herzog e Lucila Bernardet, Luiz Carlos Saldanha fotografou e Dib Lutfi fez assistência de câmera. A gravação do som ficou a cargo de um aluno chamado Chagas, que era do Rio Grande do Norte.

Quando o curso acabou, Sucksdorff iniciou a filmagem do longa-metragem *Fábula, Meu Lar é Copacabana*. Para Arnaldo Carrilho, a participação de alguns alunos na filmagem deste longa-metragem, de alguma forma serviu para finalizar o curso, como uma espécie de estágio.

A filmagem de *Fábula* durou nove meses. O filme conta a história de um grupo de quatro irmãos favelados que vivem a perambular pelas ruas e calçadas da zona sul do Rio de Janeiro. A ingenuidade do mundo infantil vive em constante conflito com as agruras da vida. Com a morte da mãe, as crianças se vêm obrigadas a improvisar a sua moradia em um barraco abandonado na favela. Uma gangue os expulsa do refúgio. Desamparadas, fogem, descem do morro e vão parar nas ruas de Copacabana em meio a brincadeiras e luta pela sobrevivência.

Fábula foi produzido pelo estúdio Svensk Filmindustri, a mesma companhia que produziu os filmes de Ingmar Bergman. Alguns alunos do curso participaram da equipe de filmagem: Dib Lutfi e Luiz Carlos Saldanha, como assistentes de câmera, Roberto Baker na produção, Antônio Carlos Fontoura como assistente de direção, Flávio Migliaccio como assistente de direção e roteiro e João Bethencourt no roteiro. O filme foi filmado com som direto, e na versão sueca, Arne optou por colocar sua voz comentando o conteúdo do filme.

O filme recebeu algumas premiações em festivais internacionais. Foi exibido pela primeira vez em 1965, no Rio de Janeiro, mas ficou somente uma semana em cartaz, devido a ameaças de grupos de direita.

É claro que as condições de produção que Sucksdorff encontrou para filmar *Fábula* eram totalmente diferentes das dos cineastas brasileiros, que tinham pouquíssimo dinheiro e negativo. Segundo relatos de Dib Lutfi, que trabalhou no filme até o seu final, mesmo com tudo preparado para filmar, se as condições de tempo não estivessem como Arne queria, a filmagem era adiada. Ao assistir aos copiões, se alguma coisa não estava de acordo, ele refilmava tudo. Tempo, dinheiro e negativo virgem não eram problemas para ele.

Carrilho também considera o documentário *O Circo*, de Arnaldo Jabor, como um fruto do curso, já que foi feito com o equipamento e negativo que tinha sobrado do mesmo.

A primeira impressão que se tem é que o curso formou uma equipe técnica para lidar com os novos equipamentos que foram doados ao IPHAN, uma nova geração para trabalhar nos filmes do Cinema Novo. E, realmente, os alunos que mais se destacaram foram grandes

colaboradores do Cinema Novo, como o montador Eduardo Scorel, o fotógrafo e diretor técnico Luiz Carlos Saldanha e o operador de câmera e fotógrafo Dib Lutfi.

Mas, observando mais atentamente, também podemos concluir que Sucksdorff transmitiu uma maneira de filmar e parâmetros de qualidade que elevaram o nível de exigência dos alunos com relação à qualidade técnica de um filme.

Esta preocupação em conhecer um equipamento e saber manipulá-lo para expressar as suas idéias é, no entender de Lucila Ribeiro Bernardet, o que de mais positivo este curso rendeu para seus aprendizes, como podemos observar em seu depoimento:

(...) Ele nos explicou que não era a máquina pela máquina, mas sim como as máquinas podiam ajudar a expressar aquilo que queríamos dizer: aquele menino de 8 anos na beira da Praia de Copacabana vendendo amendoim, pirulito. Se nós quiséssemos documentar isto, nós deveríamos cuidar de como usar o equipamento, que tipo de câmera, lente, registro de som, como regular o gravador e depois como montar, com qual *timing*, com qual ritmo. Mais ou menos devagar? E isso só poderia ser feito através de máquinas. Então pra gente fazer o que queria fazer, tínhamos que possuir os instrumentos adequados e cuidar, assim “de joelhos”, desse equipamento.(...) (BORGES, 1995, p.101).

Outros depoimentos confirmam a opinião de Lucila Bernardet, como o de Eduardo Scorel:

(...) O curso, pelos equipamentos que ele trouxe, pelo aprendizado destes equipamentos, permitiu de certa forma uma evolução técnica, tanto na montagem, quanto na utilização do som direto. Começou a se criar um padrão, uma exigência maior. As pessoas viam que com essa moviola as coisas podiam ser diferentes. Aí começou a ser produzido um tipo de documentário graças a essa nova tecnologia.(...) (BORGES, 1995, p.110).

O depoimento de Alberto Salvá deixa claro que Sucksdorff não estava interessado em temas politizados e muito em voga na época, mas nas histórias que partissem da vivência de cada um:

(...) Nesse ponto Sucksdorff trouxe uma visão de cinema sensivelmente diferente, onde ele privilegiava a realidade pessoal. Para isso tinha-se que fazer muita pesquisa de campo. Quando fizemos *Marimbás*, eu entrevistei pescadores, salva-vidas, banhistas, para saber como era a vida da praia (...) (BORGES, p. 126).

3.1 O cinema novo e os documentários

Não se pode separar a militância de esquerda dos cineastas da década de 1960, muitos deles filiados ao Partido Comunista, do tipo de cinema nacional e popular que se propunham a realizar, e do papel que o intelectual deveria assumir como educador de consciências.

O cinema, sem diferenciação entre ficção e documentário, assume para esta geração de cineastas, um caráter de instrumento de descoberta, reflexão e atuação sobre a realidade nacional. Foi por causa disso que os diretores dos documentários realizados pelo grupo do Cinema Novo não abdicaram de sua posição de autores, rejeitando a posição de meros observadores (como no Cinema Direto), e também rejeitando a proposta de um “cinema indireto” (Cinema Verdade); usando as palavras de André Parente (PARENTE, 2000, p.122), em que o cineasta e os personagens construíam o filme durante o processo da filmagem.

Os cineastas brasileiros acompanhavam os desenvolvimentos tecnológicos que proporcionaram a filmagem de documentários com som sincrônico leve e os debates teóricos que decorriam destas mudanças. Faziam isso através de revistas especializadas, colegas que traziam notícias da Europa e dos EUA e de alguns filmes realizados com esta tecnologia exibidos por aqui, como *Crônica de um Verão* (1960), que foi exibido no Rio de Janeiro, no início de 1962, na semana oficial do cinema francês promovida pela Unifrance Film, e, algum tempo depois, dois filmes de François Reichenbach, *Amérique Insolite* e *Marines*.

Os cineastas do Cinema Novo que buscavam produzir filmes em um esquema independente e autoral, viram no modelo de produção do Cinema Direto e do Cinema Verdade uma forma de produção independente e barata, mas não abriam mão da sua expressão individual, como descreve Galvão.

E além dos problemas de mercado e produção, aqui temos colocada a questão do “cinema de autor”, do diretor que é um criador e um artista e entende a arte como forma de contestação, individual e social. Seria esta uma das questões fundamentais do Cinema Novo (GALVÃO, 1983, p.203).

Os filmes documentários produzidos neste período, por este grupo no Rio de Janeiro, estão inseridos no movimento do Cinema Novo. Eles não estavam interessados em filmar

somente documentários, tanto que seus autores também dirigiram filmes de ficção dentro desse mesmo movimento (Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Arnaldo Jabor).

O interesse deste grupo pelo documentário veio através da atividade política, como nos relata Eduardo Escorel:

(...) Olha, eu acho que a possibilidade de fazer documentários em som direto despertou muito o interesse e a curiosidade das pessoas. Porque como era uma época de politização muito grande, de engajamento muito grande, de agitação política muito grande, o cinema era visto como integrado a esta perspectiva, então havia de certa maneira um projeto de se fazer o que poderia se chamar ou que depois veio a ser chamado de cinema militante, um documentário ligado à realidade do Brasil, principalmente nessas pessoas, no Leon em grande parte e no Joaquim Pedro, acho que outros diretores não tinham tanto este interesse (Entrevista concedida à autora em 13/04/2003).

O diretor / autor dos filmes documentários dessa época não se deixou contaminar pelos seus personagens e seguiu em frente, na determinação de provar suas teorias e até soluções para a realidade brasileira, produzindo um tipo de documentário muito característico daquele momento histórico em que a cultura e a política andavam juntas; documentários que Jean-Claude Bernardet classificou de “modelo sociológico” em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*.

Os cineastas do Cinema Novo estavam mais preocupados em trazer equipamentos mais leves e que proporcionassem um sistema de produção mais independente e autoral do que com os problemas intrínsecos do documentário, como afirma Neves.

No Brasil, o interesse pelo cinema-direto teve maior ênfase na medida em que eram precários tanto nosso parque de equipamentos como a economia de produção de nossos filmes. (...) Pelo que ficou exposto [falta de aparelhamento dos laboratórios e de câmeras blimpadas], imagina-se que independentemente de qualquer outro condicionamento, o cinema direto no Brasil luta contra as maiores dificuldades a ponto de, tão entretido com elas não chegar sequer a teorizar sobre sua própria essência. (...) Nossa condição de subdesenvolvimento, por outro lado, aceita essas deficiências e faz delas um ponto de partida, discutível (de um ponto tecnicista), mas que não é menos válido (NEVES, 1966, p.253-264).

3.2 Os primeiros documentários produzidos com som direto no Rio de Janeiro

Até então, os dois gravadores Nagra III que haviam chegado para o curso não eram equipados para fazer som direto, pois não vieram com a cabeça de gravação e reprodução do sinal de Pilotone, que garantiriam o sincronismo entre o som e a imagem.

Os Nagras eram excelentes gravadores portáteis para captação de sons não sincrônicos e, por possuírem uma velocidade muito estável, se tornou possível gravar som direto com eles fazendo uso de um truque ensinado pelo cineasta francês François Reichenbach aos cineastas brasileiros, como relata David Neves:

(...) Essa presença de Reichenbach no Rio foi, também, de certa forma, o primeiro contato íntimo dos técnicos brasileiros com o gravador *Nagra*. Lembro-me como, de forma sucinta e com o uso de apenas uma chave de fenda, ele explicou a um grupo a técnica da pós-sincronização que dispensava o uso prévio de fio entre câmera e gravador no momento das filmagens (NEVES, 1966, p.257).

Luiz Carlos Saldanha também aprendeu como conseguir o sincronismo de som e imagem sem cabo de sincronismo entre a câmera e o gravador, como ele me descreveu em uma entrevista:

(...) Aí Reichenbach vem ao Brasil, vai no Hélio Silva para fazer não sei o que, e encontra o David Neves e mostra para o David os condensadores variáveis que regulavam o relógio interno do Nagra, que variava a velocidade do Nagra, que era uma roda dentada aqui em baixo, que gerava uma ciclagem que era comparada com o relógio interno e as duas pernas do transistor que alimentavam o próprio motor e isso fazia o troço entrar em uníssono, a roda tinha que estar com a mesma ciclagem que esse relógio aqui e realimentada de volta fazia um círculo e ele entrava em “sincro”. Um para 7,5 e outro para 15. Com os condensadores variáveis você alterava o relógio e alterava a velocidade do Nagra, então alterava o pitch do Nagra. Abrindo o Nagra, você alterava o pitch lá dentro. O Reichenbach conta isso pro David, e o David me conta isso. Ah, então agora eu acho que sei como fazer o som direto sem sinal de sincro, que era o seguinte: como as moviolas eram moviolas de motor sincrônico, eu podia colocar do lado um gravador 17,5, de motor sincrônico também, o Nagra repetindo as cenas que foram feitas soltas, partindo de uma claquete do mesmo lugar, uma partida que o Goulart⁵ fez muito, partindo do ponto exato e modificar a velocidade até encontrar a

⁵ Walter Goulart, técnico do estúdio de som Rivaton.

velocidade que correspondia à velocidade da imagem e aí transcrevia para o magnético. (Entrevista concedida à autora em 10/05/2004).

Eduardo Escorel também descreve esta lição aprendida com Reichenbach:

E em geral a gente começava a trabalhar sem cristal, sem ligação entre a câmera e o gravador. E tinha um trabalho de tentar sincronizar depois na sala de montagem. Eu fiz isso para vários filmes. E o Nagra que a gente usava não tinha o gerador de Pilotone. Nos primeiros Nagras III não tinha Pilotone. Então, a gente gravava solto. E vários filmes foram feitos assim. Nós até aprendemos isso com o François Reichembach, um documentarista francês, que nos ensinou uma coisa totalmente selvagem num saguão do Hotel Glória, nós fomos conversar com ele, para saber como é que ele resolvia estes problemas nos filmes dele, por que ele também estava fazendo documentários com som direto. Aí ele nos mostrou, e o sistema era o seguinte: você ia para a sala de montagem, punha o seu copião ali, punha dois Nagras, um ao lado do outro, abria o Nagra que seria o seu player e tinha lá como se fosse um parafuso que era o regulador da velocidade. Então você reproduzia aquele som vendo na moviola, soltava na mão e aí gerava um Pilotone de rede elétrica para essa segunda gravação. Você reproduzia aquele som num gravador, via duas, três vezes, ajustava a velocidade e gravava no outro. Eu fiz isso para vários filmes, para vários desses documentários (Entrevista concedida à autora em 13/04/2003).

Com a descoberta deste método, é então possível realizar no Brasil documentários com som direto usando um Nagra III que, teoricamente, não estava preparado para isso.

Houve uma opção pela utilização da câmera de 35mm por causa dos problemas em trabalhar com material em 16mm nos laboratórios brasileiros. Em entrevista realizada em julho de 2007 com Arnaldo Carrilho, ele afirma que Arne pediu também uma câmera Eclair 16mm blimpada, que chegou um tempo depois destes primeiros equipamentos mencionados, mas nunca foi utilizada, pelo menos durante o curso.

Usar câmeras 35mm produzia uma diferença fundamental entre os filmes que foram realizados com som direto no Brasil e os que foram produzidos na França, no Canadá e nos EUA na mesma época. Lá, eram usadas câmeras 16 mm blimpadas que não faziam ruído e possibilitavam uma grande liberdade para os movimentos de câmera, mesmo ligada por um cabo de sincronismo ao gravador Nagra.

Aqui, com a impossibilidade de fazer ampliações de 16mm para 35mm, devido à falta de padrões técnicos e ao desaparecimento dos laboratórios, optou-se por utilizar as câmeras

35mm Arri IIC, que só ficavam silenciosas se fosse utilizado um blimp que as deixavam mais pesadas e menos móveis. A saída para não usar o blimp e não registrar o ruído provocado pelo funcionamento da câmera era colocá-la o mais longe possível dos entrevistados, usando teleobjetivas 300 mm. Na opção por colocar a câmera mais perto das situações filmadas era necessária a utilização do blimp na câmera.

Com a câmera longe (usando teleobjetivas) ou com a câmera perto (usando o blimp), o uso do som direto, nesta época no Brasil, implicava perda de mobilidade para a câmera, isto é, os planos com som sincrônico eram quase sempre estáticos.

Uma exceção foi *Bethânia bem de perto*, documentário realizado em 1966, dirigido por Eduardo Escorel e Júlio Bressane. O filme foi feito com uma câmera Eclair 16mm blimpada e com um Nagra III com o sistema Neopilot, que Luiz Carlos Saldanha havia trazido da Europa quando fundou, com David Neves e Eduardo Escorel, a produtora Ensaio.

Outra exceção foi *Integração racial*, documentário dirigido por Paulo César Saraceni, filmado em 35mm, que não deu importância ao barulho da câmera, e filmava perto dos entrevistados sem blimp:

Leon Hirszman e Saldanha tinham feito um filme documentário com som direto, *Maioria Absoluta*, absolutamente genial. Mas Leon filmou com teleobjetiva, para não ouvir o barulho da câmera. Não tínhamos chassis blindado no Brasil e passaria muito tempo até que se tivesse. Resolvo, com David [Neves], cagar para o ruído da câmera e, com a câmera na mão, nos aproximávamos até os *closes* nos entrevistados. Usávamos o ruído ambiente para disfarçar o ruído da câmera (SARACENI, 1993, p. 164).

É notório observar que a incorporação desta tecnologia pelo documentário brasileiro se dá praticamente ao mesmo tempo nos países de tecnologia mais desenvolvida, como nos EUA e na França.

Com a realização do curso de Arne Sucksdorff a importação de equipamentos de câmera mais leves e dos gravadores magnéticos Nagra III, o cinema documentário brasileiro, embora conservando todas as suas características particulares, entra no período moderno do documentário mundial, quando é introduzido o som sincrônico.

3.3 *Maioria absoluta*

Maioria Absoluta, um curta-metragem de dezoito minutos produzido pelo CPC da UNE, foi o segundo filme dirigido por Leon Hirszman, depois do episódio *Pedreira de São Diogo*, do filme *Cinco Vezes Favela*, e o primeiro documentário de sua carreira. Foi filmado em 1963 e finalizado em 1964.

Inicialmente a proposta era fazer um filme para o CPC sobre o método de alfabetização do educador Paulo Freire, mas Leon optou por transformar a sua primeira experiência com som direto em um documentário que levantasse as condições sociais dos analfabetos e lhes desse o direito à voz.

Dois alunos do curso de Arne Sucksdorff trabalharam na equipe: Luiz Carlos Saldanha, como diretor de fotografia e diretor técnico, e Arnaldo Jabor, como técnico de som e produtor executivo. Utilizaram os equipamentos do SPHAN – uma câmera 35 mm Arri II-C e o Nagra III, que tinham sido usados no curso de Sucksdorff. Participaram também da equipe David Neves e Eduardo Coutinho, como produtores, e Nelson Pereira dos Santos, como montador.

Maioria Absoluta foi o primeiro documentário feito no Brasil que utilizou a técnica de filmagem com som direto com equipamento portátil, com a apropriação do método de pós-sincronização aprendida com François Reichenbach.

Esse filme é feito de depoimentos de habitantes de classe média do Rio de Janeiro, de pessoas que se encontravam marginalizadas no mercado de trabalho e de trabalhadores rurais de plantações de cana-de-açúcar do interior da Paraíba e de Pernambuco. Essas pessoas são questionadas sobre a “crise brasileira”, o direito de voto aos analfabetos e suas condições de vida, intercalados com a voz *over* de Ferreira Gullar que estrutura e conduz a narrativa.

3.3.1 Um discurso retórico

A estrutura narrativa utilizada em *Maioria Absoluta* é a de um discurso retórico: o filme defende uma tese e organiza os seus elementos (depoimentos, as imagens, a narração) de maneira a prová-la.

Para Aristóteles, a retórica é considerada a arte de ver o que pode ser capaz de gerar persuasão. Para ele, existem as provas que independem da arte, que já pré-existem e independem de nós, como os testemunhos; e as que dependem da arte, que são aquelas que são fornecidas pelo discurso, como o caráter moral do orador, as disposições que se criam no juízo e a maneira como o discurso se apresenta, sendo: exórdio ou prólogo, exposição, prova e epílogo.

O prólogo é o começo do discurso, que nos informa sobre o assunto que vai ser tratado, a exposição é a narração dos fatos, as provas atestam a veracidade da narração e o epílogo é a conclusão, que se compõe de quatro partes: dispor o ouvinte a nosso favor, amplificar ou atenuar o que se disse, excitar as paixões no ouvinte e a recapitulação.

A estrutura narrativa de *Maioria Absoluta* se divide como em um discurso retórico. O prólogo se dá nos primeiros três minutos e meio do filme, ou seja, da cena um até a cena doze conforme decupagem por mim realizada (Anexo A). É neste trecho que Hirszman faz algumas perguntas aos moradores de classe média da cidade: eles sabem as causas da crise brasileira, do analfabetismo? Os analfabetos deveriam ter o direito de votar?

A opinião do realizador, demonstrada pelos depoimentos, é que o morador de classe média dos centros urbanos desconhece a causa do analfabetismo e é a ele que o filme se dirige. Essa também é a opinião de Jean-Claude Bernardet:

No início, o filme avisara que colheria “opinião e depoimento de pessoas que vivem em diferentes níveis o problema brasileiro”. Essa oposição nos coloca num determinado nível, ficando estes homens em outro. O nosso é o das pessoas entrevistadas no começo do filme, classe média, que revelam desconhecimento e má-fé em relação à situação do povo, enquanto se bronzeiam ao sol ou moram em residências elegantes. É o nível das “residências arejadas”, dos “edifícios de cimento e vidro, nas grandes cidades” de que fala o filme. É o dos que consomem açúcar e almoço diário. É a essas pessoas que o filme se dirige; ele nos alerta para que não pensemos como a classe média do início do filme. (...) Assim, o filme toca numa tecla particularmente sensível num setor da classe média e dos intelectuais: a culpabilidade. Eis os homens cujo trabalho você usurpa e que não têm nada, eles olham você nos olhos, você vai agüentar esse olhar, aí sentado na sua poltrona? A culpabilidade deverá nos levar a agir (BERNARDET, 2003, p.41-2).

Bernardet toca também em outro ponto: o sentimento de culpa que o filme provoca nos espectadores de classe média. É assim mesmo que a retórica trabalha a parte emocional do

destinatário do discurso, como Aristóteles nos explica: “Obtém-se a persuasão nos ouvintes, quando o discurso os leva a sentir uma paixão, porque os juízos que proferimos variam, consoante experimentamos aflição ou alegria, amizade ou ódio” (ARISTÓTELES, 1966, p. 33).

Para que a argumentação e as provas sejam persuasivas é necessário conhecer para quem o discurso é dirigido e fazer com que esse discurso desperte paixões, ou seja, mexa com os sentimentos de quem julga para que predisponha o ouvinte a seu favor. No caso de *Maioria Absoluta*, trabalha-se com os sentimentos de compaixão, indignação e culpa do espectador de classe média urbana, provocado pela situação injusta de miséria em que viviam estes “irmãos nossos” analfabetos, isto é, como podemos ficar impassíveis diante da injustiça de que outros brasileiros são explorados quase como escravos para produzir o nosso alimento? Esse mesmo sentimento de culpa é produzido quando, mais adiante na cena dezessete, crianças pobres olham diretamente para a câmera, e conseqüentemente, olham diretamente para o espectador, enquanto a *voz over* do narrador diz “8 milhões de crianças como estas não têm escolas para aprender a ler”. É esse sentimento de culpa e indignação que levaria o espectador a tomar o partido do realizador e mobilizá-lo para ser a favor do direito de voto ao analfabeto.

Depois de mostrar que os moradores da cidade desconhecem as causas do analfabetismo e por causa disso buscam soluções absurdas, o realizador começa a expor a sua opinião.

No caso de *Maioria Absoluta* não é usada uma *voz over* de um locutor profissional, que daria aquele caráter de “voz de Deus”, mas a de Ferreira Gullar (poeta ligado ao CPC), que imprime ao texto um clima de proximidade, inclusive por usar expressões como “nós” e “tu” para se dirigir ao espectador.

A exposição, ou a narração vai da cena treze até a vinte e sete (Anexo C), quando o realizador expõe a sua versão dos fatos, e o faz através da *voz over* do comentário sobre imagens de pessoas em uma feira no nordeste do país, de uma casa muito pobre de chão batido, de crianças que olham para a câmera e de seis depoimentos.

Por meio de dados estatísticos e históricos o narrador expõe o seu ponto de vista: a grande maioria dos analfabetos vive no interior do Brasil e em condições miseráveis. Muitos

deles trabalham como empregados em grandes latifúndios e não possuem terras sequer para o plantio da agricultura de subsistência.

Outra estratégia retórica usada no filme é inspirar confiança no espectador, como nos ensina Aristóteles:

Ora, uma vez que a *Arte Retórica* tem por um objetivo um juízo - com efeito julgam-se os conselhos, e a decisão dos tribunais é igualmente um juízo - é absolutamente necessário não ter só em vista os meios de tornar o discurso demonstrativo e persuasivo; requer-se ainda que o orador mostre possuir certas disposições e as inspire ao juiz.(...) A confiança que os oradores inspiram provém de três causas, sem contar as demonstrações; e são as únicas que obtém a nossa confiança. Ei-las: a prudência, a virtude e a benevolência (ARISTÓTELES, 1966, p. 97).

Maioria Absoluta, como bem observa Jean-Claude Bernardet em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*, utiliza a voz de Ferreira Gullar em um tom de proximidade com o espectador por usar expressões como “a tua vida” e “irmãos nossos”, ao se referir aos brasileiros pobres e analfabetos. Ferreira Gullar não é um locutor profissional, e os termos científicos e históricos citados por ele são falados em um tom calmo de voz que transparece essa prudência, benevolência e virtude de que fala Aristóteles.

As provas vão da cena vinte e sete até a trinta e quatro (Anexo C). Neste momento do filme não existe a intervenção da *voz over* do comentário, são quatro minutos e meio de depoimentos que nos mostram que o agricultor analfabeto é bem consciente da sua situação de exploração provocada pelo sistema de latifúndio. Fica claro que ele não precisa ler um jornal “*para se informar e dar um bom voto*” como declarou o jovem da classe média urbana em um depoimento no começo do filme. Nesses depoimentos dos agricultores da plantação de cana não existe nenhum tom de ironia, como nos depoimentos da classe média urbana no começo do filme. Por serem tratados como uma representação do real, essa é “a verdade” que o filme quer mostrar e é neste momento do filme que é “dada voz” a esse “outro”, como pretendia o próprio Leon Hirszman:

Em *Maioria Absoluta* deixei que a realidade viesse a mim. A não ser minha questão política sobre a questão social, não tinha qualquer atitude a priori sobre a abordagem estética. Pretendia combinar um cinema documentário da realidade, com som direto, feito para que os outros tivessem voz, com uma compreensão do mundo mais ampla. Não mais imitava Eisenstein, colocando a minha voz, dava voz aos outros. Esses ‘outros’ eram os analfabetos, que os letrados diziam não saber falar, porque não sabiam escrever. No processo de realização descobri a poesia que havia na fala do pobre, do analfabeto,

especialmente na gente do Nordeste. (...) Eles falam sobre educação, saúde, sobre seus filhos, e apontam soluções para os problemas. Falam com precisão poética, com uma expressão radical da língua, com uma capacidade extraordinária de expor o pensamento, com beleza, com força (HIRSZMAN, 1995, p. 29-30).

Aqui estes depoimentos têm o tratamento de uma evidência científica, é como se fosse uma cópia da realidade, não existe nenhum tipo de interferência.

E é o som direto o principal elemento que contribui para a impressão de realidade. É através dele que ouvimos os sons ambientes dos lugares filmados e quando há depoimentos ou entrevistas, o registro do ato da fala.

Depois da contundência das provas, o filme parte para o epílogo, que vai da cena trinta e cinco até a trinta e seis (Anexo C). Nesse final do filme vemos imagens aéreas do Congresso Nacional e do Palácio da Alvorada, os centros de poder e decisão do país, editadas com o som de uma sessão do Congresso; aqui é feita uma recapitulação resumida sobre o assunto: a injustiça da proibição do voto ao analfabeto.

Depois dessas cenas vem uma imagem de um agricultor que caminha com um machado no ombro, acompanhada de silêncio, uma pausa que nos dá um tempo para observar aquele homem e refletir sobre tudo o que já foi dito até aqui e, no fim do plano, entra o som de um canto em um tom de lamento, que já havíamos ouvido no começo do filme, nas cenas de alfabetização e letreiros iniciais. Esse é mais um recurso retórico que toca os nossos sentimentos e então é lançado o apelo, quando a *voz over* do comentário finaliza: “... o filme acaba aqui, lá fora, a tua vida, como a desses homens, continua...”, e é através desse apelo que o filme diz a que veio – quer ser um instrumento de transformação da realidade, conscientizando seus espectadores e os motivando a mudar uma triste realidade.

Outro recurso é usar os depoimentos como provas da tese que defende: a de que os agricultores, embora analfabetos, teriam o direito de votar, pois não precisariam ser alfabetizados para terem a compreensão da sua própria situação. O Direito de voto daria a eles a oportunidade de mudar a sua realidade, já que são os maiores responsáveis pela produção de alimentos para o nosso país, mas vivem miseravelmente por causa do sistema de latifúndios.

Nas entrevistas com os agricultores é utilizado um tom totalmente diferente das feitas com pessoas da classe média carioca. Com os agricultores há um respeito, e uma sensação de verdade, com as pessoas da cidade existe certa ironia, como se eles não conhecessem realmente o assunto sobre o qual estariam falando. O filme defende uma posição política e utiliza os recursos de um discurso retórico para convencer o espectador, como a empatia pelo narrador e por aqueles que defendem. Esse discurso possibilita ao espectador uma única leitura da realidade, a leitura que essa voz onipresente e sem corpo visível nos mostra como verdadeira.

Mesmo com o surgimento do som direto, momento em que os personagens poderiam ter registradas as suas próprias vozes, o comentário em *voz over* não é eliminado. Esta opção pelo uso da *voz over* do comentário mostra a vontade de Leon Hirszman de expressar o seu pensamento sobre o tema, de imprimir a sua autoria a despeito de existirem alternativas narrativas para o cinema documentário daquela época.

Em uma entrevista citada no livro de Helena Salem sobre Leon Hirszman, ele declara:

(...) Não vejo o cinema direto como cinema-verdade, mas apenas como utilização de um instrumento técnico mais avançado que nos permite captar imagens e sons diretos, sincronizados, como existem na realidade, para depois dar-lhes uma construção segundo uma linha de pensamento que sirva às pessoas, no sentido de transformá-las. Mas o cinema direto não influi, por si mesmo, dando maior ou menor liberdade, não é uma via para colher a verdade, visto que, de outra maneira, substituiríamos a posição do homem frente à realidade com a própria realidade, e a arte não seria outra coisa que um fator de globalização da realidade (SALEM, 1997, p. 151).

A grande novidade que o filme *Maioria Absoluta* traz para o cinema brasileiro é inegavelmente a entrevista em som direto.

3.3.2 O uso do som e da palavra e do som em *Maioria Absoluta*

O uso da *voz over* do comentário e de entrevistas transforma o filme em um misto de proposta interpretativa, como na antiga escola documentarista inglesa, e de cinema verdade, já que o aparato fílmico é explicitado e o personagem é convidado a usar a palavra para refletir sobre a sua situação.

O autor/ diretor do filme é, em grande parte, representado pela *voz over* do comentário, caracterizando esse filme como verbocentrado.

Apesar do novo recurso do som direto ter possibilitado a pesquisa de novas formas de expressão para o documentário em outras partes do mundo, Leon Hirszman não abdica da sua posição de intelectual que detém os meios para compreender a realidade e mostrar soluções, em um exemplo típico das propostas do CPC de um cinema militante, caracterizando este filme como um registro de memória sobre o comportamento de uma parte dos intelectuais de esquerda daquela época.

Esta *voz over* do comentário fornece dados históricos e científicos sobre o assunto tratado no filme. O português usado é o da norma culta, transmitindo uma sensação de que tudo sabe sobre este assunto. Por saber tudo e ser a voz da verdade no filme, esta *voz over* do comentário assume uma relação de poder entre as vozes dos depoimentos filmados na cidade, feitos em geral entre a classe média carioca.

Para mostrar que a classe média urbana desconhece as causas do analfabetismo e da miséria, é usado um tom irônico, resultado da relação entre a *voz over* do comentário e o depoimento. Nestes depoimentos o som direto diz uma coisa e a imagem, outra.

Na primeira parte do filme, dois planos são nitidamente irônicos: a cena cinco, do homem deitado na praia, que desavergonhadamente acaricia o corpo de uma mulher, enquanto fala do problema de “*vergonha na cara*” do povo brasileiro; e a cena sete, em que uma mulher bem vestida, em uma sala de uma casa abastada, fala que “*o povo é indolente e que não sabe receber ajuda*”. Fica patente que é fácil fazer filantropia morando em uma bela casa e ainda qualificar o povo de indolente. A ironia se dá justamente por que o som diz uma coisa e a imagem nos diz outra.

A ironia é conseguida também através da articulação entre o comentário em *voz over* e os depoimentos dos centros urbanos.

O comentário em *voz over*, no entanto, praticamente se cala quando começam os depoimentos dos agricultores mais conscientes. Aqui o som direto é tratado como registro da realidade. As imagens e sons falam por si.

É importante notar o valor destes depoimentos como registro da língua falada em diferentes regiões do Brasil e classes sociais. Mesmo com o uso de diversas vozes é feita

uma utilização monológica da “voz do outro”, pois não se permite a expressão de outro ponto de vista, ela é usada para reafirmar a idéia do autor, a sua tese.

Há a utilização de música em dois momentos, no início e no fim do filme, de modo assíncrono. São cantos dos trabalhadores rurais gravados *in loco* que transmitem certa melancolia às cenas.

Maioria Absoluta inaugura um cinema de entrevistas no cinema documentário brasileiro, com forte predominância da expressão verbal.

3.4 Integração Racial

Integração Racial foi filmado no início de 1964 e finalizado durante o Golpe de Estado no mesmo ano. Tem a duração de trinta e oito minutos. Foi o segundo filme produzido com som direto e foi usado o equipamento do curso de Sucksdorff e o método de pós-sincronização ensinado por Reichenbach .

Dirigido por Paulo César Saraceni, foi fotografado por David Neves, o técnico de som direto foi Arnaldo Jabor, o montador foi Gustavo Dahl, a pós-sincronização foi feita por Eduardo Escorel e a produção executiva por Arnaldo Carrilho. Com exceção de Saraceni e Dahl, todos os outros estiveram diretamente envolvidos com o curso de Sucksdorff.

Diferentemente de *Maioria Absoluta*, *Integração Racial* não usa o recurso da *voz over*, as únicas vozes que se ouve são as dos entrevistados. O tema colocado para eles é a miscigenação racial do povo brasileiro, a existência de preconceito e o racismo.

A imagem e o som são sempre sincrônicos neste filme, que começa com cenas de candomblé sob os letreiros. São feitas entrevistas na rua, na barca Rio-Niterói, em uma gafeira, no bairro japonês da Liberdade em São Paulo, em um jogo de futebol e em uma escola de samba. São entrevistadas pessoas negras, brancas, uma mulata bem bonita que trabalha como vedete, as mães que tiveram seus filhos trocados na maternidade, uma branca e a outra negra, um português dono de padaria, a mulher que criou o filho da empregada como seu, um italiano, e japoneses em São Paulo.

O filme se entrega a este novo recurso da entrevista e não existe um fio condutor da narrativa que se coloca mais como um panorama de opiniões. Para Saraceni, o filme “tem

um tom poético e leve, engraçado e espontâneo, brincávamos com as novas técnicas do som direto” (SARACENI, 1993, p.175).

O filme se dedica a colher opiniões, mas não chega a criar qualquer intimidade com os entrevistados.

Diferentemente de *Maioria Absoluta*, *Integração Racial*, não estrutura a narrativa para defender uma tese, como observa Glauber Rocha em um artigo de jornal⁶:

(...) Estruturalmente, *Integração* é um filme-enquete, mas sua composição é mais poemática do que documentária; versando sobre o tema das várias raças que compõem o nosso povo, o filme não procura estabelecer um dado científico, sociológico. Antes, elabora uma alegoria que fornece ao sociólogo os dados e as sugestões para a interpretação do problema. Assim, o documentário não elucida; transforma-se, ele mesmo, em campo de observação (ROCHA, 1964, apud SARACENI, 1993, p. 175).

Integração Racial se interessa em testar este novo modo de fazer documentários com som direto e, com o pretexto de ouvir opiniões diversas da população brasileira sobre a miscigenação de raças do nosso povo, registra a maneira de falar de diversos segmentos da população em duas cidades: Rio de Janeiro e São Paulo.

3.4.1 O uso do som e da palavra em *Integração Racial*

A proposta deste filme está ligada à do Cinema Verdade, já que não há a utilização da *voz over* do comentário e as pessoas que aparecem no filme estão sendo entrevistadas, explicitando o aparato cinematográfico.

Não existem sons que não estejam em sincronismo com a imagem, e todo o aparato cinematográfico está ali para o registro do ato da fala e sons sincrônicos que interessem à ação, como a cena de candomblé do começo, as cenas da gafeira e do jogo de futebol.

O filme traz como grande novidade para o cinema da década de 1960 o registro do ato da fala e este filme faz um panorama de línguas estrangeiras que se misturam com a nossa, e de expressões que compõem o vocabulário de várias camadas sociais.

⁶ O Jornal, 27-09-1964.

3.5 O CIRCO

Depois de participar do curso de cinema dado por Arne Sucksdorff como tradutor e ter trabalhado em três filmes como técnico de som direto, *Maioria Absoluta*, *Integração Racial* e *Nave de São Bento*⁷, Arnaldo Jabor parte para realizar o seu primeiro filme como roteirista e diretor.

A primeira idéia era fazer um filme baseado em dois poemas de João Cabral de Melo Neto - “O rio” e “O cão sem plumas”, que começaria na nascente do rio Capiberibe e terminaria na sua foz.

Já estava tudo pronto para viajar no dia trinta e um de março de 1964, quando Jabor foi avisado por seu pai, um general, que não seria um bom momento para realizar aquela viagem. Nesse mesmo dia iniciou-se o Golpe de Estado e o projeto do filme foi cancelado.

Como ele já estava em posse do negativo, equipe e equipamentos para fazer um filme, a solução encontrada por Jabor foi mudar para um projeto sobre a decadência do circo.

Os artistas populares estão nas praças, nas feiras, nos circos há milhares de anos. Travam com o povo o seu diálogo mais profundo, porque é o povo falando consigo mesmo. No século passado o circo se tornou o maior espetáculo da terra, mas veio o cinema, a televisão e a comunicação com as massas virou indústria pesada. Hoje, os circos aguardam a nova morte, talvez definitiva. Retiram-se às suas origens, vivem nos subúrbios e nos cantos escuros do país, porque as grandes luzes da cidade são hoje para os novos ídolos do tempo (JABOR, O Circo, 1964-1965).

Assim começa *O Circo*, com a voz over do próprio diretor dizendo as palavras acima, sobre imagens de fotografias e gravuras de circos e antigos artistas circenses. Depois, o filme intercala depoimentos de artistas de circo que acreditam que ele não morrerá jamais com a chegada de um circo mambembe na periferia. A câmera registra o levantamento da lona, o desfile pelo bairro, a maquiagem dos artistas, o espetáculo e a desmontagem do circo.

Em seguida mostra várias apresentações de artistas de rua, para terminar com o registro de surgimento de uma figura conhecida pelos habitantes da cidade do Rio de Janeiro, o profeta Gentileza, um motorista de caminhão que em 1961, depois de um incêndio em um circo em Niterói que matou 500 pessoas, teve uma revelação divina e se transforma no

⁷ Curta-metragem dirigido por Mário Carneiro, cuja cópia perdeu-se.

profeta Gentileza, que em seus discursos pelas ruas explica que seu evangelho é a justiça e a gentileza.

O filme termina com uma emblemática frase de Gentileza: “A derrota de um circo queimado é o mundo representado. Porque o mundo é redondo e o circo arredondado”.

Diferentemente de *Maioria Absoluta*, *O Circo* não utiliza um discurso retórico, ele não quer provar nada, quer apenas mostrar uma face da decadência em um mundo em que o cinema, a televisão e a cultura de massas não deixam espaço para uma arte antiga que vai se tornando mambembe.

Assim Jabor define *O Circo*: “Tinha havido 64... então havia um lado um pouco lamentoso em relação ao povo, à miséria do povo, a mediocridade, a decadência da expressão popular. (...) *O Circo* é um filme de queixa, lamento” (ADES, 2007, p. 13).

3.5.1 O uso do som e da palavra em *O Circo*

A voz *over* do comentário usada em *O Circo* é ouvida somente duas vezes: no início, para introduzir o assunto e já mais para o final para explicar o surgimento do profeta Gentileza, e não cumpre uma função de conduzir a narrativa. Isto é feito pela montagem dos depoimentos dos artistas de circo e de rua que o filme não tem pressa em escutar. Com isso, Jabor consegue estabelecer uma relação de confiança com os seus entrevistados e nos aproxima do seu universo.

A trilha musical é constituída por fonogramas pré-gravados, utilizada para acentuar a melancolia do tema.

Os sons sincrônicos aqui não são só as entrevistas, há o espetáculo e os sons ambientes do circo e sua banda chegando no subúrbio. O som e a imagem sincrônicos significam, para este filme, a realidade que podia ser retratada mais completamente com o som direto.

O interesse pelo som direto estava vinculado à possibilidade de captar a realidade, como declara Jabor nesta entrevista:

O som direto foi uma coisa importantíssima porque deu a voz ao documentário – que não tinha antes. Os documentários eram todos narrados, e começou a ter documentários falados. Hoje é corriqueiro: qualquer reportagem na televisão, Jornal Nacional, tem um babaca falando na rua. Isso era muito novo. Isso acrescentou uma terceira dimensão ao documentário, uma dimensão falada.

MK [Mariana Kauffman]: *A primeira coisa que você falou foi: “ah, a gente foi fazer um filme com som direto”. Você acha que pra você, ou talvez para as pessoas dessa geração, o som era quase o que puxava o querer fazer aquele filme? Isso definia o enredo do filme?*

É, porque você podia extrair das pessoas a verdade delas, o que elas pensavam sobre elas, sobre o mundo. Não é o som que a gente pensava. Você podia fazer um filme mais pesquisa. (...) Tinha esse lance de você chegar na pessoa e você ter uma sensação de que sem som não há verdade. Era essa a característica nova (ADES, 2007, p.12-3).

Já neste filme Jabor começa a usar a voz do outro de maneira dialógica, quando realiza entrevistas no centro do Rio de Janeiro com trabalhadores de circo e com o profeta Gentileza.

3.6 Bethânia Bem de Perto

O filme, realizado em 1966, registra cenas cotidianas da vida da cantora Maria Bethânia depois do sucesso na peça teatral *Opinião*, na qual ficou famosa a sua interpretação da música *Carcará*.

O documentário, de trinta e dois minutos de duração, começa com cenas da chegada de Bethânia na boate onde estava realizando um *show*. O filme mostra a cantora, então com vinte anos, saindo de um fusca com um violão na mão, cumprimentando amigos e fãs na porta de entrada da boate e uma parte da apresentação, quando ela canta *Deixa e Apelo* de Baden Powell e Vinícius de Moraes, *Coração Vulgar* de Paulinho da Viola, *Olha pro Céu* de Luiz Gonzaga e José Fernandes, dentre outras. Nas cenas dentro do camarim, depois do *show*, Bethânia comenta com amigos que quer cantar outros tipos de música e ser conhecida por outras interpretações, além de *Carcará*.

Depois, o filme mostra a cantora em sua casa, com seu irmão Caetano Veloso e seus amigos Anecy Rocha, Rosinha de Valença, Silvinha Teles, Suzana de Moraes e Jards Macalé, entre outros, onde discutem a proposta de uma turnê internacional. O filme termina com Bethânia, Jards Macalé e uma amiga, saindo de um fusca e andando pelas ruas do Rio de Janeiro.

A utilização de uma câmera Eclair silenciosa e leve de 16mm e um gravador Nagra III, com o sistema Neopilot de sincronização, no qual um cabo de sincronismo era ligado à

câmera, proporcionou uma liberdade de movimentação e sincronia absoluta raras para os filmes desta época.

A dupla que assinou a direção do filme também compõe a reduzida equipe técnica: Eduardo Escorel fotografou e operou a câmera e Júlio Bressane gravou o som.

Além da utilização de uma equipe reduzida, outros fatores atestam a influência do estilo observacional do Cinema Direto americano: não existem entrevistas, a estratégia é não interferir nos acontecimentos e o tema escolhido é o cotidiano de um personagem extraordinário. Embora realizado antes, *Bethânia bem de perto* apresenta semelhanças com *Don't Look Back* (1967), documentário observacional dirigido por D.A. Pennebaker sobre a turnê inglesa que Bob Dylan fez em 1965.

Este filme é uma exceção dentro dos filmes do Cinema Novo por retratar o cotidiano de uma artista da música popular brasileira.

3.6.1 O uso do som e da palavra em *Bethânia Bem de Perto*

Não existe o uso da *voz over* do comentário neste filme, tão pouco há entrevistas ou depoimentos. Podemos afirmar que este foi o primeiro documentário brasileiro que usou os parâmetros do Cinema Direto no Brasil. Se não fosse por um pequeno comentário de Bethânia, sobre como a câmera era silenciosa, revelando o aparato fílmico e sua relação com ele, o autor/diretor permaneceria completamente oculto neste filme.

É através do registro sincrônico da interação com as pessoas ao seu redor que Bethânia nos revela suas opiniões, sua maneira de falar e as gírias da época. Este registro também nos proporciona conhecer outras facetas da intérprete, que não a de cantora de protesto, na parte do filme que mostra o *show*.

3.7 A Opinião Pública

Realizado em 1966, o filme faz um retrato crítico da classe média carioca de Copacabana, a classe que apoiou o Golpe Militar de 1964. É um longa-metragem e um dos poucos documentários deste período exibido no circuito comercial. Foi um filme bem recebido, sendo sucesso de público e de crítica.

Jabor e sua equipe passaram dois meses praticamente morando no edifício de apartamentos em Copacabana que o filme retrata e, por meio de uma intimidade conquistada neste convívio, conseguiram gravar conversas e cenas do cotidiano, em um registro de comportamento urbano únicos no nosso cinema documentário dessa época, que estava mais preocupado com as questões do campo que da cidade. Curiosamente, o edifício onde foi filmada parte do filme é vizinho do prédio onde trinta e cinco anos depois Eduardo Coutinho realizou “Edifício Master”.

