

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa

Mestrado em Som e Imagem



**A Importância da Direcção de Fotografia na Construção da Narrativa
Cinematográfica Ficcional**

Cinema e Audiovisual 2011/2012

Manuel João Carvalho Moura de Oliveira

Autoproposta

2012

Dedicada a **Maria Isabel Freire de Carvalho e Joaquim Aurélio Lopes Moura de Oliveira.**

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais pela liberdade de escolha que me permitiu escolher este caminho académico

Aos professores que me inspiraram, auxiliaram e ensinaram durante o mesmo, em especial ao Prof. Dr. Adriano Nazareth pela disponibilidade e ajuda desde a primeira versão desta dissertação até à fase em que se tornou, inicitavelmente, auto-proposta m ao Prof. Dr. Carlos Ruiz pelo apoio incansável e *A Mudança* e ao Prof. José Lobato pelo apoio e aconselhamento em *A Mudança*.

Aos colegas e amigos que fiz durante o curso e em especial aos que me auxiliaram durante o Projecto Final: Francisco Lobo, Lídia Queiroz, Raúl Paulo, António Morais, Bernardo Fonseca, Bernardo Barra, Marinho Cardoso, Inês Pais e José Miguel Salgado pela entreaajuda e amizade.

Aos funcionários da Universidade, pelo seu profissionalismo e disponibilidade.

Resumo

A presente dissertação é um documento que pode ser dividido em três momentos estruturais: a apresentação do Projecto Final, a revisão do estado da Arte no domínio da Cinematografia e o registo e justificação de opções no caso prático e específico de uma curta-metragem, *A Mudança*.

A génese do documento é de cariz académico e gira em torno dos aspectos artísticos e conceptuais da Direcção de Fotografia e da concretização técnica.

O projecto *A Mudança* tem especial relevo, uma vez que foi um projecto no qual o autor desta dissertação foi Director de Fotografia.

Índice

1. Introdução	7
1.1. Organização dos Temas Abordados na Presente Dissertação	8
2. Caracterização do Projecto Final	9
2.1. Objectivos do Projecto	9
2.2. Definição da Ideia Inicial e o seu Processo Evolutivo	10
2.3. As Personagens e a Relação	12
2.4. Pesquisa para o Projecto	14
2.4.1. Pesquisa Temática e Estética	14
2.4.2. Pesquisa Tecnológica	19
3. Revisão do Estado da Arte – Direcção de Fotografia	22
3.1. Contexto Artístico-Cultural	22
3.1.1. Sintaxe do Cinema	28
3.2. Ferramentas Básicas da Direcção de Fotografia	35
3.2.1. Luz	36
3.2.2. Cor	42
3.2.3. Lentes – Profundidade de Campo e Distorção	47
3.2.4. Composição	55
4. Desenvolvimento do Projecto Final	58
4.1. Pré-Produção	58
4.2. Produção	63
4.3. Pós-Produção	83
5. Conclusões	84
6. Fontes	86
6.1. Bibliografia	86
6.2. Filmografia	87

1. Introdução

A Importância da Fotografia na Construção da Narrativa Cinematográfica Ficcional é um documento de carácter académico que surge como Dissertação de final do Mestrado em Som e Imagem, especialização em Cinema e Audiovisual pela Universidade Católica Portuguesa.

O documento em questão disserta, particularmente, sobre Cinema e as especificidades do cargo de Director de Fotografia em ficção em termos gerais e em termos práticos aplicados.

Para além de dizer respeito à área de Direcção de Fotografia, à sua história, à sua mecânica, o documento acaba por ser um registo do cargo, desempenhado pelo autor, na cadeira de Projecto Final – *A Mudança*, uma narrativa ficcional sobre um excerto da vida das personagens principais Mafalda e João, que são namorados, a partir de um acontecimento chave: a mudança dos dois para uma morada comum.

O trabalho ao serviço da dramaturgia de uma narrativa desempenhado por um Director de Fotografia é apresentado em termos gerais e fundamentado com recurso a exemplos teóricos, práticos e teórico-práticos de diversos autores e estudiosos de obras cinematográficas, com o cuidado de nunca apresentar fórmulas matemáticas nem receitas infalíveis para cada situação. Procurou-se o mais possível demonstrar o poder da Direcção de Fotografia no Cinema e o papel que esta desempenha na construção das narrativas, recorrendo a exemplos diversos, distintos e que fossem ilustrativos do que é feito em Cinematografia desde o seu estágio mais embrionário até aos dias de hoje e com a preocupação de abranger diferentes correntes e culturas de origem dos objectos em questão.

Estes conhecimentos serviram de alicerce para o projecto *A Mudança*, sendo esta dissertação o registo da via pela qual esses conhecimentos foram aplicados no projecto.

1.1. Organização dos Temas Abordados na Presente Dissertação

A organização dos temas abordados nesta dissertação é extremamente; simples como é indicado no índice, cada capítulo diz respeito a um assunto específico que se subdivide em subcapítulos consoante o domínio a que se referem.

O capítulo 2. *Caracterização do Projecto Final* contém toda a informação essencial ao leitor para compreender em que cânones o Projecto Final foi produzido, o seu propósito, as suas premissas iniciais e os seus objectivos. O capítulo conta, ainda, com um pequeno resumo da narrativa *A Mudança*, do perfil das personagens principais e da sua relação. O capítulo fica concluído com a apresentação do tipo e processo de pesquisa realizada especificamente para o projecto.

Capítulo 3. *Revisão do Estado da Arte – Direcção de Fotografia* prende-se com os domínios artístico, técnico e criativo da função de Director de Fotografia num projecto cinematográfico de ficção. Principia com uma pequena revisão histórica do cargo, passa pela especificidade que a linguagem do seu trabalho tem e termina com a apresentação das suas ferramentas mais básicas. É o maior capítulo da Dissertação e é o que lhe dá autenticidade, pois é todo assente no trabalho de artistas consagrados ou na análise do seu trabalho por parte de estudiosos de renome.

O capítulo 4. *Desenvolvimento do Projecto Final* refere-se à aplicação do que foi referido no capítulo anterior descrita através de um relato da experiência do desempenho do cargo de Director de Fotografia em *A Mudança*. É, também, uma descrição geral de todo o projecto.

O capítulo 5. *Conclusões* e o 6. *Fontes*, tal como indicam, têm que ver com as conclusões da presente dissertação por parte do autor e com a apresentação das fontes utilizadas na sua concepção.

2. Caracterização do Projecto Final

2.1. Objectivos do Projecto

A Mudança é, eminentemente, uma curta-metragem ficcional sobre as relações inter-pessoais.

Trata-se de um projecto final de mestrado, como tal, um dos principais objectivos do grupo era produzir um objecto artístico de qualidade que pudesse percorrer festivais de cinema e catapultasse o grupo para novos projectos. Outro objectivo de todos era elevar os limites de cada um dos elementos do grupo e que todo o processo fosse desafiante.

O grupo formou-se após algumas etapas de selecção de ideias iniciais (cada aluno tinha a sua), de discussão da sua exequibilidade e, por fim, da eleição dos cargos a que cada aluno se disporia a desempenhar e grau de afinidade que tinha com a ideia.

No caso de *A Mudança* todos os elementos desempenharam os cargos que queriam, nestas condições e se sentiam identificados com a história.

Era importante para todos colocar em prática o que se havia aprendido ao longo de mais de quatro anos na Universidade, afunilando todo esse conhecimento ao serviço do cargo a desempenhar no projecto.

Sob a tutela, aconselhamento e dedicação do Prof. Dr. Carlos Ruiz, o projecto foi ganhando forma, a Pré-Produção começou.

Partindo desta premissa, o grupo queria contar uma história de uma ligação amorosa que já tivera melhores dias e que se devia ao facto das personagens terem evoluído de maneira diferente ao longo da relação.

2.2. Definição da Ideia Inicial e o seu Processo Evolutivo

A *Mudança* partiu de uma ideia inicial de Francisco Lobo que a esta pouco se assemelha. Tratava-se de uma história, com o nome provisório de *o amor não se guarda no frigorífico*, um enredo que se prendia com um relacionamento amoroso entre dois jovens universitários namorados que viviam juntos mas cuja saúde emocional se encontrava em deterioração.

No fim dos respectivos cursos, o casal teria que optar entre voltar para casa dos pais (fora da cidade onde estudavam) ou continuarem a viver juntos onde quer que fosse; este acontecimento fá-los levantar dúvidas sobre a segunda hipótese e fá-los aperceberem-se de que a relação entre os dois nada tinha que ver com o que tinha sido no início.

Quanto mais se apercebem que os dois foram crescendo em sentidos diferentes, mais desconfortáveis ficam e menos razões têm para continuarem a partilhar a casa. No entanto, os anos que viveram juntos tinham criado em si uma certa inércia quanto aos relacionamentos pessoais e inter-pessoais, haviam entrado em rotinas que, apesar de imperfeitas, eram um porto seguro e um lugar confortável. O dilema entre optar pelo que não se identificavam mas seguro ou algo diferente mas com a hipótese de solidão era o mote dessa ideia inicial.

A ideia era do agrado do grupo, as personagens estavam inseridas num ambiente sócio-cultural semelhante ao dos elementos do mesmo mas eram um tanto ou quanto sorumbática e complexa de mais para “caber” numa curta-metragem.

Foi sugerida uma mudança na narrativa que originou o nascimento de *A Mudança*. Em vez de morarem juntas, as personagens partiriam da situação em que estavam prestes a fazê-lo, estavam numa fase mais adiantada das suas vidas (início de carreira mas já com alguma estabilidade financeira), seriam mais maduras e, ao contrário da ideia inicial, o casal era composto por dois elementos muito diferentes mas compatíveis.

O grupo pretendia abordar temáticas actuais tais como o facto de os jovens terem cada vez mais dificuldade em estabilizar as suas vidas, casam-se cada vez mais tarde e são cada vez menos tolerantes e indispostos a cedências. A inteligência emocional, as

relações inter-pessoais, o novo paradigma de organização das sociedades ocidentais, o conceito de família são as temáticas base que A Mudança pretende abordar.

A narrativa parte de um acontecimento marcante na vida das personagens, a mudança para uma casa comum, para expor a relação entre os dois personagens, assente no que é referido no parágrafo anterior.

O processo de maturação da ideia foi feito a partir da discussão e alteração das versões de argumento escritas por Francisco Lobo, numa lógica de escrita assistida até à maturação final da ideia.

Todos os pormenores referentes à construção da narrativa foram discutidos em grupo, as abordagens de cada especialidade encabeçadas por cada elemento e com conhecimento do grupo, num processo bastante democrático sendo o poder de veto (raramente utilizado) exclusivo do Realizador.

2.3. As Personagens e a Relação

As duas personagens principais formam um casal que já namora há alguns anos (há mais de 5 anos) e que sente que a relação está madura o suficiente para evoluir no sentido de iniciarem uma vida juntos. Ambos acreditam piamente que se conhecem mutuamente, que estão cientes das qualidades e defeitos de cada um e que os mecanismos que usaram até então para lidar com as características do outro que menos gostam vão continuar a funcionar. A relação sempre deu azo a que cada um pudesse ter o seu espaço.

Mafalda:

É uma jovem de quase 30 anos, formada na área na qual trabalha, Economia e Finanças, que fez um percurso escolar exemplar e é bastante profissional e rígida em compromissos de qualquer ordem. É oriunda de uma família de classe média-alta da qual é filha única, é extremamente educada e delicada, é inteligente, tem instinto de liderança e é deveras organizada ao ponto de revelar algumas características de obsessiva-compulsiva. Adora o seu namorado João e desenvolve maneirismos maternos no seu relacionamento com ele.

João:

João tem a mesma idade que Mafalda e é um talentoso designer gráfico que sempre trabalhou em casa de forma independente. É uma pessoa descontraída, afável e um tanto ou quanto infantil, apesar de ser inteligente. Ao contrário de Mafalda, é impulsivo e não gosta de rotinas. Não é nada calculista, não gosta de assumir compromissos muito vinculativos, no entanto, quando o faz jamais pensa em não cumpri-los. É um de 3 irmãos de uma família de classe média. Tem a noção de que ama Mafalda mas, por vezes, necessita do seu espaço.

A Relação:

A mecânica da relação entre estas personagens aparentemente antagónicas funciona numa lógica de compatibilidade por complementaridade. Em quase todas as situações se depararam com o equilíbrio que a relação por de que o que um tem o outro não tem, o que um tem a mais o outro tem a menos e vice-versa.

A relação iniciou-se quando os dois estavam no fim dos seus cursos – Mafalda em Economia e Gestão de Empresas e João em Design Gráfico – pouco tempo depois de se conhecerem por via de amigos em comum.

No início, ambos achavam que seria algo passageiro mas, em pouco tempo, se aperceberam a compatibilidade que tinham apesar das diferenças evidentes que viam um no outro.

É importante referir que existem determinadas características nas personagens e na relação algo *sui generis* que acabam por alimentar toda a narrativa de *A Mudança*. O comportamento perfeccionista e obsessivo de Mafalda leva-a a um instinto maternal no relacionamento que tem com João que, para ele, é um misto de conforto com desconforto quando se torna excessivo; o modo de vida demasiado descontraído de João condu-lo a alguma infantilidade em algumas tomadas de decisão apenas por preguiça, o que desconcerta Mafalda. Estes são apenas dois exemplos num espectro de muitos outros com que a relação se foi construindo e solidificando e com os quais Mafalda e João estão habituados a lidar nesta proporção.

A exponenciação de alguns deles é o gatilho e combustível de toda a narrativa.

2.4. Pesquisa Efectuada para o Projecto

Durante todo o período de Pré-Produção foi efectuada, em grupo, uma constante troca de ideias, de conhecimentos e da pesquisa feita que se veio juntar à feita individualmente com o objectivo levar o projecto *A Mudança* a bom porto.

Como seria de esperar, houve muitas referências que foram sendo descartadas à medida que o projecto ia assumindo um caminho cada vez mais definido. No início, havia desde filmes, a música, a revistas, a obras literárias, a horas infindáveis de pesquisa electrónica a entrarem para o processo criativo, um constante *brain-storm* que só acabou quando o projecto deixou de o ser: na sua estreia.

Enumerar todas essas influências seria inviável e faria pouco ou nenhum sentido, pelo que são aqui apresentadas as que serviram de alicerce para a versão final de *A Mudança*.

2.4.1. Pesquisa Temática e Estética

Como é acima referido, apenas a fina nata da pesquisa aqui é apresentada.

Uma obra muito influente em todo o processo de concepção do projecto foi o filme de Wong Kar Wai¹ de 2000 *In the Mood for Love* cuja Direcção de Fotografia ficou a cargo do trio Christopher Doyle², Kwan Pung-Leung³ e Lee Ping Bin⁴. Esta obra é particularmente interessante pois o enredo gira em torno da relação entre mulher e um homem que se tornam vizinhos, que vivem a maior parte do tempo sozinhos devido às exigências laborais dos seus cônjuges, e da partilha de vivências e de um impulso nunca concretizado de se entregarem um ao outro.

