

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



A FUNÇÃO CRIATIVA DO DIRECTOR DE FOTOGRAFIA NA  
FASE DE PÓS-PRODUÇÃO NA ERA DO DIGITAL:

O CASO PORTUGUÊS NO BIÉNIO 2010/2011

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO  
CINEMATOGRAFICO- ESPECIALIZAÇÃO EM  
TECNOLOGIAS DE PÓS-PRODUÇÃO

---

Maria do Rosário Azevedo de Oliveira

Amadora, Fevereiro/2012

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

A FUNÇÃO CRIATIVA DO DIRECTOR DE FOTOGRAFIA NA FASE  
DE PÓS-PRODUÇÃO NA ERA DO DIGITAL:

O CASO PORTUGUÊS NO BIÉNIO 2010/2011

Maria do Rosário Azevedo de Oliveira

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de projecto cinematográfico - Tecnologias de Pós-Produção, realizada sob a orientação científica de Daniel del-Negro, professor coordenador da área científica de Imagem.

Constituição do Júri:

Presidente \_\_\_\_\_

Vogal \_\_\_\_\_

Vogal \_\_\_\_\_

Amadora, Fevereiro/2012

## **Agradecimentos**

*Agradeço ao meu orientador e director de fotografia, o Prof. Daniel Del-Negro, a confiança que em mim depositou e os esclarecimentos técnicos que me forneceu.*

*Agradeço a todos os directores de fotografia entrevistados, sem os quais este trabalho não teria sido possível. A todos eles, o meu muito obrigada: André Szankowski, Elso Roque, Francisco Vidinha, João Ribeiro, José António Loureiro, Rui Poças e Vitor Estêvão.*

*Agradeço ao meu professor e amigo, Edgar Sardinha, o exemplo humano que sempre me deu e o apoio moralizador e incansável que me prestou nesta situação em concreto. Ajudou-me ainda relendo na íntegra o texto completo.*

*Agradeço aos Professores José Bogalheiro, José Manuel Alves Pereira e Rui Del-Negro as férteis e sabedoras sugestões que me foram dando, as quais em muito contribuíram para me motivar.*

*Agradeço à minha amiga Fátima Chinita e ao meu irmão Alexandre Oliveira a ajuda que me deram na revisão final do índice, da introdução, e da conclusão.*

*Agradeço às pessoas das seguintes instituições que me apoiaram directamente e me agraciaram com a sua constante amabilidade: Tóbis (Domingos Guicho, Dora Rolim, Ignacio Ribera, Inês Cordovil, Jerónimo de Jesus, Sérgio Aragão, Teresa Ferreira), EPC (Hugo Albuquerque e Nuno Mendes), Planar (José Tiago, Sandra Tomé, Wíktor Palanowski), Light Films (Alberto Pimenta), Gripman (Vasco Riobom), e Nova Imagem (Pedro Belo).*

*Agradeço ainda a: Carlos Lopes, Carlos Santana, Cristina Pereira, João Guerra, Mário de Carvalho, Miguel Sales Lopes.*

**Resumo:**

Nesta era de revolução tecnológica, é perfeitamente adequado reflectir sobre a função do Director de Fotografia numa perspectiva criativa. Pretendemos apurar de que forma os meios tecnológicos permitem ao DF um desempenho criativo da sua função, em todas as etapas do processo de fabrico fílmico (preparação, rodagem, pós-produção), com especial relevância para a fase de trabalho laboratorial.

Por forma a identificar e explicar o novo tipo de conhecimentos que o director de fotografia em Portugal tem actualmente de adquirir e constantemente renovar, iremos abordar o conceito de árvore de decisões (*workflow*) e estudar várias das suas aplicações práticas. É nosso objectivo compreender de que modo as novas ferramentas digitais e as presentes condições do trabalho no laboratório alteram os procedimentos técnicos. Ao mesmo tempo, pretendemos fazer um apanhado das competências técnicas que actualmente o director de fotografia deve possuir para vencer o desafio do digital. Prosseguir este objectivo pode, eventualmente, modificar a compreensão do trabalho do DF, tal como ainda o conhecemos.

**Palavras-chave:**

Director de fotografia; cinema português; pós-produção; *workflow*; criatividade

## *Abstract*

In this day and age of technological revolution, it's only natural to analyse the work of the cinematographer in terms of creative input. In what way do the new existent technologies allow him to perform creatively in all stages of the film production (pre-production, shooting, and post-production), especially during the laboratorial process.

In order to identify and explain the new type of knowledge the Portuguese cinematographer is currently asked to master and constantly recycle, we will pursue the concept of workflow and study several specific applications thereof. It is our goal both to understand how the new digital tools and laboratorial set of conditions alter technical proceedings, and to make an overview of the individual skills which are presently required of the cinematographer in order for him to face the digital challenge. Pursuing this double goal may, eventually, change the way the cinematographer's work is at present understood.

## *Key-words:*

Cinematographer; Portuguese cinema; post-production; workflow; creativity.

## Índice Geral:

AGRADECIMENTOS.....	I
ÍNDICE GERAL: .....	IV
<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>2. CAPITULO I - O DIRECTOR DE FOTOGRAFIA.....</b>	<b>9</b>
2.1. A CRIATIVIDADE NO CINEMA .....	10
2.2. A IMPORTÂNCIA DO DIRECTOR DE FOTOGRAFIA AO LONGO DOS TEMPOS .....	12
2.3. A FUNÇÃO DE DIRECTOR DE FOTOGRAFIA .....	19
2.3.1. Que director de fotografia para que projectos .....	26
2.4. METODOLOGIA DE TRABALHO DO DIRECTOR DE FOTOGRAFIA NA FASE DE PREPARAÇÃO .....	30
2.4.1. A equipa .....	30
2.4.2. Relação director de fotografia /realizador .....	33
2.4.3. A leitura do argumento: das palavras à imagem .....	33
2.4.4. A procura de locais de rodagem .....	34
2.5. A TOMADA DE DECISÕES .....	37
2.5.1. O olhar da câmara .....	37
2.5.2. Os Realizadores .....	39
2.5.3. Quando a <i>take</i> não é a ideal .....	41
2.5.4. A imagem no monitor .....	43
<b>3. CAPITULO II – O CASO PORTUGUÊS.....</b>	<b>49</b>
3.1 INÍCIO DE CARREIRA .....	50
3.2. MATERIAIS EM PORTUGAL .....	52
3.2.1. A adaptação aos novos materiais .....	57
3.2.2. A escolha do equipamento .....	58
3.2.3. A câmara .....	59
3.3. A ILUMINAÇÃO EM FUNÇÃO DAS NOVAS TECNOLOGIAS.....	63
3.4. FORMAÇÃO CONTÍNUA .....	72
3.4.1. Testes e workshops.....	73
3.4.2. A publicidade como forma de aprendizagem .....	78
3.4.3. Experiência em 3D .....	81
<b>4. CAPITULO III – A FASE DE PÓS-PRODUÇÃO .....</b>	<b>83</b>
4.1. TIPOS DE <i>WORKFLOW</i> .....	84
4.2. OPÇÕES MENOS DISPENDIOSAS EM PELÍCULA .....	85
4.2.1. Casos de filmes portugueses em três perfurações .....	87
4.3. PRÉ-PRODUÇÃO: A ESCOLHA DE <i>WORKFLOWS</i> .....	89
4.4. EFEITOS DE IMAGEM NA RODAGEM.....	93
4.5. A MANIPULAÇÃO NA PÓS-PRODUÇÃO .....	95
4.5.1. Correção de cor digital ( <i>Grading</i> ).....	98
4.5.2. Entre as possibilidades e os constrangimentos .....	99
4.5.3. A memória viciada do realizador após a montagem.....	100

4.5.4.	A relação entre o director de fotografia e o colorista.....	102
4.5.5.	A actualidade dos meios de pós-produção .....	104
4.6.	O SISTEMA “ONE MAN SHOW“.....	106
4.7	UM PONTO DE VISTA A NORTE DE LISBOA .....	108
4.9.	A FACILIDADE DE REVERSÃO DAS DECISÕES.....	109
4.10.	A FORMA FINAL DE VISIONAMENTO.....	113
<b>5.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>115</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>121</b>
	<b>FILMOGRAFIA SECUNDÁRIA.....</b>	<b>127</b>
	<b>APÊNDICE.....</b>	<b>128</b>
	DIAGRAMA DE WORKFLOW.....	128
	<b>FILMES MENCIONADOS NA DISSERTAÇÃO .....</b>	<b>131</b>

## 1. Introdução

Embora a Sétima Arte tenha nascido de imperativos técnicos conjugados com objectivos comerciais, quando surgiu perante um público pagante já comportava uma certa dimensão artística. A primeira projecção dos Irmãos Lumière no Grand Café do Boulevard des Capucines, em Dezembro de 1895, fazia jus às competências fotográficas de ambos os Irmãos, donos de uma fábrica de fotografia em Lyon. Diz-se que, na altura a qualidade técnica da imagem cinematográfica cativou tanto o público quanto o conteúdo das imagens vistas. Em *Le repas du bébé*, a folhagem que se agita ao fundo foi tão importante como a cena familiar do dito bebé a ser alimentado em primeiro plano. A criatividade fotográfica começou por ser reduzida, dado que os filmes dos Lumière, *actualités* de menos de 1 minuto e rodados sem cortes em plano fixo, pretendiam ser registos mais ou menos fiéis da realidade envolvente. Ainda assim os operadores de câmara que os Irmãos começaram a enviar pelo mundo fora em busca de cenas para captação escolhiam os seus próprios temas e o posicionamento da câmara. Assim nascia a operação de fotografia, a qual não mais deixou de desempenhar um papel criativo ao longo da História do cinema.

A execução de um filme é um processo demorado e complexo no qual intervém, ao longo de várias fases, um grande número de pessoas. Na equipa técnica, os elementos mais importantes do fabrico cinematográfico são considerados “chefes de equipa” e têm direito a ver os seus nomes surgir logo no genérico de início dos filmes. É a forma que a actividade tem de reconhecer a importância destas funções e de lhes dar um merecido destaque. O director de fotografia é um desses elementos, cuja marca fica na obra final e cujas decisões, orientadas pelo realizador ou motivadas pela sua própria iniciativa, não deixam de afectar a competência técnica do produto bem como o resultado artístico da obra. Articulando-se com o resto da equipa técnica, nomeadamente a equipa de imagem, que é sua função dirigir, o director de fotografia, ou DF, como é conhecido na gíria da actividade, tem uma grande responsabilidade nas fases de preparação, rodagem e pós-

produção de um filme. Há mesmo casos de directores de fotografia quase tão conhecidos como realizadores: Gregg Toland, Karl Freund, Jack Cardiff, Vittorio Storaro, Nestor Almendros, Janusz Kaminski, entre tantos outros.

Naturalmente, é na fase de rodagem que o director de fotografia mais intervém, mas o seu trabalho começa antes e prolonga-se para além da principal captação de imagens. A escolha do formato fílmico, do tipo de película e emulsão, do equipamento, etc., determina logo muito do resultado final. É ao DF, juntamente com o realizador e o produtor, por razões simultaneamente comerciais e artísticas, que cabe tomar estas decisões, começando aqui o processo de *workflow* conhecido em português como árvore de decisões <sup>1</sup>. Na pós-produção, o contributo do DF para a harmonização cromática do filme, realce de texturas e contrastes, etc., é crucial para garantir um filme tecnicamente competente. Os grandes directores de fotografia, porém, não são conhecidos apenas pela sua competência técnica, mas também, e sobretudo, pela sua excelência artística. A intervenção criativa que têm durante a fase de rodagem, ao nível da escolha de filtros, etc., continua no laboratório durante a fase de pós-produção. Toland efectuou na truca a maior parte dos efeitos de imagem de *Citizen Kane*, que está carregado deles, e Storaro é conhecido pela saturação de cores, algo que o trabalho de laboratório permite explorar ainda mais.

Com o advento do cinema digital, novas técnicas foram introduzidas na actividade e o âmbito de hipóteses para operar modificações na pós-produção também aumentou. A imagem do filme foi grandemente beneficiada com isto, assim como o *workflow* de produção, do qual esta faz parte. O DF foi obrigado, como a esmagadora maioria dos outros técnicos, aliás, a dominar estas novas operações. A questão que se coloca – e que me atormenta – é se estas técnicas não vão acabar por, a médio ou longo prazo, dominá-lo a ele também. O digital, com as suas inúmeras possibilidades, abre novas e ilimitadas perspectivas técnicas e artísticas, mas também impõe os seus próprios limites. Foi neste âmbito que nos propusemos a investigar esta matéria a partir de casos concretos da prática portuguesa. Queríamos, ao contactar directamente com a actividade

---

<sup>1</sup> Por uma questão de simplicidade de escrita, a que também não é alheio o facto de este termo estar vulgarizado na actividade actualmente, irei usar ao longo da dissertação a nomenclatura inglesa.

e os directores de fotografia que nela operam actualmente, investigar de que modo os DFs aproveitam as novas possibilidades do digital. O que este lhes veio trazer de positivo e, eventualmente (se for esse o caso), de negativo. Na investigação prévia que fizemos sobre a matéria descobrimos não existir em território nacional nenhum estudo sobre esta temática, o que só reforçou a nossa vontade de desbravar este caminho.

Na elaboração do trabalho propriamente dito, decidimos optar por uma modalidade de dissertação muito virada para a prática, não só porque esta pesquisa está a ser efectuado no âmbito do Ensino Superior Politécnico, onde essa componente é fundamental, como também porque sendo eu própria primeira assistente de imagem, o nosso contacto com a área sempre foi eminentemente empírico. No entanto, nenhum trabalho estaria completo sem um aprofundamento teórico exaustivo, pelo que o maior desafio com o qual nos deparámos foi conciliar estas duas vertentes da investigação. Tentámos resolver o problema dividindo a pesquisa em várias etapas de trabalho, complementares entre si e de acordo com uma ordem predefinida de operações, que passamos a referir.

