

**RIO DE JANEIRO, 08 DE DEZEMBRO DE 2022**

– UMA HOMENAGEM A DIB LUTFI

---

TRANSCRIÇÃO DE ÁUDIO GRAVADO NA CINEMATECA DO MAM-RIO, DURANTE O DEBATE REALIZADO APÓS A SESSÃO DO FILME “DAS UNHEIL” (1972).

MESA COMPOSTA POR:

**WL** - WALTER LIMA JUNIOR

**LE** - LAURO ESCOREL

**MS** - MICHEL SCHETTERT

MEDIAÇÃO:

**HH** - HERNANI HEFFNER

**HH** Boa noite. Obrigado pela presença de vocês. Vamos conversar aqui sobre o filme que acabamos de ver, feito em 1970, que tem uma série de marcas típicas do trabalho do Dib. Vou comentar o longo plano-sequência do início do filme, em que ele desce rua, sobre rua, vai e entra, vai na sala, no corredor, na cozinha e deve ter gasto todo o chassi que tinha naquele momento (**WL** - Olímpico, né?) Olímpico, certamente, um plano difícil de ser feito naquela altura, aquela coreografia em particular, numa cidade tão tipicamente alemã e... Na verdade, eu queria começar pelo Michel, que explicasse um pouquinho como é que surgiu essa iniciativa, como é que você se aproximou do trabalho do Dib, o que representou para você entrar em contato com este filme alemão. Enfim, é uma coisa relativamente fora da trajetória dele, a qual se deu principalmente no Brasil, e que foi uma trajetória muito longa. O Dib fez muitos filmes. Como você vem estudando o trabalho dele e o que representaria este trabalho em particular, dentro da trajetória dele?

**MS** Boa noite. Quero primeiro agradecer a sessão e a oportunidade da fala. Bem, eu acho que vou resumir. Eu comecei a estudar a obra do Dib enquanto eu estava pesquisando Videodança, sobre coreografia para cinema. Eu estava muito interessado em planos-sequência coreografados e em 2017 eu fui me aprofundar no trabalho do Dib, por ter visto os filmes que ele fez. Comecei a produzir uma série de vídeo-ensaios sobre as proezas dele. Escrevi textos que pudessem comentar um pouco dessa coreografia que ele fazia com a câmera na mão. Então o “Fome de Amor”, do Nelson Pereira dos Santos, foi muito pontual no começo dessa pesquisa. Ali eu via que tinha uma dança com a câmera que era muito diferente de tudo o que eu estava assistindo até então. Eu escrevi um texto, gravei um off para uma cena longa deste filme - que é de 1968 - e aí despentei para entrar no mundo dos irmãos Lutfi - porque ele fez todos os filmes do Sérgio Ricardo [irmão mais velho de Dib], que também tem muita coreografia e dança com a câmera. E claro, o ponto seminal é a parceria com o Ruy Guerra, em “Os Deuses e os Mortos”, em 1970. Ali fica muito claro a potência que pode haver nesse acordo entre a direção e a direção de fotografia. Então, quando eu estava pesquisando esse repertório do Dib, eu fui chegar nessa incógnita, que era justamente

o “Das Unheil”. Eu queria assistir a este filme, porque eu estava vendo tudo o que ele estava fazendo, em muitos filmes diferentes, com mais ou menos rigor, com mais ou menos improvisação. Eu estava analisando essa desenvoltura, essa soltura, o quanto que ele estava criando ou cocriando; Queria ver então essa experiência alemã. E eu estava muito interessado na barreira linguística - isso estava aumentando a minha curiosidade. Como ele conseguiu produzir esse filme tendo essa barreira? Porque, uma coisa é você fazer um filme com o Ruy Guerra, que fala o idioma português, que conta sobre as combinações que eles faziam para acertar as marcas das tomadas. Mas, outra coisa é você estar trabalhando com pessoas que falam outra língua, e nisso, você ter que cocriar, gera uma dificuldade que me interessou bastante, que me empurrou para achar este filme. Então tem essa barreira da linguagem envolvida também no rol de interesses. Eu fui atrás. Demorei um pouco para achar o filme. Primeiro fiz um PDF para apresentar ao Lauro e ao Hernani. A gente fez uma videoconferência e, dias depois, o Fleischmann veio a falecer. Então o projeto ficou paralisado porque não havia mais modos de pedir autorização para trazer o filme para o Brasil, legendar etc. Com o projeto parado, esperei a poeira baixar. A imprensa alemã começou a falar mais sobre os filmes dele e eu consegui assistir à cópia já restaurada desse filme, “Das Unheil”. Daí pra frente a gente conseguiu o contato com a viúva dele, a Sra. Angelika Stute, momento este que foi o mais complexo em termos de negociação por licenciamento. Mas deu tudo certo. Mesmo com altos e baixos e algumas portas fechadas. Quando eu assisti ao filme, eu disse: “Bom, aqui é um dos pontos mais altos da carreira do Dib”, considerando essa barreira na linguagem e o plano de abertura. Tudo remeteu bastante à compreensão da relação da câmera com o ator. Porque, ali na gravação, existem tantas vias, tantos caminhos, corridas, paradas, subidas de escada, posições... Ali deu pra ver o papel de um ator iniciante interferindo no que já está previsto entre direção e direção de fotografia. Enfim, eu acho que o Dib é essa figura sensacional do cinema brasileiro, que trabalhou com todos os diretores do Cinema Novo pra cá e, para mim, é muito caro estar trazendo o filme ao Brasil pela primeira vez, fazendo este resgate. Eu queria que o filme tivesse uma carreira maior, mas vai ficar como desejo.

**HH** Lauro, o Dib, curiosamente, não é uma pessoa que começou em cinema. Na verdade, ele começou em televisão, na antiga TV Rio, no final dos anos 1950, mas depois muito por conta do irmão, Sérgio Ricardo, ele acabou se encaminhando para cinema e acho que o ponto de inflexão da carreira dele é talvez o começo da sua carreira, trabalhando como stillman em Terra em Transe - que é um filme que tem fotografia assinada pelo Luiz Carlos Barreto, mas o Dib faz a câmera e faz sobretudo os movimentos de câmera dentro do filme. É um filme que tem uma importância, teve uma repercussão e um impacto mundial - não apenas na imprensa brasileira - e você é uma pessoa que acompanha o Dib durante um certo tempo, às vezes de uma forma muito própria, seja no Terra em Transe, seja aqui no Das Unheil. Você vai com ele para a Alemanha e você tem essa proximidade, talvez essa intimidade no espaço de trabalho, ali, no momento de feitura do filme. Como é que você caracterizaria isso que talvez possa ser chamado de um estilo Dib Lutfi, sobretudo essa construção do plano-sequência, do movimento longo, enfim, esse balé ou coreografia de câmera que às vezes é muito complexo e muito

difícil de ser realizado – particularmente nesse plano inicial, o que mais me impressiona, na escada, onde me parece que ele vai subindo de costas, já que o ator está ali na frente dele e ele tem que olhar para o ator, não propriamente para o que está em volta dele, enfim... Como é que você, tendo convivido com o Dib, caracterizaria essa criação estética que o celebrizou?

