



EMOTIONAL MOVIE



LUZ EM MOVIMENTO
A FOTOGRAFIA NO CINEMA BRASILEIRO

10 a 28 jan 2007
CAIXA Cultural Rio de Janeiro

LUZ

EM

ORGANIZAÇÃO
Eduardo Ades e Mariana Kaufman

MOVIMENTO

A CAIXA Cultural inicia o ano de 2007, segundo ano de atividade de seu novo Espaço Cultural, com a realização da mostra *Luz em Movimento – A Fotografia no Cinema Brasileiro*.

Há muitos anos não se realiza, no Rio de Janeiro, uma mostra panorâmica sobre a História do Cinema Brasileiro. Acreditamos que isto se deva, em grande parte, a uma dificuldade em estabelecer parâmetros e recortes coerentes e pertinentes. *Luz em Movimento* traz uma reflexão que vai naquilo que é essencial ao cinema: a imagem.

Tendo como objetivo principal um questionamento sobre a estética, a mostra não deixa de lado, entretanto, as questões técnicas, pois é o cinema, de todas as artes, aquela que mais se caracteriza pela presença da tecnologia. Assim, a mostra se organiza de modo que se possa compreender qual foi a infra-estrutura técnica requisitada por cada proposta estética ou, em outros casos, quais foram as condições materiais que possibilitaram inovações artísticas, mantendo em tensão constante o binômio estética-técnica.

Em última instância, o que se coloca em evidência aqui é o trabalho dos Diretores de Fotografia, os profissionais que resolvem as tensões desse binômio e respondem pelo resultado visual de cada filme. Deste modo, cada filme é apresentado não só como um momento importante da história de nosso cinema, mas também como um momento da carreira de um importante Diretor de Fotografia.

A CAIXA Cultural espera trazer ao público alguns dos mais importantes filmes do Cinema Brasileiro e colaborar para a formação de um olhar mais atento à imagem, além de trazer uma importante colaboração para a reflexão sobre a História do Cinema Brasileiro.

CAIXA Cultural

De que matéria se constitui um filme? Uma pintura, uma escultura, como objetos artísticos são acabados: são simultaneamente a obra e o suporte. De maneira semelhante, poderíamos dizer que um filme são algumas centenas de metros de poliéster, composto de cinquenta e duas pequenas imagens por metro? O rolo de filme que se guarda em uma lata pode ser um análogo do filme, mas, em última instância, é radicalmente diferente dele. E, se um filme não é o que está guardado na lata, ele tampouco está na tela de cinema, o local para onde olhamos. Um filme, como uma música, ou uma peça de teatro, um espetáculo de dança, só existe no tempo, em sua duração. Mas, ao contrário dessas outras formas de arte, o cinema tem uma materialidade fugidia, pois, além do som, é constituído de luz – em movimento.

Um filme pode ser entendido, assim, como uma seqüência de feixes luminosos. Desde o período mudo, cineastas buscam uma ordenação perfeita desses feixes. Realizadores como Jean Epstein defendiam a “fotogenia” como a mais pura expressão do cinema. O conceito foi abandonado (e transformado), mas a preocupação com a estética visual se manteve sempre presente. Há mais de cem anos, cineastas e realizadores nos apresentam luzes que se transformam 24 vezes por segundo, constituindo linhas, massas, formas, volumes, cores, intensidades, contrastes; vibrações; constituindo personagens, objetos, espaços, histórias.

Se um filme é composto de luz em movimento, de maneira semelhante, podemos entender que a História do Cinema é também a luz em movimento. Cada filme constitui uma estética, apresenta uma “fotogenia” própria, uma luz própria. Muito mais que um conceito físico, luz, aqui, é uma noção estética. Ver, portanto, um pequeno panorama da história do cinema brasileiro é ver a luz em movimento ao longo da história.

Esperamos que a mostra cumpra, portanto, esse duplo objetivo: que o espectador dedique mais atenção à fotografia do filme e possa fruir com mais intensidade sua estética visual, e que possa também começar a refletir sobre a história da estética fotográfica do cinema brasileiro.

Assim, dedicamos essa mostra a todos aqueles que tornaram sensíveis as imagens latentes do cinema brasileiro.

Os curadores

A Associação Brasileira de Cinematografia, fundada em 2 de janeiro de 2000, conta na atualidade com mais de trezentos e cinquenta associados. A ABC possui um site <www.abcine.org.br>, atualizado permanentemente, e várias listas automáticas na internet. As listas internas se constituem hoje num ponto de encontro entre os profissionais e artistas mais experientes e os iniciantes e estudantes, que lá obtêm informação atualizada sobre seus campos de atuação.

A Associação promove ainda oficinas e *workshops* técnicos visando à formação e reciclagem de seus membros. Publica, em associação com editoras, obras relevantes para a cinematografia, como o livro *Expor uma História*, de Ricardo Aronovich. Apresenta mensalmente, junto com a Cinemateca Brasileira, em São Paulo, uma sessão de cinema com a presença dos principais técnicos envolvidos na produção, que debatem com a platéia após a projeção. Sessões similares são promovidas junto com a Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro.

Somos fundadores do Congresso Brasileiro do Cinema. Em 2001, fomos reconhecidos como membro associado da IMAGO, a Federação Européia das Associações de Cinematografia. Participamos, a convite do MinC, do júri de seleção do 2º Grande Prêmio Cinema Brasil. Estamos representados, por um de nossos conselheiros, no Conselho Superior de Cinema.

Também em 2001, instituímos a Semana/Prêmio ABC de Cinematografia, que acontece todo ano no Rio e em São Paulo, alternadamente. Na ocasião, acontecem conferências, painéis e debates com personalidades das diversas áreas da cinematografia, convidadas no Brasil e no exterior. A semana culmina com a entrega dos Prêmios ABC de Cinematografia, outorgados por um júri constituído pelos associados a várias categorias (fotografia, som, arte etc).

A ABC recebe com entusiasmo a proposta da mostra *Luz em Movimento – A Fotografia no Cinema Brasileiro*. Acreditamos que essa mostra colaborará para a aproximação do público ao universo da fotografia de cinema, assim como para o reconhecimento profissional e artístico do trabalho dos Diretores de Fotografia.

SUMÁRIO

TRAJETÓRIA DA LUZ Eduardo Ades e Mariana Kaufman	8
MEMÓRIA FOTOGRÁFICA José Carlos Avellar	11
DE MUYBRIDGE A MATRIX Walter Carvalho	17
MINHAS CÂMERAS Carlos Ebert	19
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	23
FILMES	24
GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS Carlos Egberto	109
BIBLIOGRAFIA COMENTADA Andrea Capella	111
CIRCUITO ASCINE-RJ	113
DEBATES	115
FONTES DE PESQUISA	116

TRAJETÓRIA DA LUZ

MOVIMENTO DA FOTOGRAFIA NO CINEMA BRASILEIRO

Eduardo Ades e Mariana Kaufman

“Não existe o cinema, existem filmes.”

Essa frase, atribuída ao teórico Paulo Emílio Salles Gomes, talvez não seja um início muito auspicioso para a apresentação de uma mostra panorâmica sobre a História do Cinema Brasileiro (expressão cheia de maiúsculas), mas dá uma boa medida da nossa proposta. O problema mais comum em mostras panorâmicas está justamente no esvaziamento da experiência única do filme, em função de uma visão mais ampla, onde o filme acaba catalogado, reduzido a uma categoria que ele representa – o filme deixa de ser uma obra para ser apenas uma parte do Cinema. A experiência irreduzível do cinema, no entanto, é mesmo a do filme; e, assim, o objetivo maior para se conhecer, se entender o cinema é aprimorar e intensificar essa experiência.

As novas posturas teóricas têm questionado com força a chamada “Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro”, que, além de reforçar certas noções míticas, apresenta uma grade de classificação que recai em diversos clichês e incorreções teóricas. A grade é relativamente familiar ao público conhecedor de cinema brasileiro: os Primórdios ou a Bela Época, os Ciclos Regionais, a Chanchada (ou os Estúdios Cariocas), a Era (Industrializante) dos Estúdios Paulistas (ou, muito resumidamente, Vera Cruz), o Cinema Novo, o Cinema Marginal, a Pornochanchada (ou Boca do Lixo), o Cinema Paulista da Década de 1980, a Retomada. São categorias até bastante rígidas, mas que não são justificadas por um rigor teórico: a Bela Época, por exemplo, é um período definido pelo volume de produção e pela relação entre produtores e exibidores; os Ciclos Regionais seguem uma definição de natureza econômico-geográfica; a Chanchada é uma definição de gênero (que, obviamente, não abarca o conjunto da produção do período); a definição da época industrialista dos Estúdios Paulistas parte de uma noção econômica e de modos de produção; e assim por diante. Se essa diversidade de paradigmas reflete um problema historiográfico, analisando cada um desses “blocos”, vemos que tais “rótulos” dizem muito pouco sobre os filmes, mesmo porque nenhuma dessas definições prioriza uma visão estética. Obviamente, já foram lançados olhares estéticos sobre esses períodos, assim como outros olhares que não os que motivaram a nomeação, e, aí sim, mais ainda, se percebe o quão redutoras podem ser as classificações, que mais procuram similaridades do que singularidades. Não se trataria meramente de assumir um mesmo paradigma e criar novos nomes. O problema talvez esteja na segmentação, que dificulta uma visão mais nuançada de nossa história, posto que é feita de filmes e não de rótulos.

É, em grande parte, devido a essa nova historiografia que há muitos anos não se realiza uma mostra panorâmica do cinema brasileiro. Que recorte seria possível estabelecer? O que se tem feito de mais importante no segmento de exibição, além da atividade cineclubista, que mantém o público em permanente questionamento, são mostras dedicadas a um desses períodos isoladamente – onde se tenta entender toda a pluralidade que pode haver sob um só rótulo, analisando mais a fundo suas implicações – e

mostras retrospectivas (em geral, de cineastas), que acabam apresentando um percurso histórico relativamente longo do cinema brasileiro, justificado pelo recorte da obra de um autor.

Nosso objetivo é resgatar esse pensamento mais amplo sobre o cinema brasileiro, mas numa noção histórica que se depreende dos filmes, e não o inverso. Nisso já há uma diferença radical: não importam onde, como, ou com quanto dinheiro foram feitos os filmes – importa o resultado estético, aquilo que enforma a experiência do espectador. Essa é, portanto, uma mostra que traça uma pequena história do cinema brasileiro com um recorte estético (neste caso, fotográfico), algo, infelizmente, muito pouco explorado.

Dessa maneira, cada filme concentra um conjunto de proposições estéticas de sua época ou é um filme de forte impacto estilístico – de uma maneira ou de outra, são filmes que se impõem pela força de sua fotografia, repercutindo no processo histórico-artístico. Nesse sentido, não é de se estranhar a presença de tantos filmes clássicos – são filmes que ganharam notoriedade devido à grande coesão e coerência estética, nos quais o trabalho da fotografia tem muita força porque está totalmente integrado à proposta mais geral do filme, em sintonia com os departamentos de roteiro, direção, arte, figurino, som, montagem.

Cada filme apresenta também, além de uma proposta estética, um importante diretor de fotografia do cinema brasileiro. O que é importante ressaltar – e está bem evidente pelas escolhas dos filmes – é que essa não é uma mostra sobre diretores de fotografia e seus melhores ou mais significativos trabalhos de sua carreira. Antes, é uma mostra sobre a fotografia e filmes importantes sob esse aspecto, trazendo a assinatura de um grande profissional. Assim, reconhecendo que dezenas de nomes fundamentais não poderiam ser mencionados, foi feito um grande esforço no sentido de nenhum diretor de fotografia ser apresentado por mais de um filme, a fim de que o maior número possível de profissionais (dentro dos limites dessa mostra) fossem apresentados. Isso nos cria uma série de limitações, haja vista a extensão e a importância das carreiras dos diretores de fotografia apresentados aqui, mas é a forma mais criadora de aproveitar a limitação intrínseca a uma mostra de cinema incapaz de exibir todos os filmes já produzidos no Brasil. Estabelecer um recorte não deixa de ser uma maneira de potencializar a reflexão.

Essa mostra é não só um convite ao olhar, como um convite à memória (visual) do espectador. Ora, cada filme representa uma forma estética? Bastaria colocar outro filme semelhante do mesmo ano que se veriam enormes diferenças. Nosso objetivo, portanto, não é reduzir, simplificar, catalogar. Os trinta e dois filmes que exibimos têm a função de abrir pequenas janelas. A eles não ousamos aplicar qualquer adjetivo ou rótulo. É aqui que entra o olhar do espectador. E, se esse olhar é ativo, ele se articula com a memória – busca outros filmes talvez até “mais significativos”, compara, tenta entender como tal filme pode representar um ponto na “curva” da trajetória estética História do Cinema Brasileiro.

Curva? Será que essa história é uma linha? Primeiro exibimos os filmes em ordem cronológica, favorecendo uma noção de história temporal, linear. Depois, agrupamos os filmes segundo critérios de proximidade ou tensão estética ou temática. Por exemplo, a exibição de *Limite* seguida da de *Terra estrangeira*, filme realizado mais de seis décadas depois, nos dá a dimensão do impacto fotográfico de uma obra que merece o seguinte comentário de Mario Carneiro, um dos mais influentes fotógrafos brasileiros de todos os tempos: "... nenhum [filme das vanguardas européias] produziu o efeito da fotografia de *Limite*, do Mario Peixoto. Estavam ali esboçados ou plenamente atingidos os parâmetros fotográficos que iriam ficar para sempre no meu inconsciente."

A História não é uma linha para frente, tampouco uma espiral (que ainda é uma linha). Talvez a imagem de uma teia fosse a mais adequada: são pontos em contato com diversos outros, apesar de afastados temporal e espacialmente. Se a exibição cronológica sugere a linha, a curva, as exposições subseqüentes vêm complexificar essa noção. O espaço do campo, o espaço do sertão árido, a marginalidade, o carnaval, a urbanidade noturna paulistana, a urbanidade solar carioca – são todos temas recorrentes que atravessam o cinema brasileiro e impregnam a fotografia, com os mais diversos tratamentos, retomando ou rejeitando propostas de décadas anteriores, em tensão constante com outras correntes contemporâneas.

Este catálogo tem, portanto, a função de complementar e aprofundar os questionamentos trazidos no visionamento dos filmes, com artigos, entrevistas e informações sobre os filmes. Apesar de termos passado muito poucas coordenadas quando solicitamos a colaboração, os artigos de José Carlos Avellar, *Memória fotográfica*, e de Walter Carvalho, *De Muybridge a Matrix*, se encontram em total sintonia à proposta da mostra. Ambos implorem o tempo e abrem nossa percepção, fugindo de qualquer redução. São leituras que nos solicitam muito mais um esforço de visualização do que de raciocínio. É possível entender o que se vê – e o resto só entendemos se transformarmos em imagens, ou melhor, se imaginarmos.

O texto de Carlos Ebert, *Minhas câmeras* (que também traz a palavra "memória" no subtítulo), apresenta uma breve história da técnica (no caso, das câmeras cinematográficas utilizadas no Brasil) a partir de uma perspectiva totalmente pessoal, confirmando-se que não existe história absoluta.

Com o *Glossário de termos técnicos*, escrito por Carlos Egberto, pretendemos aproximar o público leigo, apresentando alguns dos termos mais utilizados na fotografia de cinema e que podem aparecer ao longo do catálogo. Com a *Bibliografia comentada*, escrita por Andréa Capella, fornecemos alguns caminhos para aqueles que querem aprimorar suas reflexões sobre a cinematografia no Brasil. Surpreende, aqui, a pequena quantidade de títulos brasileiros disponíveis sobre cinematografia, ainda mais se comparado ao que se vê em outros países. E lamenta-se que, no campo de História do Cinema Brasileiro, não haja um livro sequer que discuta uma história estética. Poderíamos incluir outros livros estrangeiros (traduzidos

ou não), que servem, inclusive, de referência para profissionais daqui. Optamos, no entanto, por fazer com que essa insuficiência fosse eloqüente.

No catálogo, a seção dos filmes também foi concebida como objeto de interesse e leitura. Os filmes são apresentados em ordem cronológica, acompanhados de imagens, reconstituindo a história estética que pretendemos apresentar com sua exibição. Obviamente, neste aspecto, nada substitui o visionamento dos filmes, uma vez que, nas fotos do catálogo, a luz não se encontra em movimento. As fotografias de *making of* e as informações técnicas (fruto de uma importante pesquisa, que levantou listas de equipe, equipamentos, negativos, processos laboratoriais, etc.) colaboram para a reflexão da história da técnica fotográfica no cinema brasileiro.

Associados aos filmes, apresentamos os diretores de fotografia, com uma listagem dos seus mais importantes trabalhos em direção de fotografia para cinema. Aqui, optamos por apresentar apenas a vertente fotográfica desses profissionais, por mais que saibamos de seus talentos em outras áreas. Mario Carneiro e Zequinha Mauro, por exemplo, exerceram a função de montador em dezenas de filmes. Luiz Carlos Barreto, não seria preciso dizer, é um dos mais importantes produtores do cinema brasileiro das últimas décadas. Outros também trabalham ou trabalharam na direção, como Walter Carvalho, Breno Silveira, Lauro Escorel, Murilo Salles, Jorge Bodanzky e, mais uma vez, Mario Carneiro.

A noção da teia histórica aparece, novamente, nas entrevistas que realizamos com a quase totalidade dos diretores de fotografia vivos. Eles se referem uns aos outros, a diversos filmes, a noções estéticas. São pontos de tensão, efeitos propagadores. Como medir, por exemplo, a importância de Ricardo Aronovich, com uma curta passagem pelo Brasil, de menos de dez anos e alguns poucos filmes? Essas entrevistas também colaboram no entendimento das proposições estéticas postas em prática por esses diretores de fotografia.

Na ausência de entrevistas, buscamos entrevistas antigas ou textos que pudessem colaborar para a compreensão dos filmes, fornecer subsídios para reflexões mais aprofundadas. Neste esforço de pesquisa, acabamos encontrando materiais riquíssimos a respeito, inclusive, dos filmes para os quais já dispúnhamos de entrevistas. Optamos por também publicá-los, sempre com o foco no trabalho da fotografia ou na imagem do filme.

Sabemos de todas as limitações desta mostra, mesmo porque nunca foi nossa ambição esgotar o tema, pelo contrário: acreditamos que a discussão estética deva estar sempre presente, em constante debate. Assim, esperamos que essa mostra surta dois efeitos principais: que colabore para o aprimoramento do olhar do espectador, mais atento à construção estética das imagens dos filmes, e que seja um passo importante a fim de se começar a repensar a História Estética do Cinema Brasileiro. Obviamente, a estética cinematográfica não se encontra concentrada na fotografia, mas é impressionante o quanto uma boa fotografia consegue concentrar da proposta estética de um filme.



MEMÓRIA FOTOGRÁFICA

José Carlos Avellar

1.

Uma imagem (perspectiva invertida?) que salta de dentro de si mesma para cima do espectador:

A rua no vidro dianteiro como um filme na tela, o taxi avança em *travelling* (na memória lembrança imprecisa: ia ao cinema?). Na esquina, corte: plano fixo no sinal vermelho e um pedaço da tela cai dentro do cinema, um folheto com fotografias de um edifício à venda ali perto. O motorista, como quem fala de futebol, comenta: “uma fotografia dá de dez a zero na realidade”. Sinal verde, corte: novo *travelling* do taxi rua adentro.

Duas imagens (reversão da expectativa?) em que a fotografia está fora de quadro:

A primeira é de *Limite* (1931), de Mario Peixoto. O rosto triste de uma mulher num bote, no meio do mar. A câmera vê de perto, de baixo para cima, contra o fundo branco do céu de sol intenso; um traço, uma linha reta pouco abaixo da boca, sobe e desce de acordo com o balanço que o mar impõe ao barco e corta o rosto da mulher pela metade.

A outra é de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. O rosto tenso do cangaceiro – mais exatamente, dos cangaceiros, Corisco e Lampião, pois neste momento o ator Othon Bastos, sozinho na imagem, vive os dois personagens: ora é a expressão e a voz de um, ora a voz e a expressão do outro; ora se afasta ora se aproxima da câmera fixa num tripé, parada diante dele. De repente, um passo para a esquerda e o rosto – os rostos, os dois num só –, o rosto de Corisco/Lampião aparece cortado pela metade, como uma cara mais fora que dentro do quadro.

Duas imagens (como a de Malévitch, quadrado branco sobre fundo branco?) em que a fotografia é uma sombra feita só de luz:

Uma, é como se o filme ainda não tivesse começado: o letreiro, pequenino, discreto, na parte inferior do plano desaparece e deixa o quadro vazio na abertura de *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Só muito tempo depois a família de retirantes, a cachorra Baleia à frente, aparece, pontos minúsculos, na linha do horizonte.

A segunda, é como se o filme tivesse arrebentado no meio da projeção e apenas a luz do projetor queimasse a tela. No quarto quase às escuras, o clarão da rua que surge entre duas lâminas da persiana da janela afastadas com a ponta dos dedos invade toda a cena e quase nos cega. Só é possível compreender o que se passa depois que tudo se passou, quando, fechada a persiana, a luminosidade suave do interior revela o cenário e os personagens desta cena de *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.

Guardemos estas imagens na memória, porque talvez elas revelem melhor um sinal especialmente presente no cinema brasileiro a partir da década de 1960: a tendência a pensar nossa experiência numa fotografia de luz mais forte por trás da ação que sobre o personagem em primeiro plano; a tendência a nos retratar numa imagem de composição instável, tão aberta para o pedaço da cena imediatamente visível quanto para o pedaço fora do direto alcance da vista. Assim têm sido os filmes brasileiros feitos no espaço que vem de *Limite* (1931), de Mário Peixoto, a *Terra estrangeira* (1996), de Walter

Salles e Daniela Thomas – dois significativos pontos de referência para o que se discute aqui porque são filmes nascidos em torno de uma fotografia.

Um dia, quando viu numa banca de jornais em Paris, na capa de uma revista, a fotografia de um rosto de mulher por trás dos punhos cerrados e algemados de um homem, Mário Peixoto encontrou a imagem deflagrada do filme que até então ainda não ganhara forma. *Limite* começou ali, na fotografia da capa da revista *Vu* número 74, de 14 de agosto de 1929.

Um dia, quando viu na capa do livro *Blues outremer*, de Jean-Pierre Favreau, a fotografia de um navio encalhado num banco de areia, no meio do oceano, Walter Salles não propriamente encontrou mas reencontrou a imagem central de *Terra estrangeira*: um navio encalhado no meio do ar; na imagem sonhada pelo diretor, ao lado do navio se encontrava um casal jovem sentado na areia. Essa imagem acesa na imaginação do diretor, ele conta, materializou-se quando, “algum tempo depois de ter pensado nisso, enquanto caminhava numa rua de Paris, na vitrine de uma livraria vi a imagem sonhada, ali, sem o casal, mas claramente definida na fotografia da capa do livro”.

Dois filmes inspirados por uma fotografia e, uma segunda coincidência, uma fotografia encontrada na rua, ao acaso, na cidade-luz, Paris.

Guardemos ainda na memória imagens feitas na década de 1960, bem na metade do caminho que vai de *Limite* (1931, fotografia de Edgar Brasil) a *Terra estrangeira* (1996, fotografia de Walter Carvalho). O que temos neste instante é o encontro do que a produção brasileira sonhava até então, dominar e incorporar a técnica fotográfica dos grandes estúdios europeus e norte-americanos, com a negação e desmonte deste sonho para a invenção de estilos e técnicas próprias: Afrodisio de Castro (*Ganga bruta*, de Humberto Mauro, 1933) multiplicado por Edgar Brasil (*Limite*) multiplicado pela câmera na mão (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964, fotografia de Waldemar Lima). O que fizemos antes e o que viríamos a fazer depois se encontra resumido neste momento, entre outros possíveis exemplos, no aveludado contraste de *Barravento* (1961, fotografia de Tony Rabatoni); no branco intenso da luz de *Vidas secas* (1963, fotografia de Luiz Carlos Barreto e José Rosa); no balé da câmera de *O desafio* (1965, fotografia de Guido Cosulich); no cinza suave de *O padre e a moça* (1966, fotografia de Mário Carneiro); no nervosismo e desequilíbrio da câmera na mão (filmando um documentário no meio de uma ópera, nas palavras de Glauber) em *Terra em transe* (1967, fotografia de Luiz Carlos Barreto e Dib Lutfi); no grão acentuado estourando na tela de *O anjo nasceu* (1969, fotografia de Thiago Veloso); no colorido suave de *Memória de Helena* (1969, fotografia de David Drew Zingg); nas cores de forte luminosidade de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969, fotografia de Affonso Beato). No final da década de 1990, dialogando com a imagem do Cinema Novo, *Central do Brasil* de Walter Salles, (1998, fotografia de Walter Carvalho) não apenas coloca diante da câmera a mesma paisagem dramática desenhada pelo cinema brasileiro da década de 1960: coloca (quase) a mesma câmera diante da paisagem: a utilização expressiva da teleobjetiva, para comprimir o colorido, o foco e o alcance da vista, enquanto a ação está na cidade de

Dora, e da grande angular, para abrir o campo visual, pegar mais cores e definir melhor a paisagem em volta dos personagens quando a ação avança sertão adentro, dialoga com o jogo entre a teleobjetiva e a grande angular de *Os fuzis*, de Ruy Guerra (1964, fotografia de Ricardo Aronovich).

Cinema brasileiro, é verdade, não se fez (nem antes, nem depois, nem mesmo durante a década de 1960) apenas de descentramentos, cortes bruscos e contrastes acentuados. Humberto Mauro, que fotografava como se a fotografia devesse todo o tempo ser derrotada – dez a zero! – pela realidade; que dizia nunca ter estudado cinema (“curso de brasileiro é o olhar: olhou, viu, fez”); que arte “é a interpretação da natureza através de valores estéticos”; que dizia que para filmar a natureza é preciso ficar escondido (“atrás de uma bananeira, por exemplo”), esperando a hora certa (“natureza a gente não deve filmar quando a gente quer, mas na hora em que a natureza escolhe”); Mauro produziu imagens que se afirmam pelo equilíbrio das linhas de composições e pelo doce contraste das paisagens. Filmes como *O canto da saudade* (1952), *Engenhos e usinas* (1955) ou *Manhã na roça* (1956), todos com fotografia de José de Almeida Mauro, são pontos de referência (tomados conscientemente ou não, pouco importa) para o cinza suave que serve de pano de fundo para o negro da batina de *O padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, fotografia de Mário Carneiro, e para delicadeza do colorido de *Inocência* (1983), de Walter Lima Jr., fotografia de Pedro Farkas.

Nem só o nervosismo e o descentramento da câmera na mão, portanto, nem só a luz bruta e sem filtro algum. Mas o aparentemente desarrumado e instável de um conjunto de imagens marcantes da década de 1960 parece ser o impulso por trás mesmo daquelas outras em que tais sinais não são diretamente visíveis. Alguma coisa na prática cinematográfica e na experiência brasileira como um todo parece propiciar um quadro – digamos assim – consciente de seus limites e empenhado em nos representar numa imagem tremida, cortada, de equilíbrio instável, fora do centro ou fora do principal foco de luz, um quadro empenhado em nos mostrar através da visão parcial (e imperfeita?) de uma cena que ocorre num espaço maior que aquele que a vista alcança. É a partir deste sentimento que os filmes saem em busca dos equipamentos, materiais e modos de se servir de uma coisa e outra: câmeras leves e portáteis no meio da cena, em lugar de equipamento mais pesado feito para estúdios; pouca ou nenhuma luz artificial, negativo de maior sensibilidade, o fotógrafo solto para girar em todas as direções atento e em permanente disponibilidade, como um repórter, como um realizador de documentários.

2.

Convém trazer à memória: Em agosto de 1943, em seu programa semanal sobre cinema na Rádio Mayrink Veiga, *Figuras e gestos*, Humberto Mauro lançou a *Campanha do tripé e do fotômetro*. Depois de lembrar que o cinegrafista brasileiro costumava “levar consigo apenas o filme e uma maquinazinha de mão”, que seus “vários amigos cinematografistas não usavam e - ainda pior - faziam troça dos operadores que usam o fotômetro”, comentou: “Afirmo - e continuo absolutamente convencido disso - que podemos realizar um documentário perfeito com os recursos técnicos que possuímos

no momento. Vou, agora, dar alguns conselhos – não sei se a palavra conselho será bem recebida; alguém já disse que conselho é pior que cerveja quente; enfim, vá lá (...) Sem um bom fotômetro e sem um bom tripé não se pode conseguir bons resultados de filmagem. E vou mesmo abrir por intermédio de *Figuras e gestos*, e espero que meus amigos me ajudem, a campanha do tripé e do fotômetro. É preciso que o nosso cinegrafista leve a sério o uso dessas duas coisas tão simples: tripé e fotômetro; do contrário nunca chegaremos a uma perfeição”.¹

Lembremos também: entre a metade da década de 1940 e a de 1950 um grande número de fotógrafos europeus vieram para o cinema brasileiro (atraídos em parte pelo projeto da Vera Cruz ou os desenvolvidos em torno dela, a chamada produção de um cinema brasileiro de qualidade técnica internacional): Chick Fowle, Jiri Dusek, Amleto Daissé, Ugo Lombardi, George Tamarski, George Fanto, Maurice Pecqueux, Nigel (Bob) Huke, Jack Lowin, Ferenc Fekete, Sidney Davies, Carlo Guglielmi, H.B. Corell, Konstantin Tkaczenko, Ray Sturgess, Giulio di Luca, Edgard Eichhorn, George Pfister, Jack Mills, Ozen Sermet, Rudolf Icsey.

Lembremos ainda: entre a metade da década de 1950 e a de 1960 os custos de produção se reduziram e cresceram as possibilidades de filmagem fora de estúdios e de invenção de novas figuras de linguagem, graças ao aparecimento do que vinha sendo sonhado há algum tempo: novos materiais sensíveis (como o negativo preto e branco tri-x, de muito maior sensibilidade) e novos equipamentos (como as câmeras leves e silenciosas de 16mm, as lentes mais luminosas, os microfones menores e mais sensíveis, o gravador portátil capaz de registrar o som em sincronismo com a câmera de filmar, as novas mesas de montagem).

Pegar uma coisa e outra e outra na memória permite compreender melhor o que mudou na fotografia dos filmes brasileiros na época do Cinema Novo – ou, talvez, compreender o Cinema Novo como, pelo menos em parte, resultado do que mudou na fotografia do cinema brasileiro.

Simplificando um pouco: até a década de 1950, um comportamento próximo da antropofagia:

Chick Fowle propôs uma fusão do expressionismo alemão (a luz intensa, e bem apropriadamente chamada de artificial, privilegiando um ponto da cena) com o Neo-realismo italiano (a luz espalhada por toda a cena assim como o dia costuma iluminar a paisagem) na fotografia de *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto ou de *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte.

Afrodísio de Castro propôs uma tradução da fotografia dos melodramas de Hollywood (com maior quantidade de cinzas, num meio termo entre a muita sombra e pouca luz do expressionismo alemão e a muita luz e pouca sombra dos neo-realistas italianos) em *O ébrio* (1946), de Gilda de Abreu.

Hélio Silva propôs uma tradução da fotografia neo-realista em *O grande momento* (1958), de Roberto Santos.

Simplificando um pouco mais, a partir da década de 1960 já não se tratava de se servir de equipamentos e materiais sensíveis para fazer tal e qual um modelo e padrão técnico já conhecidos, mas de estabelecer uma relação criativa com os instrumentos de trabalho e levá-los a se ajustar a um procedimento próximo do cinema documentário e da fotografia jornalística:

Quando filmou *Pedreira de São Diogo*, episódio de *Cinco vezes favela* (1962, fotografia de Ozen Sermet), Leon Hirszman procurou enquadrar e cortar a partir das lições de Eisenstein: fragmentando e remontando a realidade; concentrando pela composição e pela iluminação o olhar do espectador no fragmento de ação mais expressivo; destacando, quando necessário, o fragmento com um primeiro plano ou com um segundo foco de iluminação para rebater a luz principal e suavizar a sombra. Três anos mais tarde, na Zona Norte do Rio de Janeiro Leon filmou *A falecida*, guiado em parte pelo texto de Nelson Rodrigues, e em parte pela experiência de realização do documentário *Maioria absoluta* (1964), a solução adotada foi outra: em *A falecida* poucos primeiros planos e luz natural, ou melhor, luz quase nenhuma. Era o primeiro filme de longa-metragem de Hirszman e também o primeiro de seu fotógrafo, José Medeiros, repórter fotográfico especialmente admirado por suas fotos sem o uso de *flash* para iluminar as cenas mais escuras ou o uso de filtros sobre a objetiva para suavizar as cenas demasiado claras e garantir uma extensa gama de cinzas.

1954: no mesmo ano em que Nelson Pereira dos Santos filma nas ruas da cidade em *Rio, 40 graus* (fotografia de Hélio Silva), e em que surgem as primeiras câmeras Leica M3, o *flash* se transformava em herói de cinema em *Janela indiscreta* (*Rear Window*, de Alfred Hitchcock), filme em que o fotógrafo imobilizado com a perna quebrada dispara seguidas vezes o *flash* de sua câmera para se defender do assassino. Fotografando para a revista *O Cruzeiro*, José Medeiros começa a se destacar pelas fotos feitas com a "lente nua": "Eu procurava o máximo possível evitar o uso do *flash*, que na época era a grande coisa, e fotografava com luz natural. E quando usava artifícios, era de maneira que parecesse não estar usando. Eu ia numa reportagem que podia jogar o *flash* para cima, para o teto... Ficava belíssimo... Antes mesmo da gente saber da existência de [Henri] Cartier Bresson, a gente já era um pouco Cartier Bresson".

Talvez se possa falar de um estilo fotográfico da década de 1960 – luz natural, objetiva grande angular, negativo de alta sensibilidade, exposição feita para as áreas de sombra, muito branco nas áreas por trás do personagem principal –, falar de um certo jeito de fotografar que passou pelo jornalismo fotográfico (de *O Cruzeiro*, do *Jornal do Brasil*) antes de dar filmes como *Vidas secas* – para citar apenas o primeiro a trabalhar a imagem a partir de uma ligeira superexposição ou de uma revelação mais longa que o normal. Luiz Carlos Barreto, na época fotógrafo de imprensa, conta em depoimento a Helena Salem: "O Glauber chegou um dia de noite lá em casa para jantar, dizendo que eu tinha que fazer esse filme com o Nelson, que a história era fantástica e tal. Mas, depois, quando encontrei o Nelson, lhe disse que era uma loucura, que eu não sabia como era fotografia de cinema". Três anos antes, na Paraíba, para fazer o documentário *Aruanda*, Linduarte Noronha fez escolha idêntica: um fotógrafo de imprensa, Rucker Vieira, transformou-se em fotógrafo de cinema.

3.

O que começou em preto e branco logo se expandiu para a cor, quando novo salto técnico tornou mais acessível e menos custoso a realização de

filmes em cores no final da década de 1960: na memória, se procuramos imagens coloridas que se impõem como instantes fotográficos, surgem o rosto de Paulo Honório sozinho na noite de *São Bernardo*, de Leon Hirszman, (1970 fotografia de Lauro Escorel); o rosto de Xica caminhando toda sorriso para a igreja com a autorização para ver a missa em *Xica da Silva*, de Carlos Diegues, (1976, fotografia de José Medeiros); o plano fixo, parado sobre o vazio do sertão mais adiante atravessado pelo cangaceiro ferido perseguido por Antônio das Mortes, na abertura de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, (1969, fotografia de Affonso Beato); o plano fixo do sertão parado de Delmiro, ele todo de branco ao lado dos vaqueiros olhando firme para a câmera como quem faz pose para uma fotografia em *Coronel Delmiro Gouveia*, de Geraldo Sarno, (1976, fotografia de Lauro Escorel); o plano todo movimento atrás de Salatiel, Laura e Mário que parecem fugir da câmera na discussão durante um almoço de domingo em *A queda*, de Ruy Guerra, (1978, fotografia de Edgar Moura); o interior movimentado de *Tudo bem*, de Arnaldo Jabor, (1978, fotografia de Dib Lutfi), apartamento meio sombrio e em obras que parece reunir o país inteiro e mais seus fantasmas; o interior isolado de *Eu te amo*, também de Arnaldo Jabor, (1980, fotografia de Murilo Salles), apartamento de luz e linhas modernas onde um industrial falido procura fugir do país lá fora; o interior vazio de *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Salles (1983, fotografia de José Tadeu Ribeiro), o apartamento cercado pela polícia onde filho espera o pai e o momento de sair do país.

São cenas que dialogam entre si, como acontece mais evidentemente com dois planos feitos quase ao mesmo tempo, na metade da década de 1960, em filmes bem diferentes entre si: aquele em que a Zulmira, de Fernanda Montenegro, abre os braços para o céu, para a chuva, esperando adoecer e morrer enfim para ter um enterro de primeira classe, em *A falecida*, e aquele em que o Matraga de Leonardo Villar ergue os braços igualmente para o céu e para a chuva para ser batizado e nascer de novo em *A hora e vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, (1966, fotografia de Hélio Silva). Uma terceira cena de chuva pode ser inserida nesta conversa, aquela em que o velho aposentado de Jofre Soares abre os braços para a chuva como se estivesse sendo banhado pela fonte da juventude em *Chuvvas de verão*, de Carlos Diegues, (1977, fotografia de José Medeiros). Três chuvas de céu claro, porque os filmes de tons escuros, como *Noite vazia*, de Walter Hugo Khoury, (1964, fotografia de Rudolf Icsey), *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra, (1986, fotografia de Antônio Luiz Mendes), *Cidade oculta* (1986), de Chico Botelho ou *Anjos da noite* (1987), de Wilson de Barros (os dois fotografados por José Roberto Eliezer), são mais raros entre nós. Nos acostumamos a fotografar em exteriores à luz do dia ou em interiores iluminados por amplas janelas, imagem de documentário, não para mostrar a vida como ela é diante dos olhos, mas para dar de dez a zero na realidade.

Convém repetir: nossos filmes não são apenas descentramento, cortes e fotografias jornalísticas de poucas sombras porque super-expostas; mas são todos eles resultados deste impulso que salta aos olhos no rosto da mulher de *Limite*, nos rostos dos cangaceiros de *Deus e o diabo na terra do sol* e nos planos brancos de *Vidas secas* e de *Terra em transe*. Como fotografias ampliadas a uma dimensão grande o suficiente para mostrar o grão, a trama,

a textura que compõe a imagem mais do que a imagem propriamente dita, os planos destes filmes mostram o processo fotográfico. Mostram uma vontade de na fotografia (não na cena fotografada mas na fotografia) revelar como nos vemos. Revelar como vemos, não o que vemos. Revelar o olhar, não o que se olha. É como se as ações e os personagens fotografados servissem só de suporte para a fotografia ser percebida enquanto processo signifiicante.

O sentimento de desintegração, de implosão, de desmancho da sociedade que Júlio Bressane procura expressar em *O anjo nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969) está principalmente na fotografia. Júlio, que gosta de lembrar a frase de Abel Gance (“cinema é a música da luz”) usa o grão da fotografia (de Tiago Veloso) de um preto e branco impreciso, 16mm ampliado para 35mm, como se ele fosse também um personagem do filme. A questão dramática está na impressão visual primeira, assim como a inquietude de Carlos Diegues está na corrida da câmera ao lados dos escravos fugindo do canavial em *Ganga Zumba* (1963, fotografia de Fernando Duarte), ou na câmera saltando ao lado de Calunga questionando as pessoas nas ruas de *A grande cidade* (1966, fotografia de Fernando Duarte e Dib Lutfi). Do mesmo modo, a suavidade de *Memória de Helena* (1969), de David Neves está nos doces tons pastéis da fotografia de David Drew Zingg. Com frequência, em nossos filmes, a fotografia fotografa a si mesmo.

O rosto de Taciana Rei em primeiro plano, debruçada sobre a borda do barco, vista como se a câmera estivesse logo ali embaixo, no mar, aparece no trecho final de *Limite*. Por trás dela o branco, o céu bem claro. O rosto está iluminado pelos reflexos da água do mar e meio encoberto pela borda do barco, que corta a face à altura da boca. O rosto de Taciana é uma imagem feita de olhos bem abertos e perdidos num ponto distante, e de cabelos revoltos. De um certo modo tudo está parado na imagem, como os olhos dela; de um certo modo tudo se move nervosamente, como os pontos de luz que cintilam em seu rosto e os cabelos levados pelo vento. Ela está sozinha no barco, Raul e Olga já não estão mais ali, e depois deste plano o filme é quase só mar revoltado. O plano não dura muito tempo na tela, mas é cena que não se esquece porque o que vemos aqui é uma espécie de plano seqüência, de foto fixa, de filme dentro do filme. Quer dizer: é um fragmento, parte da história que está sendo narrada, mas parte mais forte, como se todo o filme tivesse sido feito em torno dela, especialmente para ela.

Não foi exatamente desta imagem que *Limite* nasceu (a figura que gerou o filme aparece no começo e no final, o rosto de mulher envolvido por dois braços masculinos com as mãos algemadas). Mas talvez exatamente porque nascido de uma fotografia, o cinema aqui, e bem aqui, neste plano do rosto de Taciana, é principalmente fotografia. Fotografia feita quase como costumamos nos fotografar no dia-a-dia, ou melhor como as pessoas costumavam se fotografar naquele momento, trabalhando a partir de um herança do expressionismo. (Talvez se possa dizer que as imagens de Peixoto e Edgar Brasil estão ao lado da gravura de Oswaldo Goeldi, tal como as de Humberto Mauro e Afrodísio de Castro ou José de Almeida Mauro estão mais próximas da pintura de Guignard). Algo expressionista, embora não necessariamente com o rigor de composição do expressionismo. O quadro é instável, como se o fotógrafo, de olho só no assunto de sua foto, não visse a fotografia propriamente dita, o desenho do quadro, a luz sobre a cena. É como se o fotógrafo

tivesse se deixado levar só pela necessidade urgente de gravar na memória os olhos perdidos e tristes, e a expressão desesperança da mulher.

O rosto cortado ao meio de Othon Bastos – o quadro é só um pedaço de olho, pedaço de nariz, pedaço de boca, ponta de chapéu e um bocado de cabelo empurrado pelo vento – aparece em *Deus e o diabo na terra do sol* no instante em que o ator se transforma em dois, em que vive a um só tempo Corisco e Lampião. Contracenando com a câmera, que se aproxima ou se afasta dele através do movimento de uma lente zoom, Corisco conta seu último encontro com Lampião. Nenhum corte, imagem contínua, o ator fala ora com os gestos e voz de Corisco, ora com os gestos e voz de Lampião. Sozinho contra o branco do céu, na imagem contínua, ele mesmo corta de um personagem para outro. Roda, pula, salta, grita, faz ziguezagues, se mexe nervoso quando é Corisco. Pula fora do personagem, corta o gesto no ar, pára, se aquieta e avança em linha reta, calmo e confiante, voz sussurrada, quando é Lampião. A certa altura avança e meio sai de quadro. O plano, então só a ponta do chapéu e dos cabelos, não é nada parecido com qualquer destes entreatos visuais que marcam a saída ou preparam a entrada de um personagem na cena. É uma imagem desarrumada, de acordo com a expressão de Glauber: “o artista, eterno subversivo, desarruma o arrumado”. É uma imagem inspirada “nas velhas fotografias de atualidade e na gravura popular”, de acordo com o fotógrafo Valdemar Lima: “céu de um branco quase puro, a fim de não atrair, com a extravagante beleza do céu da caatinga, a atenção do espectador”. O rosto de Corisco cortado pela metade é uma imagem só fotografia, como alguns outros planos em que a câmera corre rápida demais sobre uma paisagem ou um personagem, revelando apenas que se movimenta e não o que vê enquanto se movimenta. O meio rosto de Corisco/Lampião é uma fotografia só enquadramento: a luz ajeita-se na medida do possível. De qualquer forma não é ela que determina o quadro, ao contrário: a liberdade de movimento da câmera e a escolha de cenários naturais é que impõem a luz da imagem. O que importa é o quadro, é isolar o personagem num espaço vazio, branco. E, ou porque a câmera vê de modo imperfeito ou porque, interpretando o que vê, percebe que o cangaceiro está à margem de tudo, o centro da ação vai para o canto do quadro, para o cangaceiro quase fora do quadro.

No final da década de 1920, mais ou menos naquele mesmo instante em que Mário Peixoto via em Paris o rosto de mulher e as mãos algemadas em primeiro plano, Max Burchartz apresentava uma foto (*O olho de Lotte*)² de um rosto cortado ao meio assim como Glauber cortou o rosto de Corisco em *Deus e o diabo na terra do sol*. Lotte Jacobi uma outra, (*Retrato de Franz Lederer*), cortada ao meio bem assim como Mário Peixoto cortou o rosto de Taciana em *Limite*. E, neste mesmo instante, László Moholy-Nagy destacava as novas possibilidades trazidas pela câmera fotográfica: a de realizar composições de luz, a luz como um novo meio de expressão plástica equivalente à cor na pintura e ao som na música. A fotografia, dizia Moholy-Nagy, estava abrindo uma nova esfera de representação visual e operando uma transformação psicológica da visão humana, e o cinema, afirmava, só se realizará inteiramente como meio de expressão no momento em que as pessoas passarem a saber de fotografia tanto quanto do alfabeto, porque “no futuro analfabeto será aquele que não souber fotografar. Diante do crescente

desenvolvimento do processo fotográfico se um técnico em ótica lograsse construir num laboratório um olho humano e o trouxesse para examinar ele seria obrigado a dizer que se tratava de um trabalho bem imperfeito”.³

O motorista de táxi, de olho no folheto do edifício à venda, comentando que uma fotografia dá de dez a zero na realidade, sem o saber, repetia com outras palavras o que Moholy-Nagy dissera cinquenta anos antes.

4.

No plano inicial de *Vidas secas* é como se apenas a luz existisse e a câmera ajeitasse a composição na medida do possível. A imagem é branco sobre branco. Na medida em que o olho se acomoda é possível distinguir ligeiras graduações entre o branco do véu e o do chão, a areia do leito seco do rio. É possível até perceber uma quase sombra de alguns galhos secos que um dia talvez tenham sido folhagem, árvore, arbusto. A cachorra Baleia, quando surge à frente dos retirantes, é uma outra ligeira redução do branco intenso que domina a tela – e a magra e pálida família de Fabiano, ele, Sinha Vitória e os dois meninos, são igualmente quase transparentes. A sensação de que existe só luz e nenhum quadro se acentua adiante quando a câmera se põe a caminhar ao lado dos retirantes e até se desvia para ver o sol por trás dos galhos secos na margem do rio ainda mais seco que os galhos: caminhada trêmula, câmera insegura na mão do fotógrafo, quadro incapaz de se arrumar, quadro que não quer se arrumar.

A tela de repente toda branca em *Terra em transe* é presença mais breve e ao mesmo tempo de maior impacto porque se insere no meio de uma fotografia até então mais ou menos disciplinada.

Muito clara, sim, com planos aqui e ali invadidos por uma luz forte que vinha lá de fora, através de uma porta ou janela entreaberta. A câmera, inquieta, andando sem parar de um lado para outro na mão do fotógrafo, aqui e ali passa ocasionalmente por uma luz ou uma sombra indesejada, mas trata de incorporar à imagem todos estes sinais comuns de variação de luminosidade – que o olho humano sabe bem como filtrar e equilibrar mas que a objetiva e o filme nem sempre conseguem atenuar. Ou então, a imagem se torna muito clara porque a câmera se encontra num espaço de luz intensa, num meio deserto, só areia e céu por trás da imagem de Paulo Martins erguendo uma metralhadora.

Muito clara, sim, mas capaz de se cobrir de um cinza suave para se aproximar do rosto de Paulo e Sara, por exemplo, de se abrir à pouca luz de um interior para tornar visível tudo o que importava ali. O branco que invade a tela quando Paulo abre um espaço entre as lâminas da persiana para olhar a rua surge inesperado e gratuito. Não é um choque visual que sublinhe um momento especialmente dramático, nem propriamente um intervalo na narração. É só uma intervenção poética, fotográfica, expressão plástica completa e acabada em si. Uma outra vez o cinema pinta de novo o quadrado branco sobre fundo branco de Kasimir Malévitch.

Muito mais tarde, a cena inicial de *Cinema, aspirina e urubus*, de Marcelo Gomes (2006, fotografia de Mauro Pinheiro Jr.) chegava na tela com um branco idêntico ao de *Vidas secas*. E a cena final de *O primeiro dia*, de Walter Salles e Daniela Thomas (1999, fotografia de Walter Carvalho) abre a

janela do apartamento de Maria para um branco tão intenso quanto aquele que invade o quarto de Terra em transe quando Paulo Martins abre duas lâminas da persiana da janela.

Esta dramaturgia cinematográfica essencialmente fotográfica que fomos criando montando Peixoto e Mauro com Glauber e Nelson é essencialmente diferente da prática que se pretendia popular das chanchadas de carnaval (onde se falava coloquial e ironicamente quase todo o tempo) e da prática que se pretendia mais erudita da Vera Cruz (onde se falava melodramaticamente quase todo o tempo). E em tudo diferente da recente tradição das novelas de televisão (onde as histórias avançam quase exclusivamente através dos diálogos que determinam a duração e a composição das imagens).

No cinema temos procurado um audiovisual mais visual que audio. São menos frequentes filmes com uma estrutura apoiada no som, na fala, como *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, (1968, fotografia de Affonso Beato) ou como os documentários que Eduardo Coutinho vem realizando desde *Cabra marcado* para morrer (1984, fotografia de Edgar Moura e Fernando Duarte). Talvez por isso, o que aconteceu na década de 1960 com *Vidas secas* – seus personagens que não sabem falar pareceram estranhos para um espectador habituado ao palavrório da chanchada e à fala imposta da Vera Cruz – de um certo modo se repete hoje quando um público predominantemente formado pela televisão enfrenta num cinema um filme especialmente fotográfico. Difícil imaginar de que modo um espectador acostumado a um audiovisual quase sem imagens, ou com imagens que apenas reiteram ou ilustram o que personagens ou locutores dizem, reage ao encontrar na tela de um cinema em que a fotografia tem voz própria.

Por que se deter sobre estes detalhes? Porque eles apontam um particular sentimento, uma qualquer coisa ainda sem nome, ainda não adequadamente traduzida em palavras, em ação, em história, em uma cena, mas que com frequência se insinua em nosso cinema. Vale a pena trazer à memória como Grande Otelo carregou de um filme para outro um personagem todo dele, como no instante mesmo da interpretação, na cena, no personagem sugerido pelo roteiro, ele emprestou algo de si mesmo, fez um filme todo seu com as imagens (por exemplo) de *Também somos irmãos*, de José Carlos Burle, (1949, fotografia de Edgar Brasil): o bêbado triste num interior de tons escuros cantarolando na mesa de um bar, plano fixo, a câmera bem perto dele; com as imagens de *Carnaval no fogo*, de Watson Macedo (1949, fotografia de George Dusek): o empregado do hotel que faz de conta que é ator para interpretar a “Julietta” de Romeu e ajudar o amigo Serafim num teste de teatro; em *Amei um bicheiro*, de Jorge Ileri e Paulo Wanderley (1952, fotografia de Amleto Daissé): ele então o Passarinho que morre asfixiado por um vazamento de gás, encolhido num canto escuro, para que a polícia não consiga as listas de jogo; ou de *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos (1957, fotografia de Hélio Silva): então, o Espírito da Luz Soares que num exterior de muita luz canta pendurado na porta de um trem; ou ainda de *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias (1962, fotografia de Amleto Daissé): então, de novo um favelado de pileque, corpo pequeno e frágil que mal se aguenta de pé, canta desafinado “eu quero essa mulher assim mesmo” num plano de composição e luz abertas para mostrar, lá atrás, o enterro que vem descendo a favela. Ora encolhido e só-

brio, ora exagerando o beijo e arregalando os olhos, Otelo fez um cinema todo dele, e assim, deste mesmo jeito, a fotografia (não os fotógrafos, mas a fotografia, processo dinâmico que passa pelo realizador, pelo fotógrafo, cenógrafo, intérpretes) diz uma qualquer coisa à parte quando joga na tela a luz e quase mais nada, ou quadros cortados ao meio.

Quase ao mesmo tempo em que era uma explosão na tela de *Terra em transe*, o branco invadia também a imagem de *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos (1967, fotografia de Dib Lutfi). Glauber ele mesmo voltaria a jogar com a idéia de arrebanhar a imagem com uma luz forte em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, na cena da morte de Mata-Vaca. E a jogar com a idéia de desarrumar o arrumado girando arbitrariamente para um lado e para outro o anel do diafragma, superexpondo e subespondo a imagem de *A idade da terra* (1980, fotografia Roberto Pires e Pedro de Moraes). E, para não nos perdermos em citações, saltemos para um exemplo recente, bem distante do tempo dos filmes de Glauber e Nelson: quando os irmãos se reencontram num quarto de pensão, numa conversa marcada por largos vazios, a câmera se abre de repente para a janela até então fechada, para o branco lá de fora, que queima toda a imagem, e permanece ali, sobre o nada visível, um vazio tão ou mais largo que aqueles que marcam a conversa de André e Pedro em *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho (2001, fotografia de Walter Carvalho). O branco, aqui, está na imagem não porque o realizador tenha desejado conscientemente retomar algo que viu antes em *Vidas secas*, em *Terra em transe*, em *Fome de amor*. Está ali como fruto de uma necessidade de figurar um sentimento que ainda não sabemos como reduzir a uma figura. Está ali como algo que se impõe naturalmente para que a imagem possa mostrar o que ainda não ganhou forma.

Por exemplo: os longos planos-sequência em que a câmera se movimenta sinuosa, meio liberta da função de tornar visível a cena ali em volta, pegando quase só ocasionalmente os demais personagens, assim como acontece em *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni (1965, fotografia de Guido Cosulich), e especialmente em *Os deuses e os mortos*, de Ruy Guerra (1970, fotografia de Dib Lutfi); ou aqueles outros planos-sequência em que a câmera se debate como um bicho preso numa jaula, assim como acontece em *Um céu de estrelas*, de Tata Amaral (1997, fotografia de Hugo Kovensky); ou os planos em que o movimento se dá em espaço aberto, mas ainda assim movimento nervoso, tenso, como os de *Baile perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, (1997, fotografia de Paulo Jacinto), ou de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002, fotografia de César Charlone), de *O invasor*, de Beto Brant (2002, fotografia de Toca Seabra), ou ainda, aqueles planos em que a ação fotográfica é mais presente que a ação fotografada, como os de *São Jerônimo*, de Júlio Bressane (1999, fotografia de José Tadeu Ribeiro), entre tantos outros não nomeados aqui mas presentes na memória, são todos eles planos que funcionam como um desafio para o olhar. Desafiar, trocar o olhar firme do narrador que sabe bem o que vê por uma visão menos segura de si, contraditória, investigadora, câmera na mão para incorporar ao quadro, ao imediatamente visível, a tensão do que se encontra fora do campo visual, para transformar a imagem num lugar aberto para todos os lados, sem um centro preciso – assim como a recente construção fotográfica de *O céu de Suely*, de Karin Aïnouz (2006, fotografia de Walter Carvalho).