Uma vez estruturado o conteúdo genérico a abordar, partimos para auscultações feitas a diversos directores de fotografia portugueses, de diversas idades e métodos de trabalho preferenciais. Esta ordem de pesquisa, tem vantagens e inconvenientes. Por um lado, conseguimos estar mais em consonância com aquilo que move um DF em termos criativos em Portugal e podemos dar exemplos específicos retirados da prática profissional destas pessoas. Não é um trabalho neutro, feito a partir de fora, mas sim uma tentativa de ver o problema a partir de dentro, pelos olhos e mentes daqueles que lidam com a situação e a vivem no quotidiano. Por outro lado, as opiniões emitidas pelos entrevistados poderiam influenciar o curso científico do resto da investigação, algo que procurámos contrariar com uma segunda exploração teórica da matéria, após a execução das entrevistas.

Procedemos igualmente a outras entrevistas com um objectivo diferente das auscultações aos DFs. Neste caso os entrevistados são pessoal técnico da área

laboratorial <sup>2</sup>, a qual actualmente sofre uma pequena revolução, com modificações quase mensais. Foi uma forma de complementar a pouca bibliografia actualizada sobre a fase de pós-produção em digital, sobretudo no caso português, onde razões de ordem económica impedem por vezes o acesso a práticas existentes no estrangeiro. O contacto directo com estas pessoas permitiu-nos esclarecer procedimentos e retirar dúvidas nascidas das primeiras entrevistas. Visitámos também as maiores casas de aluguer de equipamento de imagem, a fim de perceber qual o material que aquelas dispunham e se haveria diferença a este nível entre as várias prestadoras de serviços<sup>3</sup>. Frequentámos ainda dois *workshops*, respectivamente sobre *workflows* <sup>4</sup> e a função de *D.I.T.*, <sup>5</sup> e estivemos presentes em várias Master Classes realizadas na E.S.T.C. no âmbito do projecto “Principais Tendências do Cinema Português”, onde tivemos oportunidade de interrogar alguns importantes produtores da nossa praça <sup>6</sup>. Como se pode ver, foi um trabalho de campo substancial, mas que levámos a cabo por convicção metodológica.

A nossa escolha dos directores de fotografia procurou ser o mais heterogénea possível, para abrir bastante o leque de opiniões e as circunstâncias de trabalho. Assim, a lista final de entrevistados contém DFs com idades compreendidas entre os 32 e os 72 anos, com diferentes inícios de carreira (uns com experiência feita de tarimba e outros que passaram por escolas de cinema), com uma especialização em áreas diferentes do trabalho de imagem (cinema, ficção e documentário; publicidade e televisão) e com um contacto diferente com práticas internacionais (uns trabalharam no estrangeiro, outros não). O que todos têm em comum, no entanto, é uma relação muito próxima com o

---

<sup>2</sup> Alberto Pimenta (principal colorista na Light Film), Tóbis: Domingos Guicho (chefe de produção – laboratório de película), Dora Rolim (Etalonadora), Inácio Ribera (colorista), Jerónimo de Jesus ([cinquenta anos de carreira] em efeitos com Truca e operador de telecinema), Sérgio Aragão (Coordenador do sector digital), Teresa Ferreira ([cinquenta anos de carreira] etalonadora).

<sup>3</sup> EPC; Gripman; Nova Imagem; Planar

<sup>4</sup> “Introdução ao 35mm 2 perfurações” realizado em 29 e 30 de Setembro de 2011, promovido pela Kodak onde os participantes tiveram a oportunidade de rodar uma câmara *Aaton Penelope* e assistir à correcção de cor dos testes no laboratório digital da Light Film. E conhecer diferentes *workflows* disponíveis neste momento.

<sup>5</sup> Workshop sobre DIT (Digital Image Technician). Teve lugar nos dias 25 e 26 de Novembro 2011, na Universidade Lusófona. Função recente, ligada a imagem digital. Neste workshop foi possível perceber algumas das questões ainda existentes em diversos DF em relação à actualização de conhecimentos na questão do digital, assim como das potencialidades criativas, a nível do trabalho sobre a imagem, disponíveis no momento da rodagem.

<sup>6</sup> Maria João Mayer, 4 de Dezembro de 2010; Maria João Sigalho, 11 de Dezembro de 2010; Tino Navarro, 8 de Janeiro de 2011 e a realizadora Margarida Gil, 22 de Janeiro de 2011.

cinema ficcional. Ao todo, os nossos entrevistados são sete. Entrámos ainda em contacto com mais três DFs para esclarecimentos e opiniões pontuais <sup>7</sup> e não conseguimos, como pretendíamos, auscultar o director de fotografia Acácio de Almeida, que declinou o nosso convite por se encontrar já comprometido com outra investigadora que estava a elaborar um trabalho sobre ele para a Université de Paris – Sorbonne. Dos sete directores de fotografia que entrevistámos pessoalmente, dispomos de registo sonoro de todos, mas não apresentamos essas transcrições por serem muito extensas (algumas das entrevistas efectuadas tiveram uma duração superior a três horas). Preferimos, em vez da transcrição integral, apresentar excertos, editados por nós consoante a variedade de opiniões. Omitimos, portanto, momentos de sintonia, repetição ou observações não inteiramente direccionadas para as componentes estruturais que acabámos por eleger como definitivas (leia-se, na versão final da dissertação). Também burilámos as entrevistas, retirando interjeições, pausas, coloquialismos e outras evidências de discurso demasiado oral para ajudar à fluência da leitura.

Os nossos entrevistados são os seguintes, por ordem de nascimento:

- Elsó Roque (1939-?)

Figura lendária do cinema português, começou a trabalhar nos anos 60 e ainda se encontra activo no presente. Acedeu ao cinema através do Curso de Fotografia do Exército. A minha dissertação não estaria naturalmente completa sem o seu contributo.

- Vítor Estêvão (1952-?)

Começou a trabalhar, ainda muito novo, em reportagens televisivas. Mais tarde, já como DF, efectuou documentários e participou nas cooperativas de cinema de finais dos anos 70. Entretanto, estudou cinema na Bélgica. Hoje em dia trabalha em publicidade e televisão. O seu contacto com diferentes metodologias de trabalho, em várias áreas da direcção de fotografia, é uma mais-valia para esta investigação.

---

<sup>7</sup> Carlos Santana, 4 de Outubro de 2011 ; Miguel Sales Lopes, 4 de Outubro de 2011; Henrique Serra, (utilizou-se excerto de entrevista, por nós realizada, concedida no âmbito do 1º ano do mestrado) Maio 2010.

- Francisco Vidinha (1956-?)  
Licenciou-se na A.F.T.R.S (Australian Film Television and Radio School), tendo iniciado a sua carreira em 1984 em Sydney. Em 1992 regressou a Portugal, onde trabalha na área da publicidade. É ainda docente na E.S.A.P. (Escola Superior Artística do Porto). A sua perspectiva internacional e portuense da direcção de fotografia fornece um salutar contraste face às opiniões dos colegas lisboetas.
- José António Loureiro (1956-?)  
Começou a trabalhar na área de imagem sem qualquer formação teórica, aprendendo na prática os rudimentos da profissão. Mantém contactos laborais com o mercado francês e colabora bastante em produções internacionais. Esta experiência de outras práticas e recursos constitui, em nosso entender, um excelente ponto de contraste com os demais DFs.
- Rui Poças (1966-?)  
Formado pela E.S.T.C. (Escola Superior de Teatro e Cinema), é um dos mais conceituados directores de fotografia portugueses da actualidade. A sua extrema polivalência dá-lhe um conhecimento profundo da profissão de DF em todas as suas cambiantes e práticas. Esta razão e o facto de ter sido o primeiro director de fotografia a trabalhar em 3D em Portugal, como o próprio admite, tornam-no uma voz fundamental sobre esta matéria.
- João Ribeiro (1967-?)  
*Alumni* da E.S.T.C., é particularmente conhecido no meio cinematográfico português pelos documentários que faz como DF. É esta a sua experiência que mais nos interessa. Pertinente para nós é também o facto de valorizar bastante a participação do DF na fase de rodagem, diminuindo o seu contributo na pós-produção.
- André Szankowski (1979-?)  
Director de fotografia jovem, com formação adquirida na E.P.I. (Escola Profissional de Imagem). Provém do ramo da publicidade, onde tem trabalhado com muitos meios. Tem vindo recentemente a dar os seus primeiros passos na direcção de fotografia de longas-metragens, como seja o filme de Raoul Ruiz, *Os*

*Mistérios de Lisboa*. A sua posição de cadete, mas já com uma experiência notável, constituem o inevitável contraste com os profissionais mais antigos.

Dada a inexistência de bibliografia sobre alguns dos campos da imagem e a permanente mutação a que a actividade ficou sujeita após o advento do cinema digital, fomos forçadas a complementar algumas leituras de base com pesquisa em publicações periódicas e em *sites* da internet, onde as diversas marcas actualizam constantemente os dados técnicos. Obtive ainda informações importantes em três documentários, dois deles sobre a direcção de fotografia enquanto arte e outro sobre o laboratório Tóbis, cuja percurso à transversal à própria história do cinema português. Por último, a *Imago* (European Federation of Cinematographers), deu-me uma perspectiva europeia do trabalho do director de fotografia.

A presente dissertação encontra-se dividida em três capítulos, organizados do mais geral para o mais particular e da primeira fase de produção para a última. No primeiro capítulo, fazemos uma abordagem à função de director de fotografia e o que ela implica em termos criativos, históricos e institucionais. Mais concretamente, referimos o modo como, historicamente, o director de fotografia adquiriu a importância que hoje detém; definimos o trabalho do DF em função de documentação oficial, como seja a do CPAV (Centro Profissional do sector Audiovisual); explicamos o trabalho que o director desenvolve com outros membros da equipa técnica na fase de preparação (ou seja, antes da rodagem); a interacção entre o DF e o realizador para a obtenção de uma determinada imagem fílmica. No segundo capítulo, abordamos a direcção de fotografia em Portugal, na perspectiva exclusiva dos sete profissionais entrevistados. Especificamente, como é que os estes sete directores de fotografia tiveram acesso ao meio cinematográfico e quais os materiais que foram usando ao longo da sua carreira; bem como o que fazem para se actualizar tecnologicamente. No terceiro capítulo, orientamo-nos para as características e possibilidades do digital na pós-produção cinematográfica. Em particular, explicamos o conceito de árvore de decisões (*workflow*) e exemplificamos com algumas variantes; atendemos à utilidade do digital para criar mais opções na pós-produção; referimos casos em que os efeitos ópticos podem ser

executados logo na rodagem e as razões que motivam alguns directores de fotografia a escolherem proceder desta forma; abordamos as características da correcção de cor digital (*grading*); exploramos aquilo que se ganha e se perde em prescindir dos meios e pessoal especializado em pós-produção digital; encerramos o capítulo com uma reflexão sobre a forma inadequada como decorre o visionamento final (muitas vezes em televisão, onde as mais-valias do digital se atenuam).

Optámos por incluir em anexo um diagrama das várias opções de *workflow*, para corroborar o que é dito no texto e por indicar em nota de rodapé a explicação de vários termos técnicos, dado que esta matéria possui muita terminologia noutras línguas e/ou justificada pelo uso no meio profissional.

## 2. Capitulo I - O director de fotografia

*As a generation of cinematographers, we represent all cinematographers that have gone before us. (...) But even before that, there is a whole history of painting. Since the first graffiti was scratched on the walls of the caves, since the first Egyptian drawings, since Piero Della Francesca, we have ways to express emotional stories and emotional figures in a particular style. There is no question that when you make a design, shoot a picture or photograph a movie, it is the representation of all two thousand years of history, whether you are conscious of it or not.*

*(Vitorio.s)*

(Salvato, 1984, p. 227)

## 2.1. A criatividade no cinema

É frequente utilizar-se a comparação entre a vontade para criar um desenho que imaginámos e a capacidade para o fazer, com a ideia visual para um filme e a imagem que de facto surge filmada. Mesmo um realizador “visual” ao nível da ideia, pode não conseguir, nem é da sua competência directa, tornar real o que imaginou.

Anita Woolfolk afirma que a base para se ser criativo numa área, é ser-se detentor de um forte conhecimento na mesma. Mas não é o suficiente. Há que analisar e reestruturar os problemas, de forma a descobrir novos caminhos. (Woolfolk, 2004, p. 183)

Segundo Weiberg, em 1993, a maioria dos psicólogos concordavam na não existência de “*all purpose creativity*”. As pessoas são criativas numa *área particular*. (Woolfolk, 2004, p. 182)

Um filme requer muitos conhecimentos técnicos de diferentes áreas, como por exemplo: a realização, imagem ou som.

Ainda que o realizador seja, em princípio, o elemento que vai imaginar e coordenar a relação entre as várias áreas, ele tem toda a vantagem criativa, em recorrer-se de criativos nas diferentes áreas que o cinema implica.

O momento da rodagem implica uma grande concentração, em todos os aspectos criativos, e como diz Tino Navarro, “se as pessoas estão lá é porque são precisas” (Navarro, Principais Tendências no Cinema Português Contemporâneo, 2011). E delas se espera que dêem o máximo no seu desempenho.

O DF tem de ser criativo, tanto na resolução das questões técnicas, como estéticas que se vão levantando ao longo do filme.

Para se ser criativo, a “invenção” tem de ser intencional. Um derrame acidental de tinta que produza um novo *design* não é criativo, a menos que o artista reconheça o

potencial do “acidente” ou use a técnica do derrame, intencionalmente, para criar novos trabalhos (Woolfolk, 2004, p. 482).