**LE** Hernani, esse filme, na verdade... Acho que vale a pena contar um pouco da história sobre como o Dib chegou nesse filme. O Dib foi ao Festival de Berlim de 1970 acompanhando 3 filmes que ele tinha fotografado: “Os Deuses e os Mortos”, “Os Herdeiros” e o “Juliana do Amor Perdido”. Agora, o filme que realmente impressionou o Fleischmann foi “Os Deuses e os Mortos”, pela coreografia no trabalho de câmera. Eu acho que foi atrás disso que o Fleischmann foi e... Eu acho que posso fazer este comentário: talvez, ele tivesse a expectativa de que aquilo viesse pronto. Que aquilo fosse só com o Dib. Mas na verdade, aquilo é fruto da parceria do Ruy com o Dib. Digamos, eu acho que “Os Deuses e os Mortos”, feito o Michel falou, é digamos o auge do trabalho de câmera do Dib. Talvez o filme com o trabalho mais redondo de câmera, do início ao fim. E se eu lembro bem, depois de tantos anos - a memória pode estar me traindo - havia uma grande expectativa do Fleischmann... Eu fui chamado para fazer o filme dele porque, como o Dib não falava nenhuma língua, houve a conclusão de que ele precisaria de um assistente que falasse duas. Então tinha que falar francês com a direção e inglês com a equipe. Então, além de eu assistir ao Dib, eu tinha essa função, o que foi um privilégio, na verdade. Mas a lembrança que eu tenho é que havia uma expectativa do Fleischmann de que aqueles planos nascessem por geração espontânea; e do Dib, na ausência de um diretor que completasse o trabalho dele. Porque esse tratamento que ele tinha com a câmera, mesmo na televisão, onde ele andava com aquela câmera gigante, fazia foco e fazia tudo sozinho, o Dib sempre fez. Mesmo nesse filme, ele avaliava cada plano, quais as necessidades que ele tinha para fazer o plano. Quer dizer, “esse aqui você não precisa fazer foco”; “esse aqui você vai mexer no diafragma”; “esse aqui você põe esse três tabelas ali”. Quer dizer, para cada plano ele tinha um olhar para o plano, para entender o plano e ir me dizendo qual minha função. Por exemplo: tinha uns em que, dependendo da luz, era muito mais fácil para ele fazer o foco, do que eu estar pendurado atrás dele. Como ocorre naquela cena da torre da Igreja, lá no alto, naquele passadiço. Ali só passava uma pessoa, então... Às vezes eu tinha que carregar a bateria, às vezes ela ficava na cintura. Então tinha esse tipo de coisa.

Eu lembro - espero não estar enganado pela memória - do Dib reclamando da falta de direção. Mas não se vangloriando disso. Ele dizia: “Está sobrando para mim. Resolver coisas que...”. O diretor só dizia: “Vamos começar por aí, você acha que...”. Quer dizer, ele ia montando e os planos iam saindo meio a fórceps, digamos assim. Então o Dib dizia: “Daqui eu consigo ver isso. Puxa a moça mais pra lá” - quer dizer, tem um trabalho muito grande do Dib nesse filme. Se eu me lembro bem... Havia um certo ressentimento no meio dos dois. Isso vai entrar num ponto que é curioso, porque o Fleischmann era muito ligado a Glauber, essa turma toda; inclusive o ator que faz o pastor trabalhou do filme do Glauber, “O Leão de Sete Cabeças”. Então tinha ali uma coisa de procurar uma explicação, um cinema de Glauber e tal. E para mim foi uma situação muito privilegiada,

porque quando você é assistente de câmera, não necessariamente você participa de todo o processo. Como intérprete, eu estava entre a direção e o fotógrafo, entre o fotógrafo e sua equipe, entre o fotógrafo e a produção. Então... O Jacques Cheuiche uma vez me perguntou: “Você fez pouca assistência de câmera?”. Sim, mas esse filme correspondeu por meia dúzia. Porque eu passei por todas as situações que talvez eu não tivesse passado.

Bem, não sei se eu respondi à pergunta, mas eu acho incrível a coisa que o Dib fez – esse plano inicial é realmente impressionante – a gente ensaiou umas duas ou três vezes, não foi mais do que isso. O Dib estava com um domínio da câmera. Ele vinha de uma experiência com o Ruy – eu acho que ele conta isso no documentário “Dib” (Marcia Derraik) - que era o seguinte: o Ruy complicava o plano um pouco mais e o Dib dizia assim: “Mas eu também posso subir, pular pela janela...” E o Ruy dizia: “Se você pula pela janela, pula pelo muro também”. Então o Dib tinha muito esse pique, né, Walter... Eu acho que ele começou a achar graça daquilo. Tem outra coisa que eu acho que vale a pena falar... Quando a gente começou o filme alemão, acho que a gente ia filmar 6 ou 7 semanas. Acabou que filmamos 4 meses e tanto. Começamos filmando no verão, porque disseram para ele que o Dib, além de ser um ótimo câmera, não usava luz. Tinha isso também de bom. Aí... Eu nunca esqueço: Lá por novembro, o Dib chamava e dizia: “Olha aqui o fotômetro. Meio-dia, exterior-dia e não está mexendo. Eu preciso de luz.” Aí começava uma crise entre os alemães, por conta do fotógrafo tropical que queria usar refletores. Mas precisava de fato! Então foi uma briga. O filme foi uma experiência muito inédita para mim e para o Dib, porque naquela época não tinha muito quem fosse fazer um filme fora do Brasil, com as melhores condições, com o melhor laboratório, com a melhor câmera, o melhor filme, quer dizer... O Michel conseguiu essa coisa incrível de fazer esse DCP, mas foi um DCP feito sem a supervisão de um fotógrafo. O filme poderia estar com a luz um pouco mais bem marcada em algumas sequências. Mas de qualquer jeito, eu já agradei muito ao Michel por ter feito essa retrospectão e ter encontrado isso, porque era um filme que nem eu nem o Dib tínhamos visto. O Dib não participou da finalização. Voltamos para o Brasil e nunca mais se falou nesse filme. E foi um filme do qual a gente falou a vida inteira. Quer dizer - depois de passar quase 5 meses na Alemanha, para mim, nessa idade, e para o Dib, que foi praticamente a única experiência internacional dele - durante a vida toda, vira e mexe a gente se perguntava: “Soube de alguma coisa?”. E nunca chegou nenhum acontecimento. Então eu acho que o Dib dava o filme como perdido. Era um elo perdido que chegou agora - eu tive a sorte de ver, queria agradecer ao Michel por isso - mas que o Dib gostaria muito de ter visto.

**HH** Walter, você tinha uma posição que o Dib adorava. “Sr. diretor, o que você vai fazer comigo? O que você está propondo para mim? Como você pode me estimular a apurar o olho e fazer talvez algo a mais?”. Você que começou praticamente no mesmo momento do cinema que o Dib – ele começou um pouquinho antes, na verdade – mas vocês são da mesma geração, vocês tiveram uma trajetória dentro do Cinema Novo, dentro daquele momento em que ele desenvolve a carreira dele. Como é que era para um diretor naquele momento explorar a potencialidade de um câmera, de um diretor de fotografia, de uma pessoa extremamente criativa que poderia oferecer, numa época

que se chegava inclusive a dispensar o refletor, ter o trabalho com a luz natural, explorar a potencialidade dessa ferramenta câmera. Você que conviveu com o Dib, como é que era isso naquele momento?

