

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro

Sheila Schvarzman¹

Entrevista com o fotógrafo José de Almeida Mauro, realizada pela autora em 1997. Trata de sua carreira no Instituto Nacional de Cinema Educativo junto com seu pai, o diretor Humberto Mauro.

Cinema Brasileiro. Instituto Nacional de Cinema Educativo. Diretor de Fotografia. José de Almeida Mauro.

1

Pós-doutora em Multimeios e doutora em História Social pela Unicamp, é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, de História do Cinema Brasileiro I e II, no Curso de Cinema da Universidade Anhembi Morumbi e no Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac. E-mail: <sheilas@uol.com.br>.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

Conversei com José de Almeida Mauro, o fotógrafo Zequinha Mauro, por conta da pesquisa sobre Humberto Mauro, em 1997, ano da comemoração do centenário de nascimento do diretor. Parte da entrevista que tinha por foco o próprio Mauro foi publicada na revista *Cinemas* n. 7 naquele ano. No entanto, volto à entrevista para republicá-la, agora na íntegra, de forma a ressaltar não apenas o que diz sobre o diretor de Cataguases, mas para resgatar o fotógrafo que foi Zequinha Mauro, de quem tão pouco se falou e estudou, embora tenha sido responsável por aspectos fundamentais de filmes marcantes do pai. E gostaria, por meio desta entrevista, de documentar facetas de profissões envolvidas nos fazeres do cinema brasileiro ainda tão pouco exploradas, como a fotografia, assim como suas práticas históricas: a formação técnica e as condições de trabalho marcadas pela improvisação, a pobreza de recursos, a inventividade, a intuição e as artimanhas do acaso, em filmes tirados quase que do nada, feitos de forma independente ou mesmo no Instituto Nacional de Cinema Educativo e, a partir de 1966, no Instituto Nacional de Cinema.

José de Almeida Mauro (22/03/1921 – 24/12/2002), o filho mais velho de Humberto Mauro, começou cedo a trabalhar com o pai. Mal terminou o Tiro de Guerra, já acompanhava o cineasta em filmagens. Foi assim que aprendeu o ofício de fotógrafo, que exerceu até 1991, quando se aposentou. Da lista de filmes significativos de que participou, estão, entre outros, *Casinha Pequeninha* (1945), *Azulão* (1948) e outros que compõem a série *Brasilianas*, o longa-metragem *Canto da Saudade* (1952) e, sobretudo, *A Velha Fiar* (1964), filmes de precisão, beleza e inventividade, que terminam por identificar Mauro como o grande cineasta brasileiro do período clássico. Zequinha tem grande parte nisso.

Falando do pai, não há histórias de longas conversas. Mauro era um pai às antigas, sério e que se ausentava muito devido ao trabalho. Na memória de menino, lembra-se, sem tristeza, do período de extrema penúria da família, quando o pai saiu da *Cinédia* (1933) e as crianças dormiam em esteiras, pois não havia dinheiro para camas. Só lembra que “as esteiras eram ótimas. Brincávamos, dormíamos e de manhã era só enrolar”. Peripécias de quem tinha a ousadia de fazer e, sobretudo, viver de cinema no Brasil dos anos 1930. Do trabalho com o pai, o que sobressai é, antes, uma sintonia de olhares, o modo de enquadrar o mundo, sem lições ou pedagogia.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

Na memória, as datas são fluidas, assim chegamos a algumas delas por aproximações.

Como foi o começo?

Zequinha Mauro: Eu cresci aqui no Rio, em São Cristóvão, jogando futebol na rua. Andando de tamanco. Eu sou o filho mais velho. Depois vêm o Luís, o Vicente, a Maria de Lourdes – que nasceu na época em que a Dona Carmem Santos estava hospedada lá em casa, fazendo *Sangue Mineiro* (1929)², porque a mamãe teve todos nós em casa, depois vêm o Humberto e a Marta. Todos nascemos em Cataguases, menos a Marta, a menor, que nasceu na Rua da Liberdade, no Rio.

Você e o Luís foram para o cinema?