No trabalho criativo do DF existem “n” situações de “happy accidents” (Fauer, 2006) que são depois utilizados de forma consciente e criativa. São vários os directores de fotografia que assumem que pequenos “erros”, ao longo da sua carreira, se transformaram em efeitos estilísticos. Muitas destas situações decorrem de características próprias dos materiais, em que o resultado final apenas se torna visível após a revelação e positivação do material, como por exemplo no caso da invenção do efeito de íris por Bill Bitzer.

Elso Roque (ER), comenta um lado positivo da situação actual: *“Neste momento temos a sorte de poder encarar os projectos fotográficos de inúmeras formas, cada vez mais modernas. (...) Cada filme é um filme, nunca se repete a fotografia.”* Referindo-se às possibilidades da pós-produção.

Se no passado este tipo “happy accidents” foram produtivos, hoje, com um controlo mais imediato da imagem, será possível uma nova “descoberta” de acidentes? Ou será que eles estarão mais reservados à controlada manipulação na pós-produção?

Ainda que o lado técnico tenha tendência a simplificar-se, a forma como alguém, de imagem, olha para o objecto da acção que vai empreender e as ideias que a realidade lhe sugere criar, será sempre uma mais-valia a ter em consideração na construção de um filme.

## 2.2. A importância do Director de fotografia ao longo dos tempos

*“Les chefs opérateurs furent les premiers cinéastes”.*

(Finler, 2000, p. 87)

A captação da imagem em movimento despertou, desde a aurora da humanidade, a atenção do homem. Numa sequência de invenções e descobertas, conseguiu captar, reproduzir e projectar a imagem do real, apreendida pelo sentido da visão – persistência retiniana - como dotada de movimento. Segundo a versão mais comumente aceite, foi em França, a 28 de Dezembro de 1895, que nasceu o cinema. Este nascimento foi, naturalmente, antecedido por desprezíveis tomadas de vista. Os próprios irmãos Lumière escolheram os temas - no âmbito das suas vivências pessoais - colocaram a câmara, filmaram, revelaram e projectaram o material que registaram. A projecção da realidade animada veio oferecer ao público a satisfação de um dos seus primórdios desejos. Apesar dos irmãos Lumière não terem a noção do potencial, economicamente explorável, do seu invento, pois viam nele uma novidade cujo interesse se esgotaria rapidamente, ainda hoje pagamos o desfrute dessa sensação de realidade.

Inicialmente o cinema era relativamente simples do ponto de vista estético e técnico. Assim, durante algum tempo, a mesma pessoa executava todas as tarefas inerentes ao processo, desde o carregamento da película, captação, revelação da película e projecção do filme. Conforme refere George Mitchell, Victor Milner, que mais tarde se tornou o director de fotografia favorito de Ernst Lubitsch e Cecil B. DeMile, no seu primeiro trabalho como operador de câmara, não só fotografou o filme, como o revelou, positivou, tintou, colocou-lhe inter títulos, montou e projectou-o. (Mitchell, *The cameraman: part I*, 1965)

Com o passar dos anos a complexidade e duração dos filmes passa a exigir um maior número de elementos para a sua execução. De acordo com Filner a partir de 1910, com o aparecimento das longas-metragens, mais elaboradas e de maior orçamento, a equipa começa a necessitar de outros especializados recursos humanos. O Director de Fotografia (DF) emerge neste panorama e para o seu melhor desempenho profissional virá a ter ao seu dispor, com o tempo, uma equipa de assistentes qualificados. (Finler, 2000)

Na fase embrionária do cinema, a equipa de imagem não estava plenamente formada. Karl Brown, assistente principal de Bitzer<sup>8</sup>, de início tinha como funções, para além do trabalho directo com a câmara, o transporte da mesma, do tripé e dos acessórios. Era ainda chefe maquinista, batia a *claquete* e anotava a metragem utilizada. (Finler, 2000)

O aspecto visual de um filme sempre dependeu muito da “realidade” que está à frente da câmara e foi conseguido pela conjugação do trabalho entre Realizador, o DF e o Director Artístico.

*“...Muito antes de se estabelecer o costume de contratar um director artístico ou um cenógrafo, os grandes directores de fotografia começaram a demonstrar como uma iluminação expressiva, uma composição cuidada, um estilo visual infinitamente mais ambicioso que a simples captação de imagens que existiam nas origens, poderiam embelezar e melhorar a história cinematográfica”.* (Finler, 2000, p. 89)

O DF é já, então, um elemento fundamental, na questão operacional, cabendo-lhe, sob o ponto de vista técnico, a captação correcta da imagem. Porém, para o reconhecimento do seu valor artístico, a iluminação artificial teve um papel fundamental.

---

<sup>8</sup> Bill Bitzer era já o chefe operador principal da casa, quando em 1908 Griffith se juntou à Biograph” e segundo Filner Bitzer iniciou-o nesse novo meio de expressão. (Finler, 2000, p. 88)

Nos finais da primeira década do século XX, os estúdios, que inicialmente dependiam do sol para a sua iluminação, evoluem, passando a ser cobertos e proporcionando a utilização da luz artificial de forma elaborada e controlada.

O trabalho começa a ser diferente de operador para operador. Existem, agora, preferências. Estabelecem-se duplas bastante produtivas como por exemplo entre W.D. Griffith e o operador Bill Bitzer. Segundo G. Mitchell, Bitzer melhorou o *close-up* ao introduzir a vinhetagem e a utilização de um filtro de difusão suave. Cria o *fade-out*, o *fade-in* e o efeito da íris<sup>9</sup>. Foi um dos primeiros directores de fotografia a utilizar a câmara em movimento e um dos primeiros a criar ambientes e atmosferas através do trabalho de luz. Griffith por sua vez aplicava criativamente os processos de Bitzer e, ao fazê-lo, transformava-os em sintaxe cinematográfica. (Mitchell, *The cameraman: part I*, 1965, p. 12).

É exemplo, anos mais tarde, do bom trabalho colaborativo entre realizador e o DF, a relação entre Gregg Toland e Orson Welles no filme *Citizen Kane* (Welles, 1941) no qual a luz e a câmara trabalham de forma particularmente intensa com a realização, como referido no documentário *Visions of light* (Arnold Glassman, 1992). Filmado num conjunto de situações ideais, deu-lhes a capacidade para levar a ideia a bom termo. Orson Welles teve neste filme o poder do *final cut* e pôde aplicar ideias adaptadas da sua experiência de rádio e teatro. Paralelamente Gregg Toland aplicou o seu “*know-how*” em cinema, já reconhecido com diversas nomeações que lhe valeram um Óscar da academia em 1941 na categoria de *Best Cinematography, Black-and-White for: Wuthering Heights*<sup>10</sup> (Wyler, 1939).

---

<sup>9</sup> « Une jour, à l'aide d'un vieux pot de colle sans fond, Bitzer bricole un parasoleil pour son objectif. Lorsque le film fut développé, il eut la surprise de découvrir un cercle noir autour de chaque image. La visée Reflex n'existant pas encore, il n'avait pas prévu que les parois du pot de colle s'inscriraient dans le cadre de son objectif à courte focal ! Griffith fut enthousiasmé et demanda à son opérateur comment il avait pu obtenir un tel effet. «J'y travaille depuis six mois», répondit Bitzer sans se démonter. Sur l'insistance de Griffith, l'iris fut amélioré par l'adjonction d'un diaphragme géant, de telle sorte que le cercle noir s'élargissait ou se rétrécissait à volonté. Une fois, Bitzer eut l'idée de fermer jusqu'au noir complet les deux diaphragmes, celui de l'iris et celui de la caméra. Il créait le fondu.» (Jérôme Tonnerre, 1981, p. 7)

<sup>10</sup> O Monte dos Vendavais

As estrelas de cinema tiveram desde cedo a noção de como o trabalho de iluminação influencia a sua imagem que, depois de captada através da câmara, chega ao público. Daí terem desempenhado também um papel importante no reconhecimento destes profissionais que fazem a imagem. É a Mary Pickford que se deve, pela primeira vez, o aparecimento do nome do director de fotografia no genérico do filme. Ela impõe que apareça o nome de Charles Rosher, o seu director de fotografia, proporcionando assim o início de um reconhecimento público (Aybes-Gille, 2006) Mas não é a única a valorizar este trabalho. Como podemos ler, nas palavras de Lillian G., que Potamkin cita num artigo de jornal de 1933:

*«Pretende-se que eu seja um produto de Griffith; é exacto, até certo ponto; que me seja, no entanto, permitido dizer que, nos meus últimos filmes, dirigidos por Tony Sullivan e Christie Cabanne, com o famoso operador Bitzer, confesso-me muito agradecida aos realizadores, mas devo, também, inteiro reconhecimento a Bitzer.»* (Potamkin, 1933, p. 10)

A criação da imagem cinematográfica é muito complexa. A “pintura com luz” requer plena atenção do seu responsável. Com as diversas evoluções técnicas e consequente aumento de tarefas a executar, a equipa de imagem começa, naturalmente, a crescer. Por esse motivo o DF tem mais tempo e condições para executar o lado mais criativo da sua função: a iluminação dramática das cenas.

Nas palavras do operador Carl Hoffmann responsável por filmes como *Die Nibelungen* (Lang, 1924), *Fausto* (Murnau, 1926) ou *Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit* (Lang, 1922),

*“ Ser operador não quer dizer que essa função consista apenas em assestar a objectiva sobre um quadro que está a uma certa distância e depois dar à manivela, colhendo 24 imagens por segundo e deixando ao mesmo tempo os actores representar, mover-se e falar à sua vontade. Não. A nossa profissão*

*não é assim tão simples como parece. Não se deve esquecer que as cenas mais importantes são executadas com o auxílio da luz artificial. Somos, portanto, nós, operadores, os responsáveis pela disposição da luz nos estúdios. Sombras projectadas sobre figuras ou nevoeiros cobrindo a paisagem, tudo isso trabalho nosso – indicado, bem entendido pelo director. E, depois, temos ainda os jogos de luz...*

*A uma imagem que sem isso ficaria apenas pitoresca, que grande relevo e grande interesse se lhe pode dar, mercê da disposição de luz”! (Hoffmann, 1930, p. 1)*

O aparecimento do som, apesar de o não parecer à primeira vista, foi importante para o director de fotografia. A necessidade de silenciar a câmara obrigou-o durante algum tempo a fechar-se com ela em cabines conhecidas como “*sweat box*” ou “*ice box*”<sup>11</sup> que, para além do óbvio desconforto, lhe diminuía as hipóteses de trabalho. Os *travellings* continuaram a ser possíveis, mas o caso dos ângulos de câmara ficaram limitados ao tamanho da janela da “caixa”.

Com o uso do som, a utilização de várias câmaras a “rodar” em simultâneo, para filmar uma cena ou parte de uma cena tinha, normalmente, a seguinte disposição: as câmaras estavam dispostas em arco em volta de um dos lados da cena, com duas delas a cobrir em *Long shot* (plano geral) de diferentes direcções e mais duas ou três com longas focais (teleobjectivas) a cobrir, cada um dos actores principais, em *Medium shot* (plano médio) ou *Close Up* (grande Plano)<sup>12</sup>. (Salt, 1983)

---

<sup>11</sup> *Camera Booth*, ou cabine de câmara, era uma caixa à prova de som, com uma janela de vidro onde estavam uma ou mais câmaras não “blimpadas”, ou seja, que faziam demasiado ruído durante a captação, mais o respectivo operador, com o fim de tornar possível gravar som directo/síncrono. (Salt, 1983, p. 385)

<sup>12</sup> “O uso de múltiplas cabines de câmara, em 1928,1929, e em certa medida em 1930 forçou a utilização de focais mais longas que as que tinham sido utilizadas anteriormente para conseguir as mesmas escalas. Por exemplo, nos anos mencionados, um Medium Shot seria provavelmente

Inicialmente a questão do ruído de câmara foi aliviada pela aplicação de um blimp<sup>13</sup>, ideia de John Arnold, director de fotografia da MGM. Foi uma prática que, rapidamente, se espalhou<sup>14</sup>. Mas o lado positivo do som, foi o aumento do número de elementos da sua equipa. É nesta altura que o *director of photography* se começa a chamar *cinematographer*. A montagem era agora mais elaborada e tornou-se costume a utilização de mais de uma câmara para filmar uma cena. Assim, com o aparecimento filme sonoro, o director de fotografia ganha mais elementos para a sua equipa, isto é, ganha estatuto. Quando a questão técnica do som/imagem fica resolvida com o aparecimento de câmaras insonoras, não perde a sua nova equipa alargada, o que o liberta cada vez mais para desenvolver o seu trabalho de iluminação. (Mitchell, *The cameraman: part I*, 1965, p. 9) (Mitchell, *The cameraman: part II*, 1965)

Na sua investigação, Aybes-Gille explana que apesar de não existir uma concertação dos directores de fotografia, em todo o mundo eles vão simultaneamente apelar por uma reforma na profissão. É a Tony Gaudio que se atribui pela primeira vez a exigência de um operador de câmara, numa das suas rodagens motivada por uma estrutura demasiado pesada, para o procedimento normal. (Aybes-Gille, 2006, p. 14)

O DF /operador, para conseguir a imagem cinematográfica teve, desde o primeiro momento, que responder a questões técnicas. À medida que se ia libertando de

---

captado com uma lente 75mm em vez da usual 50mm e conseqüentemente a profundidade de campo era ainda mais reduzida, tornando-se tão estreita que tudo menos o actor estava conspicuamente fora de foco.” (Salt, 1983, p. 230)

<sup>13</sup>Um blimp era uma protecção que envolvia a câmara e já não o operador. Existiam vários tipos como, por exemplo, feitos de esponja e folhas de alumínio à prova de som. Mas até mesmo nos anos 90, em Portugal, e apesar das câmaras já serem auto Blimpadas/insonoras, era frequente levar para um filme blimps (em cabedal e esponja) por exemplo para a câmara de 35mm ARRI BL4 ou mesmo algumas Aaton 16mm. Por vezes, em interiores mais silenciosos, o som da câmara tornava-se audível na captação. Aconteciam, também, situações pontuais como, por exemplo, num conjunto de magazines existirem alguns mais ruidosos, e por esse motivo, os directores de som pediam que fossem utilizados blimps.