**WL** Hernani, primeiro, é o seguinte: deixa eu falar sobre esse filme aqui. Eu acho que o filme inteiro está no primeiro plano. No meu entender, o primeiro plano representa o filme todinho. Nessa palavra, “coreografia”, tal como o Michel colocou, está a compreensão que o Dib teve. Ali tinha um roteiro. Tinha necessidade de plano: correr pela rua, entrar pela casa, subir e passar para o outro lado, entrar na casa, passar pela sala de visita - todo o ambiente do filme, está tudo representado ali. Eu acho que eu tive uma experiência muito rica com “Os Deuses e os Mortos”. Porque eu vi todo o copião na cabine da Líder, convidado pelo Paulo José - produtor do filme. Eu assisti ao filme inteiro e fiquei fascinado com aquilo. Depois dessa noite, pouco tempo depois, minha casa foi invadida e eu acabei indo para o CODI. Durante todo o tempo que eu fiquei preso lá - pelo menos uns 20 dias - eu fiquei um bocado de tempo com aquele filme na minha cabeça. Fui ver o filme no cinema muito mais tarde. O que marcou, para mim, era essa habilidade do câmera traduzindo o que o diretor queria e vice-versa. É um uso muito abusivo do Ruy em relação ao potencial do Dib. E tem uma coisa: a mecânica da mise-en-scène do Ruy – em que entra o ator, sai o ator, entra em outro lugar - é tudo combinado, é tudo estudado. Essa coisa, a gente sente no plano inicial desse filme alemão, mas não sente mais no resto. Sente só no primeiro plano. Você sente que a câmera entrou no lugar certo, que aquilo está estudado. Mas o resto não. Tem poucas coisas que são. Um segundo plano me chamou a atenção: aquele em que O Dib segue uma pena. Aquilo é lindo. Só ele poderia fazer. O diretor estava totalmente fora. Era o Dib e o vento. Era ele vendo aquilo; às vezes sumindo e reencontrando aquilo.

Eu tive uma experiência com o Dib – eu não abusei do fato de ter o Dib – ele era um manjar absolutamente incrível de possibilidades. Mas eu... A primeira coisa que me chamou atenção nele foi o seguinte: ele é a pessoa mais simples, mais querida, mais alegre, mais disponível possível. Eu nunca vi ninguém assim no cinema - de estar sempre com um sorriso enorme, entregue ao trabalho. Minha relação com ele se deu primeiro vendo os filmes que ele fazia. Esse filme alemão é praticamente um filme de Cinema Novo por contágio. Foi contaminado. Eu vi o primeiro filme do Peter Fleischmann e não é parecido com esse aqui. O “Cenas de Caça na Baixa Baviera” é um filme que tem, muitas vezes, uma pulsação próxima do documental. Já esse aqui, às vezes, vai tentando se impregnar no documental, mas namora com um formalismo. Eu senti isso. Eu estou falando muito do que eu senti. Eu fiquei muito distante. Às vezes ele me pegava; eu ficava tentando pegar o filme, mas o filme não me pegava.

No caso da minha experiência com o Dib... Eu tinha um filme para fazer. Eu queria fazer um filme no carnaval. Eu tinha um tema que poderia ser descrito como uma estrutura de filme, que era o seguinte: Seriam 5 ou 6 personagens e cada um seria uma música de carnaval. Conversei com os atores sobre isso e procurei saber quais as músicas que eles gostariam de fazer. Quais eram suas preferidas. E então fomos para o carnaval personificar essas músicas. Só que você vai para o carnaval com a cabeça feita e acaba

enfrentando o mundo de outras maneiras. Porque o carnaval é anárquico, é liberador, você não tem o controle sobre o que você pré-determinou. E os atores, que tinham uma ideia central de como poderiam ficar os personagens, eles encontraram um ambiente totalmente liberado para fazer o que eles quisessem. Eu nem poderia controlar aquilo, senão não seria o carnaval. Talvez a única pessoa que pudesse me ajudar a entrar nesse mundo onde tudo seria possível e onde a câmera deveria estar a postos, para antecipar muito do que estava acontecendo, só poderia ser ele, o Dib. “Esse agora. Pára o câmera – troca de bateria, cai a paleta, vai até lá e volta” – coisas assim precisavam ter essa presença que ele tinha. Mas... esse filme se arrastou. A gente filmou, se não me engano, durante 4 dias de carnaval. As pessoas evidentemente piraram como podiam pirar, bebendo e tudo o mais que quisessem fazer. A gente levou muito tempo para acabar o filme, 4 anos e pouco. Fui trabalhar em televisão, no Globo Repórter, e encontrei o Dib inicialmente fazendo uns freelancers. Aí claramente eu vi coisas que foram me informando sobre aquilo que eu tinha feito com ele no carnaval. Primeiro lugar: eu tinha conseguido chegar num nível tão espontâneo de captação de uma realidade, o que me fez pensar: como é que eu conseguiria conter aquela espontaneidade dentro de um cenário, onde o ensaio é necessário? Esse era o meu principal desafio. Como vou chegar a essa espontaneidade dentro das nossas convenções, como vamos encontrar a cena na montagem? Eu estava na sala de montagem, simplesmente, com aquela pessoa que passa o material de um lado para o outro e, então, eu me vi prisioneiro nessa situação. Eu sabia que ia acontecer tal coisa - eu não tinha como evitar aquilo que está dito no roteiro. Até fiquei escravizado pelo texto, porque ele vai imprimir, mas eu tinha que desamarrear. Então havia falas que eu teria que soltar (dublar) no ator. E uma das possibilidades seria sincronizar o que o ator falou no carnaval com o que ele estava se lembrando, tentando encontrar um mesmo nível de verdade, ou próximo, daquilo que aconteceu. Durou muito tempo esse processo. Durante a filmagem, a gente teve oportunidade de treinar um pouco: Eu chegava no ouvido do fotógrafo e dizia: “Chega lá, fecha na cara dele, faz isso” e ia dizendo as coisas no ouvido dele ao mesmo tempo que entrevistava uma pessoa. Nesses momentos o Dib foi se acostumando com a maneira que eu usava para chegar nele. Era a forma de abrir a minha intimidade no momento que eu estava criando junto com ele, não separado. Porque o improvisado não era só dos atores, também havia o nosso. E isso tudo ia contaminar o filme. Mas isso era apenas uma coisa intuitiva, não tinha essa razão toda. Eu acho que o Dib foi um colaborador, um coautor em vários momentos, não apenas no filme. Por exemplo, ele narrava o que ia fazer. Dizia como tal plano ia acontecer. Ele ia e fazia: “Eu vou andar com ela pela gare mas eu não queria pegar a cara dela; queria ir para o chão passar pelas malas e...”. E eu dizia: “Como?”. E quando eu o via fazendo exatamente aquilo, eu morria de rir. Achava tudo aquilo uma brincadeira. (LE - Dib tinha um senso de humor sempre...)

**WL** - Demais! Era muito brincalhão. Brincava o tempo inteiro. É a lembrança que eu tenho. Depois eu fiz alguns trabalhos mais longos de reportagem no Globo Repórter, viajando pelo Brasil, e muitas vezes esse tipo de intimidade que a gente estabeleceu na “Lira do Delírio” voltou a existir também. A mesma maneira de chegar e dizer coisas do tipo: “Eu estou sentindo que... coisa e tal”. Éramos cúmplices. Acho que essa cumplicidade nele era muito lúdica. O cinema, para ele, era um tinhado de uma certa

brincadeira; um jogo. O Michel falou em coreografia e eu acho que é o termo justo para isso. É como se houvesse um ritmo interno que ia se colocando para ele e que ele entrava na confiança daquilo que estava em sintonia, com quem estava fazendo junto com ele, até o ator. O plano daquela pena que cai, nesse filme alemão, parece uma sintonia entre ele e a pena. Se ela vai para lá, é uma coisa totalmente inesperada. Está ao sabor do vento. Ela vai de um lado para o outro e ele está junto. Isso podia acontecer entre ele e o ator. O Dib tirava proveito de um ator se movimentando e ia junto, num tempo interno dele, sem tremer, sem se surpreender. Uma coisa musical dele.

**HH** Bacana você falar isso porque, no filme do Fleischman, o ator que faz o Hille me dá muitas vezes a sensação de hesitar. Parece que ele vai dar um passo a mais, porque existe um desenho e, às vezes, ele parece olhar para onde a câmera está, talvez pensando em não dar o passo. “Será que ele vai dar o passo ou não?”. Parece que tem esse jogo em alguns momentos. Uma indecisão. Quando ele desce a escada, com o lixo ali embaixo, parece que ele vai diminuir a velocidade, mas ele aumenta. Ele desce ou salta. Tem alguns momentos, enfim, que o ator está tentando entender o ritmo, a coreografia, qual jogo vai se estabelecer entre eles.

