

## Do caderno do Vlado

10-12-1962: Projeção de *Filme e realidade* de Cavalcanti.

Comentários: importância do ritmo sonoro em *Correio noturno (Nighthmail)*: cenas como estas mostram as possibilidades artísticas do filme documentário. *Zuiderzee* de Joris Ivens: dinamismo que se aproxima de Eisenstein. *Homem de Aran*, de Flaherty: o diretor serve-se de meios extremamente humildes. Diz-se muitas vezes que Flaherty é um escapista. Discordo. Flaherty levanta apenas o véu de algumas partes da vida que ele acha válidas. Note-se na fita seu amor pelos seres humanos. Personagens selecionados sem nenhum *glamour* mas assim mesmo emanando deles grande calor. A sequência da desnataadeira em *Linha Geral* com montagem superada demonstrando entretanto como com poucos meios se pode expressar. A sequência tem um teor quase de orgasmo.

11-12-1962: Exibição de *World of Plenty*. Fascinação dos fatores essenciais. Sucksdorff entretanto não concorda com os que acham ser um filme informativo de ótima qualidade.

Exibição de Berlim – *Sinfonia de uma cidade*, de Walter Ruttmann. Do ponto de vista da montagem é mais importante do que Eisenstein, o qual depende muito do tema; as passagens desse filme são montadas muito bem. A parte inicial quase dá a impressão de se ouvir o barulho do trem (o filme é silencioso). O início, fabuloso, abre nossa sensibilidade após o que vem uma série de passagens um tanto monótonas da manhã, porém o início deixa-nos preparados para aceitá-las. Se se tirasse a cena inicial da chegada do trem, não se teria depois sensação alguma. “Não sei se Ruttmann é um radical” (AS). Num certo sentido tem-se a impressão que não gosta do ser humano que lhe está próximo. As montagens de contato entre ricos e pobres não revelam se ele gosta ou não dos seres humanos que apresenta. Grande parte do filme é rodado com câmera oculta, exceto a cena do suicídio da moça que resulta artificial. Há no filme como que um ritmo musical.

12-12-1962: Demonstrações com câmera Arriflex silenciosa.

Colocação de filme no chassi: cuidado com possíveis defeitos na película; se uma das perfurações for defeituosa, cortar fora o pedaço inteiro pois mesmo que passe pela máquina pode estragar grande parte do filme no trabalho de laboratório.

13-12-1962: Comentários a *Yojimbo*: o diretor usa a lente 75, que achata a perspectiva, dando a impressão de pintura japonesa (bidimensional vertical). O emprego da lente e da iluminação lembra *Les 400 coups*. Montagem correta mas não criativa. *Rashomon* é melhor.

Depois fomos à praia com a câmera, para o estudo de lentes:

1) 2.8: profundidade de campo, nitidez, embora prejudique os *closes* (as caras ligeiramente deformadas, o que às vezes dá bom efeito, por exemplo em Eisenstein.). Ruim para panorâmi-

ca e *travelling*. Mas a panorâmica pode funcionar com essa lente se for muito lenta ou muito rápida, ou se houver um objeto ou pessoa em plano próximo. É um tipo de grande angular.

2) 75: boa para *close*, *travelling* e panorâmica.

Quanto menor a abertura do diafragma, maior a profundidade de campo.

14-12-1962: filmagem em interior: luz natural, à tarde. 1ª sequência.

1) Lente 75, diafragma 2.8. Plus X. Close up.

2) Lente 75, diafragma 2.2. Plus X. Close up.

2ª sequência: Double X:

3) Lente 40. Diafragma 3-5. Plano médio.

4) Lente 75. Diafragma 2.8. Close up.

5) Lente 75. Diafragma 5.6. Plano médio.

6) Lente 2.8. Diafragma 2. Plano médio. Distância 2 metros.

7) Lente 2.8. Diafragma 2. Distância 4 metros.

3ª sequência: O Vendedor de Camisas. Double X.

8) Lente 2.8. Diafragma 2.8. Plano médio.

9) Lente 2.8. Diafragma 3.5. Plano médio.

10) Lente 40. Diafragma 2.

11) Repete, por causa da interpretação.

12) Lente 2.8. Diafragma 2.