Durante todo o filme, que começa com a mudança dos dois casais para o mesmo prédio, existem momentos subtis de comunicação não-verbal que foram de grande influência para o projecto. A imagem seguinte mostra as mudanças em *In the Mood for Love*.

¹ Realizador chinês nascido em 1956

² Director de fotografia australiano nascido em 1952

³ Director de Fotografia chinês com data de nascimento desconhecida

⁴ Director de Fotografia taiwanês nascido em 1954

Todo o *look* do filme é referência para o projecto.



Figura 1 - fotograma de *In the Mood for Love* de 2000

No entanto, a obra não para *A Mudança* como uma referência estética banal, *In the Mood for Love* tem muitos apontamentos estéticos que servem de referência ao projecto. Como foi já referido, todo o *look* do filme é uma inspiração: desde as baixas luzes nas cenas de maior intimidade, à forma como as personagens interagem, passando pelo tipo de planos escolhidos pela tripla responsável pela Cinematografia, são elementos que em muito contribuíram para execução do projecto. Exemplo maior será a cena da mudança em *A Mudança*, assumidamente inspirada na mudança em *In the Mood for Love*, como se vê na figura acima.

Não obstante, o próprio tema do filme e a transformação das suas personagens foram de capital importância em diversas etapas de afinação do argumento do projecto.

A exploração da temática da disfuncionalidade familiar em Wes Anderson⁵ em *The Royal Tenenbaums* de 2001 e *The Darjeeling Limited* de 2007, ambos com

⁵ Realizador americano nascido em 1969

Direcção de Fotografia a cargo de Robert Yeoman⁶, agradou imenso ao grupo, oferecendo dicas para escrita do argumento de *A Mudança*.

Ambos os enredos orbitam à volta da relação disfuncional entre irmãos, originada por uma relação invulgar entre os seus pais e originadora de défices de relacionamento inter-pessoal das personagens.

A realidade criada nestas obras faz com que alguns problemas graves das personagens surjam com um tom irónico e até cómico, tónico considerado em *A Mudança* e, não menos importante, a linguagem não-verbal tanto de *The Royal Tenenbaums* como de *The Darjeeling Limited* e abuso do pormenor, bem como a paleta de cores foram inspirações para narrativa visual do projecto.



Figura 2 - fotograma de *The Royal Tenenbaums* de 2001



Figura 3 - fotograma de *The Darjeeling Limited* de 2007

⁶ Director de Fotografia e Produtor americano nascido em 1951

Estas duas obras acabam por ter sido excelentes tutoriais de como a Realização se pode servir das Direcções de Arte e Fotografia para descrever e contextualizar as personagens de modo rápido, eficaz e aprazível, podendo oferecer à Edição a oportunidade de ter mais espaço criativo e, acima de tudo, compactar informação vital à história mas é categorizada como elemento narrativo mas descritivo, um trunfo em curtas-metragens.



Figura 4 - fotograma de *Broken Flowers* de 2005

Outra influência para o projecto foi o esmorecido e original *Borken Flowers* de 2005, com Realização de Jim Jarmusch⁷ e Direcção de Fotografia de Frederick Elmes⁸, que começou por ser um ponto de partida para a ideia inicial, saiu do leque de referências e voltou quanto o argumento de *A Mudança* foi ganhando corpo. Esta obra surge como referência temática devido à narrativa – a história de um homem que procura saber qual das suas ex-namoradas lhe enviou uma carta informando-o que era pai havia 19 anos e que o seu filho o procurava – na medida em o grupo foi percebendo que podia resolver problemas de argumento inspirando-se no inverso desta história. Por outro lado, este filme também é uma referência estética devido aos elementos simbólicos de Direcção de Arte e a uma estética apreciada pelo grupo.

Por fim, apresenta-se outra referência importante tanto do ponto de vista temático como estético como temático é *The Curious Case of Benjamin Button* de 2008

⁷ Realizador americano nascido em 1953

⁸ Director de Fotografia americano nascido em 1946

com Realização a cargo de David Fincher⁹ e Direcção de Fotografia a cargo de Cláudio Miranda,ASC¹⁰.

A narrativa do filme conta a vida de um homem que nasce velho e vai rejuvenescendo ao invés de envelhecer ao longo da vida. A história da vida de Benjamin Button é narrada por Daisy, o amor da vida de Button e vice-versa, à sua filha no leito de morte pelo que a sua história comum define-se com eixo da biografia de Button.

A relação entre Button e Daisy, o seu cariz aparentemente dicotómico e a realidade funcional, atraíram o grupo e foram tónicos no processo de criação da relação de Mafalda e João.



Figura 5 - fotograma de *The Curious Case of Benjamin Button* de 2008

Para além das referências temáticas que a obra oferece ao projecto, as estéticas e simbólicas não podem ser descuradas ou esquecidas. Toda a estética do filme, todo o seu *look* foram inspiração para *A Mudança*; foram tão notórias e importantes que *mise en scéen*¹¹ da sua primeira cena é inspirado no da cena de *The Curious Case of Benjamin Button* representada na figura acima, o elemento simbólico do colchão sem cama são fortíssimos tanto num exemplo como no outro.

⁹ Realizador americano nascido em 1962

¹⁰ Director de Fotografia chileno nascimento desconhecida

¹¹ Termo ambíguo nas artes performativas, no caso refere-se a ambiente

2.4.2. Pesquisa Tecnológica

Desde a fase mais embrionária do Projecto Final que era pretensão do Director de Fotografia produzir um objecto artístico de qualidade. Era sabido que o factor técnico do cargo teria que estar aprimorado para que pudesse originar um lado conceptual forte e capaz de servir a narrativa da melhor forma.

Ao longo das aulas de Cinematografia que a turma foi teve com o Prof. José Lobato, uma série de conhecimentos foram adquiridos e, de um momento para o outro, esta ficou dotada de capacidades técnicas e artísticas superiores e tomou conhecimento de inúmeras variáveis da disciplina até então descuradas no percurso académico.

Ora, se por um lado a Universidade nos ofereceu estes conhecimentos adicionais, por outro as exigência e responsabilidade sofreram uma mutação proporcional.

A partir deste momento, as diferenças técnicas e de qualidade entre o vídeo digital que conhecíamos e a película tornavam-se maiores a cada dia que passava.

Por outro lado, a pretensão do grupo (recentemente formado) de filmar num apartamento com divisões pequenas e o facto das câmaras de que dispúnhamos na Universidade terem algumas especificidades em relação às taxas de contraste que suportam, sensibilidade à luz que oferecem e sensores de tamanho reduzido, exigiam que a quantidade de projectores de luz fosse elevada para os espaços (não se descure o problema de potência eléctrica que levantaria) fosse um problema de produção. Saliente-se, da mesma forma, que as possibilidades estéticas eram reduzidas face ao que foi utilizado.

Este tipo de problemática havia montado arraiais na mente tanto do Director de Fotografia como do Realizador a ponto de pôr em causa algumas opções estéticas.

Estávamos no final de 2009, no início do advento revolucionário do Cinema DSLR¹², e o começavam a aparecer no mercado câmaras fotográficas que ofereciam a capacidade de gravação de vídeo em alta definição com uma qualidade nunca antes vista no segmento da electrónica de consumo.

¹² Digital Single Lens Reflex, refere-se a um tipo de câmaras fotográficas que tem a particularidade de anular o erro de paralaxe e, por isso se ter popularizado em todo o globo

Francisco Lobo, o realizador, foi o responsável pela apresentação da tecnologia ao grupo.

A partir daqui, o Director de Fotografia e o Realizador iniciaram uma pesquisa exclusivamente técnica no sentido de conhecer melhor a tecnologia, os seus limites e compatibilidade com o projecto.

A informação parecia escassa até se descobrir o blogue¹³ (que evolui para site e academia online) de Philip Bloom¹⁴ que tentámos contactar sem sucesso, um entusiasta da tecnologia, que a experimentava sob a premissa *creating the film look*, exactamente o que o grupo pretendia.

Após muitas opiniões lidas, várias horas despendidas a estudar como a tecnologia funcionava e o que era preciso para filmar com uma câmara destas, o grupo encaminhava-se para tomar em consideração filmar o projecto com uma DSLR.

Pouco depois, foi descoberto *Casulo* de 2009 da autoria de Bernardo Uzeda¹⁵ e as poucas dúvidas começavam a desvanecer-se. Os primeiros testes com a câmara Canon 7D de António Morais (assistente de Direcção de Fotografia) e a descoberta da do enorme contraste dinâmico de que esta dispunha, a capacidade de alterar os parâmetros da matriz, o ajuste de temperatura de cor manual, o sem-fim de possibilidades ópticas deste tipo de câmara e o seu tamanho foram decisivos na tomada de decisão em filmar com o modelo em específico; a manuseabilidade da mesma, os seus peso e tamanho e o leque de opções estéticas que ofereciam foram, em consonância, determinantes.

A partir do momento em que a decisão fora tomada, havia que assumir o compromisso de familiarização com a câmara de modo acelerado para que a mais-valia não se tornasse num entrave à Produção.

Hoje-em-dia depois de conhecidos inúmeros casos de sucesso pela utilização desta tecnologia tanto em cinema de ficção como documental ou até televisão, não se trataria de uma decisão com risco, em 2009 filmar com DSLR era considerado

¹³ <http://philipbloom.net/blog/>

¹⁴ Realizador e Director de Fotografia inglês nascido em 1941

¹⁵ Realizador, Produtor, Técnico de Som e Compositor brasileiro, com data de nascimento privada

arriscado, dada a importância académica e pessoal que os projecto tinha para os elementos do grupo.

Em meados de Dezembro, quando o grupo já dispunha do apoio da Canon Portugal que cedeu câmara e lentes, os elementos já se sentiam confortáveis com a câmara que iriam utilizar na rodagem do projecto e da versatilidade que esta oferecia no que toca a iluminação e já havia várias opções estudadas para os codecs, já se sentia que a aposta tinha sido ganha e que os resultados se assemelhariam mais a película que a vídeo: a estética pretendida.



Figura 6 - fotograma de *Casulo* de 2009

3. Revisão do Estado da Arte – Direcção de Fotografia

3.1. Contexto Artístico-cultural

Nota Introdutória:

“The term *cinematography* is from the Greek roots meaning “writing with motion.” At heart of it, filmmaking is shooting – but cinematography is more than the mere act of photography. It is the process of tanking ideas, words, actions, emotional subtext, tone, and all forms of nonverbal communication and *rendering them in visual terms.*”¹⁶

Sendo a sua base tecnológica proveniente, essencialmente, da Fotografia o Cinema sempre acabou por ser um meio aglutinador de inspiração por parte de outras formas de expressão artística tais como Pintura, Literatura e Música. No entanto, é importante referir que o Cinema começou por ser uma arte visual que evoluiu, depois, para visual e auditiva.

Desde os primórdios do Cinema que existe a preocupação de se eleger o que se coloca em diante de câmara, como se o faz e por que razão se o faz. Apesar de nem sempre ter havido, oficialmente, o cargo de Director de Fotografia, cedo se percebeu do poder da imagem em movimento e depressa se começou a explorar a sua linguagem.

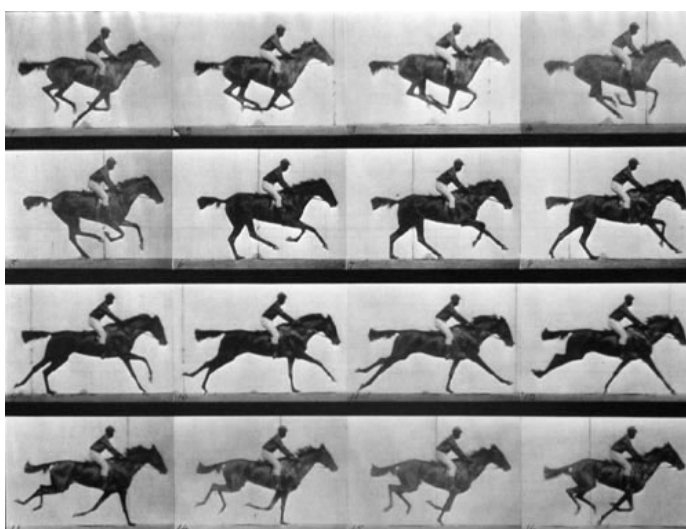


Figura 7 - Experiência de Eadward Muybridge em 1872

¹⁶ BROWN, Blain. *Cinematography* Estados Unidos da América: Focal Press, 2012; .p.11

Partindo da experiência de Eadward Muybridge¹⁷, uma sequência de fotografias transposta em imagem em movimento por intermédio de um zoopraxiscópio¹⁸ que nasceu para se provar que um cavalo em galope teria as quatro patas suspensas simultaneamente, passando pela introdução da película celulóide com o *Kinetoscope*¹⁹ cuja patente pertenceu a Thomas Alva Edison²⁰, até à apresentação do revolucionário *Cinematographe*²¹ dos irmãos Lumière²² nos finais de 1895, citando apenas três dos múltiplos eventos que contribuíram para o nascimento do Cinema.



Figura 8 - fotograma de *La Sortie des Usines Lumière a Lyon*

A obra *La Sortie des Usines Lumières à Lyon* de 1895, uma curta-metragem de apenas 46 segundos mostrando a saída dos operários da fábrica Luimère, foi um marco histórico e decisivo no desenvolvimento e publicitação deste novo meio de comunicação.

¹⁷ Fotógrafo inglês nascido em 1830, um dos mais proeminentes percursos e estudiosos da imagem em movimento

¹⁸ Artefacto óptico que anima sequências de imagens colocadas num disco giratório

¹⁹ Aparelho que permitia ao utilizador ver imagens em movimento através de um orifício por via de uma película (antecessor do projector cinematográfico)

²⁰ Empresário e inventor visionário americano nascido em 1847, responsável por invenções como a lâmpada eléctrica ou o fonógrafo, entre outras

²¹ Aparelho que permitia filmar, revelar e projectar película cinematográfica inventado no início da década de 1890 talvez por Léon Bouly

²² Engenheiros e fotógrafos franceses Auguste e Louis nascidos em 1862 e 1864 respectivamente, dos primeiros impulsionadores do Cinema

Contudo, são *La Voyage dans la Lune* de Geroge Méliès²³ de 1902 (e, posteriormente, a versão colorida à mão), os seus “truques” perspectiva e efeitos especiais e Edwin S. Porter²⁴ com *The Great Train Robbery* no ano seguinte, com a experimentação de técnicas de filmagem e edição nunca antes vistas, que mostraram ao Mundo o que o Cinema havia trazido de tão especial: uma forma ímpar e “mágica” de contar histórias.

