

## Entrevista com Waldemar Lima, ABC

Waldemar Lima, à despeito da sua ilimitada modéstia, terá sempre um lugar de destaque na história da cinematografia brasileira por seu trabalho como fotógrafo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Da adolescência em Aracaju, onde foi seduzido pelo mistério da fotografia, até os dias de hoje quando divide os conhecimentos duramente ameados com seus alunos de cinematografia, este sergipano bem humorado desenvolveu uma carreira profissional onde a busca pelo conhecimento e o domínio da técnica foram as constantes.

Waldemar, que se auto-define como "um operário do cinema", participou ativamente do ciclo bahiano do Cinema Novo, movimento formado por Walter da Silveira, Roberto Pires, Glauber Rocha, Luís Paulino dos Santos, Paulo Gil Soares, Olney São Paulo, Geraldo Sarno e Orlando Senna entre outros.

Migrando de Sergipe para Salvador e da fotografia para o cinema, defrontou-se com as enormes dificuldades de quem, vivendo na província, quer exercer uma atividade de ponta, dependente de tecnologia avançada.

Com uma persistência notável, soube aproveitar ao máximo os poucos recursos com que contou ao longo da carreira, para realizar imagens emocionantes e alcançar momentos rara beleza.

Foi depois de muita insistência e de um "cerco" de mais de cinco meses, que Waldemar finalmente concordou em sentar-se frente ao gravador e contar, com muita verve e humor, a saga do menino da periferia que virou diretor de fotografia.



Waldemar Lima

**ABC-** Waldemar, aonde você nasceu? De onde você veio? Como é que o cinema entrou na sua vida? Vamos começar por aí e então vir tecendo o enredo. Acho que a idéia é essa.

**Waldemar-** Eu vim de Aracaju, Sergipe. Passando pela Bahia. O cinema entrou na minha vida como entra na vida da maioria das pessoas, como mero espectador. Via a maioria dos filmes que passavam. Era espectador de qualquer filme. Em uma época que para assistir um bom filme, era necessário ser sócio de um Clube de Cinema, entrei para o Cine Clube de Aracaju.

Era uma seção por semana ou por mês, não me recordo bem. Eu já tinha conhecimento de fotografia. Fazia fotografias "artísticas" na Sociedade Sergipana de Fotografia, com exibição dos meus trabalhos em várias exposições no Brasil e na Europa. Fui para a Bahia

(Salvador) já como fotógrafo profissional. Lá freqüentava o Clube de Cinema da Bahia, que reunia aquele pessoal todo que viria fazer cinema na Bahia depois.

O crítico Walter da Silveira era o nosso Papa. Depois de exibido o filme, ele explicava, fazia aquele debate. E eu sentado, ouvindo maravilhado aquelas coisas. Mas de tudo o que mais me interessava era fotografia. Na época já era aceito como um dos pouco fotógrafos capacitado a filmar.

Eu estava sempre perto do pessoal que curti cinema. Sabe como é? Se você não se expõe ninguém lhe chama pra nada.. Nessa época foi criada a Iglu Filmes por Roberto Pires, Braga Neto Oscar Santana e Hélio Moreno. O Roberto Pires foi o Diretor de Redenção filmado em cinemascope, o filme que a meu vê deu partida ao movimento de Cinema na Bahia.

Fui trabalhar como cinegrafista na Iglu. Filmava matérias para o Jornal Cinematográfico. Toda semana, ou

quase, o Jornal da Iglu estava nas telas dos cinemas da Bahia. Isso me deu experiência e agilidade em filmagem. "Vamos filmar a parada de Sete de Setembro". E eu saía com a Eyemo (1) , aquela câmera de corda, três objetivas na torre, sem visor reflex ( o visor era de paralaxe, ficava do lado da câmera e cada vez que você mudava a objetiva tinha que mudar o visor).

Você precisa saber que daqui até ali são dois metros, colocar o foco da objetiva em dois metros e filmar. Eu não tinha fotômetro para medir a luz. Então era assim: O filme é Plus-X, de 64 ASA. Filmando das 8 horas da manhã até as três da tarde o diafragma é f.11, Entendeu? (risos) Na sombra era 5,6. Isso realmente começou a me dar um certo conhecimento de câmera na mão e enquadramentos rápidos...

**ABC-** Mas você tinha uma base fotográfica anterior... Onde v. aprendeu a fotografar?

**Waldemar-** Na Sociedade Sergipana de Fotografia.

**ABC-** Você chegou lá e disse: quero aprender fotografia.

**Waldemar-** Não. Eu conhecia o pessoal que gostava de fotografia e era vizinho do Dr. Fernando Sampaio, que fazia parte dessa turma. Eu saía com eles para fotografar. Os sócios da Sociedade Sergipana de Fotografia alugavam um automóvel - um troço raro e caro naquela época - e eu ia com eles.

**ABC-** Você era assistente dele?

**Waldemar-** Não. Era amigo.

**ABC-** E em que ano era isso?

**Waldemar-** 50, 55 por aí.

**ABC-** É, nessa época era muito comum o foto-clube...

**Waldemar-** Era. Nós tínhamos um intercâmbio muito grande com o Foto- Cine Clube Bandeirantes em São Paulo e com a Sociedade Fluminense de Fotografia, que introduziram a gente nos clubes do exterior. Nos momentos que eles estavam procurando tema para fotografar eu dizia: "Me empresta aqui a Rolleiflex que eu vi um negócio bonitinho ali "e o Dr. Fernando me emprestava a câmera.

