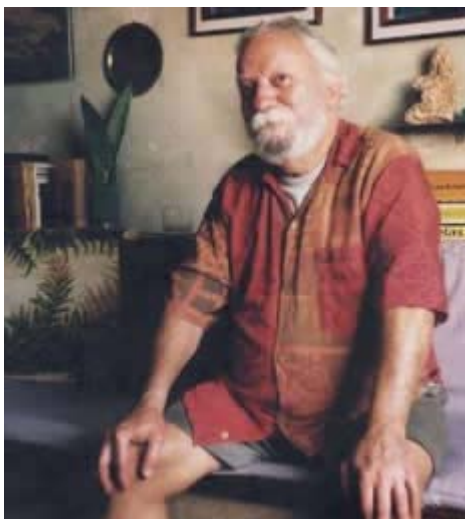


## Hélio Silva - Um inventor no Cinema

Hélio Silva: Um inventor no Cinema

entrevista realizada em 19/06/2000 por Carlos Ebert, ABC



Hélio Silva fala à ABC

Estava alguns minutos adiantado, mas quando virei a esquina ele já estava lá aonde havíamos combinado nos encontrar. Não nos víamos há 32 anos e nosso conhecimento anterior fora fugaz. Eu estava empenhado em realizar com o Sganzerla "O Bandido da Luz Vermelha" e tínhamos cogitado em chamá-lo para fotografar.

A aproximação se deu através de um amigo comum, Ivan China de Souza. Atrasamos a filmagem, a agenda dele estava cheia, e não aconteceu.

Agora, naquela manhã ensolarada de inverno carioca, o seu cumprimento emanava o mesmo jeito afável e entusiasmado que demonstrara em nossas conversações de três décadas atrás.

No caminho mostrou-me uma árvore enorme, cuja ramagem alcançava o outro lado da rua, recebendo um suave contraluz. Deformação profissional, pensei comigo. Um olhar que não se cansa de buscar.

Subimos por uma ladeira na encosta do Morro dos Cabritos até seu apartamento de onde se avistam os telhados de Copacabana. Seu preparo físico me surpreendeu, como me surpreenderia em seguida a sua extraordinária memória. Com raríssimas exceções, datas, nomes, locais e circunstâncias saíram sem hesitações durante as duas horas de entrevista.

O bom papo do carioca que há muito suplantou o mineiro, aliado a uma carreira de mais de 70 longas-metragens e centenas de documentários, rendeu assunto para uma outra sessão, que espero aconteça logo. Por agora ficamos com a sua iniciação profissional, e a fase inicial como Diretor de Fotografia que vai até 1958 com O Grande Momento de Roberto Santos.

Com a palavra: Hélio Silva.

1ª parte

**ABC:** Nós sabemos, lendo a enciclopédia do Cinema Brasileiro (1), que você é mineiro. Conte um pouco das suas origens lá em Minas.

**Hélio:** Minha mãe é italiana e meu pai baiano láde Jequié. E eles passaram a viver depois de casados em sertãozinho onde nasceram todos os meus irmãos. Ai ele resolveu visitar os parentes. Sabe como é aquela coisa do baiano que desce e se julga um vitorioso. Ele era capataz de uma fazenda onde fazia colheita de café. Estava bem mas resolveu sair e ir encontrar os parentes.

Quando chegou em Pirapora, norte de Minas, onde começa a navegação fluvial no rio SãoFrancisco, estavam começando a construir uma ponte e tinha muito trabalho, muita gente. Ele abriu uma quitanda do lado da obra e se fez. Depois, com o que ele lucrou vendendo aos trabalhadores, ele passou a ser o maior negociante da região do SãoFrancisco até Juazeiro e Petrolina. Ele é que dominava todo aquele comércio. E eu nasci lá, e foi mais um motivo para a família ir ficando por lá.

**ABC:** E o seu primeiro contato com o cinema foi lá mesmo em Pirapora?

**Hélio:** Foi. Chega um momento nessas cidades de interior em que você começa a ler as notícias da cidade

grande e começa a sentir que a sua cidade vai ficando pequena e tem aquela vontade de conhecer mais coisas.

E sem querer, as críticas, aquelas coisas de cinema chegavam lá. Então quando eu passei a estudar em Belo Horizonte, no colégio interno de padres alemães, eu sempre acompanhava o cinema. Nos domingos tinha a saída e eu ia ver tudo quanto era filme. Via dois três filmes num dia. E ficou aquilo em estado latente.

Na primeira chance, depois que eu fiz concurso para a Escola de Química, me aproximei mais do cinema. Meu grupinho todo pensava muito mais em cinema do que propriamente na Química... (risos). E o grupinho era bom! Esse José Israel Vargas que foi ministro da tecnologia ele fazia parte do grupo, tinha um outro que depois foi ligado a UNESCO.

Era gente muito boa. E ali a gente ia ligando as coisas: o cinema, o Partido Comunista. Chegamos a trabalhar no Partido Comunista.

**ABC:** Vocês tinham um cine-clube?

**Hélio:** Nós não tínhamos o nosso, mas estávamos ligados a diversos cine-clubes. Tinha uns três em Belo Horizonte. Assistíamos sem pagar nada porque não tínhamos com que pagar...

**ABC:** Mas você chegou a completar o curso de Química?

**Hélio:** Não. Quando eu fui mexer um pouquinho com cinema, foi quando entrei na escola de Direito onde fiz mais dois anos. Eu sai da Química para agradar meu pai. "Quero que você seja advogado." Sabe como é: aquela coisa de capitão do interior, de ser o dono de tudo. E ele achava que eu podia ajudá-lo muito bem. E ele tinha razão... (risos).

Mas um grupinho, liderado por um tal de W. José Carsalatti, uma família muito rica lá de Belo Horizonte, resolveu fazer cinema. Isso lá por 49, 50. Trouxeram os técnicos da Europa. O diretor, que era o fotógrafo também, era o Theodor Lutz, um lituano. Dois técnicos de som; Amaury Lenhardt e Jacques Lesgards. Dois caras sensacionais.

Trouxeram uma câmera Eclair com aquele sistema de chassis duplo, um para a imagem e outro para o som. Gravava o óptico na hora. Compreendeu? A montagem era do T.W. Rhedo e do Ignazio Liezman. aliás, Ignazio lá por aquelas bandas é que nem Manuel e Joaquim em Portugal ... (risos).

