

Faculdades Integradas Hélio Alonso – FACHA  
Curso: Comunicação Social/ Habilitação: Jornalismo

Poeta da luz:  
José Medeiros e a fotografia no Cinema Brasileiro

Bruna Roberta M. Stamato dos Santos

Orientador: Carlos Deane

Monografia apresentada como  
parte dos requisitos para  
obtenção do grau de Bacharel  
em Jornalismo

Rio de Janeiro  
2009

## SUMÁRIO

Agradecimentos.....	3
Introdução.....	4
Capítulo 1: José Medeiros, vida e obra no fotojornalismo.....	6
Capítulo 2: História do cinema brasileiro: do século XIX ao Cinema Novo.....	20
Capítulo 3: José Medeiros e seu trabalho no cinema.....	35
Conclusão.....	46
Bibliografia.....	48
Créditos das imagens.....	50

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Zenaide Medeiros, filha do fotógrafo José Medeiros, que foi de uma gentileza e paciência incríveis e deu-me uma maravilhosa entrevista, juntamente com sua filha Clara. Sem elas e suas histórias sobre Zé Pai, esta monografia não teria fôlego para ir muito adiante.

A José Carlos Avellar e Eduardo Ades, atuais colegas de Instituto Moreira Salles, que me deram dicas preciosas e contatos de alguns entrevistados do mundo do cinema.

A Carlos Diegues, por gentilmente ter me recebido em sua produtora e falado sobre a convivência e o trabalho com José Medeiros, e a Luiz Carlos Barreto, que apesar de não termos conversado pessoalmente, em uma breve entrevista por e-mail esclareceu pontos fundamentais para o meu trabalho.

Ao coordenador da Reserva Técnica Fotográfica do IMS, Sérgio Burgi, à coordenadora executiva de apoio do IMS, Odette Vieira, e aos meus queridos colegas, pela ajuda, compreensão e apoio: Cristina Zappa, Rachel Rezende, Josiene Cunha, Nazareth Coury e Ailton Alexandre da Silva. E um super obrigada à equipe de digitalização e tratamento de imagens: Joanna Americano Castilho, Daniel Arruda e Tatiana Novãs.

Aos meus pais, pelo carinho e paciência, principalmente nos momentos de maior angústia durante o longo percurso que foi produzir esta monografia.

E aos meus queridíssimos amigos, que estiveram sempre do meu lado, mesmo quando eu estava mais ausente, mergulhada em bibliotecas fins de semanas inteiros, pra dar conta do recado. Em especial não posso deixar de agradecer à Patrícia, Bruno e Allan: sem vocês do meu lado, teria sido muito mais difícil a caminhada.

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca resgatar a atuação de José Medeiros, reconhecido fotojornalista brasileiro, como fotógrafo de cinema. Medeiros, que começou a fotografar – ainda que de forma amadora – na sua Piauí natal, notabilizou-se como fotógrafo da revista *O Cruzeiro*, que desde a sua criação, em 1928, até seu declínio, na década de 1960, foi considerada a principal revista ilustrada do país. Durante o apogeu de *O Cruzeiro*, os fotógrafos possuíam igual ou maior importância que os jornalistas, já que a fotografia era considerada um poderoso instrumento de informação. Tal elevação do *status* da fotografia deveu-se, principalmente, ao intuito de modernização da publicação, levada a cabo pelo jornalista Freddy Chateaubriand – sobrinho de Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados - que assumiu a direção da revista na década de 1940.

José Medeiros permaneceu na revista até 1962 e, após breve tempo trabalhando em agências fotográficas, estreou no cinema em 1965 no filme *A falecida*, dirigido por Leon Hirszman. Medeiros há muito já travava contato com o cinema; em muitas de suas viagens pelo país, produzindo reportagens para *O Cruzeiro*, ele levava uma câmera de filmar e produzia pequenos documentários sobre os assuntos mais diversos, de índios do Xingu a festas populares no Nordeste. Ele, inclusive, teria planos - desde os tempos da revista - de trabalhar com cinema, mas a badalada carreira de fotógrafo o fazia sempre adiar tal projeto. Graças ao amigo e ex-companheiro de *O Cruzeiro* Luiz Carlos Barreto, José Medeiros estreou no cinema. Foi Barreto, que começou no cinema como roteirista e co-produtor de *Assalto ao trem pagador*, em 1961, quem indicou o nome do fotógrafo - o qual considera um mestre em sua arte - aos diretores Leon Hirszman e Roberto Farias.

É preciso lembrar que, embora o principal objetivo seja expor a atuação de Medeiros no cinema brasileiro, não vamos nos deter somente a isto. O trabalho se inicia com uma biografia do fotógrafo, incluindo sua vida em família, os primeiros contatos com a fotografia e sua carreira como profissional. Tudo isso permeado por histórias, muitas vezes incríveis, protagonizadas pelo fotógrafo.

Em seqüência, no segundo capítulo, será traçado um breve panorama do cinema brasileiro, desde os primeiros aparelhos de projeção de imagens, em fins do século XIX, até o Cinema Novo, movimento de vanguarda no qual Medeiros está inserido. No

capítulo abordaremos também a preocupação de Medeiros em “fazer” uma luz o mais natural possível, o que lhe valeu o apelido de “Poeta da luz”.

No terceiro e último capítulo da monografia será abordado com mais afinco o trabalho de Medeiros não só como diretor de fotografia no cinema, mas também na televisão e como professor de uma importante escola de cinema em Cuba.

## CAPÍTULO 1

### José Medeiros: vida e obra no fotojornalismo

Em 1921, nascia em Teresina, capital do Piauí, o menino José, o mais velho dos cinco filhos de Francisco e Zenaide Medeiros. O segundo filho do casal era também um homem, batizado de Anísio, e nasceu pouco mais de um ano depois do primogênito. A família se completaria com o nascimento das três meninas mais novas, Zélia, Maria de Lourdes e Edna Maria. Certamente o casal não fazia idéia da importância que os dois varões teriam, anos mais tarde, para cultura e a arte brasileiras. José, fotógrafo de renome, foi precursor do fotojornalismo no país, fazendo escola na revista *O Cruzeiro*, que entre 1928 – ano em que surgiu nas bancas pela primeira vez – e a década de 1960 – quando entrou em declínio - era uma das mais destacadas publicação do gênero em território nacional. Além disso, teve importância fundamental no cinema brasileiro a partir dos anos 1960, quando imprimiu uma nova forma de utilização da luz tropical. Já Anísio, seu irmão mais novo, arquiteto de formação, foi figurinista, cenógrafo e diretor de arte, além de professor universitário, tendo trabalhos de destaque também no cinema e no teatro.

Ainda menino, José teve o primeiro contato com a fotografia graças ao pai Francisco, entusiasta da arte e fotógrafo amador. Seu Francisco, além de manter um laboratório em casa, também fotografava com toda a família reunida, e era praticamente um ritual: todos arrumados com suas melhores roupas e os meninos, inclusive, usando o uniforme do colégio, que mais parecia uma farda militar. As fotos, em geral, eram feitas na praça principal de Teresina. O patriarca Francisco colocava a máquina no tripé e, com o auto-disparador armado, corria para juntar-se à família<sup>1</sup>. Nessa época, já era visível a criatividade de Anísio. Para sair bem na foto, o menino, que achava lindas as meias esticadas das crianças norte-americanas – que ele provavelmente via em fotos de revistas - teve a idéia de amarrar as suas com barbante, já que elas não possuíam elásticos. Segundo sua sobrinha Zenaide Medeiros<sup>2</sup>, é perceptível na foto o “jeitinho” dado por Anísio, mas ele posa todo orgulhoso, vestido com aquelas “roupas de domingo” e com as meias esticadas. Além da criatividade de Anísio, destaca-se nas fotos a gaiatice de José: “em todas as minhas fotos de menino eu apareço fazendo

---

<sup>1</sup> DAMM, Flávio. **José Medeiros**, 28/9/2004. Disponível em <<http://photos.uol.com.br>>. Acesso em 02/03/2009.

<sup>2</sup> Zenaide Medeiros, filha do fotógrafo José Medeiros, em entrevista concedida em 07/04/2009.

careta...”<sup>3</sup>, admitiria ele, anos mais tarde, em depoimento ao amigo e também fotógrafo Flávio Damm. Histórias saborosas como essa permeiam todo um “folclore” familiar dos Medeiros.

### **Anísio Medeiros: o talentoso irmão mais novo**

Anísio nasceu em 13 de outubro de 1922, também em Teresina, quando a família ainda morava na capital piauiense. Assim como o irmão mais velho, notabilizou-se como um grande artista brasileiro, tendo trabalhado como diretor de arte, figurinista, cenógrafo e professor de arquitetura. Ainda menino, teria participado da elaboração de figurinos e cenários para festas folclóricas em sua Teresina. No final da década de 1940, já no Rio de Janeiro, Anísio entra para Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, atual UFRJ, onde se formou em 1950. Paralelamente, trabalhava como estilista em uma casa de modas<sup>4</sup>. Oito anos depois de formado, teve um de seus desenhos premiados e ganhou uma viagem à Europa. Nos dois anos seguintes, Anísio passaria estudando no Velho Continente, acompanhado já de sua mulher.

Estreou como cenógrafo amador em *Sonata ao luar*, do Balé da Juventude, e já chamava a atenção da crítica especializada por suas soluções criativas diante das limitações da produção. Sua primeira peça como profissional foi *A raposa e as uvas* (1953), dirigida por Bibi Ferreira e estrelada por atores da Companhia Dramática Nacional. Em 1956 trabalha para o Teatro Nacional de Comédia – TNC - em *Memórias de um sargento de milícias*, e pela transformação do palco em um gravura em preto e branco, numa clara referência a Debret, Anísio ganha seus primeiros prêmios: melhor figurinista, pela Bienal de Artes Plásticas, e melhor cenógrafo, pela Prefeitura do Distrito Federal, em 1957. Ainda com o TNC, faz clássicos como *Boca de ouro* (1961), de Nelson Rodrigues, *O pagador de promessas* (1962), de Dias Gomes e *O círculo de giz caucasiano* (1963), de Bertold Brecht. Nas décadas de 1970 e 1980 participou ativamente da trupe do Teatro Ipanema, formada em 1968 pelos atores Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa. Com a companhia do Teatro, aliás, fez importantes espetáculos, como *As moças* (1970), de Isabel Câmara; *As chaves das minas* (1977), de

---

<sup>3</sup> DAMM, Flávio. **José Medeiros**, 28/9/2004. Disponível em <<http://photos.uol.com.br>>. Acesso em 02/03/2009.

<sup>4</sup> Verbete sobre Anísio Medeiros disponível em: <[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)>. Acesso em: 13/06/2009.

José Vicente, pelo qual recebeu o Prêmio Mambembe de melhor figurino; *O beijo da mulher aranha* (1981) e *Querô* (1982), de Manuel Puig; *Quase 84* (1983), de Fauzi Arap, e *Artaud* (1986), coletânea de textos traduzidos por Leyla Ribeiro<sup>5</sup>.

Em paralelo ao trabalho no teatro, Anísio começou a trabalhar no cinema em 1968, levado por Paulo Cesar Saraceni, para quem assinou a cenografia de *Capitu*. Logo vieram outros filmes de destaque no cinema nacional, como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto; *Bye bye Brasil* (1979), de Carlos Diegues; e *O grande mentecapto* (1989) e *Tiradentes* (1999), de Oswaldo Caldeira.

Para além de seu trabalho no teatro e no cinema, Anísio destacou-se como professor de desenho na mesma Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na qual se formou e como professor de cenografia na Escola de Teatro da UNIRIO. Sua porção artista plástico foi evidenciada nos painéis de azulejos encontrados no Monumento dos Pracinhas – Museu da II Guerra Mundial, no Aterro do Flamengo<sup>6</sup>.

### **A câmera escura: o primeiro contato de José Medeiros com a fotografia**

Voltando ao menino José, desde novo já percebia a sala de casa como uma câmera escura, onde passava horas deitado com as janelas fechadas e apenas um buraco por onde entrava luz, vendo assim, projetadas na parede de forma invertida, as pessoas que passavam na rua. Em uma brincadeira de infância teria construído sua primeira câmera, uma *pinhole*, na verdade uma máquina fotográfica artesanal, sem lente, em que é feito um pequeno orifício com uma agulha numa caixa escura. Através desse orifício, a luz é captada para dentro da câmera e, sofrendo uma inversão, a imagem é projetada para a parede oposto ao orifício<sup>7</sup>. Por volta dos 10 anos, José teria ganhado de presente do pai sua primeira câmera fotográfica. Como criatividade também não lhe faltava, logo estaria ganhando algum dinheiro: ele ampliava fotos de artistas de Hollywood, como Gary Cooper, Rita Hayworth e Clark Gable, entre outros, como se eles tivessem posado

---

<sup>5</sup> Sobre o Teatro Ipanema, ver: <<http://www.teatroipanema.com.br/historia.html>>. Acesso em: 13/06/2009.

<sup>6</sup> Sobre os painéis no Monumento, ver: <<http://www.ceramicanorio.com/conhecernorio/amedeirospracinhas/amedeirospracinhas.html>>. Acesso em 13/06/2009.

<sup>7</sup> O termo *pinhole* vem do inglês *pinhole* ou *pin-hole*, e pode ser traduzido como “buraco de agulha”. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/cfalieri/frame.html>> e <[pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mera\\_pinhole](http://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mera_pinhole)>. Acesso em: 03/05/2009.

especialmente para seus “clientes”. As ampliações, feitas com lentes de óculos, proporcionavam ao menino fazer várias cópias e vendê-las pela cidade: “(...) ele fazia essas ampliações com lente de óculos, que era na verdade a malandragem dele de começar a perceber que ele podia usar lente pra ampliar e que era essa coisa de experimentar, né... (sic) <sup>8</sup>”

Mas, como nem tudo é perfeito, à medida que ele começou a ganhar algum dinheiro com a prática, ele abandonou o “ofício”. Apenas aceitava as encomendas e era seu irmão Anísio quem tinha que correr para entregá-las em dia.

Apesar de todo envolvimento, desde muito novo, com a fotografia, e de ter eternizado seu nome como um dos principais fotógrafos brasileiros, talvez a paixão pelo cinema tenha surgido ainda antes. Quando tinha cerca de 8 ou 9 anos de idade, presenciou uma filmagem, no mínimo, inusitada, ainda mais para os padrões da época. Um vizinho, ao que parece um comerciante libanês, havia sido abandonado pela mulher, que fugiu com o amante pulando o muro de casa, literalmente. Deixava pra trás casa, filhos e o marido inconsolável. Foi um verdadeiro escândalo. Como a experiência não deu certo, ela voltou para casa, para alegria da família. O libanês, que possuía uma câmera 8 milímetros, fez toda a reconstituição da história, e filmou a mulher pulando o muro para fugir, indo embora, e voltando para casa. O pequeno Zé ficou fascinado. Segundo sua filha, Zenaide, era o próprio fotógrafo quem contava essa história. Há algumas controvérsias, no entanto, quanto ao protagonista, se teria sido o fotógrafo da cidade<sup>9</sup> ou o vizinho libanês<sup>10</sup>. Para nós, não importa tanto, mas sim percebermos como, desde cedo, José Medeiros estava envolvido com as artes, e como tiveram papel fundamental em sua vida.