O filme oscila entre um tom de denúncia de uma classe mesquinha que tem medo de perder o pouco que acumulou em uma revolução popular (e por isso apóia o Golpe de 1964) e um tom humanista, quando dá voz ao ser humano que existe, por exemplo, no melancólico funcionário de escritório sem perspectiva de futuro.

O filme também analisa outros fenômenos da cultura de massas, como a televisão com seus programas de auditórios, as novelas e o culto aos ídolos de música popular, que nos seus depoimentos se colocam como aqueles que “venceram na vida”, que deixaram de ser indivíduos comuns e conquistaram fama e dinheiro, conseguindo realizar o sonho da classe média - se destacar no meio de uma multidão de anônimos e conquistar a ascensão social.

Mostra também a relação da classe média com a religião, nos cultos de umbanda, espiritismo e da Igreja católica, demonstrando que as pessoas desta classe não têm consciência política e tentam resolver os seus problemas de maneira individualista e às vezes apelando para soluções milagrosas.

Quando o filme toca na questão da fome e da miséria que ocorrem no nosso país e com as quais a classe média parece não se preocupar, usa trechos do filme *Maioria Absoluta*.

Por meio de depoimentos, entrevistas e conversas, Jabor consegue traçar um pequeno panorama da situação da mulher de classe média urbana desta época, os sonhos e as preocupações românticas das adolescentes, a situação das jovens frente à possibilidade de casar e suas perspectivas no que se refere à posição que ocuparão em relação ao marido, ao trabalho e à criação dos filhos, os papos moralistas e as decepções das mais velhas.

Segundo Arnaldo Jabor, em entrevista concedida para esta dissertação, para realizar este filme foram feitos uma pesquisa e um estudo sobre a classe média. Só depois disso foi escrito um roteiro

A Opinião Pública é um filme do Cinema Novo, do autor que se coloca como narrador do filme por meio da estruturação da narrativa, através da montagem e da utilização do comentário em voz *over*, para defender suas teses, como Jabor declara em uma entrevista concedida a mim (Anexo D):

Havia na época do Cinema Verdade, começou a surgir uns dogmas que era o seguinte: no cinema verdade você não pode saber o que você quer, você vai filmando pra depois descobrir, você não podia interferir na realidade, esse mito, que não é verdade, quando você põe uma câmera num canto, você já está interferindo, mas havia um mito francês de que não podia narrar, nem escolher seqüência, nem montar muito, nem tomar um partido, o cacete a quatro. Eu nunca entrei nessa porque acho uma chateação. O Circo, que é um filme de som direto, eu tinha *part pris* sim, queria mostrar a decadência do circo, e na Opinião Pública idem, eu fiz um filme com roteiro, este tipo de pensamento, este tipo de desejo que culminaria em num sei o quê, num me lembro mais, mas tinha toda uma transação de armar uma estrutura sim, não era ficar um filme sem estrutura. Eu acho que talvez esta seja a diferença do som direto brasileiro, do cinema verdade pro cinema francês.

Apesar de Jabor já ter declarado em várias ocasiões que Sucksdorff não influenciou de maneira nenhuma o seu trabalho, é interessante notar que em *O Circo* e em *A Opinião Pública* não é o Nordeste da reforma agrária que é retratado, mas um universo mais próximo da vivência do autor, como era a proposta do tipo de cinema que Sucksdorff fazia e que ensinava no curso, esta também é a opinião de Antônio Carlos Fontoura:

(...) Foi muito importante para o nosso cinema o que Sucksdorff fez. Pelo fato de ter tido este contato mais físico com o cinema, a maior parte dos meus filmes foram filmes que aconteceram junto ao público. O meu filme *Copacabana me Engana* rompia com o Cinema Novo. Os do Cinema Novo eram filmes mais elaborados no plano conceitual, que, entretanto pouco se lixavam para o espectador. Meu filme ficou quatro semanas no Arte Copacabana. E isso, eu agora rememorando, vejo como influência dos ensinamentos do Sucksdorff. Neste filme eu não falei nada de longe de mim. Fiz um filme de coisas que via da minha janela – a mulher que eu paquerava, a gang da rua, meu pai, minha mãe. Sucksdorff foi quem me ajudou a ter esta experiência de cinema tão próxima, ao invés de eu falar de discursos de intelectuais de esquerda. Não foi só a mim que Sucksdorff influenciou. Aquele filme do Jabor, o *Opinião Pública* é Sucksdorff puro (...) (BORGES, p. 123-4).

3.7.1 O uso do som e da palavra em *A Opinião Pública*

Uma das discussões que eram travadas nesta época sobre estratégias para que o filme brasileiro tivesse uma maior aceitação de público referia-se à incapacidade dos diálogos nos nossos filmes de reproduzirem a forma como as pessoas falavam na vida cotidiana, pois, em geral, esses diálogos pertenciam a um universo da língua escrita e não da falada.

Em *A Opinião Pública*, o som direto consegue registrar a maneira de falar da vida cotidiana e o vocabulário usado pelas pessoas retratadas no filme: os jovens adolescentes e as suas gírias, os dois universitários, os funcionários de escritórios, as jovens adolescentes, as senhoras de meia-idade, como Bernardet observou:

No Brasil, o cinema direto trouxe à tona um universo verbal até então desconhecido na tela. À fala controlada dos locutores, aos diálogos escritos dos personagens de ficção, vinha se contrapor um português múltiplo falado fora do domínio da norma culta. Basta assistir a *Viramundo* ou a *Opinião Pública* para perceber a riqueza, a diversidade de sotaques, de prosódias, de sintaxes, de vocabulários que, conforme a origem das pessoas, a idade, a situação em que se encontravam, esse cinema descobria. (BERNARDET, 2003, p. 282).

Em *A Opinião Pública*, o uso do som direto no registro de conversas espontâneas, bem ao estilo do Cinema Direto, contrasta com o uso nos depoimentos e entrevistas, já no estilo do Cinema Verdade, ocultando o autor/diretor em um momento e o explicitando em outro. A maioria dos documentários feitos por este grupo apresenta esta característica: não seguem uma proposta à risca, utilizam um pouco de cada, de acordo com a necessidade expressiva.

É interessante notar que a *voz over* do comentário tenta estabelecer uma relação de poder através de análises psicológicas sobre a classe média, mas os personagens, por meio de seus depoimentos, são muito mais interessantes que o comentário reducionista desta voz. Como seus comentários não são exatos, como dados estatísticos ou históricos, como em *Maioria Absoluta*, essa voz perde, um pouco, os seus poderes e se caracteriza mais como a voz do próprio autor que tenta transformar aquele grupo de indivíduos, tragicamente patéticos, em uma classe, para que possa analisá-los de um ponto de vista científico.

O uso do comentário em voz *over* em alguns momentos também provoca o efeito de distanciamento e da explicitação do aparato fílmico, em uma utilização ousada, quando no

começo do filme, sobre a imagem de uma ponta preta, isto é, o espectador fica no escuro, só se ouve uma voz que diz:

“O filme a que vão assistir foi rodado na cidade do Rio de Janeiro, tudo o que verão na tela é absolutamente verdadeiro. A câmera captou os fatos no momento em que aconteciam. Não há atores neste filme. Veremos aqui as pessoas reais em suas vidas reais. Nossos amigos, vizinhos, contemporâneos. Nós, os habitantes comuns de uma cidade da América Latina. Nós, os homens da classe média. A classe que os altos poderes do país costumam chamar de a opinião pública”. (JABOR, *Opinião Pública*, 1966).

A grande diferença entre *Opinião Pública* e os filmes antecessores está nos momentos em que o cineasta, mesmo convicto de suas propostas, se rende a alguns personagens com os quais consegue estabelecer um canal de comunicação. Quando isso acontece, não tem pressa em lhes conhecer, dando-lhes a chance de alguma profundidade, escapando do estereotipo. São estes os grandes momentos do filme, quando Jabor estabelece uma cumplicidade com seus personagens e faz a utilização da “voz ao outro” de maneira dialógica.

4 A PONTE CLANDESTINA DE VLADIMIR HERZOG

No primeiro semestre de 1962, antes de ir fazer o curso de cinema de Sucksdorff, Vladimir Herzog foi para o Festival de Mar Del Plata, na Argentina, onde assistiu *Tire Die* (1958) e *Los Inundados* (1961) dirigidos por Fernando Birri e produzidos pelo *Instituto de Cinematografia da Universidad Del Litoral* da cidade de Santa Fé. Neste período escrevia artigos para o Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo.

Herzog havia ficado muito impressionado com os filmes de Birri, com a sua proposta de “cinema social” e com a escola de cinema documentário que ele fundara.

Em 1956, Birri voltou à Argentina e foi convidado pelo Instituto Social da Universidade do Litoral, em Santa Fé, para um curso de cinema dentro da universidade. Surgiu então o Instituto de Cinematografia da Universidade do Litoral de Santa Fé.

Birri havia nascido em 1925 em Santa Fé, na Argentina e, atraído pelo neo-realismo italiano foi estudar cinema no *Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma* em 1950. Foi nesse período que conheceu o brasileiro Rudá de Andrade e se tornaram amigos.

A proposta de Birri era criar um centro de produção independente que buscasse uma expressão cinematográfica de uma realidade nacional, baseado nos conceitos de Grierson e Zavattini: “Zavattini, ao postular um cinema que, antes de estético, seja ético, e Grierson, na medida em que consagra o documentário como um elemento para a educação democrática da coletividade (BIRRI, 1963, p. 9)”. Para Birri, “o cinema era e é para nós uma reelaboração criativa da realidade em função da transformação dessa realidade” (BIRRI, 1963, p. 10).

Para alcançar seus objetivos, a escola era gratuita, aceitava qualquer aluno que soubesse ler e escrever, sem seleção prévia e funcionava no horário das 19 às 23 horas. As deficiências dos alunos eram supridas com cursos preparatórios. Ao invés de começar com aulas teóricas, começou-se pela preparação de um documentário, que começou em 1956 e levou três anos para ser concluído: *Tire Dié*, com duração de trinta e três minutos. Seus autores: operários, advogados, fotógrafos, uma dona de casa, um guarda policial, um industrial e um camponês (HERZOG, 1963).

Tire Dié mostra crianças que vivem em favelas da periferia de Santa Fé e que pedem esmolas em uma ponte onde o trem tem que passar mais devagar. Elas sobem na ponte e gritam: - “Tire dié”, que quer dizer - “Me jogue uma moeda”.

Para a gravação do som foi usado um gravador magnético não-profissional que era alimentado por uma bateria de carro. Existem pequenos trechos de sons sincrônicos, mas a maioria do som é usada assincrônicamente. Podemos perceber um interesse pelo uso do som gravado no local, mas, talvez pela precariedade de condições, o resultado obtido com o registro sonoro é de qualidade ruim.

O curso durava quatro anos. Era baseado na prática, que depois ia sendo subsidiada pela teoria. A proposta de Birri era estabelecer primeiramente um contato com a realidade, por meio de uma pesquisa de campo realizando foto-documentários e entrevistas, e somente depois de conhecer profundamente o assunto é que partiam para a filmagem.

Em um artigo escrito em 1962, citado por Avellar, Birri responde a sua própria pergunta: “que cinema os povos subdesenvolvidos da América Latina necessitam?”:

Um cine que los desarrolle. Um cine que lês dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que y ala tienen; que los ferverice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen mala conciencia, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latino-ameriacanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués em el orden nacional y antimperialista em el orden internacional; que sea propueblo; que ayude a emerger Del subdesarrollo al desarrollo, Del substômago al estômago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida (AVELLAR, 1995, p. 47).

O curso não oferecia matérias relacionadas ao som de cinema. Ele preparava os alunos para “uma das três grandes especialidades do cinema documentário: a fotografia, a realização e a produção” (BIRRI, 1963, p.11).

Em fins de março de 1963, Birri passou pelo Rio de Janeiro quando assistiu a estréia de *Deus e o Diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha e visitou o curso de Sucksdorff.

Rudá de Andrade, amigo de Birri, começou a trabalhar na Cinemateca Brasileira em São Paulo depois que voltou da Itália. Rudá convidou Birri para fazer uma mostra dos filmes produzidos no Instituto de Cinematografia da Universidade do Litoral de Santa Fé, onde era diretor.

Foi quando Thomaz Farkas, que havia estudado engenharia na Escola Politécnica da USP e que estava interessado em fazer cinema, se aproximou de Birri por meio de um amigo comum, seu professor na faculdade, João Batista Vilanova Artigas.

Foram então apresentados, em abril de 1963, os filmes *Tire Dié* e *Los Inundados*. Birri também proferiu palestras sobre o funcionamento da escola e sua visão de documentário para a América Latina, e o modo como foram produzidos os filmes.

Quando Herzog volta do curso com o material de *Marimbás*, para montar em São Paulo, seu amigo de faculdade e dos cineclubes desde 1958, Maurice Capovilla, participa da montagem.

Segundo Lucila Ribeiro Bernardet, *Marimbás* sofreu forte influência das idéias de Birri sobre como deveria ser o cinema documentário feito na América Latina, calcado na tomada de consciência dos nossos problemas sociais.

Antes de voltar para a Argentina, Fernando Birri convida, a quem se interessasse, para um estágio na escola de Santa Fé. Capovilla e Herzog se candidataram e pediram ajuda a Paulo Emilio Salles Gomes, que conseguiu uma bolsa de estudos através do Itamaraty. O estágio teve duração de dois meses e meio. Lá, os amigos tomaram contato com uma maneira de ensinar ligada à prática que os impressionou profundamente.

4.1 Os quatro documentários produzidos por Thomaz Farkas em São Paulo entre 1964 e 1965

À época do Golpe de Estado de 1964, Herzog acolhe Capovilla no seu apartamento do Guarujá. Quando chegam Sérgio Muniz e Geraldo Sarno (fugido da Bahia), todos se refugiaram no apartamento de Thomaz Farkas, também no Guarujá. Junta-se a eles o assistente de Birri, que estava no Brasil nessa época, Manuel Horacio Gimenez.

Nesse tempo em que ficaram escondidos eles chegaram à conclusão de que não podiam ficar paralisados, e começaram a escrever projetos de filmes que gostariam de realizar. Thomaz trouxe a idéia de produzir filmes de trinta minutos de duração para a televisão.

São escritos três projetos de documentários: o de Capovilla, sobre futebol, o de Geraldo Sarno, sobre os imigrantes nordestinos e o de Gimenez, sobre uma escola de samba.

Três meses depois do Golpe, os projetos estavam prontos para serem produzidos. Foram filmados entre agosto de 1964 e março de 1965. Também fizeram parte das equipes Edgardo Pallero (outro argentino que havia trabalhado na escola de documentários junto com Birri), Vladimir Herzog, Clarisse Herzog, Francisco Ramalho Jr. e João Batista de Andrade.

O quarto filme desta fase, *Memória do Cangaço*, foi dirigido por Paulo Gil Soares, que havia sido assistente de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Diferentemente do grupo carioca ligado ao movimento do Cinema Novo, este pequeno grupo que se formou ao redor de Thomaz Farkas tinha interesse pelo documentário em particular e sofreu uma forte influência das idéias de Fernando Birri sobre o documentário social. Primeiramente porque Capovilla e Herzog tinham feito um estágio na escola de Santa Fé e também porque duas pessoas ligadas a Birri, Manuel Horacio Gimenez e Edgardo Pallero, fizeram parte das equipes dos quatro filmes.

Nos quatro filmes foi usado o gravador Nagra III para gravação de som direto que Thomaz Farkas comprou quando resolveu produzir os filmes. Aquele mesmo gravador que ele guarda até hoje. Este grupo aprendeu a técnica de pós-sincronização que os cariocas haviam aprendido com François Reichenbach, através de Affonso Beato, o fotógrafo de *Memórias do Cangaço* e de Walter Goulart, já que o som dos filmes foi finalizado nos estúdios da Rivaton, no Rio.

Por usarem câmeras ruidosas, da mesma maneira que os filmes produzidos no Rio de Janeiro, os planos com som direto são estáticos e filmados com teleobjetivas, para que a câmera ficasse longe dos entrevistados e o ruído da câmera não interferisse na gravação do som.

Os quatro filmes, de aproximadamente trinta minutos cada um, foram agrupados no formato de um longa-metragem, em 1968, que se intitulou *Brasil Verdade*, são eles: *Memória do Cangaço*, *Subterrâneos do Futebol*, *Viramundo* e *Nossa Escola de Samba*.

4.2 *Memória do Cangaço*

Memória do Cangaço, a princípio, se propõe a pesquisar as razões do cangaço que, segundo as informações fornecidas pelo comentário em *voz over*, utilizavam as táticas da guerrilha contra os poderosos e a polícia para vingar crimes passados e conseguir munição>

O filme começa com uma entrevista do médico legista Estácio de Lima, um apaixonado pelo tema, que expõe razões “científicas”, como a magreza do sertanejo e o funcionamento das glândulas do corpo humano.

Segue com uma entrevista com um sertanejo montado em seu cavalo, onde vemos o entrevistador e o técnico de som em quadro. Através das perguntas formuladas ao sertanejo ficamos sabendo que ele é analfabeto e que sua mulher morreu por falta de cuidados médicos. Em seguida a câmera acompanha o sertanejo que sai a cavalo. Sobre estas imagens começa um comentário em *voz over*, onde esta voz nos diz que, ao contrário das opiniões dadas pelo médico legista, as razões do surgimento do cangaço seriam a miséria, a ausência de justiça e o abandono.

Em um segundo momento, o filme parte para colher depoimentos. Para o Cel. Zé Rufino, que combateu os cangaceiros, são feitas perguntas sobre como se deram os combates e como os cangaceiros foram derrotados. Para os cangaceiros e as mulheres de cangaceiros sobreviventes, como Saracura, Ângelo Roque, D. Otília (mulher de Mariano) e a mulher de Corisco (que os ameaça de morte, pois não queria ser entrevistada) são perguntadas as razões pelas quais estas pessoas entraram para o cangaço.

Quando o Cel. Zé Rufino, que declara que matou mais de vinte cangaceiros, fala de Lampião, as imagens mostram um filme de 1936, feito por Benjamim Abrahão, com cenas de Lampião e seu grupo na caatinga e nos acampamentos.

O autor/diretor do filme demonstra um grande conhecimento do assunto, pelo modo como conduz as entrevistas e pelas correções que faz, em *voz over*, de informações de datas dadas pelo Cel. Zé Rufino em seu depoimento.

Este foi o único filme, dos quatro produzidos por Thomaz Farkas, que foi filmado em 35mm; todos os outros foram filmados em 16mm. Nos créditos do filme aparecem como produtores, além de Thomaz Farkas, a Divisão Cultural do Itamaraty e o Departamento de Cinema do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

4.2.1 O uso do som e da palavra em *Memória do Cangaço*

Duas vozes dividem a tarefa de representar o autor em *Memória do Cangaço*: a *voz over* do comentário e a do homem que faz as entrevistas no filme.

Em um primeiro momento esta *voz over* do comentário cumpre o papel que nós já conhecemos: conduzir a narrativa, interpretando as imagens segundo o ponto de vista do diretor. No segundo momento, vai perdendo o seu distanciamento e o seu poder de tudo saber. Quando começa o depoimento do Cel. Zé Rufino, até o fim dos depoimentos dos cangaceiros Saracura e Ângelo Roque, ela desaparece, e só volta sobre as imagens do filme antigo de Lampião, quando aparece Maria Bonita. Neste momento o comentário em *voz over* declama os poemas que Lampião fez para Maria Bonita. Depois lê os poemas de Lampião sobre luta e morte, mostrando o lugar onde ele morreu.

Depois a *voz over* do comentário recupera um pouco do seu poder, quando corrige dados e fatos fornecidos na continuação do depoimento do Cel. Rufino.

Os depoimentos dos cangaceiros e das mulheres dos cangaceiros sobreviventes, do Cel. Zé Rufino, e o filme de Benjamim Abrahão, dão a este documentário o caráter de um documento histórico que resgata uma memória oral e visual do vivido, por isso o título do filme.

Nas últimas cenas do Cel. Rufino no filme, seus depoimentos deixam de ser sincrônicos e se transformam em uma *voz over* sobre imagens estáticas de fotografias. Este momento do seu depoimento contém informações importantes sobre a morte de Corisco, atestando a predominância da expressão verbal para a estruturação audiovisual destes primeiros filmes realizados com som direto.

Em alguns momentos vemos o entrevistador em quadro e até o técnico de som. Em outros ouvimos as perguntas em *off*.

O filme começa com letreiros que usam gravuras populares da literatura de cordel, ao som das violas dos repentistas João Santana Sobrinho e José Canário, gravadas *in loco*. A música dos cantadores de viola fala do Cel. Zé Rufino e o introduzem no filme. A mesma música vai ser usada no final, quando Zé Rufino vai embora.

Como em *Aruanda* (1960), a utilização de uma música do local, que tem uma relação com o tema e inclusive com as gravuras dos letreiros, ajuda na aproximação do espectador com o universo apresentado no filme.

4.3 *Subterrâneos do Futebol*

Subterrâneos do Futebol mostra o lado menos glamuroso da vida dos jogadores de futebol. O filme também tenta entender porque tantas pessoas vão aos jogos de futebol. Para esquecer a miséria? Como uma válvula de escape? As respostas dos freqüentadores dos estádios parecem não esclarecer a questão.

O filme contrasta a figura de um jogador de sucesso como Pelé, com outros que obtiveram menos sucesso, e aponta os problemas da profissão: tempo curto de carreira, contusões, muito tempo longe de casa e despreparo psicológico. Mostra ainda que o sonho dos que enxergam a profissão como um caminho para a ascensão social pode não ser realizado, pois os grandes times e os campeonatos fazem parte de um esquema de exploração dos jogadores e torcedores para ganhar dinheiro. A fama e sucesso de Pelé não passam, na verdade, de uma exceção nesta realidade.

4.3.1 O uso do som e da palavra em *Subterrâneos do Futebol*

A *voz over* do comentário usada neste filme é calma e analítica. O texto é de Celso Brandão e a voz é do ator Anthero de Oliveira. Esta calma nos faz sentir que ela tem razão em todas as suas afirmações. Por ser uma voz próxima, sem reverberação, sem corpo visível, ela estabelece uma relação de poder com as vozes dos entrevistados, pessoas comuns.

Esta *voz over* do comentário tenta fazer um jogo de aproximação ora com os entrevistados, quando lhes dirige a pergunta “Por que você vem ao futebol?”, ora com o espectador, se dirigindo a nós, quando pergunta: “Alguém entre vocês gostaria de ser um jogador de futebol como Pelé?”, ou ainda com os personagens do próprio documentário, quando se dirige a um jogador de várzea: “Menino, ei menino, boa sorte! Até o nosso próximo encontro nos grandes estádios!”.

O filme não se estrutura como um discurso retórico, pois não se divide em introdução, provas e epílogo, mas usa o recurso retórico de ganhar a confiança e simpatia do espectador para que concordemos com ele nas suas afirmações.

O uso que o filme faz da “voz do outro” é claramente monológico, das entrevistas dos frequentadores dos estádios aos depoimentos dos médicos e treinadores, tudo se encaminha para demonstrar as teses que o filme defende.

4.4 *Viramundo*

Viramundo começa a música de Caetano Veloso e Capinam composta para o filme, que fala sobre a migração nordestina para São Paulo.

O comentário em *voz over* fornece dados científicos sobre a migração nordestina para São Paulo e sobre a mão-de-obra especializada e não-especializada que trabalha no seu setor industrial. O recurso do som direto com equipamento portátil é utilizado em várias entrevistas durante o filme. São entrevistados migrantes na hora que chegam do “trem do norte”, os que trabalham na construção civil e os que trabalham na indústria.

Depois, o filme segue em um longo trecho em que mostra várias manifestações religiosas registradas com som sincrônico. Da maneira como são mostradas as manifestações religiosas, percebe-se que elas servem como um paliativo para os problemas, como o desemprego ou as más condições de vida.

Para finalizar, o filme volta à estação do começo, mas agora alguns migrantes estão voltando para o Nordeste, porque não conseguiram emprego. O trem parte e a música de Caetano e Capinam volta a tocar.

O filme defende uma tese que, de maneira sutil, é resumida em uma entrevista de um migrante que diz que se ele tivesse um pedaço de terra que fosse dele não precisaria vir para São Paulo. O filme mostra a vida dos nordestinos em São Paulo, pessoas que são usadas como mão-de-obra barata para a construção civil e para a indústria.

4.4.1 O uso do som e da palavra em *Viramundo*

Diferentemente dos outros dois filmes analisados acima, o uso que o autor/diretor faz do comentário em *voz over* gera uma distância entre ele e o espectador.

A *voz over* do comentário neste filme é a mais fria dos quatro filmes. A única relação possível entre o espectador e esta voz é uma relação de poder, através do saber. É esta voz

que tudo sabe e dirige a nossa interpretação do filme. A *voz off* do entrevistador é ouvida de vez em quando, durante as entrevistas, e é a única manifestação de simpatia com os entrevistados.

A utilização da “voz do outro” é monológica. Não interessa o que pensam os entrevistados, interessa é que o que eles dizem confirmam a tese do filme.

A única música usada no filme não pertence ao universo retratado, é a de Caetano Veloso e Capinam. Uma interpretação poética dos problemas levantados no filme, mas que não pertence ao universo retratado nos distancia ainda mais dele.

4.5 Nossa Escola de Samba

Nossa Escola de Samba segue mais à risca as propostas de Birri para o documentário na América Latina. Segundo João Batista de Andrade, citado por Caetano:

A proposta de Birri requeria depoimentos diretos e um mergulho poético na vida desses personagens, trazendo deles toda a beleza interior de suas vidas em contraste com a paisagem miserável de sua realidade social. Era uma proposta política para o cinema, e uma proposta latino-americana. Como não se envolver com ela? (CAETANO, p. 55, 2004)

O filme começa com o desfile da escola de samba e com uma *voz over* que explica o enredo do samba daquele ano, que ouvimos em um registro precário. Esta mesma voz explica que a escola de samba é composta de operários, pedreiros e empregadas domésticas, até que aparece a imagem de um senhor e a voz anuncia: “Esse aí sou eu, o China, um dos fundadores da escola”. O autor/diretor usa a o personagem China como narrador e cria uma estrutura narrativa quase ficcional, pois tem começo, meio e fim.

A *voz over* de China narra o cotidiano deste personagem, que é um habitante do morro Pau da Bandeira e membro ativo da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel. Ele nos mostra a favela onde mora, sua família e um pouco do funcionamento da escola de samba, do envolvimento da comunidade com a escola e com a música. Mostra o desfile da escola no carnaval e a alegria de ganhar o segundo lugar e ir para o primeiro grupo de escolas no ano seguinte.

O filme revela que apesar da miséria em que vivem no morro as pessoas encontraram uma maneira de se expressar artisticamente e viver em paz. Pondo em prática as idéias de Birri do “mergulho poético na vida desses personagens, trazendo deles toda a beleza interior de suas vidas em contraste com a paisagem miserável de sua realidade social”, que citamos acima.

China, seus familiares e amigos e os moradores da favela encenam momentos da sua vida cotidiana, intercalados com registros dos ensaios na quadra da escola de samba e do desfile. *Nossa Escola de Samba*, assim como *Aruanda* e *Arraial do Cabo*, utilizaram as mesmas técnicas de Flaherty de filmagem de encenações das situações vividas pelas pessoas documentadas.

4.5.1 O uso do som e da palavra em *Nossa Escola de Samba*

Nossa Escola de Samba difere dos outros três filmes analisados acima por não usar o comentário em *voz over*, mas a *voz over* de um personagem, que é o narrador do filme. O filme é construído como uma ficção, tanto que a *voz over* de China na verdade não é dele, mas de um locutor que fala um texto baseado nas suas declarações

Não é usado o recurso da entrevista. Tampouco ambientes captados com som direto. Os poucos sons sincrônicos são produzidos na finalização, como a ambientação sonora da favela e pequenas falas gravadas de modo assincrônico e sincronizadas depois.

No final, ao som do fonograma pré-gravado *Opinião*, de Zé Kéti, aparecem imagens de habitantes da favela retomando suas atividades cotidianas, descendo o morro para trabalhar ou ir para a escola. A letra da música, transcrita abaixo, transmite a idéia humanista que permeia o filme, de que estas pessoas simples têm dignidade, e entre elas é possível encontrar amizade, respeito, amor, criatividade artística e sentimento de união.

“Podem me prender
Podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião
Daqui do morro, eu não saio, não

Se não tem água, eu furo um poço
Se não tem carne, eu compro um osso e ponho na sopa
e deixo andar, deixo andar

Falem de mim o que quiser falar
Aqui eu não pago aluguel
Se eu morrer amanhã seu doutor,
Estou pertinho do céu.

5. CONCLUSÃO

Antes de existir o equipamento leve de gravação de som direto era praticamente impossível registrar a voz das pessoas cuja situação estava sendo documentada, mesmo nos documentários brasileiros que estavam interessados em registrar e discutir a nossa realidade. O uso do som se restringia ao da *voz over* do comentário, música e alguns ruídos de arquivo, como em *Aruanda e Arraial do Cabo*.

Com a chegada do Nagra III no Brasil, em 1962, e a introdução do som direto no documentário brasileiro, surgiu a possibilidade de ouvirmos a “voz do outro”, e foi isso o que mais me atraiu a respeito deste tema.

Cheguei à conclusão de que isso dependia muito da maneira como esta voz era articulada com o comentário em *voz over* dentro do discurso que o cineasta escolhia para o seu filme.

Em um primeiro momento, a “voz do outro” é usada de maneira monológica, como demonstrei na análise que fiz de *Maioria Absoluta*, mas, gradativamente, vai ocorrendo o uso dialógico desta outra voz, retomando os conceitos de Bakhtin citados anteriormente.

A utilização dialógica da voz do outro permite mais possibilidades de compreensão do mundo, por ser uma maneira mais rica de mostrar outros pontos-de-vista.

Considero que *A Opinião Pública* alcançou este estatuto ainda na década de 1960, mesmo que este filme ainda utilize o comentário em *voz over* para tentar estruturar a sua narrativa em um modelo retórico. O filme se detém em alguns personagens e, em momentos de pura perplexidade, lhes dá a chance de falar. Para que isso aconteça, o cineasta precisa estar disposto a deixar que seu filme seja contaminado pelos pontos-de-vista de seus personagens, sem julgá-los a todo o momento ou utilizar os seus depoimentos para provar alguma tese.

Isso não é pouco para um filme realizado na década de 1960, em anos de tantas certezas e nos quais uma grande parte dos cineastas se achava porta-voz das grandes soluções para o país. A maioria dos documentários que foram feitos com som direto nesta época utilizava os depoimentos de maneira monológica, simplesmente para demonstrar as suas teses e soluções para os problemas brasileiros que se propunha a analisar.

A princípio, parece que *A Opinião Pública* vai fazer uma análise sociológica da classe social que apoiou o Golpe Militar de 1964, detectando nos grupos dos quais se aproxima (como os jovens e as meninas de Copacabana) o individualismo, o desejo de ascensão social, o falso moralismo e a falta de consciência política; mas então surgem depoimentos que constroem pela sinceridade e pela possibilidade aberta pelo cineasta de ouvir as confissões daqueles indivíduos, como o funcionário público que se confessa um fracassado, a mulher casada de vinte e cinco anos (que parece ter quarenta) sem a mínima perspectiva de vida, a solidão da mulher desquitada e sua filhinha, a universitária que teme pelo seu futuro e as dificuldades que encontrará para exercer, ao mesmo tempo, o papel de mulher de família e de profissional. É quando notamos que o autor se interessava em saber sobre o que aquelas pessoas pensavam a respeito delas mesmas e do mundo; quando esta perspectiva é aberta pelo filme o uso desses depoimentos passa a ser dialógico.

O filme se enriquece, pois consegue levar para a tela o universo feminino e masculino da classe média carioca daquele período. Não se pode dizer que ele é uma proposta acabada de polifonia de vozes, mas é um misto de cinema observacional, de análise de comportamento e também de uma polifonia de vozes femininas da classe média de Copacabana do ano de 1966.

Bernardet detecta o surgimento deste novo tipo de documentário nos filmes que analisou na década de 1970:

Entre os diversos filmes que citei⁸ (...), por mais diversos que sejam, afinidades são encontradas. Duas me parecem essenciais. A primeira é que a realidade tende a não ser mais achatada por uma compreensão unívoca. A realidade é múltipla. A multiplicidade de seus aspectos não são excludentes, nem um mais verdadeiro que o outro: os vários níveis articulam-se entre si e todos pertencem a vivências tão importantes e significativas umas quanto as outras. Outra afinidade não menos essencial: a quebra do poder do documentarista que não aborda seu objeto de estudo do alto de sua sabedoria, reduzindo o outro à categoria sociológica. O cineasta coloca-se como um sujeito, e não como o sujeito onisciente e onipotente; ele se recusa a constituir o outro como objeto e trabalha sobre a distância entre ele e o outro; institui o outro como outro sujeito (BERNARDET, 1979-1980, p. 24-5)

É importante destacar que, em um filme de 1966, já se prenunciava esse uso dialógico da voz do outro, que só mais tarde seria feito nos documentários analisados por

⁸ Bernardet comenta neste artigo documentários brasileiros realizados na década de 1970: *Congo, Rito e metamorfose das mães nagô, Iaô, Loucura e cultura, Di, Jardim Nova Bahia, Migrantes e Pedra da Riqueza*.

BERNARDET (1979-1980), e que chegaram ao seu grau máximo de exploração nos documentários que Eduardo Coutinho realizou nas décadas de 1990 e 2000.

No começo da década de 1970 o documentário incorpora totalmente o som direto e parte na direção da televisão. Entre 1969 e 1971, Thomaz Farkas produz dezenove curtas-metragens sobre a região nordeste brasileira sob o título genérico de *A condição brasileira*. Era um projeto que pretendia “mostrar o Brasil para os brasileiros”, procurando “mostrar técnicas primitivas de fabricação, práticas de usos e costumes mais tradicionais, em vias de desaparecimento ou de transformação”, nas palavras de Farkas. Foram seus colaboradores neste projeto Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz, Eduardo Escorel e Hermano Penna (como diretores), Sidney Paiva Lopes, Edgardo Pallero, Affonso Beato, João S. Trevisan (em diversas funções), entre outros. Eles integraram o que depois foi denominado de “Caravana Farkas”.

No total, foram dezenove os documentários produzidos. Cada um deles traz a abordagem de um tema único: a literatura oral, em *A Cantoria* e *Jornal do Sertão*; a religiosidade popular, em *Padre Cícero* e em *Frei Damião*; o artesanato, em *A Mão do Homem*, *Os Imaginários* e *Vitalino/Lampião*; a economia, em *Casa de Farinha* (mandioca), *Erva Bruxa* (tabaco), *O Engenho* (rapadura), *A Morte do Boi* (gado) e *Região: Cariri* (estrutura agrária); o sertanejo, em *A Peste*, *A Vaquejada*, *O Homem de Couro* e *O Rastejador*; e o cotidiano na fazenda, em *Jaramataia*. As exceções ficam por conta de *Visão de Juazeiro* e *Viva Cariri!* que apresentam uma síntese de toda a temática do projeto, relacionando economia, cultura e religiosidade popular. Estes filmes ainda utilizavam o recurso do comentário em *voz over*, mas também muitas entrevistas e sons gravados *in loco*.

Em 1972, Fernando Pacheco Jordão e Vladimir Herzog criaram o telejornal *A Hora da Notícia* para a TV Cultura de São Paulo e convidaram João Batista de Andrade para ser um “repórter especial”.

Herzog e Batista já se conheciam desde a década de 1960, como ele mesmo nos relata:

(...) Havia conhecido o Vlado [Vladimir Herzog] ainda nos anos sessenta, antes de sua ida para Londres. (...) Vlado conhecia também meu primeiro filme ‘solo’, feito depois do desmantelamento de meu primeiro grupo de cinema, o Grupo Kuatro, criado em 63 na Poli (Escola Politécnica da Universidade de São Paulo), tendo como cabeça o cineasta Francisco Ramalho Jr. Grupo que teve intensa atuação no Cinema Novo Tardio de São Paulo, constituindo-se no primeiro grupamento de jovens a se juntar a cineastas isolados e prestigiados como Person, Roberto Santos e, em início

de carreira, Maurice Capovilla. O Grupo Kuarto editava uma revista, de que participaram nomes que já eram ou se tornaram importantes mais tarde, como Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier, João Silvério Trevisan, Maurice Capovilla, contando com textos meus e de Ramalho. Nossa atração pelo cinema documentário nos levou a um contato importante com o cineasta argentino Fernando Birri, criador da Escola de Cinema de Santa Fé, Argentina e do chamado “Cine Encuesta Social” que muito nos influenciou, influência que ajudou a estreitar nossas relações principalmente com Capovilla e Vlado. Com o Capovilla nós trabalhamos depois, em 1965, em *Subterrâneos do Futebol* (ANDRADE, 1998, p.25-26).

Foi por conhecer o filme *Liberdade de Imprensa* (1966), o filme “solo” de João Batista de Andrade, que Herzog o convidou para trabalhar no telejornal.

Neste filme ele propunha uma “dramaturgia de intervenção” para a linguagem do documentário. É assim que Batista mesmo define sua proposta:

Na linha de um cinema mais participante e instigante, eu acabei entrando diretamente no filme, como um autor que não se satisfaz com o que encontra para filmar, mas provoca a realidade para filmar o resultado desta intervenção. Assim, por exemplo, levei livros para pessoas (de rua) lerem sobre a questão da liberdade e da imprensa, filmei estas pessoas lendo e depois filmei os seus depoimentos, isto é, idéias nascidas dentro do processo do filme (ANDRADE, 1998, p.28).

Migrantes é sobre uma família de migrantes que mora debaixo de um viaduto. Em um dado momento do filme, um transeunte de terno e gravata se aproxima e Batista dirige seu microfone para ele. É quando se estabelece um diálogo entre o migrante e um paulistano de terno e gravata; este diálogo gravado em som direto é o núcleo revelador desta obra.

As reportagens de *A Hora da Notícia* eram filmadas diariamente, em material reversível 16mm, com uma câmera que também gravava som em uma banda magnética. Algumas destas reportagens foram remontadas para cinema e se transformaram nos curtas-metragens *Migrantes*, *Ônibus* e *Pedreira*.

A televisão não dispunha de tecnologia portátil de vídeo naquela época e, para as reportagens externas, eram utilizados os equipamentos de cinema usados nos documentários.

Estas reportagens também tentaram criar um canal de comunicação popular, como uma série intitulada *Queixas e Reclamações*, onde Batista ligava a câmera e estendia o microfone sem nada a perguntar, e em pouco tempo algumas pessoas assumiam o microfone com depoimentos e denúncias. Todas estas experiências do cinema documentário no

telejornalismo da TV Cultura acabaram em 1974, quando Fernando Jordão, Vladimir Herzog e João Batista de Andrade foram demitidos por pressão do regime militar.

Em 1973 a Rede Globo de Televisão cria o programa Globo Repórter, que contava com três núcleos de produção: Núcleo de Reportagens Especiais, sediado no Rio de Janeiro e que foi dirigido por Paulo Gil Soares de 1973 até 1982, Divisão de Reportagens Especiais de São Paulo, criada em 1974, inicialmente dirigida por João Batista de Andrade, e a Blimp, produtora independente de documentários sediada em São Paulo.

Muitos dos colaboradores de Farkas participaram desta rica experiência televisiva como funcionários da Rede Globo ou realizando documentários de maneira independente pela Blimp.

No fim da década de 1970, o som direto já estava totalmente incorporado às práticas do documentário e os problemas técnicos de sincronização estavam praticamente resolvidos. Com a produção para a TV, a bitola 16mm é definitivamente incorporada pelos documentaristas.

Nos documentários produzidos para a televisão, o saldo é que o autor/diretor, em vez de usar o comentário em *voz over*, agora mostra seu corpo e participa da filmagem interagindo em um diálogo com os seus personagens, às vezes explicitando o aparato cinematográfico.

Na década de 1970 começaram algumas experiências de misturar ficção no registro documentário. Na Rede Globo, Batista dirigiu *Caso Norte* (1977) e *Wilsinho Galiléia* (1978), nos quais ele documenta a preparação dos atores que convidou para encenar um fato em que se envolveram os personagens do documentário.

Nesta mesma época outro filme percorreu um caminho inverso, em que o cinema de ficção se deixou invadir pelo documentário, *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974), de Orlando Senna e Jorge Bodanzky, no qual uma câmera 16mm silenciosa e um gravador de som registraram um pequeno grupo de atores que encenaram seus papéis interagindo com os habitantes da Amazônia.

O filme conta a história de uma cabocla (Iracema) que sai de seu vilarejo e se prostitui, e de um caminhoneiro (Tião Brasil Grande) que trafega pela Rodovia Transamazônica e se relaciona com ela. Este pequeno grupo interage com a população local e Tião Brasil Grande,

interpretado por Paulo César Pereio, chega a entrevistar pessoas da região sobre grilagem, comércio ilegal de madeira, etc.

Como as situações foram criadas na hora e os diálogos eram improvisados, a utilização do som direto foi um fator determinante para a realização deste filme.

Orlando Senna havia feito o curso de Arne Sucksdorff em 1962-63 e Jorge Bodanzky havia trabalhado com João Batista de Andrade já em 1969. A ligação de ambos com o cinema documentário e com som direto levou-os para esta ousada mistura de ficção e documentário.

O saldo da experiência que foi feita em *Iracema* pode ser contabilizado hoje em dia, nos filmes de ficção filmados como se fossem documentários observacionais, ao estilo do Cinema Direto americano, como *Cidade de Deus*, *Contra Todos* e *Antônia*.

Assistindo o DVD de *Iracema*, lançado recentemente, há uma entrevista de Fernando Meirelles, o diretor de *Cidade de Deus*. Neste depoimento, Meirelles afirma que *Iracema* foi uma grande influência para ele, que assistiu ao filme no Cineclube da ECA/USP, pois o filme havia sido proibido de ser exibido no circuito comercial pela ditadura militar.

Meirelles fala, neste depoimento, que adotou a proposta de *Iracema* para os seus próprios filmes. Segundo ele, esta proposta consistia em ter uma estrutura de roteiro fechada, mas ir para a filmagem pronta para incorporar as pessoas e as situações encontradas pelo caminho.

Todas as condições técnicas tinham sido conquistadas - câmera silenciosa e leve, som direto portátil, uma equipe pequena e um baixo custo de produção - para concretizar o velho sonho do cinema independente brasileiro da década de 1950: filmar em locações com som direto, usar atores não-profissionais que pudessem improvisar os diálogos, colocando gírias e registrando a língua como ela é falada pelas pessoas retratadas no filme.

Quando *Cidade de Deus* foi lançado, pudemos observar como Meirelles usou as lições aprendidas com *Iracema*. Ele documentou a encenação de atores não-profissionais da própria comunidade, incorporando gírias e suas informações sobre modos de agir.

O filme *Antônia* (2006), de Tata Amaral, também se vale deste mesmo método de filmagem de documentário observacional para mostrar o sonho de um grupo de garotas da periferia de São Paulo em fazer parte do mundo do *rap*.

Cidade de Deus e *Antônia* são filmes que utilizaram a forma de filmar documentários observacionais como *Bethânia bem de perto* já havia feito em 1966.

Entre os procedimentos adotados para incorporar práticas documentais em um filme ficcional, o único procedimento utilizado pelo som foi o registro da fala de improviso dos atores não-profissionais.

Os padrões técnicos do registro da voz não seguem os padrões do documentário, mas os dos filmes de ficção. No modelo de representação do cinema de ficção, o registro da voz segue padrões hollywoodianos, adotados na maioria das produções, como qualidade de captação perfeita da continuidade de ruído de fundo. Estes padrões garantem a invisibilidade dos processos de captação, edição e mixagem do som, contribuindo para a construção de uma verossimilhança do espaço e tempos da narrativa.

Neste tipo de filme, o trabalho do técnico de som é mais árduo: a câmera na mão se movimenta sem muitas marcações de enquadramento e em planos longos, o que dificulta o posicionamento do microfonista e do microfone aéreo; os atores improvisam o texto, não existem deixas de falas que permitam ao microfonista levar o microfone de um ator ao outro. E tudo tem de acontecer como se não houvesse uma equipe filmando, ao estilo de uma “mosca na parede”, como os americanos costumavam definir a maneira observacional de filmar – sem interferências.

Hoje em dia, os filmes de Eduardo Coutinho, que são feitos basicamente de entrevistas, são todos captados em vídeo. Isso possibilitou que ele radicalizasse suas experiências na área da entrevista. Este tipo de documentário que ele realiza, que é baseado no encontro do autor/diretor com os sujeitos-personagens do documentário, levou às últimas conseqüências a utilização da “voz do outro” de maneira dialógica, provocando uma polifonia de vozes orquestradas pelo autor.

Essa opinião é compartilhada por Consuelo Lins:

‘Desse novo modelo artístico do mundo’ definido por Bakhtin, o autor não é mais o centro do mundo, e a obra não expressa mais unicamente seu campo de visão e sua concepção de mundo. O autor não está nem acima nem abaixo de seus personagens, mas em uma intensa negociação narrativa, na qual os personagens também exercem suas próprias forças (LINS, 2004, p. 158).

Fazer uma ligação entre *A Opinião Pública* (1966), de Arnaldo Jabor, e *Edifício Máster* (2002), de Eduardo Coutinho, é praticamente irresistível, pois os dois foram filmados

em edifícios de classe média em Copacabana e fazem uma utilização da “voz do outro” de maneira dialógica. O que será que os trinta e seis anos que os separam representam para o que eles têm de comum e para o que os diferencia?

Durante o período que os separa, houve um grande desenvolvimento tecnológico nos equipamentos que registram imagens e sons. De equipamentos estáticos, pesados e caros, para mais leves e baratos. O vídeo possibilitou a realização de entrevistas mais longas, e o seu baixo custo proporcionou o uso de mais de uma câmera.