**WL** Esse ator é bem obediente. Você não o sente sobrando. É uma figura bonita, mas não aparece nada muito além disso. Ele não transparece a loucura que ele está vivendo. Ele é a Alemanha. Às vezes parece que ele está posando para o diretor. Tive essa sensação. Não senti a densidade que outros personagens possuem. Ele deve ser ator de primeiro filme. (**LE:** Era um ator de teatro.)

**HH** Voltando para o Lauro e depois para o Michel, essa simplicidade que você fala, Walter, que eu ouvi muitas vezes ser colocada em relação ao Dib, às vezes me dá a impressão de que esconde um pouco um outro lado dele - que é uma grande sofisticação. Porque na verdade ele introduziu algumas práticas de construção do próprio plano, não só da coisa de ter a estabilidade com a câmera e ter essa capacidade de acompanhar os movimentos, mas na verdade de ter a consciência de que aquilo vai virar uma imagem e uma série de opções fotográficas. Por exemplo, nesse primeiro plano do Fleischmann, a gente espera e acontece: ele está correndo, ele vai entrar em algum lugar, em alguma casa, vai sair do exterior para o interior sem cortar, sem fazer montagem. Para mim, isso foi o que de fato mais celebrizou o Dib: ele encontrar soluções no manejo da câmera e na consciência do que está fazendo dentro do plano, para dar um passo adiante, de fato, em termos de linguagem de cinema, na própria arte do cinema. Não só essa brincadeira com externa-interna, mas essa liberdade de movimentação da câmera com a luz natural ou com a luz totalmente rebatida - uma coisa que veio do início dos anos 1960 e que ele aproveita, no sentido de ter um espaço livre e completo para ele mesmo.

Lauro, ele comentava dessas coisas com você e com a equipe? Ele discutia essas possíveis soluções? Não é só pular o muro. Na verdade, é pular, mas tendo que filmar tudo e incorporar o impacto dramático, mais o impacto estético dessas questões que o cinema tinha no início dos anos 1960. Ele falava disso?

**LE** A minha impressão é que o Dib era de uma extrema sensibilidade. Mas isso vinha de uma coisa muito intuitiva nele. Dib tinha um sentimento do plano. Mas, comentando uma coisa que o Walter falou, sobre o bom humor dele, há um grande número de fotos que você o vê operando a câmera com um sorriso. Ele está totalmente tomado, ele está curtindo aquela imagem; ele está curtindo fazer aquele plano. Aquilo dava muito prazer a ele. A gente conversava muito sobre a necessidade do plano: “Como é que eu resolvo esse plano?” Você falou de ext/int... Ele começou a experimentar isso, pelo que eu me lembro, nos “Deuses e os Mortos”. Ele tinha um controle na mão do diafragma. Ele sabia mais ou menos que se ele fizesse assim (um giro), era um stop, se assim 2 stops, assim era 3. Ele tinha o controle pelo visor da câmera: se estava mais ou menos escuro, ele intuía mais ou menos que tinha aberto 1, 2 ou 3 stops. Então ele fazia aquilo... Desce do ônibus, atravessa a rua e acaba entrando na loja onde os animais estão mortos, por exemplo. Ele sabe exatamente o que ele vai fazer. Às vezes ele pedia ajuda. “Isso aqui eu não consigo fazer. Faz você para mim” ou “Aqui deixa que eu faço. Eu vou usar aquela pessoa passando para corrigir o diafragma”. Ele tinha essa sensibilidade. Não me lembro honestamente, nesse filme, pela questão da língua – até comentei com o Michel que eu só fui entender melhor agora, com legenda, porque ele me deixou uma cópia sem legenda para eu assistir. Felizmente você conseguiu legendar, porque eu passei batido por várias coisas do filme – Então não tinha conversa. Com esse diretor, não teve esse tipo de conversa. O Dib tinha que resolver o plano. Essa era a demanda. Resolver a cena. Às vezes ele fazia uma pequena aproximação, dando os toques dele, mas assim, tentando dar conta do que foi colocado diante da câmera dele. Não tinha discussão estética do tipo: “Por que a luz é assim?” – o que é uma coisa até injusta, porque a gente falou do trabalho de câmera do Dib, mas a gente tem que valorizar muito o que ele sabia sobre fotografia - até mais do que as pessoas acham que ele sabia. O Dib foi assistente do Arne Sucksdorff naquele filme produzido durante o curso no MAM (“Meu lar é Copacabana”) e ele teve uma formação. E um dos trabalhos mais lindos dele como iluminador está no trabalho com o Walter (“A Lira do Delírio”) no cabaré, nos arcos da Lapa. São coisas muito bonitas. Eu lembro que todos os refletores do Rio de Janeiro estavam alugados para ele – e ele entusiasmado com isso. Então achar que o Dib não curtia luz, eu acho que é um equívoco. Ele curtia muito. Claro que a gente veio dessa escola de luz natural, mas a gente tem que olhar o conjunto de filmes dele. Tem uma sequência e tem momentos de luz muito bem trabalhados e sofisticados.

**HH** Michel dá para falar de uma espécie de gramática “dibiana”?

**MS** Sim, eu acho que é possível reconhecer um estilo no Dib. A gente vê seus filmes e percebe que é ele na câmera. Isso tem a ver com a corporalidade que cada um tem; uma personalidade corporal, um modo pessoal de se mover, o movimentar-se. E eu acho que o Dib incorporava quando estava com a câmera. Ele se integrava com a máquina – lembrando aquele ideal do Vertov, o “kinoeye”, que funde olho e câmera. Ele virava a câmera. Ele sabia exatamente o que estava acontecendo dentro do quadro, a variação de luz, o que estava fora do quadro, o recorte do mundo. Eu acho que a câmera dibiana tem muito disso e mais um pouco. Era curioso quando o Sérgio Ricardo, irmão mais velho do Dib, falava assim: “O Dib era uma pessoa muito intuitiva”. Eu achava que aquilo

era um conceito muito amplo para colocar na minha dissertação de mestrado. Eu precisava ser mais científico e fui estudar os neurônios-espelho, que é um tipo de célula que nos dá a capacidade de olhar o movimento e segui-lo. É o que o Dib tinha: saber o ritmo da outra pessoa e entrar em simbiose com aquele outro corpo. É uma habilidade que os dançarinos muito têm. Então eu perguntava para o Sérgio: “Como assim o Dib era um ‘intuitivo’?”. E o Sérgio: “Ah, ele sabia muita coisa, mas não sabia explicar sobre essas coisas, ele era muito da prática”. E aí eu fui entendendo que ele era realmente uma pessoa muito sensível, no sentido espiritual da palavra. Ele era capaz de capturar a atmosfera da cena, de estar antenado em uma outra frequência e conseguir entrar numa simbiose. Havia uma inteligência interpessoal nele que atingia a máxima expansão da consciência dentro da cena, ao ponto de não mais se distinguir o que está sendo capturado ou não. Ele simplesmente se move sabendo o que está ocorrendo dentro e fora da câmera, dentro do corpo dele e fora do corpo dele. Porque, ao mesmo tempo, tem esse jogo da percepção da corporalidade alheia, da percepção do corpo interno, da docilidade da mão, dos comandos que ele tem que dar para a câmera - algo incrível também - e isso tudo ocorrendo ao mesmo tempo com o diretor dando pitaco... É um monte de estímulos acontecendo. Sem falar na memória, porque ainda tem as marcações feitas no ensaio, que ele precisa decorar. Então, como isso não seria uma linguagem? É a linguagem dibiana. Essa é a proeza do Dib: juntar tudo isso e conseguir fazer o que a gente enxerga na tela.