Francisco, Zenaide e os filhos formavam uma família de origem simples, mas estruturada e unida. Ela, no entanto, pode ser considerada uma mulher à frente de seu tempo. Não só pela preocupação em ajudar na renda familiar – embora fosse dona-de-casa, fazia crochê e bordado sob encomenda – mas, principalmente, por ter sido dela a idéia da família mudar-se do Piauí para o Rio de Janeiro, pensando nos filhos mais velhos. Em Teresina, ela dizia, os meninos não teriam chances de ser nada além de

---

<sup>8</sup> Clara Medeiros, filha de Zenaide e neta do fotógrafo, em entrevista concedida em 07/04/2009.

<sup>9</sup> Flávio Damm escreve sobre essa história, citando como protagonista o fotógrafo da cidade, que teria sido muito amigo de Medeiros já nessa época e teria encarregado o menino de filmar o retorno da esposa. DAMM, Flávio. **José Medeiros**, 28/9/2004. Disponível em <<http://photos.uol.com.br>>. Acesso em 02/03/2009.

<sup>10</sup> Segundo entrevista de Zenaide Medeiros, o vizinho era libanês, para ela um próspero comerciante, e nada tinha a ver com fotografia.

caixeiro de algum bem-sucedido comerciante local. Assim, em 1939, Francisco, Zenaide e os cinco filhos pegavam um vapor rumo ao Rio de Janeiro, então capital da República, trazendo na mala a esperança de um futuro promissor para a prole.

Na cidade, a família instalou-se em Botafogo, no apartamento funcional para o chefe dos Correios. Francisco já vinha com emprego certo, o de chefe de uma importante agência dos Correios situada na esquina da Rua Voluntários da Pátria com a Rua das Palmeiras. Era comum, na época, que os piauienses na cidade ajudassem uns aos outros e, principalmente, os que acabavam de chegar. O presidente dos Correios na cidade, ele próprio piauiense, não se furtava em auxiliar os conterrâneos. Muitos viam a agência apenas como o primeiro passo para a adaptação, como os inúmeros estudantes de Medicina, que lá trabalhavam até começarem a residência médica.

Aos 19 anos, José Medeiros também foi “contemplado” com uma ocupação. Arranjaram-lhe emprego nos Correios e depois no Departamento Nacional do Café. Na mesma época, prestou vestibular para Arquitetura. Foi tudo em vão, já que não passou no vestibular e não aguentou por muito tempo a burocracia do serviço público. Pediu demissão, para desespero da mãe zelosa – que se preocupava com o futuro montepio - e foi trabalhar como fotógrafo da elite carioca, também pelas mãos de um piauiense. As primeiras fotos saíram publicadas nas revistas *Tabu* e *Rio Social* e, logo depois, na *Sombra*. Eram também as primeiras fotos como profissional, já que somente no Rio de Janeiro Medeiros abraçou a fotografia como profissão. O trabalho como *freelancer* ia a todo vapor e Medeiros chegou a montar um laboratório na casa dos pais, onde ainda vivia. Aí recebia modelos para seus trabalhos, entre as quais a jovem e ainda desconhecida atriz Cacilda Becker, que posava de combinação – uma espécie de *lingerie* da época - para o fotógrafo, para espanto de seu Francisco, que chegava do trabalho bem naquela hora. Era apenas trabalho mesmo, mas pode-se imaginar a confusão que a cena gerou na família.

### **O encontro de Medeiros e Jean Manzon: o início da carreira na revista *O Cruzeiro***

Em 1946, Medeiros conheceu o famoso Jean Manzon, fotógrafo que já fazia história no *Cruzeiro* e seria o responsável por sua contratação na publicação. Francês, Manzon chegou ao Brasil já profissional – ele havia trabalhado na *Paris Match* e foi

enviado à América do Sul pela própria revista, com a incumbência de fazer uma reportagem sobre a floresta amazônica - e, depois de algum tempo trabalhando no DIP<sup>11</sup>, assumiu a área de fotografia da revista. Segundo Flávio Damm, Manzon realizava um

fotojornalismo capenga, fazendo fotografias posadas usando uma, tão preciosa quanto falsa, iluminação. Para a revista, que estava em fase de crescimento, Manzon veio a calhar, fazendo um jornalismo sensacionalista. O público leitor não conhecia uma publicação ilustrada com fotos de impacto, em grande formato, e por isso O Cruzeiro virou coqueluche, era disputada em bancas (...) e formava opinião<sup>12</sup>.

Manzon e o repórter David Nasser formavam uma das duplas mais conhecidas e queridas pelo público leitor. Faziam, no entanto, reportagens em que o sensacionalismo dava a tônica, o que por vezes afetava a credibilidade das matérias. Apesar da falta de seriedade em muitos trabalhos, Manzon era uma das estrelas da revista, a ponto de servir de inspiração a foliões no carnaval, que saíam fantasiados de... fotógrafos! Esse era o quadro que José Medeiros encontrou quando chegou à redação. Ele foi o primeiro novo fotógrafo contratado para a redação do Rio de Janeiro, e seu primeiro grande teste foi uma matéria sobre festas regionais em Alagoas, com o repórter Luís Alípio de Barros. A dupla passou um mês no Estado, e a excelência do material produzido resultou na sua contratação<sup>13</sup>.

Inicialmente, seu trabalho seguia a linha expressiva de Manzon, praticando também uma fotografia posada caracterizada pela construção da realidade<sup>14</sup>. Logo ele estaria mudando o fotojornalismo praticado pela revista, dando prioridade a uma simplicidade que ainda não existia, privilegiando a luz natural. Quando fosse imprescindível o uso do *flash*, o fazia de maneira que a foto não parecesse tão artificial. Também não alterava a cena que deveria fotografar, fazendo a reportagem pela reportagem, comprometido em passar aos leitores a informação com o mínimo possível de interferência.

A revista *O Cruzeiro* começou a tomar forma em maio de 1928, em uma reunião na sede do matutino *O Jornal*, na qual estavam presentes um grupo de jornalistas convidados por Assis Chateaubriand. O empresário, que na época era diretor da

---

<sup>11</sup> Departamento de Imprensa e Propaganda, o órgão de propaganda da ditadura de Getúlio Vargas.

<sup>12</sup> DAMM, Flávio. **José Medeiros**, 28/9/2004. Disponível em <<http://photos.uol.com.br>>. Acesso em 02/03/2009.

<sup>13</sup> CARVALHO, Luiz Maklouf. **Cobras criadas – David Nasser e O Cruzeiro**, p. 166.

<sup>14</sup> PEREGRINO, Nadja. **O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem**, p.99.

publicação, começava a criar seu império de comunicação<sup>15</sup> - que seria batizado de Diários Associados - e o primeiro passo era a criação da Sociedade Anônima Empresa Gráfica *O Cruzeiro*, uma revista semanal ilustrada<sup>16</sup>. Entre os jornalistas presentes na reunião estavam nomes como Julio Medeiros, Alberto Figueiredo Pimentel e Rodrigo Mello Franco de Andrade, que anos mais tarde seria lembrado como o criador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN -, atual IPHAN, órgão que cuida da preservação do patrimônio cultural brasileiro.

O título da revista havia sido comprado de Edmundo Miranda Jordão, e seu lançamento foi minuciosamente planejado e bastante inovador: na tarde de dezembro daquele mesmo ano, uma “chuva” de papel picado, que eram na verdade pequenos folhetos, caía do alto dos edifícios da Avenida Rio Branco, e neles se lia “Compre amanhã *O Cruzeiro*, em todas a bancas, a revista contemporânea dos arranha-céus”<sup>17</sup>. A propaganda deu mais do que certo e no dia 06 de dezembro de 1928 chegava às bancas de toda a cidade aquela que foi considerada, durante muitos anos, a mais importante revista ilustrada do país.

*O Cruzeiro*, que contava com um parque gráfico de primeira linha – quatro impressoras rotoplanas, uma rotogravura rotoplana, seis linotipos de última geração, entre outros – caracterizava-se pelo luxo editorial: era impresso em cores, em papel couché, e trazia como colaboradores Gustavo Barroso, Menotti del Pichia, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Isamel Nery, entre outros intelectuais e artistas de renome na época. A revista destacava-se também por seu projeto gráfico apurado, com grande peso dado à fotografia, e pelas colunas de moda e cotidiano, comentários políticos e seções dedicadas ao teatro, rádio e cinema<sup>18</sup>.

Apesar do sucesso das primeiras edições, já no início dos anos 1930 a revista sofria com a falta de recursos financeiros e uma enorme disparidade entre o setor gráfico e a redação, além da parte administrativa considerada ineficiente. Segundo Accioly Netto, que foi durante anos redator-chefe da publicação e acabara de entrar na revista em 1931, tamanha penúria devia-se a falta de publicidade e financiamento que pudessem sustentá-la. Outro problema era a linha editorial já visivelmente superada

---

<sup>15</sup> O império das comunicações de Assis Chateaubriand chegou a contar com 34 jornais, 38 emissoras de rádio, uma editora e 16 emissoras de televisão.

<sup>16</sup> NETTO, Accioly. **O império de papel**, p.35.

<sup>17</sup> Idem. Ibid, pp. 36-37.

<sup>18</sup> Idem. Ibid, p. 37.

tanto do ponto de vista literário quanto artístico<sup>19</sup>. A solução encontrada, frente a impossibilidade de se contar com recursos extras, foi a mudança no rumo editorial da revista, privilegiando as grandes reportagens e matérias voltadas para o público feminino, como a cobertura de concursos de misses, de festas da alta sociedade e matérias sobre estrelas cinematográficas hollywoodianas. A revista começava também a publicar edições especiais quando havia acontecimentos de impacto. Renomadas revistas internacionais, como a estadunidense *Life* e a francesa *Paris Match* eram, sem dúvida, a grande inspiração.

A publicação viveu seu apogeu nas décadas de 1940 e 50, e era tida como a maior revista de toda a América Latina. A revista, que já estava instalada em um grande prédio na Rua do Livramento, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, nos anos 1950 deu início ao seu ambicioso projeto *O Cruzeiro Internacional*. Com uma edição em língua espanhola com cerca de 300 mil exemplares, ela era distribuída no Paraguai, Uruguai, Argentina, Chile e Venezuela, e em muitos desses países, chegava a ser mais vendida do que as publicações nacionais. *O Cruzeiro* era, de fato, um dos grandes orgulhos nacionais da época.

Medeiros chegou a *O Cruzeiro* na mesma época em que Assis Chateaubriand entregava a direção da revista ao seu sobrinho, o jornalista Frederico Chateaubriand, mais conhecido como Freddy, que permaneceu no cargo até 1948, quando foi deslocado para o *Diário da Noite*. O objetivo era que a publicação se modernizasse, e a nova maneira de encarar a fotografia como importante instrumento de informação, e não aliada a uma realidade construída, veio ao encontro dessa modernização. Tal movimento de renovação da concepção fotográfica – com uma nova forma de postura do fotógrafo diante da realidade<sup>20</sup> – contava também com fotógrafos como Luciano Carneiro, Flávio Damm e Luiz Carlos Barreto, além do próprio José Medeiros.

Embora tenha começado no ofício registrando a alta sociedade carioca para as revistas *Rio* e *Tabu*, Medeiros possuía uma importante consciência social, o que o levou a produzir inúmeras matérias sobre minorias e temas que nunca haviam tido espaço na imprensa da época, como a famosa reportagem sobre o ritual de iniciação das filhas-de-santo de um terreiro de candomblé da Bahia<sup>21</sup> em 1951, junto com um de seus parceiros mais constantes, o repórter Arlindo Silva. Medeiros acreditava que a fotografia tinha

---

<sup>19</sup> Idem. Ibid, pp. 39, 48.

<sup>20</sup> PEREGRINO, Nadja. Op. cit., p. 97.

<sup>21</sup> A matéria foi publicada com o título *As noivas dos deuses sanguíneos* em 19 de setembro de 1951, e as fotografias deram origem, alguns anos depois, ao livro *Candomblé*.

uma função política e, para não prestigiar apenas interesses da elite, ele fazia também matérias sobre índios e negros. Tais reportagens eram possíveis graças ao seu prestígio na redação, o que lhe possibilitava fazer a própria pauta. Se a idéia era aprovada, lhe era garantido o apoio financeiro para as viagens e o que mais fosse preciso para a realização do trabalho.

É interessante notar a abertura para tais temas numa revista como *O Cruzeiro*, voltada para a classe média brasileira, que ditava moda e, não raro, muitas de suas reportagens eram temas de acalorados debates entre os leitores. Muitas vezes eram feitas reportagens sobre a fome, a repressão, assuntos que eram resultado do interesse particular dos próprios jornalistas, e publicadas apenas pela falta de um controle organizado da revista<sup>22</sup>.

Sobre a preocupação de Medeiros com temas sociais e a interação do fotógrafo com seus personagens, a pesquisadora Nadja Peregrino, em uma análise sobre a revista *O Cruzeiro*, nos coloca que

a abordagem (...) reflete o posicionamento de José Medeiros e de outros repórteres que, ao retratarem a questão das minorias e da adversidade de certas regiões brasileiras, transformam a fotografia em uma “bandeira” que aparece à luz de um novo conteúdo ideológico. As reportagens fotográficas de Medeiros resgatam aspectos culturais, onde o homem era revelado de acordo com seus conflitos e tensões sociais. Nos termos propostos por José Medeiros a fotografia deve ser considerada como uma forma de questionamento da estrutura social vigente<sup>23</sup>.

Uma das maiores influências no trabalho de Medeiros foi o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, que teve fundamental importância na transformação do ofício do fotógrafo, antes considerado meramente um ilustrador. Cartier-Bresson também trazia uma nova maneira de fotografar, opondo-se ao uso do *flash* e do filme colorido e compondo, com um enquadramento rigorosamente pensado, suas imagens. A importância do instante fotográfico, defendida por Bresson, aliada à apurada intuição, trazem ao trabalho de Medeiros uma fotografia mais espontânea, marcada pela naturalização do olhar. O próprio Medeiros, em depoimento a Flavio Damm, admite a influência do francês em sua obra:

---

<sup>22</sup> Depoimento de José Medeiros para o catálogo **José Medeiros: 50 anos de fotografia**, editado pela FUNARTE, apud CARVALHO. Op. cit., p.167.

<sup>23</sup> PEREGRINO, Nadja. Op. cit., pp.100-101.