Zequinha Mauro: Eu fiquei com o papai desde que comecei a tentar ir para a faculdade de Engenharia. Eu tinha acabado de fazer o vestibular e o Tiro de Guerra, então eu estava cansado, porque misturou uma coisa com a outra. Nesse meio tempo, o papai estava filmando e eu saía com ele. Então eu fiquei com ele e trabalhei a vida inteira com ele. O Luís ficou um tempo e depois foi trabalhar com o Herbert Richers.

Ele ensinou o ofício?

Zequinha Mauro: É. Eu fui aprendendo, olhando e vendo, porque antigamente era mais gostoso. Hoje em dia não tem sabor. Tudo anda muito cheio de bobagem. Quando eu era jovem, ele me dizia o que fazer e me mandava filmar. Foi assim que eu aprendi. Depois, quando a gente trabalhava junto, ele explicava o que ele queria e eu fazia. Não tinha muito papo. Era um entendimento entre a gente.

Mas o senhor queria ser engenheiro, como o seu pai e o seu avô.

Zequinha Mauro: Se eu fosse, não ia ser bom, porque não sou bom em matemática, não sei desenhar. O meu pai largou engenharia, mas depois ele se formou em eletricidade, porque trabalhou na Light, no Lloyd Brasileiro, mas tudo o que aprenderam, o meu pai e o meu avô, foi mais de olhar e fazer.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

Paulo Emílio Salles Gomes considera que seu pai teve três mestres na carreira: Pedro Comello, em Cataguases, Adhemar Gonzaga, na Cinédia, e Roquette Pinto.

Zequinha Mauro: Todo mundo tem: o Adhemar foi mais de técnica. Ele frequentava Hollywood. Deve ter trazido muito ensinamento que o papai deve ter aprendido. Depois vem aquilo que tá dentro da pessoa, entendeu? Assim que nasce o diretor. Agora, quando você vai dirigir, você tem o filme na cabeça. O diretor é como um maestro que organiza a orquestra dele. Se está desafinado, ele ouve.

Humberto Mauro não reclamava de interferências de Adhemar Gonzaga, no tempo da *Cinédia*?

Zequinha Mauro: Não sei ao certo. Eu só tive contato com papai em documentário e no *Canto da Saudade* (1952). Antes, quando eu era mais jovem, ele nem falava com a gente, nem trocava ideia, porque ele não tinha tempo, nem nada o que falar.

Por quê? Ele trabalhava muito?

Zequinha Mauro: Papai trabalhava. Eu me lembro quando a gente era pequeno, lá na Rua da Liberdade (início dos anos 1930), ele trabalhava na Cinédia. Acho que ele só trabalhava à noite, porque a gente não via o papai. De manhã, quando a gente ia para o colégio, ele estava dormindo. Quando a gente voltava, ele já tinha ido. Eu não sei se era porque os artistas trabalhavam em rádio e no teatro, e só podiam filmar depois. O que eu sei é que a gente não o via em casa de noite.

D. Beatriz Bojunga conta que Mauro conheceu Roquette Pinto, seu pai, vendendo enceradeiras no Museu Nacional, em 1935 ou 36. Será que foi assim mesmo³?

Zequinha Mauro: Eu acho que sim, porque ele conheceu o Roquette no Museu Nacional e tava naquela época que não se ganhava dinheiro e ninguém fazia nada, e ele tinha que se virar. Como o vovô (Caetano) tinha muita ligação com a General Electric, com certeza arrumou pra ele vender

3

Essa foi uma informação oral que as pesquisas mostraram equivocada. A presença de Edgard Roquette Pinto no incipiente meio cinematográfico do Rio de Janeiro onde havia sido, inclusive, censor cinematográfico, entre 1934 a 1936, e Humberto Mauro que gozava de algum reconhecimento o habilitariam para o convite. Conservei a resposta pela percepção de Zequinha sobre a segurança de um trabalho fixo para o cineasta pai de sete filhos como funcionário público.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

essas coisas que, para o Museu, eram ótimas. Ali ele se encontrou com Roquette e dali por diante melhorou tudo, porque ele começou a trabalhar fixo, recebia via governo, passou a ser um funcionário público. Você recebendo fixo estabiliza a sua vida naquele fixo. Agora, se você quer ter um automóvel, tem que trabalhar em outro horário, sábado, domingo, mas papai nunca teve essa ambição. Ele trabalhava, mas não visava o dinheiro.