Então, eu me lembrei dessa coisa que o Sérgio me falou em um sonho: “Está tudo indo muito bem. Só não fale em canibalismo”. Não sei por que me veio isso em um sonho, se é que posso chamar aquilo de sonho. Será que o Dib tinha alguma coisa de antropofágico? – aproveitando que estamos no Museu de Arte Moderna do Rio – eu acho que não. Na verdade, eu penso que o Dib era uma pessoa tão humilde, uma dádiva, que havia nele uma coisa assim: “Eu não quero consumir, eu quero é trocar, estar nessa troca de fluxos, fundir com o que está acontecendo ao redor”. Como vocês falaram, acho que esse humor que o Dib carregava com ele tem tudo a ver. É único. Acho que foi isso que me atraiu tanto no trabalho dele. Dentro das pesquisas que eu venho fazendo, até mesmo no campo da psicologia, tem um conceito interessante que é a empatia. É uma habilidade muito especial você empatizar com as pessoas, com ideias e objetos que estão ali sendo ativados, dentro de um espaço de memória, dentro de um espaço fílmico. Então, ainda é um buraco para mim saber por que que ele não foi fazer montagem, por exemplo, por que que ele não montava seus filmes? Para mim o Dib tinha uma emoção profunda do que era edição, mesmo não sendo editor. A partir da tomada de consciência da câmera, ele tem noção de que a sequência filmada corre o risco em ser usada ou dispensada na montagem. Isso demonstra seu conhecimento sobre o que acontece com o cinema enquanto linguagem, quais são as possibilidades de fragmentação, que não diz respeito só ao enquadramento, mas à forma-cinema. Eu acho que ele sabia disso muito bem. Apesar de ser considerado intuitivo - e isso, para mim, é apenas não colocar em palavras o próprio saber - penso que ele tinha completo conhecimento da linguagem cinematográfica, enquanto cine-pensamento. No fundo, acho que ele adorava o que fazia, tinha o maior amor pela profissão, tanto que virou

professor universitário no final da carreira. O prazer dele era esse – como vocês falaram – ver se o ator ia hesitar, acertar o passo ou não, se eles iam se perder um do outro ou não. Mas ele joga bem. Nos “Deuses e Os Mortos” ele acerta. Nesse filme ele também consegue acertar, mesmo não falando a mesma língua. A gente acompanha e se encanta: a mãe vai botar a bandeja na mesa e ele acompanha. Daí por diante a gente começa a não perceber mais essas coisas, porque está tudo muito bem colocado.

**WL** E como ele não está entendendo o diálogo, nesse filme, ele se liberta para habitar outra coisa.

**HH** Vamos abrir para as perguntas da plateia...

**Plateia** Eu queria perguntar para o Lauro, considerando que, se você ouve o elenco e se você não entende o diálogo, eu queria entender um pouco a dinâmica, entender a coreografia. Por isso é mais complicado: Você falou que tinha que falar francês, inglês, mas o diálogo do elenco... **LE** - Eu não sei como a gente fez esse filme (risos). **Plateia** – Pois é, foi com essa curiosidade que eu fiquei. Se você não está entendendo o tempo dos diálogos, como é?

**LE** A gente ensaiava muito. Primeiro, para você entender, vai muito do assistente. E não tinha segundo assistente. Eu levava doze chassis que eu carregava de manhã, e depois, na hora do almoço, carregava mais doze chassis. Esse era o nosso dia de filmagem. A gente ensaiava, ou seja, havia uma compreensão da cena, da movimentação. Ensaia uma, ensaia duas, ensaia cinco e roda não sei quantas. Então, a lembrança que eu tenho é que a gente filmou muito mais do que ficou no filme. Tem muitas cenas filmadas que ficaram pelo caminho. A gente filmava uma proporção muito alta de takes para acertar. Talvez com isso a gente conseguisse contornar essa coisa da língua. Mas depois que você percebe a sequência: fala mãe, fala pai, fala filha, vira para o pai, toca a campainha e tal, aí então você descobre o percurso e vai atrás. Mas o Dib nessa época - dentro dessa coisa do diafragma – eu lembrei que um dia, no hotel, ele me apareceu com dois espelinhos de dentista. Aí botou um deles no diafragma, na lente, prendeu o outro aqui do lado... Então, enquanto ele estava filmando, ele queria poder abrir o outro olho para ver onde estava o diafragma, e ver se ele tinha corrigido certo ou errado. Aí ficou horas construindo isso. De repente ele fechou a cara e me disse: “Não deu certo, Lauro”. E eu disse: “Por quê?” - “Eu não consigo focar em dois lugares ao mesmo tempo” (risos). Ele não conseguia ver a imagem com o um foco aqui e outro foco lá. Então, ele estava sempre inventando um jeito de... Naquela época o nosso chassi era de 400 pés, que são 4 minutos. Mas ele descobriu que, na verdade, no chassi cabia 5 minutos se ele cortasse o rolo de 300 pés. Então, aí ele começou a comprar um filme maior, rebobinar, cortar, para ter um minuto a mais e fazer uns planos maiores. Ele estava sempre encontrando novas soluções para... Tem aquela coisa que ele conta também, que ele descobriu os segredos da câmera na mão andando de ônibus. Quer dizer, você balança as pernas, mas não balança o tronco. Então ele começou a entender como é que o corpo dele funcionava para fazer isso. Segundo ele, foi assim que ele passou aplicar esse mesmo tipo de balanço com a câmera na mão. E por aí vai. Lembrei outra coisa também: a gente usou um laboratório LTC - que é um laboratório francês

muito bom, que não existe mais – e quando nós fomos ver o primeiro copião, o primeiro teste projetado, ele disse: “Lauro, eu fiz igualzinho ao filme que eu faço no Brasil, mas está com cara de filme europeu.”

### **(Olhando a projeção das fotografias still do filme)**

**LE** Este é o carro que a gente usou no plano inicial. **HH** – Descendo a ladeira? **LE** – Sim, tem um maquinista com três tabelas, tem todo um time operando isso em volta. Eu consigo perceber quando ele sobe no carro. Mas é impressionante: eu não percebo quando ele desce do carro. Aí depois ele anda aquele trecho todo, abre o diafragma logo que entra, sobe a escada... Não é digital, então não tem Paulo Andrade ali pilotando, é um diafragma só. Aí a esquerda está o maquinista. E o Dib tinha sempre esse sorriso. A equipe, mesmo sem entender metade do que ele dizia, adorava ele. Tanto a turma da elétrica quanto do maquinário, todo mundo adorava ele. **MS** – Lauro com 20 anos e Dib com 34. **HH** – O cabelo está igual! **LE** – Esse é o casaco de inverno que nós compramos logo que esfriou e aqui é ele na câmera com o Ronaldo Nunes, que foi o assistente que me substituiu quando eu fiquei doente. Ele passou lá duas semanas com a gente. Ele tinha feito “Os Deuses e os Mortos” com o Dib. Nessa ocasião, eles contrataram um estudante alemão que falava português, para servir de intérprete. Até quando eu voltei esse rapaz continuou, o que tornou a relação um pouco mais fácil. **MS** – Detalhe que o Peter Fleischmann era alguns meses mais novo que o Dib. Eles eram do mesmo ano, 1936. **HH** – Tem uma outra câmera ali atrás, uma NPR, ou uma Cameflex, um cara ali atrás... **LE** – eu diria que é uma NPR. Aqui embaixo é um amigo francês do Fleischmann, que fez uma espécie de making-of do filme. Eu esqueci o nome dele, Colier, alguma coisa assim. Esse que está com uma boina é o Jean-François Stevenin, que é o assistente de direção. Ele foi assistente do Truffaut, também, depois virou ator – é este que está com a mão no bolso. Depois ali tem a moça atriz, a continuísta... Atrás do Dib é o eletricitachefe e aqui, à esquerda, o pessoal da equipe de som. E aqui não sei se é aquele que joga as facas... Esse era, na verdade, um criminoso de verdade, um assassino. O Fleischmann resolveu fazer um documentário sobre ele. Quer dizer, antes do “Das Unheil”, o Dib filmou um pouco desse documentário e aí ficou evidente que precisaria de alguém para traduzir minimamente a relação. Porque eles partiram primeiro sem ninguém se entender, só no gesto. E aí mudaram. Mas aí o Kimmel já tinha sido agregado à produção e ele acabou fazendo o papel do atirador de facas, quer dizer, um ator criminoso de verdade entrando na produção, coisa que hoje em dia...