13) Repete,

14) Lente 2.8. Diafragma 2. Essa tomada foi longa demais, será preciso cortá-la.

4ª sequência: Double X. Teste de 2.8 para panorâmica.

15) Lente 2.8. Diafragma 11.

16) Lente 75. Diafragma 11. (Esta lente é que é correta.)

17-12-1962: obturador

Tempo de giro do obturador: 1/24 de segundo. Portanto a abertura de 90° dá um tempo de exposição de 1/96 de segundo.

Abertura de 45° daria movimentos muito nítidos demais, aos pulinhos; não se deve usar a abertura menor pois a imagem tremeria; em algumas câmeras profissionais, embora se possa fechar o obturador, prefere-se usar filtro. Por quê? É que quando se filma uma panorâmica não há intenção de ultranítidez em cada fotograma; os fotogramas unidos, filmados com obturador quase fechado, dão impressão de movimento enrijecido; usualmente não se fecha o obturador,

para menos de 90°. Em câmeras do tipo Arriflex (reflex) é possível mexer no obturador que tem normalmente uma abertura de 170°. Pergunta: por que não pode ser maior a abertura?

Resposta: porque coincidiria com o lapso de tempo em que o filme movimenta (transporta) sendo o tempo de transposição de 1/48 de segundo. A abertura de 170° corresponde a uma relação entre a emulsão do filme e a abertura ideal (quanto maior a abertura menos luz é necessária). Também o movimento dentro de cada fotograma fica suficientemente contrastado e fluente.

Comentário nobre as respostas ao teste: o naturalismo nos personagens em *Les 400 coups*: Sucksdorff: eu não os acho naturalísticos porque são agrupados de maneira simplificada, selecionada; a maior parte dos adultos é constituída de sadistas ignorantes ou de indiferentes, e estes últimos são os piores; não creio que este agrupamento pertença ao mundo naturalista... Só pelo fato de pertencerem à experiência subjetiva do autor os personagens não são forçosamente naturalistas. A mesma confusão verifica-se com o personagem principal de *Barravento*; ouvi dizer que ele (Firmino) foi tirado da vida real; isto é um dos piores enganos que se podem cometer num filme. Eu mesmo já incorri nesse erro. Não se pode defender a arte com a realidade. A diferença reside em que em *Les 400 coups* o menino é muito naturalista enquanto o personagem de *Barravento* é estilizado. Mas mesmo o menino do filme de Truffaut é estilizado apesar dos traços naturalistas. O personagem é mais realista apesar de os traços serem aparentemente inverossímeis, em *Barravento*.

## A realidade no filme

*Apartes:*

1º) Orlando Sena: Creio que os personagens não precisam ter uma estruturação realista para serem tomados como reais.

2º) Escobar: A colocação da realidade no cinema não exclui a consciência do cineasta que deve e pode interpretar a realidade.

3º) Sucksdorff: *Les 400 coups*: o autor tem intenção de interessar-nos por aquela criança. Glauber põe de um lado o agitador e de outro os pescadores com todo o interesse do público convergindo para eles (os bons do outro lado).

4º) Saldanha: em *Yojimbo* o tratamento da personagem negativa leva para o seu lado a simpatia do espectador.

5º) Sucksdorff: um agitador vem da cidade representando a nova maneira de viver mas seu comportamento apavora e não pode transformar aqueles pescadores.

Sucksdorff: se se quer veicular uma mensagem política a única maneira de fazê-lo é ser verdadeiro; em *Rio 40°*, por exemplo, acho falso que dois malandros se confraternizem apenas porque procedem de um mesmo sindicato.

Vladimir: *Barravento* de certa maneira resume todo o equívoco em que se funda o cinema baiano no que diz respeito ao tratamento das personagens positivas e negativas: heroificação do marginal em vez do homem que trabalha, passividade da massa popular, essa também geralmente constituída por tipos marginais; comparação com *La Terra Trema* de

Visconti. O personagem que luta contra a opressão de que é vítima o seu grupo social é tirado do próprio grupo e luta com todos os meios de que dispõe no seu próprio ambiente. O personagem de *Barravento* quer trazer uma mensagem de salvação de um meio exterior (a cidade) em si inapto para uma tal mensagem e portanto resulta falso. A causa primeira deste equívoco residiria numa imaturidade ideológica dos referidos cineastas apesar de suas boas intenções.