Mas mesmo que quisesse, havia o que fazer?

Zequinha Mauro: Depois que ele estava no INCE, eu ajudei muito ele a fazer muitas filmagens para a Cinédia, sábado, domingo. Era um bico, uma coisa boa. Eram filmagens para a Revista⁴ da Cinédia, paisagens do Rio, coisas assim.

E ele gostava do Getúlio?

Zequinha Mauro: Eu nunca vi o papai falar mal do Getúlio ou de nenhum presidente, porque a gente trabalhava ali, os presidentes entravam, saíam, e a gente continuava.

Mas ele nem reclamava?

Zequinha Mauro: Quem reclama dessas coisas é mulher...

Mauro e Roquette Pinto estabeleceram uma colaboração e uma grande amizade no Instituto.

Zequinha Mauro: Papai fez amizade com muita gente. Ele era amigo do Roquette, do Villa Lobos, do Taunay [o historiador Affonso de Taunay]. Com eles, ia ao sambaqui do Roquette, lá na Barra⁵, falavam em tupi. *Argila*⁶, por exemplo, foi todo bolado pelo papai e pelo dr. Roquette. A maioria do filme foi copiada no INCE, foi revelada no INCE, eu via o copião lá. Não era só isso. Revelava de todo mundo que pedisse. O Roquette foi generoso com o cinema brasileiro. Muitas vezes, a dona Carmem Santos estava sem filme, o Instituto emprestava e depois ela pagava. Para nós era até bom, porque daí vinha filme novo. Tinha essa harmonia. Um auxiliava o outro, eu achava isso muito bonito.

O cinejornal da Cinédia.

O antropólogo Edgard Roquette Pinto dirigia o Instituto Nacional de Cinema Educativo onde Humberto Mauro foi trabalhar, a partir de 1936, na direção técnica dos filmes. Estabeleceram uma sólida amizade. Mauro frequentava reuniões promovidas pelo antropólogo em um terreno que possuía na desabitada Barra da Tijuca. Construiu ali um sambaqui – na verdade, um caramanchão – onde reunia amigos, como o historiador Affonso de Taunay e Mauro e praticavam hábitos indígenas, como comer comidas dos índios em cuias e conversar em tupi-guarani. Cada um dos participantes tinha, inclusive, um nome indígena e Humberto Mauro chegou a publicar uma tradução que fez do texto *O Selvagem*, escrito em tupi pelo General José Vieira Couto de Magalhães, em 1876. <<http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/11/O-Selvagem>>. O sambaqui serviu de locação para as filmagens de *Ponteio* em 1941.

Argila, filme de 1940, era uma produção da Brasil Vita Filmes, mas, na realidade, Mauro se utilizou muito dos equipamentos, da infraestrutura de laboratórios e até mesmo película do INCE. <<https://www.youtube.com/watch?v=bSTchEAzDal>>. Essa é uma prática que marcou muitas realizações brasileiras nesse e em outros momentos. *O Canto da Saudade*, tentativa de produção independente feita por Mauro, em 1952, quando constrói o seu estúdio em Volta Grande, também estava inteiramente baseado na estrutura técnica e, até mesmo, nos profissionais do INCE, como Manoel Ribeiro, que já havia trabalhado em *Argila*, ou Zequinha Mauro. Além disso, Nelson Pereira dos Santos, em *Rio 40 graus* (1954), ou Linduarte Noronha, em *Aruanda* (1960), se utilizaram dos mesmos equipamentos e estruturas, prática que a transformação do INCE, em INC e, depois, em CTAV, nos anos 1970, só vão reiterar de forma explícita.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

O que Mauro mais gostava de fazer?

Zequinha Mauro: Ele gostava mais de filme da natureza. Você trabalha melhor, não tem amolação. Ele fez reportagens como *Pedra Fundamental do Edifício do Ministério da Educação (1937)*⁷ ou *7 de setembro de 1936 – Dia da Pátria*⁸. Mas ele não gostava. Tem que ser ousado e sem vergonha. Tem que fazer coisas que não pode, ele não gostava disso.

Mauro praticamente não mexia a câmera.