Os questionamentos estéticos a respeito do documentário passaram por profundas transformações. Uma delas foi a relação entre o autor e o entrevistado.

Em *Opinião Pública*, Jabor usa a voz *over* do comentário para expressar as suas opiniões e às vezes fica escondido por trás de uma postura observacional. Em *Edifício Máster* o autor não é mais representado pela poderosa “voz de Deus”, o seu poder diminuiu. O autor se revela para o espectador em um diretor de carne e osso, para quem os entrevistados olham e respondem.

Coutinho leva às últimas conseqüências o que Jabor vislumbrou na utilização dialógica da “voz do outro”.

O autor de *Edifício Máster* orchestra uma polifonia de vozes e não manipula os depoimentos em favor de suas idéias. As suas perguntas são feitas para que ele e o espectador conheçam o entrevistado, ou o que o entrevistado quer que conheçamos dele, e Coutinho interfere o menos possível, durante a montagem, nesses depoimentos.

Edifício Máster também levanta outras questões. Questões referentes à fabulação que o entrevistado às vezes constrói sobre a sua própria história, levando a discussão sobre os limites entre o documentário e o cinema de ficção.

Nesses quarenta anos que se passaram desde a chegada do som direto portátil no Brasil, a formação do profissional de som e a sua relação com o seu trabalho em um filme foi mudando.

Nos primeiros documentários com som direto feitos no começo da década de 1960, qualquer pessoa da equipe gravava as entrevistas, como podemos constatar pelo depoimento de Eduardo Escorel em entrevista realizada para este trabalho:

(...) como eu tinha aprendido a ligar o Nagra, virei técnico de som, e fui a fazer gravação de som ambiente para o *Garrincha, Alegria do Povo* nas

últimas filmagens, o filme já tava todo feito. E tinha sido feito pela inexistência de equipamento, já que era para ser um filme direto, mas na verdade o único depoimento que tem no filme foi feito num estúdio com um blimp pesado e não tem nada de Cinema Direto, só esses ruídos que eu fui fazer basicamente no Maracanã, ruído de vestiário, bola batendo, de torcida e que eu realmente não sabia fazer, fiz lá e fiz um monte de besteira mas alguma coisa acho que foi aproveitada.

Este depoimento de Jabor reforça esta constatação:

EA [Eduardo Ades]: E você, fazendo som direto, você queria trabalhar com isso mesmo ou era só para participar dos filmes?

Jabor: Era pra participar mesmo, imagina, porra nenhuma...era só ligar o gravador e segurar o microfone. Era muito precário...Hoje em dia não! Um filme como *Eu sei que vou te amar* é impecável, e aí o cara tem cinco microfones, mixer, não sei mais o quê...Hoje em dia nem sei mais como é que é...É uma complicação!(ADES; KAUFMAN, 2007, p.13)

A formação técnica das equipes brasileiras sempre careceu de cursos mais aprofundados no nosso país, até surgirem os cursos superiores de cinema no fim da década de 1960. As exceções foram o curso do Centro de Estudos Cinematográficos e o curso oferecido pelo Itamaraty, o Seminário de Cinema dado por Arne Sucksdorff, um curso mais prático, focado na realização cinematográfica.

Pela estrutura do curso, os alunos poderiam exercer várias funções. Foi por isso que Arnaldo Jabor acabou se transformando na pessoa que “sabia mexer com o Nagra” no início da sua carreira em cinema e foi chamado para fazer o som direto de dois dos documentários analisados acima.

O técnico de som de *Bethânia bem de perto* foi Júlio Bressane. Em *O Circo*, o técnico foi Carlos Arthur Liuzzi. Este foi o único filme do seu currículo em que exerceu esta função, depois trabalhou como assistente de câmera, figurinista, cenógrafo e diretor de arte.

Scorel também realizou gravações em *O Circo*, segundo entrevista concedida para esta pesquisa. Ele participou das gravações da apresentação do espetáculo, quando chegou a usar mais de um microfone.

O técnico de som de *A Opinião Pública* foi José Antônio Ventura, que aprendeu as técnicas de gravação com Luiz Carlos Saldanha. No currículo de José Antônio Ventura consta que trabalhou como continuísta, como assistente de produção, como assistente de

câmera e como operador de câmera. Da década de 1970 em diante trabalhou também como diretor de fotografia.

A impressão que se tem é que sair gravando som com o Nagra III e um microfone na mão para fazer entrevistas era uma tarefa relativamente fácil e qualquer pessoa que quisesse participar de uma equipe poderia aprender rapidamente o seu manuseio e se transformar no técnico de som daquele filme. Mas isso não queria dizer que esta pessoa tivesse um interesse especial por som e fosse se especializar nisso. Queria dizer simplesmente que ela estava fazendo cinema.

Naquela época, a noção de um trabalho mais especializado se perdeu para a área do som, ao contrário das áreas de fotografia e direção. Os trabalhos nas áreas de produção, o som e até mesmo a montagem, podiam ser executados por qualquer pessoa que tivesse algumas noções básicas destas áreas e dos equipamentos necessários para executá-los.

Havia também a necessidade, principalmente em documentários, de reduzir a equipe e para que isso acontecesse era necessário, às vezes, acumular funções, como nos explica Thomaz Farkas:

A equipe mínima se agrupa em torno do principal elemento, que é o diretor. Para melhor integração no trabalho, procurar elementos que possam e queiram superpor funções; assim, a junção de elementos **a + c** (direção e som) e **b + d** (imagem e assistência de produção), reduz a mínimo ideal de dois, os elementos responsáveis. Deste modo, a direção, que também responde pelo roteiro, pesquisa e montagem se ocupará de mais uma área, preferivelmente a de som ou de imagem, garantindo unidade maior ao trabalho. Neste caso, a assistência de produção será assumida pelo fotógrafo ou pelo responsável da gravação, respectivamente (FARKAS, 1972, p. 39).

Assim, com um equipamento de câmera 16mm (menor e mais leve que o de 35mm), e um gravador Nagra com no máximo três microfones (um direcional, um lapela e um de mão), a equipe técnica poderia ser constituída de duas pessoas.

É interessante analisarmos, por exemplo, os créditos dados ao som nos quatro documentários feitos em São Paulo, entre 1964 e 1965, produzidos por Farkas.

Em *Subterrâneos do Futebol* e *Memória do Cangaço* não existe nos créditos dos filmes ninguém responsável pelo som direto. Mas em *Memória do Cangaço* existe uma cena em que um sertanejo montado em um cavalo está sendo entrevistado, e que o entrevistador

(o próprio diretor, Paulo Gil Soares?) está em quadro, segurando um microfone, e outra pessoa está com o gravador pendurado no ombro e com fones no ouvido.

Em *Viramundo*, o som direto aparece nos créditos como sendo feito por quatro pessoas: Sergio Muniz, Edgardo Pallero, Maurice Capovilla e Vladimir Herzog.

Basta observar os créditos destes filmes para se constatar a falta de importância dada ao profissional de som nesses primeiros documentários realizados com som direto.

Com o tempo e com o aumento da complexidade da tecnologia empregada para a execução do trabalho só restaram técnicos de som que já estavam mais ligados à área, como Walter Goulart e Juarez Dagoberto, e outras pessoas que vinham dos estúdios de som ou haviam trabalhado como assistentes dos mais antigos.

Somente a partir da década de 1980, com a melhoria das salas de cinema e a demanda do mercado externo e interno por uma melhoria na qualidade técnica dos sons dos filmes brasileiros é que foi retomada a prática de especializações na área do som que existia na década de 1950 nos grandes estúdios como a Vera Cruz, com a volta do técnico de som para a captação, editor e mixador de som para a finalização.

Com o surgimento dos cursos superiores de cinema, no fim da década de 1960, e com o aperfeiçoamento dos currículos nos anos posteriores, podemos afirmar que hoje em dia a grande parte dos cursos superiores de cinema dá uma formação para técnico de som, editor de som e mixador. O som passa a ser uma disciplina em que não se ensina só a técnica, mas também o seu uso narrativo. Por exemplo, no curso de Audiovisual da ECA / USP, as disciplinas de som são oferecidas em quatro semestres, sendo que em nos dois primeiros semestres são obrigatórios para todos os alunos do curso.

Hoje em dia o som direto é usado em todas as produções documentais e ficcionais brasileiras. A elevação da qualidade técnica e a sofisticação estética pelas quais a manufatura da trilha sonora passou durante todos esses anos contribuíram para uma maior aceitação dos filmes brasileiros pelo público e já não ouvimos mais a frase que nos estigmatizava: “não assisto filme brasileiro porque o som é ruim”.

Quando comecei a trabalhar como técnica de som, no começo da década de 1980, pude acompanhar uma parte das transformações que esta área sofreu desde a década de 1960, e que descrevi nesta pesquisa. As transformações tecnológicas continuam acontecendo, mas uma coisa pode ser afirmada: o som direto está completamente incorporado às práticas

audiovisuais e, com o desenvolvimento dos sistemas de comunicação no mundo, contribuiu muito positivamente para o estabelecimento de uma cultura audiovisual brasileira e para o registro da língua falada no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana (Org.). *Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública*. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções, 2007.
- ALTMAN, Rick. Sound Space. In: _____. (Org.). *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.
- ANDRADE, João Batista Moraes de. *O povo fala: um cineasta na área da TV brasileira*. 1998. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes) - Escola de Comunicações e Artes - ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- ARAUJO, Luciana Corrêa de. Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, 1966.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. Leon Hirszman: em busca do diálogo. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- BAHIENSE, Sylvia. Entrevista. *Programa Luzes*, Câmara n. 31. TV Cultura, 08 de jun. de 1976. Disponível em: < www.filmesdoserro.com.br>. Acesso em: 15 de out. de 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- _____. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema (Ensaio sobre cinema brasileiro de 1958 a 1966)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. A voz do outro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: Cinema*. São Paulo: Europa, 1979-1980.
- _____. “O som do cinema brasileiro”. *Filme Cultura*, jan./ fev./ mar., 1981, n. 37, p. 3-6.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin, conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

BIRRI, Fernando. *A experiência de um instituto de cinematografia*. Boletim n. 3, jul. de 1963, Sociedade Amigos da Cinemateca.

_____. Cine e Subdesarrollo. In: _____. *Hojas de cine*. México: Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana e Secretaria de Educación Pública, 1988.

BONITZER, Pascal. *Les silences de la Voix*. Cahiers du Cinema n. 256, p. 22-33, fev.-mar. de 1975.

BORDWEL, David; THOMPSON, Kristin. Fundamental Aesthetics of sound in the cinema. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

BORGES, Luiz Carlos de Oliveira. *Memória e mito no cinema em Mato Grosso*. 1995. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CAETANO, Maria do Rosário. *Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

CARRILHO, Arnaldo. *O cinema brasileiro e a missão Sucksdorff*. Publicação do prêmio UNESCO de cinema Arne Sucksdorff. Brasília: UNESCO, 2003. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao41/criticas/index.shtml>>. Acesso em: 20 de set. de 2006.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York, Columbia University, 1994.

_____. *El sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

_____. *La voz em el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

CINECLUBE MACUNAÍMA. Depoimento especial. In: _____. *O cinema de Joaquim Pedro de Andrade*, 01 de ago. de 1976.

COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro: revisão de uma importância indeferida*. 2006. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense – UFF - Rio de Janeiro.

DAHL, Gustavo. Um cinema novo era possível. In: PAPA, Dolores (Org.). *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil: “Rio, 40 Graus” 50 anos*. Rio de Janeiro: Onze do Sete, 2005.

DANEY, Serge. *A Rampa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido, tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo, cinema - 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIEGUES, Carlos. Um filme fundador. In: PAPA, Dolores (Org.). *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil: "Rio, 40 Graus" 50 anos*. Rio de Janeiro: Onze do Sete, 2005.

DREW, Robert. Disponível em: <<http://www.drewassociates.net/index.html>>. Acesso em: 20 de out. de 2006.

DOANE, Mary Ann. A Voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V. I.; ALEXANDROV, G.V. A Statement. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo, mas não só neo-realismo. In: PAPA, Dolores (Org.). *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil: "Rio, 40 Graus" 50 anos*. Rio de Janeiro: Onze do Sete, 2005.

FARKAS, Thomaz. *Cinema Documentário: um método de trabalho*. 1972. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes) - Escola de Comunicações e Artes - ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FILME CULTURA. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981, ano XIV, jan./ fev./mar., n. 37.

HERZOG, Vladimir. Birri de Santa Fé. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, mar. de 1963, Suplemento Literário, pág. 05.

HIRSZMAN, Leon. *É Bom Falar*. Montagem de entrevistas por Arnaldo Lorençato e Carlos A. Calil. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva e memória histórica*. In: A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico)*. São Paulo: Brasiliense / Embrafilme / MEC, 1983.

GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente. *Cadernos da Cinemateca*, São Paulo, n. 4, 1980.

_____. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

LEACOK, Richard. *A Search for the Feeling of Being There*. Disponível em: <<http://www.afana.org/leacockessays.htm>>. Acesso em: 19 de out. de 2006.

LE GOFF, Jacques. *Memória*. In: *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin, conceitos-chave*. São Paulo: Ed. Contexto, 2005.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Friz Lang*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

MAYSLES, Albert. *The documentary, some do's and don'ts*. Disponível em: <<http://www.mayslesfilms.com>>. Acesso em 19 de out. de 2006.

MENDES, Eduardo Simões dos Santos. *A trilha sonora nos curtas-metragens de ficção realizados em São Paulo entre 1982 e 1992*. 1994. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes). Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. *Walter Murch: a revolução no pensamento sonoro cinematográfico*. 2000. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema-direto no Brasil). In: COSTA, Flavio Moreira da (Org.). *Cinema Moderno – cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

_____. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. (Questiones e conceptos sobre o documental)*. Barcelona: Paidós, 1991.

O'GRADY, Gerald. Entrevista com o Cineasta. In: PAPA, Dolores (Org.). *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil: "Rio, 40 Graus" 50 anos*. Rio de Janeiro: Onze do Sete, 2005.

OLIVEIRA, José Marinho de. *Ciclo do cinema documentário paraibano: 1959-1979*. 1985. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) - Escola de Comunicações e Artes - ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Cinema na América Latina*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade, os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.

PELLIZZARI, Lorenzo. O sonoro, a Paramount e o cinema inglês (1929-1949). In: PELLIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Cláudio M. (Org.). *Alberto Cavalcanti/ pontos sobre o Brasil*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Ed. Ithambra/Embrafilme, 1981.

ROUFF, Jeffrey K. Conventions of Sound in Documentary. In: ALTMAN, Rick (Org.). *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992.

RUBIM, Antônio Canelas. O partido comunista e o cinema no Brasil. *Caderno de Crítica*. Rio de Janeiro, n. 5, mai. de 1988.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. *Leon Hirszman, o navegador de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do cinema novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SENNA, Orlando. *Sueção*. Publicação do Prêmio UNESCO de Cinema Arne Sucksdorff. Brasília: UNESCO, 2003.

SILVA, Luciana Rodrigues. *A formação em cinema em instituições de ensino superior brasileiras*. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes), Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos, a hora e a vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SUSSEX, Elizabeth. Cavalcanti na Inglaterra. In: PELIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Cláudio M. (Org.). *Alberto Cavalcanti/ pontos sobre o Brasil*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

VIANY, Alex; AVELLAR, José Carlos.(Org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

_____. Prefácio. In: FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos, um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. *Revista Devires - Cinema e humanidades*. Belo Horizonte, UFMG. FAFICH – v. 2, n.1. (2004).

ANEXO A

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

VIAGEM AO BRASIL DO CINEASTASUCKSDORFFI - CURRICULUM VITAEa) Nome: Arne Edvard Sucksdorff

Nacionalidade: Sueca

Data de nascimento: 3.2.1917

Estado civil: Casado - 5 filhos

Enderêço na Europa: Lungomare Dante, 19
Casacatardi, Alghero,
Sardenhab) Graus de Instrução:i. Escolas, "Lidingo", Estocolmo 1925/36
Curso Primário e Secundárioii. Universidade de Estocolmo 1936
Curso de Zoologia

iii. Otte Skold - 1936 - Pintura

iv. Reimannschule, Berlim 1937/38
Curso de Teatro e Cinemac) Publicações:

i. "Det Stora Avenyret" (Nordisk Rotogravyr), em 1953

ii. "Mark Och Mannisker" (id.), em 1960

iii. Monografias e artigos vários

d) Experiência de cineasta:

Durante os últimos dez anos, o Senhor Sucksdorff tem sido produtor independente, diretor, fotógrafo, argumentista e montador

e) Referências

Ingmar Bergman

Alva Myrdal

Bertil Lauritzen

II - ORGANIZAÇÃO DO SEMINÁRIO

a) Parte teórica

- i. duração: 2 meses
- ii. currículo:

(A) ARGUMENTO E FILMAGEM

1. Em conexão com a análise fílmica, os estudantes têm de propor os seus próprios temas para um filme. Os melhores destes temas serão amplamente debatidos.
2. O melhor dos temas propostos será a base de uma sinopse escrita em caráter cooperativo.
3. Essa sinopse será, então, cooperativamente, transformada num script.
4. Quando êsse script estiver pronto, haverá um concurso para averiguar-se quem melhor fará uma sinopse do assunto individualmente escolhido por cada um.
5. Haverá então um concurso para averiguar-se quem está escrevendo o melhor script.
6. Será realizado, cooperativamente, um filme curto, ou baseado no melhor script ou num novo.

(B) ANÁLISE FÍLMICA E MONTAGEM

1. Uma série de filmes documentários e de ficção, curtos e longos, serão projetados e a análise começará em debates em mesa redonda, quando os mais importantes aspectos serão anotados.
2. As mais notáveis sequências destes filmes serão projetadas numa mesa de montagem (do tipo europeu) e amplamente estudadas. As mais interessantes destas partes serão reduzidas a fotogramas e, depois, postas juntas novamente, até que os alunos saibam exatamente como funcionam.
3. Rodagem de filme.

(C) CÂMERA E SOM

As discussões técnicas sobre o assunto serão levantadas no fim do seminário, o que tornará possível aos técnicos também tomarem parte na rodagem do filme.

ANEXO B

TESTE REALIZADO DIA 3DE DEZEMBRO 1962

- 1- Mostre com alguns "sketches" como seguir um movimento com duas tomadas fixas: a- da esquerda para a direita
b- da direita para a esquerda
-um quadro é sequência do outro
-uma sequência dois planos

2-Um míssil egue-se do solo. Tomadas de câmara são fixas. A primeira tomada é um "medium close -shot" (míssil inteiro). Como seguir esse movimento ascendente com três tomadas de câmara fixas. Nenhuma dessas tomadas é de grande-angular nem tomada de distância longa, de modo que não apareça ao mesmo tempo o chão e o espaço. Mostrar onde o míssil está no início e fim de cada tomada.

3-Um mergulhador mergulha de trampolim. Mostre isto com duas tomadas fixas. Posição da câmara na primeira tomada permite apenas que apareça o mergulhador, o trampolim, e o céu. Mostre a posição do mergulhador no início e fim de cada tomada.

4-Dividam um diálogo em 5 tomadas. Façam desenhos e a direção dos olhares. Pelo menos uma tomada "over-shoulder" deve aparecer. Câmera fixa.

5-Duas pessoas num quarto estão envolvidas num diálogo dramático. Há uma linha de ação claramente estabelecida entre elas que se prolongada dividiria a sala em duas partes. Quando se tiver escolhido a posição da câmara de um lado da linha será possível cruzar a linha na próxima tomada, sem movimento de câmara nem de atores.

- a-Se achar que é possível, mostre com um desenho como.
b-Mostre como é possível passar para o outro lado da linha movendo ou os atores, ou a câmara ou os dois.

6-Tente caracterizar o filme de Haanstra "Vidro".

7-Faça uma comparação entre a fotografia de Mário Carneiro em "Pôrto das Caixas" e a de "High Noon". Comparação estritamente gráfica. Atitude gráfica.

8-Você considera o grupo de personagens de "400 Coups" como naturalista ou não? Dê motivações para suas respostas. A pergunta não é sobre indivíduos, é sobre o conjunto.

9-Compare as funções do principal personagem de "400 coups" às funções do agitador político de "Barravento". Em que foi que Truffault acertou e Glauber Rocha errou?

10-Qual foi na sua opinião a quebra de estilo maior que houve no filme "O menino da Calça Branca" de Sérgio Ricardo.

11-Tente descrever o estilo de Eisenstein.

12-Compare o estilo do filme "Romeo e Julieta nas Trevas" com "Rocco e seus irmãos". (Onde houve a quebra)

13-Onde houve a quebra de estilo na "Balada do Soldado"?

14-Tente caracterizar o filme "A Bout de Souffle".

15-O que há de essencialmente errado em "High Noon"-na apresentação.

ANEXO C

Decupagem Maioria Absoluta

Cena 1.

Cena de alfabetização de adultos, que usam slides de cartilha.
Som sincrônico de pessoas sendo ensinadas a ler o bê-á-bá.

Cena 2

11 segs

Ponta preta.

Só a voz de uma mulher que canta uma espécie de lamento

Letreiros – Sobre este fundo preto aparecem os letreiros em branco

Em cima do último letreiro (argumento, roteiro e direção – Leon Hirszman), entram mais vozes cantando a mesma canção.

Cena 3

40 segs

Volta a mesma cena de alfabetização da cena 1.

O som mescla um pouco da canção anterior com o som sincrônico.

Depois entra a voz over do Ferreira Gullar.

Segue-se uma montagem de algumas cenas dessa aula de alfabetização.

Texto da voz over:

-O tema deste filme não é a alfabetização, mas o analfabetismo que marginaliza 40 milhões de irmãos nossos. Decidimos indagar-lhes as causas, através de opinião e depoimento de pessoas que vivem, em diferentes níveis, o problema brasileiro.

Cena 4

58 segs

Bate-se uma claquete. Vemos em plano médio uma moça na praia a quem uma voz off pergunta:

- Tá triste o negócio...Pode falar...

Moça:

-Falar o que?

Voz off:

- Qual a causa do problema brasileiro?

A moça fica constrangida sem saber o que responder. Ouve-se que há uma certa confusão da equipe para saber se está gravando o som e alguém responde que já está gravando.

Moça:

- Ah, já tá gravando? Qual é a causa do problema brasileiro?

Neste momento entra uma outra cena de uma outra moça de corpo inteiro na praia. Volta para a entrevistada que hesita em responder.

A voz off é que responde à pergunta:

- Não há crise...

E a moça repete confiante a resposta dada pelo próprio entrevistador:

-Não há crise...não há crise.

Cena 5

1:18 min

Homem ditado na praia, que enquanto fala acaricia uma mulher de biquíni deitada de costas a seu lado:

-(...) a grande crise brasileira é uma crise moral. Parodiando um escritor e político brasileiro do passado, eu diria que a nossa constituição deveria ter somente uma artigo e um parágrafo : todo brasileiro deve ter vergonha na cara.

Cena 6 1:36 min

Cenas de multidão que se movimenta numa direção. Parece uma estação de trem.

Voz over de Ferreira Gullar:

- Mas nem todas as pessoas acham simplesmente que...

Cena 7 1:50 min

Sala de estar de uma casa abastada. Uma mulher está sentada no sofá.

Voz over continua:

-(...) o problema é simplesmente moral...

Mulher do sofá:

-(...), mas acontece que também é um povo muito indolente, é um povo que às vezes ele não sabe receber...

Cena 8 1:56 min

Close de um rosto de um homem aparentemente simples com chapéu de nordestino, que se vira e olha para a câmera , a câmera faz um movimento panorâmico e chega num rosto de menino que também olha para a câmera e vai para outro rosto e depois outro.

A voz da mulher do sofá continua:

-(...) quando a pessoa quer dar meios para ele melhorar, porque se eles não começam de uma certa forma educando os que vão nascendo, sobre tudo alfabetizando e ensinando (...)

Entra a voz over:

- Há outras preocupações.

Ouvimos outra voz (que é a do entrevistado seguinte):

- Assim o voto do simplesmente alfabetizado, uma pessoa que sabe simplesmente escrever o nome (...)

Cena 9 2:17 min

Plano americano de um jovem de óculos num fundo com árvores:

- (...) estes não podem votar. Ele não tem capacidade... ele não pode ler um jornal, ele não pode se orientar para dar um bom voto.

Cena 10 2:30 min

Cenas de multidão numa estação de trem com som ambiente sincrônico.

Voz over de um entrevistado que não vemos, parece a voz de um senhor de idade:

- (...) e é uma desgraça, este é um país que eu tenho a impressão que era preciso mandar importar gente. Vinte mil alemães, 60 mil ingleses, e uma comissão grande composta desse nível grande de gente, honesta, ingleses, alemães, holandeses, até os americanos também.

Cena 11 2:55 min

Cenas de uma feira popular. Uma pessoa toca vários instrumentos simultaneamente. Imagem com som sincrônico de homem anunciando uma garrafada:

- (...) fraqueza sexual, moléstia e pus, dores recalcada, reumatismo, sífilis, inflamações na vista, dores de cabeça, constipações, só é bastante dar a garrafada (...)

Ainda sobre a imagem do vendedor de garrafada o seu som sincrônico vai ficando em BG e a voz over de Ferreira Gullar entra:

- Os problemas são muitos e muitas as opiniões. Contra a sífilis, a dor de barriga e a queda de cabelo, há quem recomende o mesmo remédio (...)

Cena 12

3:27 min

Cenas de pessoas numa feira popular e continua a voz over de Ferreira:

– a garrafada.

E contra o analfabetismo? As doenças, como os males sociais, têm causas, e é por desconhecê-las que se buscam remédios milagrosos, soluções absurdas, apenas para escapar à realidade ...

Cena 13

3:44 min

Câmera na mão, plano médio de um velhinho, de trajes pobres, parece meio fora de si, cantando alto no meio da rua.

Depois de um tempo a voz over volta:

- ... cujo peso nos oprime. O analfabetismo não existe por acaso. Nos grandes centros, urbanos, onde é mais alta a renda e menor o índice das doenças(...)

Cena 14

4:02 min

Multidão numa feira do nordeste. Várias cenas nesta feira.

Continua voz over:

-há menos analfabetos. É nas pequenas cidades e povoados, onde a média de vida é mais baixa é que o analfabetismo alcança percentagens esmagadoras. Será por mera coincidência?

Dos 3.500 municípios brasileiros, 2.700 não têm nenhuma espécie de assistência médica.

No Nordeste, onde vivem 25 milhões de pessoas, 60% das famílias não comem carne, 80% não comem ovos e 50% não bebem leite.

Passemos a palavra aos analfabetos, eles são a maioria absoluta!

Cena 15

4:37 min

Imagem mostra um homem com uma doença que faz seu corpo tremer e prejudica a sua fala.

Não entendemos o que tenta dizer.

Mulher ao seu lado explica a situação:

-É de dia e noite assim, faz 11 anos que treme. Foi um corte que ele levou na tal da cana aqui, trabalhando pra essa mulher. Cortou parece que os nervo e pegou a tremer a cabeça e depois passou para o corpo todo e ficou nesta condição. Quando passou pra cabeça, mordia a língua..para comer.., aí eu dei um purgante... e acalmou mais.

Cena 16

5:15 min

Imagem de uma senhora negra pobre sentada dentro de um barraco de folhas de coqueiro:

-Um me dá 10 outro me dá 20, outro me dá 100, outro me dá 50, outro me dá 2.000 réis, outro me dá tostões, outro me dá 500 réis, e assim eu vou levando a vida até quando Deus quiser. Minha vida é essa, não tenho pai, não tenho mãe, tenho um filho que foi-se embora para

São Paulo e me deu o desprezo, há 13 anos ...minha situação é essa, minha vida é pedir auxílio a cidadão, major, tenente, quem quer que seja, minha vida é essa, até quando Jesus me chamar.

Cena 17

5:54 min

Imagem de criança pequena e depois de uma adolescente, todas visivelmente pobres que olham para a câmera.

Voz over:

-8 milhões de crianças como estas não têm escola para aprender a ler.

Cena 18

6:01 min

Câmera entra numa casa de pau-a-pique, quase destruída, corta para um rosto que olha para a câmera, volta para o casebre e mostra todo o seu interior miserável.

Voz over:

-Aqui mora o analfabetismo. Não é nas residências arejadas, não é nos edifícios de cimento e vidro, nas grandes cidades, que ele viceja. É nas palhoças de chão úmido, nas casas de taipa, nos barracos de lata. Esta é a sua casa, sob este teto de palha, neste chão de terra batida, entre estas paredes em ruína, o analfabetismo se refugia e prolifera. Da penumbra, ele espreita as suas vítimas, como a doença de chagas, a verminose e a fome.

Cenas de vários casebres.

Cena 19

6:42 min

Entrevista com um homem negro:

-Aqui no nordeste, usa a coberta de palha, não sei se lá nas cabanas se usam também. E que quando aquela palha, digamos que com a durabilidade de três anos, passa às vezes 4 ou 5 sem reformar aquela coberta, os companheiros acreditem que fica uma peneira que a gente tá vendo tudo o quanto o astro oferece. Se é chuva, se é sol, se é sereno, se é estrela à noite, se é lua, ou o que é. Tudo nós observamos.

Cena 20

7:17 min

Plano geral de uma casa no meio do mato, depois outro plano geral de uma lavoura. Voz de um homem que ouvimos desde o começo destas cenas.

-O homem não empreende? O homem não estuda? O homem não confecciona? O homem não administra? O homem não executa? O homem não ama? Mas, alimentado alimentado. O homem com fome não ama.

Aparece a imagem do homem que faz o discurso:

-Mas esse homem de barriga vazia não quer saber de mulher. Ele não ama. Ele pode tá numa região... mas a mulher mais linda que tiver por cima da terra...mas quando ele sentir a necessidade de alimentação, esse homem diz pra mulher: -minha filha, você fique por aí que eu vou me virando atrás de comer... por que ele deixa ela de qualquer maneira. O que é útil e o que é necessário a uma pessoa humana, como a um animal, é a alimentação...

Cena 21

7:54 min

Imagem de uma plantação de cana

Voz over:

-Alimentação. Só se planta comida em 3% das terras cultivadas do Brasil.

Cena 22

8:00 min

Imagem de grupos de homens, trabalhadores no corte da cana. Um deles fala:

-...é o que os home querem: só é cana, cana, cana, cana. Você não vê uma roça de mandioca, você não vê um quadro de milho, não vê um quadro de algodão. Pronto. Agora gente nu, se vê muito, gente nu e nessa situação aqui (e mostra a sua roupa rasgada) se vê muito é o que se vê dentro da crasse. O operário de cana é isso e nós não temos valor. Se eu tivesse uma terra mais folgada, tivesse um coisa que eu plantasse, a minha vida era muito mais folgada a vida para trabalhar para a gente é uma vida mais suficiente, é uma vida mais descansada, uma vida mais prolongada, nesta vida que nós vivemos nela é uma vida aporriada tem que sair bem cedo, quer faça chuva quer faça sol trabalha na produção da agricultura amanhece o dia ele tem direito

Cena 23

9:38 min

Imagens de trabalho no corte de cana. Ouvimos a voz de um homem:

-Há mais de continha de ano que venho trabalhando...

Num plano aberto vemos agora um grupo de trabalhadores de corte de cana. É um deles que já estava falando sobre as imagens anteriores, e continua:

-...prá essas home. Sou eleitor e venho servindo todo ano, com o título, o voto pra esses home e nada pude adquirir. Nem sequer os cinco filho tive o direito de arresgistrá nenhum, pra recebê um sincero direito desse home. Porque além dos..... a possibilidade por mim, nem sequer alguma pessoa se interessou por mim...Eu vivo sofrendo a fome, a doença, sofrendo com a minha família e cinco filho. E veve este mulher comigo, trabalhando todos os dias pra ganhar o pão pra manter os filho, se quiser viver.

Sobre o seu depoimento, que continua, vemos uma imagem mais próxima de um cortador de cana trabalhando e depois duas crianças trabalhando também.

Cena 24

10:19 min

Imagens de mulheres trabalhando no corte da cana.

Voz over:

-No ano de 1500 foi descoberto o Brasil, no ano de 1534, D. João III dividiu o Brasil em capitanias que foram dadas a pessoas da sua corte. A partir de 1535, os donatários redistribuíram estas terras com outros nobres e outros homens ricos. Para trabalhar a terra eles importaram escravos, aos quais eram negados todos os direitos.

Cena 25

10:45 min

Plano mais fechado das mesmas pessoas da cena 23, o homem que deu o depoimento, uma mulher e outro homem. Mulher fala:

-

No meio do depoimento a voz da mulher vai ficando em BG e a voz over do locutor é que fica audível:

-Em 1876, havia 10 milhões de habitantes no Brasil, dos quais apenas 20 mil eram proprietários. Em 1964...

Cena 26

11:19 min

Imagens fechadas de pessoas tocando um carro de boi. A voz over continua sobre estas imagens.

...somos 80 milhões de brasileiros, desses, apenas 70 mil detêm a posse de 60% de todas as terras do país. 12 milhões de camponeses não possuem nenhuma terra, 6 milhões deles nunca pegaram em dinheiro.

Cena 27

11:34 min

Imagem de três cortadores de cana em plano médio. O do meio dá um depoimento:

-Depois do arrancho eu vou trabalhar na minha roça. Vou plantar meu cadinho de roça para o ano a mandioca, para fazer a farinha pra me manter não descanso quase nada, é trabalhar até as cinco hora. E ainda to com vontade de buscar um feixinho de lenha pra fazer uma farinhazinha, uma mandioquinha, pra fazer um punhadinho de farinha. Se puder fazer, se não der eu vou fazer amanhã.

Cena 28

12:03 min

Imagem de um homem encostado numa cerca, sobre som de um depoimento. Corte. Cortador de cana dá depoimento sentado junto com outros. Sua roupa está rasgada.

-Sem dinheiro, sem conforto, sem salário. Um artista na rua ganha um conto e duzentos, 600 mil réis aqui e já de 15 dias pra cá. Eu construí aquela casinha e a outra casinha que eu moro nela aí, construí no sistema de débito, essa garagem desse cara, eu construí ela, por trás da igreja, a outra casa ali dentro eu construí por minha conta, trato disso tudo, faço uma operação, faço uma limpeza, não perco hora, só vivo do meu trabalho e bateu a minha hora do dentro da minha resistência.

Corta para imagem de crianças brincando, mas a voz do depoimento continua:

-Onde é que eu vou parar com esse salário de 600 mil réis numa época? Vão matá tudo de fome, ou não vão?

Cena 29

12:50 min

Volta imagem dos homens sentados e outro fala:

-O camponês enquanto paga, na necessidade e na privação, dormindo o mal dormido, comendo o mal comido. Não tem o que comer. Vai comprar uma broa (?) fica feliz quando num apanha.

Corta para imagem de um outro que ouve, mas o depoimento continua:

-Se for dizer uma coisa leva tiro. Um caboclo ...

Corta para imagem de mulher que ouve, e a voz continua:

-...vive preso porque não tem um elemento pra ele se alimentar...

Corta para outro close de outra mulher que ouve.

-... uma camisa prum filho ele não pode comprá, a mulher nua...

Corta para outra imagem de um grupo.

-... dormindo pelo chão não tem uma roupa, não pode viajar, tá ouvindo?...

Corta para imagem de uma outra mulher ouvindo.

-...E como é que um elemento desse pode viver e pode passar? De maneira nenhuma, não é mesmo?

Cena 30

13:23 min

Homem fala de uma maneira engraçada e mulheres e crianças que estão atrás dele, riem. Ele está com a roupa rasgada.

-... Eu tinha um sapato ou o sapato encolheu ou o homem encompridou, tá aqui, eu danço com ele, eu vou à feira, corto cana. (risadas) Não vou contar de coisa que eu não tenho, roubar eu nunca roubei porque não tenho coragem, mas já me deu vontade. Pronto, somente, meu patrão. Só tinha feijão vermelho em casa que o governo mandou, comi até lascas de cano. Foi o

que eu comi ontem. Ainda hoje não tomei café, uma porque não tinha e outra é porque não apareceu ainda...

Cena 31

14:05 min

Mulher com criança no colo, fala para a câmera:

- Foi fazer fuxico e ele apareceu e disse: ele não é fichado não, ele não tem direito a nada, é pra desocupar já da casa, logo, não quero nem vê, é para desocupar logo da casar. Ele disse: tá certo Zé Vitor, eu vou me embora.... mas é logo. Mas ele disse: logo não posso sair não, não posso sair logo não.

Homem fora de quadro fala:

-E os home deram licença de 90 dias...

Mulher continua:

---Deram licença a ele de 90 dias para não sair da casa, mas que depois de 90 dias não saísse da casa de jeito nenhum enquanto não acertasse isso, porque foi bater no sindicato...

Cena 32

14:36 min

Outro grupo no meio do canavial, o que está sentado fala:

---morrendo de fome, porque o que eu ganho não dá pra me manter. A minha felicidade é a minha diligência, porque eu tenho sempre disposição de trabalhar. Tenho plantado dois, três paus de roça. Às vezes colhe a forço. Então o ano passado mesmo plantei um taquinho de roça e o administrador que tem aqui, um tal de Galvão, intentou até de arrancar, disse que ia com uns cabo lá dentro e ia arrancar a minha roça. Entonce eu esperei que ele fosse lá, eu nada diria a ele. Eu estou esperando e depois eu ia tomar as minhas providências. Não ia brigar com ele, mas tinha que procurar os meus direito, porque plantar uma coisa para saciar a minha fome, a fome dos meus filho e da minha esposa, pra então vir um administrador do engenho arrancar! São terras desabitadas, porque terra desabitada lá dentro é capoeira...

Cena 33

15:25 min

Mesmo plano da Cena 27

--- e esta situação que vivemos agora. Pedimos às autoridade, que desse um direito ao camponês. Não de tomá o que era do home. Mas sim justiça. É do que nós precisamos.

Cena 34

15:39 min

Close de um homem (parece sindicalista), que fala:

-Pai de 7 filhos, morando na terra, (?) pra cooperativa, agricultor da terra, tem que comprar um quilo de farinha pra armoçá. Isso é um horror. É uma vergonha pra minha cara. Isso é uma vergonha, é um horror. Rapaz, esse bando de camponês, esse mundo de terra, e ter que comprar um quilo de farinha? Um quilo de farinha quem pode comprar é o povo da cidade, porque é operário e não planta. Mas o camponês que tá aqui dentro? O que é o erro que faz isso? É o latifundiário, que priva as terra, bota tudo na mão dele, e não deixa o camponês plantá.

Cena 35

16:07 min

Imagem aérea do Congresso Nacional em Brasília. Som de uma multidão e uma voz que fala ao microfone Parece uma sessão tumultuada do Congresso:

-O que já não é possível...

Esta voz vai ficando em BG quando entra a voz over do narrador:

- Dos 40 milhões de brasileiros analfabetos, 25 milhões...

Corta para imagem do Palácio da Alvorada.

...maiores de 18 anos, estão proibidos de votar, no entanto eles produzem o teu açúcar, o teu café, o teu almoço diário, eles dão ao país a sua vida e os seus filhos, e o país , o que lhes dá?

Corta para imagem aérea do Congresso Nacional e a narração over pára e o som que estava em BG aumenta, ouvimos então a voz do microfone:

-Atenção!

Cena 36

16:38 min

Imagem de agricultor, com uma enxada no ombro, que caminha. Silêncio. No fim do plano, entra uma música, um lamento.

Corta para outra cena de uma mulher ,também com uma enxada no ombro, e depois outra de dois homens caminhando no canavial.

Corta para outra cena de pessoas com malas e trouxas, caminhando por uma estrada.

Outra cena de outro homem com um machado no ombro, sua calça está rasgada. Voz do narrador over:

-O filme acaba aqui, lá fora , a tua vida , como a desses homens, continua.

Corta para um plano geral de uma casa no campo, e o canto continua numa ponta preta. Surge a data em branco:1964 e depois a palavra fim.

ANEXO D

ENTREVISTAS REALIZADAS PARA ESTE TRABALHO

1-Entrevista com Juarez Dagoberto realizada em 01/08/2007

P-Quando você começou a trabalhar com cinema?

R-Eu sempre estive na área de som. Eu antes estudava em São Paulo...

P-Você nasceu lá?

R-Não, eu nasci em Belém do Pará e fui muito bebê para São Paulo. Em São Paulo, eu estudei, meu início foi na Poli, mas logo pintou uma escola de cinema, meu irmão era da Força Aérea e gostava da área de cinema. E ele chegou e disse: olha, tem uma escola maravilhosa de cinema aí, não sei que, não sei que, Alberto Cavalcanti...E ele me levou lá. Era o Centro de Estudos Cinematográficos, e isso era o ano de... 1953.

P-Era aquela escola promovida pela Vera Cruz, para formar pessoas para trabalharem no estúdio?

R- É, naquela época a Vera Cruz estava no auge, aliás, naquela época havia três companhias grandes de cinema em São Paulo, três grandes estúdios, que eram a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes. O curso se compunha de duas fases, a primeira fase era o básico, e no segundo ano já era a especialização. Neste primeiro ano você tinha informações gerais sobre cada setor: direção, fotografia, cenografia, som, artes. Então eu me encaminhei para o lado do som.

P-Tinha muita gente?

R- Tinha muita gente...

P- E no som?

R- Não, a maioria das atenções eram dirigidas para direção e fotografia, porque achavam que ganhava mais e era mais importante. Na minha turma, por exemplo, entre outros tinha o Roberto Santos. O vestibular era muito pesado e equivalia a vestibular para direito e mexia muito com a cabeça da gente. Tinha bolsas oferecidas pela prefeitura de São Paulo. Em primeiro lugar ganhou o Roberto Santos e eu ganhei em segundo. Da minha turma faziam parte, além do Roberto Santos, o Luiz Sérgio Person, era uma turma da pesada que depois se tornou profissional.

P- Quem dava aula para vocês?

R- Os professores eram na sua maioria aqueles profissionais europeus que o Cavalcanti trouxe para a Vera Cruz. Então tinha um francês que era professor de som, não me lembro bem. E tinha o pessoal da parte da direção que era o Ruggero Jacobi, tinha os professores italianos, os ingleses.

P-No som não era o Rasmussen?

R- Não, o Rasmussen era o cobrão do som da Vera Cruz, ele não ia lá dar aula. Ele era um gênio, acho que era dinamarquês ou norueguês. Esse curso era a coisa mais séria que foi tentada neste país. A partir daí, a coisa começou a andar. Quando o curso terminou, ou quando terminaram com o curso, um dos projetos que seria a prova final, chamado *O Grande Momento*

...

P- O Roberto já tinha feito este roteiro nesta época?

R- Ele fez o roteiro durante o curso, e existia a pretensão da realização do filme ser a prova final. Moral da história, o curso explodiu antes do final...

P- Mas você terminou?

R- Todos terminaram, foram até o final. Acabou virando mais tarde, o roteiro final do *Grande Momento*, quando o curso explodiu, todos os alunos, que já eram poucos, nesta altura, foram convidados para fazer estágio nas empresas que existiam na época, que eram a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes. O Roberto foi para a Multifilmes, eu fui para a Maristela, foi não sei quem para a Vera Cruz, a turma se espalhou um pouco.

P-Tinha equipamento para vocês terem aula, ou era só teórico?

R- Era mais teórico. A gente só foi mexer nos equipamentos nos estúdios, nas companhias. Os equipamentos que tinham estúdios profissionais, era o que de melhor tinha no momento nos estúdios americanos. Era o sistema RCA da Vera Cruz, o sistema Western Electric na Multifilmes...

P-Era o sistema ótico ou magnético?

R- Era ótico e magnético também. O sistema todo que tinha na Vera Cruz, além do equipamento fixo ótico, tinha os equipamentos magnéticos de fita perfurada.

P- E quando eles chegaram?

R- Os equipamentos magnéticos já tinham chegado da Vera Cruz no finalzinho dos anos 1940 e começo dos 1950, por aí. Na Vera Cruz tinha o sistema fixo ótico da RCA e também tinha os gravadores óticos que saíam no caminhão e iam para as locações, nas unidades externas e também já tinham também os gravadores magnéticos de fita perfurada, RCA, eram magnéticos 35mm perfurados e tinha o 17,5 perfurado. O 35mm rodava a 90 pés, como as câmeras, e o 17,5 rodava a 45 pés por minuto, e com a fita perfurada o sincronismo era perfeito.

P- Tinha que usar um mesmo gerador para a câmera e o som para garantir o sincronismo?

R- Tinha um gerador que acompanhava a gente que era o gerador do som, que era um gerador menor que abastecia de energia a câmera e o som. O sistema energético era centrado no caminhão de som. Era um caminhão inglês. Do caminhão de som, saía uma linha 220 V que abastecia o motor trifásico da câmera Mitchell e o sistema de som que estava plantado no caminhão. E o sincronismo era perfeito. Quem comandava a distribuição de energia era o caminhão de som. Quando o diretor pedia “câmera!”, era o som que ligava.

P- Mas o técnico ficava no caminhão?

R- Não. O recordista é que ligava. O operador, o recordista, ficava dentro do caminhão. Quando pedia “Câmera!”, o recordista é que ligava a câmera e uma outra chave que ligava o gravador. Agora, o mixer, é daí que vem o *sound mixer*, ficava dentro do cenário. Então, do mixer até o caminhão vinham os cabos, e que determinava os níveis de modulação era o *sound mixer* de dentro do cenário...

P- Mas e quando era externa?

R- Era a mesma coisa. O *sound mixer* era quem modulava e o recordista, dentro do caminhão, gravava, ligava o *Rec*. O recordista fazia isso aí, aliás quem foi o meu primeiro recordista foi o Miguel Sagatio. Esse gravador chamado portátil, mas era em termo, porque o conceito de portátil é poder andar no caminhão (risos), porque era pesado pra burro. A gente tinha 17, 18 anos tinha força bastante.

