
TÉCNICA E ESTÉTICA NA IMAGEM DO NOVO CINEMA DE SÃO PAULO

Francisco Cassiano Botelho Jr.

Tese de Doutorado apresentada à
Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo -
Curso de Pós-Graduação - Área
de Artes , sob a orientação do
Prof.Dr. Ismail Norberto Xavier
em janeiro de 1991.

AGRADECIMENTOS

Ao Ismail N. Xavier, meu orientador neste trabalho , pela orientação, pelo incentivo e pela paciência.

Ao Ângelo Pedro Piovesan Neto, que me orientou no início do doutorado, pela ajuda e pela compreensão.

Ao Eduardo Peñuela Cañizal e à Maria Rita E.Galvão, pelas valiosas observações e pelo ânimo.

A todos os que fizeram o cinema dos anos 80. Espero que, junto com muitos outros, façamos também o das próximas décadas.

Finalmente, e principalmente, aos fotógrafos que aparecem no meu trabalho, pelas longas entrevistas, pelas conversas e , mais do que tudo, pelas suas imagens.

PARTICIPAÇÕES

Robson de Azevedo fez a gravação em vídeo das entrevistas.

Kátia Coelho ajudou na entrevista com Rodolfo Sanchez.

Para os meus filhos, Felipe e Helena.

São Paulo, janeiro de 1991.

TÉCNICA E ESTÉTICA NA IMAGEM DO NOVO CINEMA DE SÃO PAULO

Francisco Cassiano Botelho Jr.

ÍNDICE

<u>APRESENTAÇÃO</u>	pág. 001
<u>PRIMEIRA PARTE</u>	
<u>CAPÍTULO I - UM CINEMA QUE NÃO CONSEGUE SER IGUAL</u> .	pág. 011
<u>CAPÍTULO II - UM NOVO DIÁLOGO</u>	pág. 032
<u>CAPÍTULO III - UMA REVISÃO DO PASSADO</u>	pág. 045
<u>CAPÍTULO IV - UMA APARÊNCIA MAIS RICA</u>	pág. 051
<u>CAPÍTULO V - A PRIMAZIA DA IMAGEM</u>	pág. 057
<u>CAPÍTULO VI - OS FOTÓGRAFOS</u>	pág. 061
<u>SEGUNDA PARTE</u>	
<u>ENTREVISTA COM JOSÉ ROBERTO ELIEZER</u>	pág. 071
<u>ENTREVISTA COM ANTONIO MELIANDE</u>	pág. 106
<u>ENTREVISTA COM RODOLFO SANCHEZ</u>	pág. 134
<u>ENTREVISTA COM ALOYSIO RAULINO</u>	pág. 166
<u>ENTREVISTA COM CESAR CHARLONE</u>	pág. 196
<u>ENTREVISTA COM ADRIAN COOPER</u>	pág. 223
<u>ENTREVISTA COM PEDRO FARKAS</u>	pág. 258
<u>BIBLIOGRAFIA BÁSICA</u>	pág. 290

APRESENTAÇÃO

Ao iniciar o doutorado, o meu primeiro impulso foi, naturalmente , optar pela realização de um trabalho prático, isto é , elaborar uma obra cinematográfica que, por suas características específicas e sendo acompanhada por um texto, pudesse ser considerada uma tese.

No entanto, passado algum tempo e após várias conversas com o meu orientador, resolvi abandonar essa proposta inicial. O que me levou a isso foi a consideração de que, na verdade, a realização de um trabalho quase que exclusivamente prático acabaria sendo apenas uma simples repetição da minha atividade profissional cotidiana. Naquele momento, começava a ficar claro para mim que a minha formação , enquanto profissional atuante dentro do cinema de São Paulo , poderia ser muito melhor aproveitada em um tipo de trabalho com outras características.

Foi também por essa época que , após o lançamento de meu filme de longa metragem CIDADE OCULTA e dos que se seguiram, como VERA , ANJOS DA NOITE , FELIZ ANO VELHO , A DAMA DO CINE SHANGAI , etc. , verificou-se uma espécie de "deslocamento" para a área da imagem do foco principal de análise e discussão desses novos filmes paulistas . Tanto os seus críticos como os seus defensores tocavam na questão da produção de suas imagens e , ainda nesse período , nasceu a expressão "ditadura da fotografia".

No entanto, nenhum texto continha uma reflexão mais elaborada ou aprofundada da questão e, além disso, a própria

discussão de uma eventual "ditadura da fotografia" ainda estava mais ligada a uma análise dos mecanismos e condições de produção dos filmes.

Era indiscutível que estava sendo apontado um novo elemento que se tornava característico desses filmes e os diferenciava dos outros . Mas , se algo estava sendo identificado nessa nova produção de filmes de longa metragem, sua abordagem era extremamente superficial , quando não bastante equivocada.

Para um aprofundamento efetivo dessa questão, seria necessário verificar a maneira como estavam sendo produzidas essas imagens e o que estavam pensando os seus produtores diretos, isto é, os Diretores de Fotografia desses filmes. Era exatamente nesse estudo que a minha formação e minha atuação profissional poderiam ser de grande utilidade. Era o meu conhecimento técnico que poderia permitir que os fotógrafos colocassem, de maneira mais clara e detalhada, as suas reflexões estéticas que, no caso desse novo cinema produzido em São Paulo, não podem ser separadas das próprias condições técnicas em que esse cinema se realizou.

Um outro dado importante de ser levado em conta é o de que, na medida em que eu fazia parte do grupo que havia sido responsável por essa produção, passava a ser um tipo de pesquisador que é também agente do processo que está sendo analisado.

A partir daí, era necessário delimitar o campo principal da pesquisa - os filmes paulistas, fotografados por profissionais que vivem e atuam em São Paulo e exibidos entre 1986 e 1990.

O objetivo era o de dar uma ênfase especial ao estudo da história contemporânea do cinema brasileiro, com destaque para o grupo de filmes que acabou se consolidando como sendo o "novo cinema paulista", nome que não é totalmente de meu agrado.

No entanto, é importante explicar mais detalhadamente como se deu essa delimitação do campo principal da pesquisa.

Em primeiro lugar, é bastante difícil delimitar, dentro da enorme variedade de estilos e propostas que sempre se verificaram dentro do cinema paulista, aquele que seria o verdadeiro objeto de estudo desse trabalho. Uma primeira delimitação foi definida pela opção de se considerar apenas o cinema de longa metragem.

O cinema de curta metragem produzido em São Paulo é reconhecido como um dos mais criativos do país e, sem dúvida apresenta uma riqueza indiscutível. Mas, apesar disso, acabei por não me deter sobre esse segmento da produção, optando apenas por aquela manifestação mais vinculada aos mercados cinematográficos tradicionais, isto é, o filme ficcional de longa metragem.

Esse segmento da atividade cinematográfica onde, pelas condições de realização, pelos custos de produção e, pela própria relação de exibição, as dificuldades são muito maiores, é também o campo onde as tendências se realizam e, eventualmente, se consolidam. Muitos são os indícios presentes no conjunto da produção de curta metragem mas, desses, apenas alguns vão se manifestar no conjunto dos longas. São exatamente esses os que indicam tendências mais profundas e

que acabam por se tornar até características da produção cinematográfica naquele momento particular.

Deste modo , considerei que seria muito difícil , e até enganoso , tentar identificar nos filmes de curta metragem os elementos que pretendia considerar como dominantes na produção paulista. Concluí assim que , somente no conjunto da produção de filmes de longa metragem isso poderia se tornar possível.

Razões diferentes me levaram também a não incluir o filme de publicidade nesse trabalho , embora a presença do cinema publicitário em São Paulo venha a ser aqui estudada para uma melhor compreensão de suas relações com a produção dos filmes de longa metragem.

Talvez a principal razão dessa exclusão, ou melhor, dessa não inclusão, seja a maneira extremamente particular como esses filmes se relacionam com a questão da técnica. Esses filmes, com um custo de produção proporcionalmente inimaginável para um longa metragem, exigem, em geral, a presença de um grande aparato técnico. Mesmo quando não utilizado, esse aparato técnico é necessário, inclusive como ponto de venda do comercial. Assim, ao servir para ser vista, a técnica acaba se tornando personagem, o que torna a análise de suas relações com a estética, nesse grupo de filmes, bastante comprometida.

Considerando essas questões apontadas em relação ao curta metragem e ao filme publicitário, optei por essa delimitação de trabalhar sobre o conjunto dos filmes de longa metragem. No entanto, ainda poderia restar a dúvida sobre se o objeto de estudo do trabalho poderia ser o conjunto completo

dos filmes paulistas dos últimos anos e, no caso de uma resposta afirmativa, qual seria exatamente o período que corresponderia a esses "últimos anos".

Para poder definir tudo isso, resolvi, em primeiro lugar, que iria trabalhar com o que estou chamando de tendências ou linhas dominantes. Essas linhas dominantes são as características que se fazem presentes na maioria dos filmes estudados ou, ainda, certas características do conjunto de filmes que, aparecendo ou não na maioria desses filmes, são tão fortes que passam a identificar o próprio conjunto. Sem qualquer sombra de dúvida, nesse último caso, está incluído, como uma das principais linhas dominantes, o apuro técnico.

Quanto ao período, a opção por trabalhar sobre filmes lançados a partir de 1986 se deve ao fato de que este ano corresponde ao momento em que o cinema paulista, já premiado majoritariamente em festivais de cinema nos anos anteriores, dá um salto e passa a ser mais conhecido fora dos limites de São Paulo. É nesse momento também que, para denominar essa nova produção, aparece com mais força o discutível nome de "novo cinema paulista".

É claro que o terreno para o seu surgimento já vinha sendo preparado pela geração anterior de cineastas paulistas que permaneceram trabalhando em São Paulo e, mais recentemente, por alguns diretores da nova geração que, com uma produção bastante diversificada e enfrentando todas as dificuldades que se impoem ao surgimento de uma nova cinematografia, abriram o caminho para o que veio depois. Foi isso que fizeram, entre outros, Djalma Batista com ASA BRAN-

CA, UM SONHO BRASILEIRO , Hermano Penna com SARGENTO GETÚLIO , Luiz Alberto Pereira, o Gal, com o seu JÂNIO A 24 QUADROS e Ícaro Martins e José Antonio Garcia com O OLHO MÁGICO DO AMOR.

Delimitado o período sobre o qual eu pretendia trabalhar e com a opção de centrar minha análise sobre as características que, de modo positivo ou negativo , estavam sendo apontadas como dominantes no cinema de São Paulo, resolvi assumir o caminho de tentar dar voz aos fotógrafos que haviam realizado esses filmes , já que pretendia - e acho que nisso esse trabalho se realiza - localizar em suas reflexões os elementos principais na constituição dessas tais linhas dominantes.

Foi assim que passei a colher , em longas entrevistas gravadas também em video, os depoimentos dos fotógrafos mais atuantes de São Paulo e responsáveis primeiros pelas imagens impressas nesses novos filmes. São estes os entrevistados: José Roberto Eliezer , Pedro Farkas , Antonio Melian-de , Rodolfo Sanchez , Cesar Charlone , Adrian Cooper e Aloysio Raulino.

Claro que existem ainda outros bons fotógrafos e também outros bons filmes sobre os quais ainda pretendo me deter em outras oportunidades futuras e cuja ausência poderá ser notada no interior desse trabalho. Deste modo , penso que, sobre essas ausências, devem ser colocadas aqui algumas explicações.

Ao optar por trabalhar apenas com os fotógrafos que vivem e atuam profissionalmente em São Paulo, fui obrigado a deixar de lado alguns filmes como FRONTEIRA DAS ALMAS ,

dirigido por Hermeno Penna e fotografado por Antonio Luiz M. Soares , BESSAME MUCHO de Francisco Ramalho Jr. e fotografado por José Tadeu Ribeiro e A HORA DA ESTRELA de Suzana Amaral e fotografado por Edgar Moura, todos filmes de realizadores paulistas e produzidos em São Paulo.

Também optei , para não tornar esse trabalho exageradamente extenso e, quem sabe, repetitivo, por não colocar os depoimentos de fotógrafos que, mesmo importantes , tivessem fotografado apenas um filme de longa metragem no período que estava sendo estudado. Assim, acabaram ficando de fora fotógrafos como Gualter Batista (BRASA ADORMECIDA de Djalma Batista) , Conrado Sanchez (ANJOS DO ARRABALDE de Carlos Reichembach) , Marcelo Coutinho (ROMANCE de Sergio Bianchi) , Pedro Pablo Lazarinni (JOGO DURO de Hugo Giorgetti) e Roberto Santos Fº (QUINCAS BORBA de Roberto Santos).

Além disso, também em outra oportunidade , gostaria de poder conversar com os diretores fotógrafos , como é o caso de alguns dos diretores de filmes que acabei de mencionar , como Djalma Batista, Sergio Bianchi e Carlos Reichembach, sendo que este último, com uma trajetória mais constante enquanto fotógrafo, acabou de retomar sua atividade profissional como Diretor de Fotografia de filmes de longa metragem de outros diretores ao fotografar SUA EXCELENCIA , O CANDIDATO , dirigido pelo estreante Ricardo Pinto e Silva e cujas filmagens terminaram no mês de outubro de 1990 . Esse filme, ainda não concluído, não tem data prevista para finalização e lançamento comercial.

Embora concluído nesse período mas, sem ter tido um lançamento real, encontra-se o filme AS BELAS DA BILLINGS ,

de Ozualdo Candeias , cuja obra , extremamente pessoal , caminha paralelamente e à parte do conjunto do cinema paulista aqui tratado.

Finalmente, não é estudada nesse trabalho a produção pornográfica que, durante algum tempo, ainda marcou grande parte da produção cinematográfica da região da Boca do Lixo. Na verdade, como poderá ser observado no depoimento de alguns fotógrafos, esse tipo de produção representava exatamente aquilo que não se queria, o que era, de certo modo, rejeitado por aqueles que estavam buscando a produção de imagens mais elaboradas para o cinema de São Paulo.

No entanto, para não excluir totalmente esse segmento importante dentro da produção cinematográfica paulista, um desses filmes é tratado longamente no depoimento de Aloysio Raulino. Trata-se do filme de sexo explícito SENTA NO MEU QUE EU ENTRO NA TUA , dirigido por Ody Fraga . Nesse filme, de alguma forma, os dois cinemas se cruzam , a partir da própria postura de Ody Fraga em relação ao cinema e do fato de ter chamado Aloysio Raulino, fotógrafo totalmente identificado com outro cinema, para fotografar esse filme, aliás o último de sua carreira.

No entanto, por outro lado, na medida em que os fotógrafos representavam o centro das atenções do trabalho, alguns filmes não paulistas , mas fotografados por esses profissionais de São Paulo , acabaram entrando na análise, mesmo que de maneira mais sucinta, já que não faziam parte do conjunto que estava sendo estudado, quando sua presença foi necessária para tornar mais claro o que estava sendo explicado pelo fotógrafo ou mesmo para servir como exemplo de sua

maneira de trabalhar.

É assim que temos , entre os filmes aqui tratados , obras como O HOMEM DA CAPA PRETA e DOIDA DEMAIS de Sergio Rezende , JORGE, UM BRASILEIRO de Paulo Thiago , SONHO SEM FIM de Lauro Escorel , AQUELES DOIS de Sergio Amon , RÁDIO PIRATA de Lael Rodrigues , SONHO DE VALSA de Ana Carolina , etc.. No entanto , nenhum desses filmes , embora abordados pelos fotógrafos , torna-se objeto de estudo mais detalhado desse trabalho.

Ao desenvolver meu trabalho, pude perceber, em muitos momentos, como pode parecer difícil refletir sobre algo que ainda está acontecendo naquele instante e cujas linhas , volta e meia , ainda parecem muito difusas. No entanto , na medida em que se pretende fazer um inventário técnico de todo um segmento da produção cinematográfica , é preciso levar em conta a necessidade de não permitir que um detalhamento dos recursos utilizados desapareça da memória dos profissionais.

Além disso, o cinema produzido em São Paulo, ao contrário de outros movimentos como o Cinema Novo, sempre careceu de textos e reflexões e a história do cinema já demonstrou que nenhuma cinematografia sobrevive sem a existência de textos, corretos ou não , verdadeiros ou não, sobre o que está sendo produzido.

Esse trabalho será a minha contribuição para essa reflexão. Nele, a minha participação terá a função principal de tornar apenas mais explícito o que está sendo pensado pelos fotógrafos - entre os quais me incluo - e de "costurar" as suas reflexões , tornando-as, mais abrangentes e sig

nificativas.

Muitas das questões aqui levantadas estão sendo apresentadas pela primeira vez e têm as incertezas das primeiras descobertas enquanto outras ainda sofrem análises conflitantes por parte de diferentes fotógrafos. No entanto, estou seguro da importância, principalmente no caso do cinema paulista, de se dar voz a esses profissionais, talvez os menos ouvidos nos estudos cinematográficos brasileiros, já que, sem dúvida, a construção da imagem desse novo cinema que está sendo produzido em São Paulo tem na fotografia um de seus elementos mais determinantes e esclarecedores.

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO I - UM CINEMA QUE NÃO CONSEGUE SER IGUAL

São Paulo, final dos anos setenta. O cinema paulista assiste a mais um momento de grandes transformações dentro dos seus frágeis mecanismos de produção. Se é verdade que o cinema brasileiro teve a sua história marcada por sucessivos ciclos, para o cinema de São Paulo isso é, aparentemente, ainda mais verdadeiro. A virada dos anos setenta para os oitenta marca o final do que seria mais um desses vários ciclos - a pornochanchada.

A comédia erótica produzida na Boca do Lixo, enfraquecida pela eliminação do adicional de bilheteria, mecanismo econômico através do qual o estado intervia na atividade para equilibrar o mercado e que tornava a aplicação de recursos na produção cinematográfica mais interessante para os investidores privados, e também pelo desgaste natural de um gênero explorado além de todos os limites razoáveis, entra em quase completa decadência. Deste modo, alguns dos produtores mais expressivos saem de cena e os que restam passam a se dedicar ao cinema de sexo explícito, oriundo da própria matriz da pornochanchada e que, enquanto modelo rentável de produção, irá se esgotar também já na primeira metade dessa nova década, sepultando quase toda a indústria cinematográfica da Boca.

No entanto, como bem dizia Paulo Emílio, o cinema paulista não vive exatamente de ciclos pois, na realidade, sua produção nunca chega a morrer. O que temos são diferentes fases que se sucedem, havendo entre elas períodos de

baixa , nos quais a produção entra em profundas crises mas nunca chega a se esgotar totalmente.

É assim que, paralelamente a essa grande crise que se iniciava, era possível observar também a tentativa de alguns realizadores (ou, nesse momento, ainda candidatos a realizadores) de fora da Boca do Lixo, ou com contatos apenas esporádicos com ela, de iniciarem uma luta que tinha como objetivo principal conseguir trazer para São Paulo recursos financeiros das mesmas fontes que vinham, naquele momento, sustentando a produção do cinema carioca , principalmente o estado.

Essa reivindicação se dá, em geral , de forma organizada e defende a existência em São Paulo de um cinema diferente da comédia erótica ou pornochanchada. Ao lado de Roberto Santos que, durante toda a sua vida, tentou mostrar às gerações mais novas que era possível fazer cinema aqui em São Paulo, cineastas como João Batista de Andrade e Denoy de Oliveira, já reconhecidos nacionalmente e com trânsito mais fácil entre os realizadores do Cinema Novo, passam a encabeçar a luta pela criação de um polo cinematográfico em São Paulo.

Essa luta se dá, principalmente, através da recém criada APACI - Associação Paulista de Cineastas, da qual passam a participar também os novos realizadores, em grande parte saídos da ECA - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

A leitura de documentos, entrevistas, depoimentos , etc., permite perceber que a luta conduzida por esses realizadores não tinha apenas o objetivo de conseguir recursos

para as suas produções mas era também um esforço para fazer com que o cinema de São Paulo fosse também o cinema brasileiro. O que eles exigiam era o direito de fazer cinema brasileiro aqui em São Paulo, e somente o dinheiro do estado é que seria capaz de possibilitar uma independência da linha de pornochanchada e similares, até então ainda imposta pelos exibidores.

Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo , publicada no dia 6 de fevereiro de 1979 , Denoy de Oliveira se queixa desse modelo imposto aos paulistas, dizendo vir daí "a proliferação das chamadas pornochanchadas, dos westerns - feijoadas, dos policiais eróticos, fitas rapidinhas , baratinhas, moralistas, conservadoras , sem problemas com a Censura , que teve e tem grande responsabilidade nessa coisa toda" .

Para ele , uma participação do estado na produção cinematográfica paulista poderia ajudar a reverter aquele quadro indesejável mas , até aquele momento, segundo as suas próprias palavras, "nada aconteceu, infelizmente . Continuamos aqui, com dificuldades ridículas. Problemas para ordenar nossa papelada, dependentes, sempre, da imensa máquina montada no Rio. Ficamos sem poder influir ou decidir sobre nada, recebendo os caminhos e descaminhos do cinema brasileiro como coisas já determinadas, só nos cabendo avalizar ou não ... Estamos marginalizados politicamente e burocraticamente de todo o processo cinematográfico nacional . Os baianos também, os mineiros, os gauchos, paraibanos , paraenses como eu, etc.. O dinheiro que a gente consome em interurbanos e viagens daria para alugar um apartamento na Vieira Sou

to, na Montenegro. Então, qual a saída ? Emigrar para o Rio, onde pode-se transar com a Embrafilme".

No entanto, ainda por matérias publicadas na imprensa, é possível perceber também uma certa dificuldade, por parte dos que estão no centro do poder e dominam o acesso a esses recursos, em aceitar a possibilidade de uma produção mais regular de filmes de longa metragem não vinculados aos exibidores em São Paulo.

Um dos argumentos levantados com razoável frequência é o de que muitos dos projetos paulistas eram irrealizáveis e demonstravam que esse cinema ainda não havia se libertado do profundo trauma causado pela frustrada experiência da Vera Cruz.

Em matéria publicada na mesma Folha de São Paulo, o cineasta Gustavo Dahl, então dirigindo a distribuidora da Embrafilme e cotado para substituir Roberto Farias na Direção Geral da empresa, afirmava com todas as letras que o que acontecia em São Paulo era o seguinte: "O grosso da produção de São Paulo é uma produção impossível de ser financiada pelo MEC ... Eu conheço São Paulo muito bem; fui criado lá e sei o que acontece. São Paulo, 28 anos depois, ainda está traumatizado pelo fenômeno Vera Cruz. Veja bem, em 58 havia por lá um projeto de cinema de alta qualidade, em que apareceram filmes como OSSO, AMOR E PAPAGAIO, CARA DE FOGO, ESTRANHO ENCONTRO e O GRANDE MOMENTO. Esse projeto se perdeu ... O investimento cinematográfico em São Paulo está muito além das potencialidades econômicas do Estado ... Por que alguns cineastas tipicamente paulistas como Ana Carolina, Rogério Sganzerla, Maurício Capovilla, pessoas culturalmente

oriundas de São Paulo, vieram trabalhar no Rio ? Por que em São Paulo é mais difícil fazer cinema ? Por que o projeto de 58 não foi adiante ? São questões que devem ser respondidas . Ninguém se interessa por esclarecê-las e o que a gente vê é um clássico do cinema brasileiro , a chora-deira".

No entanto, é inegável que, ao contrário dos realizadores de São Paulo, os cineastas cariocas tinham um projeto , tanto de cinema como de nação , mais claro . Era isso que permitia que, até esse momento do final dos anos setenta, o grupo oriundo do Cinema Novo ainda permanecesse como a tendência dominante, tanto na produção como na política cinematográficas. Ainda é Gustavo Dahl que fala desse projeto para o cinema e para o Brasil. "Ora, a nação brasileira é um grupo social do qual a gente participa . É um destino um pouco mais amplo do que um período de governo ou até mesmo de um regime . Assim , mais uma vez , eu pergunto aos críticos: qual a solução ? Vamos matar o cinema brasileiro porque somos a favor das eleições diretas ? Não é a minha posição . Mas, posso até lembrar aos mais esquecidos que o movimento do neo realismo italiano se fez em cima da infraestrutura cinematográfica dada à Itália por Mussolini".

Mas , é Paulo Cesar Sarraceni que , na Folha de São Paulo do dia 19 de janeiro de 1979 , deixa essa posição mais clara ao afirmar , durante o lançamento de seu filme ANCHIETA, JOSÉ DO BRASIL , que "uma das coisas que eu fiz em Roma, além dessa idéia genial de filmar a vida de José de Anchieta, foi conversar com Glauber Rocha , convencê-lo a voltar para o Brasil . Quer dizer , deixar que a intuição ge-

nial dele visse que os militares brasileiros podiam ter uma visão de pátria, de nação, do povo brasileiro em defesa do nacionalismo ... O que eu achava é que nós , do Cinema Novo, devíamos parar de ficar chorando e retomar a luta por uma revolução cultural no Brasil . A mesma que tinha sido apontada pelo ministro Reis Velloso, o cineasta Nelson Pereira dos Santos e nós mesmos".

A partir da compreensão dessas posições, é possível entender como esse grupo identificado com o movimento do Cinema Novo ainda representasse, com o seu projeto nacional, a tendência dominante no meio cinematográfico e controlasse, quase integralmente , a política do governo para o cinema brasileiro.

É interessante verificar ainda que, aqui em São Paulo, não se tinha uma posição que fosse bastante clara ou sequer homogênea a respeito de como deveria se dar a participação do estado na atividade cinematográfica . O que se pode perceber é que diferentes realizadores apresentavam visões também diferentes desse momento, como é o caso da entrevista de Carlos Reichembach para o jornal Folha de São Paulo do dia 12 de janeiro de 1979 : "Eu ajudo na luta da conquista do polo cinematográfico de São Paulo mas ainda não me interessei em apresentar projetos . Continuo achando que financiamentos oficiais só devem ser dados a filmes anti-comerciais , para filmes prontos e que estão nas prateleiras".

No entanto , apesar de opiniões diferentes, podemos perceber que , em sua quase totalidade , os realizadores de São Paulo sentiam-se excluídos do cinema brasileiro e de-

fendiam , no fundo , o direito de produzir cinema aqui. Para muitos deles, era importante mostrar que São Paulo também era Brasil.

A partir da intensificação dessas lutas , começa a haver uma participação também cada vez mais significativa do estado na produção cinematográfica paulista . Embora proporcionalmente muito inferior aos investimentos feitos no Rio de Janeiro, essa participação permite que, com o início dos anos oitenta, São Paulo comece realmente a conseguir algum espaço dentro da produção nacional não ligada apenas à pornochanchada.

No entanto, essa retomada da produção em São Paulo, mesmo com todas as suas deficiências , colocava novas questões.

É interessante observar como João Batista de Andrade encara esse momento em seu depoimento para o volume número 4 dos Cadernos da Cinemateca que tem o título de 30 ANOS DE CINEMA PAULISTA. Segundo ele, "com a criação da Embrafilme no Rio, ela polarizou a produção no Rio de Janeiro e deixou São Paulo completamente fora de qualquer possibilidade de produção, deixou realmente às traças , enquanto grassou a produção da Boca , que era uma produção de pornochanchada , que nasceu mais em São Paulo mesmo, produzida pelo exibidor e que nunca aceitaria qualquer participação nossa e nunca aceitou".

Para ele, a criação da APACI foi de fundamental importância, foi através dela que se conseguiu unir de volta os realizadores num projeto de luta pela produção em São Paulo. No entanto, ele também conta que, antes de se conseguir

essa retomada da produção com apoio estatal, houve a tentativa de contato entre esse grupo de realizadores de sua geração e os exibidores que vinham produzindo filmes em São Paulo. Diz ele: "Eu, por exemplo, fiz várias tentativas. Mas nunca dava certo, as pessoas sempre enrolavam ou, às vezes, conversavam, falavam que iam discutir. Eu cheguei até a ser procurado mas, depois, a própria pessoa desconversava, não tinha confiança, porque mesmo que eles propusessem um filme comercial, eles achavam que a gente acabaria distorcendo a coisa politicamente. Pessoalmente, eu acho que eles tinham razão, porque eu nunca ia fazer um filme puramente comercial, é uma coisa de pele mesmo, eu não consigo fazer".

Assim, na opinião de João Batista, a única saída para esse grupo de cineastas tinha sido a participação do estado no cinema: "A Embrafilme era importante para fazer renascer o cinema e a APACI então reuniu as pessoas. Acabou sendo uma coisa importante em São Paulo ... e a luta fundamental da APACI, que unia a classe, era sair desse gueto - a Embrafilme no Rio, aqui o cinema de exibidor e a gente de fora ... A luta era de produção mesmo, de produção para um grupo de cinema independente, batalha de anos que, apesar de vais e vens, está de certa forma cumprida hoje (1980). Hoje, tanto eu voltei a filmar como o Ramalho, o Capovilla, o Roberto, o Denoy ... como tem o pessoal novo, por exemplo, que está todo ele com projeto aprovado ... Basicamente, com pouquíssimas exceções, o grupo que estava preparado para ser renovação está com projeto aprovado, está com a produção de longa metragem acertada. Daqui para a frente, o que vai ser essa entidade ninguém sabe. Foi um caminho tão conflituado

entre as pessoas , difícil prá burro , onde a luta pela possibilidade de cada um fazer cinema acabou gerando um desgaste muito grande entre a gente mesmo . Mas, eu acho que concretamente , o que ela se propôs primeiro , de certa forma , está realizado , que era sair desse gueto . Hoje , você tem cinema independente em São Paulo, ao lado do cinema da Boca . Concretamente tem , dá para pensar em número, em produção".

Durante os primeiros tempos de luta dentro da APACI não se utilizava, em nenhuma ocasião, Cinema Paulista ou Cinema da São Paulo mas , apenas , Cinema Brasileiro produzido em São Paulo . É indiscutível que, mesmo assumindo uma posição política de que o cinema de São Paulo é o cinema brasileiro feito aqui, muitos realizadores tinham, no começo dessa nova década , uma consciência clara de que aqui acontecia alguma coisa diferente. Talvez ainda não fosse possível identificar o que era isso, o que fazia com que os filmes paulistas fossem sempre diferentes , mesmo quando tentavam ser iguais.

Na verdade, nessa virada dos anos setenta para os oitenta, muitos caminhos novos se apresentavam , todos eles ligados a experiências ou anseios particulares dos cineastas que viviam em São Paulo. No entanto, dois sentimentos parecem mais marcantes, principalmente para a nova geração que ainda tentava entrar no restrito mercado da direção de filmes de longa metragem. Um deles, era o sentimento de recusa ao que era produzido na Boca do Lixo. A produção da Boca representava exatamente o que não se queria, tanto do ponto de vista político quando do ponto de vista estético . O segundo

sentimento era o de incapacidade de assumir o discurso do cinema produzido no Rio de Janeiro . Embora muitos filmes lá produzidos tivessem o respeito e , até mesmo , a cumplicidade dos realizadores de São Paulo, estava cada vez mais claro que, apenas seguir um caminho proposto a partir do Rio não resolveria as questões mais profundas da produção cinematográfica paulista.

Esse sentimento não poderia ter nascido do nada. Ha via alguma coisa nos filmes feitos em São Paulo que lhes dava uma indisfarçável característica paulista. O que era isso, ninguém sabia direito mas, no entanto, alguns tentavam arriscar algumas idéias sobre o que haveria de específico na produção cinematográfica de São Paulo e também sobre a origem de um preconceito explícito que se notava a respeito do cinema paulista.

No volume de número 4 dos Cadernos da Cinemateca ; que leva o título de 30 Anos de Cinema Paulista , há uma longa entrevista com Walter Hugo Khouri que tinha , entre outros, o mérito de vir filmando continuamente desde os anos cinquenta . Alí , ele afirma: "Acho que a crítica especificamente paulista sofreu uma especie de colonização 'interna', vinda principalmente do Rio, de onde emanam rolos compressores ideológicos mais fortes, que conseguem condicionar inclusive os nossos críticos mais engajados e participantes, colocando-os ao serviço de um filme que já vem consagrado pelos meios de comunicação de lá. Dessa forma e, através dessa colonização quase infantil e ingênua , até mesmo os filmes mais engajados de São Paulo sofreram restrições e cerceamentos e acabaram tendo menos repercussão, pois o processo inver

so nunca se verificou em relação a quase nenhum filme paulista. A crítica do Rio é maciçamente coerente e integrada nos seus preconceitos e nos seus enfoques preconceituosos, ideológicos ou estéticos, o que torna as coisas ainda mais difíceis para os cineastas de São Paulo, que jamais conseguiram aglutinar a crítica da mesma forma, mesmo quando enquadrados dentro dos padrões requeridos... Mas aqui também entra uma atitude 'colonizada' assumida pelos diretores mais engajados que, num processo estranho de auto-destruição, deixaram-se anular em grande parte pela grande massa de filmes feitos principalmente no Rio, que conseguem uma divulgação e uma consagração que os filmes paulistas raramente conseguem. Depois de encerrada a fase dos grandes estúdios e a dos esforços dos filmes independentes de novos diretores, realizados no fim da década de cinquenta, os filmes paulistas, mesmo os mais importantes e engajados, passaram a girar numa órbita secundária e quase como satélites das películas realizadas no resto do Brasil, principalmente no Rio, em quase sua totalidade... E aqui convém observar um fenômeno estranho e quase inexplicável. Estabeleceu-se um clima de autopunição, quase masoquista, que colocava uma premissa oculta mas patente de que a condição de paulista diminuía a qualidade e a dimensão artística de um filme. Essa 'vergonha' de ser de São Paulo e fazer cinema aqui atingiu alguns dos melhores realizadores, mesmo de forma inconsciente e não confessada. Isso correspondia em parte ao protesto generalizado contra o 'imperialismo' econômico dentro do país e também a um vago preconceito anti-imigrante, anti-'estrangeiro', muito sutil mas obviamente presente".

Ainda segundo Khouri, era esse vago sentimento que fazia com que se achasse que tudo o que era de São Paulo era mau. Assim, achava-se que "a cidade era horrível, o povo era desagradável, tudo era descaracterizado e anti-brasileiro, a forma de falar era italianada e ridícula, as mulheres eram sem graça, só se pensava em dinheiro e comida, etc.. No campo do cinema esse fator estabeleceu-se firmemente, apesar de contestado por todos. E a qualidade dos filmes realmente desceu, assim como a criatividade e o élan dos realizadores ... Esse é um fato do conhecimento de todos, com pacífica e comiserada aceitação. A própria Embrafilme, talvez de forma não consciente e proposital, ajudou esse estado de coisas, já na década de setenta, estabelecendo proporções absurdamente desiguais em seus financiamentos, muitas vezes sob a alegação, em parte verdadeira, de que não havia para quem fornecer financiamentos em São Paulo. Esse assunto poderia e deveria ser examinado e estudado com maior cuidado, pois está na gênese de uma crise quase permanente de criatividade no cinema de São Paulo, apesar da existência de inúmeros filmes de grande interesse que, apesar de tudo, foram sendo produzidos aqui. Me parece que há uma espécie de medo dos cineastas de assumirem o evidente cosmopolitismo da cidade e a sua descaracterização que é, no fundo, uma grande característica".

É curioso que Gustavo Dahl, no mesmo texto citado anteriormente em que fala de uma quase impossibilidade de se fazer cinema em São Paulo, levanta algumas questões que acabam por aproximar seu raciocínio das questões levantadas por Walter Hugo Khouri. Além de refletir sobre o fato de que é

mais difícil a penetração do filme brasileiro no mercado paulista, ao levantar a necessidade de se analisar com maior profundidade esse fato, Gustavo Dahl diz também que "a temática da cidade de São Paulo foi apenas bordejada pelo cinema. As relações típicas de uma super metrópole ainda não foram colocadas..."

No entanto, outro parecia ser o caminho predominante na virada da década aqui em São Paulo. O documentário havia representado um movimento da maior importância dentro do cinema paulista dos anos setenta e um campo extremamente fértil para o surgimento de uma nova geração de cineastas. Desse modo, era inevitável que a sua presença viesse a se fazer notar dentro da produção ficcional de longa metragem na virada para os oitenta. É sobre isso que João Batista de Andrade fala, também no volume número 4 dos Cadernos da Cinemateca : "Por outro lado, tem outra tendência, uma tendência formal que é a tendência de incorporar o valor do documentário - a gente ficou muito ligado a documentário nesse tempo todo - o valor do documentário na ficção ... É um processo que, de repente, a gente descobriu, um processo de fazer cinema que foi importante para todos nós. E isso está passando para o longa metragem. Ficcionalmente, esse meu novo filme, O Homem Que Virou Suco, é um filme feito assim. Começou a incorporar no próprio imaginário mesmo".

João Batista de Andrade ainda completa seu depoimento identificando características na produção que se iniciava em São Paulo que não eram específicas daquele momento mas que, segundo ele, podiam ser identificadas em uma parte significativa da produção paulista. "Tem uma tendência, por

exemplo, aqui em São Paulo, se for pensar em termos de tendência estética, em termos mais gerais, que é o seguinte: em São Paulo geralmente você faz um cinema que não é sobre você mesmo. Isso é uma coisa inclusive que é uma característica de São Paulo há muito tempo".

No entanto, a tendência em direção à incorporação do documental ao ficcional não era seguida por todos os realizadores que estavam produzindo em São Paulo naquele momento. Carlos Reichembach, por exemplo, caminha em outra direção e realiza seus filmes dentro da estrutura montada na Boca do Lixo e ligada aos exibidores. Em 12 de janeiro de 1979 ele afirmava à Folha de São Paulo: "Basicamente, um filme para mim deve sugerir. Em todos os sentidos. Detesto o filme de tese, o cinema denúncia, o filme que se auto-promove, o cinema verdade. E acho que essa tendência do cinema atual é a que mais contribui para a miséria criativa do momento cinematográfico mundial".

Mas João Batista, embora acreditando naquele momento que uma das tendências predominantes da nova produção fosse a da incorporação do cinema documental, o que, na realidade, acabou não acontecendo, ao contrário, a linha documental se tornou cada vez mais distante do que veio a ser identificado como o novo cinema paulista, parece antever que, de qualquer modo, aquele é um momento de grandes transformações. Fica claro que ele aposta na transformação e sabe que ela não depende apenas dele mas de todos, inclusive da nova geração que participa, cada vez mais ativamente, das lutas do cinema paulista.

É inegável sua lucidez e sua generosidade ao dizer:

"Vamos ver no que vai dar tudo isso. Eu estou achando muito bom. O que eu acho é que a gente precisa estar muito aberto mesmo, inclusive eu queria discutir com o pessoal sobre isso. Resolvido mais ou menos o salto da produção, agora é preciso pensar o salto de qualidade... O próximo filme que eu for fazer, eu vou estar sentado num caldo cuja história eu estou seguindo, da qual eu sou parte, eu bebo. Então, essa é uma coisa gostosa. A gente está construindo esse caldo da gente e o resultado disso vai ser importante. E talvez seja a única coisa nova que está acontecendo hoje no cinema brasileiro, pois a produção brasileira está muito perdida, sem caminho mesmo, a crise é muito grande".

E realmente foi isso que aconteceu. Com a retomada de um processo de produção mais constante, o cinema paulista deu, efetivamente, um salto de qualidade. No entanto, esse salto de qualidade desejado por João Batista não se deu isoladamente. Ao acontecer, trouxe consigo elementos novos que iriam se tornar também características importantes dessa cinematografia.

Assim, é possível notar que, pouco depois dessa retomada, já na segunda metade da década, assim que temos quantidade suficiente para formar um conjunto significativo de filmes, começa a ficar claro que, depois de todos esses anos de luta para provar que era também cinema brasileiro, esse novo cinema de São Paulo, ao existir de fato, estava mostrando que era uma coisa diferente do cinema que vinha sendo produzido até aquele momento.

Várias matérias apontam nos jornais a novidade dos filmes de São Paulo. Mas, qual era essa diferença? Onde es-

tava ? Ao contrário do Cinema Novo , não existe um movimento, nem uma escola, nem propostas a serem seguidas por todos . Além disso , não há também qualquer unidade temática quando se toma o conjunto completo dos filmes. Ao contrário, se existe uma proposta comum a esse conjunto de realizadores, essa proposta é a que defende o respeito absoluto à diversidade da produção.

No entanto, parece indiscutível que essa nova produção paulista tem uma imagem dominante. Mas, qual é essa imagem ? O que faz com que filmes tão diferentes como os que compoem esse grupo sejam imediatamente identificados como sendo o cinema paulista

No final do 1988, quando a discussão sobre a existência de um novo cinema em São Paulo já estava claramente colocada, Roberto Gervitz elaborou um texto chamado A Geração 80 em Cinema, Video e Televisão no Brasil , exposto por ele em seminário realizado em dezembro de 1988 em Havana , Cuba , onde reflete sobre o conjunto de filmes mais identificados pela imprensa como sendo esse cinema. Diz ele em seu texto: "Pode-se dizer que nos últimos anos vem-se verificando uma nova tendência no cinema brasileiro. Tal tendência , que inclui trabalhos muito diversos, se caracteriza por uma diferença muito grande em relação ao Cinema Novo . Não pretende uma síntese em qualquer instância de nossa vida social, cultural ou política, não possui um discurso diretamente político e nem tampouco produz filmes de denúncia pertencentes a uma herança neo-realista. Esteticamente , sofre influência do moderno cinema americano e do novo cinema europeu. Citaria alguns filmes desta tendência como ANJOS DA

NOITE de Wilson Barros , VERA de Sergio Toledo , CIDADE OCULTA de Chico Botelho , A DAMA DO CINE SHANGAI de Guilherme Almeida Prado e FELIZ ANO VELHO de minha autoria, como já disse, todos muito diferentes entre si , mas pertencentes a uma mesma árvore ou semente . Tais filmes têm causado uma certa polêmica tanto no Brasil como no exterior. Infelizmente, no Brasil o debate vem adquirindo um certo superficialismo e se detendo no que chamaria de aspecto 'exterior' dos filmes ... O fato é que, pela primeira vez, uma produção se diferencia em bloco da estética cinemanovista, e da estética naturalista das novelas de televisão, que foi o carrochefe do cinema brasileiro dos anos 70. Tal produção tem também provocado reações no exterior, pois os filmes não correspondem à imagem muitas vezes tipificada de nosso país , nem à tradição dos filmes que deram celebridade à nossa cinematografia. Muitos não entendem que o Cinema Novo acabou . E não somos nós, os jovens, que estamos decretando a sua morte. Inegavelmente brilhante e original, o Cinema Novo foi produto de condições históricas que nada mais têm a ver com o momento atual. Cumpriu o seu papel, completou seu ciclo . Deixemo-lo então morrer em paz ... Não queremos ser exportadores de filmes políticos e folclórico-antropológicos e importadores de filmes intimistas ou de aventuras. Queremos nos expressar através de todas as formas que nossas vidas e realidades evocarem. E elas são infinitas ... "

Realmente, esse filmes causaram polêmica quando tiveram a oportunidade de serem exibidos no exterior , oportunidade, em geral, rara para os filmes brasileiros . Alguns críticos perceberam, positiva ou negativamente, que estavam

frente a um conjunto diferenciado e bem distante da cinematografia brasileira com a qual haviam tido algum contato. Esse é, por exemplo, o caso do crítico italiano Salvo Vitrano que afirma, em matéria publicada no jornal Il Mattino do dia 30 de outubro de 1988, que "na atual cinematografia brasileira existe - ao lado e às vezes entrelaçada aos filões autóctones - uma inclinação dos jovens diretores para a contaminação com experiências estrangeiras, seja de autor, seja comerciais. Não se trata só da cópia de temas e estilos funcionais ao gosto de uma platéia internacionalizada, mas de uma vocação para sofisticadas revisitações, citações, metamorfoses, de velhos e novos mitos e ritos da tela. Os exemplos mais expressivos dessa tendência são o thriller CIDADE OCULTA de Chico Botelho e também a negra, tortuosa e ironicamente 'chandleriana' detective story A DAMA DO CINE SHANGAI de Guilherme de Almeida Prado".

A leitura desses textos apenas torna mais clara a impressão que se tem, ao ver ou rever esses filmes, de que se trata de um conjunto de obras que, efetivamente, alterou um caminho que, até então, vinha sendo seguido.

No entanto, há ainda um outro elemento que é constantemente levantado em críticas e matérias a respeito dessa produção e que, em geral, não fazia parte do repertório da crítica que se detinha sobre o cinema brasileiro, mesmo daquela que fazia isso de maneira mais atenta e cuidadosa. Esse novo elemento é a técnica.

Com o aparecimento desses novos filmes, pode-se notar o grande aumento na frequência com que passam a ser tratadas as características técnicas da produção cinematográfica.

ca e, em particular, a questão da fotografia do cinema paulista. Por mais polêmicos que sejam os comentários, por mais que os filmes dividam opiniões entre a crítica e entre o público, a alta qualidade técnica da imagem é vista, seja de maneira positiva ou de maneira negativa, como uma das principais características dessa nova produção que começava a chegar com mais frequência às telas muitas vezes totalmente desconhecedoras do cinema de São Paulo.

Efetivamente, com o aparecimento desse grupo de filmes, a técnica havia passado a fazer parte do novo repertório do cinema paulista. Mais ainda do que isso, havia se tornado uma de suas peças mais importantes e sido incorporada por praticamente todos os realizadores como algo indispensável. O próprio João Batista de Andrade que, dez anos antes, afirmava que havia um componente pessoal seu que o levava a nunca conseguir dar o devido valor para a qualidade técnica dos filmes que fazia, tornando, com isso, a sua produção precária, passa nesse momento a realizar trabalhos que refletem essa sua nova preocupação, como pode ser comprovado ao se assistir a O PAÍS DOS TENENTES .

Mas, por que, ao contrário de outros momentos históricos, nessa segunda metade dos anos oitenta, estão sendo apontadas, inclusive como agentes da unidade entre os diferentes filmes, as características técnicas dessa produção?

Uma investigação mais cuidadosa permite, facilmente, verificar que essa qualidade técnica destacada por todos está muito mais identificada com a imagem projetada na tela do que com outros elementos técnicos dos filmes como, por exem-

plo, o som que, apesar dos grandes avanços e do inegável preparo de seus técnicos, ainda continua representando, para o grande público, o desconfortável papel de "vilão do cinema brasileiro".

Foi em função disso que, para verificar esse destaque que começava a ser dado à técnica cinematográfica nos novos filmes paulistas era necessário escolher, entre os diferentes setores que compoem a realização de um filme, aquelas características técnicas que fossem identificadas com a imagem projetada sobre a tela.

Seguindo esse caminho, ao estudar a relação entre a técnica e a estética na imagem desse novo cinema realizado aqui em São Paulo, acabamos por identificar no próprio trabalho de produção dessas imagens, isto é, no trabalho de Direção de Fotografia, um dos elementos principais na caracterização de um grupo aparentemente majoritário de filmes, não apenas produzidos aqui em São Paulo mas, também, fotografados e dirigidos por profissionais que vivem e atuam em São Paulo.

É claro que ninguém poderá afirmar, com convicção, que a fotografia desses filmes seja o único elemento que esteja unindo todo o conjunto por eles formado. Mas, com toda a certeza, foi essa fotografia o principal fator de criação de uma imagem geral que, no momento em que se encerravam os anos oitenta, havia passado a identificar essa nova cinematografia, mesmo que se saiba que, em seu interior, estão abrigadas propostas, tanto estéticas como narrativas e, até comerciais, próprias de cada um desses filmes e, entre si, muito diferentes.

Assim, o cinema de São Paulo continua não sendo igual. Sempre algo o torna diferente dos outros. Para muitos, ele é hoje um cinema que está à procura de sua identidade. Mas, talvez, a sua identidade seja exatamente essa indefinição, essa mistura, essa abertura para todos os estilos e todas as tendências. Talvez ele seja mais ou menos assim como a cidade onde é feito.

CAPÍTULO II - UM NOVO DIÁLOGO

É difícil estabelecer o quanto a técnica é usada para realizar uma proposta estética e o quanto uma proposta estética pode justificar a técnica disponível para o cinema que está sendo produzido naquele momento. Para se tentar discutir essa questão, será necessário pensar os diferentes momentos da produção cinematográfica através de suas tendências ou linhas dominantes.

Assim sendo, podemos dizer que a tendência dominante na fotografia cinematográfica brasileira dos anos sessenta, para utilizar um ponto de referência de inegável importância dentro da história do cinema, pode ser considerada dentro de uma linha realista. Essa tendência realista era marcada ainda pela utilização, na grande maioria dos casos, da luz natural. Essa opção levou a um esquema de produção no qual a interferência do fotógrafo sobre a realidade, enquanto iluminador, fosse, em geral, muito pequena. Nesse momento havia inclusive uma proposta bastante clara de não interferência ou, o que seria mais correto, de exercer sobre a realidade a menor interferência possível. Isso representava uma opção consciente e o objetivo principal dessa postura em relação à iluminação era o de conseguir colocar na tela o que seria uma verdadeira "luz brasileira".

Dentro dessa proposta, o método utilizado na produção da imagem consistia em escolher uma locação com a sua própria luz, isto é, verificar a luz natural existente naquele local a ser filmado e, se isso fosse possível na sequên-

cia a ser filmada, tentar não interferir em absolutamente nada, salvo no que se refere à escolha dos horários de realização da filmagem.

É curioso perceber que essa maneira de encarar o processo de escolha de locações pode ser percebida, ainda hoje, no trabalho de alguns fotógrafos aqui de São Paulo, como é o caso de Adrian Cooper, embora o seu estilo de trabalho se distancie muito, inclusive enquanto rigor técnico, do despojamento que marca a fotografia dos anos sessenta. Mas, em seu depoimento para esse trabalho, Adrian deixa bastante claro que, para ele, quando se escolhe uma determinada locação, junto escolhe-se também a luz que está agindo sobre ela naquele momento e que essa opção, feita pelo diretor, deve ser respeitada pelo fotógrafo.

Mas, voltando ao tipo de trabalho que era desenvolvido em relação à iluminação no cinema brasileiro dos anos sessenta, podemos perceber que, apenas nos casos excepcionais, nos quais a luz natural encontrada no local em que se ia filmar não fosse suficientemente intensa para imprimir o negativo, era colocada alguma luz artificial adicional e, mesmo assim, apenas o necessário e suficiente para se chegar à exposição correta.

É importante perceber também que somente essa luz poderia tornar realizável um tipo de interpretação que utilizava a improvisação como um de seus elementos fundamentais e que essa improvisação na interpretação teria, inevitavelmente, que ser acompanhada de uma correspondente liberdade dos movimentos de câmera. Além disso, argumentava-se ainda que a pouca quantidade de refletores utilizados nas filma-

gens servia também para ajudar a evitar uma indesejável inibição natural por parte de eventuais elencos formados por atores não profissionais.

Na verdade, dentro do Cinema Novo, essa proposta de respeito à luz natural era ainda mais radicalizada, a partir da opção clara de se expor o negativo para os primeiros planos, passando-se assim a ter, quase invariavelmente, os fundos estourados.

Deste modo, ao optar por uma luz despojada e não glamourizada, essa proposta se opunha, de maneira radical, tanto aos modelos de um cinema americano clássico como, no caso do cinema brasileiro, ao modelo anterior, identificado com a Vera Cruz.

No entanto, vendo-se essa época com os olhos de hoje, cabe perguntar se, com os recursos existentes para as produções realizadas nesse período do Cinema Novo, seria possível ter um outro tipo de fotografia.

Será que, com os equipamentos disponíveis para uma produção brasileira de longa metragem naquele momento, seria possível produzir uma imagem que não fosse aquela contida na proposta estética do Cinema Novo? Se, por um lado, o tipo de imagem produzido pela Vera Cruz não era o desejado, por outro lado, esse tipo de imagem também era inalcançável. Se os fundos estourados faziam parte da própria proposta estética, representando um dos exemplos mais claros da chamada "luz brasileira", cabe agora perguntar como seria possível fazer diferente se não havia condições de iluminar os primeiros planos e, na impossibilidade disso, a opção mais lógica era expor para estes e não para os fundos que ficariam

assim inevitavelmente estourados.

Assim sendo, projetos estéticos diferentes tornavam-se de difícil realização porque estavam representando também propostas estéticas que eram inviáveis para aquele momento.

Com a incorporação das condições técnicas à proposta estética, formando um todo indissolúvel, passa a ser possível a superação de qualquer conflito na produção da imagem e, agindo assim, o Cinema Novo pode apresentar momentos de grande beleza fotográfica. No entanto, ao elegerem o respeito às condições reais que a eles se apresentavam como opção estética, esses realizadores acabaram por elaborar um imaginário que, enquanto registro das imagens apresentadas pelo espaço no qual e sobre o qual estavam trabalhando, estava inevitavelmente preso ao real.

É claro que não se está afirmando aqui que o imaginário do Cinema Novo era preso ao real como também é claro que um imaginário cinematográfico, para se construir, utiliza necessariamente elementos presos ao real.

Para refletir um pouco mais detalhadamente sobre essa questão, podemos pensar em três momentos distintos na elaboração de uma narrativa cinematográfica. Um primeiro momento seria o da encenação, com os movimentos e a interpretação dos atores. O segundo momento seria aquele do registro desse universo criado na frente da câmera. Finalmente, o terceiro momento é o da ordenação das imagens e sons registrados.

No caso do Cinema Novo, ao optar por esse tipo de trabalho fotográfico, poderia trabalhar, com toda a liberdade,

no primeiro e no terceiro momentos. No entanto, naquele segundo momento, no qual se dava o registro fotográfico, o afastamento de um imaginário preso ao real tornava-se, senão impossível, pelo menos muito difícil.

Tendo como referência essa imagem da fotografia do cinema brasileiro dos anos sessenta, ao observar com atenção o cinema paulista dos anos oitenta, é possível perceber que a relação com a imagem agora é outra. Na produção desse cinema, os novos fotógrafos que vivem e atuam em São Paulo não mais elegem o respeito às condições reais de trabalho como a linha principal a nortear o trabalho de iluminação e composição das imagens.

Por exemplo, no caso do filme VERA, temos um tratamento de quase todo o filme onde são valorizados os tons frios, principalmente o azul. Será que a realidade filmada em VERA tinha, como característica própria, esse tom mais frio? Não. Na verdade, a escolha de uma linha cromática na construção da imagem em VERA está ligada ao que o filme pretende dizer, ao que pretende significar. Nesse caso específico, como pode ser observado a partir do depoimento de Rodolfo Sanchez, responsável pela direção de fotografia do filme, a escolha desses tons frios para o filme tinha o objetivo de fazê-los contrastar com o vermelho da primeira menstruação de Vera no banheiro da casa, o que acontece no final do filme.

Muitos poderão perguntar se isso é entendido ou sequer percebido por um espectador médio. Eu responderia, com razoável certeza que, no plano racional, não. Mas, sem dúvida, pelo contraste com o tom frio, a presença do vermelho na

sequência da menstruação irá adquirir uma força incomparavelmente maior do que aquela que teria num caso em que a distribuição cromática tivesse se dado aleatoriamente no decorrer de todo o filme . São opções plásticas, como essa feita por Rodolfo Sanchez em VERA, que fazem com que a fotografia seja incorporada à própria narrativa do filme que está sendo feito, isto é, com que a fotografia passe a fazer parte do próprio roteiro.

Essa é uma das razões que fizeram com que esses fotógrafos começassem, cada vez mais, a exigir sua presença durante um período, também cada vez maior, antes do início efetivo das filmagens. Para eles, esse era o tempo que precisavam para poder interferir na construção da própria história que iam ajudar a contar.

