

A Linguagem do Cinema: Série II

Entrevista com Luiz Carlos Barreto

(Luiz Carlos Barreto) A gente tava com Josué Guimarães que era o diretor da Agência Nacional, eu e Glauber. O Josué tentando um contato e não conseguia saber notícias do Arraes, aí eu com a conclusão do Glauber foi: "Fuzilaram o Arraes". Aí aquele: "Será que aconteceu? Não, fuzilaram, é um absurdo e tal". E quando a gente vai na janela, tinha um barulho danado, era uma coluna de tanques do Exército chegando aqui na Rua México, e aí um tanque parou na porta da agência, aí o Josué falou: "Eles vem ocupar a gente. Vamos descer pela escada, se não nós vamos ser presos aqui". Aí descemos pela escada, pra fugir. Quando chegamos lá embaixo não era nada disso. O tanque tinha enguiçado, faltou gasolina na porta da agência, aí nós saímos andando e chegamos aqui na Cinelândia, em frente aqui ao Clube Militar, aqui do lado, assistimos uma cena terrível que era um oficial do exército, puxou o revólver e deu um tiro à queima roupa na cabeça de um cara, que era um manifestante lá. E aí nós vimos aquele negócio ali, eu fotografei correndo, mas não sei nem se essa fotografia depois, nunca apareceu, eu acho que na hora o pânico foi tão grande que eu apertei errado a máquina, e aí saímos correndo, e pra esconder dos policiais e do exército, era tudo polícia do exército, entramos aqui na biblioteca.

Eu entrei no Cruzeiro via Cigarra, que era àquela revista também dos associados, e ganhei um concurso de reportagem fazendo dupla com o Indalécio Wanderley, que era um cearense, amigo meu, fotógrafo muito bom. Depois começou um negócio, Luciano Carneiro, era fotógrafo e repórter, aí o Zé Medeiros também virou fotógrafo e repórter. E quem era fotógrafo e repórter tinha mais chances de boas viagens pra Europa e tal, porque era uma passagem só, né? Não tinha duas diárias, uma economia. Então, eu virei fotógrafo. O Indalécio, o Zé Medeiros me ensinaram muito e tal, as técnicas, né? E eu me apaixonei tanto por fotografia que eu não deixei de escrever os textos, mas eu menosprezava o texto. Eu fazia minhas reportagens e eu mesmo ia paginar as reportagens junto com o paginador e procurava deixar pouco espaço pra texto.

Isso aqui é na Bahia, Água de Meninos. Europa, (?). Central Park. Isso aqui é na Bolívia. Suíça, Paraná. Aqui é o Xaréu. Bahia.

A revista me mandou, em 1953, para eu ficar no Birô de Paris. Consegui me enturmar com o pessoal do Paris Match, que era uma revista muito importante, e bons fotógrafos, e muito com o pessoal da Magno, que era o Cartier Bresson, que eu usava o mesmo laboratório que eles, em (?). Ali tinha uma sala de convivência onde a gente ia e recebia as fotografias, tava trocando impressões e tal. E isso me ajudou muito a crescer como fotógrafo, né? Me aprimorar não tanto na técnica, no estilo e na visão das coisas. O Cartier Bresson, a gente conversava muito e na época ele publicou o primeiro grande livro dele, que era "Images à la sauvette", onde ele exatamente pregava a revolução da fotografia jornalística, que era fotografia espontânea, natural, onde o objeto fotografado ou a pessoa fotografada não percebia que tava sendo fotografada. Porque não era fotografia, era fotografia jornalística não posada.

(Geraldo Sarno) Não posada.

(Luiz Carlos Barreto) Cobri Papa, o Pio XII, e essa sequência aqui era toda feita de teleobjetiva, e a minha teleobjetiva de 300 milímetros parecia uma metralhadorazinha. O Cruzeiro mandou nos credenciar para cobrir a visita do khrushchev. E o khrushchevtinha paixão por negócio de milho. Então, foram mostrar essa fazenda lá dele. Ele foi visitar a fazenda do Mister Gast (?). E o Mister Gast era uma pessoa também muito informal. Os dois deram a mão como dois namorados aqui, o grande capitalista, produtor de milho com o grande líder comunista.