**ABC:** Então esta família trouxe esta gente toda da Europa para fazer um longa metragem?

**Hélio:** Trouxe. Foram para o seminário do Caraça filmar. O filme se chamou "Caraça, a Porta do Céu". É uma historiazinha de dois irmãos, um é bom, outro é mau, os conflitos. Um enredo simples que ia depender da direção. Eu fiquei no seminário 40 dias. Pela vontade que eu tinha, passei logo a segundo assistente de câmera e segundo assistente de som. Onde tivesse trabalho eu era o segundo assistente. (risos)

E por falta de acomodações eu dormia num quarto onde havia dormido D. Pedro II. Dormia na cama dele. E tinha um conhaque que os padres faziam lá que era realmente o máximo... Todo mundo ficava atrás de uma dosezinha do conhaque, porque era muito frio.

No inverno o sol nascia nove e pouco e as quatro da tarde já estava escuro. O Caraça é no fundo de um vale. Então lá você quase não vê o céu.

Com aquele pessoal aconteceu muita coisa. Por exemplo, o Jaques Lesgards veio aqui para o Rio, trabalhou no Bomfanti, trabalhou na Maristela, hoje ele é um dos diretores da televiSãoalemã. O Lenhardt também tinha um equipamento maravilhoso.

**ABC:** E o filme, ficou bom?

**Hélio:** Não, não. O filme ficou cheio de problemas. Problemas de roteiro, problemas de continuidade. Poderia ter sido um bom filme, mas já começou errado...



**ABC:** E você começou a mexer com a câmera já nesse filme?

**Hélio:** Comecei com a vassoura! Cinco e meia da manhã estava varrendo o estúdio (risos).

Transformaram um auditório em estúdio. Era eu que mandava os relatórios para o laboratório, aprendi a carregar chassis e tudo o mais. Quando o filme foi montado e foram fazer os créditos, ficaram sem saber como me creditar. Até que alguém teve a idéia de me colocar como "assistente de diálogo". Então eu sou o único assistente de diálogo do mundo!(risos).

O filme não deu dinheiro. Houve muita badalação, muito discurso inflamado, mas não deu em nada. Com o público não funcionou. Mas em mim ficou aquela coisa lá no fundo germinando... Resultado, na primeira chance eu disse: "Direito não dá!" Você vê como é fácil? É só lançar a semente. Isso devia estar acontecendo ao mesmo tempo em vinte, trinta cidades do Brasil.

E desses vinte ou trinta iam sobrar uns dois bons. Eu então juntei meus trecos, vendi a minha biblioteca. Nós comprávamos muitos livros na Livraria Nicolau. Ele sentia quando alguém queria ler um livro e não tinha dinheiro e aí facilitava. Eu lembro que tinha lido um Romain Rolland e aí vi láo "Jean Cristofle". Cinco volumes!!! Custava na época cento e três cruzeiros. Ele deu um jeito e eu comprei. Depois toda a turma leu. Um passava para o outro e assim por diante. Mas então, eu me desfiz da minha biblioteca para pagar as minhas dívidas de estudante e vim tentar a vida aqui no Rio.

Cheguei aqui e nas duas primeiras noites dormi num jardim. Com um guarda-chuva. O guarda-chuva era a única arma que eu tinha. Dormia em frente a Mesbla ali no Passeio Público. Tudo aberto e não tinha problema nenhum. Nem se sabia o que era assalto. Não se falava nessas coisas. Ali, em plena Lapa. A Bol (2) ficava aberta a noite toda junto com alguns outros cafés.

Quando eu já estava quase desistindo, pensando em tentar SãoPaulo, encontrei o Ignazio Giezman: - Puxa! O que você está fazendo aqui? Eu vim tentar, mas não consegui nada. Estou indo para SãoPaulo. Não! Vai lá no Bonfanti (3)! Amanhã você vai lá, eu vou estar presente e te apresento ao diretor. Nove horas!

"Às sete horas eu já estava lá, zanzando pelo laboratório, recolhendo os fotogramas que haviam sido jogados fora. Quando chegou Monsieur Duverger, o Ignazio virou e disse: Monsieur Duverger, esse aqui é o Hélio Silva que vai trabalhar aqui à partir de agora! (risos)

Ele está sem dinheiro e não tem nem onde dormir! Monsieur Duverger era um super-pai. E disse: - Ah, ele dorme aqui na cabine de projeção. E lá fui eu dormir na cabine de projeção. Era realmente unir o útil ao agradável. E depois, chegava cada quinze dias vinha um pagamento!!!

**ABC:** E o que que você fazia lá no Bonfanti?

**Hélio:** Eles me colocaram como assistente de som. Porque eles tinham trabalhando lá dois técnicos de som. Dois italianos. O Amadeo Riva e um outro cujo nome eu não recordo, que tinha trabalhado no norte da África durante a guerra. E eu passava um aperto...Trabalhava assim umas doze horas por dia.

**ABC:** Fazendo gravação óptica?

**Hélio:** Estava começando a entrar o magnético. Era o Kinevox, que usava fio de aço. Foram os dois primeiros que chegaram no Brasil. O trabalho no laboratório era de enlouquecer. Eu não tinha sábado, não tinha domingo. Era direto. Ganhava salário mínimo. 800 cruzeiros. Mas ainda arranjava para fazer uns extras e faturava por semana 200 a 600 cruzeiros. Então, podia comprar livros.

Depois eu descobri que Monsieur Duverger tinha como hobby ensinar. Era o delírio dele. Ele tinha também uma fábrica de condensadores na França e foi ele quem calculou o sistema DEB (Duverger & Bonfanti) Fizeram umas quatro máquinas aqui, muito pesadas e com muitos problemas.

Mas o negócio dele era ensinar e eu, muito malandro, passei a estudar por fora, escondido, revelação e sensitometria. Eu também sabia um pouco de francês e sacava as conversas deles. Então, chegava na hora eu sabia umas coisas que eles nem imaginavam que eu soubesse.

Como? Um cara que ganhava salário mínimo, que buscava água mineral para o Mário Pagés, sabia aquelas coisas? Porque eu tinha vindo aqui para o Rio resolver o problema do cinema brasileiro! (risos). Ia ser diretor, ser isso, ser aquilo. E tenho certeza que eu não fui o primeiro... E nem o último (risos).