Um outro tipo de exemplo pode ser encontrado no caso do filme FELIZ ANO VELHO , fotografado por Cesar Charlonne. No caso desse filme, a opção pelos tons frios se dá durante todo o tratamento fotográfico da época atual , quando encontramos o personagem central no hospital e em uma cadeira de rodas. Mais uma vez, não se trata aqui de uma opção que passa por um tipo de visão que encara a fotografia como um simples registro, ou mesmo um recorte, de uma realidade apresentada.

Na verdade , trata-se de uma tentativa de , através da fotografia , passar ao espectador um sentimento interior do personagem e, ao mesmo tempo, jogar com a inversão de um modelo cinematográfico tradicional.

Se a construção do que poderíamos chamar de "roteiro fotográfico" fosse a mais tradicional, teríamos o presen-

te tratado em cores e o passado em preto e branco ou , eventualmente, com algum tom quente, como o cépia . Mas, no caso de um jovem que acabou se se tornar paralítico, isso não teria qualquer sentido. O mais coerente com os sentimentos desse personagem seria optar por tratar o presente em preto e branco e o passado em cores. Mas, Cesar Charlone em FELIZ ANO VELHO não optou apenas por isso mas, também, por fazer o preto e branco de uma forma menos explícita. Assim, este foi substituído no filme por uma variação de tons frios , resultando em um geral quase monocromático e com a predominância do azul.

Um terceiro exemplo pode ser o filme CIDADE OCULTA, que tem como referencial , além dos quadrinhos , os filmes B e os filmes noir . A partir desse referencial em que o preto e branco também predomina , é incorporada a convenção de se tratar a noite sempre com o tom azul. Não só a noite mas, também, tudo que a ela se refere. Por exemplo, Shirley Sombra, que era uma mulher da noite, tem sempre um contra luz azul sobre sua cabeça e seus ombros, fazendo essa ligação entre seu personagem e o tratamento dado à noite. Ao optar pelo azul para trabalhar a noite, não se tratava de representar aí a luz do luar ou de qualquer outra fonte identificada mas , da simples convenção cinematográfica de que a noite é azul.

Ao incorporar essa convenção, aliada ainda a um tratamento da iluminação que caminhava na trilha do branco e preto, o objetivo era criar uma sensação de frieza que fosse capaz de permear todo o filme . Mais uma vez , temos um tratamento da imagem que não se aproxima , em nada , do sim-

ples registro fotográfico do espaço a ser filmado. Na verdade , trata-se de um espaço construído com a própria cor. Segundo José Roberto Eliezer , diretor de fotografia do filme , nunca a sua opção cromática se deu de maneira tão radical como nesse trabalho. Realmente, no filme, a opção pelo azul se dá de uma maneira tão profunda que o próprio vazio recebe esse tipo de tratamento . Quando não há nenhum fundo para os atores - e os fundos eram sempre tratados na cor azul - jogava-se fumaça e iluminava-se essa fumaça com luz azul para que , mesmo quando tivéssemos as figuras dos atores soltas no espaço vazio, esses espaços mantivessem a mesma tonalidade geral do resto do filme.

Esses três exemplos bastam para tornar claro o tipo de opção fotográfica que se encontra no cinema paulista contemporâneo e como essas opções se diferenciam daquelas que predominaram no cinema brasileiro anterior.

No entanto, como sempre acontece , ao se encontrar algum caminho que leve a um entendimento maior de alguma das questões que estamos analisando, novas questões , às vezes ainda mais complicadas, começam a surgir. Nos exemplos anteriormente citados vimos três fotógrafos, trilhando caminhos diferentes , como são aqueles apontados em suas explicações a respeito das opções cromáticas, chegarem a uma mesma opção pelo azul ou, ao menos, por um tom fotográfico mais frio. Como disse Cesar Charlone em seu depoimento , "é bom lembrar que não fomos nós, os fotógrafos, que descobrimos a ligação entre o azul e o frio" . Mas, com toda a certeza, não é apenas uma coincidência o fato de três fotógrafos diferentes , em filmes diferentes, optarem por tons muito próximos , ain-

da que com o objetivo de obter , com eles , diferentes significações.

A resposta a essa questão não é o objetivo desse trabalho mas podemos afirmar que a própria questão já é bastante significativa. Será que a opção pelo frio não seria , ela própria , uma tendência dominante dentro do cinema produzido mais recentemente em São Paulo ? Será que essa frieza cromática não conduz também a uma maior frieza emocional dos filmes ? Ou não seria, ao contrário, uma frieza temática a responsável por essa opção cromática ? Refletindo sobre isso, Cesar Charlone afirmou ainda em seu depoimento que se nós morássemos no Rio de Janeiro, e não em São Paulo, talvez estivéssemos preocupados com outras cores e não com essas . Quem sabe, talvez sejam essas as cores que a cidade em que vivemos nos oferece.

Isso nos remete a uma outra questão. Ao observar os principais filmes desse período, podemos verificar , além da clara diferença de imagem , que as variáveis relacionadas com a técnica e a estética passam também por uma relação com a própria temática.

Nesse período, é possível perceber, sempre enquanto linha dominante, uma tendência para a realização de filmes com temática urbana, ao contrário do período do Cinema Novo, que escolhemos como referencial e contraponto em relação ao contemporâneo cinema de São Paulo. Naquele momento, ao contrário do que acontece com esse novo cinema paulista, os realizadores procuravam encontrar o que seria uma verdadeira identidade cultural brasileira, aquela que deveria ser fotografada com a "luz brasileira".

É bom lembrar que, durante o longo período que vai do Cinema Novo a meados dos anos oitenta, o cinema brasileiro viveu outros momentos significativos, inclusive com a valorização de temáticas urbanas, como é o caso do Cinema Marginal, que se desenvolveu na própria Boca do Lixo e surgiu como oposição ao movimento do Cinema Novo. No entanto, enquanto referência anterior, optamos pelo período do Cinema Novo, onde os conflitos de tratamento da imagem se opoem de maneira mais clara em relação ao cinema de São Paulo produzido atualmente. Na verdade, o Cinema Marginal, apesar de representar um rompimento com a estética do Cinema Novo, não chegou a alterar profundamente o método de registrar o que estava sendo encenado na frente da câmera. No entanto é inegável a inovação que esse movimento significou e o fato de que, ao contrário do período anterior, optou por trabalhar com o tema da cidade.

Mas, é no cinema contemporâneo de São Paulo, em que é consolidada como dominante a tendência para os temas urbanos, em que a própria cultura urbana é assumida como identidade, que a opção temática vai se misturar às condições nas quais se dá a construção das próprias imagens. Ao optar por um tipo de cinema urbano que, por incorporar a própria cultura urbana, é também muitas vezes noturno, o cinema atual de São Paulo faz com que se quebre aquele vínculo mais profundo com o real.

A cidade noturna implica em opções técnicas diversas daquelas usadas para a natureza diurna. A necessidade de iluminação artificial, usada cada vez mais intensamente, é incompatível com aquele respeito ao real anteriormente do-

minante. Assim, ao ganhar um maior espaço na construção da narrativa, a luz artificial abre o caminho para que se possa trabalhar o artifício na construção da imagem e, através dele, o novo cinema de São Paulo começa a criar um também novo imaginário urbano.

Realmente, são quase todos urbanos os filmes que vieram a constituir esse conjunto heterogêneo que ficou identificado como sendo o novo cinema paulista. São filmes como, por exemplo, FELIZ ANO VELHO, VERA, CIDADE OCULTA, A DAMA DO CINE SHANGAI, ANJOS DA NOITE, FILME DEMÊNIA, ESTRELA NUA e ANJOS DO ARRABALDE entre outros.

É curioso notar como a grande cidade dos filmes de São Paulo é diferente daquela que se via no cinema do Rio de Janeiro. E é interessante observar ainda que isso já acontecia em filmes de um período um pouco anterior, como O HOMEM QUE VIROU SUCO e O BAIANO FANTASMA que, ao apresentarem personagens de uma origem não urbana jogados na grande cidade, onde eram obrigados a encontrar seus caminhos ou serem tragados por ela, acabaram, para usar uma expressão cinematográfica, fazendo uma espécie de fusão para essa cinematografia que veio a se tornar dominante no período imediatamente posterior.

Para Pedro Farkas, o que muda é que a cidade de São Paulo começa, nos anos oitenta, a ser filmada por quem vive e trabalha aqui e que, nesse momento, começa a deixar de ter vergonha de ser de São Paulo. Para ele, era isso que fazia com que, mesmo quando a cidade mostrada em filmes de outros lugares era a própria São Paulo, a sua imagem fosse sempre outra.

Ainda segundo Pedro Farkas, o que acontece agora é que os novos realizadores de São Paulo começam a apresentar uma maneira nova de ver o lugar em que vivem e trabalham. Na verdade, no próprio ato de filmar a cidade, a imagem do cinema paulista estava começando a romper a sua relação com o real. É claro que dentro desse conjunto encontramos propostas diferentes que apontam para caminhos também diferentes, mas esse rompimento com o real representa algo que, sem dúvida, une esses filmes.

Esse cinema passa a trabalhar com a idéia da imagem construída. O que se filma, raramente é o que se encontra, e sim o que se constrói, pelo menos é essa a preferência dos fotógrafos desses filmes.

Na verdade, em geral, em seus depoimentos esses fotógrafos revelam uma clara preferência, senão pelo próprio trabalho em estúdio, ao menos por tratar as locações escolhidas como se fossem estúdios nos quais toda a luz fosse artificialmente montada.

O próprio Adrian Cooper que, em seu depoimento, ao explicar a sua maneira de escolher uma locação com o diretor, explicita seu respeito a uma luz real, à luz natural da aquela locação que está sendo escolhida, ao destacar as suas sequências preferidas nos filmes que fotografou, acabou sempre se decidindo por aquelas em que sua interferência sobre a realidade foi maior, em que acabou se valendo do artifício para criar, para esses filmes, uma imagem mais apurada, capaz de fazer, efetivamente, parte da narrativa do projeto que estava sendo realizado.

Assistindo hoje a esse conjunto formado pelos filmes de longa metragem mais recentes do cinema de São Paulo, é possível identificar, na grande maioria deles, esse traço comum. Tanto na temática como no método de produção de suas imagens e no próprio resultado visual, nesses filmes está rompido um antigo diálogo com a natureza e estabelecido um novo diálogo com o imaginário, principalmente com o imaginário do próprio cinema, uma das marcas características dos anos oitenta.

CAPÍTULO III - UMA REVISÃO DO PASSADO

Para se discutir o trabalho fotográfico no cinema produzido em São Paulo, é importante entender as relações profissionais que se estabeleceram em seu interior. É deste modo que não pode ser desprezível o fato desse cinema ter-se destacado tendo como base principal de sustentação uma geração que encontrou grandes dificuldades para conseguir entrar no mercado de direção cinematográfica.

Após um período de grande destaque, como foi a época do Cinema Novo, a geração responsável por esse movimento passou a ocupar praticamente todo o mercado de direção no cinema brasileiro e, com isso, ficou muito mais difícil a entrada nessa área, tanto que a nova geração só vai conseguir isso, em geral, depois dos trinta anos de idade.

Isso fez com que esses futuros diretores fossem obrigados a ter alguma formação técnica mais específica, isto é, praticamente todos, antes de chegarem à direção, atuaram em áreas técnicas de equipes de filmagem, como fotografia, montagem, produção, som, etc.. Essa experiência de anos, além da própria formação técnica, levou naturalmente à desmistificação da figura do diretor e a uma dissolução da hierarquia dentro das equipes de filmes de longa metragem, bem maior do que a existente no caso de outras cinematografias anteriores.

Foi deste modo que muitos fotógrafos puderam ter um tipo de participação, na determinação de caminhos a serem seguidos na realização de um projeto, que ia muito além das

suas funções específicas dentro das equipes. Na verdade, tudo leva a crer que, com essa diluição da hierarquia, passaram a compartilhar com os diretores da criação de um imaginário que talvez seja, em grande parte, resultante de uma reflexão que, antes mesmo dos próprios realizadores, fizeram sobre um dos momentos mais polêmicos e criticados da história do cinema brasileiro, que foi o episódio da Cia. Cinematográfica Vera Cruz.

Para eles, independentemente de todas as críticas, procedentes ou não, a experiência da Vera Cruz havia sido fundamental e representara um avanço técnico indiscutível para o cinema brasileiro. Afinal, os melhores técnicos tinham vindo para cá por causa dela e haviam ajudado a formar novas equipes e estabelecer padrões técnicos mais altos para a atividade. Portanto, nesse momento de transformações, era preciso refletir sobre ela.

Como negar a qualidade fotográfica daqueles filmes? Por que não reconhecer a beleza de uma fotografia recortada, tão criticada nas décadas seguintes? Nesse momento de reflexão, a fotografia da Vera Cruz começava a representar, em especial para os fotógrafos de São Paulo, não exatamente um modelo a ser seguido, mas uma lição da maior importância.

Afinal, era aquela a luz que se prestava ao diálogo com o imaginário cinematográfico de que falamos anteriormente e era também aquele o tipo de equipamento que se tinha vontade de usar. O despojamento do Cinema Novo não dava mais conta dos anseios, sonhos e desejos desse novo cinema. Também não era o cinema da Vera Cruz mas, sem dúvida, sua maneir

ra de produzir imagens merecia uma revisão.

Não só os recursos mas, principalmente, o método de iluminar era objeto dessa revisão . E o que era isso ? Em primeiro lugar, era não encarar a fotografia como um simples registro da ação da luz sobre objetos e pessoas . Era criar essa luz sobre o cenário, era trabalhá-la como uma opção narrativa e não como a única opção de um modelo narrativo determinado.

No entanto, para isso , era preciso ter um equipamento maior pois, quanto mais recortada é a luz, maior é o número de refletores necessários para a sua realização . Só com uma maior quantidade de fontes de luz é possível trabalhar as sombras e, é interessante observar, o escuro precisa de mais luz do que o claro. Era o reconhecimento e a retomada de valores como esse, até pouco tempo antes rejeitados , que estava abrindo novas opções plásticas na fotografia dos anos oitenta.

Mas, essas opções não poderiam ser realizadas apenas com os elementos especificamente fotográficos . Ao fazer essa revisão da experiência da Vera Cruz , era possível perceber também que toda a unidade plástica dos filmes se devia a um tipo de controle, sobre a imagem que iria para a tela, que havia sido abandonado pelo cinema brasileiro em geral e, particularmente, pelo cinema paulista produzido na Boca do Lixo. Independente de nome, esse controle só poderia ser feito hoje por uma direção de arte.

Convencidos disso, os fotógrafos passam a ser uma parte importante na adoção, pelos realizadores e produtores, desse novo elemento às equipes. Assim, a presença de uma di-

reção de arte cujo trabalho se desenvolve de maneira integrada com a direção de fotografia, passa a ser também mais uma característica desse novo grupo de filmes produzidos em São Paulo, e isso não pode ser deixado de lado no estudo mais detalhado da construção da imagem desse cinema. Assim, na segunda metade dos anos oitenta, o cinema paulista havia recuperado dois elementos anteriormente abandonados - a fotografia recortada e a direção de arte.

A recuperação desses dois elementos levou a um terceiro, que também andava bastante esquecido - o estúdio. Embora as locações ainda continuem dominando a maioria dos filmes, passa a ser rara a produção que não tenha sequências realizadas em estúdio. No entanto, mais significativo que a própria utilização de estúdios é o fato de que passa a ser comum tratar as locações como se fossem estúdios, isto é, retirar delas qualquer dado de realidade no que diz respeito à luz e fazer com que, mesmo se tratando de um ambiente real, todo o tratamento de luz seja artificial. Isso representava uma postura totalmente oposta ao que havia sido proposto pelo Cinema Novo. É deste modo que a veracidade, ou mesmo o realismo da iluminação de um ambiente, passa a se tornar independente de uma luz verdadeira, real.

No entanto, essa passagem não se dá de uma maneira tão simples como pode parecer à primeira vista. Esses novos filmes, ao abandonarem o compromisso com as imagens verdadeiras, não pretendiam fazer com que as novas imagens por eles produzidas perdessem a credibilidade.

Essa credibilidade cinematográfica pressupõe, obrigatoriamente, a utilização de convenções consagradas pelo u-

so e isso, na fotografia, significa a utilização de modelos clássicos de iluminação . E é exatamente a utilização desses modelos clássicos de iluminação que passará a dar conta da relação que esses filmes pretendem estabelecer com o imaginário do próprio cinema.

É importante afirmar aqui que estabelecer essa relação com o imaginário do próprio cinema não se confunde com a imitação de um cinema já feito . A confusão entre essas duas posturas parece estar, muitas vezes, na base de uma série de críticas feitas a vários dos filmes que compoem esse novo conjunto.

Realmente, a maneira como foi construída a imagem desses filmes, formada pelo conjunto direção de fotografia / direção de arte , foi, muitas vezes , acusada de pura e simples imitação de modelos internacionais, principalmente aqueles modelos associados a um estilo de narrativa mais clássico.

É curioso ainda perceber que, nessas críticas , era ressaltada a ausência da ironia e da paródia. A imagem que não carregasse no seu interior esses elementos acabava por se tornar alvo de muitos acusadores.

Mas, é importante ter bem claro que, se a fotografia desses filmes que se identificam com o novo cinema de São Paulo não imita, ela quase sempre "se refere a" , "se relaciona com" e, é bom repetir, ao contrário de outros momentos, isso se dá, na grande maioria dos casos, em geral sem a paródia.

Ao fazer isso, a fotografia desses novos filmes de São Paulo abandona o nacionalismo. Já não se vê mais nessas

imagens a xenofobia que marcara todo o pensamento de uma época anterior. Assim, no cosmopolitismo de São Paulo, o estrangeiro se confunde com o nacional e o novo cinema paulista parece querer agora dialogar com o mundo.

CAPÍTULO IV - UMA APARÊNCIA MAIS RICA

A utilização do conjunto de elementos de que acabamos de tratar no capítulo anterior, principalmente o que se refere à retomada de um modelo mais clássico de iluminação, ainda que repensado e, conseqüentemente, reelaborado, vai acarretar nesses filmes uma utilização também mais clássica da câmera.

Na medida em que se passa a utilizar um número bem maior de fontes de luz, produzindo uma iluminação recortada através do uso de bandeiras e estruturando o espaço a ser filmado com a presença de luzes e sombras, passa a ser necessária uma marcação também mais rigorosa para os atores que irão se movimentar em seu interior. Ao se ter um set totalmente marcado em termos de luz, passa a ser necessário marcar, também com a mesma precisão da iluminação, os pontos nos quais os atores deverão parar, os espaços em que acontecem os diálogos, os locais de passagem, etc.. É assim que a câmera ágil dos anos sessenta é substituída pela câmera precisa dos anos oitenta.

Para dar conta de uma movimentação dos atores quase totalmente marcada com rigor, é necessário ter os movimentos de câmera marcados também com a mesma precisão. Assim, os fotógrafos são obrigados a exigir não apenas o novo equipamento de luz que permitisse a montagem desses novos esquemas de iluminação que estavam passando a utilizar mas, também, i números equipamentos auxiliares de precisão, como tripés com cabeças de qualidade superior, carrinhos, dollys e gruas mais

modernas, etc..

Além disso, esse novo esquema de iluminação que trabalhava sobre luz e sombras acarretava um contraste maior entre o claro e o escuro. A diferença de intensidade luminosa entre áreas contíguas do plano, para ser registrada sem distorções no espaço extremamente reduzido do negativo, exigia uma grande definição da imagem projetada sobre ele. Além de produzir essas imagens resultantes dos novos esquemas de iluminação, era preciso conseguir registrá-las com a câmera. Assim, além do parque de luz e dos equipamentos adicionais para a operação de câmera, os fotógrafos passam a ter a necessidade de uma ótica adequada à obtenção dessas imagens. A final, como conseguir uma imagem definida utilizando lentes sem boa resolução, de marcas inferiores e muito mal conservadas, suficientes apenas para a luz chapada que a pornochapada exigia ?

Deste modo, para que o novo modelo fotográfico dos filmes paulistas dos anos oitenta pudesse se realizar plenamente, era necessário um parque de equipamentos bastante superior ao que se tinha antes.

Mas, como esse novo cinema de São Paulo poderia ter acesso a tudo isso se, no fundo, era tão pobre como aquele produzido nos anos sessenta ? Afinal, apesar de sua aparência mais rica e apesar de ser muito mais sofisticado enquanto método de construção da imagem, não era um cinema mais rico enquanto recursos econômicos disponíveis para a produção. Muitas vezes, até pelo contrário. O novo cinema produzido em São Paulo no decorrer dos anos oitenta continua tendo um custo de produção significativamente inferior ao de seu equiva-

lente do Rio de Janeiro.

E como foi possível, sem recursos, ter acesso a todo esse equipamento ? É nesse ponto que entra em cena um outro elemento que, mesmo não intencionalmente, marcou profundamente a indústria cinematográfica paulista e que , em boa parte, resulta também daquela frustrada experiência da Vera Cruz - esse novo dado foi a concentração que se deu na cidade de São Paulo de quase toda a produção brasileira do cinema publicitário.

O episódio da Vera Cruz fez com que se concentrassem aqui em São Paulo os melhores equipamentos e os melhores técnicos, mesmo que em descompasso com a produção cinematográfica da época, que tendia a considerá-los conservadores . No caso da publicidade, que trabalha inclusive com estruturas mais conservadoras e de mais fácil aceitação, isso acontecia de outra maneira. Esses técnicos e esses equipamentos eram o que estava precisando para dar um salto de qualidade no momento em que o país se desenvolvia e o consumo aumentava, acarretando um correspondente desenvolvimento para toda essa área. Nesse momento, São Paulo já disparava também como o maior e mais importante polo econômico e industrial do Brasil e, inegavelmente, aqueles técnicos e aqueles equipamentos representavam a maior quantidade e a melhor qualidade do que era disponível então.

Não se pode negar que, dessa época para cá, durante todos esses anos, o cinema publicitário e o de longa metragem andaram, quase sempre, completamente separados. Entre eles, ao menos aparentemente, a troca era sempre muito pequena, quando não inexistente.

Mas, por outro lado, é também inegável que a simples existência de um cinema publicitário forte e ativo veio a exercer algum tipo de interferência na produção paulista dos anos oitenta.

Se, por um lado, não foi grande a experiência de realizadores na linguagem do cinema publicitário, nem significativa a participação de profissionais de publicidade na realização do cinema de longa metragem, por outro lado, foi muito importante o fato de se ter aqui uma grande disponibilidade de equipamento, isso sim, fruto desse mercado de publicidade. É com esse equipamento, o mais moderno existente até então no Brasil, que o novo cinema paulista vai poder contar para a sua realização.

No depoimento de Antonio Meliande, é citada a realização do filme com o personagem Fofão que não apenas contou com a colaboração de empresas realizadoras de comerciais como, mais do que isso, utilizou integralmente os cenários construídos por uma produtora de filmes publicitários - a Chroma Filmes - para um projeto maior e que havia sido abandonado. Aliás, durante todo esse período e ainda hoje, são numerosos os casos em que se percebe um grande desejo de produtores de comerciais entrarem no mercado de realização de filmes de longa metragem. No entanto, um certo descompasso entre as duas realidades, aparentemente não totalmente percebido, tem feito com que essas produções não consigam sair do simples projeto.

Mas, de qualquer modo, os fotógrafos de São Paulo, esses sim, com algumas relações com o mercado de trabalho da publicidade, passam a contar com uma mão de obra formada no

próprio manuseio desse equipamento, bem maior e muito mais sofisticado. Além disso, esse segmento da mão de obra que, na verdade, formava uma espécie de equipe de apoio ao grupo envolvido mais diretamente com a área de criação, havia sido formado não só na utilização desses equipamentos mas também dentro de significativamente mais altos padrões de eficiência e rapidez exigidos pela publicidade que, aqui no Brasil, ao contrário de outros países, não constituía um mercado de segunda linha.

Quanto a esse fato de, aqui no Brasil, a publicidade ocupar um espaço de excelência técnica superior ao do cinema de longa metragem, é interessante observar como Rodolfo Sanchez, em seu depoimento, defende a necessidade do diretor de fotografia fazer comercial. Na sua opinião, é essa atividade que vai permitir a atualização do fotógrafo, o seu acesso aos novos recursos e às novas técnicas. Também Cesar Charlone defende o trabalho em comerciais. Para ele, curiosamente, o comercial aparece também como espaço para a experimentação. Na realização de filmes publicitários, ele afirma que, sempre com a concordância do diretor, experimenta os efeitos ou recursos fotográficos que irá, mais tarde, utilizar na fotografia de filmes de longa metragem.

No entanto, quase todos os fotógrafos entrevistados destacam também as diferenças entre o que se fotografa em um comercial e em um longa metragem. Apesar das experimentações que faz, Charlone se refere, inclusive, a uma maneira diferente de expor o negativo no caso de fotografar um comercial ou um longa metragem. Rodolfo Sanchez fala também na existência, hoje, de duas fotografias distintas, mesmo quando fei

tas em negativo cinematográfico de trinta e cinco milímetros e copiada em filme - uma seria a fotografia para exibição em televisão e a outra para o cinema.

Mas, ninguém poderá negar que, apesar das profundas diferenças, a presença do cinema publicitário em São Paulo , positiva ou negativamente, interferiu na trajetória do cinema de longa metragem aqui produzido.

Assim, é esse conjunto formado por equipes e equipamentos mais sofisticados que vai permitir que os novos filmes paulistas tenham essa aparência de superprodução sem ter uma equivalência a nível de seus orçamentos.

CAPÍTULO V - A PRIMAZIA DA IMAGEM

Com a efetiva sofisticação , tanto técnica como estética , da fotografia dos filmes paulistas, logo muitas críticas se levantaram contra o que esse cinema estava apresentando na tela. Ao perceber e reconhecer esse apuro técnico que passava a caracterizar os novos filmes, não foram poucos os que se colocaram contra essa tendência e, assim , muitas vezes contra os próprios filmes.

Alguns diziam que o cinema paulista estava ficando "bem feito demais", como se isso fosse, na verdade, um defeito dos filmes. Diziam também que esse cuidado, que consideravam exagerado, com os aspectos plásticos dos filmes , estava levando a uma enorme frieza . Outros afirmavam ainda que os fotógrafos estavam querendo impor aos filmes que fotografavam caminhos independentes daqueles desejados pelos seus diretores e que isso, fatalmente, não poderia se sustentar enquanto narrativa.

Por outro lado e, muitas vezes aproveitando essa onda, alguns produtores, percebendo, por experiência própria, que a sofisticação fotográfica acarretava necessariamente uma sofisticação da produção que, a partir daí, passava a ser obrigada a buscar, ainda que a custo zero , os novos equipamentos exigidos, foram levados a concordar, pelo menos parcialmente, com alguns desses críticos. Na verdade, essa busca de novos equipamentos exigidos pela nova maneira de produzir as imagens desse cinema não acarretava necessariamente um aumento significativo nos custos reais de produção. Aconte-

tece que esses novos equipamentos eram, em geral , conseguidos por preços muito inferiores aos que constavam das tabelas de locação e, em vários casos, eram conseguidos em co - produção com as locadoras. Mas, mesmo assim, faziam com que os responsáveis pela produção dos filmes vissem o seu trabalho significativamente aumentado pelas negociações que envolviam essa utilização.

Assim, o fato é que alguns produtores passaram a engrassar o coro de críticos a essa maneira de fotografar, que era também apoiado por um ou outro diretor responsável por filmes que não faziam parte desse conjunto e que, consequentemente, não compartilhavam exatamente do mesmo pensamento quanto a essa nova relação que estava sendo estabelecida com a imagem.

Curiosamente, poucas vezes eram ouvidos os diretores desses filmes sobre uma questão que, no fundo, dizia respeito a eles. Será que esses filmes, quando terminados, eram diferentes daquilo que eles efetivamente queriam no momento da filmagem ? Afinal, cabe ao fotógrafo, além de propor soluções, realizar, da melhor maneira possível, a proposta do diretor. Assim, um caminho independente na construção da imagem de um filme só é possível com o consentimento de seu realizador.

Mas, nesse momento em que a discussão se iniciava , era mais fácil para os críticos confundir a nova cara dos filmes de São Paulo com uma imposição que estaria sendo feita pelos seus fotógrafos e que estaria levando ao que resolveram chamar de "ditadura da fotografia".

No entanto, passado algum tempo, é possível perce-

ber que essa nova imagem proposta pelo cinema de São Paulo é incorporada, mesmo que diluída, por outras cinematografias , ao mesmo tempo em que a produção paulista, depois dessa grande movimentação que caracterizou a segunda metade dos anos oitenta, é interrompida bruscamente e sem explicações convincentes, fazendo surgir o risco de que toda essa ebulição que movimentou equipes, público e crítica se transforme apenas em mais um dos seus incontáveis ciclos.

Realmente, basta assistir à mais recente produção cinematográfica nacional para reconhecer, em muitos casos , as propostas nascidas desses novos filmes de São Paulo. Claro que já não são a mesma coisa mas, sem dúvida, é possível identificar sua origem, exatamente nos pontos em que a proposta era mais combatida.

É assim que, hoje, essa nova cara, às vezes meio estranha e que não era muito bem entendida, passa a ser aceita e, mais do que isso, utilizada.

Deste modo, a expressão "ditadura da fotografia" começa a cair em desuso. Mas, mesmo na época em que ela circulava livremente e com grande frequência na boca dos que criticavam o fato dos filmes paulistas serem "bem feitos demais" , já era questão de se perguntar se poderia ser uma ditadura o ato de fornecer ao cinema de longa metragem um leque maior de opções na construção de suas imagens.

Talvez tenha incomodado o fato de que essas opções foram inicialmente dominadas pelos fotógrafos que, ao conhecê-las, puderam, antes mesmo dos próprios realizadores , refletir sobre a imagem que estava sendo produzida e , para um pensamento cinematográfico que vem dos anos sessenta e ainda

carrega suas idéias, jamais os olhos do fotógrafo seriam o espaço da reflexão.

Sem dúvida, o novo cinema de São Paulo não foi fruto de uma imposição do fotógrafos mas , também sem dúvida , passou por eles a criação dessa nova imagem, resultado de uma fundamental mistura, que espero ainda não terminada , da pobreza brasileira com os recursos mais modernos do cinema contemporâneo.

CAPÍTULO VI - OS FOTÓGRAFOS

Desde o início desse trabalho que eu venho me referindo aos fotógrafos e, até agora, praticamente apenas seus nomes foram citados. Portanto, antes de começarmos as entrevistas que compoem a segunda parte desse trabalho, seria importante falar um pouco sobre esses profissionais que escolhi como representantes principais dos produtores de uma nova imagem criada para o cinema, aqui em São Paulo, no decorrer dos anos oitenta.

Em primeiro lugar, a simples observação de suas origens já é razoavelmente significativa do cosmopolitismo da cidade de São Paulo, característica da qual já tratamos em algumas passagens dos capítulos anteriores.

Assim, dos sete profissionais escolhidos, apenas três nasceram no Brasil. São eles: Aloysio Raulino, José Roberto Eliezer e Pedro Farkas. Ainda desses três, apenas Pedro Farkas nasceu na cidade de São Paulo. Aloysio é do Rio de Janeiro e José Roberto nasceu em Santos, embora tenha morado aqui a maior parte de sua infância e adolescência. Dos quatro restantes, um deles é inglês, Adrian Cooper. Outro é argentino, Rodolfo Sanchez, enquanto Cesar Charlone é uruguaio. Há ainda um italiano, Antonio Meliande, embora este último seja o único dos não nascidos no Brasil que veio para cá ainda criança. Deste modo, é dessa pluralidade cultural e dessas diferentes origens e formações que estamos falando ao nos referirmos simplesmente aos "fotógrafos paulistas".

Na verdade, argentinos, italianos e ingleses não

chegam a ser uma novidade no cinema de São Paulo, todos eles presentes na Vera Cruz ou nas produtoras que surgiram em sua sequência imediata. Inclusive, meu primeiro professor de fotografia, dentro já da ECA, foi o argentino de origem italiana Juan Carlos Landini.

No fundo, a formação desse conjunto de fotógrafos tem, em grande parte, a cara da cidade em que se formou, essa cara misturada, que sempre se caracterizou por uma abertura a todas as influências.

Mas, ainda há outros dados referentes a esse conjunto de fotógrafos que são interessantes de serem observados juntos. Dos sete, quase todos cursaram escolas de cinema. Adrian Cooper, na Inglaterra, depois de estudar em uma escola mais dirigida às artes plásticas onde, inclusive chegou a se formar como litógrafo, tendo depois trabalhado como ilustrador por um certo tempo, entrou para uma escola de cinema que cursou na própria Inglaterra. No entanto, assim como muitos fotógrafos brasileiros, afirma que o seu aprendizado nasceu, na verdade, mais no próprio trabalho prático, quando se viu obrigado a realizar cinema.

Pedro Farkas, Aloysio Raulino e José Roberto Eliezer cursaram a ECA. José Roberto deixa clara, em sua entrevista, uma opinião a respeito de formação técnica que se aproxima daquela de Adrian. Para ele também, o verdadeiro aprendizado do cinema é o que nasce do próprio fazer ou, como diz, de ver os outros fazerem e de você fazer também, quebrar a cabeça e fazer.

Cesar Charlone não estudou na ECA mas, também aqui em São Paulo, fez o curso da Escola de Cinema São Luiz. Se-

gundo ele, embora o curso da São Luiz fosse específico de cinema, ao contrário da ECA, onde havia dois anos de curso básico antes dos alunos chegarem à realização, mesmo assim, ao terminar, sentia uma enorme falta de experiência prática. Foi assim que o professor que considera mais importante na sua formação, o Dr. Benetito Monteiro, diretor técnico do laboratório Líder, aconselhou-o a ir trabalhar exatamente na produtora de Primo Carbonari, onde ele teria a oportunidade de mexer em tudo, já que lá, naquela época, existiam em atividade todas as fases do processo cinematográfico, inclusive o processamento de laboratório. Foram dois os alunos da São Luiz encaminhados pelo Dr. Benedito para a produtora de Primo Carbonari - Cesar Charlone e Marco Antonio Cury, montador atuante dentro do cinema brasileiro que, recentemente, dirigiu o longa metragem BARRELA.

Rodolfo Sanchez não cursou uma escola de cinema. Como contou, ele morava em Buenos Aires e, na Argentina, naquela época, existiam duas escolas de cinema, sendo uma em Rosário e a outra em La Plata. No entanto, depois de trabalhar desde os dezesseis anos em uma produtora de cinema, conseguiu que fossem realizados, dentro do sindicato de cinema, vários cursos sobre assuntos específicos como, por exemplo, iluminação, ótica, laboratório, etc.. Segundo ele, esses cursos, extremamente profundos no estudo da área escolhida, foram fundamentais na sua formação técnica.

Finalmente, o único que aparece com uma formação mais de auto-didata é Antonio Meliande, que, no entanto, começa a sua carreira como assistente de câmera de bons fotógrafos, como Hélio Silva, na produtora de Herbert Richers.

Mas será que o fato de terem estudado não ajudou em suas formações. Será que bastaria a experiência prática para que eles tivessem se tornado diretores de fotografia ? Sim, bastaria. No entanto, será que somente com esse tipo de formação eles estariam fazendo exatamente o trabalho que fazem hoje ? O que parece é que a presença no mercado de um grupo de fotógrafos com uma formação não apenas prática levou à formação de um pensamento mais elaborado a respeito da imagem fotográfica. Talvez, inclusive, esse tenha sido um dos fatores de diferenciação. Afinal, a reflexão sobre o que fazem é uma das características desse grupo, tornando-os diferentes. E será que esse novo cinema que estava sendo feito em São Paulo também não era assim, também não era um cinema que refletia sobre aquilo que estava fazendo ?

Alguns desses fotógrafos, ao pensarem esse cinema, chegam a algumas conclusões bastante próximas. Tanto Cesar Charlone como Pedro Farkas e José Roberto Eliezer falam em informação, uma informação nascida de assistir a muitos filmes. Assim, atribuem algumas das características do cinema produzido em São Paulo no final dos anos oitenta ao fato de ter surgido uma geração que assistia, e gostava muito, de uma série de filmes estrangeiros modernos que estavam começando a chegar até nós. Para eles, a influência exercida por esses filmes foi muito maior e mais importante do que a herança deixada pelo Cinema Novo, ao contrário do caso do Rio de Janeiro, onde essa herança permaneceu como um marco fundamental de referência da cinematografia carioca.

Em geral, todos defendem esse novo cinema de São Paulo, mesmo quando preferem não identificar nenhuma caracte

rística que o diferencie do cinema produzido no resto do Brasil, como é o caso de Aloysio Raulino.

Além das razões apresentadas por Charlone, José Roberto e Pedro, em suas reflexões sobre o cinema de São Paulo, existem as diferenciações econômicas, apontadas com pragmatismo por Antonio Meliande que afirma que o grande fator de diferenciação é que os nossos filmes tiveram que ser feitos sempre com menos dinheiro já que, ao contrário dos cariocas, não contávamos com as benesses do estado.

Já Rodolfo Sanchez, embora elogie o cinema de São Paulo quando o compara ao carioca, afirma preferir ainda mais o cinema do Rio Grande do Sul. Ele afirma temer que, por falta de uma maior agressividade e por uma certa acomodação, estejamos deixando "escapar o ouro", para usar as suas próprias palavras.

Mas, talvez o mais crítico em relação a esse cinema seja Adrian Cooper. Na sua opinião, os filmes, em particular aqueles mais identificados com uma proposta estética explicitamente urbana como CIDADE OCULTA , VERA , ANJOS DA NOITE , etc., têm uma fotografia que não se casa perfeitamente com o filme que está sendo feito, embora ele sempre ressalte que sua crítica se refere apenas a alguns momentos desses filmes e que haveriam outros em que essas duas coisas estariam perfeitamente integradas. No entanto, será curioso ver, em sua entrevista, a análise que ele faz, filme a filme, do conjunto dessa produção.

Finalmente, antes de chegarmos às entrevistas, é importante conhecer, ainda que em poucas linhas, a trajetória desses fotógrafos, até chegarem à direção de fotografia des-

ses filmes.

Rodolfo Sanchez começou a trabalhar na Argentina, onde fotografou o seu primeiro longa metragem em 1966. Veio para o Brasil em 1968 e, de lá para cá, tem-se destacado como um dos melhores fotógrafos do cinema publicitário, Convidado por Hector Babenco para trabalhar com ele desde O REI DA NOITE, em virtude da constância de seu trabalho em publicidade, só pode aceitar o convite em PIXOTE, já no início de 1980. de lá para cá, seguiu intercalando essas duas atividades, a publicidade e o longa metragem. Foi assim que, também com Hector Babenco, fez O BEIJO DA MULHER ARANHA. A seguir, fotografou VERA, filme de estréia de Sérgio Toledo no longa ficcional e SONHO DE VALSA de Ana Carolina. Recentemente, concluiu o novo filme de Sérgio Toledo rodado no México.

Cesar Charlone veio para o Brasil também no final dos anos sessenta. Oriundo de uma família que sempre teve ligações com a atividade artística, é filho de um importante diretor teatral uruguaio que nos anos sessenta passou a atuar também na televisão. Já fotografando still, veio para cá de carona, para conhecer o interior do Brasil e acabou ficando. Segundo ele, foi através de um pessoal de Minas, que conheceu durante a viagem, que acabou se interessando mais por cinema. Depois de fazer o curso de cinema da Escola São Luiz, trabalhou durante algum tempo com Primo Carbonari. Em seguida, na JODAF, produtora então recém criada em São Paulo, tornou-se assistente de câmera de Dib Luft e Mário Carneiro. Daí para a frente, atuou constantemente em publicidade, vindo a fazer seu primeiro longa metragem como fotógrafo em 1984, AQUELES DOIS de Sergio Amon. Em seguida, fez O HO-

MEM DA CAPA PRETA e DOIDA DEMAIS de Sérgio Rezende e FELIZ ANO VELHO de Roberto Gervitz. A seguir, foi para Cuba onde atuou por três anos e meio como professor de fotografia na escola de cinema, de onde voltou recentemente.

Antonio Meliande é, sem dúvida o mais atuante de todos na área do cinema de longa metragem. Embora tenha trabalhado por um curto tempo em publicidade, como ele mesmo gosta de dizer, é um fotógrafo que optou claramente pelo trabalho em longa metragem, seja ele qual for. Com sólidas ligações com a Boca do Lixo, fotografou aproximadamente cem filmes, número folgadoamente ultrapassado se levarmos também em consideração os filmes que dirigiu. Seria impossível nomear aqui todos esses filmes mas, uma de suas características, é fazer uma espécie de ponte entre os dois cinemas de São Paulo, o da Boca e esse outro, considerado mais culto. É assim que foi o fotógrafo de grande parte da obra de Walter Hugo Khouri, de O OLHO MÁGICO DO AMOR, ONDA NOVA e ESTRELA NUA de José Antonio Garcia e Ícaro Martins e de O CORPO, primeiro filme de José Antonio Garcia sem Ícaro Martins. No Rio de Janeiro, fotografou também JORGE, UM BRASILEIRO dirigido por Paulo Thiago. recentemente tem também atuado como diretor de fotografia em vídeo para minissérie de televisão.

Adrian Cooper, depois de formado, morou e trabalhou nos Estados Unidos e no México. Com a subida de Salvador Allende, mudou-se para o Chile, onde teve uma destacada atuação como documentarista e conheceu vários brasileiros, São esses contatos que fazem com que, depois de ter voltado para a Europa com a queda de Allende, venha, no final dos anos setenta, a ser convidado por Lauro Escorel para participar de

um projeto da UNICAMP. Com Lauro, participa do filme de curta metragem OS LIBERTÁRIOS , um dos resultados desse projeto. Em seguida, passa a atuar no Brasil como diretor de fotografia, principalmente na realização de documentários. É o fotógrafo de grande parte dos filmes de Sílvio Back realizados nessa época e de vários outros, entre eles ABC DA GREVE, de Leon Hirszman. No entanto, durante todo esse tempo, sua atividade principal é a de fotógrafo de matérias de televisão estrangeiras feitas no Brasil. Com o material recolhido ainda durante o projeto da UNICAMP , realiza o curta metragem CHAPELEIROS , que teve a montagem de Walter Rogério de quem irá fotografar, já no final dos anos oitenta, o longa metragem BEIJO 2348/72 . Além desse filme, fotografou também O PAÍS DOS TENENTES de João batista de Andrade, sua primeira direção de fotografia completa em um longa metragem no Brasil. Antes, havia iniciado o filme ROMANCE de Sergio Bianchi.

Aloysio Raulino, segundo afirma, começou a se interessar mais intensamente por cinema no exato momento em que começava a existir um curso superior de cinema no Brasil . É assim que vem do Rio de Janeiro para fazer seu vestibular na USP. Foi aí que, paralelamente a outras áreas do cinema, foi nascendo o seu interesse específico pela fotografia . No entanto, Aloysio não se destacou apenas como fotógrafo. Na verdade, sua atividade principal é a de realizador, inclusive , realizador de filmes que trazem uma marca pessoal muito forte. Mas, Aloysio foi também o fotógrafo de todos os filmes que realizou. Filmes como TEREMOS INFÂNCIA e O TIGRE E A GAZELA tiveram muito destaque na produção nacional de curta

metragem e tornaram, ainda bem cedo, o seu nome bastante conhecido nos meios cinematográficos. Durante os anos setenta, intercalou a sua carreira de realizador com a atividade de fotógrafo, principalmente em documentários, o que, segundo ele, passou a identificá-lo com esse tipo de cinema. É responsável pela fotografia de dois filmes que marcaram a retomada da produção em São Paulo na virada dos anos setenta para os oitenta, O HOMEM QUE VIROU SUCO de João Batista de Andrade e O BAIANO FANTASMA de Denoy de Oliveira. Sua primeira direção em longa metragem aconteceu com NOITES PARAGUAIAS e a sua última direção foi a do curta metragem INVENTÁRIO DA RAPINA. Ultimamente, tem atuado também como fotógrafo de produções em video e é professor no Curso de Cinema da ECA.

Pedro Farkas, filho do cineasta e fotógrafo Thomas Farkas, desde cedo teve contato com o cinema e a fotografia. Como aluno da ECA, participou de vários projetos como TEM COCA COLA NO VATAPÁ, filme que realizou com Rogério Correa e que teve a colaboração do Curso de Cinema. Logo se tornou assistente de câmera, trabalhando principalmente no Rio de Janeiro, onde assistiu Lauro Escorel em filmes como LÚCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA de Hector Babenco, CORONEL DELMIRO GOUVEIA de Geraldo Sarno, etc.. Em QUILOMBO de Cacá Diegues, ainda trabalha com Lauro Escorel, mas agora como operador de câmera. Já como fotógrafo, realiza alguns trabalhos em dezesseis milímetros, posteriormente ampliados, no início da retomada da produção paulista, como A CAMINHO DAS ÍNDIAS de Augusto Sevá e Isa Castro, JÂNIO A 24 QUADROS de Luiz Alberto Pereira, o Gal e MALDITA COINCIDÊNCIA de Sergio Bianchi. No Rio, fotografa ÍNDIA de Fábio Barreto, FON-

- TE DA SAUDADE de Marco Altberg , CINEMA FALADO de Caetano Veloso e INOCÊNCIA e ELE, O BOTO de Walter Lima Jr., entre outros trabalhos. Em São Paulo, fez ainda A MARVADA CARNE de André Klotzel , FOGO E PAIXÃO de Isay Weinfeld e Marcio Kogan. No final de 1990, operou a segunda unidade de câmera no filme AT PLAYNG IN THE FIELDS OF LORD de Hector Babenco.

Finalmente, José Roberto Eliezer, também oriundo da ECA, começou ali suas primeiras experiências fotográficas. Entre outros trabalhos, participou, como assistente de câmera, do filme AS TRÊS MORTES DE SOLANO de Roberto Santos. Em seguida, trabalhou ativamente como assistente de câmera de vários fotógrafos, como Lúcio Kodato, Zetas Malzoni e Adrian Cooper. Mas, talvez tenha sido comigo o seu maior tempo como assistente de câmera, sendo que, levando-se em conta apenas os filmes de longa metragem, foi meu assistente em pelo menos seis trabalhos. No final dos anos setenta, antes de abandonar seu período como assistente, começa a fotografar filmes de curta metragem, entre eles, alguns de Wilson Barros . Seu primeiro longa metragem como fotógrafo foi exatamente o primeiro por mim dirigido, JANETE . Em seguida, fotografou FILME DEMÊNCIA de Carlos Reichembach , CIDADE OCULTA, também dirigido por mim, ANJOS DA NOITE de Wilson Barros , REAL DESEJO de Augusto Sevá , RÁDIO PIRATA de Lael Rodrigues e A DAMA DO CINE SHANGAI de Guilherme de Almeida Prado . Depois disso, ao mesmo tempo em que diminui significativamente a produção cinematográfica em São Paulo, começa a trabalhar em publicidade sem, no entanto, abandonar totalmente o cinema . O seu último trabalho em longa metragem foi A GRANDE ARTE de Walter Salles. Com ele, eu começo essa série de entrevistas.

SEGUNDA PARTE

ENTREVISTA COM JOSÉ ROBERTO ELIEZER

PERGUNTA: - Você fotografou vários filmes nesses últimos anos. Então, vamos começar a falar dos filmes e, depois, a gente vai para os assuntos mais gerais. Então, para começar, vamos falar do CIDADE OCULTA que foi o primeiro dessa série . Em primeiro lugar, qual foi o equipamento de câmera que você usou nesse filme ?

RESPOSTA: - A câmera do CIDADE OCULTA era uma BL3 novinha, uma câmera muito boa que tinha acabado de chegar. Talvez tenha sido o primeiro longa feito com uma BL3 em São Paulo . A gente usou ótica Cooke e New Zeiss; O filme era estruturado em cima de flash-backs. Então, para a gente diferenciar a ação que seria no tempo real daquela que seria em flash-back, a gente optou por usar as Cooke , que têm mais profundidade de campo, para o filme inteiro e, nos flash-backs , usar as New Zeiss , com um pouquinho de difusão também, para dar uma coisa mais etérea , mais onírica .

PERGUNTA: - Como você escolheu o jogo de objetivas ?

RESPOSTA: - Antes de rodar, nós fizemos testes, tanto de emulsão como outros. No CIDADE OCULTA a gente usou o 5294 que tinha acabado de sair, substituindo o 5293 e a gente testou isso bem. Fizemos uma bateria de testes, tanto de sensibilidade da emulsão, como testes das objetivas que a gente ia usar, tipo de filtragem e tal. Esses testes foram muito úteis

depois para determinar várias coisas.

PERGUNTA: - E qual era o equipamento de luz ?

RESPOSTA: - O equipamento de luz era bem assim. O CIDADE OCULTA tem uma aparência dura, é um filme duro , um filme noir , uma coisa de luz bem marcada. Então, eu usei muito os refletores fresnel. Eu tinha uma bateria de refletores Mole Richardson que, se não me engano, eram da LocAll . Esses eram os últimos Mole Richardson que tinha aqui em São Paulo e era até difícil juntar. Eu usei basicamente luz fresnel. Cinco mil, dois mil e mil watts, alguma coisa de Minibrut, pouca, e a gente construiu uns caixões de madeira com umas photo-floods dentro , que a gente usava como soft-light de bastante potência, soft-lights de seis quilowatts. Era basicamente isso.

PERGUNTA: - Eu queria que você explicasse porque usar um tipo de refletor e não outro.

RESPOSTA: - A opção por usar fresnel era porque a luz de refletor de fresnel tem um recorte melhor, é uma luz mais pontual, mais concentrada e, também, uma luz mais trabalhável , mais cortável, não era uma luz espalhada e sem uma fonte precisa. Além dessa maleabilidade da luz de fresnel, disso de você poder moldar a luz, havia também um outro dado . Para fazer o filme, que era também uma pesquisa de estilo mesmo , além da história dos quadrinhos e tudo, eu fui ver muito filme noir. Na época, estava havendo uma retrospectiva na Cine-

mateca, que ainda era no Parque da Conceição e eu fui ver quase tudo de filme noir, ver e rever. E tinha esse dado histórico de que esses filmes foram todos fotografados com esse tipo de luz. Era, basicamente, arco e luz de tungstênio com fresnel. Então, era mais ou menos o jeito de seguir uma forma fotográfica de filme noir, com luz dura, sombras escuras, onde o que você não vê é quase tão importante como aquilo que você vê. Então, a base da luz era sempre dura. A gente usava luz dura na cara dos atores, luz forte sem se preocupar em suavizar as sombras ou fazer uma coisa mais glamourizada. Era uma glamourização pelo oposto, pela coisa pesada mesmo, pela coisa dura. Então, o refletor fresnel, ao contrário do refletor aberto, do soft-light ou do minibrut, tem essa característica de dar essa luz mais dura e, portanto, mais trabalhável nessa linha. Por isso é que a gente usou, basicamente, esses refletores.

PERGUNTA: - E quanto à cor do CIDADE OCULTA ?

RESPOSTA: - Quanto à cor, CIDADE OCULTA é um filme absolutamente azul. O filme era todo noturno, um filme urbano e noturno. Não sei, é uma coisa até meio chavão, meio clichê, tanto que é uma coisa que eu estou tentando não fazer mais, uma coisa que eu cheguei ao extremo no CIDADE OCULTA que foi a exacerbação dessa coisa azulada. Era uma opção estética, era achar que a luz da noite é azulada. Não é uma luz da lua nem uma luz de cidade, de poste, não. A gente optou pela cor azul mesmo .

PERGUNTA: - Não era uma opção realista, não era uma referência realista da luz.

RESPOSTA: - Na verdade, os cenários eram mais iluminados com azul. Os fundos e o contra luz, tudo o que vinha e envolvia os personagens era azul.

PERGUNTA: - Você pode citar um exemplo ?

RESPOSTA: - É o filme inteiro. Por exemplo , a Shirley Sombra. Ela sempre tem um contra luz azul. É uma coisa que faz parte do próprio figurino da personagem. Em toda cena tem. E a gente tentava, inclusive, criar fundos para ela. Por exemplo, na cena da draga. Era noite em um lugar deserto. Portanto, não tinha nada no fundo. Então, a gente começou a por fumaça atrás e a azular essa fumaça para criar um fundo azul para ela. Então, toda a luz do cenário, em princípio, era azulada. E eu ainda tinha a alternativa de contrastar isso mais usando âmbar nos atores. Eu usei tungstênio com um quarto de âmbar sempre nos atores, que era para reforçar ainda mais essa coisa do azul em volta com a presença de uma cor contrastante. Então, os interiores tinham também isso de uma corzinha mais quente. Tem uma outra coisa. O filme se passa sempre em lugares amplos, onde as fontes de luz não são necessariamente justificáveis . Na verdade, os interiores eram quentes enquanto os exteriores e os cenários eram azulados. Isso foi uma coisa muito conversada antes com o diretor e a diretora de arte. E juntos, nós optamos por isso, como um traço da fotografia do filme.

PERGUNTA: - Já que você está nesse assunto, fala um pouco de como era a sua relação de trabalho com a direção de arte nesse filme.

RESPOSTA: - Esse filme foi o primeiro, na minha vida, em que houve um longo trabalho anterior à filmagem. Não foi um tempo muito longo mas foi um trabalho intenso. A equipe toda estava, praticamente, fazendo o seu primeiro longa. Apesar de não ser o meu primeiro longa, era o primeiro longa, digamos, prá valer. Não sei porque, eu não sei explicar bem porque. Mas, eu tinha a sensação de que era o primeiro filme trabalhado direito, bem preparado, com a determinação de ser bem feito mesmo. Então, além das reuniões da equipe, nós íamos ver vários filmes. Eu lembro que além daqueles filmes da Cinemateca, nós fomos ver também o HAMMET duas vezes, que é um filme noir feito nos anos setenta, portanto uma revisita ao filme noir. Fomos ver também o BLADE RUNNER. E, nesse ciclo da Cinemateca passaram todos os clássicos e eu ví todos. Então, havia um trabalho muito próximo, a gente se consultava muito. Assim, toda a parte de figurinos foi vista antes, toda a estrutura de cores das roupas e dos cenários foi discutida antes. Eu lembro que a diretora de arte fazia uma espécie de planilhas de cores, de como seriam as cores de cada cena e a gente discutia isso. O filme foi muito caprichado nessa parte visual, houve um apuro mesmo, um cuidado de ter tudo sob controle, de não haver nada aleatório. Tudo o que entra no filme era pensado para entrar mesmo. Não há nada no filme que está lá porque estava. Toda a escolha de locações, de cenários, foi um trabalho conjunto que foi muito bom e resultou muito bem.

PERGUNTA: - Agora, eu queria saber o que você gostaria de ter tido nesse filme e não teve.