E aqui a Nina Petrovna, com esse aspecto de camponesa dela, ela conquistou o público americano. Aqui, ó, beijando o neto, quer dizer, toda uma simbologia do degelo tava ali. Era um clube pra discutir questões pontuais e, às vezes, questões estruturais e tal. O Chateaubriand fazia encontros lá. Ele levou à mim e Luciano Carneiro num sábado, sem avisar nada. Ele entrou como convidado, e aí apresentou a gente: "Eu trouxe hoje aqui três nordestinos como eu para matar aqui nesse banquete capitalista, para matar a fome, a tática desses meus colaboradores, é porque vocês comem todo sábado, eles comem uma vez por mês, inclusive porque o Leon Godin, meu primo, paga salário de miséria pros repórteres." Ele fazia esse tipo de coisa, né? Então, passamos a frequentar esse clube aqui. Aí eu falei: "Doutor Assis, nós podíamos fazer uma matériazinha sobre isso e tal? Interessante e tal". Aí ele: "É meu filho, mas eu..."

Aí eu mostrei lá pro Leon Goldin, que era primo do Chateaubriand, e o presidente da revista, e o Leon Godin telefonou pro Chateaubriand e falou: "Ah, o Barreto tá me mostrando aqui algumas fotografias de um almoço lá, você quer que publique?". "Eu não pedi nada ao Chateaubriand, mas se ele fez. Esse clube aí é uma espécie de maçonaria, vamos desmascarar esses capitalistas." Então, isso era uma sociedade meio secreta mesmo, ninguém sabia, não tinha acesso, imprensa, esses negócios não. Eles convidavam, às vezes, jornalistas, mas com o compromisso de não falar nada. Aí deixou que a gente fizesse essa reportagem, é uma reportagem...

(Geraldo Sarno) Aqui está o Chateaubriand.

(Luiz Carlos) É. O Chateaubriand tá aqui. E aqui quem é que tá falando aqui? Tá vendo aqui, esse cara aqui, é...Estiveram presentes, na reunião, Noel Pilô, Deniene Luiz Chaves, Fabrício Bolgueira.

Getúlio Vargas e Chateaubriand, contavam piadas um pro outro, mas eles tinham uma rixa. Esse era o Otávio Mangabeira. O Otávio Mangabeira um socialista moderado. Lacerda ia conversar com ele, pra moderar o Lacerda, ele era um colega deputado. Essa foto é do Miguel, lá em Argel. Grande Otelo, Vinícius, o Baden. Aqui é a Lucy em Sevilha.

Fidel em uma entrevista coletiva, no Rio. Ademar (de Barros). Jânio com Che Guevara. No dia 31 de dezembro eu fui lá o apartamento do Juscelino é em frente ao (?). Era um apartamento do Sebastião Alves Almeida, um milionário brasileiro. E aí o Juscelino me deu uma entrevista, sobre exílio dele, a vontade de voltar pro Brasil, e que não podia voltar porque tinha uma cartomante francesa, ele era cliente dela, e ela previa que não devia voltar ao Brasil, porque ia acontecer algo muito sério com ele, e ele podia morrer e tal. E a

mulher dizia que ainda não era hora do senhor voltar, ainda não é hora. Juscelino impaciente resolveu voltar. Ele até me contou nesse negócio. Era 31 de dezembro. - Até o fim de janeiro eu tô voltando, não vou mais na conversa dessa cartomante. Voltou, desobedeceu a cartomante, e aí aconteceu o que aconteceu.

Bloco 2

Porque todo jogo Brasil e Uruguai, depois de 1950, era na base do bofetão, porque tinha aquela que o Uruguai falava do Maracanã. Durante o jogo os jogadores do Uruguai provocavam o brasileiro pra intimidar o time brasileiro. E o time brasileiro respondia isso com porrada. E todo jogador do Uruguai vinha pra cima de mim me agredir, porque eu era o repórter que era o mais agressivo, entrava no campo, fotografava e tal. E essa, a revista do Cruzeiro circulava muito no Uruguai.