Orlando Sena: concordo com a conclusão mas não com a causa apontada.

Sucksdorff: O filme deve ser claro. Em *Barravento* eu não ficaria cinco minutos com o personagem, muito menos um ano inteiro.

## Comentários ao roteiro de Shubert Magalhães:

### Restrições:

Sucksdorff: acho que o episódio poderia ser desenvolvido mais expressivamente; não gosto desse círculo fechado na composição: um mistério + um acontecimento + um mistério. Ele castra um pouco a história. Caberia desenvolver mais o episódio em torno do cano.

Domingos de Oliveira: O autor deve ou não racionalizar sua obra? A obra pode ser intuitiva, mas numa segunda fase ela é racionalizada; há exceções mas só para gênios. O autor (Shubert) explica que a polícia não tinha direito de tirar o sujeito do cano porque ela não tem condições melhores para oferecer. Entretanto não nos ficou claro o que ele quis dizer no início e no fim do roteiro; a razão disso está em que o autor não se submete ao exame da razão, isto é, não se pergunta a si mesmo que elementos tem o espectador para compreender as suas ideias. Torna-se um tanto hermético.

Sucksdorff: De acordo com a maior parte do que disse. Acho que não é importante saber se o policial tem ou não direito de retirar o homem do cano. Seria absurdo fazer um filme intuitivo.

Bethancourt: Há uma total desproporção entre o que o autor quis dizer e a qualidade do tratamento que deu.

Sucksdorff: O final é muito pobre e demasiadamente banal.

Shubert: Creio no cinema câmara e não no cinema roteiro.

Alguém: toda obra de arte é uma organização da realidade; há muita gente tentando disfarçar sua fraqueza expressiva através do anarquismo.

Shubert: o roteiro técnico é necessário, mas o literário não.

19-12-1962: Condições de filmagem em clima como o do Brasil:

Umidade, calor, vento salgado que atacam o metal, o que requer cuidados especiais: limpeza; o clima estraga também o filme virgem e o impresso; quanto mais sensível a emulsão mais perigo; guardar aparelho em caixa hermeticamente fechada (com parafina derretida, laquê Dupont).

Jamais deixe o filme no chassis; coloque o chassis em sacos plásticos hermeticamente fechados com sílica-gel para tirar a umidade.

Jamais deixe o filme dentro da câmera pois poderia colar-se à janela e assim ficar arrastando-se pela janela. Cuidado com a janela: tratá-la como um bebê; limpá-la sempre. Pôr graxa ou vaselina na janela (para evitar que a emulsão se cole nela), importante que o filme não absorva umidade. Use sílica-gel, cloreto de cálcio ou papel seco. Não use papel de jornal, só papel preto de fotografia; outros papéis, de outras cores, têm composição química que ataca o filme. Em vez de sacos plásticos para os chassis, pode-se usar papel preto de fotografia encerado. De qualquer maneira, o tempo de vida do filme virgem em nosso clima é de aproximadamente seis meses, não importando os cuidados a que seja submetido; depois disso, começa a deteriorar-se. Filme exposto: antes de mandar para o laboratório, precisa-se desidratar o filme com papel preto muito seco. Embrulhe o filme em papel preto, deixe fechado vinte e quatro horas, dentro da caixa de madeira. Depois reembulhar em mais papel preto. Use boa fita colante, parafina ou laquê para vedar a lata. A umidade prejudica também as lentes e visores (infecção do vidro); guardar as lentes em sacos plásticos com sílica-gel (assim como todo o material ótico). É importante não deixar que todos esses sílica-géis etc. toquem nas lentes. Jamais pôr os dedos nas lentes para limpá-las; use pano fervido por você mesmo de maneira que saiam todos os fiapos. Mergulhe o pano seco em álcool puro ou éter e passe na lente para tirar manchas. Cuidado para não encostar na parte metálica. Use pouco éter. Limpar com delicadeza, senão sai o revestimento da lente que é importante para conservar (?) os reflexos objetos filmados. É bom ter pincel de pelo de camelo para lentes, outro para tripés etc.

FILTROS: hoje não são muito usados; é bom evitar.