Daqui em diante em diante, o Cinema foi proliferando pelo globo, com especial predominância pelo continente europeu e Estados Unidos da América; este meio de comunicação foi ganhando cada vez mais importância na sociedade, tendo merecido um lugar de relevo por parte da nata intelectual da época quando, em 1911, da sua aclamação como manifestação artística em *Manifesto das Sete Artes* no qual o Cinema é a sétima arte, da autoria de Ricciotto Canudo²⁵.



Figura 10 - fotograma de *Voyage dans la Lune*



Figura 9 - fotograma de *The Great Train Robbery*

A *Sétima Arte* medrou como manifestação artística, como mídia, como negócio e indústria num ritmo uniformemente acelerado, pelo que houve a necessidade de criar novos cargos e profissões que a servissem de forma cada vez mais especializada que se encerraram como motor desta mesma evolução.

A presente nota introdutória aparece nesta dissertação com intenção de clarificar, numa via sucinta e resumida, a necessidade que existiu na criação do cargo de Director de Fotografia, como explica Richard P. Crudo, ASC no prefácio que assina: “Not many

²³ Ilusionista e realizador francês nascido em 1861, responsável pela produção de mais de 500 filmes

²⁴ Realizador americano nascido em 1870, foi com Thomas A. Edison que debutou no Cinema

²⁵ Filósofo futurista italiano nascido em 1877 também ligado às Artes, um dos primeiros críticos de Cinema

people realize that in early years of the movie business the director and cinematographer were actually the same person, as the industry grew the job became too burdensome, a form of natural selection took place that eventually led to the familiar division of labor we still live with today.”²⁶.

Era de capital importância referir a maneira como a gênese do Cargo de Fotografia surge tão intimamente ligada à da Arte que serve, tendo o Cinema nascido como arte iminentemente visual (note-se que muitas projecções eram acompanhadas de orquestras que musicavam o filme em tempo real e, em 1927, é lançando o primeiro filme sonoro, *The Jazz Singer* realizado por Alan Crosland²⁷).

²⁶ FROST, Jaqueline B. *Cinematography for Directors*. Canadá: Michael Wiese Productions, 2009; p.vii

²⁷ Actor e realizador americano nascido em 1894

Direcção de Fotografia:

“The importance of cinematography and its relationship to storytelling – whether you’re shooting shorts, feature fiction, documentaries, news, weddings, or music videos cannot be underestimated.”²⁸

O cargo de Director de Fotografia, também conhecido como Cinematógrafo, DOP ou DP (abreviaturas de *Director of Photography*) - denominação que já sofreu várias alterações ao longo dos tempos acompanhando o grau de importância que se tem vindo a dar ao cargo - é o responsável máximo pelo aspecto visual de um filme; terá sempre as directrizes do Realizador como ponto de partida e a sua decisão como final e o trabalho da Direcção de Arte em especial consideração, no entanto a imagem que, no final, aparecerá no ecrã é da sua competência e responsabilidade.

A importância do cargo num filme é extrema, será o Director de Fotografia o responsável pelo tom visual do filme, pela transmissão da interpretação que o Realizador faz da narrativa e, enfim, pela passagem de um argumento escrito para uma narrativa visual, servindo-se dos mais variados artifícios e técnicas como, aliás, explica Blain Brown:

“The DP is primarily responsible for giving the director what she wants and also accomplishing the photographic style they have agreed on. Every director has a different style of working: some will be very specific about a certain look they want and exact framing, while others want to focus on working closely with the actors and staging the scenes and leave it to the DP to decide on exact framing, camera moves and the lighting style, filtration, and so on. (...) Ultimately is up to the DP to deliver for the director the kind of look and visual texture he or she is looking for ensure that the director and editor have all the footage they need and that’s all editorially usable.”²⁹

Caberá ao Director de Fotografia transmitir, exclusivamente através da imagem, transmitir emoções, estados de espírito, informações geográficas, temporais, histórico-sociais; em suma, o Director de Fotografia tem a incumbência de não só dar ao espectador todas as informações de que o mesmo necessita para que possa compreender em que moldes a narrativa que tem em diante é construída mas, também e não menos

²⁸ LANCASTER, Kurt. *DSLR Cinema*. Reino Unido: Focal Press, 2011; p.1

²⁹ BROWN, Blain. *Cinematography* Estados Unidos da América: Focal Press, 2012; .p..289

importante, de predispor o espectador para as manifestações emotivas que vai assistir e/ou para o espectro de emoções que o Realizador espera em si despertar.

É importante que note que o Cinematógrafo é de raiz um técnico que dirige, maioritariamente, uma equipa de técnicos também. Por outro lado, todo o leque de conhecimentos e competências técnicas funcionam como suporte de comunicação da sua arte na mesma medida em que o faz artistas afectos a outras formas de Arte: o exemplo do pintor é ilustrativo do acima referido, isto é, um pintor é mestre no manuseamento do pincel e mistura e aplicação de tintas mas o que o distingue e ser chamado de artista é a forma como o faz, por que razão o faz e o que com isso pretende comunicar.

Ora, esta simbiose entre Técnica e Arte fazem do Director de Fotografia uma das peças mais indispensáveis do Cinema, uma vez que recarem em si todas as tomadas de decisão sobre tudo o que visto na tela, desde que em conformidade com as do Realizador. Para que se perceba a extensão deste espectro de decisões a tomar, estas vão desde a própria câmara (o tipo de película, ou sensor a ser utilizado), as lentes, filtros de lente, todo o controlo de luz (e por consequência sombras), filtros de luz, cor e, até um certo limite, o posicionamento dos actores e tudo o que for necessário para que o que é pretendido possa acontecer.

Como é notório, o Director de Fotografia tem que trabalhar directamente com outros cargos que não são da sua competência, como os de Realizador, Director de Arte, Produção (sendo os dois primeiros os cargos com quem tem que trabalhar mais directamente). É importante que o Director de Fotografia também se envolva com a Pós-Produção, nomeadamente com os Coloristas para que se atinjam os fins pretendidos e para que tudo o que foi pensado em consonância com o Realizador aconteça e/ou para receber as informações que precisa no caso de se tratar de uma produção que misture imagem real com imagem gerada por computador.

Sucintamente, o Director de Fotografia é responsável pela forma como tudo o que é visual num filme é apresentado e trabalha na Pré-Produção, Produção e Pós-Produção de um filme.

Todos os conceitos de cariz eminentemente técnico são explicitados nos subcapítulos seguintes.

3.1.1. Sintaxe do Cinema

O Cinema, com já foi referido, tem uma linguagem muito própria. Como tal, terá também ferramentas muito próprias e é distinta a forma como funcionam e se organizam como acontece, por exemplo, com a comunicação verbal.

A Direcção de Fotografia não só é uma parte de toda esta sintaxe, como talvez seja a mais proeminente e a que todas as outras – Direcção de Arte, Edição, Sonoplastia e Banda Sonora – dependem num certo sentido (sem desprimor para nenhuma nem atribuição de grau de importância) e nesta lógica gramatical, na medida em que tudo o que é trabalhado no Cinema é-o em função do que se vê o como se vê: o trabalho do Cinematógrafo.

Segundo Steven D. Katz, o Cinema desde cedo que se dissociou do avanço científico e tecnológico e se concentrou em contar histórias e acabou por lançar tendências: “The nearly perfect illusion was what set motion pictures apart from all other methods of reproduction in the graphic arts at the turn of the century. The editorial and photographic filmmakers built on this basis tendency of the motion picture viewing experience avoiding any sort of technique that drew attention to illusion itself. This was keeping immediate artistic heritage, largely nineteenth century theater, literature, magazine and book illustration and photography.”³⁰

Cabe à Direcção de Fotografia inspirar-se em outras artes visuais e converter uma história escrita numa narrativa cinematográfica, enfim, comunicar de modo *cinemático*. Ora, como é óbvio, não basta ligar a câmara e filmar, o Cinema é muito mais que isso: “It’s easy to think of filmmaking as not much than “We’ll put the actors on the set in front and roll the camera.” Obviously there is much more involved, but it’s important to understand that even if all you do is record what is in front of the camera, you are still making definite decisions about how the audience is going to perceive the scene.” Defende Blain Brown que ainda adianta “This is the crucial point: ultimately, filmmaking is about what the audience gets from each scene, not only intellectually (such as the plot) but also emotionally.”³¹

³⁰ KATZ, Steven D. . *Film Directing Shot by Shot*. Estados Unidos da América: Michael Wiese Productions, 1991; p.3

³¹ BROWN, Blain. *Cinematography* Estados Unidos da América: Focal Press, 2012; .p.. 14

O Cinematógrafo está incumbido de transmitir o que os diálogos não dizem, o que os objectos não transparecem, o que as personagens não fazem; fá-lo através de metáforas visuais, de várias camadas de subtexto. Cena a cena, o Cinematógrafo trabalha no sentido de, através da luz, da cor, dos planos e lentes que utiliza, dos movimentos de câmara, transmitir algo que não é palpável: emoções.

Quando se fala de Direcção de Fotografia é usual utilizar-se o anglicismo *mood*, não porque não haja tradução para algo tão transversal a todas as línguas como estado de espírito, mas porque *mood* é um conceito que inclui muito mais que simplesmente estado de espírito em Cinema. Por exemplo, o *mood* de uma cena é algo que, visualmente, alberga o estado de espírito das personagens, o que estas sentem no momento, o que a cena em particular a faz sentir, o que se espera que o espectador sinta, prepará-lo para o que deve sentir a seguir e, até, que informações se querem importantes ou não da narrativa se pretendem passar. Todo um tom visual é criado cena a cena a cena com essa função.



Figura 11 - fotograma de *The Godfather* de 1972

Ilustrativo do que é descrito é a figura acima, um fotograma retirado de *The Godfather*, de 1972 com Realização de Francis Ford Coppola³² e Direcção de Fotografia de Gordon Willis,ASC³³, na qual se pode ver uma personagem a falar com

³² Realizador e Produtor italo-americano nascido em 1939, realizou também *Apocalypse Now*

³³ Director de Fotografia americano nascido em 1931, cognominado de *Príncipe da Escuridão* devido à sua mestria e talento

outra num ambiente um tanto ou quanto misterioso. Mesmo que não se esteja a ouvir o longo discurso da personagem Bonasera, denota-se um certo clima de tensão/nervosismo, num ambiente absolutamente misterioso e, talvez, promíscuo. Não há nada na cena até então que transmita essas informações directamente ao espectador, é o *mood* da cena que o coloca em “alerta” nesse sentido: a iluminação pontual, as grandes áreas de sombra, o que se vê, ou melhor, o que não se vê do interlocutor do discurso de Bonasera são responsáveis pela carga emocional da cena.

Outro anglicismo que é habitualmente referido no domínio da Direcção de Fotografia é o incontornável *look* cuja definição de conceito tem fronteira incerta com a de *mood*. O conceito de *look* de um filme é algo mais referente ao aspecto geral do mesmo, prende-se mais com o espectro visual geral da obra, isto é, prende-se com a totalidade do que vê, em si estão contidas a Edição e a Direcção de Arte.

O *look* de um filme é tudo o que este exhibe na tela, é o que cria o ambiente uma realidade para as personagens habitarem que pode ser baseada no mundo real ou não, construindo-se assim uma realidade exclusiva da narrativa.

Note-se o caso de *Blade Runner* de Ridley Scott³⁴, lançado em 1982 e Direcção de Fotografia de Jordan Croneweth³⁵, que parte de uma premissa futurista de um mundo tecnologicamente hiper-desenvolvido e de uma sociedade decadente e obscura ameaçada por criaturas artificiais no longínquo ano de 2019. Em todo o filme, a obscuridade é presente, fazendo da luz a excepção à regra, com predominância de tons frios, cenários destruídos ou gastos mas com tecnologia de ponta.

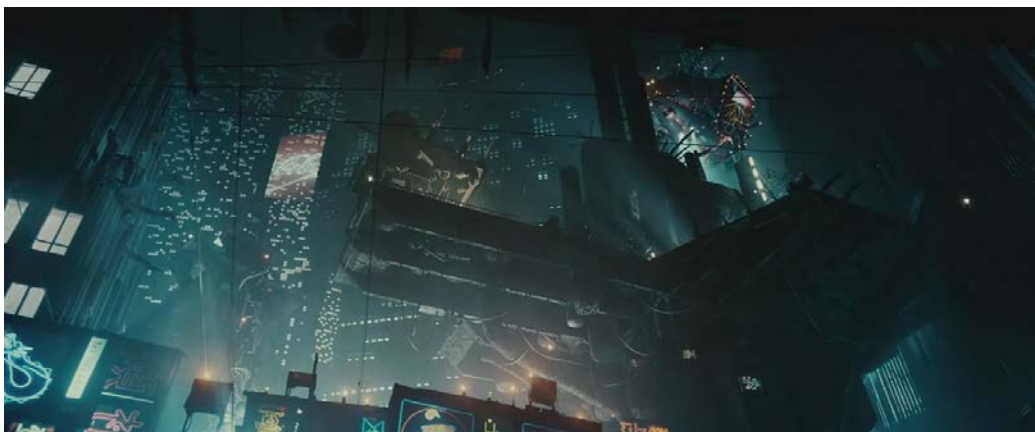


Figura 12 - fotograma de *Blade Runner* de 1982

³⁴ Realizador e Produtor inglês nascido em 1937, realizou também *Thelma and Louise*

³⁵ Director de Fotografia americano nascido em 1935



Figura 13 - fotograma de *Blade Runner* de 1982



Figura 14 - fotograma de *Blade Runner* de 1982

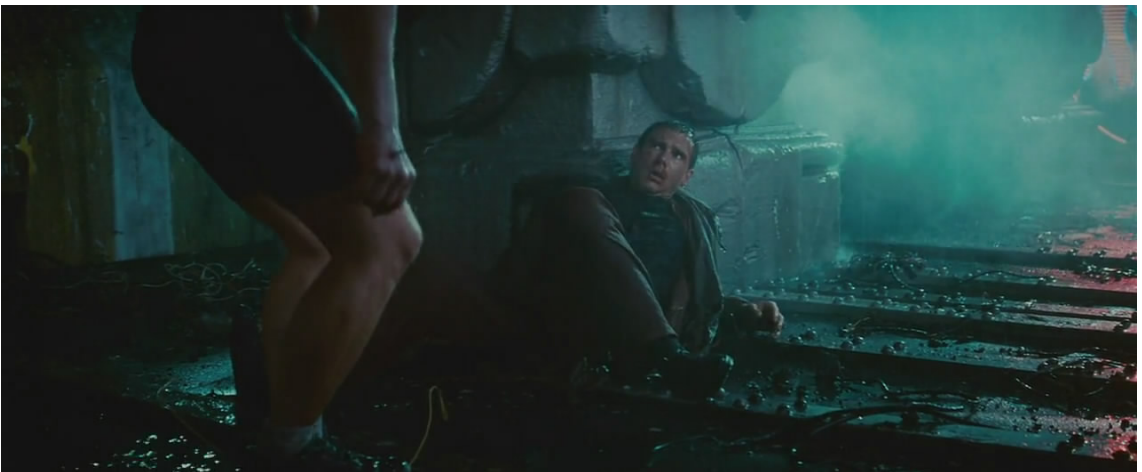


Figura 15 - fotograma de *Blade Runner* de 1982

É notável o toque de *film noir*³⁶ que Croneweth dá a *Blade Runner*.