A Rolleiflex era a câmera da época. Depois revelávamos o filme, ele cedia o papel 30x40cm, e juntos ampliávamos. E a coisa foi caminhando assim. Eu era pobre e ficava bicando as coisas, porque era muito caro ter uma Rolleiflex, comprar o material e ter um ampliador em casa.

Mas eu dizia pra mim: Eu gosto muito disso! Depois, um outro sócio, Humberto Aragão, fez da loja de autopeças dele um centro de encontro do pessoal da fotografia. Lá no fundo tinha uma câmara escura e um ampliador Às cinco horas da tarde todo mundo da fotografia se encontrava lá.

**ABC-** E o que vocês conversavam?

**Waldemar-** De tudo, e também de fotografia (risos). O motivo das reuniões era marcar quando e onde a gente ia fazer as próximas fotografias. Era assim. Os papos de fotografia a que eu tinha mais acesso eram sobre revelação. O Revelador da moda era o Kodak K-20 (2) revelador super grão fino que a gente mesmo preparava.

Se não me engano o agente revelador era somente o metol. Nada de hidroquinona porque hidroquinona era rápido e dava negativo contrastado. Os filmes eram revelados a 20o (graus).Falava-se muito em filme suave e filme contrastado. Se o filme era suave o papel para ampliação tinha que ser Duro.

Naquela época tinha papel Suave, Normal, Duro e Extra Duro. O papo rolava muito sobre super- expor e sub-revelar. Mas densidade, curvas sensitométricas, relação de contraste dos filmes, não eram temas do pessoal. O pessoal era mais artista. Eu tinha um livro (até hoje possuo uma boa quantidade de livros sobre fotografia) que ainda tenho; "El Foto Libro" que falava de objetivas normal, grande angular, teleobjetiva, distância focal, luminosidade, sensitometria, profundidade de campo, hiperfocal.

Lia e ainda leio este livro. É prático. Tem resposta rápida para muita pergunta. Eu perguntava, perguntava mas tinha pouca resposta, principalmente sobre objetivas. Todas as câmeras eram reflex de uma só objetiva. Respostas eram mais sobre sensibilidade filtros e composição. A turma sabia tudo de filtros para P&B. O papo ficava entre: fotografar, revelar e ampliar. E, claro, mandar para as exposições.

**ABC-** Locais?

**Waldemar-** Locais, nacionais e internacionais também. Eu tenho ainda os catálogos dessas zorras.

**ABC-** Tem as fotos ainda?

**Waldemar-** Eu acho que tenho só os catálogos guardados.

**ABC-** Negativos?

**Waldemar-** Não.

**ABC-** Desse clube você passou a fazer foto-jornalismo em Sergipe.

**Waldemar-** Não. Em Aracaju montei com um colega um estúdio fotográfico. Um estúdio para fotografar noivas, retratos de formatura, comunhão. Era comum noivas e crianças serem fotografadas no estúdio na frente de painéis com desenhos de Jesus Cristo, flores, etc., Era um estúdio equipado com um câmera Linhoff (Ebert coloque ai a grafia certa) 6x9 que usava filme rígido.

A gente também fotografava eventos Nessa época eu já tinha uma Rolleiflex. Esse estúdio durou mais de um ano. Desentendimento entre os sócios, e cada um foi para seu lado. Então eu fui para Bahia trabalhar como fotógrafo.

**ABC-** De jornal?

**Waldemar-** Não, fui trabalhar com um fotógrafo. Não demorei muito nesse emprego. Com esse fotógrafo eu era mais laboratorista do que fotógrafo. Não era o que eu queria. Então fui trabalhar com o Leão Rosemberg, um cara fabuloso que tinha uma loja de artigos fotográficos. Era um excelente fotógrafo e de vez em quando filmava uns documentários para a Petrobrás, DNOCS (3) e loja de móveis. Fiz vários documentários com ele.

**ABC-** Ainda com câmera Eyemo de corda?

**Waldemar.** Não. Era uma Arriflex IIB. Ele tinha esse jornal cinematográfico que de vez em quando era exibido em Salvador.

**ABC-** E onde era revelado esse material?

**Waldemar-** No Rio. Na Líder (4)

**ABC-** De que recursos você dispunha?

**Waldemar-** Três objetivas ò 28mm, 50mm, 75mm. e três refletores de alumínio com lâmpadas photoflood. Deixei o Leão Rosemberg para trabalhar como fotógrafo em uma construtora que ia produzir o Curta "A Rampa do Mercado." Roteiro e direção de Luís Paulino e fotografia de Waldemar Lima. Um curta que infelizmente foi delapidado, Esse curta me projetou como fotografo cinematográfico.

**ABC-** Você fotografou o "Pátio" do Glauber também?

**Waldemar-** Não. O Pátio não fui eu.

**ABC-** Pois é. Alguns livros te atribuem a fotografia do Pátio.

**Waldemar-** Tem muitas mentiras por aí ...(risos).

**ABC-** Então "A Rampa do Mercado" foi o seu primeiro curta metragem?

**Waldemar-** Eu antes tive a petulância de fazer um filme em 16mm: "A Procissão de Bom Jesus dos Navegantes". Era uma procissão marítima que acontecia e ainda acontece em Aracaju, todo 1o de janeiro. Fiz para a Prefeitura. Consegui emprestado uma câmera Paillard-Bolex de corda e lá fui eu sozinho filmar a procissão.