RESPOSTA: - Em princípio, eu tive o que eu quis. A não ser ser nos exteriores, exteriores muito grandes, como, por exemplo a draga debaixo daquela ponte, que era uma coisa grande. Tinha um plano geral que enquadrava tudo, um pedaço da Marginal, o rio, a ponte, os carros de polícia chegando e tal. Para essa cena, eu precisava de muita luz mesmo. E, por motivos econômicos, por falta de condições, não era possível usar HMI. Era a situação ideal para se usar algumas cabeças de HMI e resolver aquilo rapidamente. Como a gente não tinha HMI, eu tive que fazer uma bateria enorme de Minibruts e gelatinar tudo de azul que, aparentemente, era até anti-econômico, porque gastava muito mais energia, era muito mais amperagem para ligar tudo isso do que se a gente estivesse usando HMI. Em todo o filme eu tive apenas um HMI, acho que um HMI de seis mil watts, de seis ou de quatro, eu não lembro bem. Hoje é louco pensar isso, fazer um exterior enorme sem usar HMI. Mas foi feito assim e funcionou, está lá no filme. É um plano curtinho mas bonito. Na verdade, o grande problema, o problema principal, era esse. Eu tinha que iluminar áreas enormes e não deixar nada subexposto. Porque o filme é escuro, é denso e carregado. E ele consegue ser assim porque tem exatamente uma preocupação muito grande com a exposição, em não deixar áreas subexpostas, ter luz em tudo para depois, na marcação de luz, fechar o filme e ter aquele preto rico e com detalhes na sombra, que o filme tem o tempo todo.

PERGUNTA: - Já que você entrou nessa área de exposição do negativo, eu queria saber como você expôs o 5294 e , em geral, como você expoe.

RESPOSTA: - Foi o seguinte. Depois que a gente submeteu o 5294 àquela bateria de testes que eu falei, inclusive testes de sensitometria, eu resolvi, coisa que eu faço até hoje, expor o 5294 a 320 ASA ou 250 ASA , dependendo do caso. Porque o 5294, com o índice nominal dele, o índice de exposição indicado pelo fabricante, que é 400 ASA, ele tende a granular nas áreas escuras. Então, eu gosto do negativo gordo, do negativo bem exposto, para poder marcar luz de 35 para cima, para ter riqueza nas áreas escuras. Eu gosto muito dessa coisa de ter bons pretos. Então foi isso, o filme foi exposto entre 320 e 250 ASA.

PERGUNTA: - Agora, voltando às condições de trabalho , você disse que só sentiu falta dos HMI. Mas, tem uma outra coisa que, na minha opinião, também faz parte das condições de trabalho, que é o tempo. Então, eu queria saber como você se relacionou com o tempo de trabalho nesse filme, o tempo de preparação, o tempo de filmagem, etc..

RESPOSTA: - CIDADE OCULTA tinha alguns problemas. Em primeiro lugar, era um filme totalmente noturno, filmado no verão, onde as noites são mais curtas, e tinha muito exterior noite, a gente filmava quase só de noite. Aí, tem o problema de virar o horário que deixa as pessoas meio destrambeladas e tal. E, além disso, o filme foi feito em quatro semanas e

meia, cinco semanas, inclusive por causa do orçamento. Então, na filmagem, não tinha muito tempo para parar e pensar, a coisa tinha que ser tocada a toque de caixa. Com isso, a gente teve alguns problemas com previsões do tempo de preparação. Como a luz era muito trabalhada, às vezes, ela demorava um pouco mais do que eu tinha previsto, eu tinha problemas para prever. Por outro lado, eu tinha uma equipe que era eficiente mas não muito grande. Era uma equipe com três pessoas e mais um ajudante. E a luz era pesada. Eram áreas grandes e refletores antigos de fresnel, que são pesados e difíceis de fixar. Então tinha um tempo mais ou menos longo. Era a preparação que demorava, quando estava pronto, a gente rodava rápido.

PERGUNTA: - Quanto tempo de preparação ?

RESPOSTA: - Para iluminar um set, eu previa duas horas e demorava três.

PERGUNTA: - Só isso mesmo ?

RESPOSTA: - Mais, Chico ?! Mais do que isso ?! Bom, dependendo do set demorava mais mesmo. Mas, tem aquele detalhe pessoal de que o CIDADE OCULTA, apesar de não ser o meu primeiro filme, era o terceiro longa que eu estava fazendo como fotógrafo, eu já tinha feito o JANETE e o FILME DEMÊNCIA, por várias circunstâncias, era para mim como um primeiro filme. É um filme em que eu apostei muito, em que eu me coloquei muito. Era a oportunidade de fazer um filme que não tivesse

partes que eu não gostasse, ou partes que eu achasse fora. Eu queria fazer esse filme da melhor maneira possível. Então, eu brigava muito para conseguir fazer o filme dessa maneira, para ter um pouco mais de tempo, para melhorar ainda mais, segurar por aqui, segurar por ali e tal. No final, todos se salvaram e a coisa deu certo. Mas, foi um processo que, às vezes, foi doloroso.

PERGUNTA: - Eu quero agora que você fale sobre cada um dos ambientes do CIDADE OCULTA . Como você trabalhou nos ambientes principais do filme ?

RESPOSTA: - Em primeiro lugar, o Madame Satã que, no filme é o SP ZERO , uma espécie de clube noturno onde os personagens do filme se encontram e as tramas se amarram. Essa foi a última coisa que a gente filmou, foi o último cenário. O Madame Satã tinha uma coisa de mistura de luz meio acentuada. Inclusive, foi a primeira e única vez na minha vida em que eu usei luz verde. Eu tive a coragem, acho que a coragem, de iluminar toda a platéia, todo o ambiente em que ficavam as pessoas, com luz verde. Era um ambiente super esfumaçado, tinha muita fumaça, era um uso absurdo de fumaça , as pessoas passavam até mal com a fumaça que tinha nesse lugar e com o calor infernal. E aí, eu tinha contra luz esverdeado nas pessoas. As cores básicas para o Madame Satã eram o azul fluorescente, portanto azul verde, e o verde, o esquema de cores era esse, com alguma coisa de laranja só para pontuar e contrastar mais. O palco é que tinha um tratamento diferente . Nos shows, a gente usou lâmpadas PAR, PAR lights com focos

dirigidos e concentrados. Lâmpada PAR é a luz de show mesmo, essa luz que a gente vê em show de rock, aquele tipo de refletor com uma lâmpada selada de seiscentos e cinquenta ou de mil watts e que tem quatro tipos de lente: estreita, muito estreita, média e larga. Então, a gente alugou a luz de uma equipe que faz shows, chamadas Lúcifer e fizemos essa coisa juntos. Montamos um esquema com jogos de luz, luz piscando, etc.. E, muita fumaça, muita fumaça. Então, tem o show da Shirley Sombra, que é isso e tem o show da Patife Band , que é isso retrabalhado, com um pouco mais de branco, branco pela frente. Aí, tem uma outra coisa que a gente usou e que, depois, eu costumei usar, que eu gosto de usar, que é o canhão, canhão de show. Depois do CIDADE OCULTA , eu usei também no ANJOS DA NOITE e em A DAMA DO CINE SHANGAI, se não me engano. Eu gosto de usar fontes não convencionais, tipos de refletores não convencionais como luz de show, canhões e outras fontes.

PERGUNTA: - A luz da Lúcifer, você usou também no ANJOS DA NOITE , não é ?

RESPOSTA: - Usei no ANJOS DA NOITE também, na sequência da Marília Pêra dançando com o Guilherme no vão do MASP , que é também uma luz de show, foi armada como luz de show, como se fosse um show mesmo.

PERGUNTA: - Voltando para o CIDADE OCULTA e para o Madame Satã , falta falar ainda do strip-tease.

RESPOSTA: - No strip-tease, que é um dos números que acontecem dentro do Madame Satã, a gente usou luz vermelha. Todo o esquema de cor do CIDADE OCULTA era muito definido. Tinha essa informação básica dos "quadrinhos" que o Chico tinha passado para a gente, as coisas do Spirit e tal. E a gente usava as cores puras mesmo. O que era azul era azul, o que era verde era verde, quer dizer, a gente usou cores primárias básicas. Então, o strip-tease o que era? Era uma coisa quente, sensual, etc.. Então, pronto, luz vermelha, não teve outra, foi direto, tudo avermelhado. Dentro dessa linha de fazer uma coisa estilizada e gráfica mesmo. As cores eram usadas sem nuances, eram chapadas mesmo. Então, nessa cena, a mulher fica vermelha mesmo. E funciona no filme, funciona muito bem, funciona para a história.

PERGUNTA: - E no caso do cerco policial na Liberdade, que era uma área grande, como você fez?

RESPOSTA: - No caso do tiroteio, a gente teve o seguinte problema. As coisas se passavam na Liberdade e a gente não conseguiu um lugar ali que desse para filmar, um interior bom na Liberdade que desse para a rua que a gente queria filmar. Então a gente fez assim no tiroteio. O lado da polícia era na Liberdade e o lado da casa dos protagonistas era numa casa em Pinheiros. A solução para juntar as duas coisas, que foram filmadas em dias diferentes, era a grade com neon que existe no restaurante, que se vê na entrada da casa. Então, na parte da Liberdade da sequência do tiroteio, a gente usou a mesma grade com neon presa em uma "ponte", com a câmera fil-

mando através dela para juntar as coisas. A gente partiu tam**be**m para uma solução bastante clichê que era assim. No interior da casa, quando começava o tiroteio, a luz apagava e o que restava de luz era o que vinha de fora. Então , a gente fazia uns fochos de luz passando, como se fossem lanternas da polícia. Isso é uma coisa que, se você for ver bem , não tem a menor veracidade, é uma coisa que não acontece nunca . Então, aquela luz é tudo, menos realista. Mas, na sequência do filme, isso funciona como um dado de tensão, como uma coisa de perigo, etc.. Esse é um clichê de filme noir que foi usado e que funciona sempre, funciona bem. A outra coisa é aquela de não mostrar muito, isto é, mostrar sem mostrar. Então, na parte da rua, com os policiais atirando, é praticamente só contra luz, a luz de frente é mínima, é só para sair do nível de fog do filme e dar uma exposição boa. Então , é tudo escuro. Eu lembro que eu até brincava que a única maneira de diferenciar a Shirley Sombra do Ratão era pela voz. Claro que era uma brincadeira, isso não é verdade, a cara de todo mundo está lá. Mas, a luz básica era o contra luz mesmo , como a forma para delinear o contorno das figuras, como nos quadrinhos, onde você tem o traço. A idéia era fazer um traço de luz, desenhar o personagem com luz. Não chapar, sempre desenhar. E tinha também o "desmanche", onde acontecia o outro tiroteio, aliás o primeiro confronto entre bandidos e mocinhos. Então, a produção arranjou para a gente um "desmanche" de automóveis lá na Marginal, que era uma locação muito interessante. Era bem grande e com um monte de carros arrentados, carros velhos, etc.. E a gente optou por fazer enquadramentos absolutamente absurdos, em que a câmera estava

sempre torta, a ponto de você perder o pé, sem saber se estava para baixo ou para cima, para o lado. Foi muito divertido filmar isso. Eu acho que é a parte do filme que é mais "quadrinhos". A própria escolha dos atores, os capangas, que eram o Satã e o Michel, aqueles carecas contra um céu preto e mais um neon de um Motel que havia ao lado. Tudo isso ajudou a criar um clima legal e foi muito gostoso filmar isso. As possibilidades de luz e de sombras desse lugar, que era um lugar cheio de volumes, pontas, buracos, arestas, grades, etc., fizeram com que fosse possível a gente se divertir bem ali. Como o Chico é fotógrafo também, ele tinha essa coisa de procurar enquadramentos que funcionassem para o filme e eu acho que isso é muito bom. Então, ficou uma sequência muito boa, é uma sequência que foi praticamente desenhada. E a luz era aquela, com fresnel direto e muito contra luz.

PERGUNTA: - O CIDADE OCULTA, embora tenha sido feito quase totalmente em locações, teve sequências feitas em estúdio. Eu queria que você falasse um pouco disso.

RESPOSTA: - No roteiro, havia o interior da draga onde morava o Anjo e, logicamente, a draga verdadeira não existia enquanto interior, era uma coisa impossível de ser filmada. Então, nós fizemos todos os interiores das duas dragas, a do Anjo e a do Japa, em estúdio. Fizemos com paredes móveis e todas as coisas apropriadas. Então, além do esquema de cores, o que a gente fez para juntar as coisas foi o seguinte. Tem uma cena de amor entre o Anjo e a Shirley Sombra que, tam

bém numa licença absolutamente não realista, aliás nada no filme era realista, a gente teve a idéia de fazer uma referência de água. Como a draga está colocada na água, a gente achou que devia ter uma presença de água nesse interior. Então, a gente chegou à solução que foi colocar um aquário entre os atores e a luz principal. Daí, criar com pingos controlados por garrafinhas que pingavam nesse espelho d'água, umas sombras de água sobre os atores que eram iluminados com um refletor azul. Esse foi um efeito que funcionou, ficou bonito, deu algo mais à cena. Eu não sei se isso é aparente para quem vê o filme pela primeira vez mas é uma coisa que funciona. Não é uma coisa escancarada, é uma coisa quase subliminar. Você não está olhando para isso, você está olhando para os atores, é uma cena de amor. A água está lá só para dar esse a mais que eu acho que funciona bastante.

PERGUNTA: - Os filmes de longa metragem feitos em São Paulo, em geral, são dublados. Isso porque muita gente acha que o som direto atrapalha a filmagem. O CIDADE OCULTA é um filme que foi feito inteiramente em som direto. Então, eu queria saber como foi a sua relação com o som nesse filme e também em geral.

RESPOSTA: - Eu, particularmente, acho o som fundamental em um filme, a qualidade do som é fundamental. O filme pode ser ótimo mas, se tiver um som que você duvide, ele perde muito. Então, eu acho que, às vezes, o som é mais de metade do filme, acho mesmo. Agora, é óbvio que trabalhar em som direto limita em algumas coisas. É claro que você não tem a liber-

dade que teria se trabalhasse sem som. Isso tanto a nível de enquadramento quanto a nível de luz. Eu, quando era assistente, já trabalhei em filmes em que eu ví brigas de fotógrafo com técnico de som. Eu acho que o que é importante é ter um bom entrosamento entre o diretor de som e o diretor de fotografia para conseguir até prever certos problemas de acordo com a locação. Então, se você prepara o filme e visita as locações antes, você já sabe o que não vai dar. É bom prever isso, eu acho que dá para acomodar bem. Agora, é uma briga eterna por espaço, entre luz e microfone. No caso do CIDADE OCULTA, apesar da gente ter um tempo reduzido de filmagem, o tipo de locação em que a gente trabalhou ajudava muito a esconder microfone, achar boas posições de microfone. E o próprio tipo de luz usada, muito contra luz e pouca luz de frente, pouco enchimento, também fazia com que fosse muito fácil esconder o microfone ou, pelo menos, esconder a sombra do microfone. Então, a gente não teve grandes problemas. Tivemos mais problemas com locações mesmo, com o barulho nas locações. Eu lembro do Waltinho penar com o barulho de caminhões na Marginal. Eu me dei muito bem com o Waltinho, a gente não teve nenhum problema no filme. E eu defendo o som direto. Acho que, mesmo complicando às vezes, é melhor para o filme, eu sempre acho que é melhor para o filme. Ou, pelo menos, é melhor para a maioria dos filmes.

PERGUNTA: - Até que ponto as soluções que você encontrou para o CIDADE OCULTA teriam sido possíveis se você não tivesse uma formação técnica mais sólida como eu sei que você tem? Até que ponto é a formação técnica que abre novas opções?

RESPOSTA: - A minha formação técnica é basicamente prática . Apesar de eu ter feito a ECA, eu acho que você só aprende a fazer, fazendo. Eu acho que você aprende a fazer observando outras pessoas fazerem e você fazendo também, quebrando a cara com os problemas que encontra. Agora, tem um dado que é importante, eu sou, antes de tudo, um cinéfilo. Eu gosto muito de ver filmes, eu vou muito ao cinema, eu prefiro ir ao cinema do que ver filmes em video, etc.. Eu gosto da tela , gosto da magia da sala escura. Isso me atrai muito, tanto me atraiu que fez com que eu escolhesse essa profissão. Então , eu acho que a minha formação técnica é muito uma coisa de observação e de me bater com as coisas. É informação basicamente, uma coisa de informação visual, uma coisa que eu procuro.

PERGUNTA: - Mas você não acha que o seu trabalho no CIDADE OCULTA , e o seu trabalho em geral, é uma coisa que tem um apuro técnico muito grande ?

RESPOSTA: - Sem dúvida. Eu acredito nisso, eu acho que a técnica existe para ser usada. Se você tem uma câmera e uma lata de filme, você tem mil maneiras de juntar essas duas coisas e fazer uma terceira. Eu acho que você deve procurar expor esse filme da melhor maneira possível e usar a sua lente no melhor diafragma que ela puder lhe dar, em relação ao efeito que você quer ter. Quer dizer, se eu quero filmar com 5.6 e só tenho luz para 2.8 , particularmente, eu fico muito irritado pois, se eu quero usar 5.6 é porque eu quero ter aquela profundidade, aquele recorte, aquela definição. A par-

te técnica da fotografia é muito importante para você conseguir isso. É a velha história do pintor e de sua palheta. Você tem que dominar as tintas para fazer um bom quadro. Não adianta você fazer as coisas aleatoriamente para ver o que é que dá. Eu concordo até que as pessoas comecem fazendo isso um pouco mas, a cada filme que você faz, você ganha uma experiência que não pode jogar fora. Você faz e vê. Então, tem condições de analisar isso e fazer melhor da próxima vez. Eu acredito que é fundamental você dominar a técnica e usar a técnica para fazer arte. O cinema é uma arte técnica, fundamentalmente técnica. Não acho que esse é o único caminho para você fazer um bom cinema mas esse é um bom caminho para fazer um bom cinema sim, sem dúvida. Existem outros mas eu acredito nesse e faço esse tipo de trabalho. Se você vai fazer um filme experimental para um grupo de amigos, se você não está preocupado com o mercado, com quem vai ver, se você faz um filme para você mesmo, tudo bem, você pode fazer aquilo que você quiser, realmente. Mas, se você está concorrendo no mercado com um produto bem acabado, você tem que ter um produto bem acabado também, você tem que partir disso, isso é básico. Então, eu faço questão de ter um bom produto, uma boa imagem, uma coisa que dê prazer de se ver. Não uma coisa mal iluminada, mal enquadrada, desfocada, granulada, mal copiada. Eu batalho por uma excelência técnica, eu acredito nisso, acho que é por aí que se consegue as coisas.

PERGUNTA: - Depois dessas considerações gerais, eu queria ir para o segundo filme, o ANJOS DA NOITE. Então, qual foi o equipamento que você usou nesse filme?

RESPOSTA: - O ANJOS DA NOITE foi feito com uma Arriflex IIC, a câmera do Pedro Farkas, que era a disponível naquela ocasião na Superfilmes. Então, ele foi feito com essa IIC e um jogo de objetivas Zeiss standard, sem zoom. Basicamente, e ra isso, um equipamento simples, básico e eficiente.

PERGUNTA: - Por que a opção de usar uma IIC ?

RESPOSTA: - Opção absolutamente econômica. Esse era um filme da Embrafilme co-produzido pela Superfilmes que tinha essa câmera disponível. A câmera estava lá e o custo de equipamento é caro em um filme. O filme tinha um orçamento baixo. Então foi uma opção econômica mesmo. Não foi a melhor opção, o filme, com isso, teve que ser dublado. Eu acho que o Wilson queria filmar em som direto mas isso ia encarecer muito esse projeto. Aí tem uma outra coisa. Quando você filma em som direto, não adianta estar só bom para a imagem, tem que estar bom para o som também, a própria entonação do ator tem que estar perfeita. Quando você dubla, não. Aí, você corrige essas coisas de inflexão e até de texto. Então, ficou resolvido que a gente ia fazer com essa Arriflex IIC, que é uma câmera não blimpada e barulhenta. Mas é o que a gente tinha. De luz, eu tinha um parque básico razoável, quase o mesmo do CIDADE OCULTA. Só que aí, eu tinha mais soft light. Para falar do ANJOS DA NOITE, eu vou ter que fazer um paralelismo entre ele e o CIDADE OCULTA. No CIDADE OCULTA, a gente tinha alguns personagens principais, basicamente quatro, e a idéia era colocar todos esses personagens no mesmo contexto, nos mesmos cenários, num mesmo tratamento. Então, eram todos

trabalhados do mesmo jeito, quer dizer, entre eles não havia diferenças de estilo dentro da fotografia. Já no ANJOS DA NOITE, que se propunha a ser um painel da vida noturna de São Paulo, com personagens que vão desde uma grã-fina até um travestí super pobre, a idéia era de que cada cenário e cada personagem tivesse um tipo de tratamento. Não necessariamente diferente mas, sem se prender a uma unidade visual, e sim a uma diversidade de estilos dentro do filme. Então, eu tinha um parque um pouco mais versátil. Eu tinha coisas de luz dura, porque tem personagens tratados de uma maneira "noir", como o delegado, que é o Ratão, que é o Fofo que é igual ao Ratão, inclusive o mesmo ator. A gente brincava com isso. Dizia que ele tinha mudado de nome, mudado de identidade e passado para outro filme. Então, nele tinha um tratamento um pouco noir, uma coisa de sombras, sombra de persiana na parede, etc.. E tinha coisas que eram bem para cima, como as cenas da Marília Pêra, que era uma estrela decadente. E houve também uma tentativa de mesclar estilos, isto é, fazer uma coisa dura mas, menos dura. Tinha uma gradação, uma espécie de fusão de estilos fotográficos, o que deu numa salada. Eu hoje me pergunto se eu gosto disso, dessa coisa assim. Então, o tratamento era bem diferente. E, na verdade, como era um filme de muitas locações, vários cenários diferentes, acho que uns vinte ou trinta, cada cenário era tratado de uma maneira, a maneira que mais servia à história. Não havia a preocupação com uma unidade de estilo. Então, para isso, eu tinha mais Minibruts, tinha mais soft-light e a luz dura também, como eu disse. Eram refletores fresnel de mil e de dois mil watts. E eu tinha um refletor, também fresnel, de cinco

mil. Aí, eu devia ter uma meia dúzia de soft-lights e os Mi-nibruts. Não tinha nada aberto. Eu tive um HMI em uma sequência do filme, que é o que a produção comportava. Foi na cena da Marília Pêra em cima do carro. Aí, eu consegui um HMI de quatro mil watts e fui bastante chingado pela produção que, no fundo, é a minha produção, eu sou produtor do filme.

PERGUNTA: - E como eram as condições de trabalho nesse filme? Havia coisas que você queria ter e não teve, tanto de equipamento como de tempo ?

RESPOSTA: - Na verdade, o ANJOS DA NOITE é um caso muito específico porque eu sou co-produtor do filme. Ele foi feito na minha produtora e eu tinha batalhado muito para que ele fosse feito lá. Então, eu sempre tive muito presente a questão da viabilidade do filme existir ou não. Eu sabia tudo a respeito dos custos e, em geral, eu não me envolvo nisso. Aí, eu sabia que a gente tinha um tempo determinado de filmagem, que não podia passar um único dia. E não passou, a gente conseguiu fazer tudo no prazo. Mas, o filme estava bem estruturado a nível de produção. A gente conseguiu juntar tudo em um lugar só. A sede da produção e metade dos cenários ficavam em uma casa só, um casarão alugado no Pacaembu. Isso facilitava muito porque estava tudo lá, era uma central de tudo, equipe, equipamento etc.. Então, não faltou muito. Eu diria que faltou um pouco a nível de quantidade de luz. Isso para as sequências grandes. Eu lembro que na sequência feita no MASP, foi uma briga para conseguir a luz que eu precisava para aquilo. O resultado é que eu usei tudo no talo e ain

da acho que faltou um pouco. Se eu tivesse mais luz, eu teria usado, com certeza. Por exemplo, no plano geral, em que a idéia era aparecer o vão livre em cima e os dois dançando no fundo, a gente teve que fechar muito o plano porque não tinha luz para iluminar tudo aquilo. A quantidade de luz que eu tinha determinou o enquadramento, quando a idéia era enquadrar uma coisa mais aberta pegando o vão livre inteiro. Agora, uma outra coisa, era complicadíssimo filmar com uma câmara IIC, principalmente em locações, em lugares apertados. Teve uma sequência em que eu, para enquadrar, tive que fazer uma coisa incrível. Era a cena do Chiquinho Brandão no camarim da boite. Era o camarim mesmo. Uma coisa que era fácil de fazer em estúdio, foi feita em locação porque não havia grana para cenografar isso. Além do que, realmente, a locação era muito boa. Mas era um lugar muito apertado, cheio de armários e com a parede curva. Então, não tinha espaço para colocar a câmera. Quando a gente conseguiu colocar a câmera num enquadramento que funcionava, como a IIC não tem visor orientável, era impossível olhar no visor. E a gente também não tinha video-assist. Então, eu peguei um espelhinho que alguém me emprestou, um espelhinho de pó-de-arroz. Aí, eu tirei a tampa da câmera e olhava pelo espelhinho. É uma loucura, eu enquadrava olhando o despolido da câmera por um espelhinho de pó-de-arroz. Então, nesse filme, teve algumas limitações desse tipo. Mas, a gente trabalha com isso, não é? Só que, com o tempo, você vai ficando menos tolerante com essas coisas e começa a exigir mais. Mas, nessa época ainda valia tudo e a gente fez o filme na marra mesmo, a equipe carregou o filme. Mas, faltou, sempre falta, você nunca tem tu-

do o que você quer, é muito difícil. Eu posso dizer que nunca fiz um filme de longa metragem em que eu tivesse as condições ideais, as condições que eu queria ter. Acho que isso é uma utopia, uma coisa inviável.

PERGUNTA: - Isso frustra ?

RESPOSTA: - Não é que frustra. É que, obviamente, tendo menos, você tem que compensar do outro lado, isto é, você se desgasta mais, você tem que quebrar mais a cabeça. Quando você sabe qual é a solução para aquele problema e não tem os meios para resolver, então você tem que dar uma volta enorme para chegar no mesmo lugar. Isso é um pouco frustrante e irrita um pouco mas é uma realidade.

PERGUNTA: - Em comercial isso nunca acontece ?

RESPOSTA: - Em comercial isso acontece muito menos. Você já dá logo uma lista maior de equipamento, você sabe que tem dinheiro para isso. Mas, às vezes não tem também. Em comercial também acontece. Um comercial mal orçado é a mesma coisa que um longa mal orçado. Mas isso acontece numa escala muito menor. Em comercial, geralmente você tem tudo, a idéia é essa. Você não pode quebrar galho em comercial. Você tem o compromisso de vender um produto, de ter uma imagem perfeita, de ter o máximo de qualidade. Já o compromisso de um longa metragem não é o de ter a melhor imagem, a melhor qualidade de imagem. Isso é desejável mas não é esse o propósito primeiro do filme. Você está contando uma história, não está vendendo

sabonete. Então, o compromisso é outro. O ideal, no caso do longa metragem, é você adequar o que vai fazer ao que você tem, para não ficar se frustrando sempre e não ficar comprometendo o projeto, isto é, ter uma concepção da fotografia já baseada no que você vai poder ter, de equipamento, de locação e de tudo. Inclusive, você pode escolher a locação e até decupar o filme em função do que você tem. Se o compromisso é ter uma coisa direita e bem feita, você tem que saber o tamanho da sua perna para poder dar o passo. Eu acho que a preparação é fundamental num longa metragem. No ANJOS DA NOITE eu também tive uma preparação, só que uma preparação mais curta. Mas, deu para ver todas as locações antes, para conversarmos muito, eu e o Wilson.

PERGUNTA: - Então, eu queria que você falasse exatamente da sua relação com o diretor e com o diretor de arte no filme.

RESPOSTA: - O ANJOS DA NOITE foi um processo que eu acompanhei desde o começo. Eu fui uma das primeiras pessoas a ler o roteiro, antes mesmo de ser enviado para a Embrafilme. Mas eu tinha acabado um longa, eu saí de um para fazer o outro e só tive um intervalo de três semanas entre um e outro. Eu saí de um filme meio cansadão e já entrei em outro direto. Eu estava fazendo o REAL DESEJO quando o ANJOS DA NOITE começou a andar. Mas, deu para preparar. Eu lembro que tinha um cenário que era difícilíssimo de filmar, que era a sala de video. Era uma sala branca, com um pé direito mínimo e que dava para uma piscina. Então, nós tivemos que colocar uma plataforma na piscina para poder filmar. Ficava a câmera em cima da á-

gua, filmando uma coisa que não tinha nada a ver com essa água. Mas, fora isso, a casa era muito boa, com um pé direito bom, que dava para iluminar legal. E foi um filme feito e preparado com muito carinho. O meu trabalho com o Cristiano, era a primeira cenografia dele, foi muito bom, saiu super legal. A gente conversou muito sobre enquadramentos, para fazer sempre cenários enquadráveis, isto é, na proporção do quadro, e isso foi muito bom.

PERGUNTA: - Havia discussão de cor também ?

RESPOSTA: - Havia. Tudo era conversado.

PERGUNTA: - Eu estou perguntando isso porque o ANJOS DA NOITE também tem azul.

RESPOSTA: - O ANJOS DA NOITE também tem azul por ser também um filme noturno. Por um tempo, eu achava isso. A noite era azul. Uma coisa meio dogmática, um princípio básico. Então, ele tem isso. Mas, tem outras cores também. É um filme diferente do CIDADE OCULTA porque tem menos exteriores, é um filme mais de interiores. Então, essa coisa do azul é forte mas é bem menos forte do que no CIDADE OCULTA.

PERGUNTA: - Que negativo você usou ?

RESPOSTA: - A gente usou também o 5294 e, nos exteriores dia, o 5247. Mas, foi basicamente o 5294.

PERGUNTA: - E como era a sua relação com o tempo no filme ?

RESPOSTA: - A gente tentava coadunar essa coisa direitinho .
É claro que eu tiva problemas com o tempo, com a avaliação .

PERGUNTA: - Você acha que isso é uma constante em você ,

RESPOSTA: - Não, depende. Bem, é um pouco. Eu não sou considerado um fotógrafo rápido. Mas também não me acho muito lento, porque tem essa coisa de diretor de fotografia rápido e diretor de fotografia lento. Mas, eu conheço gente que é muito mais lenta do que eu. Eu acho que cada coisa tem o seu tempo mesmo. Tempo é uma matéria prima. Na verdade, não adianta você ter todo o equipamento e não ter tempo para usar direito. Então, o tempo é fundamental. E acho também que equipe é fundamental. A qualidade e o tamanho da equipe determinam muito o tempo de preparação de uma cena. Se você tem uma equipe que é afinada com você e que tem gente suficiente para fazer a coisa rapidamente, tudo bem. Agora, se você está trabalhando só com dois eletricitas e um maquinista , é claro que você vai gastar muito mais tempo. Se você tem que pendurar um refletor, por exemplo, e isso vai ser feito por uma pessoa só, é claro que vai demorar muito. Tempo é um bem de produção. A produção tem que dar, ou tempo ou a equipe necessária para fazer as coisas rapidamente. Se você tem que colocar um HMI de seis mil watts em cima de uma ponte, ou você tem um guindaste para fazer isso rapidinho, ou tem mais de duas horas de trabalho. Essa é uma equação que a produção vai ter que resolver. Mas, repetindo, a coisa de ser em uma

única casa ajudou muito. Porque, enquanto a gente estava filmando em um cenário, o pessoal já estava pré-iluminando o cenário ao lado. Com essa facilidade, todo dia, antes de começar a filmar, eu e o Wilson já dávamos uma olhada no que nós íamos filmar no dia seguinte e já determinávamos mais ou menos as posições básicas de câmera. Com isso, eu já tinha uma base para trabalhar. Então eu já passava a luz para o pessoal da eletricidade e eles já iam tocando. A gente já chegava com a coisa meio pronta e, com isso, podia ter mais tempo para ensaiar do que o normal. Quanto a outros lugares, alguns foram mais demorados, inclusive há casos em que demoraram bastante. Por exemplo, aquela sequência que a gente já falou, da Marília e do Guilherme dançando debaixo do vão do MASP. Essa sequência era para ter sido toda feita lá. Mas, como era julho e estava muito frio, como ela estava com um vestido decotado, ia morrer de frio, congelar. Então, nós optamos por fazer o resto da sequência no Teatro São Pedro, que estava com a gente por causa do cenário daquela sequência do início do filme. Então, nós enchemos o teatro com rotundas pretas e terminamos a sequência ali. Essa luz demorou muito, foi super desgastante. E aconteceram vários problemas técnicos porque a gente estava com uma equipe mista, já que tinha aquela luz de show, aquelas PAR lights da Lúçifer que eu já tinha usado no CIDADE OCULTA. E aí começou a queimar lâmpada toda hora. Foi complicado e demorou bastante.

PERGUNTA: - O que você chama de demorar bastante.

RESPOSTA: - Demorar bastante é demorar quatro horas para i-

luminar uma cena. Eu acho isso muito, eu acho que duas horas é um tempo razoável para se preparar uma luz. Agora tem uma coisa. Às vezes, você faz a luz, tudo certo. Aí, chega na hora de ensaiar e sempre muda alguma coisa e você sempre tem que retocar a luz, tem que afinar de novo e até reposicionar alguma coisa. Tanto que eu estou repensando algumas coisas. Eu sempre operei câmera, com exceção do FILME DEMÊNCIA, porque o Carlão sempre opera nos filmes dele. E eu estou achando que está cada vez mais difícil fotografar e operar em longa metragem. Porque o tempo que você tem que dedicar a essas duas coisas é muito grande, principalmente num filme mais complicado, com travellings, etc.. Se eu tenho um operador, eu posso trabalhar melhor, eu posso marcar o plano com o diretor e, enquanto o operador de câmera ensaia, você vai dando, ao mesmo tempo, esses pequenos retoques na iluminação, conversando com o eletricista, mudando uma coisa ou outra para melhorar. O problema é que eu tenho ciúmes da câmera. Eu gosto de operar, gosto do contato físico com a câmera, e gosto de encher a luz pelo visor. Para mim, é muito importante ver a luz pelo visor. Mas, agora com o vídeo, a coisa mudou. Com o video-assist, todo mundo passou a ter acesso ao enquadramento, virou algo totalmente democrático. Todo mundo vê, todo mundo dá palpite. Então, agora ficou mais fácil. Eu acho que, no próximo longa que eu fizer, vou trabalhar com um operador de câmera para poder ficar mais perto da luz e mais perto do ator, vendo a coisa de um outro ângulo

PERGUNTA: - Para encerrar essa parte do ANJOS DA NOITE, faltou você dizer em quantas semanas o filme foi feito.

RESPOSTA: - O filme foi feito em sete semanas, exatamente de acordo com o cronograma.

PERGUNTA: - Mudando de assunto, depois de todas essas considerações técnicas que você fez, eu queria saber uma coisa. Você acha que o cinema feito em São Paulo nesses últimos anos se caracteriza por uma preocupação técnica maior do que aquela que havia antes?

RESPOSTA: - Eu acho que você está preocupado em saber se os filmes estão mais aprimorados, se a técnica está mais aprimorada nos filmes. Eu acho o seguinte. Depois da Vera Cruz, onde os filmes eram tecnicamente impecáveis, com um cuidado enorme com a produção, depois da decadência da Vera Cruz, o cinema, de uma certa forma, se empobreceu, quer dizer, as condições de produção ficaram muito piores. A partir daí, eu acho que houve uma espécie de encampação dessa miséria de produção à estética dos filmes. Os filmes eram feitos meio no tapa, embora haja exceções. De uns anos para cá, com o advento de uma geração nova de cineastas, a preocupação com a técnica voltou a ser maior. Mas, eu acho que tem muitas cabeças fazendo cinema. Se você analisar toda a produção paulista recente, vai ver que existem filmes extremamente elaborados tecnicamente e filmes que não têm essa pretensão.

PERGUNTA: - Mas você não acha que, nessa produção mais recente, surgiu uma tendência quase dominante de uma preocupação maior com essa parte técnica?

RESPOSTA: - Eu acho que, a partir do momento em que o cinema brasileiro começou a perder mercado, perder mesmo, acho que uma das maneiras de competir com o produto estrangeiro é melhorar também, deixar o filme brasileiro mais agradável de ser visto. Porque as pessoas querem imagens boas, as pessoas querem ver uma imagem boa na tela. E aí, tem aquele mito de que o cinema brasileiro é mal feito, é tudo fora de foco, ninguém ouve nada, que o filme brasileiro é feio, etc.. Então, começa a haver uma certa preocupação das pessoas em apresentar o produto de uma forma mais agradável ao espectador. Eu acho que isso é uma coisa absolutamente louvável. Eu acho que tem que conquistar o público mesmo. E não é com uma câmera na mão que você conquista o público de hoje, não é mesmo, não sei se feliz ou infelizmente. Agora, uma coisa que está mudando hoje no cinema é a presença do vídeo. Isso inclusive é uma coisa que está fazendo os filmes mudarem formalmente. Por exemplo, o ILHA DAS FLÔRES é um filme que tem linguagem de vídeo. É um filme. Muito bom, por sinal. Mas, um filme que tem absoluta linguagem de vídeo. Eu acho que a presença do vídeo, o aumento do consumo e da presença do vídeo no cinema, essa é a última inovação técnica que está fazendo diferença, inclusive na própria temática dos filmes. Hoje, a maioria dos filme tem cena em vídeo, eu já leio o roteiro procurando.

PERGUNTA: - Certa vez eu lí um comentário dizendo que os filmes de São Paulo tinham muito vídeo.

RESPOSTA: - Mas não são só os filmes de São Paulo. Você vê o

SEXO, MENTIRAS E VIDEOTAPE . Eu acho que é uma tendência que é mais ampla.

PERGUNTA: - Há algum tempo atrás, falou-se muito em "ditadura da fotografia", isto é, de que a concepção da fotografia estava se sobrepondo à concepção do filme e que o fotógrafo estava assim, de uma certa maneira, sendo um ditador dentro do filme, ditador estético e ditador na relação de produção. Como você viu isso ?

RESPOSTA: - Eu acompanhei à distância. Isso surgiu no Festival de Gramado, num ano em que eu não estava lá e foi um assunto muito levantado dentro da imprensa e encampado por algumas pessoas. Eu acho que o que motivou essa discussão foi exatamente a questão do acabamento do filme, a concepção de acabamento de um filme. Existem filmes diferentes e espectativas diferentes em relação ao que o filme vai ser. Então, é preciso ver com que propósito foi armada uma determinada produção. Naquele ano, estava participando do Festival um filme em que a fotografia tem um peso muito grande, que é o FELIZ ANO VELHO . Mas, quando esse filme foi concebido pelo diretor e pelo fotógrafo, o diretor, junto com o fotógrafo optou por esse tratamento de imagem que o filme tem. Esse é um filme absolutamente sui-generis no tratamento da fotografia. O uso da cor no filme estrapola todas as convenções realistas ou naturalistas do cinema. A cor é absolutamente forçada. Isso, na verdade, surge da proposta do Storaro. Você viu as coisas que ele escreveu, o Storaro fala sempre dessa psicologia da cor. Então, o tipo de imagem que o FELIZ ANO VE-

LHO tem é fundamental para o filme ser daquele jeito. Se você fotografasse o filme de outro jeito, este seria totalmente diferente, mesmo sendo a mesma história. Tem filme em que isso pouco importa mas, no FELIZ ANO VELHO não. Se você muda a concepção da imagem fica outro filme. Há filmes em que isso não aconteceria, o próprio DEDÉ MAMATA, por exemplo. Agora, eu discordo de que um filme gire em torno da figura do fotógrafo, eu acho que os filmes não devem ser feitos desse jeito. Na verdade, todo filme tem de ser muito discutido anteriormente, antes de começar. É na preparação que você discute com o diretor o que ele está querendo no filme, qual a proposta estética para aquele filme. A partir daí, você vai viabilizar aquilo mas, viabilizar junto com a produção. O que acontece, e isso aconteceu comigo, é que às vezes, há uma distância grande entre as intenções e a realidade, isso acontece com alguma frequência no cinema brasileiro. Foi o que aconteceu com A DAMA DO CINE SHANGAI que foi o outro premiado em fotografia nesse Festival. Apesar do filme estar lá e de estar bem feito, foi um filme que teve uma dificuldade muito grande de adequar a concepção fotográfica escolhida à realidade de produção.

PERGUNTA: - Qual era a concepção de A DAMA DO CINE SHANGAI ?

RESPOSTA: - Como o próprio nome já indica, o filme é um pastiche de filme noir. É um filme cheio de citações e recriações de filmes noir.

PERGUNTA: - Você fez esse filme depois de ter feito o CIDADE

OCULTA e o ANJOS DA NOITE , não foi ?

RESPOSTA: - Foi. E eu e o Guilherme conversamos muito sobre isso, sobre essa questão, principalmente em relação ao CIDADE OCULTA que também tinha essa proposta de ser noir , que é um filme que tem esse aspecto noir . Então, a gente se preocupou em não repetir. Em não repetir o filme e em não repetir a fórmula visual. De uma certa forma, você vendo o filme, vê que não é exatamente a mesma coisa, que o filme tem uma personalidade própria, dentro dessa coisa do pastiche , que era uma linha para seguir. O que aconteceu, foi que, durante o processo de filmagem, surgiram questões relacionadas com o orçamento. O tipo de cuidado que se pretendia ter no filme não era exatamente o que a realidade nos proporcionava. Além disso, havia um aperto de tempo, um cronograma de filmagem bastante apertado, com trinta ou mais planos por dia, trinta ou mais posições de câmera por dia, quer dizer , uma coisa pesada.

PERGUNTA: - Você saiu do filme antes dele terminar , e foi substituído pelo Cláudio Portiolli. Então, eu queria que você falasse dessa parte que foi fotografada por você e como você vê o filme como um todo, fotografado por vocês dois .

RESPOSTA: - Eu só fui ver o filme quando ele entrou em cartaz. E, para mim mesmo, foi difícil ver, eu não sabia ver o que eu tinha feito no filme. Era engraçado, em alguns momentos eu pensava assim: "Isso fui eu que fiz ou não ?" . E, ao mesmo tempo, eu lembrava muito bem do que tinha feito e do

que não tinha. Mas, havia momentos em que eu ficava confuso. Mas, por outro lado, eu conhecia muito bem o roteiro, a gente tinha trabalhado bastante com o roteiro antes de começar. Então, eu sabia exatamente o que era meu, que é tudo menos os dois apartamentos. Na verdade, a maior parte do filme já tinha sido feita. Porque a gente parou o filme quando não tinha mais locação para filmar, que eram umas três ou quatro sequências.

PERGUNTA: - Qual era o seu equipamento de luz nesse filme ?

RESPOSTA: - Olha, não era muito maior do que o que eu tinha no CIDADE OCULTA . Era inclusive uma coisa mais ou menos parecida, com a luz básica de fresnel. Eu mantive a mesma opção do CIDADE OCULTA de trabalhar mais com fresnel, essa coisa do noir . Então, eu repeti mais ou menos o mesmo parque . Só que em A DAMA DO CINE SHANGAI eu já tive acesso aos HMI , eu já pude usar esses refletores em algumas sequências cruciais como, por exemplo, a sequência do Falabella. O roteiro pedia um lugar absolutamente escuro, completamente apagado , que não tivesse nenhuma luz dentro, em que toda a luz entrasse de fora. A gente estava filmando no quinto andar de um edifício na São João com a Ipiranga e, por razões logísticas, era impossível pendurar luz na janela. O único jeito da luz entrar de fora, era colocar um refletor forte no chão, o mais alto possível. Então, nós montamos pontes na rua, quinze metros de ponte, e colocamos lá em cima um HMI. Foi uma coisa muito delicada mas que ficou muito boa no fim. Deu um efeito que acabou funcionando muito bem, porque a luz batia no teto

e voltava rebatida. Era uma sequência cheia de detalhes , em que o personagem entra, encontra uma pessoa assassinada com detalhe do tiro na parede e tal. Isso tudo num ambiente sem luz, totalmente escuro. Ficou uma coisa realmente muito boa.

PERGUNTA: - E qual era o equipamento de câmera ?

RESPOSTA: - Foi uma câmera BL3, se não me engano, também a mesma que a gente usou no CIDADE OCULTA , só que com objetivas Zeiss e New Zeiss .

PERGUNTA: - Você misturou as duas ?

RESPOSTA: - Misturei e tenho misturado normalmente. Quer dizer, nunca na mesma sequência. Mas, num filme, eu tenho misturado sem problemas.

PERGUNTA: - Mas, vendo A DAMA DO CINE SHANGAI , você não concorda que, apesar da mudança de fotógrafo, há uma unidade fotográfica muito grande ? Será que, num caso como este, a mão do diretor não tem que ter um peso bastante forte para conseguir esse resultado ?

RESPOSTA: - Tem, e eu ia falar disso. No caso desse filme, o fato de ter mudado o fotógrafo no meio e, inclusive, mudado para um fotógrafo com outro tipo de formação, e o filme continuar inteiro, absolutamente inteiro e ser um grande filme, eu acho isso uma grande vitória, um grande controle da direção. Na verdade, o Guilherme tinha tudo aquilo muito na ca-

beça, tinha uma proposta estética muito clara e segurou. Segurou e conseguiu igualar o filme de cabo a rabo. Então esse caso de A DAMA DO CINE SHANGAI é exemplar. Quem é o responsável pela cara do filme ? Eu acho que, basicamente, quem faz a cara do filme é o diretor. Um diretor que tem uma proposta definida, que sabe o que quer, bota no filme a cara que ele quer. E esse é o caso do Guilherme. Então, aquele papo de ditadura da fotografia não se aplica, discordando das pessoas que chegaram a falar que esse filme também era um caso clássico de ditadura da fotografia.

PERGUNTA: - Você pretende continuar fazendo filmes urbanos e noturnos ?

RESPOSTA: - O que acontece é que tem gente que pensa que chama um determinado fotógrafo e então a fotografia do filme vai ser assim. Na verdade, eu acho que o grande barato dessa nossa profissão é você fazer para cada filme o que o filme pede para você fazer. No fundo, você não devia nem fotografar dois filmes da mesma maneira. Você deve achar maneiras diferentes de tratar o mesmo tema. Então, o que aconteceu foi o fato de eu ter fotografado alguns filmes urbanos e noturnos. Com isso, eu fiquei meio taxado exatamente como fotógrafo de filmes urbanos noturnos, o que é uma coisa completamente absurda. Então, eu brinco, dizendo que agora eu vou fazer um filme rural e diurno, um filme de época, no campo. Porque é muito chato você ficar caracterizado como tendo um determinado estilo.

ENTREVISTA COM ANTONIO MELIANDE

PERGUNTA: - Você é um fotógrafo que vem atuando constantemente no cinema de longa metragem, isso desde os anos setenta . Nesse tempo, você saberia dizer, mais ou menos , em quantos filmes você trabalhou ?

RESPOSTA: - Eu devo ter fotografado perto de uns cem filmes de longa metragem. Se contar o que eu fiz como assistente e o fato de ter dirigido alguns, eu devo ter feito uns cento e vinte longas.

PERGUNTA: - Você tem preferência por algum tipo de filme, em especial ? Como você escolhe os seus trabalhos ? Ou você faz qualquer filme ?

RESPOSTA: - Antes de mais nada, eu acho o seguinte . Eu sou um dos poucos fotógrafos que se dedicaram especificamente ao longa metragem. Então, com isso, às vezes, a escolha fica um pouco crítica. Eu tenho necessidade de trabalhar. Mas , isso não quer dizer que eu tenha que aceitar qualquer tipo de trabalho. Embora, como profissional, como fotógrafo profissional, eu ache que todo filme é importante, desde que você faça com vontade e consiga o que o diretor quer. Profissionalmente, eu acho que tanto faz você fazer um filme Classe A, como um filme Classe B ou Classe C. O importante é o trabalho sair bem. Agora, é claro que existem filmes inaceitáveis, não é ? Mas, em dez, tem um que é assim, que é Classe Y, sei lá.

PERGUNTA: - E como você costuma trabalhar ? Você discute muito com o diretor, antes de começar a filmar ? E como você prepara o filme, o que você gosta de saber antes ?

RESPOSTA: - Olha, eu já fiz tantos filmes que já conheço um pouco todos os diretores. No caso específico do Walter Hugo Khouri, eu já fiz mais de dez filmes com ele. Então, a gente já se entende por música. Mas, quando não é um diretor conhecido, a minha primeira preocupação é discutir, destrinchar o roteiro, estudar as sequências mais críticas, o tipo de luz, etc.. Porque o que pode acontecer, e isso é um mal, é o fotógrafo levar o filme por um caminho de luz, enquanto o diretor pode estar querendo levar por outro caminho. Por exemplo, o diretor pode estar querendo uma coisa mais escura e a gente faz uma fotografia mais clara. Aí, quando bate na tela, ele vê que não era isso. Então, é realmente necessária a discussão, discutir o tipo de luz que o filme vai ter. Começar um filme sem discutir a luz que vai ser feita é uma grande besteira, isso não existe.

PERGUNTA: - Você já tem uma concepção de luz antes mesmo de ver as locações ou isso vai mudando no decorrer do processo de trabalho ?

RESPOSTA: - Eu, pessoalmente, gosto de surpresa e de desafio. Se você vê uma locação, você já vai com a luz concebida. Eu não gosto muito disso. Eu gosto de ver algumas locações. Mas, não todas. Porque acontece o seguinte. Você olha uma locação e concebe a luz para ela. Quando você volta para

filmar , um ou dois meses depois , pode ter havido alguma mudança. Então, eu prefiro a surpresa, porque é ela que cria condições de você ser mais ousado na luz. O fotógrafo tem de ter metade de técnica e metade de ousadia. Não pode ter só u ma dessas coisas. Agora, uma ou outra locação principal, é im portante você ver, para poder pensar o filme. As outras , eu não sinto necessidade de ver.

PERGUNTA: - Quando você chega numa locação para filmar, a sua tendência é fazer uma luz verossímil ? Por exemplo, se é uma locação com uma janela, a sua tendência é fazer uma luz vindo dessa janela ou, dependendo do caso, você prefere fazer uma coisa mais da sua cabeça ?

RESPOSTA: - Quando é dia e, realmente, a invasão de luz natural é muito grande, não tem como você dominar. Então, se você está em uma locação e, naquele filme, tem que ser locação, então você tem que assumir essa janela, não tem muito como você criar. Mas, se é uma locação em que você pode dominar essa luz natural, pode fechar essa janela e pode recriar totalmente a luz dentro desse ambiente, aí é que entra o trabalho de fotógrafo, é aí que você pode fazer o seu trabalho, criar a sua luz. Eu prefiro isso, prefiro sempre recriar a luz. Isso de ter que assumir uma janela é meio aquilo de ser "o que Deus manda". Cabe a você apenas emoldurar um pouco melhor o ambiente. Então, eu tenho muito mais vontade quando se trata de recriar, de fazer a minha luz . É por isso que você vê trabalhos tão bonitos em estúdio. Porque ali é tudo luz recriada, luz feita exatamente para cada se-

quência, para cada momento. Não é como quando você chega para filmar em uma casa e já são quatro horas da tarde. Aí, que rem que você faça dia. Então, a luz começa a ir embora e você não consegue dominar. Então você tem que se virar. Reforça a luz que vem da janela, reforça daqui, reforça dali e fica sempre um quebra galho. Não fica uma luz certa, uma luz bonita.

PERGUNTA: - Então, você prefere filmar em estúdio.

RESPOSTA: - Prefiro filmar em estúdio e recriar a luz. Mesmo que seja numa locação, mas que você possa ficar independente da luz externa. Seja dia ou seja noite, que você possa estar sempre recriando aquela luz.

PERGUNTA: - Você disse que é um fotógrafo que optou pelo longa metragem. Você nunca fez publicidade ?

RESPOSTA: - Eu fiz muita publicidade nos anos setenta. Mas, a publicidade não é bem cinema. Para quem quer fotografar, por exemplo. Num longa, você tem não sei quantas sequências. Você tem que manter a continuidade, no seu trabalho fotográfico, da primeira até a última sequência. No filme de publicidade, é o contrário. É uma profusão de takes e cada take tem uma luz, cada take é um momento. Então, aquilo não é uma fotografia, é uma coisa em que, um é feito para o cliente gostar, outro é feito para o diretor gostar, outro é feito para você ver bem o produto. Na verdade, você é mais um objeto, é mais uma engrenagem dentro de um esquema comercial. Você não

pode dizer: "Eu fiz aquela luz". Porque, o que é a luz do comercial ? A luz do comercial não é nada. Veja bem, eu não estou dizendo que eles não são bons fotógrafos . Podem ser bons fotógrafos sim. Mas, é no longa metragem que você pode ter um trabalho mais aprimorado. Se você vai fazer mil takes , vai ter que fazer mil takes iguais, isto é, com grande continuidade. Seja externo ou interno, você tem que manter essa continuidade, porque vai passando de uma coisa para a outra. No comercial, você pode estourar o que está aparecendo de luz externa, pode deixar escuro o que aparece de interno. Cada take é um take. É aquele momento, é aquela coisa. Então, o comercial acaba tirando o prazer, porque não é uma criação sua. Você não tem que fazer o que você quer, mas só o que os outros querem. Então, se você gosta de uma fotografia mais contrastada, no comercial não pode, porque tem que ir para a televisão. Se você gosta de uma luz mais escura, no comercial não dá, porque no comercial tem que ser tudo claro. Então, depois de um certo tempo, isso desgasta. Uma outra diferença é que, em longa metragem, não rola tanto dinheiro como em comercial. Por exemplo, num comercial, se você pede dez HMI's , cinquenta Minibruts, eles colocam à sua disposição. Num longa, respondem que só podem dar dois HMI's e cinco Minibruts. Aí, vem o desafio de você fazer uma bela fotografia, fazer um trabalho profissional correto. Então , esse excesso de dinheiro no comercial, acaba deturpando um pouco as idéias. Depois de um certo tempo fazendo comercial, vendo sempre muito dinheiro, você envereda por esse lado, voce perde o élan de recriar alguma coisa, de fazer alguma coisa diferente.

PERGUNTA: - Você acha que poder contar com muito equipamento, como acontece no comercial, é uma coisa que ajuda, ou pode acontecer que, com isso, você não consiga se virar mais com pouco ?

RESPOSTA: - Eu acho que muito equipamento não quer dizer qualidade. Equipamento certo é que quer dizer qualidade. Você pode fazer uma bela fotografia com um refletor ou com cinquenta. A sua concepção é que vai dizer se ela é bonita ou não. Então, não é porque você tem cinquenta refletores que, necessariamente, você vai fazer uma boa fotografia, isso não existe. Na verdade, o comercial tem muito equipamento porque eles têm que usar aquela verba. O orçamento de um comercial é o mesmo de um longa metragem.

PERGUNTA: - Você tem fama de ser um fotógrafo rápido. Você acha que isso vem do seu jeito de fotografar, da sua relação com equipe e equipamento, ou da sua experiência ?