<sup>14</sup> Mais tarde foram desenvolvidas outras respostas mais eficazes, que passavam pela câmara ser silenciosa e, ao longo dos anos, foi-se trabalhando sempre no sentido de se reduzir o som que esta fazia a filmar. Continuam a existir ainda hoje toda uma gama de câmaras com as quais não é suposto gravar som directo.

tarefas, ganhava tempo para se dedicar ao espaço criativo da imagem. Mas sendo sempre uma realidade técnica, teve de se adaptar constantemente às inovações; da película (ortocromática à pancromática, ainda no preto e branco<sup>15</sup>); dos vários sistemas a cores; dos equipamentos de iluminação; dos tamanhos; dos formatos de enquadramento; das novas lentes e características das câmaras e, mais recentemente, aos diferentes suportes físicos da imagem e às implicações de todo um novo *workflow*.

Essa adaptação passa por conseguir tirar o melhor proveito do material que tem disponível. A imagem cinematográfica está para além da reprodução da realidade. O seu objectivo é transmitir emoções e é desta forma que John Alton descreve, a aparentemente limitada paleta a preto e branco:

*“In photography we have not the do-re-mi-fa of music. What we have is various tones – black, gray, and whites. These different densities constitute a scale similar to the one in music. In life this scale is far longer than we can even hope to reproduce on paper, or even on the silvery motion picture screen. Pictures are reproductions of natural settings, and there for cannot radiate like the originals; but they too, on a micro scale, vibrate, stir up emotions.”* (Alton & McCarthy, 1995, p. 158)

A necessidade de um DF é e será sempre a mesma. Mas, no actual contexto tecnológico, existe uma pequena diferença, tal como refere Oliver Stapleton BSC numa entrevista:

---

<sup>15</sup> “Em 1922 a Kodak inventa a película pancromática a preto e branco. Ela *via* todas as cores do arco-íris, e reproduzia cada uma delas com um tom de cinzento que correspondia ao brilho da cor.” (IMAGO - The Federation of European Cinematographers, 2003, p. 437)

*“My greatest fear is that it is now so easy to "take a picture" that few will bother to learn the skills to "make a picture" which is a completely different thing.”* (McStay, 2009, p. 43)

### **2.3. A Função de Director de Fotografia**

*“He was the Cinema’s first Creative artist and is still the indispensable man”*

(Mitchell, *The cameraman: part I*, 1965, p. 7)

Em 1965 George Mitchell defendia que sem câmara não haveria imagem. Ainda que essa a afirmação continue actual, podemos colocar a seguinte questão: o que é uma câmara cinematográfica?

Actualmente existem câmaras como a SI-2K da *P+S TECHNIK* (disponível no nosso mercado) ou a Alexa M<sup>1</sup> da ARRI, em que o bloco do sensor com o “*torel*”<sup>16</sup> pode funcionar afastado do resto do corpo da câmara. Este tipo de sistema permite uma maior facilidade na utilização destas câmaras para projectos 3D. Sem nos alongarmos, pretendemos dizer que a ideia de câmara, como objecto, está um pouco alterada.

Mitchell continua, defendendo que por mais criativo ou artístico que seja o trabalho do realizador, ou melhor colocadas no *rating* que estejam as estrelas, ou ainda que o argumentista seja o melhor na sua profissão, de nada servirá se o director de fotografia não iluminar eficazmente a personagem, o *décor* e não expuser correctamente o filme. Com os novos suportes digitais, um bom monitor,

---

<sup>16</sup> Abertura onde se colocam as objectivas.

correctamente ajustado, em boas condições de visionamento, dificilmente o DF se enganará irremediavelmente na exposição. Actualmente, com as novas películas, é igualmente fácil expor e ter uma imagem aceitável, ainda que não se domine completamente a técnica. De facto, as películas, passaram a ter uma grande latitude de pose mesmo em sensibilidades menores (normalmente mais contrastadas, com menor latitude de pose).

O mesmo não se pode dizer quanto à forma de iluminar e manipular a imagem captada: essa será ou não artisticamente funcional para a cena.

No texto anteriormente citado, entre outras questões, aborda-se o facto de o DF ter de trabalhar na incerteza de como está a correr o seu trabalho, pois apoia-se apenas nos seus conhecimentos técnicos e pode demorar vários dias antes que o resultado da revelação e impressão do material seja conhecido. Esta é outra das situações que é minimizada com o sistema anteriormente referido (monitor).

Desde já podemos perceber que a sua função uma vez mais caminha na direcção de lhe ser deixado espaço para se concentrar na iluminação retirando-lhe, com o aparecimento do imediatismo do *video assist*<sup>17</sup> ou da gravação em cinema digital<sup>18</sup>, algumas das questões técnicas levantadas pela película. O DF estará, assim, em constante processo de aquisição de novas tecnologias que irão ter naturais repercussões na sua actividade artística/criativa e relacional.

No texto é referido que o DF tem de estar disposto a receber ordens de outros e ainda assumir a culpa se alguma cena falhar, completamente, no *contar* da história. As suas capacidades são, frequentemente, requeridas para transformar em realidade visual, ideias abstractas do produtor, do realizador, do argumentista e mesmo dos actores. (Mitchell, *The cameraman: part I*, 1965, p. 7)

---

<sup>17</sup> Sistema que permite ter um sinal de vídeo (ligado a uma câmara de película, digital ou vídeo) com a imagem que está a ser captada pela objectiva, na câmara que depois é ligado, por cabo ou emissor, a um monitor/gravador. Sendo desta forma possível rever o plano assim que é gravado.

<sup>18</sup> As câmaras digitais, por exemplo: ALEXA e Red One, têm um sistema de medição de luz incorporado, o *False Color*, que permite ao DF ver a imagem que está a filmar, com diferentes cores consoante a exposição.

A crítica filmica concentra-se no que vemos , na historia, no *acting*, etc. não em como foi feito<sup>19</sup>. Mas de facto, como alguns críticos reconhecem que sem informação interna, é muito difícil saber quem é o responsável pelos resultados. Por esse facto o realizador é o alvo dos comentários, sejam eles positivos ou negativos. Esta situação deve-se também à posição modesta que muitos DF (*DoP*) assumem, de artifices para a concretização da visão de outros. Mas pode trata-se de uma questão cultural, porque ao contrario destes, muitos DF (*cinematographers*<sup>20</sup>) vêm-se a si próprios como artistas e colaboradores criativos. (IMAGO - The Federation of European Cinematographers, 2003, p. 146)

Neste mesmo livro aborda-se o voto de silêncio comum aos DF, por vezes exigido pelos produtores no contrato, proibindo-os de falar quer bem ou mal dos filmes e, ainda, do voto quase profissional: «Os DF raramente falaram do seu trabalho a menos que tenham chegado a uma idade em que já não se importam, ou tenham ganho um Oscar e possam relaxar o suficiente. “*Ah, o Cameraman - príncipe do clã da inescrutável alquímia. Que contos poderiam contar se podessem falar,*” meditava Tom McDonagh in *Light Years* (1994). “*é quase como, para além do voto de invisibilidade, eles fizessem um voto de silêncio*». (IMAGO - The Federation of European Cinematographers, 2003, p. 150)

O trabalho criativo do DF depende da relação com o realizador. Nem sempre o seu trabalho será reconhecido, começando pela sua própria forma de estar na profissão.

Das variadas definições da função que encontrámos, a que melhor pareceu abordar as funções do DF, por compreender diferentes vertentes, é a que se encontra no manual técnico de Pierre Brard para assistentes de câmara de 1965:

---

<sup>19</sup> Cinemateca Portuguesa promoveu um Ciclo “os grandes directores de fotografia do cinema português, de Março a Dezembro de 2005, e os textos que acompanham os filmes são os habituais. Em alguns dos textos, muito poucos, existe um breve e generalista comentário em relação à fotografia ou o director de fotografia.

<sup>20</sup> O autor utiliza as nomenclaturas colocadas entre parêntesis nas duas diferentes formas de estar. Na página 131 do mesmo livro, o termo *Cinematographer*, apesar de ser sinónimo de *DoP* (*director of fotogrphty*) é descrito como um pouco “arrogante” em especial se for usado no *set*. Contudo consideram que em algumas circunstâncias é a forma mais precisa para descrever o seu trabalho.

*“Quadro técnico superior da produção cinematográfica – chefe da equipe técnica de imagem e por intermédio dos chefes electricistas e chefes maquinistas, dirige as equipes de trabalho no cinema e implementa os meios intelectuais, artísticos e materiais, contribuindo para a realização da imagem cinematográfica desde a sua concepção abstracta, até a sua primeira apresentação em sala.*

*É responsável pela qualidade estética e fotográfica da imagem em todas as fases/estágios (e a continuidade dessa qualidade) durante a produção do filme. Nessas funções, participa na preparação do filme, ao escolher a câmara e outros meios ópticos, mecânicos ou eléctricos a implementar ou construir propositadamente (especialmente para efeitos/trucagens), na escolha e verificação das emulsões sensíveis, nos tipos de tratamentos a submeter no laboratório na revelação e impressão.*

*Deve, portanto, possuir o conhecimento e as seguintes competências:*

*1º Possuir uma extensa cultura e sensibilidade artística que lhe permita traduzir em imagens dinâmicas as situações expressas na “découpage” numa forma literal ou abstracta.*

*2º Ser um iluminador de primeira água bem treinado/esclarecido na tradição dos efeitos de iluminação através das emulsões fotográficas. Deve, portanto, conhecer e conseguir resolver os problemas: fotométricos, sensitométricos, ópticos e eléctricos que os condicionam.*

*3º Finalmente, deve possuir as qualidades humanas e de autoridade para dirigir simultaneamente a equipa técnica e as equipes de trabalho, tanto de iluminação como de maquinaria/electricidade e decidir, em todas as circunstâncias, em acordo com o realizador, cenógrafo e o director de produção, a organização dos meios necessários às tomadas de vista. (Brard, 1969, p. 37)*

Procurámos ainda apreender a forma como a função é definida pela Classificação Nacional de Profissões, em Portugal, no ano de 2011. Esta está disponível na página do Centro Profissional do Sector Audiovisual<sup>21</sup>. Foi possível observar que ainda não está actualizada em função dos novos suportes tecnológicos de captação e exibição de filmes:

*“É o profissional que coordena e dirige a iluminação dos espaços cénicos e as operações de captação de imagem, assegurando a qualidade e os efeitos, tendo em vista a materialização do projecto do Realizador. Define a técnica fotográfica a utilizar e a qualidade da imagem a obter de acordo com as indicações do Realizador; dirige a equipa de imagem, dando orientações relativamente à iluminação e aos efeitos fotográficos pretendidos; dá orientações ao Cenógrafo, ao Decorador de Interiores e ao Caracterizador de forma a obter a imagem com a qualidade pretendida, em todos os aspectos; dá orientações ao laboratório e acompanha os respectivos trabalhos até à tiragem das cópias. Pode exercer, em simultâneo as tarefas de Operador de Imagem. Na preparação, analisa o argumento com o realizador e o director de arte para definir o aspecto visual do filme. Aprova os décors, decide o equipamento e a sua equipa; define com o laboratório as técnicas a utilizar e procede aos testes necessários e é responsável por controlar a qualidade da imagem até à cópia final”. (CPAV)*

Os *workflows* que pertencem ao sistema digital ou misto película e digital em cinema, ainda não estão aqui expressamente considerados. Contudo esta é uma das novas preocupações dos directores de fotografia actuais, como podemos ver no modelo de contrato proposto pela IMAGO (European Federation Of Cinematographers) no qual,

---

<sup>21</sup> Na sequência de reunião realizada com o IEF - Departamento de Formação, o CPAV após período de consulta pública que decorreu durante o seguinte semestre de 2007, entregou o seu contributo para a revisão da Classificação Nacional de Profissões a publicar pelo Governo durante o ano de 2008.

no artigo 3, relativo aos serviços e responsabilidades dos directores de fotografia, é destacada a forma como o DF deve proceder ou se “proteger”, na fase de pós-produção de imagem, salvaguardando a sua participação no momento final do seu trabalho:

*“The Cinematographer is responsible for the artistic and technical quality of the film’s image, carrying the creative task to conceive and create images that suit the script and direction (by composition of the image, light-design, dramatic movement and colour).*

*In the context of the Film’s Budget the Cinematographers obligations will include, amongst other activities, the following tasks:*

*a) preproduction*

*b) shooting*

*c) post-production*

*(Special agreement regarding post-production: The Cinematographer must participate in all optical work, digital effects, lighting of copies/colour grading, digital postproduction, including scanning for masters and DVD in general all kinds of postproduction work relating to images.) (Imago.org)*

Optamos ainda por destacar uma questão retirada do Manual do American cinematographer, ainda não referida, sobre um possível desempenho do DF em situações de contingência:

*“If director is disable, finish day’s shooting for him or her.”*

(Burum, 2004, p. 6)

## **Ligthing cameraman**

Na escolha dos nossos entrevistados procurámos, intencionalmente, um Director de Fotografia com um vasto trabalho no campo do documentário. As características de produção desse tipo de trabalho condicionam a sua forma de trabalhar. Para João Ribeiro (JR) a nomeação da sua função num documentário não é de Director de Fotografia:

*“O documentário é de facto a minha paixão relativamente ao género de cinema que eu mais gosto de fazer. E os ingleses, por exemplo, têm uma definição, no caso dos documentários que é Camera. Camera é pouco, mas depois dizer director de fotografia é talvez demais. Os ingleses têm uma expressão que para mim define muito bem a função no caso do documentário que é lighting cameraman. O documentário é um tipo de cinema que, caracteristicamente, tem muito poucos meios. Digo que se faz direcção de fotografia num documentário quando existe uma manipulação grande na câmara e quando essa manipulação na câmara é feita com um ponto de vista dramático para servir a história”.*

Também Vitor Estêvão fala desta variante da função, mas num contexto bastante diferente, referindo como, na actualidade, o trabalho do director de fotografia pode voltar a ser menos específico:

*“Nos anos 70 havia uma função que era o lighting cameraman. Era um cameraman que também fazia luz. E isso está a acontecer muito hoje em dia, outra vez. Deixa de haver um director de fotografia que só faz fotografia e o operador que está ali para enquadrar. Hoje em dia, o cameraman, também tem de saber iluminar, porque com as novas tecnologias e os novos equipamentos, ele tem de fazer tudo”.* (Estêvão, 2011)

São várias as condicionantes que alteram a forma de trabalhar de um director de fotografia. Por esse motivo o seu desempenho, em termos da estética da iluminação, nem sempre é o que se esperaria à partida. Tem de se adaptar constantemente aos projectos e às suas condições de produção, (materiais e *décors* disponíveis), assim como a forma de trabalhar do realizador. Por vezes, para lhe proporcionar maior flexibilidade e espaço ao improvisado, não pode fazer a luz que desejaria, como relata Raoul Coutard, em plena *Nouvelle Vague*, em relação ao filme *À bout de souffle* Jean-Luc Godard 1960 (Godard, 1960), em que apenas adicionou luz em duas cenas. Tratou-se de um caso de “arranjar”<sup>22</sup> exposição e não modelar a imagem. “*I would have preferred to do Rembrandt lighting rather than the low-contrast stuff I did in many of the early films. At the time, I was satisfied by the way I managed the lighting. Given the limited time and means, I got results that weren’t too bad.*” (Bergery, Bailey, & Johal, 2002, p. 204). Assim sendo, para perceber o que faz um DF, é sempre necessário compreender as várias condicionantes dos projectos em que aceita trabalhar.

### 2.3.1. Que director de fotografia para que projectos

*“Photography literally means ‘light-writing,’ and cinematography means writing with light in movement. Cinematographers are authors of photography, not directors of photography. We are not merely using*

---

<sup>22</sup> No caso de Raoul Coutard, ( que começou por trabalhar em laboratórios fotográficos) criou de forma original, as condições para poder filmar (*À bout de souffle* (Godard, 1960)). Utilizando película, que no momento apenas estava disponível para fotografia fixa, colando vários rolos fotográficos da Ilford HPS 400 ASA/ISO (17.5 metros outro autor refere 18metros) criando rolos de 120 mts. Utilizou-a como 800 ASA/ISO com o recurso a um processo de revelação, ele próprio, congeminou a sua solução de revelação. Teve ainda que adaptar o *Pitch* (distância entre perfurações) da câmara (*Caméflex*) às perfurações de fotografia que já não eram iguais às de cinema. Desta forma pôde filmar com a luz existente, permitindo panorâmicas de 360 graus, e muita improvisação. (IMAGO - The Federation of European Cinematographers, 2003, p. 258) A sua forma de iluminar simplificada, utilizando a luz reflectida para o tecto, influenciou radicalmente uma nova maneira de iluminar, tanto na Europa, como nos Estados Unidos. (Salt, 1983, pp. 326-328)

*technology to convey someone else's thoughts, because we are also using our own emotions, cultures, and inner beings."*

Vittorio Storaro (Bergery, Bailey, & Johal, 2002, p. 233)

A função de um DF requer uma série de características, não só criativas, como técnicas e humanas. A escolha de um DF não é, pois, apenas uma questão de produção, da mera necessidade desse técnico em função de um orçamento. Passa, em grande parte, pelas qualidades técnicas/artísticas do DF. Ao questionar os entrevistados sobre este tema, foi possível constatar essa mesma realidade.

Não é indiferente à produção a escolha de um ou de outro DF. Há características individuais que vão motivar essa escolha. O produtor Tino Navarro assim o explica na *master class* que teve lugar, a 8 de Janeiro de 2011, na Escola Superior de Teatro e Cinema

*"Eu dou grande importância à fotografia. A fotografia é aquilo que as pessoas vêem. Vou trabalhar com um DF que considere que tenha talento. Obviamente que eu tenho um limite, que é o que eu lhe posso pagar. Dentro daquilo que me é acessível procuro um determinado DF mas tudo isso depende mais da colaboração que se estabelece entre o realizador e o DF."*  
(Navarro, Principais Tendências no Cinema Português Contemporâneo, 2011)

Também a produtora Maria João Sigalho, na *master class* de dia 11 de Dezembro, respondeu à questão da escolha do DF dizendo que a escolha é do realizador, ainda que essa escolha possa ser objecto de discussão. "Podem querer sugestões, podem querer saber quem é que me parece bem, ou que trabalhos é que eu vi, que gostei, ou quem é que faz a luz assim ou assado. Mas, são pessoas com quem eles têm de ter absoluta cumplicidade." (Sigalho, 2010)

Ainda que o trabalho do DF seja “dirigido” pelo realizador, a sua personalidade reflecte-se na imagem que produz, Rui Poças define-a desta forma:

*“Um director de fotografia é a pessoa que num trabalho contributivo, tal como eu o vejo o cinema, se encarrega da imagem. Portanto, é a pessoa que tem uma contribuição pessoalíssima, quer do ponto de vista técnico - talvez ai menos pessoal - mas sobretudo do ponto de vista artístico e criativo. Dá a sua contribuição ao filme, nesse sentido. (...) O que distingue precisamente essa terminologia, essa ideia do director de fotografia, é a presença dessa pessoa em detrimento de outra, - podia ser o Joaquim, ou ser o António, - se é o Joaquim, a fotografia do filme é uma, se é o António a fotografia do filme é outra. Nesse sentido há uma espécie de impressão digital, e portanto de uma contribuição que tem um cunho pessoal. Para mim um director de fotografia, é essa pessoa. É a pessoa que tem um contributo pessoal no ponto de vista criativo de um filme embora, claro, é uma função no cinema que tem um lado técnico muito forte. Ainda e sempre.”* (Poças, 2011)

João Ribeiro partilha o mesmo pensamento:

*“ Se estás a fazer um filme, não é só por motivos de sobrevivência é por outros motivos. Se o ” filme” te pediu para tu lá estares, é porque também vais atribuir qualquer coisa ao filme. Estás lá tu e não outra pessoa.”* (Ribeiro, D.F., 2011)

Para um DF a participação ou não num projecto, quando financeiramente possível, pode depender da relação com o projecto em questão. E ainda, mesmo em pequena escala, com a relação com o realizador. Essa relação depende da forma como correram projectos anteriores. No caso em que o DF não conhece o realizador, é normal procurar informar-se sobre a sua forma de trabalho em equipa, de modo a que nada obste à construção produtiva da imagem de um filme.

*“Os filmes de ficção, as longas-metragens que faço, no fundo são filmes que eu sinto, que lhes posso levar alguma coisa. E são filmes que de alguma forma me dizem alguma coisa também. (...) Se eu sinto que não existe essa empatia entre mim e o filme, eu não o faço! E já foram muitos! Isto porque eu tenho uma coisa que às vezes é um bocadinho um problema. Digo eu. Não sou suficientemente profissional para cumprir uma coisa... Não é bem ordens, mesmo que seja uma coisa: ideias minhas! Tenho que sentir empatia com o assunto. Portanto eu não consigo ter um emprego no sentido restrito, relativamente ao cinema. (...) É um trabalho que é feito com o coração, com a cabeça, com as tuas mãos, com o teu corpo, e é um trabalho que tem mais a ver com a paixão. Tem mais a ver com uma motivação visceral e com uma necessidade natural tua de o fazer.” (Ribeiro, D.F., 2011)*

Recorda uma afirmação de Raoul Coutrad, em que ele dizia que quando se decide fazer um filme, essa decisão tem de ser uma história de *amor*. Tem de se gostar do realizador ou do argumento e compartilhar imenso com a equipa (*share a lot with the crew*). O filme só funciona se com ele existir uma ligação emocional, se essa ligação não existir não se deve considerar fazê-lo (*you shouldn't bother doing the film*). Salvaguardando que, ainda assim, isto não significa, necessariamente, que o filme seja bom, porque as histórias de *amor* nem sempre são felizes... (Bergery, Bailey, & Johal, 2002, p. 206)

Existe ainda uma razão prática para recusar um trabalho, que é a de não querer ver o seu nome associado a um projecto em que não acredita, protegendo assim o seu *status*.

Normalmente um realizador experiente trabalha com um DF igualmente experiente, mas também é comum os produtores construírem a “dupla” de DF experiente com realizadores inexperientes. Isto porque os DF possuem um vasto conhecimento da gramática e invenções cinematográficas, e têm a vantagem de ter trabalhado com

muitos e diversificados realizadores. (IMAGO - The Federation of European Cinematographers, 2003, p. 132)

## **2.4. Metodologia de trabalho do Director de fotografia na fase de preparação**

### **2.4.1. A equipa**

O horário de quem trabalha em cinema em Portugal tem como base seis dias por semana e as onze horas diárias, mas facilmente se chega as catorze horas... nem sempre pagas.

São muitas as rodagens em que a equipa está deslocada do seu ambiente familiar. As situações de desgaste físico e as tensões que facilmente se geram podem ser prejudiciais. É, por vezes, neste clima que o DF tem, para além das funções específicas que lhe estão consignadas, que dirimir conflitos, com autoridade e bom senso, para que o dia seja maximizado em termos de trabalho, evitando dessa forma situações já verificadas de, por exemplo, electricistas a desligarem o gerador, assistentes de imagem a tirarem os magazin da câmara e a arrumarem o material ou, em casos extremos, outras de agressivo conflito entre membros da equipa. O DF Jack Green, reconhece também a importância de evitar stress durante a rodagem de um filme.

*“Green adds that friendly faces make all the difference during an all-consuming production. «let’s face it, when you’re working 12 to 15 hours a day – which a lot of jobs require – your wife is a lump in the bed when you leave in the morning and a lump in the bad when you come home at night. That’s not a relationship. The only relationships you really have for the duration of a picture are with the people you’re working with on a day-to-day basis. It’s hard enough dealing with the accumulation of hours, so always try to keep the accumulation of bad tempers and bad incidents to a minimum.*

*Clint's very good at that and I try to follow suit.*” Jack Green, ASC (Bergery, Bailey, & Johal, 2002, pp. 162,163)

Uma das formas que Jack Green e Clint Eastwood utilizam para melhorar o ambiente de trabalho, é fazer com que as pessoas sintam que estão a participar activamente no filme, um método também utilizado, não necessariamente com essa intenção, por João Ribeiro.

*“...Acredito numa coisa - que se calhar também é um bocadinho um romantismo de como eu gosto de trabalhar - que é de nele incluir toda a equipa de imagem! Para mim é fundamental, no acto de criação da imagem, ou seja, eu quando vou fazer filmes muitas vezes tenho reuniões (...) ou chamo o grupo (...) passando pelos mais óbvios que é o caso do chefe maquinista, do chefe electricista, dos maquinistas e dos electricistas, isto porque eu considero que o meu trabalho é uma espécie de síntese do trabalho de todo o grupo. Portanto eu na realidade não me sinto director de nada. Sinto-me mais uma espécie de coordenador, que vai buscar, que apresenta as suas ideias e depois ouve as pessoas que estão a colaborar consigo directamente e vai buscando coisas a cada uma delas. Porque eu acho que uma coisa muito importante é que, mais no caso da longa-metragem, é que as pessoas sintam que cada uma está a colaborar com alguma coisa para o filme e não que estão a cumprir uma ordem. Para mim isso é uma coisa fundamental, na mediada em que se atribui um prazer ao trabalho dessas pessoas todas. E sentindo que aquilo também é deles, darão o seu melhor, obviamente.”* (Ribeiro, D.F., 2011)

Ser director de fotografia implica, não só trabalhar com o realizador, mas também fazer a coordenação com diferentes sectores como decoração e maquilhagem, mas em especial a equipa de imagem, maquinaria e electricidade. Muitas vezes para a colocação de um determinado projector, no local ideal, é necessária muita

imaginação. Assim, para que uma luz entre na direcção certa, em locais onde não é possível construir uma torre de apoio, é necessária experiência e criatividade para que se encontre a solução desejada. A rapidez no “encontrar” deste tipo de soluções depende da relação que o DF estabelece com a equipa e com a abertura que este lhes proporciona, para que se sintam estimulados a participar, sugerindo procedimentos expeditos não convencionais. José António Loureiro dá o seu ponto de vista sobre a equipa:

*“...Ninguém nasce ensinado. Mesmo que tu sejas ensinado numa escola, ela não te ensina mil e uma coisas. Ser director de fotografia não é fazer só a fotografia. Há uma relação humana, com o resto da equipa, que está toda à volta dele. Tu podes ser um bom director de fotografia mas se não tiveres uma equipa contigo, dificilmente o teu trabalho estará a 100%. E essa parte também é fundamental: o lado humano. A seguir ao realizador, é ele que tem de gerir. É a pessoas que trabalha mais com os técnicos. O director de fotografia também se faz com a alma. Não só a parte técnica. É preciso ter alma, ter carácter e é preciso sobretudo ser honesto. Isto é o meu ponto de vista. A partir daí cada qual diz o que quiser. Portanto ser director de fotografia não é só a parte técnica. À medida que se vão fazendo mais trabalhos, vai-se aprendendo com a experiência. Não há ninguém que nasça logo perfeito: esse é o meu ponto de vista.” (Loureiro, 2011)*

## **2.4.2. Relação director de fotografia /realizador**

*“Eu sei o que ele quer, ele sabe como o farei. Este elo é frágil e de difícil construção, mas é aquilo que é necessário para existir trabalho de equipa.” (Ribeiro, Estas minhas imagens, 2006)*

## **2.4.3. A leitura do argumento: das palavras à imagem**

É a partir da leitura do argumento que o DF inicia o seu trabalho. De uma forma geral, quando se lê um argumento, imagens vão surgindo na mente. Isto acontece ainda mais naturalmente a quem trabalha em imagem cinematográfica.