## FILTROS

1) Azul e azul esverdeado: preferidos por Sucksdorff sobretudo em cenas noturnas; fazem o azul ficar mais leve, mais claro; sombras transparentes, luar.

2) Vermelho: empalidece os rostos; tudo fica mais sombrio, negro e penetrante. Efeito artificial (para cenas noturnas filmar sempre com luz do dia; o laboratório dá o efeito noturno).

3) Sol de praia: diafragma 8 ou 9 com filtro neutro (cada lente tem seu diafragma ideal, isto é, fotografa com maior nitidez em determinada abertura.)

Filtros azul, azul esverdeado e verde: atenuam os contrastes.

Filtros vermelho e amarelo acentuam os contrastes.

4) Uso de filtro neutro: exemplo: se o fotômetro indica 22 e a gente quer filmar com 8 (para obter maior nitidez de imagem) coloca-se o filtro neutro de 4 pontos (ou 2 filtros de 2 pontos, neutros), diminuindo-se assim o diafragma de 4 pontos.

*Pontos do diafragma:* 2.8 - 3.5 - 4 - 5.6 - 8 -

11 - 12.7 - 16 - 22 - (32)

5) Filtros “degradés”: usados com céu muito claro ou quando a luz refletida nas nuvens dá excessivo contraste entre o céu e a terra.

Desvantagem: só pode filmar em horizonte plano; não se podem fazer muitas panorâmicas com ele, pois a parte vermelha deve ficar bem na linha do horizonte.

Observação sobre lentes: há sempre bolhas de ar nas boas lentes; isso não atrapalha o resultado da imagem.

3-1-1963: Exibição de *Jungelsaga* de Arne Sucksdorff no Ince.

Direção e fotografia de AS, música de Ravi Shankar

Agascope Technicolor

Sucksdorff fala da tribo da Índia Central em que filmou, suas casas da juventude, onde as crianças aos nove ou dez anos deixam as famílias e vivem junto. Amor. Não é permitido dormir mais de uma noite com a mesma pessoa. A paixão é considerada envenenamento pelo amor; comunismo econômico e social; não querem que as crianças sintam que a família é a única célula social. Religião animista. As mulheres mais jovens só podem ser defloradas pelos rapazes mais velhos. Os rapazes mais jovens são iniciados sexualmente pelas mulheres mais velhas. Surge daí uma segurança sexual; não há na realidade uma puberdade com os seus problemas. Quando eles fazem o amor, reduzem a vida sexual aos fatos essenciais sem se perder em detalhes inúteis.

Pergunta Xavier: se não existe amor nem propriedade privada o que une o casal?

Sucksdorff: carinho. Prosseguindo, diz ele: acho que em parte o filme é muito ruim. Passa-se muito tempo vendo as pessoas e perde-se a perspectiva de analisá-las. Cabe ao artista fazer crível uma realidade aparentemente inverossímil. Por ser este mundo tão afastado do nosso, pode-se ver a sua bondade, sua vida erótica não é rude, mas extremamente terna. Eles não procuram nada que não tenha importância; quando as pessoas procuram coisas que não podem ser encontradas, não encontram aquilo que poderia ser encontrado; o filme seria melhor, em preto e branco, desaparecendo os elementos decorativos; não se poderia imaginar um *Nanouk* em cores. Também o trabalho de Flaherty é dos mais espontâneos, o que dá mais valor ao seu filme. Ele não liga tanto aos problemas técnicos como eu.

Em *Jungelsaga* há demasiado número de primeiros planos; o fotógrafo parece que se enamora dos rostos. Sucksdorff contou depois que levou para a Suécia um menino Chandrou onde o garoto adaptou-se rapidamente à vida ocidental revelando dotes de aprendizagem superiores aos da criança sueca da sua idade. O garoto não ficou muito impressionado com os suecos. Achava que o povo não era muito feliz, que tudo era perfeito mas que não sabia para quê.

Filmagem da cena ao luar do tigre junto ao rio; homens e tigre filmados separadamente na cena do luar é feita sem filtro com subexposição e ligeira correção da cor em laboratório.

Montagem: o *Encouraçado Potemkin* não é um filme excepcional do ponto de vista da montagem; é preciso acabar com preconceitos; os filmes de Antonioni são mais bem montados. Uma boa montagem não faz o bom filme. Não há regra. Uma pessoa que não tiver sentido de ritmo não pode ser montador.