Cartier-Bresson foi muito importante para mim, apesar de eu não ter aquela maluquice de andar permanentemente com a câmera na mão. Quantas vezes eu vejo a foto se armar na minha cabeça e eu não faço porque estou sem máquina; de qualquer jeito, “sinto” a fotografia acontecendo, o momento chegando<sup>24</sup>.

A passagem de Medeiros por *O Cruzeiro* é marcada por incríveis histórias que protagonizava quando ia fazer alguma reportagem. Muitas vezes, quando viajava, chegavam a passar dias sem mandar notícias para a família, fazendo com que pensassem que uma desgraça teria ocorrido. Segundo a filha Zenaide, muitas vezes ela e o irmão acreditaram que tinham se tornado “órfãos”, como na vez em que seu pai foi registrar um terremoto no Equador e passou algum tempo sem contatá-los.

Outro episódio ocorreu em 1950, quando a companhia de dança afro-americana de Katharine Dunham estava no Rio de Janeiro. Após a estréia na Praça Tiradentes, Medeiros foi comemorar com as bailarinas o começo da temporada, e voltou para casa quatro dias depois. O problema é que seu segundo filho, José, estava na iminência de nascer, e ele voltou para casa quando a mãe e o bebê já haviam saído da maternidade e, felizmente, passavam bem. Na época, o fotógrafo estava casado havia pouco tempo. Ele e a mulher Zélia haviam se conhecido ainda em Teresina e casaram-se por procuração por volta de 1948. Recém-casados, foram morar em um pequeno apartamento na Rua Ipu, em Botafogo, transversal à Rua Real Grandeza. Consta no folclore familiar que o apartamento era tão úmido que “mofó” teria sido a primeira palavra da primogênita do casal, Zenaide. Em seguida mudaram-se para um apartamento no mesmo edifício onde os pais de Medeiros moravam, em um andar acima do apartamento funcional cedido para o chefe dos Correios. Por volta de 1952 ou 1953, a família mudou-se para um apartamento comprado na Rua Engenheiro Penna Chaves, no Jardim Botânico, onde permaneceram até se divorciarem, em 1975.

Em outra das aventuras protagonizadas em *O Cruzeiro*, Zé Medeiros havia ido acompanhar, com o repórter Arlindo Silva, uma das expedições dos irmãos Villas-Bôas à Serra do Roncador, na região onde posteriormente seria implantado o Parque Nacional do Xingu. Alimentando-se precariamente havia dias, Medeiros e Silva acabaram brigando na disputa por uma... perna de macaco! Quem conta a história é Zenaide Medeiros, filha do fotógrafo:

---

<sup>24</sup> DAMM, Flávio. Op.cit.

Tem uma história boa, que ele e o Arlindo Silva, disputaram macaco, carne de macaco - já não comiam carne há muito tempo - e eles estavam com uma diarreia que já não usavam nem mais calça; usavam só camisa por causa de mosquito. Aí eles chegaram, desceram na praia - praia do rio, né -, tinha um macaco pendurado. Eles tinham tirado o couro do macaco; tinha um macaco pendurado e ele ficou horrorizado porque era do tamanho de uma criança de 1 ano e ele tinha acabado – quando ele saiu do Rio – tinha um filho [que era o José Medeiros Filho], e eu devia ter 2 anos então, isso devia ser 1951. O macaquinho lembrava uma criança, mas na hora de comer ele não lembrou disso<sup>25</sup>.

Em outra ocasião, a família também achou que o fotógrafo havia morrido. Foi quando houve um célebre desastre com um avião vindo de Brasília para o Rio, em 1959. Ele e o também fotógrafo Luciano Carneiro haviam ido à cidade fazer uma reportagem encomendada. Na época, a revista já estava em franco declínio, e esse tipo de reportagem tornara-se comum, para desgosto dos jornalistas, que detestavam fazê-las. No acidente, o avião foi abalroado no ar por um avião de treinamento e caiu em um terreno lamacento em Jacarepaguá, afundando alguns metros e dificultando a identificação dos corpos<sup>26</sup>. Entre os passageiros que estavam na aeronave, estavam pessoas conhecidas na época, com a escritora Lucia Miguel Pereira e o historiador Otávio Tarquínio, além de Luciano Carneiro, que era grande amigo de Medeiros. O próprio fotógrafo só se salvou porque perdeu o avião. Ao chegar ao Rio, ainda abalado com o acontecimento, ficou surpreso, pois a única preocupação da diretoria da revista era com o cheque dado pelo serviço e que serviria para pagar algumas dívidas da empresa. Chocado com tamanha falta de sensibilidade, Medeiros dizia que essa fora a “gota d’água”<sup>27</sup> que decretou o fim de sua vida n’*O Cruzeiro*, mesmo porque a relação entre as partes já estava estremecida há algum tempo. A partir desse momento, havia se tornado impossível trabalhar na revista, embora tenha permanecido ainda por algum tempo, tratando de questões trabalhistas. Como a empresa não tinha dinheiro para pagar indenização pelo seu tempo de trabalho, seu material fotográfico, que hoje pertence ao acervo do Instituto Moreira Salles, foi produto das negociações com a revista. Na época - ainda hoje isso acontece - eram os veículos da imprensa que tinham o direito sobre o material produzido pelo fotógrafo.

O declínio da revista começou em fins da década de 1950 e início dos anos 1960. Em uma manobra de política jornalística, a revista, administrada por Leão Gondim de Oliveira com maioria acionária, foi incorporada aos Diários Associados,

---

<sup>25</sup> Zenaide Medeiros, filha do fotógrafo José Medeiros, em entrevista concedida em 07/04/2009.

<sup>26</sup> NETTO Accioly. Op.cit., p. 121.

<sup>27</sup> Zenaide Medeiros, em entrevista concedida em 07/04/2009.

presidido por João Calmon. Foi então fechada a empresa *Cruzeiro Internacional* e quase todos os repórteres deixaram a revista, que em pouco tempo saiu de circulação. As máquinas foram vendidas, o acervo entregue ao jornal Estado de Minas e o título cedido, em juízo, a um diretor de publicidade, como pagamento de dívidas trabalhistas. A revista chegou a ser reeditada pela Editora O Cruzeiro Ltda. por mais um ano, depois pela Editora Von Baurgarten Indústria e Comércio Ltda. e finalmente pela AA Editores Associados Ltda<sup>28</sup>. Mas, por falta de recursos, ela saiu definitivamente de circulação em julho de 1975.

Má administração, apropriação indébita, dilapidação do patrimônio, tudo isso contribuiu para o colapso da revista<sup>29</sup>. Novos dirigentes haviam minimizado a importância dos fotógrafos - justamente na publicação cujo destaque eram os repórteres fotográficos - trabalhando junto com os redatores investindo em reportagens fúteis, além da falta de seriedade em tratar determinados assuntos<sup>30</sup>, comprometendo sua credibilidade junto aos leitores e a opinião pública. As reportagens pagas, tratadas muitas vezes como se não o fossem, se inserem nesse contexto. É preciso destacar também, como bem colocou Nadja Peregrino<sup>31</sup>, a incapacidade de renovação do gênero jornalístico da revista, que estava amarrado a fórmulas que não tinham mais efeito na década de 1960, a falta de jeito ao lidar com as revistas concorrentes, como *Manchete e Fatos e Fotos* e o surgimento da televisão, que mudou o rumo de todas as revistas do gênero pelo mundo. Com o surgimento da TV, que trazia agilidade na transmissão da informação, muitas revistas ilustradas desapareceram – como *O Cruzeiro* e a norte-americana *Life* – ou perderam o impacto, como a *Paris Match*. Era preciso que o jornalismo impresso se adequasse aos novos tempos, privilegiando o texto ao invés da informação visual, que já era passada ao público pela televisão. Triste fim para uma revista do porte de *O Cruzeiro*.

Em 1962, quando saiu da revista, Zé Medeiros abriu com os amigos Flávio Damm e Yeddo Mendonça a agência fotográfica *Image*, na qual permaneceu até 1965. Segundo sua filha Zenaide Medeiros, ele teria saído da agência por não ser um trabalho artístico, mas apenas como uma fonte de renda, pura e simplesmente, o que fugia ao seu interesse na época. Depois da *Image*, ele foi para outra agência de fotojornalismo, a *Graphos*, mas na qual também não permaneceu por muito tempo. Ainda em 1965,

---

<sup>28</sup> Depoimento de Accioly Neto publicado em PEREGRINO, Nadja, Op.cit., pp. 29-30.

<sup>29</sup> Depoimento de Armando Nogueira publicado em Idem. Ibid, p.32.

<sup>30</sup> Idem. Ibid, p.33.

<sup>31</sup> Idem. Ibid, pp.34-35.

estreava no cinema, fazendo a fotografia de *A falecida*, dirigido por Leon Hirszman, primeiro filme também da atriz Fernanda Montenegro e que contava ainda com outro grande nome do cinema, Dib Lutfi, como câmera. Começava assim sua bem sucedida carreira no cinema nacional.

José Medeiros trabalhou intensamente no cinema – e também na televisão, no programa *Quarta Nobre*, da TV Globo – não só como diretor de fotografia, mas também como diretor e professor em escola de cinema até 1990, ano de sua morte. Medeiros havia chegado há pouco tempo no país de volta de uma temporada lecionando em Santo Antonio de los Baños, Cuba, quando recebeu um convite para participar de um festival de cultura brasileira na cidade italiana de L'Áquila, onde seriam expostas algumas de suas fotografias. Era uma segunda-feira quando o fotógrafo sofreu um infarto fulminante. Medeiros já havia passado mal do coração antes, na própria escola de cinema cubana, e para sua filha Zenaide, o medo de morrer sozinho em Cuba foi um dos motivos para que ele voltasse ao Brasil.

Mesmo tratando-se de um assunto tão sério como a morte, Medeiros não deixava a gaiatice de lado, e o clima de descontração – embora carregado da óbvia tristeza pela perda de ente tão querido – deu o tom em seu enterro. A filha Zenaide lembra de algumas histórias contadas pelos amigos diante de um inusitado “engarrafamento” do esquife, tamanha a quantidade de amigos presentes. Em uma delas, Sérgio Cabral, pai, contou ter encontrado Medeiros certa vez, e este – que, após o divórcio, estava morando em um pequeno apartamento bem em frente ao cemitério São João Batista – lhe dissera que estava de olho em seu futuro, afinal, eram poucos aqueles que tinham a oportunidade da janela de casa ver o cemitério para onde iriam.

O inusitado “engarrafamento” deveu-se a um erro de, digamos, cálculo da filha Zenaide. Como Medeiros havia morrido na Itália, para que o corpo pudesse voltar ao país de origem era preciso seguir normas internacionais, que exigem um caixão de alumínio que fica dentro do de madeira. Daí o tamanho exagerado do caixão, que não entrava no túmulo. A solução era abrir uma cova maior, e até que o trabalho fosse completado, só foi aumentando o número de gente que vinha prestar a última homenagem ao grande fotógrafo. Há quem jure, porém, que o atraso no enterro era a última das travessuras de Zé Medeiros: entreouvido de um dos presentes, a demora era atribuída a um truque do diretor de fotografia para adiar o enterro para o dia seguinte, fato comum em filmagens no exterior...

## CAPÍTULO 2

### História do cinema brasileiro: do século XIX ao Cinema Novo

Para traçar um breve panorama sobre a história do cinema brasileiro devemos recuar até o ano de 1896, quando chegou ao país, pelas mãos de um empresário - cujo nome perdeu-se no tempo - o *Omniographo*. Segundo anúncio do *Jornal do Comércio* publicado no dia seguinte à projeção inaugural,

(...) era um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas, por meio de uma série enorme de fotografias. Mais desenvolvido que o *Kinetoscópio*, do qual é uma ampliação, que tem a vantagem de oferecer a visão, não a um só espectador, mas a centenas de espectadores, cremos ser este o mesmo aparelho a que se dá o nome *cinematographo*<sup>32</sup>.

As primeiras exibições aconteceram na Rua do Ouvidor, no centro da cidade, que na época era considerada das mais elegantes, onde eram encontradas as principais lojas e cafés, freqüentados pela elite intelectual e econômica da capital da jovem República. Estima-se que o aparelho tenha durado pouco tempo, talvez por sua tecnologia ainda rudimentar, e logo foram surgindo outros similares: *Animatographo*, *Cineographo*, *Vitascópio*, *Cinematographo*, em geral manipulados por artistas ambulantes, a maioria estrangeiros<sup>33</sup>. A primeira sala de exibição fixa era localizada também – como não poderia deixar de ser – na Rua do Ouvidor, batizada Salão de Novidades e posteriormente Salão Paris no Rio, onde eram exibidas novidades tecnológicas, bonecos automáticos, aparelhos com as mais variadas funções. De acordo com o pesquisador Roberto Moura, *o cinema era apenas a principal bugiganga*<sup>34</sup>. Inaugurada em julho de 1897, era propriedade do italiano Paschoal Segreto e do médico e empreendedor José Roberto de Cunha Sales. A parceria, no entanto, não chegou a durar até o fim do ano, fato que acabou por impulsionar os negócios do italiano.

Paschoal contava com a ajuda dos irmãos mais novos Afonso e Luiz na administração do Salão e todos, com destaque para Afonso, tiveram importante participação no surgimento e estabelecimento do cinema como forma de diversão da população. São atribuídas a Afonso Segreto e um seu conterrâneo, Vittorio di Maio, as

---

<sup>32</sup> JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1896, p.3 apud MOURA, Roberto. A Bela Época (primórdios-1912), p.15. In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**.

<sup>33</sup> GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, p.39.

<sup>34</sup> MOURA, Roberto. *Ibid*, p.16. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Op. Cit.*

primeiras filmagens brasileiras<sup>35</sup>. O jovem Segreto era muitas vezes encarregado pelo irmão Pascoal de viajar para Nova York ou Paris em busca de novidades – tanto de filmetes como de aparelhos de projeção mais sofisticados - para o negócio familiar, e em 1898, voltando de Paris, onde havia comprado uma câmera filmadora, fez algumas vistas da Baía de Guanabara<sup>36</sup> a bordo do navio *Brésil*. Tomando gosto pela coisa, Afonso registrou uma série de cenas do cotidiano, fatos históricos - como o cortejo de Floriano Peixoto até o cemitério e o desembarque de Prudente de Morais no Arsenal da Marinha – e vistas da cidade.