Rabiscar e cortar o que se vê, iluminar com luz que quase cega de tão forte para mostrar que o que vemos não tem que ser forçosamente assim como vemos, incorporar ao olhar um caráter instável, alterável a todo instante, como forma de representação da natureza móvel, transformável das coisas. Cinema deste modo porque, trazendo à memória o comentário do motorista de táxi, é para melhor transformar reflexo do mundo visível em reflexão que a fotografia dá de dez a zero na realidade.

1 Campanha do tripé e do fotômetro, texto do programa radiofônico *Figuras e gestos* de primeiro de novembro de 1943, transcrito em *Humberto Mauro, sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*, edição coordenada por Alex Viany para a Editora Arte Nova, Rio de Janeiro, 1978, página 133. **2** *Lotte(auge)* de Max Burchartz foi primeiro publicada no livro *Foto Auge / Oeil et Photo / Photo-Eye* de Franz Roh e Jan Tschichold, Akademischer Verlag, Stuttgart, 1929, reproduzido em edição facsimile em 1974 por Thames and Hudson, Londres. O livro contém um texto de Franz Roh *Mechanismus und Ausdruck, Wesen und Wert der Fotografie (Mecanismo e expressão, essência e valor da fotografia)* e 76 imagens que fizeram parte da exposição internacional Film und Foto realizada em Stuttgart. Entre outras se encontram no livro fotos de Eugene Atget, Andreas Feininger, Tschichold, Man Ray, Max Ernst, Edward Weston, Moholy-Nagy e Dziga Vertov. O retrato de Franz Lederer feito por Lotte Jacobi participou da exposição Film und Foto mas não se encontra no livro de Roh e Tschichold. **3** László Moholy-Nagy escreveu diversos textos sobre fotografia, reunidos principalmente em dois livros: *Malerei, Fotografie, Film*, editado na série Bauhausbücher, Dessau, 1925, traduzido para o inglês, *Painting, Photography, Film* e editado de acordo com o modelo gráfico da edição original em 1969 pela editora Lund Humphries de Londres; e *Photographers on Photography*, Prentice-Hall, Nova Iorque, 1966. Os trechos mencionados são dos ensaios *Luz, um meio de expressão plástica*, de 1924, e *Da cor à luz*, ensaio de 1930.

DE MUYBRIDGE A MATRIX

Walter Carvalho

A imagem é meio de expressão da cultura humana desde as primeiras manifestações rupestres em históricas cavernas, muito tempo antes do surgimento da primeira escritura. Essa noção de imagem, do latim *imagine*, pode nos facilitar a compreensão do que vem ocorrendo nos dias de hoje, submetidos que estamos ao talante da imagem, imersos num universo cada vez mais confuso e abundante de estímulos visuais. Vivemos num período de pós-tudo e ao mesmo tempo de banalização da imagem, pelo excesso, pelo bombardeio diário em todos os meios de comunicação.

Foi o que me ocorreu quando aceitei o convite para escrever para este catálogo lembrando no ato as reflexões de Lúcia Santaella em estudo sobre a matéria, em que relaciona a semiótica da fotografia à semiótica da imagem. Não é nossa intenção, no entanto, analisar no corpo deste texto todas as questões de forma abrangente, mas tentar entender melhor alguns segmentos dentro do universo da fotografia cinematográfica atual, objeto do nosso interesse nessa exposição. Por isso tentarei avançar, sempre que possível, por meio de exemplos.

Vivemos num mundo do novo, onde tudo é moderno, pós moderno, onde tudo deve permanecer moderno. Tudo deve durar e ao mesmo tempo permanecer novo. Sabemos, todavia, que no campo da fotografia, ou melhor, da imagem, tudo tem sua origem na Renascença. Depois da invenção/ descoberta da perspectiva pelos arquitetos, escultores e pintores, por volta dos anos 1400, quando se inventou a câmara escura, que prefigura a câmara fotográfica no seu princípio original, as artes passaram a entender que o homem é a medida de todas as coisas. Sem pensar em nos deter nos períodos posteriores da história da arte, o que não é aqui o caso, podemos lembrar, entretanto, que Eadweard Muybridge dá um dos primeiros passos na história da imagem em movimento ao colocar as imagens fixas, de registro fotográfico, logrando captar o seu “deslocamento”, marcando assim um período que podemos chamar de pré-história do cinema. Mais de vinte anos depois da exemplar descoberta, os irmãos Lumière fazem a primeira exibição do animatógrafo, em 1895. Muybridge descobriu - através de técnicas fantásticas de repetição – que o cavalo em movimento de galope movimenta-se com as pernas se alternando à medida que avança, mas oferecendo no registro um momento curioso quando se apresenta suspenso no ar com as quatro patas.

É curioso lembrar que alguns pintores (gravura) do século XIX mostram o mesmo animal em sua representação pictórica de pernas (dianteiras e traseiras) esticadas em pleno “vôo”, avançando de forma impossível, desafiando a lei da gravidade. Para ficar só num exemplo de uma obra bastante conhecida, lembremos a Corrida de Cavalos em Epsom, quadro de Géricault, um dos maiores pintores franceses dessa época.

A técnica empregada por Muybridge para captar os movimentos, a de colocar várias câmeras operando em seqüência, pode ter sido utilizada em Matrix, mais de cem anos depois, pelos engenheiros de efeitos especiais, estivessem conscientes ou não da “herança” muybridgeana em Hollywood. O uso ultramoderno da cibernética possibilita ao personagem Neo se livrar, rodopiando no ar, dos projéteis lançados de armas moderníssimas e a

queima roupa, sem sofrer nenhum arranhão, graças ao recurso das inúmeras câmeras alinhadas com câmeras de filmar. Essas últimas confeccionadas em diabólicos softwares após captação e capazes de fazer qualquer cristão acreditar que a habilidade de Keanu Reeves ao se livrar dos tiros no ar é perfeitamente possível. Sem falar no belo espetáculo visual das seqüências.

Portanto, o que era moderno depois dos estudos e descobertas geniais de cientistas e fisiologistas, de Muybridge a Etienne-Jules Marey, mais de cem anos depois, mantém seu caráter inaugural. Como sentenciaria Pablo Picasso, em seu tempo, “toda arte é atual.” Inventores do cronofotógrafo e do fuzil fotográfico, ancestrais da câmera cinematográfica, forneceram de certa forma aos cinemas das novas tecnologias, o chamado cinema virtual, subsídios que certamente foram aproveitados em experimentos como é o caso de Matrix e outros filmes da atualidade, plugados em programas de computação.

Vivemos num mundo onde a perda da noção de real é um fato. Já não sabemos o que é real e o que é *fake*. E o resultado, muitas vezes, são imagens despotencializadas e cópias degeneradas da realidade, colocadas em grades de exibição analógicas e digitais. Duvidamos do próprio jornal diário: Eva Bite exibe sua performance de âncora na televisão semanalmente, sem que grande parte dos espectadores se aperceba e note que se trata de uma boneca cibernética, construída a partir de equações matemáticas. Sem falar dos efeitos milagrosos do *baselight* (programa de computador que rejuvenesce as pessoas), que modifica as marcas dos rostos dos artistas, escamoteando a beleza das rugas sabiamente construídas pelo tempo.

Tivemos oportunidade de assistir várias vezes em tela grande, com som dolby, espetaculares bombardeios de objetos voadores em combate se chocando com portentosas edificações na imensidão dos céus, até o dia em que, via satélite, a aldeia global presenciou, estarecida, o maior ataque terrorista de todos os tempos. Imagens inacreditáveis, ao mesmo tempo realistas e monstruosas, nos pareceram ao primeiro impacto que não eram verdadeiras. Por um átimo pensamos tratar-se de mais uma ficção, com efeito especial, da indústria de entretenimento mais sofisticada do mundo. Vivemos assim na era da realidade virtual e por isso poderíamos chamar essa etapa de cinema virtual ou de pós-cinema, ou simplesmente de cinema digital. Hoje já não mais se utilizam somente as convenções clássicas. Não se admite mais as narrativas comuns, que emocionaram o mundo por muitas décadas. O que está em voga é a arquitetura de efeitos, os tempos mudaram e a tecnologia exerce influência definitiva sobre a linguagem humana. E as chamadas novas tecnologias apontam para numerosas soluções, através não só do cinema, compreendido este como rede de exibição comum, mas também como outros suportes que surgem quase que diariamente e são desenvolvidos por implementos sob o comando de conglomerados espalhados pelo mundo inteiro e que dominam os meios de comunicação em nome de uma globalização cada vez mais onipresente. Criou-se uma nova ordem da visibilidade em larga escala e de tanto pulsarem imagens sob nossas já fadigadas retinas, já não sabemos o que vemos e se o que vemos existe de verdade ou é fruto da nossa imaginação. Nesse sentido, entendemos que o cinema, utilizando todos esses meios, pode

ainda contribuir para o avanço da civilização, valorizando cada cultura e testemunhando cada passo da condição humana. Enfim, mesmo vivendo essa época trepidante ainda acreditamos na força modificadora do cinema.

Vivenciamos o viés da transição, da implantação de novos conceitos que surgem naturalmente e das novas descobertas, mas no seio de tudo isso surgem também outras linhagens de diretores, de produtores, da imensa fauna fazedora de cinema de um modo geral e que não estão preocupados com a técnica pura e simplesmente, mas com o que se pode realizar com ela.

No campo da fotografia, persistem aqueles que pensam na tecnologia como uma ferramenta, como foram as tintas e os pincéis para os pintores da Renascença, sem mitificar as novas formas de produzir. Assistimos ao advento de talentos que brotam sem cessar em contraponto ao “modelo civilizatório da imagem” com sede em Hollywood e alhures. Em cada canto desponta uma fotografia que investiga, ao contrário daquela que imita e se “consagra” porque muitas vezes é a cópia fiel do modelo colonizador. Nasce uma fotografia que transforma a falta de recursos materiais, ou sua economia de meios, em pura criatividade, sem cair – e isso é o que importa de fato – no folk e sem perder o viço de sua vitalidade cujo frescor é fruto de sua autenticidade. Enfim, uma fotografia descolonizada. Como expressão maior dessa linha de frente que vem se espargindo pelo mundo e que constitui exemplo do que temos nos referido aqui, citaria os nomes de diretores de fotografia como Christopher Doyle, Fabio Cianchetti, Ed Lachman, Alexei Fyodorov e Masao Nakabori, mas muitos outros de igual expressão poderiam ser mencionados.

No Brasil, que já na década de trinta nos revelava uma experiência com a imagem que seria definitivamente incorporada à nossa cultura cinematográfica, foi relevante e histórica, a contribuição de Edgar Brasil em Limite, de Mário Peixoto.

Além dos diretores de fotografia atuantes e veteranos, nos dias presentes é importante registrar um conjunto de alguns novos valores (jovens), que vêm abrindo novos caminhos para a imagem e praticam uma fotografia nada previsível e que se opõe, de certa forma, ao modelo consagrado aqui já citado. São nomes que apesar de estarem em seus primeiros filmes de longas metragens confirmam o talento e a inquietação a cada trabalho. É o caso de André Horta, Hércio Nagamine, Dudu Miranda, Mauro Pinheiro, André Cunha, Lula Carvalho, Marcelo Brasil, Flavio Zangrandi, entre outros. Vale ainda uma alusão especial à incursão pelo Brasil do fotógrafo sueco Mathias Hagberg, que trabalhou no Piauí e é o autor da fotografia do filme brasileiro Cipriano. Seu primeiro longa metragem impressiona pela novidade da expressão visual e pela forma estranha e criativa do discurso “pictórico”, fora dos padrões vigentes.

Isso tudo nos leva a pensar em filmes que apontem para um cinema que revele, que decifre o que vemos, que vá além da superfície da realidade e do que demonstra a sua aparência. A fotografia ou a imagem, como propomos no início deste texto, deve ir além do objeto aparente e penetrar fundo nas coisas, desvestindo o complexo universo da condição do homem contemporâneo, traduzindo-a para o próprio homem. Porque a crise não é da imagem, a crise é da representação.

MINHAS CÂMERAS

MEMÓRIAS TECNOLÓGICAS DE UM DIRETOR DE FOTOGRAFIA

Carlos Ebert

O possessivo me incomoda. *Minhas...* Fica parecendo que as possuí, quando em sua grande maioria foram emprestadas ou alugadas. Mas como esse é o jeito coloquial de falar dessas coisas, fica assim mesmo.

Minha primeira câmera foi uma Keystone A-9. Parece um tijolo com uma objetiva espetada. Na verdade, nunca filmei um fotograma com ela. Pertencia a um amigo de meu pai, na casa de quem eu estudava para o vestibular (tinha um filho da minha idade, fera em matemática, física e que tais). Fiquei fascinado pelo “tijolinho”, o amigo notou, e como sabia que o pai não mais a usava, sugeriu que me emprestasse. Não me lembro se tive a cara-de-pau de dar uma indireta, mas a memória é assim mesmo: higieniza as lembranças, apagando eventuais baixarias. A Keystone foi meticulosa-mente examinada em todos os locais a que tive acesso sem remover parafusos. Cheguei a pedir uma bobina com filme revelado para aprender a carregar. Com ela filmei “virtualmente” algumas cenas em meu quarto. Tinha 17 anos. Após este aprendizado básico, quis partir para uma filmagem real.

Fui até a Óptica Lutz Ferrando da Av Rio Branco (em frente ao edifício Avenida Central), e perguntei ao vendedor se tinham filmes 16mm para vender. Fui apresentado então ao Ansco Chrome e ao Gevapan 30, p&b, ambos reversíveis. O preço de uma bobina de 30 m excedia a minha mesada. Além disso, tinha a revelação. Não seria ainda o momento da minha estréia como câmera.

Como dizia Nelson Rodrigues, “sem sorte você não chupa um picolé na esquina”¹. Assim, logo em seguida descobri que um amigo da rua tinha uma Revere, que além de equipada com a normal 25mm Wollensack, tinha mais duas objetivas da mesma marca: uma 17mm e uma 75mm. Êxtase: agora dava até para “fazer um filme”.

Entretanto logo descobri porque aquela preciosidade estava encostada: ao invés das tradicionais bobinas de 30m, ela usava um cartucho para 15m, que, obviamente, não existia num raio de milhares de quilômetros. Meu parceiro na descoberta, o hoje crítico de arte Paulo Sergio Duarte, tinha um irmão mais velho, fotógrafo amador sofisticado (tinha duas Leicas!), que se dispôs a resolver nosso problema, abrindo os cassetes antigos e carregando-os na câmara escura com Plus-X negativo. Funcionou. Filmamos com a Revere aquele que foi o meu primeiro filme (mudo e sem edição). Recebeu um título banal, “Passos”, que descrevia perfeitamente o exercício de linguagem que tentamos fazer: Narrar a história de um cara que leva um fora da namorada que não comparece a um encontro marcado, apenas mostrando seus pés. As guimbas de cigarro lançadas na calçada eram apagadas cada vez com mais raiva e o filme terminava com o bouquet numa lata de lixo. Não sei se feliz ou infelizmente, não sobrou um fotograma sequer desta primeira incursão cinematográfica.

O “estado da arte” da cinematografia amadora então era a Paillard-Bolex H-16 Rex, objeto de culto e desejo dos projetos de cineasta como eu. A descoberta de que “o pai de fulano tem uma Bolex”, elevava em muito o status social e, por que não dizer, “político” do rapaz (que, por ironia, na

maioria dos casos, não era interessado na “7ª arte”. Deus dá nozes a quem não tem dentes...). Assim, meu contato com as Bolex se resumia a um namoro platônico com uma novinha, que ficava exposta permanentemente na vitrine da Lutz Ferrando. Esplêndida, com “*tripé original, 3 objetivas Kern-Paillard e mala de prontidão*”, parecia sussurrar: “não sou pro seu bico...”

A tantas voltas do mundo, virei universitário. Na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, reconheci imediatamente “meus pares”. Como uma quinta coluna, os “loucos por cinema” eram atraídos pelo curso de arquitetura, que, se não era a sétima, pelo menos era uma das artes... Rapidamente nos reunimos, reativamos o cineclube, mandamos consertar o Bell & Howell Filmosound 16mm do “Departamento de Recursos Audio-Visuais” e começamos a projetar.

Primeiro foi um ciclo Nouvelle Vague (me lembro de *Ascensor para o Cadafalso*, *Acosado* e *Jules e Jim*), depois um de Neo-realismo que encerrou com *O Bandido Giuliano*, nosso cult na época. Gianni Di Venanzo era então o meu guru. Assisti *A Noite* quatro vezes tentando “entender” aquelas noturnas deslumbrantes.

Mas a condição de espectadores cinéfilos não nos bastava. Assim começou a germinar o projeto de “fazer uma ficção”. Por comodidade, começamos pela locação: um dos fundadores do grupo, o Rui, tinha uma casa em Ponta da Fruta – uma praia semideserta no litoral do Espírito Santo, onde uma colônia de pescadores definhava por falta do que pescar. Este seria o tema. Por que não um documentário? Porque “queríamos dizer algumas coisas” e achávamos o documentário “muito careta”. E assim foi: escrevemos o roteiro, dramatizando as “contradições” de uma família de pescadores e fomos para a locação.

Desta vez eu não seria o fotógrafo, seria o diretor. Acho que os colegas perceberam minha “pouca prática” e concordamos em chamar alguém mais experiente. O escolhido foi o Carlos Egberto Silveira, nosso colega de ABC, que tinha uma Pathé Webó, com um ótimo jogo de objetivas, tripé etc.

Desta aventura, saiu *Mar Morto*, que posteriormente foi ampliado para 35mm em negativo de som, transformando-se assim num “curta experimental”. Recentemente encontrei numa caixa, salva de uma enchente de janeiro, alguns contatos que acredito serem as únicas imagens que restaram desta aventura.

A arquitetura era um quebra-galho, e a notícia de que em São Paulo fora inaugurada a Escola Superior de Cinema da Faculdade São Luís, fez com que eu saltasse fora, sem sequer trancar a matrícula ou esvaziar o armário (alguém ganhou de presente um estojo de compassos Kern, régua T, esquadros etc.).

Fui morar com minha irmã no Brooklin e, finalmente, passei a estudar cinema oficialmente. Se a escola decepcionou, os colegas não. Minha turma era formada, entre outros, por Cláudio Polópoli (que viria a ser meu sócio no primeiro e único longa que dirigi), Paulo Rufino, João Calegaro, Ana Carolina, Carlão Reichenbach, Cesar Lofiego (por onde andas?) e João Carlos Colaferri. Já no início do primeiro ano formamos uma cooperativa para fazer “filmes de cinema”. Neste ínterim o formato mais acessível passou a ser o 8mm. Ou seja: a qualidade caiu junto com os custos. Mesmo

assim a nossa Nizo 8mm tinha óptica Schneider, e produzia imagens bem interessantes em filme reversível. Radicais, banimos a cor dos nossos filmes. Voltei para a fotografia, e incursionamos por todos os gêneros. Até um filme romântico (escrito e dirigido pelo Colaferri) foi realizado, tendo (pasmem!) a Ana Carolina como heroína romântica. Sem dúvida a mais envergonhada das atrizes que já filmei. O único 16mm desta época fotografei para o Carlão Reichenbach. Não me lembro o nome, mas o Jairo Ferreira publicou uma foto da filmagem em seu livro *Cinema de Invenção*, o mais expressivo documento deixado sobre o cinema independente de então em São Paulo.

Do 8mm passamos para o super 8mm. Mais área, um pouco mais de qualidade. O paradigma passou a ser a Canon 1470 e logo alguém conseguiu uma (emprestada como sempre...). Minha vida pessoal mudava rapidamente. Minha irmã descasou e voltou para o Rio. Fui morar de favor com um colega da escola, Eduardo, na praça Roosevelt (na ocasião ainda uma praça – o monstro de concreto, obra do Dr. Paulo, foi feito depois).

Um dia, encontrei na rua por acaso José Alberto Reis, um dos integrantes do grupo que tinha feito *Mar Morto*. Ex-gerente do Banco Mineiro do Oeste, estava em São Paulo para abrir e gerenciar a sucursal da Difilm, a distribuidora do Cinema Novo. Me propôs dividirmos um apartamento na Vila Buarque, que era então o que a Vila Madalena é hoje – uma espécie de *quartier latin* da paulicéia, ainda completamente desvairada.

Apresentado por Zé Alberto ao Maurice Capovilla, fui ser fotógrafo de still de seu longa de estréia *Bebel*, *Garota Propaganda*. Roberto Santos, que era meu professor na escola de cinema, era o produtor executivo e Waldemar Lima, já famoso pelo seu trabalho em *Deus e o diabo na terra do Sol*, o fotógrafo. Aí se iniciou meu verdadeiro aprendizado como profissional. Observando Mestre Lima lidar com as luzes e a Arri IIC, novinha em folha, importada pelo George Jonas, aprendi muitas lições. Felizmente, tenho o prazer de desfrutar de sua preciosa amizade até hoje.

Na realidade meu contato com as Arriflex 35mm era anterior a *Bebel*. Já tinha feito um curta com o José Roberto Noronha, O Lobisomem, usando a mitológica IIB do Patrimônio Histórico, que andava pelo eixo Rio-São Paulo, nas mãos de gente como Joaquim Pedro e Fernando Coni Campos. A câmera – que era de todos e de ninguém – tinha uma zoom Som Berthiot 35-135mm com comando linear, pau pra toda obra, dois chassis de 60m e ponto final.

Rogério Sganzerla, outro amigo de sempre, saiu da casa do irmão no Sumaré e foi morar conosco na Vila. Trazia permanentemente um calhamaço de papeis enebados e meio rasgados pelo uso, onde anotava e emendava furiosamente – a todo momento e lugar – as seqüências que mais tarde comporiam *O Bandido da Luz Vermelha*. Nossa amizade foi se estreitando e ele me convidou para participar do filme. Não me sentia ainda capacitado para enfrentar um longa, mas, como só tínhamos condições naquele momento para filmar exteriores dia, entrei na parada. Mais tarde, com a chegada de um produtor da Boca do Lixo (José da Costa Cordeiro, o Deca da Urânio Filmes), decidimos chamar um diretor de fotografia “de verdade” para encerrar as noturnas e os interiores. Conversamos com Hélio Silva, que nos fora indicado por Ivan “China” de Souza, nosso diretor de produção. Hélio já

estava comprometido. Não me lembro mais por sugestão de quem, fomos então procurar Peter Overback. Tímido e caladão, Peter emprestou ao filme seu excepcional talento como iluminador. Como seu operador de câmera, tive o privilégio de acompanhar de perto seu processo criativo, e aprender a pensar a imagem cinematográfica em função da narrativa. Acho que tivemos sucesso. O Bandido é, de todos os filmes de que participei, aquele que mantém intacto seu interesse depois de mais de 30 anos. Não é à toa que figura sempre entre os melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

Depois do *Bandido*, que fazer? Rogério armava *A mulher de todos*, mas atrasou e eu fui parar numa co-produção luso-brasileira chamada *Leg – Sou louca por você*, escrita e dirigida pelo ator português Rui Gomes. A produção aparentava ter recursos (mais tarde descobriríamos todos a extensão da armação). Puseram a minha disposição um bom parque de luz, um negativo novo Fuji (todas as latas da mesma emulsão – uau!!!), o laboratório Rex (meu predileto então) e, principalmente, uma Cameflex com 8 lentes Kinoptik novas. Todas as desgraças e injustiças sofridas então foram, vistas com o distanciamento de hoje, recompensadas pela experiência excepcional que tive. Trabalhei com feras da pesada, remanescentes da Vera Cruz (Sergio, Alexandre e Vladimir Warnowski e Pedro Kopchak), que me deram o suporte de que precisava para fazer um trabalho de qualidade. Em uma manobra da produtora que assumiu a massa falida do filme, conseguiram provar na Justiça do Trabalho que eu não participara do filme e que, portanto, não tinha nada a receber. Fiquei na saudade. Coisas do cinema nacional...

Minha estréia na cor em longa-metragem foi em 1970, com *República da Traição*. Além de co-roteirista, produtor e diretor, fotografei e fiz câmera (normal para os padrões da época...). Meu assistente de câmera era André Faria, com quem trabalharia mais tarde, em *Prata Palomares* (1972 – ele, diretor e eu, fotógrafo).

Como este relato tem como foco narrativo as câmeras e não os filmes, tenho a registrar apenas que foram muitos os filmes que fiz com as Arris IIB e IIC – as câmeras oficiais do cinema brasileiro de então –, e que a Cameflex era um “artigo de luxo”, e que sua presença no set era sinal de status elevado da produção. Ainda nessa época tive uma experiência interessante que foi usar uma Parvo L num documentário. Era como entrar na máquina do tempo. Fazia-se o foco na película, e como na época as emulsões já eram bem mais espessas e com camada anti-halo, valia mais a trena do que o olho. Na hora de filmar, a opção era o visor lateral de paralaxe. Uma coisa era certa: a “angústia do copião” aumentava significativamente.

Com Zé Celso Martinez Corrêa e o elenco do Teatro Oficina, fiz *O Rei da Vela*. Tínhamos co-produção com a RAI italiana, que mandou uma Arri 16 BL novinha, com uma zoom Zeiss 10-100mm e um Nagra III todo equipado, que mestre Amedeo Riva operava. Neste filme e em *Prata Palomares*, fui assistido por Rogério Noel, um grande talento, prematuramente desaparecido. Nos intervalos jogávamos uma adivinhação que ele trouxe da convivência com o Dib Lutfi, e que consistia em ajustar “pelo olho” a exposição da cena, anotar as aberturas e depois tirar a teima com o fotômetro. Um ótimo exercício! O trabalho de câmera de *O rei da vela* me deu

a oportunidade de excursionar por todos os estilos. O primeiro ato tinha uma linguagem próxima aos filmes da Warner (em preto e branco), com ângulos exóticos e muita câmera no chão. O segundo era um carnaval com a câmera dançando na mão o tempo todo e cores esfuziantes. No terceiro, voltava para o tripé e ganhava movimentos lentos de *dolly*. Usei muito a luz teatral, a qual adicionava um mínimo de *fill light*, apenas para adequar o contraste à disciplina do Ektachrome reversível.

A esta altura, comprei a minha primeira (e última) câmera cinematográfica: uma Arri 16 S, com uma Angenieux 12-120 e 2 chassis de 120 m. Com ela fiz documentários, curtas e longas, alguns deles ampliados depois para 35mm. Era uma ferramenta notável por sua versatilidade e resistência. Resistiu impávida à umidade amazônica e à secura nordestina. Quando vendi fiquei triste. Deixou saudades...

Problemas com a censura em vários filmes, alguns dos quais eu era co-produtor, me levaram a um “auto-exílio” de quatro anos numa cidadezinha na serra, em Minas Gerais. Para sobreviver, virei hortelão, dono de restaurante e professor secundário.

Quando voltei às lides cinematográficas, a tecnologia tinha dado um salto e as câmeras 35mm eram todas auto-blimpadas. Voltei ao cinema pela publicidade e minhas experiências com as BL I, II e III foram quase exclusivamente em comerciais. Comecei a fazer trabalhos em vídeo nos formatos U-matic e 1”. O vídeo então era visto com maus olhos pela quase totalidade dos Diretores de Fotografia. Uma exceção notável foi o Affonso Beato, que quando encontrei em NY em 1970, já se interessava pelo assunto e fazia um curso na RCA.

Vi futuro no suporte e, de uma maneira um tanto desordenada e com auxílio dos livros existentes na biblioteca do consulado americano do Rio, fui estudando a matéria enquanto praticava na Telecine Maruim com Mair Tavares, Orlando Senna, Eduardo Escorel e Gustavo Hadba entre outros. O Gustavo tinha uma Sony de um tubo, acoplada a um gravador U-matic com que fizemos vídeos experimentais e de ficção (alguns premiados nos primeiros VideoBrasil).

Daí pra frente, venho me utilizando alternadamente dos dois suportes. Ultimamente, o *transfer* de digital para película tem me propiciado fazer alguns documentários que, em filme, seriam impraticáveis pelo alto custo. O suporte filme ainda apresenta superioridade com relação ao digital, mas as diferenças vêm se reduzindo rapidamente e, num futuro próximo, a escolha entre os suportes será semelhante àquela dos pintores entre óleo e acrílico: mais uma questão de gosto e adequação estética do que de qualidade.

¹ Na minha rua General Glicério (morei no mesmo prédio em que o Walter Carvalho morou depois), fui muito amigo do Paulo Roberto Rodrigues, sobrinho do Nelson Rodrigues, desaparecido tragicamente com toda a família no desabamento do prédio onde moravam, numa chuvada de verão na década de 60. Nelson era uma figurinha carimbada e a presença dele nas festinhas da família chamava a atenção. Lembro-me dele num aniversário com a calça presa por uma gravata, igual a que levava posta no pescoço. Uma figura...



ESTADO DE CONSERVAÇÃO

A fotografia de um filme, em seu resultado final, pode ser avaliada de acordo com uma série de parâmetros técnicos, como definição, contraste, luminosidade, saturação, balanço de cor, granulação. No entanto, a película cinematográfica é um material perecível a médio e longo prazos e, mesmo quando armazenada, manipulada e exibida com cuidado, passa por processos de deterioração, devido à ação do tempo. Essa deterioração, obviamente, afeta a imagem (e também o som) dos filmes, alterando substancialmente as características fotográficas originais.

Foi feito enorme esforço para que as cópias dos filmes projetados nessa mostra fossem as melhores disponíveis para difusão, a fim de que o espectador tivesse uma visão mais fidedigna da fotografia do filme. No entanto, algumas das cópias exibidas não se encontram em perfeito estado de conservação. Assim, julgamos importante apresentar junto às fichas técnicas dos filmes o Grau Técnico em que se encontram as cópias projetadas. Desta forma, seguindo as definições abaixo, o espectador poderá ter uma noção mais precisa dos efeitos do tempo sobre os filmes, “descontando-os”, na medida do possível, a fim de visualizar suas constituições estéticas originais.

Obviamente, trata-se de um esforço de imaginação por parte do espectador, que tentamos minimizar, exibindo as melhores cópias. Não se restitui, no entanto, a materialidade das imagens, o que só é possível por meio de trabalhos de restauração. Produzir essa mostra foi ter que lidar constantemente com esse problema; assim, queremos que a mostra também propicie uma reflexão sobre a preservação material e da memória do cinema brasileiro, defendendo e estimulando a formação de profissionais para a área e um maior investimento para nossos acervos (como medida prioritária, a fim de se reduzir a velocidade e a intensidade desses processos de deterioração) e para os importantes projetos de restauração de filmes.

Na maior parte das vezes, no entanto, não se faz necessário restaurar os filmes. As cópias podem se encontrar em mau estado, mas não as matrizes (negativos, contratipos – suportes a partir dos quais se confecciona as cópias). Bastaria existir uma renovação constante de nosso acervo, a partir de uma política pública de preservação.

Temos a felicidade de apresentar ao público duas cópias novas, feitas especialmente para a mostra: *O grande momento* e *Porto das caixas*, esta última com a marcação de luz feita pelo próprio Mario Carneiro.

GRAUS TÉCNICOS

Os graus técnicos são uma norma de classificação do estado do material fílmico, produzida pela Cinemateca Brasileira. Os graus técnicos são compostos por um número arábico e uma letra que se referem, respectivamente, a danos físicos e químicos:

- 0 A emulsão não apresenta danos físicos visíveis na área da imagem ou do som. O suporte pode apresentar pequenos defeitos na perfuração.
 - 1 A emulsão apresenta danos físicos visíveis na área da imagem ou do som. O suporte não apresenta defeitos graves na perfuração, isto é, nada que impeça sua projeção.
 - 2 A emulsão se apresenta profunda ou extensamente danificada. O suporte apresenta defeitos graves nas perfurações que impedem ou desaconselham a projeção normal do filme.
 - 3 O filme apresenta sinais de decomposição do suporte.
-
- A A emulsão não apresenta sinal visível de sulfuração ou esmaecimento.
 - B A emulsão apresenta sinal visível de sulfuração ou esmaecimento.
 - C Desplastificação (base de acetato).
 - D Desplastificação (base de nitrato).

OBSERVAÇÕES SOBRE DESBOTAMENTO

O processo de desbotamento é aquele com maior dificuldade para controle, pois é, em larga medida, determinado pelas características da própria emulsão fotográfica. Nos filmes preto-e-branco, há uma perda de contraste e, nos filmes coloridos, há também um processo de descoloramento. O pior é que esse processo não se dá na mesma velocidade em todos os corantes que constituem o filme colorido, o que resultaria em uma imagem esmaecida. O resultado acaba sendo, portanto “a distorção do equilíbrio de cor da imagem. Nos sistemas de três cores que usam corantes ciano (azul-esverdeado), magenta (carmim) e amarelo, o ciano freqüentemente descora mais depressa, e depois o amarelo, o que resulta em cópias avermelhadas.”

Assim, ao assistir a uma cópia antiga que apresente uma imagem um pouco rosa, avermelhada ou roxa, o espectador deve entender que esta não é uma característica do trabalho fotográfico do filme.

[Fonte de consulta: SOUZA, Carlos Roberto de (compilação). *Manual de Operações*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1990, mimeo. Disponível em <http://www.cinemateca.com.br/download/ManualdeConservacao.doc>]

FILMES

NO PAIZ DAS AMAZONAS	26
AITARÉ DA PRAIA	28
LIMITE	30
AO REDOR DO BRASIL	34
GANGA BRUTA	38
24 HORAS DE SONHO	40
CARNAVAL ATLÂNTIDA	42
CANTOS DE TRABALHO	44
A VELHA A FIAR	46
O CANGACEIRO	50
O GRANDE MOMENTO	54
PORTO DAS CAIXAS	58
VIDAS SECAS	60
NOITE VAZIA	62
A FALECIDA	64
SÃO PAULO S.A.	66
HITLER TERCEIRO MUNDO	68
LIÇÃO DE AMOR	70
A LIRA DO DELÍRIO	72
MENINO DO RIO	74
INOCÊNCIA	76
CABRA MARCADO PARA MORRER	78
EU SEI QUE VOU TE AMAR	84
CIDADE OCULTA	86
SERMÕES	88
CARLOTA JOAQUINA	90
TERRA ESTRANGEIRA	92
O INVASOR	98
CIDADE DE DEUS	100
DEUS É BRASILEIRO	102
CAROLINA	104
A PESSOA É PARA O QUE NASCE	106

NO PAIZ DAS AMAZONAS

1922, PB, 106 min



O filme retrata as diversas formas de sobrevivência na região da Bacia Amazônica. Filme de rara beleza fotográfica, assim comentado pelo jornal *O Paiz*: "é uma estupenda lição de coisas. Paisagens, (...) riquezas naturais, progressos, tipos, costumes, cidades, tudo se projecta nessa empolgante pellicula, que o Sr. Presidente da República teve ensejo de admirar, (...) a que não poupou honrosos encômios [elogios]".

DIRETOR Silvino Santos e Agesilau Araújo (Joaquim Gonçalves de Araújo) **ROTEIRISTA** não há **DIRETOR DE PRODUÇÃO** não há **PRODUTOR** J.G. Araújo **EMPRESA PRODUTORA** J.G. Araújo e Cia. **FILMAGEM** 1920-1922

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Silvino Santos **ASSISTENTE** Agesilau Araújo **ELETRICISTA** não há **MAQUINISTA** não há **FOTOGRAFIA STILL** Silvino Santos **FOTOGRAFIA ADICIONAL** informação não disponível

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Bell & Howell **JANELA** 1:1.33 **LENTE** informação não disponível **FOTÔMETRO** informação não disponível **EQUIPAMENTO DE LUZ** não há **MAQUINARIA** tripé de câmera

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUORTE ORIGINAL** 35mm **SUORTE DE FINALIZAÇÃO** 35mm e 16mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** informação não disponível **LABORATÓRIO UTILIZADO** A revelação do material se deu na selva e a confecção das cópias foi feita em laboratório da firma J.G. Araújo e Cia. **PROCESSOS LABORATORIAIS** Revelação através de sistema manual. Cópia reduzida de 35mm para 16mm.

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** CTA v

SILVINO SANTOS

Sernache do Bom Jardim, Portugal, 1886 – Manaus, 1970

FILMOGRAFIA PRESUMIDA

1913-1914 Filme longa-metragem sobre o Rio Putumayo, em Iquitos, Peru¹ **1916** *Índios witu-
tos do rio Putumayo*² **1918** *O horto florestal de Manáos*³; *Matches de foot-ball entre amaz-
onenses e paraenses*; *Expedição Leopoldo de Mattos ao Alto Guaporé*; *A festa da bandeira*;
Novos aspectos do horto florestal amazonense; *Amazonas, o maior rio do mundo* **1919** *Ama-
zonía Jornal*, número um; *A inauguração do Banco Ultramarino em Manáos em 1º de Junho de*
1918; *Uma família de Manáos*; *Scenas amazônicas*; *Manáos e seus arredores* **1920** *Chegada de*
Marachal Thaumaturgo a Manáos; *O oriente peruano* **1921** *A inauguração da nova sede dos*
Correios Amazonas **1922** *No paiz das Amazonas*⁴ **1923** *Terra encantada* **1925** *No rastro do*
Eldorado **1926** *A visita do embaixador japonês a Manáos*; *Chegada e estadia em Manáos do*
Dr. Washington Luiz **1927-1929** Realiza 7 documentários sobre regiões de Portugal **1928** *Miss*
Portugal **1930** *A parada de 7 de setembro em Manáos* **1934** *Terra portuguesa – O Minho*⁵

“Em 1910, estabelecendo-se definitivamente em Manaus, então no auge do ‘esplendor do ouro negro, a borracha’, instalando-se em modesto estúdio (...) no centro da cidade. Em 1912 foi convidado pelo cônsul do Peru para realizar um estudo fotográfico sobre os índios nas terras do todo-poderoso seringalista peruano, Julio Cesar Arana, no rio Putumaio, fronteira entre o Peru e a Colômbia. Silvino aceitou e deu início a uma perigosa relação com os poderosos da região. Arana era acusado em Londres pelo assassinato e escravização de indígenas em suas imensas terras de caucho (...). As fotos, resultado de mais de dois meses de trabalho em plena selva, foram reveladas no laboratório da Peruvian Amazon Rubber Company, em Iquitos, e enviadas a Arana, que vivia então na Europa. Este, percebendo a importância e o impacto maior das imagens em movimento, resolveu realizar um documentário e enviou Silvino a Paris, em 1913, para um estágio nos estúdios da PATHÉ-FRÈRES e nos laboratórios dos irmãos Lumière, para pesquisar uma combinação química que aplicada à emulsão da fita assegurasse a resistência ao clima tropical. Munido de mais de 2 mil metros de filme negativo, uma filmadora Pathé e o conhecimento aperfeiçoado na arte cinematográfica, Silvino retornou à Amazônia para realizar o documentário. (...) Teve início, assim, a aventura cinematográfica, só interrompida nos últimos anos de vida. Filmar a Amazônia, naquele tempo, era realmente um trabalho de pioneiro. Silvino filmou durante dois meses, percorrendo os rios e as terras de Arana, registrando festas e costumes dos indígenas, devidamente preparados pelos ajudantes do seringalista. Revelava os filmes em plena selva e preparava-os para serem enviados a Lima e à Europa, para a defesa de Arana. O material, entretanto, não serviria aos objetivos deste, pois, com o afundamento do navio, perderam-se os negativos. (...)

Em 1918, em plena crise comercial, o governo do Amazonas descobriu

o cinema como meio eficaz de propaganda. Montou a primeira produtora cinematográfica local, a Amazônia Cine Film, uma aliança bem-sucedida entre estado e capitais particulares, tendo Silvino como cinegrafista. Na AMAZÔNIA CINE FILM, sua técnica e arte afirmaram-se, recebendo o reconhecimento regional, com a realização de mais de 12 documentários, nos quais registrou fatos sociais, políticos e esportivos – *Matches de foot-ball entre amazonenses e paraenses*; *Inauguração do Banco Ultramarino em Manaus em 1º de junho de 1918*; *A festa da bandeira*; *Amazônia Jornal*; *Uma família de Manaus*; *Manaus e seus arredores*; *O oriente peruano*; entre outros – e a concretização, finalmente, de seu sonho – filmar o *Amazonas, o maior rio do mundo*. Foram três anos de filmagens, mais uma vez perdidos com o roubo dos negativos levados a Londres para ser revelados e copiados. A Amazônia Cine Film vai à falência.

Em 1920, Silvino, empobrecido, foi contratado por outro barão da borracha, o comendador Joaquim Gonçalves de Araújo, dono de uma imensa empresa de comércio, com uma rede enorme de lojas em Manaus e Porto Velho, para realizar um filme de propaganda do Amazonas para ser exibido na Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, em 1922. Na firma de J.G. Araújo, onde permaneceu até sua morte, Silvino filmou, então, sua principal obra, *No país das amazonas*, primeiro longa-metragem rodado inteiramente no Amazonas, o mais expressivo documento visual da Amazônia dos anos 20. Filme-revelação, foi um sucesso no Rio de Janeiro, São Paulo e em quase todas as capitais brasileiras, com lotações esgotadas. Foi o único a merecer a medalha de ouro da Exposição do Centenário. Teve versões em francês, inglês e alemão e exibições na Europa e nos Estados Unidos. Para a sua produção, a firma J.G. Araújo instalou um laboratório completo com os mais aperfeiçoados e modernos equipamentos da época, preparado para realizar viragens e reduções.”

(Hernani Heffner In: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. / [organizadores] Fernão Pessoa Ramos, Luiz Felipe A. de Miranda. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.)

1 Produzido por Julio Cesar Arana. **2** Possivelmente restos do filme anterior. **3** De 1918-1920 os filmes são todos produzidos pela Amazonia Cine Filmes. **4** De 1922 em diante os filmes são produzidos pela firma J.G. Araujo & Cia, com exceção de *No rastro do Eldorado*. **5** Após 1945, Silvino Santos realiza um media-metragem, documentários sobre a “Villa Amazonia”, propriedade da firma J.G. Araújo. Data incerta.

AITARÉ DA PRAIA

1925¹, PB com viragens



O pescador Aitaré namora Cora, uma moça da aldeia. Numa viagem de jangada em dia tempestuoso, ele salva o rico Coronel Felipe Rosa e sua filha, que ficam retidos nessa pequena aldeia de pescadores até a chegada de um barco, que os leva de volta à cidade de Recife. Por causa de intrigas e ciúmes, Cora e Aitaré acabam se desentendendo.

DIRETOR Gentil Roiz **ARGUMENTO E ROTEIRO** Ari Severo **DIRETOR DE PRODUÇÃO** não há **PRODUTOR** Joaquim Tavares (versão 1925) e Edson Chagas (versão 1927) **EMPRESA PRODUTORA** Aurora Film (versão 1925) e Liberdade Film (versão 1927) **FILMAGEM** 1925 **ELENCO** Ari Severo, Almery Steves, Rilda Fernandes, Antonio Campos, Jota Soares

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Edson Chagas **ELETRICISTA** não há **MAQUINISTA** não há **FOTOGRAFIA STILL** não disponível **FOTOGRAFIA ADICIONAL** Edson Chagas (versão 1927) **2ª UNIDADE** não há

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Ernemann **JANELA** 1:1.33 **LENTES** informação não disponível **FOTÔMETRO** não há **EQUIPAMENTO DE LUZ** informação não disponível **MAQUINÁRIA** informação não disponível

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUPORTE ORIGINAL** 35mm **SUPORTE DE FINALIZAÇÃO** 35 mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** informação não disponível **LABORATÓRIO UTILIZADO** Laboratório da Aurora Film **PROCESSOS LABORATORIAIS** Realização de viragens coloridas em algumas partes do filme. Com a compra de alguns equipamentos, a Aurora Film já tinha condições de revelar os filmes produzidos, mas não tinha condições de copiá-los. Como seria complicado e dispendioso enviar os filmes para cópiagem em grandes centros como Rio de Janeiro ou São Paulo, Edson Chagas resolve o problema transformando uma câmera Ernemann dos anos 10 em copiadora.

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Cinemateca Brasileira **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1B, bom

1 Há duas datas de lançamento, 1925 e 1927. Em 1927 houve refilmagem de cenas que já haviam se perdido na versão original. **2** Até *Heróe do século xx*, os filmes são produzidos pela Aurora Film. **3** De *A Feiticeira da rua da Moeda* até *No Cenário da vida*, os filmes são produzidos pela Liberdade Film.

EDSON CHAGAS

Catende (PE), 1901 – 1958

FILMOGRAFIA PRESUMIDA

1923-1924 *Retribuição*, de Gentil Roiz² **1925** *Um acto de humanidade*, de Gentil Roiz; *Jurando vingar*, de Ari Severo; *Aitaré da praia*, de Gentil Roiz **1926** *Carnaval de Pernambuco de 1926*, de Edson Chagas; *Heroe do século xx*, de Ari Severo; *A Feiticeira da rua da Moeda* [inacabado]³ **1927** *A filha do advogado*, de Jota Soares; *Dança, amor e ventura*, de Ari Severo ; *A chegada do Jahú à Recife* **1928** *Aitaré da praia*, refilmagem de Ari Severo, Jota Soares e Luiz Maranhão **1930** *No cenário da vida*, de Luiz Maranhão e Jota Soares **1931** *Um bravo do Nordeste*, de Edson Chagas **1936** *Maria Bonita*, de Julien Mandel *O Destino da Escolástica* [não finalizado]; *Um Rapaz de valor* [não finalizado] Além desses filmes, Edson Chagas também realizou diversos filmes “naturais” (documentários) e letreiros comerciais.

Edson Chagas mudou-se para o Recife, onde exerceu a profissão de ourives. Teria se iniciado no cinema durante uma temporada no Rio de Janeiro, trabalhando para os cinegrafistas Paulo Benedetti ou João Stamato, aprendendo os serviços de laboratório. De volta ao Recife em 1922, forma com Gentil Roiz a Aurora Film, que dá início ao Ciclo do Recife. Seu entusiasmo irrestrito em fazer cinema, mesmo nas condições mais precárias, tornou-o a figura catalisadora e essencial do ciclo, que começa com sua volta ao Recife e termina quando ele deixa a cidade em 1931. Mora durante algum tempo na própria sede da AURORA, não só se encarrega da área de cinegrafia como também trabalha em qualquer função em que fosse necessário. Foi ele quem manteve a produtora em atividade, apesar das sucessivas crises financeiras que iriam desembocar na sua falência em 1926. Para ele, o mais importante era continuar fazendo cinema, e por isso não hesitou em partir ocasionalmente para a realização de naturais e letreiros comerciais, que permitiam a sobrevivência da produtora. Com o final da AURORA, funda a Liberdade Film, em 1927. Para Lucila Ribeiro Bemardet, todo o movimento “se organizou e desorganizou” em torno de Chagas, “o mais persistente técnico cinegrafista local, o mais profundamente empenhado na profissionalização de sua atividade”. Ele é responsável pela fotografia de oito dos 13 filmes de enredo do ciclo, entre eles os de maior destaque: *Aitaré da praia*, de Gentil Roiz, e *A filha do advogado*, de Jota Soares (ambos produzidos pela Aurora). Na Liberdade Film refilma as seqüências perdidas de *Aitaré da praia*, além de produzir e fotografar *Dança, amor e ventura*, de Ary Severo, e *No cenário da vida*, de Luiz Maranhão e Jota Soares. Começou a trabalhar em *Um rapaz de valor*, mas acabou se desentendendo como produtor Dustari Maciel, que deu queixa na polícia acusando o cinegrafista de ter fugido com a cópia do filme. Outro projeto que não chegou a ser concluído foi *O destino da escolástica*. Em 1929, a imprensa anunciava que, para o filme – baseado na “novela amorosa de costumes locais” escrita por Lucilo Varejão – Chagas havia adquirido da

Alemanha “cinco possantes refletores de estúdio”. Entre projetos e filmes realizados, Chagas vai acumulando dívidas até o ponto em que passa a receber ameaças dos credores. Foge da cidade no meio da noite, ajudado por Jota Soares. Em 1931 está em Alagoas, onde realiza cinejornais e a ficção *Um bravo do nordeste*, através da produtora Alagoas Filme, que estabelece com Guilherme Rogatto. Trabalha também no interior de São Paulo. É quando chama o ator e cinegrafista Pedro Neves – um dos integrantes do Ciclo do Recife – para ser seu sócio. Inconformado com o fato de todo o dinheiro ficar nas mãos de Chagas, Neves desfaz a sociedade, depois de dois anos. No Rio de Janeiro, Chagas faz a fotografia de *Maria Bonita*, de Julien Mandel, e aparece como ator em *Ganga bruta*, de Humberto Mauro. Em 1950, assume a direção do filme religioso *O poder da Santíssima Virgem*, produção de época que reconstituía a história de Nossa Senhora de Aparecida e contava com a orientação de entidades religiosas. O filme não foi finalizado.

RAMOS, Lecio Augusto. *Edson Chagas In: Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. [organizadores: Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda] São Paulo: Editora SENAC, 2000



LIMITE

1931¹, PB, aprox. 120 min

Único filme de Mário Peixoto, *Limite* dialoga com as vanguardas européias da década de 1920 e, mesmo sem lançamento comercial, se consolidou como um dos mais célebres clássicos do cinema brasileiro. O tema: a ânsia do homem pelo infinito, seu clamor e sua derrota. A situação: um barco perdido no oceano com três naufragos – um homem e duas mulheres – e suas respectivas histórias.



DIRETOR Mario Peixoto **ARGUMENTO E ROTEIRO** Mario Peixoto **DIRETOR DE PRODUÇÃO** não há **PRODUTOR** Mario Peixoto **EMPRESA PRODUTORA** não há **MONTAGEM** Mario Peixoto e Edgar Brasil **FILMAGEM** 1930-1931 **ELENCO** Olga Breno, Raul Schnoor, Taciana Rey, Carmen Santos, Mario Peixoto, Brutus Pedreira, Edgar Brasil

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Edgar Brasil **ASSISTENTE DE CÂMERA** Rui Costa [trabalhou em *Limite* como uma espécie de assistente geral. Tudo indica que foi ele quem operou também a câmera 16mm que filmou o *making of* do filme.]

ELETRICISTA O filme não teve um eletricista propriamente. Porém Mario Peixoto dizia que um empregado da fazenda Santa Justina (onde a equipe se alojou durante as filmagens) ajudou na parte elétrica e mecânica.

MAQUINISTA Empregados de Victor de Souza Breves, tio de Mario Peixoto, trabalharam no filme como maquinistas, ajudando Edgar Brasil na confecção e operação dos aparatos concebidos por este para simular guias, carrinhos e demais dispositivos para posicionar e movimentar a câmera de todas as maneiras necessárias. No entanto, os nomes desses empregados não são conhecidos, ao menos enquanto não se checar os diários de Mário Peixoto ou outras fontes do Arquivo Mario Peixoto.

FOTOGRAFIA STILL em geral feita por Edgar Brasil e, ocasionalmente, por Rui Costa e Mario Peixoto. Mas algumas imagens possivelmente tenham sido feitas por Brutus Pedreira e, talvez, por Raul Schnoor. **FOTOGRAFIA ADICIONAL** material adicional rodado no Alto da Boa Vista com uma câmera Debrrie Parvo cedida por Carmen Santos, e também as imagens da máquina de costura, com uma Mitchell de Adhemar Gonzaga, nos estúdios da Cinédia. **2ª UNIDADE** cenas de *making of*, feitas por Rui Costa, em uma câmera 16mm.

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Foram usadas 4 câmeras no filme. Duas delas foram as principais: uma Ernemann (câmera alemã à manivela), pertencente à PHEBO FILME DO BRASIL (que produziu os primeiros filmes de Humberto Mauro, em Cataguases) e

uma Kinamo, com chassis de 30 metros (câmera alemã à corda) comprada por Mario Peixoto. Já a Debrrie Parvo (câmera francesa, emprestada por Carmen Santos) e a Mitchell (camera norte-americana, emprestada por Adhemar Gonzaga) foram usadas para fazer alguns planos adicionais em janeiro de 1931: no Alto da Boa Vista (com a Debrrie Parvo) e dos objetos de costura (com a Mitchell). **JANELA 1:1.33** **LENTEs** informação não disponível **FOTÔMETRO** Acredita-se que não foi usado.

EQUIPAMENTO DE LUZ Foi utilizada prioritariamente a luz do sol, com diversos recursos engenhosos, como, por exemplo, o destelhamento (seqüência da igreja). Em algumas cenas (seqüência do cinema), alguns refletores foram emprestados por Jorge Bhering de Mattos. Esses refletores iluminavam a fachada da fábrica Globo, de propriedade do empresário, casado com a prima-irmã de Mario. **MAQUINARIA** Edgar Brasil construiu diversos aparatos para simular guias, carrinhos e para executar qualquer tipo de movimento pedido por Mario Peixoto. Construiu uma espécie de enorme praticável usado para filmar Olga Breno na estrada, tendo em primeiro plano um isolador de poste elétrico. E uma espécie de prancha de madeira usada para executar movimentos de traveling na areia da praia.

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUORTE ORIGINAL** 35mm **SUORTE DE FINALIZAÇÃO** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** *Limite* provavelmente usou negativo Kodak pancromático. Considerando a época, esse filme deveria ser o Cine Negative Panchromatic Film Type II ou Type III (com sensibilidades que hoje corresponderiam aproximadamente a ASA 20). Mas é bastante provável que, assim como *Barro Humano*, *Limite* tenha usado também partes de outros negativos, como o Ferrania, da Itália e Dupont De Nemours. **LABORATÓRIO UTILIZADO** Laboratório de Paulo Benedetti (na Benetti Films) **PROCESSOS LABORA-TÓRIAIS** informação não disponível

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** CTAv **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1

EDGAR BRASIL

Hamburgo, Alemanha, 1902 – 1954



A PRODUÇÃO DE LIMITE Saulo Pereira de Mello

Edgar Brasil sugeriu a Mario Peixoto realizar o filme com a, então nova, película pancromática. Mario comprou uma Kinamo de mão, à corda, com chassis de 30 metros, segundo ele mesmo, a prestações. A sugestão foi provavelmente de Edgar Brasil que, tendo lido o *scenario* do filme percebeu que, certamente, alguns *takes* – ou porque deveriam ser muito móveis ou porque teriam que estar em posição difícil –, exigiriam uma câmera pequena e que fosse também facilmente operada, na mão.

Adhemar Gonzaga conseguiu emprestada a câmera da Phebo, A Ernemann que realizou os primeiros filmes de Humberto Mauro.

A equipe localizou-se na fazenda Santa Justina, em Mangaratiba, de propriedade de Victor de Souza Breves, irmão de Carmem, mãe de Mario. Generoso, Victor alojou a equipe, alimentou-a, proporcionou condução – um Ford (o Bye-Bye) e um pequeno caminhão, utilíssimo nas filmagens. E conseguiu um veleiro, o Santa Maria, para cenas em alto mar. E também pôs

à disposição de Mario Peixoto todas as facilidades para que Edgar Brasil construísse o equipamento necessário para tornar a câmera móvel ou localizá-la onde a imaginação de Mario determinasse.