Eu tinha conhecimento de enquadramento cinematográfico, tempo de cada cena, como fazer panorâmica, mudar de objetiva, etc. Fiz o roteiro e fotografei toda a procissão O padre rezando na igreja. Jesus Cristo sendo carregado pelos fieis. Cristo no saveiro, fogueteiros, gente acompanhando a procissão por terra e por mar.

Entreguei o material sem editar para a Prefeitura e ele sumiu. Como ele foi filmado obedecendo o roteiro da procissão, ficou bom. Na história do cinema sergipano está lá meu nome registrado. Agora, voltando a "Rampa do Mercado" do Luís Paulino...

**ABC-** Foi feito em 16 ou 35mm?

**Waldemar-** 35mm. Uma câmera Arriflex com três objetivas. Eu já tinha um fotômetro Weston Master III. A construtora era de um engenheiro português chamado Eduardo Fonseca que gostava de cinema. Ele prestava serviço para a prefeitura construindo escolas, praças, pavimentando ruas e outras coisas.

O filme, não sei se vocês conhecem a história, teve muitos problemas. Muitos patrocinadores, muitos produtores. O grupo que fez o filme ficou dividido. O Luís Paulino de um lado e muita gente do outro.

**ABC-** Mas terminaram o filme?

**Waldemar-** Terminamos. Essa briga foi depois. O filme ficou muito bonito. Foi exibido em Salvador e foi vendido depois da briga. Muita gente brigou. Não vou citar nomes. Terminou sendo vendido para o Primo Carbonari produtor cinematográfico aqui em São Paulo.

Há uns quatro meses atrás bati papo com o Paulino e ele deu a idéia da gente procurar o Primo Carbonari para ver se ele ainda tem esse filme. A última notícia que tive foi que o Primo usou trechos da "A Rampa do Mercado" no "Amplavisão" o jornal cinematográfico dele.

Não sei se usou o negativo sem cortar. Gostaria de saber se esse filme ainda existe, porque é um filme que retrata a vida de um parte da Bahia, um parte de Salvador que não existe mais. "A Rampa do Mercado". foi exibido no lançamento de "Redenção" o primeiro longa metragem baiano.

**ABC-** Ai chegamos a "Barravento"?

**Waldemar -** Eu já era o cinegrafista da Iglú quando Glauber convenceu o Braga Netto e o Rex Schindler para produzir "Barravento". Argumento e Direção de Luís Paulino.

**ABC-** Foi o Paulino que chamou o Toni Rabatoni para fotografar?

**Waldemar-** Foi. Ele queria fazer um filme clássico, bonito. Não era o quase documentário que foi feito depois pelo Glauber. As filmagens estavam demorando muito, e parece que houve atritos entre a produção e a direção por causa da demora. Houve reuniões: Luís Paulino saiu e entrou Glauber para dirigir o filme.

**ABC-** Mas isso vocês nem haviam começado a filmar ainda?

**Waldemar-** Havíamos começado. Mas não foi aproveitado nada desse material. O Paulino era uma pessoa tranqüila e bem calma. Ele enquadrava, ensaiava os atores. Fazia o laboratório com os atores no momento mesmo em que ia fazer a tomada. Coisas assim. De repente o filme parou. Quando recomeçou o Glauber já era o diretor.

**ABC-** Mas nos estamos querendo entender uma coisa: Você entrou no filme como assistente de fotografia?

Waldemar Em Barravento eu fui assistente do Glauber. Assistente de Direção. Como eu tomava conta da câmera, carregava o tripé. carregava e descarregava chassis, na ficha técnica aparece: Assistente de Direção e Fotografia. Atualmente em algumas publicações tem aparecido incorretamente: Fotografia de Toni Rabatoni e Waldemar Lima.

**ABC-** Que idade você tinha? 20 anos?

**Waldemar-** Não, eu tinha 25.

**ABC-** Fazia foco?

**Waldemar -** Não, foco Toni fazia. E operou a câmera o filme todo. Tem um livro chamado "Glauber Rocha - Roteiros do Terceyro Mundo", organizado pelo Orlando Senna, que coloca na ficha técnica o Luiz Carlos Barreto como o câmera de "Barravento". É um grande engano.

**ABC-** Isso a gente sabe que está errado. Como era a relação Glauber e Toni?

**Waldemar -** A coisa entre o Glauber e o Rabatoni era um conflito diário. Porque o Toni era um fotógrafo que elaborava a fotografia. Era o fotógrafo para fazer o filme do Luís Paulino..

**ABC-** Ele vinha da Vera Cruz...

**Waldemar-** Era um rebatedor aqui, um rebatedor ali...E a luz da Bahia, aquela luz dura filha da mãe, e que muda de posição a cada minuto. Colocava o rebatedor. Ensaiaava. A luz mudava de posição. Acertava novamente o rebatedor. Rebatedor é uma merda! Vocês sabem muito bem como é.(risos).

E todo dia era aquele problema: "Camera aqui! Vamos lá! O pescador puxando um xaréu (5) e o Glauber: "Câmera na mão! Eu quero ver o peixe! E o Toni ia botar a câmera no tripé, enquadrar o xaréu, pra fazer o detalhe.. Quando o filme terminou, o Glauber foi para o Rio editar.

Durante a edição ele através de bilhetes pediu-me para que filmasse algumas cenas que faltaram ou que não ficaram boas. Não sei. Então eu, com a Eyemo, porque a Arriflex já estava a serviço da Iglu em outro trabalho, usando filme de fotografia sem numeração de bordo, se bem me lembro o Adox (6) fui filmar a Luíza Maranhão na cena dela correndo no coqueiral. De outra vez filmei um despacho de candomblé. Talvez isso tenha levado depois de tanto tempo a me creditarem também como fotógrafo do filme.