³⁶ Género cinematográfico nascido em França nos anos 1930, influenciado pelo Expressionismo Alemão dá época que acaba por se popularizar com os filmes de gansters americanos dos anos 1940 e 1950 marcado por uma estética sombria e de grandes contrastes de luz e sombra

A interpretação que é feita por parte do Cinematógrafo nesta situação é perfeita. “Stylistically shadows prevail, characters walk out of darkness with slashes of shadow across their faces. Even during the day, darkness is the predominant feeling. Pessimism and doom are certainties.”³⁷, é parte da definição que Jaqueline B. Frost de *film noir* que, note-se, faz da escuridão uma emoção ou sentimento. Juntar a toda esta mecânica os tons sombrios foi mais um artifício que o Cinematógrafo utilizou para atingir este *look*.

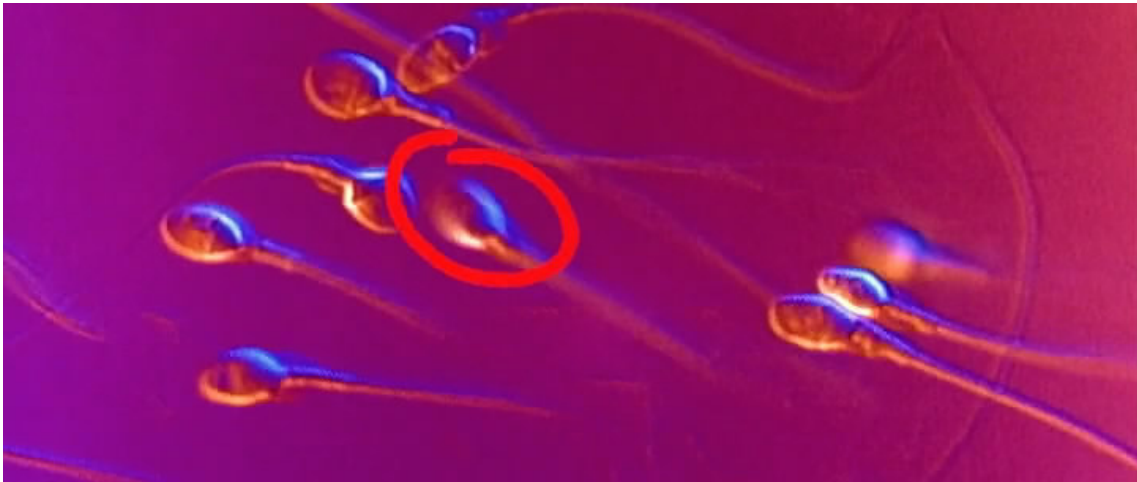


Figura 16 - fotograma de *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* de 2001



Figura 17 - fotograma de *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* de 2001

³⁷ FROST, Jaqueline B. .*Cinematography for Directors*. Canadá: Michael Wiese Productions, 2009; p. 140



Figura 18 - fotograma de *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* de 2001



Figura 19 - fotograma de *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* de 2001

Já o caso de *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* de 2001 do Realizador Jean-Pierre Jeunet³⁸ e com Direcção de Fotografia de Bruno Delbonnel³⁹ é inteiramente díspar. A narrativa incide na história de vida de Amélie Poulain, uma jovem muito singular com défice de interacção social, as histórias das personagens não menos invulgares com quem se cruza e o que resulta destes relacionamentos.

A premissa é, por si só, diferente do exemplo anterior e as interpretações e as abordagens dos dois Cinematógrafos mais ainda.

O look de Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain é tudo menos soturno.

Neste filme dominado por tons quentes, por contrastes luminosos suaves, planos e ângulos de câmara muito variados, intercalados por ilustrações da uma narração com

³⁸ Realizador francês nascido em 1953, realizou também *La Cité des Enfants Perdus*

³⁹ Director de Fotografia Francês nascido em 1957

imagens com uma certa carga de humor, pautando os longos planos de movimento e uma edição por vezes frenética.

Estes dois exemplos são peremptórios na afirmação: a Direcção de Fotografia tem um poder inestimável na dramaturgia de um filme.

O *look* de um filme pode ser responsável por dar informações acerca do ambiente geográfico, social e histórico ao espectador

Apesar do resultado do trabalho dos profissionais de Cinema ser muitas vezes considerado mágico e provocar reacções e sensações inexplicáveis, este é fruto da utilização de inúmeras ferramentas conjugadas para que se surta esse efeito. Cada área tem as suas e a Direcção de Fotografia rege-se por esta regra; temática explorada no subcapítulo seguinte.

3.2. Ferramentas Básicas da Direcção de Fotografia

A Direcção de Fotografia pode ser considerada uma arte visual, como tal, todo o seu espectro de acção tem que ser pensado numa lógica de afunilamento para o que é captado pela lente da câmara e registado num suporte analógico ou digital e percebido pelo olho. Ora, como qualquer outro órgão sensorial, este tem os seus limites; sabe-se que é mais sensível à luminância do que à crominância e que os bastonetes e cones (responsáveis pela transmissão de luz e cor respectivamente) são neurotransmissores importantes e que existe um espectro de cores visíveis que não corresponde à totalidade das mesmas (o olho humano não vê luz infravermelha nem ultravioleta, por exemplo) e o mesmo acontece com as diferenças de luz, isto é, existe um rácio de contraste máximo.⁴⁰

Todavia, a percepção da visão humana pode ser traiçoeira. Pode acontecer estar-se a “ver” mais do que na realidade está a ver, fruto da interpretação visual que é feita automaticamente por cada um, como é explicada a Teoria da Gestalt⁴¹. Refere-se a situações com a da imagem abaixo, em que é normal “verem-se” círculos e triângulos que não existem.

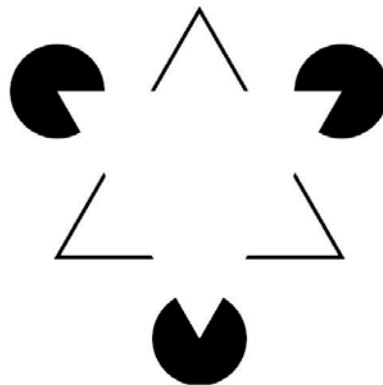


Figura 20 - triângulo de Kanizsa

Todas estas questões técnicas ligadas à percepção têm a sua importância para o Cinematógrafo, no entanto serão as questões que se prendem com a interpretação do que é percebido que dominam as tomadas de decisão de todo o trabalho que é por ele desempenhado desde a Pré-Produção até à Pós-Produção.

⁴⁰ LANGFORD, Michael. *Fotografia Básica*. Portugal: Dinalivro, 2002; p.42, 43, 44

⁴¹ Corrente da Psicologia iniciada no início do séc. XX por Christian van Ehrenfels

3.2.1. Luz

A luz é a ferramenta mais poderosa ao serviço do Director de Fotografia.

“É a matéria-prima da visão, comunicando informação sobre objectos que estão fora do alcance de outros sentidos. O uso da luz permite-nos mostrar certos aspectos de um objecto diante da máquina fotográfica e suprimir outros. A luz canaliza informação visual através da objectiva fotográfica para um material sensível, e possibilita o prazer de apreciar o resultado final. Neste preciso momento a luz reflectida por esta página transporta a forma das palavras para os nossos (...)”⁴²

É benéfico que um Cinematógrafo perceba como é que a luz se comporta, as suas características científicas tais como reflexão, refacção, entre outras. É ainda mais importante que o Cinematógrafo perceba o poder que a luz (deprenda-se luz, sombra e a sua relação) na linguagem cinematográfica.



Figura 21 - *Vocação de S. Mateus* de Caravaggio de 1600

⁴² LANGFORD, Michael. *Fotografia Básica*. Portugal: Dinalivro, 2002; p.42

A figura da página anterior, *Vocação de S. Mateus*, é uma pintura que retrata um episódio Bíblico presente nos Evangelhos de S. Mateus, S. Marcos e S. Lucas, no qual é descrito o chamamento de Cristo a S. Mateus. A pintura é da autoria de Caravaggio⁴³ que conta a mesma história com luz: faz da luz uma representação Divina que incide em S. Mateus, o chamamento, e deixa os restantes elementos na escuridão que, como pecadores têm outros interesses.

Daqui se percebe o poder que a luz tem no plano. O seus poderes misterioso e sugestivo são elementos dramáticos fortíssimos, neste caso, contam toda uma história.

No Cinema, tal como na Fotografia, o mesmo sucede. A luz é utilizada de modo extremamente preciso para os mais variados efeitos. O Cinematógrafo dispõe de uma panóplia de aparelhos e instrumentos para a controlar que vão desde projectores de luz (de vários tipos, tamanhos e potências), bloqueadores de luz, bloqueadores parciais de luz, reflectores de luz, filtros de luz, reguladores de intensidade e temperatura de cor⁴⁴ e todos os objectos que considerar úteis no controlo da luz.



Figura 22 - fotograma de *When Harry Met Sally* de 1989

⁴³ Pintor barroco italiano nascido em 1571, percussor da utilização da luz como elemento dramático

⁴⁴ Medida em °K(graus Kelvin) é uma escala que abrange as variações cromáticas de uma fonte de luz, vais dos tons mais azulados com valores mais altos aos mais alaranjados com valores mais baixos; as maiores referências são 3200°K para uma lâmpada incandescente normal e 5600 °K para a luz solar entre as 10:00 e as 15:00

Em *When Harry Met Sally*, realizado por Rob Reiner⁴⁵ e com Direcção de Fotografia de Barry Sonnenfeld⁴⁶ em 1989, a luz surge com a função de não interferir com a história, quase só de tornar visível. O enredo deste filme gira em torno da relação entre Harry e Sally que se vão reencontrando ao longo dos anos em momentos das suas vidas em se consideram incompatíveis, até que chegam a um ponto em que o são.

Esta comédia romântica vive muito da riqueza das personagens e dos seus diálogos, o tema é leve e a densidade dramática da narrativa é quase nula. Neste caso a opção foi dar ao filme um aspecto televisivo, com poucos contrastes visuais para enfatizar a relação das personagens e os seus maneirismos.

No caso de *Girl With a Pearl Earring* de 2003, realizado por Peter Webber⁴⁷ com Direcção de Fotografia de Eduardo Serra⁴⁸, a luz tem uma função dramática e simbólica em todo o filme. O argumento é uma história ficcionada de uma parte da vida de Johannes Vermeer⁴⁹ e do processo de criação da pintura com o mesmo nome.

Veja-se o exemplo da primeira entrada da criada Griet no quase secreto *atelier* de Vermeer a fim de o limpar.



Figura 23 - fotograma de *Girl With Pearl Earring* de 2003

⁴⁵ Actor e Realizador americano nascido em 1947

⁴⁶ Produtor e Director de Fotografia americano nascido em 1953

⁴⁷ Realizador inglês nascido em 1968

⁴⁸ Director de Fotografia português nascido em 1943

⁴⁹ Pintor holandês nascido em 1635, as suas pinturas realistas contêm fieis reproduções da luz e da sombra



Figura 24 - fotograma de *Girl With Pearl Earring* de 2003

Nesta cena, Griet começa por levantar os estores a fim de poder ter luz para trabalhar, contudo, esta entrada gradual de luz vai dando a conhecer cada vez mais o *atelier*, vai mostrando os seus objectos (e vai revelando a minúcia do pintor), vai despertando a curiosidade de Griet e representa o ponto de viragem em que Vermeer abandona o longo período de falta de inspiração e motivação para trabalhar e regressa à pintura, através do relacionamento, inicialmente tutorial, que vai se desenvolvendo entre as duas personagens.

Depois de apresentados dois exemplos em que num a luz pouca influência tem na narrativa e noutro que, para além de pautar todo o filme com uma carga dramática fortíssima, aparece como elemento simbólico de cena numa história em que a luz é o combustível para a actividade de sustento de uma família, um terceiro exemplo é apresentado.

Trata-se de *The Godfather*, já mencionado, uma obra-prima da Cinematografia e, talvez, ímpar na forma como se serve da luz e da sombra como elementos estruturantes da narrativa.

O enredo é adaptação de parte da obra literária com o mesmo nome de Mario Puzo⁵⁰ que retracta o processo de passagem de testemunho por via hereditária do líder de uma poderosa família da máfia italo-americana.

⁵⁰ Escritor italo-americano nascido em 1920, escreveu várias obras incluindo romances e argumentos



Figura 25 - fotograma de *The Godfather* de 1972



Figura 26 - fotograma de *The Godfather* de 1972

Nesta cena, a personagem Michael Corleone (o único filho homem que não almeja um futuro ligado a actividade ilícitas) levanta-se a meio de um jantar para ir buscar uma arma que estava escondida nos lavabos a fim de matar um elemento da família que tinha tentado matar o seu pai e o chefe da polícia, que havia tomado medidas para que fosse fácil o acesso ao seu pai em recuperação no hospital.

Michael Corleone que sempre evitara qualquer tipo de relação com as actividades ilícitas da sua família, que nunca havia matado e a quem todo ambiente da máfia lhe provoca mau estar, toma a decisão de levar a cabo a missão para a qual havia sido destacado.

Neste momento, assiste-se a uma transformação de capital relevância na personagem: Michael passa a ser, também, um mafioso. A primeira figura é antes da interrupção do jantar e a segunda é depois, já com Michael na posse da arma num ponto sem retorno. A forma como a cara da personagem é iluminada antes e depois é de uma intensidade dramática incomensurável; passa de uma iluminação com baixos contrastes para uma em que os contrastes de luz e sombra são notórios. Gordon Willis coloca a escuridão no olhar de Michael que está prestes a matar apesar de continuar aparentemente tão calmo como dantes, indo ao encontro da iluminação misteriosa que acompanha Vito Corleone, pai de Michael Corleone e chefe da organização mafiosa da qual Michael passa, aqui, a fazer parte.