A engenhosidade de Edgar era notável: com os meios fornecidos por Victor Breves construiu toda espécie de equipamentos mecânicos necessários para que as idéias que saíam da cabeça – e do olho – de Mario Peixoto se transformassem em imagem na tela, para os olhos de todos. Edgar Brasil construiu, graças a estas facilidades, vários tipos de equipamentos que permitissem, tanto à Ernemann quanto à Kinamo realizarem *takes* móveis. *Travelings* para a frente, movimentos verticais, circulares e outros mais complexos foram executados. Esse equipamento era movido por força muscular. Edgar Brasil usou também com propriedade a Kinamo de mão: foi com ela que filmou os *takes* das rodas do trem, as pegadas dos amantes, na areia da praia; o avanço rápido da câmera sobre a bica



d'água e sobre o *rictus* de desespero, movendo a câmera caoticamente sobre a paisagem. Foi usada também no barco, para filmar os *takes* que a Ernemann não pôde executar e sobre os ombros de Raul Schnoor para filmar os pés dele, andando, visto de cima verticalmente. Não havia lugar que Mario Peixoto indicasse que queria filmar que Edgar não colocasse lá a Ernemann ou a Kinamo; não havia movimento que Mario imaginasse, que Edgar não executasse com precisão. Construiu um praticável enorme para filmar Olga na estrada tendo em primeiro plano um isolador de poste elétrico, e Rui Costa falava com admiração do arrojo de Edgar filmando à beira d'água, em *takes* muito próximos, para a seqüência da tempestade. Nas filmagens de interior, Edgar usou habilmente o destelhamento como no caso do *shot* de Brutus Pedreira no alto da escada – um *shot* belíssimo –; ou os refletores da fábrica Bhering nas seqüências do cinema, tanto a da audiência quanto a de Brutus preparando-se para tocar piano.

Adhemar Gonzaga continuava a ajudar; fazia o tráfego de laboratório entre Paulo Benedetti e a equipe de Mangaratiba, e a Cinearte noticiava com freqüência a produção e publicava fotos do filme sendo realizado.

As filmagens terminaram provavelmente em outubro e a montagem começou. Segundo Mario Peixoto realizou-se no laboratório de Paulo Benedetti; na sua casa em Almirante Tamandaré, 35, e no laboratório cinematográfico de Carmen Santos, na Tijuca. Entre outubro e janeiro de 1931, filmaram-se alguns *takes* adicionais no Alto da Boa Vista com a Debie Parvo de Carmen Santos; os objetos de costura com a Mitchell da Cinédia, emprestados, câmera e estúdio, por Adhemar Gonzaga.

Mario Peixoto dizia que o filme custou 60 contos de réis. Há evidências de que foi o pai de Mario, João Cornélio, que forneceu o dinheiro.

Brutus Pedreira, pianista e musicólogo, elaborou a trilha musical do filme com discos de 78 rpm.

Em 1959 o filme apresentou inquietantes sinais de decomposição: a película de nitrato, que era utilizada nos filmes até meados da década de cinquenta era instável quimicamente, e Mario Peixoto entregou, então, todo o material de *Limite* a Plínio Sússekind Rocha para que tentasse a restauração. O trabalho estendeu-se até 1977. Neste trabalho Plínio teve a ajuda de seu aluno Saulo Pereira de Mello. Desde então o filme voltou à circulação.

Estudos sobre Limite. CD-ROM lançado pelo LIA – Laboratório de Investigação Audiovisual, UFF



FILMOGRAFIA PRESUMIDA

1928 *Braza dormida*, de Humberto Mauro **1929** *Sangue mineiro*, de Humberto Mauro; *Lábios sem beijos* [inacabado], de Adhemar Gonzaga **1930** *Limite*, de Mario Peixoto **1931** *Onde a terra acaba* [inacabado], de Mario Peixoto **1932** *Onde a terra acaba*, de Octávio Gabus Mendes; *A première de Grande Hotel* [cm], de Humberto Mauro; *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro [colaboração não-creditada]; Documentário sobre a ilha de Marambaia **1933** *A voz do carnaval*, de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga; *O céu da Marambaia* [não realizado], de Humberto Mauro; *Cinédia atualidades*² [c.] **1934** *Canção das águas* [cm], de Rui Costa; *Festa de Paulo Palos (Palitos)* [cm]; *Cardeal Pacelli no Rio* [c.]; *Circuito da Gávea* [c.]; *Festa de colégio* [c.]; *Banquete ao Dr. Pedro Ernesto* [cm]; *Em defesa da saúde* [cm], de Adhemar Gonzaga; *Teste de Paulo Palos (Palitos) para Hollywood*; *Cinédia Atualidades 4, 6, 8-15* [c.]; *Cinédia Jornal 16-24* [c.] **1935** *Caçando feras*, de Líbero Luxardo [colaboração não creditada]; *Alô, Alô, Brasil*, de Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro; *Estudantes*, de Wallace Downey; *Jardim Botânico* [cm]; *Comemorações da Independência* [cm]; *Maracatu* [cm]; *Danças regionais* [cm]; *Belo Horizonte* [cm]; *21 de abril em Ouro Preto* [c.]; *Niterói* [cm]; *Festa escolar* [cm]; *Santos* [cm]; *Laranjas – culturas e doenças* [cm]; *Viagem presidencial ao Prata* [c.]; *Cinédia jornal 25, 27-29, 31-41, 44* [c.] **1936** *Alô, alô, carnaval*, de Adhemar Gonzaga; *Bonequinha de seda*, de Oduvaldo Viana; *Carioca maravilhosa*, de Luís de Barros; *Jovem tataravô*, de Luís de Barros; *Canção de uma saudade* [cm]; *Circuito da Gávea de 1936* [c.]; *Observatório nacional* [cm]; *Melodias de um sonho* [cm]; *Cinédia jornal 45-47, 51, 53, 58, 59* [c.] **1937** *Samba da vida*, de Luís de Barros; *Alegria* [inacabado], de Oduvaldo Viana; *Acrobacias aéreas* [cm]; *Voz do Carnaval de 1937* [c.]; *Correo Aéreo Naval* [cm]; *Vozes da floresta* [cm]; *Maré baixa* [inacabado], de Mario Peixoto; *Cinédia jornal 62, 66, 72, 74-76* [c.] **1938** *Banana da terra*, de Rui Costa; *Futebol em família*, de Rui Costa; *Inconfidência Mineira*, de Carmen Santos **1938?** *Um minueto de Beethoven* [cm], de José Sanz **1940** *Direito de pecar*, de Leo Marten **1943** *Caminho do céu*, de Milton Rodrigues; *Moleque Tião*, de José Carlos Burle; *É proibido sonhar*, de Moacir Fenelon **1944** *Tristezas não pagam dívidas*, de Rui Costa e José Carlos Burle; *Romance de um mordedor*, de José Carlos Burle; *Gente honesta*, de Moacir Fenelon **1945** *Vidas solitárias*, de Moacir Fenelon; *Não adianta chorar*, de Watson Macedo; *Gol da vitória*, de José Carlos Burle **1946** *Fantasma por acaso*, de Moacir Fenelon; *Sob a luz do meu bairro*, de Moacir Fenelon; *Segura esta mulher*, de Watson Macedo **1947** *Asas do Brasil*, de Moacir Fenelon; *Este mundo é um pandeiro*, de Watson Macedo; *Luz dos meus olhos*, de José Carlos Burle **1948** *É com este que eu vou*, de José Carlos Burle; *Falta alguém no manicômio*, de José Carlos Burle; *Terra violenta*, de Eddie Bernoudy e Paulo Machado **1949** *E o mundo se diverte*, de Watson Macedo; *Também somos irmãos*, de José Carlos Burle **1950** *Não é nada disso*, de José Carlos Burle; *Sombra da outra*, de Watson Macedo **1951** *Aviso aos navegantes*, de Watson Macedo; *Maior que o ódio*, de José Carlos Burle **1952** *Era uma vez um vagabundo*, de Luís de Barros; *O rei do samba*, de José Carlos Burle; *Barnabé tu és meu*, de José Carlos Burle; *É fogo na roupa*, de Watson Macedo **1953** *Veneno*, de Gianni Pons; *Candinho*, de Abílio Pereira de Almeida; *Mulher de verdade*, de Alberto Cavalcanti



AO REDOR DO BRASIL

1932, PB, 71min

Documentário que reúne materiais filmados entre 1924 e 1931 como parte das atividades da Comissão Rondon, contendo os seguintes filmes: *Ronuro, Selvas do Xingu* (1924); *Viagem ao Roraimã* (1927); *Parimã, Fronteiras do Brasil* (1927-28); *Posto Alves de Barros* (1930); e *Mato Grosso e Paraná* (1931). São apresentadas seqüências como as da expedição pelo Rio Ronuro ou pelo Rio Negro até a fronteira do país; a inspeção das fronteiras; e o trabalho de pacificação de índios, incorporando-os à civilização e à República.

AO REDOR DO BRASIL – ASPECTOS DO INTERIOR E DAS FRONTEIRAS DO BRASIL **DIRETOR** Luiz Thomaz Reis **“ROTEIRO”** Luiz Thomaz Reis [elabora os programas dos filmes a serem realizados] **DIRETOR DE PRODUÇÃO** não há **PRODUTOR** não há **EMPRESA PRODUTORA** Comissão Rondon¹ (CLTEGMA - Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas e Serviço de Inspeção de Fronteiras) **FILMAGEM** 1924-1931

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Luiz Thomaz Reis **ASSISTENTES** Miguel Mendes e José Louro [auxiliares de fotografia e cinematografia] **ELETRICISTA** não há **MAQUINISTA** não há **FOTOGRAFIA STILL** Luiz Thomaz Reis **FOTOGRAFIA ADICIONAL** não há **EQUIPAMENTO** **CÂMERAS** Segundo o relatório de 1924 do então Tenente Luiz Thomaz Reis sobre as filmagens da viagem ao Rio Ronuro, que fazem parte do filme *Ao redor do Brasil*, foram utilizadas nessa expedição uma Câmera Williamson (chassis de 30m) c/ lente Cooke 50mm e uma Debie Parvo Studio (chassis de 120m) completa com acessórios. Além desse equipamento da expedição ao Rio Ronuro, a Inspeção Especial de Fronteiras (nova denominação do Serviço de Inspeção de Fronteiras), lista, à época, os seguintes equipamentos da Seção Cine-Fotográfica: Câmera Ernemann (chassis 60 m); Câmera Ernemann “Kinette” portátil (chassis 30m) completa com lentes Ernemann; Câmera Sept com lente “Stylor” 50 mm ; Câmera automática “Olywood” (chassis 15m), com lente Tessar 50 mm; Câmera automática “Zeis Ikon” “Kinamo” (chassis 20m) com lente Tessar 35mm. **LENTE** (da Debie ‘Parvo’) Jogo de lentes Tessar Zeis 28mm/35mm/40mm/55mm/75mm/100mm; Lente H. Meyer 50mm; Tele Cooke 203mm **FILTROS** Filtros amarelos “Monpillard”; Filtros Wratten K 1, K 2, K 3; Filtros laranja para objetivas **JANELA** 1:1.33 **FOTÔMETRO** não há **EQUIPAMENTO DE LUZ** não há **MAQUINARIA** Tripé Debie universal; Tripé Debie Interview, com manivela; Tripé para camara Ernemann, cabeça Pathé; Tripé para câmara Ernemann com manivelas; Tripé de 60mm, sem mesa, para substituição; Tripé “Kinamo” Z, Ikon; Tripé para camara Williamson com duas manivelas.

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUORTE ORIGINAL** 35mm **SUORTE DE FINALIZAÇÃO** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** não identificados **LABORATÓRIO UTILIZADO E PROCESSOS LABORATORIAIS** Revelação dos negativos realizada no meio da selva, em laboratórios improvisados, através do sistema manual de teares. Todo o equipamento era desmontável e feito com materiais adequados para serem transportados, como lonas e pedaços de madeira. A revelação era feita dessa forma devido à rápida deterioração que a imagem dos filmes sofria em climas de tão alta umidade, sendo necessário que o processamento fosse feito em curto intervalo de tempo após a sua impressão. Depois de revelados, e ao término das expedições, os negativos eram levados para o laboratório da Comissão Rondon, instalado no Rio de Janeiro, que contava com instrumentos adequados à confecção das cópias e dos intertítulos.

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Cinemateca Brasileira **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1B, regular



¹ Comissão Rondon é o nome pelo qual, com o passar dos anos, ficaram conhecidas as diversas comissões chefiadas por Cândido Mariano da Silva Rondon: “Comissão Construtora de Linhas Telegráficas de Mato Grosso” (1900-1906); “Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas” (CLTEGMA), de 04/03/1907 – até serem incorporadas, em 1927, ao “Serviço de Inspeção de Fronteiras”. Em Dezembro de 1930, a Comissão foi extinta e foram interrompidos os trabalhos de inspeção de fronteiras, que só voltaram a ser executados com a criação da Inspeção Especial de Fronteiras (em 1934) e, em 1943, pelo então Serviço de Conclusão da Carta de Mato Grosso, atrelado ao CNPI – Conselho Nacional de Proteção aos Índios. Em 1952, concluem-se os trabalhos e finalmente publica-se a “Carta de Mato Grosso e Regiões Circunvizinhas”.

MAJOR LUIZ THOMAZ REIS

Alagoinhas (BA), 1878 – Rio de Janeiro, 1940



RELATÓRIO APRESENTADO PELO AJUDANTE CAP. LUIZ TOMAS REIS SOBRE A VIAGEM E OS SERVIÇOS FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRAFICOS [VIAGEM AO RIO RONURO]

(...) No dia 25 de julho, às 14 horas, iniciamos a navegação do Rio Ronuro, águas abaixo, com grandes esperanças e muitas saudades do que ficava para trás. Nenhuma emoção nos parecera mais forte. O desconhecido não nos desanimava: parecia que nos bastávamos para enfrentar quaisquer perigos que não podíamos prever, mas que sabíamos prováveis.

Os primeiros dias foram empregados em desobstruir o canal dos paus que se atravessavam à nossa frente, aqui e ali. Comecei filmando a viagem. Desde o Posto Simões Lopes que eu vinha tomando aspectos da viagem com o aparelho Williamson de 30 metros. O meu material operatório se compunha desta máquina e de um Debie Studio de 120 metros, que eu ia reservando para os estudos mais importantes. Por prudência, a minha canoa seguia na frente, tendo eu o aparelho sempre apontado para qualquer tomada rápida. Mas sucedia que as ramagens e os paus, que se repetiam pelas ramagens do rio, eram uma ameaça para a câmera. Assim, é que tínhamos de andar com cuidado, *rasando* o mais possível o nosso ponto de vista. O meu fim era surpreender animais no seu natural modo de viver, nas horas quentes do dia, nas quais geralmente eles vêm à beira do rio para beber. Mas nem sempre se obtém o que se deseja; o meu tempo durante a viagem toda foi empregado nesta expectativa. Nenhum animal consegui ver em condições de registrar-lhe a imagem no filme, o que lamento muito, porque eu considerava coisa segura surpreendê-los, principalmente numa exploração de rio não freqüentado por gente. Há trinta anos que pelo Ronuro não anda nenhum ser humano, motivo de sobra para os animais, que ali habitam, não se espantassem à nossa aproximação. Ainda mais, os índios não freqüentavam essa região. Fui, pois, ludibriado quanto aos meus propósitos.

Vendo que não conseguiria resultado algum das minhas esperas na proa da canoa, limitei-me a tomar aspectos da viagem. Mas isto não poderia encher um programa, pois estes eram mais ou menos parecidos e a repetição indefinida produziria efeito enfadonho. (...)

Apresentaram-se então nos primeiros dias de agosto rápidos, sobresaindo, entre os mais importantes, as “Cachoeiras da Anta”. (...) Durante esses três dias de alto, eu montei o meu material cinematográfico, para revelar as películas já impressionadas. À noite, iniciei este serviço, com grande desapontamento, porque as temperaturas, abaixo de 10 graus, não permitiam trabalhar os banhos em boas condições.

Depois de tentativas seguidas, onde apurei 120 metros, resolvi suspender o serviço de revelar filmes em noites tão frias. Esperava calmamente a melhor oportunidade.

Outro inconveniente, que já notara no nosso primeiro acampamento, antes de descermos o rio, era a quantidade de insetos de pequeno talhe, como mosquitos, que atacavam a película e se grudavam à gelatina, inutilizando o trabalho.

O ar estava sempre carregado dessas partículas vivas, que, à luz de um farol, à noite, se podia melhor perceber. Nunca me sucedera isso antes, talvez porque operei sempre em locais descobertos e arejados. Mas o Ronuro e seu ambiente eram virgens: a natureza fértil triunfava, por toda a parte, num ritmo de liberdade e movimento, como a seiva nova que produz o viço e a virilidade das majestosas espécies vegetais. Nós mesmos éramos picados diariamente por nuvens de piuns e outros mosquitos.

Capitão Luiz Thomaz Reis/Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1925.

(VASCONCELOS, Vicente de Paulo Teixeira da Fonseca; REIS, Luiz Thomaz. *Expedição ao Rio Ronuro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945. (Comissão Rondon 90). Anexos mais dois relatórios do Capitão Luiz Thomaz Reis sobre a) serviços fotográficos e cinematográficos e b) serviços antropométricos)

FILMOGRAFIA PRESUMIDA

1912 *Os sertões de Mato-Grosso* **1913** *Expedição Científica Roosevelt-Rondon* **1916-1917** *De Santa Cruz* [Programa contendo os filmes *Rituaes e Festas Bororo* (1916); *A Caçada de Onça no Sul do Estado* (1917); *Quedas do Iguassú* (1917); *Rio de Janeiro e São Paulo* (1917)]; *O Ouro Branco* (ou *Indústria da Borracha em Matto Grosso ao Amazonas*); *Matto Grosso em Revista* (ou *M. Grosso Social*) **1922** *Inspecção no Nordeste* **1924-1925** *Operações de Guerra* **1930** *Posto Alves de Barros* **1931** *Mato Grosso e Paraná* **1932** *Ao Redor do Brasil – Aspectos do Interior e das Fronteiras do Brasil* [Programa contendo os filmes: *Ronuro, Selvas do Xingu* (1924); *Viagem ao Roraimã* (1927); *Parimã, Fronteiras do Brasil* (1927- 28); *Posto Alves de Barros* (1930); *Mato Grosso e Paraná* (1931)] **1938** *Inspectorias E. de Fronteiras*

O TEN. CEL. AMILCAR ARMANDO BOTELHO DE MAGALHÃES – CHEFE DO ESCRITÓRIO CENTRAL DA COMISSÃO RONDON, FALA DA EXPEDIÇÃO RONURO-CURISEVU, DE QUE PARTICIPOU O ENTÃO TEN. LUIZ THOMAZ REIS.

“As primeiras tentativas feitas pelo General Rondon para organizar *films* do sertão, fracassou completamente, embora o serviço houvesse sido contratado com pessoal civil competente, utilizando o recurso de importante fotografia do Rio de Janeiro – a casa Musso. Também outros profissionais civis fracassaram diante das asperezas da *sala de visitas* do sertão. O problema só foi afinal resolvido, quando o General Rondon, aproveitando a boa vontade e a habilidade artística de um seu oficial, entregou o serviço cinematográfico aos cuidados do então Tenente Luis Thomaz Reis.

Para ter-se idéia do conjunto dos trabalhos executados por este distinto companheiro, transcrevo o resumo que ele próprio fez desses trabalhos:

‘O serviço cinematográfico da Comissão Rondon, foi criado em 1912, depois de alguns insucessos de outros operadores que, pela primeira vez, empregavam a cinematografia no sertão, durante as explorações realizadas pelo General Rondon de 1907 a 1910. Não tendo sido bem sucedidas as provas entregues aos cuidados da casa Musso, do Rio de Janeiro, o Sr. General Rondon desejava entretanto obter vistas cinematográficas da obra que se continuava: a linha telegráfica de Cuiabá ao Madeira.

Um dia me apresentei ao então Coronel Rondon e me propus a adquirir o material necessário à criação do nosso serviço, que eu me comprometeria a executar. Com dez contos de réis (...), embarquei para a Europa, onde comprei, em Londres e Paris, o material indispensável, naquele tempo o mais perfeito, e segui para o sertão com sete mil metros de *films* da marca “Lumiére, tropical”, material que não existia no Rio.

Depois de seis meses de serviço, sob minha observação pessoal, pois que era a primeira vez que fazia isso no sertão, tendo por felicidade estudado

a “emulsão” e o tempo de sua eficiência em zonas quentes e úmidas, o que me levou a preparar aparelhos de madeira especiais para revelar os *films* no local, foi então obtido com vantagem o *film* conhecido por “Sertões de Mato-Grosso”, exibido em 1915 no Rio de Janeiro e depois, em todo o Brasil. (...)

Em 1923 o Sr. General me ordenou acompanhar a expedição do Capitão Vicente de Paula F. Vasconcellos, ao rio Ronuro, afluente principal do Xingu. Organizei esse serviço cinematográfico com 2.000 metros de programa, que documentou todo o trabalho de levantamento e os estudos de exploração de um rio completamente desconhecido, numa excursão que durou sete meses.

Foi então editado o *film Ronuro, selvas do Xingu*, que é típico e caracteriza bem um serviço de exploração ao estilo da Comissão. Este *film* foi passado ultimamente, no mês de dezembro, perante o Congresso de Geografia reunido em Vitória, com gerais elogios.”

(“A photographia e a cinematographia no sertão. Rápidas notas sobre a expedição Ronuro-Curisevu” In: MAGALHÃES, Amílcar Botelho de. *Pelos Sertões do Brasil*. Porto Alegre: Livraria Globo, 1930.)

GANGA BRUTA

1933, PB, 85 min

Um dos maiores clássicos do cinema brasileiro, alçado a essa condição pelos ideólogos do Cinema Novo. Originalmente realizado no sistema Vitaphone (de sincronização de som), o filme é um belo registro da transição do cinema mudo para o sonoro no Brasil. Marcos, um rico engenheiro, após matar sua esposa, refugia-se no interior do país, onde se apaixona por Sonia e se envolve com ela, noiva de Décio.

DIRETOR Humberto Mauro **ARGUMENTO** Octavio Gabus Mendes **ROTEIRISTA** Humberto Mauro **PRODUTOR** Adhemar Gonzaga **EMPRESA PRODUTORA** Estúdios Cinédia S.A. **ELENCO** Durval Belline, Déa Selva, Lu Marival, Décio Murillo, Andréa Duarte e outros. Participações de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga **CENOGRAFIA** Humberto Mauro **TÉCNICO DE SOM** Luis Seel **MÚSICA** Radamés Gnattali e Charles Gounod **DATA DA FILMAGEM** setembro de 1931 a outubro de 1932 [O filme foi sonorizado pelo processo Vitaphone, vindo dos Estados Unidos, que fazia a sincronização do som à base de discos.]

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Afrodísio Pereira de Castro **OPERADORES DE CÂMERA** Paulo Morano e Edgar Brasil **ELETRICISTA** Armando Barreto **2ª UNIDADE** Edgar Brasil **EQUIPAMENTO** **JANELA** 1:37

NEGATIVO/LABORATÓRIO **LABORATÓRIO UTILIZADO** Estúdios Cinédia s.A.

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** MAM **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1A





Trabalha por muitos anos, de 1938 a 1947, na Cinédia, como titular de fotografia de toda a produção do estúdio de São Cristóvão. E nessa produtora que inicia sua formação, quando trabalha como assistente de câmera do fotógrafo Humberto Mauro, em *Mulher* (1931), de Octávio Mendes. Entre 1934 e 1937 trabalha como técnico de som em *Honra e ciúmes*, de Antônio Tibiriçá; *Bonequinha de seda*, de Oduvaldo Viana; *Caçando feras*, de Libero Luxardo; e *Samba da vida* e *O jovem tataravô*, ambos de Luiz de Barros. Com Moacyr Fenelon, é montador de *Alô, alô, Carnaval* (1935), de Adhemar Gonzaga. Seu ex-assistente Hélio Barrozo Neto, assume seu posto de técnico de som. Curiosamente, seu primeiro trabalho como fotógrafo, *Ganga bruta*, de Humberto Mauro, é o filme mais importante de sua carreira. É um dos responsáveis pela fotografia dos carnavalescos *A voz do Carnaval*, da dupla Mauro e Gonzaga, e *Alô, alô, Brasil*, de Wallace Downey. A partir 1938 inicia extensa parceria com o diretor Luiz de Barros, para quem fotografa os mais variados gêneros de filmes, como *Tererê não resolve*, *Maridinho de luxo*, *Sedução do garimpo*, *Samba em Berlim*, *Berlim na batucada*, *Corações sem piloto*, *O cortiço*, *Pif-paf* e *Caídos do céu*. Cria a luz para carnavalescos, comédias, dramas, melodramas, histórias românticas, em filmes de outros diretores com produção da Cinédia, como *Aruanã*, de Libero Luxardo; *Alma e corpo de uma raça*, de Milton Rodrigues; *Onde estás, felicidade?* e *Está tudo aí!*, ambos de Mesquitinha; *Romance proibido* e *Loucos por música*, ambos de Adhemar Gonzaga; *O ébrio* e *Pinguinho de gente*, ambos de Gilda de Abreu; e *Um beijo roubado*, de Leo Marten. Trabalha em várias outras produções filmadas no estúdio, como *Joujoux e balagandãs*, de Amadeu Castelaneto; *Abacaxi azul*, de Wallace Downey; e *Mãe*, de Teófilo de Barros Filho.

[fragmento de MIRANDA, Luiz Felipe. "A.P. Castro" In: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. (organizadores) Fernão Pessoa Ramos e Luiz Felipe de A. Miranda. São Paulo: Editora SENAC, 2000.]

FILMOGRAFIA PRESUMIDA

1933 *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro; *A voz do carnaval*, de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro **1935** *Alô, alô Brasil*, de João de Barro, Wallace Downey Alberto Ribeiro **1938** *Tererê não resolve*, de Luiz de Barros; *Aruanã*, Libero Luxardo; *Maridinho de luxo*, de Luiz de Barros; *Alma e corpo de uma raça*, de Milton Rodrigues; *Onde estás, felicidade?*, de Mesquitinha **1938-44** *Romance proibido*, de Adhemar Gonzaga **1939** *Está tudo aí*, de Mesquitinha; *Joujoux e balagandãs*, de Amadeu Castelaneto **1941** *Sedução do garimpo*, de Luiz de Barros **1943** *Samba em Berlim*, de Luiz de Barros; *Abacaxi azul*, de Ruy Costa e Wallace Downey **1944** *Berlim na batucada*, de Luiz de Barros; *Corações sem piloto*, de Luiz de Barros **1945** *O cortiço*, de Luiz de Barros; *Pif-paf*, de Luiz de Barros e Adhemar Gonzaga **1945-49** *Loucos por música*, de Adhemar Gonzaga **1946** *Caídos do céu*, de Luiz de Barros; *O ébrio*, de Gilda de Abreu **1947** *Um beijo roubado* (*Noites de Copacabana*), de Leo Marten; *Pinguinho de gente*, de Gilda de Abreu **1947-48** *Mãe*, de Teófilo de Barros Filho **1948** *Obrigado, doutor*, de Moacyr Fenelon; *Poeira de estrelas*, de Moacyr Fenelon; *Estou aí*, de José Cajado Filho **1949** *O homem que passa*, de Moacyr Fenelon; *Vendaval maravilhoso* (*Vida e amores de Castro Alves*), de José Leitão de Barros; *Todos por um*, de José Cajado Filho **1950** *Dominó negro*, de Moacyr Fenelon; *A inconveniência de ser esposa*, de Samuel Markenzon **1951** *O falso detetive*, de José Cajado Filho; *Milagre de amor*, de Moacyr Fenelon **1952** *Destino*, de Samuel Markenzon; *Aí vem o general*, de Alberto Attili **1957** *Tem boi na linha*, Aloisio T. de Carvalho; *Hoje o galo sou eu*, de Aloisio T. de Carvalho; *Maluco por mulher*, de Aloisio T. de Carvalho; *O batedor de carteiras*, de Aloisio T. de Carvalho; *Traficantes do crime*, de Mário Latini **1958** *Minha sogra é da polícia*, de Aloisio T. de Carvalho; *Depois do carnaval* (*Mulheres, música e carnaval*), de Wilson Silva **1959** *Comendo de colher*, de Al Ghiu; *Eles não voltaram*, de Wilson Silva; *Pequeno por fora*, de Aloisio T. de Carvalho **1960** *Só naquela base*, de Ronaldo Lupo; *Por um céu de liberdade*, de Luiz de Barros **1962** *Vagabundos no society*, de Luiz de Barros **1962-63** *Sangue na madrugada*, de Jacy Campos **1963** *No tempo dos bravos*, de Wilson Silva

24 HORAS DE SONHO

1941, PB, 98min



Único papel importante no cinema de Dulcina de Moraes, grande dama do teatro brasileiro, que aqui contracena com seus pais e marido. *24 Horas de Sonho* é uma das mais luxuosas comédias da Cinédia e conta a história de uma moça que decide se matar, mas antes decide aproveitar seus últimos momentos de vida. Para isso, ela se hospeda no Copacabana Palace, se passando por uma baronesa.

DIRETOR Chianca de Garcia **ROTEIRO** Joracy Camargo e Chianca de Garcia **DIRETOR DE PRODUÇÃO** Manoel Rocha **PRODUTOR** Adhemar Gonzaga **EMPRESA PRODUTORA** Cinédia **ELENCO** Dulcina de Moraes, Odilon Azevedo, Oscarito, Paulo Gracindo, Conchita de Moraes, Átila de Moraes, Aristóteles Pena, Laura Soares, Sadi Cabral **TÉCNICO DE SOM** Hélio Barrozo Netto **CENOGRAFIA** Hipólito Collomb **FIGURINOS** Iracema Gomes Marques **MÚSICA** Arthur Brosmans **FILMAGEM** 1940

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** George Fanto **OPERADOR DE CÂMERA** Reginaldo Calmon **ELETRICISTA** Antônio Cunha. Não foi possível obter informações precisas sobre a fotografia.

EQUIPAMENTO **JANELA** 1:1.37

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** MAM **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1A

GEORGE FANTO

Budapeste, Hungria, 1911 – Londres, década de 90



PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1936 *Il corsario nero* [produção estrangeira], de Amleto Palermi **1939** *Joujoux e balangandãs*, de Amadeu Castelaneto **1940** *Direito de pecar*, de Leo Marten **1941** *24 horas de sonho*, de Chianca de Garcia **1943** *Samba em Berlim*, de Luís de Barros **1944** *Romance proibido*, de Adhemar Gonzaga **1946** *O cavalo 13*, de Luís de Barros; *El angel desnudo* [produção estrangeira], de Carlos Hugo Christensen **1948** *Mãe*, de Teófilo de Barros Filho; *Almas adversas*, de Leo Marten **1949** *Inocência*, de Fernando de Barros e Luís de Barros **1949** *Vendaval maravilhoso* [co-produção estrangeira], de José Leitão de Barros; *Caminhos do sul*, de Fernando de Barros **1952** *Othello* [produção estrangeira], de Orson Welles **1993** *It's all true*, original inacabado de Orson Welles ("Four men on a raft") que faz parte do documentário recuperado por Bill Khron e outros

George Fanto nasceu em Budapeste, em 4 de agosto de 1911. Formado na Áustria e na França, iniciou-se como diretor de fotografia nos anos 30. Seu primeiro filme como diretor de fotografia foi *Il corsarionero*, feito na Itália em 1936. Logo depois viajou para os Estados Unidos, levado pelo produtor húngaro Alexander Korda. Em 1939 emigrou para o Brasil para, segundo seu próprio depoimento, filmar *Joujoux e balangandãs*, versão cinematográfica de um espetáculo beneficente apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, realizado nos estúdios da Cinédia. Em seguida foi contratado pela Cinédia como cinegrafista *freelancer*. Em 1940 assumiu a direção de fotografia de *Direito de pecar*, produção da Pan América Filmes, dirigido por Leo Marten. Em 1939 trabalhou em *Romance proibido*, dirigido por Adhemar Gonzaga, que só foi lançado em 1944. Em 1942, Fanto teve a sua grande oportunidade ao colaborar com Orson Welles no inacabado "It's all true". Sem poder contar com a equipe americana que fora chama-

da de volta aos Estados Unidos, Welles contratou Fanto para fotografar o episódio "Jangadeiros", filmado em Fortaleza, Recife e Salvador. Utilizando uma câmera Mitchell alugada da Cinédia, Fanto realizou um dos mais belos trabalhos em preto-e-branco feitos no Brasil, captando com precisão as nuances das luzes e sombras da paisagem cearense. De volta à Cinédia, Fanto fez mais um longa-metragem, *Samba em Berlim*, de 1943 e muitas filmagens para os cinejornais da empresa. Em 1949, a convite de Orson Welles, de quem se tornara amigo, foi para a Europa colaborar na fotografia de *Othello*, de produção atribulada, que só foi lançado em 1952. Ao fim de sua participação no filme, Fanto decidiu se fixar em Londres, abandonando o cinema. Em 1986 regressou ao Brasil para uma curta temporada, a convite dos organizadores Rio Cine Festival, que promoveram a exibição de um documentário de Richard Wilson (assistente de direção de "It's all true") sobre a filmagem do episódio "Jangadeiros" ["Four men on a Raft"].

(RAMOS, Lecio Augusto. "George Fanto" in: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. [organizadores] Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda. SP: Editora SENAC, 2000.)

O professor Xenofontes (Oscarito), um sisudo professor e especialista em mitologia grega, é contratado pelo produtor Cecílio B. DeMilho (Renato Restier) como consultor da adaptação do clássico *Helena de Tróia* para o cinema. Ao mesmo tempo, dois empregados do estúdio (Grande Otelo e Colé) sonham em transformar o épico grego numa comédia carnavalesca. Este é o ponto de partida de *Carnaval Atlântida*, uma irresistível paródia às superproduções hollywoodianas.



CARNAVAL ATLÂNTIDA

1952, PB, 95 min

DIRETOR José Carlos Burle **ARGUMENTO** Berliet Júnior e Victor Lima **ROTEIRO** José Carlos Burle, Berliet Júnior e Victor Lima **DIRETOR DE PRODUÇÃO** Décio Tinoco **EMPRESA PRODUTORA** Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. **ESTÚDIOS** Flama Filmes **MONTAGEM** Wilson Monteiro

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Amleto Daissé **OPERADOR DE CÂMERA** Sílvio Carneiro **ASSISTENTE DE CÂMERA** Afonso Viana **ELETRICISTA** Gorki Chrisostomo

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUPORTE ORIGINAL** 35mm **SUPORTE FINAL** 35mm

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Arquivo Nacional **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** bom

AMLETO DAISSÉ

Itália, 1906 – Rio de Janeiro, 1964

FILMOGRAFIA COMO DIRETOR DE FOTOGRAFIA

1949 *Iracema*, de Vittorio Cardineli e Gino Tálamo **1950** *Écharpe de seda*, de Gino Tálamo; *Meu dia chegará*, de Gino Tálamo **1951** *Aí Vem o Barão*, de Watson Macedo; *Mulher do diabo*, de Milo Harbich; *Barnabé tu és meu*, de José Carlos Burle; *Areias ardentes*, de J.B.Tanko **1952** *Carnaval Atlântida*, de José Carlos Burle e Carlos Manga; *Três vagabundos*, de José Carlos Burle; *Amei um bicheiro*, de Jorge Ileri e Paulo Walderley **1953** *A carne é o diabo*, de Victor Olivo e Samuel Markenzon; *A dupla do barulho*, de Carlos Manga; *Nem Sansão nem Dalila*, de Carlos Manga; *Carnaval em Caxias*, de Paulo Wanderley **1954** *Matar ou correr*, de Carlos Manga; *Malandros em quarta dimensão*, de Luiz de Barros **1955** *Guerra ao samba*, de Carlos Manga; *O primo do cangaceiro*, de Mário Brasini; *O golpe*, de Carlos Manga **1956** *Colégio de brotos*, de Carlos Manga; *Vamos com calma*, de Carlos Manga; *Com água na boca*, de J.B.Tanko **1957** *De pernas pro ar*, de Victor Lima; *Com jeito vai (Soldado do fogo)*, de J.B.Tanko; *Metido a Bacana*, de J.B.Tanko **1958** *Sherlock de araque*, de Victor Lima; *Mulheres à vista*, J.B.Tanko; *E o bicho não deu*, de J.B.Tanko; *Pé na tábua*, de Victor Lima **1959** *Garota enxuta*, J.B.Tanko; *Espírito de porco*, de Victor Lima; *Maria 38*, de Watson Macedo; *Massagista de madame*, de Victor Lima; *Entrei de gaiato*, de J.B.Tanko **1960** *Vai que é mole*, de J.B.Tanko; *Pistoleiro bossa nova*, de Victor Lima; *Tudo legal*, de Victor Lima; *O viúvo alegre*, de Victor Lima; *Briga, mulher e samba*, de Sanin Cherques; *Um candango na Belacap*, de Roberto Farias **1961** *O dono da bola*, de J.B. Tanko; *Mulheres cheguei*, de Victor Lima; *Os três cangaceiros*, de Victor Lima; *O homem que roubou a Copa do Mundo*, de Victor Lima; *Bom mesmo é carnaval*, de J.B.Tanko **1962** *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias; *Os cosmonautas*, de Victor Lima; *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos; *Quero essa mulher assim mesmo*, de Billy Davis e Ronaldo Lupo **1963** *Bonitinha mas ordinária*, de Billy Davis; *O beijo*, de Paul Sylbert **1964** *Pão de Açúcar*, de Flávio Tambellini

“Diretor de fotografia italiano, Amleto Daissé veio para o Brasil no final da década de 40, com o também fotógrafo Ugo Lombardi. Ambos faziam parte da equipe do diretor Riccardo Fredda, que veio dirigir um filme na Atlântida, *Caçula do barulho*, estrelado por Oscarito. Daissé foi o operador de câmera nos filmes fotografados por Ugo Lombardi na virada dos anos 40 para 50, primeiro na Itália e depois no Brasil. Em seguida, iniciou a carreira de diretor de fotografia. Com a saída de Edgar Brasil da Atlântida, em 1951, Daissé ascendeu ao posto de principal diretor de fotografia da companhia. Foi o fotógrafo dos filmes iniciais de Carlos Manga, estabelecendo com este uma parceria. Segundo Manga, foi Daissé quem sugeriu que fizessem uma sátira a *Matar ou morrer*, antológico western de Fred Zinnemann, escalando Oscarito para o papel do xerife. O resultado foi uma das mais engraçadas paródias da Atlântida, *Matar ou correr*. Em *Carnaval Atlântida*, a pedido de Manga, Daissé

adaptou para o cinema o jogo de luzes sobre o cenário todo em preto que fora utilizado por ele num show realizado no Fluminense Football Club. De acordo com um de seus mais freqüentes assistentes, José Rosa, Daissé era um fotógrafo extremamente eficiente, profundo conhecedor do *métier* e ágil na descoberta de soluções técnicas para os problemas da fotografia, em estúdio ou em exterior. No começo dos anos 60, Daissé fotografou os filmes mais importantes de sua carreira: *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias; *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos; e *Bonitinha mas ordinária*, dirigido por J. P.Carvalho. Em *Boca de Ouro*, os enquadramentos e os movimentos de câmera precisos de Daissé ajudam a dar agilidade à narrativa marcadamente teatral, imposta pelo texto de Nélson Rodrigues. É de lamentar que nunca tenha obtido o reconhecimento que merecia. Amleto Daissé faleceu em 1964, logo após concluir o seu último trabalho: a fotografia de *Pão de Açúcar*.”

RAMOS, Lécio Augusto. “Amleto Daissé” in: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. [organizado-
res] Fernando Ramos e Luiz Felipe Miranda. SP: Editora Senac, 2000.

CANTOS DE TRABALHO

1955, PB, 10 min

São inúmeras as atividades humanas que encontram incentivos em músicas adequadas, e comum o trabalho executado ao ritmo dessas músicas. O filme foi inspirado nos conhecidos cantos *Pilão*, *Barqueiro* e *Canto da Pedreira*.

NOME ORIGINAL Série Brasilianas: Cantos de Trabalho – O Canto do pilão

DIRETOR Humberto Mauro EMPRESA PRODUTORA INCE

ARRANJO MUSICAL Aldo Taranto SELEÇÃO MUSICAL José Mauro

CÓPIA EXIBIDA ORIGEM CTAv ESTADO DE CONSERVAÇÃO GT 2



“Todo processo de produção dos filmes do INCE era realizado pelo próprio instituto: revelação, montagem, gravação de som, filmagem em estúdios e cópia-gem. Humberto Mauro constituiu uma equipe que permitiu ao INCE uma produção ininterrupta de filmes por mais de 20 anos: Mateus Collaço, Erich Walder, Manoel Ribeiro, seus irmãos Haroldo e José Mauro, Brasil Gerson e Pascoal Lemme. Foi no INCE que Humberto Mauro produziu e dirigiu mais de 200 documentários de curta e média metragem. Entre os curtas-metragens destaca-se a série *Brasilianas*, com obras como *Meus oito anos* (1956) ou *A velha a fiar* (1964).”

SIMIS, Anita. *INCE* in: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. [organizadores] Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda. SP: Editora Senac, 2000.

SOBRE CANTOS DE TRABALHO – O CANTO DO PILÃO

O filme *Cantos de Trabalho – Canto do Pilão* é outro exemplo de fotografia simples e bem trabalhada. Nas cenas dos trabalhadores na roça, a câmera enquadra sempre de baixo ou de cima, nos revelando ora a sombra dos trabalhadores no chão - criando um desenho plástico ainda que breve -, ora um céu brilhante às costas dos homens.

(MONCAIO, André. “Humberto Mauro e a construção estética da imagem nos filmes do período do INCE”. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/hmauroamoncaio.htm>)

SOBRE A SÉRIE BRASILIANAS

Em sua fase final, podemos observar menos o retorno às origens, de que fala Paulo Emílio, do que acumulação. A experiência com Gonzaga leva-o a aprender que o caráter abstrato da modernidade preconizada por este não se sustenta. Com Roquette-Pinto ele absorve a idéia de que a natureza do mundo não é religiosa, mas humana, que a perda do paraíso pode ser redimida pela construção nacional.

O Mauro “nacionalista” que surge a partir da segunda metade dos anos 40, voltado à terra, ao interior, é paradoxalmente o menos implicado na elaboração de um projeto nacional. A nação, se existe, restringe-se a um único lugar: Volta Grande. O tom normativo de seu trabalho imediatamente anterior (o de *Argila*, em particular) desaparece. O Brasil de Mauro nesse momento configura-se ao mesmo tempo como sonho e permanência. O cinema como que fixa um tempo que insiste em mudar. Se em *Engenhos e usinas* (1955), a usina toma o lugar do engenho, se o caminhão substitui o carro de bois (*Carro de bois*, 1974), se à infância sucede a velhice (*Meus oito anos*, 1956) o cinema mostrará o engenho, o carro de bois e, com seu artifícios, preservará as coisas da inelutável passagem do tempo. Entretanto, a transformação, apesar dos seus percalços, persiste harmônica sobre o conflito, que é omitido. Como um tempo subterrâneo, a permanência encobre a mudança. O tempo da memória persiste sobre a história.

Como que num ato falho, seu mais significativo curta-metragem desse período, *A Velha a fiar* (1964), apontará na direção oposta. Sob a roupagem de ilustração ingênua de uma canção infantil, Mauro mostra o angustiante ciclo da vida e seu desfecho natural, a morte, a extinção.

Se não é possível filiar o último Mauro a qualquer utopia nacional, torna-se obrigatório notar que nesse momento seu trabalho permite evocar a frase de Mizoguchi, para quem, antes de rodar um plano era preciso lavar os olhos. Mauro como que lava seu olhar do mundo exterior, permitindo-se embrenhar diretamente, senão no Brasil, ao menos no seu Brasil, o de Volta Grande, de sua infância. Não será exagerado dizer que aqui Mauro troca as utopias pela observação direta das coisas, e é compreensível que o Cinema Novo vá se apropriar dessa fase de seu trabalho, pois mesmo se aceitarmos que o ciclo vital descrito em *A Velha a Fiar* tem alcance universal, os elementos com que trabalha são os de um universo imediato, próximo, imediatamente reconhecível como brasileiro.



MARIO CARNEIRO SOBRE ZEQUINHA MAURO

Lauro Escorel: O que eu acho engraçado é que as novas gerações estão incorporando todas as coisas de novo. Estão fazendo uma volta.

Mario Carneiro: Está voltando tudo de novo. Eles adoram as coisas brilhantes. Eu acho que isso aí faz parte um pouco também dessa vontade de utilizar todos os recursos existentes. E de você lutar contra a maneira de ver anterior: Se era assim, vamos fazer assado. Então, é uma certa reação contra o que se fazia

LE: Mas o Cinema Novo tinha isso um pouco também.

MC: É, mas não com relação aos filmes do Humberto Mauro, por exemplo, que tinham uma fotografia muito simples, muito eficiente. Mesmo os fotografados pelo Edgar Brazil. Zequinha Mauro sempre foi um fotógrafo muito simples, muito eficiente também. (...) Zequinha é uma figura muito importante nesse período dessa transição. Porque o Zequinha fez os últimos filmes do Mauro. Fez muitos filmes para o INC. Então ele é um pouco o elo perdido entre a velha geração que passou pelos estúdios, mas não ficou muito marcada [e a nova geração, do Cinema Novo].

A VELHA A FIAR

1964, PB, 6 min

Estava a velha em seu lugar / Veio a mosca lhe fazer mal / A mosca na velha e a velha a fiar... Ao som do Trio Irakitan, uma ilustração da velha canção popular do interior do Brasil. Considerado um precursor do videoclipe brasileiro. Matheus Collaço interpreta a “velha” que é incomodada pela mosca.



NOME ORIGINAL Série Brasilianas: A Velha a Fiar **DIRETOR** Humberto Mauro **EMPRESA PRODUTORA** INCE **MÚSICA E ARRANJO MUSICAL** Aldo Taranto (canta Trio Irakitã) **FILMAGEM** Iniciada provavelmente em 1960; concluída em 1964 **ELENCO** Matheus Collaço

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Zequinha Mauro **FOTOGRAFIA STILL** Zequinha Mauro

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Debie Parvo¹ **JANELA** 1:1.37

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUPORTE ORIGINAL** 35mm **SUPORTE DE FINALIZAÇÃO** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** Eastman **PROCESSOS LABORATORIAIS** provavelmente, revelação normal

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** CTAv

¹ Havia algumas câmeras no INCE nenhuma propriamente moderna na bitola profissional de 35mm (como a Mitchell, a Éclair, a Super Parvo da Debie, a Bell & Howell...). Talvez a única câmera da história do INCE que volta e meia é citada seja uma velha Debie Parvo de madeira encostada que Humberto Mauro emprestou a Nelson Pereira dos Santos, a pedido de Hélio Silva, para que ele fizesse *Rio, 40 Graus*.

O INCE possuía câmeras de 16mm e câmeras de 35mm. Entre as de 35mm, a marca prevalecente era a Debie – a propósito, a câmera mais usada no cinema brasileiro até os anos 60, quando começa a era Arriflex. Mauro deve ter usado, em *Cantos de Trabalho* e *A velha a fiar*, uma Debie Parvo (ele usou uma, por exemplo, em seu último longa, *O canto da saudade*). Como não usavam som direto no INCE, faz sentido imaginar que deram enorme sobrevida à Debie, que não possuía nenhum suporte a qualquer sincronização com equipamentos de gravação de som. [Informações gentilmente cedidas por Lecio Augusto Ramos]

ENTREVISTA COM ZEQUINHA MAURO POR DAVID E. NEVES

Publicada na revista *Filme Cultura*, em que o fotógrafo fala sobre os procedimentos fotográficos utilizados no seu tempo, sobre o trabalho com seu pai Humberto Mauro, no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), e sobre seu encantamento com a fotografia de Gabriel Figueroa.

Seu pai o Humberto Mauro fazia tudo, não é? Fale da fotografia quando você começou a trabalhar com ele. Há muitos anos atrás, lá pelos idos de 1944, ele adquiriu uma câmera Eyemo (Bell & Howell), que estava surgindo aqui. No INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo) eles trabalhavam com a Debie e então surgiu no mercado essa câmera, de corda e com 30 metros de filme. Ele já trabalhava no INCE, mas eu não. Nessa época eu estava fazendo o complementar para tentar a Engenharia. O primeiro filme que ele rodou com essa câmera foi *A casinha pequenina*, certo? Então ele mesmo foi quem saiu com a câmera, com aquelas velocidades, 8, 16, 24, 32 e uma única objetiva de 50mm e fez *A casinha pequenina*.

E que filme era que se usava naquela época? Trabalhava-se com o Plus-X, pancromático.

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

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

E as idéias de fotografia de seu pai, o Manoel influenciou muito nelas? Não, porque você sabe, por exemplo, que a fotografia quem influencia muito é o diretor. Se você dirige um filme e deixa a fotografia por conta do fotógrafo, ele pode atrapalhar seu filme. Então você tem que sugerir o efeito que você imagina para aquela situação. Quando o fotógrafo tem um bom diretor, ele cria grandes efeitos, grandes coisas, mas foi a pedido do diretor, não é? Eu não vou inventar, fico esperando a sugestão. Para não atrapalhar a idéia do filme. O bom fotógrafo também é auxiliado pelo bom diretor que saiba pedir as coisas.

Naquela época, por exemplo, cenas em exterior eram iluminadas? Não, não eram. Quase todos os filmes que eu fiz com papai eram feitos em exterior e obviamente entravam algumas partes internas, não é? Estas tinham cená-

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

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

O 15 era o laranja? O 15 era o laranja, aliás o G15... o filtro ideal...

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

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

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

Mudando um pouco de assunto, ou melhor, dando um pulo no tempo, você acha que progrediu muito o processo cinematográfico? Não é questão de progredir, mas de ter maior amparo nos laboratórios. É como eu costumava dizer: você sobe no Pão de Açúcar ao lado de uma equipe americana. Então o fotógrafo deles diz: o filme que eu vou colocar aqui na câmera é o 5247 (Negativo Eastmancolor 35mm). Você coloca na sua também. Vamos dizer que esta seja uma Arriflex. Ele vai usar a lente 25mm. Você usa tam-

bém. Nova. Marca Cooke. O filtro ele vai usar é o 85 NB e o diafragma 11. Você roda. Ele também. Agora, o dele é processado na América e o seu, no Brasil. Qual é que sai melhor? Vem uma cópia bacana porque atrás dele existe uma turma de primeira. Quem filtrou pode não ser tão bom, mas ele é garantido pela turma da retaguarda. Hoje, o nosso cinema, ou melhor, a nossa turma da retaguarda melhorou muito. Melhorou mesmo. Os equipamentos de nossos laboratórios são ultra modernos, controlados.

Apesar de sua nostalgia do preto & branco, não se pode negar a qualidade de sua fotografia colorida no documentário Taim, de Lionel Luccini. Lá nós fomos felizes. A primeira cópia me agradou a ponto de me surpreender, porque às vezes você se surpreende também... As vezes você não espera tanto. Já as outras cópias eu não gostei, não.

E outra coisa, seu pai, me parece, só fez um filme colorido, não foi? Não, fez dois. Fez o *Carro de bois* e depois fez a *Teoria geral da fazenda clássica*. E isso me toca um pouco. Não é absolutamente que eu fique triste, porque não é caso para isso, mas eu sinto que ele deveria estar *agora* com seus 50 anos... Agora. Para ele usufruir dessas coisas todas: melhor meio de produção, mais um pouco de dinheiro, essas coisas. Mas ele lá de Volta Grande não perde nada. Sabe de tudo o que está acontecendo.

Quando vocês usavam o rebatedor, a fotometria era sobre a luz rebatida ou a luz normal? Não. A gente fazia uma média. Agora, quando era um *long-shot*, em que se queria alguma coisa mais clara, aí se dava a luz do ambiente. Certo? Você podia escolher e havia o contra-luz para dar o contorno. Havia no máximo três rebatedores, para qualquer eventualidade. Na parte externa havia também o momento de escolher a coisa. Ao filmar em Volta Grande, a gente sabia mais ou menos onde é que o sol nascia e onde se punha. Meio dia, por exemplo, não era aconselhável fotografar, mormente no verão em que o sol fica muito a pino, a não ser para fazer tipo noturno, mas isso a gente nunca fazia.

Você chegou a filmar com filme ortocromático? Não, com ortocromático não. *Mas seu pai filmou?* Ele começou com o ortocromático. Eles mesmos é que revelavam. Todos os filmes da fase inicial da Phebo eram feitos com ortocromáticos. Não posso garantir se o pancromático foi depois do terceiro ou quarto filme.

E o trabalho no INCE? Todas essas equipes americanas que passaram por aqui no tempo da guerra gostavam da turma do INCE, dos filmes e tudo mais. Principalmente sabendo como se trabalhava não é? Quando eu fui fazer *Ouro Preto* e fiquei hospedado naquele hotel bacana de lá, um rapaz me disse que veio um americano – o Gregg Toland esteve lá – que ficou vários dias naquela sacada da frente do hotel com uma vista bonita e enquanto não deu o tipo de luz que ele queria, com a nuvem que ele queria, não filmou. Nós tivemos que filmar aquilo como estava, porque, caramba, você tem que chegar num dia, filmar, e ir embora no outro. O preto & branco era

bonito quando tinha um céu com nuvem e tudo mais, porque um céu todo azul o que é que dá? Embora a tela só tenha duas dimensões, conforme a iluminação você vê a terceira, certo?

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

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

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

Trechos retirados da entrevista de José Mauro à *Filme Cultura*. Ano XIV, Ago/Nov 1981, nº 38/39, uma publicação Embrafilme.