RESPOSTA: - A minha escola foi fazendo filmes de produtores independentes. Eu fiz também uns longas financiados pela Embrafilme mas, em geral, foram filmes feitos por esses produtores independentes. Qual é a diferença ? A diferença é que um produtor independente não pode levar dois meses para rodar um filme. Então, na época da chanchada, nos anos setenta e oitenta, o máximo que se levava para rodar um filme, eram quatro semanas. Porque, como era produção independente, se você levasse uma quinta semana, estourava o orçamento. Além disso, com o tempo, o seu aprendizado também leva a essa a-

gilidade. O que é, em sí, essa rapidez? É chegar em um ambiente e saber pensar rápido e de acordo com a situação. Por exemplo, se você tem dois meses para filmar, então, você chega em um ambiente e coloca uma gelatina na janela, recorta uma luz daqui, outra dali. Mas, se você só tem quatro semanas, aí é diferente, você tem que se adaptar àquele ambiente, isto é, não vai poder gastar duas horas só para colocar gelatina naquela janela. Então, você acaba se adaptando àquele ambiente. Essa capacidade de se adaptar é que dá a rapidez. Essa rapidez que eu tenho vem um pouco disso, do pouco prazo que a gente tinha, durante todos esses anos, para terminar os filmes. Porque esses filmes não tinham onde ir buscar mais verba. Como eu sempre fiz esse tipo de longa metragem, eu fui me adaptando aos produtores. Isso também pode ser um mal mas, com certeza, a minha rapidez veio disso. E, também, do fato de eu ter feito muitos filmes. Teve anos em que eu fiz dez filmes. Então, isso é uma coisa que conta. Agora, é claro que, durante esse tempo, eu também fiz filmes estudados, que tinham um outro ritmo, dois meses para filmar, etc.. Porque, existia o filme comercial, dirigido para o público, que é o que a gente fazia, a pornochanchada. E tinha o filme de elite, mais concebido para prêmios e tal. Nesses filmes, você demora mais tempo, porque já é uma outra mensagem. São duas mensagens distintas. Mas, eu acho que ser rápido é um grande desafio, é aí que saem as coisas boas, porque a sua intuição, naquele momento, passa a ter um peso grande. Por isso que eu disse que não gosto muito de ver as locações antes. Quando você não vê antes, tem que resolver de acordo com o que você sente naquele momento. E isso é bom.

PERGUNTA: - Falando agora de equipamento, você tem algum tipo de preferência para iluminar, preferência por algum tipo de refletor ?

RESPOSTA: - Eu acho que, nesse aspecto, o cinema andou tendo um grande prejuízo com o fechamento dos estúdios. Naquela época, a gente tinha uma grande quantidade de refletores fresnel, como o Mole Richardson, por exemplo. E, refletor fresnel é outra coisa. E, naquele tempo, refletor de fresnel ainda era outra coisa. Eles não usavam lâmpadas de tungstênio - halogênio como é agora. Hoje, mesmo os refletores de fresnel usam essas lâmpadas, que dão luz branca. Bonitas mesmo, eram aquelas lâmpadas mais bojudas, incandescentes, que davam uma luz mais amareladinha, que davam um contraste mais bonito e tudo. Mas, mesmo assim, a minha preferência é o refletor de fresnel. Além disso, hoje em dia, virou meio moda usar os refletores HMI, que é uma luz fria. Mas, se ainda desse para usar os arcos, seria ótimo, porque eles dão uma luz bem mais bonita que os HMI. Mas, infelizmente, esse tempo já era. O tempo de filmar com luz incandescente e arco já passou. Então, sem dúvida, hoje a minha preferência é pela luz do fresnel. Eu tenho certeza.

PERGUNTA: - Por que essa sua preferência pelo fresnel ?

RESPOSTA: - É que, para jogar direto, a luz sem fresnel fica muito dura. Passando pelo fresnel, ela fica mais suave. Você pode fotografar uma mesma pessoa, em um mesmo cenário, com refletor aberto e com refletor fresnel. Quando bate na tela,

você percebe a diferença de definição. Com a luz de fresnel, é muito maior, você vê tudo, sente tudo. A outra luz é muito chapada, muito lavada. Por mais que você corrija, não dá o contorno certo. Mesmo pondo vegetal na frente, não é a mesma coisa. Tem gente que acha que, hoje em dia, já não tem mulher bonita, como tinha no cinema de antigamente . Mas , se você faz uma luz toda com fresnel, usa cinco mil, usa dois mil , e leva o tempo certo para fotografar uma mulher , você vai ver que as mulheres de hoje também são bonitas. Mas, com esse equipamento moderno, você não faz uma mulher como antigamente, pelo menos não faz com a mesma facilidade. O que aconteceu foi que, quando acabaram os estúdios, os fotógrafos tiveram que se adaptar para trabalhar em ambiente. Antes, quase todos os filmes eram feitos em estúdio e, de repente, noventa por cento dos filmes passaram a ser feitos em ambientes, não em estúdios. Então, em um ambiente, você já não podia mais usar aqueles refletores que você usava no estúdio , porque eles eram muito grandes, pesadões. Aí, levava, no lugar daqueles, esses abertos de dois mil e o resultado era diferente, é claro.

PERGUNTA: - Como você dimensiona a quantidade de luz que vai usar ? Tem filme com mais condições e filmes mais pobres. Você já faz um acordo com a produção para definir o seu equipamento ?

RESPOSTA: - Não faz muito tempo, eu fiz o JORGE, UM BRASILEIRO , um filme todo feito debaixo de chuva, com muitas sequências noturnas, etc.. Então, eu tive que pedir para a produ-

ção, um equipamento para isso. Então, eu usava quatro HMI's, muitos Minibruts , muitos Maxibruts , porque o filme era todo feito em externas e com muitas noturnas no meio da mata , com os caminhões e tal. Mas, cada filme é um filme, cada orçamento é um orçamento. Então, é tudo muito relativo nessa relação com o material. O que acontece, é que o fotógrafo , nessa relação com o produtor , sempre tem que exigir um pouco. Se for deixar na mão do produtor, ele sempre vai dar o mínimo. Se você não se cuidar, sai com uma cruzeta e pronto. Hoje, essa relação do fotógrafo com o produtor anda um pouco complicada. Como o cinema brasileiro decaiu muito, o produtor fica tentando diminuir os custos. E isso sempre cai nas costas da equipe. Por exemplo, se você pega um bom ator da Globo, ele pede tanto. O produtor paga , porque sabe que, se não for assim, ele não comercializa o filme. Agora, se o fotógrafo pede cinco refletores, ele pergunta se não dá para ser só um. Então, eu acho que o fotógrafo tem que cobrar sempre. Mas, sempre sabendo negociar, tomando cuidado para não onerar muito, sendo consciente para trocar o equipamento em dias que você não vai usar, para poder pedir mais nos dias em que é preciso.

PERGUNTA: - Como você gosta de formar a sua equipe, qual é a composição que você prefere ?

RESPOSTA: - Eu acho que o ideal, em termos de luz, é você ter um chefe eletricista com dois assistentes. Na maquinária, ter um chefe maquinista e fazer com que o terceiro eletricista ajude ele no que precisar. De assistente de câmera, se você u

sar uma BL, você tem que ter dois, um primeiro e um segundo assistente. Se for uma IIC, aí não precisa, dá para ter só um. Acho que é isso.

PERGUNTA: - E como é a sua relação com a direção de arte, logicamente nos filmes que você fotografou em que havia um cuidado maior com essa área ?

RESPOSTA: - Aconteceu um caso engraçado nesse último filme do José Antonio Garcia que eu fiz, O CORPO . O diretor de arte era o Felipe Crescenti . Tivemos uma reunião um mês antes e eu já tinha conversado com o José Antonio a respeito do filme, onde ele tinha me dito que queria ter duas fases distintas. A primeira, seria uma fase mais clara, mais alegre. A segunda, como matam o atoe principal, seria mais mortíça. Eu ainda não conhecia o Felipe. Esse era o nosso primeiro encontro. Ele começou dizendo que queria isso, queria aquilo, queria aquilo outro, etc.. Então, eu falei: "Espera aí, essa é uma concepção que o fotógrafo tem que ter também" . Porque , ele tinha falado de um degradé, e isso não existe em cinema. Ele queria a primeira parte alegre, a segunda meio alegre e, a terceira, mortíça. Alegre ou meio alegre, isso não dá enquanto fotografia. O que existem, são mudanças dentro de uma estrutura do filme, que passam pela fotografia, pela cenografia e pelos figurinos. Você só pode ter fases diferentes num filme se isso for assumido, por completo, por essas três áreas. Só com a fotografia, você não consegue isso.

PERGUNTA: - Mas, em geral, você costuma discutir a imagem do

filme com a direção de arte ?

RESPOSTA: - Depende do filme. Por exemplo , nos filmes do Khouri , como eu sei que ele não gosta de cores berrantes, e le gosta que os filmes vão mais para um tom neutro, não tem problema, a concepção é uma coisa já sabida. Eu discuto mais quando é uma coisa nova, que eu ainda não conheço. Às vezes, você encontra um cenógrafo ou um figurinista que gosta de umas cores berrantes. Eu sei que isso não funciona no filme , não funciona no próprio cinema.

PERGUNTA: - Mas, o EU tinha umas cores mais vivas do que outros filmes do Khouri, não é ?

RESPOSTA: - É que esse é um filme de praia. Então, você tem que acompanhar um pouco o tom dado pela praia. Então , esse tom vivo , é o próprio ambiente que dá. Às vezes, mesmo que você não queira colocar esse tom mais vivo no filme, você es tá numa casa que dá de frente para a praia . Então , aquela luz tropical leva você a carregar um pouco na fotografia , a ter esse tipo de luz mais viva. É o próprio ambiente que es tá determinando isso. Isso é engraçado. Às vezes, você parte de uma concepção de fotografia, e chega numa casa ou num local que lhe influencia. Mesmo sem você perceber, ele marca a imagem do filme. Então, numa praia acontece isso. Por exem plo, é muito difícil você fazer um filme de terror em uma praia. Eu fiz o ATRAÇÃO SATÂNICA do Fauzi Mansur, que era em uma praia. Mas, a gente só filmava depois das cinco horas da tarde.

PERGUNTA: - Eu queria que você detalhasse um pouco mais cada filme. A gente pode começar com o EU, já que você se referiu a ele para exemplificar outras questões. Primeiro, eu gostaria de saber sobre a duração das filmagens.

RESPOSTA: - O EU foi filmado em sete semanas.

PERGUNTA: - E qual era o seu equipamento de câmera ?

RESPOSTA: - A gente usou a Arriflex IIC. Na época, ainda não tinha a BL do Aníbal. Então, nós tínhamos, o tempo todo, duas Arriflex IIC.

PERGUNTA: - Vocês usavam sempre duas câmeras ?

RESPOSTA: - Sempre não. A gente usava nas sequências mais alongadas em termos de diálogo, para aproveitar bem os atores.

PERGUNTA: - Quem operava as câmeras ?

RESPOSTA: - Uma delas era o próprio Khouri, porque ele sempre opera. O Khouri gosta muito de operar. E a outra era eu. Desde o primeiro filme que ele fez que ele opera a câmera. E, por sinal, ele é um excelente câmera. Desde os tempos da Vera Cruz que ele aprendeu a operar. Além disso, os filmes dele são uma coisa muito intimista. Então, os enquadramentos são uma coisa muito dele. Um câmera normal, se não conhecer muito o Khouri, nunca vai fazer os quadros que ele quer. São

enquadramentos muito específicos de uma visão dele. Em termos de luz, foi uma coisa normal. Tinha Minibruts, tinha Maxi-bruts, tinha dois refletores HMI, nada muito excepcional. Eram uns cinquenta mil watts de luz, não mais do que isso. E o filme tinha muitas cenas noturnas. As objetivas eram Cooke. Eu tinha ainda a Varotal e uma Angénieux. Só não tinha as New Zeiss, o resto tinha tudo.

PERGUNTA: - Quais são as objetivas que você prefere ?

RESPOSTA: - Eu acho que as New Zeiss são as melhores, são as que têm o melhor recorte. Na verdade, essas Cooke são as primeiras objetivas. Depois, com o avanço, com as novas tecnologias, as objetivas mais novas foram ficando melhores para as cores. Na verdade, essas Cooke são do tempo do preto e branco. Então, para cor, eu prefiro o recorte das New Zeiss.

PERGUNTA: - Que parte do EU você acha a melhor, em termos de fotografia ?

RESPOSTA: - Para mim, é a sequência noturna, em que o Tarcísio Meira sai e as meninas estão na varanda. Ele vem para o jardim e a gente vê aquele jardim todo iluminado. Aquilo foi feito de uma maneira rapidíssima. Estava ameaçando um vendaval e uma chuva muito forte. Acontece, que o Tarcísio tinha que ir embora. Então, a gente tinha só aquela hora para fazer a sequência. Aí, é como eu digo. É a agilidade do fotógrafo brasileiro que permite fazer essas coisas primorosas, mesmo quase sem ter tempo. Se fosse um fotógrafo, um diretor

estrangeiro, eles diriam: "Não dá para fazer, volta na próxima semana". É um tipo de criação nossa que nos leva a fazer assim, e a fazer coisas belíssimas. Para mim, essa é a melhor sequência do filme. Uma luz noturna e um longo carrinho acompanhando ele.

PERGUNTA: - Agora, vamos voltar um pouco e falar do A ESTRELA NUA . Quanto tempo de filmagem e qual o equipamento.

RESPOSTA: - Foram seis semanas. O equipamento era uma Arri-flex normal, sem nada demais, e o equipamento de luz era um pouco menor do que esse que eu falei que a gente usou no EU. Na época, ainda não existia HMI aqui ou, se tinha, era um luxo que o filme não tinha condições de ter. Acho que, na época, só era usado em comercial. Mas, nesse filme, os ambientes também eram pequenos.

PERGUNTA: - Os ambientes podem ser pequenos, mas você tem sequências bastante sofisticadas enquanto iluminação.

RESPOSTA: - Sim. Mas elas não exigiam nada de excepcional em termos de equipamento. Era mais uma coisa de criação do que de equipamento. A ESTRELA NUA tem um belo tratamento e coisas que foram bastante elaboradas. Por exemplo , as noturnas que se passam naquele parque de diversões, que eram muito bonitas. Mas era sempre um equipamento normal bem trabalhado .

PERGUNTA: - No caso de A ESTRELA NUA , como foi o seu entendimento com a área de direção de arte ?

RESPOSTA: - Foi boa. A gente tinha muita conversa sobre roupas, sobre ambientes, etc.. Porque, você deve se lembrar que existe uma dupla figura no filme. Para uma, a gente usava cores mais neutras e, para a outra, cores mais vivas. Esse tratamento, por exemplo, é uma coisa de trabalho de criação, como eu disse. Não era nada que envolvesse equipamentos especiais de fotografia.

PERGUNTA: - E quais são os momentos que você prefere nesse filme ?

RESPOSTA: - Em A ESTRELA NUA , são vários esses momentos. Eu gosto de toda essa recriação que o José Antonio faz nas sequências de fantasia. A casa onde a Cida Moreira mora , eu também acho que ficou uma coisa muito bonita, com a lua entrando pela janela. E tem uma sequência que eu acho belíssima. É aquela da banheira, com as velas em volta. Ali foi usada só luz de vela mesmo, e aquilo ficou belíssimo no filme . E, finalmente, gosto muito de tudo o que foi feito no parque de diversões.

PERGUNTA: - A ESTRELA NUA é um filme que gira muito em torno da dublagem. Inclusive, ela faz parte da própria história do filme. Eu queria saber como é que você, como fotógrafo , se relaciona com o som direto. Você acha que ele atrapalha a fotografia ?

RESPOSTA: - Eu acho que, nesse caso específico do som direto, a questão é de equipamento. E já trabalhei em muitos fil

mes feitos em som direto e, a mim, isso não atrapalha diretamente. Mas, em função da falta de equipamento que essas pessoas têm, elas acabam limitando um pouco o seu trabalho, em termos de luz. Aqui no Brasil, são poucos os técnicos que usam o microfone sem fio. Você coloca o microfone no ator e o transmissor atrás. Pronto, não tem problema. Isso, na televisão, você já tem aos montes, Com isso, você não precisa ficar com o boom sobre os atores para pegar o som. Então, quando o técnico de som usa esse tipo de equipamento, ele não cria nenhum problema para você.. Você pode colocar a luz onde quiser, que não vai ter problemas de sombra, problemas de aparecer o boom em quadro, etc.. Então, eu acho que a relação do fotógrafo com o técnico de som passa por isso. Na verdade, a gente tem que facilitar um pouco a vida deles na colocação das luzes. E isso, naturalmente, limita o seu trabalho um pouco. Mas, com certeza, isso é mais pela falta de equipamentos mais modernos, que já existem lá fora. Mas, dos filmes que eu fiz ultimamente, quase todos eram em som direto. O FOREVER, JORGE, UM BRASILEIRO, o filme do FOFÃO, O CORPO, todos foram em som direto. O único dublado foi o do Fauzi, ATRAÇÃO SATÂNICA, por causa dos efeitos especiais, como vento, chuva, etc..

PERGUNTA: - Agora, vamos falar do FOREVER, dirigido pelo Khouri e que era uma produção internacional. Nesse filme, você trabalhou com um fotógrafo italiano e grande parte da equipe tinha vindo de fora. Como foi essa experiência para você? Como você poderia comparar o seu trabalho com o desses técnicos estrangeiros que estavam trabalhando no filme?

RESPOSTA: - Para mim, o FOREVER foi um filme que chegou no momento certo. Depois de toda essa vivência no cinema, eu ficava pensando se tinha realmente valido a pena ter feito tantos filmes. Será que, lá fora, as pessoas não fazem menos filmes, uns dez ou vinte, e adquirem uma fama a mais ou, quem sabe, um talento a mais? Mas, eu vou dizer uma coisa. O técnico brasileiro, ou o fotógrafo, como é o meu caso, não fica nada a dever ao técnico estrangeiro. Para fazer o FOREVER, veio da Itália o Tonino Nardi, que foi fotógrafo de filmes do Monicelli e é muito respeitado lá. Então, eu ficava imaginando que, trabalhando na Europa, ele devia ter um conhecimento muito maior do que a gente. Então, no começo do filme, eu estava fazendo só a câmera. Ele fazia a fotografia e eu, a câmera. Na primeira semana você fica impressionado. Eles fazem mil testes, esbanjam equipamento, etc.. Na segunda semana, você começa a perceber que não é nada, não tem diferença. Na hora da prática, na hora em que é para filmar, em que é para fazer, aí o mecanismo é o mesmo. Só pesa a sua criação como fotógrafo e, nisso, a gente não fica nada a dever para o cinema internacional. A gente tem o dom de saber fazer. O que a gente não tem é uma produção boa e contínua. Então, para mim, o FOREVER mostrou muito isso, já que, só da Itália, vieram doze pessoas. Veio o chefe eletricitista, o chefe maquinista, o técnico de som direto, a assistente de direção, etc.. Você pega o chefe eletricitista que veio, ele é igual aos nossos, a mesma coisa. O chefe maquinista também. É engraçado a gente ver a diferença de versatilidade. Aqui, nós estamos acostumados a fazer, às vezes, vinte planos para uma sequência. Para eles, fazer mais de cinco, já é absurdo.

A concepção de cinema deles, é uma concepção mais estática . Então, eles queriam fazer o geral e, no máximo, um ou dois closes. E era só. Se você queria fazer mais um close ou mais um detalhe, eles ficavam perdidos. Não sabiam como dar a continuidade de luz. Então, o fotógrafo se perdia sempre e ficava reclamando: "Mas como, o que o Khouri vai fazer com isso, para que tantos planos?".Aí, eu explicava para ele que aqui é assim, os filmes têm muitos planos mesmo. Mas, não adiantava, ele não se convencia. Aí, aconteceu dele voltar para a Itália. Como ele tinha vindo duas semanas antes e o filme ainda tinha atrasado, ele teve que voltar e, assim, eu acabei assumindo a fotografia do resto do filme, que eram, inclusive, as partes mais difíceis, como a festa. Então , esse filme foi muito bom para mim. Tanto que agora, nessa próxima produção italiana, eu mesmo vou fotografar todo o filme . Da Itália, vai vir apenas o som. Eles perceberam que aqui não é a terra de índio que eles pensavam.

PERGUNTA: - Qual era o equipamento do FOREVER ?

RESPOSTA: - A câmera era uma BL3 que o Aníbal comprou exatamente para fazer esse filme. As objetivas eram New Zeiss. E, eu tinha sempre uma IIC de stand by. De luz, a concepção definida pelo Tonino Nardi era diferente da que eu estava acostumado, mas era muito interessante. Nisso que é bom haver esse intercâmbio. Nos interiores dia, ele só usava HMI. Não usava um único refletor diferente. Então, tinha dia em que a gente tinha mais de seis HMI's dentro do estúdio. Ele nunca misturava luz. Quando era noite, aí ele usava refletores co-

muns, mas sempre luz de fresnel. Agora, é inegável que eles têm um rigor técnico muito grande. Às vezes, aqui, a gente acaba deixando passar alguma coisa. Eles não. Não deixam passar uma sujeirinha.

PERGUNTA: - Vamos mudar para o ATRAÇÃO SATÂNICA, que é um filme que utiliza uma coisa rara no Brasil, os efeitos especiais. Inclusive, esses efeitos eram bem feitos. Como foi a realização desse filme ?

RESPOSTA: - Esse filme representou uma mudança na estrutura do Fauzi. Inclusive, ele ficou mais de um ano procurando alguém que fizesse efeitos, alguém que fizesse máscaras. E ele conseguiu. Foi um garoto de vinte e dois anos que trabalha na TVS que acabou fazendo. E ele conseguiu fazer bons efeitos, coisa que muita gente duvidava que se conseguisse aqui no Brasil. É um filme de terror, feito em co-produção com a Argentina. Para mim foi bom, foi um desafio. É difícil fotografar terror, fotografar efeito. Você trabalha sempre na corda bamba. Tem que, ao mesmo tempo, ser claro para você poder ver o que acontece, e escuro para não entregar o efeito e manter o clima de terror. Então, você fica no limite do negativo. O filme foi feito em oito semanas, porque efeito é sempre uma coisa demorada. E tinha muito essas coisas de cortar perna, cortar braço, jorrar sangue. Às vezes, tinha que repetir porque, por exemplo, tinha aparecido o esparadrapo. E tinha também máquina de vento, chuva, essas coisas todas. Mas, eu não usei muita luz. Em geral, eu usei pouca. Só nas externas é que eu usei um pouco mais. Aí, eu usei uns dez

Minibruts. Mas, foi um trabalho que, em termos de criação , foi muito bom, porque deu para usar contra luz, deu para ter um contraste maior, deu para usar sempre um pouco de fumaça, etc.. Mas, o que eu gosto mais no filme, são as cenas que se passam naquele casarão, para onde ele volta com o sangue, depois de matar as pessoas, onde está o caixão. Esse casarão era uma casa muito bonita que tem em Ubatuba. Era tudo antigo e muito bonito lá. Bom, de câmera, como não era som direto , a gente usou uma Arriflex comum. Não tinha nada de extraordinário em termos de equipamento.

PERGUNTA: - Nesse filme, você manteve a mesma composição de equipe usada nos outros ?

RESPOSTA: - Exatamente. Um chefe eletricista, dois assistentes e um maquinista, sempre com o terceiro eletricista ajudando. Em geral, eu faço sempre assim.

PERGUNTA: - Agora, dos filmes que você citou, só falta falar do FOFÃO;

RESPOSTA: - Esse filme foi feito para aproveitar o cenário que tinha sido montado pela Chroma para aquele projeto do Cometa Halley e que tinha sido abandonado. Eles gastaram, na época, dois milhões de dólares para montar aquele cenário. Então, o Adriano Stuart teve a idéia de usar aquilo para fazer esse filme do Fofão. Era um filme infantil, programa livre . Foi tudo feito em estúdio, nesse cenário, que era uma nave espacial. Nesse filme, como o cenário era muito grande , eu

tinha que usar muita luz mesmo. Uma grande parte da luz era colocada embutida no próprio cenário e, para controlar, eu só tinha que usar um dimmer. Como eu tinha ligações separadas, eu controlava a luz do cenário inteiro. Tinha uns trezentos metros quadrados de área construída e mais um corredor enorme, tudo iluminado. Além da ligação que vinha do poste, que aguentava uns cem mil watts, eu usava sempre um gerador para setenta mil watts. Algumas vezes isso também era insuficiente e a gente tinha que pegar mais um gerador. Só para alimentar essa luz embutida, eu precisava de quase cento e cinquenta mil watts. Essa luz embutida era feita, quase toda, com R1 e R2. Foram quinze dias para montar toda essa luz ligada em dimmer. Mas, depois, não tinha mais trabalho. Era só ir controlando e, uma vez ou outra, reforçar por baixo com um refletor. Logicamente, como o cenário já estava pronto, inclusive com a possibilidade de embutir as luzes, esse não foi um trabalho conjunto com a direção de arte. Esse projeto visual já existia.

PERGUNTA: - Embora você já tenha falado um pouco de O CORPO, eu queria saber ainda sobre o equipamento que você usou.

RESPOSTA- - Esse filme foi feito com a BL por que era todo em som direto. Não havia também nada de extraordinário. Era tudo feito em estúdio, a casa do Antonio Fagundes é toda em estúdio. Mas, são sempre ambientes pequenos e não muito complicados. A luz era, quase sempre, por cima e lateral. Dentro do filme, o Fagundes era um homem que tinha duas mulheres. No começo, está tudo ótimo, maravilhoso. Por isso que o

José Antonio queria essa primeira fase com uma imagem alegre. Inclusive, no filme, há uma viagem para o Rio de Janeiro, e o Rio é tratado com uma fotografia bem cartão postal, aquela luz certinha e tal. Nessa primeira fase, as roupas também são mais vistosas. A partir da segunda fase, ele arranja uma terceira mulher e, aí, as duas começam a desconfiar dele. Então, o relacionamento vai piorando e o José Antonio queria que a fotografia acentuasse isso. Então, a partir de eu ter dito que isso não dava, que a fotografia sozinha não podia fazer isso, houve um trabalho conjunto com a cenografia, com o envelhecimento das paredes, envelhecimento dos móveis e uma mudança no tom das roupas. Aí sim, foi possível ter aquelas três fases. A última é a fase morte total, inclusive, aí os próprios atores se vestem de preto, etc.. Só deu para fazer isso porque acabou sendo um trabalho conjunto com a direção de arte. Só com a fotografia, não ia dar para conseguir.

PERGUNTA: - O que você mais gosta nesse filme ?

RESPOSTA: - O que eu mais gosto é de uma sequência de dança dentro de uma boite e de uma outra, quando a Carla Camuratti vai transar com ele. Ali tem uma imagem muito bonita mesmo. Mas, se for para pensar pelas fases, a que eu mais gosto é a segunda, que eu acho a mais triste. Nessa fase, a luz entra sempre pela janela, criando uma imagem muito bonita. É aquilo que eu sempre digo. É a vantagem de trabalhar em estúdio. Assim, você cria a luz que você quer, do jeito que você quer, a luz certa, que tem que ser.

PERGUNTA: - Nesses últimos anos, além de JORGE, UM BRASILEIRO, você fez mais trabalhos no Rio de Janeiro.

RESPOSTA: - Eu trabalhei quase sempre só aqui em São Paulo . Eu tinha feito alguns trabalhos lá, por volta de setenta e quatro , setenta e cinco . Mas, nos últimos anos, foi só esse filme mesmo.

PERGUNTA: - Nesses últimos anos, o cinema de São Paulo passou por muitas transformações. Uma das coisas que aconteceram nesses últimos tempos, foi o declínio da Boca, onde você sempre atuou. Eu queria saber como você vê esse momento, inclusive pensando nesse lado cruel, representado pela grande redução do mercado de trabalho.

RESPOSTA: - Eu acho que isso foi péssimo para todo o cinema de São Paulo, tanto o da Boca como o da Vila Madalena, nessa divisão boba que a gente faz.

PERGUNTA: - Aliás, você é umas das pessoas que faz uma ponte entre os dois. Talvez, a que mais faça isso, a que mais circule nessas duas áreas.

RESPOSTA: - É. Porque eu faço os filmes aqui da Boca mas, faço também filme com o José Antonio, com o Khouri, com o João Batista, com o Denoy. Mas, quando eu digo que isso foi muito mal, é porque a decadência do cinema está ligada à decadência da Boca. Na verdade, a produção da Boca representava um bem para o cinema brasileiro. Isso, porque eram filmes rápi-

dos, feitos em três ou quatro semanas, e eram filmes de mercado, o que era muito importante. Então, esses filmes também eram lançados muito rapidamente. Eles se pagavam e davam um rendimento que permitia fazer outro, e mais outro, gerando um número muito grande de empregos. Mas, o que aconteceu? A Embrafilme fazia uns doze ou quinze filmes por ano e as pessoas reclamavam de você fazer filme para o exibidor. A gente fazia mesmo. Mas, e daí? Isso estava gerando empregos, tanto para os diretores como para os técnicos.

PERGUNTA: - Mas, você não acha que essa produção se esgotou ao insistir em um único estilo?

RESPOSTA: - Mas isso é o que os americanos fazem. Eles também só investem no que está dando dinheiro naquele momento. No que eles investem? Em aventura, terror e violência. Não investem em mais nada. Pega o Copolla. Toda vez que ele investe numa coisa que não seja isso, ele perde dinheiro. Então, a chanchada era esse filme de mercado, onde o produtor investia porque tinha retorno. Agora, o que estragou tudo foi o filme pornográfico. Com a chegada do pornográfico, todo o público da chanchada foi para o pornográfico. Com isso, os produtores que só faziam chanchada saíram do mercado. Então, os produtores independentes, que faziam oitenta filmes por anos, sumiram. Ficou só a Embrafilme, mesmo assim, fazendo só uns dez filmes. Então, a grande redução no número de filmes foi dada pela saída dos produtores independentes. O cinema estatal, no começo da crise, apenas diminuiu de vinte para doze, enquanto a Boca foi de oitenta para zero. Por is-

so que eu acho interessante essa tentativa do Fauzi. Isso pode representar o começo de uma retomada , ainda pequena , da produção independente. Mas, essa recuperação do cinema só poderá acontecer com filmes de mercado. Isso é o que as pes-soas precisam perceber. Eu não preciso falar isso para você porque você fez um filme de mercado, um filme que deu um re-torno razoável. Mas, a maioria quer fazer o cinema que tem na cabeça. Depois reclamam que o público não vai ao cinema . Então, eu acho que a gente está num momento decisivo com esse projeto dos dez longas da Secretaria de Cultura. Se não forem feitos filmes de mercado , não vai haver qualquer re-torno e nós não vamos ter outros. Eu acho que é preciso ter essa visão, tanto por parte dos produtores como dos direto-res.

PERGUNTA: - Você acha que os filmes feitos mais recentemente em São Paulo apresentavam uma melhora técnica ? Muitas pes-soas andaram criticando os filmes, falando inclusive de uma "ditadura da fotografia".

RESPOSTA: - Eu acompanhei essa história. Mas, você pega aque-le filme, o DEDÉ MAMATA do Rodolfo Brandão. É um filme fra-co, em todos os sentidos. Isso não é pixação. É um filme que pode ter os seus valores mas que, no geral, é fraco, com uma fotografia desastrosa. Em contrapartida, você pega, por exem-plo, o filme do Guilherme. O Guilherme é um cara que entende de cinema. Eu conheço bem o Guilherme, inclusive ele foi meu assistente em dois filmes. Quando ele vai para um set de filmagem para dirigir, ele sabe como quer as coisas, como quer

a fotografia, como quer o global. Então, você vê que ele mudou de fotógrafo no meio e isso não interferiu no filme, não afetou. Por que isso ? Porque o diretor é consciente. Isso é uma coisa que falta no cinema brasileiro. Então, eles falam de ditadura da fotografia exatamente quando você tem diretores conscientes, diretores que sabem o que querem. No caso do FELIZ ANO VELHO , eu, pessoalmente , não gosto daquela coisa de usar luz vermelha, de usar luz colorida para dizer as épocas do filme. Mas, é claro que isso foi uma opção do diretor. Nesse filme, também não há uma ditadura da fotografia , há um diretor que sabe o que quer.

PERGUNTA: - Você acha que há uma diferença entre o cinema de São Paulo e o do Rio ?

RESPOSTA: - A diferença é o orçamento. Se aqui em São Paulo, com os nossos orçamentos, a gente faz duas sequências por dia, lá eles fazem cinco takes. Eles podem levar muito mais tempo para filmar.

PERGUNTA: - Mas você acha que os filmes de São Paulo têm uma cara diferente ou não ?

RESPOSTA: - A cara tem. Porque são filmes ambientados em São Paulo e a própria São Paulo tem uma cara diferente. Os filmes do Rio têm uma luz mais limpa, uma luz mais alegre , uma luz diferente da nossa. São Paulo tem sempre uma luz mais mortíça e os filmes são um pouco mais para baixo . É porque São Paulo é isso. E isso passa para os filmes. Eu acho que a

cara diferente é isso, esse jeito da cidade que passa para os filmes. Até essa coisa de ser para baixo. Você pega A DAMA DO CINE SHANGAI do Guilherme e o FELIZ ANO VELHO do Rober e vai ver. Eles são muito diferentes mas, os dois são um pouco para baixo. Porque São Paulo é isso também. Mas, a verdade é que, mesmo com orçamentos mais baixos, a gente é que es tá ganhando todos os festivais, todos os prêmios, essa coisa toda.

ENTREVISTA COM RODOLFO SANCHEZ

PERGUNTA: - Rodolfo, você é um fotógrafo que trabalha o tempo todo em publicidade. De vez em quando para, faz um longa, e depois volta a fotografar comerciais. Eu tenho a impressão de que essa é a sua atividade mais constante, não é ?

RESPOSTA: - É. Eu tenho que sobreviver com a publicidade, não tem jeito. E Diretor de Fotografia precisa fazer publicidade, precisa se atualizar. Atualmente, a técnica cinematográfica tem cada vez mais componentes eletrônicos. Então , isso leva a uma agilidade muito grande, a uma mudança de equipamento. Antigamente, você tinha uma câmera que durava dez ou quinze anos. Você conhecia ela nos mínimos detalhes , podia montar e desmontar na escuridão, em cima da água ou debaixo da água. Era sempre a mesma câmera. Hoje, estão saindo câmeras novas a cada dois anos. Estamos trabalhando atualmente com a Arriflex BL3 , a BL4 mal chegou e já estão lançando a BL5. Então, não dá para um diretor de fotografia ficar sem trabalhar por muito tempo, ele precisa estar atualizado, precisa ver o que existe de novo, precisa saber da parte elétrica, do material sensível. O laboratório também mudou muito. Com a chegada da televisão de alta definição, os negativos estão mudando, a fotografia está mudando. Hoje , a gente já tem dois tipos de fotografia, ou para a televisão ou para o cinema. Não tem outro jeito, a gente tem que admitir isso.

PERGUNTA: - Quando você foi fotografar o PIXOTE , você vi-

nha de um longo período de trabalho em publicidade. O trabalho em longa metragem foi muito diferente do que você fazia nos comerciais ?

RESPOSTA: - Em primeiro lugar, longa metragem não tem nada a ver com publicidade. Eu fiz um monte de publicidade e as exigências são umas. Longa metragem é outra coisa , a gente precisa contar uma história direito, transmitir uma emoção direito. Não necessariamente tem que ter quatrocentos quilowatts de luz. Para o filme que nós tínhamos para fazer, para aquele tema, para o que a gente queria, era muito mais conveniente até puxar o negativo do que ter mais duzentos quilowatts, além do que nós não tínhamos condições de conseguir esses duzentos quilowatts. Claro que, se eu tivesse pressionado, a produção iria arrumar. Mas eu não achei necessário . Naquela época, eu acreditava que era melhor ter um diafragma baixo e correr os riscos das complicações que isso poderia trazer. Quando eu falo de diafragma muito baixo, eu falo de 1.2 , 1.3 , no limite do ajuste. Isso criou problemas de imagem mas, ao mesmo tempo, permitiu que se captasse coisas que talvez nós tivéssemos perdido. E ele mostrava o real com muito mais cor. Se nós tivéssemos iluminado mais, isso ia fazer com que se perdesse a espontaneidade, perdesse a realidade do Pixote no filme.

PERGUNTA: - E você lembra do equipamento que foi usado ?

RESPOSTA: - Essas coisas não se esquece. A gente nunca esquece o diafragma que usou durante o filme, nem o equipamento .

Então, nesse filme nós usamos quatro refletores de dois mil e quatro de mil watts. Tinha refletor fresnel e aberto também. Tinha pouco equipamento de luz. De câmera, a gente tinha uma BL. Naquela época, estava havendo uma onda de lentes New Zeiss. Era um grande acontecimento, trabalhar com lentes New Zeiss era a solução do cinema. Nós trabalhamos com essas lentes e com o negativo puxado um stop. Era o negativo 5247, só que puxado esse um stop. Eu lembro que o laboratório não estava acostumado a puxar assim um longa inteiro, eles ficaram preocupados com o grão que isso ia levantar, preocupados com o controle desse stop a mais. Então nós fomos lá, falamos, discutimos e chegamos ao Oswaldo Kemény, que era uma das pessoas que mais entendiam de cinema no país. Aí resolvemos. Isso foi muito bom e contribuiu para que eu pudesse trabalhar mais com a luz ambiente da rua e trabalhar nos barracos com muito pouca iluminação, que era o que nós tínhamos. Obviamente, com isso, nós aproveitamos ao máximo as condições dos ambientes.

PERGUNTA: - Então, pelo que eu estou entendendo, no PIXOTE, você tentou respeitar a própria luz de cada ambiente ?

RESPOSTA: - Perfeitamente, eu tentei captar ao máximo o que nós tínhamos no ambiente. Em princípio, nós tínhamos conversado com o Hector sobre a possibilidade de fazer o filme em 16 milímetros, nós queríamos fazer ele mais documental. Depois, foi feito UM ESTRANHO NO NINHO e lá, eles soltaram os atores no meio de exteriores verdadeiros e criaram situações para eles. Nós queríamos fazer isso dentro da FEBEM. Mas, pe

lo que nós víamos na FEBEM , a situação ali era muito mais complicada. Você não pode documentar muito tempo um garoto menor, ele fica incontrolável, fica nervoso, qualquer material estranho e ele já começa a ficar agressivo . Mas, originalmente nós queríamos fazer em 16 milímetros, para poder inclusive gastar muito mais material, além de fazer ele muito mais documental. Como isso não foi possível, aí nós chegamos nessas soluções técnicas de captar o que havia nos ambientes reais.

PERGUNTA: - Então, você chegava nos lugares e trabalhava com a luz artificial apenas para chegar no diafragma mínimo necessário para filmar ?

RESPOSTA: - Era mais ou menos isso. A forma da gente trabalhar era complicada, os meninos não eram atores. Nós chegávamos na locação e fazíamos um pequeno planejamento da sequência. Tinha uma pessoa, a Fátima Toledo, que ensinava teatro dentro da FEBEM e ela ensinava os meninos a interpretar. Não ensinava a interpretar, ensinava a brincar, e brincava a sequência com eles. Trazia o ator principal, o Jardel ou a Marília, e brincava com os garotos o que era o tema daquela sequência. Por exemplo, "hoje vamos brincar de dar trombada" , e lá iam eles dar trombadas. Então, nós íamos lá com as câmeras pegar documentalmente a sequência das trombadas. Nessa sequência, nós conseguimos até três câmeras. Os meninos nunca haviam dado trombadas e nem sabiam o que podia acontecer. Nós não sabíamos o que eles iam fazer realmente e pegávamos o que dava, o que conseguíamos captar com a criatividade de

cada câmara. Quando nós refazíamos a coisa, nós sabíamos mais ou menos o que tinha acontecido, mas eles não garantiam que iam fazer a mesma coisa. Os diálogos nunca se repetiam, as ações nunca se repetiam, nunca era nada igual. Aí, eu tinha o problema do foco com diafragma 1.2 . Um ator de primeira linha, eu conseguia saber onde ele ia parar mas, com as crianças não, elas só conseguiam decorar o texto e , nem sequer disso nós tínhamos certeza. Então eu tinha que trabalhar com os assistentes assim: um ficava ao lado da câmara e o outro na lateral dos atores, passando para o primeiro o quanto ele havia mudado a sua posição. Com as luzes também. Eu não podia colocá-las muito dirigidas porque eles iam se distrair , iam ficar incomodados, não iam parar nas marcas. Era preciso deixar o ambiente deles, onde eles ficassem à vontade . Por isso puxar o negativo, por isso trabalhar com a luz bem baixinha.

PERGUNTA: - Quando você expõe o negativo, você faz isso pelo índice de exposição recomendado pela fábrica ou você tem algum jeito particular de expor ?

RESPOSTA: - Isso depende muito do laboratório que a gente vai usar e depende da sorte que a gente teve no estoque que veio para essa parte do mundo. Eu acho que, até o surgimento desse novo material, o XT, a gente tinha que pegar o negativo e colocar, achar nele uma sensibilidade que fosse conveniente para o filme, para esse caso. Talvez, puxar, talvez a exposição certa, para mim, cada caso é um caso a ser analisado. Atualmente, com esse material novo, eu estou indo no

que o fabricando marca. Mas, também isso não é justo , estático. Não é uma regra, é uma matéria orgânica.

PERGUNTA: - Em geral, quando você não segue a indicação do fabricante, você tende a superexpor ou a subexpor ?

RESPOSTA: - Superexpor. Negativo, nós podemos tirar dele o que ele tem, não podemos colocar nada nele.

PERGUNTA: - Você acompanha sempre a marcação de luz ?

RESPOSTA: - Acompanho e tenho uma boa relação com o laboratório. Eu gosto que eles me contem os problemas que ele têm. Laboratório é um mundo que se move constantemente e eles não conseguem controlar totalmente. A temperatura sobe, desce, se estabiliza. Existem realmente milhares de variantes, desde o momento em que é fabricada a pasta até o momento em que é projetado o filme. Isso se mexe constantemente , num imenso mundo em movimento, e a gente anda dentro dele, tendo de controlar a maior quantidade de elementos que for possível . Eu diria que setenta por cento desse movimento existe dentro do laboratório. Então, eu acho que a gente deveria estar sempre bem perto dele. Eu cito o exemplo do Storaro. Sempre que ele vai fazer um filme, além de sua equipe de eletricitas, além de sua equipe de câmera e além da sua brilhante capacidade , ele leva o seu "copista". O copista dele foi para a China , foi para os Estados Unidos, vai para todo lugar que ele vai. É a pessoa que vai cuidar do negativo e do positivo dele em qualquer lugar do mundo. Lá, eles têm a sorte de ter o Tech-

nicolor, que só existe no hemisfério norte. Aqui no hemisfério sul, a gente só tem dois laboratórios fazendo concorrência, então fica complicado. Mas, às vezes, eu consigo, com jeito e com trabalho, que um copista vá até o cenário, vá até o estúdio. O José Carlos e o Dimitri do Laboratório Curt & Alex foram. No VERA, a Nádia e o Wilson da Líder também foram assistir filmagens. É interessante para o copista, que fica vendo o filme de dentro de uma salinha escura, em frente a uma telinha de televisão, saber o que a gente faz. Eles podem até não ter lido o roteiro mas, com a experiência deles, conseguem descobrir a trama que a gente está criando. Mas eles precisam ver o que a gente faz, no que eles podem colaborar. A gente tem que capitalizar toda essa parte humana que está dentro de um laboratório porque essa é a área mais fria, é onde a gente tem mais possibilidade de perder a sensibilidade, o sentimento do manuseio da câmera.

PERGUNTA: - Já que nós falamos bastante do PIXOTE, eu queria saber também qual o tamanho da sua equipe nesse filme.

RESPOSTA: - Eram dois eletricitas e dois maquinistas. Na câmera, um assistente e um segundo assistente. Eu fazia a fotografia e a câmera, era tudo muito simples, o importante era a agilidade da coisa. O circo era muito pequeno, o contrário do que aconteceu em O BEIJO DA MULHER ARANHA, o que aconteceu numa produção internacional.

PERGUNTA: - O filme era em som direto. Como era isso para você, como fotógrafo ?

RESPOSTA: - O filme tinha o som direto do Hugo Gama, uma figura do cinema nacional, que fez um trabalho muito bonito, um som muito trabalhado. A minha relação com o som é muito boa, o som é cinquenta por cento do filme. Neste país, nós temos de dar mais condições para ele. Você vai a qualquer sala dos Estados Unidos e o som representa cinquenta por cento do espetáculo. Aqui, por mais que a imagem seja boa, o som cai , não tem jeito, essa parte está muito ruim.

PERGUNTA: - Eu perguntei sobre isso porque existem alguns fotógrafos que acham que o som acaba atrapalhando um pouco a fotografia.

RESPOSTA: - Contanto que não faça sombra no meu quadro e nem nos meus atores não tem problema, é só questão de acertar . Na verdade, eles têm menos condições que a gente para trabalhar. Eu já trabalhei com equipes de som que captam o som em qualquer lugar. Colocam a equipe para gravar , por exemplo, na esquina da Vinte e Três de Maio com a Bandeirantes e eles que se virem, qualquer problema, eles vão ter que resolver na mesa depois. Pronto, eles estão fazendo o melhor possível para realizar o trabalho deles, tanto quanto eu, só que o melhor possível para eles, nesse caso, é isso. Assim , eu acho que, no cinema, a gente não precisa ter um desgaste com essas coisas. Nós temos problemas mais graves para resolver. Eu tenho pretos na minha imagem que não vêm , dourados que não aparecem, cor de bronze que vira amarelo, magenta que vira cor de rosa. São problemas muito graves para a gente ficar se preocupando com essa disputa.

PERGUNTA: - Bom, agora vamos pular no tempo e vamos falar de O BEIJO DA MULHER ARANHA . Nesse filme, você já teve outras condições de produção, não é ?

RESPOSTA: - Aí, nós conseguimos respirar um pouco mais e tivemos um pouco mais de equipamento. Nós tínhamos uma organização maior, não era um filme feito em casa. Esse filme era para mostrar lá fora e, se nós queríamos competir no mercado lá fora, nós tínhamos que ter um mínimo, sem o qual não seria possível. Era um mínimo de condições técnicas, um mínimo de horas de trabalho a mais para você poder continuar amanhã , etc.. O filme foi feito em dezesseis semanas.

PERGUNTA: - O PIXOTE havia sido feito em quanto tempo ?

RESPOSTA: - O PIXOTE foi feito em quatorze semanas e O BEIJO DA MULHER ARANHA em dezesseis. Eu comecei a trabalhar lá por julho ou agosto e fui até janeiro ou fevereiro. Mas , agora as condições eram melhores, nós tínhamos mais equipamentos , tínhamos também uma equipe de produção muito boa e uma equipe de som muito boa. Nós conseguimos até um produtor muito cuidadoso, só para a parte técnica. O filme foi feito com uma BL, só que agora já era uma BL3 , da Cinefilmes . Era o equipamento mais moderno que a gente tinha aqui no Brasil. Era o começo dos HMI's aqui. Acontece que eu precisava de seis e no Brasil só havia quatro. Então, eu tive que fazer tudo com refletores de arco. Nós levamos os arcos e deixávamos sempre dois de estepe, para o caso de algum falhar. Às vezes, a produção ficava brava mas, quando o circo é maior, quando o que

está na frente da câmera começa a ter essa magnitude de produção, esse alto custo de produção, o que está atrás da câmera também tem que ser pesado. Não era mais como no PIXOTE que, se alguma coisa dava errado, a gente mudava, trocava para outras coisas. Isso agora não dava mais . Em O BEIJO DA MULHER ARANHA , nós tínhamos contrato com horário, dia para terminar, para os atores irem embora, tudo que uma produção séria envolve. Então, nós tínhamos que ter um apoio técnico no mesmo nível, não podíamos parar a filmagem para ajeitar um refletor. Então, nós tínhamos também um circo completo , com uma equipe de eletricidade e maquinária acima de vinte e cinco pessoas. A equipe de câmera também já tinha video assist , portanto, já tinha mais um assistente que cuidava só do video, aliás uma ótima pessoa. Era um rapaz que queria fazer fotografia. Então, a gente convidou ele para trabalhar . A única coisa que ele tinha que fazer era apertar aqueles botões, para gravar a imagem que a gente mandava. Mas, com a capacidade que tinha, ele acabou se transformando em uma espécie de controle de qualidade. Então, ele não foi só um apertador de botões mas cobria as costas da gente falando assim: "Cuidado com aquilo lá, o ator foi embora para a esquerda, cuidado com a composição, olha que ele vai levantar e falar tal coisa, cuidado que aquele contra luz está forte demais e apresenta um brilho que o assistente não viu, etc." . Foi muito interessante, eu gostei dessa experiência do video assist com um assistente de fotografia operando e vendo o que está acontecendo.

PERGUNTA: - Normalmente, você gosta de trabalhar usando o

video assist

RESPOSTA: - Normalmente eu gosto. Ele é um pouco mais demorado, mas isso depende do diretor. Tem diretores que ficam Hipnotizados pelo video assist, ficam lá vendo se dá para mudar aqui, mudar ali, se dá para mexer alguma coisa. Mas eu acho que é uma coisa objetiva, sobretudo porque todo mundo está sabendo o que está acontecendo. Então, o pessoal do figurino vê como aquela roupa está respondendo, o sujeito vai lá e sabe que não vale a pena mexer naquele vestido porque está fora de quadro. É como nos velhos tempos, Lembra daquelas câmeras Mitchel que tinham visor do lado e dava para que ficassem três pessoas assistindo ? Pois agora é muito melhor . Você pode ter o seu monitorzinho de pilha e não estar necessariamente dentro do estúdio para saber o que está acontecendo com a câmera.

PERGUNTA: - Já que você falou do pessoal do figurino, eu queria saber da sua relação com o diretor de arte, tanto nesse filme como em geral.

RESPOSTA: - No BEIJO DA MULHER ARANHA eu tinha o Clóvis Bueno como diretor de arte, aliás, tanto no PIXOTE como no BEIJO . Ele é uma pessoa maravilhosa. É muito simples , muito prático e muito rápido. Ele inventa muito rapidamente e não tem frescuras. Ele está sempre vendo e é uma pessoa sensível. Mas, eu acho que o melhor método de um diretor de arte trabalhar em cinema é que nem acontece lá fora. O diretor de arte monta um esquema com o diretor do filme e entra junto

com ele no projeto. Quando o diretor está acertando tudo com o produtor, ele já deveria ter a sua equipe de diretor de fotografia e, sobretudo, o diretor de arte. Eu diria que o diretor de arte é algo assim como o "comissário político" da imagem. Ele não vai dizer o que o diretor de fotografia tem que fazer mas é ele que vai ter a unidade visual na cabeça, só ele pode estar sabendo exatamente a cor que estará sendo pintado o cenário na próxima semana. Não adianta eu falar, na próxima semana, que o cenário deveria ter sido pintado com um cinza mais clarinho. Ele sabe hoje. Agora, a direção de arte que, como trabalho, foi a mais gostosa para mim foi a de Naum Alves e Simone Raskin no VERA. Eles estiveram muito juntos com o diretor. Eu entrei antes por um acidente, mas nós começamos a trabalhar quase juntos e o trabalho foi muito gostoso. Mas, o melhor resultado que eu conheço de direção de arte, direção de fotografia e direção está no filme BLADE RUNNER. Ali, você vê que os três trabalharam perfeitamente. Eles podem ter tido discussões e até mudanças de linha de trabalho mas, sem dúvida, trabalharam direitinho. Você pode ver no filme que um sarrafo preto passa a contrastar perfeitamente com um fecho de luz, com a fumaça que está no ar. Isso só acontece se o diretor de arte falou muito ou pensa a mesma coisa que o diretor de fotografia e há uma grande ligação deles com o diretor. Eu sinto uma necessidade muito grande do diretor de arte no cinema nacional. Ele andou sendo uma figura meio inexistente. Claro que tinha lá na Vera Cruz. Depois ele se perdeu mas a gente está começando a resuscitar ele de novo.

PERGUNTA: - Mas, voltando para O BEIJO DA MULHER ARANHA, qual foi o negativo que você usou ?

RESPOSTA: Naquela época foi o 5247, só que desta vez não foi puxado, foi normal. É interessante, eu aprendi com o PIXOTE que no mundo existem várias correntes e várias formas de se acertar uma fotografia. O PIXOTE foi muito bem filmado, mas os americanos acharam que ele não atingia ao gosto deles nem à qualidade técnica deles. Eles não perceberam que o grão fazia parte do sentimento do filme. Com O BEIJO DA MULHER ARANHA, eu estava fazendo um filme que era uma produção americana, então eu tinha que tomar cuidado com isso e, realmente o filme foi muito bem nos Estados Unidos. Só que, na Europa, foi uma coisa mais fria. Isso é impressionante. Nos Estados Unidos ele passou em cidadezinhas, no meio do deserto, todo mundo conhece o filme. Eu fui na estréia em Nova Iorque e tive a sorte de ficar no saguão do lado de dentro do cinema. Era genial ver o público entrando. Eles entravam no cinema para vibrar mesmo. Eles têm a sorte de não ter novelas como nós temos, então eles vão ao cinema para curtir, não ficam em casa. Eles vibravam com o filme, aplaudiam. Não tinha ninguém conhecido. Eles torcem porque gostam de cinema.

PERGUNTA: - E qual é a sua sequência preferida nesse filme ?

RESPOSTA: - Tem uma sequência que eu acho que é a melhor desse filme. É uma grua que começa num plano geral da Praça da Sé, com o ator chorando em um canto. Aí, a câmera vai se aproximando até fechar no rosto dele. Era tudo muito bom, mui

to forte, e essa sequência, para mim, tem um sabor especial. É que nós modificamos ela depois da última decupagem. Nós tínhamos uma grua pequena no estúdio mas ela não rendia o que nós queríamos para esse plano. Nós fomos lá na Vera Cruz, no estúdio, e o Hector e eu achamos que realmente a grua não dava e que tínhamos a necessidade de uma maior. Chamamos o pessoal da produção e eles disseram: "Vamos ver o que a gente faz para arranjar uma grua maior num domingo pela manhã". Era um domingo e eu fui almoçar. Às três horas da tarde chegou a grua maior, que eles tiraram de algum lugar de São Paulo em pleno domingo. O movimento era tão complicado que eu não conseguia olhar no visor, não conseguia colocar o olho. Então, eu tive que fazer o plano todo pelo video assist, operando a câmera pelo lado direito, perpendicular à câmera. Ficou muito bom. O Willian Hurt esteve maravilhoso e o pessoal da grua também. Fizemos o plano três vezes e fomos de volta para casa, tranquilos e contentes. O dia tinha acabado.

PERGUNTA: - Você falou que no PIXOTE você tentou respeitar ao máximo a luz natural já existente. Nesse filme você tentou seguir mais ou menos essa mesma linha de trabalho ?

RESPOSTA: - Eu tento sempre levar a luz natural ao projeto por várias razões. Primeiro porque é o meu estilo. Segundo, porque o ator fica mais à vontade. Não é bom jogar muita luz em cima do ator. Ele vai imprimir muito bem mas ninguém vai se tocar. O filme fica perfeito mas ninguém sente nada. PI-XOTE foi o extremo, foi o máximo. O BEIJO DA MULHER ARANHA foi um pouco mais normal. Nós ficamos um mês fazendo ensaios

no próprio presídio, na Rua do Hipódromo, com os atores numa cela real. Depois, nós levamos essa cela para a Vera Cruz . Isto é, construímos o cenário dessa cela dentro do estúdio da Vera Cruz. Só que ele era desmontável. O piso mexia , as paredes mexiam, todo o interior foi preparado para se poder trabalhar com torres, grua, etc.. E eu tentei, durante todo o mês que passamos dentro do presídio, achar a melhor luz para o drama que nós estávamos trabalhando e levar para o estúdio. Eu acho que consegui alguma coisa assim. Mas tem aqueles momentos em que as portas se abrem e os carcereiros entram e saem. Algumas sequências foram feitas dentro e outras foram feitas fora do estúdio. Essa foi a parte mais difícil de unir.

PERGUNTA: - E o filme dentro do filme ?