Em fins do século XIX e nos primeiros anos do século XX os Segreto eram os principais exibidores e produtores de filmes nacionais. No entanto, entre 1908 e 1912, principalmente no Rio de Janeiro, houve um grande surto de produção, patrocinado por exibidores, também com o objetivo de exibição em seus próprios cinemas. Além dos irmãos Segreto, começavam a se destacar o alemão Cristóvão Guilherme Auler e o espanhol Francisco Serrador, entre outros. Segundo o crítico Paulo Emílio Salles Gomes, um dos motivos para o incremento da produção está associado ao desenvolvimento em infra-estrutura que a própria cidade oferecia. Em 1907 o Rio de Janeiro passa a contar com o fornecimento de energia produzida pela usina de Ribeirão das Lages; logo depois, foram instaladas cerca de vinte novas salas de exibição, muitas delas na recém-inaugurada Avenida Central<sup>37</sup>. Antes da regulação do fornecimento de energia elétrica, as projeções sofriam com repetições que acabavam por tirar o público das salas. Com o florescimento do comércio cinematográfico, houve também, como conseqüência, o aumento na produção de filmes.

Até 1907 os filmes restringiam-se a temas ligados às paisagens naturais da cidade. A partir de 1908 começaram a ser produzidos os primeiros filmes ficcionais, conhecidos como “filmes de enredo” – muitos deles cantados e falados atrás da tela pelos atores -, entre os quais *Nhô Anastacio chegou de viagem*, de Julio Ferrez, e *Os estranguladores*, de Antonio Leal. Interessante notar que tanto Leal quanto Ferrez tinham estrita ligação com a fotografia: o primeiro trabalhou com fotógrafo da revista *O Malho* e possuía uma casa fotográfica na Rua do Ouvidor; o segundo, também fotógrafo, era filho de Marc Ferrez, um dos maiores nomes da fotografia brasileira do século XIX. A família Ferrez, através da firma Marc Ferrez & Filhos, era a

---

<sup>35</sup> VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**, p. 151.

<sup>36</sup> GOMES, Paulo Emilio Salles. Op. Cit., p.40.

<sup>37</sup> Idem. Ibid, p.42.

representante no Brasil da Pathé Frères, empresa criada na França por Charles Pathé, que realizava filmes apoiados por estúdios, fábrica de películas, laboratórios industriais e agências de distribuição<sup>38</sup>. Além de venderem equipamentos e filmes da empresa, a família abriu no Rio de Janeiro, em 1907, o cinema Pathé. Julio Ferrez também foi um dos primeiros – e principais – operadores de câmera do nascente cinema nacional.

### **Década de 1910: a primeira crise do cinema nacional**

A chamada Bela Época do cinema brasileiro, o primeiro grande ciclo de produções nacionais – motivado principalmente pela consolidação das salas de exibição<sup>39</sup> -, estendeu-se de 1907 até 1911. Na década de 1910 começaram a surgir na Europa – especialmente na França – e nos Estados Unidos os monopólios cinematográficos, dando início ao rigoroso controle de produção, distribuição e exibição de filmes. Se antes pequenos e médios produtores brasileiros impulsionavam a cinematografia nacional, agora ficava difícil concorrer com as grandes produtoras estrangeiras. Em 1912, por exemplo, foi produzido apenas um “filme posado”, como eram chamados os filmes ficcionais na época. Com a eclosão da I Guerra Mundial, em 1914, tornou-se praticamente impossível importar filmes virgens e máquinas. Ao mesmo tempo, o cinema norte-americano, representado por Hollywood, expandia-se a todo vapor.

A fundação da Companhia Cinematográfica Brasileira em 1911, fruto da associação entre industriais e banqueiros ligados ao capital estrangeiro, também contribuiu para a primeira crise no cinema nacional. A companhia formou um verdadeiro conglomerado cinematográfico, comprando salas de exibição em todo o país e organizando o mercado exibidor. Se, por um lado, a organização de tal mercado foi positiva, por outro, a preferência pela produção estrangeira em detrimento das produções nacionais foi extremamente nefasta para uma indústria de entretenimento que vinha se consolidando desde a abertura das primeiras salas de exibição no país. Ao mesmo tempo em que o país viveu a quase total paralisação de sua produção cinematográfica, o comércio de distribuição e exibição se expandia, associado ao cinema industrializado estrangeiro<sup>40</sup>. Os filmes brasileiros praticamente sumiram dos

---

<sup>38</sup> MOURA, Roberto. Op. Cit., p.25.

<sup>39</sup> LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**, p. 24.

<sup>40</sup> MOURA, Roberto. Op. Cit., p.41.

cinemas, ao passo que produções estrangeiras cada vez mais dominavam as telas nacionais.

O gerente da Companhia – sediada em São Paulo – era Francisco Serrador, um espanhol empreendedor que havia chegado ao país em 1887 e começara sua carreira como empresário comandando um quiosque em Curitiba, onde vendia biscoitos e bebidas. Posteriormente, Serrador juntou-se a um sócio e fundou uma cancha de frontão, tradicional jogo basco, que ficou conhecido como Frontão Coritibano. Com a experiência nessa espécie de clube, Serrador logo estaria envolvido no mundo das diversões, arrendando circos e promovendo touradas na capital paranaense. Em 1902 o espanhol, junto a dois sócios, funda o Parque Coliseu, um complexo de entretenimento que contava com apresentação de teatro de variedades, esportes e cinema ao ar livre. É aí que Serrador tem o primeiro contato com a atividade cinematográfica e, visionário que era, percebe que o cinema teria importante papel como forma de divertimento e, certamente, seria uma atividade bastante lucrativa.

Embora tenha espalhado seus domínios - principalmente quanto à salas de exibição – por cidades como São Paulo, Santos, Rio de Janeiro, Niterói, Belo Horizonte e Juiz de Fora, foi o Rio de Janeiro, então capital federal, que viu florescer um dos mais audaciosos projetos do empresário espanhol: o Quarteirão Serrador. O complexo foi construído no terreno ao lado do Teatro Municipal, que pertenceu ao Convento da Ajuda, e inaugurado em 1925 com a abertura do cinema Capitólio. Com o Capitólio, Serrador dava início à era dos “palácios de cinema”, grandes salas com poltronas confortáveis, bem ornamentadas e decoração luxuosa, além de modernos equipamentos técnicos (como cabines de projeção equipadas com quatro projetores). Por essa época, a Companhia Cinematográfica Brasileira já havia mudado o nome para Companhia Brasil Cinematográfica, e já havia se tornado o mais importante circuito exibidor brasileiro.

### **A década de 1920 e o surgimento dos Ciclos Regionais**

Como já vimos, a década de 1920 foi marcada pelo surgimento de luxuosos cinemas, cuja primazia ficou a cargo do Quarteirão Serrador no Rio de Janeiro, embrião da área que ficaria conhecida como Cinelândia. Quanto à produção cinematográfica nacional, foi marcada por documentários e cinejornais, alternativas viáveis ao cinema

estrangeiro que monopolizava as salas de exibição. Como nos indica Sidney Ferreira Leite,

tanto os documentários como os cinejornais passaram a funcionar como um nicho de mercado capaz de manter a continuidade da produção cinematográfica no país, já que as produções ficcionais tinham sido, pela ação de fatores internos ou externos, em grande medida destroçadas pela concorrência dos filmes estrangeiros, em especial, dos norte-americanos<sup>41</sup>.

Foi também na década de 1920 que se desenvolveram mais fortemente os chamados Ciclos Regionais, ou seja, a produção de filmes de ficção – filmes “posados” – em cidades fora do eixo Rio - São Paulo durante o cinema mudo<sup>42</sup>. Desde a década anterior, as cidades de Barbacena, em Minas Gerais, e Pelotas, no Rio Grande do Sul, já possuíam uma produção de filmes significativa, a tal ponto serem agrupadas e consideradas como parte de um ciclo, produção esta fruto do empenho de indivíduos ou pequenos grupos ligados ao cinema, muitos até estrangeiros com experiência no manejo dos equipamentos. Foi somente na década de 1920, porém, que surgiram os Ciclos Regionais em diferentes pontos do país, sendo os mais importantes o Ciclo de Cataguases – cujo maior nome foi Humberto Mauro, considerado um dos maiores cineastas brasileiros -, também em Minas, o Ciclo do Recife – o de maior duração, que se estendeu de 1922 a 1931 -, em Pernambuco, o Ciclo de Campinas, em São Paulo e o Ciclo de Manaus, no Amazonas.

Segundo o crítico Alex Viany<sup>43</sup>, Humberto Mauro, principal responsável pelo Ciclo de Cataguases, serviu de exemplo e inspiração para os integrantes do Cinema Novo. Mauro produzia intensamente, apesar da falta de recursos ou apoio; sem atores, maquiagem, montagem etc, contava com a família para representar personagens e usava de toda sua criatividade para filmar (em uma ocasião, por exemplo, o cineasta chegou a simular uma tempestade usando a luz solar, um pano preto e um regador).

Os filmes dos Ciclos Regionais, que podiam ser ficcionais ou documentários – esses em menor escala - abordavam, em sua maioria, temáticas regionais e eram levados a cabo por pequenas produtoras locais. Embora houvesse uma produção constante, a restrição quanto à exibição e a falta de retorno financeiro – o cinema principalmente

---

<sup>41</sup> LEITE, Sidney Ferreira. Op. Cit., p.32.

<sup>42</sup> RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**, p. 125.

<sup>43</sup> VIANY, Alex. Op. Cit., p. 150.

norte-americano era um concorrente de peso - acabavam sendo entraves para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica, ainda que regional. A própria evolução do cinema também contribuiu para a inviabilidade das produções regionais, uma vez que o surgimento dos filmes sonoros encareceu significativamente a filmagem.

### **Décadas de 1930 e 40: o surgimento dos estúdios cinematográficos**

Com o relativo fracasso dos Ciclos Regionais, percebeu-se que uma solução possível para a concorrência com as produções estrangeiras era a implantação no país de grandes estúdios, nos mesmos moldes de Hollywood, que seriam responsáveis pela implantação de uma indústria cinematográfica nacional. Um dos destaques da “campanha” pela indústria cinematográfica foi a revista *Cinearte*, dirigida pelo crítico de cinema Adhemar Gonzaga, ao lado de *Paratodos* – suplemento dedicado às artes em geral e principalmente ao cinema da revista *O Malho*.

A fundação da Cinédia em 1930, primeiro estúdio de grande porte do país, deu-se graças a Adhemar Gonzaga, que reuniu no Rio de Janeiro alguns dos cineastas dos ciclos regionais. Foi fruto de uma série de propostas elaboradas algum tempo antes pelo próprio Gonzaga e pelo também crítico de cinema Pedro Lima, cujo objetivo era “salvar” a atividade cinematográfica brasileira. Entre elas, destacam-se: a concentração de esforços na realização de filmes ficcionais (ditos “posados”); a criação de uma distribuidora única para tais filmes; a isenção de taxas alfandegárias sobre a importação de filme virgem; e a concentração de esforços para implantar no país uma indústria cinematográfica similar a Hollywood, baseada em grandes estúdios na política do star system (isto é, intensa publicidade de astros e estrelas do cinema)<sup>44</sup>.

O estúdio, batizado Cinearte Estúdio, foi construído em um terreno de 8.000 m<sup>2</sup> no bairro de São Cristóvão e estava inicialmente associado à revista *Cinearte*. Tal associação, porém, não foi longeva, e ainda durante as obras – que se estenderam de janeiro a outubro de 1930 – os jornais da época noticiavam a fundação de uma nova empresa produtora chamada Produções Cinédia. Com a dissolução do grupo *Cinearte*, também durante o período de obras, Gonzaga fundiu estúdio e produtora em uma única empresa, a Cinédia Estúdios<sup>45</sup>. Estava assim inaugurado o primeiro estúdio de grande

---

<sup>44</sup> LEITE, Sidney Ferreira. Op. Cit., pp.65-66.

<sup>45</sup> RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). Op. Cit., p. 130.

porte do país, com toda a infra-estrutura necessária para fazer frente aos estúdios estrangeiros, contando inclusive com distribuidora e laboratório próprios.

Em suas produções, Gonzaga preocupava-se não só com a qualidade técnica dos filmes, mas também com a qualidade artística e o apelo popular que os lançamentos do estúdio teriam. Os primeiros títulos - *Lábios sem beijo* e *Ganga bruta*, dirigidos por Humberto Mauro, e *Mulher*, dirigido por Octavio Gabus Mendes - são marcados também por abordarem temas ousados para a época: a condição feminina e a nova concepção de vida expressas por jovens da classe média brasileira<sup>46</sup>. O lançamento de *Ganga bruta*, hoje considerado um clássico do cinema nacional, desencadeou a primeira crise do estúdio, uma vez que o filme foi um fracasso de bilheteria e esteticamente pouco sedutor, além de explicitar certo atraso técnico do estúdio (as poucas falas que existiam foram inseridas posteriormente). A partir daí, Gonzaga abandona projetos ambiciosos e grandiosos – como a adaptação de clássicos da literatura brasileira e produções em lugares exóticos – e busca alternativas que podiam ser rentáveis e bem recebidas pelos espectadores. Começam então a ter destaque filmes musicais de apelo popular, contando inclusive com a participação das grandes estrelas do rádio na época, como Francisco Alves, Carmen Miranda, Lamartine Babo, entre outros.

Na década de 1940, a produção cinematográfica brasileira volta a sofrer impactos da conjuntura internacional. Dessa vez, a eclosão da Segunda Guerra Mundial na Europa dificultava a importação de filmes virgens, o que acabou por encarecer a produção brasileira. Mesmo com as dificuldades econômicas, o estúdio não economizou nas filmagens de *Pureza*, baseado em um livro de José Lins do Rêgo, filme que, embora bem recebido pela crítica, foi praticamente ignorado pelo público. Além do fracasso de bilheteria, o estúdio enfrentou uma crise motivada em grande parte pelo “mecanismo de distribuição e exibição vigente, que drenava os lucros do produtor”<sup>47</sup>. Como alternativa para enfrentar as dificuldades, a Cinédia precisou buscar outros caminhos, como diversificar sua produção investindo em documentários e cinejornais – ela foi, durante alguns anos, responsável pelos documentários do Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP - e alugar os estúdios para outras produtoras – como a RKO Pictures, responsável pela produção do documentário *É tudo verdade*, de Orson Welles,

---

<sup>46</sup> Idem. Ibid, p. 130.

<sup>47</sup> Idem. Ibid, p. 130.

que, a serviço do governo americano em tempos de política da boa vizinhança, tenta traçar um panorama da vida na América Latina<sup>48</sup>.

Embora sobreviva até hoje, comandada pelos herdeiros de Adhemar Gonzaga, a Cinédia viveu seu apogeu como grande produtora brasileira até 1951, tendo papel fundamental inclusive na formação de técnicos e artistas.

Entre 1944 e 1954, o cinema brasileiro foi marcado pelas chanchadas produzidas pela Atlântida e estreladas por comediantes como Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves e Zé Trindade, entre outros, que encarnavam tipos como mocinhas ingênuas e malandros atrapalhados, mas simpáticos. Gênero de ampla aceitação popular, as chanchadas eram o contraponto à imensa produção estrangeira, principalmente norte-americana, que ocupava os cinemas brasileiros. Segundo o crítico de cinema Alex Vianny,

apesar de seus notórios defeitos, a chanchada serviu para provar que o filme brasileiro podia ser um bom negócio; (...) acabou de vez com a lenda, criada por uns tantos filmes pretensamente sérios, de que o brasileiro não sabia comportar-se defronte da câmara e de que língua portuguesa não se prestava aos diálogos cinematográficos<sup>49</sup>.