PRINCIPAIS TRABALHOS NA FOTOGRAFIA E CÂMERA

1938 *Febre amarela – Preparação da vacina pela Fundação Rockefeller* [CM], de Humberto Mauro **1942** *Avenida Tijuca* [CM], de Humberto Mauro; *Cidades de Minas – Cataguases* [CM], de Humberto Mauro; *Relíquias do Império* [CM], de Humberto Mauro **1943** *Manganês* [CM], de Humberto Mauro **1944** *Cristal de rocha* [CM], de Humberto Mauro; *Mica* [CM], de Humberto Mauro; *Pólvora negra* [CM], de Humberto Mauro **1945** *Carro de bois* [CM], de Humberto Mauro; *O ensino industrial no Brasil* [CM], de Humberto Mauro; *Marambaia – Escola Técnica de Pesca Darcy Vargas* [CM], de Humberto Mauro **1946** *Jardim zoológico* [CM], de Humberto Mauro; *Salinas de Cabo Frio* [CM], de Humberto Mauro **1947** *Cristal oscilador – Industrialização do quartzo no Brasil* [CM], de Humberto Mauro; *Fabricação da manteiga* [CM], de Humberto Mauro; *Fabricação do queijo* [CM], de Humberto Mauro; *Pasteurização* [CM], de Humberto Mauro **1948** *Indústria farmacêutica no Brasil* [CM], de Humberto Mauro; *Jardim Botânico do Rio de Janeiro* [CM], de Humberto Mauro; *Cidade do Rio de Janeiro – Brasil* [CM], de Humberto Mauro; *Canções populares – Azulão e Pinhal* (Brasileanas nº 2) [CM], de Humberto Mauro **1950** *Alberto Nepomuceno* [CM], de Humberto Mauro; *Eclipse* [CM], de Humberto Mauro; *Tratamento cirúrgico da sinusite* [CM], de Humberto Mauro; *Berço da saudade* [CM], de Humberto Mauro **1952** *Cerâmica – Escola Técnica Nacional* [CM], de Humberto Mauro; *Cidade do Aço, Coqueria, Alto Forno e Aciara* [CM], de Humberto Mauro; *Gravuras: água forte* [CM], de Humberto Mauro; *Gravuras: buril, ponta seca, água-tinta* [CM], de Humberto Mauro; *O canto da saudade – Lenda do carreiro*, de Humberto Mauro **1953** *Lentes oftálmicas – Indústria* [CM], de Humberto Mauro; *O minério e o carvão* [CM], de Humberto Mauro **1954** *Aboio e Cantigas – Música Folclórica Brasileira* (Brasileanas nº 3) [CM], de Humberto Mauro; *A captação de água* [CM], de Humberto Mauro; *Escorpionismo* [CM], de Humberto Mauro; *Higiene rural – Fossa seca* [CM], de Humberto Mauro **1955** *Cantos de Trabalho – Música Folclórica Brasileira* (Brasileanas nº 5) [CM], de Humberto Mauro; *Higiene doméstica* [CM], de Humberto

Mauro; *Preparo e conservação dos alimentos* [CM], de Humberto Mauro; *Silo trincheira – Construção e ensilagem* [CM], de Humberto Mauro **1956** *Construções rurais – Fabricação de tijolos e telhas* [CM], de Humberto Mauro; *O João de Barro* [CM], de Humberto Mauro; *Sabará* [CM], de Humberto Mauro; *Manhã na roça – O carro de bois* (Brasileanas nº 6) [CM], de Humberto Mauro; *Meus oito anos – Canto Escolar* (Brasileanas nº 7) [CM], de Humberto Mauro **1957** *Congonhas do Campo* [CM], de Humberto Mauro; *Pedra-sabão – Seu uso e suas aplicações* [CM], de Humberto Mauro **1958** *Fabricação da rapadura: Engenho e Monjolo* [CM], de Humberto Mauro **1959** *Poços rurais – Água subterrânea* [CM], de Humberto Mauro **1960** *Serviços de produtos profiláticos – Combate às endemias* [CM], de Humberto Mauro **1961** *O papel – História e fabricação* [CM], de Humberto Mauro **1964** *A medida do tempo* [CM], de Jurandyr Passos Noronha; *A seda* [CM], de Otto Carlos Bandeira Duarte; *A velha a fiar* [CM], de Humberto Mauro **1966** *Rio, uma visão do futuro* [CM], de Xavier de Oliveira **1972** *Memória da Independência – Uma exposição piloto* [CM], de Hermano Penna **1973** *Os brasileiros e a conquista do ar* [CM], de Jurandyr Passos Noronha; *Enfoque I – Participação* [CM], da Equipe Técnica do Departamento do Filme Cultural; *Oswaldo Cruz* [CM], de Jurandyr Passos Noronha; *Programa de Ação Cultural* [CM], de Cláudio José da Silva Figueiredo **1974** *Caraça* [CM], de Lenine Ottoni; *A face e a máscara* [CM], de Vicente Marques; *Reflexos do Impressionismo* [CM], de José A. Mauro e Paulo Jorge de Souza **1975** *Festa de São Benedito* [CM], da Equipe Técnica do Departamento do Filme Cultural; *Festa do Divino Espírito Santo* [CM], da Equipe Técnica do Departamento do Filme Cultural **1976** *Laço de fita (Folclore do Piauí)* [CM], de Paulo César Saraceni; *Salvamento no mar* [CM], de Jurandyr Passos Noronha **1977** *Academia Brasileira de Letras* [CM], de Gilda Roquete Bojunga **1978** *Orixá Nimu Ilê (Arte sacra negra 1)* [CM], de Juana Elbein dos Santos **1979** *O Cinegrafista de Rondon* [CM], de Jurandyr Passos Noronha; *Taim* [CM], de Lyonel Lucini

OUTRAS ATRIBUIÇÕES POSSÍVEIS DA FOTOGRAFIA¹

1943 *Flores do campo Zona da Mata Minas Gerais* [CM], de Humberto Mauro; *Grafite – Extração e beneficiamento – Volta Grande, Minas Gerais* [CM], de Humberto Mauro **1948** *Castro Alves 1847-1871* [CM], de Humberto Mauro

¹ Em muitos casos, a atribuição da fotografia a José A. Mauro é feita na obra

VIANY, Alex (coord.). *Humberto Mauro: sua vida/sua arte/sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978



O CANGACEIRO

1953, PB, 94 min

O bando de cangaceiros do capitão Gaudino semeia o terror pela caatinga nordestina. A professora Maria Clódia, raptada durante um assalto do grupo, se apaixona pelo pacífico Teodoro. O forte amor entre os dois gera grande conflito entre a turma. Mistura de faroeste nordestino (filmado em SP) com drama romântico, épico e histórico que tornou-se um clássico do cinema brasileiro.

DIRETOR Lima Barreto **ROTEIRO** Lima Barreto; diálogos de Raquel de Queiroz **DIRETOR DE PRODUÇÃO** Cid Leite da Silva **COMPANHIA PRODUTORA** Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A. **COMPANHIA DISTRIBUIDORA** Columbia Pictures **ELENCO** Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico, Ricardo Campos, Adoniran Barbosa, Neuza Veras, Zé do Norte **MONTAGEM** José Baldaconi e Lúcio Braun **EDIÇÃO** Oswald Hafenrichter **CENOGRAFIA** Pierino Massenzi **FIGURINOS** Caribé **MÚSICA** Gabriel Migliori **FILMAGEM** 1953 **EQUIPE DE FOTOGRAFIA** **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Chick Fowle **OPERADOR DE CÂMERA** Ronald Taylor **ASSISTENTES DE CÂMERA** Oswaldo Kemeni, Marcelo Primavera e Heitor Sabino **ELETRICISTA** Horácio Camargo **MAQUINISTA** Ângelo Dreos **FOTOGRAFIA STILL** Geter Costa **FOTOGRAFIA ADICIONAL** informação não disponível

EQUIPAMENTO **ORIGEM DA CÂMERA** Cia.Cinematográfica Vera Cruz **JANELA** 1:1.66 [Informações mais detalhadas sobre o equipamento não disponíveis.]

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUORTE ORIGINAL** 35mm **SUORTE FINAL** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** informação não disponível **LABORATÓRIO** Rex Filmes **PROCESSOS LABORATORIAIS** Revelação normal **CÓPIA EXIBIDA** **ORIGEM** Arquivo Nacional **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1B, regular

CHICK FOWLE [Henry Edward Fowle]

Londres, Inglaterra, 1915 – Reino Unido, 1995



“Alberto Cavalcanti, que havia participado da *avant-garde* francesa dos anos 20 e depois do cinema documental inglês, foi chamado para ser o diretor artístico. Ignorando o *know-how* e o talento dos técnicos brasileiros, contratou estrangeiros (em sua maior parte, ingleses) para todas as áreas. Assim vieram para São Paulo H.E Fowle, diretor de fotografia, Ray Sturgess, cameraman e diretor de fotografia (*Hamlet*, 1948, *Apassionata*, 1952, *Sinhá Moça*, 1953) e Nigel Huke, diretor de fotografia (*Great Expectations*, 1946, *Luz Apagada*, 1953, *A Estrada*, 1956), todos com créditos anteriores em filmes de David Lean, Lawrence Olivier e Basil Wright. Gente do primeiro time. De todos eles, apenas um permaneceu no Brasil após o fechamento da Vera Cruz.

Conhecido por todos como “Seu Chick”, é ainda hoje um mito entre os fotógrafos, assistentes e técnicos que o conheceram. Estive com ele algumas vezes na Lynxfilm, em meados dos anos 60. Já aposentado, ia todos os dias para a produtora que ajudou a fundar. Permanecia no departamento de câmera onde lia o jornal de ponta a ponta, tomava chá em horários certos e botava os assistentes para treinar “o oito deitado” numa velha cabeça Moy. Sob sua supervisão, câmeras e demais equipamentos pareciam sempre novos, recém saídos da fábrica. Como diretor de fotografia, assinou alguns dos melhores e mais bem acabados filmes feitos no Brasil. *Caiçara* (1950) de Adolfo Celi, *Terra é sempre terra*, de Tom Payne, *Tico-tico no fubá* (1952) de Adolfo Celi, *O cangaceiro* (1953) de Lima Barreto e *Floradas na Serra* (1954) de Luciano Salce. Já fora da Vera Cruz fotografou entre outros *O Sobrado* (1956) de W.G. Durst, *Osso, amor e papagaios* (1957) de César Memolo e Carlos Alberto de Souza Barros (não só um título genial, mas uma das melhores comédias nacionais do período), *Ravina* (1958) de Ruben Biáfora e o *Pagador de promessas* (1962) de Anselmo Duarte, Palma de Ouro no Festival de Cannes. Chick foi uma verdadeira escola, tendo formado entre outros, Jacques Deheinzellin Geraldo Gabriel, Marcelo Primavera, Walter Carvalho (o paulista) e muitos outros. Roberto Santos homenageou-o em 81 com o curta-metragem *Chick Fowle, faixa preta em cinema*.

(EBERT, Carlos. *Pequena História da Cinematografia no Brasil* in: http://www.abcine.org.br/ABC_html/textos/hist_cineg_br/historia.html)



“Henry Edward Fowle forma-se na escola de documentário inglês com o fotógrafo Jonah Jones (Frank H. Jones), tendo começado a trabalhar em 1932 como um simples mensageiro da empresa britânica de correios e telégrafos (o General Post Office). Alberto Cavalcanti conhece-o no General Post Office Film Unit, criado por John Grierson (1933), o núcleo de produção institucional que revoluciona a concepção do documentário social. Chick Fowle colabora na fotografia de *The King's Stamp* (William Coldstream, 1935), *Calendar of the Year* (Evelyn Spice, 1936), do clássico *Nightmail* (Harry Watt e Basil Wright, 1936) [entre muitos outros]. (...)”

Nos grandes estúdios da Ealing, onde trabalha durante vários anos e dirige alguns de seus maiores sucessos, Alberto Cavalcanti conta com outros diretores de fotografia. Portanto, ao trazer H.E. Fowle ao Brasil, o produtor geral da Vera Cruz prefere contratar um técnico formado na dura escola do documentário social e da reportagem, em lugar de alguém com experiência apenas no sistema de estúdios então em vigor. Mesmo que a Vera Cruz não tenha dado ao documentário a importância que tinha então para Cavalcanti e teria no futuro para o Cinema Novo, a produção de Franco Zampari não fica trancada nos galpões construídos em São Bernardo do Campo. A preferência pelas locações é uma das novidades da Vera Cruz em relação à Cinédia e à Atlântida. A contribuição de Chick Fowle é fundamental nesse sentido. (...) A versatilidade e a capacidade de adaptação do fotógrafo ficam comprovadas com os seus dois últimos filmes para a Vera Cruz: *O Cangaceiro* e *Na senda do crime*. No caso do primeiro a fotografia contribui de maneira decisiva para a plasticidade e unidade de um filme que oscila entre a violência épica e o lirismo musical (com Lima Barreto trabalharia novamente em *São Paulo*

em festa e *A primeira missa*). Em *Na senda do crime*, os claros-escuros da iluminação conseguem transformar São Paulo em cenário de *film noir*. À sombra dos arranha-céus ou na ensolarada paisagem rural, Chick Fowle capta a luz mais adequada a cada filme, com a mesma exigência em matéria de homogeneidade e transparência. O fotógrafo não impõe um estilo, ele se adapta às necessidades do tema, gênero, lugar e diretor. (...)”

Quem sabe tirar partido das diversas qualidades de Chick Fowle é Anselmo Duarte, que o conhece nos estúdios de São Bernardo do Campo. Quando o ex-galã resolve passar para a direção, na comédia *Absolutamente certo*, conta com a habilidade do fotógrafo inglês. A colaboração entre o diretor e o iluminador rende melhores frutos em *O pagador de promessas*, recompensado com a Palma de Ouro do Festival de Cannes. Se as primeiras imagens lembram as silhuetas de *O Cangaceiro*, a filmagem em locações na Bahia representa um novo desafio para Chick Fowle. A fotografia é um dos maiores trunfos do filme de Anselmo Duarte: o preto-e-branco expressa todas as suas possibilidades plásticas, uma riqueza de nuances e tons que não limita mais os movimentos dos intérpretes e figurantes, conforme acontecia numa época recente. A fusão é perfeita entre os rostos anônimos e os atores vindos do palco (do TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, como Leonardo Vilar, ou do teatro baiano, como Geraldo D'El Rey, Othon Bastos e Antonio Pitanga). Nesse momento, Fowle não revela apenas a plenitude dos seus recursos técnicos: o inglês mostra que é um dos autênticos descobridores da luz brasileira, o homem que representa a transição entre o “alemão” Edgar Brasil e o argentino Ricardo Aronovich. Isso não se chama mais competência e profissionalismo, isso é sensibilidade e talento: a fotografia concebida como uma grande arte no processo de criação coletiva do cinema.”

(Paulo Antonio Paranaguá In: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. / [organizadores] Fernão Pessoa Ramos, Luiz Felipe A. de Miranda. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.)

PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1936 *Night mail*, de Harry Watt e Basil Wright **1937** *News for the navy*, de Norman McLaren
1938 *North sea*, de Harry Watt **1940** *Spring offensive*, de Humphrey Jennings; *Air commu-
nique* [não creditado], de Ralph Elton **1941** *Merchant seamen*, de J.B. Holmes; *The heart
of Britain*, de Humphrey Jennings **1942** *Listen to Britain*, de Humphrey Jennings e Stewart
McAllister **1943** *The true story of Lilli Marlene*, de Humphrey Jennings **1947** *The woman in
the hall*, de Jack Lee **1948** *Esther Waters*, de Ian Dalrymple e Peter Proud **1949** *Once a Jolly
Swagman*, de Jack Lee; *Dear Mr. Prohack*, de Thornton Freeland **1950** *Caçara*, de Adolfo Celi
e Tom Payne **1951** *Ângela*, de Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida **1952** *Terra é sempre
terra*, de Tom Payne; *Tico-tico no fubá*, de Adolfo Celi **1953** *O Cangaceiro*, de Lima Barreto
1954 *São Paulo em festa*, de Lima Barreto; *Na senda do crime*, de Flaminio Bollini Cerri; *Flo-
radas na serra*, de Luciano Salce **1956** *O Sobrado*, de Walter George Durst e Cassiano Gabus
Mendes **1957** *Paixão de gaúcho*, de Walter George Durst; *Oso, amor e papagaio*, de Carlos
Alberto de Souza Barros e César Memolo; *O gato de madame*, de Agostinho Martins Pereira;
Absolutamente certo, de Anselmo Duarte; *A rosa-dos-ventos (Die Windrose)*, de Joris Ivens,
Alberto Cavalcanti, Alex Viany e outros **1958** *Ravina*, de Rubem Biáfara **1961** *A primeira missa*,
de Lima Barreto **1962** *O Pagador de promessas*, de Anselmo Duarte **1965** *O pescador e sua
alma (The fisherman and his soul)*, de Charles Guggenheim



O GRANDE MOMENTO

1958, PB, 80 min



A história do filme se passa em um único dia, o dia do casamento de Zeca (Gianfrancesco Guarnieri), de uma família da pequena burguesia do Brás, e Angela (Miriam Pérsia). No dia de seu casamento, as dificuldades financeiras de ambos atrapalham a realização da festa. Ele, então, se vê forçado a vender o que possuía de mais valor – uma bicicleta – para poder arcar com as despesas da festa, do alfaiate e da viagem de núpcias.

DIRETOR Roberto Santos **ASSISTENTE DE DIREÇÃO** Norberto Nath **ARGUMENTO** Roberto Santos **ROTEIRO** Roberto Santos e Norberto Nath **DIRETOR DE PRODUÇÃO** Raimundo Higino **PRODUTOR** Nelson Pereira dos Santos¹ **CENOGRAFIA** Norberto Nath **MONTAGEM** João de Alencar **MÚSICA** Alexandre Gnatalli (sobre um tema original de Zé Kéti)² **ELENCO** Gianfrancesco Guarnieri, Miriam Pérsia, Paulo Goulart, Vera Gertel, Jayme Barcellos **FILMAGEM** Iniciam-se em julho de 1957 **LANÇAMENTO** 31 de dezembro de 1958

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Hélio Silva **ASSISTENTES DE CÂMERA** Ronaldo Lucas Ribeiro, Ângelo Dreoss **CHEFE DE ELETRICISTA** Isidoro Laet **ELETRICISTAS** Ulisses Alves, José da Silva

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Super Parvo e Arriflex **ORIGEM DAS CÂMERAS** Maristela **MAQUINARIA** Gerador **NEGATIVO/LABORATÓRIO** **SUORTE ORIGINAL** 35mm **SUORTE FINAL** 35mm **LABORATÓRIO** Líder Cinematográfica, Rio de Janeiro

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** MAM **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** Cópia nova

1 Mário Audrá avalisou o dinheiro liberado pelo Banco do Estado de São Paulo e Nelson Pereira dos Santos assinou os papéis como produtor executivo. Os equipamentos seriam da Maristela, empresa de Audrá, cujo estúdio ficava no Jaçanã, Zona Norte de São Paulo. **2** Além do tema de Alexandre Gnatalli, há gravações de *Verde e amarelo/Azul e branco* (Altamiro Carrilho), *Evocação n° 1* (Nelson Ferreira), *Remexendo* (Radamés Gnatalli) e *Little Darling* (M. Williams)



Em seu Diário de Filmagem, quando das dificuldades nos primeiros dias de trabalho devido à forte chuva, Roberto Santos comenta sobre a equipe de fotografia: “gente silenciosa e organizada, que de hora em hora pega um vidrinho escuro chamado filtro neutro, e dá uma olhadela rápida para o lugar em que o sol, com muita probabilidade, continuará escondido”. E mais problemas: “Após ter sido rodado o último plano do programa, o Diretor de Fotografia desconfiou de uma anormalidade da câmera, e resolveu fazer um teste. Ao ser revelado o teste, verificou-se que a câmera vinha trabalhando com um defeito no obturador, desde o primeiro dia em que foi utilizada, isto é 15 de julho. Está, portanto inutilizado o trabalho de uma semana”.

(SANTOS, Roberto. *O grande momento: diário de filmagem*. São Paulo, 16 fev. 1958. p.10.)

Segundo o Técnico de Som Juarez Dagoberto, que estreou no cinema com *O grande momento*, a realização do filme foi uma batalha. Grande parte da equipe técnica e dos atores tinha trabalhos paralelos durante as filmagens, mas apesar de tudo, contavam com uma tecnologia que gravava o som no negativo e possibilitava a conferência do material gravado já no dia seguinte.

“Existiam finalmente condições para concretizar o grande sonho de passar para a tela os temas tão duramente marginalizados sob o império das grandes empresas. A possibilidade do, digamos, neo-realismo paulista estava mais próxima. (...) Não foi a mesma opção de sair às ruas que os invejados realizadores italianos tiveram no pós-fascismo. Aqui em São Paulo, a rua foi mesmo construída dentro do desmoronamento dos grandes estúdios. Não havia condições para o ‘cinema de rua’ tal como tinham imaginado: o equipamento pesado, as dificuldades de locomoção, a impossibilidade de se esperar por dias sem chuva ou com chuva ou de se esperar por condições de luz favoráveis – impuseram aos novos realizadores uma tarefa: imitar as locações dentro dos estúdios até as últimas consequências. O resultado se aproximava do que viam, nos filmes novos italianos – e as condições haviam sido as opostas.”

(“Roberto Santos de *O grande momento* a *Os amantes da chuva*.” Publicação SMC/IDART 1981. Autora Olga Futemma. p. 15 In: SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos, a Hora e a Vez de um Cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, p. 35.)

HÉLIO SILVA

Pirapora (MG), 1929 – Rio de Janeiro, 2004



PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1955 *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos; *Não matará*, de Luís Freitas Júnior
1957 *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos **1958** *O grande momento*, de Roberto Santos **1959** *Redenção*, de Roberto Pires **1961** *Mandacaru vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos; *A grande feira*, de Roberto Pires; *América de noite* [co-produção estrangeira], de Carlos Alberto de Souza Barros e Giuseppe Maria Scotese **1962** *Tres cuentos colombianos* (episódio “La Sarda”), de Julio Luzardo e Alberto Mejía Estrada; *Tocaia no asfalto*, de Roberto Pires; *Três cabras de Lampião*, de Aurélio Teixeira **1964** *El rio de las Tumbas*, de Julio Luzardo **1965** *A hora e vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos **1966** *Amor e desamor*, de Gerson Tavares; *Manequim*, [cm] de Carlos Frederico Rodrigues **1967** *O mundo alegre de Helô*, de Carlos Alberto de Souza Barros; *Jogo perigoso* [co-produção estrangeira] [1º episódio: “H.O.”; 2º episódio: “Divertimento”]; *El Justicero*, de Nelson Pereira dos Santos **1968** *Massacre no supermercado*, de J.B. Tanko; *lance maior*, de Sylvio Back; *O homem que comprou o mundo*, de Eduardo Coutinho; *O homem nu*, de Roberto Santos; *Dois na lona*, de Carlos Alberto de Souza Barros **1969** *Navalha na carne*, de Braz Chediak; *O matador profissional*, de Jece Valadão; *Carmen Miranda*, de Jorge Ileri; *O matador profissional*, de Jece Valadão; *A cama ao alcance de todos*, de Daniel Filho e Alberto Salvá; *Adulterio à brasileira* [1º episódio: “O telhado”; 2º episódio: “A assinatura”; 3º episódio: “A receita”], de Pedro Carlos Rovai **1970** *Meu pé de laranja lima*, de Aurélio Teixeira; *Os maridos traem... e as mulheres subtraem*, de Victor de Mello; *Em cada coração um punhal* [episódio: “Transplante de mãe”], de João Batista de Andrade e outros; *Memórias de um gigolô*, de Alberto Pieralisi **1971** *Vale do Canaã*, de Jece Valadão; *Um anjo mau*, de Roberto Santos; *Soninha toda pura*, de Aurélio Teixeira; *Dois perdidos numa noite suja*, de Braz Chediak; *Ana Terra*, de Durval Garcia **1972** *A viúva virgem*, de Pedro Carlos Rovai;

Salve-se quem puder – o rally da juventude, de J.B. Tanko **1973** *Os mansos* [1º episódio: “A b... de ouro”; 2º episódio: “O homem dos quatro chifres”; 3º episódio: “O homem, a mulher e o etc. numa noite de loucuras”], de Braz Chediak e Pedro Carlos Rovai; *O descarte*, de Anselmo Duarte **1974** *Banana mecânica*, de Braz Chediak; *O amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos **1970-1974** *Vozes do medo* (episódios: “Caminhos”; “Retrato de um jovem brigador”; “Pantomina das três forças”), de Roberto Santos, Aloysio Raulino e outros **1975** *O sócia da morte*, de Luiz de Miranda Corrêa e João Ramiro Mello; *Isto é Pelé*, de Luiz Carlos Barreto; *Eu dou o que ela gosta*, de Braz Chediak; *Deixa amorzinho, deixa (Seduzida pelo amor)*, de Saul Lachtermacher; *As aventuras amorosas de um padreiro*, de Waldir Onofre; *Ana, a libertina*, de Alberto Salvá **1976** *Crueldade morta*, de Luiz Paulino dos Santos **1977** *Esse Rio muito louco* (2º episódio: “A louca de Ipanema”), de Luiz de Miranda Corrêa e outros; *Tenda dos milagres*, de Nelson Pereira dos Santos **1978** *Sexo e violência em Búzios*, de Luiz Antônio Piá; *O homem de seis milhões de cruzeiros contra as panteras*, de Luiz Antônio Piá; *O grande desbun...*, de Braz Chediak e Antônio Pedro **1979** *Eu matei Lúcio Flávio*, de Antônio Calmon; *Copa 78, o poder do futebol*, de Maurício Sherman e Victor de Mello; *Amante latino*, de Pedro Carlos Rovai **1981** *O torturador*, de Antônio Calmon; *Bonitinha mas ordinária*, de Braz Chediak; *Álbum de família*, de Braz Chediak **1982** *Os três palhaços e o menino*, de Milton Alencar; *A missa do galo* [cm], de Nelson Pereira dos Santos; *Escalada da violência*, de Milton Alencar **1984** *Perdoa-me por me traíres*, de Braz Chediak; *Amenic – Entre o discurso e a prática*, de Fernando Silva; *Non c’è due senza quattro*, de Enzo Barboni **1990** *Boca de Ouro*, de Walter Avancini **1993** *Manoushe, uma lenda cigana*, de Luiz Begazo; *A dívida da vida*, de Octávio Bezerra **1996** *O lado certo da vida errada*, de Octávio Bezerra **2001** *Negócio fechado*, de Rodrigo Costa

HÉLIO SILVA, DE MEMÓRIA

Quando entrevistei Hélio Silva em julho de 2000 para o site da Associação Brasileira de Cinematografia, terminamos a entrevista justamente no momento em que ele ia começar a falar sobre *O grande momento*. Não me preocupei muito. Acreditava que em breve teríamos uma segunda sessão, e que nela chegaríamos até os dias de hoje. Nada disso aconteceu. Vi o Hélio uma vez mais, no Cine Odeon, numa sessão de homenagem. Projetaram *A hora e a vez de Augusto Matraga* e ele, preso a uma cadeira de rodas, se emocionou às lágrimas. Ao final, formou-se uma longa fila para abraçá-lo, e eu ali, esperando minha vez de cumprimentá-lo, tive a certeza de que ia me despedir dele. Do jeito que era, ele certamente iria torcer o nariz para esse tipo de memória melancólica que eu ensaiei aqui. Hélio era todo ação e alegria de viver. Um cara animado mesmo. O que eu iria perguntar a ele sobre *O grande momento*, dizia respeito às relações estéticas do filme com o Neo-Realismo italiano, sobre a conveniência ou não de se filmar os interiores em estúdio. De como ele fez para filmar aquele traveling da bicicleta pelas ruas do Brás com uma Super Parvo que pesava 50 kilos. Se eu ainda pudesse entrevistá-lo hoje, talvez fizesse todas essas perguntas, mas meu interesse maior seria saber como esse filme em particular contribuiu para a sua formação como diretor de fotografia, e como era filmar numa época em que comprar as latas de negativo se constituía numa verdadeira epopéia. Como não fiz nenhuma dessas perguntas, o máximo que posso é arriscar algumas hipóteses.

Hélio era um sujeito muito criativo, e dotado de habilidades manuais extraordinárias. Na primeira parte da entrevista, ele havia contado em detalhes como adaptara a janela de uma Parvo para uma câmera de outro modelo, desgastando-a durante dias no esmeril fino. Coisa de maluco, que deixaria um técnico em cinematografia em qualquer parte do mundo de cabelo em pé, mas que para ele era apenas a forma possível de contornar o problema e filmar com a câmera (o que realmente aconteceu,

com sucesso). Imagino que no traveling da bicicleta ele tenha bolado e construído uma plataforma para fixar a câmera numa caminhonete, fazendo uma traquitana (que é como chamamos essas “construções-empíricas- para-resolver-problemas-de-filmagem”). Hélio sempre adorou traquitanas: fez uma grua de madeira para fazer os amplos movimentos de câmera de *Matraga* e reinventou o butterfly. Passo a palavra a ele:

“Numa filmagem ainda com o próprio Nelson, em *Mandacaru Vermelho*, tinha uma cena em que a mocinha ia viajar. Era dezembro. Luz a pino. E ela praticamente de “óculos escuros”, com aquelas sombras terríveis nos olhos. Então eu fui pegar alguma coisa numa caixa de equipamento, e tinha um plástico que era usado para proteger o equipamento em caso de chuva. Quando eu olhei o plástico, vi que ele era translúcido. Aí levantei um pouquinho, pus a mão embaixo, olhei e pensei: “É, isso suaviza a luz. E é close....” Aí levei o plástico, e duas pessoas seguraram acima da cabeça dela. Ficou uma luz gostosa. Eu joguei um rebatedor nas costas, muito fraquinho, e estava pronto! Então você resolve um problema imenso com dois toques.”

Esse era o craque Hélio Silva: em dois toques ficava na boca do gol.

Olhando as fotos de cena de *O grande momento*, nos deparamos com um embate entre a estética do “cinema de estúdio”, que teve seu auge na Vera Cruz, Maristela e Atlântida, e os primeiros passos, ainda inseguros, do que viria a ser a estética fílmica do Cinema Novo. Nesse sentido, a seqüência da bicicleta é um divisor, não só no filme, mas no cinema que se fazia então em São Paulo. Imagino que, ouvindo isso, Hélio provavelmente soltaria uma daquelas suas gargalhadas típicas. Do carioca que há muito sobrepujara o mineiro de Pirapora. Embora empenhado e sério naquilo que fazia, Hélio Silva não se levava a sério no sentido de se reconhecer e assumir o inventor de imagens que era. Melhor assim. Como afirmou com acerto Oswald de Andrade “A alegria é a prova dos nove”.

A entrevista com Hélio Silva está em http://www.abcine.org.br/ABC_html/textos/helio_silva/heliosilva.html



PORTO DAS CAIXAS

1962, PB, 75min

Uma mulher, querendo matar o marido que a oprime, procura ajuda de seu amante, de um soldado e de um barbeiro, mas eles se negam ao crime. A cidade do interior onde mora revela a decadência: uma fábrica parada, um convento em ruínas, o barulho de trem, um vazio parque de diversões, uma feira sem entusiasmo, um comício sem força reivindicatória. Disposta a libertar-se do meio, a mulher mata sozinha o marido. Inicia-se com *Porto das caixas* a "Trilogia da Paixão" de Saraceni, baseada na obra de Lucio Cardoso.

DIRETOR Paulo Cesar Saraceni **ARGUMENTO** Lúcio Cardoso **ROTEIRO** Paulo Cesar Saraceni **MÚSICA** Antonio Carlos Jobim¹ **MONTAGEM** Nelo Melli **DIRETOR DE PRODUÇÃO** Davi Conde e L. Carlos Miele **PRODUTOR** Elísio de Souza Freitas **EMPRESA PRODUTORA** Equipe Produtora Cinematográfica **ELENCO** Irma Alvarez, Reginaldo Faria, Paulo Padilha, Joseph Guerreiro, Margarida Rey, Sérgio Sanz, José Henrique Belo **FILMAGENS** Um mês e meio, entre junho e julho de 1962

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Mario Carneiro **ASSISTENTE DE CÂMERA** Fernando Duarte **ELETRICISTA** Kilimandjaro Menezes **MAQUINISTA** Lídio Gomes **FOTOGRAFIA STILL** Não havia um fotógrafo still oficial. As fotos existentes foram feitas por diversas pessoas; ninguém assina este crédito. **FOTOGRAFIA ADICIONAL** Não há.

EQUIPAMENTO câmera Arriflex 1B ou 1C (35mm). Mario não lembra ao certo. **ORIGEM DA CÂMERA** Informação não disponível. **JANELA** 1:1.85 **LENTE** Conjunto de

lentes da própria câmera 25mm, 50mm, 75mm. Provavelmente, havia também uma zoom 100-120mm **FILTRO** Filtro G-15, para acinzentar o céu azul no PB. **FOTÔMETRO** Spectra (de luz incidente e refletida, mas sem spot). **EQUIPAMENTO DE LUZ** Seis refletores de 1000W, seis de 2000W, 30 lâmpadas photoflood. De acordo com Mario, metade destes refletores eram fresnéis e a outra metade, refletores abertos. Ao todo, foram usados cerca de 20 kW de luz no filme. **MAQUINARIA** Seis rebatedores com tripé; um quadro-chave; uma caçapa; dez bandeiras; fios; carrinho para traveling com trilho de 25m; praticável. **NEGATIVO/LABORATÓRIO** **SUPORTE ORIGINAL** 35mm **SUPORTE FINAL** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** Double X (Kodak, 250 ASA, PB) nas internas e externas noturnas; Plus X (100 ASA), nas externas. **LABORATÓRIO** Lider Cinematográfica **PROCESSOS LABORATORIAIS** Revelação normal.

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** MAM **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** Cópia nova

¹ *Derradeira Primavera* e *Valsa do Porto das Caixas*, compostas para o filme.

MARIO CARNEIRO

Paris, França, 1930



PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1959 *Arraial do Cabo* [CM], de Paulo César Saraceni e Mario Carneiro **1960** *Couro de gato* [CM], de Joaquim Pedro de Andrade **1962** *Porto das caixas*, de Paulo César Saraceni **1963** *Gimba*, de Flávio Rangel; *Garrincha alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade **1964** *A nave de São Bento* [CM], de Mario Carneiro; *Morte em três tempos*, de Fernando Coni Campos **1965** *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade; *O crime do Sacopã*, de Roberto Pires; *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos de Oliveira; *A derrota*, de Mário Fiorani **1966** *Edu coração de ouro*, de Domingos de Oliveira **1967** *O engano*, de Mário Fiorani; *Mar corrente*, de Luís Paulino dos Santos; *José Lins do Rego* [CM], de Valério Andrade **1968** *Capitu*, de Paulo César Saraceni; *Balada da página sete* [MM], de Luiz Rozemberg; *Entrevista* [CM], de Helena Solberg **1969** *Rosa meia-noite*, de Miguel Faria; *Nelson Cavaquinho* [CM], de Leon Hirszman **1970** *Povo das águas* [CM], de Soli Levy; *O sexto páreo* [CM], de Marcos Farias; *Ouro Preto 70* [CM], de Olívio Tavares de Araújo **1971** *O rei café* [CM], de Arnaldo Jabor; *Farnese* [CM], de Olívio Tavares de Araújo **1972** *Newton Cavalcante, um artista brasileiro* [CM], de Victor Lustosa; *A casa assassinada*, de Paulo César Saraceni **1973** *Pontal da solidão*, de Alberto Ruschel **1974** *Há sempre um sol no final do caminho* [CM], de Barthô de Andrade; *Na véspera o domingo* [CM], de Barthô de Andrade; *Sagarana o duelo* [CM], de Paulo Thiago **1975** *O motel*, de Alcino Diniz; *Missa do galo* [CM], de Roman Stulbach; *Primórdios da arquitetura brasileira* [CM], de Mario Carneiro; *A capoeira* [CM], de Mario Carneiro **1977** *Di Cavalcanti* [CM], de Glauber Rocha; *Batalha dos Guararapes*, de Paulo Thiago **1978** *Landi, o arquiteto régio do Grão Pará* [CM], de Mario Carneiro **1979** *Vida vida*, de Domingos de Oliveira **1980** *Goteiras na alma* [CM], de Roman Stulbach; *Guerra santa na avenida* [CM], de Miguel Freire **1981** *O mágico e o delegado*, de Fernando Coni Campos **1982** *Retrato do Paraná* [CM], de Araken Távora; *Santa Catarina, as águas* [CM]; *Newton Cavalcanti quadro a quadro* [CM], de Paulo César Saraceni **1983** *Chico Rei*, de Walter Lima Jr. **1986** *Luiz Aquila* (cm; inacabado), de Wilson Coutinho **1986** *Iberê Camargo... Pintura, pintura...* [CM], de Mario Carneiro **1987** *Memória do sangue* [CM], de Conceição Senna; *Natal da Portela* **1988** *Oscar Niemeyer* (inacabado), de Mario Carneiro e Fernando Coni Campos **1989** *Lucio Costa no Rio – Outeiro da Glória*, de José Resnik; *Lucio Costa e o Ministério da Educação*, de José Resnik **1994** *Enigma de um dia* [CM], de Joel Pizzini **1995** *Iberê Camargo – o pintor*, de Joel Pizzini; *Curitiba*, de Silvio Back **1996** *Seu Chico*, de José Rafael **1998** *Viajante*, de Paulo Cezar Saraceni; *Milton Da Costa – Íntimas construções* [CM]; *Geraldo de Barros*, de Michel Faure; *A revolta do videotape* [CM] de Rogério de Moura **1999** *Banda de Ipanema*, de Paulo Cezar Saraceni; *Janot no Brasil*, de Renata Baldi [em montagem]; *Elizabeth Jobim* [CM], de Dora Jobim [em montagem] **2002** *O Risco – Lucio Costa*, de Geraldo Motta; *Harmada*, de Maurice Capovilla **2004** *Bom dia eternidade*, de Rogério de Moura; *500 almas*, de Joel Pizzini **2005** *Carlos Oswald*, de Régis Faria [em montagem]

Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? No final dos anos 40, fui a Paris pela primeira vez. Pude ver então os filmes de vanguarda – Buñuel, Man Ray, Cavalcanti, Dali, Leger, etc. Eram resultados excitantes, mas nenhum produziu o efeito da fotografia de *Limite*, do Mario Peixoto. Estavam ali esboçados ou plenamente atingidos os parâmetros fotográficos que iriam ficar para sempre no meu inconsciente.

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? Certamente a vinda de Ricardo Aronovich para o Brasil foi, para nós todos, um mestrado. Não havia aqui escolas de cinema, e em Buenos Aires havia. Pôde assim, com seu exemplo, nos tirar quantas dúvidas? Nos anos 60, eu já tinha fotografado *Porto das caixas*, *O padre e a moça*, *Garrincha*, *alegria do povo*, e os curtas *Arraial do Cabo* e *Couro de gato*, mas pude acrescentar ao meu trabalho vários hábitos de “quem sabe”, de “Escola”: fazer uma lista de material de filmagem igual à do Ricardo, para horror dos nossos produtores... Ele foi, sobretudo, inestimável nas relações com os laboratórios, impondo a revelação a gamma fixo.

O que Porto das caixas representa para você e para sua carreira? *Porto das caixas* representa a aventura de começar rompendo com os apriorismos de estúdio, que acompanhavam todas as realizações nossas. Tirando Hélio Silva e o Rui Costa (que foi assistente de Edgar Brasil), o cinema de estúdio, com as chanchadas, era o normal de nossa produção, até a chegada da Vera Cruz, com excelentes técnicos de estúdio, e fora dela éramos fiéis aos dogmas visuais do meu tempo.

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? Quais as soluções técnicas utilizadas? Esteticamente, a abolição do contraluz quando ele não fosse absolutamente necessário, o trabalho nas luzes baixas, a observação do real antes de qualquer intervenção sobre ele. A ousadia dos claros estourados com sombras profundas, enfim, tentar ao máximo a utilização da nossa luz normal, tropical, ampla de espectro, de contrastes.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? *O padre e a moça*, *Capitu*, *A casa assassinada*, *Nelson Cavaquinho*, e mais recentemente, *500 almas*. Sem perda de qualidade, são filmes inspirados, têm o toque mágico-lírico que às vezes consigo na minha fotografia.



VIDAS SECAS

1964, PB, 103min

A situação moral e social do nordestino vitimado pela seca e pela exploração dos fazendeiros: a andança de Fabiano (Átila Iório) e sua família de propriedade em propriedade, a dificuldade em ser gente e os sonhos de conforto material. A oscilação entre o servilismo e a revolta do cangaço, o retorno à andança pelas caatingas. Fabiano e sua mulher, Sinhá Vitória (Maria Ribeiro), juntamente com os dois filhos e a cadelinha Baleia, vagam pelo sertão nordestino em busca de trabalho e um lugar para ficar.

DIRETOR Nelson Pereira dos Santos **ROTEIRO** Nelson Pereira dos Santos **DIRETOR DE PRODUÇÃO** Raimundo Higinio **PRODUTORES** Luiz Carlos Barreto, Herbert Richers, Danilo Trelles **EMPRESAS PRODUTORAS** Regina Filmes Ltda., L. C. Barreto e Herbert Richers **ELENCO** Átila Iório, Maria Ribeiro, Jofre Soares, Genivaldo Lima, Gilvan Lima **FILMAGEM** Agosto a outubro de 1963 **LANÇAMENTO** Maio de 1964

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETORES DE FOTOGRAFIA** Luiz Carlos Barreto, José Rosa **OPERADOR DE CÂMERA** José Rosa **ASSISTENTES DE CÂMERA** Djalma (Chumbinho) **ELETRICISTA** informação não disponível **MAQUINISTA** Domingos Silva **FOTOGRAFIA STILL** Luiz Carlos Barreto **FOTOGRAFIA** adicional não houve **2ª UNIDADE** não houve

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Arriflex 2C **JANELA** 1:1.37 **LENTE** Set de lentes Zeiss **FOTÔMETRO** informação não disponível **EQUIPAMENTO DE LUZ** Refletores Lowell Light (8 cabeças) **MAQUINARIA** não houve

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUPORTE ORIGINAL** 35mm **SUPORTE DE FINAL** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** Kodak Plus-X e TRI-X **LABORATÓRIO UTILIZADO** Líder Cinematográfica, Rio de Janeiro **PROCESSOS LABORATORIAIS** informação indisponível

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Arquivo Nacional **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** bom

LUIZ CARLOS BARRETO

FILMOGRAFIA

1964 *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos 1966 *Terra em transe*, de Glauber Rocha

Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? José Medeiros. Pela simplicidade do seu estilo e suas concepções, fazendo da luz uma linguagem e não apenas a decoração da imagem.

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? O mesmo José Medeiros, pelos motivos anteriormente citados.

*O que o *Vidas secas* representa para você e para sua carreira?* *Vidas secas* e *Terra em transe* significam a sublimação de todos meus objetivos e ambições como fotógrafo.

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? Em *Vidas secas*, e também em *Terra em transe*, procurei seguir os ensinamentos de José Medeiros usando a luz como linguagem.

Quais as soluções técnicas utilizadas? O uso absoluto da luz existente, com a eliminação de qualquer tipo de filtragem da luz.



NOITE VAZIA

1964, PB, 91min

Dois amigos saem para uma noitada e encontram duas refinadas prostitutas. No apartamento de um deles, simulam, sem alegria ou ternura, as situações do prazer e a troca de pares na tentativa de acabar com o tédio. Na madrugada sufocante e cruel de São Paulo, as duas mulheres voltam para casa após a noite de trabalho, e os dois homens retornam aos seus negócios.



DIRETOR Walter Hugo Khouri **ARGUMENTO E ROTEIRO** Walter Hugo Khouri **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO** Nelson Gaspari **EMPRESAS PRODUTORAS** Kamera Filmes/Companhia Cinematográfica Vera Cruz **ELENCO** Norma Bengell, Odete Lara, Mário Benvenutti, Gabriele Tinti, Lisa Negri, David Cardoso **MONTAGEM** Mauro Alice **TÉCNICO DE SOM** Antonio Vitale, Raul Nanni, Miguel Segatio **CENOGRAFIA** Pierino Massenzi **MÚSICA** Rogério Duprat **FILMAGEM** 1964

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Rudolf Icsey **OPERADOR DE CÂMERA** Geraldo Gabriel **ASSISTENTES DE CÂMERA** Raymundo Icô, Marcial Alfonso (Foco) **ELETRICISTA** Horácio Camargo

EQUIPAMENTO informações não disponíveis

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUORTE ORIGINAL** 35mm **SUORTE DE FINALIZAÇÃO** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** informação não disponível **LABORATÓRIO UTILIZADO** Divulgação Cinematográfica Bandeirantes **PROCESSOS LABORATORIAIS** informação não disponível

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Cinemateca Brasileira **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1B regular

RUDOLF ICSEY

Popradfelken, Hungria, 1905 – Brasil, 1986

Diretor de fotografia húngaro, radicado em São Paulo desde 1955. Veio para o Brasil juntamente com o diretor, produtor e pintor D.A. Hamza, a convite de Mário Audrá, proprietário da Maristela, que os contratou na Itália, onde residiam. Sua estréia no Brasil, como diretor de fotografia, ocorreu em *Quem matou Anabela?*, dirigido por Hamza. Foi o responsável pela direção de fotografia de filmes realizados no Brasil e na Europa. Excelente profissional em seu campo de atuação, é considerado por muitos críticos como o professor de Gianni Di Venanzo, fotógrafo de *A aventura*, de Michelangelo Antonioni. Começou a fotografar em 1919, seguindo os passos de seu pai e de seu avô. A exemplo de outros grandes fotógrafos que vieram para o país e aqui ficaram (Chick Fowle, Mário Pagés e Ugo Lombardi, apenas para citar alguns), Icsey trabalhou com vários diretores e produtores do cinema brasileiro, merecendo destaque as onze películas realizadas com Amácio Mazzaropi, os seis filmes feitos com Walter Hugo Khouri e os realizados com Tom Payne (*Arara vermelha*), Alfredo Palácios (*Casei-me com um xavante* e *Vou te contá*), Fernando de Barros (*Moral em concordata*, *A arte de amar bem* e *Lua-de-mel & amendoim*), Galileu Garcia (*Cara de fogo*), Osvaldo Sampaio (*Preço da vitória*), Flávio Tambellini (*Até que o casamento nos separe*), Carlos Coimbra (*Independência ou morte*), Jorge Ileli (*Mulheres e milhões*) e Rubem Biáfora (*O quarto*). A boa qualidade da fotografia de Icsey foi várias vezes reconhecida, merecendo destaque a parceria com Khouri, em especial em *Estranho encontro*, *Na garganta do diabo* e *Noite vazia*. Por ocasião de sua morte, Khouri declara que Icsey “era um fotógrafo expressionista, que trabalhava com luz recortada, como se fosse pintura”. Nessa mesma ocasião, o produtor Aníbal Massaini Netto afirmou que o fotógrafo húngaro agia, durante as filmagens, como um verdadeiro membro de equipe, dirigindo a fotografia efetivamente junto com o diretor e transmitindo sua vasta experiência aos auxiliares.

(CATANI, Afrânio Mendes. “Rodolfo Icsey” In: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. [organizadores] Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda. São Paulo: Editora SENAC, 2000.)



FILMOGRAFIA NO BRASIL

1955 *Quem matou Anabela?*, de Dezső Ákos Ramza **1956** *Arara vermelha*, de Tom Payne; *A doutora é muito viva*, de Ferenc Fekete; *Curuçu, o terror das amazonas* [produção estrangeira], de Curt Siodmak **1957** *Casei-me com um xavante*, de Alfredo Palacios; *Cara de fogo*, de Galileu Garcia; *Estranho encontro*, de Walter Hugo Khouri; *Vou te contá*, de Alfredo Palacios **1958** *Chofer de praça*, de Milton Amaral; *O preço da vitória*, de Oswaldo Sampaio **1959** *Jeca Tatu*, de Milton Amaral; *Mistério da ilha de Vénus* [produção estrangeira], de Douglas Fowley; *Moral em concordata*, de Fernando de Barros; *Na garganta do diabo*, de Walter Hugo Khouri **1960** *Aventuras de Pedro Malazartes*, de Amácio Mazzaropi; *Zé do Periquito*, de Amácio Mazzaropi e Ismar Porto **1961** *Mulheres e milhões*, de Jorge Ileri; *Tristeza do Jeca*, de Amácio Mazzaropi **1962** *Vendedor de lingüiças*, de Glauco Mirko Laurelli; *A ilha*, de Walter Hugo Khouri **1963** *Casinha pequenina*, de Glauco Mirko Laurelli; *O lamparina*, de Glauco Mirko Laurelli **1964** *Noite vazia*, de Walter Hugo Khouri; *Meu Japão brasileiro*, de Glauco Mirko Laurelli **1965** *Corpo ardente*, de Walter Hugo Khouri **1966** *O corintiano*, de Milton Amaral **1967** *O Jeca e a freira*, de Amácio Mazzaropi; *O quarto*, de Rubem Biafara **1968** *Até que o casamento nos separe*, de Flavio Tambellini; *Agnaldo, perigo à vista*, de Reynaldo Paes de Barros **1969** *A compadecida*, de George Jonas; *Pára, Pedro*, de Pereira Dias; *A arte de amar bem* (1º episódio: “A inconveniência de ser esposa”; 2º episódio: “A honestidade de mentir”; 3º episódio: “Garçonnière de meu marido”), de Fernando de Barros **1970** *Cléo e Daniel*, de Roberto Freire; *A moreninha*, de Glauco Mirko Laurelli; *Janjão não dispara... foge*, de Pereira Dias **1970-1973** *Pontal da solidão* **1971** *Lua-de-mel & amendoim* (1º episódio: “Lua-de-mel & amendoim”), de Fernando de Barros e Pedro Carlos Rovai **1972** *Independência ou morte*, de Carlos Coimbra; *As deusas*, de Walter Hugo Khouri

*As datas dizem respeito ao ano de finalização das produções, e não de lançamento.

A FALECIDA

1965, PB, 85 min

Baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues. Zulmira (Fernanda Montenegro) é uma mulher obcecada pela idéia da morte e deseja um enterro luxuoso – como compensação pela vida miserável do subúrbio carioca. Mesmo que o médico lhe garanta que está bem de saúde, ela acredita padecer de tuberculose e acaba contraindo a doença. Certa de que morrerá em breve, pede ao marido que procure o homem mais rico do bairro (de quem foi amante) para conseguir dinheiro para o funeral de seus sonhos.



“(…) A câmera de Hirszman, acompanha estes mínimos movimentos ou imobilismos deste mundo que caminha para a morte, não apenas descrevendo, mas significando. A fotografia de José Medeiros não é apenas um elemento decorativo; ele trabalha como um gravurista sobre os rostos, sobre os objetos, os ínfimos detalhes.(…)”
(Severino Francisco In: *Correio Brasileiro* (Brasília/DF), 26/01/1982)

DIRETOR Leon Hirszman **ROTEIRO** Hirszman e Eduardo Coutinho. Baseado na Peça de Nelson Rodrigues **ARGUMENTO E DIÁLOGOS** Nelson Rodrigues **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO** Wilmar Menezes **PRODUÇÃO** Joffre Rodrigues/Aluísio Leite Garcia/Nelson Rodrigues (Produtor Associado)/Produções Cinematográficas Meta **PRODUÇÃO EXECUTIVA** José Pereira de Carvalho Jr. **ELENCO** Fernanda Montenegro, Ivan Cândido, Paulo Gracindo, Vanda Lacerda, Nelson Xavier, Joel Barcelos, Hugo Carvana, Dinorah Brillanti, Zé Ketí, Glória Ladani, Osvaldo Ferreira, Waldir Onofre, Virginia Vale, Wilmar Menezes, Glória Ladany **MONTAGEM** Nello Melli **CENOGRAFIA** Regis Monteiro **MÚSICA** Radamés Gnattali sobre tema de Nelson Cavaquinho **ASSISTENTES DE DIREÇÃO** Francisco de Assis e Joffre Rodrigues **ENGENHEIRO DE SOM** Carlos de La Riva **MIXAGEM** Carlos de La Riva **CONTINUIDADE** José Antônio Ventura **LABORATÓRIO DE SOM** Rivaton **DISTRIBUIDORA** Herbert Richers **LANÇAMENTO** 27/09/1965

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA** José Medeiros **OPERADOR DE CÂMERA** Dib Lutfi **CHEFE ELETRICISTA** Ulisses A. Moura **MAQUINISTA** Ademar Silva

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUPORTE ORIGINAL** 35mm **SUPORTE FINAL** 35mm **LABORATÓRIO DE IMAGEM** Líder Cinematográfica, Rio de Janeiro

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** MAM **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1A

JOSÉ MEDEIROS

[José Araújo de Medeiros]

Teresina (PI), 1921 – L’Aquila, Itália, 1990

PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1965 *A falecida*, de Leon Hirszman **1967** *Proezas de satanás na vila do Leva-e-traz*, de Paulo Gil Soares; *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor **1968** *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, de Roberto Farias; *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, de Roberto Farias; *Viagem ao fim do mundo*, de Fernando Cony Campos **1969** *Os paqueras*, de Reginaldo Farias; *Meu nome é Lampião*, de Mozael Silveira **1970** *A vingança dos doze*, de Marcos Farias; *Pra quem fica... tchau!*, de Reginaldo Farias; *Em família*, de Paulo Porto **1971** *Roberto Carlos a 300 km por hora*, de Roberto Farias; *Faustão*, de Eduardo Coutinho; *Aventuras com tio Maneco*, de Flavio Migliaccio **1972** *Os machões*, de Reginaldo Farias; *Eu transo... ela transa*, de Pedro Camargo **1973** *Vai trabalhar, vagabundo*, de Hugo Carvana; *Quem tem medo de lobisomem?*, de Reginaldo Farias; *O fabuloso Fittipaldi*, de Hector Babenco e Roberto Farias **1974** *A Rainha Diaba*, de Antonio Carlos da Fontoura **1975** *O caçador de fantasmas*, de Flavio Migliaccio **1976** *Xica da Silva*, de Carlos Diegues; *Padre Cícero*, de Helder Martins de Moraes; *Aleluia, Gretchen*, de Sylvio Back **1977** *O seminarista*, de Geraldo Santos Pereira; *Quem matou Pacífico?*, de Renato Santos Pereira; *Ódio*, de Carlo Mossy; *Morte e vida severina*, de Zelito Viana; *Barra pesada*, de Reginaldo Farias **1978** *Maneco*, o super tio, de Flavio Migliaccio; *Chuvvas de verão*, de Carlos Diegues **1980** *Parceiros da aventura* [dir.] **1981** *República guarani*, de Sylvio Back **1984** *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos **1986** *Nem tudo é verdade*, de Rogério Sganzerla **1987** *Romance da empregada*, de Bruno Barreto; *Jubiabá*, de Nelson Pereira

ENTREVISTA DE JOSÉ MEDEIROS A SÉRVULO SIQUEIRA

Publicada na revista *Filme Cultura*, em que o fotógrafo fala da economia de luz e do desafio do preto-e-branco.

(...) *De todos esses filmes, qual você considera o seu melhor, e por quê?*

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

Às vezes fica faltando um elemento, uma pincelada ali, um pouco mais de luz. Você sente que o quadro ainda não está pronto. E o terrível de tudo é que, quando na dúvida, as pessoas costumam botar mais luz, e aí se atrapalham todas. Porque mais luz demanda outra luz, e outra luz, para equilibrar, para compensar. E aí é uma tragédia. Porque daqui a pouco está um negó-

cio de uma claridade sem meio termo, parece um palco para musical, em que é tudo muito iluminado.

Com a sua prática de fotografia em preto-e-branco eu me lembro de Proezas de Satanás, de A falecida, entre outros, e depois com o filme colorido, como é que você encara o assunto? Eu tenho a impressão de que o colorido expõe muito às vezes, o colorido é mais perigoso. Não. O mais perigoso é o preto-e-branco mesmo. Porque você filma pessoas que estão coloridas, você filma para pontos monocromáticos: são variações de cinza, do branco ao preto. Então, muitas vezes uma mulher está com uma roupa azul, mais um casaco vermelho, e este vermelho em tons monocromáticos vai dar um cinza mais escuro do que o azul. Aquilo que você via bonito esteticamente, na hora de rodar, redunda numa droga na hora do copião, na hora do filme preto-e-branco. Porque as cores quase se assemelham em termos monocromáticos. Entendeu? No colorido já não tem esse caso. Quer dizer, no colorido você está filmando na mesma cor. Assim, os tons são muito melhores, são muito mais fáceis de você discernir, o preto-e-branco é muito mais difícil de você fotografar.

E em termos de iluminação no colorido? Em fotografia colorida você tem a temperatura de cor. Mas com a temperatura de cor você toma o seu cuidado, usando a luz com uma temperatura de cor de 3.200 graus Kelvin, que é a temperatura ideal, e aí você não tem problemas. Outro dia chegou um americano aqui que usava um colorímetro, ou seja, um aparelho que mede a intensidade de cor de cada ambiente, de cada coisa. Então, na verdade esse colorímetro era um empecilho porque dava diversos tipos de filtro, e eu nunca usei outra coisa senão o 85, que é um filtro básico. E eles usavam para cada cena, para cada coisa, um tipo de filtro que dava uma discrepância de cor entre uma cena e outra, e [algum tempo depois] o americano chegou aqui dizendo, ‘Agora, ultimamente, nós na verdade só estamos usando o 85, que é um filtro básico.’ Enfim, deixaram de usar os outros filtros. Na verdade, eu nunca usei outro senão o 85, às vezes o 85-B, já que ele dá um outro tom... para certos detalhes exteriores...