“Where there’s light, there’s hope. When one is lost in the dark night and suddenly discovers a ray of light in the far-off distance, he begins to feel more at ease. In motion picture photography the turning on of a light, the lighting of a lamp, the arrival of someone with a lantern, or sudden appearance of any light is used to enhance the drama.”⁵¹, advoga John Alton, em contraponto, “Where there’s no light, one cannot see, his imagination starts to run wild. He begins to suspect that something is about to happen. *In the dark there is mystery.*”⁵²

A luz e a sua relação com a sombra: o contraste e o *chiaroscuro*⁵³ e a sensação de volume que dá aos objectos e personagens é o elemento visual mais poderoso em Cinema e, ao seu lado, todas as outras ferramentas de que o Director de Fotografia dispõe aparecem como complementares.

As suas características ou propriedades tais como reflexão e refacção são muito aproveitadas por Cinematógrafos.

⁵¹ ALTON, John. *Painting with Light*. Estados Unidos da América: University of California Press, 1995; p.56

⁵² ALTON, John. *Painting with Light*. Estados Unidos da América: University of California Press, 1995; p. 44

⁵³ Termo italiano que denomina o uso de grandes contrastes luminosos em artes visuais, “claro-escuro”

3.2.2. Cor

Esta ferramenta é, no limite, uma “sub-ferramenta” da anterior, uma vez que só existe cor com luz e a cor é dada pela reflexão da luz nos objectos. Contudo, seria impossível descartar esta ferramenta ou incluí-la na anterior, dada a sua importância para a Cinematografia.

A cor tem três características básicas fundamentais que são elas matiz⁵⁴, brilho⁵⁵ e saturação⁵⁶ e uma outra de cariz psicológico que é a temperatura de cor.

Sabe-se que o espectro visível de cores vai desde o violeta ao vermelho e que o olho humano é sensível a sete cores básicas: violeta, indigo, azul, verde, amarelo, laranja e vermelho (sendo violeta e vermelho os menor e maior comprimentos de onda do espectro visível) e que é mais sensível a meio de escala: os verdes.

Existem sistemas de coloração aditiva e subtractiva, baseados em sistemas CMYK (cyan, magenta, yellow, black) e RGB (red, green, blue) que é mais fiel ao olho humano, existem também a sua versão digital, e uma série de parâmetros de medição, no entanto, para o Director de Fotografia, interessa saber como os sistemas funcionam mas não mais do que saber como é que a cor funciona no plano: “The shortcomings of trying to describe colors in words are obvious: being able to describe color accurately is a huge advance in color control, but it is important not to develop too much of a technonerd control toward these things. As a cinematographer, you are more of an artist who deals with color on a pictorial and emotional level.”⁵⁷

A escolha do espectro geral de cor de um filme não é da inteira responsabilidade do Director de Fotografia, é-o também do Director de Arte. É o Director de Arte que terá a incumbência de escolher a cor dos figurinos, dos elementos do cenário e de todos os elementos físicos que serão colocados em diante da câmara.

O momento da escolha da paleta de cores de um filme talvez seja o primeiro em que entram em consonância as interpretações, feitas do argumento, por parte de Realizador, Director de Arte e Director de Fotografia.

⁵⁴ Prende-se com um comprimento de onda dominante, isto é, se se trata de um azul, de um verde, amarelo, etc.

⁵⁵ Tal como o nome indica, refere-se à intensidade luminosa, se se trata de uma cor mais clara ou mais escura

⁵⁶ Intensidade de cor, a sua pureza, que se perde com a cor complementar

⁵⁷ BROWN, Blain. *Cinematography* Estados Unidos da América: Focal Press, 2012; .p.. 234

“The color palette is a subtle way to visually enhance the emotional aspect of a film and guide the viewer to respond to it viscerally. Understanding the basic components of color – what are warm colors? What are cool colors? – and how the audience responds to the colors is essential in communicating with a specific color palette. The cinematographer’s job is to interpret the screenplay in a visual form and guide the viewer’s emotions through color, light, shots, angles and movement. But it’s the director’s job to know what she or he envisions for the film to begin the collaborative process with the cinematographer. A conversation regarding the interpretation of the script and what the color palette and look of the film might be should come up early and preproduction. It is important that both the director and cinematographer understand the thematic elements of the story and how to enhance it through color.”⁵⁸

O Cinematógrafo deve utilizar todos os elementos de cor que tem a sua disposição e ainda manipulá-los através da temperatura de cor (quer seja com filtros a incidirem nos projectores de luz, na lente da câmara, com escolha de diferentes películas ou definições diferentes no digital, quer seja por via do seu rearranjo em Pós-Produção) para controlar a cor final de um filme.

Em *Cidade de Deus* de 2002, realizado por Fernando Meirelles⁵⁹ e com Direcção de Fotografia de César Charlone⁶⁰, é utilizada uma vastíssima paleta de cores ao serviço da dramaturgia da narrativa.

Cidade de Deus narra a história do crescimento desordenado de uma favela carioca a partir dos anos 1960, em torno de um dos maiores flagelos sociais com os quais as grandes cidades brasileiras hoje se deparam: o tráfico de droga e crime organizado. O enredo é visto pelos olhos de Buscapé, um habitante da Cidade de Deus que narra como tudo começou, a convivência entre criminosos e não criminoso em comunidade e o calcanhar de Aquiles da resolução de todo este problema, a constante renovação geracional de criminosos e arrastamento para o crime de pessoas que nunca desejaram que tal acontecesse.

⁵⁸ FROST, Jaqueline B. *Cinematography for Directors*. Canadá: Michael Wiese Productions, 2009; p. 93

⁵⁹ Realizador e produtor brasileiro nascido em 1955

⁶⁰ Director de Fotografia uruguaio nascido em 1958



Figura 27 - fotograma de *Cidade de Deus* de 2002



Figura 28 - fotograma de *Cidade de Deus* de 2002



Figura 29 - fotograma de *Cidade de Deus* de 2002



Figura 30 - fotograma de *Cidade de Deus* de 2002

A primeira imagem desta série de quatro é eminentemente quente, cheia de tons âmbar, castanhos e laranjas. Trata-se de uma cena em que se faz a apresentação de como a favela era nos anos 1960, pobre mas funcional e alegre em que, apesar haver poucos criminosos, são-no por necessidade e a cor também nos dá a infirmação de que se trata de um espaço quente e algo árido.

A segunda imagem é um fotograma retirado da cena em que Mané Galinha, um homem pacífico ligado à Igreja, assiste à sua mulher ser violada por Zé Pequeno, maior traficante de droga da Cidade de Deus, quando o crime organizado já está mais que estabelecido na favela. Esta cena representa uma situação provável de acontecer naquela realidade: os mais pacíficos habitantes daquela favela são colocados em situações extremas acabando por ceder, o que vai acabar por acontecer com Mané Galinha. Aqui, a predominância de azuis e tons frios, numa imagem quase despida de cor, potencia a carga dramática da cena, apesar do espectador mal ver o que se está a passar, estes elementos cromáticos despertam sensações viscerais de repudiamto.

A terceira imagem é uma cena envolta num clima misterioso. Trata-se de uma curta cena em que Zé Pequeno recorre a uma espécie de magia negra. Apesar de ser de noite, a imagem é pautada por tons quentes: amarelos e vermelhos. Esta cena não tem uma carga dramática muito forte nem é aparentemente relevante no filme, contudo quase sem diálogo e com imagens difusas e movimentos de câmara aleatórios que

aparece o subtexto. Aqui se pode ver uma marca cultural muito vincada no Brasil, o seu esoterismo exacerbado e a facilidade com que as pessoas acreditam em coisas sem qualquer fundamento, algo que nada tem que ver com Religião. Este apontamento de uma característica do povo brasileiro, mais notada nas classes mais baixas, é uma forma muito subtil de que Fernando Meirelles se serviu para transparecer a falta de educação que existe nestas classes, outro entrave para a resolução do problema social.

A última imagem da série, é um fotograma retirado de uma imagem partilha por uma cena inicial e uma cena final de *Cidade de Deus* na qual Buscapé se encontra no meio de uma rua a fim de fotografar uma galinha fugida e, em instantes, está entre a eminência de um confronto armado entre a polícia e o crime organizado da favela. Todo o filme é passado no Rio de Janeiro, uma cidade de clima quente com muitas horas de luz, esta cena é passada próxima da hora de almoço (a galinha era seria do almoço de Zé Pequeno), num dia de céu limpo, no entanto, a imagem é quase totalmente azul, um tom frio. Esta opção cromática, predispõe o espectador para um acontecimento, no mínimo, sombrio e transparece o estado de espírito de Buscapé quando se apercebe que nada pode fazer naquela situação: “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”⁶¹.

⁶¹ Citação de Buscapé em *Cidade de Deus*

3.2.3. Lentes – Profundidade de Campo, Foco e Distorção

A lente é a única ferramenta ao dispor da Direcção de Fotografia das presentes neste subcapítulo que na realidade o é, isto é, é única ferramenta da lista que se trata de instrumento, algo palpável e com algum controlo sobre todos os outros.

A lente de uma câmara fotográfica é, possivelmente o instrumento mais importante numa produção cinematográfica. A através de si que a imagem é captada, é aí que se controlam a quantidade de luz que entra, o foco da imagem, a distância focal⁶².

As lentes categorizam-se em função da distância focal. Se é variável são lentes *zoom*, se não são lentes *prime*. Se, partindo do exemplo do formato 35mm⁶³, as lentes de menor distância focal são chamadas de grande-angulares, as de distância focal próxima dos 50mm têm o nome de normais e as de maior, tele-objectivas.

Profundidade de Campo e Foco:

A profundidade de campo é, em termos básicos, a área que está em foco, é o intervalo que se encontra focado na distância entre a lente e o infinito.



Figura 31 - fotograma de *Citizen Kane* de 1941

⁶² Distância entre o ponto em que a luz que atravessa a lente converge e o dispositivo responsável pela sua captação (película ou sensor)

⁶³ Formato standard de tamanho de película, referência também para sensores

A cena de *Citizen Kane*, realizado em 1941 por Orson Welles⁶⁴ com Direcção de Fotografia de Gregg Toland⁶⁵, um filme sobre a vida da personagem Charles Foster Kane, é perceptível que virtualmente tudo está focado.

Nesta cena, assiste-se à mãe da personagem principal a assinar a autorização para que a tutoria do seu filho passasse para Thatcher, sem que Charles Foster Kane se aperceba. Este, criança, encontra-se a brincar no exterior, sem ter qualquer palavra a dizer sobre esta mudança radical na sua vida. É uma cena que lança um mote para todo o filme e para o descontrolo que a personagem acaba por ter durante toda a sua vida. Este plano híper-focal é impregnado de simbolismo e narrativa visual, desde o primeiro plano até ao ponto mais profundo da imagem existem elementos a comunicar.

Grandes profundidades de campo, normalmente, são utilizadas em planos bastante abertos e servem para que desde o primeiro ao último plano haja elementos a contar partes da história.



Figura 32 - fotograma de *Full Metal Jacket* de 1987

Full Metal Jacket é um filme lançado em 1987 que contou com Stanley Kubrik⁶⁶ como Realizador e com Douglas Milsome, BSC, ASC⁶⁷ como Director de Fotografia

⁶⁴ Realizador, Actor, Escritor e Radialista americano nascido em 1915, responsável pelo episódio originado por *War of the Worlds*

⁶⁵ Director de Fotografia americano nascido em 1904

⁶⁶ Realizador, Produtor e Argumentista americano nascido em 1928

⁶⁷ Director de Fotografia inglês, data de nascimento privada

que retrata a forma desumana como os fuzileiros americanos são preparados para a Guerra do Vietname e como se tornam instrumentos de chacina numa máquina bélica poderosa.

O fotograma da página anterior é retirado de uma cena na qual recruta Davis (à esquerda) ajuda o recruta Lawrence a ultrapassar um obstáculo com dificuldade. No resto da imagem, vêem-se, a perder de vista, soldados em treino num ritmo e disciplinas atrozos sem que nada se desorganize o que ou pare. Este exemplo serve para salientar o contraste que existe entre estas duas personagens e o resto dos recrutas, são peças que não encaixam nesta máquina: Davis por não perceber a tomada de decisão do governo do seu país em estar nesta guerra e Lawrence por pela sua inocência e ingenuidade que o colocam à parte dos seus colegas.

Por outro lado, profundidades de campo mais reduzidas são, com efeito, responsáveis por enfatizar os mais variados aspectos da narrativa. Fazem com que isolem elementos da imagem que se enfatizam.

“The viewing audience will tend to focus their attention on the part of the image that is in focus. This is an important function that is valuable in visual imagery and storytelling with a lens.”⁶⁸



Figura 33 - fotograma de *Babel* de 2006

⁶⁸ BROWN, Blain. *Cinematography* Estados Unidos da América: Focal Press, 2012; .p..274

Este fotograma de *Babel* de 2006, realizado por Alejandro González Iñárritu⁶⁹ e com Rodrigo Prieto⁷⁰ como Director de Fotografia, é um exemplo semelhante a muitos outros no Cinema em que é utilizado um plano apertado mostrando o rosto de uma personagem. Este tipo de planos isola o pouco que está focado enaltecendo o poder do elemento central da imagem. Neste caso, trata-se do diálogo que a personagem está a ter que é exponenciado pela sua expressão facial e pela indiferença à madeixa de cabelo que balança à frente dos seus olhos, tornando o que está a dizer mais verosímil e interessante.

Esta ferramenta aliada à cadência de imagens⁷¹ é talvez a maior responsável pela imagem ser considerada de *cinemática*. Quase só o Cinema e a Fotografia é que servem de curtas profundidades de campo. Já em Televisão pouco acontece (por via de uma série de razões de cariz técnico e prático), diferenciando-se deste modo do Cinema, no que toca a aspecto visual.

Como se percebe, Profundidade de Campo é uma questão de maior ou menor área em Foco. Este elemento é um dos grandes responsáveis não pelo espectador vê na imagem, mas pelo que os autores do filme querem que o espectador veja na imagem.

O Foco é variável e é o maior responsável pela condução do olhar do espectador no plano, principalmente em profundidade (apesar de existir a possibilidade de alteração do foco num eixo perpendicular ao da câmara, este é muito pouco explorado por grande parte dos Cinematógrafos). O olho vai, inadvertidamente procurar a maior nitidez na imagem e, por consequência, seguirá o foco; elemento de narrativa visual importante.

Distorção:

As lentes normais têm essa designação devido à quase nula distorção que provocam na imagem, tornando-a mais fiel à percebida pelo olho humano. Já as lentes grande-angulares e tele-objectivas provocam distorção na imagem mesmo que imperceptível.

⁶⁹ Realizador mexicano nascido em 1963

⁷⁰ Director de Fotografia mexicano nascido em 1965

⁷¹ Quantidade de imagens por intervalo de tempo, medida em fotogramas/segundo

As características destas distorções variam de lente para lente, contudo o mais importante ressaltar é que as grande-angulares expandem o espaço no plano, criando a ilusão de espaços maiores e deformando objectos e as tele-objectivas comprimem o espaço no plano dando a ilusão de que o primeiro plano e o último estão mais próximos.