**ABC-** Era filme fotográfico em rolo de 30 metros?

**Waldemar-** É, trinta metros. Eu não sei como é que o Nelson conseguiu sincronizar o copião sem numeração de bordo, nem como foi montado o negativo.

**ABC-** E aí você veio fazer a cópia do filme no Rio?

**Waldemar-** Eu não. Eu terminei "Barravento" voltei a fazer o Jornal da Iglu. Depois fui câmera do filme "A Grande Feira" de Roberto Pires e depois ainda fiz o "Tropeiro", do Aécio Andrade. Um filme sobre tropas de mulas no interior da Bahia.

Nesse filme fizemos uma cena muito interessante no interior de uma caverna, que iluminei usando aquelas lâmpadas espelhadas que se usam em fresnel, presas em cabos de vassoura e escondidas atrás das estalactites. Ficou um claro-escuro dramático.

A entrada da caverna era um ninho de aranhas caranguejeiras e por mais que os locais dissessem que não eram venenosas era terrível. Eram enormes, do tamanho de um caranguejo mesmo. (risos) Outra lembrança que ficou do "Tropeiro" foi uma semana comendo exclusivamente carne de bode. Era uma aventura...

**ABC-** Voltando ao "Barravento": O Rabatoni marcou a luz do cópia?

**Waldemar-** Não sei. Eu não era o fotógrafo! O fotógrafo era o Rabatoni.

**ABC-** Mas como é que foi? Um dia o Glauber chegou com uma cópia lá em Salvador? Foi isso que aconteceu? Quando é que você viu o filme pronto? Você gostou do filme?

**Waldemar-** O filme é bonito. Ainda é um filme bonito. Todo mundo vibrou.

**ABC-** E "A Grande Feira" do Roberto Pires. O que você fez no filme?

**Waldemar-** Eu fui o câmera. O Hélio Silva foi o fotógrafo. Ele me ensinou muito a operar a câmera, a enquadrar, qual o timing da panorâmica, essas coisas todas. Agora, sobre luz, nada. Eu estava sempre na minha câmera. Carregava tripé com a câmera pra e pra cá. Fazia assistência de câmera, operava a câmera, era foquista. Tudo era eu. (risos).

Tinha essas coisas... Ver o Hélio fazer a luz da "Grande Feira" não me acrescentou quase nada. Iluminar a gente só aprende fazendo. Eu acho. Depois do "Tropeiro" a oportunidade que eu tive para fotografar mais um longa foi com Glauber. E a luz para o filme "Deus e o Diabo", começou logo a ser discutida.

Ele queria uma fotografia dura, branca, que retratasse a caatinga e que não fosse um mero acessório pictórico dentro do filme. Não queria uma fotografia bonita. Ele partiu do princípio de que a fotografia não devia ser bonita. E como poderia fazer fotografia não bonita na caatinga, onde qualquer mandacaru bem enquadrado ou contra luz dá uma fotografia bonita?

Minha proposta foi super-expor o filme, ter um negativo denso e ter uma fotografia branca. Esse foi o princípio do nosso papo. Ele sempre perguntava: "Você vai fazer esse filme comigo? Eu respondia: Vou sim! Eu estava confiante.

**ABC-** Como foi a compra do negativo, Que tipo de negativo era? Como foi que você controlou a fotografia do filme?

**Waldemar -** Bom. Eu trabalhava muito com Plus-X. Era com Plus-X que eu fazia as reportagens. Existiam outros, eu ouvia falar. Mas eu trabalhava com Plus-X e com Double-X . Estava acostumado com eles. Fiz um teste para o Glauber ver.

Filmei durante o dia, sol a pino, uma pessoa com um chapéu largo fazendo sombra escura no rosto e a sombra ficou clara. Vegetação cinza claro. E era isso que a gente queria. O Plus-X tinha 64 ASA, e filmei com 16 ASA. Dois stops de super-exposição.

**ABC-** Quer dizer: Você estava expondo pra sombra do chapéu?

**Waldemar-** Para sombra em geral. A fotografia estourada além de ter sido uma definição fotográfica nos evitava o uso de rebatedores. Nós não podíamos subir as escadaria de Monte Santo cheios de rebatedores. A solução era aquela mesma; super-exposição.

**ABC-** Isso que v. esta dizendo tem muito à ver com o princípio fotográfico adotado pelo "Vidas Secas". Quem vem antes? Quem influenciou quem? Os dois filmes são muito próximos um do outro. Por isso a dúvida. Porque toda a fotografia do "Vidas Secas" é semelhante. Então eu estou querendo saber se foi uma coincidência ou se há uma influência

**Waldemar-** Eu não sei. "Vidas Secas" estreou em 63, não sei o mês. Nós começamos a filmagem de "Deus e o Diabo" em junho de 63. Não vi "Vidas Secas" antes de começar "Deus e o Diabo".

**ABC-** Você acha que o Glauber já tinha sido influenciado pelo Nelson no "Vidas Secas".

**Waldemar-** Talvez o Glauber tivesse visto a fotografia de "Vidas Secas mas nunca falou dela comigo. A fotografia de "Morangos Silvestre" um filme de 1957 do Ingmar Bergman (7) me influenciou. Isso eu sei.

