

Encontro com Ugo Lombardi

Nota: Esta entrevista foi realizada pouco antes do falecimento de Ugo Lombardi ocorrido em 6 de julho de 2002.



Ugo e seu irmão Rodolfo ainda na Itália

Seria uma situação delicada; afinal nosso entrevistado tinha 90 anos, estava acamado e sob cuidados médicos. Nem por isso nosso interesse no encontro diminuiria.

Enquanto cruzávamos o jardim da casa, ciceroneados pelo genro, o ator Carlos Alberto Ricelli, ainda buscávamos qual seria a melhor forma de aproximação para realizar a entrevista.

Uma vez no quarto, o próprio Ugo encarregou-se de desmistificar a imagem que tínhamos, e o que vimos foi um simpático "oriundi" com muita disposição para contar suas histórias.

Ugo Lombardi começou em Roma no final dos anos 20 como ajudante de seu irmão mais velho, Rodolfo, que era cinegrafista de atualidades. Rapidamente passou a cinegrafista, mas logo sentiu que sua vocação era o cinema de ficção.

Como assistente de Anchise Brizzi ("1860" 33, de Alessandro Blasetti), buscou os conhecimentos e a prática que lhe permitiram estrear como "capo operatori" em "Joe il rosso" 36, de Raffaello Matarazzo . Daí para frente construiu uma sólida carreira como diretor de fotografia no cinema italiano.

Fez de tudo: comédias, dramas, filmes históricos de época, e também alguns "telefono bianchi" - gênero de comédia ligeira então em voga, onde as protagonistas, mais por preguiça dos roteiristas do que por opção estilística, conduziam a trama através de intermináveis conversas telefônicas.

Durante a guerra, permaneceu na Itália, sem ser aproveitado como cinegrafista no *front*.

- " Os fascistas eram muito burros. Me jogaram num batalhão de fronteira onde o fotógrafo era um açougueiro, que ganhou a função por usar a camisa negra.... Eu comandava uns 25 soldados, quase todos camponeses sicilianos. Tínhamos que enfrentar os ingleses, mas nos mandavam metralhadoras de um calibre e munição de outro. As metralhadoras eram refrigeradas a água, e não tínhamos água nem para beber. Um desastre."

Ugo se empolga. Pede desculpas por falar mais de política do que de cinema e passa então a contar as histórias dos filmes que fez ainda durante a guerra, depois de desmobilizado.

- "Fiz dois filmes com o Totó. Era muito engraçado, mas tinha um defeito: era terrivelmente convencido, chegando a comprar um título de príncipe! Agora, essa história de que era fascista é mentira."

Curiosos sobre como era fazer cinema então, perguntamos a respeito do equipamento que era usado.

- "Nessa época na Itália usávamos a Debrie. Era uma boa camera, mas tinha o inconveniente de ter o visor direto no filme. Era escuro e às vezes gerava uma dupla imagem. Mesmo assim ninguém usava o visor lateral por causa do paralaxe. Eu só vim conhecer a Mitchell aqui no Brasil, na Vera Cruz .

A Mitchell tem um defeito na minha opinião, que é um desafio ao assistente quando tem que fazer o foco num *traveling*. Tem uma peça que não permite que ele veja diretamente a escala da objetiva. Ele tem que olhar por cima. Para resolver esse problema mandei fazer



Ugo e a Debrie na Espanha

uns anéis de alumínio para aplicar por fora do botão com a escala de foco de cada uma das objetivas. Funcionou perfeitamente."

Avançando um pouco mais no tempo, fala de sua colaboração com Rossellini em "Desiderio" 1943

- "Rossellini começou o filme, mas não o acabou. Quem terminou foi o Marcelo Pagliero. Rossellini era imprevisível. você não podia garantir que ele fosse filmar no dia seguinte. Eu fui diretor de produção de uma parte de "Paisà" 1946. Eram histórias muito emocionais, e até hoje eu me emociono ao lembrá-las. Filmamos por toda a Itália: Nápoles, Roma, Florença e no delta do Pó. Eu sem fotografar, como diretor de produção, uma função que eu não desejo nem ao meu pior inimigo!" Risos.