Feridos da guerra, aqui o Didi. (?) chegou e: "Ah, eu vou sair de campo", e me perseguia. Eu me refugiava na arquibancada, pra fugir do Obdulio Varela. A Seleção Brasileira tava fazendo um campeonato, num jogo botava um time, no outro colocava outro e no terceiro jogo misturava os dois, enfim, eu, aí o Brasil começou a perder, perdeu da Argentina, perdeu pro Peru, e resolveram substituir o Aymoré (Moreira), mandaram pra lá o Flávio Costa, e os jogadores liderados pelo Zizinho e pelo Danilo, que segundo o Zé Luiz do Rego, eram comunistas. Zezinho do Rego dizia assim, eles lideraram uma greve, fecharam as portas da concentração e não deixaram o Flávio Costa entrar, que era o técnico mandado pela CBD, e aí o Zezinho do Rego acusou o Zizinho e o Danilo de serem comunistas. Naquela época ali, nos anos 50, era meio caminho andado pra cadeia, né? Então, e o Brasil voltou pra Copa do Mundo do ano seguinte na Suíça, em 1954, e levou praticamente esse time que perdeu tudo do Peru. Chegou lá era a época de ouro da Seleção Húngara e um regime comunista, e os húngaros pegaram o time brasileiro e não tomaram com esse método. Deram de 4 X 2.

(Trecho de jogo)

- Os húngaros abrem o placar.
- É gol de Hidegkuti.
- Mas com tamanha disposição, ninguém segura, foi Kocsis quem marcou este.
- 2 X 0 para Hungria.
- O jogo está ficando cada vez mais violento, e o árbitro Arthur Ellis é obrigado a intervir. Ele expulsa Milton Santos e Bozsik.
- Agora sim, é Kocsis quem decide no finzinho que é a Hungria quem vai pra semifinais.
- 4 X 2 placar final.

(Luiz Carlos) O Mário Miranda foi pra rádio. Ele era comentarista da arbitragem e foi acusar o juiz inglês Mister Ellis, de que ele era um comunista inglês, que o Brasil perdeu porque ele roubou o Brasil. E o Brasil tinha perdido porque os húngaros jogavam muitos mais. Então, o Mister Ellis foi apresentado como um comunista que roubou pra Hungria que era um país comunista. E por causa disso o Cruzeiro me mandou para ir para Manchester, uma cidade perto de Manchester, Halifax, pra entrevistar e descobrir quem era o Mister Ellis. Eu fui descobrir que Mister Ellis era simplesmente do partido conservador. Ele era um daqueles

caras, chefes de comunidade lá na cidadezinha dele, e era filiado ao partido conservador inglês, e aqui no Brasil a imprensa divulgou que o cara era comunista. Destrocaram o Aymoré Moreira. Levaram o Zezé Moreira, irmão do Aymoré, assumiu a seleção. Ali começou a teoria do futebol defensivo, que não vingou porque apareceu Pelé e Garrincha depois, em 1958, porque se dependesse de teoria e dos treinadores, o Brasil ia passar a jogar num sistema inglês, que era um sistema chamado WM defensivo. O Brasil escapou ali, só terminando vindo cair nessa armadilha aí nos anos 90, naquela Copa do Mundo lá nos Estados Unidos, aí prevaleceu esse futebol reacionário, que tá aí instalado hoje.

O Zinho apareceu jogando lá em Paris, e aí ele não foi convocado para essa viagem que seria a viagem de preparação para a copa da Suíça. Era uma viagem chamada viagem de estudo, na Europa, e o Zinho tinha sido em consequência do 53, quando ele barrou a entrada, liderou o movimento contra o Flávio Costa, ele então, a CBD riscou o Zinho, que era o Pelé, era o Pelé da época.

Aí o Zinho não foi convocado para 54 e não foi convocado para 58. Rifaram ele no auge da carreira, o maior jogador de futebol daquela época, ou se não do mundo. Esse cara apareceu e me deu essa entrevista: "Eu, na verdade, nunca tive dúvida - depois de Lima, que meu nome estava definitivamente riscado das seleções brasileiras. Sinto muito. É duro um jogador não ter o direito de assistir aos jogos da sua seleção, como aconteceu no Rio. Deixei de ir ao Maracanã ver o jogo contra os paraguaios, para não dizerem depois que eu estava provocando ondas. Fiquei em casa, pregado na televisão torcendo pela seleção."