Zequinha Mauro: A gente achava horrível quando a gente percebia que o público sentia que tinha alguém fazendo o filme. Quando você anda na rua atrás de um sujeito, você não vê balançar. Como diz o americano, a máquina, quando está em movimento, tem que ter asas, você não pode sentir o movimento. Você nem lembra que esse troço é uma mecânica, você aceita aquilo. Mas se você sente a imperfeição, o sujeito diz que a máquina dele tá ruim.

Vocês iam ao cinema para ver o que os outros estavam fazendo?

Zequinha Mauro: Não. Papai não ia ao cinema. Não gostava. Era muito caseiro. Gostava de fazer.

E você de quem gostava?

Zequinha Mauro: Às vezes, eu via um filme em preto e branco só por causa da limpeza, da beleza da imagem. Eu vi *Pérola (La Perla, Emílio Fernandez, 1947, fotografia de Gabriel Figueiroa*⁹) três vezes, com o Lima Barreto, num cinema da Lapa. Ele era muito meu amigo. O Lima tinha grandes ideias. Ele contando um filme ia ser o maior do mundo, você criava as imagens na cabeça. O *Cangaceiro (1953)* ele leu pra mim umas quatro vezes, e saiu uma beleza. Papai achava que o Lima devia fazer o roteiro e deixar outro filmar, porque ele se entusiasmava tanto, que acabava... sabe como é...

Você não trabalhou com ele?

Zequinha Mauro: Ele gostaria que eu filmasse com ele, me pediu que fosse para a Vera Cruz. Eu dizia: "Lima, ali não dá, é um lugar que ninguém

7

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/006129>>.

8

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/008373>>.

9

Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=P6iPo6lK9jl>>. O gosto pelo cinema mexicano diz muito sobre a fotografia de Zequinha nesse filme fortemente contrastado.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

ri. Esse lugar não pode ir pra frente". Eu estive lá, todo mundo sério, de cachimbo. Depois entrei num cenário onde o cara estava repetindo a cena oitenta e tantas vezes. E, geralmente, eles usam a primeira [tomada], porque é quando todo mundo está descansado...

E o Mauro não quis ir também?

Zequinha Mauro: Ele foi lá visitar, foi convidado, e diz ele, não sei se é piada, ou se ele disse isso realmente ao Zampari. "Zampari, aqui está tudo muito bonito, mas você caiu num erro muito grande, porque antes de fazer a Vera Cruz, você devia ter feito uma cadeia de cinemas lançadores. Depois dela pronta, aí você podia fazer o seu filme, dentro da sua casa, na cozinha, que ia dar dinheiro, mas do jeito que tá aí, você vai acabar vendendo bilhete na rua São Bento."

É nesse período que Mauro retorna a Volta Grande. Como foi isso?

Zequinha Mauro: O seu Medeiros, produtor de curtas de Volta Grande, pediu para projetar um filme no auditório do INCE. Vieram as autoridades da cidade, o Bernardinho Rocha, que era o prefeito. Papai assistiu à exibição, achou as imagens uma beleza e reviu o pessoal. Daí teve a ideia de filmar lá. Ele fez a casa e depois o estúdio "Rancho Alegre", comprando o terreno do dr. Roquette e com a ajuda dos amigos. E lá filmamos *O Canto da Saudade*.

Havia grandes planos para o estúdio?

Zequinha Mauro: Coitado do papai, naquela ilusão daquele estúdio ali, fazer aqueles filmes tipo de caubói, coisa rural, como o Mazaropi e muitos outros fizeram. Ali é uma região rica de fazendas, de paisagens, mas eles [produtores como Adhemar Gonzaga ou o diretor Luís de Barros] não se interessaram.

E a história de que cinema é cachoeira?

Zequinha Mauro: É cachoeira, porque não para. Mas lá para as nossas bandas não tinha cachoeira. O que a gente filmava eram umas corredeiras. Não havia necessidade de ir muito longe.

Vocês estavam sempre no mesmo lugar, mas de ângulos diferentes?