Estudando é que eu descobri que eu não sabia absolutamente nada! então, tudo o que eu aprendesse era útil, válido. Descobri também que Monsieur Duverger gostava muito desse setor: determinar a gamma, fazer testes etc, e comprei livros. O Lobel Dubois, "Manuel de Sensitometrie". Um espanhol "La sensitometria fotografica aplicada a la cinematografia" de um professor de Barcelona. Uma beleza de livro. Para a época, não é? Hoje você bate o branco e acabou! (risos).

Quando eu fazia uma pergunta e ele respondia, eu fazia uma outra pergunta mais avançada. Então ele achava que eu era um gênio. Eu não era gênio, era só um pouquinho esperto.(risos). "Monsieur Duverger: como é que se determina o tempo de revelação para atingir esta determinada gamma? Hélio, você non saberrr issa ´? Non saberrr?" Ai ele começava a explicar e ai eu jogava uma pergunta lá na frente. Ele ai ficava pensando: Puxa! Eu levei tanto tempo para aprender isso e esse merdinha já sabe!

Eu seguia fazendo o meu trabalho, quando entrou um filme italiano, um documentário chamado "Magia Verde". Isso foi em 51, 52. Dirigido pelo Gian Gaspare Napolitano e fotografado pelo Mario Craveri. Eles precisavam de play-back e foram lá acertar com Monsieur Bonfanti. E lá fui eu operar o sistema. Ai, nos intervalos - eles tinham uma câmera só e uma quantidade enorme de chassis, eu vi que o assistente não dava conta e me ofereci: "Posso dar uma mãozinha?". Eu carreguei o primeiro, mostrei que sabia,

Então disseram: "Entra aí." Mostrei então que podia ser útil à produção e fiquei por lá. Filmamos muita coisa. Macumba aqui na Baixada, em Caxias.

Quando estavam para ir embora, eles ainda iam ao Peru pegar o Rio Amazonas lá em cima e descer até Manaus para depois voltarem para a Itália, eles fizeram uma proposta a Monsieur Duverger para que eu fosse com eles até a Itália. Depois se resolvia o que podiam fazer: ou eu voltava ou continuava estudando lá.

Monsieur Duverger disse: "Olha, eu acho que você é muito jovem para fazer isso. Eu acho que você pode ficar aqui por mais dois ou três anos, aprender bem o ofício, ai você vai em condições melhores." Eu aceitei a explicação dele e fiquei por lá mesmo.

Os italianos não gostaram porque a essa altura eu já era o braço direito da equipe. Eu conscientemente fui me fazendo indispensável.

**ABC:** Mas não teve jeito e você ficou mesmo pelo Bonfanti.

**Hélio:** É. A essa altura em São Paulo, tinha surgido a Maristela com o Civelli, e todo o som dos filmes deles eram feitos aqui no Bonfanti: Transposição, dublagem, muita coisa era feita aqui no Rio. Eu ainda era assistente de som, mas quando precisava filmava letreiros, e se quebrava uma bomba da máquina de revelação, eu ia com o técnico consertar.

Às vezes, domingo à tarde, eu ficava consertando equipamento. não ganhava nada com isso. Ia para a Carmem Santos, para Cinédia consertar uma Super Parvo, uma Parvo L, ou o que fosse, e nem o meu bonde eles pagavam. Ajudava o tempo todo.

**ABC:** E você continuava dormindo na cabine de projeção?

**Hélio:** Não aí eu já tinha alugado um quartinho ali na rua dos Arcos na Lapa. Uma Lapa em que você chegava em casa as três, quatro horas da manhã e nunca acontecia nada.

**ABC:** O máximo era cruzar com o Madame Satã e ter que dar bom dia para ele... (4) (risos)

**Hélio:** E quando eu recebia dinheiro, de um biscate ou de uma coisa qualquer assim, ia comer um sanduíche com uns pedaços de queijo Roquefort e tomar uns choppes. Coisa que com a minha família lá no norte de Minas era normal, mas que aqui eu tinha vontade de chorar.

É isso. Fui tocando a vida pra frente. Fiquei mais um ano e meio lá no Bonfanti até que a Flama, que era da família Berardo, lá de Pernambuco, começou a produzir alguns filmes e me chamaram para ser assistente de som. Eu fiz o microfonismo do "Tudo Azul". Esse filme teve uma coisa do Fenelon(5) que até hoje eu tenho raiva. Porque você sabe, o técnico de som é aquele cara que fica sentado em frente do aparelho olhando aquele ponteirinho pra ver se não passa pro vermelho.

Se tiver ruído, um cruzamento de cabo, ele avisa. Mas na realidade quem faz o som é o microfonista, que sabe onde colocar o microfone. Se precisa de dois microfones avisa pra ele entrar com o mixer, essa coisa toda. Então no "Tudo Azul" eu fiz 11 play-backs, e som direto o tempo todo.

Era filmado com a Mitchell blimpada, com o Silvio Garnero na câmera e Mario Pagés fazendo a fotografia. Quando eu vou ver o filme pronto, não aparecia o meu nome. Aparecia até o nome do projetorista dos copiões e o meu não estava. É o fim! Fiquei danado da vida. Ora bolas!

**ABC:** Essa questão dos créditos é grave e existe até hoje.

**Hélio:** E eu precisava do crédito. Estava começando e o pessoal achava que eu estava mentindo quando dizia que tinha feito o filme. Então eu não tinha trabalhado com o Black Out, não tinha trabalhado com a Marlene. O que na época era o máximo. Se soubessem lá na minha terra em Pirapora, que eu lidava, conversava com os Black Outs da vida, ah menino! Meu cartaz com a minha família ia lá pra cima! (risos)

Mas aí veio o filme seguinte e eu tinha que sair do laboratório porque não dava pra fazer as duas coisas. Eu aproveitei que Monsieur Duverger tinha ido a França e expliquei pra eles que eu queria sair para fazer os filmes.

Então fui ser assistente de câmera de "Agulha no Palheiro" do Alex Viany, com o Mário Pagés e o Silvio Garnero. Estava lá o Nelson Pereira dos Santos como assistente de direção.