P-Mas este gravador ficava no caminhão ou tinha que por no caminhão?

R- Era como estes caminhões de televisão, então você pega o equipamento e bota lá, tem todos os cabos, conexões. Então você jogava dentro dos caminhões e fazia as conexões.

P- Era tudo som direto ou era dublado?

R- Nos exteriores, geralmente se fazia som guia por causa do gerador da fotografia era um bruto de um barulho. Por exemplo, eu fiz som direto num filme chamado *A Primeira Missa* [dirigido

por Lima Barreto] em 1960, então a gente colocava um gerador, evidentemente pequeno a 300 metros. Um dos trabalhos pesados era levar os cabos de ½ polegada, “bem levinhos”, com um conector inglês, que às vezes explodia. Um cabo de 300 metros, no meio do mato. Então isso era parte do exercício.

P- Mas isso era a equipe de som que tinha que fazer?

R- Era. Esse gerador fazia parte do equipamento de som. Quer dizer, era uma sacanagem, porque 300 metros não é mole não. E também, nesta cidade que a gente fez o *Primeira Missa*, a produção fez um acerto com a prefeitura da cidade, era Caçapava, Jambeiro, no Vale do Paraíba, em pontos estratégicos que foram estudados na pré-produção, eles colocaram transformadores que a gente ligava num transformador daquele e puxava os cabos...

P- Dos cabos, não tinha como escapar...

R- Não tinha como escapar...e eles tinham que ficar equidistantes dos pontos aonde a gente ia filmar...

P- Então nas externas do *Primeira Missa*...

R- É tudo som direto. Esse foi tudo som direto, porque a grande parte dessa produção era dentro de uma igreja, e nas cercanias da igreja, uns 300, 400 metros, então a gente sempre chegava lá. E os microfones já eram de boa qualidade, e a gente conseguia fazer som direto.

P- E os microfones, tinham que ficar numa “girafas”?

R- Os microfones eram basicamente no boom. E tinha aquelas “girafas” fixas.

P- E o boom era como é hoje?

R- O boom, não houve nenhuma mudança, só que não era como é hoje, mais leve, de fibra de carbono, eles eram um tubo longo de alumínio, de três gomos que a gente enfiava um dentro do outro e regulava o tamanho. Agora, só que o microfone pesava pra burro. A gente usava basicamente, também...eu estou falando basicamente, porque neste espaço da Vera Cruz, porque foi onde houve mais movimento, na verdade, então tinha um microfone que era o bom da época, era um microfone RCA chamado, esqueci o código dele, mas era comumente conhecido como *shoe*, em inglês, era aquele que tinha exatamente a forma de um sapato. A parte da bobina móvel, da parte mecânica do microfone, era como se fosse um calcanhar, era uma bolota que pesava pra burro. Então nessa época, o microfonista tinha que ser forte, o meu microfonista era um russo de São Paulo, não se ainda é vivo, era Pedro Kopchak. Ele tinha que ser forte fisicamente e inteligente ao mesmo tempo. Fora desse tinha um microfone pequeno americano, que era mais leve, eram não-direcionais mas tinha que chegar perto. Fora disso tinha os microfones *Western Electric*, que eram pequenos. Nessa área dos microfones, que eram todos dinâmicos, os direcionais condensadores começaram a aparecer, que eu me lembre, no finalzinho dos anos 1950. Tinha o *Electrovoice*, e o *Sennheiser* 804, que eu ainda tenho e que funciona perfeitamente. Eu tenho o *Sennheiser* 816 que eu gosto muito. Uso muito o *Sennheiser* 416.

P- como é que surgiu o Nagra neste panorama?

R- Deixa eu voltar um pouquinho para a Maristela. O meu nascedouro como profissional foi na Maristela. Quem me levou pra lá foi um sujeito maluco, que eu gosto muito, que é o Alfredo Palácios.

P- Mas a Primeira Missa você fez na Vera Cruz, não foi?

R- É. É que na época já era a Brasil Filmes, e o chefe na época era o Abílio Pereira de Almeida, que era outro louco maravilhoso que conseguiu fazer tudo funcionar. Na época da Brasil Filmes, eu fiz muitos filmes. Amor em Concorde, do Abílio, um outro que eu gosto muito do Roberto Farias, que era o Cidade Ameaçada. Era uma história sobre um bandido que tinha

em São Paulo na época, que era muito bom. Esse era um filme que a gente só podia fazer se tivesse 18 anos, porque o filme todo era noturno, com um produtor miserento que tinha em São Paulo, e fazia um frio desgraçado, o teto da Kombi, que era o carro do equipamento, pingava, parecia um chuveiro, de tanto frio que fazia. Filmava em um buracão que tinha em São Bernardo do Campo, que acabou virando um lago. Era de matar. Esses filmes só foram feitos porque todo mundo estava nessa farra, com a maior juventude. Então ainda na Vera Cruz, teve um filme maravilhoso, que eu acho engraçadíssimo, produzido pelo Fernando de Barros. Um filme chamado Uma Certa Lucrecia. Tinham três estúdios montados lá. Tinha uma cenografia espetacular do Pierino Massenzi. Ele montou um canal de Veneza dentro de um estúdio. Então toda essa fase da Brasil Filmes..

P- Então você conheceu o Mauro Alice, né?

R- Ah, o Mauro Alice? Nossa, ele era maravilhoso. Ele cuidava muito bem do som da gente, ele veio dessa escola do Haffenrichter, dos grandes montadores que tinha na Vera Cruz. A meu ver, eu volto um pouco a falar sobre isso, o grande saldo dessa época da Vera Cruz foi ter sido a melhor escola de cinema que esse país produziu. Produziu grandes profissionais, inclusive Mauro Alice, o Galileu Garcia, o Marcelo Primavera, o Geraldo Gabriel, que era um monstro de qualidade, o Chick Fowle que ficou. A gente deveria erigir uma estátua para o Chick. Era aquele inglês maluco que... todo mundo foi embora, mas ele ficou e formou muita gente. A Linx Filmes é uma herança desta época da Vera Cruz.

Bom, voltando para a Maristela...eu tenho um carinho especial pela Maristela, porque foi onde se deu o meu nascimento. E no que tange a equipamento, eles tinham na época um equipamento tão bom quanto tinha nos Estados Unidos, nos estúdios americanos. O sistema era todo *Western Electric*, com gravadores ótico de área variável, que existe até hoje. Além do equipamento ótico que a gente gravava o som direto...

P- Mas porque, já tendo o equipamento magnético, vocês usavam o ótico?

R- O magnético na época, ainda era um Kinovox 17,5mm, na Maristela, os gravadores portáteis na Maristela, que era um caixote que pesava uns 25, 30kgs. Que era uma maleta que eu carregava. Ao contrário daqueles da Vera Cruz, que precisava de um macho de cada lado, que devia pesar mais de 30kgs. Durante muito tempo ainda, até 1956/1957 a gente ainda gravava direto no sistema ótico. A gente manda o som de dentro do estúdio por cabos imensos, para dentro da central, onde ficava o recordista. O Grande Momento, dentro do estúdio, a gente fez pelo sistema ótico. O outro filme Anabela também gravava direto no ótico.

P- Você fez o som do Grande Momento?

R- Eu fiz a parte interna do Grande Momento, ao mesmo tempo, isso era a outra loucura, que eu estava fazendo o Mãos Sangrentas, uma co-produção muito grande Brasil-Argentina, com atores nacionais, mexicanos e argentinos. Eram dois filmes dessa co-produção, então o outro era o Leonor dos Sete Mares. Então durante o dia, agente fazia essa co-produção, que pagava a gente, que terminava às seis horas da tarde. E durante a noite, a gente descansava um pouco, comia alguma coisa, e a partir de umas nove horas a gente começava a armar as filmagens do Grande Momento.

P- Quanto tempo vocês ficaram sem dormir?

R- A gente dormia um pouquinho só. Quando a gente é jovem...Então, quando era meia-noite, começava a chegar os atores, que trabalhavam em teatro. Era o Paulo Goulart, o Guarnieri, a Miriam Pérsia. Então a gente tacava o pau até de manhã cedo, de graça, pela arte. Esse filme é lindo. Tem aquela seqüência da entrega da bicicleta, que ele dá uma volta... Eu morava em São Paulo, quando ainda era uma cidade aprazível, com “Z”. Ainda tinha bonde.

P- Foi o Nelson Pereira dos Santos que produziu. Né?

R- Foi.

P- E o Rio, 40 Graus?

R-No Rio, 40 Graus, era uma doideira também. O Mão Sangrenta, a gente filmava muito aqui no Rio, onde tem aquele elevado que vai até a Barra da Tijuca. Era a história de dois fugitivos, de um presídio na Ilha Anchieta. Isso era em 1954, e o Nelson estava fazendo o filme dele aqui no subúrbio do Rio. O produtor brasileiro do Mãos Sangrentas, era o Roberto Acácio, era um cara simpatissíssimo, todo mundo gostava dele. Ele botava grana no Mão Sangrenta de dia e de noite ele emprestava o geradores pro Nelson filmar. Então, em algumas noites, quando Nelson filmava no subúrbio aí, o gerador saía o Mãos Sangrentas e eu vinha junto.

P-Ele fez som guia?

R- Eu não sei se ele fez som guia, não me lembro, eu sei que nestas noites, era um playback com o Zé Kéti.

P- O Nelson fez o curso do Centro?

R- Não. A primeira turma veio a partir de 1952. Tinha o Galieu Garcia, atores. Dessa turma, fazia parte o Nelson Xavier, o Person, o Pavesi...

P- Mas vocês usavam um pouco do sistema ótico, um poço do sistema magnético, mas quando se passou a usar somente o sistema magnético?

R-Quando cinema saiu pá rua já se usava muito o Kinevox, ou o RCA, para fazer som guia, porque aí tinha um controle maior e ficava mais fácil para dublar.

Na época do Uma Certa Lucrecia, a gente ainda gravava ótico dentro do estúdio, mas já existia na Vera Cruz, e eu fui apresentado a um gravador de fita de ¼, chamado Rangertone. E era montado numa mesa enorme, era um equipamento de estúdio. Foi com ele que eu fiquei sabendo do sistema de pulsos do Pilotone para sincronismo. Mas eu acho que eles usavam o Rangertone mais na área de gravação de música. Na Vera Cruz tinha uma central de som espetacular. A central de som, era um cinema de porte médio em relação aos cinemas gigantes que existiam na época. Esse gravador, já tinha o sistema do pulso, e isso já era final dos anos 1950. Eu tenho um carinho especial pelo Kinevox, porque foi o meu primeiro gravador, e a minha empresa chama Kinevox. O Kinevox era o rei do som no cinema na época.

Aí eu fui oficialmente apresentado ao Nagra, isso já era no final dos anos 1958, era um filme chamado Orfeu do Carnaval que até hoje eu acho lindo, e tinha um engenheiro francês chamado Leinhart. O Nagra na época era composto de duas partes, mais ou menos distintas. A parte mecânica tinha uma manivelinha, tipo uma vitrola antiga, e o formato dele era praticamente igual aos Nagra's seguintes. E ele tinha uma parte eletrônica que era alimentada por pilhas comuns grandes, e tinha a parte mecânica que era por corda. E então tinha um tempo de duração, por causa da corda. Tinha também um gravador alemão chamado Meinrack, que era um armário, já era um gravador maior. Mas no Nagra a gente dava corda e tinha o negócio do sistema piloto.

P- Então o Orfeu foi feito assim? O que eles gravavam com este Nagra?

R- Eles gravavam tudo.

P- E não era som guia?

É. Acho que era som guia. Eu estive nas filmagens somente por alguns dias, só pra ver como era a coisa. O técnico francês foi muito legal comigo, me muitas informações. Mas eu vim conhecer de verdade foi o Nagra III, no ano de 1961. Numa filmagem com uns alemães, que trouxeram para um documentário longo que fizemos no Brasil de ponta a ponta. Era com um Nagra III que eles trouxeram, com a cabeça de Pilotone e o cabo de sincronismo. Foi a primeira

vez que eu usei um Nagra. Eles usavam uma câmera Arri 16 não blimpada, mas era pouco ruidosa e o ruído estava dentro da frequência de corte e a gente fazia a entrevista com a câmera um pouco mais longe.

P- E você não pensou em comprar este gravador deles?

R- Não tinha jogo, era um equipamento alugado na Alemanha, não dava. Antigamente se fazia muito filme estrangeiro aqui, eu fazia mais filme estrangeiro que nacional. Antes de comprar um Nagra eu tive um gravador Akai, mas que funcionava só na energia, tinha um gerador que acompanhava a filmagem. Ele tinha quatro motores que controlavam a velocidade, então a possibilidade de falhar o sincro, ele agüentava planos de até um minuto sem sair de sincronismo. Antigamente se fazia muitos filmes de planos curtos, aquela coisa campo, contra-campo bem mais picadinha. Depois que eu comprei um Nagra e depois fiquei com mais dois Nagras.

P- No Subterrâneos do Futebol era o Nagra do Thomaz?

R- No Subterrâneos era do Thomaz ou era alugado. Eu fiz os filmes desta série, eu fiz o Viramundo, Subterrâneos do Futebol. O Saldanha ficou um tempo na Europa depois ele trouxe um Nagra. Então quem comercializava o Nagra era eu. Só em 1968 eu comprei o meu primeiro Nagra.

2- Entrevista com Miguel Sagattio realizada em 14-03-2005

P-Então o seu primeiro contato com o cinema foi como ator?

R- É, minha tia era costureira, desde pequenininho, com seis ou sete anos fui assistir à filmagem do Cangaceiro..

P- O que você achou?

R- Ah, maravilhoso.

P- Você costumava ir ao cinema?

R- Ia. Quando eu mudei para São Bernardo, que a minha tia trabalhava lá, eu freqüentava todo dia, fiz algumas pontinhas nuns filmes e aí comecei a trabalhar como office boy para a equipe de filmagem e depois com o Juarez...

P-Quais filmes você fez como Office boy?

R- O primeiro foi Absolutamente Certo, depois fiz Uma certa Lucrecia, aí eu estava fazendo Cidade Ameaçada com Roberto Faria, eu era Office boy e aí o rapaz que estava no carro de som saiu ...

P-No carro de som?

R- É. Trabalhava o técnico- o mixer, o assistente no carro e mais o boom man. O rapaz do carro precisou sair e o Juarez me pegou. Aí eu comecei a trabalhar no carro de som.

P- E o que você fazia?

R- No carro de som você ligava o gravador, um 17,5mm, isso foi em 1958/1959, era um RCA rodava a 45 pés, daí passava para a montagem numa fita 35mm a 90 pés por minuto. E este ficava como máster, como reserva.

P- Qual era o seu trabalho no carro de som?

R- Eu tinha que ligar a câmera e gravar, eu ligava o gravador. O diretor pedia a câmera, ligava o som, ligava a câmera e tocava uma campainha, que tocava lá no mixer, pam, pam, lá na frente e o pessoal batia a claquete.

P-Mas o pessoal de som não ficava no set?

R-Ficava, o técnico de som ficava no set, no mixer. O cabo do mixer saía do carro ia pro set e lá ficavam o técnico e o microfonista, depois que eu dava o sinal de que o som estava gravado e a câmera rodando, batia a claquete. Aí eu fiquei fixo na Vera Cruz, em 1960...

P- E aí já estava com os irmãos Khouri?

R- Ainda não, estava com o Banco do Estado.

P- E você ficou fixo em qual função?

R- Como assistente de som no caminhão, quando tinha filme, e quando não tinha, eu ficava no estúdio de mixagem.

P- E o que você fazia no estúdio de mixagem?

R- Carregava todas as pistas e ficava no gravador gravando, fazia o ótico...

P- E quem era o mixador?

R- Era o Sr Rack, o alemão.

P- Que filmes iam para lá mixar?

R- Ih, muitos. Não sei em quantos filmes eu trabalhei lá, vinham filmes do Rio também, era um dos melhores estúdios do Brasil.

P-Era aquele estúdio grande?

R-Era. Mas todo mês tinha filme mixando lá. Todos os filmes que se faziam em São Paulo mixava lá.

P-Você conheceu o Mauro Alice nesta época?

R- O Mauro eu conhecia desde que eu era boy. Eu pulei uma coisa... antes de eu ficar fixo na Vera Cruz, eu trabalhei de assistente do Mauro ...terminou A Primeira Missa, que eu trabalhei como assistente do Juarez [Dagoberto], aí eu fui ser assistente do Mauro, trabalhei uns 5, 6 meses com ele. Daí, depois d'A Primeira Missa eu fiz um ou dois filmes com o Mazaroppi, como assistente de som do Constantino, aquele russo, e aí é que eu entrei fixo na Vera Cruz. Aí em alguns filmes do Khouri, eu andei fazendo muitos filmes como assistente do Mauro, acho que Palácio dos Anjos...

P- Você fez alguns filmes do Khouri?

R- Fiz.

F- Você fez o Noite Vazia?

R-Fiz.

P-Era som guia?

R- Era 30% som direto, a parte do estúdio.

P-Ele gostava de som direto?

R- Ele gostava, só que os atores sussurravam muito, então era muito difícil para som direto, era inaudível quase, sabe. Quando o plano era bem fechado...dava pra fazer.O Khouri , quando ia dublar, ele preferia uma dublagem que fosse fora de sincro, mas que tivesse a intenção que ele queria. Não adiantava ter o sincronismo certinho se não tinha a intenção que ele queria.

P-Como era o Mauro como montador?

R- O Mauro, como editor de moviola, era um dos melhores dos que passou por aqui. Muito caprichoso e com bom gosto. Os filmes eram todos dublados naquela época e o Mauro era contratado só para acertar o sincronismo depois da dublagem, ele era muito caprichoso.

P- O Mauro tem fama de uma pessoa que gosta de cuidar desta parte do som...ele gosta de fazer edição de som, né? Como foi para você ter trabalhado com ele?

R- Foi muito bom , aprendi muito.

P-Você foi montador também?

R-Fui e ganhei um prêmio com a montagem Um Anjo Mau...

P-Mas você não continuou como montador, né?

R- Não, depois eu fiquei uns 5 anos só gravado dublagem, lá na Vera Cruz, uma coisa horrível, é massacrante. Aí eu estava ganhando muito pouco na Vera Cruz e fui trabalhar na Blimp. Na Blimp eu trabalhava com som e montagem e montei o filme do Hermano, Folias do Divino, era um filme complicado, porque ele filmou com a Bolex, tudo com rolinhos pequeninhos, ia sonorizando e usando as coisas que eu tinha aprendido com o Mauro, com a Lupe, no estúdio, mesmo no estúdio de mixagem você aprendia muito. Quando eu estava na Vera Cruz e não tinha nada pra fazer, eu pegava trechos de filmes e colocava outro som, para virar uma comédia, eu pegava Noite Vazia e punha o Benvenuti falando com a voz do Mazzaropi, e o Khouri gostava tanto disso que ele mandava contratipar, fazia o ótico e contratipava o copião, e aí ele mostrava pros amigos. Aí que eu também comecei a mexer com montagem.

P-A minha pesquisa é sobre o sistema portátil de gravação sonora, naquela época o som e a câmera precisavam da mesma fonte de energia?

R-É, no estúdio a câmera e o gravador rodavam com energia de 220 volts, o gerador tinha que ser para o gravador e para a câmera, se você olhar aquela foto você vê o cabo de força saindo pra câmera de dentro do carro, 220 saía do carro, eu que ligava todo o equipamento de som e o equipamento de câmera.

P-O pessoal do som é que cuidava gerador?

R- Tinha que esticar 200 metros de fio para ficar longe...

P-Quando é que você teve contato com os gravadores portáteis?

R- O Nagra...O Sidney [Paiva Lopes] uma vez levou o Nagra III, ele tinha feito uns ruídos num filme do Silvio Back, Guerra dos Pelados, eu achei maravilhoso aquele gravador, a qualidade do som, o tamanho, aí eu fui para a Blimp, tinha um Nagra IV e um Nagra III. Lá e eu já comecei num documentário ...

P- E a Blimp tinha quais câmeras?

R-Tinha a Eclair 16mm e a Arri que usava com o blimp Cine 60...

P-Que ano foi isso?

R- 1971.Quando eu entrei lá fizemos 10 filmes para uma loja de pneus, acho que Zacharias eram planos fechados e eu pus um AKG de locução bem pertinho, gravei com o Nagra e foi o melhor som direto que eu já tinha feito...

Eu lembro que em 1966 na Vera Cruz, para fazer um comercial com som direto a gente levou 2 dias pra armar tudo e poder gravar o som direto dela.

P-Porque?

R-Porque era tudo pesado, estava tudo desativado, o caminhão...

P-Com os equipamentos mais portáteis como ficou a filmagem?

R-Ah, melhorou muito. Na época da Vera Cruz, se você tivesse que filmar num 4º andar de um edifício já não dava pra fazer som direto...

P-O Juarez depois começou a usar o Nagra, né?

R- Começou. Mas antes, em São Paulo ele usava só equipamento da Vera Cruz. Ele tinha um portátil chamado Butoba, era um japonês mas que não dava sincro, ele usava muito para fazer ruídos. Acho que o primeiro Nagra ele comprou no Rio. O Juarez fez aquele filme do Roberto Santos, o Grande Momento, é som direto!

P-E ele fez naquele esquema do equipamento da Vera Cruz?

R- Acho que ele fez com o Magnasync...

Antigamente, quando o som era ótico, era negativo, aí fazia uma cópia, aí numerava, aí você programava a máquina, o positivo não tinha número, só o negativo, aí com essa máquina você imprimia exatamente o número que estava no negativo, de pé em pé, ..

P- E a olho de boi tinha quantas pistas de som?

R- Tinha de uma pista e de duas. E quando editava o som, para que a emenda não fizesse barulho, era feito um furinho e quando ia mixar , eles faziam cópias sem emendas. Às vezes tinham dez pistas, então pré-mixavam cinco, e tinha que esperar ir para o laboratório revelar e copiar para continuar a mixagem.

3-Entrevista com Geraldo José e Walter Goulart realizada em 31/07/2007

P-Gostaria que você falasse um pouco sobre a época do som direto no cinema quando ainda não existiam os gravadores portáteis, os Nagra, eram gravadores magnéticos, porém grandes, é isso?

Geraldo- Mas existiam antes do Nagra, outros, como o alemão Uher...

Goulart- Tinha o Uher, tinha o Thunderbird...

Geraldo- É, também...

P- Mas eles eram à pilha?

Goulart- Eram, mas o Uher tinha um problema, não sei se você lembra, é que quando a pilha ia caindo ele ia perdendo o sync...

P- Mas ele era usado para fazer som direto também?

Geraldo- Podia fazer, ele também tinha um cabo que conseguia fazer, mas não sincronizava muito bem não, tinha que ir para a moviola depois, ajeitar...

P- Quanto tempo mais ou menos antes do Nagra chegar o Uher tava aí?

Geraldo- Pouco tempo, né Goulart? Eu me lembro que no Barravento eu tive que gravar uma porção de ambientes lá e foi tudo gravado no Uher, mas aquela coisa, para sincronismo mesmo ele dançava um pouco, não era seguro, né?

P- Mas para ruídos e gravação de ruído externa ...

Geraldo- Ah, gravava bem, é claro que quando veio o Nagra, suplantou tudo isso, acabou com tudo isso...

P-E esse Thunderbird era o que, americano?

Goulart- Americano...

P- Parecido como Uher?

Goulart- É, só que mais pesado...

P- Na pilha também?

Goulart- Na corrente e na pilha, mas era muito inferior...

Geraldo- Mas andando mais pra trás, a gente gravava no Magnasync, né?

P- Ligado no gerador?

Geraldo- Não numa tomada...

P- Mas quando a filmagem era externa?

Geraldo- É, aí tinha que ser no gerador.

Goulart- Isso na época do magnético, né? Porque antes do magnético era com a câmera ótica...

P- Mas vocês não pegaram esta época do ótico, né?

Goulart- Ih, pegamos sim!

Geraldo- Chegamos a pegar lá na Atlântida, para fazer som direto no estúdio.

P-E a qualidade do som, era a mesma coisa?

Geraldo- Não, não era, era meio chapado. Ele era bem feito, mas não tinha como sair bem feito...

P- Mas dava para fazer som direto em externas com este equipamento?

Goulart- Era como estas câmeras de fazer o ótico de hoje, mesma coisa...

P- Não dava para por uma alcinha, né?

Geraldo- Não, não tinha como, né? Mas essa coisa do som vem de longe, no rádio, por exemplo, era difícil... Eu trabalhei em rádio durante muitos anos, antes de trabalhar em cinema, eu sei que ia gravar o cais do porto, para efeitos de sonoplastia nas novelas, tinha que ter o som do cais do porto, navio apitando...aquelas coisas todas..mas as malas eram pesadíssimas, minha mãe do céu, mas cada máquina...

P- Gravava no quê?

Geraldo- Agora esqueci o nome...

P- Era ótico?

Geraldo- Não! Magnético!

Goulart- Fita de ¼...

Geraldo- Primeiro começou num arame, gravava num arame [risos] em 1946 eu vi gravar num arame...

Goulart- Era um carretel igual um carretel de pesca e aí no gravador tinha uma forquilha, que era a cabeça de gravação, então o arame passava por ali e o sistema eletromagnético dava pulso. Eu numa época restaurei muitos sons que eram do Museu do Índio com muita coisa gravada do índios...

P- Mas tinha gravador para reproduzir isso?

Goulart- Eles tinham lá no Museu... mas era um som muito esquisito ...

Geraldo- Som entre aspas,né? [risos]

Goulart- Sons de índios... então eu não sabia se estava de trás para frente...

Geraldo- A gente usava mas não era bom não. No rádio usou uns tempos, depois surgiu o Ampex, aí a coisa mudou ...e a gente fazia as dublagens na Atlântida no Ampex..

Goulart- Soltava era no dedo...puff...

Geraldo- É, era no dedo...

Goulart- É, quando chegava no 4, 3...a gente soltava...por isso é que a gente não podia errar...

Geraldo- É, não podia errar...

Goulart- Se você errava, tinha que voltar tudo de novo, não tinha esse negócio de editar, não...

P- É, agora com o computador...

Geraldo- É, o negócio tá lá na frente... uma vez a gente tava gravando lá na Atlântida, não sei quem foi o produtor que levou lá umas freiras para assistir como era uma dublagem, elas ficaram lá, aí acabou a dublagem e a gente tinha que fazer os ruídos, né? Aí tinha um pombo sentado numa árvore e dois casais de namorados e existia uma ligação entre os pombos e os namorados. E aí quando os pombos saíam e iam embora ele aqui também brigava com ela, era bem feita a cena, né? Mas aí ele explicou pra elas- olha, vai passar um filme e eles vão fazer os ruídos, mas vocês não façam barulho nenhum, olha, não esbarra com o pé, fica sentadinha e não fala nada nesses dez minutos! Aí foi correndo, correndo, e eu e o Goulart nos comunicávamos com mímica e ela estava querendo rir, pois bem, quando chegou no finalzinho, nos nove minutos, os rolos eram de dez minutos, quando fui fazer as asas do pombo, aí a freira exclamou -ah, mas que gracinha!Ai, a gente teve que voltar a fazer tudo de novo...

P-Quer dizer que do Magnasync já foi pro Ampex?

Geraldo- O Magnasync ainda durou muitos anos lá na Atlântida. Né Goulart?

Goulart-O Magnasync era um gravador americano, de perfurado. Tinha Magnasync de 17,5 que era o 35 cortado...

P- E tinha o [fita magnética] perfurado 35mm ?

Goulart- 35 tinha os reprodutores que eram da Atlântida que como eles gravavam em ótico, os reprodutores também eram óticos, então você ia mixar, você tinha um dubber daquele com diálogo e outro com música, entendeu? Então às vezes dificultava...quando tinha música, não tinha diálogo, não era não?

Geraldo-Era...senão embolava...

Goulart- Você não podia parar no meio do rolo e deste ótico você gerava outro ótico...

P- E o som ia ficando cada vez pior?

Goulart- Claro. Mas eu acho que não era pelos leitores nem pela câmera ótica de gravação, é porque é uma coisa muito complicada esse negócio do ótico, é fotografia, né? Revelar, estar dentro da mesma densidade, temperatura, os banhos...hoje não, hoje tá 1º mundo.

Geraldo- Este último filme do Humberto Mauro de 1935 é neste processo que ele falou, aquela música tocando aí entrava o diálogo ela sumia e voltava depois, não tinha background..

Goulart- Não tinha mixagem. Uma que era muito mais caro, gastava muito mais negativo de som. E quando veio o magnético, facilitou, porque você usava magnético usado, recuperado...

P- E quando as pessoas gravavam no Magnasync aquele é que era o máster?

Goulart- Por exemplo, tinha o gravador e tinha vários reprodutores, por exemplo, quem usou muito o Magnasync foi o Helio Barroso Neto, que no Brasil foi um dos pioneiros do cinema sonoro, ele foi um dos primeiros técnicos de som do cinema brasileiro...

Geraldo- Gravava e montava....

Goulart- Ele era tudo, gravava, montava e mixava...

P- Foi um pioneiro, né? Vocês ficaram sabendo do curso do Arne Sucksdorff em 1962?

Geraldo- Não . Eu tenho uma revista que fala.

Goulart- Eu sabia desse curso. Nessa época desse curso eu tava trabalhando na Peri Filmes na Rua Alice, que era Peri Filmes do Ralf Norman, mas esse curso era muito fechado, na verdade esse curso tomou o nome de curso, porque o Arne chegou com esse Nagra pra apresentar o Nagra e demonstrar como é que funcionava, mas o negócio dele era vender, ele tava representando para vender estes equipamentos, foi um Nagra III...

Geraldo- Começou com um Nagra III, depois foi 4, depois o Nagra stereo...

P- Eu perguntei para as pessoas que estavam na organização do curso se elas não tinham convidado para este curso as pessoas que já trabalhavam com som aqui no Brasil, porque as pessoas estavam interessadas mais em dirigir, fotografar, em montar, mas em som....quem fez som nos primeiros filmes- o Jabor, e o Jabor não queria fazer som ,né?

Geraldo- Mas o Nagra quando surgiu foi uma beleza, deu uma dimensão maior para o cinema,né? O som passou ter uma importância maior...

Goulart- Vou dizer uma coisa para vocês , eu prefiro o som do Nagra do que do digital, ele é quente, já falei isso pra você, parece aquele instrumento valvulado, é outra coisa , é a diferença de você ouvir um cd e de você ouvir um vinil, um é bem cheio e o outro é uma compressão...

Geraldo- Eu vi uma vez na televisão um debate sobre som e um cara falando- olha, parece que o som da válvula é melhor do que o que a gente tá fazendo agora, ele é mais vivo, ele é mais presente, ele tem uma outra conotação...

Goulart-Eu falo numa linguagem mais popular mesmo, de sentimento, é quente, tem cor...e os microfones valvulados estão voltando, porque os microfones de bobinas, que são dinâmicos... e

o valvulado , ele é phantom, então ele tem os 48 volts para alimentar e tem um som gostoso de valvulado, agora é caríssimo...

P- Mas quando é que vocês começaram a usar o nagra III?

Geraldo- Começou pelo Goulart, que fazia som direto...

P- A primeira vez que o Goulart usou foi no Dragão da Maldade, né?

Goulart- É, eu nem sabia ligar o Nagra, foi o Luiz Carlos Saldanha que me chamou - tem que levar o Nagra, - então me ensina. E um dia antes, ele chegou e disse assim – pra cima grava, aqui é o volume, tal e coisa, e eu já tinha uma experiência de estúdio. Só que o Nagra tem o seguinte, tem uma diferença que não é VU, então quem não tem esse conhecimento ele vai modular lá no zero, é muito, tá saturando, o zero dele é em menos 7 [dB], no digital é menos 12 [dB], entendeu? Mais vai no peito!

P- Você se surpreendeu com o Nagra? Usavam o cabo de sincronismo?

Goulart- Usava o cabo de sincro porque nessa época o Nagra III não existia ainda o motor cristal, o cristal já vem com o Nagra IV, tinha uma chave interna que se você estivesse filmando com uma câmera a 50 ciclos, a 25 quadros por segundo, aí você virava para 25 quadros, e depois a gente viu que não tinha muito problema porque como você está cristal, ele fica livre da sincronia da câmera, então poderia fazer com DAT livre, que ele vai manter sync e o Nagra com cristal também vai manter o sync. Mas como você vai transcrever no estúdio, então o que acontece, você vai através da rede, então o sinal de 50 ciclos é comparada com o sinal da rede externa...

P- E você, Geraldo, qual foi a primeira vez que você usou o Nagra?

Geraldo- Não posso precisar a data...

P- Foi antes do Vidas Secas?

Geraldo- Não, foi antes do Vidas Secas. Tinha um Uher que eu usava... Teve um argentino que veio ao Brasil fazer umas filmagens , e que ficou devendo a todo mundo, inclusive a mim, - Geraldo, vamos fazer o seguinte, eu não vou te pagar, vamos fazer uma coisa, você me dá um troco qualquer e fica com o meu Nagra, e eu- peraí, e eu vou te dar troco ainda? E aí aquele papo com ele e coisa e tal e ele acabou deixando o Nagra comigo e está aí guardado, nem funciona mais...

Goulart- Não funciona, não?

P- É um Nagra III?

Geraldo- Um Nagra III.

Goulart- Eu também estou com um parado lá em casa...

P- O Nagra III do Thomaz Farkas ainda está funcionando...

Goulart- Porque eu emprestei o meu pro Waltinho Carvalho, para ele transcrever umas fitas, aí teve um problema lá na casa dele, de um correia que quebrou, e aí tenho que arrumar um cara que entenda para arrumar...

P- Antes tinha o seu Renato da Álamo...

Goulart- Você conheceu o Renato?

Geraldo- Conheci... Mas o Nagra tem uns problemas que é difícil consertar aqui no Brasil, às vezes falta peça... Aqui tem o Augusto, você conhece o Augusto?

Goulart- Conheço, aliás eu quero conversar com ele para ver se pega para consertar...

Geraldo- Ele é muito bom, ele já consertou o meu Nagra uma vez e ele é muito bom...

P- Mas esse Nagra III que está aí ainda é esse do argentino?

Geraldo- É esse mesmo, te lá mofando no armário...

P- O que ele tava fazendo no Brasil?

Geraldo- Ele tava filmando no Brasil, no carnaval...aí precisava de um som , eu gravei para ele, no Nagra dele mesmo , né? Depois ele - é, pagar te meio difícil e aí fiquei com o nagra e já estou com ele há mais de 30 anos. Mas gravei muito com ele. Quando eu fui gravar no Espírito Santo uma coruja para um filme, aí falei com um primo – vem cá, não tem uma coruja que canta aqui à noite, e ele – tem. Então vamos de tarde preparar para de noite a gente gravar, ele - tá bom. Aí fomos para o meio do mato, passamos um rio, e ele me disse assim é aqui, pelo cocô da coruja ele sabia que ela cantava lá em cima daquela árvore...aí fui lá e no galho que ficava eu pendurei o microfone, levei fio à beça, e deixei lá e mais tarde, lá pelas 9 horas da noite, voltamos lá , mas ela cantou numa outra árvore às uns 200 metros mais longe, aí eu tirei o microfone, fui para a outra árvore e ela voltou para onde eu estava antes... aí no dia seguinte eu deixei o microfone e ela pousou no lugar certo e eu gravei, ficou bonito...mas tem que ter paciência, o Goulart sabe disso né, Goulart?

Goulart- Sei...antigamente isso a gente ia gravar em Jacarepaguá, lembra daquela sinfonia de sapos que era um negócio lindo?

Geraldo- Impressionante...

Goulart- Eu emprestei para e ele sumiu com a fita, estas coisas não se emprestam, se copia e Olha, a gente conhecia um ruído do outro quando assistia um filme- conheço este cachorro, esse cachorro é do Geraldo José [risos].

Geraldo- Às vezes repetia, né?

Goulart- O Flavio Migliaccio uma vez ele pegou o gravador e levou não sei pra onde para gravar um ambiente de passarinho, aí chegou lá e não tinha passarinho, o passarinho não canta na hora que você quer, aí ficou ele e uma outra pessoa imitando passarinho e ele acabou botando naquele filme dele o Tio Maneco, muito bom aquele filme, ele queria fazer uma série, mas ele não conseguiu o dinheiro. Você tá fazendo som direto, você sabe disso porque você trabalha com isso, se você não aproveitar e gravar aquele som ambiente na hora, duas horas depois ele é outro, é outra coisa...

Geraldo- O Tambelini pediu que eu fosse gravar o relógio da Mesbla, ele fez uma cena em frente aquele parque da Mesbla na Cinelândia, ele queria o relógio batendo nove horas, sete e pouco eu fui lá , montei o Nagra numa casa de um amigo, tesei às oito horas , ficou bom, que bonito, quando foi nove horas enguiçou o relógio.... e nada e depois conversei com o rapaz que toma conta do relógio e ele me contou que tinha enguiçado o relógio naquele dia, e então gravei no outro dia...acontece...

Goulart- sino é difícil...tem uma ressonância bonita...

P- Mas o Goulart foi indo mais pra esse lado do som direto e você não, você continuou nos efeitos...

Geraldo- é nos efeitos, e foi como eu conheci o Goulart, né? Ele era garoto naquela época, na rádio Roquete Pinto né Goulart? No documentário [O Som sem barreiras, Geraldo José] fala, ele aparece no documentário falando....

Goulart- Era um rádio- teatro

Geraldo- e você participava...

Goulart- eu fazia os ruídos da sonoplastia e o Geraldo ficava na mesa...

Geraldo- eu vi o Goulart e pensei- esse cara tem jeito e vou convidar ele para trabalhar comigo, ele aceitou imediatamente, correndo...

Goulart- Você se lembra de uma noite, a rádio saía do ar, ficoi eu e ele, e tinha um piano grandão e ele tava fazendo um trilha para um teatro de São Paulo, Quatro Paredes de Sartre,

daquela peça, né? Aí ele me pediu – faz uma trilhazinha assim de suspense para dar um mal estar, aí ele ficou na técnica e eu fui lá, era papel, era num sei o que, e ficou bonito...

4-Entrevista com Walter Goulart realizada em 11/05/2004

P- Você estava falando do Luis Carlos Saldanha...

R- Pois é o Luis Carlos Saldanha foi um cara que acreditou em mim, porque ele já tinha estado com um Nagra, o Nagra ficava na casa dele e eu ouvia falar- Nagra, Nagra... até que um dia ele me apresentou o Nagra.

P-Mas o que você fazia?

R-Eu trabalhava num estúdio, porque a minha formação veio de estúdio, do início da televisão, depois fui para a área de cinema e fiquei no cinema até hoje, são 43 anos...

Mas o Luiz Carlos foi convidado para fazer o filme do Glauber, o Dragão da Maldade, ele não pôde fazer, não sei lá as circunstâncias dele e ele falou assim- põe o Goulart para fazer o som. Aí um dia ele chegou lá no estúdio e falou assim- quer fazer o filme do Glauber Rocha? Aí eu falei assim- quero. Imagine, que pergunta, né? E eu ia entrar de férias exatamente na época, aí eu falei assim- quero fazer! Agora você tem que me explicar como é que funciona esse negócio,- não tem problema nenhum (e eu já conhecia toda a técnica de estúdio) - pra cá liga, pra cá em cima tem um tal compressor que não é bom, então não usa o compressor, e tudo que é pra baixo é play. Eu falei- ah é? E ele deixou o Nagra lá e eu peguei uma fita e comecei a testar, botei microfone, comecei a ver que tinha um modulômetro, não é VU que é mais lento, era modulômetro que é mais rápido. Então comecei a fazer testes, testes, testes, e eu levei um microfone, porque o Zelito Viana ele tinha conseguido um microfone que era de São Paulo, que era um microfone dinâmico, mas direcional, o shotgun, o Electrovoice, pesado. E não chegava o boom, não chegava o microfone, e eu tinha um microfonezinho Beyer, que é um microfone dinâmico e cardióide, era o 66, era um bolinha menorzinho, que é excelente aquele microfone, pra interior então não tem coisa melhor. Aí eu já estava preparando tudo, peguei uma vara, arrumei uma vara para fazer o boom, fiz um suporte. Aí tava preparando, já ia rodar, quando o Zelito Viana chega com o tal microfone, com o Electrovoice, sem boom.

P- Como é que você ia fazer?

R- Tive que arranjar uma vara de pescar bem robusta, arranjei parafusos para colocar, porque ele tem uma haste assim que segurava o microfone e aquela uma aranha. E foi assim, partimos pra fazer o som, um microfone só, não tinha mixer, só tem uma entrada, né? O Nagra III só tem uma entrada de microfone. Ele tem uma outra entrada mas é que tinha que usar uma caixinha, com um prézinho que entrava num outro auxiliar, mas não tinha. Só tinha um Nagra, com uma entrada de microfone. O filme todo foi feito com um microfone só.

P- E ele tinha Pilotone?

R- Não, eu tinha que receber o Pilotone da câmera. Um cabo que saía da câmera e ligava no Nagra, aí abria aquela borboletinha, né? A cruzeta e opa, tá entrando o sinal.

P- Mas você chegou a fazer aqueles filmes que o pessoal falava que gravava “solto”? Que não sincronismo?

R- Não, aquilo era só guia. Ninguém brincava de som direto solto assim, não. Isso há muitos anos, até antes de eu fazer este filme eu... o Moisés Sveltman fez um seriado, acho que era para a Nestlé e ele pegava equipe de televisão, e grandes atores, e a gente fazia som guia apenas, porque a câmera era sem blimp, naquela época acho que era uma Arriflex, uma das primeiras

Arriflex, parecia uma máquina de costura, mas só fazia som guia, e gravava num Geloso, só para saber o que o cara falou.

P- O que é um Geloso ?

R- É um gravador, Geloso... o nome dele é Geloso mesmo. Era produzido pela....tinha o Tundberg, que era um gravador que perdia... embora ele gravasse o Pilotone, ele ia perdendo a velocidade então não deu certo.

P- E o Uher?

R- O Uher chegou a funcionar uma época ,mas ninguém gostava dele...

P- É que o Nagra...

R- Não, o Nagra...O Nagra acho que foi a melhor coisa que apareceu no cinema em termos de gravação foi o Nagra. Até hoje lá fora, eles podem ter o digital e tal coisa, mas o Nagra tá ali.Entendeu? Eles não dispensam o Nagra, não. Eles querem fazer uma repicagem, o Nagra tá lá. E dizem- agora tudo é digital e tal, mas o digital também tem seus problemas, e muitos e tem determinados problemas que o analógico não tem. Então eu acho que o Nagra ainda é o ...olha gravar digital,ele não pensa não, você tem que conduzir, porque o pessoal pensa: agora não tem problema, resolveu.Aí chegam lá e dizem – Goulart, eu fiz uma gravação tal assim ,mas não tá legal, aí eu digo- não tá legal porque o seu limite é menos 12 e você está além de 30 você quer o que? No binário ele clipa.

P- Qual foi a sua formação? Você começou trabalhando em TV?

R- Eu estudei teatro e quem estudou teatro quer ser ator, eu não queria ser o ...mas fazia tudo lá, pintava cenário, contra-regragem ,tudo. Então pra mim entrar pra televisão, foi um caminho estranho, porque eu conhecia as pessoas, mas não tinha a ponte. Aí pintou um dia num programa do Flavio Cavalcante, um quadro que era Isto é História. Então pegava assim, por exemplo D. Pedro I , e aí tinha uma vaga para maquiador e eu falei opa, beleza, é uma porta, você está lá dentro. Aí eu fui para maquiagem e foi muito interessante porque eu com uma pequena experiência que eu tinha de teatro (porque no teatro você tem que fazer tudo) e isso pra mim foi uma porta e eu comecei a fazer maquiagem e me dei bem, porque eu comecei a fazer caracterização, não é maquiagem fina, não é botar as pessoas bonitinhas, isso eu não sabia fazer eu sabia transformar a pessoa num personagem. Então pegava um livro, que tinha D. Pedro, e aí pegava o ator e trabalhava com massa o Fispam tinha um negócio de perucas e ele ajudava muito e uma das pessoas que também me deu muita dica era o Erik que era o mago da maquiagem desde o início da Tupi depois ele foi para outras estações, pra Globo , fez uma escola imensa. Mas aí eu fui saindo, fui tendo oportunidade até que uma produtora da televisão, porque eu me metia em tudo, as pessoas perguntavam se eu sabia fazer e eu dizia que sabia.

P - Quantos anos você tinha?

R - Eu tinha 19 para 20 anos.

P - Como é que você foi para o Cinema então?

R - Bom nesse ínterim dentro da televisão eu conheci o Silvio Carneiro, que era um fotógrafo antigo que trabalhou com Carmem Santos, gente da pesada, Diretor de Fotografia, e eu conversava muito com o Silvio, mesmo sem conhecer muito, de estética, como eu via as coisas. Aí ele ficava tão impressionado.E a gente conversava muito e um dia ele me convidou para ser assistente dele. Foi o meu primeiro contato com a câmera Arriflex, ele me perguntou se eu conhecia a câmera assim assim e eu disse assim- Conheço (e não conhecia).Então ele já foi me falando - as latas de filme vão chegar... E eram latas duplas, você tinha que ir para a câmera escura, cortar o negativo, e por na enroladeira, colocar numa bitola, por que você precisava ver o

tamanho, e tinha que ser devagar por causa da estática. Aí foi muito engraçado porque quando eu peguei a câmera eu falei assim – olha, eu não sei carregar...

P- O chasis...