Grande painel do impacto das transformações sociais e econômicas sobre a cidade de São Paulo, durante o surto da implantação da indústria automobilística, sob a visão de um sujeito em ascensão. No início da urbanização de São Paulo, Carlos (Walmor Chagas), após casar-se, ter amantes e progredir socialmente ao unir-se a um empresário do setor automobilístico, entra em crise e tenta abandonar sua carreira e sua vida conjugal.

SÃO PAULO S.A.

1965, PB, 111min



DIRETOR Luiz Sérgio Person **ROTEIRO** Luiz Sérgio Person **DIRETOR DE PRODUÇÃO** informação não disponível **CONSULTOR DE PRODUÇÃO** Mario Pimenta Camargo **PRODUTORES** Renato Magalhães Gouveia/Nelson Mattos Penteado [executiva] **EMPRESA PRODUTORA** Socine Produções Cinematográficas **FILMAGENS** informação não disponível **ELENCO** Walmor Chagas, Eva Wilma, Otelo Zelsoni, Ana Esmeralda, Nadyr Fernandes

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E OPERADOR DE CÂMERA** Ricardo Aronovich **ASSISTENTES DE CÂMERA** Hugo Kusnetzoff e João de Almeida **ELETRICISTA** Ede Aguiar **MAQUINISTA** José de Almeida **FOTOGRAFIA STILL** Hugo Kusnetzoff

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Cameflex **JANELA** 1:1.66 **LENTE** Cooke **FOTÔMETRO** Spectra (Luz incidente) e Spotmeter Pentax IV **FILTROS** Vermelho, Amarelo e Verde – somente nas externas **EQUIPAMENTO DE LUZ E MAQUINÁRIA** Em depoimento, só lembra que era “primitivo” **NEGATIVO/LABORATÓRIO** **SUORTE ORIGINAL** 35mm **SUORTE FINAL** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** P&B XX – Kodak **LABORATÓRIO** Rex Filme S.A., São Paulo **PROCESSOS LABORATORIAIS** Levemente Puxado – Gamma ~0,70

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Cinemateca Brasileira **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1B, regular

RICARDO ARONOVICH

Buenos Aires, 1930

Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? Acho que deveria começar pelo começo, quando, com 19 anos vi pela primeira vez Aleksandr Nevskiy, do enorme Serguei Eisenstein, e a fotografia do genial [Eduard] Tisse me deixou de boca aberta. Foi ele que me marcou para sempre embora nunca nem tenha tentado imitar. Também certos fotógrafos japoneses da época do Mizoguchi, assim como o Gianni di Venanzo, da época do preto-e-branco. Teve ainda outros, como, mais tarde o grande Gordon Willis, mas considero que é difícil dizer por que, quero dizer, é difícil me expressar aqui, talvez seja pelo poder pictográfico destes fotógrafos. Talvez seja pela realidade refletida, ou seu contrário, porque, nem sempre ou quase nunca, nós precisamos de uma realidade - pra isto há os documentários. Devemos nos expressar através de uma “realidade” deslocada, inventada. No final das contas, nós estamos pintando uma imagem com a Luz.

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? Direto, teve dois, um chileno que ainda vive na Venezuela, Ricardo Younis, que trabalhou muito com Torre Nilsson e que eu visitava nas filmagens do Torre Nilsson; outro, meu mestre, Pablo Taberner, um alemão emigrado nos anos 30, que não só era um genial fotógrafo dessa época, mas também um técnico sem par. Aprendi com ele o meu sistema, que desenvolvi logo depois. Porém, meu estilo, se eu tiver realmente um “estilo”, acredito que me veio sozinho, assim... absorvendo imagens vistas de muitos filmes – filmes ingleses, italianos e russos, principalmente.

O que o São Paulo S.A. representa para você e para sua carreira? São Paulo S.A. representa, de alguma forma, a oportunidade de fazer uma fotografia completamente diferente e oposta a *Os fuzis*, uma fotografia urbana, mas de uma cidade que eu não conhecia, diferente de Buenos Aires, com uma luz bem diferente também, mas com o denominador comum de ser um drama urbano... O encontro com Luiz Sérgio Person foi logo uma felicidade porque ele tinha estudado no Centro Sperimentale, em Roma, e sabia fazer



cinema, conhecia a sua gramática, a sua sintaxe, o que não era muito comum nessa época, nos jovens cineastas, fossem da Argentina ou do Brasil, excetuando, claro, o Ruy Guerra... Foi o *São Paulo S.A.*, paralelamente com *Os Fuzis*, uma bifurcação no meu caminho fotográfico, partindo da Argentina, porque é evidente que não se pode fotografar da mesma forma Buenos Aires, São Paulo e o nordeste brasileiro. Foi uma grande experiência, uma escola e ainda um laboratório. E tive um grande prazer de fotografar todos os dois; a prova é que ainda há mais de quarenta anos que esses dois filmes, mesmo estando datados, não têm nenhuma ruga!

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? Dentro das minhas possibilidades (juventude, falta de experiência) e das possibilidades que ofereciam os meios técnicos da época (limitadíssimos), tentei o que falei mais acima, fazer uma fotografia que apoiaria a história sendo contada (aliás, esta é a minha política desde meus começos), e que tivesse uma “qualidade pictórica” correspondente a uma cidade como São Paulo. Desde o momento em que, partindo da minha cultura cinematográfica e da de Person, de inspiração neo-realista do cinema italiano do pós-guerra, as soluções eram evidentes.

Quais as soluções técnicas utilizadas? Simplesmente adequar os meios à disposição: a revelação do negativo em função do contraste desejado (aumentar ou diminuir o *gamma* ou contraste do negativo virgem pelo tempo de revelação), o muito pobre material de iluminação da época, as nossas necessidades expressivas. Ou seja, depois de testes puxados sobre o *gamma*, a escolha de um que convinha ao tipo de fotografia (ligeiramente mais alto do que o “normal”) e fontes de luz apropriadas às locações.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? Afortunadamente, tenho vários que poderia mencionar. *Os fuzis*, evidentemente. O outro com Ruy Guerra: *Sweet hunters* (*Ternos caçadores*), *Providence*, do Alain Resnais... Enfim, a lista continua, mas podemos deixar por aqui...

PRINCIPAIS TRABALHOS COMO DIRETOR DE FOTOGRAFIA

1959 *Diário* [cm], de Juan Berend **1961** *Tres veces Ana*, de David José Kohon **1962** *El televisor*, de Guillermo Fernández Jurado; *Los venerables todos*, de Manuel Antin **1963** *Os fuzis*, de Ruy Guerra **1964** *Vereda da salvação*, de Anselmo Duarte **1965** *São Paulo S.A.*, de Luís Sérgio Person ; *Orden de matar*, de Román Viñoly Barreto **1966** *Buenos Aires en camiseta* [cm], de Martin Schor; *Buenos Aires* [cm], de David J. Kohon; *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, de Roberto Farias **1967** *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman **1968** *O homem que comprou o mundo*, de Eduardo Coutinho; *Benito Cereno*, de Serge Roullet **1969** *Invasión*, de Hugo Santiago; *Ternos caçadores* (*Sweet hunters*, *Tendres chasseurs*), de Ruy Guerra; *Tempo de violência*, de Hugo Kusnet **1971** *Le souffle au cœur*, de Louis Malle; *Papa, les petits bateaux*, de Nelly Kaplan; *Jaune le soleil*, de Marguerite Duras; *L'Humeur vagabonde*, de Édouard Luntz **1972** *Chère Louise*, de Philippe De Broca; *The Sandpit Generals*, de Hall Bartlett; *L'Attentat*, de Yves Boisset ; *L'Affaire Dominici*, de Claude Bernard-Aubert **1974** *Je t'aime, tu dances*, de François Weyergans; *Les autres*, de Hugo Santiago **1975** *L' Important c'est d'aimer*, de Andrzej Zulawski **1976** *Lumière*, de Jeanne Moreau; *Sérail*, de Eduardo De Gregorio **1977** *Providence*, de Alain Resnais ; *Une femme un jour*, de Leonard Keigel **1978** *Viva el presidente*, de Miguel Littin ; *El recurso del método*, de Miguel Littin; *Écoute voir...*, de Hugo Santiago **1979** *Clair de femme*, de Costa-Gavras; *The outsider*, de Tony Luraschi **1979** *Die Ortliebschen Frauen*, de Luc Bondy; *Couleur chair*, de François Weyergans **1980** *Die Keuchen* (*The Prudes*), de Luc Bondy; *Ma blonde, entends-tu dans la ville?*, de René Gilson; *You better watch out*, de Lewis Jackson **1981** *Vreidag*, de Hugo Claus; *Chanel solitaire*, de George Kaczender **1982** *Missing*, de Costa-Gavras **1983** *Balando, balando*, de Ettore Scola; *Hanna K.*, de Costa-Gavras **1983** *Le bal*, de Ettore Scola; *Le jeune marié*, de Bernard Stora **1984** *Stress*, de Jean-Louis Bertucelli **1986** *Les longs manteaux*, de Gilles Béhat; *Les trottoirs de Saturne*, de Hugo Santiago **1987** *La famiglia*, de Ettore Scola; *Le Radeau de la Méduse*, de Iradj Azimi **1988** *Nunca estuve en Viena*, Antonio Larreta **1990** *The good soul of Setch-Ouan*, de Bernard Sobel; *The man inside* (*L'Affaire Walraff*), de Bobby Roth **1991** *The fable of all continents*, de Hugo Santiago **1992** *The curse of the beetle*, de Paul Gruber Lee; *Le batteur du boléro* [cm], de Patrice Leconte **1994** *Le Mangeur de lune*, de Sijie Dai; *Lumière noire*, de Med Hondo **1995** *Mecánicas celestes*, de Fina Torres **1996** *Désiré*, de Bernard Murat **1997** *El impostor*, de Alejandro Maci **1999** *Le temps retrouvé*, de Raoul Ruiz **2001** *Náufragos*, de Luna ; *The tragedy of Hamlet*, de Peter Brook **2003** *Whore*, de Luna



HITLER TERCEIRO MUNDO

1968', PB, 90min

Ficção política futurista e anárquica que encobre crítica severa aos anos de chumbo da Ditadura Militar no Brasil. Um medíocre projeto de ditador latino-americano se imagina um Hitler e, como seu modelo alemão, é marcado pela violência, a intolerância e o ridículo. Um filme que desorganiza a narrativa e os espaços em que acontece, como é o caso da cena emblemática em que Jô Soares, vestido num quimono japonês, executa uma performance hilariante, misto de kabuki e artes marciais, em plena loja de eletrodomésticos.

DIRETOR José Agrippino de Paula **ROTEIRO** José Agrippino de Paula **DIRETORES DE PRODUÇÃO** Danielle Palumbo e José Agrippino de Paula **PRODUTOR** José Agripino de Paula **EMPRESA PRODUTORA** Sonda **ELENCO** José Ramalho, Jô Soares, Fernando Benini, Túlio de Lemos, Manoel Domingos Filho, Ruth Escobar, Eugenio Kusnet, Jonas Mello **MONTAGEM** Rudá de Andrade, Walter Luiz Rogério **FILMAGEM** 1967-68 **LANÇAMENTO** Não teve lançamento comercial; foi finalizado em 1968

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Jorge Bodanzky **ASSISTENTES DE CÂMERA** Ruth Toledo **ELETRICISTA** não há **MAQUINISTA** não há **FOTOGRAFIA STILL** Ruth Toledo **FOTOGRAFIA ADICIONAL** não há

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Arriflex 35mm **JANELA** 1:1.37 **LENTE** Set de lentes prime **FILTROS** Vermelho (contraste) **FOTÔMETRO** informação não disponível **EQUIPAMENTO DE LUZ** não há **MAQUINARIA** não houve; o filme foi todo feito com a câmera na mão.

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUPORTE ORIGINAL** 35mm **SUPORTE DE FINALIZAÇÃO** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** sobras (Agfa Gevaert) **LABORATÓRIO UTILIZADO** Dublagem feita na ECA. **PROCESSOS LABORATORIAIS** informação não disponível

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** MAM **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1B

JORGE BODANZKY

São Paulo, 1942

Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? É Walter Carvalho, porque tem a competência de dar uma fotografia adequada para cada filme, trabalhando com uma aparente simplicidade, mas que revela uma sofisticadíssima forma de olhar e interpretar o que o filme precisa, além de dar ao seu trabalho uma marca pessoal, principalmente quando está com a câmera na mão.

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? Foi Jan Spata, meu professor na escola de Ulm, na Alemanha, cameraman e fotógrafo tcheco com quem tive a oportunidade de realizar inúmeros trabalhos práticos. Como eu era o único da turma interessado em fotografia, foi quase um curso particular durante um ano. E depois, no Brasil, o Affonso Beato, um grande conhecedor da técnica de cinema. Fui câmera dele em *Copacabana me engana*, do Fontoura. Com ele aprendi como as coisas funcionam aqui.

O que o Hitler terceiro mundo representa para você e para sua carreira? Hitler terceiro mundo foi um caso muito particular: não existe nada que se pareça com este filme e a forma como ele foi feito. Criei a câmera como se fosse um ator do filme e com total liberdade.

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? Tentei pôr em imagem as cenas criadas pelo Agripino, sem ter uma postura estética. A câmera fazia parte do happening que eram as cenas.

Quais as soluções técnicas utilizadas? Não tem solução técnica, é o total improviso e ousadia para imprimir as imagens que eu supunha que o Agripino queria.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? Destaco o filme *Compasso de espera*, do Antunes Filho, que tinha como orientador o fotógrafo Fernando Lemos, que desenhou uma estética para o filme. E também o meu filme *Os Mucker*, feito com a câmera na mão e praticamente todo filmado com luz ambiente.

PRINCIPAIS TRABALHOS COMO DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA

1968 *Copacabana me engana*, de Antonio Carlos da Fontoura; *Ensino vocacional*, [CM] realização coletiva ECA/USP; *Embu*, [CM] realização coletiva ECA/USP **1969** *O profeta da fome*, de Maurice Capovilla; *Em cada coração um punhal* (Episódios "Clepusana", de José Rubens Siqueira, e "O filho da televisão", de João Batista de Andrade); *Hitler terceiro mundo*, de José Agripino de Paula; *Gamal*, o delírio do sexo, de João Batista de Andrade; *Compasso de espera*, de Antunes Filho **1969** *Visão de Juazeiro*, de Eduardo Escorel **1970** *Eterna esperança*, de João Batista de Andrade e Jean-Claude Bernardet; *O balcão* [registro da peça], de Jorge Bodanzky **1971** *Caminhos de Valdez*, [MM] de Jorge Bodanzky e Hermano Penna; *Pantanal do Mato Grosso*, de Ana Carolina; *Bexiga ano zero*, de Regina Jeha; *O dia marcado*, de Iberê Cavalcanti; *O pecado de Marta*, de José Rubens Siqueira; *Almir Mavignier*, de Lena Cunha dos Santos **1972** *Semana de 22*, de José Rubens Siqueira; *Museu de Arte de São Paulo*, de Hector Babenco; *De raízes & rezas*, [MM] de Sérgio Muniz **1973** *O fabuloso Fittipaldi*, de Roberto Farias e Hector Babenco; *O pica-pau amarelo*, de Geraldo Sarno **1974** *Iracema – uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna **1975** *Gitirana*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna **1978** *Os Mucker*, de Jorge Bodanzky e Wolf Gauer **1979** *Jari*, de Jorge Bodanzky e Wolf Gauer **1980** *Terceiro milênio*, de Jorge Bodanzky e Wolf Gauer **1985** *Nur Fliegen ist Schwerer* (Mais difícil, só voar), de Reinhard Kahn **1986** *Ensaio de Brecht*, de Jorge Bodanzky **1987** *As aventuras de Igor na Antártica*, [MM] de Jorge Bodanzky e Serge Guitton **1990** *A propos de Tristes Tropiques*, [MM] de Jorge Bodanzky, Patrick Menget, Jean-Pierre Beurenaut **1991** *Surfista de trem*, [CM] de Jorge Bodanzky **2002** *Brasília, die unvollendete Utopie* (Brasília, a Utopia Inacabada), [CM] de Jorge Bodanzky **2004** *À margem do concreto*, de Evaldo Mocarzel

Bodanzky assina ainda cerca de vinte produções alemãs, entre as quais diversos documentários pedagógicos realizados para o Instituto do Filme e da Imagem para a Ciência e o Ensino e mídias-metragens para a tv alemã.





LIÇÃO DE AMOR

1976, cor, 81 min

São Paulo, anos vinte. Felisberto Souza Costa, criador de gado e pequeno industrial contrata por alto preço os serviços de uma governanta alemã (Lilian Lemmertz) para iniciar seu filho adolescente nas “coisas da vida”. Carlos, jovem perfeitamente normal, a princípio prefere o futebol de rua às aulas de alemão e piano, mas acaba envolvido por Elza, ‘A Fräulein’, sem saber ainda exatamente que coisas eram aquelas que passara a sentir.

DIREÇÃO Eduardo Escorel **ROTEIRO** Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel, baseado no livro *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO** Marco Altberg **PRODUÇÃO** Luiz Carlos Barreto e Eduardo Escorel **PRODUTORES ASSOCIADOS** Luiz Carlos Barreto, Eduardo Escorel, Corisco Filmes **EMPRESAS PRODUTORAS** Corisco Filmes e Produções Cinematográficas L.C. Barreto **ELENCO** Lilian Lemmertz, Rogério Fróes, Irene Ravache, Marcos Taquechel, Maria Claudia Costa

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Murilo Salles **ASSISTENTES DE CÂMERA** Cleber Cruz e Bubi Leite Garcia **ELETRICISTA** Eduardo Gomes dos Santos **MAQUINISTA** Moacir Estevão Cunha **AUXILIAR** Severino Gomes Pessoa **FOTOGRAFIA STILL** Ruth Toledo

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Arri IIC completa com objetivas Zeiss 32mm/50mm/75mm **JANELA** 1.37:1 **LENTE** Jogo de Zeiss 16mm/24mm; cabeça O'Connor 100, Tripé Mitchell, curto e longo **MAQUINÁRIA** nenhum

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUORTE ORIGINAL** 35mm **LABORATÓRIO UTILIZADO** Líder Cine Laboratórios **CÓPIA EXIBIDA** **ORIGEM** MAM **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1B

MURILO SALLES

Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? Não existe “o” fotógrafo. Existem grandes trabalhos realizados. Grandes fotografias. Vittorio Storaro é um grande fotógrafo, mas, principalmente quando começou a procurar “intenções” para cores e contrastes, seu trabalho desandou. Grande trabalho é, por exemplo, *Blade runner* de Geoffrey Unsworth, *Vidas secas*, de Luis Carlos Barreto, entre centenas de igual importância que poderia citar aqui.

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? Nunca tive contato direto com Mario Carneiro, mas *O padre* e *a moça* é muito importante na minha formação e desejo de me tornar fotógrafo. Dos que tive contato, José Medeiros, meu mestre, e Luiz Carlos Barreto, por causa da lição transformadora de *Vidas Secas*.

O que Lição de amor representa para você e para sua carreira? Um divisor de águas. *Lição de amor* foi um rito de passagem. Meu maior desafio. Um privilégio. Uma felicidade. Um Trabalho.

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? Tentamos ao máximo nos reportar à atmosfera proposta pelo romance do Mário de Andrade [Amar, verbo intransitivo]. Filmar em Petrópolis foi a decisão mais acertada do Eduardo, pois em Petrópolis encontramos clima para materializar aquela

história. A Fotografia é uma fotografia rigorosa, européia, controlada, pois o filme fala disso: rigor (controle) e transgressão. A fotografia é conseguida em seu conceito. É a minha primeira fotografia assim. Fruto, principalmente, do trabalho com o Eduardo. E, de uma harmonização com os trabalhos do Anísio Medeiros e da Teresa Nicolau.

Quais as soluções técnicas utilizadas? O que diferencia a fotografia e o filme *Lição de amor*, a meu ver, é seu rigor conceitual e formal. Não importou a técnica. Usamos refletores e carrinho convencionais e uma câmera Arriflex comum. O que diferencia a fotografia de *Lição de amor* é seu conceito. É uma fotografia que persegue o conceito desde o primeiro fotograma. Isto é, a meu ver, o que é marcante no trabalho.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? Com *Lição de amor* aprendi a “pensar” a fotografia. Fotógrafos são seres com “olhar”. Eu, um pouco diferente, meu olhar é resultante de um processo que passa pelo pensamento. E, a cada trabalho, o que procuro incessantemente é pelo seu conceito. E assim tem sido, principalmente em *Dona Flor*, em *Beijo no asfalto*, em *Cabaré mineiro*, em *Eu te amo*, em *Tabu* e agora no *Árido movie*, e no próximo, o ainda inédito, *Uma história real*.



PRINCIPAIS TRABALHOS COMO DIRETOR DE FOTOGRAFIA

1972 *Sai dessa, Exul*, de Roberto Mauro **1973** *Um edifício chamado 200*, de Carlos Imperial; *Coisas do arco da velha*, de Roberto Mauro; *Tati, A garota*, de Bruno Barreto **1974** *Carro de bois*, de Humberto Mauro; *A estrela sobe*, de Bruno Barreto **1975** *Lição de amor*, de Eduardo Escorel **1976** *O verão de Ipanema*, de Luiz Antônio Piá; *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto **1980** *Cabaret mineiro*, de Carlos Alberto Prates Correia **1981** *Eu te amo*, de Arnaldo Jabor; *O beijo no asfalto*, de Bruno Barreto **1982** *Tensão no Rio*, de Gustavo Dahl; *Tabu*, de Júlio Bressane **2004** *Árido movie*, de Lício Ferreira [sem data] *Uma história real*, de Murilo Salles [em finalização]

No bloco carnavalesco “A Lira do Delírio”, personagens cariocas vivem o êxtase e a violência. Fora do carnaval, cruzam-se num cabaré da Lapa. Ness Elliot (Anecy Rocha), dançarina e taxi-girl, tem seu bebê seqüestrado e cai nas malhas de Claudio [Marzo], misto de malandro e homem de negócios. O repórter de polícia [Paulo César] Pereio faz tudo para ajudá-la enquanto investiga o atentado a fogo contra o homossexual Toni.

A LIRA DO DELÍRIO

1978, Cor, 105 min

DIREÇÃO E ROTEIRO Walter Lima Jr. **DIRETOR DE PRODUÇÃO** Epitácio Brunnet, Elizabeth Fairbanks, José Carlos Escalero **PRODUTOR** Walter Lima Jr. **EMPRESAS PRODUTORAS** Embrafilme **ELENCO** Anecy Rocha, Paulo César Pereio, Cláudio Marzo, Antonio Pedro, Tonico Pereira, Otoniel Serra **FILMAGENS** 1973/1976-77

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Dib Lutfi **ASSISTENTE DE CÂMERA** Mário Ferreira **ELETRICISTAS** Rui Medeiros (eletricista chefe) e Aroldo Telles **MAQUINISTA** Paquetá **FOTOGRAFIA STILL** Fernando Teixeira de Freitas e Paulo Martins **FOTOGRAFIA ADICIONAL** Nas duas épocas da filmagem, a fotografia foi de Dib Lutfi **SEGUNDA UNIDADE** não há **EQUIPAMENTO** **CÂMERA** Arriflex 2C (material em 35mm); 1 câmera 16mm (não identificada) **ORIGEM DAS CÂMERAS** desconhecida **JANELA** 1:1.37 **LENTE** Filmagem em 35 mm: jogo de lentes da Arriflex: 25mm/32mm/50mm. Lentes extras (Cooke): 18mm/85mm e uma Tele (talvez uma 120mm ou uma 200mm). **FILTRO** Filtro 85 (âmbar), para corrigir temperatura de cor. **FOTÔMETRO** Spectra (luz incidente e refletida, sem spot). **EQUIPAMENTO DE LUZ** Cenas em que havia luz artificial: 1. Arcos da Lapa, noite: um refletor de 2000W aberto posicionado no chão e virado para cima em cada arco, para fazer um contorno de luz, e um correspondente em cima, também em cada arco; 2. Dentro do bonde, noite: luzes normais do bonde, mais oito photofloods; 3. Casebre em que ocorre incêndio: refletor aberto de 2000W na escada, para fazer um contraluz quando personagem desce, dois refletores abertos de 1000W no quarto, duas photofloods de 500W, e um refletor aberto de 2000W na varanda. Este de 2000W teve a cabeça virada para a rua quando se filmou a fachada do casebre (assim se conseguiu uma janela iluminada); 4. Casa em que personagem de Anecy dança: luzes próprias do lugar, mais seis refletores abertos Lowel de 1000W, além de cerca de 200 lampadzinhas de 5W na beira da escada que dava para o segundo andar e cerca de 30 destas no espelho do camarim da personagem. **MAQUINARIA** 1. Arcos da Lapa: dois geradores (180KW e 80 KW), totalizando capacidade de 260KW. Foram necessários um quadro de 400A para o gerador de 180 e um quadro de 200A para o gerador de 80, e Rui Medeiros lembra que foram usados mais de 4000m de cabos de ligação nesta noite, fora as prolongas. 2. Dentro do bonde: um gerador de 2000W. Nas demais seqüências em que foram usadas luzes artificiais [previamente citadas], ele precisou de um quadro de 100A. Dib Lutfi e Rui



Medeiros lembram ainda que todos os refletores do filme, fora os que foram posicionados nos arcos, estavam em tripés, e que eles usaram bandeiras, rebatedores, 3 tabelas e ao menos um praticável durante as filmagens. Nada de carrinho; muita câmera na mão.

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUORTE ORIGINAL** As cenas do Carnaval de 1973 foram filmadas originalmente em 16mm e, depois, ampliadas para 35mm. O restante do filme foi filmado em 35mm. **SUORTE FINAL** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** Diurnas (externas e internas): 5247 (64 ASA), da Kodak. Noturnas: negativo de 125 ASA, também da Kodak, mas Dib e Rui não lembram a especificação. Estes foram os negativos utilizados nas filmagens em 35mm. **LABORATÓRIO** Lider Cine Laboratórios **PROCESSOS LABORATORIAIS** Imagens do Carnaval de 1973 foram ampliadas de 16mm para 35mm. Dib “puxou” o negativo no laboratório, nas noturnas na Lapa.

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Cinemateca Brasileira **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 2B, regular, considerada 2B devido ao descoramento

INFORMAÇÕES ADICIONAIS 1 Walter Lima Jr. pretendia fazer um musical com as imagens que captaria no Carnaval de 1973. No entanto, quando se deparou com a violência delas, não soube de que forma usá-las. Voltou a filmar em 1976, ainda sem roteiro, improvisando cenas. Na edição, o filme passou por cinco versões ao todo. Na última (e definitiva), Walter decidiu se concentrar na personagem de Anecy Rocha, após a trágica morte da atriz, que era também sua mulher, ao cair no poço de um elevador. 2 Os efeitos especiais de fotografia ficaram a cargo de Wilmar Meneses. 3 De acordo com o chefe da equipe de elétrica, Rui Medeiros, as locadoras de equipamentos de luz do Rio de Janeiro foram totalmente esvaziadas para que se filmasse a seqüência dos Arcos da Lapa. Além disto, Dib Lutfi deu a ele “folga” de quatro dias para que fosse montada a luz, e, ao todo, trabalharam nesta montagem cerca de dez eletricitas (Rui não soube dizer o nome de todos). Os geradores utilizados foram necessários porque a Light não poderia fazer uma festiva puxando tamanha quantidade de luz. 4 A despeito dessa noturna, o resto da luz do filme é muito simples. Em diversas diurnas, Dib seguiu a lógica fotográfica do Cinema Novo (que, aliás, afirma seguir até hoje): filmar com pouco equipamento e, muitas vezes, apenas com a luz natural.

DIB LUTFI

Marília (SP), 1936

PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA E CÂMERA

1962 *O azarento*, de João Bennio **1963** *Esse mundo é meu*, de Sérgio Ricardo **1966** *Bahia de todos os sambas*, de Leon Hirszman e Paulo Cesar Saraceni; *ABC do amor* (segundo episódio: “O pacto” de Eduardo Coutinho) **1967** *A opinião pública*, de Arnaldo Jabor; *Carnaval barra limpa*, de Ruy Guerra; *Edu coração de ouro*, de Domingos de Oliveira **1968** *Os marginais* (primeiro episódio: “Guilherme”, e segundo episódio: “Papo amarelo”, de Carlos Alberto Prates Correia e Moisés Kendler) **1968** *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos; *Jardim de guerra*, de Neville de Almeida **1969** *As duas faces da moeda*, de Domingos de Oliveira; *Os herdeiros*, de Carlos Diegues **1970** *Juliana do amor perdido*, de Sérgio Ricardo; *É Simonal*, de Domingos de Oliveira; *Os deuses e os mortos*, de Ruy Guerra; *Azyllo muito louco*, de Nelson Pereira dos Santos; *Quatro contra o mundo* (episódio “O menino da calça branca” de Sérgio Ricardo); *Procura-se uma virgem*, de Paulo Gil Soares **1972** *Das unheil*, de Peter Fleischman; *Viver de morrer*, de Jorge Illei **1972** *Quando o carnaval chegar*, de Carlos Diegues; *Quem é Beta?*, de Nelson Pereira dos Santos **1973** *Os condenados*, de Zelito Viana; *Joanna francesa*, de Carlos Diegues **1974** *A noite do espantinho*, de Sérgio Ricardo; *Nem os bruxos escapam*, de Valdi Ercolani **1975** *Aventuras d’um detetive português*, de Stefan Woln; *O casamento*, de Arnaldo Jabor; *A nudez de Alexandra*, de Pierre Kast **1976** *Crueldade mortal*, de Luiz Paulino dos Santos **1977** *Costinha e o King Mong*, de Alcino Diniz; *O jogo da vida*, de Maurice Capovilla; *A lira do delírio*, de Walter Lima Jr. **1978** *Daniel, capanga de Deus*, João Batista Reimão; *Tudo bem*, de Arnaldo Jabor; *Samba da criação do mundo*, de Vera Figueiredo **1982** *Agüenta coração*, de Reginaldo Farias **1983** *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias **1991** *Vai trabalhar vagabundo II, a volta*, de Hugo Carvana **1992** *A serpente*, de Alberto Magnus **1993** *Oceano Atlantis*, de Francisco de Paula **1994** *Dente por dente*, de Alice de Andrade **1999** *Castro Alves – Retrato falado do poeta*, de Sílvio Tendler **2001** *Samba*, de Thereza Jessouroun **2004** *Batuque na cozinha [CM]*, de Anna Azevedo **2005** *Carreiras*, de Domingos de Oliveira **2006** *Mein Freund, der Morder*, de Peter Fleischmann

OUTRAS PARTICIPAÇÕES NA FOTOGRAFIA (OPERADOR DE CÂMERA ETC)

1965 *A falecida*, de Leon Hirszman; *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni; *Mitt hem ar Copacabana*, de Arne Sucksdorff **1966** *A grande cidade*, de Carlos Diegues **1967** *Terra em transe*, de Glauber Rocha **1970** *Motorista sem limites*, de Milton Barragan **1985** *Avaeté – Semente da vingança*, de Zelito Viana **1986** *A ópera do malandro*, de Ruy Guerra **2003** *Harmada*, de Maurice Capovilla **2005** *500 almas*, de Joel Pizzini **2005** *Dormente*, de Joel Pizzini



Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? O Mario Carneiro. A gente aprendeu fotografia foi com o Arne Sucksdorff... E naquela época, o Mario já estava formado, sabia tudo. Tenho também como referência o Saldanha [Luiz Carlos Saldanha], o Hélio Silva e o Leonardo Bartucci. Quando fiz *Os herdeiros*, do Cacá [Diegues], eu não sabia fotografar em cor, e o Mario estava ocupado filmando. Daí fui conversar com o Leonardo Bartucci. Fiquei mais naquele esquema do Cinema Novo no filme, usei muita luz natural, aliás, o mínimo de luz possível, que é o que eu faço até hoje – e que era o esquema deles, né, do Mario, do Saldanha, do Hélio Silva, do Leonardo Bartucci...

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? O fotógrafo continua sendo o Mario Carneiro, eu sempre procurei fazer o que ele fazia. O Mario coloca a luz na melhor posição. Você tenta colocar em outro lugar, e nunca fica tão bonito... Mas tem o Leon Hirszman, que não é fotógrafo, mas que me deu várias dicas de fotografia no set de *A falecida*. Ele era engenheiro, era um cara que sabia de tudo... A luz que a gente fazia no filme era uma luz ambiente rebatida, suave. A gente usava pouca luz porque tinha pouca grana, mas eu faço até hoje assim. Prefiro desse jeito, não gosto de chefiar uma equipe de vinte pessoas, gosto quando são duas ou três. E acho mais bonito assim também. No *Opinião pública*, por exemplo, usei basicamente photofloods, fiz uma luz bem artesanal.

O que o A lira do delírio representa para você e para sua carreira? Acho que todos os filmes têm sua importância. Coloco a *Lira* junto com *Terra em transe* e *Os deuses e os mortos*. No filme, foi tudo muito espontâneo: como estava, a gente fazia. E, fora a noturna na Lapa, também usei bem pouca luz, foi tudo muito natural.

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? Como disse, foi tudo muito espontâneo neste filme, a gente chegava em um lugar e fazia. As únicas seqüências que foram preparadas com alguma antecedência foram as da Lapa, à noite, e as da casa de dança.

Quais as soluções técnicas utilizadas? Quando tem pouca luz, a gente usa os recursos de laboratório. Puxei a luz na revelação, deixei revelar mais tempo, acho que fiz isso nas seqüências da Lapa à noite.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? *Os deuses e os mortos*, de Ruy Guerra, porque foi um grande desafio. O Ruy me chamou para fazer o filme em Ilhéus, sem luz nenhuma. Não tínhamos verba para alugar um gerador, então, levamos só um Sungun, que nem usamos. E filmávamos aquelas imagens de árvores de cacau na sombra... Eram 75 planos de cinco minutos cada, então, estávamos com o negativo apertado. Ensaivávamos um dia e rodávamos no outro, porque não podia ter erro. Para lidar com a falta de luz, puxei o negativo no laboratório depois, mas também acabei destelhando boa parte da casa em que filmamos. No dia em que estávamos ensaiando, marcava a posição dos atores e ia tirando as telhas de cima deles, para deixar entrar a luz. O eletricitista acabou fazendo trabalho de pedreiro! E estudei também o comportamento da luz, em que momento apareciam aquelas frestas de luz nos cacaueiros no meio do mato... Eu aplico isso em todos os filmes que faço. Nenhuma locação me assusta, não, falta de luz não me assusta.

MENINO DO RIO

1982, Cor, 96 min

As praias e as montanhas do Rio de Janeiro são o cenário das aventuras do jovem surfista Valente (André de Biase), símbolo do alto astral carioca, e de sua turma. Eles praticam surf, voam de asa-delta e vivem saudável e alegremente até que inesperados acontecimentos modificam suas vidas. Baseado na canção de Caetano Veloso que se inspirou em Petit, personagem clássico da praia do Arpoador nos anos 80, e que alçou a iniciante Baby Consuelo ao estrelato.



DIRETOR Antonio Calmon **ROTEIRO** Antonio Calmon, Bruno Barreto **DIRETOR DE PRODUÇÃO** Ângelo Gastal **PRODUTOR** Bruno Barreto **EMPRESAS PRODUTORAS** Embrafilme, Filmes do Triângulo, Prod. Cinemat. L.C. Barreto **ELENCO** André de Biase, Claudia Ohana, Ricardo Graça Mello, Evandro Mesquita, Sissa Guimarães, Sergio Mallandro **MONITAGEM** Raymundo Higino **DIRETOR DE ARTE** Oscar Ramos **MÚSICA** Guto Graça Mello **LANÇAMENTO** Novembro de 1982

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Carlos Egberto **OPERADOR DE CÂMERA** Gilberto Otero **ASSISTENTES DE CÂMERA** Cezar Elias **ASSISTENTES DE CÂMERA – 2ª UNIDADE** Antonio

Murcy, Antonio Carlos Seabra e Luiz Carlos Velho **OPERADOR DE CÂMERA SUBAQUÁTICA** Roberto Werneck **ELETRICISTA** Jadeyr Guimarães **MAQUINISTA** Moacyr Estevão **FOTOGRAFIA STILL** Alexandre Fonseca

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Arriflex BL II **JANELA** 1:1.85 **LENTE** Zeiss High Speed **EQUIPAMENTO DE LUZ** L.C. Barreto Equipamentos/Equicine

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUORTE ORIGINAL** 35 mm **LABORATÓRIO UTILIZADO** Líder Cine Laboratórios, Rio de Janeiro

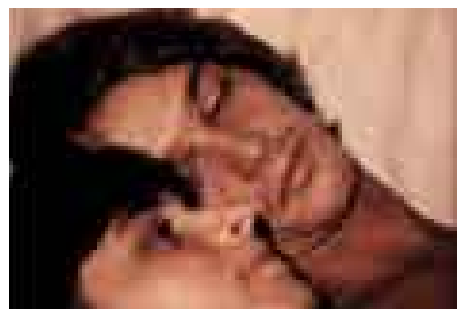
CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Arquivo Nacional **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** bom

CARLOS EGBERTO

1946

PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1971 *Cordélia*, *Cordélia*, de Rodolfo Nanni **1974** *Relatório de um homem casado*, de Flávio Tambellini **1982** *Menino do Rio*, de Antonio Calmon; *Aventuras de um paraíba*, de Marco Altberg **1983** *O Trapalhão na Arca de Noé*, de Del Rangel **1984** *Garota dourada*, de Antonio Calmon; *Espelho de carne*, de Antonio Carlos da Fontoura **1985** *Os bons tempos voltaram: vamos gozar outra vez*, de Ivan Cardoso e John Herbert **1986** *As sete vampiras*, de Ivan Cardoso **1990** *O escorpião escarlate*, de Ivan Cardoso; *Corpo em delito*, de Nuno César de Abreu; *Boca de Ouro*, de Walter Avancini



Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? Na realidade, eu não posso dizer que tenho uma grande referência em um fotógrafo brasileiro. Quando eu era pequeno, morava no Alto da Boa Vista, e descia para a Praça Saens Peña, onde havia aqueles grandes cinemas. O que passava lá eram filmes americanos, muitos filmes *noir*. A minha formação é basicamente de filmes americanos, era o que passava, era o que a gente tinha acesso. Depois que, desde 1965 eu compro a *American Cinematographer*. Por ali eu sempre pude acompanhar o que se fazia de fotografia nos Estados Unidos, os grandes fotógrafos. Eu nunca pude acompanhar a carreira, por exemplo, de um Hélios Silva. Essas informações não circulavam facilmente por aqui. Não tinha como eu saber quais eram os filmes fotografados pelo Hélios Silva. Ao contrário dos fotógrafos americanos. E por vezes dos italianos, porque chegavam filmes do Fellini.

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? Geoffrey Unsworth (Grã-Bretanha, 1914-1978). Foi a pessoa com que eu aprendi. Nos três anos da escola, um ano, certamente, eu ganhei a mais de bônus por conviver com Geoffrey durante uns seis ou oito meses. Inclusive, eu adquiri certos conceitos de fotografia que eu mantenho ferreamente, até hoje, como inquebrantáveis: a noite não é azul. Outra: uma pessoa ter duas sombras é impossível, a não ser que eu mostre, especificamente, as duas fontes de iluminação. Luz vem de algum lugar. Luz de lugar nenhum não existe. A melhor fotografia é aquela que não chama a atenção.

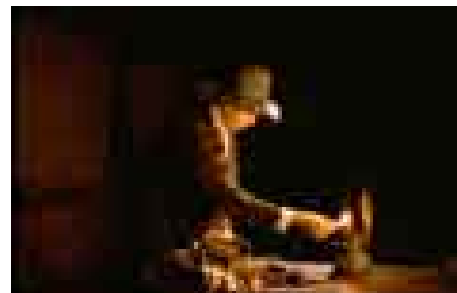
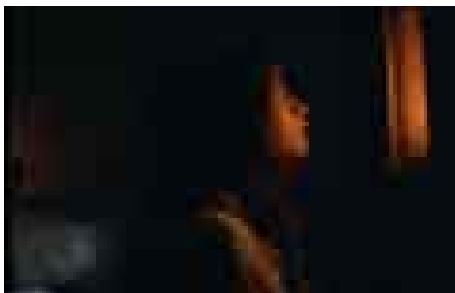
O que Menino do Rio representa para você e para sua carreira? Sem dúvida é um marco. Não só na minha carreira como na de toda a equipe ali se

firmou muito bem posteriormente. Eu achei o máximo. Eu tive uma equipe excelente, tudo correu às mil maravilhas.

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? Eu, quando olho o roteiro, já formo uma idéia. Aí vêm as conversas com o diretor e a coisa se define mais, refina sua busca. Mostrar aquilo que eu acho que o filme mostra muito bem: como era a juventude naquela época. Era uma geração azul, eu diria: o céu era azul, o mar era quase azul. Era o famoso tudo azul.

Quais as soluções técnicas utilizadas? As pessoas não estavam muito acostumadas a usar muita luz para exterior, ou seja, levar gerador para externa de diurna. Isso não era um costume. O sol é o pior inimigo que o fotógrafo tem. Porque ele move. Se ele ficasse fixo você usaria ele de um jeito, e colocaria as coisas de acordo com ele, mas ele se move. Tem as nuvens que entram e saem. Externa tem esses problemas.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? Eu destacaria *As sete vampiras* (1986). Porque eu sempre gostei de trabalhar com sets grandes, onde você pode exercitar uma série de coisas. E nesse filme o nosso set era o [Hotel] Quitandinha [em Petrópolis], um set enorme. A gente calculava que andava três quilômetros por noite, só para circular no hotel, ir ao refeitório... Em geral a gente revê os filmes e fica pensando: "podia ter colocado mais uma luz ali", "podia ter colocado uma luz aqui". Nesse filme foi muito interessante porque a lógica era outra. Eu queria tirar luz, tirar luz... E isso com um set grande, então eu tinha muita liberdade para trabalhar a luz como eu quisesse. Eu tinha uma estrutura assim, quase como se estivesse em Hollywood. E eu estava fazendo o que eu mais gostava e sabia fazer: um filme *noir*.



Baseado no romance do Visconde de Taunay. No Brasil imperial, um médico itinerante (Édson Celulari), em suas andanças pelo sertão bruto, conhece uma moça acometida de malária, Inocência (Fernanda Torres), por quem se apaixona, sendo correspondido. Entretanto, o pai da jovem a prometeu para um rico fazendeiro da região e não admite ter sua vontade contestada, mantendo sua bela filha reclusa. Inocência, entretanto, permanecerá fiel ao seu amor.

INOCÊNCIA

1983, Cor, 115 min

DIRETOR Walter Lima Jr. **ROTEIRO** Walter Lima Jr./Adaptação Cinematográfica de Lima Barreto do romance de Visconde de Taunay **DIRETOR DE PRODUÇÃO** Fernando Silva **PRODUTORA EXECUTIVA** Maria da Salette **PRODUTOR DELEGADO** Antonio Calmon **PRODUÇÃO** Lucy e Luiz Carlos Barreto **CO-PRODUÇÃO** Embrafilme **ELENCO** Edson Celulari, Fernanda Torres, Sebastião Vasconcelos, Rainer Rudolph, Fernando Torres, Ricardo Zambelli, Chico Diaz, Chica Xavier **MÚSICA:** Wagner Tiso¹ **MONTAGEM** Raymundo Higino **CENOGRAFIA** Carlos Liuzzi **FIGURINOS** Diana Eichbauer **SOM DIRETO** Jorge Saldanha **EDIÇÃO DE SOM** Denize Fontoura **MIXAGEM** José Luiz Sasso **ESTÚDIO DE SOM** Álamo **FILMAGEM** 1982

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Pedro Farkas **ASSISTENTES DE CÂMERA** César Elias e Celsinho **CENAS DE DOCUMENTAÇÃO ADICIONAL** Antonio Luiz **FOTOGRAFIA DE CENA** Ana Jobim **ELETRICISTA** Guimarães **ASSISTENTES DE ELETRICISTA** Wildemilson Finizzola, Aroldo Telles e José Pereira **MAQUINISTA** Paquetá **ASSISTENTE DE MAQUINISTA** Carlão

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Arriflex BL – câmera alemã do Luiz Carlos Barreto **JANELA** 1:1.85 **LENTE** New Zeiss – 7 lentes – 18 a 135mm **FILTROS** 85 (com neutro quando com muita luz) para corrigir para luz do dia, pois o filme era Tungstênio. **FOTÔMETRO** Minolta (spot e incidente) **EQUIPAMENTO DE LUZ** (tudo do Luiz Carlos Barreto) – 6 fresnêis de 1000 a 5000 ou de 1000 a 2000/ alguns mini-brut/ não existia HMI na época/ total de 30KWA **MAQUINARIA** Carrinho italiano onde se acoplava a grua (também do Luiz Carlos Barreto)

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUPORTE ORIGINAL** 35mm **SUPORTE DE FINALIZAÇÃO** 35mm **SUPORTE FINAL** 35mm **NEGATIVO** Tungstênio da Kodak (100 ASA para dia, 400 ASA para noite) **LABORATÓRIO** Líder Cine Laboratórios S.A. **PROCESSOS LABORATORIAIS** Revelação normal

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Cinemateca Brasileira **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1B, regular, leve descoramento

PEDRO FARKAS

São Paulo, 1953

PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1977 *Maldita coincidência*, de Sérgio Bianchi **1978** *A Caminho das Índias*, de Augusto Sevá e Isa Castro **1978** *O Rei da Vela*, de José Celso Martinez Correia **1979** *Diacuí*, de Ivan Kudrna **1980** *Certas palavras com Chico Buarque*, de Maurício Beru; *O vaqueiro menino e o boi misterioso*, de Maurice Capovilla **1981** *Índia, a Filha do Sol*, de Fábio Barreto; *Só* [CM], de José Carone Junior **1982** *Inocência*, de Walter Lima Jr.; *Mato eles?* [CM], de Sergio Bianchi **1983** *Eclos urbanos* [CM], de Nilson Villas Boas **1983** *Raso da Catarina* [CM], de Guido Araújo; *Idos com o vento* [CM], de Isay Wainfeld e Marcio Kogan **1984** *Quilombo*, de Cacá Diegues **1985** *Marvada carne*, de André Klotzel; *Amor que fica* [CM], de Alain Fresnot **1986** *Fonte da saudade*, de Marcos Altberg; *Ele, o Boto*, de Walter Lima Jr.; *Cinema Falado*, de Caetano Veloso **1988** *Lua cheia*, de Alain Fresnot; *Fogo e paixão*, de Isay Wainfeld e Marcio Kogan; *Adultério* [CM], de Ricardo Pinto e Silva **1989** *Paraty Mistérios* [CM], de Flávio Tambellini; *Caramujo-flor* [CM], de Joel Pizzini **1990** *Manobra Radical*, de Elisa Tolomelli; *Brincando nos Campos do Senhor*, de Hector Babenco **1991** *O drama da Polônia* [CM], de Roberto Maya **1992** *Marie Galante*, de Pierre Richard; *As Três Mães* [CM], de Roberto Maya; *Porta aberta* [CM], de Aluizio Abranches **1993** *Capitalismo selvagem*, de André Klotzel; *Boca de Ouro*, de Renee Manzour; *Pé de Pato* [CM], de Alain Fresnot; *Diário noturno* [CM], de Monique Gardenberg; *Era uma vez no Tibet* [CM], de Roberto Maya **1994** *O monge e a filha do carrasco*, de Walter Lima Jr. **1995** *Jenipapo*, de Monique Gardenberg **1996** *Ed Mort*, de Alain Fresnot; *A Ostra e o Vento*, de Walter Lima Jr. **1998** *Dois Córregos*, de Carlos Reichenbach; *Um copo de cólera*, de Aluizio Abranches **1999** *Memórias Póstumas*, de André Klotzel

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? Fui por muito tempo assistente do Lauro Escorel. Posso dizer que devo minha formação a ele. Ainda hoje admiro seu trabalho e aprendo com suas luzes.

O que Inocência representa para você e para sua carreira? Foi meu segundo filme longa, depois de *Índia, a Filha do Sol*. Eu vinha do documentário e nunca tinha tido oportunidade de trabalhar com tantos recursos, pra época. No documentário era muito importante a improvisação, a solução rápida, econômica, com as condições da hora. *Inocência* teve a aproximação com o Walter Lima Jr., que praticamente me mostrou um caminho. Discutíamos as soluções possíveis; luz de vela, lampião, exterior noite, noite americana, tudo era discutido e tomávamos um caminho, achávamos uma solução. Aprendi tudo com ele, o início de tudo. Como fazer uma noite americana sem sol, como fazer uma cena com a luz de uma vela, como ver o rosto iluminado por uma borboleta azul do Edson Celulari, etc.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? Todos os filmes foram importantes pra mim. Parece besteira, mas não é. Sempre tem alguma coisa nova ou diferente em cada filme. Algum desafio, qualquer que seja, e o fotógrafo vive disso, do detalhe, do dia-a-dia, da pequena solução, seja o que for, tudo é interessante.



Em fevereiro de 1964 inicia-se a produção de *Cabra marcado para morrer*, um filme de ficção, baseado em fatos reais, que contaria a história política do líder da liga camponesa de Sapé (Paraíba), João Pedro Teixeira, assassinado em 1962. No entanto, com o golpe de 31 de março, as forças militares cercam a locação no Engenho da Galiléia e interrompem as filmagens. Dezesete anos mais tarde, Eduardo Coutinho volta à região e reencontra a viúva de João Pedro, Elisabeth Teixeira – vivendo na clandestinidade – e muitos dos outros camponeses que haviam atuado no filme brutalmente interrompido.

CABRA MARCADO PARA MORRER

1984, Cor e PB, 120 min

DIRETOR Eduardo Coutinho **ASSISTENTE DE DIREÇÃO** Vladimir Carvalho (*Cabra/64*) **ROTEIRISTA** Eduardo Coutinho, Ferreira Gullar **MONTAGEM** Eduardo Escorel **DIRETOR DE PRODUÇÃO** Marcos Faria, Alberto Graça **PRODUTORES** Eduardo Coutinho, Zelito Viana **PRODUTOR ASSOCIADO** Vladimir Carvalho **EMPRESAS PRODUTORAS** CPC – Centro Popular de Cultura da UNE¹ – União Nacional dos Estudantes; MCP – Movimento de Cultura Popular de Pernambuco² (*Cabra/64*); Mapa Filmes; Embrafilme³ (*Cabra/84*) **INÍCIO DAS FILMAGENS** Fevereiro de 1964

Cabra/1964, Engenho Galiléia, município de Vitória de Santo Antão, Pernambuco
EQUIPE **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Fernando Duarte **ASSISTENTE DE CÂMERA** Mario Rocha **ELETRICISTA** Rizzo Galvão **MAQUINISTA** Lídio [informação incerta] **FOTOGRAFIA STILL** Mario Rocha **FOTOGRAFIA ADICIONAL** Não houve **FILMAGEM** 36 dias de filmagem; de meados de fevereiro até 31 de março de 1964, data do Golpe Militar
EQUIPAMENTO **CÂMERA** Arriflex IIC (não-blimpada) **ORIGEM DA CÂMERA** Verona Filmes/Gerson Tavares **JANELA** 1:1.66 **LENTE**s Schneider 16mm/28mm/50mm/75mm; Zoom Angenieux 25/250mm **FOTÔMETRO** Weston Master V (incidente) **EQUIPAMENTO DE LUZ** rebatedores, refletor fresnel 1.000, 2.000, 5.000 – total aprox. 20 mil watts (equipamento da Verona Filmes) **MAQUINARIA** carrinho tipo italiano (cópia), trilhos retos e curvos
NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUPORTE ORIGINAL** negativo 35mm PB, Kodak 5231 (Plus-x) e 5245 (Tri-x) **SUPORTE DE FINALIZAÇÃO** não houve finalização **NEGATIVOS UTILIZADOS** não houve **LABORATÓRIO UTILIZADO** Líder Cine Laboratórios (processamento) **PROCESSOS LABORATORIAIS** revelação normal PB

1 A única produção cinematográfica do CPC concluída foi *Cinco Vezes Favela* (1962), filme de cinco episódios de proposta “revolucionária”. **2** O Movimento de Cultura Popular foi criado por Miguel Arraes, então prefeito de Recife. **3** A Mapa Filmes e a Embrafilme entraram na segunda fase do *Cabra*. A Mapa, por intermédio de Zelito Viana, que foi produtor executivo do filme.



Cabra/1984, Engenho Galiléia, município de Vitória de Santo Antão, Pernambuco e São Rafael, Rio Grande do Norte

EQUIPE **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Edgar Moura **ASSISTENTE DE CÂMERA** Nonato Estrela **TÉCNICO DE SOM** Jorge Saldanha **ELETRICISTA** não houve **MAQUINISTA** não houve **FOTOGRAFIA STILL** não houve **FOTOGRAFIA ADICIONAL** não houve **2ª UNIDADE** Nonato Estrela **FILMAGEM** fevereiro de 1981 a maio 1982

EQUIPAMENTO **CÂMERAS** Éclair NPR (16mm) e uma Paillard Bolex de corda (16mm) **ORIGEM DA CÂMERA** Mapa Filmes (Éclair NPR); origem desconhecida da Paillard Bolex **JANELA** 16mm Standard 1:1.33 **LENTE**s Zoom Angenieux 12/120mm e Lentes prime Cooke 12mm/18mm/25mm/50mm **FOTÔMETRO** Minolta incidente e Minolta spotmeter **EQUIPAMENTO DE LUZ** (4) refletores de quartz de 1000w e (1) Sun gun **MAQUINARIA** não houve **NEGATIVO/LABORATÓRIO** **SUPORTE ORIGINAL** 16mm **SUPORTE DE FINALIZAÇÃO** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** Kodak 100 ASA T e 400 ASA T [informação incerta] **laboratório utilizado** Líder Cine Laboratórios, Rio de Janeiro **PROCESSOS LABORATORIAIS** Coutinho foi acompanhar a ampliação nos EUA

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** MAM **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1A

“O exército invadiu a região, prendeu vários líderes camponeses e alguns integrantes da equipe, apreendeu o equipamento e o material de filmagem. O resto da equipe se dispersou, e uma boa parte do material já rodado – cerca de 40% do roteiro – foi salva, porque fora enviada ao laboratório no Rio de Janeiro dias antes do golpe. Mais tarde recuperaram-se oito fotos de cena e o roteiro original.”