**ABC-** A ligação entre os dois filmes é o Nelson e o Glauber Rocha.

**Waldemar-** Eu não sabia desse elo quando fiz o teste que o Glauber aceitou. Falando em aceitou, quem não aceitou e com quem tive atritos, depois de começar as filmagens foi com o Víctor do laboratório Líder. Nos filmamos lá no Monte Santo e arredores sem ver copião e com o material lá no Rio sem revelar.

Até que o Víctor ligou em Salvador, pedindo para eu conversar com ele. Por telefone disse-me não se responsabilizava pelo tipo de exposição do filme. Eu "caguei nas calças" mas disse: "Revela assim e copia assim." Eram quinze dias de material exposto.

Foi uma enorme responsabilidade para mim que não conhecia zorra nenhuma de laboratório dizer: "Faça assim porque é isso que eu quero." E só recebemos os copiões, cinco dias depois. Rodando esse tempo todo sem ver nada. Todo o mundo aflito... Imagina: Mas esse foi só um dos problemas... O segundo foi a primeira cópia que foi para Cannes. Não sei quem fez a luz. Eles fizeram uma cópia toda corrigida.

**ABC-** A cópia que eu vi tinha nuvens no céu.

**Waldemar-** Copião nenhum tinha isso. Falei com o Víctor que o filme devia ter a luz estourada.- Ele respondeu: Não, porque tem o nome da Líder envolvido, a exigência de padrões da Kodak. E o filme foi com uma luz, que não era a luz proposta para o filme. E o Glauber também não brigou, não bateu o pé.. E ficamos assim até hoje: momentos em que a luz esta mais próxima do esperado e outros em que não tem nada a ver.

**ABC-** Vocês nunca viram o filme com a fotografia que você imaginava?

**Waldemar-** Nunca.

**ABC-** Isso é duro...

**Waldemar-** É duro... Quando faço palestra sobre o filme sempre falo sobre isso. Em uma dessas palestras o Mauro Alice que estava presente me perguntou: "Não está na hora de você reivindicar uma cópia do filme como foi criado?" (risos). E até hoje essa mesma interrogação me acompanha. Mais não posso mexer nem mudar nada. O filme não é meu.

**ABC-** Me fala um pouco das filmagens. Quantos dias foram de filmagem?

**Waldemar-** Sabe que eu não sei! (risos) Eu sei que no primeiro dia de filmagem a câmera quebrou e nós passamos mais de uma semana sem filmar... Não girava o motor. Tinha filmado um ou dois takes. Depois mais uns dias parados por causa da chuva. Aí veio uma segunda câmera. Com aquela zoom de alavanca em baixo...

**ABC-** A Berthiot.

**Waldemar-** Isso. Essa segunda câmera não conseguia estabilizar a cadência em 24 quadros. Como eu tinha muito ritmo no ouvido de tanto filmar com aquela zorra, fiz o filme inteiro na base do som do motor.

Não é ótimo isso? (risos)." Ouvia aquela "melodia" sempre e quando ficava diferente eu já sabia. O tacômetro oscilava o tempo todo.

**ABC-** Bom, era tudo dublado depois. Ai você já tinha um assistente, não?

**Waldemar-** Não. Tinha o Eufrásio um garoto que era fotógrafo em Salvador. Ele e o Roque nosso maquinista carregavam a câmera, o tripé e as baterias para cima e para baixo. O resto era tudo eu: Foco, fotografia de cena... Ah! quando terminava a filmagem, depois do banho, descarregava e carregava os chassis, limpava a câmera, embalava e etiquetava os filmes expostos e depois ia fazer conta com o "Siri" que era o diretor de produção.

Eu era sócio do Glauber. Era sócio de 1%... (risos). de uma empresa criada para conseguir para o filme financiamento junto ao Banco Nacional. Era diretor de fotografia, fazia uma parte da produção e era tesoureiro, O dinheiro era pouco. Momentos houve de muita criatividade por parte da produção para garantir os figurantes nas filmagens.

A população de Monte Santo colaborou fazendo figuração. Mas para as cenas dos fiéis rezando com o Beato, a sequência da escadaria que Antonio das Mortes mata todo mundo e da procissão que os fiéis, jagunços e o Beato expulsaram as prostitutas da cidade, para garantir a presença maior de figurantes, foi realizado um sorteio de uma máquina de costura. Sabiam disso? Não? Estou contando uma novidade pra vocês..

Todo figurante que fez parte das filmagens recebeu um número e depois foi feito o sorteio. As três seqüências foram feitas em dois dias de filmagem. No último dia, algumas tomadas da sequência das prostitutas foram feitas com tempo nublado e chuvisco. Chuvisco é uma chuva bem fina.

**ABC-** Tem muita coisa nublada no filme . Dá para notar isso.

**Waldemar-** É. Nós ficamos 15 dias parados lá por causa de chuva.

**ABC-** A caatinga ficou verde...

**Waldemar-** Não tão verde como o povo da região esperava. O problema foi esperar 15 dias a chuva passar, sem fazer nada. E quando o tempo melhorou a gente começou a filmar de todo jeito que podia. Tempo nublado claro ou escuro e a gente filmando. Com chuvisco também, a gente filmava. Havia uma forma de comunicação entre eu e o Glauber , uma coisa que se integrou ao longo do filme todo, que era um olhar para o outro e já saber: Continua! Manda o cacete!