O Alex tinha aquela coisa de não ter uma escola. E a mesma coisa que você pegar uma pessoa que nunca passou por um banco de escola mas que lê adoidadamente. Então tanto faz ele ler um grande autor ou um autor menor que não vai ver as diferenças.

Era esse o caso. O Alex dizia: câmera aqui. Está bem, a primeira posição de câmera ninguém erra. (risos) Agora quando corta... Invertia o eixo a toda hora. E eu, assistente de câmera, vou fazer o que? Vou falar para ele: está errado. Não, eu não posso falar uma coisa dessas. Eu tenho que ficar na minha posição de assistente de câmera. Só tenho que acertar o foco.

**ABC:** Mas o Nelson como assistente de direção, não falava nada?

**Hélio:** Eu olhava para ele e via que ele estava olhando para mim. Aí olhávamos os dois para o Mario

Pagés que chamava o Alex. “Chico. Mira”... E demonstrava que ele estava errado. Mas o Alex não entendia! E é claro que em alguns momentos tem problema.

Você coloca os personagens todos numa mesa. Um fala, esse aqui responde. Lá pela terceira seqüência o cara se confunde. Se você não tiver um mapa, você se estrepa. Aí então o Mario Pagés dizia: “No, No la cámara tiene que ser do lado de cá!” “ Não. Vamos botar aqui.” Bem o Mário também não ia ficar discutindo. Porque o Nelson nunca falava assim. Ele não era bobo de se queimar. Estava indo tão bem... Então o Alex falava: “Aqui!” E eu chegava um pouquinho pro lado. “ Não. Não é aí não!” Então volta... Não tem problema. (risos).

**ABC:** Esse problema continua até hoje...

**Hélio:** Claro, tem vezes que até tem sentido inverter o campo. É linguagem. A “Dama de Xangai” por exemplo.

Um dia eu cheguei para o Alberto Cavalcanti e perguntei se ele havia assistido aquele filme do John Ford passado na Irlanda, não lembro o nome agora. Era com o John Wayne e a Maureen O’Hara (6). Assim que o John Wayne chega na cidade tem uma série de planos em que ele se desloca da direita para a esquerda e de repente vem um da esquerda para a direita.

Então eu perguntei ao Cavalcanti qual era o sentido dele ter invertido a direção. Ele disse o seguinte: “Olha, ele (John Ford) passou tantos anos sem ver a terra dele, a cidadezinha, aquelas coisas todas que ele sempre amou, que certamente aquele sentido oposto deveria ser o do percurso que ele fazia naquela rua. Ele nem se deu conta e incluiu o plano assim mesmo.” Não deixa de ser curioso.

**ABC:** E como é que foi fazer “Agulha no Palheiro”? Como é que era trabalhar com o Mário Pagés?

**Hélio:** O Mário Pagés sempre foi um cara assim meio descansado. Ele tinha uma influência muito grande daquela fotografia de drama argentino. Parece que eles carregam no drama em tudo. Nas letras de tango, em tudo tem um drama.

Se não tiver drama não é argentino. E como o brasileiro é diferente! O brasileiro goza a vida. Raramente cai no drama. Então o Mário Pagés fazia um preto e branco bem forçado. Muito contrastado. Ele mantinha um padrão técnico muito bom, mas às vezes se perdia. Saía de um Plus X e ia para um Ferrania. Aí é claro, tem que dar uma parada, fazer uns testes. Ir até o laboratório, bater um papo.

**ABC:** O filme era revelado aonde?

**Hélio:** No próprio Bonfanti. Esse laboratório foi trazido por influência e por força do Lulu de Barros(7) . Ele mostrou que aqui se ganhava dinheiro, que tinha o apoio dos governantes e tal... Aí o laboratório veio com força total. Era uma beleza de laboratório.

**ABC:** Você considera que aprendeu alguma coisa interessante trabalhando com o Pagés?

**Hélio:** Aprendi muito. Porque você sabe: o que vai sair no negativo é diferente daquilo que o olho vê. Eu não tinha visor de contraste para saber avaliar as densidades; o que ia ficar claro e o que ia ficar escuro. O Mário Pagés sempre partia de um certo: Colocava o main light (luz principal) e então só contornava e suavizava uma coisa e outra, e estava pronto.

Depois tinha um sentido profissional muito grande. Por exemplo: Marcava-se a equipe para tantas horas. Oito, nove horas depois falavam: “Vamos atravessar a noite filmando. Não vamos não! Porque isso? Já trabalhamos o suficiente, marquem isso para amanhã.” Mas ele ia decidido. Não ia apenas colocar o ponto de vista do trabalhador não. Não pode e acabou! Existem leis nesse país... Então nesse ponto ele começava a botar na cabeça das pessoas que elas não tinham que se subordinar ao que os produtores queriam fazer. De jeito nenhum! Minhas desavenças anos depois quando filmei com o Jece Valadão, foram por causa disso.

Eles marcavam às sete horas. Sete mais oito, quinze. Com uma hora de almoço, dezesseis. Tinha que terminar às quatro da tarde. E ele queria que ficássemos até as dez da noite. Porque? Eu tinha trabalhado direito. Então vamos respeitar. Mas eles criavam uma série de problemas com todo o mundo. Então eu aprendi isso com o Pagés, assim como aprendi com o Adolfo Paz Gonzales. Porque também desse ponto de vista, eles eram excelentes. É claro que isso desencadeou problemas sindicais aqui, na Argentina, no México. Era uma bomba.

**ABC:** E você conheceu o Nelson fazendo o “Agulha no Palheiro”?

**Hélio:** Foi. A gente sempre conversava, discutia. Terminava a filmagem a gente ia tomar uma cervejinha. Ele não era disso, mas começou a freqüentar o ambiente da barra pesada ali. Uma cachacinha, um limãozinho e tal. Mas ele não bebia nada. Nada, nada. Mas a gente conversava de cinema. O que a gente vai fazer, e coisa e tal.

Então, quando terminou “Agulha no Palheiro” surgiu o “Balança Mais Não Cai”, dirigido pelo Paulo Wanderley, com uma equipe que praticamente era a mesma do “Agulha no Palheiro”.