Mas ele não foi convocado, não foi por questões técnicas e nem de sistema, era por questões políticas, porque o Zinho havia, parece que ele era um simpatizante do Partido Comunista e tal, mas não tinha nada de militância, nem nada. E como um cara consciente, ele liderava muito, era um líder, além de ser o maior jogador. Se perdesse o jogo contra a Rússia caia fora, até se empatasse com a Rússia já tava eliminado, então era tudo ou nada. E como tinha havido um critério racista pra fazer seleção de 58, foi toda formada na base de um critério racista, onde tivesse um negro e um branco, embora o negro fosse melhor que o branco, mas escalava o branco. Porque isso era um relatório do Flávio Costa, de 1956, (?) com a Seleção Brasileira e fez um relatório dizendo que negro não dava certo, que os negros quando iam jogar na Europa, os negros brasileiros ficavam com nostalgia do feijão com arroz, num sei que mais, não e aclimatavam com o frio, e que na Suécia era bom evitar onde tivesse negro e branco, escalasse o branco. Isso não foi seguido pelo Feola, mas foi pelo Carlos Nascimento, que era um cara meio fascista e tal, que era o diretor técnico, que era, vamos dizer, o supervisor. E aí aconteceu isso, onde tinha um branco e um negro, eles escalavam um branco. Vários jogadores, Garrincha, Pelé, tudo tava na reserva. Então, o Didi tava no time porque o reserva dele era mais negro do que ele, mais preto do que ele, que era o Moaci, do flamengo, né? Nesse jogo com a União Soviética, os jogadores se reuniram e falaram com o Paulo Machado de Carvalho, que era um homem bastante aberto e tal, e falaram: "Olha Doutor Paulo, se não mudarem esse time aí, se não colocarem Pelé, Garrincha, Zito, Djalma Santos, não vai ganhar." Aí só não botaram o Djalma, no jogo com a Rússia.

Trecho de jogo

"O Brasil escalou três novos jogadores depois do jogo sem gols com a Inglaterra. Por insistência dos próprios jogadores, o técnico Vicente Feola, escalou Garrincha - o ponta-direita das pernas tortas, e o meia-esquerda de 17 anos chamado Pelé. E é este Garrincha está prestes a desmontar a defesa soviética em geral, e o zagueiro Kuznetsov em particular. A trave salva o goleiro (?). Brasil avança. O passe de Orlando, o centroavante Vavá finaliza. Agora ele tabela com Garrincha, e Vavá faz 2 x 0, o segundo gol na partida.

(Luiz Carlos) Então, esse critério racista foi rompido nesse jogo com a União Soviética. Aí formou o time daí pra frente virou outro, com Pelé e Garrincha. Não só a partir daí, mas em todos os jogos da Seleção Brasileira que o Pelé e o Garrincha jogaram juntos, nunca perderam um jogo, nunca. Pelé diz que esse aqui foi o gol mais importante da vida dele, porque foi 1 x 0. Brasil contra País de Gales. Jogo duríssimo.

(Trecho de jogo)

- Pelé marca com malícia.

- Os brasileiros seguem o craque do Santos na comemoração junto à rede, com os fotógrafos também.

(Luiz Carlos) Ele jogou a bola por cima da cabeça do cara, chamado chapéu né, lençol, e quando a bola caiu ele não teve tempo nem de ajeitar e deu um bico. Aí ele veio aqui ó, eu fotografei aqui eles, tudo aqui.

E ele tava aqui muito acanhado assim com a taça aqui, e eu comecei a gritar, aqui tudo era fotógrafo, e eu gritava: "Bellini, Bellini. Levanta a taça." E ele não levantava, até que ele levantou.