As lentes em geral têm melhor rendimento entre 6.3 e 8. Quanto mais fino o grão, menos sensível o filme. O grão menos fino dá a impressão de suavizar os contrastes, porém isso não acontece se for bem tratado no laboratório.

Cena do sonho em *Morangos silvestres*: filme superexposto ou supercontratipado. Sucksdorff acha que a sequência é ótima mas não devia estar no filme.

7-1-1962: Discussão sobre roteiros apresentados.

Sucksdorff acha boa a ideia apresentada por Nelson Xavier baseada numa notícia de jornal sobre um ladrão que assaltou uma mulher em Copacabana e depois pediu-lhe desculpas dizendo que estava necessitado. A mulher não deu queixa à polícia. A cena desenrola-se num elevador. Em seguida Saenz leu o seu roteiro, tendo Suck perguntado se realmente a polícia carioca era tão brutal como era retratada nos roteiros. Pois na sua opinião tal atitude não se coadunaria com a mentalidade brasileira. Observou também que faltam no roteiro maiores informações sobre o garoto que é maltratado pela polícia. Saenz achou que a empatia pelo camelô seria secundária, sendo importante criar a antipatia pelos policiais. Suck respondeu que é necessário criar a simpatia pelo camelô cinematograficamente. Xavier disse em seguida que Suck tinha razão pois no roteiro de Saenz havia uma realidade exterior a ele, isto é, as condições que possibilitam a brutalidade da polícia.

Wilker leu em seguida o seu roteiro sobre um garoto favelado que desce à cidade olhando lojas e vitrines às vésperas do Natal; com quinhentos cruzeiros o garoto tenta comprar um objeto mas é tomado por ladrão e expulso da loja. Suck comentou que a história tem o mesmo defeito da precedente, isto é, faltavam informações relativas ao personagem central. (O dinheiro que possuía podia trazer confusões sobre a sua origem etc.) Nisto Escobar objetou dizendo que não seria necessário estabelecer a causalidade que determinava o comportamento das pessoas por esta já ser dada num determinado contexto social. Suck respondeu-lhe dizendo ser “um tremendo erro pensar assim”, Escobar redarguiu dizendo que ele não dissociava a simpatia pelo personagem da simpatia pela situação social que o envolve. Suck disse então que ele não estava querendo mostrar a necessidade de explicar o *background* social da personagem mas sim o tratamento em torno dele, para fins dramáticos e para evitar dubiedades, citando o problema do dinheiro em posse do favelado.

João Bethancourt disse que a realidade existe como tal na ficção, mas que deve ser explicada. “Trata-se da história de um ser fraco massacrado por um forte. E daí?”

Xavier disse também que já ultrapassamos no Brasil a fase da simples denúncia social; agora se pretende acima disso analisar a realidade que cria os bons e os maus.

A seguir Escobar expôs o tema de atualidade relativo a um acontecimento que estava em curso na Guanabara: uma fábrica cujo controle fora assumido pelos operários, e que estava cercada por forças policiais. Sugeriu que se fizesse uma experiência de cinema-verdade no local. Finalmente Suck comentou o aparente paradoxo entre os aspectos humanos e desumanos da realidade brasileira. Disse que, por exemplo, no sul da Europa, as cotias da Praça da República seriam provavelmente comidas, enquanto que no Brasil onde há mais fome do que naquela região, há gente dando comida [cortado].

8-1-63: filmagem na praia. Demonstração de uso de filtros, lentes e rebatedores de luz. Filme Plus X.

1) Plano 1, take 1: câmera no sol, pessoas na sombra. Teste de exposição.

Lente 2.8

Foco 3

Diafragma: nos rostos: 11

no fundo de campo: 32

filmamos com diafragma 11

2) Plano 1, take 2

Diafragma entre 11 e 16

Dois rebatedores brancos

Lente 2.8

Foco 3

3) Plano 1, take 3

Diafragma 16

2 rebatedores brancos e um prateado fosco

Lente 2.8

Foco 3

4) Plano 1, take 4

Diafragma 22

1 rebatedor prateado forte

Lente 2.8

Foco 3

5) Plano 2, take 1

Lente 75

Foco 1,70

Diafragma entre 8 e 11

1 rebatedor branco

6) Plano 2, take 2

Diafragma 6.3

Nenhum rebatedor

Rostos no escuro

7) Plano 3, take 1. (Pessoas no sol.)