Tem cada história... Rossellini era um artista genial. Um criador. Mas na hora de realizar... Muitas vezes se perdia se não tinha alguém empurrando. Ele apostou tudo no cinema. Era milionário e ficou sem nada..."

Bruna chega e imediatamente se integra à entrevista. Lembra a dedicação do pai, e o fato dele ter queimado a retina numa ocasião, olhando o sol através do visor de contraste. Comenta que as atrizes do cinema brasileiro, Tônia Carrero entre elas, diziam que nunca tinham sido tão bem fotografadas como foram por ele.

"Ele tinha o segredo de como iluminar as atrizes." " Eu tinha uma pequena valise com meus filtros. Deve estar por aí. Gostaria de encontrá-la... No Rio me comparavam ao Figueroa. Eu vi "La Perla" 1947 e era maravilhoso. Nunca o México tinha sido tão bem fotografado. Uma faixa pequena de terra onde passavam os peões e aquele céu escuro, com nuvens brancas. É um bom fotógrafo? Ruim não pode ser... É a natureza. Está lá. O difícil é colocar as luzes, o que eu modestamente sabia fazer. Aprendi com o Ricci."

Ricelli e Bruna precisam sair. Ficamos a sós com Ugo. O enfermeiro permanece de plantão na sala ao lado. Bruna avisa que mandou subir um cafezinho com broa de milho. Animado, Ugo retoma o tema das atrizes:

" O segredo com as mulheres é esse: se são jovens, um difusor leve. O mais leve possível. Quando fui a Inglaterra, comprei aqueles véus que só eles têm. É uma maravilha! Dá aquela sensação de impalpável. Belíssimo... Para os exteriores era um problema. Naquela época era muito difícil encontrar acessórios, filtros etc. Aqui não tinha nada. Então eu fazia em casa os filtros .Nos pegávamos chapas fotográficas e revelávamos fazendo viragens nas cores que queríamos. Escolhíamos o vidro mais plano que encontrávamos e fazíamos o filtro colocando a chapa virada entre vidros. Não ficava perfeito, mas dava aquele "flou" que não era mau..." Risos. Aquele empastado que não define bem... meus irmãos Rodolfo e Guglielmo também usavam."

Para Ugo parece ser uma coisa normal e corriqueira que três irmãos tenham seguido a carreira de diretor de fotografia, sem que ninguém na família antes deles tivesse trabalhado na área. Para nós é motivo de espanto. Afinal não é uma profissão tão comum assim. Difilmente existirá outro caso semelhante.(1) Perguntamos a Ugo como ele veio parar no Brasil.

"O Rodolfo fez quase todos os filmes do Ricardo Freda, por isso eu vim parar no Brasil. Ele não gostava de viajar, e eu é que acabei vindo. Cheguei com toda a equipe do Freda em setembro de 48 num navio da linha Doria. Cheguei no Rio e fiquei deslumbrado como todo turista. Passei 2 meses sem sair da Cinelândia... Risos. Ali no Hotel Serrador, filmamos um pouco. No máximo duas semanas.

Era um episódio curto passado no Largo do Boticário. Depois uma parte da equipe voltou para a Itália, mas o Freda ficou para fazer um filme com o Severiano Ribeiro. O Freda menosprezou a inteligência dos cariocas. Ele achou que podia fazer qualquer porcaria que dava certo, e fez " O Caçula do Barulho" 49, que eu fotografei. O erro foi não dar importância aos costumes locais. Primeiro é preciso conhecê-los e só depois introduzir novidades."

Perguntado como era sua comunicação com os brasileiros, Ugo respondeu:

" Eu já falava português nessa época. Eu aprendi rápido. Já falava espanhol perfeitamente. No começo me tomavam por colombiano "es usted colombiano? Yo? No! Vai me dizer que é galego? Que galego! Sou italiano! Risos.

E o Severiano Ribeiro, já tinha a Atlântida?

"Já. Eu "resgatei" 2 ou 3 "escravos" da Atlântida. Coitados... Tinha o Marião. Um eletricista. Parecia um macaco andando pelas pontes. Ele me enfrentava. Lógico! Eu era estrangeiro! Vou brigar? Era um eletricista de primeira e estava lá, desperdiçado em cima de uma ponte. No filme seguinte eu pedi ele. Perguntaram: Prá que? Prá ser o chefe eletricista. Aquele? Vai queimar tudo... Ele era incrível. Estávamos perto do Natal e ele cozinhava as castanhas na resistência..." Risos.