Bloco 3

Isso aqui foi exatamente a causa que eu abandonei o jornalismo. Eu fotografei o Castelo Branco em pé, batendo aqui. Olha o tamanho do homem, eu ultrapassei a linha de segurança, pra fazer a fotografia dos dois, que era uma verdadeira charge, aquele homenzinho com aquele homenzão. E aí eu tô fotografando, quando dois caras da polícia, do exército, me pegam, me suspendem no ar de me jogam com máquina e tudo no canteiro, aqui da Cinelândia, o canteiro ali da praça. Aí porra, eu cai lá, estatelado, não me machuquei nem nada. Eu tinha na época 30 e poucos anos, ainda em plena forma, aí me levantei, tirei a poeira, e saí. Aí encontrei o João Martins, que era um colega, um fotógrafo do Cruzeiro, que tava na equipe cobrindo, aí eu falei: "O João, pra mim, encerrou." Aí ele falou: "O quê que houve?" Aí eu: "Ah, me jogaram aqui com máquina e tudo, eu não to mais a fim de ficar esse negócio. Vai ser cada vez pior aqui esse negócio, com golpe militar, ditadura. Eu vou pedir meu boné." Aí saí dali, fui, abandonei a cobertura e fui pra casa. No outro dia eu fui ao Cruzeiro e pedi licença, pedi licença, aí me deram a licença de seis meses, depois de seis meses não voltei lá, nunca mais fui na revista O Cruzeiro. Fui, e abandonei, e fui entrar pro cinema.

O Glauber veio editar o Barravento e ficou hospedado lá em casa, morando lá, e aí ele falou assim: "Agora você devia fazer fotografia do Vidas Secas, que o Nelson Pereira vai fazer esse

filme." E aí eu já conhecia o Nelson, do tempo de Rio, 40 Graus. Aí ele: "Você vai revolucionar a fotografia, acabar com essa fotografia alienada do Brasil. Todo mundo fica copiando Hollywood e tal." Aí eu falei: "Ô Glauber, eu nunca fotografei cinema. Uma coisa é você fotografar a fotografia estática, outra coisa é você fazer fotografia de cinema. Não tem nada a ver." Aí ele: "Não! É igualzinho, não tem esse problema não, você..." Aí tá bom, trouxe o Nelson, era produtor no sentido do produtor mesmo. Esse que é o papel do produtor - é arrumar as coisas do lado criativo e tal. E aí o Nelson topou a parada, viu minhas fotografias, e aí eu disse: "Olha, eu não sei fotografar a não ser com a lente pura, não boto filtro, não boto luz artificial, não tenho o menor intimidade com iluminação artificial, não gosto e tal." Aí ele: "Mas é isso mesmo, vamos fazer o filme luz natural." Aí eu falei: "Pô, esses caras são malucos." E fomos lá pra Vidas Secas. Pedi licença no Cruzeiro, mas de qualquer maneira, foi um caminhão do Hebert Richers, que era co-produtor, cheio de luz, cheio de coisa e tal, e eu falei: "Ó, não precisa." Aí: "Ah, mas mandaram aí e tal, faz parte da co-produção, vamos levar." E o cameraman era o Zé Rosa.

Primeiro dia de filmagem, muito sol, muita nuvem, aí o Zé Rosa falou assim: "Você não vai usar o filtro laranja?" Aí eu falei: "O Zé Rosa, eu não sei nem o quê que é isso, filtro laranja." Zé Rosa: "Não, pra aumentar as nuvens." Aí eu falei: "É exatamente ao contrário do que eu quero fazer a fotografia, onde não apareça esse castelo de nuvens, e o Sertão seja seco, uma luz agressiva, uma luz incendiando a paisagem e tal." Aí ele falou: "Ah, num sei se isso vai dar certo." E eu já fiquei com medo, porque o cara tinha experiência, né? Aí eu falei: "O Nelson, nessa primeira semana de filmagem, vamos fazer o seguinte, fazemos um take com a luz, o tipo de fotografia que eu tô imaginando, que é uma fotografia despojada de qualquer artificialismo, e fazemos um take dentro do figurino, com todos os recursos e tal, luz que for necessária, rebatedor, filtro." Aí o Nelson: "Ah, não precisa Barreto." Aí eu: "Não, mas eu me sinto mais confortável assim."