RESPOSTA: - O filme dentro do filme é uma coisa interessante. Foi feito em Los Angeles. Primeiro nós filmamos aqui normalmente, fizemos uma exposição normal com o 5247. Depois , levamos o negativo para a MGM, para os laboratórios MGM, isso já com tudo montado, tudo pronto. Então o que a gente fez com isso ? A gente tirou um master colorido e um master de separação, preto e branco. Depois, juntamos de novo essas duas imagens, com a porcentagem de setenta por cento de preto e branco e trinta por cento de cor. Além disso, acrescentamos um pouco de vermelho , para que o vermelho do símbolo nazista, das bandeiras nazistas, viesse um pouco mais , só isso. Foi um trabalho que levou quase dois meses, pois era plano a plano e, às vezes, tinha problema de registro, já

que as perfurações dos masters não coincidiam muito bem, podiam estar quebradas, podia ter alguma sujeirinha, etc.. Tudo isso quadro a quadro. Nessa época, isso era uma coisa nova aqui no Brasil e, por isso, não tinha condições de ser feito aqui, era muito complicado. Mesmo lá, foi muito complicado e levou meses.

PERGUNTA: - Agora, vamos falar do VERA . Esse era o primeiro filme do Sérgio Toledo e uma produção menor que O BEIJO DA MULHER ARANHA .

RESPOSTA: - A gente que, no dia a dia, faz publicidade , tem as condições de ter tudo na mão. O que a gente pedir a gente tem. Isso te enriquece nas você tem que ter a capacidade e a coerência de, quando vai fazer um longa metragem, ter a medida certa. No PIXOTE a gente tinha um custo baixíssimo . Em O BEIJO DA MULHER ARANHA , a gente tinha um custo dez vezes maior . Agora, a gente tem o VERA , que tem uma produção normal, uma produção média. Então, aí nós tínhamos o que realmente nós precisávamos. Nós aproveitamos também a luz natural nas tínhamos também alguma coisa ali. Tínhamos os Mini-bruts, tínhamos seis ou sete refletores de dois mil watts , fresnel e abertos. HMI', eu também acho que nós tínhamos . Quando eu faço um longa, eu tento simplificar ao máximo a técnica. Eu sei que no processo do filme todo, nas quatorze, dezesseis semanas em que acontece o desenrolar do filme, mesmo a gente simplificando tudo, vai ter surpresas , vai ter problemas . Então eu sempre tento ser o mais simples . Mesmo assim, com toda essa simplicidade, nós tivemos problemas com

o negativo. O primeiro lote que veio da Kodak tinha problemas de fabricação.

PERGUNTA: - Eu sei porque foi o mesmo material que a gente recebeu também no CIDADE OCULTA . Mas, esse foi o único problema desse tipo ?

RESPOSTA: - Foi. No BEIJO DA MULHER ARANHA , a gente teve o problema de lente. Você sabe que todo filme tem uma lente. A lente do BEIJO DA MULHER ARANHA era a vinte e cinco , a forma do Hector trabalhar, de contar a história. Era a vinte e cinco Zeiss. Se eu te contar que nós gastamos quatro vinte e cinco Zeiss você não vai acreditar. Quatro lentes! Elas são lentes muito frágeis. Se você usa o jogo alternado, tudo bem, você não chega nem a perceber. Ele tem uma vida útil de uns cinco ou seis anos. Agora, se você tem uma lente na câmera e filma só com ela, oito horas por dia, durante dezesseis semanas, ela não resiste. Então, nós tivemos problemas, problemas de diferença de foco. Eu, pessoalmente, gosto de lentes mais duras. Para mim, a Zeiss é uma lente feita para série de televisão, uma coisa rápida, onde tem que ver tudo , uma coisa que, depois de dois ou três capítulos, joga fora . Eu gosto mais de lentes duras, lentes Cannon , que é uma coisa que você coloca e sente ela no olho. Tem gente que gosta de filmar com outras lentes mas, tanto Zeiss como Schneider ou Angénieux não jogam no meu time.

PERGUNTA: - Mas, entre as lentes disponíveis , normalmente qual é a sua preferência ?

RESPOSTA: - A minha preferência é Cooke , tanto as fixas como a Varotal. Mas as Cannon para mim são ainda melhores . Eu devo dizer que as Panavision são melhores ainda mas, essas a qui nós não temos. Então, eu diria que o melhor que temos é Cannon.

PERGUNTA: - Vamos voltar para o VERA. Eu queria aquele relato do equipamento que você usou.

RESPOSTA: - O equipamento de luz era composto por uns seis Minibruts , tínhamos refletores de dois mil watts abertos e fresnel também. Devíamos ter também uns seis Inky Dinkys. De tudo um pouco, para cada situação. Tinha uma locação, que era o Centro Cultural São Paulo, que tinha muita luz ambiente, tinha um teto muito aberto. E tinha os exteriores noturnos. Então, nós tínhamos também uns dois refletores de cinco mil watts.

PERGUNTA: - Qual o negativo que vocês usaram ?

RESPOSTA: - Nós usamos o 5247 e o 5294. Nessa época, nós já começávamos a misturar os negativos. Antigamente não se misturava. Mas, já começavam a aparecer materiais mais compatíveis entre eles e já se podia confiar mais no laboratório . No VERA , não foi assim um trabalho com grandes processos em laboratório, foi mais um trabalho com a direção de arte . A gente tirou tudo o que havia de cores quentes no filme.

PERGUNTA: - É por isso que o filme tem esse tom mais frio ?

RESPOSTA: - É. Nós queríamos deixar o vermelho para a penúltima sequência, que é quando ela vai ao banheiro e tem a sua primeira menstruação . Nós queríamos deixar o vermelho para isso. Então, junto com o Naum e o Sérgio, eu comecei a tirar tudo que fosse quente. O Naum fez um bom trabalho de direção de arte e a gente conseguiu trabalhar muito bem a composição. O Sérgio é uma pessoa muito preocupada com a composição do quadro. Agora, quanto à equipe, essa era pequena . Eram dois eletricitas, dois maquinistas, um assistente de câmera e um segundo assistente. A câmera era uma BL2 do Padre Conrado. Não tinha video assist.

PERGUNTA: - Mas, eu queria voltar um pouco nessa questão da opção pelo tom frio. Isso foi uma coisa que veio de cara, já no começo da preparação do filme ou apareceu só depois ?

RESPOSTA: - Isso foi decidido antes e foi procurado. A gente tem que ter objetivos bem definidos, senão fica tudo muito caro. Você tem que saber muito bem, antes de sair , antes de montar uma câmera, antes de por a sua luz, o que é que você quer , senão , nós começamos a divagar na fotografia , a divagar dentro do set , e aí começamos a perder tempo, e aí começa a ficar mais caro e nós não conseguimos chegar ao final do filme. Eu acho que nós temos que ter tudo planejado antes de rodar o primeiro plano.

PERGUNTA: - Em quantas semanas foi filmado o VERA ?

RESPOSTA: - Acho que foram umas dez semanas. E era um filme

cheio de locações, cheio de exteriores.

PERGUNTA: - Aí, depois do VERA veio o FESTA. Quanto tempo de filmagem?

RESPOSTA: - Nós tínhamos que fazer o filme em quatro semanas de filmagem.

PERGUNTA: - Nos últimos filmes, você foi diminuindo o tempo de filmagem.

RESPOSTA: - FESTA era um filme que não tinha dinheiro, não tinha nada de dinheiro. Nós chegamos num estúdio e inventamos um cenário, o cenário da casa onde ia ser a festa.

PERGUNTA: - E nesse filme você não tinha nada de luz natural, era tudo artificial.

RESPOSTA: - É. Agora era tudo luz artificial. Mas eu vou contar como é que eu fiz.

PERGUNTA: - Eu quero que você fale da verossimilhança, agora que você está completamente sem luz natural nesse filme.

RESPOSTA: - É verdade. FESTA é um filme que acontece em uma sala como esta em que a gente está, acontece numa sala de jogos de uma mansão onde os dois personagens entram para esperar. Passa a noite toda e não acontece nada. tudo acontece das dez da noite até o amanhecer. Tem um jardim em volta da

casa e lá fora chove e está frio. Nós filmamos em um estúdio em que cabia o cenário e sobravam uns cinquenta a oitenta centímetros de cada lado. Para o fundo, a gente tinha, no máximo, uns quatro metros. Então, nós fizemos o exterior do cenário em perspectiva, para dar maior amplitude. Depois, nós fizemos uns bicos de chuva na frente das portas e das janelas e colocamos os atores lá dentro. Como era tudo no mesmo ambiente, nós deixamos toda a luz pré estabelecida. Nós levamos uma semana para preparar a luz e depois fizemos os testes. Então, nós sabíamos quanto tinha de diafragma perto do abajur, sabíamos quanto tinha quando o ator estava longe dele, pudemos fazer as correções de cor nos refletores, deixando na temperatura que a gente queria, o exterior mais frio e o interior mais quente. A parte superior, nós deixamos mais iluminada, como se fosse a festa mesmo. E ainda nós colocamos filtros na câmera para corrigir os defeitos de revelação. Então, todo o negativo era copiado com luz padrão, não precisava nenhum tipo de correção. Todo banho e todo material sempre tem uma correção, você não pode, normalmente, jogar ele numa luz padrão. Então, nós aumentamos um pouquinho a luz e colocamos os filtros na câmera. Daí por diante, foi uma festa. Nós botamos a câmera em cima de um cricket dolly. E eu nem fazia câmera nesse filme. Eu peguei o Felipe Daviña para fazer. Ele tinha um assistente e um video assist. E as sequências não tinham um roteiro fixo, um diálogo fixo, era uma coisa livre. Antes de começar o dia de trabalho, o diretor e os atores definiam a sequência e aí a gente decupava. Decupávamos todos juntos e aí nós rodávamos. Era um trabalho também muito gostoso.

PERGUNTA: - E foram mesmo só quatro semanas de filmagem ?

RESPOSTA: - Não, aí aconteceu o seguinte . A Embrafilme nos prometeu dinheiro e então nós falamos: "Tá bom, vamos fazer folgado". E fizemos em oito semanas, o dobro. Mas nós conseguiríamos fazer em quatro. Fizemos em oito tranquilos . Trabalhávamos oito horas por dia, dava para assistir copião, da va para preparar a sequência do dia seguinte. Foi muito gostoso, foi muito tranquilo. E eu fui mexendo na fotografia . Ela tem um pouquinho de natural mas é bem mais contrastada . Na medida em que o tempo vai passando, ela vai aumentando o contraste.

PERGUNTA: - Então você foi mudando o esquema de luz ?

RESPOSTA: - É. Mas, levemente, muito suavemente. Vamos dizer que o contraste começou em dois por um e terminou em três pa ra um no fim do filme, na medida em que a impaciência do tex to e dos personagens aumenta.

PERGUNTA: - Vocês filmaram mais ou menos na ordem cronológica ou não ?

RESPOSTA: - A gente filmava na ordem cronológica porque isso era mais conveniente para os atores. Para nós não tem muito problema, eu acho que facilita. Mas, para eles, é muito chato. Você coloca o ator na sequência quarenta e quatro , cor ta, faz claquete e pronto, estamos agora na sequência vinte e um. Corta de novo e já é a sequência dois. Em geral , isso

acontece por causa do planejamento. Mas, nesse caso do FESTA, a gente tinha tudo alí dentro. Então nós fomos indo, na medida do possível, na sequência do filme. Às vezes, nós tínhamos problemas com os atores coadjuvantes. Aí, pulávamos umas duas ou três sequências. Mas, tudo isso, de modo muito calmo.

PERGUNTA: - E o equipamento do filme ?

RESPOSTA: - O equipamento de câmara era uma BL3 com lentes Cooke. A esta altura, eu já tinha o meu próprio jogo de objetivas. De luz, não era muita, mas era tudo fresnel. Dificilmente, eu uso um fresnel direto, eu geralmente coloco alguma coisa na frente do fresnel. Eu prefiro ter a dureza das lentes mas não a dureza da luz. Uma luz de fresnel é muito agressiva para um ator. Eu tento deixar o ator mais à vontade. Eu gosto muito do fresnel com alguma coisa na frente, alguma gaze na frente, um Tekron, alguma coisinha. Essa é a luz que eu prefiro. A luz dura eu prefiro nos fundos, não para os personagens. Eu acho que a fotografia está mais para uma linguagem mais difusa atualmente.

PERGUNTA: - Você gosta de construir aparatos próprios para a luz ?

RESPOSTA: - Eu faço muito isso em publicidade. Eu faço a luz do tamanho do filme. Aí, não importa o que está dentro do aparelho. Pode ser Minibrut, pode ser qualquer coisa. Eu já usei até lâmpada de HMI. Mas, o que interessa é o que sai,

que vem pelo ar. Agora, em longa metragem, as coisas têm de ser mais fortes, mais duradouras, para aquecer as quatorze, dezesseis semanas de filmagem. Então, é mais difícil, porque tem que ser um objeto mais forte e resistente. Então, em longa, construir um objeto que emita luz é mais perigoso, por causa da durabilidade. É aí onde os arcos voltam a aparecer de novo e, estes sim, funcionam.

PERGUNTA: - Você ainda trabalha muito com os arcos ?

RESPOSTA: - Atualmente não. Agora já tem os HMI's, atualmente já tem fábrica disso aqui, com uma parte eletrônica muito boa e lâmpada importada. Então, não tem perigo. Eu, atualmente, estou usando muito o HMI de doze quilowatts com um bom butterfly na frente.

PERGUNTA: - Isso você está usando mais nos filmes de publicidade ?

RESPOSTA: - É. Mas, se eu tivesse um longa para fazer agora, eu também usaria. É uma outra técnica de fotografia. Essa técnica é o contrário do que nós vínhamos fazendo com o equipamento de luz tradicional. Antigamente, ensinavam a gente a colocar um refletor de dois mil, colocar um de mil, colocar um de cinco mil watts. Com esse tipo de iluminação, você joga um HMI de doze mil watts dentro do cenário e aí começa a recortar a luz. Para o ator é muito simples, muito confortável e para o produtor é muito rápido. Eu consigo fazer quatro, cinco planos com muito pouca mudança de luz. Ou então,

você pode usar os Maxibruts, como fazem nessas grandes produções, como o CONNAN, essas grandes produções com alguma coisa dentro. Você joga, por exemplo, dois Maxibruts dentro de um cenário grande. Como ele está dividido em lâmpadas, então você começa a desligar umas e ligar outras. Nada muda, a posição do refletor não muda, mas você pode mudar a luz, o key light pode mudar sem a mudança do equipamento. Quando você está de um lado, pode deixar todas as lâmpadas acesas desse lado e só duas do outro. Quando muda a posição de câmera, você pode inverter. Acende todas as lâmpadas do segundo e liga só duas do primeiro. Assim, nós não perdemos tempo, é uma coisa muito ágil na hora de trabalhar. Então, o ator não perdeu o pique, a equipe não perdeu o pique e você não teve um grande deslocamento de equipamento.

PERGUNTA: - Mesmo sendo um filme todo feito no mesmo lugar, você tem algum momento preferido no FESTA ?

RESPOSTA: - Eu gosto da sequência do Ney Latorraca. Ela não tem corte, foi a única sequência que nós fizemos em um carrinho, a única em que fizemos um travelling, e ela, apesar de ser um plano só, tem mudanças de tamanho. Na medida em que ele vai interpretando, você não sente que ela está sem corte. Ela é muito ágil, ela se desenvolve muito bem.

PERGUNTA: - Você disse que, nesse filme, fez a luz que vinha de fora um pouco mais fria e a de dentro da casa um pouco mais quente. Agora, é impressão minha ou o tom geral do filme puxa um pouquinho mais para o frio ?

RESPOSTA: - Não. No FESTA as luzes têm exatamente três mil e duzentos graus Kelvin. Acontece que, se você não coloca esses três mil e duzentos, o normal que a gente está acostumada a ver são dois mil e oitocentos graus Kelvin; Nós estamos acostumados a isso e o laboratório está acostumado a isso . Então, o copião vem marcado para dois mil e oitocentos . Aí, quando você coloca o parque de luz em três mil e duzentos, to do mundo acha que está frio. Isso eu descobrí quando fiz O BEIJO DA MULHER ARANHA . Todas as manhãs, antes de começarmos a trabalhar, eu e o Jamelão, electricista, passávamos o Kelvinômetro em todos os refletores. E todos estavam em três mil e duzentos. Aí o copião vinha frio. Nós fomos reclamar no laboratório e eles disseram que nós é que estávamos com as luzes mais altas. Então, nós percebemos que eles estavam balanceados para essa luz mais baixa, de dois mil e oitocentos graus Kelvin . É por isso que você vai lá fora e as pessoas perguntam por que todos os filmes brasileiros são amarelos , por que as sombras no Brasil não têm detalhes, por que os exteriores no Brasil são tão duros. Pela luz , pelo laboratório ? É pelo jeito da gente trabalhar. Quando nos pegamos o negativo de O BEIJO DA MULHER ARANHA e colocamos dentro do color analyser da MGM , o que tinha dado aqui vinte e cinco, vinte e cinco, vinte e cinco, lá foi para dezesseis , dezesseis, dezesseis. Isso é o que a gente tem, estes são os componentes que se mexem e às vezes ninguém sabe.

PERGUNTA: - Hoje você tem preferência por alguma emulsão em especial, principalmente entre as novas que saíram recentemente ?

RESPOSTA: - Não. Eu acho que isso está se modificando. Eu acho que ainda vão haver novos lançamentos , inclusive por causa da televisão. Antigamente, nós tínhamos uma emulsão que durou vinte anos. Agora, só de Kodak , você tem o 5247 , 5245, 5295, 5297 e 5296. São cinco emulsões diferentes . Então, depende do tipo de trabalho que eu vou fazer. Mas , tem o 5245 que é um negócio maravilhoso

PERGUNTA: - Então, nos exteriores você tem usado o 5245 ?

RESPOSTA: - É. Para exteriores eu tenho usado o 5245.

PERGUNTA: - Então, está meio que abandonando o 5247 ?

RESPOSTA: - O 5247 ainda é o mais seguro, é o Fusca , um pé-de-boi que a gente sabe que sobe nele, vira a chave e ele anda. Então, é o que apresenta menos risco. E o 5296 que, atualmente, é o que tem mais visibilidade.

PERGUNTA: - Agora, mudando completamente de assunto, vendo as produções mais recentes aqui de São Paulo, você percebe alguma grande diferença entre o cinema paulista de longa metragem e o cinema do resto do Brasil ?

RESPOSTA: - Eu acho que tem várias regiões cinematográficas no país. A região do Rio, a de São Paulo, a do Centro-Oeste e a dos gauchos no sul. Eu, pessoalmente, gosto mais dos gauchos. Eles parecem ser mais ágeis, mais jovens e mais saudáveis do que nós. Às vezes, eu acho que nós estamos deixando

o ouro escapar. Nós deveríamos ser mais agressivos, deveríamos manter a coisa lá em cima de alguma forma.

PERGUNTA: - Você está falando inclusive em relação à fotografia ?

RESPOSTA: - Sim. Eu estive fazendo uns trabalhos lá no sul e lá tem gente muito interessante , como o pessoal do BARBOSA. Talvez por causa da publicidade, a gente se acomodou um pouco, inclusive as pessoas que realizam , as pessoas que fazem cinema. Talvez essas produções grandes que andaram por aqui tenham acomodado a gente também. Eu andei pelo Centro-Oeste e por Brasília com o filme da Rosa Berardo e lá também tem gente muito boa.

PERGUNTA: - Eu fiz aquela pergunta sobre a diferença entre o cinema de São Paulo e o das outras regiões por causa daquela polêmica, que você deve ter acompanhado, sobre a tal da "ditadura da fotografia".

RESPOSTA: - Muita gente me falou disso. O que eu acho é que nós não podemos tirar o mérito de alguém que está tentando fazer a coisa melhor, seja o diretor de fotografia com a sua câmera, seja o perueiro com a sua kombi. Claro que, se a fotografia ultrapassa os limites do ator, do diretor ou do montador, isso não é muito bom. Mas, nós não podemos tirar o mérito dele. Agora, nós podemos dizer se o filme tem a linguagem fotográfica errada, ou se a fotografia não tem nada a ver com o filme. Mas nunca podemos dizer que a fotografia es

tá boa demais e que isso é uma ditadura. Eu acho que quem estava pensando assim não gosta de cinema. Ou não gosta ou não sabe o que é cinema. Eu nunca ouvi falar de ditadura do diretor ou de ditadura do técnico de som. Nós estamos apenas tentando fazer o melhor possível pelo filme. Quando nós estamos filmando, o único deus que existe naquele momento é o filme. Eu acho um pouco de inveja falar essas coisas. A filmagem, a realização de um filme, é uma constante negociação. Eu vou ter que negociar um refletor em troca de duas garras. Nós temos uma certa quantidade de dinheiro para fazer o filme e pronto. Não adianta dizer que vamos trazer o Marlon Brando nem que vamos trazer uma câmera Panaflex. Não adianta, a quantidade de dinheiro é aquela, isso é uma realidade da gente, o resultado final vai ser um filme que custou aquele dinheiro. Agora, a melhor forma de chegar a esse filme , com esse dinheiro , isso depende do diretor de fotografia , do engenheiro de som, depende do próprio diretor, depende da melhor utilização do dinheiro e da capacidade de cada um.

PERGUNTA: - Você também trabalha no Rio de Janeiro. Como é a sua relação com o pessoal de lá ?

RESPOSTA: - Eu tenho trabalhado com várias equipes do Rio e, de longa metragem, eu fiz lá o filme da Ana Carolina , o SO-NHO DE VALSA. E aí duas coisas se misturam porque o filme era no Rio e porque era uma diretora mulher. Eu já tinha trabalhado com diretoras mulheres em publicidade e em curtas , mas não por tanto tempo.

PERGUNTA: - Você sentiu uma grande diferença por ser uma diretora mulher ?

RESPOSTA: - Sentí uma diferença por ser mulher e por ser a A na Carolina. Nós todos conhecemos os filmes de Ana Carolina, eles têm um ponto de vista muito particular que, no começo , foi difícil decodificar, saber o que significava alguma coisa que ela falava. A Ana Carolina tem uma linguagem própria e muito peculiar. O filme era com a Xuxa Lopes e as duas se levavam muito bem, eram muito cúmplices. Então, era uma espécie de duelo no dia a dia. De um lado, eu e o ator, do outro lado as duas. Então, quando ele não vinha eu ficava sozinho. O filme tem um ponto de vista muito interior do personagem da Xuxa, que estava muito bem, umas posições muito femininas. Eu não vou dizer que não compreendí mas que aprendí muito. E, cinematograficamente, ele foi muito gratificante do ponto de vista da linguagem. Eu mesmo fiz câmera e nós usamos uma Arriflex IIC. O filme não era em som direto . Nós colocamos um follow focus na IIC pois, como o próprio título já indica, a câmera nunca parava, estava sempre se mexendo . Nós usamos objetivas Cooke e a equipe era formada por dois assistentes, dois eletricitas e três maquinistas. Tinha muito carrinho, muito travelling. Tinha muitas fantasias na cabeça do personagem e então tinha também muito efeito. Eu me lembro que ela andava por uns esgotos que nós fizemos no estúdio. Então, eu não tinha como iluminar o interior daqueles canos, ficava tudo em quadro. Então, nós fizemos o cenário com os canos levemente separados. Como eles não ficavam bem encaixados, nós iluminávamos através dessas fatias de luz .

Era interessante, em casos como este, a direção de arte se misturava para resolver junto.

PERGUNTA: - Quem foi o diretor de arte ?

RESPOSTA: - Foi o Edwin Luisi. Era uma direção de arte complicada. Às vezes, nós estávamos na realidade e entrava um personagem do sonho. Era tudo assim muito contrastante . Mas não tinha nada de estranho feito em laboratório e nem na iluminação, fora algumas luzes coloridas e um ou outro filtro que eu usei.

PERGUNTA: - O SONHO DE VALSA não me deixou aquela sensação de um tom geral mais frio que eu apontei em relação à cor do FESTA .

RESPOSTA: - É que no SONHO DE VALSA , a primeira coisa que nós filmamos foi um desfile de sete de setembro aqui em São Paulo. Então, na hora que nós filmamos, nós ficamos presos a uma imagem. O resto do filme, nós só fomos fazer em fevereiro no Rio de Janeiro. Então, para que a imagem que eu ia captar no Rio não destoasse, nós esquentamos a imagem do desfile e deixamos aquilo lá mais ou menos normal. Mas, no filme, havia também algumas coisas de chama, de fogo , umas visões de fogo, o demônio que tinha na cabeça do personagem. Eu inclusive, filmei isso com luz de fogo mesmo. Geralmente, quando eu tenho que filmar chamas e fogo, eu uso a chama e o fogo mesmo. Eu mando construir uns recipientes de metal com estopa e querosene aceso dentro. Aí, eu injeto o gás de um bu-

jão e , com isso, tenho uma fonte de luz que é de fogo mesmo, com a mesma temperatura do fogo que está em cena. Mas , filmar no Rio é complicado. O Rio é uma cidade complicada, e eles têm muitos problemas periféricos. Quando alguém chega na filmagem, ele já chega carregado, chega com um monte de problemas, eles não chegam para filmar e só. O carioca tem problemas para sair de casa, tem problemas para estar em casa , tem problemas para ir à praia, tem problemas para voltar, tem problemas com o carro. Às vezes ele é assaltado duas vezes na mesma viagem, no ônibus, etc.. Um dia me aconteceu que a maquiadora estava atravessada. Eu fui falar com ela e aí foi pior. Ela já tinha sido assaltada duas vezes naquele dia. Tudo isso trás uma carga para o filme, que fica na frente da câmera, imprime.

ENTREVISTA COM ALOYSIO RAULINO

PERGUNTA: - A sua trajetória dentro do cinema é bastante marcada por uma relação com o documental, inclusive, em alguns casos, um documental fortemente autoral. E você foi muito atuante durante os anos setenta, um período muito marcado pelo documentário em dezesseis milímetros, que muitos achavam que seria a tendência dominante do cinema de São Paulo nos anos seguintes. Quando chegam os anos oitenta, e muitas outras pessoas oriundas da ECA como você, passam à direção de longa metragem, isso também acontece com você. Mas, nesse momento, depois de toda essa trajetória através do cinema documental, ao realizar seu primeiro longa metragem, você faz um filme ficcional e em trinta e cinco milímetros. O que você teria a dizer sobre isso, como diretor e como fotógrafo.?

RESPOSTA: - Eu queria lembrar que, durante os anos setenta, eu também estava trabalhando com o trinta e cinco milímetros, eventualmente, como fotógrafo de ficção. Na verdade, o primeiro filme da Tania Savietto que eu fotografei já era em trinta e cinco milímetros, isso em setenta e um. E, também durante esse tempo, eu tinha brincado um pouco com a idéia da ampliação fotográfica, primeiro com o TEREMOS INFÂNCIA e depois com O TIGRE E A GAZELA. Eu tinha também sido produtor e fotógrafo do longa metragem CRISTAIS DE SANGUE da Luna Alkalay, em setenta e quatro. Depois, eu fiz o CANUDOS do Ipojuca Pontes, em preto e branco e trinta e cinco milímetros, que, pessoalmente, não gosto. Depois é que veio o ciclo de gre

ves, dos movimentos populares. Aí, havia o fato de que eu ti nha uma câmera, mesmo que um pouco precária. Era uma Bolex com chassi grande. Esse equipamento foi entregue a essa circunstância, ao registro disso. Daí saiu um longa metragem chamado BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS que é uma espécie de marco desse posicionamento, onde eu entrei, co-produzindo com a câmera e o meu trabalho por meses e meses. Mas, simultaneamente a isso, eu fiz também o PORTO DE SANTOS, um filme em preto e branco e trinta e cinco milímetros. Foi a primeira vez que eu mexí nessa bitola com um alto grau de experimentação. Então, eu tinha problemas para resolver, de acesso ao controle. Eu tinha puxado o negativo 4X para 3.200 ASA. Hoje em dia, a câmera de vídeo tem o "ganho" que dá uma coisa estranha. Mas aquilo lá foi uma "bananosa". Eu ia fundo nas possibilidades. Sem poder iluminar e sem querer iluminar para ter aquela noite do porto, uma circunstância visual e estética. É depois disso que eu desemboco, no começo dos anos oitenta, nessa experiência que foi a direção desse longa metragem, o NOITES PARAGUAIAS. Até aquele momento, eu não tinha dirigido um take que fosse que eu não tivesse impresso como fotógrafo também. Eu nunca tinha visto a coisa acontecer a não ser através de um visor. Aí, tinha esse longa, que era um filme inteiramente ficcional. Então, eu chamei o Hermano Penna para fotografar. Ele é co-roteirista do filme e estava desde o começo com a idéia na cabeça. Era um filme que se passava em dois países e com algum grau de complexidade. Tinha inclusive partes em estúdio. Então, por isso, eu achei conveniente me dedicar mais à direção. Mas, eu tive uma surpresa imensa, pois não conseguí me desvincular. Eu não

conseguia ver o que estava acontecendo fora do visor. Era um vício, quase um trauma. Isso foi se aguçando e ficando desesperador. O resultado da fotografia do Hermano era ótimo, não havia nenhum problema, tanto que está tudo lá no filme, integralmente, não foi preciso refilmar nada. Mas eu me sentia muito angustiado. Aí, nós conversamos fraternalmente e descobrimos que não era isso. Então, eu assumí a fotografia. Foi um negócio muito marcante para mim, uma mistura de paranóia com uma incapacidade de fazer a coisa direito. Para mim, aí se configurou a idéia do tal homem da câmera. Mas, é muito complicado. Eu acho que um belo dia, se eu continuar a fazer cinema, eu vou ter de repensar isso eventualmente, pensar essa sobrecarga. Por outro lado, é ainda a única maneira que eu consigo ter de me relacionar inteiramente com o assunto.

PERGUNTA: - Mas, entrando mais no NOITES PARAGUAIAS, você partiu para a direção fazendo um filme ficcional. Vendo hoje o filme, você acha que ele tem a presença de uma visão de documentarista ou, ao menos, uma visão sua de documentarista ?

RESPOSTA: - Isso é o que talvez mais marque esse filme. Tem um texto do Jean Claude Bernadet que é muito interessante. Ele fala de uma convivência de coisas que alí se resolvem, de coisas que alí querem perdurar, coisas que se explicam e coisas que são mais latentes, que essas coisas querem belamente se configurar. Mas, na hora de fazer, não é assim, é até mais simplório. Eu imaginava que, como era um filme transcultural, de transfiguração de uma cultura em outra, de uma com

plexidade mais arcaica, que é a sociedade paraguaia, a cultura guaraní, para uma complexidade mais acelerada, mais recente, que seria a sociedade brasileira, talvez até de maneira esquemática, eu tentei configurar dois polos, dois momentos bem distintos de reflexão e de dramaturgia, ou seja, no Paraguai ia ser de um jeito e no Brasil de outro. Isso, para mim era um desafio. Não era aquele corte tão dogmático em termos de fotografia, de dizer: "aqui é assim, eu trato assim, lá é assado, eu trato assado". Isso eu não gosto muito. Quando eu vejo filmes que fazem assim, eu não acredito muito, acho isso um grande dogmatismo, eu não concordo com isso, do tipo se é antigamente é azul, se é hoje é amarelo. Então, ali se tratava mais de você chegar perto da coisa de um jeito aqui e chegar perto da coisa de outro jeito acolá. Por exemplo, em São Paulo é estúdio. Foi todo feito pelo Hermano e eu acho muito legal aquele estúdio, que seria a pensão, o começo do filme, os interiores da chegada em São Paulo. Então, ali tem um realismo misturado com uma certa cenografia meio naïf que trás já um certo distanciamento, não é igual ao que era no começo mesmo do filme, que era o Paraguai, aquela origem rural do personagem central, Isso veio quase que espontaneamente, isso de eu ver dessa maneira, com esse despojamento. E aqui, eu tive realmente outros desafios fotográficos, porque tinha até a questão da continuidade. Mas eu tentei, de uma certa maneira, unificar, não fazer rupturas no filme. Agora, seguramente, o material paraguaio é muito mais documental que o brasileiro. Porque o brasileiro também tem muitos interiores e o outro não. Mas eles são diferentes, há diferenças sim.

PERGUNTA: - Você consegue se lembrar ainda do equipamento do NOITES PARAGUAIAS ?

RESPOSTA: - As filmagens de estúdio, quando haviam , requerian um pouco mais de luz. Eram ambientes não muito pequenos. O equipamento era do Jece Valadão, ele tinha esse equipamento. Por um milagre, desses que só acontecem no Brasil , ele tinha tido dinheiro da Embrafilme para comprar. E ele pagava, cedendo esse equipamento para os filmes dela mas ainda recebendo. Sabe essas coisas difíceis de explicar ? Mas, resumindo, eu recebi um equipamento que não era uma grande coisa mas onde eu tinha, pelo menos, uma margem de escolha como, por exemplo, refletores fresnel com potência de quinhentos, seiscentos e cinquenta e mil watts. Isso foi muito usado em estúdio. A gente dava uma luz geral, como é costume fazer, uma luz mais baixa feita com photo floods e vegetal. Isso a gente usou o tempo todo, a não ser, quando o cara ia dormir e que ficava só fresnel. Então era isso, e toda a outra luz - key light e back light - era feita com esses refletores de fresnel. A gente só usou isso no estúdio, foi uma coisa programada para usar isso. A mesma coisa no Paraguai. Tem cena noturna, como aquela do cabaret , que é o mesmo esquema. Não se usou outro tipo de luz também.

PERGUNTA: - Então os refletores eram todos fresnel ?

RESPOSTA: - Eram. Eu não usei nenhum refletor aberto. Era só fresnel. Às vezes era mais filtrada, outras vezes não. Eles eram Ianiro e uma outra marca.

PERGUNTA: - Essa utilização apenas de refletores fresnel representava uma preferência sua ou era porque era essa a composição do equipamento que vocês tinha ?

RESPOSTA: - Existe uma preferência minha pela luz do fresnel e ali, simultaneamente, eles representavam noventa por cento do parque. Então casou. Eu acho até que eu teria feito um esforço de produção para complementar esse equipamento se fosse o caso. Você sabe que fresnel é um refletor que tem a leitura quase via ótica, quer dizer, tem uma intermediação muito mais definida do que um refletor aberto que é quase só a lâmpada jogando luz. Então, não era só a questão da dureza, do contraste, do recorte. Não. Eu, inclusive, às vezes filtrava. Mas essa era uma opção muito interessante para mim como fonte de luz, num filme que tenta manter uma relação de contraste não totalmente suave, resultando em cores não muito esmaecidas, não muito subestimadas pela fotografia. É um filme que tem uma certa alegria nas cores. Isso tinha também nos figurinos, cores bem destacadas.

PERGUNTA: - Agora, uma questão que vale para o NOITES PARAGUAIAS mas vale também para o seu trabalho em geral. Eu quero saber como é que você expõe o negativo, se você vai pelo índice dado pelo fabricante ou se você tem uma maneira particular de expor.

RESPOSTA: - Eu sempre exponho, rigorosamente um terço acima da especificação. Uma superexposição, invariavelmente de um terço de stop, o que me dá um pequeno ganho em relação à es

pecificação, um pequeno contraste extra que eu gosto de usar quando fotografo. É sempre um terço de stop , nunca diferente. Todos os filmes que eu fiz até hoje, com negativo colorido, foi assim.

PERGUNTA: - Uma outra questão ainda em relação ao NOITES PARAGUAIAS é a maneira de você iluminar. Depois de escolher uma locação, a sua preferência, na hora de iluminar, era reproduzir aquela luz natural, era apenas reforçá-la ou era esquecer aquilo e armar outra coisa ?

RESPOSTA: - Olha, eu tive dois momentos diferentes. No estúdio, eu podia ir para onde quisesse. Havia uma noção de realismo mas nem tanto. Mas, em suma, é realista, ficou realista. Agora, eu tinha também situações, poucas, por exemplo, de day light , grandes day lights com interferência forte da luz azul. Por exemplo, uma sequência fantasiosa dele chegando na obra quase pronta e vendo três trabalhadores meio jogados e meio bêbados. Tem um que é meio pianista, um pseudo pianista. Alí, por exemplo, há um grande day light totalmente de lado. Então, eu precisei jogar muita luz combinada pelo outro lado para, na verdade, obter um resultado realista, como se fosse só aquela luz. Mas, na verdade, alí tinha, de fato, muita luz. A luz estava baixa porque era de manhã . Então era extremamente difícil, estava tudo de um lado só . O outro momento, é quanto tem uma declaração delirante de um sujeito que está na janela. Alí, por exemplo, a luz é bem artificial, na medida em que ele tem dois refletores na cara dando uma sombronada. Mas tem outros momentos curiosos . Tem

um momento involuntário, quer dizer, de puro desespero e de pura emergência. É o momento da morte do pai de uma moça que é irmã do herói. Isso no interior do Paraguai, em uma casinha. Naquele lugar a gente tinha apenas um pequeno gerador, porque lá é difícil mesmo, no Paraguai não tinha gerador, só levando do Brasil. Então era aquele geradorzinho e ele quebrou. O ator que fazia aquele velhinho não podia ficar para o dia seguinte. Então, eu arranjei vários lampiões de gás, que eu já tinha levado pensando em alguma emergência e peguei mais alguns por ali. Então, aquilo era uma iluminação primitiva.

PERGUNTA: - Não foi essa a luz que você repetiu anos depois no filme do Wagner Carvalho, o COMITIVA ESPERANÇA ?

RESPOSTA: - É. Naquela sequência do filme do Wagner eram só os lampiões e o farol de um trator. Mas, No NOITES PARAGIAIAS teve mais uma coisa. Em uníssonos, as pessoas fizeram um fade-out. A gente treinou o fade-out junto com o diafragma e resultou um escurecimento correto. Algumas pessoas pensam até que é uma trucagem.

PERGUNTA: - O que você mais gosta nesse filme ?

RESPOSTA: - Para mim, é aquela guerra em que os meninos aparecem de barba e também alguns momentos do cabaret. Como fotografia, eu acho muito gostoso o jeito daquele cabaret.

PERGUNTA: - Tem um momento no NOITES PARAGUAIAS do qual nin-

guém fala mas que, toda vez que eu vejo, me toca. É o trecho do "Deus me faça brasileiro".

RESPOSTA: - E esse é um bom momento para comentar, porque ali é uma entrada alegórica deles no Brasil. Eles vão tentar chegar em São Paulo e, num corte, já temos a chegada deles. Então, aquilo é na Radial Leste, com um perfil muito interessante de prédios. Vinha fazendo um tempo lindo e ficava limpo até aquela hora da tarde em que a gente pretendia filmar. Então eu falei: "Amanhã é aqui". Então, estava tudo preparado e não tinha como mudar. A produção do filme não tinha muita elasticidade por causa das condições. Tinha de ser ali. E, por azar meu, mudou o tempo. Nublou geral e o tempo ficou muito esquisito. Eu fiquei apavorado. Achei que ia dar tudo errado, porque era para ser uma coisa mais dura do que está ali. Então, eu filmei do jeito que a coisa se apresentava. Tinha também um pouco de câmera lenta, uns trinta e dois quadros por segundo e em travelling. Eu estava muito assustado na hora de ver esse copião. Mas hoje, pensando melhor, eu acho que foi muito melhor assim, porque esse empastelado, essa quase delicadeza dos prédios, deixou tudo mais interessante. Do outro jeito, teria ficado uma certa "fotogenia", vamos chamar assim e, daquele, ficou uma coisa que eu acho bem mais poética com aquele pastel. Além disso, nessa sequência, tinha outros problemas para resolver como, por exemplo, os movimentos fantasiosos dos atores em relação à câmera. É o caso deles dois "flutuando" em cima da multidão no plano que vem logo depois do anterior. Isso foi na Rua São Bento. Nós juntamos dois carrinhos, desses de carregar peso e com roda

de pneu. Nós baixamos os pneus, botamos bastante compensado no chão e fizemos o plano. É um plano longuíssimo, enorme. E aí ficamos incitando o pessoal e esperando a luz. Então, esse plano tem todo um recorte do pessoal que está ali . É um plano que ficou muito bonito, ficou linda a imagem.

PERGUNTA: - Em conversas com outros fotógrafos, eu tenho ouvido que, em geral, eles vêm no cinema de São Paulo uma formação diferente da do cinema do Rio de Janeiro. Principalmente, eles vêm no cinema de São Paulo uma coisa que é mais distante do Cinema Novo. E você, no NOITES PARAGUAIAS chega a utilizar inclusive uma cena do VIDAS SECAS do Nelson Pereira dos Santos. Você acha que o Cinema Novo marcou você enquanto autor e enquanto fotógrafo ?

RESPOSTA: - Marcou muito. Eu acho que foi um iniciado estético no momento em que eu começava a me interessar a fundo por cinema . Eu sou do Rio de Janeiro. Eu cresci aqui mas tive a minha adolescência lá. Perto dos vinte anos é que eu voltei para cá para fazer o vestibular para cinema. Então, lá no Rio, eu já vinha me interessando muito pela questão. Isso foi quando eu inclusive comprei uma câmera. E ali no Rio havia a coisa que era chamada de Geração Paissandu. Eu até morava perto dali, eu morava no Flamengo. Então, era inevitável uma enorme contaminação. E tinha muita gente ali que vinha justamente com esse movimento, uma coisa muito forte que acontecia, inclusive, em contraposição a uma situação política. Era uma coisa muito bonita, efervescente mesmo. Era uma coisa que estava também apegada a toda uma valorização

cultural e estética que eu estava tentando obter. Então , eu tinha uma identificação com isso. Agora, não fui um discípulo dileto, inclusive, eu acho que, com o tempo, acabei fazendo de um outro jeito. Agora, voltando à questão do VIDAS SECAS dentro do NOITES PARAGUAIAS , eu acho que esse é um momento não muito bem resolvido no filme. Ele trata justamente da questão da transculturação. Aquela é a primeira vez que você vê, no começo do filme, as pessoas andando, pais e filhos andando pelo campo no Paraguai, vindo para cá. E os familiares no VIDAS SECAS , andando também em um campo , digamos , devastado de possibilidades. Então, isso talvez tenha ficado um pouco precário como narrativa. Eu me critico por não ter aprofundado um papo que era mais transcultural que a simples homenagem. Claro que está implícita a grande homenagem que eu faço ali ao Nelson. Mas era para ser mais do que isso, era como uma exemplificação até de um encontro que vai ter mais tarde entre o negro e o índio.

PERGUNTA: - Depois do NOITES PARAGUAIAS , você retomou a sua atividade de fotógrafo e trabalhou em várias curtas não é ?

RESPOSTA: - Em seguida, eu fiz o filme da Tania, o dos cachorros, O AMIGO DO HOMEM . Esse era um filme de uma sub-carreira do Polo, o que resultou no recebimento, pela gente, de película vencida. Eu era sócio da Tania e, portanto, co-produtor do filme . Então eu sabia que era uma coisa inevitável. Ou filmava com aquele negativo ou não filmava. Uma coisa muito complicada e realmente inquietante, angustiante. Aí eu fiz testes sensitométricos e vi que o material estava mes

mo muito ruim. Já começou por aí. Então, eu tentei fazer alguma coisa com o laboratório. Era a Flick porque lá ainda dava para mexer um pouco. Eu consegui alguma coisa, mas não o que seria ideal. Então, esse é um filme um pouco marcado por essa confusão. Logo em seguida vieram outros curtas, como o FREI TITO da Marlene França. Era o primeiro filme dela e foi feito em dezesseis milímetros. Logo depois, ela fez outro, o MULHERES DA TERRA. Depois, vem finalmente o filme da Hilda Machado, pelo qual eu tenho um especial carinho. Desse filme eu gostaria de falar um pouco porque é um filme muito interessante. Era um filme da Fundação do Cinema Brasileiro e a produção foi reduzida a zero. A Hilda chegou para mim e perguntou: "Vamos fazer com nada. Você topa". Eu disse: "Topo". Então eu tinha só dois refletores, dois refletores de dois mil watts, abertos. Era só isso. Não tinha lâmpada e não tinha cabo. O filme é quase todo em day light mas as quatro no turnas que a gente fez foram feitas só com esses dois refletores. Como esse filme foi feito, eu até hoje não sei.

PERGUNTA: - E então, você chegou a essa experiência fotográfica nova que é ter assumido a direção de fotografia de dois filmes de longa metragem que já haviam sido iniciados, o ROMANCE do Sergio Bianchi e o REAL DESEJO do Augusto Sevá.

RESPOSTA: - Pois é, são duas experiências, de dois filmes, em que eu fui solicitado a prosseguir as filmagens que tinham sido interrompidas por mudanças na equipe, por paralizações. Isso é muito complicado e complicado por vários motivos. O primeiro deles, obviamente, é o trauma que está pre

sente na própria retomada, por parte do próprio realizador . Há até uma certa insegurança e é muito complexo. Inclusive , é uma complicação que eu nem gostaria de repetir mais na vida. É um troço terrível. É horroroso para o primeiro fotógrafo, é angustiante. Ele sabe que é uma outra pessoa que entra e sobre a qual ele não vai ter controle. E é muito angustiante para quem entra. Então isso aconteceu comigo , e em dois filmes.

PERGUNTA: - Então, vamos começar pelo do Sergio, o ROMANCE . Quem era o fotógrafo anterior ?

RESPOSTA: - O fotógrafo anterior era o Adrian Cooper . Mas , por contingências da própria confusão em que o Sergio estava naquele instante, isso tudo que eu falei, essa angústia, essa confusão geral, eu nem conseguí ver o material já filmado numa projeção. Isso era muito louco. Então o Sergio , nessa insegurança, queria criar momentos de filmagem que eram estanques em relação ao restante do filme. Aí nós filmamos uma semana e parece que esse material foi aproveitado. Eu não sei bem o que ficou porque eu não assistí.

PERGUNTA: - Quando você pegou o filme para continuar , você herdou também o equipamento que havia sido escolhido pelo Adrian Cooper ou você armou um novo parque ?

RESPOSTA: - Eu vou ser franco com você. Eu não consigo lembrar exatamente.. Com relação ao parque de luz, talvez sim . Eu acho que pedi ao Adrian e ele me deu. Ele foi muito simpá

tico comigo e me passou o que podia passar. Eu acho que houve essa conversa. Eu confesso que ficou tudo meio nebuloso . Era um período muito tenso, eu lembro que era tudo muito angustiante.

PERGUNTA: - Parece que foi tudo muito tenso.

RESPOSTA: - Pois é. Eu tenho até uma boa relação com o Sergio, não é nada disso, eu gosto dele . Mas , foi impossível prosseguir. Inclusive, eu acabei nem vendo o resultado. Eu me sentí até mal de não ter dado em nada. Então esse filme , do ponto de vista técnico, para mim foi uma nebulosa , é estranho, eu não consigo lembrar bem. Já com relação ao outro filme, o REAL DESEJO , eu tenho mais o que falar, eu tenho mais dados técnicos. É um filme que foi mais fácil de repensar , de estudar, de discutir. Tanto com o realizador, que era o Augusto Sevá como com o fotógrafo, que era o José Roberto Eliezer. Não que o Adrian tivesse se recusado a me dar alguma coisa, não é isso. Mas as próprias condições me permitiram um melhor contato com a questão toda. Então alí havia altos desafios, inclusive desafios que não dava para se resolver totalmente, coisas que seriam quase impossíveis, eu acho . O primeiro deles, é que havia coisas em continuidade imediata, continuidade de corte. A pessoa está fazendo uma coisa . Ela se volta e, naquela exata unidade de tempo e de espaço, corta e já é um outro momento de filmagem, com outra luz, etc.. Isso é muito complicado. Agora, imagine isso em um exterior noite, com lentes New Zeiss , diafragma 1.4 , correção de foco, travelling, etc., etc.. Eu quase dancei. Por sorte , eu

tinha visto todos os copiões. A esses eu tive acesso e tive uma longa conversa com o José Roberto. Eu tive uma grande ajuda do José Roberto e ele me explicou como resolver algumas situações. Por exemplo, as situações dentro do automóvel, ele me explicou tudo. Como ele tinha resolvido, que tipo de luz ele usava no automóvel, que tipo de caixa ele usou, de que forma, como era ligado. Ele foi maravilhoso, de uma solidariedade incrível. Mas a cena que foi a mais complicada, da parte que eu fotografei, foi uma no Aeroporto de Congonhas, uma sequência enorme que tinha toda uma situação complicada dentro. Tinha muita gente, figurantes, muitos amigos, etc .. Tinha o saguão todo iluminado e, no exterior, a chegada do carro, bem caracterizada pela iluminação e na relação com as luzes de fundo, com as luzes reais da rua. Então, eu tinha que ter diafragma 1.4 para manter essa relação. E ali havia um plano extremamente delicado em que a atriz vinha e tinha uma aproximação, em travelling, do rosto dela. E, logo em seguida, ela entrava nesse saguão, o que também implicava numa continuidade direta com o que já tinha sido filmado. Só que a gente estava com menos luz, estava com uma produção menor. E a fotografia do José Roberto ali é exuberante. Havia também outros momentos de continuidade direta. Mas, aí eram momentos de day light e então fica mais fácil, não é tão complexo, com uma boa marcação de luz você não tem problemas. Então, o grande drama é com a luz artificial porque você é você, o Zé Bob é ele. Inclusive, o José Roberto, como iluminador, eu tenho a maior veneração pelo que ele faz com a luz e isso fazia com que aquilo fosse uma grande responsabilidade para mim. Eu fiquei muito preocupado.

PERGUNTA: - Você disse que nessa hora tinha menos luz. Você lembra que luz era essa ?

RESPOSTA: - Nessa situação de fora, por exemplo. Nessa situação, especificamente, talvez eu não tivesse muito menos luz. Mas, no saguão do aeroporto, com certeza, antes havia muito mais luz. Por coincidência, e isso fazia com que a minha angústia fosse ainda maior, eu tinha estado nesse saguão como figurante. Então, eu tinha visto como o José Roberto tinha feito. Era uma cena em que havia uma equipe filmando o personagem do Peréio, que é um ator. Então, eu fazia o papel de fotógrafo dessa equipe fictícia. Então, como eu me lembrava, aquilo virou um pesadelo para mim. Eu sabia que tinha muita luz, eu lembro que tinha vários Minibruts , Maxibruts , refletores grandes de fresnel, acho que de cinco mil watts. Em suma, era o parque de luz necessário para fazer aquela cena. Na verdade, o que eu ia filmar não era exatamente lá dentro. Mas a referência do saguão tinha que estar lá. Eu tinha que manter essa luz igual porque, se baixa, fica uma coisa esquisita , fica escuro e de outra cor, ruim mesmo. Mesmo se você marca a luz pela mulher que está entrando, que é a ação principal, o fundo, se não estiver igual, fica ruim em um corte imediato. Mas, isso tinha que dar certo, mesmo sendo muito complicado. Outro problema é que isso foi feito muito tempo depois. Eu não lembro quanto mas foi bastante, acho que quase um ano. Não foi fácil. Agora, naquela situação de fora, eu lembro. Eu tinha um Minibrut bem distante, que me dava a luz do rosto dela, a fill light , o "bafinho" como a gente chama, que não dava nem esse 1.4 de diafragma. E eu tinha pque

nos refletores de fresnel, que era o que o José Roberto tinha usado. Com isso, eu fazia a composição. Não era muita luz mas, no caso, não era para ser diferente.

PERGUNTA: - Na hora em que você pega o bonde já andando, em que você pega um filme que outro fotógrafo já começou, como se dá a sua relação estética com o filme? Você tenta ser apenas extremamente técnico para reproduzir uma determinada linha dada pelo fotógrafo anterior ou não? Como é que você resolve isso?

RESPOSTA: - Eu não consigo ser apenas técnico em nada que eu faço. No caso, para mim, é um quebra-cabeça tremendo. No caso do filme do Augusto principalmente, porque esse é um filme visceralmente autoral, preocupado com isso, estruturalmente preocupado com essa questão estética. Se eu estivesse num filme com uma linha geral de naturalismo, como se pode chamar, ou de ambientes mais simplificados, inclusive do ponto de vista do espaço físico, eu acho que aí você tira um pouco mais de letra. Casos com esse do filme do Augusto é que são mais complexos. Se tem uma ruptura, se tem uma autoria muito forte na imagem do fotógrafo de um período e vai para outra autoria radicalmente distinta dessa, o filme se quebra, porque a unidade dele é muito dada por isso, por esse rigor, por esse compasso, por esses quadros desenhados. Então, é muito complicado. Então, fica uma relação tão menos técnica e mais estética quanto mais autoral é. Mas, eu tenho uma outra experiência que engata nesse mesmo papo, que é meio contemporânea de tudo isso. É um longa metragem não ficcional que foi,

talvez, o meu maior desafio para conseguir uma eventual unificação, de dar unidade a coisas opostas, diferenciadas, contrárias, um longa metragem que, em número de tomadas, de takes utilizados, é o maior que eu já ví. É o longa do Marcello Tassara, realizado em dezesseis milímetros e chamado O DESCOBRIMENTO, OS ÍNDIOS E FINALMENTE A USP . Aí, há uma salada, uma parafernália de origens do material. Tem filmagem de fotos em table-top , tem material de arquivo em preto e branco contratipado em negativo colorido, tem material ao vivo filmado na França por um fotógrafo francês e processado lá, material ao vivo filmado aqui no Brasil por mim, contra-tipo tirado de original Ektachrome de dezesseis milímetros , que é o filme da Maureen Bissiliat sobre o Candomblé e , por último, um filme seu, OS CINCO PATAMARES , que veio de uma cópia que o Marcello achou e que já estava passada, desbotada, extremamente precária. Se você configura isso em dois mil, cento e não sei quantos takes , em marcação de luz A&B, você pode imaginar a que ponto se pode chegar em capacidade de loucura. Foi uma maratona espantosa. Foram dois marcado-res de luz, porque um deles pifou no meio do trabalho . Eram o Pedro e o Pará. Foi uma maratona extraordinária, com vinte horas seguidas de trabalho e etc..

PERGUNTA: - Você gosta do trabalho de laboratório ?

RESPOSTA: - Eu aprendí a gostar. É um grande aprendizado . É muito complicado.

PERGUNTA: - Mas você acha importante, no trabalho de fotogra

fia, aprender a trabalhar no laboratório ?