Então fomos para o Jacarezinho filmar. Imagine só: Sair do Jacarezinho às três horas da manhã com equipamento, com negativo debaixo do braço pra levar pro laboratório, e não tinha um assalto! Vê se pode? (risos). E quase não tinham carros. Eram trinta trabalhadores e tínhamos dois carros. Um do diretor e outro do produtor. Ninguém mais tinha carro naquela época. Tínhamos que sair do estúdio lá na Viúva Cláudia e ir até onde passava o bonde Alegria, 43.

Pegávamos o bonde e íamos até o Largo de São Francisco. Hoje para fazer isso você tem que ir escoltado por 5 tanques.(risos)

**ABC:** E nesse filme você também estava como assistente de câmera?

**Hélio:** É. A fotografia era do Rui Santos. E o Rui Santos foi quem soube explorar aquela coisa do Gabriel Figueroa. Usava o G 15 e o 23 A (8). O 23 mais raramente, mas o G 15 no exterior ele colocava as 7 da manhã e ia até as cinco da tarde. (risos) O Rui era uma figura! Ele chegou a ser assistente do Edgar Brazil.

**ABC:** Depois você vai falar especialmente do Edgar Brazil. Mas e o Rui Santos?

**Hélio:** O Rui era um outro estilo completamente diferente. Ele era meio primitivo. Ele não tinha aquela sensibilidade do Mário Pagés. Aquele corte. Ele iluminava um rosto e ia cortando com bandeaux e com francesas, deixando aquela faixa de luz nos olhos. Então essas sutilezas do Pagés o Rui não tinha.

E outra coisa; ele foi muito prejudicado também no filme porque não tinha um estúdio onde trabalhar. Os documentários que ele fazia aqui, para o Brasil eram ótimos. Eram geralmente em exteriores. Ele pegava um comício em SãoJanuário...

**ABC:** Ele foi cinegrafista do DIP (9), não foi?

**Hélio:** Foi. Mas depois ele pegou um documentário sobre o Luís Carlos Prestes, filmou comícios em SãoJanuário, Pacaembu etc. Então fazia aquelas coisas que para os europeus eram geniais. Nunca se tinha visto por lá um brasileiro filmando. Um brasileiro do Brasil, não de Buenos Aires. Não é um argentino ou um mexicano filmando. Então esses filmes quando chegavam na Europa, chamavam uma atenção danada.

Você sabe que o Rui Santos talvez seja o cineasta brasileiro mais premiado no exterior? Ele saía daqui com um documentário desses exibia na França: “Ah, É bonzinho, e tal. Interessante...” Depois corria para Romênia, Tcheco-Eslováquia, Polônia e em cada lugar desse que ele exibia, ganhava um prêmio. Inclusive na União Soviética, naturalmente. Era tudo garantido. Ele voltava de lá com uma quantidade enorme de prêmios. Porque realmente eles queriam ver as coisas do Brasil. Como eram as ruas? Tem cobras? As casas dos índios São dentro ou fora das cidades? Eles lá fora não sabiam nada do Brasil.

É a mesma coisa; vem um documentário sobre a Melanésia, um lugar que eu nunca ouvi falar. Como é que é? Aí aparece todo o mundo nu na rua. Então você vai ter um impacto. E o impacto que os filmes dele causavam era a pobreza, o povo, essa mescla de gente. Porque você não pode fazer isso com lápis e papel num roteiro. Só filmando mesmo.

**ABC:** Mas você chegou a fazer documentários com ele, ou só o "Balança Mas Não Cai"?

**Hélio:** Documentários não fiz não. Mas depois desse filme ele foi contratado pela Multifilmes, com o Civelli, que já tinha rompido com o André na Maristela e estava criando a Multifilmes. Estavam lá os roteiristas: Alberto Dines, fulano, cicrano e tal.

Aquele grupo enorme, todos querendo ser o Papa do cinema brasileiro. O dono, e tal. O maior roteirista "do muundo!" Não é?

Fizeram aquele primeiro filme colorido em "Anasco" (risos). "Destino em Apuros", Armando Costa na direção (10), o Paulo Autran de ator. Eva Wilma fazia uma ponta, etc e tal. O primeiro filme em cores. Anasco Color, que a gente chamava de "Anscocô" .

**ABC:** E você estava na equipe?

**Hélio:** Não. Eu saí daqui com o Rui pra fazer "Uma Vida Para Dois" de um tal de Armando Miranda. Um português que tinha feito esse filme lá em Portugal e resolveu repetir aqui. Aí fomos lá e tal. Estava tudo certo, e começamos a filmar.

Enquanto isso estavam acabando um outro filme, "Destino em Apuros". Tanto que o H.B. Correll, que era o diretor de fotografia, tinha ido aos Estados Unidos, e trouxe dinheiro e equipamento. Trouxe uma grua com um sistema em que o operador se comunicava com o diretor e o diretor de fotografia, que era o máximo!

Então era: "Sobe a grua. Desce a grua." E o Adolfo Paz Gonzales lá pendurado. Tiravam fotografias com a grua do lado e um arco aceso. Entregaram os arcos e a grua para o Rui Santos e ele não sabia o que fazer com aquilo.

Arco não é uma luz principal. Um arco apesar de tão caro, de precisar de gerador e de retificador de corrente e uma equipe de três pessoas só para lidar e carregar, é uma luz para você por um efeito de janela, uma coisa assim.

E ele chegou e pôs o arco detrás da câmera. Não tem sentido, não É? Então ele foi mal instruído. Não tinha ninguém para chegar perto dele e discutir.

Teve um dia lá que o rapaz que estava carregando a câmera, geralmente eu carregava, mas naquele dia era ele, deixou aquela tampa da Super Parvo aberta, e entrou luz. Veio o copião. Tudo normal, até que naquela cena veio aquela luz estranha e ficou no take todo. Aí veio um técnico e disse: "Não, isso aí foi o laboratório. Aumentaram a revelação e tal.

Cada um dava um palpite. Eu já sabia o que era. Porque eu já tinha visto acontecer. Então dei uma de safado e deixei para ver até onde ia. E ninguém acertou com o que tinha ocorrido e culparam o laboratório, que também era do Bonfanti, lá em SãoPaulo. Uma filial.