Não existe uma regra para o número de vezes que um DF lê o argumento para a preparação do seu trabalho. Há os que gostam de o ler até começar a ter ideias específicas para a imagem do filme, o que pode acontecer logo nas primeiras leituras. Essa forma de proceder vai-lhe permitir apresentar sugestões na troca de pontos de vista com o realizador. Existem também DFs que optam por se “auto-controlarem”, para terem um ponto de vista neutro, até falarem com o realizador. Só, posteriormente, irão trabalhar na criação do aspecto visual do filme.

Sendo a ideia de imagem algo abstracta, a forma de a comunicar passa pelo visionamento de imagens. Diferentes DFs utilizam diferentes procedimentos. JR gosta de elaborar álbuns de referência que constrói após a segunda ou terceira leitura. Podem incluir pintura, fotografia de diferentes épocas, fotojornalismo, filmes e mesmo frases de livros. Leva essa pesquisa para o encontro com o realizador e o trabalho resultante, segundo o seu ponto de vista, não é nem a sugestão dele, nem a do realizador, mas sim uma terceira que surge desse embate.

Para além destes álbuns, foi possível observar, durante a entrevista a JR, algo semelhante a uma “partitura” da imagem do filme. Numa sequência de folhas A4, JR esboça e escreve informações técnicas e plásticas sobre cada sequência, tornando visível o “ritmo” tonal de todo o filme. Mas apesar de toda esta preparação base, afirma que “outras ideias se vão juntando ao longo da rodagem, com o embate das outras pessoas”.

#### 2.4.4. A procura de locais de rodagem

*“When we were scouting in the alley, we were slipping on condoms, syringes, crack bottles. I saw people who seemed so unhappy – the saddest, most miserable people I’ve ever seen. (...)I proposed that we shoot the good things about the location in a documentary style – which involves everything I’m usually against. I was so seduced by the natural light in this place.” Darius Khondji – Seven (Bergery, Bailey, & Johal, 2002, p. 220)*

Após a leitura do argumento, inicia-se o período da *repérage*<sup>23</sup>. A escolha dos *décors* vai influenciar muito a ambiência final do filme. As suas características imagéticas naturais podem ainda ser reforçadas para um melhor ajuste ao efeito que se pretende explorar. Certos *décors* escolhidos por motivos estéticos ou orçamentais, podem levantar problemas ao trabalho do DF, quando não têm dimensão suficiente; quando existem restrições à colocação do material; quando não tenham condições que permitam o controlo da luz natural. Por isso é importante a presença do DF nesta pesquisa, mas também porque, durante este período, os próprios *décors* por vezes,

---

<sup>23</sup> *Repérage* é o levantamento técnico/artístico que se efectua na pré-produção, procurando locais e situações que se adequem aos espaços referenciados nas cenas de um argumento. Em Portugal utiliza-se, normalmente, designação francesa, mas já se começa por vezes a ouvir a designação em inglês: *scouting*.

“sugerem” ao DFs ideias como os iluminar, que podem de imediato ser discutidas com o realizador e serem tidas em conta na decisão de optar, de forma intencional, por esse espaço.

Num documentário belga, filmado em Moçambique, na cidade da Beira, chamado *Grande Hotel* (Stoops, 2010), ao fazer a *repérage* ao espaço do hotel, JR considerou que a melhor forma de trabalhar a imagem, seria com uma dessaturação de cor. Apesar de algum receio inicial da realizadora, ele conseguiu mostrar-lhe como as cores fortes que ela queria preservar não se perdiam com esse efeito. “*Para mim este local era uma coisa preto e branco e sabia que tirando a cor da câmara - havia elementos que a realizadora queria preservar - os tons fortes não morriam “- Não morrem, tu vais ver!” e de facto tu percebes que não morrem.*” (Ribeiro, D.F., 2011)

Há também que, continuamente, procurar um olhar novo sobre o que por vezes parece estar formatado. Depois deste documentário, JR voltou a filmar em África, agora com Flora Gomes. Trabalhou de novo, marcadamente, a questão da cor e foi contra a corrente dominante. “*Uma das coisas que mais me agonia em relação ao trabalho que se faz em África, é o cliché do olhar europeu sobre África: os tons quentes; “-Ai que cores tão bonitas! Ai o pôr-do-sol!...”* JR optou por trabalhar, ainda mais marcadamente, a questão da cor e quando foram feitos comentários pela directora de produção francesa, deixaram-no feliz: “*«Que estranho isto não parece África.» “Claro que parece África! Tu percebes que é África, mas é um olhar diferente sobre África”.*”

A relação do DF com o realizador, tem de ter alguma cumplicidade para funcionar bem, mas nem sempre eles se conhecem. ER explica que logo na *repérage*, no decorrer das visitas aos locais, “*...vamos, conhecendo melhor a “personagem” realizador. Vamos conhecendo a história. Ele vai-nos dando umas dicas. Nós vamos dando outras, para encontrarmos uma solução fotográfica para o filme.*” (Roque, 2011)

Contudo nem sempre é possível este período de adaptação, por questões de disponibilidade ou mesmo de saúde, como no caso do filme *Mistérios de Lisboa*, (Ruiz, 2010), projecto em que André Szankowski (AS) trabalhou. A primeira conversa foi apenas para oficializar o convite. Mais tarde, numa segunda reunião de uma hora, basicamente falaram das personagens e do conceito base que se reportava ao Romantismo. Quanto à *repérage*, visitaram juntos cerca de um quarto das hipóteses do que resultou, aproximadamente, a escolha de um terço do *décors*. Nalguns *décors* nunca estiveram juntos.

A *repérage* é um momento importante de transformação da ideia de imagem em algo mais concreto. Hoje em dia é possível proceder, de forma nem sempre explorada, aos registos fotográficos dos *décors*, e trabalhá-los num programa de tratamento de imagem, estabelecendo, dessa forma, uma ideia mais concreta da tipologia plástica que melhor satisfaça o projecto. O recurso a este procedimento será aconselhável tanto para a fase da rodagem como para a fase de pós-produção. Por outro lado é uma oportunidade para que se debatam pontos de vista e se adaptem às características um do outro.

A ideia que se estabelece nesta altura, ainda que vá “crescendo e sendo torneada” ao longo do processo, deve ser clara, de modo a que não se “perca” em relação ao filme que se pretende construir. De facto, já presenciámos a situação dum DF, num filme francês, o qual, no decurso duma rodagem e de algum cansaço, já não tinha ideias de como iluminar um *décor* muito recorrente do filme. Por vezes, em situações análogas, a utilização de “brain book” ou álbuns de referência, são um suporte que ajudam a colmatar este tipo de situação (Fauer, 2006). Num filme, por ser feito de forma fraccionada, pode correr-se o risco de perder a noção do todo da imagem. Daí ser importante uma clara e inicial ideia base.

## 2.5. A tomada de decisões

### 2.5.1. O olhar da câmara

*“I didn’t become a director because every time I looked at a scene, I saw the light on the actors’ faces, and didn’t hear what they were saying, so I knew I wasn’t going to be a good director.” John Alton*  
(Alton & McCarthy, 1995, p. xv)

O cinema é um trabalho de equipa mas, aos olhos de cada um dos seus elementos, a mesma situação desperta motivações diferentes. Por isso o conjunto dos sectores faz com que o filme funcione como uma unidade complexa. Em cada ramo existem profissionais que sempre gostaram ou foram desenvolvendo capacidades inerentes à sua área.

*“Quando viajo em rodagem, levo álbuns com imagens que recolho, como forma de inspiração e para trabalhar em conjunto com o realizador. Olho-as para me sentir em casa. Olho-as para me sentir longe dela. Olho-as para me ajudarem a viver.*

*Estas “minhas imagens” habitam-me e deixam-me habitá-las. Vou vivendo com elas. Com isso desenvolvo uma das coisas que considero mais importantes para quem faz fotografia: construo uma espécie de educação visual que desenvolve a intuição.”* (Ribeiro, Estas minhas imagens, 2006)

Falando apenas da questão de como se coloca a câmara, num diálogo entre John Malkovich e Stephen Freas (Estoril film festival '10, 2010) ambos reconhecem, em

relação à sua experiência, que existe um instinto nos operadores, para escolher o melhor ângulo para captar uma cena<sup>24</sup>. A forma como a câmara vê não é idêntica à nossa, por isso é preciso trabalhá-la tecnicamente, para que se torne correcta e expressivamente selectiva. *“The camera sees what she wants and disregard the rest”* (Estoril film festival '10, 2010) Ao fotografar há uma transformação da realidade, de forma cinematográfica, que nem todos têm facilidade em interpretar.

*“Regra geral, porém, a verdade não depende da quantidade. Se se tratasse apenas de descobrir qual a posição que nos oferecia uma maior superfície do cubo, a melhor perspectiva podia determinar-se por cálculo matemático. Não há fórmulas que nos ajudem a escolher a posição mais característica: é uma questão de sensibilidade. Além disso, mesmo aqueles que consideram a câmara cinematográfica como uma máquina de gravar automática, devem compreender que até na mais vulgar reprodução fotográfica de um simples objecto é necessário sentir a sua natureza, o que está totalmente para além de qualquer operação mecânica.”* (Arnheim, 1957, p. 19)

A composição do enquadramento vai direccionar o olhar do espectador. Vai guiar, permitir ver ou ocultar parte da imagem; dar uma sensação de estabilidade ou insegurança e contar o que está a acontecer de uma certa forma. E, para isso, há que ter uma noção constante entre aquilo que queremos mostrar com uma imagem e aquilo que de facto a câmara está a captar. Mesmo quando não é o DF que está à câmara, é fundamental que ele tenha plena consciência, a todo o momento, desta questão e se necessário discutir com o realizador se o objectivo está a ser conseguido.

Actualmente estas questões podem ser abordadas na fase de pós-produção de imagem, através de reenquadramentos, focos diferenciados, alteração de intensidades luminosas ou de cor, distorções na imagem, etc.. Mas é sempre fundamental ter clara noção da sua importância, independentemente do momento em que se torna decisivo.

---

<sup>24</sup> No filme *Dangerous Liaisons* (Fears, 1988) John M. reconheceu ao operador Michel fox como estava errado ao discordar sobre qual o melhor ponto de vista para filmar a cena.

### 2.5.2. Os Realizadores

No *plateau* o trabalho principal do realizador é trabalhar com os actores, pensando continuamente de que forma irá montar o material. (IMAGO - The Federation of European Cinematographers, 2003, p. 132) Em Portugal é comum o DF acumular a função de operador. Se é o realizador ou o DF quem toma um papel mais participativo nas decisões sobre a imagem do filme isso vai depender, essencialmente, do tipo de realizador que está a dirigir o projecto.

*“O João Botelho é: Quero, posso e mando! Eu olho para uma imagem e sei que o filme é dele. Apareceu aqui um material. Não sabia o que era. Vi aquilo e disse: Isto é do Botelho. ... é logo. Depois é que eu vim a saber o que era... e de facto era. A imagem dele diria que é inconfundível. Independentemente do DF ” (Rolin, Etalonadora, 2011)<sup>25</sup>*

No decorrer do seu trabalho, Rui Poças afirma ter trabalhado com realizadores muito empenhados na imagem, com uma grande preocupação e conhecimento da estética do visual e, também, com outro tipo de realizadores que estão mais ligados ao texto, à palavra, ou eventualmente à direcção de actores. Há ainda realizadores que têm ideias que pretendem visualizáveis, mas não têm conhecimento técnico. Precisam de ajuda nesse sentido mas sempre em trabalho de colaboração.