"Debochava de todo o mundo e ninguém percebia. Só eu. Comigo não! Ele me adorava. Esteve aqui para me visitar há algum tempo atrás. Um bom rapaz..."

Ugo interrompe, preocupado. Pergunta se não está falando demais. Quer saber as horas. Tranquilizamos e asseguramos nossa disposição de escutá-lo enquanto ele quiser falar.

"Em 50, antes de fazer "Somos Dois", teve a Copa do Mundo no Maracanã. O Nilton Rodrigues (diretor) era um visionário. Achava que podia bancar a cobertura cinematográfica da Copa para todo o mundo. Ele confiava em mim, mas não tinha sequer uma câmera.

Aconselhei: Você vai perder dinheiro e não vamos fazer um serviço bem feito. O melhor é você contratar quem possa fazer. você tem bons advogados e se fizer direito pode até ganhar algum dinheiro.

Aí, chamei o Palavicinni, que conhecia todo o mundo no Instituto Luce e tratei com ele. Ele já estava por aqui tentando ganhar a licitação. Era dono do maior jornal cinematográfico da Itália, e trouxe muito equipamento; cameras, moviolas, carrinhos etc. Eu era, contato, diretor de produção e também filmei alguma coisa dos jogos, mais por diversão. Você fazia um pouco de tudo.

"É aquela história do napolitano que estava cochilando. Chega um turista e pede: Leve minhas malas até o hotel que eu te pago 5 libras. - Obrigado, eu já almocei..." Risos.

Perguntamos sobre o primeiro filme que dirigiu em "Hóspede de Uma Noite".

"Um amigo, o Babini, me convenceu a fazer o filme. Era a história de duas gêmeas em que uma substitui a outra junto a um tirânico chefe de aldeia. Era uma história minha. Fiz inclusive os diálogos, que foram revisados pelo Mário da Silva. Babini me deu 500 dólares para começar a trabalhar. Comprei uma caminhonete e pus mãos à obra. Trabalhava ao mesmo tempo no roteiro, nos diálogos e na cenografia. Eu havia proposto a Carmem Santos usar cenários já existentes lá na Cinédia. Eles tinham um estúdio muito bom lá."

Lembramos que o Edgar Brazil filmava lá com o Gonzaga. Perguntamos se o havia conhecido.

"Conheci. Era muito fechado. Sabe como é, os alemães parecem que não gostam de ninguém. Se acham o máximo. Trabalhei com eles na Itália. Eram difíceis... Voltando ao Babini. De repente ele viaja, vai para a Argentina ver os amigos. Tinha dito que todo o dia 15 eu receberia um cheque. O filme estava orçado em cinco mil dólares até o master. Então ele sumiu! Durante um ano e meio não tive notícias, aí tive que fazer o filme com 500 dólares... Eu tinha dito a ele: Não me faça cair nas mãos dos exibidores! Fui falar com a Carmen Santos. Ela queria que eu adaptasse o filme aos cenários. Imagine! Não topei, mas assim mesmo fiz o filme. Pedi esmola, como sempre fazem os produtores por aqui, mas fiz. E aí depois de tudo isso, tive que entregar o filme para o exibidor..."



Cartaz de Esquina da Ilusão

Perguntamos se gostou da experiência de dirigir.

"Não sei se alguém pode gostar de uma experiência onde o desespero supera a vontade de fazer. Foi tudo muito improvisado. Amigos trabalhando de graça. Arrumamos o set num clube de campo em Barra de Guaratiba. Naquela época aquilo era um deserto. Inteiramente vazio. Não tínhamos gerador. A cena do apunhalamento à noite foi feita à luz dos faróis dos carros da produção. Para os interiores, arrumei um restaurante de um português na zona norte que estava fechado para reforma. O dono era amigo do ator. Tudo muito improvisado."

Interrompemos para o cafezinho. Ugo aparenta cansaço. Tem dificuldades para falar e ouvir, mas resiste veementemente a nossa sugestão de encerrar ali a conversa. Percebemos que de alguma maneira aquela agitação lhe faz bem. Falar de cinema com pessoas de cinema - algo que não fazia há tempos - o anima.