R – Não, o chasis eu sabia carregar, eu não sabia dar as laçadas dentro da câmera. Aí ele falou: é simples, faz isso e isso, tem essa folga aqui em baixo e mesmo com ela aberta você dá uns toquezinhos para ver se tá tudo...trá-lá-lá...Aí eu fazia, olha só que loucura, tinha um gravador Geloso pra fazer o som guia, medindo o foco, marcando o foco todo aqui no braço,né? Então eu soltava o gravador, ia pra câmera, fazia o foco...

P- Fazendo cinema?

R- Fazendo cinema.

P- Qual filme?

R- Esse seriado, produzido pelo Moises Sveltman, que era feito em 35mm, para televisão, que contava a história do Brasil, os bandeirantes, as esmeraldas.

P- Uma superprodução?

R- Uma superprodução tupiniquim. Você tinha rebatedores, nos interiores umas luzinhas. A gente fazia tudo e depois ainda ia para o estúdio e ajudava a fazer a dublagem.

P- E era aonde este estúdio?

R- Era do Helio Barrozo Netto em Copacabana, que era um estúdio que era em um prédio em Copacabana. Tinha um grande em Botafogo também.

P- Como era um estúdio num prédio?

R- Era uma salinha que só podia gravar à noite, porque o resto do prédio era tudo escritório e por causa do barulho você só podia gravar à noite. Começava às dez da noite e ia até apagar olho.

...(história sobre perder o foco que ele levou a culpa)

P-Quando você começou a se dedicar só ao som?

R-Quando eu fui fazer o folley (ruído de sala).

P-E quando foi isso?

R-Isso já foi em...logo que eu saí do cinema, eu fui para um estúdio na Rua Alice que se chamava Peri Filmes e tinha uma outra empresa junto, que era do Carlos Della Riva.

P-Você se lembra que ano foi isso?

R-Acho que 1960. O Carlos veio para o Brasil, acho que com a Zive, uma empresa mexicana, que veio montar um estúdio na TV Rio, que era lá no Posto 6, e esta empresa montou um estúdio de dublagem dentro de um estúdio de televisão e eles dublavam os filmes...o de La Riva veio com esta empresa, o filme nem era mixado aqui, dublava aqui , o filme ia pro México eles mixavam e depois mandavam o filme pra cá. Foi o início da dublagem, eram os seriados policiais, era dublagem de filmes para a televisão. Este foi o início da dublagem. Eu não estava nesta época. Eu vim em 1960, que aí eu fui fazer folley...

P-Para cinema brasileiro?

R-Para o que pintasse. Eu era funcionário. Por exemplo, o filme “O Padre e a Moça”, do Joaquim Pedro, eu fiz toda a parte de sonorização, o folley, o filme foi dublado.

P-Quem fez o som guia mesmo?O Macunaíma acho que foi o Juarez...

R- O Juarez fez o som, eu fiz toda a parte de sonorização dentro do estúdio. Vidas Secas. Tenho toda uma trajetória, filmes fantásticos.

P- Você gravava ambientes?Ou cuidava só do ruído de sala?

R-Gravava ambientes! Pegava e saía com o Nagra, fazia uma lista... a gente ia lá pra dentro de Jacarepaguá, aquele silêncio....Eu, o Geraldo José. O Geraldo que me levou para o folley.

P-Como você o conheceu?

R-Ele trabalhava na Rádio Roquete Pinto, ele era técnico da rádio, e ele já estava sonorizando uns filmes. Isso no início mesmo do Cinema Novo, hein? Ele era técnico da rádio e o estúdio foi cedido para gravar novela (de rádio) e eu fui fazer a parte de ruídos da novela, que é muito engraçado, o ator está em frente ao microfone falando – ai, meu amor...e você smack smack, dando beijinho. É divertido e se aprende muito.

P-Você ficava pesquisando o que fazia barulho do quê?

R-Claro!

P-Te achavam um louco?

R-Um louco. Porque em casa eu ligava a televisão, tinha um filme, eu tirava o som do filme e eu dizia – vou acompanhar esse cara. E pegava os passos e acompanhava em sincro.

Aí eu tava fazendo esse negócio da novela e ele ficou observando através do vidro do aquário, né, e pensou – ah! Esse cara tem jeito pra isso. Vou convidar ele pra trabalhar comigo nos filmes. Que é diferente, muito diferente. Aí ele falou assim- Goulart, você quer ir para o cinema fazer filmes? Eu falei assim – vou. Sempre fui assim – atiradaço.

Me lembro dos últimos dois filmes do Oscarito que a gente fez lá na Atlântida na Rua México.

P-Junto com o Gerlado José?

R- Junto com ele. E era direto.

P-Era ótico ainda?

R-Não, era magnético, gravava em 15 ips num Magnasync. Mas era uma loucura porque o Magnasync não tinha Pilotone. Ele agüentava o sincronismo porque ele era um gravador bem estável, mas se você chegasse no final e errasse um ruído, tinha que voltar da cabeça! Porque não tinha esse negócio de edição não. Eram rolos de 10 minutos. 10 minutos fazendo os ruídos! Fazendo tudo.

P-Ah, não ia fazendo por pedaços? Então vocês faziam de dois?

R- Os dois, eu, ele e às vezes uma outra pessoa.

P-Quais eram estes filmes do Oscarito?

R-Um deles foi dirigido pelo Carlos Manga, é que às vezes os filme ia para lá e ainda não tinha título. Eu me lembro de “13 Cadeiras” [1957], que é um clássico. E o outro eu não me lembro, que eu acho que foi do Manga.

P- E da sonorização, como você foi parar no som direto?

R- O som direto é porque quando eu comecei a eu comecei fazendo folley, porque tinha toda uma hierarquia para você pegar uma mesa de estúdio. Hoje não, qualquer um tá pegando.

Mas tinha uma hierarquia, então eu fui fazer o folley, depois eu comecei a gravar, depois eu comecei a fazer o ótico, a aprender a carregar a câmera do ótico, a luz certa, tinha um aparelho que eu media a densidade...então era uma coisa... que a gente aprendia passo a passo...

P- E o som direto?

R-Aí pra fazer o som direto, eu já tinha uma...evidentemente se eu estava dublando, então eu já tinha uma noção de perspectiva sonora. Porque uma coisa que eu fazia na dublagem, eu não usava um microfone só, hoje a pessoa usa um microfone só, tudo na cara. Eu botava o microfone mais longe, digamos com uma distância assim de um braço para que o ator tivesse uma mobilidade de se movimentar, e usava um segundo microfone, mais ou menos a uns 3 ou 4 metros pra traz. Eu usava dois canais, se estava primeiríssimo plano, close up, eu deixava só o da frente, mas se o ator viesse de fundo, a câmera fixa, ele viesse de fundo e se aproximava, eu ia cortando o do fundo e ia e vinha com o da frente...

P-Você fazia um planinho de som?

R-Fazia um plano sonoro.

P-Você que inventou?

R-É.Se tava muito ruim você ia inventando. E o que dava isso? Você dava o movimento do ator, você pode fazer isso na mixagem, mas não é a mesma coisa.Se você tem o máster já em primeiríssimo plano, para colocar ele mais no fundo você vai ter que usar um reverb, entende, cortar...fica uma coisa muito falsa...

P-Em que filmes você fez isso?

R-Ah...Matraga foi um deles, A Hora e a Vez de Augusto Matraga [1965], eu fiz o folley e gravei os diálogos junto com o Roberto, eu adoro esse filme, eu vi uma cópia que estava um desastre, mas....São filmes que deveriam ser recuperados, faz parte da história do cinema, O Padre e a Moça [1965], eu adoro O Padre e a Moça, o do Leon Hirszman – Menino de Engenho [Walter Lima Jr, 1965]...Tem coisas que não podem se perder.

P-Você conversava essas coisas com o diretor ou ia fazendo?

R-O Roberto Santos foi uma pessoa que eu adorei trabalhar com ele porque eu falava com ele – vamos fazer assim? Ele ficava assim...pensava...e dizia é...faz, aí eu fazia e ele dizia – é, fica interessante. Porque eu explicava pra ele – depois que você colocar o ambiente e o folley, o ator vai... você vai sentir a presença do ator, então você sente a movimentação, não é aquele negócio chapado, fica um som maravilhoso...Se você pegar os filmes...São Bernardo...

P-Esse filme é lindo!

R-Tem pessoas que nem gostam - aquele plano imenso....

P-Ele é meio paradão,né?

R- Mas é a estrutura do filme. Ele tem uma poesia...

P- Continuando, quando você trabalhava com dublagem, você ainda dava um capricho...

R-Dava, eu sempre procurei ir além, sabe como é que é?Até fazer mixagem, né?Você vê que a trajetória.

P-Vamos falar do São Bernardo.O filme é todo gravado em som direto, né?

R-Todo.

P-Você fez os offs na hora ou não?

R-Como é que você sabe disso? Olha, o filme São Bernardo, o único som que não foi feito na locação foi a música do Caetano, que é uma xeremia. O filme todo foi feito em som direto na locação, a narrativa foi feita na locação - a narração off, para aproveitar o clima, senão você perde a cor,né? Depois de 4 meses você vai pro estúdio, você já tá em outra, a tua cabeça já é outra...

P-Até na dublagem , quando você ouve o som guia , é diferente do dublado.

R-Por isso é que eu falo - faça um bom som guia, porque pro ator não importa se é som guia porque ele tá na atuação, e quando você passar o som guia pra ele , ele vai buscar retomar aquela emoção, tentar, é difícil.

P-Por exemplo:aquela cena da igreja...

R- A do exterior?

P-É.

R-Ali, se você rever o filme, você vai perceber que a câmera está mais à esquerda da igreja, que ele começa a falar lá da janelinha , depois vem por dentro da igreja até falar com o jagunço...ali você poderia ter dois microfones, mas eu optei por um. Por que eu queria fazer exatamente...brincar...não é brincar...porque é gostoso você trabalhar com os planos sonoros – porque fica real, entendeu?Você ouve, não perde nada, tá lá e ele vem, quando ele chega na porta, parece que o som, porque ele vem com o reverb da própria igreja...e vem ...faz ...e o

diálogo fica...muitas pessoas perguntam – quantos microfones você usou? Um só e num plano todo aberto.

P-Que microfone você usou?O direcional?

R-O direcional Sennheiser antigão acho que o 804.Mas foi toda uma opção estética. O Leon sempre me deu carta branca, uma beleza, trabalhar com ele foi um luxo.Uma pessoa maravilhosa, ele acreditava muito na equipe.

P-E o Lauro era novinho, né?

R-Novinho.Era o primeiro filme dele.É engraçado.Toda a situação do trem.O trem tava andando.É real.Ninguém fala no trem. Aí eu falei, vamos buscar um tom...sem exagerar,entendeu? E você não perde nada. O Othon acredita na técnica.

P-Ele ia na sua?

R-Ia.No ensaio, o Leon cortava o ensaio, eu saia de onde eu tava e eia até ele, pegava na roupa dele assim, ajeitando e tal, e falava – a fala tal.articula mais...é uma coisa que eu falo...Comportamento no set,né? Eu falo pros meus alunos, o comportamento da técnica no set é muito importante. O técnico de som não tem que gritar, eu falo baixinho, se eu vou falar com um ator , eu não falo de longe, de jeito nenhum, eu chego perto e - olha, esta fala...articula mais que eu não estou entendendo...aí o Othon fazia outro ensaio ...acabava.. e o olho ia pra mim e eu fazia assim...OK. Vai rodar. Acabou, tal coisa, ele não olhava pro diretor, ele deveria olhar para o diretor,né? Ele olhava pra mim porque ele sabia que eu estava cuidando do meu trabalho como som e cuidando do ator.É importante isso...

P-Claro, eles trabalham muito com a voz, né?

R-Exatamente, então era uma equipe maravilhosa.

P-Nessa cena da igreja, você falou alguma coisa com ele pra ele projetar a voz um pouco mais?

R-Não. Foi coisa dele mesmo. Ele sentiu que o outro ator estava a uma distância de 15 mts, ele não pode falar baixo. A cena da criança chorando que depois tem a câmera na mão, que vai até o quarto, que é quando ela já tá... não é?

P- Mas nessa cena foi sem o blimp,né?

R-Sim, mas aí você tinha que reproduzir o som da andada dele, eu nem gravei som guia, porque não ia usar o guia, eu acompanhei o movimento da câmera até onde foi, e eu fiz o mesmo movimento com o som, fazendo toda a encenação só para o som.

P- E a equipe não reclamava?

R- Nunca. Vamos parar para gravar um som ambiente...ninguém se mexia. Hoje é difícil você fazer isso. A maquinaria já está desmontando...porque são pessoas novas que não tiveram a educação de um set de filmagem. Eu me lembro uma vez que eu fui fazer uma visita...era ensaio...silêncio...só que fala é o diretor e o ator...e eu fui andando devagarinho aí eu pisei de mal jeito e fez um barulho no taco, eu parei no ato, não deu outra – todo mundo no estúdio olhou pra traz pra ver o que tava acontecendo. Nunca mais. Isso é educação no set. E hoje, quando você entra numa produção, eu falo assim – é o seguinte; quem fala é o diretor, os atores, o assistente de direção, não fiquem com negócio de eco. Um fala silêncio e um monte de gente repetindo. Não precisa gritar, porque se você grita, você também dá merge para os outros também falarem mais alto. Se você fala baixo você começa a atenuar.Quando a cena é muito boa eu chego a chorar de emoção e toda equipe também fica emocionada. A respiração até pára e quando dá o corta, nego até aplaude e isso é maravilhoso. Mas tá muito difícil, hoje em dia as pessoas começam a jogar três tabelas pelo chão, o outro fala, o outro bota o cafezinho perto da mesa de

som e eu falo – não põe seu café aqui não , meu filho, vai tomar o seu café lá longe, mas baixinho, mas com um olhar...risos...fuzilando.

P- Como é aquela estória de dublar a cena no próprio set?

R- São Bernardo teve um caso, não é dublagem. O plano final, da vela, que é em cima de um off, eu gravei este off antes, e eu ficava em baixo da mesa soltando a voz off e ele atuando, e é linda, porque à medida que ia chegando ao final da narrativa a vela ia apagando, né? E não tinha dimer lá. O único lugar que usamos o dimer foi na igreja, quando ela está na igreja e ele chega e acende a vela e aí depois tem um carrinho, que é um carrinho junto com ...eu acho que tinha dois movimentos...sabe quando você....puxa a zoom e o fundo...e é bonito...e tudo som direto ali, e o dimmer não agüentou. Aí nós fizemos um dimmer de água com sal, coisa antiga, né? Mas funciona...

P_ E a câmera ficava no blimp?

R-No blimp. Um gerador Wolkswagen barulhento que tinha que ficar longe, porque era uma fazenda que não tinha barulho nenhum. Tinha que botar o gerador lá pra traz, botar umas tapadeiras, a descarga não sei pra onde...

P- Você fez toda a sonorização do São Bernardo também?

R- Fiz a Banda internacional, todos os folleys para a banda internacional, mas não me lembro se eu fiz alguma edição. Porque o filme que eu peguei o som direto e a edição , e todos os efeitos sonoros foi o filme do Glauber, montando aqueles mil e quinhentos tiros, aquele tiroteio danado, e eu botando um tiro de cada vez....

P- Você pegava esses tiros de arquivo?

R-Eu tinha um arquivo muito bom, a filha do Geraldo hoje digitalizou tudo, mas muita coisa se perdeu. Mas eram uns tiros que a gente pegava de filmes italianos. Não dava pra botar tirinhos, porque senão ninguém acredita que é tiro. A gente vai pro set e se mete em tudo, né? Uma hora tou fazendo som...

P-Quando você estava filmando o São Bernardo você já pensava na banda internacional?Gravando coisas a mais...?

R- Eu gravava todos os ambientes, saí de lá com muita coisa. Pra fazer a banda internacional, você tinha que ter os ambientes. Fiz o folleys todos...eu conhecia o filme de cabo a rabo, né?

P- Mas na versão brasileira deu quantas pistas para mixar?

R- O off, o som direto(botando cruzado, fazendo um overlap de som), ambiente, música, efetinhos...acho que umas dez pistas.

P-Como era ouvir o som no ótico depois de todo este trabalho?Era meio decepcionante?

R-Aí tem dois casos problemáticos que é o seguinte: Poe exemplo, o correto sempre foi fazer um teste de luz junto com o chamado teste de cross modulation...

P- Mas antigamente nem se fazia este teste, não é?

R- Quem insistiu muito para fazer este teste foi o Dela Riva, o Doutor Vitor ficava alucinado, porque ele não acertava e não se tem coisa que eu não acredito, mas você no laboratório tem 80% de banho cor e resto era o banho preto e branco que era o correto para o ótico, mas eles faziam no colorido e dava véu e usava uma fita...você filmava com kodak, mas o somera Orwo porque era mais barato e era o que o laboratório trabalhava. Hoje não, o Record, é o mesmo Record...

P-Mas mesmo hoje em dia ainda é complicado esse negócio de fazer o ótico. Teve uma época que não se fazia mais no Brasil.

R- Olha, a câmera ótica não mudou nada, é o mesmo equipamento, então vai fazer com o sistema 5.1 Dolby Stereo, mas depois você queima um CD e vai pro digital, né?

P- Como é feito este teste de Cross Modulation?

R- Você vai dizer pro cara do laboratório, ele vai lá e revela uns 40 segundos, onde você faz o teste de luz e o cross modulation, aí você vai pegar um leitor e vai fazer uma análise destas duas frequências aí você vai para a margem mais baixa e a mais alta e aí você vai procurar o meio, onde você não tem as distorções. E isso tem que ser legal, porque a densidade 04 ou 02, o copiadador tem que fazer isso aqui: luz tal o negócio da luzinha dele.

P- Na hora de copiar ou de revelar?

R- Na hora de copiar, porque na hora de revelar é o tempo normal. É muito delicado.

P- E quais microfones você levou para o São Bernardo?

R-Um cardióide Beyer 66, aquele interior da mesa, que era um plano todo aberto, foi feito com ele, eu não gosto de usar microfone de lapela, só num último caso, é diferente, eu gosto da liberdade, a lapela te dá um som de peito, você conhece, então eu gosto de um som bem liberto, igual o filme do Glauber, o som acompanha a imagem. Se você pegar o Dragão da Maldade, o som é, Luiz Carlos [Saldanha] quando viu disse – Goulart, cara que som é aquele! Aí eu falei – porque, tava ruim? E ele – não, tá maravilhoso! Mas ele tinha assistido na Europa. Então todo mundo dizia que o som dos nossos filmes era muito ruim. Talvez nem sempre. Você ia no cinema aqui e o rato tinha comido a metade do cone do alto-falante que reproduzia! Então você só tinha o que? Nem as baixas! Não tinha as baixas. Não tinha as médias, só tinha aquele raf raf raf. Pô, o que é isso? Tanto que hoje melhorou, tem salas boas.

O Laurinho foi o primeiro filme dele, e eu tava muito colado, sempre colado com a direção e com a fotografia, clara! A trinca. Então eu tenho que ver qual vai ser o tipo de iluminação para ver como vou colocar o microfone. E não tinha filtro suficiente, aí saímos eu e Laurinho para a cidade em busca de papel celofane e você ia misturando as cores e media a temperatura de cor, para iluminar aquela sala toda e não tinha luz suficiente para isso. Então tinha aquelas lâmpadas R1, mas tinha que botar filtro, e com medo de esquentar muito e queimar, a gelatina torra mas não pega fogo, o papel celofane... Até nisso eu me meti, e eu ia com ele lá e falava, que tal esse aqui assim? Eu dava palpites mesmo e ajudava. Pôxa, era uma grande família. As coisas boas de equipe, quando tá tudo bem casado... Tem que participar... eu participo de tudo.

P-E os seus alunos?

R- Tem uns alunos excelentes, que eu posso dizer que quase com o pé no profissional, muito bons. E tem uns que não se interessam, eu também não... tudo bem... Porque às vezes é difícil, você quer trazer tal coisa e eles não estão nem aí. Tem uma aluna minha que começou com som, e quando eu soube que ela também fazia música, eu disse opa... vai sair um caldo, a Fátima, aí eu disse - Fátima, você gosta de fazer som direto? E essa grudou, então mesmo um filme da escola, eu disse assim – você vai fazer. Quando era muito difícil, eu fazia o boom, mas quando era mais facilzinho eu dizia – vai pegando, e ela.. não é fácil... e essa menina me surpreendeu, já fez uns dois longa-metragem, são quatro episódios de um filme sobre os negros, com atores negros, muito interessante. E ela sempre ligava lá pra casa pedindo umas opiniões e eu dava, leva o feltro, para tirar reverberação, não importa se o ator vai ficar sem passos, depois isso aí é outro caso, o importante é captar o diálogo.

P-E no São Bernardo? Você também cuidava do assoalho da casa?

R-Não. Algumas coisas... Quando tinha o carrinho eu botava um pano para suavizar o barulho do peso no assoalho. Panos cobertores. Na cena do bar, eu tive que pegar os cobertores da equipe toda para fazer um teto, porque tinha um reverb danado mesmo assim ficou um pouco, mas você sente o ambiente, tudo bem.

5- Entrevista com Mário Carneiro realizada em 24/04/2007

R-O Arne Sucksdorff é um desses milagres mesmo, considero, porque ele veio...Joaquim Pedro, por exemplo, queria muito a vinda o Joris Ivens prá cá por havia uma tendência que fosse uma pessoa mais radicalmente de esquerda, né? O grupo era muito esquentado muito ligado às...mas eu tava na França e o Joris Ivens tava ocupadíssimo ia viajar para..

P-Mas isso foi quando?

R-62, acho eu.

P-Mas a idéia de trazer alguém...

R-Essa idéia foi o seguinte: essa idéia de fato começa nas sessões que o Plínio Sussekind fazia na escola de física na faculdade de física e duas vezes ele mostrou Limite, inclusive meu pai arrumou com a Unesco uma verba para salvar o filme, uma espécie de tombamento filmico, eu nunca fiquei sabendo direito como foi por que ele evitou tocar neste assunto. Mas ele estava ligado ao Dr Rodrigo Melo e Franco, o diretor do Patrimônio Histórico e daí surgiu uma solução, e essa solução inspirou várias ambições. Aí Joaquim Pedro e David Neves, que eram dois mineiros de sangue mineiro e que adoravam fazer armações, eles resolveram fazer uma .. importar o então chamado som direto prá fazer..., porque nós não tínhamos aqui..tínhamos feito *Garrincha, Alegria do Povo* sem som direto foi em final de 1962. A gente fez o filme e sentiu muita falta de ter um som que fosse manipulável, leve. A gente foi filmar na casa do Garrincha e levou o estúdio do... um estúdio de som que tinha ali na no, eu to com a memória ruim de novo...

P-Na rua Alice?

R-Não , na Rua, aonde tinha a Líder, na Álvaro Ramos, tinha um estúdio de som e de montagem, era um cara muito simpático pai de um ator, ele morreu e ficou o filho ator, enfim, o fato é que Luiz Carlos Barreto colocou todo o material deste estúdio e botou tudo num caminhão e lá foi ele para Pau Grande pra casa do Garrincha, pra gente fazer som direto, uma coisa ridícula, né? E assim foi feito, eu nem me lembrava mais disso, mas aí eu fiz um filme sobre o Joaquim, e o Barreto lembrou...então as coisas são assim – avançam...Então por conta dessa falta de som direto David e Joaquim resolveram fazer uma combinação com o papai de ele arrumar algum professor que viesse com esse material e desse ao mesmo tempo um curso para uma turma de alunos que já tava pronta, o Escorel, Capovilla, Jabor, o Herzog, enfim Dib Lutf. Muita gente surgiu quando surgiu este material. Mas o fato é que o plano era fazer uma coisa ligada ao Itamaraty, que ficava com esse controle da câmera e do som e arrumava um espaço e final foi transferido. Porque com a vinda do Arne Sucksdorff, quando ele aceitou... eu acho que o Sucksdorff foi fantástico, porque quando o Joris Ivens disse não, não posso, o Arne Sucksdorff disse sim, maravilha, Brasil...ir pra lá...

P-Vocês tentaram o Jean Rouché?

R-Não, o Jean Rouché naquela época inclusive já tinha até dado prêmio para o Arraial do Cabo, ele era o chefe do júri, o líder do documentário francês, ele já tinha feito aquele filme, uma obra-prima, o...um do macaco...o documentário que eu mais gosto...bom , daqui a pouco vem, porque não adiante insistir, memória tem dessas coisas....mas aí Joaquim com o David e com papai armaram então a vinda do Sucksdorff.

P-Então vocês nem cogitaram o Jean Rouché?

R-Não. O Jean Rouché não foi cogitado por causa da impossibilidade, eles prepararam uma lista que papai percorreu lá, mas nenhum podia, eram todos muito ocupados ou iam filmar, ou não tinha interesse de vir para o Brasil, enfim, o fato é que o Arne Sucksdorff aceitou com prazer. E

ele chegou aqui com a mulher dele, ex-mulher do Bergman, uma sueca linda, mas nós fomos lá receber o Arne Sucksdorff, eu, o David, ele estava no Hotel Glória e a mulher dele com um visível mal humor, ela olhava tudo assim com um desdém, e ele estava num entusiasmo... e olhava todas as mulatinhas que passavam pela frente. Bom, o fato é que ela voltou uma semana depois, separaram, por que a coisa tava ruim, né? Depois ele casou aqui, tudo, teve filhos. Mas o fato é que o entusiasmo dele era enorme, e ele passava por uma área de sensualidade dos trópicos que ele achava fantástico. Mas o Arne, sobretudo por causa de um filme que eu vi dele, Os Ruídos de uma Cidade, acho eu, um documentário sobre Estocolmo, mas eu tava inseguro...digo assim, será que um filme faz um grande documentarista? Aí apareceram três arquitetos, eu fiz arquitetura, né?três arquitetos meus amigos que iam à Suécia e assistiram lá um Festival Arne Sucksdorff, e lá eles viram todos os filmes do Arne Sucksdorff, voltaram pra lá num entusiasmo! Nós descobrimos um cineasta fabuloso! O Arne Sucksdorff! Cada documentário fantástico! Aí eu disse é esse que vai pro Brasil.E eles- que maravilha, tal! Bom, nisso eu já tava tranquilo, sentindo que tava numa boa, por que além disso ele era botânico, enólogo, uma porção de coisas e aí dessa primeira conversa a gente já acho que ia dar certo, pelo entusiasmo que ele trouxe. Daí pra preparação do curso dele ficou entregue a David e ao Joaquim acompanharem os primeiros passos.

P-Ele apresentou um projeto do que ele faria, Mário?

R- Ele deve ter feito, apresentado mais ou menos um...que pediram a ele,né? Fazer um curso para som direto, usando um nagra, você vai levar também uma moviola...ele trouxe a primeira Steinback que chegou aqui e uma câmera, que era uma Arriflex , acho que IIIC. Bom, munidos desse equipamento...Bom, aí a minha vida foi se desenrolando ao lado, eu já tinha acabado de fazer com o Paulo César o Porto das Caixas, que passou no festival lá da Bahia e o Arne Sucksdorff tava lá.

P-Ah, ele foi pra lá antes de começar o curso?

R- Foi pra lá. Mas foi pra ver este festival, porque tinha muito filme brasileiro. Ele fuçava muito.

P-Foi para conhecer um pouco o cinema brasileiro?

R_ Pra ver o clima. E ele gostou muito do Porto das Caixas e queria que eu tivesse ganhado o prêmio de Melhor Fotografia, que eu acabei não ganhando por que o Rui Guerra inventou que o final do filme era muito inglês porque tinha muita névoa, que aqui no Brasil não havia névoa, aí eu disse ah então é outro Brasil, então? Filmamos às 6 da manhã e tinha névoa direto. É impressionante o que se passa na cabeça das pessoas quando não querem que você apareça. Mas o fato é que o filme marcou, e depois eu fui lá no festival de Moscou, inclusive com o Joaquim Pedro, aí eu vejo um rapaz que se aproximou e diz: você não é o Mario Carneiro?Sou . Você não fez a fotografia do Porto das Caixas? Fiz. Eu adoro esse filme. Que bom, como é seu nome? Era o fotógrafo do Jean Rouché.

P-Aquele canadense? [Michel Brault]

R-É, ele voltou depois lá pro Canadá. O...como é o nome dele?Eu até saí à noite com ele. Era um entusiasta pelo Brasil e pelas coisas que ele tava fazendo. Mas ele me levou pra conhecer o Jean Rouché. Mas eu já ganhei um prêmio do Jean Rouché...eu fui e gostei do filme. Era um filme que tem um leão que come uma pessoa...

P-Era de uma caçada, né?

R - Uma caçada. *La chaisse au Lion*, e aí ele não filma este período, mas você ouve um som...e a voz dele diz assim: não se põe a imagem quando a catástrofe se aproxima, etc. Melhor era nem

falar, né? Bom aconteceu o seguinte: morreu uma pessoa, mas fazer um efeito especial, não me agradou muito não.

P- Mário, porque vocês escolheram câmera 35mm, se todo mundo que ia fazer som direto usava as câmeras 16mm blimpadas?

R- Porque a gente...

P- Vocês não pensaram em pedir uma câmera 16mm blimpada?

R- O que acontece é que o 16 aqui era muito maltratado.

P- No laboratório?

R - Vamos dizer assim: não era confiável. Não podia fazer nada em 16. Inclusive quando você fazia 35 e pedia cópia 16, geralmente o resultado era muito pior que o outro. Eu passei por muitas experiências... acho que foi isso que levou a não se cogitar, mas pouco depois todo mundo queria. Mas...

P- Mas tinha a ver as pessoas querem usar esses equipamentos para tudo? Para ficção e documentário, e pra isso tinha que ser o 35?

R- 35 naquela época pra nós era praticamente uma bitola única, o 16 estava posto de lado por problemas de laboratório e inexperiência, né? Porque ninguém conhecia direito e o laboratório dizia que a culpa não era deles, que o 16 era diferente, que não sei o quê e então a gente acreditava que o 35 dava uma cópia com mais tranquilidade, o medo da ampliação também, que era tudo muito precário. Aí o Arne Sucksdorff chegou de viagem e passou-se um tempo e ele ficou fascinado pelos meninos de rua e ele resolveu fazer um filme...

P- Mas ele não veio com a idéia de fazer o curso e o filme?

R- Não, ele chegou aqui e começou a conhecer as pessoas, e aí conheceu o Flavio Migliaccio, e chamou o Flavio Migliaccio para dirigir os meninos, ele não falava português, é um filme interessante até, mas o som, justamente o som dos meninos ficou muito precário, porque com criança não há possibilidade de acompanhar com o som que não seja um som localizado e preso mesmo... então ele resolveu botar legenda no filme. É um filme em português com legenda. É um filme interessante. Aí com o golpe em 1964, começaram a cismar com ele, ele era um homem socialista, sueco socialista, começaram a armar pra cima dele, não queriam que ele desse aula, proibiram o filme, coisas desse tipo. Ele voltou para a Suécia, passou um tempo lá, se armando para voltar aqui com mais força do que ele tava e resolveu morar no Mato Grosso e fazer os filmes. Chegou com uma encomenda de filmes suecos, então qualquer proibição já era governamental e ele podia fugir dessa proibição.

P- Teve esse equipamento que o Arne trouxe e outro que o Patrimônio Histórico comprou? Teve dois equipamentos?

R- Eram dois equipamentos.

P- Essa Arriflex não tinha no Brasil ainda?

R- O problema do IPHAN é que veio uma moviola, mas não veio a câmera. Veio uma Steinback que ficou um tempo na Escola de Desenho Industrial em Botafogo e ali ficou e todo mundo ia montar lá.

P- Na época do curso o Vidas Secas começou a ser montado nela... Esta Steinbeck era a o IPHAN?

R- Eu tenho a impressão que sim, eu sempre tive essa dúvida, eu nunca consegui ter absoluta certeza que não tenha sido a do Arne que ficou pra eles.

P- Mas câmera do Arne ficou aqui?

R- Ficou aqui.

P- Ele acabou vendendo tudo?

R – Ele não vendeu porque não era dele.

P- Ele só trouxe?

R- Ele trouxe porque isso pertencia ao curso.

P- Que era esta questão do acordo com o Itamaraty...

R- Itamaraty e tal e ficou aí...

P- Que era uma câmera Arriflex e um ou dois Nagra?

R- Um Nagra.

P- Depois o IPHAN comprou mais coisa?

R- Comprou mais um Nagra.

P- Comprou mais uma câmera?

R- Não, que eu me lembre só tinha uma Steinback, e não sei como resolveram o problema dessa câmera, porque eu nunca trabalhei com essa câmera, montar eu montei na Steinback, vários filmes...

P- E Até chegar esta Steinback, qual moviola vocês trabalhavam?

R – Tinha uma lá na Líder...

P- Vocês montaram o *Arraial* aonde?

R- O *Arraial* a gente montou em outro estúdio, para sair mais barato a gente não revelou na Líder, a gente revelou num estúdio que tinha na Tijuca, e eu esqueci o nome do raio do estúdio, o estúdio era bom, que antes da Líder aparecer era o melhor. Quando a Líder apareceu ele começou a entrar em decadência. Mas revelou direito e a gente montou lá numa moviola velha, daquelas normais, que fazia um barulhão. Fui eu que montei.

P- E aí para colocar o som era uma pista por vez?

R – Bom , o som...

P- Foi você que colocou a música não foi?

R – Primeiro eu montei a imagem, mas eu não dei o corte final, eu deixei para dar o corte final numa moviola onde eu pudesse montar o som. Aí a gente se deslocou para uma outra, um dia ou dois que o Joaquim conseguiu para a gente botar o som lá e eu tive depois uns problemas com o som, foi preciso gravar uma ou outra coisa, mas tava já tudo prontinho, inclusive esse som , o som do *Arraial do Cabo*, tinha uma parte bem difícil, que era a parte em que o filme fala da fábrica, né? Ele sai daquelas praias e chega lá.. tem um plano geral que você vê a fábrica lá no fundo, uns encanamentos e aí tem um elevador que vai subindo aí é muito bonito aquilo lá. E essa parte , quando eu fui à França em 58,59, meu pai entrou para a Unesco, quer dizer, papai foi um dos fundadores da Unesco, a Unesco é que entrou na vida dele. E então eu não me lembro que ano, a minha irmã apareceu com uma fitinha assim, ouve isso irmãozinho, ganhou o prêmio de melhor arranjo sonoro não sei o que , eu não fazia cinema , me interessei e ouvi um pouquinho mas achei super interessante e nunca mais pensei no assunto e enfiei dentro de uma maletinha e lá ficou, isso era 1952, 1953 . Aí em 59 quando eu fui montar o filme, de repente me veio..

P-Eu até queria te perguntar que som era aquele...

R- Pois é, aí eu peguei o disco, botei no começo da sequência e foi direto até o final da sequência.

P-Tudo em sincro?

R- Tudo absolutamente no seu lugar, um negócio impressionante, eu fiquei parado assim e disse;isso não é possível...não fiz nenhum esforço para isso acontecer...tava lá. Então Deus tá do meu lado, vamos em frente. O Paulo César não gostou que eu tenha posto música demais, talvez

eu tenha posto música demais, porque eu estava indo muito à Europa e estava ouvindo música sem parar lá.

P- Qual câmera você usou neste filme?

R – A câmera do *Arraial do Cabo* era uma câmera do Sergio Montagna que tinha comprado do Fellini, de um filme que o Fellini tinha feito num trem, tinha uma parte no trem, e era uma Cameflex maravilhosa, as lentes eram todas de primeiríssima, eu só trabalhava com 16, com a Payard Bolex. Aí o Sergio Montagna me disse: você conhece a câmera? Não só conheço a Bayard. Então você vai adorar, Bayard em relação a isso aqui é um lixo, aí me ensinou rapidamente a mexer: aqui você bota o filme, não sei o que, agora, todo dia tem que limpar tudo e não pode esquecer de colocar esse produto junto das lentes por causa do mar, da maresia, aquele negócio que titã a umidade...

P- Silica Gel?

R- Silica Gel, vivia com as sacolas de sílica gel, enfiando e... mas eu nunca tive medo de nenhuma câmera... quem trabalhou com a Bolex sabe que tem de fazer foco e tem que fazer ao mesmo tempo a conversão de paralax, complica prá burro, às vezes é um bode.

P- Era a mesma câmera que vocês usaram no *Couro de Gato*?

R- A do Arraial foi vendida, porque o Joaquim era sócio do Montagna, e para fazer o segundo filme não tinha dinheiro, o Arraial não deu dinheiro, então o que eles fizeram? Venderam a câmera que era do Montagna, que ficou desesperado, urrava, que eu não vou vender a minha câmera, tudo o que eu tenho na vida, e o Joaquim: não... sócio é prá isso, a gente tem de descobrir o dinheiro para fazer o filme ... e aí venderam, o Montagna era uma pessoa tão boa que aceitou a venda da câmera, dessa Cameflex e compraram uma Arri IICA... a mais antiga que tinha na praça...

P- Mais antiga do que a que veio com o Arne?

R- Bem mais antiga, uma das primeiras Arri que chegou aqui, alguém vendeu. Bom...

P- Era mais leve que a Cameflex?

R – Um pouquinho mais leve... Aí apareceu o Veras para me ensinar a mexer na Arriflex, eu tava na casa do Jaquito tomando uns uísques, aí me levantei e fui lá e ele explicou e eu aprendi, e disse tá ótimo, e aí fiz os movimentos pra ele ver e ele disse tá bom, e perguntou: quando tempo você vai ensaiar isso. Ensaiar? Eu vou fazer. E saí. Se houver algum erro eu paro... mas não deve dar erro. Aí ele disse: esse cara é difícil, com esse cara eu não trabalhava, não trabalho com gente assim não, todo metido a besta, e o Jaquito: é ele tem esse jeito porque ele nunca foi aluno, ele é auto didata... Bom, e assim lá fui eu fazer o segundo, que foi esse e aí apareceu o Arne Sucksdorff que encantou-se com os meninos no morro e preparou o filme dele, mas entre uma coisa e outra, ele me viu filmando também, foi engraçado, eu tava filmando a Nave de São Bento, no Mosteiro de São Bento, a câmera em cima de um carrinho no alto assim, ia até um Cristo, vinha de lá da ponte até o Cristo.

Eu não tinha assistente, eu mesmo fazia o foco, aí o Arne: Mario, why dont you have an assistant? Porque o lugar aqui é muito pequeno e eu não tenho o hábito de ter assistente. Oh Oh, now I know why a film is always slightly blurred...

P- Ah, Mario, mas nem era tanto assim, né?

R – Nem era tanto assim, mas de vez em quando tinha um blurred sim. Ali quando eu já tinha assistente, o Fernando Duarte no *Couro de gato*, mas é engraçado, eu fiquei danado da vida, mas ele dizia assim: This Church is light (não entendi), its impossible to film here, you see... Que nada ficou boa a fotografia, mas o filme sumiu, achei uma cópia agora em preto e branco...

P-Eu estava lendo umas entrevistas dos alunos do curso, e parece que ele era rígido na questão do manuseio do equipamento, a preparação da filmagem também, ele achava que tinha que fazer uma pesquisa...

R – Ele tinha uma formação européia, né?

P- Tinha que pesquisar, entrevistar as pessoas, saber o que você ia fazer mais ou menos...você acha que teve uma contribuição dele assim...

R – Eu acho que sim, porque essa turma que ele educou foi sempre muito cuidadosa, o Dib com a câmera, você pode entregar, porque não vai acontecer nada que não seja bom, o Escorel, claro, os dois são exímios no que fazem, Capovilla, sempre teve uma tendência a ir para a televisão, cinema asfixiava ele um pouco, talvez por causa dessas...ele não gostava muito dessa organização, talvez tenha sido quem mais tenha se ressentido desse tipo de aprendizado, de escola...

P- Quem acabou fazendo muito som no começo foi o Jabor, né?

R- O Jabor fez muito som , porque o Jabor tinha passado um tempo grande nos Estados Unidos e falava um inglês perfeito e o Arne Sucksdorff para dar as aulas dele, ele dava em inglês, e o Jabor fazia as traduções, então claro que ele teve as suas prerrogativas de, enfim, ficou sabendo um pouco mais que os outros, e o Jabor tem uma tendência a se apropriar das coisas, você botou ali, ele vai e pega e começa a fazer...então é natural que ele...mas depois ele não teve entusiasmo nenhum por continuar a fazer som, no meu filme, por exemplo, baseado nessa informação de som, botei ele como assistente na Nave de São Bento e aí eu pedi a ele para fazer um som dos frades assim cantando aqueles cantos gregorianos...ih.. acabei pedindo pro menino fazer. Amigo do Joaquim Pedro, que adorava som e foi fazer pelo prazer de gravar e se juntou com o Jabor e fizeram e saiu direito, mas tudo dele era meio, se não fosse dele ele tinha preguiça de fazer pelo outro, isso se manifestou cedo...

P-Quando passou o *Opinião Pública* no cinema você viu?

R – Não, na época não. Acompanhei, porque quase ganhou, eu tinha feito *O Padre e a Moça* e o Dib apareceu com o *Opinião Pública*, com a câmera na mão e enfim, tudo o que ele tinha aprendido com o Arne apareceu no filme, né?O uso da câmera leve de um lado pro outro.. e era muito bom de fato, só não ganhou porque realmente talvez *O Padre e a Moça* seja um filme bonito mesmo, então para ganhar (...) precisava um pouco mais do que ser bem feito, agora então vai por aí, né?Aí depois eu encontrei com o Arne Sucksdorff uma vez na rua, né? As coisas assim que acontecem, e ele andava assim com uma pasta cheia de fotografias maravilhosas, ele tava parado na rua e tinha um carro parado e ele botou em cima do carro aquilo e começou a tirar as fotos e mostrava assim, fotos fantásticas, e aí o cara de dentro do carro começou a buzinar o carro, tal, tava em pleno trânsito (risos), mas os cara disse: que maravilha, adorei ver suas fotos...Então tiramos as coisas todas ele foi embora, mas eu nunca esqueci desse desligamento do Arne. Depois eu fui acompanhando ele de longe, eu tive um encontro com ele quando fui ver o filme dele.

P_Esse que ele fez sobre os meninos de Copacabana?

R_Esse, tem até um nome, Fábula, e agora eu acho que ele deve ter sido uma pessoa feliz aqui no Brasil, porque ele casou, teve a infelicidade da mulher dele ter sido presa e torturada. Tudo isso, e ela depois até ficou um pouco lélé da cuca, não sei como ele resolveu isso, mas o fato é que os filhos dele ele criou aqui mas uma hora dada eles foram para a Suécia.

P-Escuta, Mário, quando o Joaquim Pedro recebeu o convite para dirigir o Garrincha ele estava em N Iorque ou foi só quando ele chegou aqui?

R- Só quando ele chegou aqui.

P- Vocês queriam fazer este filme com equipamento mais leve ou não?

R – Aconteceu o seguinte: o Joaquim foi para Nova Iorque, ele foi para Paris, ficou lá em Paris um tempo e no final ele foi para Nova York, acho que ficou seis meses em N Iorque , trabalhando com os irmãos Maysles, que faziam som direto, então quando ele chegou aqui, eu tinha encontrado no avião com o Barreto, sentamos juntos e ele me perguntou: você acha que o Joaquim Pedro toparia...

P- Você estava voltando da Europa...

R – Não se estávamos indo ou voltando..., acho que tava voltando... e ele me perguntou: você acha que ele toparia fazer um filme sobre o Garrincha? Eu disse: eu acho que sim, porque um dos planos que o Joaquim tem é de fazer um filme sobre este treinador do América, é um que estudou filosofia e foi técnico de futebol (risos) um estranho fenômeno e Joaquim ficava fascinado com essa figura e que deu uma base tão sólida a seu futebol...então eu achei que ele ia topar e ele topou, eu disse: olha, o Barreto está querendo fazer aí o Garrincha e o Joaquim disse, poxa e a gente não tem som direto..

P- Ele queria fazer um documentário como ele tinha feito lá?

R – É, como ele tinha feito lá, mas ao mesmo tempo a gente chegou à conclusão de que o som pro Garrincha era uma coisa muito relativa, né? Porque o jogador de futebol ...não fala, fala pouco, xinga muito... e que o ruído geral, você tendo um som que apanhe uma fita geral, já ajuda muito e depois você faz uns inserts e aí foi feito assim, mas nas duas vezes em que a gente fez som direto, na casa dele quando ele voltou da copa do mundo, que aí aparecia uma porção de gente, políticos, e a outra vez foi quando gravamos uma entrevista dele num estúdio, no estúdio da Cinédia e aí usamos o som de lê, do estúdio mesmo. Então ficou um filme que não era som direto e que poderia ter sido, mas não era tão importante assim que fosse e isso também deu muita liberdade pra Joaquim , porque Sará, a mulher de Joaquim, sempre foi muito ligada à música, tocava piano, e ela bolou umas músicas muito boas,tem uma ginástica muito bonita, essa mistura que hoje em dia é uma coisa muito intelectual, as pessoas não ousam mais botar ...fazer uma mistura de uma música erudita com imagens futebolísticas, mas o fato é que ficou muito bom, acho que não perdeu grande coisa em...porque a narração diz bastante coisa depois futebol muito explicado vira ladainha, você fica já sabendo. Mas o problema do roteiro é que tinha o Armando Nogueira, tinha o próprio Barreto, eu e o Joaquim e nós fizemos uma coisa menos literariamente futebolística, mas ligada à ação do futebol e o Garrincha era uma coisa muito especial, eu escapei de morrer por um milímetro... eu estava com a tele e só senti um vento na orelha, ela raspou aqui ó, bateu no muro e voltou no meio do campo, aí ele veio, passou a mão na minha cabeça e disse:você nasceu de novo.. e as pessoas em volta de mim brancas...Nasci de novo, nasci de novo, agradeço a Deus e vamos em frente (risos) enquanto isso o Joaquim lá no alto tinha um problema .. ele pegou um avião com o Affonso Beato, e foram filmar no alto do Maracanã, mas o Joaquim cismou que ele agarrava o Affonso pelos pés e o Affonso podia colocar o corpo pra fora que ele segurava aí o avião fez um pouco assim o Affonso avançou e ficou com a barriga para fora do avião com a câmera e ele querendo levantar a cabeça e não conseguia mais... aí o cara virou o avião e eles caíram pra dentro, tavam pra cair...Joaquim disse que chegou a colocar o pé colado na porta, imagine, não sobrou quase nada do corpo do Affonso...