Para ER essa colaboração é-lhe particularmente agradável, ao trabalhar com realizadores particularmente empenhados na construção das imagens:

---

<sup>25</sup> Etalonadora da Tóbis

*“Uma das pessoas que eu gosto bastante de trabalhar cá em Portugal, é o João Botelho e o Manuel de Oliveira. Porque, talvez sejam os únicos realizadores, com quem se discute de facto até ao limite. Discute-se a fotografia. Discute-se os enquadramentos. Preparam-se os enquadramentos. Trocam-se opiniões: ...é para a direita para a esquerda .... Esteticamente, o Botelho é o Botelho. Toda a gente conhece o Botelho. Esteticamente tem coisas fabulosas. É uma pessoa com quem gosto de trabalhar, exactamente por isso. Discute-se mais, enquanto alguns realizadores discute-se ali e tal e tal...e é a despachar. No Oliveira aquilo é muito minucioso, muito certinho, muito discutido. O Botelho é exactamente o mesmo”.* (Roque, 2011)

Apesar de aparentemente não ser da competência do DF, ele tem de ter uma clara noção de planificação e montagem. Não só por uma questão de manter os *raccords* de imagem (d direcção de luz, objectivas, efeitos, etc), como para conseguir dar a correcta ênfase no plano em função da narrativa e, ainda, como para a própria gestão do tempo a despender em cada plano. Existe ainda a hipótese de, se por qualquer motivo o realizador não puder acabar o dia, ter de ser o DF a terminá-lo. Rui Poças esteve numa situação em que acabou por ser ele a terminar o filme

*“Eu quando realizei foi um caso atípico. Eu estava a fazer imagem e o realizador desapareceu a meio do processo e portanto tive de me aguentar. E para já de certeza que não aceitaria fazer esse projecto em particular, que estamos a falar, logo à partida como realizador. Se o tivesse que fazer, não o teria feito naqueles modos. Porque, lá está! É um trabalho colaborativo e de repente fiquei ali com o menino nas mãos.”* (Poças, 2011)

Em observação, durante os anos de trabalho, foi possível verificar, na prática, como a escolha da posição de câmara, objectivas e, por vezes, mesmo *découpage* são muitas vezes decididas pela dupla realizador/DF. Esta situação dificulta a correcta análise da imagem de um filme, quanto ao autor da mesma. Se de facto é por vezes difícil

perceber esta linha no sentido da imagem, ela poderá ser posta em causa no sentido da realização, segundo as palavras de Gaspar:

*“ O realizador deve imperar na direcção de uma obra de arte e é ele que deve sugerir ao operador os efeitos de máquina, mas é certo que muitas vezes o encanto de uma obra cujo director está abaixo dos seus méritos e que não é um Gance ou um Murnau, deve-se inteiramente ao operador. É mais fácil de um operador sair um bom realizador, que o contrario.”* (Gaspar, 1928, p. 12)

### **2.5.3. Quando a *take* não é a ideal**

O conhecimento, global, do processo da montagem é, igualmente, importante para que tenha a noção da relevância de um erro numa *take* ou em determinado momento da mesma. Tendo consciência de como o realizador está a pensar montar a cena, o operador pode mais facilmente avaliar a importância do erro e questionar o realizador, sobre se, face a esse facto, não será melhor repetir a *take*. Esta noção do peso do erro era ainda mais importante em filmes rodados sem o auxílio de *vídeoassist* e monitor/gravador. Anteriormente, o realizador via a cena, próximo da câmara, avaliando a acção e perguntando ao operador/DF como correria em relação à imagem.

Na perspectiva do DF, durante a rodagem, frequentemente o tempo parece curto para preparar a filmagem uma cena. Existe o risco de se ser levado a aceitar que se dê início ao registo de um plano onde os procedimentos técnicos ainda não o satisfaçam plenamente. A verdade é que tudo parece resultar quando se está a filmar, mas já não é essa a verdade ao ser visionado o material captado. Então, ninguém se recorda das directrizes ou afirmações produzidas... (Esta situação leva, muitas vezes, a que se recorra à pessoa que faz a anotação, para que fique por escrito o ponto de vista que foi determinante para a aceitação de um qualquer plano). Gordon Willis, DF aconselha, sempre que necessário, a dizer que não, pois segundo ele, *“Se disseres não*

*e na projecção resultar, não se vão lembrar, mas se disser que sim e não resulta todos te acusam*” (Fauer, 2006).

Hoje em dia, o realizador pode acompanhar pelo monitor e/ou ver um *Playback* da *take* e tomar a as suas decisões, desresponsabilizando o operador/DF de algumas situações. Por outro lado, neste caso, quando a *take* não correu a nível da imagem, como o DF pretendia, também é mais difícil, por vezes, ao DF/operador pedir para que seja repetida dado o facto de o realizador a ter aprovado. László Kovács, reconhecido DF, comentava que não gostava que positivassem “más” *takes*, porque depois na montagem por vezes eram utilizadas. (Bergery, Bailey, & Johal, 2002).

Para RP é muito importante a consciência da montagem. Se uma *take* corre diferente do combinado, mas o realizador lhe vai buscar alguma coisa, não o incomoda, ainda que “*Claro que vai depender do grau de confiança mútua*”, pois um filme é produzido, numa grande parceria, num trabalho de equipa com o realizador.

Nem todos os projectos que se fazem têm condições de rodagem que agradem ao DF, mas o mais importante é de facto o projecto. Raoul Coutard, AFC, filmou um “*low-budget*” intitulado *La naissance de l'amour* (Garrel, 1993) em que as condições de rodagem eram enervantes para qualquer DF. O realizador gostava de fazer apenas uma *take* e nunca se sabia onde iriam filmar. Garrel por vezes olhava os actores. Se os considerasse confortáveis naquele local dizia, “*Vamos filmar ali*”. Por isso ele tinha de fazer luz que cobrisse todas as possibilidades. Noutras circunstâncias, se um actor, por acaso, passasse demasiado perto de uma luz, era o próprio *Gaffer* (chefe electricista) que colocava a mão para bloquear o excesso de luz. (Bergery, Bailey, & Johal, 2002, p. 197)

É importante, para um DF, ter clara a noção que a fotografia não pode “atrapalhar” a narrativa e estar disposto a fazer um trabalho diferente do que seria o seu ideal em função do projecto.

A contribuição do DF numa equipa de cinema deve proporcionar a melhor imagem possível ao projecto, estruturando os meios técnicos e humanos necessários à sua realização. A sua participação terá maior ou menor peso em função das características e modelo de trabalho do realizador, assim como dos meios que a produção lhe facultar.

#### **2.5.4. A imagem no monitor**

“Tem um papel desestabilizador e ao mesmo tempo reconfortante.”  
(Poças, 2011)

Teria sido muito mais difícil para Gordon Willis manter a luz do filme *O Padrinho* se existisse um monitor no *plateau*. (Fauer, 2006)

A criatividade passa por inovação e, por vezes, os DF expressam-se explorando novas formas para além dos padrões do que seria uma imagem correctamente exposta, de acordo com a iluminação ou revelação clássica. Quando se filmava em película, sem *video assist*, os DF tinham a vantagem de correr riscos e torná-los reais e, só posteriormente, poderem ou não ser “impedidos” de concretizar a sua ideia plástica. Inicialmente, numa rodagem em película, as primeiras imagens do material eram as que se viam nas “*rushes* ou *dailies*”<sup>26</sup>. Normalmente, este material, era visionado apenas por elementos chave da equipa.

Era nesta projecção que, do ponto de vista da imagem, se podia ter uma ideia mais real da iluminação, de como estavam os focos e os movimentos de câmara, etc.

O *video assist* veio facilitar várias questões na rodagem, como a possibilidade de rever de imediato a *take*, retirar dúvidas, confirmar *raccords* a vários níveis, dar a

---

<sup>26</sup> Imagens do material em bruto (sem tratamento de imagem) recentemente filmado, preferencialmente na véspera, tem em princípio som síncrono.

noção do que realmente estava ou não em campo, se necessário, a outros elementos da equipa, etc.

Mas levanta também problemas, normalmente sentidos pelos actores, dado o facto de o realizador, para ter acesso ao monitor do *videoassist*, se encontrar afastado destes e não lhes conceder, por esse motivo, as directrizes que, neste ou naquele caso, considerem imprescindíveis. Por igual motivo o mesmo pode acontecer ao DF/operador como refere JR, quando a colocação, ou a “dependência” do monitor, dele afasta o realizador: “Ao fazer um plano, por vezes sinto-me sozinho. Porque o realizador está noutra sala, aos gritos a dizer não sei o quê... Acho absolutamente ridículo.” (Ribeiro, D.F., 2011)

A partir do momento em que se passou a filmar com câmaras<sup>27</sup>, às quais se adicionou o *videoassist*, apesar da imagem captada pela película ser distinta da do vídeo, foi o bastante para levantar questões a nível da concepção de imagem.

Isto torna-se problemático quando alguém, não ligado à construção técnica da imagem, procura fazer do *videoassist* uma ferramenta para a avaliar.

Esta situação é mais comum na publicidade. Mesmo quando o DF argumenta que a imagem de vídeo não corresponde à imagem final, por vezes é coagido a mudar a iluminação em função da imagem do vídeo. É usual, então, recorrer à técnica de levar a “agência” a olhar pelo visor e dessa forma tranquilizá-la, quando se está a falar de um projecto em película. (Szankowski, 2011)

Com o aparecimento das câmaras digitais, esta opção de olhar pela câmara, tornou-se impraticável, pois na maioria dos casos esta possui um visor que, na realidade, não passa de um minúsculo monitor de vídeo, que pouco tem de comum com a imagem de um visor analógico. Nesta circunstância, a imagem no monitor externo permite, em geral, melhor visualização do que a do visor.

---

<sup>27</sup> Inicialmente as câmaras já existentes foram transformadas, podendo ser acoplado à câmara um sistema de vídeo. Só mais tarde estes começaram a fazer parte integrante da câmara de cinema, e a sua qualidade de imagem foi progressivamente aumentando.

A questão volta a ser a seguinte: Até que ponto se pode avaliar uma imagem pela análise do que está no monitor?

As câmaras digitais permitem diferentes *workflows* de câmara para câmara, assim como podem variar na própria câmara.

Neste momento de transição, nem sempre o equipamento é o adequado ao *workflow* da câmara, ainda que se esteja, rapidamente, a progredir nesse sentido. Por vezes a saída para o monitor (em tempo real, durante as filmagens) poderá ser de baixa definição comparada com o que de facto está a ser gravado pela câmara. Podem, pelo contrário, ocorrerem situações em que o sinal para o monitor, saído da câmara, é digital e no monitor apenas ser possível ler um sinal SD (Standard Definition). Nesse caso é necessário utilizar um *downconverter* para conseguir ver a imagem, diminuindo assim a qualidade da mesma.

As câmaras digitais que gravam em formato *raw*<sup>28</sup> têm normalmente diversas formas de tornar visíveis (processar) a imagem para monitores. (Há que notar, que a forma de gravar o *raw*, ou algo que se comporta de forma semelhante, varia de câmara para câmara, mas todos esses formatos são normalmente designados como *raw*. Mais próximo da verdade talvez seja falar dos formatos nativos das câmaras: na ARRI é designado por Arriraw, na RED por Redcode *raw* e na SI-2K por CineFormRAW).

Se virmos num monitor a imagem que de forma geral na gíria se chama “*raw*”<sup>29</sup>, como a “gama de cores” LOG C na Alexa, ou o “*raw*” na RED, esta é dessaturada e com pouco contraste, não sendo por isso interessante/apelativa como forma de visionamento na rodagem, para o realizador ou, no caso da publicidade, para os clientes. No entanto é útil para o DF.

---

<sup>28</sup> Uma imagem *Raw*, é aquela que grava os dados “puros” do sensor, sem que exista processamento ou compressão de dados na câmara. A informação, subsequentemente, necessita de ser processada para ser vista e utilizada, mas resulta numa imagem de melhor qualidade. (Finney)

<sup>29</sup> Erro motivado, talvez devido à opção que existe na câmara RED - trocar o visionamento da imagem entre “*raw*” e *redcolor* (no *firmware* anterior era entre o *raw* e o *rec709*). - Uma vez que esta câmara chegou ao mercado antes da ALEXA. Nesta última já não existe a pseudo hipótese de ver *raw*, e tem como imagem passível de ser vista nos monitores durante a rodagem, mais abrangente a opção LOG C, a que na gíria se continua a chamar *raw*)

Esta questão resolve-se com as várias opções predefinidas que funcionam como *looks*<sup>30</sup>, disponibilizados na câmara, como sucede com o rec709<sup>31</sup> (trata-se de uma norma/standard usada entre outras funções, no visionamento em monitores HD). Existe ainda, dependendo da câmara, a possibilidade de criar novos *looks* que podem ser construídos fora da câmara e carregados nela ou construídos directamente na câmara.

A visualização no monitor destes *looks* base ou de *looks* criados dentro ou fora da câmara, não significa que seja esse o aspecto da imagem final. Tal depende dos *workflows*. Explicitemos apenas a ideia, dando como exemplo a câmara Alexa: a saída de monitor (MON OUT)<sup>32</sup>, tem três opções possíveis: REC 709; LOG C; DCI P3<sup>33</sup>. Contudo, os dados gravados no suporte final, podem ou não ser visualmente coincidentes com os perfis de cor que estiverem a ser aplicados à saída de monitorização.

Para uma maior margem de trabalho no *grading*, quando não existe equipamento para gravar em *Arriraw* é necessário um gravador externo certificado, gravando-se de acordo com a opção LOG C. Contudo, na saída para o monitor, para que a imagem

---

<sup>30</sup> O termo *look* é actualmente aplicado em dois sentidos. É vulgarmente empregue como sinónimo de aspecto visual. Contudo, actualmente designa também a possibilidade de manipulação da imagem a ser captada, através de sistemas definitivos (que ficam desta forma registados no material captado) ou sistemas chamados não destrutivos (que ficam gravados à parte da imagem captada). Eles podem ser criados dentro ou fora da câmara. Depois de criados podem normalmente ser partilhados entre diferentes equipamentos (câmaras, sistemas de correcção de cor e mesmo de monitores). É neste segundo o termo é aqui utilizado.