Então, nós ficamos dez dias filmando assim, fazendo take de um jeito e take do outro. E aí que no final de dez dias chegou copião pra gente ver, e quando terminou o Nelson me chamou de um lado e falou assim: "Tá vendo, porra, não precisa ter feito essa porra, gastamos filme à toa." Tacamos o filme, até o final fazendo nada não... Tinha uma noturna que a gente iluminava com fogueira, por exemplo, em cena de fogueira e tal. Na fogueira mesmo, com a luz da fogueira e tal.

Tinha cenas que... tinha dia trabalhoso, que duplicava a sensibilidade do filme. O filme tinha, naquela época você tinha o Plus-X e o Tri-X, o três x tinha 400 ASA. Você duplicava, colocava pra 800 ou então filmava com a luz mesmo existente, cenas diurnas dentro de casa, às vezes, tirava o telhado da casa pra entrar luz pelas frestas e tal, e se filmava sempre com a luz existente.

(Trecho de filme)

- O patrão disse que quer 100 mil réis por cabeça.
- Sai, sai.
- É, o dinheiro dá pra acertar as conta com o patrão, e com a sobra a gente compra o couro, pra fazer uma cama igualzinho do Seu Tomás.

(Luiz Carlos) Aí mesmo meio exterior, na sombra, a gente media a luz pela sombra. O sol podia estourar, não tem problema. Era o que a gente queria.

(Trecho de filme)

- E quem é que vai andar sempre no mato? Escondido que nem bicho. Um dia "temo" que virar gente. Pudemo continuar vivendo que nem bicho, escondido no mato, pudemo?'

- Não pudemo,não.

(Luiz Carlos) Quando terminou o filme, a gente muito satisfeito com os copiões e tal, aí chegou a hora de copiar o filme. Depois de montado e tudo, tinha que copiar, e aí tinha que marcar a luz, aí recebemos uma comunicação do laboratório que o negativo não tinha condições de marcar luz. Que o negativo era tão contrastado, tão forte, que não dava pra copiar, então, aí nós: "Porra, perdemos o filme, temos que voltar pra Alagoas e fazer tudo." É um prejuízo monumental. Eu falei: "Porra." Eu fiquei com uma culpa, né? E eu era co-produtor do filme, porque nós tínhamos planejado um financiamento no Banco Nacional de Minas Gerais, e o Herbert entrava com infra-estrutura, aí o Nelson falou: "Porra, não é possível um negócio desses e tal." A sorte é que tinha o Zé Bangu, era um funcionário da Leader, e o Zé Bangu chamou a gente: "Não, Doutor Vitor." O Doutor Vitor era engenheiro químico, o manda-chuva. "Doutor Vitor tá exagerando e tal. Tá pra assustar vocês, mas vai dar. Eu tenho um jeito de fazer isso aí." "Porra, mas Zé Bangu, o que é que você vai fazer?" "Faz o seguinte, a gente faz, a gente duplica a voltagem do computador, do computador não, do copiador, duplica e ele vai vir com uma luz mais forte que atravessa o negativo. Porque o problema é que o negativo tá muito denso e a luz do copiador não atravessa. Se aumentar a voltagem vai atravessar. Mas olha, não diz nada pro Doutor Vitor."

Aí nós falamos pro Vitor: "Vitor, seguinte, nós vamos mandar o negativo pra Los Angeles, porque lá da pra fazer com a duplicação e tal." Aí botamos como se a gente entendesse, né? Aí ele viu que ia perder, ele queria era na verdade...O Vitor fazia terrorismo um pouco, aí ele falou: "É, é uma boa ideia, eu acho que eu posso fazer." Aí fez a copiagem do fiz, e eu ia ficar marcado como um fotógrafo que jogou fora o trabalho do Vidas Secas.

Bloco 4

Quando eu ia pra Bahia, eu achava sempre um pretexto pra ficar lá no mínimo um mês. E o Cruzeiro: "Volta, já acabou." E eu lá...Então, eu tava Genaro Carvalho, que era um grande artista, né? E o Genário me mostrou o filme do Glauber. Àquele curta-metragem do Glauber, o primeiro.