**Plateia** O Dib foi uma pessoa silenciosa. Tinha muita tranquilidade também. Ele falava baixo, não se ouvia a voz dele. Não era de comentar as coisas. Era muito irônico também. Acho que o que mais me toca na andança dele é que ele que era muito silencioso em um lugar em que as pessoas gostam de falar, comentar, rir... Enfim, tenho uma lembrança do Dib dessa forma.

**MS** Muito bom. Porque eu não conheci o Dib. Para mim isso é um relato maravilhoso. Saber como essa questão da linguagem é intensa no Dib vai ajudar a compor essa tese sobre a câmera dibiana. Como ele era essa figura intuitiva, que está sempre intuindo

esses acontecimentos, isso que você relatou faz bastante sentido. Tem um viés psicológico na própria expressão da linguagem, no silêncio, no pensamento.

**LE** A gente está falando sempre “intuitivo” e pode parecer que a gente está diminuindo o Dib com a intuição e, na verdade, há linguagens e linguagens. A linguagem da imagem é o que ele dominava. Ele tinha um total domínio disso e quando você vê os filmes – você, Walter, que dirigiu ele – essa coisa de dar dois passos para frente, chegar mais perto e respirar, quer dizer: Ele respirava junto com os atores, né, então, eu acho que na verdade, é uma profunda sensibilidade da linguagem, da imagem. E ele era muito discreto. Agora, ele sabia - eu acho, até nessa temporada e ao longo da vida - ele percebia muito mais coisas do que as pessoas achavam que ele percebia. Essa era a minha impressão. Eu tive a oportunidade de ouvi-lo fazer comentários sobre filmes, sobre pessoas... Porque ele sacava as pessoas. Nessa época, durante esse filme, “Tal fulano é assim, assado”. Para alguns diretores ele fez uma radiografia e a vida me permitiu comprovar que tinha razão em praticamente todos os comentários.

**Plateia (Jacques Cheuiche)** - Vou aproveitar aqui a fala rapidamente. Eu sou da geração 80 e nós começamos como assistente de câmera. Eu trabalhei muito pouco com o Dib. Eu me lembro de algumas coisas do tipo: o Zé Medeiros fazendo um filme e o diretor pediu para ele um tal plano, mas o Zé disse que não conseguia fazer, porque era para usar a zoom na 2C... E o diretor: “Mas o Dib faz”. Então a gente meio que cresceu ouvindo o que o Dib faz. Então, essa coisa da câmera na mão que o Dib faz, virou mito. Todos nós tivemos essa pretensão de sermos bons câmeras com a câmera na mão. Eu fui assistente de quase todos os principais fotógrafos e todos se orgulhavam muito da sua câmera na mão. Talvez uma herança do Dib, porque - se o Dib faz, o cara tem que fazer. E aí passa por você mesmo, Lauro, no “Toda Nudez Será Castigada”. Eu acho que ali tem Dib. **LE** – Tem muito Dib ali. **JC** – Eu acho que tem. Waltinho Carvalho que adora aquelas câmeras, Edgar, e daí vai... Zé Tadeu. Todos têm orgulho da câmera na mão. E eu, uma vez fazendo um curta, a diretora falou: “Aqui é o Dib que tem que fazer, porque é um corredor”. Foi num dos primeiro curtas que eu fiz. E o Dib topou fazer o tal plano, que era num corredor enorme. Nesse filme alemão eu vi um plano igualzinho. Era pra ir, indo naquela movimentação e aí, cortou. Eu olhei para o Dib e ele falou assim: “Você tem que acompanhar o passo da pessoa da frente. Se você for no outro passo, vai desequilibrar. Você tem que olhar a esquerda, direita, esquerda, direita. Aí você vai ver”. Ele me falou isso na hora. E disse ainda: “Bota um tênis macio para o joelho virar mola”. Eu fiquei olhando para ele e pensando: O cara acabou de me dar uma aula imediata. Outra coisa que me chamou atenção, que eu fiquei lembrando aqui, é que o câmera - nessa época que você viveu, Lauro - o câmera é um julgador do plano. Só a câmera via. Depois dos anos 1980 é que chegou o vídeo assist. **LE** – A gente que dizia se o plano estava bom ou não. **JC** – Exato, então, ser julgador e não entender a língua, também, ter que traduzir para o outro: “o cara tem que ficar mais pra lá...” - Era um complicador, né? **LE** – Um pouco. Consumia muito tempo e gerava vários embates. Às vezes eu resolvia até antes de traduzir. **JC** – Então, como você encarou essa, que me remete também ao filme do Jabor “Tudo Bem”, que tem essa confusão dentro de casa, os operários, enfim... Era isso que eu só queria colocar como uma referência para nós, essa coisa da câmera

na mão, que todo mundo quer ser Dib, de certa forma. O Zé Medeiros tinha muito dessa coisa porque ele fez um filme que não é câmera na mão, mas a luz é muito parecida, o "Rainha Diaba", onde ele inventou uma coisa em que ele soltava a câmera, e tal, tinha uns elásticos. Mas a luz é parecidíssima, porque tem essa luz rebatida dessa época... **LE** – Mas o Dib foi câmera do Zé Medeiros em "A Falecida", do Leon. E ele curtiu essa experiência, então digamos, se formou sobre a luz natural. E tem uma história engraçada do Zé Medeiros, porque ele achava que o Dib era folclore. Ele e o Paulo Gil - você lembra dessa história né, Walter? - Ele dizia: Mas que Dib, que Dib? Eu vou pegar qualquer cinegrafista desses aí, vou colocar no meu filme e vai fazer a mesma coisa. E não foi exatamente o que aconteceu, foi um desastre. **JC** – Ele era outro brincalhão também, né?

**Plateia** - Boa noite, uma curiosidade. O Lauro falou que houve uma disposição do tempo de filmagem com vários problemas na realização do filme, montagem na França, tudo muito complicado, inclusive com o custo de produção sendo uma incógnita, porque você não sabe muito bem quanto vai custar. Vem uma premiação e o filme é engavetado. Isso me chamou atenção. Depois o filme é recuperado e restaurado. Há também um custo. E a comercialização também não existe. Então eu queria escutar um pouco de vocês sobre isso que me chamou a atenção. Todo o filme certamente tem um orçamento e esse filme foi muito além do que talvez tivesse sido originalmente pensado. Há uma premiação internacional importante. Mas depois disso o filme entrou numa espécie de letargia, por uma razão que eu não consigo entender qual foi. Alguém decide colocar mais dinheiro para restaurar o filme. Então gostaria de ouvir vocês, obrigado.