**ABC-** Você já tinha um entrosamento grande ou ele te surpreendeu na filmagem?

**Waldemar-** A gente conversava muito. Ele me surpreendeu na forma dinâmica e ágil de mudar as coisas. Os planos, a mise-en-scène, muitas vezes não foram filmados como foram planejados no roteiro. Ele começou a sentir que existia uma forma de movimentar a câmera e fazer as cenas com os atores contracenando de uma maneira muito mais integrada. Ele tinha uma forma de cochichar com os atores. Ele largava todo o mundo e chegava para um ator e chiiiiiiii no ouvido, ia no outro e chiiiiiiii. E depois punha os dois na frente da câmera e ficava de cá: "Vamos filmar!"

**ABC-** Ele marcava com você os planos?

**Waldemar-** Marcava.

**ABC-** Porque tem muita coisa teatral.

**Waldemar-** Mais todos as cenas foram ensaiadas. Aqueles planos que o ator vem, fala em primeiro plano, aí o outro vem do fundo... Isso ele ensaiava. Tudo era perfeitamente ensaiado. Os improvisos aconteciam em cima do ensaiado. Nessa hora ele muitas vezes deixava a coisa correr.



Com a câmera no tripé ou com a câmera na mão. Se a câmera era na mão ele ficava nas minhas costas, segurando o meu ombro, e me dirigindo, porque tinha muito buraco no chão. Ele dizia: "Buraco!". (risos). Ele me dava sinal quando ia entrar um ator no quadro.

Quase que me segurava, e ficava dizendo as coisas que iam acontecer. Existia isso. Tinham momentos em que era para cortar, pois só tínhamos ensaiado até ali, mas ele dizia: "Não corta!" Porque ele sentia que o pessoal estava rendendo. Ele sinalizava para os atores continuarem e a câmera continuava ligada. Tinha dia que a gente fazia trinta takes!

Não é mole, né? Depois de ter visto os primeiros copiões, ele mudou um pouco a forma de fazer. Confiou nos atores e no câmera. Não era mais só o pessoal que se movimentava. O pessoal andava, mas a câmera andava muito mais. E como eu tinha realmente muita firmeza nos braços isso foi aproveitado. Então a coisa era ensaiada, e depois eu entrava em cena com a câmera na mão e ele me dirigindo: "Vai lá, vai lá! Vira pra direita, volta pra esquerda!" E o foco no dedo, né? (risos).

**ABC-** Com a 25 mm?

**Waldemar-** Olha, mesmo com a câmera na mão, quando a imagem fica mais estável com a 25, filmei muito com a 35mm. Você vê em todo filme a abertura angular e a perspectiva da objetiva normal.. Com uma 50 já balançava demais.

O chão era muito irregular. Tem uma cena, aquela do beijo da Ioná (Rosa) com o Othon Bastos (Corisco). Aquela foi feita com a 75mm. A cena foi repetida diversas vezes. Me preocupei muito com o balanço da câmera e com o foco. O profundidade de campo era muito pequena. E eu não podia exigir uma posição exata deles girando.

Perdi várias vezes o foco. Como a cena foi repetida várias vezes, na edição foi aproveitado os melhores trechos dos vários takes. Também tive problemas com a 35mm. Aquela cena que Ioná apanha um pequena flor de mandacaru e anda um longo trecho em direção a Sônia dos Humildes (Dadá) tem um momento que eu tinha de aproximar e a objetiva enquadrava minha sombra.

Naquele ponto tinha de me abaixar, ficar quase cócoras para minha sombra não se projetar nela... (risos). Depois eu ouvi comentários: "O movimento é bonito. A câmera abaixa e tal." Mas foi imposição do sol.

**ABC-** Tem um plano que impressiona muito. Você vem seguindo um cachorro que se movimenta ao acaso, com uma 50 ou 75mm, e de repente num movimento suave, natural, você vai para a Sônia e ela esta falando o texto. Aquilo foi ensaiado?

**Waldemar** - Olha, eu não vejo "Deus e o Diabo" há mais de dez anos.(risos) A cena talvez seja com um cabritinho que anda em direção a Ioná. Eu tinha aquele "feeling" de repórter que trabalhou muito tempo com a câmera na mão e sabia ver com o olho que não estava no visor da câmera. Que era importantíssimo. Você estar com um olho na câmera e o com o outro olho aberto vendo as coisas que estão acontecendo ao redor. Talvez tenha acontecido isso.

**ABC-** Tem algumas cenas que foram iluminadas, não?

**Waldemar-** Alguns interiores. Nós tínhamos 6 refletores fresnel de 500 watts. E se não me engano três pequenos refletores de alumínio com lâmpadas photoflood.. Filmei a seqüência que o Corisco invade uma fazenda durante um casamento, estupra a noiva e depois castra o noivo, usando os meus seis refletores.

Iluminei a mesa e alguns móveis perto das paredes. As paredes brancas ajudaram como rebatedores. Nenhum tripé no cenário. Os personagens entraram em cena e eu atrás com eles. As cenas ficaram muito bonitas. Claros escuros que valorizaram a cena.

A outra seqüência iluminada artificialmente foi a do sacrifício da criança, seguida da morte do beato e da fuga da Rosa. Foi filmada em uma igreja abandonada (Foi condenada pelo Papa a ficar fechada durante cem anos porque nela tinha havido um crime) e iluminada com dois refletores de 1.000 e dois de 500 watts.

Salvou-me a forte claridade difusa entrando pelas janelas iluminando toda nave. Iluminei só a parte próxima do altar. Usei os dois refletores de 1.000 cruzados que iluminou a frente do altar e dois de 500 iluminando a parede ao fundo. A luz em geral poderia sair melhor.