“[Nos anos 80, a Lei da Anistia] permitiu a retomada, sobre novas bases, da obra que se tinha transformado em uma espécie de lenda do cinema brasileiro do início dos anos 60: um filme de ficção, baseado em fatos reais, que contava o assassinato de um líder camponês, com um elenco de atores camponeses; o único filme interrompido pelo golpe militar de 1º de abril; uma interrupção seguida de fugas, prisões e apreensão do material pelo exército; as latas do copião ficaram escondidas durante anos debaixo da cama do pai do cineasta David Neves, que era general; os negativos foram salvos por acaso e retirados clandestinamente, depois de 11 anos, do laboratório da Líder e depositados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, sob o título *A Rosa do Campo...*”

(LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p.37 e p.30)



Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? A minha formação visual se deu através do cinema, como espectador. Com a idade de 8 anos, fomos morar eu, meus pais, Gilberta e Joaquim, e meus irmãos, Dirce e Roberto, em um sobrado no Largo dos Arcos, no Rio de Janeiro, bem ao pé dos arcos do bondinho de Santa Teresa, e colado ao prédio da antiga Fundição Progresso. Em baixo, era o restaurante de meu pai, “A Garota dos Arcos”, para onde todas as tardes minha irmã e eu nos transferíamos com livros e cadernos, para os deveres de casa. Exceto às quintas-feiras, dia de folga na escola, dia de *matinée* no Cine Lapa. Meus pais eram freqüentadores assíduos do Cine Lapa e eu junto. Filmes portugueses (*Amor de perdição*, *João ratão*...) eram os preferidos de meu pai, mas a grande paixão dele eram os filmes de terror com Bela Lugosi, Boris Karloff, Akim Tamiroff. O que mais me impressionava era o jogo de claro-escuro que acentuava o medo e até o pânico. Em cenas fortes, além da minha capacidade de criança, eu fechava os olhos... quando era um imenso corredor com a sombra comprida projetada no chão eu já sabia que vinham complicações. Mas era medonhamente fascinante.

No final de década de 50, aluno do Conservatório Nacional de Teatro, onde me formei nos cursos de interpretação e direção, comecei a freqüentar as sessões de cineclubes, sendo o principal o da Faculdade de Filosofia, no Castelo. Eram verdadeiras aulas de cinema com a apresentação dos filmes e comentários e análises críticas da obra, após a projeção, feitos por Dejean Magno Pellegrini, José Paes, Cosme Alves Netto, e tantos outros. Em paralelo, as sessões na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, com Muniz Vianna, José Sanz, Ely Azeredo mais a turma da Filosofia. Eram clássicos do cinema russo, polonês, as retrospectivas do cinema francês e do cinema americano. E o cinema japonês, o Neo-realismo italiano, com aquela cinematografia de resistência, despojada, realista, dramática, na visão humanista de De Sica e Rossellini, acrescido dos filmes da *Nouvelle Vague*, onde despontavam Claude Chabrol, Alain Resnais, François Truffaut, e o mais instigante de todos, Jean-Luc Godard, com a fotografia revolucionária de Raoul Coutard, que me despertaram para o caminho da fotografia de cinema. Toda uma cinematografia em preto-e-branco. Destas sessões do

cineclube da Filosofia e MAM-Rio, onde eram assíduos David Neves, Carlos Diegues, Marcos Farias, Miguel Borges, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Mario Carneiro, Joaquim Pedro, Leon Hirszman, Affonso Beato, Leopoldo Serran, Arnaldo Jabor e tantos outros, nasceu o Cinema Novo.

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? Ozen Sermet. Meu primeiro trabalho em cinema foi no episódio *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, sendo assistente de fotografia de Ozen Sermet. Com ele melhorei meus conhecimentos dos rudimentos da assistência, inclusive carregar nas costas 40 quilos de equipamento, morro acima, sem alterar o humor. Um profissional com sólida formação, europeia, com quem aprendi a seriedade da profissão. Um bom homem, gentil, educado, exigente, mas reconhecedor do mérito de quem o assistia.

Mario Carneiro. Fui assistente de fotografia em *Porto das Caixas* (de Paulo César Saraceni), *O Padre e a Moça* (de Joaquim Pedro de Andrade), *Gimba* (de Flavio Rangel) *Natal da Portela* (de Paulo César Saraceni – 2ª unidade) e *Coleção Roberto Marinho* (de Mario Carneiro – 2ª unidade). Mario Carneiro é arquiteto, gravador em metal, pintor, aluno de Iberê Camargo, o que lhe proporcionou um refinamento cultural e intelectual que fazem dele o mais criativo diretor de fotografia brasileiro. Uma parcela significativa do meu conhecimento de iluminação aprendi com o Mario, inclusive que o contraluz é a posição mais criativa na iluminação cinematográfica.

O que Cabra marcado para morrer representa para você e para sua carreira? Minha experiência como fotógrafo de *still* eu aprendi com outro Mario, o Mario Rocha, no jornal *O Metropolitano*, da União Metropolitana dos Estudantes – UME, dirigido pelo Cacá Diegues, e na revista *Movimento*, da União Nacional dos Estudantes – UNE. Consolidada esta frente jornalística, foi criado o Centro Popular de Cultura, da UNE, tendo como dirigentes principais o poeta Ferreira Gullar e os teatrólogos Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa. A idéia: levar a cultura aonde o povo está, nas fábricas, nas escolas, nas ruas e incendiar o país com a cultura brasileira. Reforma política, reforma da educação, reforma agrária, a prepotência do imperialismo americano (já era assim em 1960) seriam temas da Caravana da UNE, em peças de caráter eminentemente popular. O sucesso da caravana alimentou um novo projeto, o do cinema popular, voltado para as massas, com temática das massas. Assassinado João Pedro Teixeira, na Paraíba, líder camponês, por jagunços a mando de senhor de engenho, o que se tornara rotina no nordeste. Liderança camponesa, reforma agrária, eram palavras cujas folhas eram arrancadas do dicionário. Ferreira Gullar escreve um folhetim de cordel abordando a saga de João Pedro Teixeira, na busca dos direitos do homem de plantar e à terra. Este cordel serve de base para o roteiro do *Cabra*, que será dirigido pelo Eduardo Coutinho. Fevereiro de 1964, partimos com toda a equipe para Recife, onde teríamos o apoio logístico do Movimento de Cultura Popular – MCP do Recife. Ficamos hospedados na cidade de Vitória de Santo Antão,

próxima ao Engenho da Galiléia, onde seria rodado o filme. Faziam parte da equipe Vladimir Carvalho, Cecil Thiré, Rizzo, Lidio, dois soldados da PM, que dirigiam os jipões da equipe, Antonio Carlos Fontoura, Leandro do MCP, e o meu assistente, o Mario Rocha, o que me ensinou fotografia jornalística. O mestre assiste o aprendiz que vira mestre. É tudo muito bonito. Tivemos percalços nas filmagens com o atraso na chegada do equipamento de luz. Pela manhã de 31 de março, chega um menino correndo para nos avisar que o exército estava atrás dos cubanos (alguns de nós tinhamos barba grande, em homenagem ao Fidel e ao Che). Não tínhamos rádio e era total o desconhecimento do que acontecia. Um jipe do exército caiu numa pinguela, o que retardou o comboio e tivemos tempo de fugir para o mato. Seu João Daniel, o camponês que nos albergava nas filmagens em sua casa, escondeu todo o equipamento numa pequena gruta, inclusive os negativos virgens e os rodados. Fomos para o mato, ficamos dois dias e uma noite, sem qualquer notícia do acontecido, até que Seu João Daniel nos avisou que as tropas se foram, e que levaram com eles todo o nosso equipamento – latas de filme, câmera e refletores, que poucos dias depois foram exibidos nos jornais como sendo faróis antiaéreos dos cubanos. Os dois meganhas da PM do governo Miguel Arraes, que transportavam a equipe e moravam conosco em Vitória, nos denunciaram ao exército e saquearam todos os nossos pertences que estavam na casa. Para a minha carreira fica a esperança de que um dia o povo terá direito à terra, embora não acredite que seja no governo Lula.

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? Quais as soluções técnicas utilizadas? As sessões no MAM-Rio me levaram a conhecer a verdade através do cinema, que é a revolução do esforço do pós-guerra, na Itália, gerando a estética do Neo-realismo. Fotógrafos como Aldo Tonti (*Obsessão*, de Visconti, 1942, *Roma*, *Cidade aberta*, de Rossellini, 1945), Carlo Montuori (*Ladrões de bicicleta*, De Sica, 1948) e Otello Martelli (*Paisá*, de Rossellini, 1946), me estimularam a buscar uma fotografia pura, sensível, sem refinamentos nem perfumarias. Assim foi no *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues com as noturnas de contraste acentuado, sem meio tom, ressaltando a roupa branca (com o excesso de branco rebaixado com a tintura de chá preto) sem estourar, e acentuando a brancura dos dentes e dos olhos, criando uma dramaticidade que funde com a negritude da noite, dando uma sensação de desesperança de alcançar a liberdade tão sonhada.

Já no *Cabra marcado* procurei rebaixar o contraste de tom do preto-e-branco, através da superexposição, ocasionando o achatamento da faixa de contraste e acentuando a gama de cinzas e estouro dos brancos, sem distorcer a tonalidade da pele. A sensação de incapacidade de superação dos personagens diante da realidade opressora de uma terra a que nunca terão acesso, está estampada na tonalidade cinza sem detalhes contrastados. Como a segunda etapa foi em cores, torna-se mais flagrante a aridez do preto-e-branco.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? Em alguns filmes tive possibilidade de fazer algumas experiências que redundaram em trabalho e pesquisa de laboratório: em *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues, na sequência do sonho, Joel Barcellos e Anecy Rocha, cavalgando na areia em um cavalo igualmente branco, usei negativo de som, ortocromático, ASA 6, filmado a 72 quadros, obtendo assim somente branco-branco e preto-preto, sem meio tom, que conjugado à lentidão da imagem ocasionam uma veracidade onírica de alegria e esperança.

Já em *A Vida Provisória*, o diretor Mauricio Gomes Leite quer, num cenário de um ministério, cheio de mesas, simetricamente posicionadas, tudo em foco. Do primeiro ao último plano. Usei o filme Kodak Double X, preto-e-branco, ASA 250. Com a assessoria do Dr. Victor Bregman, da LíderCine Laboratórios, ainda em Botafogo, conseguimos “puxar” o filme 2 stops, levando a sensibilidade para ASA 1000, o que me proporcionou usar o diafragma t/11, com lente Cooke 16mm. O resultado: um longo traveling seguindo Paulo José, no Ministério, com todos os planos em foco, sem alterar a granulação. Foi feito um banho especial para alcançar este resultado primoroso.

Em *Dezesperato*, de Serginho Bernardes, Marisa Urban é casada com Raul Cortez, um jornalista que prepara uma série de reportagens sobre o seu país, arrastado por uma ditadura sangrenta. Nos interiores da casa onde moram, usei Colortran, com lâmpadas de sealedbeam, filtrados por quadrados revestidos de nylon de média densidade, ocasionando uma luz suavemente arredondada, tornando a pele de Marisa num tom delicado e sem contraste, ressaltando a expressão de ternura dos olhos da personagem.

Outro trabalho que me agradou bastante foi *Luz Del Fuego*, de David Neves. Rodado em Paquetá, quase um fundo de Baía da Guanabara, onde predomina a lama, assoreamento, lodo, plástico, latas boiando, água turva e escura. A solução que encontramos foi filmar nos meses de maio e junho, fim do outono, entrada do inverno, onde o ângulo do sol é mais baixo, suavizando a luz e arredondando a luminância e tornando a água de um azul transparente como se estivéssemos na Baía de Angra ou em Búzios.

Ballet Bolshoi, dois séculos de história – A nova geração, documentário de Liloye Boubli, produzido por Miriam Daulsberg, durante a turnê da companhia ao Brasil em 1999. Rodado no Rio e Brasília, em 8 dias, o grande desafio foi filmar sem ensaio, sem interferir na luz do espetáculo, com uma câmera só, posicionada junto a uma das laterais da boca do palco. Usei meu velho spotmeter Pentax V, analógico, com leitura pontual dividindo o palco em quatro zonas de leitura - o que ajudou na aferição do diafragma. Outra surpresa interessante está na atuação da câmera, seguindo os sentimentos da música. Não tem errada. A câmera posicionada na lateral tem uma boa visão do palco, exceto se os bailarinos forem para o fundo, à direita, pois um grande rompimento preto nos corta a visão. Mas como eu fazia a câmera no compasso da música, era só esperar fração de segundos e esperar os bailarinos na volta. É uma satisfação muito grande você acertar por um estalo meramente intuitivo. O filme foi um sucesso quando de sua estréia em Nova York.

PRINCIPAIS TRABALHOS NA FOTOGRAFIA E CÂMERA

1961 *Aldeia* [CM], de Sérgio Sanz **1962** *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues **1964-84** *Cabra marcado para morrer, de Eduardo Coutinho* **1964** *A grande cidade*, de Cacá Diegues **1965** *Maranhão 66*, de Glauber Rocha; *Amazonas Amazonas*, de Glauber Rocha; *Venha doce morte*, de Sérgio Bernardes Filho **1966** *Nara Leão*, de Antonio Calmon [inacabado]; *Elis Regina*, de Julio Bressane; *Amazônia desconhecida*, de Paulo Gil Soares/tv Globo; *Alcântara cidade morta*, de Sérgio Sanz; *Dezesperato*, de Sérgio Bernardes Filho **1967** *A vida provisória*, de Maurício Gomes Leite; *Bahia Camará* [CM], de Norma Bahia Pontes **1969** *Tostão, a fera de ouro*, de Ricardo Gomes Leite e Paulo Laender **1970** *Vestibular 70*, de Vladimir Carvalho **1971** *Brasília, ano 10* [CM], de Geraldo Sobral Rocha; *Polivolume*, de Rubem Richter **1973** *O espírito criador do povo brasileiro*, de Vladimir Carvalho; *O curso do poeta (João Cabral de Mello Neto)* [CM], de Jorge Lacleti **1974** *Trade Center*, de David Neves; *Elis e Tom*, de Jom Tob Azulay; *Mutirão*, de Vladimir Carvalho; *Itinerário de Niemeyer*, de Vladimir Carvalho **1975** *Soledade*, de Paulo Thiago; *O Homem de Minas*, de Maurice Capovilla **1976** *Barra Pesada*, de Reginaldo Farias **1977** *Os doces bárbaros*, de Jom Tob Azulay; *Na boca do mundo*, de Antonio Pitanga; *O caso Ruschi*, de Tereza Trautman; *Céu de anil*, [CM] de Paulo Chaves e Joatan Vilela Berbel **1978** *Litoral*, de Ruy Solberg **1979** *Certas palavras de Chico Buarque*, de Mauricio Beru; *Salvador 1971* [CM] de Nick Zavros; *Pão ou pães é questão de Opiniões* [CM] de Sílvia Roesler, Ivone Margulies e Marcio Doctors; *Suburbano, carioca, mulato, malandro* [CM] de Jom Tob Azulay **1980** *Flamengo paixão*, de David Neves; *O Homem do Morcego* [CM] de Ruy Solberg **1981** *Luz del Fuego*, de David Neves; *Missão Francesa no Brasil* [MM] de Gustavo Dahl **1982** *Lajes, a força do povo*, de Tetê Moraes; *Dom Quixote (ballet)* [CM], de Moysés Kendler **1983** *Vida de mãe é assim mesmo* [CM], de Eunice Gutman **1984** *Rio*, de Sérgio Bernardes Filho; *Chico Caruso* [CM], de Joatan Vilela Berbel **1985-90** *Radamés Gnattali* [MM], de Aloisio Didier e Moisés Kendler; *Warschavchik* [CM] de Joatan Vilela Berbel **1986** *A dança dos bonecos*, de Helvécio Ratton; *Brasília, uma sinfonia*, [CM] de Aloisio Didier **1987** *Natal da Portela*, de Paulo Cezar Saraceni; *A mulher na Constituinte*, [CM] de Eunice Gutman **1988** *Terra para Rose*, de Tetê Moraes; *Brasília, a última utopia* (episódios “Suíte Brasília” de Moacyr Oliveira e “Além do Cinema do Além”, de Pedro Anísio) **1992** *O ar nosso de cada dia*, de Tetê Moraes; *Marília Rodrigues uma aula de gravura*, produzido pela UnB **1993** *Conterrâneos velhos de guerra*, de Vladimir Carvalho; *A terceira margem do Rio*, de Nelson Pereira dos Santos **1994** *Darcy Ribeiro, doutor Honoris Causa*, de Vladimir Carvalho **1995** *Áporo* [CM], de André Luís da Cunha **1997** *O vidreiro* [MM], de Marcos de Souza Mendes; *Tangerine Girl* [CM] de Liloye Boubli **2000** *A Peleja de Cego Aderaldo e Robert Johnson*, de Jesivan Ribeiro; *Ballet Bolshoi, dois séculos de história – A nova geração*, de Liloye Boubli **2003** *Maracatus*, de Liloye Boubli **2004** *Rosebud* [CM], de Liloye Boubli **2006** *Festas dos Reis Negros*, de Liloye Boubli



EDGAR MOURA

1948

Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? César Charlone. Porque fez e faz o que eu gostaria de fazer ou ter feito. Enfim, é o fotógrafo dos fotógrafos.

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? Pierre L'Homme (fotógrafo de *Le Joli Mai*, de Chris Marker e *Cyrano de Bergerac*, de Jean-Paul Rappaneau) que me disse a frase seminal: "Não deixe que eles resolvam, por você, no que você é bom". *Et pour cause*, diria eu, estes dois filmes são tão diferentes (e bons) quanto é possível a um fotógrafo ser bom documentarista e diretor de fotografia de longa-metragem.

O que Cabra marcado para morrer representa para você e para sua carreira? Hoje, uns vinte anos depois, um privilégio.

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? Ver sem ser visto. Me esconder atrás do Coutinho. Ouvir, em vez de filmar.

Quais as soluções técnicas utilizadas? Grande angular, colado nas pessoas, para ouvir o que dizia quem eu filmava.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? *Kuarup*, de Ruy Guerra, pelo esforço em vão. Seis meses de mato e não existe mais nem um VHS.

1976 *A queda*, de Ruy Guerra **1977** *Se segura malandro*, de Hugo Carvana **1978** *O escolhido de Iemanjá*, de Jorge Duran **1979** *Gaijin*, de Tizuka Yamazaki **1980** *Terror e êxtase*, de Antonio Calmon **1981** *A mulher sensual*, de Antonio Calmon **1982** *O sonho não acabou*, de Sergio Rezende **1983** *Bar Esperança*, de Hugo Carvana; *Parahyba mulher macho*, de Tizuka Yamazaki; *O Cangaceiro Trapalhão*, de Daniel Filho **1984** *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho; *Bete Balanço*, de Lael Rodrigues; *Avaeté*, de Zelito Vianna; *Patriamada*, de Tizuka Yamazaki **1985** *A Hora da estrela*, de Suzana Amaral; *Hot Shot*, de Rick King; *Urubus e papagaios*, de José Joffily; *Tanga*, de Henfil **1986** *Pelé e Os Trapalhões*, de Carlos Manga; *Um trem para as estrelas*, de Carlos Diegues **1987** *A fábula da Bela Palomeira*, de Ruy Guerra **1988** *Kuarup*, de Ruy Guerra **1990** *Lua de cristal*, de Tizuka Yamazaki; *Carnaval*, de Arnaldo Jabor; *Sonho de verão*, de Paulo Sérgio de Almeida **1991** *Encontros imperfeitos*, de Jorge Marecos **1992** *Kickboxer III*, de Rick King **1993** *A margem sul (Zéfiro)*, de José Alvaro Moraes; *Piège*, de Jorge Marecos **1994** *Sinais de fogo*, de Luis Filipe Rocha **1995** *Tieta*, de Carlos Diegues **1996** *O testamento*, de Francisco Manso **1998** *Jaime*, de Antônio-Pedro Vasconcelos **1999** *Peixe Lua*, de José Alvaro Moraes **2000** *Camarate*, de Luis Filipe Rocha **2001** *Nha Fala*, de Flora Gomes **2002** *Gaijin 2*, de Tizuka Yamazaki **2003** *Passagem da noite*, de Luis Filipe Rocha; *Abracadabra*, de Moacir Góes **2004** *A cidade perdida*, de Moacir Góes **2005** *Brasília 18%*, de Nelson Pereira dos Santos **2006** *Xuxa Gêmeas*, de Jorge Fernando; *A outra margem*, de Luis Filipe Rocha



EU SEI QUE VOU TE AMAR

1986, Cor, 110 min

Jovem casal (vivido por Thales Pan Chacon e Fernanda Torres) que se ama até o delírio resolve viver, em duas horas, um jogo da verdade sobre tudo o que já lhes aconteceu, numa psicanálise filmada com risos e lágrimas. Um filme sobre o que seria um filme de amor. Um filme que começa com um “final feliz” (um casamento) e acaba com outro tipo de final feliz, mais amargo, porém mais profundo.

DIREÇÃO E ROTEIRO Arnaldo Jabor **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO** Flavio R. Tambellini **PRODUÇÃO** Sagitário Produções Cinematográficas, Helio Paulo Ferraz, Arnaldo Jabor **PRODUTOR EXECUTIVO** Angelo Gastal **ELENCO** Fernanda Torres e Thales Pan Chacon **MONTAGEM** Mair Tavares **CENOGRRAFIA** Sergio Silveira, Maria Helena Salles, Oscar Niemeyer [casa do casal] **FIGURINOS** Gloria Kalil **FILMAGEM** 7 semanas em meados de 1984. Durante a montagem houve novas filmagens e o filme só ficou pronto em 1986.

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Lauro Escorel **ASSISTENTES DE CÂMERA** Gui Gonçalves e Cleomo Segond **ELETRICISTAS** Luiz Tomé e Paulão **MAQUINISTAS** Valdir e Teca **FOTOGRAFIA STILL** Zeca Pinheiro Guimarães **FOTOGRAFIA ADICIONAL** Gustavo Hadba fotografou a parte em vídeo

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Arriflex BL2, 35mm, do próprio Escorel **JANELA** 1:1.66 **LENSES** Jogo de lentes prime Zeiss (16mm/24mm/32mm/40mm/50mm/85mm/100mm) **FO-TÔMETRO** Minolta Spotmeter/Spectra (luz incidente) **EQUIPAMENTO DE LUZ** informação não disponível **MAQUINÁRIA** Carrinho italiano Scorpio onde se acoplava a Grua Skyli-ght **FILTROS** Lauro não se lembra de ter usado nenhum

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUPORTE ORIGINAL** 35mm/Vídeo **SUPORTE DE FINALIZAÇÃO** 35mm **SUPORTE FINAL** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** negativos Kodak [mais informações não disponíveis] **LABORATÓRIO UTILIZADO** Líder Cinematográfica, Rio de Janeiro **PROCESSOS LABORATORIAIS** Revelação e cópiagem normais

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Cinemateca Brasileira **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1B

LAURO ESCOREL

Washington, EUA, 1950

Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? O cenário da cinematografia mundial está repleto de excelentes profissionais. Todos nós aprendemos com os clássicos e nos influenciamos com o trabalho uns dos outros. Esta influência pode se dar de forma consciente ou inconsciente. Nos meus anos de formação, além dos colegas brasileiros, estive atento ao trabalho de Raul Coutard, Sven Nykvist, Gordon Willis e Vittorio Storaro. Também olhei com atenção para o trabalho de diversos fotógrafos da Europa Oriental. Posso pensar em outros, mas, se fosse preciso citar um nome, citaria o de Conrad Hall – *A sangue frio* (*In cold blood*, de Richard Brooks), *Cidade das Ilusões* (*Fat City*, de John Huston), *O dia do gafanhoto* (*The day of the locust*, de John Schlesinger), *Searching for Bobby Fisher* (de Steven Zaillian), *Beleza americana* (*American beauty*, de Sam Mendes), *Estrada para Perdição* (*Road to Perdition*, de Sam Mendes), etc. Um diretor de fotografia que, ao longo de quase cinco décadas fotografando, nunca deixou de renovar sua narrativa fotográfica. Sempre admirei a precisão e a beleza das suas imagens.

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? Quando da minha formação, tive a oportunidade de trabalhar com três dos mais importantes diretores de fotografia do cinema brasileiro. Aprendi muito com cada um deles. Mario Carneiro apontou-me o sentimento da luz; Affonso Beato, a disciplina técnica necessária para levar nossas idéias fotográficas adiante; e Dib Lutfi (além da operação da câmera) a importância da intuição no trabalho de um diretor de fotografia. Cada um deles contribuiu à sua maneira para eu me transformar no profissional que sou. Sou-lhes muito grato por isso.

O que Eu sei que vou te amar representa para você e para sua carreira? *Eu sei que vou te amar* foi o segundo longa-metragem que fotografei para Arnaldo Jabor. Fizemos o filme em 1984/85, quase onze anos depois de minha quase estréia (já tinha fotografado o então inédito *São Bernardo*) no seu *Toda nudez será castigada*. Retomamos nossa parceria buscando uma estética que se adequasse àquela história de amor. Para mim, filmar com Jabor foi sempre o ato de acompanhá-lo na sua busca cinematográfica.

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? Minha lembrança do filme é que buscamos tornar cinematográfico um texto com fortes marcas teatrais. A partir do roteiro, realizamos um trabalho de preparação que buscou dividir o longo diálogo numa série de movimentos. A partir disto, encontramos, para cada um deles, uma linguagem de câmera e de luz. A idéia de que o filme se passaria totalmente dentro da casa e todo ele durante uma única noite foi sendo gradualmente alterada, à medida que a própria idéia do filme foi sendo amadurecida. Assim, resolvemos começar o filme num fim de tarde quando os personagens se preparam para o seu (re)encontro. Acharmos importante marcar a passagem do tempo. Uma cena foi puxada para a piscina vazia e algumas cenas mais para o final passaram para o amanhecer. Posteriormente foi adicionada a idéia do monólogo interior dos personagens, quando novos textos foram escritos e registrados em vídeo, num recurso de linguagem inovador para a época. Isto foi feito quase um ano depois das filmagens principais e esta nova textura das imagens abriu mais ainda a estrutura temporal do filme e completou a busca do Jabor.

Quais as soluções técnicas utilizadas? O filme foi filmado em 35mm com uma câmera Arriflex BL II. A casa, uma locação no Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, com projeto do Oscar Niemeyer, foi toda envolta por uma enorme estrutura de panos pretos e transformada num estúdio. Toda nossa noite (menos a cena da piscina) foi filmada de dia com absoluto controle das fontes luminosas. Todos os espaços estavam pré-iluminados e fizemos uma grande utilização das fontes de luz cenográficas. Luminárias e objetos de cena foram escolhidos pessoalmente pelo Jabor. As luminárias e o grande néon da escada tinham uma luz difusa que deram o tom romântico da imagem do filme. Nossa luz e nossos enquadramentos tiraram o maior partido possível dessas características cenográficas que refletem uma estética dos anos 80.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? Aprendi, faz muito tempo, lendo o livro *O Homem e a Câmera*, do grande diretor de fotografia Nestor Almendros, que temos que ser sempre capazes de encontrar e valorizar algum aspecto dos projetos que temos a oportunidade de realizar. Assim, fica difícil para mim destacar filmes da minha trajetória profissional, mas poderia mencionar: *São Bernardo* e *Toda Nudez será castigada* (meus dois primeiros longas), *Bye Bye Brasil* (meu encontro com o Brasil amazônico), *Ato de violência*, *Ironweed* e *Coração iluminado* (2 dentre 5 da minha rica parceria com Hector Babenco). Dos mais recentes, posso dizer que gosto muito do meu trabalho em *O Xangô de Baker Street*, que fiz com o Miguel Faria, do *Jogo subterrâneo*, do Roberto Gervitz, do *O maior amor do mundo*, do Carlos Diegues e do *Batismo de sangue*, do Helvécio Ratton.

PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1970 *América do sexo* (episódio “Sexta-feira da paixão, sábado de aleluia”, de Leon Hirszman); *A família do barulho*, de Júlio Bressane **1971** *São Bernardo*, de Leon Hirszman **1972** *Primeiro de maio* [CM], de Lauro Escorel **1973** *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor **1974** *Queridos compañeros/Dear Comrades*, de Pablo de la Barra **1976** *O rei da noite*, de Hector Babenco **1977** *Morte e vida Severina*, de Zelito Viana; *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de Hector Babenco **1978** *Coronel Delmiro Gouveia*, de Geraldo Sarno **1979** *Amor bandido*, de Bruno Barreto **1980** *Bye Bye Brasil*, de Carlos Diegues **1980** *Ato de violência*, de Eduardo Escorel; *Prova de fogo*, de Marco Altberg **1984** *Quilombo*, de Carlos Diegues **1986** *Eu sei que vou te amar*, de Arnaldo Jabor **1988** *Ironweed*, de Hector Babenco **1990** *Dias melhores virão*, de Carlos Diegues; *Ilê Aiyê/The house of life*, de David Byrne **1991** *Brincando nos campos do Senhor*, de Hector Babenco **1995** *Stuart saves his family*, de Harold Ramis **1996** *Voices from a locked room*, de Malcolm Clarke **1998** *Coração iluminado*, de Hector Babenco **2000** *O Xangô de Baker Street*, de Miguel Faria Jr. **2002** *Domésticas*, o filme, de Fernando Meirelles e Nando Olival **2003** *Uma vida em segredo*, de Suzana Amaral **2004** *Acquária*, de Flavia Moraes; *Jogo subterrâneo*, de Roberto Gervitz; *Vinícios*, de Miguel Faria Jr. **2005** *Irma Vap – O retorno*, de Carla Camurati; *Batismo de sangue*, de Helvécio Ratton; *O maior amor do mundo*, de Carlos Diegues **2006** *Casa da Mãe Joana*, de Hugo Carvana

CIDADE OCULTA

1986, 74 min, cor



Importante produção do chamado “novo cinema paulista” (anos 80). Botelho explora o universo urbano, construindo a obra em torno de referências como os quadrinhos, o *noir* e os musicais. Anjo (Arrigo Barnabé), livre após sete anos na cadeia, reencontra seu antigo comparsa – agora chefe de uma organização –, se vê às voltas com uma estrela do submundo, Shirley Sombra (Carla Camurati), e arruma inimizade com um policial corrupto (Cláudio Mamberti). Inspirado nas aventuras do *Spirit*, de Will Eisner.

DIRETOR Chico Botelho **ROTEIRO** Chico Botelho, Arrigo Barnabé, Walter Rogério e Luiz Gê **DIRETOR DE PRODUÇÃO** Ivan Novais **PRODUTOR EXECUTIVO** Wagner Carvalho **EMPRESAS PRODUTORAS** Orion Cinema e Vídeo, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e Nickey Palace **ELENCO** Arrigo Barnabé, Carla Camurati, Cláudio Mamberti, Celso Saiki **MÚSICA** Arrigo Barnabé **FILMAGEM** 6 semanas

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** José Roberto Eliezer **ASSISTENTE DE CÂMERA** Lítio Mendes da Rocha **ELETRICISTAS** José Valencio e Luiz Antônio da Silva **MAQUINISTAS** José Carlos Lampa e Miro **FOTOGRAFIA STILL** Nellie Solitrenick **2ª UNIDADE** Chico Botelho (apenas na sequência da coreografia)

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Arri BL 3 **JANELA** 1:1.85 **LENTE** Jogo Zeiss 2.1 e New Zeiss 1.3 (nas sequências de *flashback*) **FOTÔMETRO** Minolta auto-meter 3 **EQUIPAMENTO DE LUZ** Soft Light (feito sob encomenda) e HMI **MAQUINARIA** Ligeirinho

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUORTE ORIGINAL** 35mm **SUORTE DE FINALIZAÇÃO** 35 mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** Kodak 5247 e Kodak 5293 **LABORATÓRIO UTILIZADO** Líder Cine Laboratórios, Rio de Janeiro **PROCESSOS LABORATORIAIS** padrão

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Cinemateca Brasileira **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1B, regular

JOSÉ ROBERTO ELIEZER

Santos (SP), 1954

PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1983 *Janete*, de Chico Botelho **1984** *Folguedos no firmamento* [CM], de Regina Rheda; *Em nome da segurança nacional*, de Renato Tapajós [MM] **1985** *Made in Brazil* (2º episódio, "Furacão acorrentado"), de Francisco Magaldi e Carlos Nascimbeni **1986** *Filme demência*, de Carlos Reichenbach; *Cidade Oculta*, de Chico Botelho; *Antes do galo cantar* [CM], de Bruno de André **1987** *Rádio pirata*, de Lael Rodrigues; *A mulher fatal encontra o homem ideal* [CM], de Carla Camurati; *Anjos da noite*, de Wilson Barros; *A dama do Cine Shanghai*, de Guilherme de Almeida Prado **1988** *A mulher do atirador de facas* [CM], de Nilson Villas Boas **1990** *Real desejo*, de Augusto Sevá **1991** *Tudo ao mesmo tempo agora*, de Lula Buarque de Hollanda e Arthur Fontes; *A grande arte*, de Walter Salles **1994** *Amor!* [CM], de José Roberto Torero **1995** *Todos os corações do mundo* (World Cup '94 – The Official FIFA Film), de Murilo Salles **2000** *Conceição* [CM], de Heitor Dhalia & Renato Ciasca **2003** *Person*, de Marina Person; *Amor Só de mãe* [CM], de Dennison Ramalho **2004** *Nina*, de Heitor Dhalia; *A dona da história*, de Daniel Filho; *O Coronel e o Lobisomem*, de Mauricio Farias **2005** *Cafundó*, de Paulo Betti & Clóvis Bueno; *Se eu fosse você*, de Daniel Filho; *O cheiro do ralo*, de Heitor Dhalia **2006** *Caixa Dois*, de Bruno Barreto **[sem data]** *Encarnação do demônio* [em produção], de José Mojica Marins



Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? São muitos. Ricardo Aronovich, César Charlone, Affonso Beato, Sven Nykvist, Gordon Willis, Sergei Urusevsky, Roger Deakins, Christopher Doyle, entre tantos outros. Pelo domínio da técnica e pela coragem de explorar os limites do negativo, renovando a expressão fotográfica no cinema.

Qual o fotógrafo com quem teve contato direto mais importante para a sua formação? Em primeiríssimo lugar, Chico Botelho, meu professor na ECA/USP, de quem fui assistente em vários filmes e que me confiou a fotografia de seus dois longas, *Janete* e *Cidade Oculta*. Chico, além de mestre e "padrão", foi um grande amigo. Além dele, Lucio Kodato, com quem aprendi a trabalhar em publicidade; Affonso Beato, para quem operei câmera num longa de Bruno Barreto por 10 dias, que valeram como um *workshop* avançado de iluminação; e Adrian Cooper, meu último "chefe", que me mostrou como fazer muito com muito pouco...

O que Cidade Oculta representa para você e para sua carreira? *Cidade Oculta* foi lançado no II Rio-Cine Festival em 1986, e tornou-se um *cult movie* instantâneo. O filme foi muito bem acolhido e recebeu vários prêmios, entre eles o de Fotografia, e foi meu primeiro trabalho a ganhar um certo destaque no meio cinematográfico. Foi extremamente importante para minha carreira e sem dúvida me abriu várias portas.



O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? O ponto de partida para a definição do visual do filme foi a linguagem dos quadrinhos, especificamente o trabalho de Will Eisner (*Spirit*). O *film noir* já me fascinava como gênero – eu seguia retrospectivas na Cinemateca –, e procurei fazer uma releitura desses clichês adicionando a "modernidade" dos anos 80. Na época, surgiu o termo "Neon Realismo", para definir essa estética.

Quais as soluções técnicas utilizadas? O uso de negativos de alta sensibilidade para captar a luz artificial na paisagem noturna da cidade. Lentes New Zeiss a 1.4 com tule preto para os *flashbacks*. E fontes de luz não convencionais para a época (neon, fluorescentes).

Que outro filme da sua carreira você destacaria? *Nina*, do Heitor Dhalia, que foi meu primeiro longa depois de 10 anos afastado do formato. Pouca cor, muito contraste, e a busca constante de texturas, tanto nos ambientes como na própria luz. A imagem é densa, escura, mas carregada de detalhes. O desafio da fotografia é enxergar na escuridão. O que não se vê na tela é tão importante quanto o que se vê. E o filme foi inteiramente finalizado no processo ótico.

SERMÕES

1989, Cor e PB, 80 min



Narrativa que mistura o figurativo e o histórico sobre a vida do padre jesuíta Antônio Vieira, que nasceu em Lisboa em 1608 e foi assassinado na Capitania Hereditária de Salvador, em 1697.

NOME ORIGINAL Sermões – A história de Antonio Vieira **DIRETOR** Julio Bressane **ROTEIRO** Julio Bressane (colaboração de Rosa Dias e Vamireh Chacon) **DIRETORES DE PRODUÇÃO** Raquel Couto, Maria Helena Nascimento, Marcia Leite, Marta Fernandes Braga (Bahia) **PRODUTOR** Julio Bressane **EMPRESAS PRODUTORAS** Embrafilme e Julio Bressane Produções Cinematográficas **ELENCO** Othon Bastos, Eduardo Tomaghi, Pasoal Villa-boim, Bia Nunes, Breno Moroni, Caetano Veloso, Haroldo de Campos **MONTAGEM** Dominique Paris **DIREÇÃO DE ARTE** Rosa Dias e Roberto Granja **FIGURINOS** Bia Salgado e Inês Salgado **MÚSICA** Lívio Trachtenberg **FILMAGEM** 13 dias

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** José Tadeu Ribeiro **OPERADORES DE CÂMERA** José Tadeu Ribeiro e Julio Bressane **ASSISTENTES DE CÂMERA** Maritza Caneca **ELETRICISTA** informação não disponível **MAQUINISTA** informação não disponível **FOTOGRAFIA STILL** informação não disponível

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Arriflex BL 4 **JANELA** 1:1.85 **LENTEs** Zeiss **FILTROS** Tiffen (filtros de correção), Cokin (filtros de efeito) **FOTÔMETRO** Spectra (incidente) e Pentax (refletida)

EQUIPAMENTO DE LUZ Molly Richardson **MAQUINARIA** informação não disponível

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUPORTE ORIGINAL** 35mm **SUPORTE DE FINALIZAÇÃO** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** Kodak **LABORATÓRIO UTILIZADO** Labo Cine do Brasil **PROCESSOS LABORATORIAIS** Revelação normal

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** MAM **ESTADO DE CONSERVAÇÃO** GT 1B

JOSÉ TADEU RIBEIRO

Três Corações (MG), 1953

PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1984 *O cavallinho azul*, de Eduardo Escorel; *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Salles; *Noites do sertão*, de Carlos Alberto Prates Correia **1985** *O rei do Rio*, de Fábio Barreto; *Sonho sem fim*, de Lauro Escorel; *Brás Cubas*, de Julio Bressane; *Os Trapalhões no Reino da Fantasia*, de Dedé Santana **1986** *A cor do seu destino*, de Jorge Duran; *Os Trapalhões no rabo do cometa*, de Dedé Santana **1987** *Romance da empregada*, de Bruno Barreto; *Luzia Homem*, de Fábio Barreto; *Besame mucho*, de Francisco Ramalho Jr. **1988** *Dedé Mamata*, de Rodolfo Brandão **1989** *Sermões – A história de Antonio Vieira*, de Julio Bressane; *Faca de dois gumes*, de Murilo Salles **1991** *Matou a família e foi ao cinema*, de Neville de Almeida **1992** *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?* [cm], de Julio Bressane **1994** *Menino malquinho – O filme*, de Helvécio Ratton **1994** *Veja esta canção*, de Carlos Diegues (segmento “Você é linda”) **1995** *O mandarim*, de Julio Bressane **1997** *Miramar*, de Julio Bressane **1998** *Alô?!*, de Mara Mourão; *Amor e Cia.*, de Helvécio Ratton **1999** *São Jerônimo*, de Julio Bressane **2001** *Os Maias*, de Luiz Fernando Carvalho e outros; *Minha vida em suas mãos*, de José Antonio Garcia; *Copacabana*, de Carla Camurati; *Dias de Nietzsche em Turim*, de Julio Bressane **2002** *Avassaladoras*, de Mara Mourão; *Uma onda no ar*, de Helvécio Ratton **2004** *Sexo, amor e traição*, de Jorge Fernando; *Espelho d’água – Uma viagem no rio São Francisco*, de Marcus Vinicius Cesar **2005** *Hoje é dia de Maria*, de Luiz Fernando Carvalho; *Concerto campestre*, de Henrique de Freitas Lima

... em Vieira a imagem e o pensamento encontram-se em um mesmo plano.

Em sua vegetação de significações diversas desdobramos assim a imensa sombra dos Sermões. Desdobramentos que nos permitem mapear o signo Vieira, para depois, e a partir daí, criar a imagem ou uma imagem que de alguma maneira nos remeta ao universo dos Sermões e espelhe alguma coisa de sua linguagem, de sua forma, de sua beleza. (...)

Com que luz e com que imagens podemos traduzir o corpo gráfico dos Sermões? Luz esta transformadora, esta luz tropical, diferenciadora, que foi definitiva para o estilo de Vieira? A pintura é a glorificação da luz e do espaço. Existe uma teologia da luz. Primeiro a luz. Na pintura, a luz reina sozinha. Mas foi por ter sabido usar da sombra (que é música) que a pintura é a única que consegue fazer da luz e de sua infinita modulação sua própria substância.

Desta sombra barroca, destas trevas alusivas, surgem todo Rembrandt, o Rubens do Rapto das Sabinas, o Vermeer da Vista de Delf, o Zurbaran do Sonho de Jacó, o Velásquez da Vênus no Espelho, o Goya de El Peléle, o Ribera do São Jerônimo, imagens recriadas no filme-Sermões que devora estas apreensões e compreensões da luz. (...)

Na pintura reina sozinha a luz. O cinema é a música da luz.

Por que a música da luz? Porque o filme é um fotograma branco-transparente onde a sombra é que organiza a imagem. A sombra é a música!

De cinema encontramos nos Sermões, já pronto, o seguinte: imagem em movimento, dramatizada, com montagem e angulação. Panorâmicas, cortes, fusões. (...)

Numa leitura linha a linha dos Sermões notamos que existem elipses que são fades, reticências que são véus: véus são fotogramas sem música, ou seja, sem sombra. Há ainda o leitor-lente: e aí uma curiosidade; tem por vezes o leitor grande-angular, tem por vezes o leitor tele-objetiva! Há imagens congeladas, repetição sucessiva de uma mesma palavra, que são como fotogramas fixos. Close-ups, travellings imensos. Mise-em-scène, visualização dramática. Basta lembrar o sermão em que o irrequeto e remexido pregador manda que se abra a cortina do sacrário para que todos vejam e pasmem com a imagem do Cristo crucificado. (Diz: “O que entra pelos olhos é o que convence a todos.”)

Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? O fotógrafo brasileiro que mais me impressionou foi e continua sendo Lauro Escorel, por sua versatilidade e conhecimento técnico. Além disso, ele também é meu mestre, pois foi com quem comecei na carreira e com quem mais trabalhei.

O que Os Sermões representa para você e para sua carreira? Os Sermões foi um trabalho que me acrescentou muito, pois foi rodado em pouquíssimo tempo e considero o trabalho fotográfico dos melhores.

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? Esteticamente, as minhas referências fotográficas foram Caravaggio, Vermeer e os espanhóis Velásquez e Dalí. Já no enquadramento, me baseei no judeu Marc Chagall, com seus quadros tortos e enviesados.

Quais as soluções técnicas utilizadas? Sobre alguma solução técnica utilizada, posso dizer que rodamos muito em 12 quadros, rodamos com o quadro metade coberto e depois fizemos dupla exposição e misturei muitos filtros para obter uma cor ou tom desejado.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? Acho que não destacaria nenhum filme em especial em minha carreira, pois cada um tem sua particularidade.

CARLOTA JOAQUINA

1995, Cor, 100 min

História da passagem pelo território brasileiro de D. Carlota Joaquina (Marieta Severo), infanta espanhola prometida a D. João VI (Marco Nanini) com apenas 10 anos de idade. A história é contada por um escocês à sobrinha. O estrangeiro revela que o Brasil teve uma rainha e que esta odiava o marido e se deitava até com serviçais. Segundo o narrador, a “hospitalidade” brasileira tem origem histórica. Para a instalação da corte de D. João VI no Rio, várias famílias tiveram de abandonar suas casas.

NOME ORIGINAL Carlota Joaquina, Princesa do Brasil **DIRETORA** Carla Camurati **ROTEIRO** Melanie Dimantas, Carla Camurati **DIRETOR DE PRODUÇÃO** Marcelo Torres **PRODUTORES** Carla Camurati, Bianca De Felippes **EMPRESA CO-PRODUTORA** Quanta Central de Produção **DURAÇÃO DA FILMAGEM** 8 semanas **ELENCO** Marco Nanini, Marieta Severo, Ludmila Dayer, Antonio Abujamra, Maria Fernanda

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Breno Silveira **PRIMEIROS ASSISTENTES DE CÂMERA** André Horta e Dudu Miranda **SEGUNDO ASSISTENTE DE CÂMERA** Mauro Pinheiro Jr. **ESTAGIÁRIO DE CÂMERA** Gú Ramalho **ELETRICISTAS** Cesinha e Paulão **GAFFER** Paulão **MAQUINISTA** Carlinhos e Vodú **FOTOGRAFIA STILL** Gú Ramalho **FOTOGRAFIA ADICIONAL** Mauro Pinheiro Jr. **2ª UNIDADE** Gustavo Habda

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Arriflex BL **JANELA** 1:1.66 **LENTE** Set lentes prime Cooke **FOTÓMETRO** spot e incidente **EQUIPAMENTO DE LUZ** Muito pouca luz. Um refletor Arri, muita Chimera balão com lâmpada sub-voltada; praticamente nenhuma luz nas externas, só espelhos e rebatedores. **MAQUINARIA** Algum carrinho, pouca grua (só um ou dois dias), muita câmera na mão.

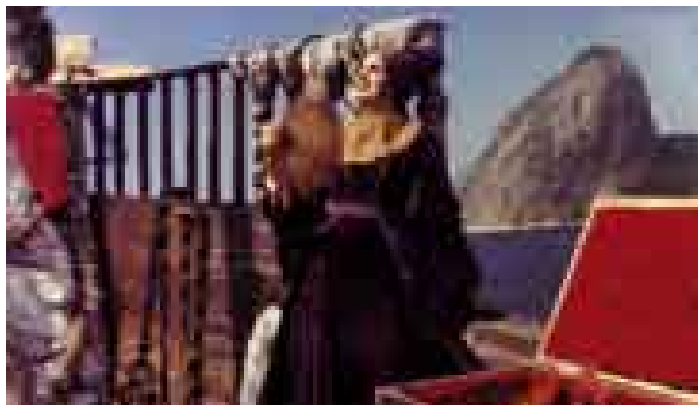
NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUORTE ORIGINAL** 35mm **SUORTE DE FINALIZAÇÃO** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** Kodak 5245 (externas); Fuji 500 T (noturnas) c/ filtro Coral 1/4 **LABORATÓRIO UTILIZADO** Labo Cine do Brasil **PROCESSOS LABORATORIAIS** Normal

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Copacabana Filmes [produtora]



BRENO SILVEIRA

Rio de Janeiro, 1964



PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1995 *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati **1998** *Traição* (episódios "Diabólica" e "Cachorro"), de Arthur Fontes e outros; *La Serva Padrona*, de Carla Camurati **1999** *Gêmeas*, de Andrucha Waddington **2000** *Eu tu eles*, de Andrucha Waddington **2000** *Bufo e Spallanzani*, de Flavio Tambellini **2003** *O homem do ano*, de José Henrique Fonseca

Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? Não tem só um, são vários. Sou muito apaixonado por fotografia. Aos 20 anos, ganhei um bolsa de estudos e fiz o curso de fotografia na *Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière*. Passei dois anos estudando fotografia de cinema e sempre ia ao cinema, ver filmes do mundo todo, exposições... A passagem por Paris, o convívio com o cinema foram momentos muito importantes para mim. Vi grandes fotógrafos no começo de suas carreiras, como Philippe Rousselot, Darius Khondji, Gordon Willis. Admiro o Vittorio Storaro, as fotografias em preto-e-branco do Luiz Carlos Barreto, a fotografia de Sven Nykvist em *Fanny e Alexander* e de Tony Rabatoni em *Os cafajestes*.

A fotografia está vivendo um processo de mudança muito forte, com a invenção digital e sua pós-produção - a fotografia não é mais fotômetro. Vai mudar muito rápido. Em cinco anos nem deverá mais existir câmeras de película. A fotografia de verdade está nos olhos e na alma do fotógrafo.

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? Fui laboratorista aos 14 anos, quando trabalhava no laboratório do meu pai. Meu pai tinha um laboratório artesanal, para fotos em preto-e-branco, particular, que atendia somente aos fotógrafos de cinema, como o Affonso Beato, Walter Carvalho, Edgar Moura, Antônio Luís Mendes etc. Então tive muito contato e trabalhei com vários fotógrafos brasileiros.

O que Carlota Joaquina representa para você e para sua carreira? Foi o começo de tudo, em que a Carla Camurati acreditou em mim, uma "tentativa de começo". A Carla me deu toda a liberdade; foi quase mágico. Foi muita vontade e insegurança. No primeiro filme, todo fotógrafo é intuitivo.

Não tinha mostrado nada do meu trabalho, tinha feito alguns clipes e comerciais, muito pouco. As conversas com Carla foram muito boas, muitas idéias em comum, então ela confiou em mim para fotografar, mesmo sem ter visto nenhum trabalho meu.

O engraçado é que, como faltou dinheiro, a Carla me sugeriu que eu ficasse com 10 % do lucro de bilheteria, mas não quis, falei que ela pagasse meu cachê depois. Nunca imaginaria o sucesso! Com esses 10 % de que abri mão daria pra comprar um apartamento.

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? O filme deveria mostrar como a época era suja, pesada, amarela. Então fiz uma fotografia contrastada (ainda não tinha medo do contraste), com luz dura, sujeira, quente, sem muito filtro, sem compensação. "Casou a fome com a vontade de comer". A luz deveria pesar, "o peso dos trópicos". A câmera na mão e os vários planos-sequência eram um pedido da Carla, que não gosta de close nem queria cortar planos. Então era um desafio iluminar uma cena toda desde o plano mais aberto ao mais fechado, num plano-sequência.

O filme tinha pouco dinheiro, então tive de privilegiar o que tinha de mais bonito e que tivesse mais qualidade no cenário, que usava muito papel.

A luz é falsa, mas surreal. Cada rosto deveria parecer surreal, bem teatral, um pouco *felliniano*, e viver na loucura dos personagens.

Quais as soluções técnicas utilizadas? Eu tinha mais medo das noturnas. O Paulão, o gaffer, trocou todas as luzes das casas para que pudesse imprimir. Na cena da procissão, em cada vela tinha uma lâmpada de farol de carro, então eram várias ligadas em bateria, com gelatina CTO. Tinha, também, bafões de isopor recortados com saia preta.

Para cada personagem havia um pequena luz para seu rosto. Usei *Chimera* para os planos mais próximos. Para exterior usei filtro Coral 1/4. Para as cenas noturnas, usei filme Fuji porque tem o preto melhor e para dia, Kodak. Não trabalhei quase nada na telecinagem.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? Destacaria dois: *Eu tu eles* e *O homem do ano*. O *Eu tu eles* me deu a oportunidade de trabalhar no exterior, me projetou internacionalmente, mas preferi continuar no Brasil. Eu via a revista *American Cinematographer* e babava, desejava estar nela, e com esse filme fizeram uma reportagem de 5 páginas. Poucos filmes brasileiros foram matéria nesta revista. Trabalhei somente externa e dia no *Eu tu eles*. Já em *O homem do ano*, o filme se passa todo à noite, então precisava ser 100% iluminado. A luz foi toda reinventada. Em todos os meus trabalhos, eu fiz todos os efeitos e toda a afinação de luz no set, sem ter que estar presente na pós-produção.



TERRA ESTRANGEIRA

1995, PB, 100 min

Brasil, março de 1990. O plano econômico do governo Collor projeta o país no caos. A vida de Paco (Fernando Alves Pinto), jovem estudante paulista, desmorona com a morte da mãe e o fim do sonho de ser ator. Paco decide deixar o Brasil. Para isso, aceita levar um objeto contrabandeado para Lisboa. Lá, conhece Alex (Fernanda Torres), o amor e o perigo da morte... Por trás de uma história de amor e de uma trama policial bem arquitetada, surge um retrato áspero e impactante do Brasil dos anos 90.

DIRETORES Walter Salles e Daniela Thomas **ROTEIRO** Daniela Thomas, Walter Salles, Marcos Bernstein e Millôr Fernandes **DIRETORES DE PRODUÇÃO** Maria João Mayer e Afonso Coaracy **PRODUTOR** Flávio R. Tambellini **EMPRESAS PRODUTORAS** Videofilmes e Animatógrafo **ELENCO** Fernanda Torres, Fernando Alves Pinto, Luis Melo, Laura Cardoso, Alexandre Borges, João Lagarto, Tcheky Karyo **DIREÇÃO DE ARTE** Daniela Thomas **FIGURINO** Cristina Camargo **EDIÇÃO** Felipe Lacerda e Walter Salles **MÚSICA** José Miguel Wisnik **EQUIPE DE FOTOGRAFIA** **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Walter Carvalho **ASSISTENTES DE CÂMERA** Dudu Miranda; Gabriela Greeb; Miguel Robalo (Portugal) **ELETRICISTA** Ulisses A. Malta (Brasil); Mário Soares (Portugal) **MAQUINISTA** Manoel Casemiro (Brasil); Carlos Santos (Portugal) **FOTOGRAFIA STILL** Adriana Lins **EQUIPAMENTO** **CÂMERA** Aaton S16mm **ORIGEM DA CÂMERA** Videofilmes **JANELA** 1:1.66 (captação) **LENTE** Zeiss 9,6mm/12mm/16mm/25mm/50mm; Nikkor 100mm **FOTÔMETRO** Spectra **EQUIPAMENTO DE LUZ** Fresnel 1000w, 650w **MAQUINARIA** Grua (Portugal) **NEGATIVO/LABORATÓRIO** **SUPORTE ORIGINAL** S16mm **SUPORTE FINAL** 35mm /1:1.85 (janela de finalização) **NEGATIVOS UTILIZADOS** Agfa e Kodak 7222, 7231 **LABORATÓRIO** Telcipro (França) **PROCESSOS LABORATORIAIS** Blow-up Direto **CÓPIA EXIBIDA** **ORIGEM** MAM

WALTER CARVALHO

João Pessoa (PB), 1949

Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? No Brasil, sempre me impressionou muito o trabalho de Edgar Brasil em *Limite*, de Mario Peixoto. Até hoje fico horas revendo os planos, a estrutura narrativa e toda a concepção de dramaturgia. Fico a imaginar como dois jovens produziram uma obra com tanto frescor e criatividade, numa época em que o cinema era ainda uma criança. A fotografia de *Limite* continua nova, permanente. Uma referencia obrigatória para os iniciantes e para os veteranos.

Vários fotógrafos estrangeiros me impressionaram, vou citar apenas três, o sueco Sven Nykvist, os franceses Henry Alekan e Raoul Coutard. Seria preciso falar de alguns fotógrafos de *still* como William Klein, Robert Frank, Joseph Koudelka, Sylvia Plachy. Sem falar dos pintores, que são a base de tudo.

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? Os primeiros fotógrafos que me ensinaram a gostar de fotografia foram Roberto Maia e Fernando Duarte. Maia me colocou em contato com a fotografia fixa, e paralelamente fui também assistente de câmera num curta-metragem fotografado por ele, *Humor Amargo*, de Sergio Santeiro, no início dos anos 70. Foi o Roberto Maia que me ensinou a revelar Tri-X e ampliar meus negativos em laboratório descobrindo os segredos das químicas e do papel fotográfico e, sobretudo, foi com ele que descobri que a técnica está a serviço da linguagem. “Não se deixe encantar pela tecnologia, não mitifique, o mais importante está diante da câmera, seja ela fotográfica ou cinematográfica”. A tecnologia é uma ferramenta, dizia ele.