RESPOSTA: - Hoje em dia eu acho. É muita coisa que eu não imaginava, foi uma bela descoberta. Eu acreditava que era uma consequência mecânica, mais técnica. Hoje em dia, eu aprendi a ver esses caras do laboratório como co-autores. Desde o começo, o processamento, você exigir as coisas, não se deixar surpreender por precariedades, até de revelação. Você aprende a querer confiabilidade e a ter confiabilidade. Você consegue assim se fazer respeitar e fazer com que as pessoas se entusiasmem junto com você. Isso, para mim, é metade da coisa. Então, esse filme do Marcello foi uma coisa gratificante e bonita. O resultado, realmente, não deixa nada a desejar, tem coisas belíssimas. Um exemplo curioso, é a presença do Paulo Emílio. O Marcello falou: "Eu queria o Paulo Emílio, mas de uma maneira que ninguém tenha mostrado. Todos os materiais que existem, as fotos, etc., a gente já sabe. Eu queria uma novidade, mas essa novidade não existe". Aí, eu falei: "Eu acho que existe". Eu não sabia se existia mas era questão de tentar. Em 1967, no meu primeiro ano de ECA, a primeira vez que eu vi um set de filmagem, que eu vi uma câmera Éclair funcionando, um gravador Nagra, foi da seguinte maneira. Paulo Emílio Salles Gomes, no saguão do prédio da História e Geografia, entrevistando o Ungaretti sobre o Cinema Brasileiro. Na câmera, o David Neves fotografando e o Sérgio Muniz no Nagra fazendo som, o Rudá de Andrade por perto e eu e o Plácido ajudando. Ninguém sabia nada, eu tinha vinte anos. Aí, eu vi aquilo e fiquei absolutamente fascinado. Isso foi filmado e ficou em algum lugar, ninguém sabia

onde. Eu contei isso para o Marcello e ele disse: "Eu vou atrás" . O primeiro passo foi procurar na Cinemateca. Pronto, estava lá. O negativo em dezesseis milímetros preto e branco, o copião montado e em sincro com o magnético perfurado e ainda tinha a fita de um quarto. Resultado, ele pegou isso e editou, fez uma montagem muito bonita, é um material extraordinário. Ele contando, já um ancião, uma cena que ele tinha visto em um filme brasileiro, uma cena de total violência em que eles arrancam a carne de um boi. Deve ser OS FUZÍS . Então, fica aquela prosopopéia, com o Paulo Emílio incentivando ele. Era uma sequência inteira e eu pensava que marcar essa luz ia ser uma loucura. E aí aconteceu uma coisa engraçada. Eu convivi muito com o Paulo Emílio e sempre teve uns aspectos muito curiosos, meio supersticiosos mesmo. Eu fiz um filme chamado INVENTÁRIO DA RAPINA em que entram umas coisas do Paulo Emílio e sempre, na hora de marcar luz , dava uma coisa esquisita, umas cores estranhas. E, nesse filme do Marcello, na hora em que aparece o Paulo Emílio, ficou tudo verde. Eu pensei que era coisa do band da copiadeira, óbvio. Corri para falar com o Pará e não era isso. Fui na marcação manual e essa luz era coerente com as outras, não podia ter dado aquele verde. Estava tudo idêntico e tinha dado esse verde. Aí, eu propus ao Pará dele marcar de novo e fazer um teste. Aí deu um magenta total, um magenta espantoso . Então nós fomos para o analyser e marcamos novamente. Deu uma luz completamente diferente. Para ficar igual , tinha dado uma luz estapafúrdia. O Pará falou: "Poxa, não vai dar certo, isso não pode dar certo" . Eu respondi: "Olha, Pará, faz o seguinte, vamos fazer com essa". Aí deu certo . Era uma brincan

deira, acho que era isso.

PERGUNTA: - Mas, para falar um pouco mais do dezesseis milímetros, você podia contar do filme do Wagner, COMITIVA ESPERANÇA, um trabalho que quase ninguém viu e que é um bom exemplo de utilização do filme dezesseis.

RESPOSTA: - Esse filme é o momento mais ecológico que eu tive na minha vida. É tudo que um fotógrafo pediu a Deus. Você vai para um lugar como o Pantanal e está sozinho. É o homem da câmera do Vertov levado às últimas consequências e adaptado às nossas condições. Por que isso? Você fica quarenta e tantos dias montado em um cavalo, sozinho, com a natureza e com você mesmo, sem álcool, sem sexo, sem nada. Vocês está ali para criar o que você quiser, com o Wagner orquestrando maravilhosamente a coisa e simplesmente filmando. Isso, com uma quantidade louvável de película, sem assistente, dono da quele pequeno espaço, daquele seu quadro. Se eu fizesse um filme desses por ano, eu era um homem feliz. É tudo o que a gente precisa. Mas, tem uma outra experiência que, em algumas coisas, é parecida com essa. É um média metragem em dezesseis milímetros, que é o INVENTÁRIO DA RAPINA, um filme muito pessoal onde eu fiz tudo. É um dos raros filmes em que eu fiz absolutamente todas as funções, menos o som direto. Foi um filme muito prazeroso mas também um pouco preocupante. Foi o último filme que eu dirigí, o mais recente. E aí, eu quase comecei a confundir o que é dirigir e o que é fazer a imagen, tal o embrenhamento que aconteceu ali, talvez até o intimismo em que eu entrei ao ver que ia ter de fazer tudo

no filme. Isso era uma questão de produção mas, também, de uma volúpia de estar voltando a fazer um filme meu, autoral . Mas, esse filme me deu um grande prazer estético, embora seja um filme , até muitas vezes, meio distanciado, meio esquisito para o espectador. Talvez ele não seja muito generoso nesse sentido. Isso para mim é um bom sintoma. Um sintoma de que eu preciso tomar cuidado de não entrar tanto assim na alegria de estar fazendo uma coisa minha, artesanal , com a mão, com a imagem, com a cabeça. Mas também me dá muita saudade.

PERGUNTA: - Esse filme só poderia ter sido feito em dezesseis milímetros, não é ?

RESPOSTA: - Só dava para fazer em dezesseis. Toda a idéia da obsessão de um plano, por exemplo, em que uma bandinha de rua fica tocando Aquarela do Brasil . Eu não me canso de ir e voltar naquelas pessoas no mesmo plano , porque eu quero que aquilo seja repetido. Em suma, toda aquela idéia do plano sequência e da montagem interna do plano, em que o dezesseis é a grande estética. A gente tem direito também a esses arroubos. Agora, não é o cinema de uma vida inteira. Prosseguir só nisso aí não me satisfaz.

PERGUNTA: - Agora, você não vai escapar de falar do filme do Ody Fraga.

RESPOSTA: - Ah, não. Esse é maravilhoso. A história é a seguinte. Esse é um filme do Ody Fraga, um cineasta que já moru

reu e por quem eu tenho o maior respeito, eu adoro ele . Um dia, o Ozualdo Candeias me procurou e disse que o Ody queria falar comigo. Era um momento em que já estava claudicando a questão do cinema de sexo explícito, já havia sinais de que a coisa não ia conseguir ficar ainda por muito tempo. E o Ody queria dar uma espécie de "pulo do gato", queria fazer um filme de qualidade, com uma qualidade técnica que ele não estava conseguindo ter lá na Boca. E tinha conseguido convencer o Miguel de Cervantes, que era o produtor, a dar as condições mínimas, a dar um pagamento razoavelmente decente à equipe técnica, etc.. E ele queria que eu fotografasse o filme. O Candeias ia fazer still. Eu topei e foi uma produção fantástica, com o maior respeito pelo ser humano, o maior carinho. Então, tinha tudo. Tinha travelling, tinha uma luz decente, tinha tempo para fazer as coisas. E era um filme de sexo explícito, um filme de dois episódios. Aliás, era metalinguístico, questionava muito, o filme tinha realmente momentos muito questionadores da própria situação. Para mim , foi ótimo.

PERGUNTA: - Quanto tempo de filmagem ?

RESPOSTA: - O filme foi feito em duas semanas e meia. Era um filme simples. O mais curioso, no entanto , é que eu nunca tinha imaginado como é que seria a situação. Isso, do ponto de vista até técnico, digamos, para você como fotógrafo , a questão do sexo explícito. Para mim, parecia uma coisa extremamente complexa. E é bastante complexa. Agora, é notável você estar no set, vendo aquela situação rolando ali, e perce-

ber como você abstrai completamente o que está se passando . É um negócio extraordinário, é um filme como qualquer outro. E é fantástico, cria uma situação de extremo respeito com to do mundo. É muito louco, eu nunca imaginei que fosse assim . Claro, o que você imagina é que a sacanagem esteja disseminada, que a coisa seja mais relaxada, que eventualmente haja uma pecamosidade. Mas não é nada disso. Era extremamente engraçado porque a relação de filmagem era a de um filme de au tor. O Ody é um autor, ele faz questão das coisas, ele dirige, ele se empolga, ele é fantástico. Eu sei que saí de lá gratificado. E ainda vou dizer uma coisa. Nessas duas semanas e meia, nunca se passou do horário e desse produtor , o Miguel de Cervantes, eu guardo a maior boa memória. Você olha a primeira vez para ele, aquele espanholão, de costeletas e tal. Mas, que nada. Ele foi muito legal. Aliás, sem ci tar nenhum exemplo, foi muito melhor que muita coisa que a gente faz num suposto "lado de cá" mais liberal. E eu falo sério, com o maior respeito.

PERGUNTA: - Eu queria que você falasse qual era o equipamento usado nesse filme.

RESPOSTA: - Olha, o filme era feito quase só em interiores , pela sua própria natureza. Havia um ou outro exterior mas aí era tudo normal, sem qualquer reforço de luz artificial . Os interiores eram salas, quartos, etc.. Eu usei bastante photo flood em gambiarras porque aí tem uma coisa que é curiosa . O sexo explícito entra, digamos assim, em detalhes anatômicos. Ele tem que mostrar claramente certas coisas . Então, a

fotografia, por necessidade, tem que ter certas características. Isso o Ody me explicou quando eu comecei. Tem que ter sempre uma iluminação geral para não acontecer de ter sombra onde não devia. E, quando a sombra onde não devia era inevitável, dado o posicionamento dos refletores em relação aos próprios corpos, já havia toda uma experiência acumulada pelos eletricitistas, que eram o Zezinho e o irmão dele, o Luizinho. Eles tinham lá os seus macetes, que eram uns funís especiais, etc.. Era inacreditável, eram reforços de luz para explicitar ainda mais o que estava acontecendo. Fora isso, eu trabalhei com Minibruts quando eram salas muito grandes. Havia ambientes que eram assim, salas grandes onde aconteciam situações surrealistas, tipo a família e a empregada em um ambiente formal e, de repente, começava a loucura. Eram ambientes grandes. Aí, além dos Minibruts, eu usava pequenos refletores de fresnel e refletores abertos Colortran de mil e de dois mil watts. Depois, tinha uma objetiva do Candeias, que ele me emprestou. Essa objetiva era muito interessante. Era uma zoom curta, de trinta e cinco a cento e quarenta milímetros, e com um diafragma bastante baixo. Realmente essa objetiva dava grandes resultados e a gente usou ela bastante nesse filme. No resto, era uma câmera Arriflex IIC com um jogo de objetivas Cooke, boas objetivas. O equipamento era do próprio Cervantes. O assistente era o Odayr Guarani, que foi trazido pela própria produção. Foi uma boa escolha. Aliás, esse é um dos filmes de que eu tenho a melhor memória de trabalho como fotógrafo. Foi muito bom. E tinha uma coisa curiosíssima. Às vezes, havia uns intervalos de filmagem. Por exemplo, tinha coisas que eram filmadas em motel. Por causa

da própria geografia, porque era muito difícil cenografar aquilo, aqueles tetos escamoteáveis de motel, aquelas gramas falsas, aquelas estatuetas. E o Ody ia fundo nisso. Então, às vezes, por causa da própria situação do motel, a gente tinha que ficar esperando para filmar. E então, a gente tinha altas conversas sobre o Uruguai, porque o Ody trabalhou em teatro lá durante os anos cinquenta e eu sou neto de uruguaios, inclusive morei lá uns tempos. E falávamos muito também sobre literatura latino-americana em geral. E o Ody falava disso como poucas vezes eu ví alguém. Então, os intervalos eram muito prazerosos, prazerosos nesse sentido. Então, foi ótimo, para mim era o ideal. Remuneração acima da tal tabela, com pagamento pontualíssimo, era notável. Agora, isso foi uma exceção e, além disso, um fracasso de bilheteria, infelizmente. Mas, era o canto do cisne. Eu acho que o Ody fez certo. Tinha a saúde muito ruim e sabia que não ia viver muito. Fez um filme testemunho, um testamento. O Candeias fez uma série notável de slides que ele andou passando por aí, que são fotos de trabalho. Agora, você imagina o grau de comichidade. Porque o filme é muito cômico. Uma das histórias é sobre um sujeito em cuja cabeça nasce um membro, um pênis. Isso gerava a maior loucura porque esse pênis era inflável. Era um aparato de cena, um efeito especial de contra-regra, e era inflado por trás com uma bomba de encher pneu de bicicleta. Então, era muito engraçado porque, às vezes, esse aparato explodia, porque, dentro dele, havia uma bexiga que estourava. Então, a gente começava a rodar e aquilo ia crescendo, inflado por um cara da equipe que ficava atrás do ator. De repente, quando menos se esperava, dava aquela explosão e aqui

lo caia. Isso gerava uma gargalhada geral. Então, o Candeias tem fotos extraordinárias desses momentos totalmente hilariantes, uma delícia total. Eu aliás, tenho a maior saudade do Ody, gostaria de ter feito mais uns dois ou três filmes com ele. O nome desse filme era SENTA NO MEU QUE EU ENTRO NA TUA .

PERGUNTA: - E agora, quanto às coisas mais recentes , o que você tem feito ?

RESPOSTA: - Aí vem esse intervalo que todos nós estamos tendo, esse hiato que nós estamos vivendo e que parece que ainda vai durar mais, que foi o fato de ter parado a produção cinematográfica. Então, com isso, eu tenho feito mais video. Ultimamente, eu fiz várias coisas em video e só uma coisa em cinema, que é uma retomada daquela coisa do filme em dezesseis milímetros. Eu estou usando o 7248, que é um filme de alta definição e grão finíssimo. O material vai ser telecinado e editado em video. É um trabalho em estúdio, bastante elaborado, chamado EU SOU A REVOLUÇÃO . É um curta metragem , dirigido pelo Marcello Kujawsky.

PERGUNTA: - Agora, vamos mudar totalmente de assunto. Eu queria saber se, dentro dessa grande diversidade que existe aqui, você consegue identificar alguma linha comum no processo de fabricação da imagem no cinema que está sendo feito em São Paulo ?

RESPOSTA: - Eu não concordo. Eu acho, inclusive , que isso

passou, durante um certo tempo, até por um interesse menor , de pessoas que vian de fora o que acontecia e, com um certo grau de competitividade no mal sentido, quiseram caracterizar para depois computar em cima. Assim, quando cai, cai tudo junto.. Parece um troço meio tático. É sempre perigoso você aplicar um rótulo e emblematizar. Eu acho desgastante caracterizar em bloco. E, muitas vezes, isso não é corriquei - ro, é intencional. Então, por índole e por princípio, eu discordo disso. E discordo inclusive por ver filmes. Eu não vejo todos mas vejo muitos. Então, se há um tom que vem sendo usado, esse é o tom da diversidade. E na diversidade tem de tudo. Há filmes tecnicamente mais precários, há filmes mais inquietos, há filmes que a gente pode chamar de filmes com "vocaçãõ de mercado", isto é, filmes de produção mais empenhada, destinados realmente ao mercado. É isso.

PERGUNTA: - Por que, com o currículo que tem , você não tem tido continuidade em seu trabalho como fotógrafo e, inclusive ultimamente, tem fotografado muito pouco ?

RESPOSTA: - Eu tenho pensado muito nisso. Eu acho que vem um pouco da história das pessoas, de como elas acabam sendo vistas, até pelas novas gerações. Eu acho isso muito justo . Eu, se fosse um desses caras mais jovens, que estão hoje fazendo esses curtas, eu não chamaria um cara como eu . . Por definição, eu não faria isso. Porque é dever dele, eu tenho essa impressão, se aclimatar à sua visão de mundo. Isso é natural. Pelo menos, até haver uma acomodação um pouco maior, até haver uma eventual plenitude, que atualmente a gente não

está vivendo. Hoje, a gente está vivendo em miséria e , na miséria não há plenitude, não há uma boa divisão das boas notícias. Então, hoje eu faria assim. Porque, se você olhar bem, eu sou uma pessoa que está mais ou menos já caracterizada. Embora não seja essa a minha vida e nem a minha trajetória, nem estética e nem nada, eu fiquei caracterizado com a idéia do documentário, com a idéia de um cinema de resistência, etc., etc.. É essa a imagem que é trazida para as pessoas que estão produzindo aqui e agora e que são, principalmente, os curtametrajistas, aos quais eu tiro o meu chapéu e pelos quais eu tenho o maior respeito. Eles têm que trazer, naturalmente, essa idéia da novidade. Então , pode vir, por exemplo, o Pedro Farkas, que é um cara brilhante e maravilhoso. Eu acho que ele é um cara que pode responder muito melhor do que eu, esteticamente, a essa solicitação dos novos. Na verdade, ele e os outros que têm de surgir. Têm de surgir os novos. Agora, como podem surgir novos é que eu não sei, é complicado. Talvez hoje, seja mais complicado surgir um novo fotógrafo do que um novo diretor. Agora, do meu lado, há um outro aspecto, que é uma certa mistura que acaba acontecendo, um certo hibridismo. Eu fico sempre com um dos meus pés na idéia de voltar a dirigir um filme . Então , eu não estou totalmente empenhado e dedicado de corpo e alma a ser um fotógrafo. Eu acabei dando uma certa encolhida nisso, eu não me atiro nisso. Eu fico na expectativa de ser chamado mas não vou atrás de nada. O que acontece é que eu estou sempre esperando voltar a dirigir cinema a qualquer momento. Então, essa expectativa de voltar a dirigir me desarma como fotógrafo.

PERGUNTA: - Para encerrar, eu queria saber o seguinte. O próximo filme que você dirigir, você vai também fotografar ?

RESPOSTA: - Sempre. Eu tenho a impressão de que isso já é uma coisa decidida. A não ser que, num belo momento, eu veja que não dá para dar conta de tudo. Aí, seria uma pessoa como o José Roberto ou como o Pedro Farkas.

ENTREVISTA COM CESAR CHARLONE

PERGUNTA: - Quando começou a trabalhar em filmes de longa metragem, você já vinha trabalhando a muito tempo no cinema publicitário. Então, eu queria saber como foi a sua entrada no longa, como isso começou.

RESPOSTA: - Está bom. Mas, antes eu queria falar uma coisa . Você é fotógrafo e eu sou fotógrafo. Eu fotografo filmes de longa metragens, comerciais, e eu acho legal isso. Mas , tem uma outra coisa que eu curtí muito fazer, que foi o chamado filme alternativo. Os curtas, os médias, os trabalhos que eu fiz com o Renato Tapajós, por exemplo. Também o trabalho na Montevideo, que era uma empresa de video mas onde eu fazia a fotografia de trabalhos com a Eliane Bandeira, com a Olga Futemma. Eu gostei muito disso. Esses filmes representam um centro, uma região muito interessante de trabalho fotográfico, que eu gosto muito. Eu estou falando isso só para a gente não esquecer essa terceira linha de trabalho, que não é o comercial e nem o longa metragem e que foi muito importante, e que era um trabalho que eu já fazia. Hoje, esse é um segmento que foi, em grande parte, substituído pelo vídeo. Mas, o vídeo ainda vai encontrar um reflorescimento e vai acabar surgindo gente muito interessante na fotografia de vídeo.

PERGUNTA: - Então agora, voltando para os longas, eu queria saber qual foi o primeiro longa metragem em que você trabalhou como diretor de fotografia.

RESPOSTA: - O primeiro longa metragem que eu fiz foi AQUELES DOIS do Sergio Amon, no Rio Grande do Sul.

PERGUNTA: - Como se deu sua relação com o pessoal do sul ?

RESPOSTA: - A turma do Rio Grande do Sul, que tinha estourado com aquele longa em Super 8 , o DEU PRÁ TI, ANOS SETENTA, era uma turma muito legal, muito interessante e com muita vontade. E, naquele momento, eles se propuseram a dar um salto, saindo do Super 8 . E conseguiram grana para fazer três longas com três diretores diferentes. Então , eles acharam que a melhor forma deles abrirem um pouco, levantarem um pouco o nível, era "importar" do resto do Brasil alguns profissionais. Assim, o primeiro filme foi o VERDES ANOS que foi o Alberto Salvat quem fotografou. O segundo foi o AQUELES DOIS que eu fotografei. Naquele momento, vieram falar comigo para saber se eu estava interessado. Eu nunca tinha feito longa e estava muito afins disso. Eu já tinha recebido algumas propostas mas, ou o roteiro não interessava ou as propostas não eram interessantes. Então, eu achei bonita essa proposta. Eu gostei muito do roteiro e gostei muito do clima que se entrevia do trabalho. Era um pessoal jovem querendo fazer tudo direito. Eu gostei do desafio e entrei como sócio no filme, inclusive aportando equipamentos. Eu levei um travelling "ligeirinho" de PVC , que eu tinha feito para a Montevideo. Também conseguí, com o meu contato de propaganda, que uma produtora daqui emprestasse a iluminação. E assim, fizemos um filme de longa metragem que foi o meu primeiro e que eu gostei muito de ter feito.

PERGUNTA: - Esse foi um filme rápido, não foi ?

RESPOSTA: - Foi . Se não me engano , foram quatro semanas e meia de filmagem. E a produção era paupérrima . Tudo acontecia naquele escritório onde eles trabalhavam, onde a gente filmava convivendo com o pessoal que estava trabalhando ali. E a gente filmava durante o dia. Então, quando o eixo estava para um lado, as pessoas pegavam suas máquinas de escrever e iam trabalhar do outro lado . Mas , de vez em quando, alguém tinha que pegar alguma coisa lá onde a gente estava filmando e era complicado. Mas, mesmo assim, era alto astral, um alto astral de trabalho, muito interessante. Eu fui para Porto Alegre uns vinte dias antes. Naquele momento iam ser dois diretores que iam fazer o filme, o Sergio Amon e o Roberto Henkin. Mas depois, no processo de trabalho , na busca de uma proposta visual para o filme, da proposta fotográfica e tal, viu-se que era muito complicada essa convivência de dois diretores e o Henkin ficou mais numa espécie de assistência e quem assumiu sozinho a direção foi o Sergio Amon . A gente conseguiu fazer um trabalho muito interessante , muito próximo enquanto concepção fotográfica da coisa . Isso foi lá por volta de 1984.

PERGUNTA: - Depois desse filme, você já foi fazer O HOMEM DA CAPA PRETA do Sérgio Rezende ?

RESPOSTA: - É. Naquele mesmo momento em que eu estava lá em Porto Alegre, a Morena Filmes também estava fazendo um filme lá , A NOITE , e eu encontrei a Marisa Leão . Eu tinha con-

vivido com a Marisa porque ela tinha trabalhado junto comigo na JODAF . Ela era assistente de direção e nós tínhamos ficado amigos. Então, a gente se encontrou em Porto Alegre e ela falou: "Então você agora está fotografando longa , achei que você só fazia propaganda" , aquela coisa assim. E, pouco tempo depois, ela me chamou para conversar com o Sérgio. Então, veio O HOMEM DA CAPA PRETA . Esse foi um trabalho muito interessante, que eu gostei muito de ter feito.

PERGUNTA: - Esse já era um filme maior.

RESPOSTA: - Já era um filme maior e foi interessante porque eu gostava de fazer o filme mas não gostava do roteiro . Eu achava que ele não se definia claramente entre ser um filme político ou ser um filme mais psicológico, ou ainda um policial . Ele tinha três fases. Uma fase policial, uma fase política, quase documentário tipo Sílvio Tendler, esse negócio meio de contar a historinha, e tinha uma coisa de psicologia do personagem, que eu acho que não ficava muito clara no filme. Mas, mesmo assim, eu deixei o Sérgio ver que eu tinha te^são por fazer o trabalho e fiz, para ele, uma proposta de fotografia, que era de separar essas três fases. Um prólogo, que era de um preto e branco meio arroxeadado, que tinha uma ligação com cordel. A introdução do filme era quase um cantador, o que me lembrou muito literatura de cordel . Então, um dia, caminhando na Praça da República, eu ví aqueles livrinhos de literatura de cordel e pensei, é isso que eu quero para o começo do filme . Uma coisa plana, bi-dimensional, com os personagens se mexendo em um plano só , em preto e branco e com

muito contraste . E eu acrescentei a cor arroxeadada porque o filme, depois, ia buscar uma coisa muito ligada ao vermelho, que era o interior do Tenório, aquela coisa do interior da capa dele, o homem da capa preta mas com o interior verme - lho. Então, a gente já introduzia o vermelho nessa primeira parte. A segunda parte já era uma coisa muito mais expressio - nista, que era todo aquele começo do Tenório. E a terceira parte - eu não gosto do termo "realista" - mas é uma coisa mais próxima do realismo. Tem uma coisa interessante. Eu sou muito preocupado em encontrar com o diretor uma linguagem co - mum. Quando o diretor começa a falar que queria uma fotogra - fia "flood porém contrastada" , e começa com uma série de termos incompreensíveis, é fogo. Eu gosto de uma coisa mais preto no branco."É isso que você quer ? Então vamos ver re - ferências, etc.. É isso, é uma mistura disso com isso ?" En - tão, eu mostrei muita coisa para o Sérgio. Mostrei filmes , mostrei albuns do Goya, por exemplo, A Noite das Bruxas. Tem um quadro que é quase uma referência para o filme. Nele , os personagens estão fotografados de frente, com a luz vindo de baixo, como se fosse de um lampião. Então, eu ficava tentan - do descobrir o que ele queria, como ele visualizava o filme. Nós estávamos quase chegando a um impasse, eu não conseguia entender ele. Então, eu perguntei se ele tinha alguma músi - ca que sugerisse a fotografia do filme. Aí o Sérgio , que é muito ligado em música, levantou e colocou um disco do Alceu Valença. Aquilo, imediatamente, me trouxe imagens também. Eu entendi aquilo, a convivência do nordestino com o eletrôni - co que tem no Alceu, e comecei a entender. Tinha que ser uma coisa muito elaborada por um lado e, ao mesmo tempo, uma coi

sa muito brasileira, muito chã. Eu queria uma fotografia, é até meio pretensioso isso, que fosse belamente feia, uma coisa que fosse agressiva mas com plasticidade. Isso surgiu a partir dessa relação com a música. Depois, eu conheci um fotógrafo em Cuba que me contou que, para ele, tem muito isso de perceber que alguns diretores sentem mais a música e de que a música propoe imagens e ajuda a encaminhar a fotografia. Então, depois disso é que eu fiz as minhas propostas para o Sérgio, com aquelas referências e ele aceitou.

PERGUNTA: - Assim que ele aceitou as suas propostas, você já começou a trabalhar ?

RESPOSTA: - O Sérgio me deixou trabalhar muito à vontade. Eu não me lembro bem mas, se não me engano, ele aceitou rapidamente a maioria delas.

PERGUNTA: - Realmente, quando você coloca as propostas , dá para perceber que elas são muito próximas daquilo que ficou no filme.

RESPOSTA: - Exatamente.

PERGUNTA: - E você consegue se lembrar do equipamento que usou no filme ?

RESPOSTA: - Eu não lembro exatamente a quantidade. Mas, devia estar em torno de uns quarenta mil watts. Eu tinha um caminhão com esses quarenta ou cinquenta mil. Muito fresnel.

PERGUNTA: - Há uma preferência sua pelos refletores de fresnel ou era uma coisa desse filme ?

RESPOSTA: - Eu gosto muito de trabalhar com fresnel. Em geral, tendo possibilidade econômica, eu vou buscar uns dois ou três deles. Eu gosto da luz difusa do fresnel. Para fazer essa luz difusa, o mais provável é que eu faça um quadrado de vegetal e ponha o fresnel atrás dele. Eu não sei te dar razões técnicas, mas é fato que o elemento difusor dele faz com que se tenha um ponto de luz mais delimitado. E eu gosto do brilho, da textura que o fresnel tem ao ser usado com o vegetal. Então, eu tinha, de fresnel, uns três de cinco mil, uns quatro de dois mil, e depois pequenas coisas. Mas, eu trabalhava muito com o fresnel por causa de uma proximidade que havia de uma parte do filme com o preto e branco. Essa parte, que eu chamei de mais expressionista, tinha uma coisa que se referenciava ao filme noir, no preto e branco. Então tinha uma busca muito grande de trabalhar com o fresnel. Eu tinha também, para os planos gerais, dois ou três Minibruts. Tinha também set light, que é aquela luz chatinha, de mil watts. Agora, eu uso muito e faço muita questão de acessórios. Eu sempre peço para o electricista pegar muitos acessórios para a gente poder, com um único refletor, fazer muitas coisas. Ir recortando, rebatendo, escondendo, isso é uma coisa que me preocupa muito.

PERGUNTA: - E como você fazia nos exteriores, naquelas sequências com bastante fumaça? A fumaça é uma coisa muito presente nesse filme.

RESPOSTA: - Ela é um dos personagens. Foi interessante, a fumaça surgiu quase como algo realmente necessário. Ela chegava a mim por todos os caminhos possíveis mas , um dos mais marcantes foi o seguinte. Quando a gente foi a Caxias, a gente já tinha a idéia de por fumaça para dar ao personagem , quando tivesse um contra luz, um ar mais maquiavélico , mais de inferno. Então a gente foi visitar as locações e viu que, em tudo que era terreno baldio, esquinas, etc., tinha sempre um lixo queimando, uma fumacinha e, além disso, tinha sempre aquele vapor de quarenta graus no ar. Então, para nós ficou claro. É isso aí, ela tem até uma ligação com a realidade . Então, inserí-la no exterior foi fácil. Por exemplo, tem uma cena na favela, que é com uma câmera na mão que anda com ele. Nessa favela, quando a gente foi filmar, a gente chegou e tinha lá uma barraquinha fazendo um negócio e saindo a fumaça. Aquilo ali era quase natural. Então, ela tinha surgido de uma proposta estética do filme mas era facilmente justificada nos exteriores. E isso ajudou muito na nossa preocupação de cuidar do respeito à época sem precisar mexer nenhum centímetro nos quadros onde, às vezes, tinha um neon, uma antena de televisão, etc..

PERGUNTA: - Os quadros eram propostos por você ou pelo diretor, o Sérgio ?

RESPOSTA: - Pela minha trajetória de fotógrafo de foto fixa, de still, eu gosto muito de tentar chegar na frente com uma proposta. Minha idéia é tentar achar, enquanto o diretor está se movimentando, uma coisa que possa ser importante para

o filme. No caso de O HOMEM DA CAPA PRETA , isso foi principalmente nos enquadramentos. Obviamente, isso era discutido com ele, mas eu propunha. Eu instalava a câmera , enquadrava e aí perguntava o que ele achava.

PERGUNTA: - Você gosta de trabalhar com video assist ?

RESPOSTA: - Gosto muito. Acho que a equipe tem que estar muito bem treinada para saber qual o momento de parar . Mas eu gosto muito. Eu estava trabalhando agora com um video assist a cores, com a BL4. É fantástico aquele monitor grande e a cores.

PERGUNTA: - Agora, a gente chega finalmente ao filme do Roberto Gervitz, o FELIZ ANO VELHO . Então, eu queria saber tudo, desde o começo. Como foi que o Roberto chegou a você e como nasceu a concepção do filme, já que a fotografia parece fazer parte do próprio roteiro. Fica muito difícil pensar hoje aquela história sem aquelas imagens.

RESPOSTA: - Faz muito tempo que eu e o Roberto somos amigos. O Roberto montava os filmes do Renato Tapajós que eu fotografava. Eu conheço ele daí. Além disso, o Roberto montou uma parte do filme que eu dirigí, sempre curta e média . E tanto o Roberto como o Sérgio Toledo diziam que , quando fizessem um longa metragem, eu seria o fotógrafo. Tanto é que o VERA era eu que ia fotografar. Eu não pude, exatamente por causa do FELIZ ANO VELHO . Mas, no fim, eu acho que houve um casamento perfeito entre o Sérgio e o Rodolfo Sanchez. O Roberto

sempre falava de fazer um longa e de que eu seria o fotógrafo natural por causa da nossa amizade. E eu adorava a idéia. Então, quando o Roberto começou a trabalhar no FELIZ ANO VELHO , por essa nossa amizade, ele ia me contando como iam as coisas. Isso, até o momento em que o roteiro já estava mais ou menos esboçado e ele me deu. Aliás, ele me leu o roteiro. Ele leu e eu dei uns palpites, palpites de amigo. E, com isso, comecei a entrar no filme. Então não foi uma entrada daquele tipo: "Está aqui o roteiro, você vai fotografar, comece na semana que vem, acerta com a produção". Na verdade, foi uma coisa assim aos poucos. Eu acompanhei a compra dos direitos, o Roberto me contava e eu fui entrando cada vez mais no filme. Eu lembro de um momento em que o Roberto estava elaborando o roteiro e me contou de uma preocupação dele , era quase um pedido , de que a fotografia deveria ajudar o espectador a entender essa brincadeira com o tempo que ele faz no roteiro. O Roberto começa o FELIZ ANO VELHO em flash-back . Depois, ele salta para o presente. Aliás, a locução é no presente e a imagem é flash-back . Depois, dentro desse flash-back entra outro flash-back mais afastado. E isso vai pintar o tempo inteiro mais ou menos com quatro épocas: o presente, que é mais ou menos o tempo real, o primeiro flash-back, que é o hospital, quando ele está internado , o segundo flash-back , mais atrás, que é a adolescência dele e, por último , o flash-back mais atrás ainda, que é a infância. . O Roberto estava muito preocupado em fazer com que o espectador entendesse isso e me pediu que eu procurasse ajudar o espectador nisso. Digamos que a ferramenta natural que surge a qualquer fotógrafo imediatamente, é preparar a fotografia para, quase

num chapão, tratar o passado em preto e branco , com alguma coisa de cópia , e tratar o presente a cores . Aí, começou uma discussão de como seria essa coisa, e surgiu uma idéia que eu achei interessante, de que a gente não poderia fazer um flash-back de uma pessoa que está em uma cadeira de rodas como uma coisa preta e branca, uma coisa cinzenta. O cinzento, para um cara que está em uma cadeira de rodas, é o presente . E o passado é o contrário, é a idealização . Então , obviamente, a gente inverteu. Resolvemos fazer o presente em preto e branco e o passado em cores. O presente em preto e branco ? Não . Vamos fazer ele quase em preto e branco. Vamos fazer ele frio, vamos fazer ele apagado. E vamos fazer o passado em cores. E em cores como ? Se a gente estava falando em idealizar, cores idealizadas. A idealização é um ato quase adolescente e essa era exatamente a fase que o personagem idealizava, exatamente a sua adolescência. Então, a gente pensou uma idealização quase pueril, quase infantil. A gente pensou uma idealização exagerada, exacerbada . Por exemplo, eu lembro que o meu tio tinha uma camisa vermelha . Não que essa camisa não fosse vermelha, mas essa imagem do vermelho, na minha lembrança, é muito mais forte. A minha casa tinha portas muito grandes. Eu era pequeno e então estou lembrando delas muito maiores do que realmente são. Então, a proposta da fotografia caminhou por aí, vamos exagerar a lembrança dele, vamos exacerbá-la. Então, se a parede do quarto tinha desenhos do Pink Floyd mais ou menos imitados , que um amigo tinha feito, vamos fazer esses desenhos perfeitos, maravilhosos, enormes. Depois, na realidade, a gente vê que eles não são tão enormes, nem tão bonitos, nem tão coloridos.

Então, a coisa caminhou por aí, por exagerar, por idealizar. Eu estava preocupado em como isso emendaria no filme, para ficar claro, por exemplo, para o espectador mais distraído, esse exagero de cor. Então, surgiu uma idéia que eu achei interessante e que era a seguinte. A primeira vez que ele lembra do passado, quando vai começar a cor, isso acontece dentro de um trem. Então, eu propus ao Roberto introduzir esse trem com um plano geral. Mas que, ao invés de fazer um plano de um trem real, fizesse de uma maquete, de um trem de brinquedo, de forma tal que ficasse ambíguo, que o espectador ficasse em dúvida, não soubesse se aquilo era um trem de brinquedo ou um trem de verdade. Uma coisa que pegasse o espectador pela mão nessa brincadeira e sugerisse a ele: "Olha, a gente não sabe se isso aqui é verdade ou mentira, se está exagerado ou não". Então, o primeiro plano que aparece do passado é justamente o plano geral de uma maquete. Esse plano é uma ponte com o trem passando ao entardecer, exagerado, com o céu azulão e um raio de sol laranja. Daí então começava. Nesse trabalho, tem uma outra coisa que foi muito importante. A gente estava procurando toda essa coisa, esse tratamento de cor, e sempre existe uma preocupação minha de encontrar uma referência. E, nessa preocupação, eu cruzei por aí com uma exposição do Chagall, que eu achei que casava perfeitamente com o que eu estava procurando, esse tipo de utilização da cor onírica, do tratamento onírico da cor. E, nesse mesmo museu em que eu estava vendo a exposição, comprei um livrinho e trouxe. Mostrei para o Roberto, ele olhou e disse: "É isso mesmo". E o Chagall ficou quase uma referência constante para mim no filme. Quando a gente está trabalhan-

do, produz muito, de repente começa a esvaziar. Você sente , no final do dia de filmagem, aquele vazio. Então , sem muita racionalização, eu costumo depois do trabalho, em casa ou no hotel, folhear um livro, de uma série de livros que eu tenha escolhido como referência. Não para buscar uma determinada idéia para a cena que eu tenho que filmar amanhã mas, para alimentar o cérebro com essa linguagem, alimentar a memória dessa linguagem. Então , o Chagall me acompanhou sempre nesse período. Eu ia sempre olhando ele e, inclusive, tem cenas que são uma referência direta.

PERGUNTA: - Uma coisa que eu queria saber, e que tem a ver com o que você está falando, é a maneira como você vê a relação da direção de fotografia com a direção de arte.

RESPOSTA: - E eu gostaria mesmo de falar disso. Nesse período de concepção fotográfica, bem no início, para sorte de todos, entrou o diretor de arte, o Clóvis Bueno, e nós fizemos o trabalho juntos. Se não me engano, já uns três meses antes de começar o filme, o Clóvis estava fazendo um trabalho em São Paulo e nós começamos a trabalhar. Não era uma coisa de todo dia, já que cada um tinha o seu trabalho. Mas, nós fazíamos encontros periódicos. A gente falava, pensava, tomava um café, tomava um uisquinho, e assim a coisa ia caminhando. O Roberto ia sempre expondo para a gente como ele via o filme, enquanto eu e o Clóvis íamos palpitando. O trabalho do Clóvis foi fantástico e foi fantástico a gente ter trabalhado junto. O filme não teria essa proposta visual se nós não tivéssemos caminhado juntos. Cada sequência era discutida

com um grande preciosismo, com o qual , o Roberto colaborou muito. Por exemplo, o presente, onde tudo é opaco, apagado , onde tudo é em tons frios, onde a gente filmou sem o filtro oitenta e cinco e iluminou com HMI . Nessa parte , a gente conversou muito para chegar a essa coisa fria. Por exemplo , para fazer os figurinos, eles perguntavam de que cor eu queria as roupas. E eu dizia para fazer tudo em cinzas , azuis, verde no máximo, trabalhando sempre nessa gama de cores mais frias. O Roberto tinha o rigor de respeitar tudo o que era possível. Por exemplo, tem uma sequência que a gente filmou lá perto da Avenida Sumaré, que é a sequência dos paraplégi-
cos. Nessa sequência passam carros no fundo e nós tomamos cuidado para que não passassem carros vermelhos . É verdade que nós tivemos muita sorte também, mas sempre ficava alguém junto do semáforo que tinha ali perto, olhando os carros que vinham e fazendo um sinal quando todos eram do jeito que a gente queria. Outro exemplo, também com carros, é o do estacionamento da AACD, onde todos os carros também tinham que ter cores frias. A produção tinha dinheiro mas também não era tanto assim, não era uma produção americana. Então, tinha isso de pedir os carros das pessoas emprestados . Só que se perguntava a cor. Se fosse azul, tudo bem . Se fosse vermelho, então muito obrigado, não precisa, vamos colocar um carro da produção. Foi mais ou menos assim.

PERGUNTA: - Essa relação com a direção de arte se dava também na discussão das cores que eram usadas na própria iluminação por você como, por exemplo, naquela caminhada em que você utiliza uma luz vermelha sobre o personagem ?

RESPOSTA: - Não. Lamentavelmente não. O ideal seria que o diretor de arte estivesse na filmagem. Mas, pelas condições, eu só trabalhei com o Clóvis até o início das filmagens. Depois disso, enquanto eu estava filmando em um lugar o Clóvis estava preparando a próxima locação. De vez em quando, eu ia visitar ele na locação que ele estava preparando. Aí, a gente discutia alguma coisa. Mas, no dia em que nós rodamos essa sequência o Clóvis não estava lá.

PERGUNTA: - Existem momentos no filme em que você tem um trabalho de cor que é muito marcante e um desses momentos é essa caminhada. Então, eu queria saber como nasciam essas coisas, se eram muito pensadas antes ou se eram soluções que apareciam só na hora de filmar ?

RESPOSTA: - Essa, da caminhada, nasceu na hora de filmar. A minha grande preocupação era descobrir como, nos exteriores, eu poderia manter a proposta fotográfica que a gente tinha se proposto a usar em todo o filme. No interior, sempre dava para controlar. Uma luz daqui, outra dali, outra luz no fundo e estava tudo sob controle. Mesmo em locação, era só colocar panos pretos nas entradas de luz natural e pronto, a luz era minha. Mas, no exterior, no sol, como é que eu faço? Então, eu estava trabalhando com um excelente eletricista, o Jamelão. Eu tinha dito para ele que gostaria de ter sempre no caminhão uma bateria de acessórios. Então, entre esses acessórios, tinha um Butterfly com plástico transparente para apoiar coisas em cima, como folhas para fazer textura, tule, ou ainda, folhas de celofane colorido. Então, lá na locação,

surgiu essa idéia. Eu quero dizer que não sou um intelectual e que, para mim, tudo surge muito da intuição. Mas, é claro que há sempre uma pequena racionalização. E aí entra aquela coisa do adolescente, aquilo da memória do adolescente. Então, veio quase que uma frase literária. Ele lembra que, naquele momento, estava roxo de raiva. E foi isso que eu fiz. Eu quis que ele ficasse vermelho de raiva. Então, como é que eu vou fazer ele ficar vermelho? Vou iluminar ele com vermelho. Mas, como eu vou iluminar ele com vermelho se o sol está iluminando ele? Eu ponho um filtro vermelho para ele; só para ele, e faço com que ele caminhe embaixo desse filtro vermelho. E foi isso que eu fiz. Era um travelling. Sobre o travelling, estava preso o butterfly, que caminhava junto com ele, fazendo com que ele estivesse sempre debaixo do celofane. O que acontecia é que o celofane vermelho que estava em cima, e a gente usava celofane porque não tinha dinheiro para comprar gelatina, esse celofane tirava dois stops dele. Então, tinha de compensar para o fundo não ficar estourado. Para resolver isso, eu coloquei, por trás da câmera, um Maxibrut com o celofane vermelho também. Então, o que eu aumentava com isso correspondia, mais ou menos, ao que eu tinha no fundo. Só que eu sempre procurava exagerar. Então, eu raciocinava assim: "Tenho que usar também as cores complementares". Aí, eu tentei levantar o verde na região da grama e o azul na região do céu. Então, eu tinha um degradé azul, um degradé verde e ele vermelho no meio. Mas, no fundo, surgiu mesmo disso, de eu querer que ele ficasse vermelho de raiva. Na verdade, era bem pueril essa busca, eu sempre buscava a coisa mais óbvia.

PERGUNTA: - Em outras entrevistas que eu fiz com fotógrafos, eu percebi que essa coisa do tom mais frio aparecia constantemente. Você me explicou que, no FELIZ ANO VELHO, isso se devia àquela procura do preto e branco, etc.. O Rodolfo Sanchez, no caso do VERA, explicou que a função do tom frio era a de buscar um contraste com a cena da primeira menstruação, que acontece já perto do fim do filme. Finalmente, o José Roberto Eliezer, tanto no CIDADE OCULTA como no ANJOS DA NOITE, também dá a sua explicação para a utilização do tom frio na fotografia desses filmes. Então, você tem sempre explicações diferentes. Mas, uma pessoa que esteja vindo de fora, pode considerar que esse tom mais frio seja uma característica desse conjunto de filmes. Você já tinha pensado nisso, na opção pelo frio, pelo azul ser quase uma constante ?

RESPOSTA: - Não foram os fotógrafos que descobriram a ligação do azul com o frio. Eu diria que, no FELIZ ANO VELHO, a preocupação foi mais com o frio, e não exatamente com o azul. Mas, eu diria que nós somos muito influenciados pelos filmes que surgiram um pouco antes da gente começar a trabalhar muito nesses filmes que a gente fez, filmes como o BLADE RUNNER, que trabalham muito esse esquema de luz, com arco voltaico queimando o fundo e dando esse tom mais azulado. Essa poderia ser uma explicação meio técnica. Uma outra explicação, por um outro lado, poderia ser o fato de que São Paulo é uma cidade com muita influência do clima fechado, com nuvens. Talvez, se nós filmássemos no Rio de Janeiro, se nós fôssemos fotógrafos cariocas, talvez estivéssemos preocupados com o sol, com a luminosidade mais quente, com outras co

res, pode ser isso. Eu estou arriscando uma explicação , já que, no FELIZ ANO VELHO , eu fiquei ligado mesmo na coisa fria.

PERGUNTA: - Eu fiz essa pergunta porque essa coisa do frio , para algumas pessoas , passa como uma constante do cinema de São Paulo.

RESPOSTA: - É. Eu acho que é São Paulo mesmo, acho que é a luz de São Paulo. Tem muito a ver com isso, com a luz da cidade.

PERGUNTA: - Agora, eu queria saber qual foi o equipamento usado no FELIZ ANO VELHO.

RESPOSTA: - O Cláudio Kahns foi um dos melhores produtores com quem eu já trabalhei. A gente sentia que ele estava tomando com o filme mas dava todo o suporte que a gente queria. E ele me permitiu uma coisa que foi muito interessante, que foi trocar todo o caminhão no meio do filme. Eu comecei com uma linha de luz e depois troquei por outra. No passado, eu tinha pequenos refletores fresnel, com fontes pequenas e tudo em tungstênio. Eu tinha bastante luz. Isso , porque eu sempre filtrava as luzes com gelatina verde, vermelha, etc., que sempre tiravam entre um e meio e dois stops .A gente que ria ter uma coisa plana, com profundidade de campo grande . Então, eu queria trabalhar com um diafragma grande. Diafragma grande, para mim, é quatro. Tem colegas no Rio que não baixam de onze. Eu recorto e rebato tanto a luz que, se che-

gar em diafragma 5.6 é um acontecimento. O José Wilker brincava comigo, dizendo que eu já tinha usado todos os diafragmas 2.8 do Brasil. Então, nessa primeira fase do FELIZ ANO VELHO, eu devia ter uns três refletores fresnel de cinco mil watts, uns seis a oito de dois mil watts, também fresnel Mole Richardson que eram, se não me engano, da LocAll. Eu gosto muito do equipamento Mole Richardson e o pessoal da LocAll tinha eles muito bem conservados, com tudo direito, como precisava. Eu tinha também bastante set light para fazer a iluminação dos fundos. Tinha também alguma coisa em refletores de mil watts e, sempre, uns quatro ou cinco Inky Dinkys. Quando ia começar a segunda fase, a gente devolveu todo esse equipamento e pegou só HMI. Isso eu estou dizendo a segunda fase na ordem de filmagem, isto é, o presente, a parte fria. A gente pegou só HMI, o que foi ótimo para trabalhar, porque eu adoro trabalhar com fontes grandes, fontes muito grandes e poucas. Numa locação que fosse uma sala como essa em que a gente está, eu preferia colocar um HMI de seis mil watts lá fora e deixar tudo por conta dele. . Depois, seria só reforçar uma coisinha aqui ou ali mas tentando não me complicar com muitas fontes. Eu gosto muito disso. Ou até posso pegar um monte de luz e colocar atrás de um único vegetal para fazer uma única fonte. Na segunda fase, eu acho que tinha um HMI de seis mil watts, uns três de dois mil e quinhentos e uns outros três de mil, duzentos e cinquenta watts. HMI é complicado. Hoje em dia, é caríssimo o preço de gelatina e, naquela época, nem existia gelatina com correção boa para HMI. Então, era difícil equilibrar eles todos. Bastava um estar com a lâmpada um pouquinho mais velha, que já esverdeava

e esfriava muito. É complicado misturar HMI. Mas a gente con seguiu separar. Se sentia que um deles não estava batendo , punha virado para o fundo que, se ficasse um pouco diferen- te, não tinha problema. E a proposta era de ter, sempre, gran des bastidores de vegetal com o HMI de seis mil por trás, dan- do uma luz lateral, como o Storaro.

PERGUNTA: - Você gosta do Storaro, não é ?

RESPOSTA: - Muito, muito ! Eu adoro ! Acho que ele colocou a fotografia no lugar correto no cinema contemporâneo. Ele é grande mesmo.

PERGUNTA: - E qual era o tamanho da sua equipe no filme ?

RESPOSTA: - Foi três e dois. Ou melhor, eu vou usar o termo meio, embora isso não deva ser usado para o ser humano . Eu tinha dois eletricitas e dois maquinistas, sempre um chefe e um ajudante. E tinha mais uma pessoa, um ajudante de cami- nhão, que ficava de coringa entre essas duas áreas. Depois , tinha um assistente de câmera e um segundo assistente. A gen- te estava com uma câmera BL2 e o Marcelo Dürst, que era o as sistente, fez um belíssimo trabalho de pesquisa de filtros . Eu acho que ele testou todos os filtros que existiam no Bra- sil e encontrou, na Lynx Film, uns filtros degradés belíssi- mos do tempo da Vera Cruz e que ainda estavam fechados . Nós usamos esses filtros por causa dessa preocupação de como fa- zer para, nos exteriores, manter essa mesma proposta fotográ- fica. E hoje, o que mais me incomoda no filme, quando eu ve-

jo, é esse rigor meu de ter sempre essa proposta fotográfica tão exacerbada. Nos exteriores, ela até cansou um pouco, ela se excedeu um pouco. Os exteriores são o que me incomoda mais, inclusive porque, às vezes, eu tive que resolver com aquele horroroso filtro degradé, meio céu, meio não. Mas, o Marcelo fez um belíssimo trabalho de pesquisa. Além disso, a gente fez também bastante pesquisa de negativo. O FELIZ ANO VELHO começou com aquela proposta de co-produção da Secretaria de Cultura, em que ela entraria com o negativo dos filmes. E assim, nós ganhamos 5294, só que 5294 vencido. Vencido não, que eu não gosto do termo vencido. Tinha esse 5294, que eu mandei para a Líder fazer os testes e estava fora dos parâmetros.

PERGUNTA: - Tinha muito véu de base ?

RESPOSTA: - Exato. Tinha véu de base muito alto. Quando a gente mandou fazer o teste, a Líder desaconselhou o uso daquele negativo. Eu me dou muito bem na Líder. Eu brinco que, antes de começar um longa, eu vou lá pedir a benção do Dr. Benedito. É que eu sempre faço isso. Eu vou lá, falo com ele, mostro o roteiro, a gente conversa, eu conto para ele o que estou querendo fazer, ele me ajuda, etc.. Mas, voltando ao FELIZ ANO VELHO, não tinha jeito, a gente tinha que filmar com esse 5294. Então, a gente fez testes e mais testes e eu acabei achando que esse véu alto poderia me ajudar nisso. Aí, eu fiz novos testes e a gente acabou filmando com ele muito sobreexposto. Se não me engano, eu trabalhei a 120 ASA quando a recomendação da fábrica é 400 ASA. Então, a gente usou

esse negativo para o presente, que era azul e apagado, e o passado a gente fez com o 5247 sobreexposto um stop e puxado, isto é, a gente expunha normalmente e puxava um stop no laboratório. Esse foi o resultado que a gente achou mais interessante para a saturação de cor.

PERGUNTA: - Normalmente, você costuma sobreexpor o negativo?

RESPOSTA: - Sempre. Mas o quanto eu sobreexponho varia de um filme para o outro. Eu, normalmente, gosto de copiar na região dos trinta e cinco a quarenta. Eu raramente uso a parte alta da curva para a exposição. Raramente eu vou ter peles sobreexpostas. Isso em longa metragem. Em comercial a gente faz brilhinhos e coisas no gênero. Mas então, eu uso do cinza médio para baixo e raciocino assim: "Por que eu não uso a parte alta da curva na exposição e puxo para baixo na cópia?" É isso que eu faço. Eu sobreexponho, vou com o branco até o limite, e depois eu trago para baixo, no branco normal. Com isso, está tudo lá.

PERGUNTA: - Você gosta do trabalho de laboratório ?

RESPOSTA: - Sou fanático.

PERGUNTA: - Quando a gente começou a conversar para fazer essa entrevista, você me disse que é um fotógrafo que não gosta de ser muito ligado na técnica. No entanto, quando você fala do trabalho técnico que é feito no laboratório, a sua expressão até muda.

RESPOSTA: - É isso de ter sido aluno do Dr. Benedito, de ter começado por aí. Eu inclusive fiz um estágio na Líder quando estava na escola São Luiz. Então eu fiquei amigo dos marcadores e o meu trabalho na escola foi exatamente sobre marcação de luz, sobre a importância da marcação de luz na fotografia. Eu gosto muito de falar disso, da importância disso. E eu sempre defendi muito a Líder, sempre achei que o Brasil tem o laboratório que merece, que nós, fotógrafos brasileiros, temos o laboratório que merecemos. A gente faz o laboratório na nossa relação, se o pessoal de laboratório não sabe mais, isso é nossa culpa. Eu sempre faço questão de levar as pessoas do laboratório às filmagens que estou fazendo. Até no Rio eu mandava a kombi da produção buscar o pessoal da marcação de luz para visitar a gente na filmagem.

PERGUNTA: - Quem marcou a luz no FELIZ ANO VELHO ?

RESPOSTA: - Foi a Nádia. Nesse filme, eu tive a colaboração da Nádia, do Mauro, que era assistente do Dr. Benedito naquele momento, e do próprio Dr. Benedito que ficava na supervisão geral. A Nádia foi ótima. Ela tinha o roteiro em cima da mesa dela. Eu mandava bilhetinhos e ela me mandava o copião de volta com a lista de correções. Então, quando eu não tinha tempo de olhar os copiões, eu olhava só a lista de correções para ver como estava expondo, para ver o que estava achando. Se estava dando ali pelo 45, eu via que estava exagerando e dava uma baixadinha na exposição. Mas eu gosto muito de circular dentro do laboratório, ver o que eu posso fazer. Eu aprendi muito sobre fotografia no analyser, muito

mesmo. Por exemplo, essa coisa de sobreexpor o negativo , eu aprendí no analyser. De repente, com o resultado, eu via o que eu podia fazer. Então, eu gosto muito de laboratório , e sou dos fotógrafos que defendem os nossos laboratórios e os nossos técnicos.

PERGUNTA: - Depois do FELIZ ANO VELHO , você ainda fez o outro filme do Sérgio Rezende, o DOIDA DEMAIS.

RESPOSTA: - Eu fiz menos de metade do DOIDA DEMAIS. Esse é um filme que eu não deveria ter feito. Então, eu não tenho muito o que falar. O que eu posso falar é que, no começo, ti nha uma proposta legal que, depois, se perdeu. Era uma coisa de brincar com o falso e o verdadeiro. Então , eu procurava uma coisa assim, do que é falso e do que é verdadeiro , e me veio a imagem do espelho. Então, eu quis trabalhar muito com essa coisa do reflexo. Essa foi a única coisa mais interessante para mim. Eu larguei o filme, coisa que eu nunca tinha feito na minha vida, nem em comercial. Não se deu a química que tem que se dar num filme.

PERGUNTA: - Você vê alguma diferença entre o cinema produzido em São Paulo e o cinema do resto do Brasil, em particular o do Rio de Janeiro ?