**LE** O filme foi produzido pela United Artists num momento de total descontrole da companhia. Tem um livro chamado "Final Cut", que conta a história daquele filme "Portal do Paraíso", do Michael Cimino, que mostra as loucuras que estava se fazendo no mundo a fora. E a companhia foi a falência, inclusive, por uma série de filmes, entre os quais "Das Unheil". Nesse filme, o Fleischmann chegava lá, tinha dias que ele não filmava, não sabia o que queria fazer, mandava todo mundo pra casa - quer dizer, esse prolongamento da produção está ligado a um certo descontrole, digamos assim. Quando chegou dezembro, chegou o contador da Inglaterra - onde ficava a companhia, com aquele chapéu e sobretudo - e se trancou no escritório. Ele passou quatro dias fazendo contas e acabou que ele veio e disse: "Está suspensa a produção". "Como assim?" – "A gente não bota mais um tostão no filme. Agora você se vira com o que você tem". Houve uma negociação, e aí, ele disse: "Ok, você tem mais cinco dias com o rapaz da eletricidade, com o Dib, sem assistente, faz uns pick ups aí e acaba o teu filme. E assim foi. O Fleischman ficou com o filme dias trancado em casa, dizem as pessoas, com pilhas e pilhas de filme, tentando descobrir que filme ele ia fazer. E a chance desse filme dar certo era pequena. Então, agora é com você.

**MS** Eu ia comentar isso. Eu não sei os detalhes, mas eu estava analisando uns artigos de jornal que falavam desse momento. O Fleischmann diz que foi roubado e demitiu a contadora no meio da produção, colocando a diretora de produção no lugar. Isso está numa matéria. E eu não sei o quanto é verdade ou não é, até porque ele se esquivava

disso. Eu sei que ele bateu o recorde de celuloide rodado na época e tem esse corte, que o Lauro comentou, que chega num momento em que eles têm que economizar na produção porque foi tudo suspenso.

**LE** A coisa do restauro, Jorge, está muito ligado a... Os filmes também mudam de sentido com o tempo, então, aquilo é um documento de época do cinema alemão. Virou um registro de uma cultura do cinema alemão e aí – a cinemateca devia responder a essa pergunta. Então tá ligado a isso, ao resgate da memória do cinema alemão.

**MS** E tem uma coisa: e eu estive na Alemanha para buscar esse filme, visitei museus de cinema e eu percebi que o nome do Fleischmann é esquecido. Talvez aqui a gente esteja sabendo mais sobre a obra do Fleischmann do que os próprios alemães. Ele foi colocado de lado. E é muito estranho, porque ele era um dos mais velhos da geração dele, já tinha feito “Cenas de Caça na Baixa Baviera”, que tinha tido uma repercussão muito forte, porque tocava em assuntos muito preciosos para a sociedade naquele momento - um filme sobre a discriminação homossexual era uma porrada. Então, as pessoas não estavam entendendo o quão visionário era o Fleischmann. Eu acho que aconteceu um certo congelamento desse cara. Assim foi. O “Das Unheil” ele conseguiu fazer com esses problemas. Tem “A Doença de Hamburgo”, que foi outro filme visionário também, sobre uma epidemia. Mas não teve sucesso, essas coisas não tiveram uma distribuição. A restauração é recente, já faz parte dessa época de revisita ao visionarismo do Fleischmann, numa percepção desse cara que fez esses filmes com uma importância atual, com uma relação com o presente, por isso também pensaram na necessidade de restaurar. **WL** – Ele está falando de crise ambiental no filme. **MS** – Sim, ele fala de crise ambiental aqui e na “Doença de Hamburgo”, que eu não pude assistir ainda, mas li muito sobre ele durante a pesquisa, em artigos de imprensa, aparece esse tema pandêmico. Esse filme também foi restaurado. O “Das Unheil” teve um problema maior, porque, como o Lauro falou, ele ficou empacado dentro do escritório por muito tempo e teve mais de uma versão. Esse corte que vimos é chamado de novo corte do diretor. Quem assina, na verdade, é o Volker Schaner, com a presença, claro, do Fleischmann. Em 2016, eles vão relançar juntos o filme numa sessão comentada, na Cinemateca de Frankfurt. Mas quem opera o novo corte é o Volker Schaner. Eu não sei o quanto tem do dedo dele nessa nova montagem, porque eu não assisti à versão original. Mas, enfim, tem bastante polêmica ao redor do Fleischman e em especial desse filme, porque a Silésia – a gente fica por fora, mas eu fui pesquisar sobre a questão da Silésia – é uma polêmica até hoje para a Europa. Tem mais de 10 mil pessoas que se autodeclararam silesianos. É uma região que não existe oficialmente, mas que está situada entre a República Tcheca, a Áustria, a Polônia e a Alemanha. Ela está entre esses quatro países e tem uma questão com a sua linguagem - algo que está presente no filme e é uma constante nessa região. Então o filme vai tocar nesse assunto também, da pátria, das nações esquecidas, suprimidas por conta de guerra e migração. Isso está na pauta também.

**Plateia** – Em quais cidades vocês filmaram?

**LE** Filmamos em Wetzlar, uma cidade pertinho de Frankfurt, onde tinha a fábrica da Leica.

**Plateia (Ruy Gardnier)** – Só para complementar, a partir das manifestações de maio de 1968, mais ou menos, existia uma certa – inclusive dentro da indústria – uma certa ideia de que jovens são esses que vão produzir a música, o cinema do futuro. Então vão dar muito dinheiro para esses jovens. E isso acontece muito Alemanha, na música, grupos que hoje são considerados de rock experimental, como [???], deram um jeito de alugar uma mansão e ficar seis meses só ensaiando e gravando etc, etc, sem compromisso de quando vai sair o disco. Então, realmente, existiam produtores que estavam pegando dinheiro dessas grandes empresas e queimando com isso tudo. Então, dentro desse contexto... É a mesma coisa com o Glauber. O cara sai com o “Dragão da Maldade” para mostrar em Cannes e volta com dois contratos, um para fazer um filme em Cuba e outro na Espanha. Eu acho que é um pouco desse contexto de esperar o artista do futuro, o visionário, o cabeludo hippie maluco que vai fazer a coisa genial do futuro.

**WL** O cinema estava mudando naquele momento. A indústria era outra, entendeu? E nessa crise que o Lauro se referiu, da United, o cinema americano estava mudando, os estúdios tinham praticamente acabado. Era um outro ciclo. Se investigava ainda e, de repente, houve exageros. Boa parte daquele esforço foi desmistificado. A indústria retornou em outras bases. Eu estava comentando antes a respeito do que você falou, sobre um filme que tem mérito, que vai ao festival, mas que não é depois exibido, que não é comercializado. Há uma quantidade muito grande de filmes que ficam premiados em festivais e que não saem. Não encontram um caminho. Tem uma quantidade enorme de filmes assim. Nem vira um filme de repertório, assim, de sala pequena, vira um filme que não se paga.