Fernando Duarte me levou para a fotografia em movimento. Foi ele quem pela primeira vez me ensinou a carregar um chassi de uma câmera Arriflex 2C. Com Fernando fui perdendo o medo da câmera, na medida em que ia conhecendo minhas limitações. Aos poucos fui entendendo que iria estudar fotografia a vida inteira.

Meu encontro com esses dois mestres, num período muito próximo um do outro, me levou a concluir que fotografia não se aprende, fotografia se pratica e, por isso, temos que estudar sempre. Por isso, até hoje, sou fascinado pela imagem e quanto mais estudo, mais descubro que a fotografia, ou melhor, a imagem, não tem fim, e com certeza novos caminhos estarão surgindo. Os meios eletrônicos e digitais, hoje em voga, provavelmente abrirão espaços para novas idéias e novas descobertas. Aprendi com Maia e Duarte a pensar a imagem.

O que o Terra Estrangeira representa para você e para sua carreira? Terra é para mim um dos trabalhos mais importantes que realizei. Um divisor de águas. A fotografia é saída de dentro do próprio filme. Feito em 16mm para ter mobilidade e rapidez com uma equipe reduzida.

Quando entrei pro cinema, ou melhor, quando fui levado pelo meu irmão Vladimir para o cinema, como ajudante, assistente, não sabia que iria, no futuro, viver de cinema. Meu irmão me aplicou o cinema e fiquei dependente. Quando fotografei meu primeiro filme, a produção dos filmes em preto-e-

branco estava em declínio. Ninguém filmava mais em PB, o grande desafio era a cor. Anos depois, quando Walter Salles me convidou para fazer um filme preto-e-branco, fiquei fascinado. Eu tinha fotografado pouquíssimos filmes em PB (como por exemplo: *O Homem de Areia*, de Vladimir Carvalho, e *o Príncipe de Fogo*, de Silvio Da-Rin) antes do *Terra Estrangeira*; era um desafio. Pensei imediatamente nos meus tempos das experiências com Tri-X na ESDI [Escola Superior de Desenho Industrial], onde estudei, e as primeiras ampliações em laboratórios improvisados em quartos de empregada.

Fui estudar, procurei Cosme Alves Neto, conservador da Cinemateca do MAM, uma das pessoas mais importantes do cinema. Eu era um freqüentador assíduo das sessões e dos debates naquela época. Procurei o Cosme e com sua ajuda fizemos uma relação de filmes representativos da iconografia do cinema brasileiro e estrangeiro e assisti a todos que estavam disponíveis na Cinemateca, alguns mais de uma vez, procurando conhecer melhor o universo da fotografia em preto-e-branco. Cheguei ao absurdo de tirar a cor da televisão em minha casa, numa tentativa de desconstruir o excesso de cor em minha volta, como se fosse possível “olhar” o mundo de um ponto-de-vista descolorido, ou seja, ver o mundo em preto-e-branco. Pensava em limpar a retina. Sempre achei mais difícil fotografar em preto-e-branco. A tradução das cores em tons de pretos, cinzas e brancos, sempre foi, para mim, um grande desafio. A cor é a mimese, o PB, uma tradução ou representação do real. Fotografar *Terra Estrangeira* foi, nesse sentido, um estímulo e um desafio.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? Destaco *Lavoura Arcaica*, que é outro divisor de águas no meu trabalho. A propósito deste filme, escrevi o seguinte texto:

“Só realizamos um filme quando o vivemos plenamente. Fazer e viver são a mesma coisa. *Lavoura Arcaica*, no entanto, foi mais do que fazer um filme, quase uma purificação. Por muitas vezes no curso desse trabalho me senti assim. (...)

Muitas vezes, ao fim da tarde, quando regressávamos à fazenda em busca de repouso, assaltava-me a angústia sobre o resultado *lavourado* daquele dia. Mais que o resultado técnico obtido e apreendido nas latas de filme, o que me tomava era a vontade imensa de encontrar o desconhecido: um filme em carne viva.

À noite, depois de reler as seqüências filmadas, padecia de um sono agoniado pela incerteza de ter ou não encontrado aquelas imagens. (...) Uma experiência emocionada, fecunda e inesquecível – e que jamais poderá ser repetida por original e única que foi. Cada um de nós deixou um pouco de si.”¹

¹ Fragmentos do depoimento de Walter Carvalho em CARVALHO, Walter. *Fotografias de um Filme – Lavoura Arcaica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



Walter Carvalho fala sobre seu trabalho em *Terra Estrangeira*, as buscas estéticas e os caminhos encontrados

“Quando recebi o convite de Walter Salles para realizar o filme *Terra Estrangeira* em preto-e-branco, experimentei de imediato um misto de euforia e imensa preocupação. Estava diante de uma grande oportunidade e, sobretudo, de um desafio. Quando iniciei-me no cinema como assistente de câmera, justamente num filme em preto-e-branco, esta modalidade já aos poucos estava sendo substituída pela emulsão colorida dentro da produção brasileira. Durante muito tempo, a partir do final da década de 1960 até hoje, saturei-me inteiramente da cor, que chegava não só por via da câmera, mas já invadia o espaço cotidiano através da televisão. O mundo da imagem foi ficando, portanto, cada vez mais colorido e os filmes *black and white* foram-se transformando em algumas relíquias da cinematografia em todo o mundo. (...)

Li o roteiro diversas vezes, anotei, refleti, busquei intensamente descobrir ‘o ponto’, porque a meu ver não existe uma luz pronta para um filme. De algum modo ela se encontra na peça mais importante de um filme que é o roteiro. Mas é preciso persegui-la e partê-la. No caso de *Terra Estrangeira*, tratava-se do deslocamento. Uma geografia em tempo de crise, um tempo aziago; personagens que buscam desesperados em terras desconhecidas uma esperança. Do drama de uma mãe, imigrante e sozinha, que tem sua poupança do trabalho de costureira confiscada pelo governo em 1990, ao do filho de 21 anos que tem o sonho de ser ator e que após a morte da mãe, desorientado, se envolve numa trama policial e atravessa o oceano em busca de suas origens e se embrenha num continente desconhecido, embora

num país de mesma língua. Ali, de onde saíam as embarcações que se aventuravam mar afora no caminho dos descobrimentos, tenta descobrir-se a si mesmo. Esta talvez tenha sido a impressão que ficou da minha leitura. A fotografia haveria de sair desse mundo em mutação. O roteiro indicava esta atmosfera – um *road movie* em preto-e-branco, quase um documentário.

Dentro desse quadro, e após o convite, deixei-me ficar em casa pensando por onde começar. Depois passei à ação, e o primeiro passo foi acampar na sala da Cinemateca do MAM e, com a ajuda de Cosme Alves Neto, rever todos os filmes importantes realizados pelos diretores de fotografia que considero fundamentais para a compreensão mais completa do fenômeno iluminação. Assisti Almendros, Nykvist, Rotunno, Gordon Willis, Coutard, Alekan, Robby Muller e tantos outros, além dos brasileiros Edgar Brasil, Mario Carneiro, Fernando Duarte, Hélio Silva, e o brasílico-argentino Ricardo Aronovich.

Minha intenção ao assistir tantos filmes era fazer com que as imagens do preto-e-branco tomassem conta do meu imaginário, destruíssem os ícones responsáveis pela visão cromática, sensível a todo espectro visível, ou seja, na tentativa de dessensibilizá-los e transformar o cromático da realidade em tons cinza, pretos e brancos. Queria ver a realidade só em preto-e-branco, numa busca incansável para dessacralizar a cor, descolorizar o cinema. (...)

Depois de ver e de muito estudar os filmes, passei à etapa dos testes. Usando três filmes (emulsões) da Kodak e da Agfa, e dispondo de uma câmera Aaton 16mm, me dediquei aos primeiros experimentos. Este formato da bitola 16mm foi criado nos anos 60 com a finalidade de usar o máximo da área de imagem disponível no negativo que, depois de exposto e revelado, é submetido a um *blow-up* para o formato 35mm.



O super 16mm imprime uma relação de aspecto (largura/altura): 1.66:1, uma relação próxima dos novos formatos 9:1 HDTV (High Definition Television), que vem a ser o formato próximo do 1.85:1 do 35mm na projeção. (...)

Ali estava um dos grandes desafios. Condenado a refotografar a imagem original em laboratório, as alterações seriam inevitáveis no contraste, na granulometria. Modificações também na definição, no recorte, na profundidade e no brilho da imagem. Como iluminar, como revelar, que filtro utilizar e, principalmente, como expor? Na minha visão, eram estas as questões mais importantes e foram as perguntas que fiz a mim mesmo após várias noites de leitura, consultas e comparações. Tentei buscar na forma de expor e de iluminar o *modus faciendi* para vencer as dificuldades e servir à proposta narrativa a partir de infindáveis conversas com Walter, que, com seu espírito determinado, detalhista, quase obsessivo, não media esforços para chegar à fisionomia e à 'cor' sonhadas para o filme. (...)

Fiz os primeiros testes e mandamos para o laboratório na França e depois procedemos à rigorosa avaliação dos copióes. Por outro lado, foi essencial utilizar uma câmera que tivesse o máximo de estabilidade da imagem, beneficiando o resultado da matriz final. Todos os erros que fossem registrados durante a captação da imagem sofreriam aumento em igual proporção depois de submetido o original ao *blow-up*. A Aaton nos dava esta garantia de fixidez, além de ser um equipamento leve, de fácil transporte e operação, e apontava na direção certa para o nosso projeto e o desejo da direção. (...)

Dentro desse espírito e seguindo o exemplo de Almendros em *Ma nuit chez Maud*, coloquei apenas um pequeno reforço mínimo na cena em que Paco se encontra abandonado sob o Minhocão, em plena noite de São

Paulo, e filmamos, praticamente só com a luz 'natural' da cidade. Às vezes, é preciso fazer uma luz 'apagada', tênue. O escuro faz parte da imagem; só existirá luz se houver a não-luz. Nesse caminho, juntamente com Eduardo Miranda – companheiro de todas as horas e meu assistente – estudamos todas as possibilidades para chegar a um resultado preciso. Pesava sobre nós uma contingência: não veríamos copião e este também era um grande desafio, fugindo da prática de verificar quase diariamente o que se está filmando. Para nós seria impossível, uma vez que o processamento do negativo exposto acontecia do outro lado do Atlântico. Novamente recorri ao meu aprendizado no *still*. Utilizei então um filme especial em preto-e-branco positivo 135 (35mm com a sensibilidade próxima do 16mm), uma câmera fotográfica Nikon e uma máquina de revelação instantânea, portátil. Fotografava e revelava instantaneamente algumas cenas para averiguação antes de rodar. Embora longe do resultado da emulsão que estava utilizando, estes testes me forneciam uma certa tradução imperfeita, mas reveladora da nossa proposta. O exame visual do positivo, da minha relação de contrastes antes definida nos testes servia como referência. Uma vez projetei o *slide* para Walter e Daniela do primeiro plano do filme: um plano geral noturno do prédio de Paco visto a partir do Minhocão. Eles acharam que o plano estava muito iluminado e que deveria ter mais áreas de pretos densos. Conversamos, trocamos idéias e assim eu pude modificar a luz sem recorrer ao copião. Este método não resolveu todos os meus problemas neuróticos/fotográficos, mas aliviou muitas angústias. Prosseguimos nessa posição até as últimas consequências e com ela chegamos ao resultado final e à primeira cópia do filme."



PRINCIPAIS TRABALHOS COMO DIRETOR DE FOTOGRAFIA

1972 *Incelência para um trem de ferro* [MM], de Vladimir Carvalho **1973** *O boi de prata*, de Augusto Ribeiro Junior **1976** *Quilombo* [CM], de Vladimir Carvalho **1978** *Nelson Pereira dos Santos saúda o povo e pede passagem* [CM], de Ana Carolina **1979** *Jorjamado no cinema* [MM], de Glauber Rocha **1981** *A difícil viagem*, de Geraldo Moraes; *O homem de Areia*, de Vladimir Carvalho; *Jubileu* [MM], de Eduardo Escorel **1982** *Em cima da terra, embaixo do céu* [MM], de Walter Lima Jr.; *Só no carnaval* [CM], de Eunice Gutman e Regina Veiga **1983** *Cinema paraibano – Vinte anos* [MM], de Manfredo Caldas **1984** *O país do carnaval* [CM], de Nélcio Ferreira Lima; *Pedro Mico*, de Ipojuca Pontes; *Príncipe do fogo* [CM], de Silvio Da-Rin **1985** *Igreja da Libertação* [MM], de Silvio Da-Rin; *A Rocinha tem histórias* [MM], de Eunice Gutman; *Com licença, eu vou à luta*, de Lui Farias **1986** *Duas vezes mulher* [CM], de Eunice Gutman; *A Espera* [CM], de Luiz Fernando Carvalho e Mauricio Farias; *Geléia geral* [CM], de Sandra Werneck **1987** *Krajcberg – O poeta dos vestígios* [MM], de Walter Salles; *Terra para Rose*, de Tetê Moraes; *Si tu vas à Rio, tu meus*, de Philippe Clair; *Churrascaria Brasil* [CM], de Frederico Confalonieri; *Dama da noite* [CM], de Sandra Werneck; *João Cândido, um almirante negro* [CM], de Emiliano Ribeiro; *Rio de memórias* [CM], de José Inácio Parente; *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, de Roberto Farias **1988** *O Inspetor* [CM], de Arthur Omar; *O círculo de fogo*, de Geraldo Moraes; *Sonhei com você* [CM], de Ney Santanna; *Uma questão de terra*, de Manfredo Caldas; *Que bom te ver viva*, de Lucia Murat; *A Paisagem natural* [CM], de Vladimir Carvalho **1989** *America*, de João Moreira Salles; *A república dos anjos*, de Carlos del Pino; *Uma escola atrapalhada*, de Deo Rangel; *Butterfly*, de Tonino Cervi; *Césio 137 – O pesadelo de Goiânia*, de Roberto Pires **1990** *Blues*, de João Moreira Salles; *O mistério de Robin Hood* [CM], de José Alvarenga Júnior **1991** *Os Trapalhões e a árvore da juventude*, de José Alvarenga Júnior **1992** *A Babel da luz* [CM], de Sylvio Back; *Caetano Veloso – 50 anos* [MM], de Walter Salles **1993** *A coroação de uma rainha* [CM], de Arthur Omar; *Socorro Nobre* [CM], de Walter Salles **1994** *Todos os corações do mundo*, de Murilo Salles; *Canudos, as duas faces da montanha* [CM], de Sandra Werneck **1995** *Cinema de lágrimas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas; *Zweig, a morte em cena* [MM], de Sylvio Back **1996** *Buena sorte*, de Tânia Lamarca; *Pequeno dicionário amoroso*, de Sandra Werneck **1997** *O amor está no ar*, de Amylton de Almeida **1998** *Central do Brasil*, de Walter Salles

1999 *Notícias de uma guerra particular* [MM], de João Moreira Salles e Kátia Lund; *O primeiro dia*, de Walter Salles e Daniela Thomas; *Adão ou somos todos filhos da terra* [CM], de Walter Salles, Daniela Thomas, João Moreira Salles e Kátia Lund; *Texas Hotel* [CM], de Cláudio Assis; *Passadouro* [CM], de Torquato Joel **2000** *Passageiros* [MM], de Izabel Jaguaribe e Dorrit Harazim; *O avesso da bossa* [MM], de Rogério Gallo; *Villa Lobos, uma vida de paixão*, de Zelito Viana; *Meu filho teu*, de Walter Lima Jr.; *Amores possíveis*, de Sandra Werneck **2001** *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho; *Abril despedaçado*, de Walter Salles; *A canga* [CM], de Marcos Vilar; *Janela da alma*, de João Jardim e Walter Carvalho; *Oscar Niemeyer – O filho das estrelas* [MM], de Henri Raillard; *Uma conversa sobre David Neves* [MM], de Geraldo Sarno **2002** *Madame Satã*, de Karin Aïnouz; *Amarelo manga*, de Cláudio Assis **2003** *Travessia do tempo* [MM], de Dorrit Harazim; *Lunário perpétuo*, de Walter Carvalho; *Carandiru*, de Hector Babenco; *Filme de Amor*, de Julio Bressane **2004** *Entreatos*, de João Moreira Salles; *Glauber o filme – labirinto do Brasil*, de Silvio Tendler; *Cazuza, o tempo não pára*, de Walter Carvalho e Sandra Werneck; *Confiança* [CM], de Beto Brant; *Fome* [CM], de Sonia Lins **2005** *Crime delicado*, de Beto Brant; *Carandiru – outras histórias* [MM], de Hector Babenco, Roberto Gervitz e Walter Carvalho **2006** *A máquina*, de João Falcão; *O veneno da madrugada*, de Ruy Guerra; *Berlinball* [CM], de Anna Azevedo; *O céu de Suely*, de Karim Aïnouz; *Baixio das bestas*, de Cláudio Assis; *Vento Bravo (Homenagem a Edu Lobo)*, de Regina Zappa e Beatriz Thielman **[sem data]** *Gravidade* [CM], de Torquato Joel; *Cleópatra*, de Julio Bressane [em montagem]; *Chega de saudade*, de Laís Bodanzky [em montagem]; *O convidado da floresta*, de Mariana Fortes [em montagem]; *O homem que engarrafava nuvens*, de Lirio Ferreira [em montagem]

TRABALHOS COMO CÂMERA E/OU FOTOGRAFIA ADICIONAL

1977 *Que país é este?* [MM], de Leon Hirszman **1980** *Flamengo Paixão*, de David Neves **1982** *A missa do galo* [CM], de Nelson Pereira dos Santos **1984** *Quilombo*, de Cacá Diegues; *O rei do Rio*, de Fábio Barreto **1986** *A dança dos bonecos*, de Helvécio Ratton **1990** *Assim na tela como no céu* [CM], de Ricardo Miranda **1991** *Conterrâneos velhos de guerra*, de Vladimir Carvalho; *A Grande arte*, de Walter Salles Jr. **2006** *O engenho de Zé Lins*, de Vladimir Carvalho

O INVASOR

2001, Cor, 97 min

DIRETOR Beto Brant **ROTEIRO** Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca **PRODUTORES** Renato Ciasca e Bianca Villar **EMPRESA PRODUTORA** Drama Filmes **DIREÇÃO DE ARTE** Yukio Sato **ELENCO** Alexandre Borges, Paulo Miklos, Malu Mader, Marco Ricca, Mariana Ximenes, Chris Couto **FIGURINOS** Juliana Prysthon **MONTAGEM** Manga Champion

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA** Toca Seabra **1ºS ASSISTENTES DE CÂMERA** Kika Cunha e Cristiano Conceição **2º ASSISTENTE DE CÂMERA** Wilson Boni **VIDEO-ASSIST** Manga Champion **ELETRICISTAS** Café e assistente; Idelfonso e assistente **GAFFER** informação não disponível **MAQUINISTA** Rogerio Footscandle e Ug **FOTOGRAFIA STILL** Eduardo El Kobbi **2ª UNIDADE** Ocasionalmente, feita em uma Aaton LTR 16mm do diretor de fotografia Marcelo Trota, o Tintin, operada pelo próprio **FILMAGEM** 6 semanas

EQUIPAMENTO câmera Aaton XTR S-16mm (cedida pela Videofilmes) / Aaton LTR 16mm (do Marcelo Trota) **JANELA** padrão **LENTE**s Jogo de lentes Prime Zeiss SuperSpeed: 9.5mm/12mm/16mm/25mm; duas lentes Zoom Canon: uma 8-64mm e uma 11-165 mm e um jogo de lentes Prime Nikkor que pertencem a ele próprio: 35mm/50mm/85mm. **FOTÔMETRO** informação não disponível (Obs.: Diafragma sempre T1.4 nas noturnas) **EQUIPAMENTO DE LUZ** Tungstênio – 2 Minibrutes (6 lamps), 1 fresnel 2Kw, 2 fresnéis 1Kw, 6 abertos (2Kw e 1Kw), 2 Arri 650w, 4 Arri 300w. Kinoflo Banks (diversos), todos com lâmpadas tanto daylight e tungstênio de 40w e 20w. HMI – um 2,5 Par. **MAQUINARIA** Praticamente não há. Toca trabalhou planos de 360º, quase sem iluminar as locações, e sempre com o diafragma no limite da abertura máxima (T1.4). O filme é composto de longos planos-sequência de até 10 min e complexos movimentos de câmera, sempre com a câmera na mão.

Na cena da boate com luz negra, Toca conta que nesta cena todas as luzes foram “gelatinadas” Ele usou a gelatina Congo Blue misturada com refletores HMIs de 200w, tubos de lâmpadas fluorescentes com gelatina verde foram colocados nas colunas e “escondidos” por tules e pequenas lâmpadas foram espalhadas pelo bar com gelatinas coloridas. Houve um pedido para que alguns figurantes fossem para a locação com roupas fluorescentes e depois no telecine “a gente deu uma pilotada violenta”.

Estevão, Ivan e Gilberto são companheiros desde os tempos de faculdade e são sócios em uma construtora de sucesso há mais de 15 anos. Até que um desentendimento na condução dos negócios faz com que eles entrem em choque e, acuados, Ivan e Gilberto decidem então contratar um matador de aluguel para assassinar o sócio e amigo.

A respeito da opção de captar diretamente em vídeo digital High Definition [HD], Toca Seabra diz que quando entrou no filme já havia a proposta do diretor de fazer em 16mm: “Eu pessoalmente detestaria ter feito em digital, até por que não tenho grande experiência com câmera digital e acho que o 16mm como suporte de captação é super flexível, abusável e confiável. Além do que uma câmera digital boa é caríssima e a não ser que eu tivesse uma grande experiência ela se tornaria uma vedete no set”.

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUPORTE ORIGINAL** captado originalmente em Super 16mm, foi feito o blow-up digital do filme (transfer para vídeo digital de alta definição High Definition) e depois imprimiu-se em película 35mm. **SUPORTE DE FINALIZAÇÃO** HDTV **NEGATIVOS UTILIZADOS** Kodak 7246 250D para as cenas diurnas, 7279 500T e 7289 800T para as noturnas.

Kodak 7246-250D: Ele teve que “puxar” o filme, por não estar usando refletores e ter que aproveitar a luz presente nas locações

“O 500 (Kodak 7279 500T, negativo 16mm de 500 ISO da Kodak) eu puxei uma vez só e foi só meio stop. O 800 não foi necessário puxar porque ele lê um absurdo, inclusive a sequência da boate, que eu tinha muito medo, a Martha (Reis dos Laboratórios Megacolor) fez testes sucessivos e se não me engano a gente revelou a 640 ASA (1/3 de stop subrevelado).

LABORATÓRIO UTILIZADO Estúdios Mega **COLORISTA** Ely Silva **LABORATÓRIO** Martha (Reis dos Laboratórios Megacolor) **SUPERVISÃO DE FINALIZAÇÃO** José Augusto de Blasiis **PROCESSOS LABORATORIAIS** “(...) percebeu-se em algumas cenas uma imagem muito menos contrastada e “mais clara”, já prevendo o uso do telecine. Em muitos momentos a cor era sugerida na captação e depois acentuada no telecine. A desaturação das cores também foi uma opção e foi realizada na telecinagem do material Super16mm. Todo o tratamento de imagem - cor, textura, granulação, contraste – foi feito no C-Reality um telecine 2K com uma mesa de correção de cor DaVinci, e os efeitos especiais foram realizados nos programas Fire e Inferno.

Uso do noise reduction (recurso do telecine que serve para reduzir o ruído de imagem)”, porém cuidadoso, já que no caso de *O Invasor* o grão e o contraste eram aspectos desejados.

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Drama Filmes [produtora]

(Todas as excertos tirados das declarações de Toca Seabra a André Moncaio, In: http://www.abcine.org.br/ABC_html/textos/andremoncaio/oinvador.html)

TOCA SEABRA

Rio de Janeiro, 1956



Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? Peter Beard (fotógrafo de moda americano, radicado no Quênia). Obviamente pela excelência pictórica de seu trabalho e, fundamentalmente, pela guinada existencial que dá em sua vida quando vai morar na África e inicia um trabalho que mistura fotografia da vida selvagem, poesia, colagens com sangue dos animais mortos, transpostos para alguns livros, como por exemplo, *End of the game*. **Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação?** Independente de ter aprendido muito mais com fotógrafos como Antonio Penido, Carlos Egberto, Juan Ruiz Anchia e Gale Tattersal, o fotógrafo que de fato marca minha formação é o Pedro de Moraes (*Inconfidentes*, *Guerra conjugal*, *Gordos e magros*, *Tempo do mar*, entre outros), pela sua intensidade humana e visceralidade no empunhar a câmera.

O que O Invasor representa para você e para sua carreira? O *Invasor* é um ponto de ruptura, na realidade, um recomeço. Havia muitos anos que eu não “topava” fazer um filme de câmera na mão, dizia que não fazia bem, o que fosse. Não sentia o menor desejo de registrar “peças teatrais que não queriam virar filme”, que fugiam da câmera, i.e., cenas que eram registradas como saíam e não concebidas e encenadas para serem filmadas em plano seqüência. Quando li o roteiro e conversei com o Beto tive certeza de estar a bordo um diretor de cinema de fato e aí não só quis fazer o trabalho como me envolvi geral no processo.

PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1996 *Danske piger viser alt* (episódio “Rhythm”), de David Blair e Susanna Edwards **1998** *O toque do oboé*, de Cláudio MacDowell **1999** *Oriundi*, de Ricardo Bravo; *O dia da caça*, de Alberto Graça **2002** *Armas e paz*, de Walter Salles e Daniela Thomas; *O invasor*, de Beto Brant; *Castanha e Caju contra o encouraçado Titanic* [cm], de Walter Salles e Daniela Thomas **2003** *Nelson Freire*, de João Moreira Salles; *Dom*, de Moacyr Góes **2004** *O outro lado da rua*, de Marcos Bernstein **2005** *Nanoilusão*, de Francisco Garcia e José Wagner Garcia; *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado; *All the invisible children* (episódio “Bilu e João”), de Mehdi Charef, Emir Kusturica e outros; *De Glauber para Jirges* [cm], de André Ristum



O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? Numa sociedade excludente a realidade é dessaturada, sem graça nem cor. Só existe prazer, aconchego ou compensação na propriedade privada, na *night*, no crime e na loucura, onde existe poder, a arquitetura é boa, as mulheres são bonitas, rola grana e somos algo. Mesmo que esse algo seja o nada, mas um nada com ar condicionado e vidros elétricos. O *Invasor* é um emergente. Capitão-do-mato, policial ou bandido, pouco importa. Queremos nossa fatia do *apartheid*.

Quais as soluções técnicas utilizadas? Coisas básicas normais: negativo de sensibilidade alta (500A), lentes Zeiss Superspeed 1:1,3, disposição e, obviamente, um *transfer* digital de alta definição (no mínimo HD, no caso do 16mm nem precisa ser feito em 2K).

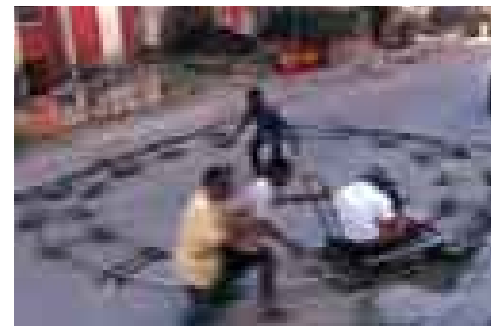
É fundamental que se diga que, filmar em qualquer cidade estruturada do mundo ocidental, hoje, não apresenta grandes problemas porque existe um nível de luz nos espaços públicos, ruas e viadutos, na arquitetura interior dos estabelecimentos comerciais, no espaço urbano como um todo (aeroportos, farmácias, restaurantes, supermercados, hotéis etc.) que se “encontra” com a latitude dos negativos que hoje dispomos. Difícil é filmar no mundo pobre (em qualquer lugar do mundo) ou em filmes onde a época da história impeça contar com a iluminação hoje existente.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? O *Cidade Baixa*, pela mais completa colaboração, integração entre significados e significantes que artistas como Beto e Serjão promovem e alcançam. Pelas atuações de Wagner, Lazinho e Alice, pela sua visceral simplicidade humana.

CIDADE DE DEUS

2002, Cor, 130 min

“Baseado em história real”, o filme mostra a trajetória do crime na Cidade de Deus desde os primeiros anos do conjunto habitacional, no fim dos anos 1960, quando um grupo de jovens conhecidos como Trio Ternura fazia roubos à la Robin Hood, até a década de 1980, com a área já dominada pelo tráfico. Para contar a história desse lugar, o filme narra a vida de diversos personagens, todos vistos do ponto-de-vista de Buscapé, rapaz pobre, negro, que não entra pro tráfico por medo de morrer.



DIRETOR Fernando Meirelles **CO-DIREÇÃO** Kátia Lund **ROTEIRO** Bráulio Mantovani (Baseado em livro de Paulo Lins) **DIRETORES DE PRODUÇÃO** René Bittencourt, Claudine Franco **PRODUTORES** Walter Salles, Donald K Ranvaud, Andrea Barata Ribeiro, Maurício Andrade Ramos **EMPRESAS PRODUTORAS** O2 Filmes, Videofilmes, Miramax International, BR, Lei do Audiovisual – Ministério da Cultura **CO-PRODUTORAS** Globo Filmes; Lumiere; Wild Bunch **ELENCO** Matheus Nachtergaele, Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino, Douglas Silva, Roberta Rodrigues, Jonathan Haagensen, Daniel Zettel, Felipe Haagensen

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** César Charlone **OPERADORES DE CÂMERA** César Charlone, Lula Carvalho **1º ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA** Christiano Conceição e Lula Carvalho **2º ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA** Pablo Giannini Baião **3º ASSISTENTE FOTOGRAFIA** Júlia Schmidt **VIDEO-ASSIST** Pablo Hoffmann **STEADY-CAM** Fabrício Tadeu **ASSISTENTES DE ELETRICISTA** Amarildo Cruz e Francisco Bispo **GAFFER** Sérgio Isidoro **MAQUINISTA** Paulo Fernando Miranda (Doquinha) **ASSISTENTES DE MAQUINISTA** Clóvis Marinho e Vitor Scola **FOTOGRAFIA STILL** por frames do filme **OPERADOR DA CÂMERA 2** Fernando Meirelles/Lula Carvalho **1º ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA 2ª UNIDADE** Cristiano Conceição **2º ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA 2ª UNIDADE** Breno Cunha **VIDEO-ASSIST 2ª UNIDADE** Alexandre Dantas **ASSIST DE VIDEO ASSIST** Pedro Peregrino

EQUIPAMENTO **CÂMERAS** Aaton 35mm, depois Aaton S-16mm (maior parte), A-Minima Aaton. **JANELA** Não tinha preocupação de janela porque tudo seria finalizado em 1:1.85 (Primeiro filme de intermediação digital no Brasil.) **LENTEs** 2 Zooms Canon (provavelmente) **FOTÔMETROS** Minolta spotmeter e Minolta incidente **EQUIPAMENTO DE LUZ** principalmente luz embutida no cenário, photoflood R-1 e R-2, HMI **PAR 1200, 3500**, alguns **PAR** maiores **MAQUINÁRIA** carrinho-ligeirinho, grua remote control c/ lança de 5 ou 6 metros, steady-cam

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUPORTES ORIGINAIS** 35mm e 16mm **SUPORTE DE FINALIZAÇÃO** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** Kodak 7245, 5245 (500 ASA) e 7246, 5246 (200 ASA) **LABORATÓRIO UTILIZADO** Megacolor, São Paulo

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Columbia [distribuidora]

DEPOIMENTO DE CÉSAR CHARLONE SOBRE SEU TRABALHO EM CIDADE DE DEUS

“...dando lhes coronhadas sem nenhuma piedade. Bigolinha, de nove anos, desmaiou. Pequeno achou que tudo não passava de truque para parar de apanhar e por isso deu-lhe chutes e mais coronhadas. Em seguida, dando gargalhadas, descarregou sua pistola 9 milímetros no corpo do menino... apressou o passo, dobrou a esquina num alívio que o fez parar, respirar, olhar o ferimento. Colocou o rosto na quina do prédio para ver se ninguém o estava seguindo e recebeu um tiro no centro da testa detonado por Pequeno... E como se nada tivesse acontecido (Pequeno) continuou a planejar o ataque, sem olhar para Bene...”

Copiei estas frases do livro e as afixei na porta do meu quarto de hotel, de forma que as visse todo dia ao sair para o set de filmagem. Queria, desta forma, ter sempre presente o que era, para mim, o ponto de partida para a proposta fotográfica do filme. Tinha conversado muito com o Fernando sobre o que ele queria atingir com o filme e ficou muito claro que a sua maior preocupação era ser o mais fiel possível ao relato do Paulo Lins. A perspectiva pela qual o Paulo contava seu livro nos era totalmente alheia, mas devíamos tentar reproduzi-la da forma mais fiel possível. Desconhecemos essa realidade, sabemos apenas algumas coisas por relatos policiais que vemos na imprensa e nos escandalizamos na segurança e conforto de nossos lares.

Seria muito fácil abrir nossa bagagem cinematográfica, cheia de referências de glamourização e exploração da violência e fazer um “belíssimo” filme de ação, recheado de efeitos e truques. Lendo o livro uma outra vez, ficou claro que o grande desafio seria fazer todo o possível para nos aproximarmos ao máximo dessa realidade, e retratá-la tentando interferir o mínimo possível.

Quando entrei no projeto, o Fernando já tinha dado o maior passo nesse sentido, escolhendo trabalhar com pessoas saídas dessa realidade em vez de atores profissionais. Era uma opção que podia dar muito certo, que daria ao filme uma “verdade”, mas que trazia junto um monte de dificuldades. Na minha área, a maior dificuldade era que eu deveria tratar o filme como se este fosse documental. Os “atores” pisavam num set de filmagem pela primeira

CÉSAR CHARLONE

Montevideo, Uruguai, 1958

Quem é o fotógrafo que mais o impressiona?

Dib Lutfi, Mario Carneiro, Murilo Salles. Impressionam e muito.

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? Por minha grande sorte: os 3.

O que Cidade de Deus representa para você e para sua carreira?

Acesso a novas cinematografias.

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme?

Naturalismo, realidade, despojamento.

Quais as soluções técnicas utilizadas?

A pós-produção eletrônica.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? Por quê?

O Homem da Capa Preta. Porque gosto muito.

vez, e não tinham a menor idéia sobre marcas e luzes, e em alguns casos (as crianças) custavam a separar a ficção da realidade. Eles entravam às vezes tão fundo no seu “jogo” que me faziam imaginar Stanislavsky dando pulos. Pensar em fazer ensaios e em marcar as cenas era uma fantasia. A cada tomada a emoção deles aumentava, e as marcas por eles atingidas eram outras. É em torno dessa realidade que foi pensada a cinematografia de *Cidade de Deus*.

A nossa sorte foi o Fernando ter sido convidado para fazer um episódio para tv Globo e ter tido a idéia de por em prática sua proposta. Fernando me convidou a fazer o curta, me sugerindo usá-lo como um ensaio do que iríamos fazer em *CDD*. E, foi assim que, nos 4 dias em que filmamos *Palace II*, pude testar o “formato”. Para isso, usei 8 tipos de película, 35mm e 16mm, diferentes tipos e estilos de luz, diferentes tipos e estilos de filmagem, mais marcados ou mais improvisados. Algumas cenas mais decupadas e outras em plano seqüência. Mudanças de velocidade.... Enfim, tornamos o *Palace II* um curta laboratório. E o último grande experimento foi tecnológico. Filmar em película, fazer toda a pós em vídeo e voltar à película, usufruindo de todas as “mordomias” que a eletrônica nos proporcionava (filmar em outras velocidades, mudá-las na edição, consertar a luz, a continuidade e o enquadramento no telecine, usar o 35 e o 16 indistintamente... etc.). Ainda não tínhamos certeza que este seria o processo ideal para o *CDD*. Acreditávamos que pequena perda de qualidade técnica era uma futilidade, se comparada às vantagens que o processo nos dava com relação a nossos “atores”. Uma vez tomada esta decisão, passei a analisar as experiências que tinha feito no curta, para tirar o meu aprendizado para o longa. Havia coisas que funcionavam bem, outras nem tanto. Tomei nota e parti para o longa. Estava claro que seria um filme totalmente diferente de todos os que já tinha feito. Se parecido, seria com os documentários que fiz no começo dos anos 80. Câmera na mão, tentando interferir o mínimo na realidade diante de mim, correndo atrás dela, deixando-a sugerir o enquadramento e até a luz (ou será a “não” luz?), e as referências que me vinham à cabeça eram o neo-realismo italiano, e seu sobrinho, o cinema novo... longe da ditadura da fotografia.

PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

[sem data] *Nada será como antes. Será???*, de Renato Tapajós **1984** *Em nome da lei da segurança nacional*, de Renato Tapajós **1985** *Aqueles dois*, de Sergio Amon **1986** *O homem da capa preta*, de Sergio Rezende **1987** *Feliz ano velho*, de Roberto Ger-vitz **1989** *Doida demais*, de Sergio Rezende **1995** *Todos os corações do mundo*, de Murilo Salles **1996** *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles **1998** *Pierre “Fatumbi” Verger – Mensageiro de dois mundos*, de Lula Buarque de Holanda **2002** *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles **2004** *SFC (Sucker free city)*, de Spike Lee **2005** *O jardineiro fiel*, de Fernando Meirelles; *El baño del papa*, de César Charlone **[sem data]** *El decimo dia*, de Gonzalo Arijon [em finalização]

Ditadura mesmo, foi com a equipe que vinha generosamente me oferecer um filtro, um contraluz, enfim, uma melhoria, e eu, indefectivelmente, negando. Lembro-me da cara frustrada do fiel grip Sergião querendo e podendo dar um “tapa” na luz e eu cortando seu barato...

Quando começamos a falar sobre o longa, Fernando me contou que queria separar o filme em 3 fases distintas:

A primeira, anos 60, o começo, banditismo “light”. Com a ingenuidade de um “western”, mais acadêmico, mais “certinho”, careta. Tripé, traveling, enquadramento.

A segunda fase era nos anos 70: hippie, lisérgica, cromada, artificial, solta, porra louca (Ektachrome).

A terceira fase: barra pesada e pronto.

Com a ajuda do Serginho (colorista-mago dos Estúdios Mega) com quem já tínhamos feito o *Palace II* começamos os testes para achar a “cara” das três fases. No começo com fotos que eu ia tirando nas visitas de locação. Depois das fotos passamos a testes filmados, corrigindo a cor no telecine e depois passados para a película novamente.

Foi em cima destas 3 propostas que trabalhamos: Tulé, Bia, todo mundo. Mas tudo isso eram firulas, porque o maior desafio era sem dúvida tentar achar uma linguagem cinematográfica: de câmera e luz que mostrasse sem “enfeitar”, sem “afetar”, sem se deter a explorar, como se o Paulo Lins operasse a câmera e se detivesse igualmente num cachorro comendo lixo na rua ou numa criança levando um tiro de fuzil. Algo que o Fernando apelidou da “não-fotografia”.

De volta ao livro: “Um pedaço de cabeça num lado da viela, um dos olhos solto, intacto, como se estivesse olhando para ele, pequenos pedaços ensangüentados espalhados e somente a parte de baixo do rosto presa ao pescoço. As ruas, antes desertas, povoaram-se num instante. Os choros das mães junto aos corpos dos filhos. Lá nos Apês, o clima era de festa: apenas uma baixa... Pequeno o elogiava, pagava cerveja para ele, abraçava-o, dizia que ele era o cara mais responsa...”



DEUS É BRASILEIRO

2003, Cor, 110min

Cansado dos erros da humanidade, Deus resolve tirar umas férias e descansar em alguma estrela distante. Mas, para isso, precisa achar um santo que fique em Seu lugar enquanto estiver ausente. Do litoral de Alagoas ao interior do Tocantins, passando por Pernambuco, Taoca (Wagner Moura), Madá (Paloma Duarte) e Deus (Antônio Fagundes) vivem diferentes aventuras enquanto procuram por Quinca das Mulas, o candidato de Deus a santo. O filme é uma livre adaptação do conto *O Santo que não acreditava em Deus*, de João Ubaldo Ribeiro.

DIRETOR Carlos Diegues **ROTEIRO** João Ubaldo Ribeiro, Carlos Diegues. Colaboração de João Emanuel Carneiro e Renata Almeida Magalhães **DIRETORES DE PRODUÇÃO** Fernando Zagallo e Edu Ramos **PRODUTORA** Renata de Almeida Magalhães **PRODUTORA EXECUTIVA** Tereza Gonzalez **EMPRESA PRODUTORA** Rio Vermelho Filmes/Renata de Almeida Magalhães **ELENCO** Antônio Fagundes, Wagner Moura, Paloma Duarte, Bruce Gomlevsky **DIREÇÃO DE ARTE** Vera Hamburger **FIGURINO** Karla Monteiro **MONTAGEM** Sergio Mekler **SOM DIRETO** Marcio Camara **EDIÇÃO DE SOM** Tom Paul

FILMAGEM 12 de outubro a 21 de dezembro de 2001

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Affonso Beato **OPERADOR DE CÂMERA** Gustavo Hadba **1º ASSISTENTE DE CÂMERA** Felipe Reinheimer **2º ASSISTENTE DE CÂMERA** Júlia Schmidt **ELETRICISTA** Jubel Magalhães (Magrão) **MAQUINISTA** Júlio Guimarães (Julinho) **OPERADORES DE UPLINK** Mauricio Silva/Ivan Meira **FOTOGRAFIA STIL** Zeca Guimarães **VIDEO-ASSIST** Felipe Ceglia **2ª UNIDADE** Rodrigo Monte

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Panaflex Millenium X2 **JANELA** 1:2.35 (Scope) **LENTE** Lentes Primus **EQUIPAMENTO DE LUZ** informação não-disponível **LOCADORA** Quanta **MAQUINÁRIA** Carrinho, Grua, Steadycam e câmera na mão

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUORTE ORIGINAL** super 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** Kodak **LABORATÓRIO UTILIZADO** Casablanca/TeleImage

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Columbia [distribuidora]

PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1964 *Cara a cara*, de Julio Bressane **1967** *Copacabana me engana*, de Antonio Carlos Fontoura **1968** *O bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl; *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha **1969** *A máscara da traição*, de Roberto Pires; *Le maître du temps*, de Jean Daniel Pollet **1970** *Pindorama*, de Arnaldo Jabor **1971** *Supergirl*, de Rudolf Tome **1972** *La tierra prometida*, de Miguel Littin **1974** *Hot times*, de Jim McBride **1975** *Terra dos índios*, de Zelito Vianna **1978** *The boss's son*, de Bobby Roth **1980** *Circle of fear*, de Bobby Roth **1982** *The two worlds of Angelita*, de Jane Morrison **1983** *Para viver um grande amor*, de Miguel Faria; *Além da paixão*, de Bruno Barreto **1984** *Tropclip*, de Luiz Fernando Goulart **1985** *The big easy*, de Jim McBride **1989** *Over her dead body*, de Maurice Phillips **1990** *Great balls of fire*, de Jim McBride **1992** *Mil e uma*, de Susana Moraes **1993** *The wrong man*, de Jim McBride **1994** *Blood ties*, de Jim McBride; *Uncovered*, de Jim McBride **1995** *La flor de mi secreto*, de Pedro Almodóvar; *Traição*, de Arthur Fontes e outros; *Five days, five nights*, de Fonseca e Costa **1996** *The informant*, de Jim McBride; *Pronto*, de Jim McBride **1997** *Carne trémula*, de Pedro Almodóvar; *Dead by midnight*, de Jim McBride **1998** *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodovar **1999** *Orfeu*, de Carlos Diegues; *Price of glory*, de Carlos Ávila **2000** *Ghost world*, de Terry Zwigoff **2001** *View from the top*, de Bruno Barreto; *Deus é brasileiro*, de Carlos Diegues **2002** *Dot the I*, de Matthew Parkhill; *The fighting temptations*, de Jonathan Lynn **2003** *Plainsong*, de Richard Pearce **2004** *Dark water*, de Walter Salles **2005** *The Queen*, de Stephen Frears

AFFONSO BEATO

1941





Brasil. Final dos anos 50. Carolina de Jesus escreve seu diário. Dentro de seu barraco ela denuncia a fome, o preconceito e a miséria. Publicada, torna-se um sucesso editorial, sendo editada em 13 línguas. Apesar do reconhecimento imediato e explosivo, a “exótica” mulher negra e ex-favelada falece pobre. Passadas algumas décadas, as palavras de Carolina continuam a ser uma denúncia contra a miséria em que se encontram milhões de pessoas.

CAROLINA

2003, Cor, 15 min

DIRETOR Jeferson De **ROTEIRO** Jeferson De e Felipe Berlim **PRODUTOR** Renata Moura **PRODUTORES EXECUTIVOS** João Marcello Bôscoli, André Szajman e Cláudio Szjaman **EMPRESA PRODUTORA** Barraco Forte Entretenimento **ELENCO** Zezé Mota, Gabrielly de Abreu **DIREÇÃO DE ARTE** Kelly Castillo **FIGURINO** Clarissa Steed **SOM DIRETO** Gabriela Cunha **MONTAGEM** Jeferson De **MÚSICA** Max de Castro¹

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Carlos Ebert **OPERADOR DE CÂMERA** Rinaldo Martinucci **ASSISTENTES DE CÂMERA** não houve **GAFFER** Cícero Barbosa **MAQUINISTA** Tony Del Boni **FOTOGRAFIA STILL** Jeyne Stakflett

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Sony Dcw 700 (Betacam Digital) **JANELA** 1:1.85 **LENTE** Cannon **FOTÔMETRO** Pentax spotmeter e Minolta VI **EQUIPAMENTO DE LUZ** Fresneis de 2Kw rebatidos em espelhos fixados no teto do estúdio e lanternas chinesas **MAQUINARIA** Travelling PeeWee com 360° de trilho

NEGATIVO/LABORATÓRIO **SUPORTE ORIGINAL** Betacam Digital **SUPORTE DE FINALIZAÇÃO** Betacam Digital **SUPORTE FINAL** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** Kodak 5245 **LABORATÓRIO UTILIZADO** Teleimage/Cinecolor [cópias] **PROCESSOS LABORATORIAIS** Transfer para 35mm

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** Petrobras [patrocinadora]

CARLOS EBERT

Rio de Janeiro, 1946

PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1966 *O lobisomem* [CM], de José Roberto Noronha **1968** *Lavra dor* [CM], de Ana Carolina e Paulo Rufino; *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla **1969** *Indústria* [CM], de Ana Carolina; *Monteiro Lobato* [CM], de José Roberto Noronha; *Carnaval São Paulo* [CM], de Roberto Santos; *Viagem ao fim do mundo*, de Fernando Cony Campos **1970** *Elas*, de José Roberto Noronha; *Sou louca por você*, de Rui Gomes **1971** *Prata Palomares*, de André Faria; *Nenê Bandalho*, de Emilio Fontana **1971** *Júlia Pastrana* [CM], de Naum Alves de Souza **1971/72** Documentários para o Teatro Oficina [CM] **1972** Documentário para o Ballet Folklórico Nacional do Chile [CM] **1983** *O rei da vela*, de Zé Celso Martinez Corrêa **1984** *Uma obra de amor* [CM], de Berilo Faccio; *Nem tudo é verdade*, de Rogério Sganzerla **1985** *Deus é um fogo*, de Geraldo Sarno **1992** *São Paulo 3 pontos* [CM], de Marcos Escobar **1993** *Noite final, menos 5 minutos* [CM], de Débora Waldman **1997** *Fé*, de Ricardo Dias **1999** *Quem faz, quem vê tv*, de Roberto Moreira **2000** *O surfista invisível* [CM], de Juliana Mundim **2001** *Carrego comigo*, de Chico Teixeira **2002** *À margem da imagem* [CM], de Evaldo Mocarzel; *Rua Seis, sem número*, de João Batista de Andrade; *A mulher e o mar* [CM], de Arianne Porto; *Teatro em movimento* [CM], de Rodolfo Garcia Vasquez **2003** *A Ilha do terrível Rapaterra*, de Arianne Porto; *À margem da imagem*, de Evaldo Mocarzel; *Seu pai já disse que isso não é brincadeira!* [CM], de Kiko Mollica; *Narciso rap* [CM], de Jeferson De; *Carolina* [CM], de Jeferson De; *Dia de graça* [em finalização], de Thiago Mendonça e Maira Büller **2004** *Primeiros passos* [CM], de Evaldo Mocarzel; *Do luto à luta*, de Evaldo Mocarzel **2005** *Vlado – 30 anos depois*, de João Batista de Andrade **2006** *Satori Uso* [CM], de Rodrigo Grotto; *Farto de solidão*, de Mariana Reade e Luiz Carlos Prestes Filho; *Topografia de um desnudo*, de Teresa Aguiar

Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? Entre os brasileiros, meu primeiro impulso é citar o Edgar Brazil, que foi um gigante no seu tempo. Quando pensamos que em 1931, ao fazer o *Limite* com Mário Peixoto, ele fabricou, além de uma grua-guilhotina de madeira, todos os tripés, os rebatedores e demais acessórios para realizar alguns dos mais ousados planos do cinema brasileiro, temos uma idéia de sua importância na nossa cinematografia. Mas quem me fez querer ser diretor de fotografia foi o italiano Gianni Di Venanzo. Lembro que ao sair de duas sessões seguidas de *O grito*, do Antonioni, pensei comigo: “Eu quero fazer isso aí: quero ser diretor de fotografia.”

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? Em 1966/67 fui fotógrafo de cena do filme *Bebel*, Garota propaganda, estréia do Maurice Capovilla no longa metragem. O fotógrafo era o Waldemar Lima, que havia se consagrado com *Deus e o diabo na terra do Sol*, onde criou um nordeste cru, com a câmera livre e de uma poesia incrível. Nas filmagens, grudei nele e “fotografei” ele fotografando o tempo inteiro. Muito simpático, não se furtava a me explicar aquilo que meus olhos não conseguiam decifrar de imediato. Foi um mestre generoso, e desse convívio surgiu uma amizade que atravessou décadas e permanece até hoje.

O que o Carolina representa para você e para sua carreira? Embora já tivesse feito alguns trabalhos com captação digital com transfer para 35mm, ainda não tinha aparecido um projeto que desafiasse os limites que eu reconhecia nesse suporte. Custamos um pouco para acertar o transfer, mas fiquei bastante satisfeito com o resultado. Embora não dê especial importância a prêmios, confesso que o Kikito recebido pela fotografia do filme – que concorreu com vários trabalhos captados em 35mm – me deu uma grande alegria.

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? O material que produzimos se contrapunha a um material documental da Carolina Maria de Jesus,

produzido em 16mm P&B pelas emissoras de tv. A qualidade não era lá essas coisas. Tivemos então a idéia de reduzir essas imagens, de modo a deixar a janela visível, com as partículas de poeira e fiapos aderidos às bordas evidentes, assumindo as imperfeições. A parte ficcional acontecia toda dentro de um cilindro de pano preto, um espaço infinito idealizado, mas que incorporava os objetos de cena que caracterizavam uma sala, um quarto de dormir e uma cozinha. Nossa idéia era demarcar apenas com luz esses três ambientes e girar em torno deles com a câmera. Imaginei uma leve difusão na imagem para dissolver um pouco os contornos e evocar o passado da personagem.

Quais as soluções técnicas utilizadas? Havia problemas de contraste acentuado, uma impossibilidade de usar luz horizontal (a câmera girava 360° o tempo todo) e a necessidade de fazer com luzes bem demarcadas os vários ambientes em um só. A solução foi usar rebatedores de espelho fixados no teto do estúdio e recortar os fachos com pano preto. Um trabalho de precisão e paciência, que a habilidade do meu fiel escudeiro e gaffer há 19 anos, Cícero “Padim” Barbosa resolveu com maestria.

Que outros filmes da sua carreira você destacaria? Com certeza *O bandido da luz vermelha* do Rogério Sganzerla, onde fiz a câmera e fotografei a parte inicial em exteriores. O mestre Peter Overbeck iluminou as noturnas e os interiores. Em 2007 o filme faz 40 anos. E mesmo com toda essa idade, talvez seja o longa de que participei que se mantém mais atual na forma e no estilo. *O rei da vela* com o Zé Celso foi outra experiência radical, de onde tirei muito proveito. Cada um dos atos tinha uma estética e uma linguagem própria, que funcionava quase como os movimentos de uma sinfonia. Mais recentemente, destaco os documentários *Fé*, do Ricardo Dias e *À margem da Imagem*, do Evaldo Mocarzel. Dois excelentes documentaristas que confiam em seus fotógrafos, dando-lhes plena liberdade de ação no set.

A PESSOA É PARA O QUE NASCE

2005, cor, 90 min



Três irmãs cegas. Unidas por esta característica incomum do destino, elas viveram toda a vida cantando e tocando ganzá em troca de esmolas nas cidades e feiras do Nordeste do Brasil. O filme acompanha os afazeres cotidianos destas mulheres e revela as curiosas estratégias de sobrevivência da qual participam parentes e vizinhos. Mergulha em sua história, flagrando uma trama complexa de amor e morte, miséria e arte. E acompanha, numa reviravolta inesperada, o efeito-cinema em suas vidas, transformando-as em celebridades. Um filme em que diretor e personagens confrontam-se com os laços que surgem entre eles, revelando a sedução e os riscos do ofício de documentarista.

DIRETOR Roberto Berliner **ROTEIRO** Maurício Lissovsky **PRODUTORES ASSOCIADOS** Jacques Cheuiche, Maurício Lissovsky e Leonardo Domingues **PRODUTORES EXECUTIVOS** Renato Pereira, Rodrigo Letier e Paola Vieira **EMPRESA PRODUTORA** TvZero

EQUIPE DE FOTOGRAFIA **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Jacques Cheuiche, Fabian Silbert [Campina Grande, 2002] **ASSISTENTES DE CÂMERA** Marcela Bourseau, Renato Carlos, Manuel Águas [Campina Grande, 2002] **ELETRICISTAS** Ademir Dutra, Marreta [Campina Grande, 2002] **FOTOGRAFIA ADICIONAL/2ª UNIDADE** Renato Carlos, Roberto Berliner, Leo Crivellaro [Campina Grande, set/2003], Dizo Dal Moro [Brasília, nov/2004]

EQUIPAMENTO **CÂMERA** Aaton XTR-plus Super 16, Arri st 16mm, Paillard Bolex, Sony Dvcam DSR-500, Sony Dvcam DSR-300, Sony Dvcam DSR-200, Sony Dvcam PD-150, Sony Mini-DV PC-101, Canon XL-1, Micro-câmera **ORIGEM DAS CÂMERAS** Mira-Set Filmes (câmeras de película) e TvZero (câmeras digitais) **JANELA** 1:1:85 **LENTE** Optex 5,5 mm; Zoom Canon 864; Tele Nikkor 300mm **FOTÔMETRO** Minolta 4 **EQUIPAMENTO DE LUZ** luz de reportagem

SUPORTE **SUPORTES ORIGINAIS** 16mm, Super 16, vídeo analógico e vídeo digital **SUPORTE FINAL** 35mm **NEGATIVOS UTILIZADOS** Kodak 7248, 7274, 7279; Fuji 250D, 500T **LABORATÓRIOS** Cinecolor Chile [revelação]/ Estúdios Mega **PROCESSOS LABORATORIAIS** Telecine Online. Tape to Tape e Transfer Final

CÓPIA EXIBIDA **ORIGEM** TvZero [produtora] GT 1A

INFORMAÇÕES ADICIONAIS Em 1997, durante as filmagens da série de tv *Som da Rua*, sobre músicos anônimos, o diretor Roberto Berliner conheceu as irmãs Regina, Maria e Conceição. Alguns meses depois, Roberto voltou ao Nordeste com o roteirista Maurício Lissovsky e uma câmera digital, para uma série de entrevistas que serviriam de base para a edição do curta-metragem, *A pessoa é para o que nasce*, com seis minutos de duração, lançado em 1998 e ganhador de muitos prêmios, no Brasil e no exterior. Partiu-se então para a produção do longa-metragem. As primeiras filmagens ocorreram ainda em 1998 e, no ano seguinte, com o apoio do Itaú Cultural e do Jan Vridjman Fund, elas puderam ser intensificadas. A repercussão da série *Som da Rua*, bem como a do curta *A Pessoa é para o que nasce* causou uma reviravolta na vida das personagens. Decidiu-se interromper a edição e filmar a primeira, e até hoje única turnê das “Ceguinhas de Campina Grande”. As duas últimas sessões de filmagem aconteceram em 2002 e 2003, visando apreender que transformações esta efêmera celebridade teria produzido em suas vidas.