P-Deviam ter posto um pára-quedas no Affonso..

R – Pois é no mesmo dia, mas eles estavam tão preocupados com o troço do avião que quando eu contei o que tinha acontecido comigo...acharam bobagem...

P- Quer dizer que você foi o culpado do Arne Sucksdorff ter vindo pra cá , né Mario?

R- É, indiretamente, sim ,mas eu não tinha nada a ver com nada, foi tudo indireto, Tide, sem nenhuma opção racional...foi tudo ligado ao inconsciente de uma maneira, mas como eu sempre acredito muito nestas coisas...que aquele nome não vai aparecer se não tiver de aparecer...eu fiquei tranquilo, e depois que eu vi que as coisas estavam dando certo...todo mundo adorava o Arne, os alunos, contentíssimos, bom acho que isso dá...

P- Bom , e era um curso super legal, tinha negativo, acho que eles faziam vários exercícios com a câmera com o som...

R - Eu nunca soube como era o curso...

P- Parece que eles saíam, filmavam, parece que ele implicou um pouco com o laboratório, ia no laboratório...

R – Tinha problema no laboratório que só foi resolvido quando junto com o Ricardo Aranovitch, que juntou o Ricardo com ele pra, exigindo um controle de revelação, Gama Fixa, é uma revelação de laboratório de adulto...então botava uma cabeça de mulher, que tinha que ser revelado antes do filme, e por essa cabeça, junto com uma outra que já tava pronta você podia notar se havia alguma diferença.. e aí, conseguiram impor a revelação com Gama Fixa, com isso os laboratórios melhoraram muito, a gente lucrou uma barbaridade...

P- O Davi queria fazer alguma coisa em relação aos laboratórios?Tentar melhorar, trazer gente?

R – David?

P- Por que o problema dos laboratórios era uma questão complicada,né?

R – O problema do laboratório era o seguinte: nenhum de nós tinha cultura o bastante, porque nenhum de nós tinha feito escola de cinema, tudo que me diziam eu julgava pelo resultado: ou tá bom ou não tá. Segunda- feira eu evitava deixar filme na Líder porque tinha Jornal da Tela, aí o negativo ficava pouco revelado, porque gastava muito revelador e essas coisas assim ,mas, o Ricardo e o Arne tinham esta formação na mosca mesmo, não tinha erro e mostrava como é que fazia, ia lá pra dentro, obrigava a fazer do jeito que tinha de ser, botava o pedaço do filme, colava, fazia o teste. O pessoal mesmo da Líder chiou , evidentemente, mas depois eles aceitaram e se acostumaram e foi uma coisa que melhorou muito pra eles também. Eles criaram uma auto-confiança que não tinha,né?

P-O Aronovitch já estava aqui na filmagem do Fábula?

R-Não, ele não fez a fotografia do Fábula não. Não foi ele não? Se ele não fez, ele chegou por este período.

P- E na Argentina tinha escola de cinema?

R- Tinha. A Argentina tinha grandes escolas de cinema, porque o Perón criou uma lei de obrigatoriedade do cinema argentino, então era o oposto daqui, por exemplo, toda a primazia era dada aos filmes argentinos, depois, se o americano quisesse que se vire e bote os filmes deles, que arrume, que faça salas novas, isso aqui é nosso....aí o cinema argentino pulou, passou por um período áureo de...fizeram muita porcaria, evidentemente, que essa lei não garante a qualidade, né? Mas garante a continuidade, mas fica uma coisa ambígua, mas para efeito de técnica é fundamental.

P- É, eu acho que então é isso, Mário...

R- Espero que tenha ajudado em alguma coisa...

P- Eu gosto muito da sua fotografia do Arraial do Cabo...

R- Eu acho muito bonito este período, é que eu era muito bom gravador e bom pintor também...

P-Você demorava muito tempo pra enquadrar?

R- Não. Tudo pra mim era direto, não tinha conversa não.

P- Você ficava buscando...

R- Não, botava,...e é aqui..pá. Eles não parecem rebuscados, eles não têm rebuscamento.

P-Mas eles são perfeitos...

R- São perfeitos mas não são rebuscados, não parecem...

6-Entrevista com Arnaldo Carrilho realizada em 22/07/2007

P-Você emprestou para o Nelson [Pereira dos Santos] a Steinbeck?

R-Prá montar Vidas Secas.

P-Eu li em algum lugar que ele usou esta moviola durante o curso...

R-É durante o curso, porque a Steinbeck tava no apartamento de um sueco chamado Uli Bolin, num edifício chamado Safira na Av Copacabana, posto 6. O grande problema da Steinbeck é que a gente não tinha lugar botar e o Itamaraty na época era muito conservador. Os diplomatas não admitiriam aqueles rapazes montando numa sala filmes, sobretudo filmes subversivos, tá entendendo? Então encontramos este sueco, o Uli Bolin, que era mais ou menos ligado a cinema também e a mesa [de montagem] ficou ali e ele montou o primeiro filme que eu fiz com o David Neves e o eu fiz um filme com o David Neves, um menino chamado Affonso Beato, um outro imberbe chamado Eduardo Escorel e outro chamado Luiz Carlos Saldanha, né, é um filme chamado Regina de Copacabana, filme esse que desapareceu e que Nelson dizia que tinha as melhores, os melhores planos de cenas marítimas noturnas, bobagem, nós saímos de lancha do iate clube, por volta das quatro da manhã, depois da pré-estréia do Boca de Ouro e evidentemente filmamos o mar sobretudo de manhã esse negócio de maré, balança muito, e queríamos filmar, como fizemos, o Leme da lancha onde a gente estava e a câmera balançava muito, mas estava uma noite de verão clara, aquelas noites de verão claras, né, do Rio de Janeiro, então aparecia o Leme,e que era o Bairro da Regina Leclery. Regina de Copacabana é um filme sobre a Regina Rozemburgo, assim ela se chamava, que era uma mulher fascinante, Rozemburgo com Z, que vai se tornar Simonsen, e depois Leclery e vai morrer naquele acidente da Varig em Paris em 73, as pessoas importantes que morreram ali foram: Regina, Filinto Muller, e Agostinho dos Santos. Enfim, e o Nelson montou aquilo e falou: estas cenas de mar são fantásticas, inéditas no cinema brasileiro. Ela sumiu porque se casou com Ali Simonsen, então ela sumiu e volta ao Rio de Janeiro grávida. Isso faltando mais ou menos um mês para a deposição do Jango. E dá uma grande festa. Porque eles eram vizinhos meus, moravam no edifício em frente e convidam a gente. E a gente descobre a Regina que tinha fugido da filmagem de barriga e eu faço a pergunta assim inocentemente: como foi que foi isso Regina? E ela: claro, fudendo!Era das poucas mulheres na época que usavam palavrão.

E o Nelson então aproveitou e montou o Vidas Secas na Steinbeck.

P-De quem que foi a idéia do curso? Foi do Joaquim?

R- Foi do Joaquim e do Mario, conversando com Dr Rodrigo, e o Dr Rodrigo, evidentemente, conversou com o Lauro Escorel, pai, e o Dr Rodrigo tinha uma relação muito boa com o Lauro Escorel, e Lauro Escorel então me chamou e disse assim, com um sotaque bem paulistano: ô Carrilho, Carrilho não, ô Secretário Carrilho, veja por favor aí se Você organiza aí com o Rodrigo um Seminário de Cinematografia e vamos ver quem é que pode ser o encarregado da coisa. Apresentaram-se alguns candidatos na nossa cabeça, não é? Nós pensamos no Chris Marker, nós pensamos também no Mario Ruspoli, hoje falecido...

P- vocês fizeram assim uma lista?

R- Não, era mais de boca. Chris Marker não podia, então o que houve foi o seguinte...

P- E o Mario Ruspoli?

R-Eu falei com ele, mas ele estava ocupado na época filmando *Regard sur la folie*, que é um documentário que eu acho muito interessante, que é cinema diretíssimo, entende? E feito com... porque o grande problema que a gente tinha na época era o som, né? Então ele fez como *Stellavox*....

P- Bom, es câmeras também eram muito barulhentas, né?

R-Eram muito barulhentas e não tinham câmeras blimpadas! No Rio de Janeiro não tinha blimp...

P- Mas tinham as Arriflex?

R- Tinha algumas, mas 16mm não tinha conhecido nenhuma blimpada na época. 35mm sim.

P-Eram mais leves, mas eram barulhentas, né?

R- Barulhentas (faz o barulho da câmera) o tempo todo. Mas apareceu o Reichenbach aqui. E ele apareceu com o *Stellavox*.. E tentou impingir na gente o *Stellavox*..."eu estou filmando com o *Stellavox*"... aí a coisa evoluiu no seguinte sentido: Mario Carneiro, que é arquiteto, tinha dois amigos, o falecido Mauricio Dias, arquiteto, e Noel Saldanha Marinho, que percorreram a Europa naquela época de bicicleta e eles aos chegarem na Suécia viram uma festival dos filmes de Arne Sucksdorff e aí Mario Carneiro viu uma semana de Arne Sucksdorff em Paris e disse: "não, ele é bom, ele tecnicamente é muito bom, é ótimo pro seminário". Quer dizer, foi Joaquim e Mario Carneiro que trouxeram a idéia de Arne Sucksdorff. Arne Sucksdorff ao chegar ao Brasil ele teve alguma dificuldade, porque a gente tava noutra, a gente tava no Cinema Novo...

Pergunta de Caia- o negócio do documentário era uma questão nessa hora prá vocês?

R- Não. Era som e material, em geral. Não o documentário em si não. Se bem que já tivéssemos feito documentários antológicos, desde Lima Barreto...

Pergunta Caia- Vocês não estavam interessados em como estava o documentário no mundo?

R- Nós nos achávamos absolutamente auto-suficientes. Nós sabíamos o que estávamos fazendo, isto é que era uma maravilha, sem arrogância. É muito curioso.

P- É interessante mesmo. Porque não existia uma escola a seguir, uma idéia ...

R- Nós sabíamos que o que a gente estava fazendo era muito bom.

P- Você acha que a experiência do Joaquim com os irmãos Maysles influenciou para ele querer trazer o Nagra?

R- Muito. Se bem que os irmãos Mayles não adotassem ainda o Nagra, né?

P-Eles não usavam o Nagra?

R-Só depois. Mas foi fundamental, porque ele viu a facilidade com que você pode deslocar-se. Porque o grande problema técnico do cinema....

P-Uma equipe pequena...

R- Uma equipe pequena você pode deslocar, tudo leve. Foi muito boa esta experiência para o Joaquim, excelente...

P-Ele queria terfeito o Garrincha com este tipo de equipamento?

R-Querida. Aí entrou Barreto e Atlântida...

P-Usar aquele equipamento que já tinha...

R- É. Aí o que fez Joaquim? Chamou Mário, David Neves...

P-Eu li n'O Processo do Cinema Novo, do Alex Viany, onde num depoimento do Joaquim ele fala que ele conseguiu com a Fundação Rockefeller a câmera Arriflex e o Nagra para

serem doados para a o IPHAN e depois conseguiu com a Unesco a moviola Steinback, foi isso?

R- Ele conseguiu com a Fundação Rockefeller, mas o Dr Rodrigo, querendo fazer tudo bem oficial pediu que isso fosse feito pela Unesco e pelo Itamaraty.

P-Porque?

R- Para tornar propriedade pública. Acabou não sendo pública, você sabe? Acabou pertencendo ao Cinema Novo. Esta Steinbeck vai sair da casa do Uli Bolin e outros materiais...

R- Mas foi bem usado, não foi?

P-Ô, foi para a casa do Barreto. Foi público.

P- Eu acho que foi essa a dificuldade que teve em São Paulo....

R- Você conhece o que você está escrevendo. Isto é muito bacana.

P- Estou tentando... o que me levou a esta pesquisa é que não achei livros sobre este assunto e vi que esta história podia estar se perdendo...

R- Você tem o artigo que eu publiquei no jornalzinho da Unesco há dois, três anos atrás?

P-Não. Tenho aquele que você publicou na Revista de Cinema e que é citado em vários trabalhos.

R-Mas eu vou te dar o artigo que foi publicado pelo escritório da Unesco em Brasília, é de 2003, meu filho Bruno em Brasília tem...

P-É sobre a Missão Sucksdorff?

R-É. Foi bom que até me pagaram, sabe?

P-O Luiz Carlos Saldanha me falou que chegaram dois Nagra...

R- Dois Nagras...

P-Mas a Fundação doou dois Nagras? O Sucksdorff trouxe equipamento próprio ou não?

R- Não. Ele fez uma lista para a Unesco e a Unesco cumpriu tudo. Dois Nagras, uma câmera Arriflex e depois no final nós tivemos uma Eclair, uma Brevet-Coutant-Matou...

P- Nossa, mas isso eu não sabia! E quando chegou esta câmera?

R- No fim do Curso. Te juro.

P- Porque foi uma coisa que eu perguntei pro Mario, porque eles não tinham pedido uma câmera 16mm que já era blimpada naquela época...

R-Pois é...

P- Aí ele disse que não tinha participado muito do curso, mas que não se cogitava usar o 16mm por causa dos laboratórios, que era muito ruim. Depois, inclusive porque o próprio Sucksdorff começou a exigir mais dos laboratórios é que a coisa começou a melhorar um pouco....

R- É verdade. Ele ia na Líder e brigava.

P- Nossa, mas eu não sabia que tinha chegado essa câmera 16mm...

R- Chegou, no fim do curso....

P- E estava na lista do Sucksdorff?

R- Ele pedia a 16mm tanto a Arri quanto a Eclair, ele não tinha filmado com a Eclair ainda, mas sabia da existência, é evidente.

P- E foi usada no curso?

R- Não.

P-E foi usada por alguém? Porque todos os documentários que eu pesquisei foram feitos em 35mm...

R- essa câmera ficou no Itamaraty e depois passou para o Museu de Arte Moderna do Rio, anos depois..

P- Mas ninguém ligava muito pra ela?

R- Não , ninguém ligava muito . Nós não sabíamos trabalhar com 16mm em laboratório, era muito ruim.

P- Que pena...

R- Que pena. Inclusive a Líder de São Paulo que fazia coisas em 16mm quase que amadorísticas não conseguia trabalhar como a gente queria.

P- E aonde que está esta câmera?

R- Hoje em dia eu não tenho idéia...

P- Uma coisa que eu sinto falta, e que às vezes até o meu orientador me cobra é: tem alguma documentação do curso? Tipo assim: a lista dos equipamentos, uma proposta dele...

R- A lista de equipamentos eu mesmo fiz...

P- Você acha que eu posso conseguir isso?

R- Eu vou tentar conseguir isso pra você em Brasília agora nos arquivos do ministério...

P-Eu tentei achar nos arquivos, mas as pessoas com quem eu falei não entenderam direito o que eu queria....não tinham nem noção do que eu tava falando...

R- Não, não, eu vou pedir. Tem as minhas cartas para o Epaminondas Moreira do Vale..

P-Que era da Alfândega...

R- Como é que você sabe disso?

P- Porque você escreveu...

R-Ah é? É como diz o Chavez: “Hay que leer”

P-Você pode conseguir estes papéis pra mim?

R- Vou tentar, vou lá nos arquivos do ministério e outras coisas...

P- Outra razão pela qual eu queria esta documentação é que existem muitas informações desconstruídas...

R- É verdade...

P-Ficam dizendo que o Joaquim Pedro fez o curso e não fez...

R- Não o Joaquim Pedro não fez o curso, só quem fez o curso foi o Eduardo Scorel, Luiz Carlos Saldanha, o Dib Lutf,

Amiga do Carrilho: o Coutinho não?

R- Não...

P- As pessoas também tinha essa coisa de “passar pelo curso”, né?

R- É...

Amiga Carrilho: E o Coutinho nem passou?

R- O Coutinho tava no NE fazendo o “Cabra Marcado”...

P-Você consegue a lista dos alunos?

R- Espero conseguir...

P-Muita gente cita o curso, inclusive por causa do Jabor, que era o técnico de som, né?

R_-Se tornou. Jabor era tradutor do Arne Sucksdorff.

Amiga do Carrilho: Jabor era tradutor?

R- Do inglês para o português, era pra isso que ele foi contratado e virou aluno e eu produzi o primeiro filme dele, O Circo, com o material do curso.

P- Mas este filme é colorido...

R- Colorido... mas eu pedi para vir Eastman também. Era muito fácil importar naquela época, bastava o Epaminondas Moreira do Vale ser... ele gostava de cinema brasileiro...

P- Este equipamento demorou pra chegar?

R- Não. Rapidinho

P- O que eu sei é que o curso foi uma discussão de filmes enquanto não chegava o equipamento...

R- Mas estava tudo nos planos...

P-Tinham muitos alunos e depois foi feita uma prova?

R- Foi. Tinha muitos alunos e não tinha espaço. As aulas começaram a ser dadas no INCE.

P- E quem escolhia os filmes, era o Sucksdorff?

R- O Sucksdorff pedia...

P- Você foi com ele pra Bahia antes de iniciar o curso?

R- Fui com ele pra Bahia... Ele chegou com a Ingrid ainda, divorciou-se dela que ficou com a casa dele de Alguere na Sardenha. Ele vivia entre Alguere e a Suécia. Uma figura.

P- Mas aí ele chegou, e antes de começar o curso você queria que ele conhecesse as pessoas ?

R- Eu fiz duas coisas. Primeiro, eu quis apresentar a ele o que era mais ou menos o Brasil e eu queria dizer aos alunos o que ia ser a experiência com o Arne Sucksdorff, que era um negócio muito esquisito, ter um sueco que não era o Ingmar Bergman..

P- Mas ele tinha até uma carta de apresentação do Ingmar Bergman, não é?

R-Tinha. Aí num episódio meio São Paulo e carioca. Ele precisava de alguém que pudesse dar aula de direção de fotografia, um câmera man bom, porque ele não queria se ocupar...

P- Mas o curso era de que? De cinema em Geral, era dividido?

R- Não, era dividido sim. Fotografia, direção, montagem, ator..

P-E ele dividia a aula por assuntos?

R- Isso, tinha a parte teórica e a parte prática. E ele logo se afeiçoou muito ao Saldanha, pela capacidade técnica do Saldanha, mas o Saldanha fez muita besteira. O Saldanha mexia no piloto do Nagra e saía sons horrorosos, inclusive Marimbás saiu ruim por causa do Saldanha...

P-Quando eu assisti o Marimbás eu achei o som um pouco precário...

R- Mas O João Batista me disse que no documentário sobre o Vlado ele conseguiu consertar, não é verdade?

P- Eu assisti este documentário e acho que ele não colocou na montagem final, porque eu não me lembro ...Mas o Saldanha ficava mexendo?

R- É e inclusive o Glauber ficou puto da vida com o Saldanha no Claro, não, no Câncer, porque o Saldanha começou a fazer experiências com o som, quando o Glauber descobriu o Glauber ficou uma fúria...

P- Umas experiências que não deram muito certo?

R- Não. O que o Glauber não queria. Porque o Saldanha impressionava muito com a sua capacidade técnica. Curioso, eu preciso estar com ele.

P- A última notícia que tive do Saldanha é que ele tinha ido morar em Los Angeles...dando umas aulas lá...

R- Eu creio que sim, ele tem uma amigo, o Christopher, que é professor de fotografia lá...quem lembrou outro dia, em outubro, foi o Bernardo Bertolucci, ele me disse: e o Saldanha, aquele louco? Ele trabalhou com o Saldanha no Petróleo, um documentário que o Bernardo fez...

P- E depois o Saldanha trouxe uma Eclair e um Nagra e abriu uma produtora com o Escorel e fez o Bethânia bem de Perto, né?

R- Você está na Pré- História...Mas como dizia Marx, que a História não começou...

P- Deixa eu ver o meu roteiro...Você já avaliou a importância que teve este curso e estes equipamentos para ao cinema brasileiro?

R- Eles revolucionaram, inclusive eu dei muito filme virgem para produção do Cinema Novo, né?

P-Foram feios outros filmes durante o curso além do Marimbás?

R-Sem querer interpretar muito, O Circo foi um exercício do curso, só que foi feito pelo indivíduo inesperado, que era o não-cineasta, o Arnaldo Jabor...

P-Vocês pensaram em chamar as pessoas que já trabalhavam com som naquela época, ninguém se interessou?

R-Não se pensou não, só se pensou em chamar um câmera mas, o Rex Endesley, e ele tinha uma péssima fama, não sei quem foi me informar, assim, ele é ladrão de câmera, e o Arne pensou que a fofoca era minha e foi tomar satisfações, “você disse que o Endsley é ladrão de câmera?” e eu disse : mas na fui eu que inventei esta história. Aí ficou um ambiente meio chato.

P- E não apareceu ninguém que já trabalhava com som para conhecer ou só foi gente mais jovem?

R- Só gente mais jovem. Tinha o Hélio Barroso, o Juarez, mas não foram ao curso, não.

P- Você acha que pode conseguir a documentação pra mim?

R- Vou tentar, estou indo pra Brasília, mas a minha vida está num momento....eu não tenho casa, eu não sei se eu vou voltar pro Brasil...

7-Entrevista com Eduardo Escorel realizada em 13/04/2003

P- Você fez o curso do Arne Sucksdorf? Em que ano foi? 1962 ou 1963?

Foi nos dois.Foi na passagem do ano.Começou em novembro de 1962, precisamente logo depois do feriado de finados, e acabou em fevereiro de 1963, quer dizer, durou quatro meses só, foi um curso relativamente rápido e depois em março/abril um grupo de alunos fez um único filme que o curso produziu, dirigido pelo Vladimir Herzog, que foi um dos alunos do curso, fez um documentário chamado Marimbás, sobre uma colônia de pescadores no Posto 6 em Copacabana. Foi um curso rápido,justamente nas férias, no verão de '62 para '63.

P- De quem foi a iniciativa deste curso? Como foi o contato com este documentarista?

Olha, a origem assim precisamente...o que eu sei é que isso foi patrocinado pela Unesco e pelo Itamaraty, pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil.Nessa época na Unesco, o representante do Brasil há muitos anos era o Paulo Carneiro, o pai do Mário Carneiro (Diretor de Fotografia) e trabalhava na Embaixada do Brasil neste tempo o Almeida Salles que foi presidente da Cinemateca, eles dois articulados, amigos e tal que propuseram a realização deste curso ao Itamaraty que topou co-patrocinar e foi apresentada uma lista de cineastas e foi escolhido o Sucksdorf, que era um sueco, documentarista, basicamente, embora ele também tenha filmes que têm elementos ficcionais, ganhador de um Oscar de curta-metragem, um documentarista na década de 50 muito conhecido e prestigiado e que era também um globe troter, viajou ,filmou na Índia, filmou em vários lugares, não sei bem, mas acho que ele tinha interesse em conhecer o Brasil.

P- Ele não estava no Brasil?

R- Não, ele veio especialmente para o curso e depois ficou no Brasil.

P- Ele fez um documentário aqui..

R- Não, ele fez muitos. Ele fez um filme de ficção logo depois do curso, chamado Fábula de Copacabana, anos depois ele se mudou para o Pantanal e passou o resto da vida no Pantanal.Ele morreu recentemente e inclusive a família dele trouxe as cinzas dele da Suécia e subiram num

balão e espalharam as cinzas dele pelo Pantanal. Ele tinha casado com uma brasileira, tiveram filhos brasileiros e ficou ligado ao Brasil e no Pantanal ele fez um trabalho fotográfico enorme de documentação e publicou livros sobre o Pantanal e filmou muito no Pantanal, documentários para a televisão sueca e fez muita coisa mesmo durante estes anos todos e viveu lá de 60 e poucos até agora, ele morreu em 2002.

P- E qual foi o interesse dessas pessoas de dar este curso?

R- Na época, o Itamaraty tinha uma atuação cultural através do departamento cultural do Itamaraty muito grande, era o Itamaraty que escolhia os filmes brasileiros que iam passar no exterior, o Itamaraty patrocinou o famoso concerto da Bossa Nova no Carnegie Hall, que lançou internacionalmente a Bossa Nova, então o departamento Cultural do Itamaraty nesta época tinha uma atuação muito grande em termos de promoção e difusão da Cultura Brasileira e o Cinema Brasileiro tava nesse momento de grande evidência, naquele ano foi o ano que o Pagador de Promessas ganhou a Palma de Ouro em Cannes, Os Cafajestes passou em Berlim, com muita repercussão, o Glauber em Karlov Vary, então tinha uma efervescência muito grande em torno do cinema. Eu não sei te dizer precisamente de quem foi o impulso inicial.

P- Mas tinha a ver com aquelas coisas que estavam acontecendo de Cinema Direto?

R- Não tinha uma ligação direta, embora o Jean Rouché tenha sido uma das pessoas cogitadas para dar este curso. Eu sei que foi apresentada ao Itamaraty uma lista de opções.

A Unesco mandou para o Itamaraty... eu sei de alguns detalhes disso, porque na época meu pai era o chefe do Departamento Cultural, então ele teve uma atuação muito grande, e eu não tinha nessa época nenhuma ligação com o cinema, eu tinha 17 anos, mas acompanhei um pouco esta história, porque meu pai tava metido nisto, ele era o responsável no Itamaraty por isso. Eu me lembro bem dessa discussão de quem vinha, e acabaram optando pelo Sucksdorff.

P- Quem fez o curso? Como foi essa seleção?

R- Houve umas inscrições iniciais, abertas, sem nenhum tipo de seleção. Tinha pessoas como Alberto Salvá, Antônio Carlos Fontoura, Luiz Carlos Saldanha, Dib Lutf, Arnaldo Jabor (que era o intérprete do curso, já que o curso era em inglês), Vladimir Herzog, Nelson Xavier, José Wilker passou pelo Curso, Domingos de Oliveira frequentou um pouco, Luiz Alberto Sanz. São alguns dos nomes que eu me lembro, pelo menos aqueles que depois continuaram a trabalhar em cinema. E eu fiz o curso também.

O curso teve uma primeira etapa que era uma mera projeção de filmes com debates e discussão sobre os filmes e linguagem de cinema e quando foi para a segunda parte do curso, quando chegaram os equipamentos do Arne e os equipamentos doados pela Unesco, ele achou que tinha aluno demais e foi feita uma espécie de prova e uma seleção e o grupo foi então reduzido e ficou um grupo menor de talvez 10 ou 15 alunos.

P- Estas pessoas tinham algum conhecimento da técnica cinematográfica?

R- Não, ninguém tinha....olha, o Dib tinha uma certa experiência porque já trabalhava em televisão, era câmera de TV e acho que ele já tinha feito o primeiro filme do Sérgio Ricardo, um curta-metragem chamado O Menino da Calça Branca, acho que é esse o nome. Algumas pessoas, como o Nelson Xavier, já tinham uma certa experiência de teatro, o Jabor tinha uma certa experiência ligada ao CPC, mas não a cinema, experiência de cinema propriamente dito acho que ninguém tinha nenhuma de realização ou de técnica, acho que o único mais próximo talvez fosse o Dib como câmera de TV da TV Rio.

P- Vocês já discutiam alguma coisa de linguagem?

R- O Vlado (Vladimir Herzog) já tinha feito filosofia, ele era talvez o mais velho da turma e que já tinha uma formação universitária...

P- Qual era a média de idade?

R- Eu era o mais moço: tinha 17.O resto tinha 19, 20 e poucos.

P- Mas ninguém mais que trabalhava já em cinema se interessou pelo curso? Ou não foi muito aberto a essas pessoas?

R- Olha, na verdade não tinha muita gente, né? Era uma época de baixa de produção, tinha acabado aquela fase de produção tanto da Vera Cruz,como aquela produção dos anos 50, já tinha acabado, no Rio a Atlântida já tinha acabado, tava naquela coisa incipiente do Cinema Novo. Aí tinha os diretores do Cinema Novo, que já estavam fazendo os seus primeiros filmes, que não se interessaram pelo curso, enquanto alunos, tinham poucos diretores de fotografia nessa época, quer dizer, basicamente tinha o Mário Carneiro.

P- O Affonso Beato fez o curso?

R- Ele não fez o curso. Ele já estava trabalhando como fotógrafo, como assistente, não como diretor de fotografia de cinema. Mas o Fernando Duarte e o Affonso já estavam atuando na área de fotografia. Era um curso para iniciantes, dirigido principalmente pra isso.

P-Então o curso foi num primeiro momento a discussão de filmes e depois chegaram os equipamentos...

R- É, ele tinha o equipamento pessoal dele, que ele trouxe com ele, que era basicamente um equipamento Arri III 35, não era blimpada, mas ele tinha o blimp pra ela e um Nagra III e um equipamento de luz. Ele tinha um equipamento completo de filmagem.E a Unesco doou a pedido dele uma mesa de montagem Steenback 35, que se não foi a primeira, foi uma das primeiras Steenbacks que chegaram ao Brasil. E com isso, os alunos que tinham um pouco mais de aptidão e interesse técnico, mas que não eram muitos, na verdade os alunos tinham um maior interesse pela área de direção, Jabor, Antônio Carlos Fontoura, Alberto Salvá. Quem tinha uma aptidão técnica muito grande muito desenvolvida era o Luiz Carlos Saldanha, para fotografia, som, montagem.E com aquele equipamento ali, à nossa disposição, a gente podia fazer o que quisesse com ele...

P- Mas e o negativo?

R- O Itamaraty dava o negativo e pagava o laboratório. Então nós fizemos várias filmagens assim, ia pra rua e filmava um plano na rua no fim da tarde, coisas soltas para experimentar o funcionamento do equipamento e eu acabei aprendendo mais, na verdade, a ligar o Nagra e a ligar a mesa, porque o Arnie não era um professor, ele tinha bastante conhecimento na área de fotografia,ele era fotógrafo, tinha formação de fotógrafo, mas ele não era um técnico.E aquilo estava entregue para a gente, ia pra rua e fazia o que queria com aquilo. O Nagra III é um equipamento relativamente simples...

P-Que microfones que vieram?

R- Tinha um jogo de microfones,eu não me lembro quais, não eram muitos não.

P- Tinha um direcional?

R- Não tinha ainda, o direcional surgiu nessa época,um pouco depois...

P- Era mais aquela coisa de chegar perto com o microfone?

R- Era.

P- Então o microfone aparecia?

R- Aparecia.Tanto que nos primeiros filmes que foram feitos nessa época, o Maioria Absoluta, feito logo depois, o Integração Racial, O Circo do Jabor feito logo depois.Nenhum desses filmes foi feito com equipamento blimpado nem com direcional.Era uma técnica de por a câmera o mais longe possível, se possível com a 300mm, com o microfone aparecendo ou na beiradinha, o mais perto que podia chegar.Tinha uma precariedade grande.

P-Mas era bom a câmera ficar longe?

R- Na verdade era um recurso que a gente usava por causa do barulho da câmera.

Tinha problemas de sincronismo. Porque o sincronismo naquela época, a geração do pilotone previa uma alimentação de rede. E em geral a gente começava a trabalhar sem cristal, sem ligação entre a câmera e o gravador. E tinha um trabalho de tentar sincronizar depois na sala de montagem. Eu fiz isso para vários filmes. E o Nagra que a gente usava não tinha o gerador de Pilotone. Nos primeiros Nagra III não tinha Pilotone. Então a gente gravava solto. E vários filmes foram feitos assim.

Nós até aprendemos isso com o François Reichembach, um documentarista francês, que nos ensinou uma coisa totalmente selvagem num saguão do Hotel Glória, nós fomos conversar com ele, para saber como é que ele resolvia estes problemas nos filmes dele, por que ele também estava fazendo documentários com som direto. Aí ele nos mostrou, e o sistema era o seguinte: você ia para a sala de montagem, punha o seu copião ali, punha dois Nagras, um ao lado do outro, abria o Nagra que seria o seu player e tinha lá como se fosse um parafuso que era o regulador da velocidade. Então você reproduzia aquele som vendo na moviola, soltava na mão e aí gerava um pilotone de rede elétrica para essa segunda gravação. Você reproduzia aquele som num gravador, via duas, três vezes, ajustava a velocidade e gravava no outro. Eu fiz isso para vários filmes, para vários desses documentários. Aí transcrevia, lendo o Pilotone para 17,5mm. O magnético 17,5 tinha sido introduzido há pouco tempo, os primeiros filmes que foram feitos com magnético, acho que foi no início dos 60, no final dos anos 50 o som ainda era todo ótico. Tanto a gravação do som direto como a edição de som de filmes como acho Barravento e Cinco vezes Favela eram óticas. Acho que os primeiros filmes que começaram a usar magnético foram 1960/1961. Até então era ótico na moviola, tinha que pintar de preto na emenda, fazer aquele losangolozinho preto na emenda para não dar ploc, porque quando você cortava o ótico e passava a emenda na cabeça fazia aquele ploc. Era um artesanato complicado. Eu felizmente não peguei esta época, ainda peguei a época da emenda no copião, raspando e colando, não tinha coladeira de durex, a primeira coladeira de durex que chegou no Brasil foi uma festa, porque você imagina o inferno que era ainda mais com som direto, você fazia uma emenda ..

P- O 17,5 também era cortado no gilete e colado?

R- Não, o 17,5 não. Eu estou falando da imagem. O 17,5 tinha uma coladeira que cortava e tinha aquela fita adesiva branca. A imagem é que era raspada a emulsão colocava uma cola. E para desfazer... não não ficou bom...perdia um fotograma de cada lado e para manter o sinc tinha a ponta branca e se você errava muito o copião ficava cheio de flashs. Era um trabalho pesado. Era complicado.

P- E você acha que este grupo estava preocupado com a linguagem cinematográfica do documentário ou fazer documentário era uma maneira de começar a fazer cinema para depois fazer cinema de ficção?

R- O grupo em si daquele curso não tinha uma identidade muito forte, eu não consigo perceber neste grupo uma identidade maior de projeto nessa direção a não ser aqueles que depois se integraram à geração do Cinema Novo, onde havia pessoas como o Joaquim Pedro, e o Leon principalmente, talvez estes dois fossem os que tivessem mais interesse pelo cinema documentário. O Joaquim tinha chegado há pouco tempo do exterior, tinha feito um estágio com os Maysles em Nova Iorque. Tinha vindo um pouco com esta perspectiva do Cinema Direto na cabeça.

P- Mas ele chegou depois do curso?

R- Ele chegou antes,mas não fez o curso. Ele estava realizando simultaneamente ao curso o filme Garrincha Alegria do Povo. Foi uma das primeiras coisas que eu fiz, como eu tinha aprendido a ligar o Nagra e virei técnico de som, e fui a fazer gravação de som ambiente para o Garrincha Alegria do Povo nas últimas filmagens, o filme já tava todo feito e tinha sido feito pela inexistência de equipamento, já que era para ser um filme direto ,mas na verdade o único depoimento que tem no filme foi feito num estúdio com um blimp pesado e não tem de Cinema Direto, só esses ruídos que eu fui fazer basicamente no Maracanã, ruído de vestiário, bola batendo, de torcida e que eu realmente não sabia fazer, fiz lá e fiz um monte de besteira mas alguma coisa acho que foi aproveitada.

P-E você acha que o pessoal gravar o som mexeu de alguma maneira com a compreensão que eles tinham da linguagem cinematográfica e de como trabalhar o som?

R – Olha, eu acho que a possibilidade de fazer documentários em som direto despertou muito o interesse e a curiosidade das pessoas. Porque como era uma época de politização muito grande de engajamento muito grande, de agitação política muito grande, o cinema era visto como integrado a esta perspectiva, então havia de certa maneira um projeto de se fazer o que poderia se chamar ou que depois veio a ser chamado de cinema militante, um documentário ligado à realidade do Brasil, principalmente nessas pessoas, no Leon em grande parte e no Joaquim Pedro, acho que outros diretores não tinham tanto este interesse. Então a possibilidade de fazer Cinema Direto, de sair pra rua e captar som e imagem e gravar depoimento e tal e a discussão que havia em torno disso, a visão dos primeiros filmes, um filme que foi muito marcante pra gente nessa época que foi um filme do Jean Rouché, um filme chamado Crônica de um Verão.

P - Vocês viram estes filmes no curso?

R - Não.Tinha muita projeção de filmes, na Embaixada da França...As discussões nas revistas de cinema em torno dessa questão do Cinema Direto .Os filmes americanos e canadenses...

P -Esta discussão era uma discussão que acontecia num movimento de vanguarda do cinema mundial e vocês de alguma maneira estavam podendo participar. Mas ao mesmo tempo eu li um depoimento do Jabor sobre a época que ele fez O Circo dizendo que existiam muitas regras, e se o cinema tinha que ser naturalista ou não e ele queria fazer o filme e não participar daquelas discussões....

R - Mas isto é uma coisa que vem mais do CPC, que ele era muito ligado ao CPC, e o CPC tinha um certo dogmatismo e doutrinismo que quem participou dele se ressentiu muito.

Mas O Circo é um desses filmes feitos nessa época e eu fiz uma gravação grande, importante para o filme, a gravação de som direto do espetáculo do circo e foi a primeira e única vez que eu trabalhei com vários microfones,vários não ,mas acho que dois,não acho que tinha um mixer com quatro microfones e que deu mais ou menos certo, mas não tinha microfone direcional, eu pendurei os microfones assim pelo circo afora e tal.

P - Mas o equipamento era todo 35mm?

R - Era.

P - E se precisava de câmera blimpada tinha que por o Blimp?

R - Tinha. Mas o blimp do Arne nem era um Cine 60, era um blimpaço, pesadíssimo. Depois, quando surgiu a grande revolução foi quando surgiu a Éclair 16.

P - Até então o 16mm era uma coisa mais caseira?

R - Não, o Leon comprou uma Cameflex, acho que era uma Cameflex 16/35.Porque por exemplo, o Comício de 13 de março de 1964 nós filmamos com uma Cameflex em 16mm, eu fiz o som com o Nagra, mas totalmente independente, mas como era uma coisa de rua, a gente gravava solto, mas com uma câmera sem blimp. A primeira Éclair que eu me lembro de ter

trabalhado com ela foi já em 65/66, que aí eu fiz em 16mm com o Julio Bressane, um filme sobre a Maria Bethânia que foi feito em 16mm com uma Éclair, e nesse caso eu fazia fotografia/câmera e o Julio fazia o som...

P - E aí era Cinema Direto mesmo?

R - Aí era mais Cinema Direto mesmo.

P - E o Julio Bressane fez o curso?

R - Não, embora ele seja da minha idade, ele chegou ao Cinema um pouco depois, uns três ou quatro anos depois, ele entrou no Cinema na época do Menino de Engenho, ele foi assistente de direção do Walter, acho que foi a primeira coisa que ele fez e logo depois nós fizemos este filme que aí era Cinema Direto puro, muito influenciado na proposta, na forma.

P - Aí não tinha mais problema de sincro, os motores eram cristal, né?

R - Tinha ainda uns problemas porque as equipes eram muito precárias, não faziam muita claquete, tinha uma época que tinha um sistema de claquete que queimava um fotograma, tinha um bip ,isso foi evoluindo e se aperfeiçoando com o tempo.

P-E depois daquele curso, qual foi a relação daquele grupo com o Thomaz Farkas?

R- Nenhuma.

P-Mas você fez um dos filmes. Foi por causa do Wladimir?

R- Na verdade a questão do Farkas, a primeira série de filmes dele, os quatro documentários que formaram o Brasil Verdade foram produzidos sem nenhuma vinculação com o curso nem com pessoas do curso, uma coisa feita basicamente em São Paulo com o Geraldo Sarno, Capovila, o Paulo Gil Soares em um argentino, o Birre, que acabou ficando no Brasil e nunca mais foi embora, na verdade um jornalista que fez só este filme sobre escola de samba. Eles fizeram quatro documentários em 64/65. Depois teve uma segunda investida no início de 69 quando houve a grande viagem pelo nordeste em que o Geraldo fez vários filmes e o Paulo Gil fez vários filmes e depois o Sérgio Muniz fez alguns e a vinculação que houve comigo foi que eu montei os filmes do Geraldo dessa viagem. Então eu estava montando estes filmes do Geraldo e eles tinham tido a idéia de fazer um documentário numa data precisa que era a data de uma romaria, que é em finados, no início de novembro e o Geraldo propôs que eu fizesse, e eu fui fazer com o Bodanzky e o Hermano Penna fazendo o som o Visão de Juazeiro. Mas não tinha nenhuma vinculação nem com o grupo do curso nem com o curso a vinculação foi através desta questão de eu ter montado os filmes do Geraldo desta segunda viagem.

P-Mas esta coisa do documentário estava vinculada com a questão do Cinema Direto?

R - O documentário nunca deixou de estar na ordem do dia. A idéia de filmar as coisas, de sair com uma câmera, fiz algumas vezes isto. Acontecendo alguma coisa de política e você pegar a câmera e ir filmar e fazer cinema era um pouco isto, também, né? Tinha um pouco isso de documentar as coisas.

P-E a pessoa desse grupo do Rio que começou a trabalhar mais com som foi o Luiz Carlos Saldanha?

R- Foi. Eu um pouquinho, muito rapidamente, e passei a trabalhar mais com montagem e acabei me profissionalizando mais como montador e o Saldanha mexeu um pouquinho com som embora ele tenha sido mais diretor de fotografia do que mexido com som.

P-E o Juarez Dagoberto?

R- O Juarez é bem mais veterano, ele já era profissional nesta época, já vinha de uma experiência da Vera Cruz, ele era um profissional mesmo estabelecido nesta época.

P-O Juarez gravou alguma coisa para os Subterrâneos do Futebol?

R- Isso eu não sei te dizer, é possível, não sei se ele morava em São Paulo nessa época, eu não sei. Eu sei que quando eu conheci o Juarez ele já era um profissional estabelecido de som já com muita experiência. É possível que ele tenha trabalhado nesse filme. Mas ele vinha de um outro tipo de formação e não tinha nada a ver com este grupo do curso.

P-Foi um contato maior dessas pessoas com o som e vendo o Cinema Novo, os filmes são praticamente todos dublados.As câmeras blimpadas ficavam muito pesadas?Por que não fazer som direto?

R- Olha, só na verdade com o surgimento das câmeras da Arri blimpadas as BLs é que passou a ser possível fazer ficção em som direto. Os primeiros filmes em som direto do Cinema Novo...São Bernardo foi feito com uma Cameflex e um blimp de aço, de ferro, uma coisa...o Dragão da Maldade de 68/69 com o mesmo esquema Cameflex e blimp. Olha, eu acho que não é à toa que você olhando pros filmes você vai ver filmes de planos mais longos, câmera mais fixa, porque uma coisa acaba influenciando na outra. Quer dizer, a generalização do uso do som direto só veio com o surgimento da Arri BL que é muito posterior.

P-A não ser os filmes em 16mm?

R- Poucos filmes em 16mm porque em 16 também era complicado por questão do laboratório, por exemplo, nós filmamos em 16, mas nós ampliamos. A matriz do negativo dele é 35mm.Filmes em 16 finalizados em 16, quando o Farkas fez, a finalização foi trabalhosíssima, penosíssima, demoradíssima.

P-E o som do 16 é horrível, né?

R- Olha, todos os problemas se agravam. Os riscos de danificar o material no laboratório, muito complicado mesmo.

P-Os problemas então não eram só de captação...

R- Pois é, os estúdios no Rio e mesmo aqui em São Paulo eram muito precários, fora o fato que você tinha que mixar um rolo de 10 minutos direto, sem errar, quer dizer, hoje em dia é difícil de imaginar como que se conseguia. Houve uma evolução grande quando foi inaugurado o Estúdio da Somil no Rio, já em 70, e depois quando foi inaugurado em São Paulo a Álamo. Aí foram grandes evoluções em termos de possibilidades de acabamento. Aí foram grandes evoluções quando começaram a surgir pessoas que foram se especializando na profissão de Técnico de Som.

P-Por que naquela época todo mundo fazia, né?

R- É, feito eu que comecei a fazer, embora eu não tenha feito nenhum filme como Técnico de Som, as funções técnicas eram muito improvisadas você tinha um pequeno quadro de diretores, diretores, fotógrafos. Primeiro foram surgindo os fotógrafos, os quadros foram se formando ao longo dos anos e depois com o surgimento da edição de som. Eu durante muito tempo montava os filmes, e não tinha nem assistente, preparava anéis para dublagem, pistas para a mixagem, aos poucos a idéia do assistente, o princípio da edição de som, de elaboração de um número maior de pistas que os estúdios passaram a permitir...

P-Mas na época da Vera Cruz tinha o editor de som...

R- Mas isso se perdeu um pouco.

P-Mas antes de ter a Somil no Rio, logo que chegaram os gravadores, já tinham as máquinas para transcrever para o perfurado?

R- Tinha o estúdio da Atlântida, muito precário, na Rua México, onde muitos filmes foram feitos, o estúdio do Herbert Richards, e tinha um estúdio que representou também uma evolução, na Rua Alice, a Rivaton do Dela Riva.

P-O Goulart trabalhava lá?

R- Trabalhava, e o Dela Riva era um profissional que...

P-Ele veio da Atlântida?