Mesmo assim criou uma certa atmosfera. As velas colocadas no cenário também ajudaram muito, deu um toque de grandeza no ambiente. Criou profundidade no momento da fuga da Ioná.

**ABC-** Que fotômetro v. usava? Ainda era o Weston?

**Waldemar-** Não, era um Norwood Director que tenho até hoje. Eu tenho outro, mas ele é o meu "amuleto".

**ABC-** Ai, depois da filmagem, quando o filme ficou pronto você veio para o Rio?

**Waldemar-** Foi, eu já estava com a cabeça direcionada para isso. Vocês sabem; nordestino vem fazendo migrações. Sai de Sergipe, fui pra Bahia, onde morei lá 7 anos, fiquei no Rio pouco tempo e depois vim para São Paulo. Para São Paulo eu vim depois da revolução de 64.

Não conseguia trabalhar no Rio. Eu e muita gente que trabalhava na área de cinema e São Paulo despontava então como o grande mercado publicitário. No Rio fiz ainda "Society em Baby Doll". Filmei muito pelo Brasil, fazendo documentários de conotação turística, para os Estados Unidos. Ganhava um dinheirinho. Dava para viver.

**ABC-** "Society em Baby Doll" é de que ano? Você aparece em vários livros e publicações como co-diretor do filme, é isso mesmo?

**Waldemar-** Deve ser 64. É. Em muitos casos são publicadas coisas que não são verdade, mais nesse caso é. Fui mesmo co-diretor.

**ABC-** Quem promoveu o seu encontro com o Luís Carlos Maciel?

**Waldemar-** Eu já conhecia o Luiz Carlos Maciel desde o tempo da Bahia. O Produtor de "Deus e o Diabo", Luís Augusto Mendes, que na época era marido da Ioná Magalhães e que também era produtor do Society, me contratou como fotógrafo e também como co-diretor.

Eu já era considerado experiente em cinema. Já tinha sido Cameramen, Assistente de Direção, Diretor de Fotografia de dois filmes: "Trapeiro" e "Deus e o Diabo". Mas durante as filmagens fui mais um consultor e a coisa fluiu bem.

Mas compor com os atores os personagens do filme, a mise-en-scène, a direção de atores, foi tudo dele. O que é interessante lembrando essa coisa toda agora é que eu trabalhava como fotógrafo no Rio e estava vindo de um nordeste muito mais isolado do sul que é agora.

Eu me lembro que o primeiro filme colorido que fiz na minha vida, o curta metragem de Rex Shindler "Festival de Arraias" premiado lá na Espanha, no Festival de Bilbao, foi um ato de coragem. Porque eu não sabia o que era um filme colorido. Me disseram que tinha que colocar um filtro 85 em frente da objetiva e eu coloquei. (risos)

Por que aquele filtro? Ninguém me soube explicar. Apenas me disseram: Sem esse filtro fica tudo azul. É? Então vamos filmar com o filtro". Eu não tinha a quem consultar sobre nada na Bahia. Nada. Era eu e eu. Ia ligar para o Rio para falar com quem? Ia me comunicar com quem? Já no outro curta metragem que

fiz, também do Rex Shindler, "Ziriguidum" que precisava uma cena que retratasse uma rua deserta antes do sol nascer, filmei sem filtro, porque eu queria uma luz azulada.

Apreendi assim Eu vim ter conhecimento de luz, temperatura de cor, iluminação, aqui em São Paulo com o Jacques Deheinzellin. Foi ele que me abriu essa porta. Porque o Jacques ensinava. Ele dava aulas. Tinha nordestino. Tinha alemão. Tinha argentino. Os argentinos sempre se julgando superiores, achavam o Jacques um babaca. Eu ia lá e ficava ouvindo ele falar. Ele falava, e eu ouvia. Anotava e aprendia.

**ABC-** Na Jota Filmes?

Waldemar. É, na Jota. Mas ele direcionava tudo para o comercial. Então, toda a iluminação, toda a textura, todo o mecanismo para iluminar um comercial, o Jacques me passou. A Jota tinha uma truca. Eu dei plantão na truca para aprender a fazer trucagem. E era a mesma coisa no table-top para aprender a filmar desenho animado.

Quando você não estava fazendo nada, o Jacques mandava você iluminar, fazer câmera, fazer carrinho. A turma ficava louca da vida. Mas eu como era um cara que vinha lá não sei de onde e queria aprender, achava aquilo tudo interessantíssimo. Eu fiquei muito amigo do Jacques e o admiro demais.

**ABC-** Mas a essa altura você tinha virado o fotógrafo de "Deus e o Diabo". Como é que foi isso? Abriu muitas portas?

Waldemar -. Fiquei conhecido com "Deus e o Diabo". Tinha virado o fotógrafo de Deus e o Diabo pela sua repercussão e isso me ajudou muito. Quando eu estava no Rio e a "gloriosa" estourou, vim para São Paulo e por indicação de um amigo de uma amiga conversei com o Jacques.

Ele já me conhecia de nome. Me conhecia por causa de "Deus e o Diabo" e pela co-direção de "Society em Baby Doll". Em São Paulo só trabalhei em duas produtoras. A primeira foi a Jota. Depois fui sócio da Publifilms. Na Jota comecei como fotógrafo e terminei como sócio.

**ABC-** Você fez "Bebel, Garota Propaganda" do Maurice Capovila. "Bebel" foi um filme em que você teve um bom suporte técnico. Era uma câmera Arri 3C novinha do George Jonas.