A conversa muda de rumo, e ele passa a contar sobre a sua vinda para São Paulo.

"Em 52 vim para São Paulo fazer "Uma Pulga na Balança" com o Luciano Salce na Vera Cruz. Eu tinha feito "Areião" com o Camilo Mastrocinque (2) e também tinha um projeto chamado "Levanta e Anda", que pretendia ser um grito de revolta social, mas que hoje vejo que era um panfleto. Voltando a Vera Cruz: tinha uma alta tecnologia, mas como sempre faltou dinheiro. O Zampari me chamou para falar do estúdio nº 1.

A dúvida dele era o piso - que é a parte mais importante de um estúdio. Eu disse que teria que ser de madeira. Madeira encabeçada, maciça. Que aceita prego e não se altera. "Ah, mais aí vai ficar muito caro... você perguntou, eu respondi. Na Itália, na França é assim. Mas eles fizeram de cimento..."

No rio, no Teatro República, onde fiz vários filmes, encontramos uma solução boa: O cenário era preso por vários contra-pesos. Não era o ideal, mais funcionava. Mas antes da Vera Cruz teve o "Areião", que foi feito aqui no Morumbi.. Imaginem. Era um descampado. Ai sim eu dei uma de Figueroa." Risos.

Lauro pergunta como eram os laboratórios na época.

"No Rio, tinha aquela na rua Bambina, do Severiano Ribeiro, o São Luiz. Em São Paulo, tinha a Rex. Não eram ruins. Tanto que faziam grande parte das cópias dos filmes americanos... Quando eu era ativo no cinema, organizei um movimento não contra os filmes americanos - nunca nos opusemos a importação de bons filmes, sejam eles americanos ou iranianos, mas a lei deve ser respeitada.



É Proibido Beijar

filme mais econômico de todos os tempos na produtora. É o meu destino... Risos. Tinha muita gente boa na Vera Cruz. É pena que quase todos partiram depois.

Eu me guiava pela lei italiana que era boa. Lá se produziram muitos filmes. A lei dizia: Para cada filme dublado em italiano, uma taxa deve ser paga. O que acontecia aqui? Importavam cópias velhas, todas emendadas, de velhos filmes. Não era justo. Tirava o trabalho de todo o mundo. Então o que deveria ter sido feito era proibir a sub-titulação dessas cópias velhas e forçar a dublagem. O que inclusive facilitaria para os analfabetos. Nenhum político comprou a idéia.

No final de 53 comecei na Vera Cruz o "É Proibido Beijar". Direção minha. Era bem diferente do "Hospede de uma noite". Tinha os recursos, embora a companhia já estivesse "pendurada" lá no Banespa. Segundo o Bastos, que era o interventor do banco na Vera Cruz, eu fiz o

Quisemos saber qual tinha sido o último filme que havia fotografado. Após um breve silêncio, respondeu.

"O último? O primeiro nos sempre lembramos, mas o último... Acho que foi "A Desforra" 67 do Gino Palmizano. Filmamos em 16mm. Ele queria que o filme se chamasse "Curra". Eu disse: Bote o nome que quiser, apenas tenha bom gosto. Assim evitaremos os censores. Em 64 fiz "Um Morto ao Telefone", com o Watson Macedo. Voltando um pouco atrás, em 58 fiz "Rebelião em Vila Rica" dos irmãos Santos Pereira. Eu achava que este tinha sido o primeiro filme brasileiro a cores, Mas dizem que não. Que o primeiro foi "O Destino em Apuros" (3)

E como foi trabalhar com dois diretores?

"Na realidade, não tinha nenhum. Muitos querem me atribuir a direção. Mas eu me recuso. Ajudei sim, mas para salvar a produção."

Lembramos que Joaquim Pedro era assistente de direção do filme.

"Lembro dele. Um carioca baixinho. Eu queria que ele fizesse o papel do negro-índio Na minha versão revista do "Levanta-te e Anda". Ele ajudou muito o filme. Mais ou menos nessa época abri uma fábrica em São Paulo.