Filmes que utilizavam elementos que poderiam ser facilmente enquadrados como chanchadas já eram produzidos desde a década de 1930, embora o auge do gênero tenha sido mesmo entre meados dos anos 1940 e a década de 1950, principalmente com o surgimento da Atlântida. A produtora foi fundada no Rio de Janeiro em 1941 por um grupo de profissionais já bastante experientes no trabalho com o cinema: o produtor e diretor Moacyr Fenelon, o diretor José Carlos Burle, o roteirista Alinor Azevedo e o fotógrafo Edgard Brasil. O objetivo inicial do grupo era manter a produção de filmes nacionais – com apuro técnico e estético - de forma contínua, até para que fosse alavancada a indústria cinematográfica nacional. Mas já em seu segundo filme, *É proibido sonhar*, de 1943, a produtora consolida a chanchada como sua marca registrada.

Os filmes da Atlântida, caracterizados pela produção rápida e de baixo custo e roteiros simples, eram garantia de sucesso de bilheteria, já que na maioria das vezes atraíam o público espectador. Segundo o pesquisador Sidney Ferreira Leite, outros fatores também contribuíram para o êxito das produções: a obrigatoriedade de exibição

---

<sup>48</sup> LEITE, Sidney Ferreira. Op.cit., p. 68.

<sup>49</sup> VIANNY, Alex. Op.cit., p. 153.

de longas-metragens nacionais, a partir de uma lei implementada em 1946 (estimulando, assim, a produção de filmes); o baixo valor do ingresso (que, na época, era o terceiro menor da América Latina) e o grande número de salas de exibição (eram cerca de 300 salas no Rio de Janeiro, em fins da década de 1950)<sup>50</sup>. Também teve papel fundamental na produtora o exibidor Luís Severiano Ribeiro que, em 1947, com a saída de Moacyr Fenelon, assumiu o controle da Atlântida e direcionou de vez a produção para as chanchadas e os filmes carnavalescos<sup>51</sup>.

O declínio da Atlântida começou em fins da década de 1950, quando a velha fórmula de piadas ingênuas aliadas à atuação performática dos atores já não atraía mais o público. Se antes os espectadores se sentiam retratados na tela de cinema, agora, com as profundas transformações pelas quais passava o país – a industrialização acelerada e o processo de urbanização, principalmente –, as chanchadas tornavam-se anacrônicas<sup>52</sup>. Tornava-se difícil também competir com a televisão, que representava uma das grandes novidades da época. Em 1962 a Atlântida fechou as portas, tendo participado de co-produções com a Alemanha nos anos seguintes. A partir de 1966 uniu-se a produtores brasileiros na realização de filmes populares, e em 1966 fechou definitivamente as portas<sup>53</sup>.

### **A Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

A fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, representou a principal tentativa de se implantar no país uma indústria cinematográfica baseada no sistema de estúdios. Não que não tenha sido esse o objetivo da Cinédia e da Atlântida, mas a Vera Cruz, por ser mais moderna e ambiciosa e contar com o dinheiro da burguesia paulistana, foi, efetivamente, o exemplo que mais poderia dar certo. Apesar do projeto ambicioso, a companhia cometeu alguns dos mesmos erros das tentativas anteriores, entre eles o de achar que apenas qualidade na produção era garantia de exibição dos filmes.

O surgimento da Vera Cruz proporcionou a fundação de outra importante empresa cinematográfica em São Paulo, que também contava com o apoio financeiro das elites paulistas, a Companhia Cinematográfica Maristela, em 1950. A Maristela,

---

<sup>50</sup> LEITE, Sidney Ferreira. Op.cit., pp.70-71.

<sup>51</sup> RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). Op.cit., p. 34.

<sup>52</sup> LEITE, Sidney Ferreira. Op.cit., p.74.

<sup>53</sup> RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). Op.cit., p. 34.

encabeçada pelo produtor Mário Audrá Jr., inspirava-se no modelo de produção dos cineastas italianos do pós-guerra, ou seja, filmes de baixo orçamento, que seriam pagos pelo mercado interno e dariam lucro quando exibidos no exterior. Quanto ao universo temático, o objetivo era ater-se à realidade nacional que não era explorada pela indústria de cinema norte-americana. O auge da empresa deu-se entre 1954 e 1956, e ela revelou nomes importantes como Nelson Pereira dos Santos e Luís Sérgio Person. Embora tenha firmado parceria com a distribuidora americana Columbia Pictures, Audrá não conseguiu evitar a falência da produtora, em 1958.

A Vera Cruz, liderada pelos industriais de origem italiana Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Zampari, surgia como consequência direta do surto industrial paulista, querendo corrigir de uma só vez todos os erros da história do cinema nacional. No entanto, o estúdio insistiu em modelos hollywoodianos já ultrapassados, cometendo os mesmos equívocos, segundo o crítico Alex Viany: construiu enormes estúdios – na cidade de São Bernardo do Campo -, de manutenção difícil e cara; entregou a distribuição de seus filmes a empresas estrangeiras; contratou com exclusividade grande número de atores, técnicos e diretores, pagando-lhes salários astronômicos mesmo que ficassem meses sem trabalhar; entregou a direção e o roteiro de muitos filmes a estrangeiros recém-chegados, que não sabiam nada do país e muitas vezes nem entendiam de cinema; e desconheceu as condições e as possibilidades do mercado interno, na ânsia de fazer cinema brasileiro para o mundo<sup>54</sup>. Até mesmo o cineasta Alberto Cavalcanti, que assumiu a orientação artística da Vera Cruz e trabalhou como seu produtor geral, logo entrou em conflito e rompeu com os donos da companhia. Apesar de todos os equívocos e problemas, é inegável seu papel como realizador e na elevação do nível técnico e artístico dos filmes brasileiros.

Os diretores da Vera Cruz investiam em produções custosas – em média, dez vezes maiores do que as produções da Atlântida<sup>55</sup> - e contavam com a distribuição de empresas estrangeiras – inicialmente a Universal Internacional e depois a Columbia Pictures. Também aos moldes do cinema hollywoodiano, a empresa investia nos mais diversos gêneros, que em tese agradariam a diversos tipos de público: comédias, musicais, dramas, caipira, policial. Apesar da grande influência norte-americana, havia uma preocupação de que os roteiros trouxessem também elementos culturais brasileiros. A primeira película da companhia foi *Caiçara*, dirigido por Adolfo Celi em 1950, mas

---

<sup>54</sup> VIANY, Alex. Op. Cit., p. 154.

<sup>55</sup> LEITE, Sidney Ferreira. Op. Cit., p.79.

os dois maiores sucessos foram *O Cangaceiro*, de Vitor Lima Barreto (que, apesar de sua abordagem quase folclórica, ganhou um prêmio de “filme de aventuras” no Festival de Cannes) e *Sinhá Moça*, de Tom Payne e Oswaldo Sampaio, ambos lançados em 1953.

A experiência e ter produzido 18 longas-metragens não impediu o declínio da empresa, não só pela dificuldade de competir com produções norte-americanas, que monopolizavam o mercado nacional, como também pela ausência de planejamento adequado, a distribuição confiada a empresas estrangeiras e o lento e insuficiente retornos dos investimentos. Com a falência da empresa, os estúdios passam a ser administrados pelo Banco do Estado de São Paulo. Triste fim para um empreendimento que se pretendia tão grandioso.

O final da década de 1950, ao mesmo tempo em que acompanhava o declínio da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, era testemunha do surgimento de um movimento de vanguarda intelectual, com antecedentes no nordeste – principalmente Paraíba e Bahia -, que entraria para a história como Cinema Novo.

### **Um novo jeito de se fazer cinema no Brasil: o Cinema Novo**

É possível que a frase “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” seja a melhor síntese do movimento cujo nome que o eternizou – Cinema Novo – foi cunhado por volta de 1959–1960. O movimento de renovação de nosso cinema, que foi dar origem ao Cinema Novo, começou a tomar forma ainda em meados da década de 1950, quando um grupo de jovens cineastas, como bem colocou o crítico Alex Viany, buscava

ir contra o cosmopolitismo ocidental das produções mais pretensiosas, que procuravam tardiamente importar os padrões de uma Hollywood em decadência, e contra o populismo falso das desleixadas comédias musicais a que se deu o nome de chanchadas<sup>56</sup>

Embora bastante influenciado por vanguardas européias, como a *nouvelle vague* francesa, o neo-realismo italiano, o novo cinema da Tchecoslováquia e da Polônia, e pelo novo cinema japonês, o Cinema Novo procurava também um novo jeito de se fazer cinema no Brasil, tratando de problemas da realidade nacional, denunciando as questões com as quais se defrontava o homem brasileiro. É particularmente interessante

---

<sup>56</sup> VIANY, Alex. Op.cit., pp. 149-150.

destacarmos a influência do neo-realismo italiano, cujo êxito mundial – principalmente por ter conseguido levar às telas um realismo até então nunca visto e por ter exposto as agruras da Europa devastada após a Segunda Guerra Mundial – certamente mexeram com os jovens cineastas brasileiros. Ainda na década de 1950, alguns dos filmes lançados comprovam essa influência do cinema italiano: o primeiro filme do crítico Alex Viany, *Agulha no Palheiro* (1952), cujo assistente de direção era Nelson Pereira dos Santos; os dois primeiros filmes do próprio Nelson, *Rio, 40 graus* (1955), filme que marcou os anos 1950, e *Rio, Zona Norte* (1957); e *O Grande Momento* (1957), de Roberto Santos, produzido por Nelson Pereira.

Arriscaríamos dizer também que a influência européia no movimento pode ser entendida como uma ação antropofágica, tal qual os modernistas da Semana de 1922, que se valiam também da influência européia para, aliando a elementos nacionais, fazer uma arte típica e legitimamente brasileira.

O movimento começou a ganhar ímpeto entre alguns críticos de São Paulo (como Paulo Emílio Sales Gomes), Rio de Janeiro (como Alex Viany) e Salvador a partir de 1958, passando a ser visto como um movimento de fato, ainda que inorgânico. Aliado à ruptura com o jeito considerado antiquado de se fazer cinema no Brasil, cuja base era o cinema hollywoodiano, estava a grande efervescência intelectual e cultural do início dos anos 1960, que impulsionava jovens críticos e cineastas a reunirem-se em cineclubes para debaterem questões ligadas ao cinema e à problemática social brasileira.

Se num primeiro momento os jovens cineclubistas e críticos se reuniam em cinematecas como a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, e a Cinemateca Brasileira, de São Paulo, logo eles iriam se encontrar no Centro Popular de Cultura da UNE, no Rio de Janeiro, juntando-se também aos jovens talentos do teatro brasileiro, como Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio e Carlos Estevam, entre outros. Em 1961, com o lançamento de alguns curtas-metragens, o movimento começa a tomar suas primeiras feições.

Para compreendermos o desenvolvimento do Cinema Novo e sua importância e força como movimento de vanguarda, é interessante notarmos a divisão, em três fases temáticas, feitas por Marcos Graça<sup>57</sup>. A primeira, chamada pelo autor “nacionalista-crítica”, caracteriza-se pela busca de uma realidade que retrate, da melhor maneira possível, a condição social, econômica e política do país, bem como uma cultura

---

<sup>57</sup> GRAÇA, Marcos da Silva. A herança maldita do Cinema Novo, pp.26-28. In: **Cinema Brasileiro: três olhares**, Niterói: EDUFF, 1997.

popular que represente a identidade cultural brasileira. Tal realidade seria representada pelo Brasil rural, abandonado pelo Estado, vivendo subjugada ainda por coronéis latifundiários, como nos tempos de colônia. Filmes representativos dessa fase são, por exemplo, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance de Graciliano Ramos, em que é narrada a saga de uma família que, assolada pela seca no sertão, sai em busca de uma condição de vida melhor; e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, que mistura elementos históricos como o coronelismo no Nordeste, o cangaço e o messianismo para narrar a saga de um vaqueiro que mata o patrão, foge dos jagunços do coronel e trava contato com fanáticos religiosos e cangaceiros.

A segunda fase seria de revisão, por parte dos cineastas, dos conceitos da fase anterior. Agora, o país vive sob domínio de uma ditadura militar, e os filmes funcionariam não só como uma análise do fracasso das esquerdas frente ao avanço da direita reacionária e dos militares golpistas, bem como um retrato da vida urbana, em especial a classe média brasileira. Alguns dos filmes desse período, que tem início após 1964, são: *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, que narra a história de um jovem jornalista, filho da classe média carioca, que, desiludido quanto às suas convicções políticas tanto quanto à sua vida amorosa, vê-se sem perspectiva em relação à vida; e *A falecida* (1965), de Leon Hirszman, baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues, na qual uma mulher obcecada pela morte busca um enterro luxuoso em contraponto à sua vida medíocre de suburbana.

A terceira fase do movimento caracteriza-se pela profunda auto-crítica dos cineastas, motivada principalmente pelo acirramento da censura e perseguição do Estado aos diretores, bem como pelas mudanças culturais em um cenário de repressão política. Nessa fase, o Cinema Novo acaba por dissolver-se enquanto movimento unitário, e fica clara a decepção com o fracasso brasileiro. Filme síntese da fase, *Terra em transe* (1968), de Glauber Rocha, representa o fim do sonho de uma revolução social e cultural ao narrar a saga de um homem em meio a uma tentativa de golpe em um país fictício da América do Sul, uma evidente alegoria do golpe militar brasileiro.

### **A fotografia de José Medeiros no contexto do Cinema Novo**

Embora não tenha trabalhado exclusivamente com os cineastas do cinema Novo, o fotógrafo José Medeiros pode sim ser considerado um dos membros de destaque do movimento. Apesar também de não ser tão jovem como a maioria dos diretores do grupo, Medeiros possuía uma afinidade grande com todos eles, a ponto de ter trabalhado – seja como câmera seja como diretor de fotografia – para os principais nomes, como Carlos Diegues, Leon Hirszman e Nelson Pereira dos Santos. Dotado de uma personalidade cativante, descrito pelo amigo e companheiro de cinema Carlos Diegues como “uma pessoa muito agradável, muito simpático, inteligente e engraçado”<sup>58</sup>, o fotógrafo era uma pessoa bastante querida no meio. Medeiros, no entanto, lamentava não ter conseguido trabalhar com o ícone do Cinema Novo, o baiano Glauber Rocha. Pelo menos oficialmente, pois consta nos créditos de *Terra em transe* o nome de José Medeiros na função de “trabalhos fotográficos”<sup>59</sup>. Segundo a filha do fotógrafo, Zenaide Medeiros<sup>60</sup>, o próprio Glauber também lamentava a incompatibilidade de agenda de ambos, logo ele que tanto admirava o piauiense e foi o responsável por cunhar o apelido “Poeta da luz” já que era o único, em sua opinião, que sabia fazer uma luz brasileira.