(Geraldo Sarno) Pátio?

(Luiz Carlos) Pátio. O Genaro era fã o Glauber: "Ah, vou te mostrar um filme de um garoto genial que tem aqui, o Glauber." Aí eu vi o filme, e falei: "Pô, esse filme é um filme surrealista mesmo, parece coisa de Buñuel." Aí ele falou: "Pois é, ele tá fazendo um filme agora. Tá

filmando lá na praia de Buraquinho." Aí eu falei: "Pô, vamos lá? Eu queria conhecer esse cara."

Aí fomos, e aí eu fiquei fotografando e tal, o Glauber lá filmando. Aí quando teve o intervalo, mudança de take né, de plano, aí parou a filmagem e o Genaro me apresentou pro Glauber: "Ah, aqui é o Luiz Carlos Barreto, da revista O Cruzeiro e tal." E aí: "Prazer, e tal...Glauber. Vamos ali na beira da praia?" Aí descemos ali um pouquinho e fomos pra beira da água, mas começamos a andar pela beira da praia, e o Glauber falando sem parar como era, fazendo um discurso do Cinema Brasileiro, e eu andando, andando, andando, fomos lá... e quando vimos, nós já estávamos quilômetros de distância da filmagem. Aí daqui a pouco vem lá o assistente de produção, que era o Siri, nem conhecia, e o Siri vem: "Glauber, Glauber, tava te procurando. Você largou a filmagem, tava tudo pronto pra filmar e tal." Aí nós voltamos pra ele concluir a filmagem.

O Glauber tava filmando uma cena do samba de roda, com Luíza Maranhão.

Deus me livre, isso aqui nunca mais, isso aqui é como Garrincha e Pelé, quem viu, viu, quem não viu, não verá mais. Isso aqui O Cruzeiro nunca tinha publicado numa capa da revista, a não ser de atores e atrizes de Hollywood, mas brasileiro, nem político, nem artista, nem pensar. Tava lá Helena Ignez. Lindíssima, e eu fiz uma foto. Tá a Helena com a Luíza Maranhão, e aí essa foto tem cor, eu fiz colorida, porque eu tava com uma Leica com foto preto e branco, e uma Rolleiflex pra fazer colorido. E aí quando cheguei no Rio, com àquela reportagem do Barravento e tal, tinha essa foto colorida. Eu na revista O Cruzeiro nunca na vida tinha publicado uma capa com ninguém do Brasil. Brasileiro não era assunto de capa da revista O Cruzeiro, nunca. As capas já vinham prontas de Hollywood, uns (?) enormes, já vinha pronta. Era sempre uma atriz ou um galã de Hollywood e tal. E eu cheguei com àquela foto da Helena Ignez com a coisa (?)...

(Geraldo Sarno) Com a Luíza (Maranhão).

(Luiz Carlos) 6x6, falei pro editor da revista: "Olha só, aqui dava uma capa muito bonita." O cara falou assim: "Tá maluco? Não. Fotografia de brasileira aí? Essa negra, botar na capa da revista?" Eu achei aquilo uma coisa tão escrota, aí eu falei: "Doutor Accioly, o senhor tá fora do mundo, elas são lindas. Melhor do que essas merdas porta de tinturaria que vem de Hollywood. Vamos botar essa..." Aí ele: "Não, não tem jeito."

Aí eu fui falar com o secretário de redação, que era um cara mais moderno, que tava em luta de poder com ele, e aí o Zé Amado levou a fotografia pro Leon Goldin, que era o dono, primo do Chateaubriand que era o diretor geral e tal, e era pernambucano, um nordestino arretado e disse: "Ah, mas o Barreto tem razão. Isso é uma capa linda. Vamos fazer uma capa..."

Primeira capa com pessoas brasileiras e uma negra. Quando esse negócio chegou na Bahia, e o Glauber viu, o Glauber me escreveu uma carta, o título da carta tava assim: "Começamos a revolução cultural no Brasil."