Veja só! De produtos de limpeza e cabides emborrachados. Foi bem. Começou no fundo do quintal, mas depois melhorou e fomos para o Taboão da Serra. Um dia o Macedo me liga, chamando para o Rio, para acabar o "Maria 38", e eu fui. Era o Mario Pagès que estava fazendo, mas quando eu cheguei encontrei o Amleto Daissé.

Depois de "É Proibido Beijar", voltei para a Itália. O cinema brasileiro é assim: tem momentos em que dá a impressão que está tudo acabado. Pensei. Vou voltar para a Itália. Talvez alguém me reconheça. Fiquei 2 anos, fiz alguma coisa, mas voltei. Foi aí que abri a indústria. Foi da Itália que eu trouxe os cabides e a esponja.

Com o Macedo fiz ainda "Três Colegas de Batina" 62, que ele apenas terminou. Quem tinha começado era um tal de Darcy Evangelhista, que se indispôs com o Ary Barroso e descontava na equipe. Eu fiquei furioso, pois não tolero injustiças. Até hoje não posso ver uma que fico furioso.

Depois fiz "Samba em Brasília". Era uma chanchada. Aquilo que o título prometia. Não filmamos nada em Brasília. Mostrava o contraste entre a alta sociedade de Brasília e o morro do Rio de Janeiro. Era a história da porta-estandarte que triunfa. A Eliana fazendo a porta-estandarte. Imaginem... Risos.

Dando lições de cultura e de samba para a alta sociedade de Brasília. Mas o Macedo era muito bom. O Macedo era uma equipe... Fazia as cortinas, pintava as paredes do cenário, empurrava o carrinho e ainda dizia ação! Um fenômeno!

Comentamos o valor que as chanchadas têm como documento social e antropológico daquela época.

"Chamar de chanchada para depreciar aqueles filme é uma injustiça. Talvez para o ator em cena - um Oscarito, um Catalano, o que ele fizesse ali, como improvisado, fosse chanchada, mas para todos nós técnicos que estávamos colaborando à sua volta, era um trabalho muito sério, em que nos empenhávamos a fundo.

Dos filmes que fotografou, qual o que mais gosta?

"Talvez "Uma Pulga na Balança" seja o que eu mais gosto. Naquele ano (1954), concorri com "O Cangaceiro" e me deram o prêmio de melhor fotografia. Se conta alguma coisa, não sei... De qualquer forma eu estava saindo para a Itália. Foi um filme difícil com alguns interiores filmamos em locação dentro de um presídio. Acho mais difícil do que fotografar belas nuvens."



Ugo na Mitchell BNC

Concordamos. Ugo está agora visivelmente cansado. Na sala ao lado o enfermeiro impaciente, caminha de um lado para o outro. Contra a vontade do entrevistado, damos por encerrada a conversa. Saímos do encontro com a impressão de ter conhecido um batalhador.

Alguém que conseguiu realizar filmes no Brasil a despeito de tantas dificuldades e com tão pouco apoio. Bruna, em algum momento da conversa, sintetizou com muita felicidade a personalidade do pai:

"Meu pai tem três características: É uma cara muito intelectual, racional e culto. Leu muito. O escritório dele é uma enciclopédia. Por outro lado, é um aventureiro. Se você falar: Vamos para o Taiti, ele é capaz de ir agora. E também é um inventor. Adora inventar. Tem uma aptidão técnica, mecânica excepcional, aliada a uma grande criatividade. Poderia perfeitamente ter nascido na Renascença...."

Fontes de Pesquisa

Filmografia de Ugo Lombardi: <http://us.imdb.com/Name?Lombardi,+Ugo>

Revisando a entrevista, lembrei-me dos irmãos Kaufman: Boris, Mikhail e Denis (Dziga Vertov)

(2) É a este filme que Hélio Silva se refere em sua entrevista http://www.abcine.org.br/ABC_html/textos/helio_silva/heliosilva.html , quando fala de uma Parvo K do INC, que tinha filmado na praia, e que Humberto Mauro lhe emprestara. Como não tinha sido limpa após a filmagem, ele teve que desmonta-la toda para recupera-la.

(3) Alex Vianny em seu "Introdução ao Cinema Brasileiro" confirma esta versão. O filme, feito em Ansco Color, foi fotografado por H.B. Correll e revelado no Houston Color Film nos EUA.