**Waldemar-** Realmente. Mas Jesus disse: "Nem só de pão vive o homem". Fotografia cinematográfica é a somatória de câmera, boas objetivas refletores, filmes, conhecimento técnico e muito talento. Cinema é a somatória, fotografia, direção, produção e muitas coisas mais.

Em "Deus e o Diabo" embora sem muito recurso, minha sintonia com Glauber e muito papos sobre como fazer o filme me inspiraram a criar aquela luz. E foi um filme sem muito recurso técnico. Um filme que tem uma luz que me agrada um pouco mais é "Anuska, Manequim e Mulher" do Francisco Ramalho Jr.

Mesmo nesse eu não tinha definido fazer uma fotografia para o filme. Eu era um fotógrafo de comercial e para mim hoje fotografar um longa-metragem é diferente, A gente deve ter um projeto de toda fotografia do filme na cabeça e ter também a cumplicidade do diretor.

**ABC-** Você voltou a morar no nordeste. Estava bem de vida...

**Waldemar-** Voltei a morar no nordeste mais não estava bem de vida. Estava meio saturado da mesmice que eu fazia. Morei alguns anos lá. Quando eu voltei para São Paulo, por necessidade do filho que queria fazer curso superior aqui, e por ironia cursou a ESPM, eu tentei entrar novamente no mercado. Mas isso é outro um papo.

**ABC-** Em que ano você voltou?

**Waldemar-** Voltei em 94.. Quando voltei, pensei o que ia fazer. Tinha duas câmeras de vídeo. Alugava para fazer teste de vt. Também gravei muito teste de vt e alguns making-of. Enchi o saco. Não me entrosava com os Assistentes de Direção que dirigiam os testes.

Acabei com tudo e pensei: O que eu vou fazer? Ai comecei a dar aulas de fotografia no Estúdio Fátima Toledo e deu certo. Formatei um Curso Básico de Iluminação Cinematográfica e passei a dar aulas na FUNARTE. Estou tentando passar para os meus alunos tudo o que eu não tinha resposta no começo da minha vida profissional.

É uma coisa que me gratifica bastante.. Então eu faço com prazer. Faço com gosto e com conhecimento. A aluno só não sai formado porque 56 horas não dá para nada. É aquela coisa: quando estão todos excitados, vai cada um para o seu lado e acaba o namoro. (risos).

**ABC-** E dos longas que você fotografou aqui em São Paulo, qual o que você gostou mais?

**Waldemar-** Olha, eu não sei não. Quando eu revejo eu não gosto de nenhum. Tematicamente são muito bons, mais fotograficamente só tenho críticas.

**ABC-** Você é muito crítico em relação ao seu trabalho. Me lembro de umas cenas de "Bebel" muito bonitas. Tem uma cena do Fernando Peixoto com o Geraldo Del Rey no alto do edifício Copan. Aquela seqüência é lindíssima!

**Waldemar-** Tem umas coisas bonitas sim.. Mas fotografando ao ar livre você apenas fotometra., e sei que é difícil ser de outro jeito.

**ABC-** Mas você tem que ver aqueles filmes que você fez, no contexto da época. Porque os diretores também não propunham esse diálogo para você.

**Waldemar-** Não sei se atualmente propõe. O que sei, é que no Brasil quase todo diretor é produtor do filme e podem a qualquer momento que o filme sofrer atrasos romper o dialogo Ai seu projeto fotográfico vai pro brejo. E a sua fotografia continua entre a sua vontade de criar, e os problemas que vão surgindo.

Pode ter mudado o discurso mais a postura não. Fui consultado para fazer um filme agora e estou esperançoso. Não fiz exigências. Apenas pedir o necessário em equipamento e tempo.. Não estou em posição nem financeira nem economicamente ótima, mas profissionalmente estou ótimo para definir se quero ou não quero.

**ABC-** Você fez também "As Armas" do Astolfo Araújo?

**Waldemar-** Fiz sim. Deixe-me continuar. Muito Diretor de Fotografia esbarra em várias coisas, inclusive na pouca cultura fotográfica de muitos diretores que acham que ao fotógrafo basta olhar para o cenário e como Deus na criação do mundo dizer: "Faça-se a luz!" e a luz ser feita. Fiz um filme com um produtor que me disse que eu ia filmar com um filme de 400 ASA (que ele já tinha comprado) e por isso eu não podia pedir muito refletores.(risos). E eu fiz... Hoje não faria. É isso...

Notas:

(1) Eyemo. Camera cinematográfica 35mm fabricada nos USA pela Bell & Howell. Funcionava à corda, e acomodava o filme em carretéis metálicos de 30 m. Usada pelos exércitos aliados durante a II Guerra Mundial. É utilizada até hoje como câmera auxiliar em veículos, colisões, incêndios etc. Stanley Kubrick filmou seu primeiro curta "Day of the Fight" em 1950 com uma Eyemo.

(2) K-20. Revelador grão fino da Kodak para filmes negativos em preto e branco.

(3) DNOCS. Departamento Nacional de Obras Contra as Secas. Órgão Federal.

(4) Líder Cinematográfica. Laboratório cinematográfico sediado no Rio de Janeiro, com filial em São Paulo. Junto com a Rex Filmes (SP), liderou a área nas décadas de 40 à 80.

(5) Xaréu. *Caranx hippos*. Peixe da família dos Carangidae comum no nordeste brasileiro.

(6) Adox. Fabricante alemão de materiais fotográficos. Representado no Brasil até a década de 70.

(7) Direção de fotografia de Gunnar Fisher. O entrevistado certamente se refere a seqüência do sonho realizada em auto-contraste.