**ABC:** E depois desse filme com o Rui Santos?

**Hélio:** Bom, aí ainda em SãoPaulo, veio "O Craque" do Burle, também como assistente de câmera. Depois voltei para o Rio com "Mulher de Verdade" do Cavalcanti. O câmera e o assistente eram dois uruguaios, ainda novos, querendo uma oportunidade. E eles de uma filmagem em exterior, passaram para uma em interior e esqueceram de trocar a ciclagem. No exterior, em SãoPaulo, era 50 ciclos naquela época, e no estúdio era 60. Então como eles não trocaram uma engrenagem na câmera, a velocidade ficou alterada e o sincronismo com o som foi prejudicado.



O Cavalcanti que já tinha a soma de vários outros erros deles, foi na Multifilmes e pediu o material de lá. Quero a Mitchell, quero o Adolfo e os assistentes. E aí nos fomos todos trabalhar na “Mulher de Verdade”.

Bom, trabalhar com o Cavalcanti era uma coisa, e com O Edgar Brazil outra, ainda mais interessante. Começo com o Cavalcanti. O Cavalcanti tinha passado mais de 15 anos fazendo cenografia. Ajeitando janelas, abajures, essas coisas todas. Chegava no estúdio, e por mais de fogo que estivesse (ele bebia pra burro) ficava sóbrio na hora. Evaporava tudo.

Então ele entrava num decor (11) que estava pronto para a filmagem, chamava o cenógrafo e dizia: - “Aquilo ali não está bom. Vê se você dá um jeito. Aqui também.” Olha: ele dava três, quatro toques e era outro decor. então eu passei a acompanhá-lo. Decor novo! Vamos lá. Muda aqui, muda ali. E ficava fantástico. Sensacional.

Outra coisa que me lembro é que quando se marca a posição do olhar de um ator, dependendo da objetiva e da angulação, você vai naturalmente chegando no lugar. Mas quando o diretor erra um pouco, no corte você sente um tranco, um baque. Então você marca; -“Olha para cá. Não, mais alto. Mais um pouquinho para a direita. Perfeito! Marca aí.”

Com o Cavalcanti acontecia uma coisa curiosa; Às vezes ele estava de costas para o ator, se encaminhando para a câmera e o ator perguntava; “ E eu olho para onde?” E ele sem se voltar dizia: “Você tem duas pessoas na porta. Você pode olhar para um que é mais alto aqui, apontava - ou para o outro que é mais baixo e está um pouquinho afastado, você olha aqui.” E eu rapidamente, com um pedestal onde tinha preso uma placa de madeira, colocava no lugar que ele tinha apontado e assinalava com giz, fazendo um xix.

Ai eu falava pro Adolfo na câmera: Adolfo, tá errado. Eu também acho que está errado. Deixa ele sair.” Ai o Cavalcanti se afastava um pouco e mandava o ator olhar para as marcas e então nós percebíamos que ele estava certo! Ele de costas, marcava o ponto de vista dos atores! Nunca vi nada igual. Não errava uma.

Quem punha a câmera era eu, o primeiro assistente. Ele falava: “Bota ela aqui com a 25 Adolfo. Não pega o exterior, não. Corta ali naquela friza e do outro lado aqui.” Eu pensava: “Ele agora errou.”. Mas quando eu fazia e depois olhava pelo visor, via que era aquilo mesmo que ele tinha dito, Parece que tinha as lentes na cabeça, no lugar do olho. Perfeito!

**ABC:** E o Edgar Brazil? Como era o trabalho com ele?

**Hélio:** Antes de mais nada uma curiosidade: Ele, na realidade, nasceu na Alemanha. Na embaixada brasileira. Os pais deles eram ligados à embaixada e ele nasceu lá mas veio para o Brasil muito jovem. E aqui ele começou a fotografar e mandava revelar numa óptica.

Um dia o Humberto Mauro foi fazer um trabalho nesse laboratório e o dono perguntou: “Vem cá: você não está precisando de um fotógrafo? Pega esse menino aqui que ele é muito bom. Olha só.” E mostrou as fotos do Edgar Brazil, dando o endereço dele. E o Mauro se interessou e foi atrás.

O Edgar era uma figura. Ele teve um problema qualquer com uma garota no estúdio da Cinédia. Se apaixonou e a menina deu o fora nele. A partir daí ele parou de conversar com todo o mundo. Não falava nada. Absolutamente nada.

E outra coisa. Quando chovia e por isso não tinha filmagem. Ele ficava parado debaixo da chuva, olhando para cima. A água escorrendo pelo rosto. Se molhava todo. Também se vestia muito mal. Nunca cuidava da roupa. Completamente largado. E não falava!

Eu chegava perto dele e perguntava: “Seu Edgar, já tem diagrafma? Ele olhava pra mim. Não. Você tem? (risos). E eu ficava quieto. Não podia nem tentar uma gracinha, nem falar nada. Depois de um tempo em silêncio ele dizia: 2.3 Fim. E se eu não perguntasse mais nada ia até o fim do filme sem escutar a voz dele.

Um dia o Rai, que era assistente de direção e estava no desastre em que ele Edgar morreu, chegou pra ele e perguntou: "Seu Edgar, o senhor veio assim?" Assim como? O senhor vai receber o prêmio hoje lá em São Paulo. E daí? Vou assim mesmo, qual o problema? Era totalmente desligado.

**ABC:** E como ele era trabalhando? Como ele iluminava?

**Hélio:** Ele jamais usava palavras estrangeiras para os equipamentos. Ele nacionalizava tudo. O bandeaux ele chamava asa de urubu. (risos) Ele apontava e o electricista só confirmava: "Asa de urubu? É. Fecha um pouquinho". Não falava nada além do mínimo indispensável.

Numa cena de efeito com um projetor, o Cavalcanti chegou, olhou e disse: "Edgar se este projetor está assim, aquela parte ali, aquela luz, não tem sentido!" "Tem razão." E mandou apagar tudo.

Nesse filme a produção estava numa situação difícil. Acabou todo o dinheiro. O Cavalcanti chegou para a equipe e disse: "Olha, a situação está dramática e nós precisamos trabalhar três dias em seguida para acabar este decor. Quem quiser colaborar eu aceito, acho genial. Agora, quem não quiser pode se retirar, e faz muito bem. Porque não tem nada que ver com os problemas dos outros." Todo mundo ficou".