Lente 75

Foco 2,50

Diafragma 8

1 rebatedor prateado fosco

Usou-se um filtro cinza para baixar o diafragma de 3-2 a 8

8) Plano 4, take 1 (Esta tomada foi superexposta).

Lente 40

Foco 2,40.

Diafragma 3.2

Filtro cinzento

1 rebatedor prateado fosco e um rebatedor branco

9) Plano 4, take 2

Lente 40

Foco 2,40

Diafragma 10

Outro filtro cinza bem mais leve  
um rebatedor prateado fosco e um rebatedor branco

10) Plano 4, take 3

Lente 40

Foco 2,40

Diafragma 16

Filtro cinzento leve

1 rebatedor prateado fosco e um rebatedor branco

11) Plano 5, take 1

Lente 2.8

Foco 1,50

Diafragma 16

Filtro cinzento

1 rebatedor branco e um rebatedor prateado fosco, este último colocado longe para tirar o efeito artificial.

12) Plano 5, take 2

Lente 2.8

Foco 1,50

Diafragma entre 11 e 16

Filtro cinzento

1 rebatedor branco

13) Plano 6, take 1

Lente 75

Foco 1,65

Diafragma 16

Filtro cinzento

1 rebatedor branco e um rebatedor prateado fosco.

### 10-1-63: Explicação sobre o funcionamento da máquina de gravação NAGRA

Velocidades: 15 polegadas por segundo = 38 centímetros (melhor resultado sonoro)

7,5 polegadas por segundo = 13 cm/s ou 19?

3,75 polegadas por segundo = 9,5 cm/s

Frequência de 25 a 20 mil decibéis.

Filmagem sincronizada: 38 cm/s. As velocidades menores servem para diálogo mas não para música, sons e ruídos de animais e pássaros etc. A oscilação da fita magnética é 3 vezes maior na menor velocidade do que na maior. (Efeito semelhante a um disco empinado.)

Problemas de diálogo, ruídos e sua sincronização: se se está filmando uma cena única, por exemplo na praia (close up) talvez se possa usar o original se o barulho das ondas não for muito forte para a montagem de várias sequências. Isso também é válido para as cenas de rua. Na Europa filma-se sincronizado mas utiliza-se o som apenas como guia de sincronização posterior. Com a Nagra recolhe-se o barulho de fundo separado do som do diálogo, depois se recolhem os sons naturais numa pista separada, depois se vai a um estúdio de som com o som guia, montam-se diversos pedaços de acordo com o diálogo, fazem-se *loops* (anéis) de som e de imagem e em seguida faz-se a dublagem até sincronizar os dois. No Brasil o defeituoso funcionamento geral dos motores de câmera (mais ou menos 24 quadros por segundo) impossibilita uma sincronização perfeita. Barulho de vento deve ser dublado; o barulho natural resulta artificial se registrado no local da filmagem exterior.

### 14-1-63: Câmera sincronizada com o som Nagra (câmera com blimp).

O blimp de Suck é de um tipo especial para Arriflex. Os blimps Arriflex comuns não são totalmente silenciosos. O sistema clássico é gravar diretamente, no laboratório, o som ótico ou magnético.

Sistema “piloton”: a mesma pilha que alimenta a filmadora alimenta o gravador (?). Na câmera há um motor sincron ligado a um gerador de sinais que transmite um sinal à pista magnética de um quarto de polegada; essa pista não serve para a montagem. Faz-se a transferência para uma pista apropriada perfurada da mesma largura da fita do filme. (A ciclagem pode resultar diferente no momento da transcrição se a aparelhagem for alimentada por rede elétrica.) O sincronizador determina o passo da fita perfurada em relação ao sinal gravado na fita (passo = intervalo de tempo entre um sinal e outro). A sincronização no sentido técnico verifica-se quando as perfurações da imagem são do mesmo número das perfurações da fita magnética. O sistema Nagra elimina o problema decorrente do risco da instabilidade da corrente elétrica.