R- Não .Ele veio da Espanha, o pai dele acho que trabalhava nisso na Espanha. Então ele já era um profissional daquela área com experiência e formação mais sólida. E ele formou o Goulart. A Rivaton foi importantíssima em termos da finalização e da melhoria da qualidade da mixagem. Embora tudo esbarrasse na questão do ótico, na feitura do ótico e na revelação do ótico e na copiagem do ótico. Isso era o grande gargalo, quer dizer mesmo numa fase que você já tinha uma qualidade de registro boa, quando chegava lá...Isso demorou muito tempo para melhorar e acho que melhorou mesmo de 10 anos pra cá.

A experiência de fazer o ótico fora do Brasil...quando as salas começaram a ser recuperadas, porque teve um período em que os cinemas fecharam, foram diminuindo e aí quando essa coisa de cinema de shopping, que é relativamente recente, que coincide com o surgimento de um novo padrão de som, o grande investimento nos EUA nos sistemas do Lucas e os outros todos e isso passando a ser um valor para o filme, a qualidade do som passando a ser valorizada, não tanto, mas tanto quanto a fotografia.

P-Entre 60 e 70 havia uma preocupação com a edição de som?

R- Inicialmente, eu diria que a ambientação sonora, à parte os diálogos e a música, a questão da ambientação sonora era meio precária, tanto que se você ouvir os filmes, tem um vazio nos filmes constrangedor. Isso começou a evoluir a partir do final dos 60. Alguns filmes em som direto, porque o som direto traz toda uma realidade, uma ambiência, e pessoas feito o Goulart, passando a fazer som, vindo de uma formação de estúdio, de uma experiência de mixagem, ele começou fazendo ruído de sala.Eu conheci o Goulart na Rivaton, que foi criada para dublar filmes para a TV, séries para a TV. Eu conheci o Goulart trancado no estúdio, junto com os dubladores, fazendo tudo ao mesmo tempo: os ruídos, os cavalos, tudo, e ele evoluiu profissionalmente de uma maneira incrível, porque pouco depois ele estava fazendo som direto.Por exemplo, São Bernardo, que é início da década de 70, apesar do blimp, já tinha o microfone direcional, que já dava uma outra possibilidade de trabalho, uma outra condição de trabalho.

Mas eu acho que a questão da edição de som mesmo olha eu acho que começou bem depois disso. De ter uma pessoa especializada nisso, acho que foi um pouco por influência da vinda da Emanuelle. Até então era uma coisa feita entre o montador e seus assistentes. E você recorrendo a um repertório muito reduzido. A gente até brincava:Ah! Esse grilo eu já conheço... Porque o Geraldo José que era o outro que fazia também ruído de sala e que tinha um repertório.

O Geraldo tinha uma experiência que vinha de rádio, ele tinha um pequeno repertório de fitas com sons ambientes aos quais se começou a recorrer. Isso evoluiu muito imagina, e hoje em dia tem tantas possibilidades de você gravar como os catálogos que existem de Cds, mas isso era muito precário naquela época.

O 1º filme de ficção que eu fiz, o Lição de Amor, em 1975, foi dublado, não tinha recursos técnicos, fiz com uma Arri III, com som guia e não me lembro quem fez o som guia.

Só para dar um exemplo: eu era assistente de direção do Joaquim Pedro no Padre e a Moça em 65, e eu mesmo fazia o som guia. E naturalmente tinha mais barulho da câmera do que diálogos. Então o uso do som guia foi muito precário.

No Lição de Amor, nós usamos se eu me lembro bem, na dublagem, acho que nós transcrevemos o som guia, sincronizamos,acho que tinha os anéis, com o som guia sincronizado, isso já representou uma evolução fantástica para a dublagem, quer dizer, a qualidade da dublagem melhorou muito. E via o ritmo, o ator passou a poder a ouvir, é uma diferença enorme em relação

ao tempo em que muitas vezes as pessoas nem tinham se preocupado direito, nem tinha som guia, tinha uma anotação precária. Tinha que adivinhar o que tinha dito. Quando se passou a se fazer anel de dublagem foi uma evolução fantástica.

P-não se perde um pouco da emoção numa dublagem em detrimento do som direto?

R- Os três outros filmes que eu fiz foram em som direto. Eu prefiro, agora há situações em que você não consegue fazer som direto, há circunstâncias em que... Eu já tive, por exemplo, o último filme de ficção, aliás, o último não, o “Dois Perdidos Numa Noite Suja”, que é som direto, acho que praticamente não teve dublagem, o “Villa Lobos”, por exemplo tem várias seqüências dubladas, e a dublagem foi muito bem feita. Por que o editor de som do “Villa Lobos”, que é um editor de som americano, veio ao Brasil, preparou a acústica da sala onde nós fizemos a dublagem e trouxe os microfones. E nós fizemos a dublagem no Brasil, mas com a supervisão dele.

P-Tinha movimentação dos atores na dublagem?

R- Não. Não tinha movimentação, mas ele mexeu na acústica da sala e usou um microfone X lá, que eu não sei qual era e a dublagem ficou muito boa. Você praticamente não nota. Eu acho que perde...os atores não têm o treino também. Eu acho que é um recurso que você não pode descartar.

Ele me disse que lá eles têm uma técnica de dublagem, eu não acompanhei nenhuma dublagem nos EUA. Ele estranhou muito o tamanho das salas atuais, que ele achou muito pequenas aqui, ele me disse que lá as dublagens são feitas em salas enormes. Que lá as salas de dublagem são do tamanho de uma quadra de basquete e aí eles põem anteparos, criam a acústica. E eles dublam muito na verdade. Agora, você fazendo um bom som direto, mesmo que eventualmente depois você faça uma avaliação e resolva que quer dublar uma seqüência. Se você tem um som guia bem feito as chances de você ter uma dublagem. Que pro ator na verdade é fundamental ele ter aquela referência do ritmo, de como fez. Agora é um problema no Brasil, porque o know how da dublagem também se perdeu. Eu acho que no Rio, por exemplo, é complicado você dublar um filme. O pessoal lá do Mega, que está começando, tem muito pouca experiência disso.

P-E você pode misturar, né?

R- Falta também técnicos de mixagem com a experiência que o Zé Luiz Sasso tem de avaliar o resultado depois. Tem pessoas que estão começando, mas não têm muita experiência do cinema projetado numa sala.

P-Ainda bem que agora não tem só ele. É chato não ter escolha...

R- Mas, na verdade, além dele você tem a Mega, basicamente Rio e SP, mas com técnicos que são muito inexperientes. Algumas pessoas têm trazido mixadores de fora pra fazer na Mega. Eu tive oportunidade de mixar um filme fora recentemente, nos EUA (Villa Lobos), e não tem nada a ver.

P-E para mixar os diálogos?

R- Tinha dois mixadores. Dois consoles de mixagem, um só para a música e ruídos, outro só para diálogos. Todo sistema digital. Isso já tem aqui. Depois no estúdio, duas salas, uma com o editor de música, outra com o editor de som, interligados com a mixagem. Então a qualquer momento você podia fazer qualquer modificação que você quisesse com todas as pistas ali, e com os dois editores acompanhando numa cabine com vidro então qualquer micro alteração que você quisesse fazer, dava pra fazer instantaneamente. É uma sala maior que o Cinesesc. E isso nem era nem um baita estúdio. Eu visitei estúdios que aí...Este era um estúdio médio para os EUA. Mas uma experiência de trabalho impressionante. A diferença de padrão, do domínio do

conhecimento de que está fazendo, que a gente aqui não tem ninguém, que nem se aproxima disso em termos de mixagem.

P-Você acha que é diferente mixar na Europa e nos EUA?

R- Eu só mixei na Europa há muito tempo. Eu finalizei um filme em Roma e outro em Barcelona e um filme para a TV em Paris, mas há muito tempo...isso na década de...fim de '60 e começo de '70, em estúdios pequenos, não eram produções grandes. Naquela época já era muito diferente do Brasil. Os mixadores eram pessoas com um tipo de experiência também muito superior ao que existia no Brasil. A sala que eu mixei em Roma era relativamente pequena, em Barcelona era maior, quase um cinema. Mas eu não saberia comparar até pela diferença de época, de quase 20 anos entre uma e outra, eu não saberia comparar.

8-Entrevista com Dib Lutfi em 31/07/2007

P-Você já trabalhava em televisão quando foi fazer o curso?

R-Já trabalhava na televisão, na TV Rio, TV ao vivo, lá em Copacabana...

P-Onde é o hotel Sofitel agora, né?

R-É.

P-Como você ficou sabendo do curso?

R-Eu soube pelo David Neves, que falou com o Sergio [Ricardo], meu irmão, que abriu o curso, que o Carrilho tinha um esquema, aí eu fui correndo lá...

P-Mas eles falaram para você que era um curso de que?

R- Curso de cinema, isso foi em 1962, né?

P- Você tinha quantos anos?

R-Eu nasci em 1936, eu devia ter pouco menos de 30 [26 anos], vinte e poucos...

P-Só tinha gente jovem no curso?

R-Só gente jovem... nasci em 1936, é só fazer as contas para saber a idade que eu tinha. Eu ia para a aula como se tivesse... sabe aquela sensação que você sente quando é criança e vai pela primeira vez na escola?

P-Deu uma dor de barriga?

R-[risos] Não, aquela sensação de carregar a pasta, levar o lápis, se preparar para chegar na aula e eu sentava do lado do Edson Santos, um fotógrafo aqui do Rio.

P-Você já conhecia ele?

R-Não, fiquei conhecendo lá.

P-Você conhecia alguém lá quando você chegou?

R-Não, não. Eu conhecia só de nome assim, tal, do cinema novo...

P-O David [Neves] chegava a ir?

R-Ia, mas era pouco. Mas o Jabor era o tradutor, ele falava inglês. Ele [Arne] dava muita aula passando filme, passava o filme e depois comentava...

P-Mas teve que ir no Itamaraty para fazer a inscrição?

R-É. Era todo mundo conhecido, fazia um curta daqui e dali e se encontrava na Líder, que era o laboratório e depois um via o copião do outro e ficava aquele papo. Até hoje, o lance do laboratório, mas não como naquela época que era no Botafogo...

P-Tinha só a Líder?

R-Não, tinha a Rex, tinha um outro...tinha uns três laboratórios, mas o melhor era a Líder e ia todo mundo pra lá e quando ia passar um copião de alguém o pessoal pedia pra ver, tal, e depois

ia comentar no boteco da Líder, era o Fred, o famoso boteco da Líder, tinha um garçom lá que às vezes era chamado para fazer figuração nos filmes, o Raimundo, um paraibano....

P- E aí no primeiro dia assim do curso, você se inscreveu, vai começar tal dia, você foi e chegando lá como foi? Quantas pessoas tinha?

R-Tinha no máximo umas 30, por aí?

P- Gozado parece que eu li que tinha uns 120 inscritos...

R-Bom vai ver que foram selecionados, sei lá...

P-Mas então nestas projeções tinha isso aí que você falou umas 30 pessoas, não tinha mais não ...

R- Não, não tinha não...

P- Mas a frequência variava?

R- Tinha, mas tinha gente que ia todo dia, que sempre ia, que não deixava de ir...

P-Tinha aula todo dia?

R- Todo dia.

P-Então você parou de trabalhar para fazer?

R-Não, eu tinha um horário lá na televisão, mas eu podia trocar o horário, né, porque o lance lá na TV Rio na época é que o Martins Francisco é que dirigia os câmeras na época, hoje ele é ator e tal, e eram seis câmeras que tomava conta de toda a programação da TV Rio, então tinha o horário de cada um, agora o Martins Francisco que era o chefe dizia- olha, vocês podem trocar o horário à vontade desde cumpram o horário, não pode deixar a emissora sem câmera. Então a gente tomava este cuidado, trocava o horário à vontade, mas nunca deu problema, inclusive porque era ao vivo e não tinha e não tinha como não fazer, senão ficava um buraco na programação, não ia nada pro ar, porque era tudo ao vivo, não tinha vídeo para botar fita, tinha filme só, né, 16mm que passava. Então todo mundo respeitava o horário, cada um tinha um trabalho fora, um quebrava o galho pro outro.

P- E aí você ia depois do curso?

R- O curso era na parte da tarde, e aí dava pra armar, antes ou depois, eles tiravam sarro – é, agora o Dib está estudando cinema [risos]. E ao mesmo tempo eu estava aprendendo fotografia de still, no laboratório, lá na TV Rio. Na televisão sempre tinha um fotógrafo para fotografar e aí virou uma coisa assim das pessoas também querem aprender a fotografar, aí eu entrei num cursinho e aprendi a revelação, o laboratório, o filme...

P- Antes de começar o curso do Sucksdorff?

R- É, antes um pouco. Eu já tinha uma prática mais ou menos de fotografar, montei um laboratório em casa.

P-Você era um dos únicos que já tinha esta prática? Todo mundo era bem cru?

R- Não. Tinha pessoas que já tinham feito curtas-metragens..eu já tinha feito O Menino da Calça Branca, do meu irmão Sérgio.

P-Você tinha fotografado?

R- Não, tinha feito assistência de câmera pro Silvio...não me lembro do sobrenome dele, ele era fotógrafo de comercial na época. Na época tinha poucos comerciais e ele fazia. Aí ele me ensinou como é que pegava na câmera, o chassi..

P-Que câmera que era?

R-Era uma Arriflex IIC.

P-Então já tinha uma dessas aqui no Brasil nesta época?

R-Já tinha, e essa era uma das primeiras.

P- E a que o Arne trouxe também era uma Arriflex?

R- Era.

P-Era uma Arri IIC?

R- Uma IIC. Parece que ele trouxe duas câmeras se não me engano, não uma só. Quando o material chegou e ficou na alfândega, levou um tempo, e todo mundo esperando, o curso já tinha começado e todo mundo aguardando o material que nunca chegava... moviola, nagra, câmera, refletores colortran...

P-Quanto tempo ficou preso lá?

R- Não sei, foi pouco tempo, mas a gente ficou ansioso,né? Porque tava na alfândega e não saia. Aí deram um jeito lá e tiraram, acho que uma semana ou duas. Aí não tinha espaço para botar lá no INCE, então todo mundo ficou procurando espaço, parece que foi o Saldanha ou alguém que conseguiu o espaço lá em Copacabana, lá no Uli Boulín. Quando chegou este material, foi como se fosse mel para abelha, né? [risos] Todo mundo hipnotizado com o material e o Saldanha era o principal lá do material, que começou a tomar conta lá do material, tinha câmera, tinha uma moviola...

P- Tinham dois Nagras, né?

R-Eram dois Nagras se não me engano...

P- Sabe o que o Carrilho me falou? Que bem no final do curso chegou uma câmera 16mm Eclair Coutant-Matou, você lembra disso?

R- Não cheguei a ver esta câmera, não. Só ficamos na 35mm. Mas Nagra, moviola refletores como aqueles eu não conhecia. Na época era o melhor que tinha...

P- E eram mais leves?

R-É eram mais leves. Ele tinha tudo que era necessário para fazer um longa.

P-O curso era dividido em áreas?

R- Não, ele dava aula de tudo junto e cada um ia para aonde tinha mais aptidão. E quando ele falava de fotografia, quem queria fotografia perguntava mais, mas era tudo junto, direção, som, tudo, como hoje. E cada um ia se especializando. Ele entendia de tudo, ele comentava os filmes, nos mínimos detalhes. Nunca me esqueço de um lance do relógio, era um filme de caubói que tinha um lance da continuidade da sombra no chão, num duelo, e tinha um lance da hora do duelo e aí ele percebeu que pela sombra no chão não tinha continuidade nenhuma... e via tudo, comentava tudo. Ele comentava tudo dos filmes, sempre passando filme..

P-Quais filmes brasileiros ele passou?

R-Era pouco,né? Ele passou O Menino da Calça Branca. E ele criticava. Mas na época a gente não tinha material, então a gente usava rebatedor, então ficava uma luz marcada, então a única coisa que ele não gostou foi o lance do rebatedor, o rebatedor na luz fica muito diferente, fica uma mancha de luz. Mas com isso a gente foi aprendendo, né?

P –Eles trouxeram negativos diferentes do que tinha aqui?

R- Não, era o Plus X 150 ASA e 100 ASA e explicou um lance que eu não tinha aprendido, só com ele, o lance da revelação, que você pode aumentar a ASA do filme com o tempo de revelação e isso a gente aprendeu com ele...

P- E ele ia no laboratório?

R- Ia. Mas a gente não tem muito acesso na revelação, porque a gente nem vê. A gente via o filme passar, mas o que acontecia na revelação não dava pra ver. A gente só aprendeu o tempo do negativo no banho, o tempo normal que a Kodak pede, e depois tem outro tipo de revelação, você aumentando o tempo do banho você aumenta o diafragma, então ele explicou esse negócio de um minuto de revelação. A partir daí aumentou a margem no trabalho de fotografia, sabendo que podia puxar,as vezes não tinha luz para iluminar e deixava de fazer porque não tinha luz e

tinha que esperar outro horário e com a revelação que a gente podia modificar, a gente podia fazer em qualquer situação. Isso foi um grande avanço pra mim, assim de iluminação, que deixava de fazer porque não tinha luz necessária.

P-Você trabalhou no Fábula?

R- É, quando ele acabou o curso começou a fazer o filme, com os alunos ajudando, quem podia, e acabou ficando o Saldanha, eu e mais uns dois ou três assim e os outros iam de vez em quando para ver. O Alberto Salvá ia sempre e as pessoas mais interessadas iam lá para ver como é que dirigia, como ele fotografava. Eu aprendi muita coisa com ele.

P-Quando chegou este material, ele fazia exercícios com vocês? Parece que tinha bastante negativo.

R- Ele não fazia exercícios de experimentar não. Ele fazia uns curtas. Fez o Marimbás, que o Saldanha fotografou, eu fiz assistência de câmera, fiz algumas câmeras. Porque o Saldanha era o que mais entendia da câmera, da eletrônica e da mecânica. E o Leon, ele também participava...

P-O Leon ia no curso?

R- De vez em quando ele ia, e ele e o Saldanha sempre batiam papo de o que ia acontecer depois, daí a três, quatro anos [risos]...

P- Mas o que, no Brasil?

R- [risos] É.

P-Sobre revolução e essas coisas?

R- Não. Sobre a parte da técnica, da câmera, dos filmes, no modo prático da filmagem, coisa assim de negativo> Mais tarde vai ser assim. E tudo aconteceu...

P- Mas o que?

R- O lance da sensibilidade do filme...

P- De ir aumentando?

R- De aumentar, porque a gente usava 50 ASA.

P-É. Hoje tem 500 ASA...

R-[risos] e Leon sempre falava desse negócio de luz, de poder filmar de noite sem refletor, e tal, e tá chegando esta época. E o Leon quando a gente se encontrava a gente sempre batia papo. Ele era engenheiro, conhecia estas coisas de eletricidade à beça e era eu o Leon, o Saldanha e sempre tinha um pessoal que juntava para bater papo.

P-Eu vi nos papéis do curso que eu vi lá na Cinemateca, uns roteiros...

R- É que tinha muita prova, prova não, exercício de roteiro, ele dava muita importância no roteiro, de preparar a filmagem.

P- Ele achava que precisava seguir à risca o roteiro?

R- É, quanto mais era melhor, né? Ele dava muita aula de roteiro, de direção. Se importava com tudo.

P-Estes roteiros que eu li, dava a impressão que o tema era sobre a praia, parece que ele escolheu um tema que tinha a ver com vocês...

R- É, ele morava em Copacabana, gostava muito da praia, e todo mundo ficava perto da praia, o laboratório era na praia. Ele tinha umas máquinas de fotografia, Hasselblad também, que levava para praia, e tinha o maior cuidado para não entrar areia...

P- Imagino... e a maresia também...

R- Ele tinha muito cuidado. A gente ia com ele, pegava a máquina e batia fotografia de still também pra ele no Fábula de Copacabana, eu fazia assistência de câmera e still. E eu tinha o laboratório, e toda fotografia que eu tirava, eu chegava em casa depois da filmagem, revelava, ampliava e tal e mandava pra ele no dia seguinte.

P- Você usava a Hasselblad dele?

R- A Hasselblad dele e eu tinha um Rolley...

P- E era tudo 6x6?

R-Era. Ele acho que não tinha nem uma 35mm, eu acho. E aí ele ficava com todas as fotos. O Cosme me falou uma vez onde estavam estas fotos. Que estavam com o João Elias. E ele levava todas as fotos, achava legal.

P - Naquela época, todo mundo tinha um certo envolvimento político, envolvidos com a reforma questão da reforma agrária...parece que os alunos se ressentiram disso...e até o Jabor já declarou que todos dão muita importância a esse curso do Arne, mas que ele não teve nenhuma influência para o Cinema Novo, o que você acha que ele trouxe através desse curso para essa segunda geração do Cinema Novo?

R-Eu aprendi muito com ele. Estes macetes de fotografia, que eu não conhecia, sobre o tempo de revelação, de repente, você não vai deixar de filmar uma sequência importante para o filme se a luz abaixou, você tem recursos no laboratório e eu não conhecia esta parte. Então eu aprendi muita coisa com ele na fotografia e fiquei de assistente dele de fotografia no Fábula, e aprendi a posição de refletor. É porque o Jabor era mais da parte de direção, né? Mas na parte técnica a maioria das coisas que eu aprendi de macetes de fotografia eu aprendi com ele. Não tinha escola. Hoje eu digo para os alunos: na época que eu aprendi não tinha escola, era por informação. E quando ele dava aquelas informações, era muito bom e nenhum amigo fotógrafo tinha me dito as coisas que ele me falava, pra mim, não, na aula, né?

P-Ele tinha um certo cuidado com o equipamento...

R - Pois é, era um cuidado enorme. Tinha que estar com o material sempre limpo. E a gente filmava na areia de Copacabana, e tinha que isolar aquela área para não deixar ninguém passar perto, porque se a areia entrar na câmera arranha tudo, né? E ele via na hora do copião, via todos os arranhões e tinha que voltar lá para fazer de novo. Às vezes a câmera não estava no nível, esquecia de botar no nível, ele dava esporro. Ele tirava pelo horizonte, se tava um pouco torto, a câmera estava fora do nível. Então estes detalhes todos, a gente não dava esta importância toda por que a gente não via o que o profissional vê. Eu aprendi muita coisa com ele. E que o lance da fotografia maior é a revelação, a exposição que você faz...

P- O Mário me disse que ele brigou muito na Líder para ter um padrão...

R-Acho que dava pra mexer no tempo de revelação e não nas químicas...

P-E os Nagra também era um equipamento muito novo,né? Você mexeu com eles?

R- Não os Nagras não, já era mais com o Saldanha...

P- Você não teve curiosidade?

R- Eu estava mais na câmera. Ele separava, né? Porque cada um fazia um trabalho e um ajudava o outro. Quer dizer, quando faltava alguém no Nagra a gente fazia. Era o Nagra, a moviola que ficava lá em Copacabana e depois mudou. E todo mundo se interessava pela moviola, mas até hoje eu não consigo ficar na sala de montagem mais do que 15 minutos. Você tem que estar com a mão lá, mexendo.

P- É um trabalho de muita concentração contínua, é muito cansativo, né? Diferente de filmagem, mas pra gente que trabalha no set é difícil...

R- A gente entrava no caminho da sala, lá no INCE, e ele aparecia com o seu charuto e sempre de terno e gravata e dizia : aí estão vindo os meninos, os novos cineastas...E tudo que a gente queria ele ajudava, informação principalmente...E lá era muito gostoso, tinha o Zequinha Mauro, que também ajudava...

P-De quem foi a idéia do curso, você sabe?

R- Foi do Carrilho e do David Neves...

P- O Joaquim você acha que participou disso?

R- Não me lembro, mas deve ter participado. Foi do Carrilho, dele... porque eles sempre estavam juntos, né? Joaquim era especial... a gente ia filmar juntos, mas depois não deu tempo...uma pena... a gente se encontrava e dizia: pô,vamos fazer um filme juntos! Vamos, tal.... era legal ele, sério...

P- Você chegou a trabalhar com o Mário?

R- Trabalhei [risos]

P- Uma figura o Mário, né?

R- [risos] uma maravilha o Mário, pô... dá vontade de trabalhar com ele sempre...

P- Ele é muito divertido, o Mário, né?

R-É, e tem um bom gosto...ele fez cenografia também neste filme do Capovilla, Harmada, não cenografia não, foi oele ajudava na cenografia, mas o cenógrafo era o Liuzi, mas eles trabalhavam juntos, ele dava idéia pra cenografia, que ele é cenógrafo também ,né? A gente fez um curta juntos de quadros, de pinturas e eu fazia câmara e o enquadramento que ele dava não tinha melhor...o enquadramento pra mim é a coisa mais importante na fotografia, o enquadramento e o foco. Cada um tem um enquadramento diferente, né?

P –Mas às vezes o diretor também gosta de enquadrar, né?

R-Bom, em primeiro lugar está o diretor, porque é dele o filme, comanda tudo, e hoje em dia você tem o monitor na frente...

P- Você acha bom?

R- Acho.

O Arne morou em Mato Grosso, e eu fui fazer um trabalho lá e o diretor me levou na casa dele. E ele estava no escritório dele, com todo o material de novo, Nagra... ficou um tempão lá no meio do mato, filmando as coisas que ele gostava de filmar: a natureza, os animais, e quando ele me viu ele me disse oi, Dib. Ele tava reclamando de um Nagra que sumiu, mas ele já estava já meio....

P-Eles convidaram outros cineastas para vir dar o curso, mas ele foi o único que aceitou prontamente, acho que estava no destino dele...Foi uma boa ele ter vindo...Mas o curso mesmo foi curto,né? Alguns meses?

R- Acho que durou uns seis meses...

P- Você ficou envolvido neste história durante uns seis meses?

R-E eu fiquei no filme dele até o final. Ele demorou nove meses pra fazer o filme...

P-Aí você deixou o seu emprego na TV?

R-Deixei. Não compensava o salário da TV com o que eu ganhava em cinema.

P- Eu quero ver seu assisto o Fábula. É som direto, né?

R-É.

P –Você se lembra quem fez?

R-O Roberto Baker, o som era com ele..depois ele virou diretor de produção de comercial...

P- E para fazer as cenas com som direto vocês punham o blimp?

R- Tinha que por o blimp, era pesado à beça, tinha que ter dois pra levantar. Dava um trabalho deixar limpo todo o material... se tinha alguma sujeira lá dentro ele parava a filmagem e só continuava no outro dia, e se tinha algum arranhão no material, ele fazia tudo de novo...

P- Você fez também o Opinião Pública, né?

R- Fiz.

P- E vocês usaram o blimp, né?

R-Usamos.

P-Mas não era uma Arri, era?

R- Era uma Cameflex com um blimp da Mapa, o Terra em Transe foi feita com ela, o problema da Cameflex era a lente, qualquer coisa dava reflexo, uma luz diferente...era outro tipo de lente, não era essa que tinha na Arriflex não. A Arriflex é a melhor câmera que tem...

P- Mas no Opinião Pública você tinha, que por blimp, não tinha jeito, né?

R- Era um trabalho pesado pra danar...

P- Tinha que por no tripé,né?

R- É, a gente não tinha carrinho, quando era no blimp era no tripé...

P- E vocês ficavam lá plantados até acontecer alguma coisa?

R- Você viu o filme? Tinha aquela cena do menininho que o Jabor só viu no copião e eu pedia pro menino sacanear as pessoas...

P- Mas ele levou uma bronca no fim...

R- Pois é levou um puxão de orelha coitado [risos] aparece no filme ,né?

P- Aparece e ele ainda sai chorando, é muito engraçado...aquela cena é muito engraçada porque o que aquele avô tá falando vira um ruído, nem interessa mais, só o que o menino fica aprontando ...

R- [risos]

P- Vocês ficaram muito tempo fazendo?

R- Foi um mês e pouco. Porque com o Jabor é legal de filmar ele reclama, mas gosta. Ele tinha um problema que a câmera sempre dava defeito, aquela Cameflex era fogo, então tinha que desmontar e ele ficava...., eu já levava ferramentas para abrir. Se entrava alguma coisinha, um pedacinho do filme, parava tudo. Aí ele ficava agoniado, com razão, né?

P- De onde era essa Cameflex?

R- Era do Zelito, acho que ele comprou no ferro velho [risos]...

P- Esses equipamentos que vieram para o curso depois todo mundo usou, né?

R-Ah sim, depois ele fez uma firma com o Uli Boulin e ele alugava o material todo, a câmera, o refletor, Nagra,

P- O Nelson Pereira chegou a montar o Vidas Secas nesta moviola...

R- É. Era a melhor que tinha, a Steinbeck...

P- Parece que depois este equipamento ficou no IPHAN e todo mundo usou, né?

R-Era legal porque ele emprestava, não alugava não...Eu, o Saldanha e o Uli Boulin é que tomavam conta do material, limpava, fazia peça, se quebrasse alguma coisa não tinha como repor e aí a gente fazia um gatilho...Tinha só um cara na Vila Isabel que consertava alguma coisa, lente, tal um pessoal alemão que tem até hoje. Consertava lente, qualquer defeito na câmera eles consertavam...

P- O Veras?

R- Não , era outro, o Veras conserta até hoje, é gente fina, é representante mesmo da Arriflex, esses outros eram Geisel, eram três irmãos alemães, o Leon ia lá e ria à beça porque ele entendia tudo o que eles falavam...e eles metiam o malho na gente...todo mundo levava material para eles consertarem, eles consertavam balança de precisão e máquinas fotográficas e aí a gente descobriu e começamos a levar as câmeras para eles...

P-Aí você acabou o curso, saiu da TV e começou a fazer cinema...

R- Aí eu fiz Esse Mundo é Meu do Sérgio, um longa, tudo na mão, a moda era fazer na mão, na aula do Arne a câmera era no tripé, mas como o Sergio pediu para fazer a câmera na mão, aí

ficou, aí o Leon me chamou para fazer A Falecida, depois veio o filme do Jabor, a Opinião Pública, depois o Saraceni...mas a gente nunca pára, agora pintou esse lance de dar aula...

P- Você dá aula onde?

R- Na Gama Filho, na Fundação , e na Nova Iguaçu, a Escola Livre de Cinema...

P- E você está gostando?

R- Muito, os caras são interessadíssimos, tem um interesse enorme...é como todo mundo que está começando a fazer alguma coisa, vamos ver se continua...

P-Tem equipamento lá?

R-Tem equipamento de vídeo..mas o lance de operar é o mesmo...a diferença é que é muito mais barato fazer vídeo...e hoje em dia em 5 amigos que estão estudando, em deles tem uma câmera e cada um faz uma coisa e faz um filme quando quiser. Imagine se existisse o vídeo na época do Cinema Novo? [risos] Nossa Senhora...É muito mais leve pro seu ombro...você pode botar um fita de uma hora e fazer um plano de uma hora...

P- E com som...eu acho incrível

R- Todo mundo reclama da projeção...mas daqui a pouco...aí os alunos acham ruim estar fazendo um curso de cinema e fazer em vídeo... e a garotada quer pegar a película....

9-Entrevista com Arnaldo Jabor 06/12/2005

P - Estou fazendo uma pesquisa sobre os documentários brasileiros da década de 1960. Você fez o curso do Arne, né?

R – Fiz.

P -Qual foi o seu interesse em fazer o curso do Arne?

R – Quando eu tinha 21 anos, apareceu aí o Arne Sucksdorff. Ele era um documentarista sueco, que foi chamado pelo Itamaraty e pela UNESCO para dar um curso sobre cinema, numa cooperação internacional e junto com isso a Unesco doou para o Patrimônio Histórico, porque o representante do Brasil na Unesco era o Paulo Carneiro, pai do Mario Carneiro, e o diretor do Patrimônio Histórico era o Dr. Rodrigo Mello Franco, pai do Joaquim Pedro, então a gente armou um esquema em que a Unesco doava ao Patrimônio Histórico uma mesa de montagem Steenback, genial, nova em folha, uma câmera nova Arriflex e um Nagra. E essa câmera , esta moviola e esse Nagra mudaram o cinema brasileiro, ninguém sabe dessas coisas, nessa moviola foi montado o Vidas Secas, Terra em Transe. Além disso esse Nagra revolucionou o cinema, porque ninguém conhecia som direto no Brasil. Esta câmera que veio da Unesco não tinha blimp, tanto que Opinião Pública eu fiz o som direto com esse gravador e a câmera era uma Camiflex, que tinha um blimp que pesava mais de 50 quilos, era do tamanho de uma mesa quase, a gente carregava aquilo para poder tirar o ruído da câmera.

P- As cenas de som direto do Opinião Pública vocês filmaram com blimp, né?

R – Tudo com câmera com blimp, não era câmera silenciosa que não existia ainda, a BL só foi inventada uns anos depois. Então muitos destes filmes foram feitos com esse Nagra, e começou a se usar o som direto. O primeiro filme que eu fiz, O Circo, que eu fiz em 1965, que estou acabando de restaurar...

P – Vocês vão fazer um DVD?

R – Vou , vou relançar a minha coleção toda agora, com os filmes que faltam, que são O Circo, Opinião Pública e Pindorama.

P – Você gosta do Opinião Pública?

R – Adoro. Acho um dos bons filmes que eu fiz. É um filme que hoje em dia tem uma importância maior do que a gente pensa, porque é um dos poucos filmes que tem comportamento dessa época. Mas esse gravador e outros Nagra começaram a surgir e permitiram fazer filmes com som direto. A primeira vez que eu trabalhei em cinema, foi com o Leon, no Maioria Absoluta, de 1963 ou fim de 1962, e eu fiz o som direto, uma bosta de som direto, que eu não sabia fazer som direto, não sabia nada...depois teve o filme que eu fiz o som direto também, do Paulo César Saraceni, Integração Racial, aí começou o lance do som direto, aí eu fiz o Opinião Pública. Porque quando eu ia filmar com esses caras, eu era assistente, mas quem fazia as perguntas era eu, eu que era mais metido, aí eu pensei eu vou fazer meus filmes e aí fiz o Opinião Pública.

P – Existia uma discussão naquela época sobre o Cinema Verdade e o Cinema Direto, o uso da narração over. Mas me parece que estes filmes estariam mais ligados ao movimento do Cinema Novo do que a alguma movimento documentarista. O que você acha?

R – Não havia movimento documentarista no Brasil naquela época, tinham documentários que eram feitos, mas não tem essa coisa de hoje. Tinha na França e no Canadá, que era o surgimento do som direto, que criou o famoso Cinema Verdade, Cinema Verité.

P – Você assistiu o Crônica de um Verão, quando passou naquela época aqui?

R – Eu assisti, não sei se na França ou aqui, mas os filmes de som direto do Jean Rouch, de cinema antropológico...tinha por exemplo o Moi, un Noir, que é um filme genial, que mais, Os Mestres Loucos, que é uma obra-prima, e outros filmes do Jean Rouch, eu assisti e eram filmes importantíssimos.

P – Vocês assistiam na época que vocês estavam fazendo estes filmes?

R – Nesta época. Esse troço era uma novidade...

P – E isso mexia com a cabeça de você ?

R – Claro, era uma novidade. Além da nouvelle vague, teve o cinema verdade, aí tinha um cara também chamado Chris Marker, que fez um filme chamado Joli Mai, que de certa forma me influenciou a fazer o Opinião Pública, talvez, e aí tinha também a escola canadense, o Pierre Brault, tinha uns americanos, os irmãos Maysles, que influenciou o Joaquim Pedro, que fez o Garrincha Alegria do Povo depois em cima disso.

P – Quando você foi fazer o Opinião Pública, você já tinha uma idéia do que você queria fazer com o filme?

R- Você quer saber sobre a postura, né? Havia na época do Cinema Verdade, começou a surgir uns dogmas que era o seguinte: no cinema verdade você não pode saber o que você quer, você vai filmando pra depois descobrir, você não podia interferir na realidade, esse mito, que não é verdade, quando você põe uma câmera num canto, você já está interferindo, mas havia um mito francês de que não podia narrar, nem escolher seqüência, nem montar muito, nem tomar um partido, o cacete a quatro. Eu nunca entrei nessa porque acho uma chateação. O Circo, que é um filme de som direto, eu tinha part pris sim, queria mostrar a decadência do circo, e na Opinião Pública idem, eu fiz um filme com roteiro, este tipo de pensamento, este tipo de desejo que culminaria em num sei o que, num me lembro mais, mas tinha toda uma transação de armar uma estrutura sim, não era ficar um filme sem estrutura. Eu acho que talvez esta seja a diferença do som direto brasileiro, do cinema verdade pro cinema francês, foi importante... mas depois mixou um pouco esse negócio de som direto, documentário, porque ninguém exibia, você não conseguia exibir em lugar nenhum, aí mixou... aí os caras começaram a fazer filme colorido...

P – Aí todo mundo partiu para a ficção?

R – É aí ficou ficção... o Coutinho, que tinha feito uns filmes de ficção que não funcionaram, ele partiu então pra fazer documentário e que deram certo. O Wladimir Carvalho, que fez alguns documentários comigo se manteve fiel.

P – Como vocês conseguiram filmar aquelas cenas incríveis...aquelas meninas no quarto...

R – Eu vivia trancado... eu fiquei dentro da vida de um prédio, eu fiquei morando neste prédio praticamente 2 meses, então eu ficava amigo das famílias, eu botava a câmera lá e ficava esperando acontecer alguma coisa. Um pouco o procedimento que o Coutinho 30 anos depois faz com o Edifício Máster.

P – Foi num prédio só?

R – Foi, inclusive perto de onde ele filmou, fiquei muito tempo lá dentro e depois filmei outras coisas em outros lugares, mas ali foi a parte das famílias.

P – Tem uma crítica à classe média, mas você se rende ao ser humano...

R – É tem a classe média como vítima da sua própria babaquice...você tá fazendo um livro?

P – Estou fazendo uma pesquisa sobre o uso do som direto nos documentários que vocês fizeram naquela época...

R – Era uma coisa muito nova, hoje em dia não existe pensar nisso. Mas as imagens não falavam, pô. Hoje com a televisão, com o vídeo...o sujeito falar no meio da rua, veio dos anos 70 prá cá...

P – Isso era encarado como uma grande novidade na época?

R – Não era nenhuma novidade, as pessoas não sabiam se era som direto ou se não era, a gente é que tinha um instrumento a mais. Você pega um filme desses aí que tá passando, esse do Coutinho, incrível, né? A gente fica ligado vendo a vida dessas pessoas lá

P – Num depoimento...

R – É porque no som direto você também pega as nuances das prosódias e também a imagem de certa forma, o som direto junto com a imagem fica uma coisa...muito forte...

10-Entrevista com Luiz Carlos Saldanha realizada em 10/05/2004

P-Então você entendeu mais ou menos o que eu quero saber?

R-Entendi e acho que vou poder te ajudar,porque não só eu vivi essa fase toda do Cinema Novo,como eu mantenho uma posição de Cinema Novo até hoje,embora a gente esteja numa época completamente diferente,a minha cabeça ainda é entender o que aconteceu naquela época,o que está acontecendo agora e qual é a forma da gente aproveitar um conhecimento daquele tempo pra agora,porque a coisa mais importante nesta estória toda é que...você vê como é que a gente estava naquele tempo,a gente tinha a Vera Cruz,que tinha sido uma falência,uma perda de dinheiro,de tempo de ...

P-Por que as pessoas sempre falam isso a respeito da Vera Cruz?

R-Porque a Vera Cruz partiu de uma premissa errada, que era fazer uma indústria nos moldes europeus e americanos.Então a Vera Cruz gastou aquela grana,teve sucesso e começou a não ter retorno suficiente de dinheiro,de público até teve,mas não teve retorno de dinheiro suficiente para manter aquela máquina enorme.E aí se cansaram de botar dinheiro e virou o elefante branco.E teve a época concomitante que dava dinheiro, que era a época das chanchadas.No Brasil teve uma coisa importante que é o avanço da tecnologia muito rápido, as pessoas entendem a tecnologia e adotam com uma rapidez enorme.Existe uma resistência normal no nosso ramo que é um ramo de artesanato, de adotar as novas tecnologias, porque você aprendeu

a montar naquela olho de boi,vertical, você tem todos os seus macetes,de repente vai passar para uma moviola de mesa que vai mudar o teu costume,você em vez de pegar o filme assim ,vai ter que pegar assado,na América se resiste muito, a gente quando já tava trabalhando com mesa horizontal aqui ,as flats beds, eles estavam lá resistindo,eles resistem muito mais que a gente,os velhos resistem muito, a gente ficou 8 anos sem ter informática aqui dentro, o governo militar tapou a porta para a informática, só tinha computador ou de contrabando ou os nacionais que eram péssimos,programas -nenhum,era a maior dificuldade,isso reverteu num problema sério pro cinema também ,isso era final dos 70, começo dos 80...mas isso segurou muito o avanço do cinema nessa campo,tanto que em 89 surge o 1º Avid,já os estúdios em 85 já estavam fazendo os não –lineares,com várias máquinas e em 89 surge o 1º Avid e a gente só vai começar a adotar aqui em 93/94, que o comercial começou a adotar, o cinema nem pensar, eu fiz um dos primeiros filmes em Avid que foi o Gianni Amico,na extinta RBS e aquilo foi um escândalo,uma novidade, e eu simplesmente montei um filme baseado em 15 longas-metragens que eu tinha que reduzir na moviola e eu fiz aquilo em 30 dias com descanso,foi uma coisa rapidíssima ,pros moldes daquele tempo.

P-Vamos voltar um pouco para o começo: como é que você foi se interessar por isso? Você fez o curso do Sucksdorff?

R-É, mas eu nunca tive um interesse particular por cinema, não sou daqueles que dizem- eu de pequenininho...Ia ver cinema, ia às matinês de domingo...

P-Mas quantos anos você tinha quando fez o curso do Arne?

R- O que aconteceu foi o seguinte- na realidade eu fui expulso do colégio interno. E um tio-avô meu, que era meu padrinho, nessa altura do campeonato, ele era ligado à Bossa Nova, era ligado ao movimento de teatro, era Secretário do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, um homem formado, solteirão, informado, homem de cultura, letrista de músicas da Bossa Nova.Um dia chega em casa e me pergunta:você quer ir ao teatro?Fui ver A Mais Valia Vai Acabar seu Edgar, que era um teatro de vanguarda, hiper de esquerda, que se fazia na Arena da arquitetura na Praia Vermelha .Assisti aquele negócio, achei tudo muito engraçado, não conhecia muito teatro, a formação artística minha foi muito pouca, porque a gente tinha uma formação técnica muito forte, mas formação artística...Informações assim -conheço história da música, mas história da arte não tinha dado nada não tinha nenhuma idéia formada sobre ela. Passados dois meses ele me perguntou:você quer fazer teatro? E eu falei :como quer fazer teatro? Não é porque o elenco da Mais Valia se desfez e eles estão precisando de gente, e o Mais Valia era o Oduvaldo Viana Filho, era o Chico de Assis, pessoal do Arena de São Paulo, gente de cabeça muito aberta...

P-E você tinha quantos anos?

R-Eu tinha 17 anos.16 para 17 anos. Aí o Chico disse assim, esse é o Luiz Carlos..Ah! Tá bom,fica aí, entra aí e fala isso. Aí eu fui...sem ter feito carreira, sem ter feito nenhum curso, com a voz enterrada, sem ter a menor noção do que eu tava fazendo e em juntei a esse grupo, que era pára-profissional era quase profissional, desse grupo, nasceu o CPC da UNE. Eu fui fundador do CPC da UNE. Aí eu estudei filosofia...

P-E o CPC era o que?

R-Eram todos os movimentos de esquerda, mas basicamente era o PC, a idéia era fazer propaganda política,era fazer teatro político,cinema político...

P- Era conscientizar as massas através disso aí?

R-Era mais ou menos isso,acho a terminologia horrível “conscientizar as massas”...

P-Posso fazer uma pergunta?Você entrou para o PC?

R-Formalmente eu nunca tive carteirinha, mas eu nas reuniões, meu pai foi do PC, foi preso, foi sindicalista...

P-E o CPC...