**HH** Naquele momento - não sei no caso específico do Catástrofe (Das Unheil), nos EUA, duas companhias quebraram nos anos 1960. De um lado a Metro e do outro a United Artists. Elas foram reformuladas economicamente e nos EUA já tinham surgido uma série de restrições, por exemplo: você não podia avançar com um filme, num número maior do que 10% do tamanho do mercado, que é uma regra que vigorou até bem pouco tempo, etc. E eles deslocaram, digamos assim, o escritório econômico, não só da United, da Metro - houve uma reunião entre várias companhias – para Londres, sob o nome fantasia de Cinema International Corporation, que é a CIC. Eles financiaram alguns filmes que deram muito certo. De um lado, diretores arrojados, realmente criativos, com projetos complexos, difíceis, politizados etc. - dentre os quais, o mais famosos é o do Antonioni – e ali, naquele momento em 1970, particularmente o (???) foi lançar o (???) etc. Se buscava diretores com perfil relativamente próximos - cineastas políticos, cineastas que tivessem uma munição artística maior etc. Mas quando o orçamento estourava e havia uma avaliação de uma ou outra montagem, de que aquele filme não iria ter uma performance comercial maior, simplesmente ele era engavetado. Porque os custos de lançar um filme, mesmo só no território europeu, naquela época - cópia 35mm, transporte - era uma conta que o contador falava: “Eu vou gastar mil. Talvez eu ganhe mil e duzentos. Não vale a pena. Engaveta.” Era muito comum. Havia

essa avaliação final, simplesmente, contar quanto custa levar para ao mercado e qual a expectativa de performance no mercado. Muita coisa - a gente acabou recebendo aqui os materiais da CIC e veio muita coisa da Alemanha - eles tinham uma documentação econômica que sempre vinha com uma previsão de público, que chamavam de target: "Quantas pessoas vão ver esse filme? Tem uma expectativa que esse filme vai fazer 800 mil espectadores, então vale a pena lançar". "Um outro não vai dar nem 100 mil, então não vale a pena". Eles não gastavam dinheiro para botar simplesmente no mercado. E acredito que talvez o Catástrofe tenha passado por essa avaliação do pessoal da CIC. Mas eu também me pergunto o quanto esse filme era, digamos assim, o quanto de alguns temas que ele trazia não eram relativamente novos dentro do panorama alemão, no início dos anos 1970 e, eventualmente, o quanto desses temas não eram incômodos - um em particular, que é a questão do terrorismo. Nesse filme é explícito. Eu não me lembro de filmes alemães, menos ultra independentes, e mais próximos de um mercado com financiamento intencionado para mercado internacional, naquele momento, que tratasse tão explicitamente desse tema quanto esse filme trata. "Vamos explodir a catedral! Vamos explodir a catedral!", a polícia está catando um sujeito, vê se não está com um louco aí na sua casa etc. A Silésia, portanto, o separatismo. O assassino - até então eu não sabia que era assassino de verdade - eu fiquei espantado com a habilidade de jogar aquela faca, ou era um dublê muito bom. E não era um dublê, era o próprio. Enfim... Além dessa coisa separatista da Silésia, o comentário, uma metáfora muito mais direta, da herança nazista na Alemanha do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, que ainda está com esse cheiro de lixo que não nos deixa, nesse culto, até musical, com os velhinhos cantando "minha pátria, minha pátria". Há um breve momento de discussão sobre Hitler, que pegava os sinos para transformar em canhão, mas esses da Silésia ele não transformou, não conseguiu, enfim... Me pareceu uma certa ambiguidade em como se fala do Hitler da Alemanha nazista, os personagens não são exatamente condenatórios, enfim. Eu não saberia situar o filme dentro do panorama do cinema alemão da época, mas talvez o filme tenha essa relevância histórica, hoje, porque talvez ele tenha colocado umas questões, ali naquele momento, que não era comum. Não que ele fosse radical. O Fleischmann é um cineasta pouco comentado, pouco estudado. Ele é muito ligado ao Brasil e à América Latina e, eventualmente, encontrava com o Glauber.

Eu ouvi falar do Fleischmann pela primeira vez através do Miguel Pereira, que recebeu o Fleischmann para um encontro com o Glauber, aqui no Rio de Janeiro, em 1978. O Miguel me contou muito divertidamente essa história, porque o Glauber chegou, viu o Fleischmann por 10 minutos e depois o Glauber brigou com o Fleischmann e foi embora. O Fleischmann estava no Brasil por um motivo ou outro, mas foi lá jantar, logo na casa do Miguel, que teve que ficar duas horas com o Fleischmann porque o Glauber simplesmente os abandonou ali e tal, enfim, aquele jeito do Glauber. Foi a primeira vez que eu ouvi falar dessa figura e eu fui entender que ele tinha uma relação um pouco mais profunda com o Brasil, com a figura do Glauber, com o Cinema Novo etc - eu não saberia caracterizar em que medida. Porque não há depoimentos daqui sobre essa relação. Talvez hoje seja a primeira vez que se fale um pouco mais sobre essa relação que nós, brasileiros, temos com o cinema do Fleischmann. Enfim... Mais perguntas?

**Plateia** – Eu queria saber se o Walter conheceu o Fleischmann.

**WL** Conheci. Eu fui ao Festival de Berlim levar o “Brasil Ano 2000”. Eu fui com o Fleischmann e o Glauber ao Berliner Center. Depois nós saímos dali e fizemos um passeio até a Porta de Brandemburgo, do lado da Alemanha Oriental, e tinha um cara maluco que chegou perto da gente, que ficava fazendo um discurso contra o Portão de Brandemburgo. Ele morrendo de rir. O cara falava assim: “Ah, por que eu não posso passar pra lá!?” Ele estava de bicicleta e queria ir. Aquele discurso assim, solto. Eu senti ali uma proximidade dele com o Brasil, na maneira como se referia ao Brasil, uma figura muito simpática. Inclusive, ele já conhecia o Glauber. Ele não o conheceu no festival. Certamente foi poucos meses depois do “Dragão da Maldade” em Cannes. Ele deve ter estado lá. Eu não sei se ele já tinha conhecimento do Glauber antes, mas anos depois ficou explicado. Eu o achei muito interessado no Brasil, com a música brasileira... Eu lembro que a gente foi na casa de um cara que era muito amigo do Glauber, um crítico que era tão ligado ao Glauber que ele tinha um filho chamado Guido Glauber. Eu achei o máximo. E era um cara que fez uma ponte entre o Cinema Novo brasileiro e a Alemanha durante um bom tempo. Nós fomos na casa desse cara e ele tinha uma coleção de discos brasileiros. Eu me lembro do Fleischmann pedindo: “Bota essa música assim”.

**HH** É uma conexão que a gente ainda não estudou. Tem as conexões com os franceses, com os italianos, tem muitos trabalhos acadêmicos sobre isso. Mas com os alemães, eu pelo menos não conheço, não me lembro. Embora o Fleischmann fosse ligado a uma entidade clássica em Berlim, uma espécie de instituto de altos estudos do Cinema Latino-americano. O Fleischman escreveu sobre o cinema latino-americano e brasileiro. Acho que havia um interesse maior dele pelo que aconteceu na América Latina nos anos 1960, em termos de Cinema, pelo que isso representava. Há uma certa ideia do cinema político.

**MS** O Fleischmann era muito interessado em Latim. A imprensa fala disso e chama ele sempre de francófono, inclusive, porque ele gostava da língua francesa, tinha uma proximidade. **HH** – O assistente dele era francês. **MS** – Ele deu aulas no IDHEC. Foi aluno lá primeiro, não sei se foi na mesma época que o Ruy Guerra, mas eles se conheceram nessa época – e mais tarde foi professor lá.

**HH** As conexões se formam e a gente começa a entender essa geografia que leva dois brasileiros, na verdade três, a embarcar num filme lá na Alemanha. Algo conturbado, mas bacana no final das contas, que eventualmente vai merecer aí uma atenção maior e um interesse maior para destrinchar um pouco melhor o que tem aí de relação com o Brasil e o cinema brasileiro, e também na sua época, seu tempo e a própria cinematografia. Bom, gostaria muito de agradecer a presença de todos vocês, do Walter, do Lauro, e do Michel e convidar vocês para continuarem seguindo a programação da Cinemateca. Tem um monte de coisa até o final do ano. Agradecer, enfim, por essa tarde-noite agradabilíssima e por descobrir um filme que realmente é mais do que um elo perdido, é quase alguma coisa como um ovni desconhecido. Obrigado e boa noite.