Zequinha Mauro: São aquelas fazendas que íamos filmando. Não tinha aquela história de filmar demais e depois jogar tudo no lixo. Muitas vezes, a gente rodava um pouco mais lento, 16 quadros, porque um carro de boi andando era muito monótono, então a gente acelerava um pouco, quando a gente sentia que dava. Quando íamos pra Volta Grande, fazíamos, em geral, dois filmes. Papai falava pra gente fazer tudo rápido, assim depois ficava de folga. Mas, no final, ele fazia e voltava logo pra revelar, porque ele ficava louco pra saber como tinha saído tudo aquilo.

Como era o trabalho no Instituto Nacional de Cinema Educativo?

Zequinha Mauro: Papai sugeria, outros sugeriam. O *João de Barro* (1956)¹⁰, por exemplo, foi feito por acaso, porque um João-de-Barro estava fazendo um ninho dentro da nossa casa, no nosso quintal. Então a gente tinha um praticável que nós usamos e o passarinho deixava chegar até um palmo perto dele, porque eu não tinha teleobjetiva. Tinha que puxar a lente, enquadrar, prender ela com um pedaço de fósforo, para aproximar mais. E ele (o João-de-Barro) deixava trabalhar. Nós filmávamos todo dia, acompanhando ele a fazer o ninho. Na hora de montar, nós montamos linearmente e ficou enorme. Depois chamamos os técnicos no assunto e eles pediram pra deixar como estava. Isso não era pra ver no cine Metro ou no Roxy. Tinha outras finalidades. Muitos filmes nossos, que a gente sentia que estavam longos, os professores achavam que não. Já *Casinha Pequeninha* (1945)¹¹ veio da cabeça do papai. O dr. Roquette gostou, os professores gostaram. Ele fez tudo sozinho. Ele mesmo fotografou.

A série *Brasilianas* começou com este filme?

Zequinha Mauro: A menina do filme é minha irmã Marta, e o menino, meu primo Serginho. Aquilo foi feito com uma maquinazinha com um tripezinho fino e uma lente só, de 50mm. Se você quer fazer um *long shot* (plano geral), tem que ir até o raio que os parta pra fazer. *Engenhos e Usinas* (1955)¹² já tinha mais três lentes. Meu tio José Mauro ajudou a escolher as músicas. Ele usou essas músicas, porque não precisava pagar direitos.

10

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/018443>>.

11

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/011901>>.

12

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/014646>>.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

Em 1951, o Getúlio chama Alberto Cavalcanti, que passou a maior parte da vida na Inglaterra, para cuidar do desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. O Mauro não ficou chateado com isso?

Zequinha Mauro: Eu não sei, só sei que, quando passou tudo isso e o Cavalcanti voltou aqui pela segunda vez, eu fiz muita coisa pra ele. Uma pessoa belíssima. Quando ele falava do papai, ele falava bem, e o papai nunca demonstrou nenhuma mágoa. Ele não era contra fazer um Instituto Nacional de Cinema que devia se ligar a algum ministério, e o INCE devia ficar na Cultura, pequenininho, fazendo as coisas dele, e isso vingou, porque quando o cunhado do Roberto Campos [Flávio Tambellini] arranhou pra transformar o INCE em INC (1967), o INCE não foi extinto, mas agregado como Departamento Cultural, que é hoje o CTAV (Centro Técnico Audiovisual) da Funarte¹³.

Você fotografou *O Canto da Saudade*. Como foi?

Zequinha Mauro: A gente trabalhava tudo naquela base do “não tem lâmpada”. Tinha que escolher o ambiente mais claro. Trabalhava com luz natural e na base de rebatedor e muito pouco material. Ele queria fazer uma homenagem a Volta Grande. Papai era sonhador, né? Ele não fez filme pra ganhar dinheiro nem nada. Em *Canto da Saudade*, a gente usou rebatedor no interior. Era chato, porque, quando começava a filmar, o sol ficava detrás de uma nuvem e aí tinha que cortar. Aí tinha que repetir, para guardar uma unidade fotográfica. E o problema do rebatedor no exterior é nuvem. Nuvem só é bom quando se filma o céu.

E a cena do sanfoneiro tocando com toda aquela gente fazendo o papel de nota musical?