R-E aí no CPC eu tava no teatro, tava fazendo música, eu tocava violão, eu compunha música para as peças ,fiquei nisso aí, não estudava muito, não tinha necessidade de estudar muito, mas eu comecei a fazer um curso pré-vestibular, eu ganhei uma bolsa, naquele tempo, cursinho pré-vestibular era novidade absoluta, eu ganhei uma bolsa neste cursinho e tava indo muito bem, ia passar direto no vestibular para arquitetura, não tava interessado em ser engenheiro, eu achava que era melhor ser arquiteto. Mas o teatro me engoliu e o Boal me convidou para ir para o Arena de São Paulo, meu pai não deixou, porque ele disse- você tem que completar o seu curso aqui, se eu tivesse ido para o Arena de SP a minha vida realmente teria mudado, eu teria virado um ator. E continuei nessa vidinha, fiz duas UNE volantes viajei o Brasil inteiro, comecei a conhecer o pessoal de cinema que viajava com a gente. O Eduardo Coutinho, que morou na minha casa, Leon,que eu já conhecia da Mais Valia, porque ele montou o filminho da Mais Valia, depois mais tarde o Leon vai ser o meu melhor amigo, vai ser a pessoa com quem eu tinha mais conversa de cinema ,trabalhei muito com ele. Eu ia lá, via aqueles filmes, achava tudo muito interessante, mas a minha área era música e teatro. Até que um dia eu briguei com o Oduvaldo, a gente teve uma briga séria e aí eu disse- eu não vou mais fazer teatro. Aí teve uma coisa engraçada – um dia eu descii para tomar um chopp no Kabanass que era do lado da UNE, e o Cacá tava lá e a gente começou a tomar chopp e no meio dessa cabeça meio tonta, ele falou – olha eu vou começar a filmar amanhã (Escola de Samba, Alegria de Viver do 5X favela) e eu não tenho continuísta... e eu não tinha a menor idéia do que ele estava falando, e eu disse: não, isso é uma bobagem, eu sei tudo de continuidade..., Pode contar comigo, mas eu não tinha a menor idéia, foi uma loucura de momento...Brincadeira...Então ele disse, tá legal, então amanhã às 5:30 aqui, eu falei: tá legal e fui embora pra casa, dormi e não acordei e não tinha a menor intenção de acordar e ele me telefonou às 5:20 e disse: o que é que houve? Não, Cacá, era brincadeira. Aí ele falou: não. Agora eu tenho você, eu preciso de você e você vem. Aí eu saí correndo, cheguei lá a tempo de pegar o caminhão, a gente foi para o Cabuçu, aquele morro distante, para começar a filmar Escola de Samba, Alegria de Viver, aí aos trancos e barrancos fazendo continuidade, aprendendo o que que era, anotando umas coisas, principalmente fiquei encantado com o Ozen Sermet, não tanto pela pessoa,mas pela atividade dele, ele era o fotógrafo, e na realidade era o grande técnico, não havia som direto, era o grande técnico que tava na área. Quem realmente ditava as regras do cinema, eles eram todos cineclubistas, tinham mais ou menos uma idéia de como enquadrar, mas era muito aprendizado e todo mundo era muito cru, não tinha ninguém da geração anterior de cinema, o único era o Ozen Sermet, que era um tcheco, sei lá o que ele era.Que talvez tivesse vindo para a Vera Cruz,ele tava aqui no Brasil e fez muito filme aqui no Brasil,fez muita chanchada,muita coisa.E ele fez todos os filme do CPC,menos o filme do Joaquim Pedro,que tinha sido feito antes-foi o primeiro a ser feito,não pertencia ao 5x Favela,foi incorporado e foi feito pelo Mario Carneiro,que eram amigos.Então fiquei encantado e prestei atenção naquele negócio todo, mas também acabou o filme e eu voltei a fazer o meu teatro.Mas quando eu briguei mais tarde com o Oduvaldo Viana Filho,aí eu pensei,sabe o que mais?Eu vou passar para o cinema.E fui e encontrei com o Leon e disse assim: Leon,eu quero fazer cinema.A gente já tinha um grau de amizade,mas muito pequeno.Ah é?Então primeira tarefa:você vai fazer o curso do sueco.

P-Ah, foi o Leon que te levou?

R-É,eu entrei no curso completamente cru.Enquanto que lá dentro já tinha gente com uma certa formação.O Dib de televisão,o Escorel não, o Wladimir Herzog tão pouco,a mulher dele tão pouco,o Domingos de Oliveira era de teatro,o Wilker era um ator, o Jabor que era tradutor!E assim por acaso...

P-E essas pessoas,quem tava lá?Não era uma turma grande que depois foi reduzida?

R—Não ,todo mundo que tava lá completou.Eram umas 30 pessoas só.A atividade de cinema era uma coisa misteriosa.Tinha a Atlântida que fazia aqueles filmes bem comerciais, tinha um exemplo de filme de arte brasileiro, o Limite, tinha o movimento de Cataguases que já tinha acabado, o Humberto Mauro já estava no INCE, fazendo filme educativo, tinha renunciado à vida da arte e da glória, porque ele tinha que viver e o que ele gostava mesmo era de fazer filme e não desse blá bla blá todo.

P-Aí você fez o curso...

R-Aí eu fiz o curso e durante o curso eu me encontrei muito rapidamente com aquela situação eu tive um aproveitamento enorme, rápido.Primeiro porque eu tava na beira de falar inglês, o Arne falava inglês de sueco, fácilimo de entender e o Jabor traduzia ao pé da letra, e passou o tempo e eu cheguei à conclusão que era muito mais fácil eu me comunicar diretamente com o cara do que ficar falando com o Jabor para o Jabor traduzir e aí pulei por cima e comecei a falar inglês imediatamente,coisa que eu não fazia ainda,e por outro lado tive um aproveitamento muito bom.

P-Ele era um bom professor?

R-Ele era um excelente professor.

P-Porque ficaram na dúvida de quem trazer, tinham convidado outros caras mais de cinema direto e aí não deu certo e aí veio o Arne...

R-Olha , a cabeça do negócio,que foi o pai do Eduardo (Escorel),mas esta parte eu não sei, por que é que veio o Arne...

P-Mas o que você achou do Arne como professor?

R-Nota 10.Só que eu aproveitei muito, porque eu me grudei nele eu comecei a ficar amigo dele...

P-Ele era mais um fotógrafo?

R-Não ,ele não era mais fotógrafo,ele começou a fazer o som direto do cinema europeu junto com o resto.Quando ele chegou aqui,ele já chegou com o Nagra III sem a cabeça de piloto.O Pilotone era ainda uma novidade.Eu achei ele um bom professor, eu realmente aprendi numa velocidade extraordinária, muita coisa que me serve até hoje.

P-Num momento que as técnicas de cinema estavam mudando...

R-E eu lá sabia!Eu tava só fascinado por aquela possibilidade.Eu só fui saber que o som antes era ótico muito mais tarde.A primeira filmagem que eu fui fazer logo depois do curso. O Leon me disse assim: vai com a Ligia Pape (que acabou de morrer) filmar as ligas camponesas no interior do estado do Rio.Aí fomos para Niterói e ela levou uma ParBolex,a aí eu tremi nas bases porque eu só conhecia 35mm.Eu não sabia qual a velocidade de escorrimento de 16mm.E fiquei lendo o livro de instruções e disse:vou apostar no 24, não sei se é 18 ou 24.E acertei,mas por puro acaso.Por uma certa intuição,sei lá.Quer dizer,eu tive acesso a uma tecnologia de cara,sem conhecer a anterior. O Arne me contratou para ficar na sala de equipamento dele, sendo responsável pelo equipamento.Mas o que me fascinou em primeiro lugar foi o som, evidentemente fotografia eu adquiri rapidamente as noções...

P-Que câmera que era?

R-Eram as Arri II, blimpadas, ele tinha a placa para botar o motor de lado, tinha os blimpes, ele já tava fazendo som direto. Se você for ver O Homem e o Rio, você vai ver que ele tinha uma técnica de som assíncrono. Ele capta o som, mas ele não sincroniza o som, ele usa o som como.... Canções, coisas assim, entendeu? Trabalha numa região completamente inóspita, no meio da Índia, e faz um filme que pô, eu tenho aí uma cópia, uma maravilha de filme... o Arne era um homem muito na frente do nosso tempo, a primeira pessoa que falou de menino de rua, é, ele fez um filme sobre meninos de rua, que eu comecei a fazer com o Aronovitch e depois... Bom aí eu passo esse período estudando com o Sucksdorff, ele empresta o material dele para muitas pessoas filmarem, eu vou junto e aprendo mais ainda, a fazer play-back, coisa que eu não sabia.

P-E vieram microfones junto com esse Nagra?

R-Vieram, mas eram microfones de estúdio, eram uns Neuman grandões. A técnica do boom só mais tarde eu fui aprender.

P-É parece que o microfone direcional só foi aparecer em 62. Mas parece que ninguém queria usar o blimp.

R-Mas não era por causa do movimento de câmera não, era uma questão econômica. Não era questão de linguagem, era questão econômica. A linguagem veio desta questão. Você tem aqui um cinema institucional, tanto a Vera Cruz como a Atlântida trabalhavam dentro do status quo, enquanto que o Cinema Novo abre para um cinema democrático ele nasce diretamente para ser cinema de massa, uma linguagem de um país como o Neo Realismo foi na Itália, quer dizer, a influência dos Neo-realistas é fundamental nessa coisa toda. Se você for ver, Glauber só vai descobrir isso um pouco mais tarde.

O Blimp era muito chato, era muito pesado, era muito chato, mas isso não quer dizer que não se usasse não, muita gente usou. Mas nesse momento que eu começo a fazer o Meu Lar É Copacabana, como assistente do Aronovitch, o Leon me chama e me diz, Saldanha, vamos filmar porque o Ministro da Educação..., não sei quem era o ministro da educação, mas era o Jango! A gente estava em plena revolução...

P- Este momento político era incrível porque vocês tinham uma participação...

R_Aconteceu tudo na hora, era muito pouca gente, o mundo de cinema do Rio de Janeiro a gente reunia em 200 pessoas e tava todo mundo lá. As firmas de cinema eram muito poucas. Tudo era pequenininho. E quando surge esta técnica então, quando o Arne chega com essa tecnologia que a gente começa a fazer filmes com o equipamento dele, que começa a fazer apoio, né? Uma sequência do Ganga Zumba, de repente o Leon chega, a gente conversa muito, aí Reichenbach vem ao Brasil, vai no Hélio Silva para fazer não sei o que e encontra o David Neves e mostra para o David os condensadores variáveis que regulavam o relógio interno do Nagra que variava a velocidade do Nagra, que era uma roda dentada aqui em baixo que gerava uma ciclagem que era comparada com o relógio interno e as duas pernas do transistor que alimentavam o próprio motor e isso fazia o troço entrar em uníssono, a roda tinha que estar com a mesma ciclagem que esse relógio aqui e realimentada de volta fazia um círculo e ele entrava em sincro. Um para 7,5 e outro para 15. Os condensadores variáveis você alterava o relógio e alterava a velocidade do Nagra, então alterava o pitch do Nagra, abrindo o Nagra você alterava o pitch lá dentro. O Reichenbach conta isso pro David, e o David me conta isso. Ah, então agora eu acho que sei como fazer o som direto sem sinal de sincro, que era o seguinte: como as moviolas eram moviolas de motor síncrono, eu podia colocar do lado um gravador 17,5 de motor síncrono também, o Nagra repetindo as cenas que foram feitas soltas, partindo de uma claquete do mesmo lugar, uma partida que o Goulart fez muito, partindo do ponto exato e modificar a velocidade até

encontrar a velocidade que correspondia à velocidade da imagem, neste momento que encontrava esta velocidade vários eram encontrados, e aí transcrevia para o magnético.

P-E depois havia pequenos ajustes?

R-Não,não não havia ajustes,entreguei os rolinhos certinhos pro Nelson Pereira e ele editou o filme sem mexer no som, tudo em sincro.

P-Qual o filme?

R- Maioria Absoluta,um curta-metragem do Leon, que era uma série que ia ser feita para o Ministério da Educação.

P-Ah, você para esse aí que ele tinha te chamado (Maioria Absoluta)?

R-É, esse daí, que foi o primeiro filme em som direto, que eu saiba,eu não tenho certeza, som direto nessa técnica,né? Eu no meu currículo boto: 1º filme de som direto. Porque quando chegou de volta na Europa, quando eu fui fazer o Centro Experimental, por que veio o golpe e tudo foi por água abaixo, eu mixei sozinho o Maioria Absoluta na Atlântida, o Leon tava escondido e aí eu digo, Bom, era 1964.

P_Mas era aquela coisa assim, você chegava com o microfone aqui...

R-Não no Maioria Absoluta ,não e eu fazia o que eu chamo hoje em dia de direção técnica

P-Mas você fez o que no filme?

R-Eu fiz a fotografia, mas eu botei o Jabor para fazer o som, e ele na verdade puxava os cabos, mas eu que dizia: faz assim.

P- E não tinha o Pilotone nesse gravador?

R-Não tinha o Pilotone ,mas tinha uma claquete à distância.Porque a gente não queria usar o blimp, e nem podia porque a câmera era a recém-chegada ArriII do SPHAN e não tinha o blimp. O pai do Joaquim comprou uma Arriflex com uma tele grandona, uma fernic lar, e mais um jogo de lentes e a gente inaugurou esta câmera neste filme.E eu inventei essa tal de claquete luminosa, que era um cabo enorme ,você sabe que o nagra tinha um botão que dava o sinal de referência,né? Então na mesma chave,eu coloquei uma alimentação de pilha que viajava por um cabo imenso e dava numa lampadinha, abri mesmo.Soldei,mexi, e aí o que acontecia – quando começava o take eu botava a lampadinha na frente da lente ,ele dava um sinal – vou filmar, eu dava partida e ele e ele dava o sinal – bip.Era um bip lá e uma lampadinha na imagem, então claquete tinha, uma claquete razoavelmente veloz, não era tão veloz porque o tempo do filamento esquentar e apagar não era o mesmo, mas era uma referência muito boa e solto.

P-E você desenvolveu este método?

R-Eu e o Leon, conversando a gente foi desenvolvendo, nem testamos, a gente sacou que dava certo e fizemos uma produção que levou um mês, a gente foi pro Recife, filmar, não sei se o Coutinho tinha alguma coisa a ver com isso.. só sei que o David era o Diretor de produção e o Jabor fazia o som, a Ligia Pape fez o letreiro, e ela tava sempre junto.

P-E aí essa coisa de filmar solto...

R-E filmar com uma lente imensa, e você sabe onde os microfones ficavam?Os microfones ficavam no chão!Eram microfones fantásticos, daqueles da antiga mesmo, era um batatão deste tamanho...Eu não tinha a menor idéia que o microfone precisava ficar mais perto, achava que tava bom, via o sinal, tava bom.E o som ficou razoavelmente bom ,ficou muito bom na realidade, milagrosamente bom ,talvez na praia. E aí a gente sincronizava na moviola, tinha uma moviola sincrônica,alugamos um gravador 17,5mm,que eu não me lembro nem qual era a marca, então colocava aqui e fazia isso,variava a velocidade até encontrar o take, partia na claquete e no bip, ok o take tava certo,transcrevia, tirava dali e botava na moviola e tava em sincro, então tá bom ,o sistema funciona,vamo embora.Eu passei uma boa semana sincronizando

este filme, quando eu acabei os rolinhos estavam certinhos, que nem loop de dublagem pro Nelson montar, não teve mistério, nenhum reajuste, nada, tudo certo, e essa técnica ainda foi usada algum tempo.

P-O Eduardo me falou que usou muito isso...

R-Antes de chegarem as cabeças de sincronismo nos Nagra. Demorou muito pra chegar outro nagra, eu nem sei que outro nagra chegou.

P- O SPHAN comprou um nagra ou ficou esse do Arne?

R- Não. Ficou esse do Arne, ESSES do Arne, ele tinha dois! Ele tinha 2 nagra III, sem a cabeça do Pilotone, tinha o lugar para a cabeça mas ele não tinha a cabeça, depois ele comprou a cabeça. Ele já tinha um sistema fantástico, por que não tinha sincronizador, não tinha sido inventado o sincronizador, como é que se fazia? O Tom piloto, que era 50 Hz na época, não era nem 60 Hz, porque o Brasil ainda estava em 50 Hz, e mudou logo em seguida, foi um rolo! O Brasil era misto, quem tinha sido companhia inglesa era 50 Hz, era uma confusão. Depois os militares é que adotaram 60Hz e essa mudança foi um golpe, e era uma confusão de 50 e 60, as câmeras eram 50, mas a gente sempre conseguiu ultrapassar essas dificuldades.

E o sistema na época era você pegar o sinal do Nagra, o sinal da cabeça e amplificar este 1 voltzinho, para 120 ou 360 ou sei lá pra quanto, amplificava nuns amplificadores imensos, com umas válvulas enormes, pra poder transformar, amplificar aquele sinal para um sinal de alimentação de um motor síncronico, então era aquele sinal que alimentava o motor síncronico, de tal maneira que o Nagra andava em uníssono com o motor síncronico mais uma vez, uma vez que era o sinal dele que alimentava...

P-Quando já tinha o Pilotone?

R-Ele (o Nagra do Arne) já tava pronto pra isso, ele já tinha os amplificadores de potência, entendeu? Ele já tava com aqueles amplificadores grandões só não tinha a cabeça ainda e nem os geradores de sinal das câmeras. Ele saiu no meio dessa evolução e veio pra cá e acho que depois ele...nem me lembro mais ... só sei que chegou aqui dessa maneira e a gente fez muitos filmes assim, com o golpe eu viajei, fui me embora, porque ia terminar mal esta estória, porque eu estava começando a frequentar o grupo dos 5, e aí eu inventei umas coisas lá de umas rádios clandestinas, e aí como é que a gente vai fazer? E aí a gente explode...A gente explode? Aí eu falei: vai morrer gente? É. E eu falei: não é bem o que eu quero fazer, aí fui me desinteressando um pouco e aí eu tinha uma bolsa da Unesco, o curso tinha uma bolsa da Unesco, só que eu não recebi esta bolsa, só que eu tinha porque o Arne me considerou como a pessoas que merecia a bolsa, e ele me adotou mesmo, o pessoal ficava uma vara, que era filho adotivo dele, essas coisas. Eu era muito amigo do Eduardo nessa época, a gente vivia junto, tanto assim que eu casei com a Silvia, a irmã dele, mais tarde na Europa, porque aí eu vou pra Roma e a gente já era noivo, e aí eu aproveitei esta bolsa e fui pra Roma, estudar cinema, já que ela tava em Roma, eu fui pro Centro Experimental. O pai deles era diplomata, tava na Embaixada, ele era ministro da embaixada e aí a Unesco não me dá a bolsa e aí a gente batalha lá na Europa e eu consigo uma meia-bolsa do governo italiano, faço o concurso pro Centro, era muito engraçado porque eles exigiam que você mostrasse as suas fotografias pra poder entrar no curso de fotografia, e eu não tinha feito nenhuma fotografia, tinha feito fotografia na infância, mas não tinha nenhuma fotografia para mostrar, tinha filme e eles não podiam aceitar, porque estava escrito lá que tinha que apresentar foto, e eu não tinha foto tinha filme. Aí finalmente eles abriram uma exceção e eu entrei, tudo bem. As turmas não eram nem de 20 alunos, eram 15 ou 12, era ótimo. Só que não tinha nada pra aprender.

P-Você já tava quase ensinando lá?

R-Eu só aprendi eletrônica e eletricidade, linguagem eu já sabia tudo, o próprio sueco já tinha me passado umas coisas e o que eles davam era muito pouco, técnica de iluminação era muito pouco o que eles davam, então eu comecei a trabalhar imediatamente, porque o cinema brasileiro tinha muita ligação com o Cinema Novo italiano, com o Bernardo (Bertolucci) com o Gianni, tinha muita ligação, então a gente era muito amigo, vivia no mesmo grupo, e de repente eu já tava trabalhando..

P-O Sarraceni já tava lá?

R-Não, o Sarraceni tinha voltado.O Sarraceni só fui conhecer aqui mais tarde e Gustavo á tinha voltado também.Não tinha ninguém, só tinha eu lá. Tanto assim que durante um tempo minha casa lá era o consulado do cinema, todo mundo que passava por lá, Glauber morou lá, o Julinho Bressane. Enfim, todo mundo passava pelo apartamento, que era minúsculo, mas sempre dava. E comecei a trabalhar na Itália, justamente empregando as técnicas novas, fiz um filme para a Embaixada Brasileira, o Embaixador era um coronel, mas gente tinha influência, afinal das contas eu era casado com a filha de um dos ministros dele, e o cara do setor econômico falou, vamos fazer um filme? O Saragatti vai ao Brasil, vamos fazer um filme? Tudo bem vamos. Aí fiz um orçamento legal, normal,com todas as funções e com todos os aluguéis de equipamento e disse pra ele: você tem que me dar tanto antes. E com isso eu comprei uma Eclair e um Nagra. E vim filmar com essa Éclair e esse Nagra e fazia tudo, então eu ganhava todos os salários. Então eu paguei essa câmera rapidinho.

P-E isso que ano que foi?

R-Iso foi 1965/66.

P-E a Éclair saiu que ano?

R- Por aí. Era super moderna .Ela nem se chamava Éclair, era Coutain Matot,Câmera Coutin, Porque eram os dois inventores .

P-E foi com esse tipo de câmera que começou aquele movimento todo do Cinema Verdade, né?

R-O Cinema Verdade a gente conheceu por informações aqui e depois na Itália eu fui um grande cinema verdadeiro, porque imediatamente eu tinha um Nagra, a câmera..

P-E os microfones?

R- Os microfones já começaram a existir os microfones direcionais? Eu acho que não.

P-Na pesquisa que eu fiz, a Sennheiser lança em 1962.

R-É possivelmente já na Itália já tinha, e quando eu vim ao Brasil, já tinha microfone direcional. Depois eu deixei essa câmera aqui no Brasil, e o Nagra aqui no Brasil e fundei uma firma com o Eduardo e o David, chamada Ensaio, que um dos filmes foi Bethânia Bem de Perto.

P-E que Nagra que era?

R-Era o Nagra III com Piloto e com um sincronizador norueguês pequenininho, que era alimentado pelo próprio Nagra. E aí ele lia o pilotone e alterava a velocidade para entrar em sincro com a rede.Ele comparava o pilotone com a rede e acelerava ou desacelerava o Nagra para ele entrar em síncrono com a rede, portanto ficava tudo em uníssono, os dois sinais.

P-Essa Éclair era motor cristal?

R-Não ,era um motor controlado e tinha que usar o cabo de sincro.O motor cristal só surge mais tarde.A técnica do cristal já é bem mas tarde.

P-Mas então nessa época tinha que usar o cabo?

R-Tinha que usar o cabo de sincro.

P-E todo mundo usava?

R-Usava, tinha que usar, porque era a garantia...

P-A idéia da Éclair é maravilhosa, não é?

R-A idéia da Éclair é que vai dar no Cantar, toda a filosofia da Éclair...

P-O Beauviala trabalhava na Éclair?

R-O Beauviala trabalha na Éclair, é um dos grandes engenheiros da Éclair, quando a Éclair inglesa, ele me contou isso agora neste encontro que a gente teve, compra a Éclair francesa, todos o técnicos têm que ir para a Inglaterra, ele xenofóbésimo da silva, odeia os ingleses e ele diz: não, vou voltar para Grenoble, ele era da universidade, volta para Grenoble e começa a fazer motores a quartzo, ele é um gênio. Uma tecnologia nova que surgiu na época permitiu que a gente fizesse um cinema completamente novo e completamente democrático, baratíssimo...

P-Era mais barato?

R-Muito mais barato. Você não trabalhava em estúdio e você não tinha dublagem e então você não pagava estúdio. Então era muito mais barato.

P-A equipe era menor também?

R-A equipe não. Tinha acrescido um homem de som, mas diminuiu um caminhão, que era o caminhão de som e outro caminhão que era o gerador. Dois caminhões diminuiriam.

Eu ganhei muito dinheiro na Itália fazendo playback, cara. Porque a técnica deles era levar os caminhões! E eu cheguei lá e disse: não, não, não. A gente trabalha com isso e com o Gensic, um sincronizador pequeno. Foi daí que veio a estória. Eu demonstrava Nagra em Milão, eu ia muita a Lausane, de vez em quando eu ia a Lausane visitar a fábrica. Então eles estavam desenvolvendo o Nagra IV e eu tava trabalhando...

P-Você conheceu o Kudelski?

R-Não. Eu vi ele uma vez em Los Angeles, numa premiação do Oscar, quando ele levou um prêmio e eu tava de penetra na festa... Bom mas é a mesma idéia: um avanço tecnológico que tem uma filosofia de baratear custos...

P-Essa coisa de ouvir as pessoas falando no documentário deu uma sensação nova..

R-Claro, quando Maioria Absoluta passou em Gênova, no Festival dos Dois Mundos, que os africanos tavam lá, e o Leon não tava lá, eu estava lá, os africanos quando viram o filme, eles ficaram enlouquecidos, eles entenderam que podia ser feito cinema na língua deles, no lugar deles, então os africanos me carregaram quando saíram do auditório, como se eu fosse um deus, Cacá viu isso e o Galuber também tava lá.

P-É gozado como hoje em dia isso já é tão corriqueiro...

R-É. Vai ficando corriqueiro, mas foi um avanço descomunal. Mas essa coisa da tecnologia que democratiza, que barateia, que possibilita novos modos de filmar...

P-Vai te mostrar a realidade daquele momento?

R-É, depende da voga, da onda, naquele momento o que interessava era escutar a voz do povo, como até hoje o grande lance é fazer etnografia com os povos e não com uma visão externa, quer dizer, agora tá a briga aí, o pessoal da universidade brigando, não etnografia não é isso, to me lixando, porque o que me interessa eu é justamente tornar a comunicação viável, porque o cinema tá cada vez mais próximo de ser a prensa de Gutemberg dos nossos tempos. Olha a modificação que acontece com a tecnologia da prensa de Gutemberg que não é só dele aliás, naquele momento em que os livros pararam de ser copiados à mão, sendo portanto objetos preciosíssimos e do uso de pouquíssimas pessoas, todo mundo era iletrado, só era letrado os monges e os aristocratas, só eles tinham acesso ao conhecimento, os livros eram coisas secretas, vem a prensa de Gutemberg e as mudanças vieram uma depois da outra, o grande momento da filosofia moderna é depois da prensa, o Renascimento vem depois da prensa ou na mesma época.

P-Qual a relação que você faz?

R-A comunicação. As idéias passam com uma velocidade muito maior, e atualmente o que acontece? O cinema o cinema ainda é feito só pelas grandes nações, ainda até hoje, pelas nações mais poderosas que com isso exercem domínio cultural. Você usa calça jeans por causa do cinema...a gente beija na boca por causa do cinema. Tem uma série de coisas sutis e importantíssimas de dominação cultural que acontecem por causa do cinema e hoje em dia por causa da televisão.

P_E o som direto, pros povos de língua não inglesa foi uma maravilha?

R-Abre as portas pro cinema das etnias, pro cinema nacional, é o primeiro momento que isso vai acontecer, porque antes você fazia som com caminhões, mas a quem pertenciam essas companhias? Aos poderosos. As pequenas companhias não podiam fazer estes filmes. Quando vem o cinema novo no Brasil quem são as cias que fazem filmes? São a Iglu Filmes da Bahia, casas pequeninhas. A Mapa filmes do Zelito e do Glauber no Rio, a Saga que era do Joaquim primeiro e depois do Leon. Os equipamentos portáteis, que você independe da estrutura, tudo muito mais barato, mais livre. Vou fazer um filme aqui, agora, Oba, vou fazer um filme aqui e agora, eu vou subir no morro, eu posso filmar no Recife, no canavial, posso filmar nas Ligas Camponesas, na praia, onde eu quiser, eu independo agora da estrutura econômica e comercial do Cinemão e o que está acontecendo agora é parecido com isso, com o cinema digital. Se bem que há uma retomada, os poderosos sempre vão retomando os lugares importantes, né? Então criam já uma tecnologia toda pesada. Aqui a gente trabalha só com DV, não passa nem pra DVOCEAM. DV e DVOCEAM a diferença é minúscula, não, vou ficar em DV.

Uma coisa que eu comecei a contar e parei: eu demonstrava o Nagra para o representante italiano do Nagra, o Papacristos, então a gente foi para uma feira de Milão e os engenheiros de Lausane vieram até a feira, e foi muito engraçado, porque eu pisava no nagra e mostrava a flutuação de velocidade de movimentos rápidos e eu tinha um medidor. E eles vieram para conversar e eu disse eu uso o sincronizador Gensen, eu não uso o sincronizador grandão de estúdio de vocês porque eu não preciso de 10% de variação, 10% de variação é um absurdo, as variações que a gente usa chegam ao máximo de 2 % e o gensen, que é desse tamaninho, se você abre ele é uma placa deste tamanho, me permite essa variação.

P-E aonde você achou ele?

R-Papacristos me deu a dica, foi ele que me vendeu, e eu disse pra eles: esse sincronizador é esse aqui – olha a placa dele, que pequeninha. E ele cabe dentro do Nagra...e então porque que não vai ter um sincronizador dentro do Nagra, e isso deu um pulo, porque as pessoas dependiam daquele sincronizador grandão de estúdio, caríssimo, com um tubo catódico para poder ver as ondas, enquanto que o gensen era uma agulha, que se ela fazia isso, se ela fazia isso é que tava saindo um ciclo, então ela tinha que ficar paradinha, e além disso você nem precisava do variador de velocidade do nagra para poder chegar pra perto do range dele, você podia abrir o nagra e mudar lá nos velhos condensadores móveis de tal maneira que oh, entrou, se a variação era um pouco maior do que isso você ainda podia ajudar ele a botar dentro do range dele, então não precisava daquele grandão. Aí os caras caíram pra trás, porque eles estavam fabricando uma peça cara e antidemocrática, porque nenhum técnico de som dependiam outra vez dos estúdios para poder fazer as sincronizações. Como hoje em dia a gente depende do Indaw também, num certo sentido, mas também não depende, a gente pode fazer de outras maneiras também, né? De qualquer modo a questão toda é uma questão econômica e política, uma questão de dominação

através do audiovisual,isto é, usar o audiovisual não como elemento de liberação de conhecimento ,mas como elemento de dominação.

P-Quando começou a se poder usar o som direto na ficção?

R-Imediatamente. A gente começou a fazer documentários, São Bernardo foi importantíssimo porque foi uma revolução nessa forma de captação,eu tava preso nessa época, mas eu tava na Itália e eu não sei o que aconteceu aqui exatamente.Em vim em 65, depois vim em 69,depois eu vim em 71 e fiquei.

P-Mas em 71 esse esquema...

R-Já tava armado.Mas eu me lembro que eu fiz um filme em 74, que não era som direto, era som guia, o primeiro filme do Jorge Saldanha, foi Marília e Marina, e fez som guia,sei lá porque.Eu sei que devargarzinho foi sendo adaptado e hoje em dia tá como tá, né? Tem filmes com praticamente 100% em som direto.

11-Entrevista com Nelson Pereira dos Santos realizada em 06/2007

P-Qual foi a importância do Arne, ele foi importante?

R-Não, ele foi importante. Porque o Arne fez duas coisas: uma, que ele fez uma turma de jovens que queria fazer cinema e aplicou todo mundo no cinema direto, né, ele fez boas aulas, etc. Outra é que ao mesmo tempo ele fez um filme, aquele em Copacabana, dos meninos...

P-Meninos de Copacabana?

R_É.E ele praticou com eles o som direto no longa-metragem de ficção, foi muito bom nesse sentido. E criou uma outra geração, uma outra onda, vamos dizer assim, de cineastas com esta visão do documentário, som direto, o Jabor, que fez o Opinião Pública, não é isso? O Leon. Você sabe que eu encontrei o Sucksdorff lá em Cuiabá, muito tempo depois, acho que foi em 74, eu convivi um pouco com ele lá, eu estava fazendo um documentário pra uma cidade do Mato Grosso, sobre o projeto de Aripuanã, no norte do mato Grosso, uma cidade cinetífica da Amazônia... e eu encontrei o Sucksdorff casado com a Maria e o filho, que foi criado com uma ariranha, eu vi lá a ariranha, como um cachorrinho. Ele foi muito simpático. Ele era muito preocupado com a ariranha. Ele me dizia que a pele da ariranha valia 5000 xis, sei lá, a moeda da época.

R-Parece que eles foram obrigados a entregar esta ariranha para o zoológico, os vizinhos fizeram uma campanha e logo depois ela morreu.

P- Mas essa moviola que chegou com o curso, Nelson?

R- Pois é, a moviola estava no escritório do Uli Bulin, que era o assistente do Arne, depois ela foi para, sei lá, o Arne entregou o equipamento pro IPHAN...

P-Mas durante o curso você já estava usando a moviola para selecionar o material do Vidas Secas?

R-Eu montei o Vidas Secas no 2º semestre de 1963.

P-O curso começou em finados de 1962 e terminou em março de 1963.Você já tinha filmado o Vidas Secas em 1962?

R-Eu filmei, comecei no final de 1962 e fui até junho de 1963. Agora eu estou na dúvida...

P- A Lucila falou num depoimento que lembra de você mexendo no Vidas Secas...

R- A Lucila e o Herzog estavam lá, ele tinha feito um documentário sobre os pescadores de Copacabana, eles estavam montado nesta moviola no escritório do Uli Bulin...

P-E essa moviola era muito mais moderna da que as vocês usavam, era melhor de trabalhar?

R-Era. Por várias razões, uma delas é que era a primeira moviola horizontal, antes dessa as moviolas eram verticais..

P-Tipo aquela olho de boi?

R-Além da olho de boi, tinha a Prevost....

P-E tinha só uma banda de som?

R-Não , Tinha uma de imagem e duas de som, mas era vertical, e fazia um barulho...além disso foi a primeira horizontal e facilitava ...e tb a primeira semi-eletrônica, as outras eram todas mecânicas, essa tinha vários tipos de paradas, só som , só imagem, várias velocidades...

P-Esta nova, a Steenback, ficou no Museu da Cinemateca do MAM?

R-Ela primeiro foi para o escritório do Uli Bulin e depois foi para o escritório do Barreto, o Luiz Carlos morava na Rua das Palmeiras, numa casa e no fundo tinha uma garagem e a moviola ficou lá um tempo, lá eu montei o filme do Leon.

P-Qual?

R- O Maioria Absoluta. Dali, essa moviola foi para a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) lá o Glauber montou o Deus e o Diabo...

P-Nessa moviola?

R-Nessa moviola, com o Escorel.

P-Mesmo ela sendo do IPHAN, não tinha problema? Eles cediam?

R-É o diretor era o pai do Joaquim Pedro...E não tinha problema, mas pela lei, sendo um bem público, tinha que ficar num prédio público e finalmente se encontrou um prédio legal, no ponto de vista jurídico e do ponto de vista para nós, porque na ESDI, o professor era o Zuenir Ventura, o diretor era o Aluisio Magalhães, aí ficou em casa. E depois foi para o Museu e fuçou lá no museu. Eu tive duas moviolas, uma 35mm e outra 16mm, mas depois eu dei para a universidade de Brasília, eu acho que virou sucata....

P- No Maioria Absoluta o Saldanha me falou que já entregou os rolinhos prontos, porque haviam uma dificuldade com o sincronismo

R-Realmente, não teve problema de sincro, e a marcação era pé a pé, não tinha como sair de sincro depois era bem controlado. Foi um trabalho bacana, e depois disso ficou instituído. Para falar a verdade, eu comecei em cinema com som direto no negativo: Agulha no Palheiro, Balança mas não cai .Eu achava dublar um absurdo dublar um filme. Eu me lembro do Carlos Coimbra, eu estava montando Estrada da Vida e ele falou:mas isso tudo gravado na hora! Ele parecia um estudante. Aí eu falei: mas Carlos você já fez tantos filmes... Aí o Carlos falou: ah, eu tenho medo, som direto e tal. Aí você não sabe nunca se a qualidade tá boa mesmo, aí eu dublo tudo. E em São Paulo ficou arraigada a cultura da dublagem na produção da ficção de longa-metragem. Eu fiz vários filmes que eu dublei, mas tinha sempre um Nagra que fazia um som guia em sincro.

P-No Vidas Secas você chegou a gravar algumas coisas em som direto?

R- No Vidas Secas teve um Nagra que chegou depois, no meio da filmagem chegou com o Geraldo José, aí a música do filme foi feita com o Nagra: o vento na caatinga e o famoso carro de boi que virou orquestra, a facilidade de um gravador com pilha no meio do mato.

P- Você fez também o Fala Brasília, né?

R- Foi. O curso durou seis meses e teve um filme, pelo menos teve um filme para provar que o curso existiu. Os militares fizeram uma pressão política, o reitor demitiu os professores que eram os líderes da coisa e nós todos pedimos demissão, 200. Mas eu voltei para Brasília, quando

eu fui fazer A Terceira Margem, e eu pude me reintegrar e dei um pouco de aula lá, de 1993 a 1995 aí me aposentei.

P-E o Maioria Absoluta, como foi gravado aquele texto, foi antes ou depois de montar o filme?

R-Não, depois de montado, o Leon mediu exatamente onde que ele queria o texto e o Gullar foi lá ver o filme uma ou duas vezes, não me lembro exatamente, e fez o texto e o Leon gravou.

P- Mas o texto era do Ferreira Gullar?

R-Totalmente. Quem escreveu foi o Ferreira Gullar, junto como Leon, claro.

P-Tinha pouco material?

R-Não tinha muito material, eu tava lembrando outro dia, o Leon fazendo som direto com a Arri IIc, e o chassi dava para 4 minutos, 35mm, documentário, aquele rolinho. Aí que é a jogada, tinha que ter uma intuição sei lá tava tão ligado na coisa... rodar num momento que o cara tá falando um discurso de improviso, você não sabe o que o cara vai dizer. Tem alguma coisa que funciona ali na hora. O material era difícil de montar por isso, tinha som em excesso, sempre acabava a imagem e tinha mais um pouquinho de som, aí entrava em cena o Lulu de Barros... O Lulu ele filmava uma sequência de uma família e depois ele filmava quadro na parede, telefone ...mas Lulu, o telefone não está tocando... e ele... nunca se sabe...Porque na hora de montar, se tem alguma problema, você neutraliza na ação, sai fora.

12-Entrevista com Thomaz Farkas realizada em 26/04/04

P-Como você começou a se interessar por cinema?Você fazia mais fotografia...

R-Da fotografia para o Cinema é um passo, né? Eu comecei fazendo filmes de Santos, Rio de Janeiro, filmes de reportagem,inauguração do Estádio do Pacaembu...Eu tinha filme...Papai tinha loja de fotografia, podia pegar, era baratinho,e tinha filmadora, a Paillard Bolex e muito mais tarde eu tive uma Kodak especial que era uma máquina maravilhosa,tudo 16 mm...

P-Nessa época se usava muito o filme 16mm, né?

R-Só tinha o 16mm e 35mm, naturalmente, mas o 35mm era muito caro.O 16mm era muito usado,depois veio o 8mm e depois veio o super 8mm.

P-Você tinha quantos anos quando começou a filmar em 16mm?

R-Eu comecei a fotografar aos 6,7 anos, e a filmar eu comecei com uns 20, eu acho. Eu estava na Politécnica e queria fazer filmes sobre as experiências de Física, eu disse para o professor-“vamos filmar e projetar para que os alunos vejam melhor”.Mas não deu em nada. Eu me lembro que a primeira filmagem que eu fiz,agora faz 50 anos, foi no Centenário de São Paulo.E aí eu gravei o Pixinguinha com o grupo dele se apresentando. Só a imagem. O som agora vai ser acrescentado. O pessoal descobriu a música e vai botar junto.E aí só falta arranjar um surdo-mudo pra ler o que o Almirante te falando .Porque ele fala e eu quero botar isso no filme.

P-Mesmo que seja uma legenda?

R-Ou legenda ou alguém falando por ele.

P-E você guardou o filme?

R-Este filme perdeu-se e eu achei há uns 4 anos atrás e fiquei..que maravilha!..E tirei uma cópia e estava uma beleza. O primeiro rolo era o Pixinguinha e o segundo rolo mais um pedaço dele e os meus filhos todos pequenininhos. Então este material está guardado agora,a gente ta tentando restaurar o melhor possível e passar para 35mm,fazer uma ampliação e ver o que eu faço.

P-Mas seu pai te incentivava?

R-Ela achava ótimo, ele não se preocupava, e ele achava ótimo que eu mexesse com fotografia e cinema-era do ramo, né?

P-Eu li em algum lugar que você conheceu o Chick Fowle...

R-Sim, na Vera Cruz. Porque eu queria estudar cinema fora, mas durante a guerra você não podia cair fora, né? E o Chick Fowle começou um negócio lá na Vera Cruz. Tinha ele, tinha o Jacques Deselain, que até hoje está aí, é um grande amigo meu, faz tempo que eu não vejo. Era assistente, fotógrafo, depois montou uma firma chamada J Filmes, acho, e fazia filmes publicitários.

E eu ia na Vera Cruz e falava com o ...como é que chama o pai da Bruna Lombardi? Ele fotografava filmes, eu fiquei amigo dele e ele também trabalhava na Vera Cruz. Então eu acompanhei algumas filmagens, eu me interessei muito, eu fiquei louco pra fazer, né? Mas aí 35 não dava e aí começamos a trabalhar em 16mm. Aí eu já tinha o aparelho, já tinha som, então resolveu. Eu tinha uma Éclair e uma Arri.

P-Vocês tinham conhecimento dos movimentos do Cinema Direto e Cinema Verité?

R-A gente sabia de revistas de notícias. O primeiro cara que trouxe este material você sabe que foi o Arne Sucksdorff. Ele veio, ensinou algumas pessoas e me parece que deixou um Nagra, não tenho certeza. Mas como eu queria fazer filmes, eu comprei uma moviola, já tinha uma Arri e comprei uma Éclair, eu tinha possibilidade disso, pra gente começar a filmar, um equipamento de luz, som e moviola.

P-E estas câmeras eram blimpadas?

R-Não, estas vieram depois. Mas a gente trabalhou muito com a Arri com teleobjetiva você ouvia pouco (o barulho da câmera). Eu nunca tive blimp não. Mas saía bem...

P-Como você conheceu o Fernando Birri?

R-Eles vieram saindo da Argentina que a situação estava muito ruim. E vieram pra cá o Birre e o Parello, um produtor maravilhoso, fantástico e o Birre então era uma pessoa superior. E a gente formou...o Vlad Herzog e o Capovilla tinham feito já um grupo e aí eu fui levado a eles por um professor de arquitetura que se chamava Artigas, que era um grande professor, um grande cara, ele me disse- ah! Você está interessado em cinema? Vou te levar para um pessoal que eu conheço.... e aí começou tudo.

P-E eles tinham feito, eles tinham vindo desta escola de documentários de Santa Fé...

R-É. Tinha muita experiência, fizeram Tire Die, um documentário de uns meninos que pediam dinheiro numa ponte na Argentina, e depois Os Inundados, um outro longa-metragem que ele fez...

P-Com som direto?

R-Sim, eles já tinham som direto.

P-Você se lembra do ano que você comprou o gravador? O Viramundo vocês já fizeram com o gravador? Que foi em 1965, né?

R-Pois é. Quando foi o 4º Centenário? Há 50 anos atrás. Logo depois eu comprei o gravador. Então foi em 1954, então logo depois eu comprei este gravador, acho que 1960, por aí.

P-Mas, à partir das reuniões com esse grupo é que vocês resolveram comprar?

R-Claro! A partir de resolver fazer filmes eu encomendei, comprei tudo.

P-E os microfones?

R-Ah! Veio junto, né?

P-Com quem você encomendava isso?

R-Tinha firma no Rio que representava a Sennheiser, eu tinha outros que eu comprava fora, uns americanos, como é que chama? Depois comprei o Sennheiser que não pegava ruído, e tinha o Electrovoice e ainda tenho, dá pra usar. Mas é isso.

P-Aí você comprou tudo e foram fazer os filmes.E para sincronizar depois, tinha algum problema?

R-Sincronizava direto porque você ligava o piloto, que saía e entrava. Que saía da câmera e entrava no gravador .

P-E se fosse meio longe?

R-Tendo fio...e sincronizava direitinho. De vez em quando dava um crepe que na montagem a gente ajustava . E o Sydnei vai te contar histórias interessantes de como foi tudo isso, como a gente trabalhou. Eles trabalhavam maravilhosamente bem. E eu também fazia som, conforme a época, fazia tudo.

P-E como vocês aprenderam a mexer no gravador?

R- Ah, meu bem, isso aí vai lá e faz na hora, a gente aprende fazendo. E o Affonso Beato era craque nestas coisas. Ele regulava, consertava, ele era muito bom. Ele só fotografava, mas ele ajustava a sincronização, se tinha problema ele regulava, ele era muito bom.

P-O Sidney já estava neste primeiro grupo?

R-Já, desde o começo.

P-Eu lia sua tese...achei muito interessante...

R-Ali tem muita coisa.Tem coisas interessantes no livro sobre o Coutinho e fala sobre esta época mais ou menos para você ter uma idéia. E tem muita coisa no Cinemais nº 28 ou 18? Tem uma entrevista muito grande o Sérgio, do Geraldo,minha e saiu no último número sobre cinema documentário.

P-Achei que a sua tese fosse virar um livro, tipo um manual ...

R-Não. Não tinha muita gente interessada naquela época. Agora tem, mas ele virou uma coisa histórica.

P-Não acho que mudou muito a maneira de fazer...os equipamentos sim...

R-Mas com o Digital filma-se muito mais, nós tínhamos de economizar, porque o filme era caro, tinha que revelar, agora hoje se filma quilômetros.

P-Mas para a época as pessoas ouvirem uma entrevista em som direto era uma coisa nova, né?

R-Claro. O Jean Rouche trabalhava com o pessoal da Nagra para ele que animou o cara da Aaton para fazer a câmera. Tanto que quando ele morreu agora me mandaram uma fotografia dele (que eu vou emoldurar) com uma Aaton. Tão bonitinho.

P-Para as equipes que se formaram foi interessante trabalhar com som direto?

R-Claro. O pessoal todo começou por aí, o Saldanha... Tinha um no Rio e tinha esse nosso. Ninguém tinha esse troço aí.

P-E você resolveu guardar ele?

R-Eu achei maravilhoso, e eu comprei o Nagra IV, que ficou com o Pedro, que trocou por outras coisas. Mas esse eu quis guardar. O pequeno eu quero vender, não tem utilidade.

P-E este gravador fez todos estes filmes...

R-Fez. Não sei se começamos a usar o nagra IV também, já não me lembro mais. Porque eu comprei o nagra IV logo depois. Mas já não lembro mais quando começamos a usar o Nagra IV.

P-Mas aí você comprou do representante lá no Rio mesmo.

R-Não, acho que foi buscar. A gente comprou fora isso.

P-E Jean Rouche, quando você o conheceu? Antes ou depois de começar a fazer os filmes?

R-Junto. Na mesma época.

P-Vocês se encontraram em algum festival?

R-É, nós ganhamos uma palma de ouro no festival do Rio com Memória do Cangaço.

P-E como você o conheceu?

R-Ele veio aqui, depois foi para o NE tentar estabelecer uma união com as universidades, num festival do Guido Araújo. Neste primeiro festival do Rio veio muita gente de fora, temos críticas ótimas dos filmes.

P-Você conheceu o Marcorelles?

R-Muito. Um grande amigo nosso.

P-Vocês conversavam muito sobre esta questão do documentário?

R-Muito. Toda vez que ia para a França me encontrava com ele e conversávamos, um sujeito maravilhoso.