De fato, o aproveitamento ao máximo da luz natural dos trópicos foi um diferenciador de sua carreira. Até então, era comum a preferência por uma luz artificial, que muitas vezes não permitia o realismo conseguido com a luz natural. Aliado à boa utilização da luz, Medeiros destacou-se pela bagagem profissional que carregava – afinal, havia trabalhado por 16 anos na maior revista ilustrada do país na época, *O Cruzeiro* – e pela sua incrível capacidade de improvisação, de trabalhar com poucos recursos. Sua eficiência técnica e sensibilidade influenciaram inclusive outros fotógrafos de sua geração, como Luiz Carlos Barreto, que foi também companheiro de revista *O Cruzeiro*. Certa ocasião, perguntado sobre qual o fotógrafo mais o impressionava, Barreto não hesitou em apontar José Medeiros, “pela simplicidade de seu estilo e suas concepções, fazendo da luz uma linguagem e não apenas a decoração da imagem”<sup>61</sup>.

Em que pese o reconhecimento de seus atributos como fotógrafo, Medeiros defendia que na fotografia de cinema tudo estava muito interligado, a história, o diretor, o *approach* do diretor<sup>62</sup>, e tudo isso era de fato necessário para que o trabalho andasse

---

<sup>58</sup> Entrevista de Carlos Diegues à autora, concedida em 15/04/2009.

<sup>59</sup> Sinopse e crédito do filme constam em <[www.tempoglauber.com.br](http://www.tempoglauber.com.br)>. Acesso em 01/09/2009.

<sup>60</sup> Entrevista de Zenaide Medeiros à autora, em 07/04/2009.

<sup>61</sup> Entrevista de Luiz Carlos Barreto publicada em ADES, Eduardo (org.). **Luz em movimento**, p.61.

<sup>62</sup> Entrevista de José Medeiros a Sêrvulo Siqueira, publicada in op.cit., p.65.

bem. Ainda assim, sua arte destacava-se não apenas como um elemento decorativo do filme, mas como uma identidade que se imprimia às películas. Além de seu evidente talento, Medeiros parecia seguir o ensinamento do mestre italiano Federico Fellini:

A luz é a matéria do filme, talvez no cinema (...) a luz seja a ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, narrativa. A luz é aquilo que reúne, que apaga, que reduz, que exalta, que arrisca, esfuma, sublinha, derruba, que faz tornar crível ou fantástico o real, que dá o tom de miragem ao cotidiano mais simples, reúne transparências, sugere tensões, vibrações. A luz preenche um vazio, cria expressão onde ela não existe, doa Inteligência ao que é opaco, dá sedução à ignorância. O filme é escrito com a luz, o estilo se exprime com a luz<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> MARQUES, Aída. **Idéias em movimento**: produzindo e realizando filmes no Brasil, pp. 90-91.

## CAPÍTULO 3

### José Medeiros e seu trabalho no cinema

Corria o ano de 1965 e o lançamento do longa-metragem *A falecida*, do jovem diretor Leon Hirszman, marcou a estréia de dois grandes nomes do cinema nacional: o fotógrafo José Medeiros e a atriz Fernanda Montenegro. Na câmera, a equipe contava com o luxuoso auxílio do também fotógrafo Dib Lutfi. O filme, baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues, trazia Medeiros – que havia sido indicado para o trabalho por Luiz Carlos Barreto, seu amigo desde os tempos de *O Cruzeiro* – como diretor de fotografia e Fernanda como a protagonista Zulmira, uma mulher obcecada pela idéia da morte, que sonhava com um luxuoso enterro para compensar sua vida modesta em um subúrbio carioca. O filme é também a estréia do ator José Wilker, fazendo uma ponta não creditada já no fim do filme, carregando o caixão da personagem principal. O próprio Medeiros também participa como ator, no papel do médico que diagnostica a doença de Zulmira, personagem de Fernanda Montenegro.

Medeiros havia saído da revista *O Cruzeiro* em 1962, veículo onde havia feito uma bem-sucedida carreira como fotógrafo, e passara os três últimos anos trabalhando em agências de fotografia, primeiro na *Image*, que abriu com os amigos Flávio Damm, Luiz Carlos Barreto e Yeddo Mendonça – logo desfeita por conta da adesão de seus fundadores ao cinema -, e depois na *Graphos*. Insatisfeito, porém, com a rotina nas agências – que considerava meramente um trabalho para ganhar dinheiro, sem nenhum comprometimento artístico -, Medeiros resolveu aventurar-se no cinema. Alguma experiência com imagens em movimento ele já tinha: durante as viagens para a revista *O Cruzeiro*, o fotógrafo muitas vezes levava uma câmera Bell & Howell 16 mm, e fazia pequenos documentários, como *Os Kubén-kran-ken* (uma tribo da região do Xingu que, na época da reportagem para a revista, ainda não havia tido contato com o homem branco), *Os profetas de Aleijadinho* e *Reisados em Alagoas*<sup>64</sup>. Segundo o produtor Luiz Carlos Barreto<sup>65</sup>, que convivia com o fotógrafo desde os tempos de *O Cruzeiro*, Zé Medeiros sempre teve planos de fazer cinema, mas a carreira de badalado fotógrafo da revista ainda falava mais alto.

Em 1950 o diretor Alberto Cavalcanti, há muito radicado na Europa, volta ao Brasil e assume a orientação artística da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

---

<sup>64</sup> RAMOS, Fernão. Op. Cit., p. 369.

<sup>65</sup> Entrevista concedida à autora em junho de 2009.

Carioca, Cavalcanti nasceu em 1897 no berço de uma tradicional família de militares do Nordeste instalados na capital da República. Formado em Arquitetura em Genebra, foi estudar belas-artes em Paris e foi na “cidade-luz” que, em 1922, teve sua primeira experiência no cinema, como assistente de cenógrafo. Identificando-se com a efervescência intelectual e cultural da capital francesa, Cavalcanti participa ativamente do movimento que ficou conhecido como a primeira vanguarda francesa, “uma corrente impressionista empenhada em afirmar a especificidade do cinema em relação ao teatro e ao folhetim”<sup>66</sup>. Com uma bem-sucedida carreira internacional, Alberto Cavalcanti retorna ao Brasil cerca de 30 anos após ter saído do país, justamente para assumir o cargo na recém-criada companhia cinematográfica<sup>67</sup>. Cavalcanti logo estaria contratando e levando para os estúdios da empresa em São Bernardo do Campo profissionais das mais diversas áreas<sup>68</sup>, e convidou José Medeiros para ser o fotógrafo chefe. A revista *O Cruzeiro*, para não perdê-lo, o mandou para uma viagem de seis meses pela Europa, adiando sua entrada na sétima arte até os anos 1960, quando Luiz Carlos Barreto entrou para o cinema e indicou o nome de Medeiros – que ele considera um mestre de todos os cineastas do período – para Leon Hirszman e Roberto Farias.

Antes da estréia profissional no filme de Hirszman, o fotógrafo, segundo sua filha Zenaide, já havia feito uma ponta, como ator, no filme *Quando a noite acaba*, dirigido em 1950 por Fernando de Barros e estrelado por Tônia Carrero. Barros<sup>69</sup> era jornalista e cineasta português naturalizado brasileiro, que chegou a São Paulo no início da década de 1940 para integrar a equipe do filme *Pureza*, baseado na obra do escritor José Lins do Rêgo. Em 1950 recebeu um convite para trabalhar na renomada produtora Vera Cruz, inicialmente como claquetista, depois assistente do diretor de fotografia, passando depois a assistente de produção, direção e finalmente diretor. Na Vera Cruz, Barros produziu quatro peças e cerca de 20 filmes, entre os quais *Apassionata*, *Lua de mel e amendoim* e *A arte de amar bem*, e trabalhou com as mais belas atrizes da época, como a própria Tônia, Maria Della Costa e Odete Lara. Em paralelo a seu trabalho no cinema, Fernando de Barros assinou uma coluna sobre beleza na revista *O Cruzeiro* e,

---

<sup>66</sup> Idem. Ibid, p. 103.

<sup>67</sup> A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi criada em 1949 pelos industriais Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari, com o objetivo de implantar uma indústria cinematográfica no país. A alma do projeto deveria ter sido Alberto Cavalcanti, mas conflitos e a ruptura com os donos da companhia fizeram com que ele logo saísse da empresa. Em consequência, uma campanha de desprestígio a seu trabalho veio à tona, encurtando seu retorno à Europa (RAMOS, 2000).

<sup>68</sup> Idem. Ibid, p. 104.

<sup>69</sup> Sobre o jornalista e cineasta Fernando de Barros, disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp1809200297.htm>>. Acesso em: 01/09/2009.

na década de 1960, fez sua estréia como jornalista de moda na revista *Quatro Rodas*. Considerado um dos mais renomados consultores de moda do país, Barros trabalhou como jornalista até falecer em 2002.

### **A estréia no cinema**

Leon Hirszman, filho de judeus poloneses e engenheiro por formação, havia estreado no cinema com *Pedreira de São Diogo*, em 1962, um dos episódios do longa *Cinco vezes favela*, realizado pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o popular CPC da UNE. Considerado um dos mais ativos integrantes do Cinema Novo, Hirszman era também dos mais politizados, tendo se destacado na luta pela regulamentação das leis de cinema e pelo fim da censura, que veio a reboque do golpe militar em 1964. *A falecida*, a peça, é considerada um marco na carreira do dramaturgo Nelson Rodrigues, uma vez que traz personagens dos subúrbios cariocas imersos em seu cotidiano ordinário, e tida como “a primeira tragédia carioca”. No filme, Hirszman mantém o clima da peça e tem o luxuoso auxílio de Zé Medeiros para contar, à sua maneira, a tragédia que envolve a personagem principal:

(...) A câmera de Hirszman, acompanha estes mínimos movimentos ou imobilismos deste mundo que caminha para a morte, não apenas descrevendo, mas significando. A fotografia de José Medeiros não é apenas um elemento decorativo; ele trabalha como um gravurista sobre os rostos, sobre os objetos, os ínfimos detalhes (...) <sup>70</sup>.

O espírito irreverente de José Medeiros e as incríveis histórias protagonizadas pelo fotógrafo não poderiam, certamente, deixar de acompanhá-lo nessa empreitada cinematográfica. Já em seu primeiro filme, é lembrada sua participação como o médico da protagonista. Seria mais uma simples participação não fosse a galhofa de Medeiros, como conta sua filha Zenaide:

Ele faz uma ponta, no papel do médico que dá o diagnóstico da tuberculose pra Fernanda. Aí eles ensaiaram, e ele tinha uma brincadeira que eu tenho igual que é fazer assim [faz gesto de ficar zarolho]. Aí ele ensaiou, e quando ele se vira pra Fernanda, assim [zarolho], pra dar o diagnóstico da

---

<sup>70</sup> FRANCISCO, Severino. In: CORREIO BRAZILIENSE (Brasília, DF) 26/01/1982 apud ADES, Eduardo (org). Op. Cit., p. 64.

tuberculose, a Fernanda tem um ataque de riso, porque o negócio era sério. [Ele era muito brincalhão], um moleque<sup>71</sup>.

Com a bem sucedida primeira experiência cinematográfica, Medeiros foi trabalhar em 1967 com o jornalista e diretor Paulo Gil Soares em *Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz*. Integrante do Cinema Novo, Paulo Gil foi responsável pela aproximação entre os cineastas do movimento – como Eduardo Coutinho e Walter Lima Jr. - e a televisão, já que foi um dos idealizadores do programa Globo Repórter, em 1971, cuja proposta era levar a linguagem do documentário para a TV<sup>72</sup>. Paulo Gil nasceu em Salvador, Bahia, em 1935, e foi participante ativo da efervescência cultural da capital baiana na década de 1950. Amigo e parceiro de Glauber Rocha na época, participavam de um grupo de teatro e ambos colaboravam com revistas, como *Mapa e Sete Dias*. Soares, inicialmente, interessava-se por literatura, e não tanto por cinema, tanto que em 1957 começou sua carreira de jornalista trabalhando no grupo dos *Diários Associados*. Em 1963 colabora com Glauber no filme *Deus e o diabo na terra do sol*, trabalhando como assistente de direção, cenógrafo, figurinista e ainda escreveu os diálogos em parceria com o cineasta. Já morando no Rio, em meados dos anos 1960, dirige o média-metragem *Memória do cangaço*, filme considerado praticamente um estudo do cangaço na década de 1930.

Seu primeiro longa, *Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz*, é baseado em uma história sua: é um misto de comédia e farsa sobre uma cidade do interior em que o diabo se instala como um nababo e apronta verdadeiras loucuras com a população, que não sabe como lidar com a situação. Além da estréia do próprio diretor em longas, é também a primeira vez que um filme conta com músicas de Caetano Veloso em sua trilha<sup>73</sup>. As filmagens aconteceram na cidade de Tiradentes, Minas Gerais, e a equipe deslocou-se para lá durante o período em que o filme estava sendo feito. Medeiros, já com os filhos adolescentes – a mais velha, Zenaide, estava prestando vestibular – também passou alguns meses fora de casa de mandava o dinheiro para o pagamento das contas por intermédio de uma produtora de cinema. Como insistisse em visitar o *set*, apesar da recusa do pai – que alegava não ter lugar para acomodar a filha -, Zenaide

---

<sup>71</sup>Entrevista de Zenaide Medeiros à autora, em 07/04/2009.

<sup>72</sup> MUNIZ, Paula. Globo Repórter: os cineastas na televisão. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogill1.htm>>. Acesso em: 05/08/2009.