Zequinha Mauro: Filmamos eu e o papai. Era tudo na base da camaradagem. Naquela cena que tem não sei quantas pessoas, papai não gastou um tostão. Os fazendeiros eram todos amigos. Um levou comida, outro deu condução, foi uma farrá. A música, ele foi comprando conforme tinha dinheiro. E eu tenho a impressão que o Villa Lobos também não cobrava. Ele falou com o Villa Lobos: – “Quero botar o Canto do Pajé.

13

Na época da entrevista, o CTAV, hoje órgão da Secretaria do Audiovisual, era parte da Funarte.

Quanto tem aí? [Mauro se referia à extensão do trecho que queria utilizar.] Duzentos réis? Então dá. Para aí a música, que daqui pra diante eu não posso pagar mais”.

Como surgiram os filmes da Campanha de Educação Rural (1954 a 1959)?

Zequinha Mauro: O Chicrala Haidar [técnico brasileiro em cinema ligado ao Ponto IV, parte da equipe de apoio americano à Campanha de Educação Rural] mostrou pra gente uns filmes de educação rural americanos, mas que era tudo mecanizado. Era preciso adaptar o que nós temos pra fazer isso. Por exemplo, *Captação de Água*. Então nós fizemos aquele do bambuzão.

Mas de quem eram as soluções?

Zequinha Mauro: *Captação da Água* (1954)¹⁴, a gente estava na fazenda do Chico Alvim, lá em Cataguases. Daí ele contou que transportava a água com o bambu, que bem enterrado na terra, podia durar uns 10 anos. *Higiene Rural - Fossa Seca* (1954)¹⁵ também foi concebida pelo papai, que ainda fez aquela coisa poética com os patinhos, esperando o menino sair. Nós fizemos um pra provar que o sujeito pode ser pobre, mas pode ser aseado. Não lembro o nome [*Higiene Doméstica*, 1955]. Tudo limpinho, arrumadinho, simples. Ferver a água e arejar, fazer o café. Ia fazendo um por ano, como os outros como *Ruy Barbosa* (1949)¹⁶, *Castro Alves* (1949)¹⁷, com os adiantamentos.

Mauro foi aposentado na compulsória, em 1967, e só saiu do INCE nessa época.

Zequinha Mauro: O último filme foi *A velha a fiar* (1964)¹⁸, que nós fizemos de brincadeira. Vamos ver como é que fica. Era um tema bom, folclórico. Feito em qualquer cantinho. No início, era pra mostrar várias cenas. A ideia foi do velho. Ele, às vezes, sugeria, e concordavam, porque não tinha problema, não gastava nada. O filme [a película] já tinha, a máquina já tinha, nós estávamos lá, revelava lá, copiava lá, transcrevia o som lá. A gente tava lá pra isso e, se não fizesse, acabava perdendo filme.

14

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/018633>>.

15

Ver: <http://www.bcc.org.br/filmes/ince?title=Higiene+rural&field_ano_value=>>.

16

Ver: <http://www.bcc.org.br/filmes/ince?title=Ruy+Barbosa&field_ano_value=>>.

17

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/013012>>.

18

Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/019761>>.

Naquele momento, com a entrada do Flávio Tambellini¹⁹ e a transformação do INCE em INC, havia muita circulação de gente por lá. Eles pediam muito filme e diafilme pra passar. O diafilme era fotografado, desenhado. Essa produção foi a mais importante da época do Tambellini, cresceu muito e tinha dinheiro às pampas²⁰.

E por que não tinha verba antes?

Zequinha Mauro: Porque não tinha.

Com a transformação do Instituto Nacional de Cinema Educativo em Instituto Nacional de Cinema, a partir de 1966, a estrutura de produção do antigo instituto desaparece. O que aconteceu?

Zequinha Mauro: Tambellini desmanchou tudo! É que era tudo preto e branco e estava entrando o colorido. Nós achávamos que pelo menos alguns equipamentos serviriam pra fazer recuperação de filmes. A Matipo era uma maravilha, copiava 12 quadros por segundo, mas foi embora. Esse equipamento dava uma grande firmeza de fotografia. Uma copiadora 16 mm que nós queríamos segurar. Esse foi pra um depósito na praça da Bandeira, onde os carros do MEC eram abastecidos. Ele foi enferrujando. Dava um troço no coração quando o Tambellini descia e pedia certas coisas, em geral na sexta feira: "Da segunda-feira em diante, vai acabar o laboratório." A gente dizia que ele tava falando isso pra gente passar o final de semana mal.