RESPOSTA: - Foi bom você ter falado "em particular" o cinema do Rio de Janeiro. Porque o cinema do Rio Grande do Sul é outra coisa, não está para um lado e nem para o outro, ele tem uma personalidade própria. Mas, respondendo, eu acho que tem

sim, tem uma grande diferença. Aquilo que foi apelidado de "ditadura da fotografia" nada mais é do que uma preocupação com a parte da imagem, que tinha sido sublimada em outros cinemas. Eu acho que o cinema carioca, especificamente, não deu chance aos fotógrafos, aos grandes fotógrafos que tem no Rio, isso pela própria preocupação de que a imagem fosse registrada e de que a história fosse contada quase que literalmente, digamos assim. Enquanto no cinema de São Paulo, houve esse trabalho de discussão, esse trabalho, como, por exemplo, no FELIZ ANO VELHO, de eu entrar no filme um mês antes pela produção e um ano antes pela minha relação com o Roberto. No Rio, por exemplo, foi difícil eu convencer a produção de O HOMEM DA CAPA PRETA de que eu queria chegar no Rio antes, para trabalhar. Isso porque eram duas semanas, duas semanas que eu acho muito pouco. No geral, é só uma semana antes, só para escolher e testar o equipamento. É sem essa discussão. Então, eu acho que em São Paulo há essa preocupação. Agora no Rio, até que em consequência, isso está mudando. Tem gente, como o Murilo Salles que, como diretor, eu acho que está tendo essa preocupação.

PERGUNTA: - Por que você acha que, no cinema paulista, ao mesmo tempo, uma série de pessoas passou a ter essa preocupação maior com a imagem?

RESPOSTA: - Eu acho que tem uma coisa bem diferenciada, eu acho que tem inclusive uma coisa dos diretores de abrir espaço, de se diferenciar. Eu acho também que vem muito por causa do cinema de fora. De repente, a gente estava aqui ven

do filmes legais, e a gente via o corpo da imagem, os cuidados, etc.. Eu gosto muito de comparar a música e a fotografia. O músico, no cinema, tem a liberdade de pôr depois uma percussão porque acha que o ator está sentindo uma certa coisa. Mas a luz não. A luz tem de registrar o que vão filmar. Eu acho que não. Eu acho que a luz tem que comentar o que está sendo dito, igual o que a música depois vai fazer. Então eu acho que, em meio a essa vontade que existia, veio o cinema de fora, veio o Bertolucci, veio o Copolla, vieram coisas que a gente foi tentando imitar e perguntando: Por que a gente não faz direito como eles fazem, o que é que eles fazem para sair direito?" Eles chamam um fotógrafo, não é? Um fotógrafo que vai elaborar, trabalhar e fazer isto. Então, esse pessoal que já estava trabalhando há mais de dez anos, o pessoal que estava com uns trinta a quarenta anos, vai buscar fontes no cinema que está chegando, esse cinema de fora, mais elaborado. Aí, então, não tem aquela ligação tão forte com a tradição, não tem essa herança tão forte, então tem mais liberdade de propor essa coisa mais livre.

PERGUNTA: - Para encerrar, eu não poderia deixar de pedir para você falar da sua experiência como professor na Escola de Cinema em Cuba.

RESPOSTA: - Foi ótimo. No começo eu resisti muito. Como eu disse, eu não sou um cara muito intelectual. O meu trabalho é mais de intuição, o que vem das tripas mesmo. Mas, num momento muito importante da minha vida me propuseram isso, que eu nunca tinha feito, e eu fui. Fui para ficar três meses,

porque eu não conhecia Cuba e queria conhecer. Acabei ficando três anos e meio. Foi a possibilidade de sintetizar tudo o que eu tinha intuído, tudo que eu tinha absorvido intuitivamente. A escola me permitiu isso, permitiu colocar as coisas mais um pouquinho no lugar, racionalizadas, um pouco mais organizadas, mais sistematizadas. E eu gostei muito por isso, eu tirei muito proveito disso. Eu aprendí muito e entendi o meu aprendizado melhor. Além da experimentação. Aliás, a experimentação é o que mais me atrai. Até no comercial. Eu faço do comercial um laboratório experimental. Objetivamente, quando eu estava preparando o FELIZ ANO VELHO, os comerciais que eu fazia eram pequenos ensaios de fotografia fria, de coisas que eu estava testando. O comercial me permitia isso, inclusive com a cumplicidade do diretor. Então, a escola de Cuba, sendo uma escola eminentemente prática, onde eu dava cursos teóricos muito curtos e depois ficava assessorando os alunos nos projetos, permitia que nós, o aluno e eu, experimentássemos muito. E isso aconteceu numa área que me interessava muito, que era o vídeo. Eu aprendí muito de vídeo lá na escola, fazendo com os alunos. Foi fantástico. Foi uma reciclagem, uma renovação. Além do que, a escola foi uma belíssima mordomia em termos técnicos, de poder, por exemplo, levar o Ricardo Aronovich para fechar o curso de especialização que eu coordenei, levar um especialista da Agfa alemã para dar um curso belíssimo, e muitos outros. Eu recomendo para todos essa experiência.

ENTREVISTA COM ADRIAN COOPER

PERGUNTA: - Você só começou a fotografar longas de ficção após uma larga experiência com o documentário. Você sentiu uma diferença muito grande entre essas duas atividades ?

RESPOSTA: - Na verdade, eu já havia fotografado filmes de longa metragem de ficção. Quando eu saí do Chile e voltei para a Europa, eu fiz dois longas de ficção na França, um com uma chilena e outro com uma venezuelana. Isso havia sido maravilhoso porque tinha me confirmado o desejo enorme que eu tinha de fazer ficção. Mas, estranhamente, a vida me levou a continuar fazendo só documentário. Isso porque, para sobreviver enquanto pessoa nova no mundo em que estava vivo, a maneira mais fácil era, justamente, trabalhar para as televisões estrangeiras. Eu tinha um equipamento em dezesseis milímetros e experiência em documentário. Então, era muito fácil conseguir esse tipo de trabalho. Isso fez com que, de certa forma, eu ficasse identificado com esse tipo de cinema. Eu gostava de documentário, acho documentário extremamente rico, adoro. Mas, isso fez com que ficasse cada vez mais difícil eu entrar no longa. Então, continuava só a vontade. E esse problema continua até hoje. Eu sobrevivo fazendo documentários.

PERGUNTA: - E você acabou entrando para valer na direção de fotografia de longas num filme que é totalmente ficcional, O PAÍS DOS TENENTES, inclusive um filme que marca uma altera-

ção na trajetória de seu diretor, o João Batista de Andrade, uma mudança para um cinema muito mais ficcional.

RESPOSTA: - Embora esse filme tenha uma ligação muito grande com o DORAMUNDO.

PERGUNTA: - Só que, antes de O PAÍS DOS TENENTES, o DORAMUNDO era visto como uma exceção na carreira do João Batista e não como uma antevisão do que ele viria a fazer depois.

RESPOSTA: - Eu fiz O PAÍS DOS TENENTES e o BEIJO 2348/72 do Walter Rogério, com uma rápida passada pelo ROMANCE do Sergio Bianchi. E eu queria falar dos três filmes, que tem uma coisa interessante nos três. Porque eu vivi os três, eu vivi muito o filme do Sergião apesar de ter saído na segunda semana de filmagem. Mas, eu passei muito tempo estudando o roteiro, analisando o roteiro, estudando a proposta. Mas, o que me interessa é que os três filmes têm, por mais que existam diferenças entre eles, fundamentos similares. Primeiro, pelo próprio currículo do diretor. O Batista, por mais que faça longas de ficção, sua escola, onde ele se formou e onde ele, emocionalmente, se envolve muito, é o documentário. Afinal, foram anos e anos fazendo documentário. O Waltinho, por mais imaginativo e criativo que seja, também se formou no documentário. E o Sergião, que tem, com o documentário, uma relação muito próxima, tanto que, dentro do filme, há um bloco enorme que é documentário puro. Além disso, o próprio método dele é o do documentário. Ele cria situações e a câmera se define dentro delas. No caso do Batista em O PAÍS DOS TENEN-

TES, ele trabalhou muito tempo, antes da filmagem, com um desenhista, fazendo uma decupagem cuidadosa, fazendo um story-board. O filme foi muito discutido, muito pensado, muito definido antes. Mas, a maneira como o Batista trabalha é a antítese de toda essa preparação. Uma vez que tudo isso tinha sido feito, deixa-se tudo de lado e filma-se com instinto, com emoção, com o que vem à cabeça no momento. De certa forma, ele se prepara para depois voltar a ser ele mesmo. Eu acho interessante como proposta, porque isso dá liberdade e como, para o Batista, é importante a agilidade na hora de filmar, eu acho que ele sente a necessidade de ter essa bagagem anterior na cabeça mas quer ter a liberdade de se ver livre dela. No caso do Waltinho também. Nós inclusive fizemos um story-board com algumas sequências. Mas, o Waltinho também tem a necessidade de estar livre e ser sensível aos erros. Inclusive o Waltinho tem uma qualidade muito rara e muito bela e provocativa, que é, exatamente, valorizar aquilo que não se valoriza. Então, a experiência com o Waltinho é extraordinariamente provocante porque você se programa para a maneira como você acha que as coisas vão acontecer e, de repente, percebe que mudou tudo, que o Waltinho está indo pelo avesso, uma coisa muito instigante.

PERGUNTA: - Agora, tentando falar filme por filme, vamos começar com o ROMANCE pois, mesmo você não tendo terminado, é o que vem primeiro. Qual o equipamento que você usou e como era formada a equipe ?

RESPOSTA: - É meio difícil de lembrar porque era tudo muito

conturbado. Mas, a gente usou uma BL2 com lentes Cooke. Como era o meu primeiro longa aqui no Brasil, esse filme era muito importante para mim. Mas, ao mesmo tempo, assim como na maioria dos filmes brasileiros, as condições de produção eram limitadas e, portanto, era necessário adaptar o parque de luz ideal ao possível. Então, eu acabei montando um parque de luz bastante mecânico. Sabe, aqueles parques mais teóricos do que práticos ? Eu tenho essa impressão. Eu usei uns seis ou oito refletores abertos de mil watts, seis ou oito de fresnel, oito de dois mil também fresnel, uns quatro Mi-nibruts. Eu pedi também para o maquinista, que era o Mané, para ele fazer uma caixas grandes para fazer um tipo de top-light, porque havia várias locações com áreas grandes para iluminar, como na sequência do velório no Palácio dos Campos Elíseos. Então, eu usava essas caixas com lâmpadas R1 ou R2. Essa caixas tinham ainda pequenas portas que eu usava, por exemplo, para tirar a luz das paredes e cortinas laterais para difundir. Eu podia ainda colocar gelatina por baixo quando isso fosse preciso. Eu fiz várias dessas caixas e elas acabaram funcionando super bem, tanto que, até hoje, eu uso caixas assim. Isso fez com que, de uma maneira ou outra, eu sempre fizesse uma luz parecida nesse filme, uma luz suave, limpa e bastante geral. Nessas duas semanas em que eu efetivamente filmei, eu tive várias coisas complicadas. Uma delas era justamente essa sequência do velório, onde havia ainda a projeção de um filme dentro do palácio. Foi muito difícil equilibrar a luz do projetor com a necessidade de iluminar a área toda. Então, a luz de fora invadia a sala onde o filme estava sendo projetado e complicava tudo. De maquinária,

eu tinha dolly, ligeirinho, etc.. A equipe era formada pelo assistente de câmera, que era o Marcelo Dürst e mais um segundo assistente. Tinha um maquinista sem assistente e um eletricitista com assistente, que também ajudava na maquinária, quando era preciso. Às vezes também, o segundo assistente de câmera ajudava o maquinista. Outras vezes, era um assistente de produção ou um simples estagiário que ajudava. Era uma equipe pequena.

PERGUNTA: - Quanto tempo você teve de preparação ?

RESPOSTA: - Eu tive primeiro duas semanas naquele esquema de ganhar só meio salário. Depois, foram duas semanas normais de preparação e mais uma de trabalho intenso. Foi quando o Mané fez as caixas, eu preparei as luzes, comprei gelatina, comprei difusores e fiz os testes de todo o material.

PERGUNTA: - Eram testes de concepção da fotografia ou apenas testes do material que ia ser usado ?

RESPOSTA: - Eu tive a infelicidade de fazer três filmes em AGFA. Eu acho que o filme do Sergião foi dos primeiros a serem feitos com AGFA aqui. Então, eu estava inseguro com esse negativo. Eu fiz testes de concepção de luz para ver que tipos de filtros eu usaria e estava muito preocupado com a latitude que esse material teria. Então, muitos dos meus testes eram uma pessoa sentada com o cartão de cor enquanto ia mudando a relação de contraste. E eu usei também luz fluorescente pela primeira vez. Eu tinha muita preocupação com a

flicagem, com ficar muito azul, muito verde. Então, eu testei vários tipos de fluorescente e de distância entre elas e o que estava sendo fotografado. Além disso, eu testei também a relação delas com as outras fontes, as gelatinas que eu ia usar, que eram as de um quarto, meio e azul inteiro e se era preciso magentar. Nós fazíamos o teste com um fotograma de cada, um projetado como slide. Também aproveitamos para fazer o teste das lentes.

PERGUNTA: - Como você expunha o AGFA e como você expoe normalmente o negativo ?

RESPOSTA: - Eu estou descobrindo que cada material você tem que expor um pouco diferente. Durante um certo tempo, eu entrei numa relação mais ou menos mecânica, que era seguir um pouco o que as pessoas falavam, que era abrir um terço o diafragma para ter um negativo mais denso porque era o melhor para o trabalho no laboratório. Eu acabei descobrindo que a coisa não é bem assim. Pode até ser para alguns materiais. Por exemplo, eu acho que o Eastmancolor 5247 antigo respondeu muito bem a isso, a abrir um terço e até a meio stop. Mas agora, eu acho que esses novos materiais Kodak são diferentes, eles são densos o suficiente se você expoe da maneira como eles indicam. Agora, uma coisa que para mim foi importante descobrir é que esse índice é algo relativo mesmo. Não é porque está na lata que aquele filme é 250 ASA que ele vai ser 250 ASA fixo. A própria Kodak explica que esse índice é apenas uma proposta, uma sugestão, uma média dentro de uma certa latitude. Isso depende muito da luz que você usa, do

filtro que você põe. Então, agora eu tenho trabalhado fazendo testes sensitométricos no negativo para determinar a própria qualidade do material, isto é, se ele está respondendo como deve, para eu saber que latitude ele tem para, com isso, definir onde eu vou colocar o meu índice de exposição. Então, isso varia. Por exemplo, o Kodak 320 ASA, que era o 7292 dezesseis milímetros. Depois dos testes, eu descobri que ele não é 320 ASA, ele é 250 ASA.

PERGUNTA: - E isso equivale exatamente a abrir aquele um terço de stop.

RESPOSTA: - Mas só depois dos testes eu senti que em 320 ASA você tem um ligeiro aumento da granulação que, em determinadas situações é até aceitável. Agora, na medida em que dá para usar esse negativo a 250 ASA, é melhor, isso no caso da revelação que a Líder faz. Pode ser que em algum outro laboratório você possa expor realmente para 320 ASA. É o caso do filme que eu fiz recentemente para a televisão alemã. Era um longa onde eu estava usando o 7248 e processando em um laboratório de Berlim. A revelação desse laboratório me permitia usar exatamente a exposição indicada pela Kodak. Então, eu acho que não existe uma regra geral para a exposição. Agora, há um método de ler a luz que, obviamente, é uma coisa que acaba determinando o jeito de você trabalhar, a sua metodologia de trabalho. Mas, voltando ao filme do Sergião, com esses testes, a gente chegou a uma conclusão a respeito da filtagem que seria usada na iluminação e o tipo de latitude que o filme aguentaria para saber quando eu teria que usar

fill light e como seria isso. E, com isso , eu descobrí que pode filmar com fluorescente sim, que não vai dar obrigatoriamente problema de flicagem.

PERGUNTA: - Entre o equipamento normal que existe para se locar, você tem preferência por algum tipo particular de refletor ?

RESPOSTA: - Eu acho que isso é uma coisa que muda de acordo com a sua experiência. No começo, ainda mais nos filmes que eu fiz na França, eu não tive a experiência de um parque de luz muito grande e acabei selecionando a luz com a qual eu tinha alguma experiência. Foi assim que, no filme do Sergio, eu acabei escolhendo luz aberta, refletores abertos . Esses refletores abertos me davam uma luz dura sem ser muito dura, era uma luz que eu podia tornar mais difusa quando quisesse, não era uma luz com a qual eu ficaria inseguro. Então, a maioria da luz que eu usei no filme era composta por refletores abertos, o esquema básico do filme era feito com luz aberta e luz difusa. Eu confesso que eu me sentia inseguro com luz dura, recortada, luz de fresnel. Eu ficava inseguro de ter sombras muito duras, brilhos muito duros. Além disso, dentro de uma concepção que acabava também justificando a minha insegurança, eu achava que, como esse filme tinha aqueles blocos de documentário dentro dele, como a gente tinha um parque pequeno, o que fazia com que se aproveitasse muito a luz natural, eu devia partir para uma luz mais difusa. Então, nesse caso, tanto a luz aberta que eu escolhi como aquelas caixas que a gente fez, compunham o básico da iluminação do fil

me. Agora, eu também usei fresnel. Não era uma insegurança assim tão grande que eu tivesse que fugir dele o tempo todo. Mas, depois, aos poucos o seu gosto vai mudando. Na medida em que você vai ganhando experiência e uma certa confiança no equipamento que você tem na mão, você passa a querer também experimentar, sentir que você domina as suas ferramentas de trabalho. Então, no filme do Batista, O PAÍS DOS TENENTES, eu já usei os HMI, muita luz de fresnel e comecei a saber o que é uma luz fresnel, o que ela faz, como você usa uma luz recortada, para que ela serve, no que ela é diferente da luz de um refletor aberto. É lindo o processo de aprender e descobrir.

PERGUNTA: - Eu tenho a impressão de que, no filme do Batista, você deve ter usado bastante Inky Dinky.

RESPOSTA: - Uma coisa básica. Eu usei muito Inky Dinky porque eles estavam ali para serem usados. Eu tinha uns doze, sei lá, tinha muitos. Agora, uma das razões que eu usei, foi porque, em muitas cenas, a iluminação estaria sendo feita pelos lampiões. Muitas sequências. Então, o Inky Dinky me dava um grande controle. Como é uma luz muito direcionada, muito fina, com um raio muito específico, ele me permitia controlar muito o que seria essa luz de lampião. Eu podia, por exemplo, iluminar, com facilidade, uma mesa com seis pessoas. Com Inky Dinky, eu tinha o recorte perfeito para iluminar o rosto de cada uma daquelas seis pessoas. Se eu tivesse um refletor fresnel de mil watts, por exemplo, eu não conseguiria fechar o suficiente para fazer isso e ia ter de usar funil,

por exemplo, e assim complicar mais. Com o Inky Dinky, eu descobri que podia usar a luz como eu usaria uma câmera na mão, isto é, no caso, as luzes ficavam móveis. Então, tem várias sequências em que as pessoas pegam os lampiões, andam com eles, colocam na parede, andam daqui para lá, passam por outros lampiões. Aí, os eletricitas e assistentes ficavam com os Inky Dinkys na mão e seguiam, cada um, um personagem que estivesse levando lampião. Eles andavam ao lado dos atores, acompanhando, com a luz sobre eles. Conforme o ator movia o lampião, o Inky Dinky acompanhava esse movimento, subindo, descendo. Quando o lampião era abandonado, sumia a luz do refletor, etc.. Isso não daria para fazer com fresnel, não daria para ficar com um fresnel na mão. Mas, ao mesmo tempo, isso dá um trabalho desgraçado porque, como ele é muito pequeno, eu usava muito e, às vezes, o teto ficava parecendo uma teia de aranha. Mas, eu gostava muito, tanto que eu acho que até abusei um pouco. Algumas coisas que eu poderia ter resolvido com um único refletor, para resolver eu usei quatro desses refletores pequenos.

PERGUNTA: - Nos filmes, você costuma ter o que pede ou sente falta de muita coisa? No seu caso, qual a distância entre o desejável e o possível?

RESPOSTA: - No caso do filme do Sergião, esse problema não se colocava, já que eu não saberia pedir mais do que aquilo que eu pedi, senão aumentaria ainda mais a minha insegurança. Então, quanto a isso, não houve qualquer conflito. Aliás, os conflitos eram tantos que nem caberia mais um aí. No caso

do filme do Batista, como eu tinha trabalhado muito com ele na preparação, eu já tinha uma idéia muito clara do tipo de luz que eu queria e do tipo de equipamento que eu precisava para ela. Eu também já estava mais seguro. Eu tinha tido muita experiência no filme do Sergião, apesar de ter durado pouco. Afinal, nesse filme, eu tinha quebrado a barreira, porque eu tinha passado muito tempo sem fazer um longa metragem. Uma vez quebrada essa barreira, eu me sentia muito melhor. Então, em O PAÍS DOS TENENTES, a primeira coisa que eu fiz como fotógrafo, foi analisar o roteiro enquanto conceito, isto é, como eu via o roteiro enquanto luz, como tratar os personagens, como tratar as épocas, os climas do filme. Aí, eu escreví isso e entreguei para o Batista, que era mais ou menos o seguinte. O filme é a história de um velho general que, pouco a pouco, vai se perdendo nas lembranças do passado e, cada vez mais, fica mais pesado, cinzento, sem vida o seu presente. Isso, enquanto o passado vai ganhando cada vez mais contornos de energia, de luz, de sol. Ele começa a mistificar esse passado. Até que ele acaba caindo, quase por inteiro, nesse passado. Então, eu resolví fazer uma certa inversão de valores. Decidí fazer toda a luz que acompanhava Gui, esse general, no presente, como uma luz mortíca, pesada, marrom, meio fria.

PERGUNTA: - E como você iluminava isso ?

RESPOSTA: - A questão era de como iluminar e de como tratar o material vírgem. Então, primeiro eu fiz testes para determinar o tratamento dessas épocas. Com isso, decidimos usar

certos filtros na câmara e, no caso do passado especificamente, a decisão foi de usar polarizador e puxar o negativo, que era o 5247, um stop. Isso, para dar um tipo diferente de saturação no material, um brilho diferente do presente. No passado, eu usei polarizador quase o tempo inteiro. Apenas em um ou outro dia, quando o contraste já era muito alto, aí eu não usava. Isso, nos exteriores. Nos interiores, eu conseguia isso iluminando mais duro. Então, eu diria que, basicamente, todo o presente foi iluminado com uma luz razoavelmente difusa e mais para o amendoado ou acinzentado, uma luz em que as sombras não tinham muito contraste. Era mais sombreado e com muitas áreas escuras e, às vezes, um pouco azulado. Com isso, dava para manter um clima mais frio e não envolvente emocionalmente. No passado, ao contrário, eu aumentava o contraste, e nisso o polarizador me ajudava. Assim, eu tinha os céus muito azuis, as cores muito saturadas, enquanto, nos interiores, as cores já eram mais vivas. Em geral, eu usei toneladas de gelatina. Era tudo filtrado. Eu usava um parque de HMI razoavelmente grande. Havia pelo menos quatro refletores de HMI comigo a maior parte do tempo. Eu usava muito esses "espalha brasa", que são os HMI's abertos. Esses refletores serviam muito para colorir. Os exteriores noite, por exemplo, eu fazia com os "espalha brasa" para dar aquele azulão. Eu usava muito o azul para dar uma imagem de noite mais colorida. Então, tem sequências que são bem azuis e laranjas como aquelas em que existem fogueiras e lampiões. Muitas vezes, mesmo sem ter fonte de luz identificável em quadro, a luz mantinha o contraste entre essas cores, azul com amarelo ou azul com laranja, ou marron, sempre tentando reforçar a

cor no passado, como no caso dos lenços vermelhos dos militares, e tentando trabalhar contra a cor no presente.

PERGUNTA: - E como era a relação entre a fotografia e a direção de arte para encontrar essas soluções ?

RESPOSTA: - Nisso tudo, a relação com a direção de arte ajudou muito. O diretor de arte era o Marcos Weinstock que trabalhou junto com o Luiz Fernando. O Marcos fez a concepção geral e o Luiz Fernando ficou no acompanhamento do dia a dia do trabalho. Então, a gente teve uma relação muito boa, discutindo a cor que haveria na parede atrás do ator, qual seria a cor dos móveis, que tipo de cor geral a gente queria imprimir. Então, isso me ajudava muito. Por exemplo, botava um amarelo ou um cêpia na parede. Podia também ter essas paredes muito mais escuras. Então, a cenografia ajudava muito. É isso que eu acho importante de ter na relação com a cenografia.

PERGUNTA: - Você acha que a sua experiência como diretor de arte ajudou nisso ?

RESPOSTA: - Eu acho que ela sempre me ajuda nisso. Acho também que os meus anos de artes plásticas me ajudaram muito a pensar o filme em termos plásticos. Mas, eu tenho mais certeza ainda que a minha experiência de fotógrafo me ajudou muito no trabalho de direção de arte, quanto a isso eu não tenho a menor dúvida.

PERGUNTA: - O Pedro Farkas disse que em A MARVADA CARNE você estava sempre muito atento à fotografia.

RESPOSTA: - Claro. Eu queria ser o fotógrafo do filme.

PERGUNTA: - Eu queria que você completasse o equipamento que você tinha nesse filme.

RESPOSTA: - Então, além dos HMI, eu tinha um parque básico, refletores de dois mil watts abertos, fresnel de dois mil, mil aberto e mil fresnel também, entre uns oito e dez refletores de cada tipo. Tinha várias coisas que eu deixava a luz montada enquanto ia filmar em outro lugar. Eu tinha que dividir a luz, tanto que, algumas vezes, eu tive que pedir ainda mais luz, para poder deixar mais de um ambiente montado ao mesmo tempo. Por exemplo, a gente fez várias coisas em estúdio. Para poder chegar no estúdio e filmar, era preciso ter, pelo menos, a base já montada. Fora desse parque básico, eu mandei fazer muitas gambiarras, inclusive umas que eu chamava de salchichas. Eram feitas com uma gambiarra básica, com lâmpadas R1 ou R2, e uma armação de arame em volta, por onde eu passava o papel vegetal. Isso eu usava muito. Na realidade, elas não eram muito rápidas para manipular, porque eram muito incômodas. Mas, eram muito rápidas, enquanto maneira de conseguir uma luz básica. O tratamento básico seria o seguinte. Primeiro, conseguir uma luz básica para o ambiente que ia ser filmado. Isso, eu fazia com essas gambiarras. Isso para o presente, para o passado não era assim. Com isso, eu determinava o diafragma básico, coisa que eu tentei fazer no

filme todo, definir antes o diafragma que eu queria usar em cada ambiente. No geral, a gente conseguiu fazer isso, o que me dava condições de manter sempre o mesmo tom de pele nos atores durante todo o filme. Então, essa luz me dava o básico. Depois, eu entrava com as outras luzes para fazer um contra luz, uma sombra, etc.. Mas, realmente, essas gambiarras eram muito incômodas. Hoje em dia, eu pensaria uma outra maneira de fazer isso, eu acho. Era um parque de luz pesado o que eu tinha. Talvez eu até pudesse ter feito com menos, apesar dessa dificuldade de ter que deixar luz montada. Além disso, daquele monte de Inky Dinky que eu tinha, muitos não funcionavam direito, as lâmpadas não corriam direito dentro. Eu até acho o Peper melhor. Ou ainda o dedo-light que é o mais novo no mercado. tanto que esse filme alemão que eu falei, eu fiz todo só com eles, que são muito menores ainda e têm mais recursos. Agora, eu preparava também os lampiões com lâmpadas por dentro, que eram lâmpadas de moviola. Como elas eram muito fortes, eu passava o vidro numa vela para que a fuligem da vela deixasse ele bem escuro, até chegar na intensidade e no tom certo na hora de acender. Além disso, ainda colocava um filtro nº 85 duplo por dentro do vidro, para amarelar essa luz. O problema era esconder o fio dessa lâmpada, o jeito era ele sair por baixo ou por cima, dependendo do plano. Um dia, o electricista esqueceu de disfarçar uma tomada e está lá no filme, o ator andando e uma tomada pulando atrás dele, como se fosse uma enorme pulga. Mas, ninguém percebe . Eu quase morri quando ví aquilo na tela. No estúdio, eu usava ainda Minibruts e Maxibruts, acho que uns doze. Na verdade, eu não gosto desses refletrores. Eu não gosto da cor, eu

não gosto dessa multiplicidade de fontes que eles têm e que, às vezes, eu acho muito problemática. Eu acho difícil de usar eles, a não ser que você coloque um difusor na frente, para igualar a luz. Por isso, eu acho que é muito mais fácil trabalhar com HMI. Eu não sei porque não se usa tanto o "espalha brasa", eu acho fabuloso esse HMI aberto. Agora, no filme, a gente ainda tinha um outro problema. Metade da casa de Gui era feita em locação, onde havia referência de luz real entrando pela janela, e a outra metade foi feita em estúdio, onde eu tinha que reproduzir de maneira absolutamente perfeita, não só a própria locação, como a forma da luz, a forma como ela entrava no quarto. Isso era complicado. Então, eu resolvi, também na locação, partir do princípio que eu estava trabalhando em estúdio, isso pelo menos na parte da locação que seria reproduzida em estúdio. Então, eu tentava ignorar o fato de que havia luz dia entrando pela janela e, eu mesmo fazia essa luz que entrava.

PERGUNTA: - Você tapava a janela para impedir a entrada da luz verdadeira ?

RESPOSTA: - Acabava nem tapando, porque a luz que eu usava era suficientemente forte para passar por cima dessa luz do dia. A não ser, bem no fim do dia, quando eu percebia o quanto a luz do dia estava presente, o quanto ela enchia o ambiente. Na verdade, quando a luz começava a cair lá fora, as sombras começavam a ficar mais duras dentro. É muito difícil tentar reproduzir a luz do dia. Ela tem uma capacidade de invadir, encher, formar, entrar por trás das coisas, o que é

difícil mesmo da gente fazer. Mas eu tentei fazer isso para que, dentro do estúdio, eu pudesse repetir a mesma luz que a gente estava usando. A única diferença é que eu colocava ainda um "bafão", para tentar alguma coisa que equivalesse à invasão da luz do dia lá dentro. Basicamente, era isso de luz. Quanto ao equipamento de maquinária, como o Batista gosta muito da câmera móvel, o filme foi feito, quase inteiro, com a câmera em uma grua ou sobre um carrinho Elemack que andava sobre trilhos ou com rodas de borracha. Então a câmera estava sempre em movimento, mas nenhum plano do filme foi feito com câmera na mão, o que é raro, ainda mais considerando a trajetória do Batista. Eu acho que ele estava certo, era preciso dar essa imagem bem tranquila. E a gente acabou usando ainda dois equipamentos que eu nunca tinha usado antes e não sei se usaria de novo. Se usasse, seria com muito receio. Esses equipamentos são : steadycam e tillermount. O primeiro, a gente usou numa sequência em que a câmera anda através de um clube inteiro, passa por muitas salas, sobe escada, entra em corredores, tudo isso seguindo o menino, na altura dele, até uma sala cheia de homens, parando só na cara de Gui. Era um trajeto muito grande. O equipamento vinha com o operador, eu não tenho corpo para usar steadycam, não tenho força suficiente nas costas para aguentar aquele peso todo. Então, a gente ensaiava e o operador fazia. Na verdade, talvez a gente devesse ter ensaiado ainda mais. Por pressa, tivemos que assumir um plano que, na minha opinião, está ruim, inclusive com problemas sérios de nível, inaceitáveis. Esse é um dos problemas desse equipamento, é preciso tomar muito cuidado com o nível. No caso do tillermount, a gente tinha planos aé

reos da Coluna Prestes no cerrado, perto de Brasília. Então, a gente queria ver aquela imensidão do cerrado, com a coluna passando na frente. A gente teve um dia inteiro de helicóptero. Só que levou horas para se montar o equipamento e, mesmo assim, ele acabou não ficando perfeitamente regulado pois esse é, realmente, um processo bastante demorado. Mas, depois de montado, como ele é muito cômodo de se usar, eu cometi um erro grave. Acabei achando que, por causa desse equipamento, eu podia rodar a vinte e quatro quadros por segundo, já que nós estávamos com um helicóptero suficientemente estável e lento. O meu raciocínio era de que, assim, eu teria um movimento natural das pessoas e dos cavalos no chão. Acontece que com helicóptero, por melhor que seja o seu equipamento, por mais que você tenha controle sobre os movimentos da câmera, o fato é que você está nas mãos do piloto. Ele é o verdadeiro fotógrafo do filme. Se ele não consegue entender perfeitamente o que você quer e ter sensibilidade e criatividade para lhe dar aquilo, não tem como conseguir. Então, apesar de ter ficado no filme e de estar bonito, eu acho que esse material ficou rápido demais e tem movimentos muito bruscos. Na verdade, nem sempre o piloto é culpado disso, você tem os próprios movimentos do ar. Então, quando se filma de helicóptero, tem que rodar muito filme, mas muito filme mesmo, e isso em trinta e cinco milímetros e numa produção brasileira é um problema sério. Então, é uma coisa que você tem que insistir até conseguir. O que aconteceu é que acabou o dia sem a gente ter conseguido o que era certo. Mas, isso eu só fiquei sabendo depois. Na hora, eu achei que tinha conseguido. Agora, nessa produção alemã, eu usei um outro equipamento, mui-

to mais simples e que eu gostei muito mais, que é uma coluna com uma espécie de amortecedor dentro, chamado porta-mount . Você pode usar em qualquer veículo, é muito estável e corta quase toda a vibração. Além disso, é muito barato, custa uns dois mil e quinhentos dólares, enquanto o tillermount custa perto de oitenta mil e, no filme do Batista, foi só um trembolho, eu já tinha filmado coisas melhores sentado, com a câmera na mão, na porta do helicóptero.

PERGUNTA: - Qual era a sua equipe ?

RESPOSTA: - Um assistente de câmera, que era outra vez o Marcelo Birst, um segundo assistente e, em alguns momentos, dois segundos assistentes. De maquinária, era o Joaquim do Rio e um assistente. Na luz, eu tinha o Paulão, Beto que era o assistente, e mais um assistente. Eles todos eram do Rio e a gente pegou ainda mais dois assistentes de São Paulo.

PERGUNTA: - Essa era uma estrutura bem maior do que aquela que você teve no filme do Sergião.

RESPOSTA: - Bem maior. Mas, o filme também era bem maior. Era um filme que exigia uma equipe desse tamanho.

PERGUNTA: - Para encerrar O PAÍS DOS TENENTES , eu quero ainda que você descreva o equipamento de câmera.

RESPOSTA: - Nós usamos uma câmera BL2 com lentes New Zeiss e uma zoom Cooke Varotal. Se eu usava a Varotal em um plano, aí

eu usava ela na sequência toda, para não haver nenhum choque de qualidade de lente. Porque existe uma diferença bastante sensível entre as New Zeiss e a Varotal. Há uma mudança de cor da própria lente e a própria qualidade da lente faz com que a Cooke tenha uma profundidade de campo maior e a Zeiss tenha uma nitidez maior, embora a sua profundidade de campo seja menor.

PERGUNTA: - Agora vamos falar do BEIJO 2348/72 . Já que nós estávamos falando de equipamento, podemos começar a falar do filme do Waltinho por aí ?

RESPOSTA: - Eu começaria então dizendo que, assim como no caso do filme do Batista, eu também não tive problemas de equipamento no filme do Waltinho. As minhas discussões com a produção, que eu tive nesse filme, eram porque eu tinha que devolver equipamento. O equipamento ia e voltava para a locadora e era difícil prever o que eu ia usar no dia seguinte . Isso me atrapalhava muito porque, às vezes , em determinados dias, eu não tinha a luz que eu precisava dentro do caminhão de equipamento.

PERGUNTA: - Você acha que é um fotógrafo rápido ?

RESPOSTA: - Eu tinha a impressão de que era um fotógrafo rápido, em boa parte por causa da minha experiência com o documentário onde você tem que montar uma luz rapidamente, decidir rapidamente onde vai colocar a sua luz. Mas , eu fiquei surpreso ao descobrir que não, que eu sou um fotógrafo len-

to. Eu não acho bom isso, eu acho que deveria ser mais rápido, porque isso é um problema. Num mundo ideal , o fotógrafo pode ser o que é. Vai levar um dia para montar a luz ? Ótimo. Só que não existe esse mundo ideal e, às vezes, a gente tem duas horas para montar uma luz complicada. Aí você monta, olha para ela e vê que não está certa. Aí, é muito difícil você olhar para todos e dizer: "Gente. Desculpe muito, eu vou começar de novo" . O que eu costumo fazer nos filmes é ver sempre as locações e fazer uma planta baixa. Aí , alguns dias antes, eu estudo essa planta baixa para decidir o que eu vou fazer naquela locação. Às vezes acontece, no decorrer do filme, de você perceber que está indo em uma direção que não havia determinado antes. Às vezes, isso acontece, do próprio filme ir levando você. Mas, em geral, eu marco na planta baixa as luzes que eu quero e passo isso para o eletricista. Ele monta isso para mim e eu olho. Então, eu tento fazer os acertos na luz antes do primeiro ensaio de câmera. O problema é que, uma vez que o diretor já ensaiou, é muito difícil dizer para o diretor ir embora e esperar mais duas horas por um novo acerto da luz. Eu faço muito isso. Mas, uma vez que o ensaio ficou bom, o diretor quer rodar. Então , sempre existe aquela pressão. O diretor no meio do set , os atores esperando para entrar, todo mundo sente a pressão, eu sinto, o eletricista sente. Então, você nunca faz os acertos com a mesma tranquilidade com que montou a luz. Às vezes, eu acho que isso prejudica muito porque, muitas vezes, os acertos necessários são muito grandes. O diretor pode ter optado por uma coisa que não era o que você achava , era completamente diferente do esquema de luz que você tinha montado. Então ,

Você acaba ficando com o esquema anterior e tentando só modificar para adaptar à situação. A cada filme que você faz , você tende a ficar um fotógrafo mais chato, mais intransigente, mais rígido. Isso é inevitável, por mais experiência que você tenha. Claro que você fica mais rápido mas , ao mesmo tempo, você fica mais exigente. Então, no filme do Waltinho, o equipamento de luz era mais ou menos o mesmo esquema daquele do filme do Batista porque, apesar da proposta do filme fazer parecer que esse era um filme pequeno, ele era um filme grande. Isso porque, além de ter bastante estúdio , esse filme tinha também o interior de uma fábrica que era imensa. E a câmera tinha que ter uma grande liberdade lá dentro , o que tornava difícil isolar uma área para trabalhar a luz. Por exemplo, você tem o plano de uma pessoa trabalhando em uma máquina. Atrás dele, necessariamente, você vai ter mais quarenta máquinas e quinhentos metros de fábrica. A gente pensou muito em como resolver esse problema, já que ainda tinha dia e noite no ambiente dessa fábrica. Então, a gente acabou assumindo um esquema de luz que era o maior possível , onde eu cheguei a ter onze refletores HMI, que eram todos os que existiam em São Paulo e mais um ou outro do Rio. E esses refletores ficaram semanas com a gente porque eram esses HMI's que iluminavam o geral da fábrica. Além disso, havia um pó, envolvendo todas as máquinas da tecelagem , que era altamente inflamável. Eu tinha pavor de usar luz quente para fazer esse "bafão" na fábrica e, com isso, fazer pegar fogo na fábrica por causa do calor gerado pelas luzes de tungstênio . Então, eu decidí usar os HMI por serem refletores de luz fria. Isso acabou sendo uma experiência muito rica para mim porque

eu acabei descobrindo como se utiliza um refletor tão grande como se fosse um Inky Dinky. Isso foi muito rico porque me ensinou também a usar rebatedor. Toda a luz da fábrica é uma mistura de HMI rebatido com HMI direto. Com esse rebatido, era possível dividir a luz. Por exemplo, você usava um canto do refletor direto, outro canto rebatido, um terceiro canto como contra luz, etc.. Outra situação importante, era a do estúdio. Lá, a gente fez quase totalmente as sequências de Junta, de TST e da transformação da Junta no cemitério, que é o cenário da música do vampiro. Essa música teve um tratamento de video clip, com inúmeras referências de filmes de terror e luzes coloridas com fumaça. Aí, no estúdio, eu também usei arco e, com máquina de soldar, eu fiz raios. Para completar, um canhão bem grande que eu já tinha usado no filme do Batista, naquela sequência maior do filme, que é a passagem de Getúlio Vargas pela cidade de São Paulo. É a sequência em que a gente montou uma praça dentro do estúdio. A parede do quarto de Gui cai e aparece lá fora a multidão na praça. Nessa época do filme do Waltinho, e eu estou falando de apenas uns dois anos atrás, HMI ainda era uma luz especial. No nosso tipo de cinema, você se considerava um fotógrafo extremamente privilegiado quando tinha nas mãos esse tipo de equipamento. Hoje, eu acho que isso é uma ferramenta básica. O que acontecia no filme do Waltinho, é que nós tínhamos situações altamente diversificadas. Às vezes eram extremamente pobres, como é o caso do bar de periferia, onde a gente tinha poucas condições de luz, ou do forró, onde eu pedi mais de quarenta luzes dessas de teatro para reforçar o que já existia, fora fresnel de mil, fresnel de dois mil, "bafão", etc.. Mas, eu

diria que o método em que eu me sinto melhor é o de me guiar muito pela luz natural. Primeiro, porque eu acho que, quando o diretor escolhe uma locação, ele escolhe com a luz que está naquela locação, não escolhe com uma luz montada ou inventada. Normalmente, uma locação é considerada interessante exatamente por causa da sua luz, pela luz que emoldurou aquele lugar para o diretor, aquela luz naquela hora.

PERGUNTA: - Então, a sua tendência é sempre se guiar por essa luz natural ?

RESPOSTA: - Sim. Porque eu acho que ela faz parte da própria escolha dos lugares onde a gente filma. Claro que há exceções. Inclusive no filme do Waltinho, há momentos que não têm nada a ver com a luz real. Mas, em geral, eu tentava isso. Na fábrica, por exemplo, eu não queria fugir da luz que ela tinha, porque ela era perfeita, não poderia haver uma luz melhor do que aquela. No caso do forró, não dava para ser mais forró do que já era. No caso do bar, também. O bar já era aquilo. Por mais fantasioso que seja o filme do Waltinho e, por ser uma comédia, tem uma certa liberdade de fantasiar a realidade, ele tem uma proposta bem realista. Ao retratar a vida de um operário de periferia durante a ditadura brasileira, o filme tem que estar enraizado na qualidade de luz, de visual que isso significa. E isso ainda batia com a minha tendência e com a minha preferência pessoal que vem do documentário, que é raramente achar uma luz melhor que a natural. Os filmes que mais me impressionam são os que se parecem com a luz natural, onde o fotógrafo tentou reproduzir a

mais bela luz natural. Então é essa qualidade, essa plasticidade da luz natural que eu tento, na medida do possível, reproduzir. Eu gosto de filmar documentário e ir onde a luz me leva. Em longa, é muito comum você estar brigando com a luz. Ao tentar recriar, muitas vezes a luz não dá o que eu quero, aqueles refletores não conseguem. Assim, eu descobri que sempre preciso mais luz. A tendência é cada vez mais luz porque você controla melhor assim. Antigamente, eu tinha pouca luz para fazer muito. Agora, eu quero muita luz para fazer pouco, mais luz para fazer menos.

PERGUNTA: - Para encerra o BEIJO 2348/72 , eu queria saber como foi a sua relação com a direção de arte no filme.

RESPOSTA: - O trabalho de fotografia nesse filme tinha que estar muito bem casado com o de cenografia. Então, foi muito bom que o diretor de arte tivesse sido o Beto Manieri, inclusive, fui eu que sugeri. Ele é uma pessoa muito criativa, muito organizada, muito compreensiva e que tem uma visão muito clara das coisas enquanto artista plástico e enquanto arquiteto que é. A gente começou a fazer o filme com o Chiquinho Andrade que, assim como o Beto, já tinha sido meu assistente de direção de arte, e com quem eu também tinha uma relação legal. Mas, por problemas pessoais dele, o Chiquinho teve de sair do filme. Foi aí que nós chamamos o Beto. Eu acho que isso acabou sendo bom, porque o Beto teve a suficiente concepção de modernidade que o Waltinho estava querendo no filme, inclusive, sabendo transformar cenograficamente aquelas idéias mais abstratas que o Waltinho tinha. Porque o filme

trata dos anos setenta, que é uma das épocas mais feias, como estética, da história brasileira. Então, o filme tinha que captar esse horrível sem ser horrível. Eu diria até que, numa das primeiras filmagens que eu fiz, eu errei. E isso aconteceu exatamente por uma falha de concepção. Eu achava que, dentro da concepção de fazer um filme sobre uma época que era muito desagradável esteticamente, em que as cores eram desagradáveis, aquelas cores ácidas, pós-pop, dos anos setenta. Na verdade, nada era sedimentado nos anos setenta, era tudo meio ambíguo, meio mal definido. E eu achei que a fotografia tinha que assumir essa postura. Mas, o primeiro copião que eu assistí, levei um choque terrível. Eu tinha percebido que não era nada disso, a fotografia não podia entrar tão mecanicamente nesse tipo de raciocínio. Não é porque trata de uma época feia e de uma realidade feia que a fotografia tem que ser feia também. O caso é que os anos setenta eram feios demais. Com a ditadura e tudo que ela representava, eles eram ainda feios emocionalmente, psicologicamente, visualmente, esteticamente, feios em todos os sentidos. E o filme tratava de personagens vivendo nesse mundo feio e repressor. Então, estupidamente, eu achei que a fotografia devia assumir esse feio, obviamente, reforçado pelo Waltinho, que incentivava isso, que era radical, corajoso. Mas, logo a gente percebeu que não poderia ser assim. Não adianta fazer uma fotografia feia, que bata na tela feia, que todo mundo ache feia e vá embora. Na verdade, você tem que fazer que o feio fique claro como intenção, o que é muito mais trabalhoso. Então, eu acho que o filme do Waltinho foi um super desafio nesse sentido, tanto para a fotografia como para a cenografia. Mas, a

relação entre eu e o Beto era de muita proximidade. Nós discutimos muito. Discutimos as roupas, discutimos os cenários, discutimos tudo. Porque estávamos sempre no limiar de transformar o próprio resultado em uma coisa feia, uma coisa mal colocada. Eu diria que, às vezes, o filme chega perigosamente nesse limiar.

PERGUNTA: - Passando agora para o geral, você acha que, no cinema de São Paulo atual, há uma tendência em direção a um maior apuro técnico na fotografia? Você acha que existe uma preocupação maior com isso?

RESPOSTA: - Eu acho várias coisas. Primeiro, eu acho que isso vem de encontro a uma tendência que tem crescido no cinema paulista. Na verdade, eu diria que no cinema brasileiro, com uma especificidade maior no cinema paulista. Essa tendência é fruto de uma necessidade de fazer com que os filmes se paguem, uma tendência que surgiu nesses últimos anos. Dentro do esquema de produção que a gente teve durante muitos anos, nunca existiu uma necessidade real de que os filmes se pagassem. Claro que se queria que os filmes se pagassem, que estourassem nos cinemas, que o público fosse e tal. Mas não existia uma realidade que transformasse numa questão de vida ou morte o fato dos filmes se pagarem ou não. Então, surgiu uma tendência natural de se tentar achar um caminho comercial para os filmes, o que nunca antes tinha interferido na vida dos diretores, fotógrafos ou produtores. Se o filme fosse uma bomba, se não acontecesse no cinema, isso não significava que ia ser muito difícil você fazer um próximo

filme. Sempre ia ser muito difícil fazer um próximo filme. Então, a exigência do mercado é uma coisa que surge de uma decisão, por parte dos cineastas, de tentar se aproximar mais do seu público, o que representava uma reação ao Cinema Novo e ao que tinha vindo depois. Além disso, era ainda uma tentativa de fugir do paternalismo do estado. Na medida em que você encontrava público, você se sentia mais independente do estado, ainda que não em termos reais, ao menos em termos emocionais. Então, eu acho que foi uma necessidade de sobrevivência emocional dos diretores conseguir essa relação com o público, o que significava filmes comerciais. Essa tendência exigia uma correspondência no nível técnico. Foi isolada, como problema, a má qualidade dos filmes brasileiros. Isso era uma coisa que todos falavam, o público falava, os críticos falavam, virou até moda falar. Acontece que, esse hábito de dizer que o cinema brasileiro era ruim era tão mentiroso como o de dizer que o cinema brasileiro era maravilhoso. Mas, com essa tendência, houve um apuro nas condições técnicas. E isso se destaca em São Paulo, principalmente por São Paulo ser o centro do cinema publicitário que trouxe, especificamente para São Paulo, um equipamento de luz, um equipamento de câmera e uma experiência de eletricitistas e maquinistas antes inexistente. Isso porque o cinema publicitário sempre teve essa relação com o mercado e com o internacional. E sempre teve também o dinheiro para bancar esse apuro técnico. Porque apuro técnico não é coisa que possa surgir do nada. Não é que hoje existem bons fotógrafos e antes não. Uma das diferenças é ter dinheiro ou não ter dinheiro, ter equipamento ou não ter equipamento. Além disso, esse apuro técnico vi

nha também, de encontro a um desejo de sair dessa coisa "parroquial" que marcava o cinema brasileiro. Queria-se que esse cinema não fosse comercial apenas nas telas brasileiras mas, que encontrasse o público internacional.

PERGUNTA: - Eu fiz essa pergunta me referindo ao cinema de São Paulo porque isso foi identificado, tanto pelos críticos como pelos defensores, como uma característica mais dele do que do cinema do resto do país.

RESPOSTA: - Eu acho que há uma certa dose de realidade nas críticas. Esse conceito de ditadura da fotografia não surgiu apenas por causa do resultado fotográfico, que era inegavelmente bom, excelente. Isso surgiu como uma colocação de produtores, na medida em que os fotógrafos tinham se tornado mais exigentes, estavam exigindo da produção um nível mais pesado de investimento. Agora, todos queriam ter HMI, todos queriam um caminhão de luz, um equipamento maior, mais condições de trabalho. Então, eu acho que a história da ditadura da fotografia nasceu mesmo foi dessas reivindicações dos fotógrafos. É claro que não era uma ditadura. Na verdade, a gente sabe que os fotógrafos se doíram para adequar as suas necessidades às do filme. Mas, a gente também sabe que, quem grita mais, acaba se impondo. Eu acho que o papel do fotógrafo é esse, defender o seu trabalho. Mas, quando eu digo que há uma certa dose de verdade, é que existia, naquele momento, uma necessidade da fotografia, de ir além do filme. Veja bem, essa é uma posição extremamente pessoal. Eu sei que muita gente não concorda. Eu acho que havia filmes que exigiam

uma fotografia diferente daquela que têm. A qualidade que um filme exige, enquanto imagem, nasce de um casamento entre fotografia e cenografia, e esse casamento tem que ser perfeito. Isso é uma das coisas mais difíceis de se conseguir, já que você tem três ou quatro cabeças trabalhando em cima de idéias diferentes. Por mais que o diretor passe a sua idéia e por mais que o fotógrafo se esforce para entender o que ele quer, você, inevitavelmente, tem três ou quatro conceitos, que são subjetivos. Esse casamento produz um resultado, que não é nenhum dos três, é consequência. Esse casamento é difícil e raro. Quando a gente fala Bergman, fala Sven Nivqvist. Aí, são duas pessoas que casaram durante anos e produziram obras que são os filmes de Bergman mas, no fundo, são os filmes dos dois, sem a menor dúvida. Como fotógrafo, eu tento fazer com que esse casamento seja o mais perfeito possível. Posso até, em alguns momentos, optar por uma solução que não é a que eu mais gosto, mas é a que o filme está pedindo. Então, eu diria que, nesses filmes, algumas vezes, parece que a fotografia está andando paralelamente ao filme, à direção e ao conceito do filme. Então, você pode ter até uma briga entre fotografia e filme. Então, a fotografia pode estar brilhando, só que em um caminho que eu acho que não era o que o filme deveria ter. Aí, eu sinto o fotógrafo fazendo o seu caminho e o diretor fazendo o seu. Então, eu acho que, quando as pessoas criticam, talvez elas estejam querendo dizer isso. Um filme que eu acho que tem um casamento perfeito é o INOCÊNCIA, do Pedro Farkas e do Walter Lima Jr.. Aí, não poderia ser um sem o outro. O filme do Wilson, ANJOS DA NOITE, por exemplo, é um filme em que a fotografia anda um pouco pa

ralela a ele. Eu não sinto tanto casamento entre os dois. No seu filme também, embora não seja tanto. É complicado dizer isso do seu filme porque há momentos em que casa maravilhosamente bem. Mas, também há momentos em que a fotografia se afasta da direção, para voltar a casar depois. Isso não quer dizer que a fotografia seja má. Os dois filmes têm ótimas fotografias, impecáveis. Mas, talvez, não impecavelmente boas para os filmes. Já o filme do Batista, que eu fotografei, pode ter momentos fotográficos que eu até não gosto, em que eu perdi o controle ou fiz concessões demais. Mas, no geral, é a fotografia certa para o filme. Em nenhum momento alguém poderá dizer que não é a fotografia para aquele filme. No filme do Waltinho também. Olha, eu dou muita importância para isso.

PERGUNTA: - E num caso como o de A DAMA DO CINE SHANGAI, que é um filme que mudou de fotógrafo no meio ?

RESPOSTA: - Eu não sinto personalidade na fotografia desse filme . Eu acho que ele tem uma fotografia super competente e, às vezes, muito agradável . Mas, eu não sinto personalidade aí. É uma fotografia de encomenda, do tipo "vamos ver muita fotografia de filme noir e reproduzir essa fotografia no filme" . Isso é muito competentemente feito. Agora, eu não sinto personalidade. O trabalho de dois fotógrafos pode ser casado com uma bela marcação de luz . Mas , eles conseguiram casar , exatamente porque não era um filme de personalidade, era um filme de técnica.

PERGUNTA: - Essa é nova, essa versão eu ainda não tinha ouvido. E, no caso do FELIZ ANO VELHO, dentro dessa sua linha de raciocínio ? Você acha que casa ?

RESPOSTA: - Eu acho que casa. Porque eu acho que a fotografia do filme é uma fotografia intelectual, muito teórica . E aí, ela casa porque eu acho que o filme também tem essa tendência. Claro que tem momentos em que o filme é muito quente, muito forte, um trabalho bom de ator. Mas, eu acho o filme frio. Como eu acho que o VERA , do Sérgio Toledo , também é frio. Frio enquanto emoção. Eu acho que o FELIZ ANO VELHO é menos frio do que o VERA. VERA é um filme em que os dois estão bem integrados, só que andando em trilhas diferentes . Estão casados porque os dois têm a mesma frieza, o mesmo controle excessivo sobre tudo. Eu digo excessivo porque o filme deixa transparecer esse controle. Então, eu acho que o Rodolfo, por estar casado com o Sérgio ou por ser assim mesmo , e esse casamento é acidental, passa essa frieza. Então, apesar deles estarem harmoniosos durante o filme todo, eu não acho que seja casamento. Eu acho que eles estão no mesmo ônibus . No caso do FELIZ ANO VELHO , eu acho que os dois têm paixão. Os dois estão super envolvidos no processo de harmonizar a fotografia com o filme. Então, tem um casamento ali. Mas , é uma coisa super intelectual. Eu sinto falta de pele, acho que é uma coisa muito cabeça. A decisão deles é muito aparente na tela, as opções de filtragem são muito aparentes, é quase uma brincadeira. Eu não gosto especialmente disso , enquanto proposta fotográfica. Eu acho que, quando a fotografia aparece demais, chamando a atenção para si, em lugar de chamar

atenção para o que está por dentro de sí, eu me distancio, e la cria um filtro entre eu e o que está acontecendo na tela. Eu acho que o FELIZ ANO VELHO sofre de uma excessiva intelectualização do roteiro, enquanto fotografia. Agora, tem momentos belíssimos e muito competentes fotograficamente.