Ora, depressa se deduz o potencial dramático desta ferramenta cinematográfica. Desde muito cedo, no Cinema, que estas características das lentes são aproveitadas e utilizadas para os mais diversos fins, com o objectivo de transparecer elementos narrativos de todo o tipo.



Figura 34 - fotograma de *The Graduate* de 1967



Figura 35 - fotograma de *The Graduate* de 1967

Nesta cena de *The Graduate* de 1967, com Realização de Mike Nichols⁷² e Direcção de Fotografia de Robert Surtees⁷³, a personagem Bem corre contra o tempo depois de uma série de contratempos para evitar que a personagem Elaine se case com outro homem.

Ben apaixonara-se por Elaine com quem teve um pequeno relacionamento que fora interrompido por ter tido um caso com a mãe desta anteriormente. Depois de perceber que não podia evitar o forte amor que sentia por Elaine e, à última hora, decidir-se por fazer com que esta não se case e ter viajado nesse sentido e ter ficado com o seu carro imobilizado, tenta desesperadamente correr no sentido da Igreja sabendo que o casamento já começara.

Esta corrida é filmada com uma tele-objectiva de distância focal bastante longa, o que faz com que o espaço fique muito comprimido. Aqui, em específico, a corrida de Ben fica a parecer inofensiva, sem sentido e ineficaz; a quantidade de passos de corrida que Ben dá não se coaduna com a distância que parece percorrer, parece que a rua é interminável e que o vai fazer com que se atrase ou não chegue a tempo.

O espaço é “comprimido” pela lente tele-objectiva que transmite essa sensação.

Se, por um lado, a “compressão” do espaço tem grande valor dramático, a sua “expansão” não lhe fica atrás; ao invés de se utilizar uma lente tele-objectiva, vai-se utilizar uma lente grande-angular para o efeito.

Uma lente de distância focal muito baixa permite um ângulo de visão maior, dá a sensação espacial maior; uma relação de proporção entre objectos mais próximos e mais distantes da lente interessante, fazendo com que os mais próximos pareçam maiores ou mais próximos e os mais afastados, consequentemente, menores ou mais afastados.

As possibilidades criativas desta característica óptica deste tipo de lentes oferecem um leque de opções vasto que o Cinematógrafo deve utilizar em função da narrativa a que pretende trabalhar.

A figura seguinte é um exemplo dramático e estético na abordagem a uma narrativa.

⁷² Realizador alemão nascido em 1931

⁷³ Director de Fotografia americano nascido em 1906



Figura 36 - fotograma de *Snatch* de 2000

A figura acima refere-se a *Snatch*, realizado por Guy Ritchie⁷⁴ e com Direcção de Fotografia de Tim Maurice-Jones, BSC⁷⁵ em 2000, um filme sobre a disputa de um diamante por parte de mafiosos experientes, amadores, pugulistas e as desventuras paralelas que vão surgindo.

A acção do filme é frenética e as reviravoltas no enredo são recorrentes, constante trama, destrama, retrama cíclico. Assim sendo, tudo pode acontecer a qualquer momento na narrativa e a imagem acima é um dos exemplos de uma cena em que a estrutura da narrativa pode sofrer alterações estruturais em função do que acontecer às personagens: o assassino contratado Bullet Tooth Tony de arma em punho, o mafioso judeu americano Avi Denovitz ao meio e o inexperiente Sol, à esquerda.

Esta imagem coloca em evidência Sol e a sua condição impotente, a despreocupação de Denovitz com a possibilidade de assistir a um assassinato e a calma com que conduz a conversa justificando o recurso à violência como meio legítimo para assistir o seu fim e Bullet Tooth Tony de arma em punho (que aparenta ser maior e mais poderosa) que se distancia da fragilidade de Sol e se apresenta cada vez mais frio.

O tamanho da cabeça de Sol é 5 vezes maior ao de Bullet Tooth Tony na imagem e estes estão apenas a distância de pouco mais do que um braço, “expandindo”

⁷⁴ Realizador, Argumentista e Produtor inglês nascido em 1964

⁷⁵ Director de Fotografia inglês, data de nascimento desconhecida

o espaço e aumentando a distanciamento relacional destas duas personagens. Esta metáfora visual serve de alicerce para o diálogo rico da cena.

Existe uma sub-categoria de lentes grande-angulares, as lentes olho-de-peixe. Este tipo de lentes, de distância focal extremamente curta, oferece uma distorção extrema que é mais notória em objectos colocados perto da lente e nas diferenças abissais que apresenta entre o centro e as extremidades da imagem.



Figura 37 - fotograma de *La Cité des Enfants Perdus* de 1995

A figura acima, um fotograma de *La Cité des Enfants Perdus* que divide a Realização entre Marc Caro⁷⁶ e Jean-Pierre Jeunet⁷⁷ e Cinematografia a cargo de Darius Khondji⁷⁸, é ilustrativo do que é acima referido. No caso desta narrativa de ficção científica em que são roubados os sonhos a crianças para atrasar o processo de envelhecimento de adultos, a utilização deste tipo de lentes com a finalidade da obtenção deste tipo de estética foi uma escolha eficaz que serve a narrativa exemplarmente.

⁷⁶ Realizador e Argumentista francês nascido em 1956

⁷⁷ Realizador e Argumentista francês nascido em 1953

⁷⁸ Director de Fotografia iraniano nascido em 1955

3.2.4. Composição

A Composição talvez seja a ferramenta mais transversal a todos os que trabalham com imagem. Desde a Pintura, à Fotografia, ao Design, ao Cinema, citando apenas algumas disciplinas de cariz artístico.

A Composição é a forma como os elementos da imagem estão organizados e comunicam entre si, “Good composition is an arrangement of pictorial elements to form a unified , harmonious whole.”⁷⁹.

Quando um Director de Fotografia está a compor a imagem, está a tomar uma série de decisões de posicionamento de todos os elementos que constituem a imagem que vão desde os actores, a objectos, aos elementos do cenário, à direccionalidade das fontes de luz. A relação entre todos estes elementos não serve apenas para tornar mais apelativa a realidade a duas dimensões, está ao serviço da narrativa.

“Composition should not be employed in by-the-number fashion to record pictorially beautiful images devoid of character, meaning and movement. Of all rules by which motion pictures are made, compositional principles are the most pliable. The most dramatically striking scenes often result from rule breaking. To break the rules effectively, however, it is first necessary to comprehend the rules thoroughly, and to realize why are being broken.”

O Cinema herdou uma série de regras de composição da Pintura e da Fotografia que têm sido transversais a todas as gerações de artífices da imagem em movimento. Tal com descreve a citação do parágrafo anterior, as regras existem porque funcionam e tudo o que assim for é legítimo ser aplicado, isto é, dependendo da necessidade da narrativa, estas podem passar a existir para serem quebradas originando composições originais e de grande carga dramática.

Desde a conhecida regra dos terços, à espiral de Fibonacci, às diagonais, às linhas serpenteadas, entre um vasto leque de muitas outras, o basilar é compor uma imagem que comunique e que comunique o que é pretendido.

⁷⁹ MASCELLI, Joseph V. . *The 5C's of Cinematography*. Estados Unidos da América:Silman-James Press, 1965; p. 197

A Composição é o “polimento” que o Director de Fotografia dá ao *mood* de uma cena já criado através das opções luminosas e cromáticas. A composição de uma imagem vai oferecer-lhe ou retirar-lhe equilíbrio, vai condicionar a interpretação da mesma por parte do espectador, vai oferecer-lhe elementos adicionais à compreensão da narrativa na medida que o Cinematógrafo decidir, que vai introduzir os elementos de *studium* e *punctum*⁸⁰ da imagem teorizados por Roland Barthes (simplificando, o todo e o ponto de maior interesse do plano).



Figura 38 - fotograma de *Seven Samurai* de 1954

A figura acima pertence a *Seven Samurai* de 1954, uma obra-prima do Cinema que contou com Akira Kurosawa⁸¹ na Realização e Asakazu Nakai⁸² na Direcção de Fotografia, um bom exemplo de como as regras de Composição têm razão de existir e são extremamente eficazes na maior parte dos casos. O caso específico é uma evidente referência à arte figurativa japonesa e recurso à verticalidade para oferecer noção de perspectiva e tridimensionalidade ao plano.

⁸⁰ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Portugal: Edições 70, 2005; p. 46, 47

⁸¹ Realizador japonês nascido em 1910

⁸² Director de Fotografia japonês nascido em 1901

Sobre Composição muito se pode dissertar sem que possa ter certezas matemáticas pois tudo dependerá da história que está a ser contada, dos elementos cénicos em questão e, em última instância, da interpretação pessoal do Cinematógrafo e Realizador.

À partida, qualquer que seja a opção, tende-se a caminhar no sentido de oferecer tridimensionalidade ao plano bidimensional, não obstante, uma das imagens mais icónicas da História do Cinema não o ser.

A imagem em questão é a cena em que o extra-terrestre e Elliot estão a voar na bicicleta e passam à frente da Lua, em *E.T.* de 1982, realizado por Steven Spielberg⁸³ e com Direcção de Fotografia de Allen Daviau⁸⁴.



Figura 39 - fotograma de *E.T.* de 1982

A composição deste plano é assumidamente bidimensional, funcionando os elementos quase como silhuetas sem perder a magia latente em toda a obra, tendo acrescentado valor um novo patamar de valor emocional à narrativa. Foi concebida de tal forma eficaz que serviu de molde para o logotipo para os estúdios Amblin.

⁸³ Realizador, Produtor e Argumentista americano nascido em 1946

⁸⁴ Director de Fotografia americano nascido em 1942

4. Desenvolvimento do Projecto Final

Como já vem sendo referenciado, *A Mudança* surge como parte integrante da cadeira de Produção Final afecta ao Mestrado em Som e Imagem.

Tanto o projecto como todo o seu processo são alvo de tutela e de avaliação por parte do professor responsável pela cadeira, no caso Prof. Dr. Carlos Ruiz.

No capítulo 2 foram já descritas as bases estruturais do projecto e da sua mecânica.

Este capítulo visa fazê-lo de modo mais profundado, descrever melhor as etapas percorridas até à estreia do filme e apresentar o papel que cada um teve na sua concepção do ponto de vista da Direcção de Fotografia.

4.1. Pré-Produção

O processo de pré-produção de *A Mudança* decorreu entre os meses de Setembro e Dezembro de 2009.

Iniciou-se com a formação do grupo de trabalho a partir do cruzamento de duas variáveis – a afinidade com a ideia inicial e o cargo que cada elemento almejava desempenhar – o que aconteceu em tempo inferior a um tempo lectivo, tendo a turma dividindo-se em dois blocos órfãos de responsáveis pelo som de cada um dos projectos. Francisco Lobo ficou, naturalmente uma vez que a ideia inicial era da sua autoria, com a Realização, Joana Costa com Produção, Manuel Oliveira com Direcção de Fotografia e Raúl Paulo como Editor e responsável pela continuidade e anotação.

A indecisão quanto ao responsável pelo som do projecto não era preocupação de nenhum dos grupos uma vez que já se sabia que dupla faria o trabalho, apenas não se sabia quem era o responsável e quem era o assistente. Martinho Cardoso foi eleito o responsável e Bernardo Barra assistente no projecto que se tornaria em *A Mudança*, dois colegas competentes que estavam no mesmo patamar que o resto do grupo, na especialização em Design de Som. Os papéis inverteram-se no projecto *Fragmentos*.

Durante estes meses o argumento foi escrito, foi sendo afinado e refinado semanalmente e grande parte do tempo foi passada em contactos para reunir apoios e

em negociações. Apesar de ser uma tarefa da Produção, a Realização e a Direcção de Fotografia envolveram-se em todo o processo de modo a que se pudesse chegar à rodagem em condições ideais.

Parte disso deveu-se ao facto de a rodagem se iria realizar durante pouco mais do que uma semana do mês de Janeiro, quando as horas de luz natural serem mais escassas ao longo do dia e os crepúsculo e aurora serem mais rápidos do que no Verão. Para o grupo, a luz natural era fundamental e que a acção decorresse num apartamento real também (uma vez que não existia a possibilidade de construção de um cenário que se parecesse real o suficiente com as limitações de tempo e, especialmente, de orçamento que o grupo tinha), o que colocou todo o planeamento de filmagens em função do sol.

Matutinameamente se juntou ao grupo a Directora de Arte Lúdia Queirós que trabalhou o aspecto visual dos elementos físicos que poderiam entrar no filme e o seu trabalho revelou-se um grande alicerce para a Direcção de Fotografia, uma vez que criou *mood boards*⁸⁵ para as personagens e foi actualizando a paleta de cores dos elementos afectos à sua função em rodagem ao ritmo das actualizações do argumento, fazendo com que todas as hipóteses de surpresas relativas à morfologia das objectos e à sua cor e à do cenário não pudessem acontecer, tendo originado uma preparação mais pormenorizada do trabalho da Direcção de Fotografia.

Outra grande vantagem que o projecto teve foi o constante diálogo que aconteceu entre os elementos do grupo e, em particular, entre a Realização e a Direcção de Fotografia, o que fez com que já se soubesse o que se pretendia em termos estéticos na quase totalidade das cenas desde o momento da sua revisão final. A par deste factor, os testes de câmara que se foram fazendo e que estão descritos no capítulo 2 serviram, também, para ensaiar e testar as cenas.

Todo este processo fez com que se optasse por abandonar o *storyboard* e se optasse por argumentos anotados e com algumas figuras desenhadas para a preparação das filmagens e, depois, durante as mesmas.

⁸⁵ Conjunto de imagens e texto reunidas num quadro que serve para criar o universo das personagens a partir destas referências visuais e conceptuais



Figura 40 - aspecto da sala escolhida para rodar a maior parte de *A Mudança*

Outro elemento de extrema importância de consolidar o mais cedo possível, em pré-produção, era o local de filmagens. Quanto mais cedo ficasse a decisão tomada, mais cedo se poderia partir para os testes de limites de potência e voltagem das fases e tomadas, uma vez que não nos encontrávamos em estúdio e ao fornecimento de energia eléctrica era até então o da obra, e das possibilidades de posicionamento da luz artificial, da câmara e mais cedo se saberia com que orientação solar se podia contar.

A Cooperativa Realidade acordou a cedência de um apartamento num prédio em construção em finais de Novembro e, no início de Dezembro, o grupo já sabia com o que poderia contar no que respeita ao cenário e equipamentos de apoio, o que no caso da Direcção de Fotografia se revelou vantajoso, uma vez que o apartamento se situava a menos de 100m de uma loja de material eléctrico.

De acordo com citado, foram realizados múltiplos testes com a câmara que iria ser utilizada, o modelo 7D da Canon. É chamada a atenção, uma vez mais, para este assunto uma vez que se tratava não só de uma máquina nova mas de um tipo de abordar o cinema no domínio digital muito diferente do que os elementos do grupo tinha conhecido até então.