**ABC:** E depois do "Mulher de Verdade". Você foi fazer o que?

**Hélio:** Bom, o Colé queria fazer a publicidade de uma peça dele lá no Palácio de Alumínio, e precisava de filmar. Então nós fomos e não tinha fotógrafo, não tinha nada. Então disseram: "Vai você." E eu fui. Pensei: Já que eu vou de graça, eu vou aprender. E comecei a usar fumaça, efeitos, isso e aquilo, e eles gostaram. Não vou discutir aqui o gosto deles. (risos) E eu me entusiasmei.

Foi quando o Nelson chegou dizendo que ia fazer um filme mas com poucas condições. "Fulano vai dar o dinheiro do negativo, mais isso e mais aquilo. Vamos lá?" Eu disse: "Não Nelson. Eu estou com um conceito relativamente bom lá em São Paulo como primeiro assistente de câmera, então eu estou cheio de serviço. Deixar isso aqui onde eu estou aprendendo pra entrar numa quase aventura, você sabe... Mas eu vou lá e convenco o Silvio Garnera a fazer com você. O Silvio esta fazendo câmera já há muito tempo e quer largar pra fotografar."

Então o Nelson falou: " Mas o Silvio é outro espírito. O Silvio não vai conseguir entender certas coisas que a gente faz sabendo que a história necessita dessas coisas. Eu acho você muito mais arrojado, muito mais capaz de fazer do que ele." Eu fiquei assim, mas disse: "Não. Eu vou falar com o Silvio. Se ele não topa, aí então eu vou pensar."

Mas aí ele foi dando uns toquesinhos. Vamos fazer assim, assado. E eu concordei: "Então vamos!" Aí saímos de São Paulo com o Roberto Santos o Ronaldo Lucas Ribeiro, um assistente de direção, e um assistente de câmera e fomos para o Rio. Tinha um apartamento ali na Cruz Vermelha (12), do Salvyano Cavalcanti de Paiva (13) e nós ficamos lá.

Bom, dois problemas: Tem um cara aí que vai dar cem mil, então vamos fazer a lista do material que a gente precisa. Enquanto isso o pessoal se reunia ali na ABI, fazendo relação de atores, das pessoas envolvidas. Era bastante trabalho. Eu fiz os cálculos do negativo que precisava, do positivo para o copião, 6000 metros, do negativo de som etc. Tudo que eu podia fazer eu fiz e coloquei numa relação.

Fui conversar com Monsieur Duverger. "Monsieur Duverger, eu estou envolvido aqui com um filme, mas não tem dinheiro para o laboratório, compreendeu? Você está na equipe do filme? Estou. O que você vai fazer? Bem, eu vou fazer a fotografia e a câmera. É? Está bom; pode trazer o material que a gente ajeita aqui."

Então, para não ficar muito pesado, a gente entrou com o positivo e foi fazendo. Mas antes, tinha um outro problema. O material da lista, que ficou até mais barato porque foi comprado direto sem passar pela Kodak do Brasil, acabou com os cem mil cruzeiros e a produção voltou a não ter dinheiro nenhum. Precisavam de ir a São Paulo e não podiam, porque a passagem era muito cara.

Outro problema: câmera. Chegava um e dizia: Não tem problema, minha câmera está à disposição de vocês. Chegava lá não tinha câmera, ou estava toda incompleta. Até que chegamos no Humberto Mauro, lá no Instituto Nacional do Cinema Educativo. Eu olhei as câmeras e disse: “Bom, a gente pode levar aquela Super Parvo. Não é câmera para exterior, mas não tendo outra eu dou um jeito.” E ele disse: Não, essa não sai daqui não porque está novinha. Leva essa aqui.”Aí ele abriu um armário . As portas rangiam, parecia filme de mistério. Lá no meio da poeira e de teias de aranha, estava uma câmera. “Está aí. Tem essa Debrie. Não é nem Parvo L, nem Parvo M era anterior, Parvo K.”

Ela tinha sido usada numa filmagem com o Ugo Lombardi. “Hóspede de uma Noite” com Andréa Neto. O filme todo era na praia. Você já viu, não é? Uma filmagem sem assistente, na praia, onde o diretor e o fotógrafo eram a mesma pessoa. Resultado; a média era de um, dois milímetros de ferrugem em cima da câmera toda.

Aí, tinha uma mesa de jacaranda enorme, com uns seis metros. Eu falei pro Mauro: “ Me empresta essa mesa para eu trabalhar na câmera?” Ele concordou, saiu por uma porta e só voltou um mês depois. Nós desmontamos essa câmera todinha. Não deixamos um parafuso trabalhando. Nada. Pusemos tudo dentro do querosene.

Eu tinha um amigo polonês, Inácio, e disse para ele que tinha umas peças assim, assim. “Já sei; trabalho de graça!” Então ele pegou as peças mais delicadas e limpou. O resto eu mesmo levei na santa paz da ignorância para limpar. Eu e Ronaldo, que era meu assistente. Dia e noite. Mais ou menos uns vinte e poucos dias.

Daí começamos a juntar. Quando chegou na grifa, deu problema. Aí, eu corri lá no meu padrinho, Monsieur Duverger e ele me disse que não tinha a peça, e que tinha que pedir na França.

Aí complicou. Porque a câmera tinha sido fabricada há muitos anos. A janela dela era de cinema mudo, 1 : 1.33. Não tinha espaço para a pista de som. Aí eu fui atrás do Humberto Mauro. “ Eu sabia que você vinha atrás de mim! É a janela?” Eu falei: É. “Aquele janela tem um defeito mas eu já tenho uma nova. Só que não está trabalhada para entrar naquela câmera. Você vai ter que adaptar.” Então eu saí atrás das pessoas que sabiam disso.

A janela tinha que ser desgastada por igual para tirar uns três milésimos. Então eu com uma lixa para ferro finíssima, dentro do óleo, e com uma madeira por cima para fazer pressão por igual, fui desgastando. Primeiro 5 minutos. Medimos. Nada. Meia hora. Nada. Passamos para duas horas. Nada. Aí passamos a fazer três, quatro horas de manhã, três, quatro horas à tarde. Era um aço duríssimo. E cada vez que íamos checar tínhamos que limpar bem , armar tudo, colocar bastante óleo e girar.

No princípio dava duas voltinhas e bloqueava. Depois cada vez bloqueava num ponto diferente. Era uniforme. Pelo menos isso! Até que chegou o momento em que rodamos e ela correu livre. Então remontamos toda a câmera e demos uma geral no tripé. Nisso chegou o Humberto Mauro.