<sup>73</sup> RAMOS, Fernão. Op. Cit., p.518.

contou com a ajuda do rapaz encarregado de lhe entregar o dinheiro para viajar até Tiradentes. A história é saborosa:

E aí ele viajou e alguém trazia dinheiro de vez em quando pra gente comer, né, porque tinha mulher e dois filhos. E aí eu ia buscar no centro da cidade, numa produtora dessas de Deus e todo mundo, porque todo mundo tinha produtora no centro da cidade, e aí o rapaz que veio trazendo o dinheiro, ou cheque, eu não me lembro qual era a forma de pagamento, mas o rapaz que veio trazendo, eu fui pegar um táxi pra voltar, e ele pediu carona (...) e foi conversando, e eu falei “ah, eu queria ir pra lá [para Tiradentes], mas o papai diz que não tem lugar onde ficar”. Ele disse “ah, tem sim”; o cara entregou tudo. Entregou o que eu podia fazer, que ônibus eu podia pegar, que horas eu ia chegar. Eu falei “mas não conta nada não que eu vou chegar lá”. Quando eu cheguei, ele quase desmaiou. E depois que eu cheguei lá é que eu entendi por quê. Quer dizer, ao mesmo tempo que ele era maluco, de sair fantasiado de baiana na Banda de Ipanema, ele queria manter uma certa dignidade de pai. E aí esse povo que tava filmando *Proezas* era tudo além de qualquer além. Eu me lembro o dia, sentada numa praça em Tiradentes, e tinha um dos atores que não conseguia dormir, que o cara passava a madrugada – imagina isso em 1967, em Tiradentes, às oito horas da noite a cidade já estava dormindo – e o cara não conseguia dormir nem às cinco da manhã. Ele pegava uma garrafa de cachaça e ficava bebendo, e pegava uma machadinha e jogava numa árvore. Aí ia lá, pegava a coisa, tirava, voltava, bebia um pouco, voltava, e *tchá* (sic) [jogava a machadinha]. Então a noite inteira o cara fazia isso até cair duro, acordava no dia seguinte de manhã, alguém pegava ele e levava embora<sup>74</sup>.

As rodas de piadas entre a equipe também eram famosas, e Zenaide, que herdou o espírito irreverente do pai, também participava durante sua estada em Tiradentes. Com recomendações expressas de Zé Pai, certamente, para que a equipe “pegasse leve” na presença da filha.

No mesmo ano de 1967, Medeiros trabalha no filme *Roberto Carlos em ritmo de aventura* e dá início a uma parceria com o diretor Roberto Farias. O filme, o primeiro em cores fotografado por Medeiros, seria também o primeiro de uma série protagonizado pelo cantor Roberto Carlos e dirigido por Farias. Embora já fosse considerado um astro na época, que era auge do movimento musical que ficou conhecido como Jovem Guarda, é curioso notar – como observou Zenaide Medeiros – que o fotógrafo não fazia idéia de quem era o cantor até trabalhar em seus filmes. “É um cara que dizem que é muito famoso, chamado Roberto Carlos”, teria dito à família. Uma das cenas do filme – em que o cantor, a bordo de um helicóptero, entra em um túnel na cidade do Rio de Janeiro – é tão interessante que hoje circula em e-mails pela Internet e guarda uma surpresa para a família de Medeiros. A cena acaba no heliporto que existia

---

<sup>74</sup> Entrevista de Zenaide Medeiros à autora, em 07/04/2009.

no edifício do antigo Banco do Estado da Guanabara, BEG, no centro da cidade, e pode-se ver Zé Filho, filho mais novo de José Medeiros, que havia ido acompanhar as filmagens, pegando o autógrafo de Roberto Carlos. Clara e Zenaide, neta e filha de Medeiros, divertem-se ao lembrar o episódio: *A gente viu isso um dia por acaso. Essa coisa também de Canal Brasil, e era essa cena, a chegada do helicóptero. Veio chegando e a gente “ei, é o Zé Filho!”*<sup>75</sup>.

Produtor e diretor conceituado, Roberto Farias nasceu em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, e começou no cinema na década de 1950, como assistente na Atlântida e nas Produções Watson Macedo. Posteriormente, passou pelos estúdios da Vera Cruz em São Paulo e pela produtora de Herbert Richers, onde dirigiu dois dos seus mais importantes filmes: *Assalto ao trem pagador* e *Selva trágica*. Em 1965 juntou-se a Luiz Carlos Barreto, Walter Lima Júnior e Glauber Rocha, entre outros produtores e cineastas, e fundou a DIFILM, cujo objetivo era unir produtores de cinema em torno de uma empresa distribuidora e co-produtora cinematográfica comercial. A DIFILM era uma tentativa concreta de acabar com as dificuldades que os cineastas brasileiros possuíam para comercializar suas produções<sup>76</sup>. Nesse mesmo período de criação da DIFILM, Farias estabelece-se como produtor fundando a R.F.Farias Produções Cinematográficas, empresa que contava também com seus irmãos Riva e Reginaldo Faria. Contando com o apoio da DIFILM, Farias alcançou enorme sucesso com o lançamento de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* e *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, ambos dirigidos por ele e fotografados por José Medeiros. A parceria entre diretor e fotógrafo estendeu-se também a *Roberto Carlos a 300 km por hora* (1971) e *O fabuloso Fittipaldi* (1973).

Os filmes de Roberto Carlos faziam sucesso na época, e a produção investia em filmagens fora do país. No filme *Roberto Carlos e o diamante cor de rosa*, cuja história é uma aventura que se passa entre Japão, Israel e Brasil, a equipe estava no país oriental para uma temporada de filmagens. Certa ocasião, Medeiros esperava uma encomenda vinda da produtora, no Brasil, e avisou à recepcionista do hotel. Quando foi checar se o material já havia chegado, foi avisado de que já havia sido entregue a um dos integrantes da “comitiva” brasileira – que contava com a equipe técnica e Roberto e Erasmo Carlos como atores. Ao tentar descobrir para quem o funcionário do hotel

---

<sup>75</sup> Entrevista de Zenaide Medeiros à autora, em 07/04/2009.

<sup>76</sup> RAMOS, Fernão. Op. Cit., p. 171.

entregara a encomenda, ouviu como resposta um “não sei, vocês são todos iguais!” que o deixou desconcertado, embora tenha adorado a resposta.

Medeiros, que sempre foi tido como destemido e bonachão, “tremeu nas bases”, como se diz popularmente, uma única vez, durante as filmagens de *O fabuloso Fittipaldi*. Na década de 1970 o paulistano Emerson Fittipaldi estava no auge de sua carreira como piloto de Fórmula 1. O filme, rodado no circuito de Monza, Itália, era dirigido por Roberto Farias e tinha como um dos câmeras o argentino naturalizado brasileiro Hector Babenco. Na discussão sobre onde colocar as câmeras para as filmagens, lá se foi José Medeiros, na garupa da moto de Fittipaldi, a 300 km por hora. Ao final da volta Medeiros teria confessado que “não tinha pernas”, ainda apavorado com a velocidade do piloto, enquanto o paulista se divertia: “aí Zé, a gente entra aqui na curva, reduz de quinta pra quarta, passa batido, né”<sup>77</sup>.

A década de 1970 foi sem dúvida a mais produtiva na carreira cinematográfica de José Medeiros, tendo trabalhado com diretores como Antonio Carlos Fontoura (*A Rainha Diaba*, 1974), Flávio Migliaccio (*Aventuras com tio Maneco*, 1971), Sylvio Back (*Aleluia, Gretchen*, 1976), Carlos Diegues (*Xica da Silva*, 1976 e *Chuvas de Verão*, 1977) e Nelson Pereira dos Santos (*Memórias do cárcere*, 1984), em alguns dos filmes que se tornaram clássicos do repertório nacional. Além, claro, dos já citados filmes de Roberto Carlos dirigidos por Roberto Farias.

Ainda no início da década de 1970 – mais precisamente 1973 – José Medeiros decidiu arriscar-se na direção de seu único longa-metragem, *Parceiros de aventura*, produção feita com orçamento escasso e com a equipe toda trabalhando de graça. A história é centrada na vida de personagens marginalizados e com poucas opções de sobrevivência<sup>78</sup> - como se vê, mesmo no cinema Medeiros não abandonou sua preocupação com minorias e a gente do povo, retratados desde os tempos de fotojornalista e que renderam belos trabalhos na revista *O Cruzeiro*. O trabalho – talvez pela temática pouco sedutora ao grande público – não teve sucesso comercial.

Em 1976 Medeiros faz seu primeiro trabalho com Carlos Diegues, *Xica da Silva*, no qual o cineasta discute a dicotomia liberdade/escravidão, num retorno ao tema já abordado em *Ganga Zumba*, de 1964. Grande sucesso de bilheteria da época, levando aos cinemas um público de cerca de 4 milhões de espectadores, o filme “colocou

---

<sup>77</sup> Entrevista de Zenaide Medeiros à autora, em 07/04/2009.

<sup>78</sup> FLORIDO, Eduardo Giffoni; SOUZA, Flávio Leonardo de. **As grandes personagens da História do Cinema brasileiro**, p. 98.

enfaticamente a questão da derrota política/ triunfo cultural, encarnada na personagem de *Xica da Silva*<sup>79</sup>. Carlos Diegues nasceu em Maceió, no estado de Alagoas, em 1940, e veio com a família ainda criança para o Rio de Janeiro. Estudante de Direito da PUC, logo se envolveu com o cinema, montando com os amigos de faculdade um cineclub e ingressando no Centro Popular de Cultura, o CPC da União Nacional dos Estudantes – UNE. Também nessa época dirigiu o jornal *O Metropolitano*, vinculado à União Metropolitana de Estudantes (UME), e tanto o grupo cineclubista da PUC quanto o do jornal estudantil tornaram-se, em fins da década de 1950, os núcleos de fundação do Cinema Novo. À Diegues, um dos líderes do movimento, juntaram-se Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Leon Hirszman e Paulo César Saraceni, entre outros nomes que acabaram por destacar-se no cinema nacional. Pouco antes do surgimento do Cinema Novo, Diegues havia dirigido com Affonso Beato e David Neves três curtas, entre eles *Domingo*, considerado um dos filmes pioneiros do movimento.

Foi no CPC que o cineasta dirigiu seu primeiro filme profissional, em 35 mm, intitulado *Escola de samba Alegria de Viver*, um dos episódios que compõem o longa *Cinco vezes favela*. Seus primeiros filmes - *Ganga Zumba*, de 1964, *A grande cidade*, de 1966 e *Os herdeiros*, de 1969 – são típicas produções da década de 1960, em que vivíamos em plena ditadura militar, “período voluntarista e cheio de sonhos, inspirados em utopias para o cinema, para o Brasil e para a própria humanidade”<sup>80</sup>. Em 1969 Diegues e sua mulher, a cantora Nara Leão, intelectuais resistentes e contestadores do regime militar, embarcam para o exílio na Europa. O casal vota ao país no início da década de 1970, e Diegues fez ainda dois filmes na “fase negra” da ditadura, *Quando o carnaval chegar*, em 1972, e *Joanna Francesa*, em 1973.

Diegues e Medeiros trabalharam juntos em *Xica de Silva* e *Chuvas de Verão*, dois filmes com conceitos totalmente diferentes, mas a eficiência e a rapidez de Medeiros, considerado um fotógrafo extraordinário, adequaram-se perfeitamente às necessidades do diretor. *Xica da Silva*, filme ambientado no século XVIII, possuía uma produção bastante complicada para a época e, segundo Diegues, era “cheio de elementos que precisavam estar lá naquele momento”<sup>81</sup>. O filme foi seu maior sucesso de público no país, e se aproveitava “da abertura política para anunciar, em sua exuberância e otimismo, os últimos dias do autoritarismo e a volta da alegria

---

<sup>79</sup> RAMOS, Fernão. Op. Cit., p. 171.

<sup>80</sup> Perfil de Carlos Diegues disponível em: [http://www.carlosdiegues.com.br/avida\\_biografia.asp](http://www.carlosdiegues.com.br/avida_biografia.asp). Acesso em 01/07/2009.

<sup>81</sup> Entrevista de Carlos Diegues à autora, concedida em 15/04/2009.

democrática”<sup>82</sup>. A equipe, que começaria a filmar em janeiro de 1976, já estava na cidade de Diamantina, Minas Gerais, desde novembro do ano anterior. Os dois meses de preparação na cidade acabaram com qualquer dificuldade durante as filmagens, principalmente no que diz respeito às intenções do diretor e as possibilidades propostas pelo fotógrafo. Não só por conta da boa relação entre Diegues e Medeiros, mas também pelo método de trabalho do diretor, que prefere trabalhar longamente o filme para que, durante as filmagens, não tenha problemas de incompatibilidade com a equipe:

Eu faço muita preparação, discuto muito com o diretor de fotografia o caráter da fotografia que eu desejo, a imagem que eu desejo no filme, entendeu, de maneira que quando eu começo a filmar esse conceito já tá muito consolidado entre nós. Então na hora fica mais fácil, eu posso me meter menos, ele já sabe o que eu estou querendo. Eu faço uma preparação muito longa, discuto profundamente o conceito do filme, o conceito visual do filme, não só com o fotógrafo, como também com o diretor de arte, de modo que quando a gente começa a filmar já está tudo combinado. O máximo que eu posso fazer é lembrar ele “ó, aquilo que a gente combinou”<sup>83</sup>.

Diegues pretendia fazer – e Medeiros executou com perfeição - uma fotografia que fosse ao mesmo tempo de espetáculo e simples, pouco iluminada no sentido de luzes artificiais, e o resultado foi uma “luz muito quente, muito cromatizada, como uma textura forte”<sup>84</sup>. O objetivo era não deixar o filme com “cara” de estúdio, como em geral as produções de época tinham até então. Zé Medeiros, chamado por Diegues de “fotógrafo humanista” – por ser um fotógrafo de gente, e não de objetos -, além da rapidez com que entendia as pretensões do diretor, não se furtava em simplificar seu trabalho para obter um resultado mais poético.

Já *Chuvas de Verão*, lançado em 1977, era um filme contemporâneo e realista, passado no subúrbio carioca de Marechal Hermes, e para o diretor, Medeiros radicalizou em seu trabalho. Antes de começarem as filmagens, Diegues e o fotógrafo alugaram uma casa e se mudaram para Marechal Hermes. Essa casa, usada no filme, era a residência do personagem de Jofre Soares, e foi habitada pela dupla enquanto era preparada para as filmagens. Pouco depois, os dois se mudaram para uma casa alugada em frente à “casa-*set*”. Durante a estadia, a dupla saía junto pelo bairro e conversava muito, entre si e com as pessoas da região, o que Diegues considerou fundamental tanto para as soluções de fotografia quanto para adaptações no roteiro. Umas cenas noturnas

---

<sup>82</sup> Perfil de Carlos Diegues disponível em: <[http://www.carlosdiegues.com.br/avida\\_biografia.asp](http://www.carlosdiegues.com.br/avida_biografia.asp)>. Acesso em 01/07/2009.

<sup>83</sup> Entrevista de Carlos Diegues à autora, concedida em 15/04/2009.

<sup>84</sup> Idem.

do filme, por exemplo, são resultado de muitas das conversas entre Zé e Diegues nesses passeios por Marechal Hermes. É o diretor quem relembra alguns dos bons momentos dessa época:

(...) tem uma cena inesquecível pra mim que quando a casa do Jofre Soares ficou pronta eu cheguei lá e disse “e aí Zé, como é que a gente vai fazer, onde é que estão as fontes de luz aqui, com é que a gente vai fazer isso?”, porque era aquela casa de subúrbio, pequena, que não era estúdio, não dava pra derrubar a parede. Aí o Zé andou pela sala toda, aí a casa tinha uma porta e uma janela; ele andou pela sala toda, aí abriu a janela assim, pegou uma caixa de fósforos, acendeu e disse assim “tá pronto”. Eu tomei um susto e disse assim “você tá brincando comigo”. É claro que havia ali uma brincadeira, mas realmente a fotografia do *Chuvas de verão* foi mais ou menos isso mesmo; era luz natural o tempo todo, ele usando as fontes naturais todas, não tem uma fonte artificial ali<sup>85</sup>.