Já mais que descartada a hipótese de rodar *A Mudança* com RED e depois de se passar alguns meses a estudar a tecnologia DSLR no modo de vídeo, ver provas do seu

desempenho e fazer alguns testes com a câmara, foi tomada a decisão de a utilizar na rodagem do filme.

Foram passados os meses de Outubro e Novembro de 2009 a fazer diversos testes com um exemplar do modelo que passaram por experimentação da sua sensibilidade à luz, a sua versatilidade em movimento, o seu comportamento nas aberrações de vídeo (*moiré*, movimentos panorâmicos rápidos com linhas horizontais no plano), o controlo manual da temperatura de cor, a mecânica da matriz de cor, a aparência da cadência a 23,97 fps e a própria ergonomia da câmara. Neste período foram, a par, testadas várias soluções ópticas até que foram decididas as lentes a serem utilizadas.

Enquanto a narrativa ganhava forma e os testes com a câmara eram feitos, o Prof. Dr. Carlos Ruiz acompanhava o crescimento do grupo enquanto tal e oferecia aconselhamento técnico e conceptual sem que interferisse com a liberdade criativa do grupo numa tutela presente mas liberal.

No que toca à Direcção de Fotografia, o grupo teve a felicidade de poder contar com o experiente Prof. José Lobato que, durante todo o semestre, deu a conhecer a toda a turma novas técnicas de iluminação, manipulação, medição e tratamento da luz e transmitiu uma série de conselhos práticos e, de relevo, a confiar mais no fotómetro do que no olho nu.

Durante todo o semestre, a turma teve aulas de Direcção de Fotografia a um ritmo semanal que a dotou novos e úteis conhecimentos na especialidade. Estas aulas foram de capital importância para o projecto, uma vez que foi desmistificada uma série de convenções que havíamos aprendido durante o percurso académico, que dotou os elementos interessados de uma panóplia de conhecimentos teórico-práticos principalmente no domínio da iluminação e, especialmente, devido à disponibilidade que o tutor revelou em acompanhar o processo evolutivo do projecto desde a sua fase mais embrionária até às vésperas de rodagem já *in loco*.

Esta valia determinou-se basilar já que preparou melhor o grupo, em particular a Direcção de Fotografia, para a semana de rodagem do projecto com o já referido aconselhamento, com a preparação das filmagens cena a cena e com a elaboração de

soluções alternativas caso as que haviam sido preparadas caíssem numa situação irreparável de falência.

No que toca a pré-produção em Direcção de Fotografia em *A Mudança*, esta chegou a um patamar de maior conforto com a confirmação de poder contar com os assistentes Bernardo Fonseca, que havia estreado *O Tesouro* há menos de seis meses (projecto de grande dificuldade logística sem que se descurasse a envergadura criativa da Cinematografia do mesmo) como Director de Fotografia assistido pelo de *A Mudança* e António Morais, talentoso e engenhoso ex-aluno da Universidade que se encontrava em situação idêntica no Instituto Politécnico do Porto. Os dois elementos prestaram ajuda ao projecto nas três fases do seu processo.

Por fim, já em Dezembro de 2009, o grupo pode contar com um apoio capital relevância para os domínios técnico e criativo da Direcção de Fotografia: o da Canon Portugal. Após vários contactos estabelecidos entre a Realização e a Direcção de Fotografia do Projecto e a empresa, foi conseguido o apoio pedido na sua totalidade (cedência por empréstimo da câmara Canon 7D, punho de bateria para o modelo, lentes 16-35mm f2.8, 15-85mm f3.5 e 70-200mm f2.8), firmado numa curtíssima reunião na sede da empresa, na qual apenas foi recolhido o material e palavras de incentivo e agradecimento pela aposta no produto.

4.2. Produção

A fase de produção é a mais importante para o Director de Fotografia, já que o seu trabalho é julgado apenas pelo seu envolvimento nesta fase.

Era pretensão tanto da Realização com da Direcção de Fotografia que a narrativa fosse simples, a acção quase sempre contida e que a dramaturgia surgisse, principalmente por parte dos actores e da Cinematografia.

Como tal foi idealizado, em termos estéticos, que todo o filme percorresse um dia, isto é apesar de a acção decorrer durante mais de um mês, começa numa cena marcadamente nocturna, seguida de uma matutina, percorrendo as diversas alturas do dia até acabar numa cena outra vez nocturna em jeito de epílogo; a cena final surge como um posfácio da narrativa numa quebra da tensão acumulada ao longo da história e libertada na cena anterior, como que o início de uma nova história com mais luz.

A par desta pretensão, havia também a de rodar a maior parte do projecto não só em interior mas no apartamento. Esta opção deveu-se à carga simbólica que havia sido decidida entre a Realização, a Direcção de Arte e a Direcção de Fotografia de, uma vez que o projecto se tratava de uma narrativa simples com personagens algo complexas inseridas numa curta-metragem, era imperativo fazer conter uma carga simbólica em cada plano e entre planos de modo a que o espectador pudesse compreender ao pormenor tanto as personagens como a sua relação. Caminhar no sentido de tornar o espaço mais pequeno para os egos de João e Mafalda era alcançável num espaço físico como um apartamento melhor que em qualquer outro. No que toca à Produção e à logística, melhor não poderia ser com o orçamento de que o grupo dispunha.

A poucos dias de se começar a rodagem, a equipa que já tinha o seu trabalho preparado começou a preparar a “mudança” para o apartamento que iria servir de cenário, escritório, arquivo e de base para todos os momentos do dia quer fosse de pausa ou de trabalho. A tipologia do apartamento era T3+1, que iria fazer de T1, e tinha que ser o mais funcional possível durante as filmagens devido ao apertado calendário de rodagem, à dependência das horas solares e à quantidade de pessoas envolvidas no projecto.

Ficou decidido que um dos quartos serviria de arquivo de Direcção de Fotografia e Som, outro para maquilhagem e alocar quem não fosse estritamente necessário no

momento e o +1 como pequeno escritório e quartel-general de visionamento e passagem das filmagens para vários suportes assim como de registos de continuidade. Ficaram 2 quartos de banho de serviço, assim como a cozinha e os restantes espaços para cenário.



Figura 41 - aspecto geral do quarto de arquivo

À excepção da primeira cena, ficou decidido que o plano de rodagens iria seguir a ordem cronológica do argumento o mais possível, pois seria mais fácil para os actores tomarem consciência da tensão que a relação iria na última cena rodada em casa e porque era muito importante a luz da manhã com céu limpo na cena da mudança e, como se sabe, as previsões meteorológicas se tornam ainda menos fiáveis quanto maior for a antecedência com a qual se consultam. Como a Direcção de Fotografia havia vindo a consultar várias previsões ao longo das semanas que antecederiam as filmagens, reiterou-se que mais sentido faria rodar as cenas de dia de *A Mudança* por ordem cronológica.

Logo no primeiro dia de filmagens, começaram-se a rodar as cenas matutinas do filme, o primeiro dia de João e Mafalda na sua nova casa.



Figura 42 - previsão meteorológica detalhada a 3 dias e actualizada diariamente

O facto da cena das mudanças ter sido filmada no início da manhã do primeiro dia de filmagens, acabou por surtir efeitos práticos à Produção de importância, uma vez que acabou por servir, em parte, para o transporte de grande parte dos elementos do cenário para o local.

A abordagem para esta cena era a de apresentar o espaço da acção do filme e fazer sentir o espectador que o mesmo estava a acontecer para as personagens, então com a escolha por tonalidades claras, temperatura de cor fria, contrastando com o *hall*

do elevador e escadas (que tem um apontamento ao fundo de luz mais azulada), com o desfoque à saída de João do quarto, quando este se encontra ainda ensonado e com movimentos panorâmicos, a Cinematografia preparou o espectador para a narrativa.



Figura 43 – fotograma de *A Mudança de 2010*

Na figura acima, pode ver-se João a sair do conforto da cama, ou melhor do colchão que viria a ser a cama provisória de toda a história (e do conforto da sua vida em casa dos seus pais, começando uma nova etapa na sua vida), e a vestir-se em direcção à porta com o toque da campainha.

Segue-se o plano, com uma panorâmica rápida, inicialmente desfocado anteriormente referido até que João abre a porta aos profissionais que estariam a tratar do transporte tanto da mobília como dos objectos pessoais que haviam sido recolhidos na sua antiga casa e na de Mafalda anteriormente.

A figura abaixo refere-se a um dos planos da mudança de Mafalda e João para a sua nova casa em comum; é passada no hall do elevador e de entrada para o apartamento e o que vê é apenas João a receber os carregões a encher um espaço pequeno, a partir de um elevador mais pequeno, como se o volume de objectos fosse confinar o espaço incessantemente e como se o espaço do elevador fosse infinito (uma vez que nunca se vê o seu tamanho apesar de ser do senso comum a área média de um

elevador) e não param se sair objectos cada vez maiores de lá, de onde sai uma luz quase dourada a contrastar com a que vem da caixa de escadas de tom mais azulado e frio – um indicador subtil do rumo que a narrativa viria a tomar.



Figura 44 - fotograma de *A Mudança* de 2010

Esta cena, apesar de não ser a inicial, era a primeira que representaria o início da vida comum de Mafalda e João daí o extremo cuidado e tempo investidos na mesma.

As próximas duas figuras referem-se à instalação luminosa que serviu para a obtenção dos contrastes luminoso e cromático deste plano em particular, um plano-chave para todo o filme. O projector de luz que se encontra instalado no interior do elevador conta, também, com a ligação a um *dimmer*⁸⁶ que ajudou a baixar a temperatura de cor ainda mais para ser atingido o efeito dourado que ficou rematado com o reflexo da luz nos painéis de madeira do próprio *hall*.

⁸⁶ Potenciómetro de corrente eléctrica



Figura 45 - projetor de luz no elevador



Figura 46 - projetor de luz na caixa de escada

O que se segue, na acção é a entrada de João, os carregões e a mobília e Mafalda na sala pela primeira vez. Desta vez, a opção recaiu sobre tons neutros, claros e frios, à excepção de Mafalda e as suas caixas, inseridas num movimento panorâmico desta feita lento, a apresentar o espaço onde viria a decorrer a maior parte da acção do filme e a lançar o mote para a primeira discordância pacífica e aparentemente inofensiva entre Mafalda e João. A casa é uma larga tela em branco por pintar.

A figura abaixo é ilustrativa do referido.



Figura 47 - fotograma de *A Mudança* de 2010

Nas cenas seguintes, o que acontece é uma série de cenas e planos nos quais a Direcção de Fotografia trabalha no sentido de apresentar planos simples e harmoniosos, tentando idealizar planos cada vez mais agradáveis e intimistas à medida que a relação entre Mafalda e João vai sendo consolidada e atinge momentos de sintonia cada vez maiores (numa lógica da luz de um dia, de acordo com o início do presente subcapítulo) até chegar ao um crepúsculo de êxtase no qual uma longa cena musicada de Mafalda e João a dançar na sua casa estava idealizada, foi filmada e acabou por não ser eleita no momento da edição a conselho do Prof. Dr. Carlos Ruiz e aceite por se tratar

de algo que pouco traria à curta-metragem, e dada a sua condição, tirar-lhe-ia algum ritmo que vinha sendo construído com o fluir da narrativa.



Figura 48 - fotograma de *A Mudança* de 2010

Sem que o filme perdesse com a saída da última cena descrita no parágrafo anterior, a cena representada na figura acima acabou por se tornar o marco mais representativo do clímax da relação entre os personagens.

Note-se a harmonia entre Mafalda e João e a forma como se consegue transmitir as diferenças latentes entre ambos; à esquerda está colocada uma planta que transmite naturalidade com que Mafalda e o seu clássico da literatura e João com o computador que lhe serve de ferramenta de trabalho e objecto de lazer, em que visivelmente estão felizes; em primeiro plano, em desfoque, está o estirador de João, um escritório montado na sala com um cacto a surgir no plano. Será o ponto de viragem da história.

A figura seguinte mostra um teste iluminação feito com a conjugação de luz artificial e natural e a sua direccionalidade ao longo do dia para atingir o efeito de “cortinas venezianas” tão carregado de dramaturgia na cena.



Figura 49 - teste de iluminação usando "cortinas venezianas"

Até então, todo o trabalho de Direção de Fotografia seguia o rumo do descrito até agora, à exceção de pequenos planos de situações em que cada personagem lidava com características, comportamentos e atitudes da outra que não eram do seu agrado. Estes planos seguiram a linha estética traçada desde o início, com a pequena exceção de terem uma iluminação menos intimista, contrastando com tudo o resto mas de um modo quase imperceptível, isto é, a iluminação seguia a linha dos meios tons, de contrastes entre altas luzes e baixas luzes presentes mas atenuados e a destes planos tinha o pormenor de ter menos pormenores dramáticos (no que diz respeito ao aspecto visual do plano, uma vez que a acção em si, tem valor dramático imprescindível e insubstituível na narrativa) que pautam o ritmo da história.

As próximas figuras são ilustrativas do espectro de planos que estão referidos no parágrafo anterior; trata-se de dois planos de duas pequenas cenas que revelam o

comportamento de Mafalda e João enquanto indivíduos, paralelo e algo antagónico dos mesmos enquanto namorados.



Figura 50 - fotograma de *A Mudança* de 2010



Figura 51 - fotograma de *A Mudança* de 2010

Até este momento do filme em que o espectador pode ver Mafalda e João a partilharem o mesmo sofá ora a ler, ora a trabalhar no computador, este tipo de acções parece inofensivo e surge como algo perfeitamente natural e inerente à partilha de uma

casa. Dessa cena para a frente, o comportamento e ambos altera-se ligeiramente num ritmo uniformemente acelerado até chegar ao ponto de ter mudado radicalmente.



Figura 52 - fotografia de cena

À medida que esta situação vai ganhando contornos cada vez mais definidos, esta vai conquistando o seu espaço na relação e, conseqüentemente, na narrativa. A opção estética daqui em diante é apresentar planos cada vez mais apertados e com cada vez mais elementos, fazendo o espaço cada vez mais pequenos para os egos de Mafalda e João e com cada vez mais objectos e menos essência na relação; tudo isto acompanhado pelo “entardecer” da imagem.

A imagem acima é um exemplo de plano que estava preste a ser tomado em que Mafalda alterava a arrumação dos livros e objectos de João na estante que estava destinada a ser partilhada (a estante foi uma excelente opção da Direcção de Arte, uma vez que deu azo a um largo espectro de simbologia e acabou por ser uma personagem na história: a partilha).

Outros planos foram tomados ora de Mafalda ora de João, sempre em equilíbrio; era importante que o espectador não fosse encaminhado a culpar descaradamente nenhuma das personagens pelo que a relação entre elas se havia tornado. A tomada de partido por parte do espectador era algo que interessava ao grupo mas, por outro lado, era não menos importante que a mesma surgisse sempre com ressalva e com dúvida.