Então o que havia para fazer nessa época?

Zequinha Mauro: Fazíamos filmagens, reproduções fotográficas. Depois compramos uma câmera com motor quadro a quadro para fazer o diafilme, e fazíamos filmes pra fora. Os diafilmes eram dados. Era uma ideia boa e barata. A coisa mais gostosa que acontecia no colégio, eu me lembro, era quando vinha um caboclo que ia passar *slide Bayer*. Via o Rio Amazonas, o maior rio. A gente só ouvia falar e assim podia ver. Eu não me lembro qual dos títulos que saíam mais, mas eu me lembro que teve uns que a gente mandou até para a África, e filmes como o *Fossa seca* (série Educação Rural)

19

Flávio Tambellini foi produtor (*Ravina*, do crítico Rubem Biáfora, 1958) e cineasta em São Paulo, nos anos 1960. Em 1961, tornou-se o presidente do GEINCINE - Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica e a partir disso, integra-se ao INCE para transformá-lo em INC.

20

Com a mudança do INCE para o INC, a partir de 1966, a produção interna de filmes foi abandonada. Eram feitos ali diafilmes, espécie de rolinhos de imagens que eram projetadas em série, como os antigos *slides*. Essa produção já existia antes e, segundo alguns, o diafilme e o seu projetor, espécie de engenhoca de metal, teriam sido inventados por Roquette Pinto. Os diafilmes tinham temas educativos e de aplicação escolar. Quanto aos filmes, passaram a ser feitos fora do Instituto, que perdia o perfil de produtor que vinha desenvolvendo desde 1936 e tornava-se órgão gestor do cinema brasileiro. A modernização e o uso da cor, mas, sobretudo, a tomada do Instituto por um novo grupo político com o golpe militar de 1964 ordenam as transformações do órgão sentidas, então, por Zequinha e muitos dos seus colegas como um desmanche. Todos os antigos funcionários se referiam a Tambellini como o cunhado de Roberto Campos, sugerindo a influência que o então poderoso Ministro da Fazenda teve na escolha do novo diretor e na transformação do INCE.

José de Almeida Mauro, fotógrafo do cinema brasileiro
Sheila Schwarzman

para eles fazerem lá. Dávamos um apoio terrível a todos²¹, e também na reprodução fotográfica. Havia muito trabalho, [finalização] do filme cultural. Mas a nossa máquina de revelação era muito lenta. Só revelava 300 metros (8 minutos). Depois Tambellini passou a enviar para a Líder. Era mais rápido. Rendia mais.

A gente sabia fazer de tudo²². Projetava, filmava, fotografava, montava. Antigamente não ficava bem colocar os créditos todos pra mesma pessoa. Então se colocava outros nomes. Meu pai fez mais filmes, enquanto outros que não fizeram nada constam como se tivessem feito a fotografia. Em *A Sêda* (1963)²³, tudo a gente tinha que bolar na hora, mas nos créditos aparece diferente²⁴.

Walter Lima convidou você pra trabalhar com ele.

Zequinha Mauro: Mas eu não quis. Eu não me adaptaria.

Recebido em 26/07/2015

Aprovado em 12/09/2015

21

Havia uma prática que vinha desde o surgimento do Instituto de servir aos vários serviços fotográficos ou cinematográficos necessários a diferentes departamentos da máquina estatal instalada no Rio de Janeiro. E havia também até mesmo pequenos serviços a particulares feitos para burocratas. Isso aparece nos arquivos de Edgard Roquette Pinto, na Academia Brasileira de Letras, ou de Gustavo Capanema, ministro da Educação durante o governo Vargas, no CPDOC-FGV.

22

Refere-se à equipe técnica: Manoel Ribeiro, Eric Walder, Mateus Collaço, o Alaíde, o Dickson e o Fernando.

23

Desenho animado e documentário. Ver: <<http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/019478>>.

24

Na *Filmografia da Cinemateca Brasileira*, a direção do filme é atribuída a Bandeira Duarte e Zequinha é o responsável pela fotografia. Conferir: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?lsisScript=iah/iah.xis&base=-FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=019478&-format=detailed.pft#1>>.