COMENTÁRIOS Nesse meio tempo, de 1997 a 2003, o filme pôde registrar o avanço da tecnologia digital, “numa verdadeira salada de imagens que é o filme”, comenta o diretor de fotografia Jacques Cheuiche, o fenômeno das Mini-DVs e DVCam e a mistura de texturas e linguagens do uso do digital e da película.

JACQUES CHEUICHE

Rio de Janeiro, 1959

Quem é o fotógrafo que mais o impressiona? Entre os muitos e muitos que admiro destacaria o fotógrafo norte americano Haskell Wexler, pelo seu valor inventivo, sua curiosidade e objetividade. Foi diretor de fotografia de filmes como *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (*Who's afraid of Virginia Woolf?*, 1966), *Esta terra é minha terra* (*Bound for glory*, 1976), *American graffiti* (*American graffiti*, 1973) e *Um estranho no ninho* (*One flew over the cuckoo's nest*, 1975). Dirigiu e fotografou documentários: *Brazil – a report on torture* (1971), *Introduction to the enemy* (1974) e *Target Nicaragua: Inside a secret war* (1983). Dirigiu ficção: *Dias de fogo* (*Medium cool*, 1969), *Latino* (*Latino*, 1985). Produziu e dirigiu comerciais e é sócio de Conrad Hall. Me impressiona seu espírito combativo e sua não-resignação pelo que já está estabelecido, e a qualidade das imagens que cria.

Qual o fotógrafo (com quem teve contato direto) mais importante para a sua formação? Fui assistente de câmera muitos anos e essa foi a minha formação e a da maioria dos fotógrafos de cinema nos anos 80. O aprendizado ocorria no set de filmagem, na prática, com observação e troca de informações. Tive a oportunidade de trabalhar como assistente, operador de câmera ou fotógrafo com muitos diretores de fotografia brasileiros e estrangeiros, entre eles (em ordem mais ou menos cronológica) destacaria: Edgar Moura, Walter Carvalho, Mario Carneiro, José Tadeu Ribeiro, José Medeiros, Waldir de Pina, Cesar Charlone, Rodolfo Sanchez, Nonato Estrela, Fernando Duarte, Luis Carlos Saldanha, Lauro Escorel, Toca Seabra, Carlos Egberto, Pedro Farkas, Toninho Penido, Murilo Salles, Renato Padovani, Flávio Ferreira, Marcelo Coutinho, Dib Lutfi, Antonio Luis Mendes, Edson Santos, Gilberto Otero, Juan Ruiz-Anchia, Timo Salminen, Luciano Tovoli, Hugh Jonhson, Felix Monti, Gideon Porat, Ken Kelsh, Pascal Rabaud, entre outros. Fiz também cursos técnicos com Pedro Torre e Ricardo Aronovich. Considero então minha formação eclética pela forma e conteúdo levando em conta os diferentes estilos e características dos profissionais que trabalhei. Além de boas lembranças me inspira o talento de cada um.

O que *A pessoa é para o que nasce* representa para você e para sua carreira? Representa a continuidade de um trabalho com o diretor/produtor Roberto Berliner que começou com os programas para tv “Free jazz” e “Som da rua”, passando por muitos videocliques, shows e comerciais. Ter tido contato com o mundo, para mim totalmente desconhecido, das deficientes visuais e sua forma de viver foi uma experiência valiosa e única.

O que você tentou trabalhar esteticamente neste filme? O filme começou como um curta-metragem em Super-16mm e seria feita uma ampliação ótica para 35mm, mas os planos mudaram assim que chegamos em Campina Grande, Paraíba. O diretor encantado com as personagens resolveu que faríamos um longa-metragem. Claro que não havia negativo suficiente e o vídeo foi incorporado definitivamente ao projeto. Todo o planejamento mudou durante a feitura e foi mudando muitas vezes. Foram 8 anos entre o início do processo até a cópia final em 35mm com ampliação digital em HD. Não houve um critério maior que o próprio assunto, isto é, o conceito principal era obter ma-



PRINCIPAIS TRABALHOS NA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

1990 *Stelinha*, de Miguel Faria Jr. **1992** *Contrrâneos velhos de guerra*, de Wladimir Carvalho [câmera] **1994** *Josué de Castro – cidadão do mundo*, de Silvio Tandler; *Tigrero*, de Mika Kaurismäki **1995** *Yemanjá Tyttaret*, de Pia Tikka **1996** *Sambolico* [cm], de Mika Kaurismäki; *Danser piger viser alt* (segmento “Rhythm”, de Mika Kaurismäki) **1997** *Burro sem rabo* [cm], de Sergio Bloch **1998** *A pessoa é para o que nasce* [cm], de Roberto Berliner; *Amores*, de Domingos Oliveira; *Uma aventura do Zico*, de Antonio Carlos da Fontoura; *Não me condenes antes que me explique* [cm], de Cristina Leal **1999** *O tronco*, de João Batista de Andrade **2000** *Olho da rua*, de Sergio Bloch **2001** *Babilônia* **2000**, de Eduardo Coutinho; *Urbânia*, de Flávio Frederico **2002** *Moro no Brasil*, de Mika Kaurismäki; *Afinação da Interioridade* [cm], de Roberto Berliner; *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho **2003** *Antônio Nóbrega: Lunário Perpétuo*, de Walter Carvalho; *Bala perdida* [cm], de Victor Lopes; *O sarcófago macabro*, de Ivan Cardoso **2004** *Araguaya – conspiração do silêncio*, de Ronaldo Duque; *Ópera curta* [cm], de Marcelo Laffitte; *Estátua de lama* [cm], de Adolfo Lachtermacher; *Peões*, de Eduardo Coutinho; *O diabo a quatro*, de Alice de Andrade; *Som da rua – II*, de Roberto Berliner **2005** *A pessoa é para o que nasce*, de Roberto Berliner; *Penélope* [cm], de Célia Freitas e Helena Varvaki; *O fim e o princípio*, de Eduardo Coutinho; *Brasileirinho*, de Mika Kaurismäki; *Grupo Galpão*, de Kika Lopes e André Amparo **2006** *Hércules 56*, de Silvio Da-Rin; *O homem estátua*, de Marcos Magalhães; *Filhos do Sol*, de Rudi Lagemann (**sem data**) *Billy Cobham: Sonic mirror in espoo*, de Mika Kaurismäki [em finalização]; *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho [em finalização]

terial suficiente para que a história fosse contada. Muitos tipos de suporte de vídeo foram usados e acompanhou as mudanças e novidades que surgiam no mercado. O que talvez tenha ficado no filme é a própria irregularidade, que não deixa de ser uma forma, ocasionada pela tentativa de se imprimir algo que durante todo o tempo era tão fascinante quanto nebuloso.

Que outro filme da sua carreira você destacaria? Gosto muito de um curta-metragem chamado *Brasiliários* (de Sergio Bazzi e Zuleica Porto), filmado em 1985, por ter sido o primeiro trabalho que consegui realizar com uma linguagem fotográfica presente e determinante. *Urbânia* (de Flavio Frederico) é um filme de que gosto muito, a mistura de ficção e documentário/filme e vídeo (nas noturnas) fez com que tivesse agilidade e razão de ser. *O Tronco* (de João Batista de Andrade), por ser um épico em que tive tempo, equipamento e equipe para realizar um trabalho com mais densidade. *Lunário Perpétuo* (de Walter Carvalho), pela construção da imagem e perfeita interação entre fotografia e direção. E todos os outros, porque nunca deixam de ser filhos.

GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS

Carlos Egberto

ACESSÓRIOS E CÂMERAS

ARRIFLEX Câmera 35mm de uso mais freqüente no Brasil. O modelo mais utilizado é o 2C/B e suas variantes 2CV/B, 2CGS/B, 2CT/B e 2CHS/B. Podem ser usadas com *blimp* para operação em som direto. O modelo 35 BL, autoblimpado e com desenho anatômico, muito adequado ao uso manual, é ainda pouco usado entre nós. O modelo BL (I, II, III, IV) é bastante usado.

BLIMP Caixa com revestimento fono-absorvente, no interior da qual é montada a câmera, diminuindo o ruído da mesma e tornando possível o uso do som direto. Normalmente possui extensões para o comando pelo exterior, de foco e diafragma.

CAMEFLEX Câmera bastante versátil que, com substituição de poucas peças, opera em duas bitolas (16 e 35 mm). Também pode ser montada em *blimp*. Hoje é pouco usada no Brasil.

COOKE Marca de objetivas de origem inglesa. Mundialmente conhecidas no campo da fotografia cinematográfica por sua pureza de definição.

CRAB-DOLLY Pequena plataforma móvel com rodas de borracha e um braço metálico que suporta câmera e operador. Faz pequenos movimentos verticais nos quais não se requer uso de grua. Permite ainda rotação sobre o próprio eixo, sem translação. Pode ser usado com ou sem trilhos, que podem ser retos ou em curva.

GRUA Guindaste hidráulico ou de contrapeso que possibilita a realização de complexos movimentos sem trepidação, em qualquer direção. A plataforma da ponta da lança acomoda câmera, operador e assistente, podendo ser fixa ou instalada num chassi de caminhão. Há modelos desmontáveis que funcionam por contrapeso. Hoje o operador de câmera “à bordo” vem sendo substituído por cabeças de câmera operadas por controle remoto, diminuindo em muito o peso total do conjunto.

LENTE ANAMÓRFICA Objetiva com lentes cilíndrico-esféricas, utilizadas na maioria dos sistemas de “tela panorâmica”. Provoca compressão lateral da imagem durante a tomada de cena, e expansão equivalente na projeção, acomodando-se assim o formato alongado destes sistemas ao quadro normal 3x4.

PANAVISION Marca de câmeras e lentes de origem americana. Ambas de excelente qualidade, oferece uma enorme escolha entre vários modelos de câmera e uma infinidade de lentes. Tem como uma de suas características o fato de o fabricante não vender os seus produtos, que só podem ser alugados (ou *leasing*) através de uma rede internacional de representantes no mundo inteiro, inclusive no Brasil. O sistema tem grande sucesso pois acaba com “curiosos” que se dizem técnicos e mexem e remexem aonde não devem. Se sua câmera quebra durante a filmagem, ela volta ao representante, que a substituirá por outra imediatamente.

SOM DIRETO Registro de som sincronicamente à imagem. O registro magnético pode ser feito sobre pista no próprio filme onde se registra a imagem ou em separado. Neste caso, para garantir o trabalho posterior, há necessidade de uma pista adicional de controle (piloto) bem como de marcas de sincronismo (claquetes). O registro magnético na própria película é muito pouco usado hoje.

STEADICAM Colete usado pelo operador da câmera que possui um conjunto de pequenos braços com molas. A câmera é montada na ponta dos braços e, dependendo da habilidade do operador, estes braços compensarão a instabilidade de sua movimentação. A câmera poderá “passear” pela cena, subir ou descer escadas, correr em qualquer direção, que o conjunto de molas compensará as “imperfeições” do movimento, dando a impressão de que a câmera está montada numa grua ou *dolly* que poderia executar movimentos antes impossíveis sem as conhecidas “tremedeiras” de câmera.

ZEISS Uma das mais antigas e conhecidas fabricantes de objetivas, mundialmente famosa pela qualidade de sua ótica. Produziu no mercado as primeiras objetivas com uma série cada vez maior de correções ótico-cromáticas.

EQUIPAMENTOS DE ILUMINAÇÃO

Os componentes e variedades são tantos e tão variados que mesmo um texto resumido ocuparia várias páginas. Vamos tentar falar, portanto, apenas dos tipos de refletores de uso mais comum no Brasil.

FLUORESCENTES Conhecidos também como “tipo” Kino-Flo (que é marca reg. de um fabricante) são unidades que utilizam tubos fluorescentes de luz corrigida. Os tubos podem ser do tipo *daylight* ou tungstênio. Existe uma infinidade de tamanhos, com variados números de tubos (de 1 a 10 ou mais) e produzem uma luz suave, bem menos “dura” do que os mencionados acima e que ainda podem ser mais suave, com o uso de telas, difusores, etc. Alguns não são maiores do que um lápis, e podem ser usados para suplementar as luzes dos painéis de carro, por exemplo.

FRESNEL São refletores com a lâmpada enclausurada numa “casca” metálica composta por um espelho parabólico seguido pela lâmpada e em seguida uma lente Fresnel na frente do refletor. A lâmpada se desloca entre o espelho e a lente Fresnel, regulando o fecho de luz emitido.

PAR São refletores que usam lâmpadas enclausuradas, já com o espelho parabólico aluminizado, e a lente semelhante a um Fresnel juntos (**PAR** quer dizer “parabólico aluminizado reflector”), como as lâmpadas “sealed beam” dos faróis de carro. Usados separadamente ou em conjuntos de 3, 6, 9, 12 ou mais lâmpadas conhecidos como “mini-bruts”. Os de uso “solitário” (uma só lâmpada) variam enormemente de potência e possuem uma série de acessórios, podendo ser usados sem uma lente Fresnel, só com a lâmpada e o espelho. São refletores chamados “abertos”.

PHOTOFLOOD Lâmpada de filamento semelhante às de uso doméstico, operando com excesso de tensão, potência aumentada, mas vida útil de poucas horas.

OBSERVAÇÕES

1 Todas as unidades acima possuem um sem número de acessórios como telas, difusores, trombones, gobos, porta-gelatinas, *barn doors*, cones com ou sem difusores na ponta, etc.

2 Os refletores Fresnel e PAR podem ser usados com lâmpadas de tungstênio ou HMI (Hydrargyrum medium-arc iodide, sendo Hydrargyrum um antigo nome para o mercúrio – Hg) e emitem luz compatível com a luz diurna. Os HMI são relativamente recentes e chegaram ao mercado no início do anos 60, lançados pela OSRAM, logo seguida pela Philips. Ao contrário dos demais refletores, necessitam de um ballast ou regulador do fluxo elétrico no interior da lâmpada, como o sistema de ignição de partida de um carro.

EFEITOS ÓTICOS

FINISHING HOUSES Hoje em dia, a maior parte dos efeitos óticos são elaborados através de computação gráfica. Realizados nas *finishing houses* que utilizam computadores com nomes estranhos como *Inferno*, *Da Vinci*, *Flame* entre muitos outros, é possível quase tudo: acrescentar multidões (de pessoas, insetos ou dinossauros), corrigir a cor do céu ou acrescentar pesadas nuvens, realçar uma determinada cor nos figurinos, simular tempestades e raios, além do “feijão com arroz” das fusões, inversões de imagem, congelamentos etc. Há programas para dar uma “aparência” de filme a um material captado em vídeo, acrescentar alguns riscos e “pipocas” para simular filmes antigos, e até corrigir um plano fora de foco (ver para crer!). Um filme como *Lawrence da Arábia* sem CGI (computação gráfica) levaria os produtores à loucura e hoje, certamente, *A Múmia* e seu *Retorno* não teriam sido realizados devido aos custos.

TRUCA Ainda se usa, em alguns casos, a antiga truca, que consiste basicamente de um copiador ótico de alta precisão. Baixo orçamento que inviabiliza os preços das *finishing houses* é um dos casos, mas há de se levar em conta o tempo e a paciência necessários para obter efeitos que tenham alguma coisa de real usando apenas a truca.

FILMES CINEMATOGRAFICOS

Os filmes cinematográficos se dividem em duas categorias: negativo e reversível. A diferença é que ao revelar o primeiro teremos uma imagem em negativo, necessitando-se de uma cópia positiva em seguida. O reversível, após a revelação, nos dará uma imagem positiva pronta para ser assistida. Porém aquele filme é único e se algo acontecer com o material tudo estará perdido. Logo, após a revelação do reversível, ele deve ser copiado para um positivo de segurança e arquivado. Isto vale para preto e branco ou cor.

PRETO E BRANCO

Hoje o filme preto e branco é (infelizmente) pouco usado. Havia uma grande escolha deles no mercado. Não mais. Mas basta assistir a um filme como *Boa noite e boa sorte* para se dar conta de que (quase) se perdeu algo muito bonito e insubstituível e que exige dos fotógrafos toda a sua habilidade e talento. E ainda muito mais.

COLOR

Os filmes em cor se dividem entre os que vêm o branco enquanto branco se iluminado pela luz do dia (os filmes *daylight*), e os que vêm o branco enquanto branco se iluminado pela luz artificial (refletores de tungstênio ou, exagerando um pouco, as lâmpadas domésticas). Existem no mercado emulsões para todos os gostos: lentas e de grão finíssimo ou ultrarápidas e ainda mantendo um grão fino e quase tudo compreendido entre os dois extremos.

MASTER Geração intermediária de baixo contraste e fase positiva, obtida pela cópiagem de negativo original ou duplicado (*dupe-negative*) para execução de efeitos especiais, ou para gerar matriz de arquivo ou de operação.

INTERNEGATIVO Duplicata de negativo original obtida pela cópiagem de um master ou através de processo reversível (CRI), diretamente do negativo original para execução de efeitos especiais ou medida de segurança. O CRI hoje, em muitos casos, é digital, com grandes vantagens sobre o ótico, pois fornece ao fotógrafo mais um estágio em que é possível retoques ou correções.

BLEACH BY-PASS Processos como o “bleach by-pass”, hoje usado em alguns filmes, é algo longo demais para ser discutido aqui. Os principais laboratórios do país devem ser consultados pelos interessados.

CONTRATIPO Duplicata do negativo original, obtida através de uma cópia de projeção. Termo às vezes também empregado no mesmo sentido de internegativo.

[versão adaptada do *Glossário de termos técnicos* de Walter Carvalho e Fernando Scavone, publicado na revista *Filme Cultura*. Ano XIV, Ago/Nov 1981, nº 38/39]

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

Andrea Capella

ARONOVICH, Ricardo. *Expor uma história: a fotografia do cinema*. Coleção ABC. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

Expor um filme não é apenas colocar informações em um suporte, é sensibilizá-lo à luz. À luz de um roteiro, de uma história. Este livro é uma exposição sensível do método criado pelo diretor de fotografia Ricardo Aronovich ao longo de muitas experiências e reflexões. Ele não se limita a apenas apresentar seu método, mas fala sobre o seu processo de construção e a forma com que foi desenvolvendo cada etapa e o porque de suas escolhas. Com exemplos claros, simples e muitas vezes ilustrados, vai delineando o processo e suas implicações, em cada detalhe sem que com isso esteja escrevendo o que poderia ser uma “receita de bolo”. É um método aberto que se coloca à vontade da criatividade e experimentação de cada um.

CAKOFF, Leon. *Gabriel Figueroa: o mestre do olhar*. São Paulo: Associação Brasileira Mostra Internacional de Cinema, 1995.

Pode ser bastante questionável a escolha deste livro nesta bibliografia. Não é um livro técnico. Não passa de uma entrevista – de um dos maiores diretores de fotografia do mundo, ok. Isto é pouco? Não, de forma alguma, mas as questões colocadas por Cakoff não exploram muito mais que *causos* da vida deste mito (“os céus de Figueroa”). No entanto, vindo de um diretor de fotografia como ele, mesmo as mais bobas colocações podem se tornar lições incríveis de cinematografia. Figueroa se coloca como um autor, compromissado com o seu trabalho, seu país e suas convicções, além de falar sobre o seu começo e suas peripécias em busca do *gamma* perfeito. Parece apenas mais um livro de entrevistas, mas o personagem ultrapassa esse limite e responde a muitas questões que, se ainda não passaram, irão passar pelas cabeças dos atuais e futuros diretores de fotografia.

CARVALHO, Walter. *Terra Estrangeira*. Série Cinema Documento. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

As escolhas por trás de uma obra que marcou toda uma geração de futuros cineastas e diretores de fotografia. Um preto e branco lindo, uma câmera precisa. Todo o processo de escolhas do diretor de fotografia revisitado nesta edição singela da Relume. Desde onde procurar as perguntas às escolhas das possíveis respostas estéticas feitas por Walter Carvalho. O processo, o método, o “jeitinho”, as descobertas e a re-descoberta. Um processo de olhar e dissecar o preto e branco até um *impecable* do laboratório onde foi revelar o material, na França. Está tudo ali, como no filme, de forma simples, sem firulas, delicada e aberta e com muito (mas muito) amor pelo Cinema. O texto é curto, deixa uma vontade de perguntar mais, de saber mais, de, enfim, entrar cada vez mais no filme. Vontade: rever em tela grande, na mesma da cinemateca do MAM, onde Waltinho pesquisou e estudou os grandes mestres do preto e branco para re-animar o olhar.

DURÁN, Juan J. *Iluminação para vídeo e cinema* (2ª edição). Edição do Autor, 1994.

Manual técnico, ilustrado e esquemático. Poucas reflexões sobre a profissão ou a forma como se realiza cinematografia. Apresenta instrumentos, fala de conceitos básicos de sensimetria e luminância, um “mini-guia de referência”.

FILIPPI, Patrícia de. *Introdução ao laboratório cinematográfico*. Rio de Janeiro: Seminário CTA/FUNARTE.

Não chega a ser um livro, é quase uma apostila, no entanto o conteúdo deste pequeno volume é extremamente importante e esclarecedor para a parte mais “obscura” do trabalho dos diretores de fotografia – o que acontece nos laboratórios. Bastante esquemático, cheio de desenhos e explicações detalhadas que abarcam desde a formação dos raios luminosos até gráficos sensimétricos, este livro é uma reunião de conceitos básicos e imprescindíveis que permeiam a cinematografia.

MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky*. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

Uma biografia. Não trata apenas e diretamente sobre cinematografia. Mas sobre a formação de um olhar que atravessa o Cinema Brasileiro, seja por detrás das câmeras de filmes de outros autores, seja nos seus próprios filmes. Um passeio que começa com a vida e um retrato de família e passa pela efervescência paulistana, a descoberta de um modelo possível e ideal de ensino na UNB, o golpe militar, viagens como fotógrafo pelo Brasil e pela Europa e, claro, tudo isso costurado pelo cinema. Uma espécie de diário de bordo, de imagens detalhadas e relatos críticos de alguém que não se limitou apenas ao olhar ou ao passeio, mas a exercer uma curiosidade incansável sobre aquilo que vê.

MONCLAR, Jorge. *Manual do assistente de câmera*. Rio de Janeiro: Arte Nova/Embrafilme, 1979.

O título já diz tudo. Mostra câmeras e suas especificações, acessórios, listas de equipamento, funções de cada assistente, tabela de foco, filtragem, etc. O problema é que este manual não foi atualizado desde seu lançamento, em 1979. Ou seja, é quase inútil se você for consultá-lo para um trabalho como assistente e quiser ver como se faz um loop de uma Aaton, por exemplo. As tabelas de foco são a parte mais perigosa para os desavisados: a evolução ótica das lentes fez com que essas sofressem muitas modificações e não mais respeitassem estes parâmetros. Uma boa iniciativa, mas que precisaria de um esforço editorial para que fosse atualizado em curtos espaços de tempo.

MONCLAR, Jorge. *O diretor de fotografia*. Profissões do milênio. Rio de Janeiro: Solutions Comunicações, 1999.

Uma fonte de consulta. Com uma breve leitura em linguagem acessível, você pode compreender alguns dados e idéias sobre como fazer isto ou aquilo em fotografia de cinema e vídeo. Com simplicidade, Jorge Monclar faz um passeio por equipamentos, etapas de filmagem e algumas situações de set onde apresenta respostas encontradas ao longo de muitos anos de experiência. São soluções práticas que, em muitos casos, deixam a desejar, não pela sua funcionalidade, mas por não colocar em questão os métodos propostos.

MOURA, Edgar. *Câmera na mão*. Coleção Luz e Reflexão. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional da Fotografia, 1985

Escrito como monografia de fim de curso do INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion – Bruxelas, Bélgica), este volume publicado pela FUNARTE, em 1985, depois de revisado, é uma referência importante até hoje nos questionamentos sobre a posição do câmera e mesmo do diretor de fotografia. Tendo como objeto de investigação o Cinema Direto, Edgar Moura questiona desde o posicionamento técnico dos profissionais envolvidos em uma filmagem, apontando idéias sobre autoria, estética, assim como suas motivações e ética envolvidas no exercício de olhar. Um pensar sobre aquilo que se executa: rever, pensar e até des-pensar para avaliar e compreender a relação do técnico-artista e seu fazer.

MOURA, Edgar. *50 Anos Luz: Câmera e Ação* (1ª edição). São Paulo: Senac, 1999. [segunda edição em 2000, terceira em 2005.]

Neste livro, Edgar Moura esquematiza as etapas do trabalho de um diretor de fotografia. Mas se isso fosse o livro, talvez fosse chato demais, até mesmo desse uma certa preguiça de ler as suas 444 páginas. Nada disso. O livro fala desde as relações com a equipe de um filme às escolhas estéticas e ainda discute metodologias e posturas, sem perder o prazer da escrita. É quase um passeio pelo olhar de um grande diretor de fotografia que, generosamente, coloca-se a discutir, com quem se interessar, as suas escolhas. Muito diferente dos manuais técnicos que se apresentam por aí em outras línguas, este livro apresenta-se como uma conversa, um diálogo aberto aos curiosos e profissionais, não dispensando o vocabulário técnico, mas também pouco se esquecendo do leitor.

CIRCUITO ASCINE-RJ

A ASCINE-RJ (Associação de Cineclubes do Rio de Janeiro) foi constituída durante a I Mostra Rio das Ostras de Cinema, em agosto de 2004, quando os cineclubes fluminenses se encontraram para organizar os debates e discussões que vinham acontecendo desde outubro de 2003, ocasião da jornada de retomada cineclubista que aconteceu durante o Festival de Brasília. Desde então, realizaram-se diversos encontros e atividades.

Em julho de 2006, a Jornada Nacional aconteceu em Santa Maria (RS), onde os cineclubes do Rio de Janeiro, novamente, estiveram presentes e participaram intensamente dos trabalhos junto às comissões dos demais estados brasileiros. No momento, quatro dos doze diretores do CNC (Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros) são de cineclubes fluminenses, a maior representação regional, demonstrando a importância do estado no circuito nacional.

Atualmente, a ASCINE-RJ conta com 15 cineclubes filiados e está fortalecendo diálogo com entidades, instituições e órgãos como a ABDeC (regional e nacional), CTA, Cinematecas e secretarias de cultura e audiovisual das diversas instâncias.

Em suas reuniões foram criados Grupos de Trabalho e de Estudo no sentido de incrementar a prática cineclubista do estado.

Dando continuidade a parcerias com Festivais e Mostras, é com grande satisfação que a ASCINE-RJ participa da *Luz em Movimento* – esta inédita jornada guiada pelas pessoas que, literalmente, através de luzes e cores construíram em imagens um país nas telas de cinema. Serão promovidas quatorze sessões no mesmo período da mostra realizadas por doze cineclubes nos mais diferentes pontos do estado Rio de Janeiro e com conteúdo exclusivo, além de um debate sobre as implicações advindas da transição da película para o digital afetando diretamente o trabalho de diretores, fotógrafos, laboratórios cinematográficos e cineclubistas.

O Circuito ASCINE-RJ prestará homenagem a Mário Carneiro com dois programas especiais compostos por diversos curtas fotografados e/ou dirigidos por ele, uma das pessoas que determinou a luz do Cinema Novo. Ao seu lado, reconhecidamente temos Dib Lutfi, presente através de um filme que investiga seu trabalho. A contribuição do italiano Guido Cosulich ao movimento será recordada em sua parceria com Glauber Rocha. Outros momentos da história do cinema brasileiro também estarão representados, como a era dos grandes estúdios paulistas no trabalho de Rodolfo Icsey para a Maristela; o Cinema Marginal, nas lentes de Jorge Bodanzky; os anos 1970 retratados por José Medeiros; e, a Retomada em suas versões ficção (César Charlone) e documentário (Jacques Cheuiche). Toca Seabra e Walter Carvalho poderão ser apreciados nos diversos momentos de suas carreiras com a exibição vários curtas e longas. A última sessão do Circuito ASCINE-RJ homenageia Roland Henze, documentarista e fotógrafo de extensa carreira marcada pelo grande apuro técnico e formal, tradição pouco evocada nos dias de hoje.

Luz em Movimento, breve em um Cineclubes perto de você!

PROGRAMAÇÃO CIRCUITO ASCINE-RJ
JAN 2007

Quarta-feira 10, 20h30

CACHAÇA CINEMA CLUBE

Cinema Odeon: Praça Floriano 7, Centro, Rio de Janeiro

R\$ 10 [inteira], R\$ 5 [meia]

Homenagem a Mario Carneiro, Programa 1: *Arraial do Cabo*; *Iberê Camargo*, pintura, pintura; *O enigma de um dia*

Quinta-feira 11, 19h

CINECLUBE MATE COM ANGU

Casa do Bancário: Rua Prof. Henrique Ferreira Gomes 179, Centro, Duque de Caxias

Pout-pourri de filmes de fotógrafos homenageados pelo Circuito ASCINE-RJ na mostra *Luz em Movimento: A banda* (1978), direção e fotografia de Roland Henze; *Heleno e Garrincha* (1987), de Ney Costa Santos, fotografia de Toca Seabra; *Deriva* (2006), de Gustavo Bragança, fotografia de Eduardo Ades; *Iberê Camargo* (1983), direção e fotografia de Mario Carneiro

Quinta-feira 11, 23h

CINECLUBE BECO DO RATO

Rua Morais e Vale, beco, Lapa, Rio de Janeiro

Dib (1997), de Márcia Derraik e Simpício Neto

Sexta-feira 12, 18h30

TEMPO GLAUBER

Rua Sorocaba 190, Botafogo, Rio de Janeiro

R\$ 6 [inteira]; R\$ 3 [meia]

Longa: *O Leão de Sete Cabeças* (1969), de Glauber Rocha, fotografia de Guido Cosulich; Curta: *Deriva* (2006), de Gustavo Bragança, fotografia de Eduardo Ades

Segunda-feira 15, 18h

CINEMAISON

Consulado Geral da França: Av. Presidente Antônio Carlos 58, Centro, Rio de Janeiro

Madame Satã (2002), de Karim Ainouz, fotografia de Walter Carvalho

Quinta-feira 18, 23h

CINECLUBE BECO DO RATO

Rua Morais e Vale, beco, Lapa, Rio de Janeiro

Homenagem a Toca Seabra: *Uma pequena mensagem do Brasil ou A saga de Castanha e Caju contra o Encouraçado Titanic* (2002), de Walter Salles, Daniela Thomas e George Moura; *Heleno e Garrincha* (1987), de Ney Costa Santos; *Nanoilusão* (2005), de Francisco Garcia e José Wagner Garcia; *De Glauber para Jirges* (2005), de André Pompéia Ristum

Segunda-feira 22, 18h

CINEMAISON

Consulado Geral da França: Av. Presidente Antônio Carlos 58, Centro, Rio de Janeiro

Cidade de Deus (2002), de Fernando Meirelles; fotografia de César Charloné

Terça-feira 23, 20h

CINECLUBE BURACO DO GETÚLIO

Rua Floresta Miranda 48, Centro, Nova Iguaçu

Homenagem a Mário Carneiro, Programa 2: *Arraial do Cabo* (1959); *Milton DaCosta: Íntimas Construções* (1998); *Eu vi o mundo... Ele começava em Recife* (2003); *Lygia Clark: Memória do Corpo* (1984); *Iberê Camargo* (1983)

Quinta-feira 24, 16h

CINECLUBE ANKITO

Sala Popular de Cinema Zelito Viana: Praça Elizabeth Paixão, s/nº, Centro, Mesquita

Edifício Master (2002), de Eduardo Coutinho; fotografia de Jacques Cheuiche

Quinta-feira 24, 19h

CINESIND

Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Município do Rio de Janeiro [SJPMRJ]: Rua Evaristo da Veiga 16/17º andar, Centro, Rio de Janeiro

Vai trabalhar, vagabundo (1973), de Hugo Carvana; fotografia de José Medeiros

Quinta-feira 24, 20h

SESSÃO CINECLUBE

Cinema Odeon: Praça Floriano 7, Cinelândia, Centro, Rio de Janeiro

R\$ 10 [inteira], R\$ 5 [meia]

O Profeta da Fome (1969), de Maurice Capovilla; fotografia de Jorge Bodansky

Quinta-feira 25, 18h30

CINECLUBE TELA BRASILIS

Cinemateca do Museu de Arte Moderna: Av. Infante Dom Henrique 85, Parque do Flamengo, Rio de Janeiro

Quem Matou Anabela? (1956), de D. A. Hamza; fotografia de Rodolfo Icsey

Sexta-feira 26, 19h

CINECLUBE SEM TELA

Observatório de Favelas: Rua Teixeira Ribeiro 535, Parque Maré, Maré, Rio de Janeiro

Janela da Alma (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, fotografia de Walter Carvalho

Sábado 27, 16h

CINECLUBE ABDEC-RJ

Auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa / MinC: Rua São Clemente 134, Botafogo, Rio de Janeiro

Homenagem a Roland Henze

A lavagem do Cristo (1970); *A jangada* (1973); *A banda* (1978); *O grito do Rio* (1979); *Casimiro, o poeta* (1980)

Exceto quando indicado, a entrada é franca.

As projeções de Cachaça Cinema Clube, CineMaison, Sessão Cineclube e Tela Brasilis serão em película.

DEBATES

Quinta-feira, 11, às 19h

NOVOS FOTÓGRAFOS

Mesmo que muitos profissionais veteranos estejam em constante reformulação, a renovação das propostas estéticas dominantes quase sempre é algo conduzido pelas novas gerações. O que os novos fotógrafos estão trazendo para o cinema brasileiro? Que relação eles têm com as gerações anteriores e suas propostas? Como é a formação desses novos quadros?

Debate com os fotógrafos Lula Carvalho e Mauro Pinheiro Jr.

Mediação do cineasta José Joffily.

Quarta-feira, 17, após a sessão das 18h (*O grande momento*, cópia nova)

LUZ TROPICAL: UM FATOR DETERMINANTE?

As características da luz nos países tropicais são muito diversas daquelas apresentadas nos países de clima temperado (Europa, Japão, EUA), onde são desenvolvidos os principais negativos de cinema. De que maneira a fotografia de cinema no Brasil, ao longo de sua história, tentou tirar partido estético da luz tropical ou tentou “domá-la”, a fim de que se comportasse como uma luz mais equilibrada (com menos contrastes)?

Debate com o crítico José Carlos Avellar e o diretor de fotografia Lauro Escorel.

Mediação da pesquisadora Hilda Machado.

Sexta-feira, 19, após sessão das 18h (*Deus é brasileiro e Carolina*)

O FIM DO 16MM?

A bitola 16mm, associada a produções e exibições independentes, parece ter os dias contados, com câmeras e projetores digitais tomando seu lugar. O fim da copiagem em 16mm no Brasil é iminente, e, caso se confirme, pode ser o golpe fatal sobre a bitola no país. O debate, promovido pela ASCINE-RJ, propõe discutir as implicações estéticas, econômicas e políticas das questões advindas da transição da película para o digital, afetando diretamente o trabalho de diretores, fotógrafos, laboratórios cinematográficos e cineclubistas.

Debate com os cineclubistas Fernando Taranto e Frederico Cardoso (representante ABD&C) e os fotógrafos Jacques Cheuiche e Andrea Capella.

Mediação de Dario Gualarte (representante ASCINE-RJ).

Sexta-feira, 26, após sessão das 18h (*O invasor*)

A ESTÉTICA FOTOGRÁFICA CONTEMPORÂNEA

O cinema brasileiro apresenta, hoje, uma enorme diversidade de propostas estéticas, se afastando, aparentemente, de um proposição histórica de se filmar a/à luz tropical. Estariam os filmes brasileiros se tornando cada vez mais parecidos com quaisquer outros filmes do resto do mundo? O cinema feito no Brasil é (ou precisa ser) marcadamente brasileiro? Quais os caminhos estéticos que têm se esboçado nos últimos anos?

Debate com os fotógrafos Walter Carvalho e Murilo Salles.

Mediação do crítico José Carlos Avellar.

FONTES DA PESQUISA

NO PAIZ DAS AMAZONAS

NORONHA, Jurandyr. *Pioneiros do Cinema Brasileiro*. EMC – Empresa de Marketing Cultural. CD-ROM (1997).

Site da Cinemateca Brasileira <www.cinemateca.com.br>

HEFFNER, Hernani. “Silvino Santos”. In: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. [organizadores] Fernão Pessoa Ramos e Luiz Felipe de A. Miranda. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

IMAGENS Acervo Funarte

AITARÉ DA PRAIA

NORONHA, Jurandyr. *No Tempo da Manivela*. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América (Ebal); Kinart Cinema e Televisão; Embrafilme, 1987

NORONHA, Jurandyr. *Pioneiros do Cinema Brasileiro*. EMC – Empresa de Marketing Cultural. CD-ROM (1997).

MARTINS, Paulo da Costa. Folheto que acompanhou a exibição do filme *A filha do advogado* no Rio de Janeiro em 1981. Texto escrito por Vera Brandão de Oliveira em papel timbrado do Instituto Nacional do Cinema, para ser publicado na revista *Filme e Cultura*, com o título de *Museu do Cinema*.

RAMOS, Lécio. “Edson Chagas”. In: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. [organizadores: Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda] São Paulo: Editora SENAC, 2000

IMAGENS Acervo Cinemateca Brasileira

LIMITE

HEFFNER, Hernani. “Edgar Brasil”. In: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. [organizadores] Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

HEFFNER, Hernani. *Filmografia de Edgar Brasil* (pesquisa preliminar sujeita a revisão, realizada em janeiro de 1986). Embrafilme (Texto não publicado).

SALT, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. Starword: 1992

Estudos sobre Limite de Mário Peixoto. Laboratório de Investigação Audiovisual – UFRJ da Universidade Federal Fluminense; CD-ROM (2000).

Informações cedidas pelo pesquisador Lécio Augusto Ramos

IMAGENS Acervo Mario Peixoto

AO REDOR DO BRASIL

AUTRAN, Arthur; TACCA, Fernando. “Luis Tomás Reis” in: RAMOS, Fernão (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

LASMAR, Denise Portugal. *Estoques de informação: o acervo imagético da Comissão Rondon no Museu do Índio como fonte de informação*. 2002. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Ministério de Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro.

TACCA, Fernando de. *Thomaz Reis: um cineasta completo*. Revista Chilena de Antropologia Visual, n° vi. 2005. Disponível em: <http://www.antropologiavisual.cl/de_tacca.htm>.

VASCONCELOS, Vicente de Paulo Teixeira da Fonseca; REIS, Luiz Thomaz. *Expedição ao Rio Ronuro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945. (Comissão Rondon 90). Anexos mais dois relatórios do Capitão Luiz Thomaz Reis sobre a) serviços photographicos e cinematographicos e b) serviços antropométricos.

Relatório apresentado ao Capitão Amílcar Botelho de Magalhães, Chefe do Escritório Central da CLTEGMA, pelo 2° Tenente Luiz Thomaz Reis, encarregado da Seção de Photographia e Cinematographia, relativo aos trabalhos do ano de 1915. Suplemento n.º 5 – Documento microfilmado, e preservado, pelo Museu do Índio: MI SARQ CR1-F1: 1171-1173.

Relatório apresentado ao Capitão Amílcar Botelho de Magalhães, Chefe do Escritório Central da CLTEGMA, pelo 2° Tenente Luiz Thomaz Reis, encarregado da Seção de Photographia e Cinematographia, de maio de 1916 a março de 1917. Suplemento n.º 7 – Documento microfilmado, e preservado, pelo Museu do Índio: MI SARQ CR1-F1: 1442-1483.

Memorandum de Luiz Thomaz Reis ao General Cândido Mariano da Silva Rondon. Rio de Janeiro, setembro de 1919. Documento microfilmado, e preservado, pelo Museu do Índio: MI SARQ F329: 1500-1512.

Boletim n° 32 do QG na Capital Federal, 15/06/1935, Inspectoria Especial de Fronteiras, Item IV – Termo de Arrolamento da Seção Cine-Photographica - Documento microfilmado, e preservado, pelo Museu do Índio: MI SARQ F373: 819- 823.

IMAGENS No rio Coluene – Acervo Museu do Índio; Imagens de Major Thomaz Reis (c/ câmera e c/ índios) – Acervo Funarte

GANGA BRUTA

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Futuro Mundo Gráfica e Editora, 2002.

Site da Cinemateca Brasileira: www.cinemateca.com.br

MIRANDA, Luiz Felipe. “A.P.Castro” In: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. [organizadores] Fernão Pessoa Ramos e Luiz Felipe de A. Miranda. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

IMAGENS Acervo MAM-Rio

24 HORAS DE SONHO

Acervo do MAM

Site da Cinemateca Brasileira <www.cinemateca.com.br>

IMDB – Internet Movie Database <www.imdb.com>

RAMOS, Lécio Augusto. “George Fanto” in: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. [organizadores] Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

Consulta a Lécio Augusto Ramos.

IMAGENS Acervo Cinédia

CARNAVAL ATLÂNTIDA

Site da Cinemateca Brasileira <www.cinemateca.com.br>

IMDB – Internet Movie Database <www.imdb.com>

Site da Atlântida <www.atlantidacinematografica.com.br>

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*.

São Paulo: Futuro Mundo Gráfica e Editora, 2002.

RAMOS, Lécio Almeida. “Amleto Daissé” in: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. [organizadores] Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

Imagens: foto de Amleto (Acervo MAM-Rio)

Foto de making of (Acervo MAM-Rio)

Foto de cena (Acervo Atlântida)

CANTOS DE TRABALHO/A VELHA A FIAR

Site Cinemateca Brasileira <www.cinemateca.com.br>

Acervo Funarte

IMAGENS Acervo Funarte

O CANGACEIRO

Site da Cinemateca Brasileira <www.cinemateca.com.br>

Acervo MAM-Rio

Acervo Vera Cruz

IMAGENS Acervo MAM-Rio

O GRANDE MOMENTO

Créditos do filme

Site da Cinemateca Brasileira <www.cinemateca.com.br>

SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos, a Hora e a Vez de um Cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

Juarez Dagoberto / Diário de Filmagem

SANTOS, Roberto. *O grande momento: diário de filmagem*. São Paulo: 1958.

IMAGENS Acervo Cinemateca Brasileira

PORTO DAS CAIXAS

Site da Cinemateca Brasileira: www.cinemateca.com.br

Documentos oficiais da Embrafilme encontrados na Funarte (identificados com o carimbo “Embrafilme Pesquisa”) e no MAM

Entrevista concedida pelo fotógrafo Mario Carneiro no dia 17/11/06;

Dissertação de mestrado do professor Miguel Freire: *Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro* – Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos Culturais e Mídia, 2006.

IMAGENS Acervo MAM-Rio (fotos de cena); Site da ABC (foto Mario)

VIDAS SECAS

Cinemateca Brasileira <www.cinemateca.com.br>

Consulta a Nelson Pereira dos Santos

Consulta a Luiz Carlos Barreto

IMAGENS Acervo MAM-Rio

NOITE VAZIA

Créditos do Filme

Site da Cinemateca Brasileira <www.cinemateca.com.br>

CATANI, Afrânio Mendes “Rodolfo Icsey” In: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. [organizadores] Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

IMAGENS Acervo Vera Cruz

A FALECIDA

Leon Hirszman – ABC da greve (documentário inédito). São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1991

Site da Cinemateca Brasileira <www.cinemateca.com.br>

IMAGENS Acervo MAM-Rio

SÃO PAULO SA

Créditos do filme

Cinemateca Brasileira <www.cinemateca.com.br>

Arquivos do filme na Funarte

Site da Associação de Cinematografia da França <www.afcinema.com/article.php3?id_article=949>

Consulta a Ricardo Aronovich

IMAGENS Acervo MAM-Rio

HITLER TERCEIRO MUNDO

Arquivos do filme na Funarte

Arquivos do filme no MAM-Rio

Consulta a Jorge Bodanzky

IMAGENS Ceditas por Jorge Bodanzky

LIÇÃO DE AMOR

DVD Lição de Amor, de Eduardo Escorel,

IMDB – Internet Movie Database: www.imdb.com

Material doado pelo diretor de produção, Marco Altberg, e depositado na Cinemateca do MAM-RJ.

Consulta a Murilo Salles.

IMAGENS Acervo MAM-Rio; Imagem cedida por Eduardo Escorel

A LIRA DO DELÍRIO

Site da Cinemateca Brasileira;

Entrevista concedida por Dib Lutfi e Rui Medeiros no dia 22 de novembro de 2006;

Arquivos do filme na Funarte:

reportagem “O impacto de ‘A Lira do Delírio’”, escrita por José Haroldo Pereira, do jornal *Comentário*, número 30, de 1978;

reportagem “Na ‘Lira do Delírio’, a poesia violenta de uma metrópole”, escrita no dia 29 de janeiro de 1979, no jornal *Diário Popular*, de São Paulo;

“O cinema brasileiro acerta com ‘A Lira’”, escrita por Rubens Edwald Filho, em 21 de junho de 1979, para o segmento *A Tribuna Santos*, do jornal *Estado de São Paulo*;

“‘A Lira do Delírio’ abre retrospectiva do cineasta”, escrita no dia 20 de junho de 1983, para o jornal *Diário Popular*,

também de São Paulo;

Livreto de divulgação da Embrafilme.

IMAGENS Acervo MAM-Rio

MENINO DO RIO

IMDB – Internet Movie Database: www.imdb.com

MAM-Rio, Guia de filmes produzidos entre 01 de janeiro e 31 de dezembro de 1981. N. 81 Embrafilme. Ministério da Cultura.

Consulta a Carlos Egberto

Imagens: L C Barreto (imagens de divulgação) / Acervo Carlos Egberto?

INOCÊNCIA

Consulta a Pedro Farkas

IMAGENS Do DVD do filme

CABRA MARCADO PARA MORRER

Site da Cinemateca Brasileira: www.cinemateca.com.br

Consulta a Edgar Moura;

Consulta a Fernando Duarte;

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

IMAGENS (só uma): Videofilmes

EU SEI QUE VOU TE AMAR

Consulta a Lauro Escorel

IMAGENS Site do fotógrafo www.lauroescorel.com.br

CIDADE OCULTA

Consulta a José Roberto Eliezer

Acervo MAM-Rio

Imagens: Acervo MAM-Rio

SERMÕES

IMDB – Internet Movie Database: www.imdb.com

CCBB - Retrospectiva *Julio Bressane: Cinema Inocente* (Catálogo da Mostra)

“Vieira: Sermões e Sua Sombra” In BRESSANE, Julio. Alguns.

Rio de Janeiro: Imago, 1996

Consulta a José Tadeu Ribeiro

IMAGENS Acervo MAM-Rio

CARLOTA JOAQUINA

Créditos do Filme

Site Cinemateca Brasileira: www.cinemateca.com.br

Consulta ao fotógrafo Breno Silveira

Consulta a Tathiana Mourão da Copacabana Filmes

IMAGENS Copacabana Filmes (imagens de divulgação)

TERRA ESTRANGEIRA

Site da Cinemateca Brasileira: www.cinemateca.com.br

Videofilmes

Consulta a Dudu Miranda

Consulta a Walter Carvalho

CARVALHO, Walter. *Terra Estrangeira*. RJ: Relume Dumará. 1997

IMAGENS Videofilmes; Walter Carvalho

O INVASOR

Entrevista cedida por Toca Seabra a André Moncaio – Site ABC: http://www.abcine.org.br/ABC_html/textos/andre-moncaio/oinvador.html;

Site Drama Filmes: www.dramafilmes.com.br

Consulta a Toca Seabra

IMAGENS Site do Filme

CIDADE DE DEUS

Site da Cinemateca Brasileira: www.cinemateca.com.br

Site do filme: www.cidadededesus.globo.com

Consulta a César Charlone

DEUS É BRASILEIRO

DIEGUES, Carlos. O diário de Deus e brasileiro: notas, idéias, imagens e memórias da fabricação de um filme. RJ: Objetiva, c2003

Deus é Brasileiro (DVD)

Página pessoal do diretor de fotografia Affonso Beato (<http://www.affonsobeato.com/>)

IMDB - Internet Movie Database: www.imdb.com

IMAGENS Globo Filmes

CAROLINA

Site do filme

Site do Carlos Ebert <http://carlosebert.multiply.com/journal/item/1>

IMDB - Internet Movie Database: www.imdb.com

<http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/ebert.htm>

Consulta a Carlos Ebert

IMAGENS tiradas de: <http://carlosebert.multiply.com/photos>

A PESSOA É PARA O QUE NASCE

Créditos do filme

Site do filme, www.apessoa.com.br;

IMDB - Internet Movie Database: www.imdb.com

Consulta a Jacques Cheuiche

IMAGENS cedidas pela TV Zero (imagens de divulgação)

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS	Daniela Mostaert	Lucila Meirelles	Renata Moura de Almeida
Hernani Heffner	Dario Gullarte	Lucio Kodato	Renato Ciasca
Alex Andrade	Débora Butruce	Lumière Brasil	Ricardo Aronovich
André Bomfim	Dib Lutfi	Luis Monteiro	Rita de Cássia Araújo
Mario Carneiro	Dora Kaufman	Luiz Carlos Barreto	Roberto Berliner
José Carlos Avellar	Drica Carneiro	Luiz Carlos Oliveira Jr.	Rodrigo Bouillet
Walter Carvalho	Edgar Moura	Luiz Kaufman	Romildo (Petrobras)
Carlos Ebert	Eduardo Coutinho	Lula Carvalho	Ronaldo Camara
Roberto Faissal	Eduardo Escorel	Luz Mágica	Rosa Dias
	Eliane Ferreira	Mapa Filmes	Rosângela Sodré
AGRADECIMENTOS	Eugênia Gonzaga	Marcela Bertoletti	Rosani Rocha
Acervo Roberto Santos	Eva Kaufman	Marcelo Avance	Rosi Mello
Affonso Beato	Fabián Nuñez	Márcia Cláudia Figueiredo	Ruy Gardnier
Albertina Malta	Fernanda Coelho	Marcia Derraik	Sabrina Garcia
Alice Gonzaga	Fernando Brito	Marcia Pereira dos Santos	Sergio Ricardo Santos
Ana Cristina Leite	Fernando Duarte	Marco Borges	Silvia Rabello
Ana Flora Camargo	Fernando Taranto	Marcus Alves	Silvio Da-Rin
Anderson (Unesp)	Flora Dias	Maria Carlota Bruno	Taís Bastos
André Meneses	Francisco Garcia	Maria Heloísa Alves	Tathiana Mourão
André Oliveira	Frederico Cardoso	Maria Ionescu	Tatiana Alencar
André Sala	Fundação Joaquim Nabuco	Maria Tereza de Araújo	Thais Farage
Andrea Capella	Gianna Larocca	Mariana Pinheiro	Toca Seabra
Andrea Tonacci	Gisella Cardoso	Marília Pinhanez	Tv Zero
Anna Maria Anastasiadi	Gustavo Bragança	Marina Person	Vaclav Karel Egert
Arnaldo Jabor	Heco Produções	Maristela Pereira	Vanderci (Atlântida)
Arquivo Mário Peixoto	Hilda Machado	Marlene (AJ Produções)	VideoFilmes
Augusto Malbouisson	Jacques Cheuiche	Maurício Andrade Ramos	Walter Lima Jr.
Ayla e Saulo Pereira de Mello	João Luiz Vieira	Mauricio Kaufman	Wanda Ribeiro
Barraco Forte Entretenimento	Joffre Rodrigues	Mauro Pinheiro Jr.	Wilfred Khouri
Bebel Oschery	Jorge Bodanzky	Melina Bial	
Bernardo Barcellos	Jorge Freitas	Miguel Freire	
Bia Almeida	José Roberto Eliezer	Murilo Salles	
Carla Camurati	José Tadeu Ribeiro	O2 Filmes	
Carla Niemeyer	José Tavares de Barros	Pamela Zaparolli	
Carlos Alberto Mattos	Julia (Drama Filmes)	Paulo Jardim de Moraes	
Carlos Egberto	Julio Bressane	Paulo Roberto	
Carol Durão	Karen Black	Pedro Farkas	
Carolina Chaves	Lauro Escorel	Pedro Maranhão	
Catharina Alvarenga	Lécio Ramos	Rafael de Luna	
Catherine Faudry	Leila Safadi	Raquel Ades	
César Charlone	Lilian Hargreaves	Raquel Zangrandi	
Claudia Büschel	Lis Kogan	Regina Jehá	
Cláudio Roberto Alves	Lizzie Nassar	Renata (Deli43)	
Cristiane de Paula	Luana Pinheiro	Renata Magalhães	

CURADORIA E PRODUÇÃO

Eduardo Ades
Mariana Kaufman

PRODUÇÃO-ASSISTENTE

Juliana Cardoso Franco

COORDENAÇÃO DE PESQUISA/

PRODUÇÃO DO CATÁLOGO

Luciana Penna

GRUPO DE PESQUISA

José Quental
Lucas D. Barbi
Luiz Guilherme Guerreiro
Natalia Sahlit
Rodrigo Costa Monteiro
Rodrigo Torres
Thereza Soares
Thiago Brito Brandão
William Condé

REVISÃO DE CÓPIAS

Natália de Castro
Tatiana Carvalho

DESIGN VISUAL

Thiago Lacaz

REPRODUÇÃO DE IMAGENS

Francisco Moreira da Costa
Rodrigo Costa Monteiro
William Condé

TRATAMENTO DE IMAGENS

Bernardo Pereira

IMPRESSÃO

Minister

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO

Andréa Cals

RELEASE-BETA

Silvia Boschi

PRODUÇÃO DO CIRCUITO ASCINE-RJ

Dario Gulate
Rodrigo Bouillet

COORDENAÇÃO

Imagem-Tempo Produções

Luz em movimento: a fotografia no cinema brasileiro: catálogo da mostra
homônima / organização de Eduardo Ades e Mariana Kaufman. – Rio de Janeiro:
Imagem-Tempo Produções, 2007. 120p.

ISBN 978-85-60567-00-3

1. Brasil – História – Fotografia – Cinema. 2. Estética fotográfica – História.
3. Fotografia – Direção. I. Título.

CDD 778.5



PATROCÍNIO

CAIXA

BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

A
FOTO
GRAFIA
NO
CINEMA
BRASIL
EIRO