O Senhor está convidado para ver a câmera funcionando.”Tirei o motor, coloquei a manivela e deixei ele examinar. Ele girou a manivela, verificou o sincronismo do obturador com a grifa e disse: “Perfeito! Quer trabalhar aqui? (risos) Como? É, funcionário do INCE. Eu gostaria, mas acontece que eu sou muito jovem para isso e gosto muito de fazer externas e tal... Está bem. Mas o dia que você quiser, pode bater aqui que você tem emprego. Não é para trabalhar todo dia não. você vem uns 20 dias por ano. Eu vou pensar...”

Ele entendia os problemas muito bem. Aí acabamos de montar a câmera e o negativo chegou. Vamos começar a filmar.

**ABC:** Como era o seu trabalho com o Nelson? Ele te passou um roteiro?

**Hélio:** Como nós não tínhamos muito tempo, não se perdia tempo com bobagens. Tínhamos um quadro negro na sala. A equipe toda estava junta, não tinha esse negócio de “Ah, eu vou lá para Bento Ribeiro etc e tal.” Não. Todo o mundo estava ali, dormia ali junto. Então era assim: “Amanhã tem essa seqüência aqui naquela avenida. A gente começa daqui. Vem o carro, para, e o cara pergunta. Corta para aqui. Depois corta para ali.”

Então a gente já sabia tudo o que ia filmar. Desenhávamos tudo no quadro negro. Aconteciam modificações na filmagem, mas eram mínimas. Às vezes incluíamos um personagem, uma figura que aparecia por ali.

**ABC:** O Nelson esperava você fazer a luz ou ficava impaciente?

**Hélio:** Eu evitava os rebatedores porque os atores com a luz forte começavam a fazer caretas. Então suavizava, afastava. Acabava sendo um nada. E mesmo com esse nada, estava sujeito a passar alguém na frente e fazer sombra. Ia ficar ruim. Então era melhor mesmo não ter iluminação nas externas. Usava os rebatedores mais para iluminar, por exemplo, uma árvore mais escura num fundo. Só essas coisinhas.

Já na época eu já tinha consciência que o negócio era triste pro fotógrafo. Porque você nunca quer fazer uma coisa dessa, Eu numa filmagem posterior, ainda com o próprio Nelson, em "Mandacará Vermelho", tinha uma cena em que a mocinha ia viajar. Era dezembro. Luz à 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.

Por acaso e também por falta de dinheiro e informação, porque se eu acompanhasse as revistas da época, o American Cinematographer etc, ia ver esses sistemas todos de butterfly, que já existiam. Mas ali na hora eu tive mesmo é que inventar. E depois usei muito isso em outros filmes. Eu acho que mesmo o pessoal da TV podia usar isso. Não custa nada e dá uma fotografia excelente.

**ABC:** Então no "Rio 40 Graus" nas externas você não iluminou nada? E os interiores, como é que você trabalhou?

**Hélio:** Não, como eu disse, usei rebatedores também com aqueles atores que agüentavam. Mas meu propósito não era de "iluminar", mas apenas suavizar aquele sol de verão carioca. Assim mesmo, como filme se referia até no título ao calor, era interessante para a narrativa manter uma luz mais dura. Agora eu só suavizava quando a pessoa aguentava e não ficava fazendo careta. Não pode não é?

Os interiores, onde foi possível, nós filmamos em locação. Só uma ou outra cena foi feita em estúdio lá no Jacarezinho. Lá nós fizemos amizade com o Samailoff que era um judeu russo foragido da União Soviética, e ele cedeu o estúdio. Era um estúdio acanhado, mas tinha uma instalação elétrica bem feita. Tudo feito por ele com capricho.

Se tivesse ido para os Estados Unidos, ele teria sido um grande produtor, mas veio para o Brasil numa época difícil. Sempre o cinema faz mais empobrecer do que outra coisa. Depois se mudou para aqueles lados de Mauá. Deve ter morrido pois eu nunca mais tive notícias dele. Fizemos também algumas simulações de tomadas aéreas.

**ABC:** Como é que vocês fizeram?

**Hélio:** Eu tinha uma certa experiência no Bonfanti de filmar letreiros, títulos. De vez em quando tinha uma ceninha ou outra. Então fomos lá no Museu Nacional na Quinta da Boa Vista, e descobrimos uma maquete do Rio de Janeiro. Tínhamos possibilidade de botar umas luzes por baixo. Colocamos umas nuvens de algodão penduradas, bem desfocadas. E eu consegui um tripé que dava para deslocar a lente do eixo e fazia uma espécie de vão panorâmico, um carrinho sobre a maquete.

Saía de uma nuvem ia para a paisagem. Depois nós misturamos com umas aéreas de verdade, que filmamos a bordo de um avião do serviço de aerofotogrametria da Cruzeiro do Sul.

Eu e o Nelson fomos apertados no bico do avião que era de pexiglass. Pusemos a câmera bem na frente, e aconteceu de ficarmos depois dos pedais. Então eu vi os cabos de aço dos comandos, alguns que deveriam estar fixados com seis parafusos, tinham apenas dois. Era tudo pela metade, ou menos da metade.

Quando decolou... Éramos nós na frente e o Jece Valadão lá atrás. Aí, ele começou a passar mal, vomitou e tudo o mais. então os pilotos perceberam e começaram com um papo para apavorar mais a gente. Falando em cortar motor, estolar, arremeter. Só pra fazer medo. Veja você! (risos) A filmagem não foi o ideal, mas deu para usar bem.

**ABC:** E em quanto tempo vocês completaram as filmagens?

**Hélio:** Ah, foi muito pouco tempo. Uns dez meses...(risos)

**ABC:** Muitas interrupções?

**Hélio:** Não. Por exemplo: Na época do suicídio do Getúlio. Nós estávamos na Urca filmando. Veio a notícia e o trânsito parou todo. Aí fomos filmar o povo se erguendo contra as bandalheiras que queriam fazer. E praticamente não conseguimos, porque só de bateria era um peso danado. Esse motor de câmera funcionava com 24 volts. Eram duas baterias de caminhão. Nós não tínhamos dinheiro para comprar baterias pequenas, então precisávamos de dois homens só para levar as baterias.