PERGUNTA: - Você acha que existe alguma coisa que dê uma cer unidade para esse conjunto de filmes ?

RESPOSTA: - Eu acho que há sim. Mas, não é uma coisa só técnica ou estética. É temática. Claro que não dá para generalizar. Mas, dá para falar dessa tendência. Na verdade, o que ficou conhecido como sendo o novo cinema paulista, foi, na verdade, apenas um grupo de filmes que são: A DAMA DO CINE SHANGAI, CIDADE OCULTA, FELIZ ANO VELHO, ANJOS DA NOITE, VERA e, talvez, um ou outro filme do Carlos Reichembach. Esses são os filmes que, num certo momento, foram identificados como o novo cinema paulista. Isso não se tornou, e nem poderia ter-se tornado um movimento, porque era frágil. Na verdade, não passava por uma proposta de movimento, não partia de uma proposta enquanto linguagem cinematográfica, enquanto derrubada de conceitos anteriores, enquanto um novo direcionamento do cinema.

PERGUNTA: - Mas, esses filmes tinham propostas diferentes.

RESPOSTA: - Sim, entre sí, eles têm propostas diferentes. No entanto, eles apresentam uma conjunção de temas que, basicamente, podem ser resumidos em tratar um submundo paulis-

ta marginal e policial. São vários os filmes, desses que a gente mencionou, que têm essa mesma temática. Então, o que a conteceu é que, num espaço muito curto de tempo, surgiu um número relativamente grande de filmes assim, o que fez com que isso fosse identificado como uma tendência. Agora, indubitavelmente, eles são parecidos entre si enquanto apuro técnico que, como eu já disse, tem um pouco a ver com o acesso que os fotógrafos de São Paulo tiveram, mais que os de qualquer outro lugar do Brasil, às novas tecnologias. Inclusive, uma das marcas desses filmes é que, neles, fica clara a disponibilidade de poder filmar em estúdio. E, dentro de um estúdio, você parte de uma realidade muito diferente daquela que você tem quando filma na rua. Ela, por si só, cria um outro tipo de fotografia pois, você já não tem mais aquela base inicial de realidade. Não se pensa mais em ter a luz natural como fonte principal de luz no filme. E assim, você vai, cada vez mais, tendo a necessidade de criar a sua luz, como se o mundo fosse noite. Talvez, isso seja uma fase, talvez os fotógrafos tenham de atravessar essa fase para encontrar os seus estilos. Agora, é inegável que isso representou um crescimento grande, enquanto controle fotográfico, por parte dos diretores de fotografia. Com certeza, eles ganharam muito com isso. Mas, de qualquer modo, os filmes são interessantes, na medida em que, naquele momento, produziram a idéia de um cinema paulista que acabou ficando na cabeça das pessoas. Com isso, os próprios realizadores acabaram desempenhando esse papel, de fazer o cinema paulista. O que eu discordo é que o cinema paulista, a médio ou a longo prazo, venha a ser diferente do resto do cinema brasileiro, embora ha

ja características que têm ligação com a cidade onde está sendo feito. Eu acho que o contexto onde os realizadores vivem é importante, mas não é fundamental. Eu acho que essa identificação de um cinema paulista passa mesmo pela fotografia, e por uma certa concepção desses realizadores, naquele momento determinado. Eu tenho uma grande curiosidade de ver se, na próxima leva de filmes desses realizadores, a gente vai ver os filmes e falar: "Olha, o cinema paulista". Eu suspeito que a gente não vai poder dizer isso, sem que essa mudança seja uma intenção mas, sinceramente, eu acho que a gente não vai mais poder dizer isso, acho que, desses mesmos diretores, virá uma diversidade enorme.

ENTREVISTA COM PEDRO FARKAS

PERGUNTA: - Você é um fotógrafo que trabalhou bastante em lugares diferentes e com diretores diferentes. Então, antes de falar dos filmes, eu acho que seria interessante você explicar como você gosta de trabalhar e o que você acha importante na preparação do trabalho, antes de começar a rodar qualquer filme.

RESPOSTA: - Eu gosto de ler o roteiro e daí discutir bem com o diretor a idéia do filme. Eu preciso gostar do roteiro, mas é difícil ler um roteiro, eu acho difícil sacar o filme só lendo. Então, em geral, eu vou mais pelo diretor do que pelo roteiro. Se eu gosto do diretor, simpatizo com ele, para mim é o dado mais importante. Daí, eu vou discutir a idéia toda do filme e a concepção da fotografia. Depois disso, discutir cena por cena, como é que se vai fazer. A coisa mais legal é discutir o filme todo e depois discutir cena por cena, porque é assim, porque não é, quais são as intenções da luz, etc.. Isso é a coisa mais legal.

PERGUNTA: - Nessa discussão da concepção, já entra alguma coisa relativa às condições de produção?

RESPOSTA: - Já. Em geral, já. As coisas, a grosso modo, já entram, do tipo se vai ser feito de noite, se vai ser feito de dia, se vai ser feito em locação, se vai ser feito em estúdio, coisas que são grandes e que vão ter de ser definidas

muito tempo antes, como se é cenário ou se é locação . Essas coisas já entram.

PERGUNTA: - E quanto ao tamanho da produção ? Você já concebe a fotografia pensando nos recursos que vai ter ?

RESPOSTA: - Já, eu já penso no custo. Acho que o único filme que eu fiz e que eu pude dimensionar o tamanho da fotografia foi o FOGO E PAIXÃO , mesmo assim, relativo ao tamanho desse filme. Nos outros, sempre o custo já estava determinado antes e sempre era o mínimo. Quer dizer, partindo do mínimo, era ver o que se conseguia a mais. No FOGO E PAIXÃO eu pude pedir mais ou menos o que eu quize. Pude comprar gelatina, pude armar a equipe que eu queria, fazer as pré-produções necessárias, etc..

PERGUNTA: - Existem conceitos de fotografia, coisas que você gosta, estilos que não dependem do filme que você vai fazer, ou sempre você bola a foto em função do filme ?

RESPOSTA- - Não tem nada que eu goste. Quer dizer , tem uma porção de coisas que eu gosto mas, em geral, é em função do filme. Na verdade, antes eu achava que eu não tinha isso. Depois, eu fui vendo que já tenho um jeito de fazer, que é um jeito meio particular, um jeito que eu sei fazer e que eu já sei que fica legal.

PERGUNTA: - Que elementos você identifica nesse seu jeito de fazer, porque eu também acho que você tem um jeito de fazer.

RESPOSTA: - Eu acho que eu era muito radical, esse era o elemento principal. Eu era pouco sutil, minha fotografia era muito contrastada. Sei lá, eu não equilibrava as coisas, acho que esse era o principal traço. Os filmes, em geral, tinham sempre essa marca, eu acabei achando isso. Não um desequilíbrio, mas um equilíbrio muito radical, a nível de contraste, de iluminação. E aparece sempre também uma luta contra várias fontes de luz, sempre uma luta para simplificar ao máximo, ter uma fonte de luz que define tudo e, depois, as outras luzes ... Isso é uma coisa que eu descobri que faço assim. Sempre eu vejo de onde vem a luz e, depois, as outras luzes são como se fossem luzes secundárias daquela luz principal. Eu acabei descobrindo que eu sempre faço assim.

PERGUNTA: - Quando você fala de ver a luz de um determinado lugar, isso é em função do que existiria de luz real naquele ambiente ou essa luz principal é inventada por você ?

RESPOSTA: - Em geral, é em função da luz que existe. Se é uma casa, uma locação, em geral é da luz que existe. Eu descobri que é muito difícil eu inventar uma luz, eu sou muito pouco criativo nesse sentido. Eu não consigo sonhar assim: "por aqui entra um raio de luz assim..." Sempre é em função de uma luz que eu acho que existiria naquele lugar. Em geral, eu não coloco o dedo, não intervenho naquele cenário. Em geral, é assim que eu trabalho, a não ser que - e é daí que entra o trabalho do diretor - a não ser que tenha uma coisa do diretor, que é o mais legal.

PERGUNTA: - Como o quarto da INOCÊNCIA logo no começo do filme, por exemplo ?

RESPOSTA: - É. Aquele quarto é um trabalho do diretor, aquilo é tudo do diretor. Eu lembro até que, primeiro, eu iluminei de um jeito, eu fiquei um dia iluminando aquele quarto, quatro ou cinco horas. Aí ele viu e disse: "não é nada disso". Então, a gente começou a conversar, conversar, conversar, e aí foi feita aquela luz que está no filme. Como também no ELE, O BOTO, a casa mal assombrada que tem os raios, isso é uma coisa dele, do Walter Lima Jr..

PERGUNTA: - Agora, começando a falar dos filmes que você fez aqui em São Paulo, vamos primeiro para A MARVADA CARNE. Como você pensou o filme ? Quando o André Klotzel chamou você para fotografar o filme, o que ele queria da fotografia ?

RESPOSTA: - Eu lembro que a gente conversou muito sobre o filme, sobre a região. Eu ajudei muito a escolher a região onde ia ser o sítio do filme. Eu fui super exigente, eu e o André, aquele lugar escolhido foi bem meu e do André. E do Adrian, que fez a Direção de Arte, também mas, bem mesmo meu e do André. Nós escolhemos a região e aí o André tinha uma coisa das casas, das construções, como é que ele achava que devia ser. A gente era bem inexperiente, então foi uma coisa mais geral. O André sempre me dava uns toques. Quando era a casa mal assombrada, como é que deveria ser, que tipo de lente, que tipo de luz e tal, mas não teve um papo geral de concepção. Acho que nenhum filme que eu fiz teve um papo assim

específico sobre a concepção. Mas no A MARVADA CARNE teve algumas coisas que a gente discutiu antes como é que deveriam ser. Eu lembro muito da discussão sobre as paredes brancas . A gente não queria fazer uma fotografia do tipo daquelas que faziam antigamente, em que casa de pau-a-pique é luz entrando pela porta, aquela luz que entra pela porta e pela janela e deixa o resto todo escuro. Essa foi uma conversa que eu me lembro que a gente teve. A gente não queria aquilo . A gente queria uma coisa totalmente diferente, paredes brancas , uma coisa mais clara, mais colorida, meio realismo fantástico , meio José Antonio da Silva. Eu lembro que a gente levantou muito José Antonio da Silva. Depois, o André levantou aquele pintor genial que é o Almeida Junior. Então, tem vários quadros no filme que são quadros do Almeida Junior, como a mulher fumando cachimbo. Então, foi muito na base de pintura paulista. Isso foi muito bonito, uma coisa que eu adoro, e é isso que eu acho que deu uma influenciada na gente. A MARVADA CARNE é o filme mais diferente que eu fiz até hoje . Tem umas luzes frontais que eu adoro. Em geral, eu nunca uso luz frontal, eu nunca usava. Nesse filme, foi a primeira vez que eu fiz uma luz assim tão frontal. Na sequência do Dionísio , por exemplo. O Dionísio está sentado lá no fundo da sala num banco, fazendo alguma coisa, e a luz dele é bem frontal . Eu lembro que foi uma coisa difícil mas foi um barato . Em geral, a luz é sempre de cima e não te permite isso.

PERGUNTA: - E qual foi o equipamento de luz que você usou no A MARVADA CARNE ?

RESPOSTA: - Eu usei de tudo. Sempre uma base aberta e depois uma coisa mais direta para o rosto com fresnel. A gente tinha fresnel e aberto basicamente. Tinha muita diferença de luz, então era preciso colocar bastante luz. Na realidade, não dava para ficar fazendo soft, essas coisas.

PERGUNTA: - Quanto a essa luz, você acha que teve o que queria ou faltou alguma coisa, já que o orçamento do filme não era alto ?

RESPOSTA: - Eu usei o que eu queria. O filme era barato mas a luz estava boa. Talvez faltassem alguns detalhes como, por exemplo, um dimmer que eu tive de improvisar.

PERGUNTA: - E a sua relação com o Adrian Cooper, diretor de arte do filme ? O que você acha que caminhava junto na elaboração da imagem do filme ?

RESPOSTA: - Eu acho que o Adrian era mais ligado na fotografia do que eu na cenografia. Quer dizer, eu dava palpite, eu entrava na cenografia, discutia com ele. Mas, muitas coisas que eu sei que são legais no filme, são coisas que ele preparou. Ele vinha antes, preparava antes. Então, várias coisas de altura de cor, de roupa. ele preparou muito, e A MARVADA CARNE tem roupas muito bonitas, as construções são super bonitas. Eu não lembro direito das discussões da gente. Eu sei que tinha discussão mas, muito daquilo é coisa dele mesmo. Ele já fazia muitas daquelas coisas pensando na fotografia.

PERGUNTA: - Eu lembro que em A MARVADA CARNE você fez a noite amarela, como na cena do Chiquinho Brandão vendo as televisões na porta de uma loja. Você nunca pensou em fazer a noite azul ?

RESPOSTA: - Nesse filme, eu nunca pensei em fazer a noite azul. Quando eu comecei a pensar um pouco, fiquei achando assim ... a noite azul é uma convenção que funciona mas, eu acho que em A MARVADA CARNE a noite tinha que ser amarela. E, para isso, a gente usou gelatina mesmo. Hoje em dia já tem luz de iôdo na rua, amarela. Eu não sei se naquela época já tinha. A luz era para dar uma coisa mais infernal. Eu lembro que na mulher diaba a noite também não era azul. Mas, eu lembro também que a noite da Fernanda Torres andando para o oratório é azul. Só lá dentro é amarelo, porque é tudo cheio de vela. Isso era para dar um contraste. No caso da sequência do Chiquinho é o contrário. Alí, a vitrine é azul, a vitrine é de fluorescente. Então, a noite deveria ser amarela para contrastar com a vitrine. Na diaba é uma coisa mais diabólica mesmo. Mas talvez, isso seja por vários motivos e não por um motivo determinado. Eu acho que a noite pode ser azul, pode ser qualquer coisa, não tem a necessidade de ser uma coisa só. É uma convenção. Eu acho a noite azul legal, inclusive você pode fazer "noite americana", que é azul. É uma convenção, que nem botar barulho de grilo. Você vai ver um filme americano e está tudo claro, aquelas "noites americanas" antigas em que é tudo claro. Alí o diretor bota um ruído de grilo e pronto, vira noite. Isso é uma convenção também, e funciona. Então, eu não vejo uma necessidade da noi-

te ser azul.

PERGUNTA: - A MARVADA CARNE é um filme que não foi feito em som direto. Você tem alguma preferência em relação a isso ? E como você se relaciona com os técnicos de som nos filmes em som direto que você fotografa ?

RESPOSTA: - É uma coisa que complica. Som direto é uma coisa que dá muito para o filme mas complica um pouco para a fotografia. Às vezes, você tem que repetir por causa do som, você sempre tem que prever que vai haver um microfone, o boom, etc.. É muito mais confortável você fazer sem som, mas nunca eu tive grandes problemas com o som. É até legal, porque o cara do som é sempre uma pessoa que está mais ou menos no seu nível, um cara que está ali fazendo o registro sonoro, um cara que está tão próximo da direção quanto você. Então é como se fosse um irmão, um cara com quem você pode trocar muita coisa. Quando você trabalha com um Romeu Quinto, com um Jorge Saldanha, sei lá, tem um monte de caras legais de som, aí é super legal, porque é sempre uma pessoa para você conversar. Em geral, técnico de som é um cara que saca muito de ator. Fotógrafo, eu não sei, eu saca muito pouco de ator. Então é sempre legal, o cara de som diz "fulano falou de tal jeito", e às vezes você nem pensou nisso. Então é muito legal. como relação, é super rico para o fotógrafo. Agora, é uma coisa que, na prática, complica. Mas, é uma coisa resolvível. Às vezes, não dá para você filmar tudo em som direto, tem que dublar algumas partes. Por exemplo, no INOCÊNCIA tinha uma sequência passada toda na beira de uma cachoeira que

não dava para filmar, a não ser que fizesse uma represa. Então, quando tem um problema insolúvel, não faz som direto. Acho que é resolvível.

PERGUNTA: - Mas, voltando para A MARVADA CARNE , qual era a sua equipe de fotografia nesse filme, que tamanho tinha ?

RESPOSTA: - Tinha três eletricitistas, um maquinista e um assistente. Era ótimo, uma super equipe. Assistentes de câmera, eu tinha dois, o Lito Mendes da Rocha e o Renato Cury , também uma super equipe. A gente preparou a câmera, que era uma Arriflex IIC com objetivas Zeiss comuns, e o Lito foi super legal, o Renato também. O Renato fez umas bolsinhas e o Lito preparou um parassol com follow focus , pegou a IIC e deu uma super incrementada, deixamos o equipamento ótimo . É um filme que você vê e que não tem a aparência de que é pobre, de que foi feito com uma câmera IIC. Você vê que tem uma fotografia mais estável, mais estabilizada.

PERGUNTA: - Então, você acha que uma câmera IIC bem preparada dá conta de uma boa fotografia ?

RESPOSTA: - A IIC é uma super câmera, tem quinhentos filmes feitos com ela. O que ela não tem é nenhuma facilidade . Ela tem um problema de visor, ela não entorta o visor. Esse é o principal problema dela. Mas é uma super câmera. Quando está boa, a IIC é ótima, como qualquer outra.

PERGUNTA: - Mas, às vezes, há um certo preconceito.

RESPOSTA: - Mas também, ultimamente está-se voltando a usar a IIC. Teve uma época em que todo mundo queria usar as câmeras BL, Arriflex BL . É verdade que a BL é mais segura , ela não vai desregular no meio do filme, enquanto as IIC são bem mais antigas e podem desregular de tanto rodar. Mas elas são seguras. A BL é um pouco mais segura mas, entre as duas, você não nota diferença.

PERGUNTA: - Antes de passar para outro filme, eu ainda gostaria de saber o que você gosta mais em A MARVADA CARNE ?

RESPOSTA: - Eu acho que o que eu mais gosto é da sequência do Chiquinho que a gente já falou. Eu adoro tanto esse filme. A sequência da Fernanda lavando roupa no rio também é linda. Eu gosto de tudo. Nesse filme, é difícil separar as cenas, mas eu adoro aquela do Chiquinho. Não só como fotografia. Eu gosto mesmo daquilo, acho que deu tudo certo. A cara do Chiquinho, a roupa, a cara do Adilson, o lugar, que é na frente da Fotoptica. Eu gosto muito também da sequência do Dionísio, a iluminada de frente, com aquela mulher ralando e o Adilson que entra. E eu gosto muito, naquela mesma sala, da sequência em que eles voltam. Ele já raptou, já casou e já voltou. Eles estão comendo . Ele pergunta do boi e percebe o engano: "Não tem boi Barroso nenhum, é mentira". Aí a Fernanda comenta: "Você não conhece a história do boi Barroso? Boi Barroso é boi fujão..." Começa a inventar uma super mentira. Eu acho lindo aquilo. Talvez seja a melhor sequência, da Fernanda, do Adilson, é uma sequência que reúne todo mundo, e ainda tem um carrinho que eu acho demais.

PERGUNTA: - Eu queria saber ainda como o André, enquanto diretor, se relacionava com a fotografia.

RESPOSTA: - O André era fotógrafo . Então , ele tinha muita consciência da fotografia. Não de iluminação, que de luz não deu muito tempo de ele ir no detalhe. Mas eu lembro que , de lente, enquadramento, movimentos, ele era muito determinado. Ele sabia muito como queria e era bom discutir com ele. "Vamos fazer assim, de tal jeito, etc.." Sempre você via qual era a intenção, porque ele queria fazer assim , porque ele queria fazer de baixo, com movimento, ou porque queria fazer uma câmera rápida. E, obviamente, primeiro filme , tinha um monte de coisas que ele estava experimentando . Você sentia que ele estava fazendo isso para curtir. Várias coisas ali e ram experimentação pura. Ele não era um cara assim "tenho que fazer assim porque é uma escola". Tinha muita coisa que ele estava curtindo. Mas, sempre em função da idéia da dramaturgia. Nunca era uma bobeira. Ao contrário, sempre tinha uma intenção, tipo "vamos fazer por baixo para a casa ficar grande" , como na cena da Casa da Velha Torta em que sai um gato. E sempre tinha uma coisa sincronizada com os movimentos. O André tinha muita idéia. A luz, ele deixou um pouco na minha mão, era muita coisa para ele. Eu lembro que a gente discutiu um pouco a luz mas ele tinha muita coisa para ver. Mas, na coisa da câmera ele era bem preciso mesmo. E ele tinha também muita precisão em relação ao que ele estava querendo da cena. Ele tinha muita noção, não comeu barriga . E ele sabia o que queria do ator, da atriz, como ele queria. A engrenagem funcionava bem.

PERGUNTA: - Agora, vamos falar um pouco do FOGO E PAIXÃO. Você fotografou esse filme quanto tempo depois de A MARVADA CARNE ?

RESPOSTA: - A MARVADA CARNE foi filmado ainda em 1984 e FOGO E PAIXÃO só lá por 1987, uns três anos depois.

PERGUNTA: - Você disse que esse foi o filme onde, realmente, você teve mais liberdade para pedir o equipamento que precisava. Que equipamento era esse, tanto de câmera como de iluminação ?

RESPOSTA: - Era um equipamento que não existia em A MARVADA CARNE . Eu tinha os HMI's. Teve dia que teve mais e teve dia que teve menos, variou. Mas, de HMI, teve o que precisou. No FOGO E PAIXÃO a gente mandou fazer uns refletores especiais para o ônibus. Fizemos uma super adaptação no ônibus, com um gerador atrás. A verdade é que FOGO E PAIXÃO foi um filme que investiu na imagem.

PERGUNTA: - Fala um pouco mais do ônibus, já que o filme tem uma parte bem grande que é passada dentro desse ônibus e isso deve ter sido uma coisa complicada.

RESPOSTA: - A preparação do ônibus foi muito legal . A gente preparou tudo para poder tirar os bancos e recolocar rapidinho, fizemos um trilho no meio para ir a câmera e armamos um jeito de conseguir botar a câmera no lugar dos bancos para filmar. Basicamente, a gente adaptou tudo para entrar e sair

rápido. Além disso, pusemos cortininha branca no ônibus , o que deu uma super ajuda. Depois , fizemos em cima dele uma grade, com os refletores entrando de lado e por cima , pelos buracos. E ainda tinha mais coisa dentro do ônibus.

PERGUNTA: - E como era essa luz que vocês fizeram especialmente para o ônibus ?

RESPOSTA: - A gente chamou de "corujinha". Eram duas lâmpadas de Minibrut, um barndoor de pé, com uma haste, de um jeito que ele não mexia. Eles ficavam fora, com o vento , com o ônibus andando, e tinham de ficar rígidos. E tinham as pre-silhas para prender as gelatinas. Eu mandei fazer um monte e tinha várias coisas para descer, subir, botar um, botar outro. Era uma coisa bem legal. E atrás do ônibus , um gerador preso, puxado por uma carreta, para sustentar tudo isso . E depois, a gente tinha algumas coisas fora do ônibus, aquelas coisas de botar a câmera fora do ônibus. Então é isso , o ônibus foi bem preparado nesse sentido. Levou-se dias fazendo aquilo, preparando.

PERGUNTA: - Em quantas semanas de filmagem foi feito o FOGO E PAIXÃO ?

RESPOSTA: - Umás oito semanas.

PERGUNTA: - E qual era o equipamento de câmera ?

RESPOSTA: - A câmera era uma BL e a grande coisa que a gente

teve no FOGO E PAIXÃO foi uma lente 20 mm./100 mm. Cooke Varrotal. Isso é que faz diferença, essa lente faz diferença. Ela tem foco super próximo, isto é, o foco mínimo dela é bem próximo. Então, dentro do ônibus, a gente tinha uma super facilidade. Para fazer um detalhe, você pode fechar a zoom e , como o foco é próximo, você pode chegar super perto das pessoas que ela mantém o foco. Isso foi a grande coisa do filme. E essa lente tinha uma altíssima definição . No contra luz, por exemplo, ela rende muito bem, com muito pouca aberração. É isso que é importante, não é a câmera. Se a câmera está boa, ninguém nota qual é, não fica essa coisa na imagem, não é uma coisa que vai para a imagem. Agora, uma lente boa faz diferença, isso fica na imagem, a boa definição vai para o filme. Por isso que eu acho que a câmera não é muito importante, a lente é que é fundamental.

PERGUNTA: - No FOGO E PAIXÃO havia um video assist. Você gosta de trabalhar com esse equipamento ?

RESPOSTA: - Eu adoro. O FOGO E PAIXÃO foi feito com video assist , o filme do Alain e o do André não foram. Eu adoro o video assist, acho bonito ver depois em preto e branco , ou mesmo em colorido. Adoro ver, olhar depois, rever o movimento, como foi a luz. É uma coisa maravilhosa, uma super invenção. Eu vou dar um exemplo. O Walter Lima Jr. tem uma idéia claríssima do que é o quadro, até me assombra. Ele fica numa posição bem atrás da câmera, ou do lado, bem junto. Mas, ele sabe exatamente o que a câmera está vendo, é impressionante. Às vezes, sem ver, ele sabe que a câmera passou por aqui, de

ve estar vendo uma pessoa alí atrás enquanto fulano está chegando por alí mais adiante, etc.. Ele tem uma super noção do quadro. Mas, não é todo mundo que é assim e, em geral, o video assist é um ótimo diálogo entre você e o diretor . Uma coisa que às vezes é difícil é que você fala "um plano próximo" ou "um plano médio" . Mas, o que é um plano médio ? Quando você tem o video assist não tem erro, é aquilo que está na imagem. Além disso, de repente, alguém vê que não está entrando aquele fundo, não está entrando aquela janela que tem de entrar. O video assist é uma super conversa. Você está com o olho na câmera e o cara vê o que está sendo enquadrado e pode falar: "Eiha, não está aparecendo a mão de fulano, o plano de trás está meio sumido" , o cara tem uma idéia clara do que está filmando. É esse o principal valor. E para o resto da equipe é ótimo também, todo mundo vê o que está sendo filmado. Então, é fácil saber que campo precisa fechar, qual o cenário que precisa colocar, qual o ator que precisa estar em quadro, enfim tudo. Eu acho que é uma maravilha.

PERGUNTA: - O José Roberto Eliezer me disse que, de certa maneira, o video assist democratizou o enquadramento, que depois que se começou a usar video assist , todo mundo palpita no enquadramento. Isso não chega a incomodar você ?

RESPOSTA: - Não. Eu acho isso maravilhoso. É legal você ver o que as pessoas estão querendo que se veja, isso é um barato. Porque tem um jeito de filmar, que é um jeito muito clássico, que é o jeito de uma linguagem em que o cara diz "eu

filme daqui, filme um plano mais aberto, filme um mais fechado, daí eu vou cortar para isso, aí vou fazer aquilo" . Mas tem um outro jeito. Às vezes, você não quer ser tão clássico assim, tão rigoroso. Você fala "nesse plano é legal aparecer tal coisa". Então, é um barato você ver o que as pessoas que rem. As pessoas, em geral, não têm essa idéia de corte , de profundidade, do que vem antes, do que vem depois . A gente quer dominar isso mas a gente também não domina totalmente . Às vezes, na montagem, a coisa muda, você monta de outro jei to. Sei lá, eu acho que não é uma coisa cem por cento , vou filmar assim e pronto. É uma coisa genial, quando funciona é ótimo, mas não é sempre assim. Então, com a cenografia acontece muito isso. Você vai filmar um negócio e o cara preparou horas uma mesa, deu o maior capricho naquela mesa . E aí você faz um enquadramento fechado em que não se vê a tal mesa. Aí, se você está com o video assist, o cara vê e fala: "Ei, não está aparecendo a mesa !" Você olha e percebe que a mesa é genial. Então, você bota uma luz nela e enquadra . Eu acho legal isso, como as pessoas estão vendo aquela cena. Às vezes não tem nada a ver, o cara fala uma super besteira . Não besteira, mas coisa que não cabe no filme. Mas tem gente que dá altos toques e eu acho legal isso. Acho que essas coi sas tornam o cinema mais de equipe. No fundo, é isso que José Roberto falou, democratizou o quadro, toda a equipe par ticipa do filme que está sendo feito, do que está sendo visto pela câmara.

PERGUNTA: - No FOGO E PAIXÃO , você tem uma coisa que é o ô-nibus e, depois, as outras cenas, que são quase independen-

tes umas das outras. Como você fez para costurar uma certa unidade entre elas ?

RESPOSTA: - No FOGO E PAIXÃO , eu acho que o mais forte do filme é a cenografia. A direção do filme é muito pouco o que a câmera vai ver mas muito o que vai ser visto pela câmera . Então, a idéia do filme é muito uma idéia de cenografia e , mesmo no urbano, há a idéia da cenografia urbana. Então , eu procurava muito ir pela cenografia. Eu ia atrás da cenografia, das roupas, das cores, do cenário. A luz não falava muito nesse filme, a luz mais mostrava a cenografia, eu fiz pouca intervenção de luz. Então, essa costura é mais da cenografia. Quer dizer, era mais uma coisa de deixar aparecer as cores, as coisas que o Felipe Crescenti fazia junto com o Isay e o Márcio. Eu acho que era isso, era muito forte a cenografia e eram muito fortes as roupas. Eu lembro bem disso . Não tinha jeito de fazer uma luz que escondesse as roupas , que não mostrasse a cara das pessoas. O filme é isso , é muito clichê de filme americano , é tudo clichê de cinema, esse é um filme sobre cinema. Então, a luz tinha de ser também muito clichê, luz de PAPAI SABE TUDO , de seriado, etc.. Como era tudo muito clichê, a luz ia atrás disso também . O próprio ônibus, é um ônibus super iluminado. Não é uma luz muito real, é um ônibus claro. Eu procurei fazer a coisa o mais natural possível mas nunca estava escuro. É um filme que eu acho que não tem escuro.

PERGUNTA: - Com o FOGO E PAIXÃO acontece uma coisa engraçada, que é o negócio das cenas preferidas. Quando as pessoas

falam do filme, sempre dizem "a minha cena preferida é tal". Como esse é um filme realmente dividido em cenas bem diferentes, as pessoas têm as suas preferências. Então, eu fico curioso de saber se isso também acontece com você e, se acontece, que momento do filme você prefere ?

RESPOSTA: - O momento mais bonito é o da bola na praia, o momento mais lindo. Está no meio da tumba e aí aparece uma bola. A mulher vai devolver a bola e tem a menina triste que é a Iara Jamra. É tudo em preto e branco. Nossa, aquilo é muito bonito, demais. Só de falar, eu fico arrepiado. Acho que ali juntou tudo. A idéia de cenografia, com a idéia de cinema, a idéia de espaço, de sonho. Na verdade, eu acho que o filme é um sonho, uma coisa de sonho com referência de cinema. E acho que aquele momento é o que reúne tudo isso, o que fala disso. É o que acontece também no momento do palhaço , que é o cara que ela está vendo. Ela está no cemitério de automóveis e aquela menina está falando que o namorado dela deve ser um surfista. Aí, ela lembra que o namorado dela é um palhaço, super triste. A música é também muito forte . A música e a imagem têm uma super função naquele momento . Mas o momento da bola, para mim, ainda é o mais bonito.

PERGUNTA: - E como era a relação dos diretores com a fotografia ?

RESPOSTA: - Era diferente do caso do André. No Isay e no Márcio, era mais a coisa do cenário e a coisa das falas . Eles tinham isso muito claro e o filme era todo pré-decupado, não

se fazia nenhuma adaptação na hora. O filme não tinha story board mas sempre tinha "agora ele faz isso, agora ele faz aquilo". E eles também tinham uma boa idéia da coisa, eles tinham filmado muito em Super 8. Mas era diferente. Não sei direito qual era a diferença mas era diferente. Eu lembro que no Isay e no Márcio era uma coisa mais cinema. Eu não sei explicar direito mas, não tinha assim "planos úteis", era sempre uma coisa mais de desenho. Não tinha muito essa coisa da linguagem, do corte. Não é um filme que conta uma história dramática. Esse filme é diferente. Acho que é isso, a direção tem a ver com o que é o filme. Talvez, se o Isay e o Márcio fossem fazer um filme de drama, um cenário só e atores, talvez fosse ser assim câmera, corte, contra plano e não sei o que. Mas não. Era um filme todo harmonioso. Era o cenário, era o ator, era tudo junto. Não se usava aquele espaço dramaticamente, o próprio espaço é que era dramático, o próprio cenário é que estava contando a história. Acho que essa era a diferença, uma coisa mais por aí.

PERGUNTA: - Agora, vamos falar do LUA CHEIA, dirigido pelo Alain Fresnot ?

RESPOSTA: - O LUA CHEIA é o contrário disso. No LUA CHEIA, o Alain, que é um montador, ia mais pelo "plano útil". Ela via o plano já na montagem, no corte. Eu, o Alain e o Mário Masetti fizemos uma preparação intensa, ficamos um mês decupando todas as cenas. Como fazer, qual o movimento. A gente ia todo dia na casa do Alain, lia as cenas, foi o filme mais preparado que eu já fiz. Mais do que o geral, a gente fazia

a decupagem de cada cena. Isso, antes de existir cenário, no começo de tudo. E o Alain anotava tudo. O roteiro dele estava com todos os planos. E era legal isso, porque aí já era intenção, intenção abstrata. Quer dizer, intenção já do que aquela cena deveria ter. Deveria ter um clima assim, um plano geral para mostrar as pessoas, não sei que outro plano para mostrar quais eram as intenções, etc.. No fundo era isso. Depois, na hora do cenário, a gente adaptava tudo, mas o Alain era bem assim como eu falei. Era legal isso, uma coisa bem do corte mesmo, tipo "eu quero usar tal plano" , "agora eu quero fazer um plano comprido, grandão" , "agora eu quero usar um corte" , uma visão de montador mesmo.

PERGUNTA: - E isso se manteve durante a filmagem ?

RESPOSTA: - Eu acho que sim. O filme do Alain é um filme de montador. Claro que é também um filme de diretor, mas é um filme que ele já via na moviola. Às vezes a gente discordava prá burro, mas ele explicava e era mesmo o que ele estava vendo, ele já estava vendo o filme montado.

PERGUNTA: - Agora, também em relação a esse filme , aquela pergunta sobre o equipamento que você usou, tanto de câmera como de luz.

RESPOSTA: - Nós usamos a Arriflex IIC. O filme do Alain foi legal. Foi um filme que também teve tudo. Eu lembro que, quando eu fui fazer o contrato eu disse: "Quero ganhar tanto, mas além de ganhar o que eu quero, quero ter as condições todas,

quero poder chamar as pessoas que ganham bem" . E foi super legal, tive tudo. O filme do Alain foi um filme em que eu tive tudo o que eu queria.

PERGUNTA: - Depois de você falar que teve tudo, uma coisa fica me intrigando. Você tem fama de ser um fotógrafo cordato e, ao mesmo tempo, está dizendo que sempre teve tudo . Como você explica isso ?

RESPOSTA: - É um jeito pessoal. Eu acho que intervenho pouco nas coisas. Eu lembro que uma vez, no FOGO E PAIXÃO , eu pedi cento e cinquenta refletores para montar no Anhembi . Foi uma produção super grande, que demorou dois dias e custou caro. Acho que essa foi a única vez que eu pedi uma coisa que era bem difícil. Não sei, talvez seja um pouco de timidez. Eu sempre acho que dá para fazer com o que você tem. Em geral , é muito chato ficar dizendo "não, aqui não dá" , "não dá para fazer nessa locação" . Em geral, o filme já está um pouco desenhado e você tem que ir atrás desse desenho. A não ser quando o diretor te dá esse espaço, quando ele fala "pede o que você quiser" , na verdade, o cara, antes de te dar o espaço, te dá a grana. Ele diz "vamos fazer essa imagem , vamos procurar essa imagem" . Isso é uma coisa da direção . O diretor é que determina o tamanho do filme. Então, se o Alain diz para mim o que está previsto para o filme, eu sei que não dá para sair muito fora. É assim que acontece. A não ser que o cara esteja indefinido e tenha um orçamento aberto. Aí você pode dizer: "para obter isso, você tem que ter tais coisas" . Mas eu acho que sempre, em princípio , é uma

coisa que parte da direção, ou de um acordo , uma conversa, entre a direção e a fotografia, de que vamos fazer tal filme e não outro. Então o filme é esse, não tem muita discórdância, quando não dá, não dá. Mas é complicado isso, a postura quanto a isso é complicada.

PERGUNTA: - Mas, voltando, você estava dizendo que , quando fez o acordo com a Assunção Hernandez, Produtora Executiva , tinha o seu salário e o que você ia usar no LUA CHEIA ?

RESPOSTA: - Eu estava com medo de ser um filme pobre, de ser um filme sem condições. Então, como eu fiquei com medo , foi um filme em que eu exigí. Eu falei: "Olha, não quero fazer o filme só porque você vai pagar o que eu estou pedindo" . Porque, às vezes, as pessoas fazem assim. O fotógrafo pede uma grana, ganha e aí ninguém mais ganha. Os eletricitas não ganham, os assistentes não ganham e aí você não tem condições de trabalho. Você fica ganhando um monte de dinheiro e os caras achando que, com isso, você vai fazer uma boa fotografia para o filme. Então, eu estava checando um pouco . A pessoa tem que entender que não é o fotógrafo que faz o filme. Também não é um bom eletricista mas é um monte de coisas, é tempo, é tudo. Então foi assim que, no filme do Alain, nós tivemos um super caminhão de equipamento, com tudo.

PERGUNTA: - Então, realmente, no acordo já tinha o quanto você ia usar de equipe e de equipamento.

RESPOSTA: - É. Já tinha mais ou menos isso. O produtor é sem

pre o cara que está procurando adequar o tamanho do filme. É o cara que mais pensa em dinheiro e que está sabendo tudo . Essa é a função dele. E o bom produtor é o que consegue ver o que é cinema, o que é o dinheiro aplicado no cinema , onde vamos gastar, onde não vamos gastar, onde é besteira e onde temos de gastar para economizar. Esse é o bom produtor , não é um gerente, um contador, o que fica só economizando . Um bom produtor é um cara que produz cinema, um cara que vê. No Brasil, tem produtores geniais. Eu acho que a Assunção está aprendendo a fazer muito bem produção e, no filme do Alain , ela foi super legal, foi ótima. Então é legal quando é assim, uma pessoa que consegue ver como gastar o dinheiro para aquilo render. Em geral, essa pessoa te ajuda . É chato pensar em dinheiro. Então, o produtor é o cara que vem e diz para você: "eu posso dar isso" ou "eu não posso dar aquilo" . É um cara com quem você faz mil acordos, que te ajuda, que você deve ajudar. Às vezes, ele chega e fala: "Olha , eu não posso ficar mais um dia nessa casa, como é que a gente faz para reduzir?" Então, você sabe que não pode demorar mais um dia mesmo, não tem jeito, a realidade é essa . Então você tem que se adequar à condição que ele está te dando. Aí você fala: "Então, em lugar de fazer isso, a gente pode fazer aquilo" . Eu acho que é legal trabalhar junto. Porque, em geral, o diretor está voando muito, não está sabendo direito. É difícil ser diretor, tem muita coisa. Então, em geral, você pode ajudar. Você pode, junto com o produtor, fazer uma porção de coisas que ajudam, que fazem o filme correr melhor. Talvez seja por isso que eu tenho essa fama de cordato. Afinal, de onde o cara vai tirar dinheiro para te dar se ele

não tem ? Quem determina o tamanho do filme é o produtor. É ele que vê quanto dinheiro tem e se aquele filme cabe naquele dinheiro.

PERGUNTA: - E qual era o parque de luz usado no filme ?

RESPOSTA: - Era um parque de luz com HMI's. Mas eu quero contar uma coisa. Eu acabei de fazer um filme, agora no Rio, que é o primeiro filme, nos últimos tempos, em que eu não tenho tudo que eu quiz. É o MAIOBRA RADICAL. Mas, isso foi falado antes. Não é que eu cheguei no filme e ví que não tinha nada. A proposta do filme era ser rápido, barato, pobre. Então, não é que eu não tenha tido tudo o que eu quiz, eu tive tudo que o filme pode ter, tudo o que eu combinei. Mas, de qualquer modo, foi o primeiro filme em que eu não tinha as coisas. E é legal, você acaba inventando um outro jeito de fazer.

PERGUNTA: - Agora, eu queria falar do conjunto dos filmes, não só do que você fotografou. Eu queria que você respondesse se, dentro dessa grande diversidade do cinema paulista, você identifica alguma linha que una os filmes, alguma linha estética ou, talvez, técnica.

RESPOSTA: - Eu acho que sim. Eu trabalhei com o cinema carioca e noto bem a diferença. O cinema carioca é muito influenciado pelo Cinema Novo. Quer dizer, pela história do cinema. O cinema carioca tem história. Então, os técnicos já fizeram tais e tais filmes, tudo lá já foi feito, tem uma história.

E o cinema paulista não tem essa história. O cinema paulista tem a história da Boca, que é uma história que a gente rejeita, que é a coisa mal feita. Então, aqui as nossas referências eram as pornochanchadas e mais uma ou outra produção mais bem cuidada do Anibal Massaini que, mesmo assim, também eram um pouco essa coisa que a gente rejeitava. E a outra coisa era o cinema que todo mundo via. Não publicidade, mas o cinema moderno, esse cinema que as pessoas gostavam, que nós gostávamos. Então, o cinema paulista, eu acho que tem muito isso. A formação dele são os filmes. São os filmes alemães, são os novos filmes que todo mundo gostava. Enquanto que o cinema carioca tem muito a herança do Cinema Novo, dos filmes italianos, dos filmes franceses. Então, a nível de imagem, ele é um cinema que já tinha uma imagem, que já tinha dado certo. É um cinema que não era como o da Boca do Lixo, que era horrível, que ninguém queria, que era o cinema mal feito. O cinema carioca é um cinema que já tinha status, já foi para a Europa, já ganhou prêmios, produziu bons fotógrafos no Rio. O cinema carioca tem ótimos fotógrafos. No cinema paulista, cada filme é uma coisa diferente, não tem muita história. Agora é que ele começa a ter uma cara. Então, isso é legal, e foi procurado. Foi um pouco da publicidade, que deu os recursos, um pouco os eletricitistas de publicidade e um pouco a negação da Boca. O cinema paulista tem uma cara, uma cara independente, uma cara de quem está começando a ver as coisas no mundo de hoje. O cinema carioca é um cinema que começou a ver as coisas há muitos anos atrás e, então, vem trazendo aquela fotografia italiana, que é linda, que é um Zé Medeiros. Ele vem trazendo aquilo, vem evo-

luindo a partir daquilo. O cinema paulista não. É um cinema que já viu o video, que foi informado muito tempo depois. Então, eu acho que essa é a diferença. A informação visual é bem diferente entre o cinema paulista e o cinema carioca, é bem diferente mesmo. Até o jovem carioca é diferente.

PERGUNTA: - Você acha que esse tipo de informação e de formação diferenciadas levou a uma preocupação maior com o acabamento técnico aqui em São Paulo ?

RESPOSTA: - Levou, lógico. O cinema paulista não é um cinema político, é um cinema que é cinema. No cinema paulista, as pessoas estão muito preocupadas com o filme, com o cinema. Já o cinema carioca, não o carioca atual mas o Cinema Novo, é um cinema que foi muito político. Então, a coisa do acabamento era meio deixada de lado, ia para escanteio. O cinema paulista não. É um cinema que não tinha muito essa preocupação política. Às vezes, até tem, mas é um cinema em que todos os elementos do cinema são muito importantes. Nele, a fotografia, o som, a montagem, o roteiro, tudo é super importante.

PERGUNTA: - Alguns críticos do cinema de São Paulo dizem que uma preocupação excessiva com a técnica pode acabar destruindo um pouco o lado mais humano nos filmes.

RESPOSTA: - Besteira. Eu acho o Copolla super mecânico, eu não gosto dos filmes dele. Fora O PODEROSO CHEFÃO, APOCALYPSE NOW e NO FUNDO DO CORAÇÃO, eu acho ele muito mecâ-

nico. Eu não curto aquilo, é uma coisa muito do efeito. Acho que pode ter filme assim em São Paulo como pode ter no Rio também. Mas você vê, por exemplo, A MARVADA CARNE . É um filme que não tem nada disso. O humano, a emoção , o olhar do filme é super emocionante, é super quente, não tem nada ali destruindo a emoção. Nos filmes que eu fiz, talvez no FOGO E PAIXÃO eles pensassem nisso. Mas, é um filme todo diferente também. É uma proposta tão diferente de qualquer outro filme que não dá para você analisar desse ponto de vista. É um filme que é meio Jacques Tatit. Eu acho legal isso no cinema paulista. Tem o seu filme, o filme do Wilson, o filme do Guilherme. Tem também os filmes do Kiko e do José Antonio , que eram um pouco herança da Boca.

PERGUNTA: - Eles fazem um pouco a fusão da Boca para cá.

RESPOSTA: - É. Eles fazem uma fusão e isso é legal. Cada filme é de um jeito. O seu filme e o do Wilson são filmes bem urbanos, com São Paulo à noite, que é uma coisa legal. É uma visão que antes não existia, não tinha isso no cinema brasileiro. Tinha a visão carioca, a visão da noite carioca , do malandro, do sambinha, da escola de samba, do botequim . Mas uma visão moderna, urbana, não existia. É uma coisa super nova, super legal, super bem feita, inclusive o roteiro, a história. O que acontece é que é uma história diferente. Eu não entendo essas críticas, eu acho que os filmes estão muito bem, eles são muito bons para aquilo que eles foram feitos , para o que eles querem contar e como eles querem contar . Eu vejo ao contrário do que algumas pessoas dizem, eu vejo ne-

les uma super adequação técnica.

PERGUNTA: - Essa coisa do urbano é curiosa. Em todos os filmes, mesmo em A MARVADA CARNE que seria o não urbano, a cidade de São Paulo está presente.

RESPOSTA: - É. Ela está super presente e super bonita . São Paulo está muito bem filmada nesses filmes. Nada é feio. Mesmo em A MARVADA CARNE que é de dia, eu acho São Paulo bonita, tem uns planos bonitos.

PERGUNTA: - E por que você acha que há essa presença assim tão grande da cidade nesses filmes ?

RESPOSTA: - Muito porque nunca tinha aparecido. São Paulo é uma cidade que não era cinematográfica. Tem mil teorias, sei lá. Eu acho que é porque São Paulo não aparecia. De repente, São Paulo ficou muito importante na esfera cultural do Brasil e o Rio de Janeiro deixou de ser importante . São Paulo começou a ficar super importante. Aí, todo mundo vive em São Paulo, curte São Paulo. Essas são pessoas que vivem em São Paulo. Antigamente, ninguém vivia em São Paulo , todo mundo vivia no Rio de Janeiro. A arte acontecia no Rio de Janeiro, o cinema acontecia no Rio de Janeiro. Então, o cara vinha para cá e filmava um cinema exterior a São Paulo, e achava São Paulo feia. Então, o Rio de Janeiro era lindo e São Paulo era feia. Mas, nesses filmes de agora, a visão é de paulistas, de gente que vive em São Paulo, que gosta de São Paulo, que curte esse lugar. É uma coisa próxima das pessoas. Se vo

cê vê os filmes, você percebe que são filmes de pessoas que moram naquele lugar, não é coisa de um cara que quis vir e usar aquele cenário. Eu acho que é bem isso. O seu filme e o do Wilson têm uns lugares que mostram bem isso.

PERGUNTA: - Mas, voltando naquela coisa da técnica, aliás, da técnica e da estética, você estava no Juri do Festival de Cinema de Gramado em que o prêmio de Melhor Fotografia foi dividido entre A DAMA DO CINE SHANGAI e FELIZ ANO VELHO . Logo na sequência disso, houve aquela polêmica, inclusive pela imprensa, falando que estava surgindo uma "ditadura da fotografia" . Isso representava uma crítica a um tipo de fotografia que estaria se preocupando demais com a técnica fotográfica. Eu queria que você falasse um pouco disso, já que você fazia parte do juri que premiou exatamente a fotografia desses filmes que eram o alvo principal dessa crítica naquele momento.

RESPOSTA: - O fato de premiar os dois filmes é que os dois filmes eram ótimos, não tinha como não premiar. Durante uma época, eu andei em dúvida. Achei que eu, particularmente, gostava mais de A DAMA DO CINE SHANGAI. Mas era difícil para mim deixar o FELIZ ANO VELHO de lado. Eu achava que tinha que respeitar aquele filme. Eu acho ele muito bem executado, e é muito bem executado mesmo, eu fiquei meio de queixo caído. Aquela fotografia tem um nível incrível e eu achava injusto deixar isso de lado, embora eu preferisse que o meu voto fosse pelo outro, que eu achava muito mais próximo de mim. Mas, quando você é juri, não pode ser uma coisa sua, o que você gosta mais. Acho que você tem que respeitar o que foi apre-

sentado, o que está ali. Você não ia deixar A DAMA DO CINE SHANGAI de fora, era difícil, o filme era muito bonito . E você não ia deixar o FELIZ ANO VELHO de fora também, pois é uma coisa muito forte aquela fotografia , até forte demais, talvez. O fato é que os dois filmes eram muito bons de fotografia. Eu acho essa polêmica uma idiotice total . Os caras estavam reclamando porque tinha uma coisa que era muito bem feita !? P xá, que pena que as coisas são muito bem feitas! As fotografias são muito bem feitas sim. E são muito bem dirigidas também. Elas são muito conseguidas pelo diretor, têm muito o mérito do diretor. No caso de A DAMA DO CINE SHANGAI que tem dois fotógrafos, você vê que tem uma unidade em tudo. Ele construiu aquele ambiente de luz, com a cenografia , com a música. É um grande filme, tem muita direção, dá para você ver. No FELIZ ANO VELHO tem muita direção também . Você vê que nada lá é por acaso. O Roberto é um cara que elabora, você vê que o filme é super elaborado, é super empostado. Aquela fotografia não é apenas uma fotografia do Cesar , é a fotografia que o Roberto queria para aquele filme . Eu tenho certeza de que teve muita discussão ali. Cada detalhe , cada cor, cada luz, cada enquadramento, tudo foi discutido . Você sente que é uma coisa forte, que teve uma colaboração entre a fotografia e a direção. Então, se há uma ditadura da fotografia, é um problema do diretor, é o diretor que está querendo isso. Não é o fotógrafo. Não dá para dizer que o fotógrafo fez a parte dele. Ele colaborou com aquilo, ele ajudou o diretor a conseguir aquilo que estava querendo. Não é uma coisa assim de que o filme é uma porcaria mas a fotografia é ótima. Isso não existe, é tudo super integrado. Tudo no fil-

ne tem uma razão. Nesses dois filme, a mão dos diretores era super forte. Então, a fotografia acompanhou isso . Portanto, eu acho essa polêmica uma super besteira.

PERGUNTA: - Mas, mesmo achando besteira, na medida em que a coisa apareceu com tanta força, por que você acha que isso aconteceu, não só em relação a esses dois filmes mas em relação ao cinema de São Paulo ?

RESPOSTA: - Eu acho difícil saber direito. Eu acho que o Rio tem uma tradição de elaborar muita teoria sobre cinema. Eles pensam muito pouco o cinema e pensam muito sobre cinema . Eles são super hábeis para falar sobre cinema e, às vezes, não são hábeis assim para fazer cinema. Acho que o Rio tem uma tradição. As pessoas são super boas para falar, para dialogar. Sabe, o Barreto, etc., eles são super articulados para fazer um discurso. Sobre qualquer coisa os caras fazem um super discurso. É uma tradição já do Rio, uma tradição que vem dos portugueses, dos anos de ser capital federal, de ser beltrista, de ser bem falante. Então, eles têm isso . O Cacá Diegues é um cara que, de um pingo d'água, faz um discurso. É possível que eles tenham feito um discurso sobre uma coisa que eles não estavam entendendo direito. Pintou um negócio novo em São Paulo que eles não dominam ainda, que eles não conseguiram entender. Daqui a pouco, eles dominam isso . Sabe, é uma coisa que é rapidamente absorvida. Vai ser absorvida. Os filmes deles já estão ficando com outra cara. Mas, eu acho que, naquela hora, eles sentiram uma diferença . Então, talvez tenha sido um espanto do tipo: "Poxa, o nosso cinema

está tão diferente do deles, o que será?" Ou, talvez , atacar uma coisa que não é a própria imagem. Acho que o que acontece é uma coisa assim, uma coisa da diferença . O fato é que pintou uma diferença de imagem entre os dois cinemas.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

1. BARTHES, Roland - Elementos de Semiologia - São Paulo Ed. Cultrix, 1970.
2. BAZIN, André - Qu'est-ce que le Cinéma? (Vol.I - IV) - Paris - Éditions du Cerf, 1960/64.
3. BERNADET, Jean-Claude - Beasil em Tempo de Cinema - Ed. Civilização Brasileira, 1967.
4. BERNADET, Jean-Claude - Trajatória Crítica - São Paulo Ed. Polis, 1978.
5. BERNADET, Jean-Claude - Em Torno do Maneirismo (Ensaio) in Comunicações e Artes nº 17 - São Paulo - Universidade de São Paulo, 1986.
6. GALVÃO, Maria Rita - Crônica do Cinema Paulistano - São Paulo - Ed. Ática, 1985.
7. GALVÃO, Maria Rita - Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz Rio de Janeiro - Civ. Brasileira/Embrafilme, 1981.
8. GOMES, Paulo Emílio Salles - Cinema: Trajetória do Subdesenvolvimento - Rio de Janeiro - Ed. Paz e Terra, 1980.
9. KRACAUER, Siegfried - Theory of Film - New York - Oxford University Press, 1960.

10. METZ, Christian - A Significação no Cinema - São Paulo Ed. Perspectiva, 1971.
11. RAMOS, Fernão - História do Cinema Brasileiro - São Paulo - Art Editora, 1967.
12. SCAESER, Denis e outros - Masters of Light - Conversation with Contemporary Cinematographers - Los Angeles - University of California Press, 1984.
13. STAM, Robert - O Espetáculo Interrompido - Rio de Janeiro - Ed. Paz e Terra, 1980.
14. XAVIER, Ismail - O Discurso Cinematográfico - Opacidade e Transparência - Rio de Janeiro - Ed. Paz e Terra, 1977.
15. XAVIER, Ismail (org.) - A Experiência do Cinema - Rio de Janeiro - Ed. Graal/Embrafilme, 1983.
16. XAVIER, Ismail e outros - O Desafio do Cinema - Rio de Janeiro - Ed. Zahar, 1985.
17. Coleção de Revistas Filme e Cultura - Embrafilme - nº 1 a nº 48 , 1969/1986.
18. Coleção de revistas Cadernos de Crítica - Embrafilme - nº 1 a nº 4 , 1986/1987.
19. Coleção de revistas American Cinematographer - Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes.

20. Coleção de revistas Film & Video - The Production Magazine - 1989/1990 - Coleção particular.

21. Coleção de microfilmes de jornais (FSP , OESP e JT) do Arquivo de Multimeios da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo referente ao período tratado.