O resultado percebido no filme é uma luz natural, ao mesmo tempo suave, quase sempre indireta. Para Carlos Diegues, poucos foram os fotógrafos brasileiros que chegaram a esse tipo de luz naturalista com tamanha intensidade e dramaticidade como José Medeiros<sup>86</sup>. Não à toa, era considerado o “poeta de luz”, apelido cunhado por Glauber Rocha e repetido por todos os seus amigos, colegas de cinema e admiradores.

Em 1984 foi trabalhar com Nelson Pereira dos Santos no filme *Memórias do cárcere*, baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos, no qual o escritor traça um panorama do país durante a ditadura varguista do Estado Novo na década de 1940, a partir de suas memórias de prisão. Medeiros não havia sido o iluminador escolhido inicialmente. O produtor do filme, Luiz Carlos Barreto, e o diretor não conseguiam se entender com o primeiro iluminador, que sustentava precisar de um aumento significativo de energia – coisa de 5 mil *watts* – para iluminar a cena de um porão. A companhia de energia dizia ser impossível atender à solicitação, principalmente pelo local das filmagens, na zona oeste da cidade. Diante do impasse, Barreto chamou Zé Medeiros, que logo resolveu a questão: cancelou a idéia de porão de navio e alugaram um aviário, realizando um cenário de presídio simulando o fundo de uma embarcação. Para economizar na construção que simularia o balanço do barco, Medeiros mandou instalar uma lâmpada num fio longo, no teto do prédio, e fez com que ela oscilasse lentamente. O resultado, perfeito, foi o movimento do navio num jogo de luz e sombra

---

<sup>85</sup> Idem.

<sup>86</sup> Idem.

resultante do balanço da lâmpada presa ao teto, além da economia de energia<sup>87</sup>. Sua capacidade de improvisação e o talento para achar soluções rápidas e simples para cenas vieram, sem dúvida, da experiência como fotojornalista, já que muitas vezes tinha que achar rapidamente o local e o ângulo certo de onde se posicionar para produzir suas fotos<sup>88</sup>.

### **José Medeiros além do cinema: o trabalho na TV e como professor**

Na década de 1980, Medeiros resolveu experimentar outras frentes que não o cinema: foi iluminador no programa *Quarta Nobre*, da TV Globo, e começou a dar aulas em cursos de cinema. Em 1986 “estreou” como professor de fotografia de cinema na Casa Amarela da Universidade Federal do Ceará. Dois anos depois, teve seu nome indicado pelo cineasta Geraldo Sarno para integrar o corpo docente da Escola de Cinema de Santo Antonio de los Baños, em Cuba, onde ficaria inicialmente 6 meses, mas acabou passando dois anos, tamanho seu entusiasmo. A escola, uma referência no estudo de cinema das Américas do Sul e Central, era mantida principalmente pelos direitos autorais de um dos livros do escritor Gabriel García-Marquez. Colombiano, García-Marquez defendia que se fizesse cinema com uma linguagem sul-americana, retratando a realidade vivida pelo continente, em contraponto às produções padronizadas de Hollywood. Assim, a escola logo tornou-se um pólo agregador de cineastas latino-americanos e mesmo europeus, interessados na troca com os mais diversos profissionais de cinema e em passar sua experiência para os alunos. Mesmo tendo passado anos freqüentando festivais de cinema pelo mundo, Medeiros dizia que não havia conhecido as pessoas que ele conheceu e com as quais conviveu em Cuba.

Se o carinho pela escola fez com que Medeiros prolongasse sua estada de seis meses para dois anos, a recíproca era verdadeira. Tanto que há, ainda hoje, uma sala de recreação para estudantes que leva o nome do fotógrafo. Como não poderia deixar de ser em se tratando de Zé Medeiros, há uma história curiosa por trás da homenagem: na placa, lê-se “C. Medeiros”, já que os alunos o chamavam de Ce Medeiros. Em espanhol, a letra “z” tem som de “c”; logo, Zé Medeiros virou maestro Ce Medeiros, eternizado pela referida homenagem na porta. Zenaide Medeiros, sua filha, descobriu a história ao

---

<sup>87</sup> DAMM, Flávio. **José Medeiros**, 28/9/2004. Disponível em <<http://photos.uol.com.br>>. Acesso em 02/03/2009.

<sup>88</sup> Idem. Ibid.

ver uma foto de seu pai – posando ao lado da placa - em uma sala na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. Ainda hoje, seu nome consta em e-mails de divulgação da escola, como chamariz para alunos brasileiros.

Apesar dos bons momentos que passou em Santo Antonio de los Baños, Medeiros decepcionou-se com a falta de interesse de muitos alunos que recebiam bolsas de estudo de seus governos, mas passavam noites em festas e não freqüentavam as aulas, o que acabava por influenciar outros alunos. Essa situação acabou por tornar-se insustentável para o fotógrafo, que alegou ter “se enchido” e voltado para o Brasil. Para Zenaide, sua filha, mais do que isso, o real motivo da volta de Medeiros era a saúde. Ainda em Cuba ele começou a passar mal do coração e teria ficado com medo de morrer longe da família<sup>89</sup>.

Pouco depois de sua chegada, já em 1990, Medeiros foi convidado por amigos para participar de um festival na cidade de L'Áquila, na Itália, onde aconteceria uma exposição de fotos suas. Era um festival de cultura brasileira, uma verdadeira “geléia geral”, como foi a própria vida do fotógrafo: estavam juntos músicos como Caetano Veloso e Gilberto Gil, índios do Xingu, a viúva do seringueiro Chico Mendes, entre outros. Medeiros, como sempre, sentia-se em casa com tanta diversidade. Talvez tenha sido emoção demais para um coração que já demonstrava sinais de cansaço.

---

<sup>89</sup> Entrevista de Zenaide Medeiros à autora, em 07/04/2009.

## CONCLUSÃO

Ao estudar de forma um pouco mais aprofundada a vida e a carreira de José Medeiros, pudemos notar sua enorme importância não só para o fotojornalismo brasileiro, principalmente nas décadas de 1940 e 1950, mas também para o cinema nacional. Se pensarmos nos principais diretores do nosso cinema que despontaram a partir da década de 1960 (alguns no final da década anterior), é bem provável que Medeiros tenha participado de alguma maneira da produção. Com sua sensibilidade, domínio técnico e dotado de um humor ímpar, Medeiros conquistava todos à sua volta e foi fazendo história na sétima arte. Pode-se dizer que o fotógrafo estava vinculado principalmente ao Cinema Novo, movimento de vanguarda voltado principalmente para a realidade brasileira e cujo principal lema era “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. Apesar de ser de uma geração anterior, Medeiros tinha trânsito livre entre os jovens cineastas e participou ativamente do movimento.

É preciso lembrar, no entanto, que a carreira do fotógrafo no cinema não se restringia apenas às produções “cinema-novistas”. Prova disso são os filmes dirigidos por Roberto Farias protagonizados por Roberto Carlos, nos quais Medeiros era responsável pela direção de fotografia. O cantor era, na época, um dos ícones da Jovem Guarda, movimento considerado alienado frente às profundas transformações políticas – estávamos mergulhados em uma ditadura militar - pelas quais passava o país. O próprio José Medeiros não era um sujeito engajado politicamente. Nas entrevistas para o trabalho, não foi mencionado em nenhum momento qualquer tipo de engajamento político do fotógrafo.

Outro ponto que não podemos deixar de observar na trajetória de José Medeiros era sua preocupação em “fazer” uma luz o mais natural possível, o que acabou lhe valendo o apelido de “Poeta da luz”. Desde os tempos de fotojornalista Medeiros buscava aproveitar nossa luz dos trópicos, evitando ao máximo o artificialismo dos flashes. Para isso, seu absoluto domínio técnico foi fundamental e o resultado é um acervo composto por imagens e cenas de beleza indiscutível.

Podemos destacar ainda a década de 1980 como um momento de experimentações para o fotógrafo, já que ele foi trabalhar em um programa de televisão. Embora trabalhasse com iluminação – o que não era novidade para Medeiros -, o modo

de produção da TV, e a própria linguagem televisiva, é diversa ao do cinema. Foi nessa década também que surgiu o convite para lecionar na renomada Escola de Cinema de Santo Antonio de los Baños, em Cuba, o que nos aponta para a consagração de uma carreira dedicada à arte fotográfica em várias de suas possibilidades.

## BIBLIOGRAFIA

- ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana. **Luz em movimento - A fotografia no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções, 2007.
- ARONOVICH, Ricardo. **Expor uma história: a fotografia do cinema**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- ASSOULINE, Pierre. **Cartier-Bresson: o olhar do século** [tradução: Julia da Rosa Simões]. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- AUTRAN, Arthur. **Alex Viany: crítico e historiador**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- BENTES, Ivana (org.). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Brasil em tempo de cinema**. Ensaios sobre o cinema brasileiro, 1958-1966. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.
- CARVALHO, Luiz Maklouff. **Cobras criadas: David Nasser e o Cruzeiro**. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- GALVÃO, Gustavo. **Arte em movimento: a fotografia no cinema**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- MARQUES, Aída. **Idéias em movimento**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.
- MONCLAR, Jorge. **O diretor de fotografia**. Rio de Janeiro: Solutions Comunicações, 1999.
- MOURA, Edgard. **Câmera na mão**. Coleção Luz e Reflexão. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Fotografia, 1985.
- \_\_\_\_\_. **50 anos de luz: câmera e ação**. São Paulo: SENAC, 1999.

- NETTO, Accioly. **O império de papel: os bastidores da *O Cruzeiro***. Porto Alegre: Sulina, 1998.
- PAIVA, Joaquim. **Olhares refletidos**. Rio de Janeiro, Dazibao, 1989.
- RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- \_\_\_\_\_; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Alhambra-Embrafilme, 1981.
- SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.
- VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.
- \_\_\_\_\_; AVELLAR, José Carlos (org.). **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando\\_de\\_Barros](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando_de_Barros)>, acesso em 14/06/2009.
- <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp1809200297.htm>>, acessado em 14/06/2009.
- <<http://www.leonhirszman.com.br/>>, acesso em 14/06/2009.
- MUNIZ, Paula. Globo Repórter: os cineastas na televisão. In: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil1.htm>>, publicado em 13/08/2001.

## CRÉDITOS DAS IMAGENS

**Todas as imagens utilizadas, à exceção dos cartazes dos filmes, pertencem à coleção José Medeiros/ Acervo Instituto Moreira Salles**

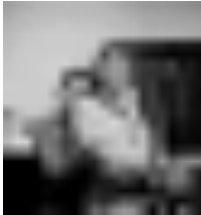
### **Fotógrafo José Medeiros**

Zenaide e José, filhos de José Medeiros, 1953  
Rio de Janeiro, RJ



### **Fotógrafo José Medeiros**

José Medeiros e a mulher, Zélia, s/d  
Rio de Janeiro, RJ



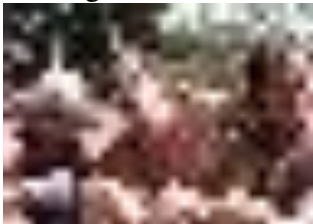
### **Fotógrafo não identificado**

Família Medeiros reunida: Anísio (irmão); "Marreca" (Zélia, irmã); de terno branco e chapéu na mão, Francisco Augusto Medeiros (pai de JM); "Mindu" (Maria de Lourdes, irmã); de preto, Zenaide (mãe de JM); tio Zezinho (casado com tia Heremita, irmão de Francisco, pai de JM); pessoa não-identificada; o próprio fotógrafo e, por último, tio Jesus, também irmão de Francisco, casado com tia Alice, [s/d]  
Provavelmente Piauí



### **Fotógrafo não identificado**

O fotógrafo José Medeiros, o ator Carlos Gregório e o produtor Luiz Carlos Barreto, s/d



**Fotógrafo não identificado**

O fotógrafo José Medeiros em reunião de professores na Escuela Internacional de Cine y TV, em Santo Antonio de los Baños, Cuba. À direita está o escritor Gabriel Garcia-Márquez, c. 1988-1990



**Fotógrafo não identificado**

O cineasta Nelson Pereira dos Santos, José Medeiros e o ator Paulo José, entre pessoas não identificadas, possivelmente em um festival na Escuela Internacional de Cine y TV, em Santo Antonio de los Baños, Cuba, c. 1988-1990



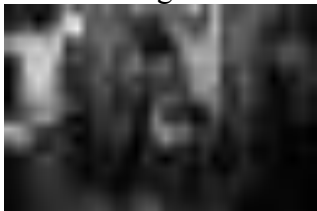
**Fotógrafo não identificado**

José Medeiros e seu fotômetro, s/d



**Fotógrafo José Medeiros**

Set de filmagem de “Money Power” em Lagos, Nigéria, 1982



**Fotógrafo não identificado**

José Medeiros e a atriz Miriam Pires, durante as filmagens de “Aleluia, Gretchen”, de Sylvio Back, 1976



**Fotógrafo não identificado**

José Medeiros em ação durante as filmagens de “Aleluia, Gretchen”, de Sylvio Back, 1976



**Fotógrafo José Medeiros**

Set de filmagem de “Money Power” em Lagos, Nigéria, 1982



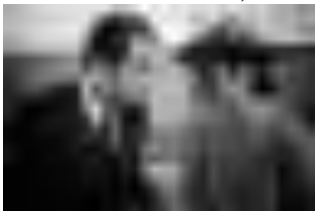
**Fotógrafo José Medeiros**

Dona Zenaide Medeiros, mãe do fotógrafo José Medeiros, s/d  
Rio de Janeiro, RJ



**Fotógrafo José Medeiros**

Carlos Vereza e Glória Pires em cena do filme “Memórias do Cárcere”, de Nelson  
Pereira dos Santos, 1984



**Fotógrafo José Medeiros**

Diretor Nelson Pereira dos Santos orienta cinegrafistas durante filmagens de “Memórias  
do Cárcere”, 1984



**Fotógrafo José Medeiros**

Jofre Soares em cenário do presídio, durante filmagens de “Memórias do Cárcere”, 1984



**Fotógrafo não identificado**

José Medeiros e equipe em cenário do presídio, durante filmagens de “Memórias do Cárcere”, 1984



**Fotógrafo José Medeiros**

Hugo Carvana em cena, durante filmagens de “Vai trabalhar Vagabundo”, 1973



**Fotógrafo não identificado**

José Medeiros durante filmagens de “Proezas de Satanás na Vila do Lava-e-Tráz”, de Paulo Gil Soares, 1967