Figura 53 - fotograma de *A Mudança* de 2010



Figura 54 - fotografia de cena

As duas figuras anteriores referem-se a outro dos exemplos ultimamente descritos e ao modo adaptativo com que teve que ser filmado, já que as câmaras DSLR têm algumas limitações de ergonomia para captação de vídeo.

Porém, todas as limitações com que o grupo se deparou foram solucionando-se com a mesma naturalidade com que a aposta neste equipamento tinha sido feita (em 2009, tratava-se de terreno instável filmar a este nível com uma máquina fotográfica mas, em boa altura, a Direcção e Realização descartaram esse rótulo).



Figura 55 - fotografia de cena

Todas as adaptações e especificidades deste tipo de câmara ofereceram maior plasticidade à Cinematografia e catapultaram o resultado final do filme para um nível mais cinematográfico, servindo a narrativa do modo idealizado e esperado por todos os envolvidos no projecto.

Retomando as questões de ordem criativa e narrativa deste subcapítulo, próxima cena a merecer destaque é a única de exterior a figurar em *A Mudança* até à cena final. Trata-se de uma cena na qual João regressa a casa num fim de tarde. A cena surge com

uma função mais de apoio à narrativa do que parte integrante e estrutural da mesma; serve para demonstrar que é mesmo um fim de tarde, que a vida de João não está confinada às paredes de sua casa e para oferecer ao espectador elementos que ilustrem o perfil socio-económico de Mafalda e João, a partir do prédio e zona onde moram.



Figura 56 - fotografia de cena

A imagem acima é outra fotografia de cena, desta feita ilustrativa do parágrafo anterior, pela posição das sombras é possível identificar o pré-crepúsculo que serviu para rodar a cena. Foi uma cena de bastante pressão para o grupo, já que o calendário de filmagens não permitia que se pudesse repetir a cena em breve e a posição do sol alterava de forma notória em muito pouco tempo.

Todas as cenas que estão descritas até ao presente parágrafo foram iluminadas genericamente da mesma forma. Como é óbvio, houve uma série de acertos cena a cena, plano a plano, em função da carga dramática que se queria imprimir em cada caso, mas partiam de um eixo comum: o de fazer do sol a principal fonte de iluminação ou utilizar

a sua direccionalidade como bitola para a simular. O recurso ao reflexo e difusão luminosas foi uma constante.



Figura 57 - fotografia de cena

A imagem acima é um exemplo deste tipo de trabalho realizado por parte da Direcção de Fotografia no que toca à iluminação e ilustrativa do constante diálogo entre Direcção de Fotografia, Direcção de Arte e Realização durante todo o projecto.

Sem desprimor para as outras cenas do tipo, é importante destacar uma cena em particular: a da provocação assumida de João a Mafalda ao mudar de sítio um boneco que Mafalda arrumara depois de João já ter escolhido um local para o mesmo. Esta cena, sem diálogo, é recheada de valor dramático e simbólico: dá a conhecer ao espectador que ambas as personagens estão, agora, em plena consciência do momento que a relação está a atravessar e começam a questionar-se sobre a sua compatibilidade.

A série de figuras que se segue mostra o objecto em questão, a troca de opiniões quanto ao impacto que se espera da cena e a abordagem estética à mesma entre

Realização, Direcção de Fotografia, Direcção de Arte, Produção e Elenco e, por fim, um fotograma da reacção de Mafalda.



Figura 58 - figura de acção Walter



Figura 59 - fotografia de cena



Figura 60 - fotograma de *A Mudança* de 2010

De seguida, é importante referir a cena em que Mafalda e João libertam a tensão acumulada ao longo do período em que viveram juntos e a libertam numa acesa discussão ao jantar. Talvez seja a cena mais importante de todo o filme, por essa razão foi preparada com máximo rigor por todas as especialidades.

A cena consistia em dois planos de sequência filmados em simultâneo para que servissem de plano e contra-plano em edição e que tivessem um ritmo intenso e forte. Tal como aconteceram com a produção *Ajami* de 2009, realizado por Scandar Copti⁸⁷ e com Cinematografia de Boaz Yehonatan Yaakov⁸⁸ em que apenas são dados aos actores pontos-chave que a cena deve ter e tudo o resto é improvisado, a Direcção de Fotografia teve que preparar, coreografar e coordenar os movimentos dos operadores de câmara com fim a que o seu trabalho não ficasse comprometido e de modo a não atrasar a produção no geral, uma vez que cada take durava, em média 5 min.

Tudo nesta cena havia sido pensado ao pormenor ao ponto de serem discutidas as abordagens estéticas da Direcção de Fotografia e do Som entre si em pré-produção para que o resultado fosse o melhor possível.

⁸⁷ Realizador israelita nascido em 1975

⁸⁸ Cinematógrafo israelita, data de nascimento desconhecida

No que diz respeito à Direcção de Fotografia, a opção foi a de contrastar, ao máximo com o resto do filme. Nesta cena, não podia entrar luz natural, as personagens tinham que ter contrastes de luz e sombra muito vincados e tinha que ser filmada sem recurso a tripé, para que a tensão da discussão fosse passada para o espectador.

Para esta cena, a opção estética era bem clara: espaço mais escuro do que o espectador estava habituado e as personagens deviam partir da sombra e não da luz; a zona de maior iluminação era a mesa de jantar, que ficava entre os dois, e simbolizaria a racionalidade que ambas haviam perdido e, também, o que de mais comum tinham – o amor que sentiam uma pela outra.

Com vista a atingir tudo isto, foi preciso fazer uma alteração no candeeiro de cenário (alteração de lâmpada para uma mais potente e casquilho compatível e extensão do fio eléctrico) para que este ficasse com mais poder luminoso e mais próximo da mesa, de modo a ficar ao nível dos olhos quando as personagens se aproximavam uma da outra e a coloca-las em zona de sombra quando se afastassem. Foi, também colocado um projector de luz direccionado para a mesa para a iluminar ainda mais do que estava e, uma vez que esta era clara a auxiliar as compensações de contraste rematadas com outros projectores a enviarem luz difusa e reflectida do canto oposto da sala.



Figura 61 - fotograma de *A Mudança* de 2010



Figura 62 - fotograma de *A Mudança* de 2010



Figura 63 - fotograma de *A Mudança* de 2010



Figura 64 - fotograma de *A Mudança* de 2010

Por fim, resta apenas referir as cenas iniciais e finais do filme. A primeira caracteriza-se por ter uma abordagem estética algo parecida com a cena da discussão, com carga dramática inferior: optou-se apenas por baixas e médias luzes, criando um ambiente romântico e simulando a luz da vela como senda única no plano; acabou por, esta razão por ter sido a cena que mais problemas criou ao iluminar, tendo compensado com a facilidade com que foi filmada mesmo tendo sido filmada com a câmara livre como a da discussão (a cena da discussão fora filmada antes, o que deu indicações mais precisas de como operar o modelo de câmara neste tipo de situações). A cena final foi filmada no exterior, a iluminação foi acessível (apenas houve recurso a reflectores) e a operação de câmara livre e câmara em tripé, conferindo outro elemento simbólico ao filme: o equilíbrio que a relação precisava.

O trabalho de Direcção de Fotografia de *A Mudança* contou com Manuel Oliveira a desempenhar o cargo de Director de Fotografia, Bernardo Fonseca e António Morais como assistentes do cargo e José Miguel Salgado como assistente de Produção afecto, também, à especialidade. Num segundo patamar, as outras especialidades, neste projecto, foram de grande importância.

4.3. Pós-Produção

A pós-produção do filme pouco teve que ver com Direcção de Fotografia, à excepção da fase de correcção de cor.

Por outro lado, foi um processo acompanhado por todo o grupo uma vez que se tratava de um projecto no qual tinha havido discussão interdisciplinar desde o início e era preciso esse equilíbrio também nesta fase.

O grupo teve muito a ganhar com a dedicação e talento do Editor Raúl Paulo e com o aconselhamento incansável do Prof. Dr. Calos Ruiz.

A imagem gráfica do projecto ficou a cargo da designer gráfica Inês Ferreira que entregou um trabalho interessante e totalmente de acordo quer com o pretendido quer com a história.

5. Conclusão

A presente Dissertação é mais do que a definição da palavra “dissertar” inclui. Chegada a parte da conclusão o autor apercebe-se que a escrita do documento acabou por ser mais que uma dissertação sobre um tema ou a articulação entre vários, que não se categoriza nem como sendo uma dissertação monográfica nem panorâmica, talvez fique a meio caminho.

Este documento representa o culminar de um longo percurso académico e reúne os conhecimentos que foram adquiridos e a forma como foram aglutinados, interpretados, cruzados e aplicados, por via da Direcção de Fotografia, no projecto *A Mudança* que acabou por transpor a barreira de uma cadeira de Produção Final e tendo-se tornado no maior projecto pessoal da vida de cada um dos seus elementos, no domínio da área de estudos. Por outro lado, não foi descurada a hipótese de o documento, no caso de aprovado pelo júri, ficar disponível para consulta conter informação reunida sobre uma especialidade de uma Arte e, como tal, deve ser um tributo à mesma e, fundamentalmente, ser de serventia para quem se inicia no estudo da mesma.

O que se pretende com este documento é que se perceba a forma fascinante com que a Cinematografia cria ambientes, transmite sensações e predispõe a psique do espectador para determinadas sensações e emoções.

O Cinema e, em particular, a Direcção de Fotografia servem-se dos mais variados artifícios quer por via digital, quer por via analógica para criar universos, realidades e provocar reacções nos espectadores. Para que tal possa acontecer, é fundamental a interligação entre os vários departamentos envolvidos na concepção de um filme, sem trabalho de equipa não se produz cinema na mesma medida em que uma equipa não chega para se realizar um jogo de futebol; num patamar acima, é fundamental que o Cinema não seja estanque enquanto meio de manifestação artística e se liga com outras artes e abra as portas a vários ofícios.

O Cinema é capaz de conseguir ser a forma de Arte que melhor consegue transmitir a realidade e a que tem um poder sugestivo e interpretativo maior. Provavelmente não será tão contemplativa quanto a Fotografia, a Pintura ou a Escultura,

não tão imaginativa quanto a Literatura, talvez até não seja tão inexplicavelmente penetrante quanto a Música, mas por ventura será a que mais virtudes reúne num grau de equilíbrio diferente em cada obra. A 7ª Arte é um parente extremamente dependente das seis que a antecederam, estendendo essa dependência às que surgiram e serve e serve-se da Ciência e Tecnologia no progresso e das Ciências Humanas como sujeito ou sujeito das mesmas.

Voltando às conclusões, o percurso académico de um aluno numa área de formação artística é único e inimitável, uma vez que as interpretações e criações do aluno residem ou nascem do seu foro íntimo e este percurso deve oferecer destinos, sem oferecer caminhos.

Os percursos de alunos com o mesmo destino foram os mais distintos ao longo do do autor. O projecto *A Mudança* foi um entre outros que se destacou devido à responsabilidade de ser o final e o que mais se exige de cada um mas só foi possível depois da superação dos outros desafios anteriores na Universidade.

O que se pode concluir é que a proporção de exigência e responsabilidade de cada projecto criativo são sempre maiores do que a anterior e, ao contrário do que é senso comum aquando do primeiro é que o grau de aprendizagem em cada um é directamente proporcional. Quanto mais se faz, mais é exigido, quanto mais se aprende, mais instrumentos se tem para aprender.

Concluindo, quem quer trabalhar numa área criativa, provavelmente, terá mais trabalho que emprego mas quem trabalha neste domínio sabe que Confúcio⁸⁹ tinha razão ao defender: “Escolhe um trabalho que gostes e não terás que trabalhar nem um dia da tua vida”.

⁸⁹ Filósofo chinês que viveu entre os séc. V e séc.. VI a. C.

6. Fontes

6.1. Bibliografia

ALTON, John. *Painting with Light*. Estados Unidos da América: University of California Press, 1995

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Portugal: Edições 70, 2005

BROWN, Blain. *Cinematography* Estados Unidos da América: Focal Press, 2012

FROST, Jaqueline B. *Cinematography for Directors*. Canadá: Michael Wiese Productions, 2009

KATZ, Steven D. *Film Directing Shot by Shot*. Estados Unidos da América: Michael Wiese Productions, 1991

LANCASTER, Kurt. *DSLR Cinema*. Reino Unido: Focal Press, 2011

LANGFORD, Michael. *Fotografia Básica*. Portugal: Dinalivro, 2002

MARNER, Terrence. *A Realização Cinematográfica*. Portugal: Edições 70, 2007

MASCELLI, Joseph V. *The 5C's of Cinematography*. Estados Unidos da América: Silman-James Press, 1965

MURCH, Walter. *In a Blink of na Eye*. Estados Unidos da América: Silman-Jones Press, 1995

PRESTON, Ward. *What na Art Director Does*. Estados Unidos da América: Silman-Jones Press, 1995

VAN SIJLL, Jennifer. *Cinematic Storytelling*. Estados Unidos da América: Michael Wiese Productions, 2005

TROTTIER, David. *The Screenwriter's Bible*. Estados Unidos da América: Silman-Jones Press, 2005

6.2. Filmografia

- ANDERSON, Wes. *The Darjeeling Limited*, 2007. *The Royal Tenenbaums*, 2001
- COPTI, Scandar. *Ajami*, 2009
- FINCHER, David. *The Curious Case of Benjamin Button*, 2006
- FORD-COPPOLA, Francis. *The Godfather*, 1972
- IÑARRITU, Alejandro González. *Babel*, 2006
- JARMUSCH, Jim. *Broken Flowers*, 2005
- JEUNET, Jean-Pierre. (com CARO, Marc) *La Cité des Enfants Perdus*, 1995. *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001
- KUBRIK, Stanley. *Full Metal Jacket*, 1987
- KUROSAWA, Akira. *Seven Samurai*, 1954
- LUMIERE, August e Louis. *La Sortie des Usnes Lumière à Lyon*, 1895
- MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus*, 2002
- MELIES, Georges. *Voyage das la Lune*, 1902
- PORTER, Edwin S. . *The Great Train Robbery*, 1903
- REINER, Rob. *When Harry Met Sally*, 1989
- RITCHIE, Guy. *Snatch*. 2000
- SCOTT, Ridley. *Blade Runner*, 1982
- SPIELBERG, Steven. *E.T.*, 1982
- SURTEES, Robert. *The Graduate*, 1967
- UZEDA, Bernardo. *Casulo*, 2009
- WAI, Wong Kar. *In the Mood for Love*, 2000
- WEBBER, Peter. *The Girl with a Pearl Earring*, 2003
- WELLES, Orson. *Citizen Kane*, 1941