Em Terra em Transe, o Glauber queria nos exteriores, ele queria que não se identificasse a paisagem, que ele não queria que àquilo fosse ter problemas na censura, porque se passava

em um país imaginado, Eldorado, né? Então, não podia aparecer Pão de Açúcar. Não podia aparecer nada - o prédio. Nada que identificasse que era Brasil e Rio de Janeiro. Então, a gente tinha que adotar o mesmo princípio da fotografia do Vidas Secas. O Parque Lage, a sequência toda mais... Eram todas em exterior, aqueles jardins suspensos do fundo, dando pra floresta, né? Era uma luz absolutamente, como a gente chama, de luz refletida, quer dizer, não é uma luz direta. Ali nunca bate um sol direto, porque tem muita folhagem, muita coisa, então a luz fica sempre por igual, né? E era uma coisa que o verde absorve muita luz, né? Aquela montanha toda ali, que tem atrás, aquilo absorve muita luz, e a luz chegava ali, era uma luz difusa, totalmente difusa, que dava pra você inclusive fazer o contraluz sem ter que iluminar. Você tinha uma luz difusa que o ator podia se movimentar em qualquer direção a favor da luz, contraluz e a luz era a mesma.

(Trecho de filme)

- O Presidente exige sua renúncia em cinco horas.
- Mais alguma coisa?
- A Infantaria Federal já se deslocou para Alecrim.
- Não quero derrame de sangue.
- Agora temos que ir até o fim.
- Eu já disse, o sangue das massas é sagrado.
- O sangue não tem importância. Será o começo de nossa história. Se perdemos, Diaz subirá ao poder.
- Numa luta, em minutos seremos esmagados.
- Você não pode trair nós.
- Nossa aventura terminou.
- Aventura? Você chama todo o nosso trabalho de aventura?
- Você chama o nosso trabalho de aventura?
- Tome nota do que eu vou ditar. Cumpram-se as ordens. Dispensem os resistentes.

(Luiz Carlos) E no interior, ele queria fotografias...Uma fotografia sobre luz. O Dib era o steadycam. "Então Glauber, eu não quero e não sei usar refletor". "Tá ótimo então, porque assim a câmera fica mais solta, não tem marcação...Aqui tem a luz. Ali tem a sombra." A gente tem que filmar isso tudo com a luz do teatro.

(Trecho de filme)

- O quê que você quer? Dinheiro? Eu lhe dou todo dinheiro que você quiser.
- Poder? Venha comigo e terá todo o poder.
- Ah, se eu quisesse, ah se eu quisesse agora, a política é uma arma para os eleitos, para os deuses. Os extremistas criaram uma mística do povo, mas o povo não vale nada. O povo é cego e vingativo. Se derem olhos ao povo, o que fará o povo?
- Onde está sua consciência?
- Nem que você me desse todo o ouro do mundo.

(Luiz Carlos) Nós fizemos àquele teatro inteiro, àquelas sequências todas. Só ouve um momento que foi necessário usar uma luz de photo flood. Dois photo floods pra botar as caras dos atores, pra aparecer a cara dos atores melhor.

(Trecho de filme)

- Estamos podres pelos crimes que cometemos.
- Que você cometeu.
- Lavei minhas mãos no sangue, mas nem tanto, fui humano.
- O sangue dos estudantes, dos camponeses, dos operários.
- O sangue dos vermes. Lavamos nossa alma, purificamos o mundo.
- As nossas fraquezas, as nossas carnes, as vidas, tudo, vocês venderam tudo, as nossas esperanças, o nosso coração, nosso amor, tudo, vocês venderam tudo.
- A última chance. Diga sim!

(Luiz Carlos) Era uma cena de diálogo importante, então tinha que ter um pouco mais de luz, nem se percebe, e isso era feito com... O Dib com a câmera aqui e eu com um pau de luz atrás andando junto com Dib, de costa. Porque os atores vindo e descer aquela escada onde os dois caíam e ele ficava gritando e tal, personagens ali no Jardel, né? Naquela escada do Municipal, era uma cena de ópera pura, né?

(Trecho de filme)

- Sozinho. Paulo sozinho. Sozinho.