<sup>31</sup> Rec 709 é o formato de saída tradicional do workflow para televisão. 'Rec 709' é a abreviatura de International Telecommunication Union's ITU-R Recommendation BT.709. Uma vez que Rec 709 é o standard internacional para visionamento de imagens em monitores video, as Look Up Tables (LUTs) deixaram de ser necessárias para mostrar estas imagens em monitores, ou para criar *dailies* ou proxies de montagem. Adicionalmente, imagens Rec 709 podem ser facilmente processadas pela maior parte dos equipamentos de pós-produção de vídeo HD em tempo real, ainda que reduza as escolhas no *color grading*. (Arri, faq#1-1)

<sup>32</sup> normalmente não será para gravar no suporte final

<sup>33</sup> DCI P3 (também conhecida como SMPTE 431-2 ) tem um mapa de tons semelhante ao Rec 709 mas uma "gama de cor" mais ampla que foi desenhada para se aproximar a "gama de cor" do filme impresso. (Arri, faq#1-1)

seja mais acessível a quem a percebe, é normalmente utilizado o REC 709. O *look* visionado no monitor pode, ainda, ser criado através de uma LUT<sup>34</sup>: criado externamente e introduzido na câmara; criado de forma externa e colocado directamente no monitor de visualização. Por isso, mesmo no digital e apesar da qualidade da imagem, o monitor pode não ser a forma ideal para analisar a fotografia. Igualmente, para a impossibilidade de nele fazer a correcta análise da fotografia, concorrem a qualidade dos monitores, a sua correcta calibração e as condições de visionamento.

A questão da imagem no monitor, em captação de suporte digital, levanta os mesmos problemas. Ou se interpreta, correctamente, a imagem visionada no monitor e as suas possíveis semelhanças com o resultado final ou essa interpretação, por errónea, pode induzir em avaliações que resultem coercivas para com o DF. A imagem com mais qualidade, ainda muito associada à ideia do vídeo, torna por vezes ainda mais problemática a argumentação do DF, em relação à diferença entre o que se vê no monitor e a imagem final.

A utilização de *looks*, criados para determinada cena, podem aproximar, de facto e dependendo da capacidade de quem os faz, da imagem visualizada no monitor com a imagem final.

Contudo, estas alterações de imagem – *looks* – podem, caso satisfaçam a ideia a veicular no projecto, ser utilizadas como auxiliares na fase final de *grading*.

Assim sendo, o aspecto da imagem no monitor, vista na rotação, pode corresponder apenas a normas/padrão ou de facto a manipulações criativas. (Em Portugal, as

---

<sup>34</sup> **LUT** : Look Up Table de visionamento é uma forma de trabalhar a cor, um *grading*. ela caracteriza-se pela sua dimensionalidade. Uma LUT 1D aplica correcções a um canal apenas com base nos valores desse mesmo canal, ao passo que uma LUT 3D permite aplicar correcções com base na combinação de três valores de entrada. Os canais específicos dependerão do modelo de cor em que a LUT operar (ex., RGB, HLS, Lab, etc.)

manipulações são normalmente realizadas pelo DF com ou sem ajuda do primeiro assistente de imagem devido à inexistência de DIT<sup>35</sup>).

Não querendo alargar mais as diferentes hipóteses de trabalho convém, fundamentalmente, dizer que a imagem que se vê num monitor, vindo de uma câmara digital, tal como já acontecia em película, não é em princípio a imagem que mais tarde surgirá depois do *grading* final, podendo estar mais ou menos afastada da intenção fotográfica do DF. Portanto, o DF pode trabalhar de diversas formas e, por vezes, torna-se complicado explicar isto em publicidade. “As pessoas são como S.Tomé, acreditam no que estão a ver, é muito complicado” (Poças, 2011)

---

<sup>35</sup> DIT Digital Imaging Technician. Esta função apareceu, na América, devido aos menus cada vez mais complexos encontrados nas câmaras HD. Preparar, rodar e monitorizar uma câmara HD pode ser demasiado técnico para que uma equipa ou director de fotografia habituados ao filme, se sintam confortáveis ao fazê-lo. Alguns DITs promovem-se como sendo capazes de providenciar o “Look” que o DF deseja através da manipulação dos menus internos da câmara. (...) Isto pode ser uma prática arriscada que muitas vezes envolve “deitar fora” informação, apesar de agora ser possível manipular o “look” sem a excluir a informação. Uma equipa competente de filme, não terá problemas em fazer a transição para HD/Digital em termos de preparação e rodagem com as câmaras, mas ter um DIT, com conhecimentos específicos, pode ser útil em produções mais complexas, onde se faça uso de multi-camera. (Finney, p. 2)

### 3. Capítulo II – O caso Português

*“E as equipas?”*

*Normalmente eram autodidactas e sobretudo eram famílias. A aprendizagem passava-se de pais para filhos ou de velhos para novos. Os irmãos Silva eram os mestres da iluminação e os DF Costa e Silva do grande preto e branco, Acácio de Almeida das luzes baixas e Elso Roque da grande profundidade de campo, que eram os melhores, já vinham dos anos 60. E continuaram por muitos anos. No som, o velho Alexandre Gonçalves era rei, até aparecerem dois miúdos vindos da escola, Joaquim Pinto e Vasco Pimentel.”<sup>36</sup> João Botelho (Rodrigues o. l., 2009)*

---

<sup>36</sup> Referindo-se aos anos 70

### 3.1 Início de carreira

O cinema é uma arte com pouco mais de 100 anos. Quem trabalha nela, como DF quer em Portugal ou noutros países, como se pode observar no documentário *Cinematographer Style* (Fauer, 2006), veio de diferentes origens, nem todos passaram por uma escola de cinema, sendo o contacto com o meio, através de familiares ou conhecidos uma forma bastante comum de ingressar no meio.

Numa análise por países, efectuada pela associação europeia de imagem, é observada a dificuldade do DF português fazer uma carreira regular, sem que se tente estabelecer tanto em Portugal como fora de portas. Devido à pequena dimensão do nosso mercado. E dado como exemplo Eduardo Serra. Em Portugal destacam dois DF Elso Roque e Acácio de Almeida. (IMAGO - The Federation of European Cinematographers, 2003, p. 90)

Quando mais reduzidos os orçamentos e conseqüentemente os meios de produção câmaras etc. menor serão as hipóteses de aprender na tarimba, ou desenvolver conhecimentos. Reduzindo também a hipóteses de trabalhar internacionalmente em grandes projectos, ou integrar equipas profissionais que rodem em Portugal.

De entre os DF por nós entrevistados Elso Roque é aquele que há mais anos exerce a função, e foi nos Serviços Cartográficos Do Exército que ER iniciou a sua formação em imagem, nos anos 60<sup>ii</sup>, onde filmava actualidades militares. A saída da actividade militar, coincidiu com o facto de uma produção francesa estar em Portugal, e necessitar assistentes de imagem, e assim começou como segundo assistente “*passei alguns dos meus dias, que foram quase dois meses, dentro de uma câmara escura, a carregar e descarregar magazines*”, na equipa do DF Raoul Coutard.

O pai de Vitor Estêvão trabalhava na Estefânia, perto dos estúdios de Perdigão Queiroga, de quem era amigo. E foi na resposta positiva ao desafio de “trás os teus

filhos aqui ao estúdio” que VE ainda miúdo<sup>37</sup> inicia o seu percurso.”Comecei então como assistente de imagem, em 66, eu fiz a primeira inauguração da ponte sobre o Tejo.” Trabalhou em imagem e em simultâneo estudava à noite com cerca de 14 anos. Mais tarde estudou cinema na Bélgica.

Por volta dos anos 70, José António Loureiro (JAL) deu os seus primeiros passos em imagem. Frequentava os estúdios da Tóbis, por ligação familiar com a etalonadora Teresa Ferreira. *“Um dia aconteceu que me convidaram para ir fazer uma pequena reportagem. Fui ajudar um senhor que se chamava Perdigão Queiroga. Fui com ele assim de brincadeira e a partir daí ele convidou-me mais vezes para trabalhar.”*

Os restantes directores de fotografia, entrevistados no âmbito desta dissertação, eram mais jovens. O gosto pela imagem levou-os a procurarem formação. Só posteriormente é que começaram a exercer.

Rui Poças gostava de teatro e fotografia. Entendendo que, o cinema, de certa forma conjugava estas artes, ingressou na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC).

Depois de ter frequentado a Escola Artes António Arroio, João Ribeiro (JR) foi aluno da ESTC. Afirma-se como influenciado pela forma como João Pedro Ruivo, assistente de realização, descreveu parte da rodagem que teve oportunidade de assistir, na Cinecittá, de *“E la nave vá”* (Fellini, 1983). Quanto à opção por imagem, supõe que pode ter sido, em parte, motivada pelo facto do pai ter sido pintor. Mediante as opções que a Escola lhe oferecia, como a câmara sempre foi o que mais o atraiu, escolheu essa área.

André Szankowski fez formação na Escola Profissional de Imagem. Sentia-se atraído pela câmara. Só mais tarde se apercebeu em que consistia a direcção de fotografia. Também o seu pai tinha gosto pela fotografia fixa, apesar de não ser profissional. O

---

<sup>37</sup> “Perdigão Queiroga prometeu aumentar-me consoante a minha altura: tínhamos assim um tracinho no estúdio e, quando ele achasse que eu tinha altura, saíria como terceiro assistente de imagem.”

pai viajava e, nessas deslocações, fazia fotografia. Essas imagens eram então mostradas a AS, por meio da projecção de slides acompanhados de um comentário musical. Ainda criança teve acesso a câmaras de vídeo e gostava de fazer pequenos filmes com os amigos.

É verificável, pelo teor das declarações destes profissionais, que é na prática que se consolidaram os conhecimentos adquiridos nos cursos que frequentaram. Começa-se a ter contacto com todas as estruturas, humanas e materiais, da produção.

### **3.2. Materiais em Portugal**

*“Eu gosto que me apontem os defeitos das obras que apresento. Mas é necessário que esses defeitos sejam apontados reconhecendo as condições em que o trabalho de cinema é feito em Portugal, de forma a que não se atribua a insuficiência artística pessoal aquilo que é nitidamente insuficiência material de meios de trabalho” (...) esta citação, retirada duma entrevista feita a Leitão de Barros para o jornal “Espectáculo” em 1936, (...) é aplicável com propriedade a todos os trabalhos que o cinema Português até hoje produziu”. (Del-Negro, 1987, p. 87)*

Em Portugal nem sempre foi fácil ao DF ter os meios desejáveis na execução de projectos, no âmbito da aquisição de novos conhecimentos, através da experimentação de tecnologias e equipamentos emergentes. Sendo a direcção de fotografia um trabalho criativo, em que existe uma grande vertente técnica, são necessários todos os meios existentes, que interessem ao projecto, para que o DF

possa expressar a sua criatividade em paridade com os profissionais de outros quadrantes.

No início da carreira de Elso Roque, ainda como assistente, em meados dos anos 1965, não existiam casas de aluguer de material. A Ulisseia e a Tóbis eram, na área, a situação que mais se aproximava a tal propósito. Possuíam cerca de duas câmaras cada uma, mas o seu aluguer era proibitivo para a maioria dos projectos externos a esses laboratórios.

Era prática corrente DFs ou produtores, terem câmaras próprias. Perdigão Queiroga acumulava a função de produtor, realizador e DF. Tinha câmara própria. Também, segundo ER: “*Manoel de Oliveira inclusive quando fez, se não estou em erro, o Aniki Bóbó (Oliveira, 1942), comprou uma câmara só para rodar esse filme. Portanto, ele ficou equipado com uma câmara e foi rodando os filmes que ele fazia com a câmara dele.*” (Roque, 2011)

Foi prática em Portugal, até meados dos anos 80, filmar com câmaras não insonoras. Utilizava-se um sistema de blimp<sup>iii</sup> em torno da câmara e um vidro óptico frente à objectiva, caso da ARRI IIC de 35mm, uma pequena câmara<sup>38</sup>, que era envolta num enorme blimp<sup>iv</sup>.

*“Haviam duas câmaras “blimpadas”, havia uma, vamos lá ver se me recordo o nome dela... eram umas câmaras francesas. Que eram umas câmaras pretas, grandes enormíssimas. Pesavam uns bons quilos. (...) Chamavam-se Debie. Depois apareceu uma nova Debie que era a última palavra. Era a*

---

<sup>38</sup> Parta uma informação visual consultar <http://owyheesound.com/arriflex-120s-blimp.html> (Arriflex 120s Blimp)  
[http://www.arri35.com/index2.php?id=ad\\_detail&cat=film%2016mm/35mm&ad=461](http://www.arri35.com/index2.php?id=ad_detail&cat=film%2016mm/35mm&ad=461) (Arriflex IIC 35mm Film Camera)

*Debrrie Super Parvo*<sup>39</sup>. Foi com essas câmaras que eu trabalhei no filme do Truffaut, *La peau douce*<sup>40</sup> (Truffaut, 1964). “ (Roque, 2011)

Questionado sobre a actualidade dos meios, ER relata que, por essa época, as câmaras utilizadas em Portugal eram semelhantes as que se usavam em França mas que, mais tarde, no final dos anos sessenta, é que começa a aparecer nova tecnologia de câmaras. Então, a inexistência de uma produção cinematográfica portuguesa, estruturada e de valor económico compensatório, impediu a desejável actualização do parque de câmaras existentes e disponibilizáveis no país.

O equipamento de iluminação também não era o mais moderno. Foi sendo actualizado, progressivamente, através da aquisição realizada por algumas empresas como a Tóbis e a aquisição, através de pessoas singulares, como foi o caso de Perdigão Queiroga. ER frisa que foi no filme *Francisca* (Oliveira, Francisca, 1981) que foram utilizados, equipamentos mais modernos. Surgem nesta produção, talvez pela primeira vez, o gerador e os projectores HMI<sup>41</sup> da ARRI. Contudo, por necessidades operacionais, com eles era utilizado, em simultâneo, o material em vias de desuso.

*“A partir dessa altura as coisas foram sendo renovadas, até porque o material estava obsoleto. As lâmpadas eram monstruosas, grandes, enormes. Estoirava uma lâmpada. Aquilo custava um balúrdio e era complicado. (...). Mas fez-se muita coisa com esse material.”* (Roque, 2011)

JAL também recorda as carências de material verificadas nessa época e a desactualização do existente. Lembra a chegada do gerador à Tóbis, altura em que

---

<sup>39</sup> Esta câmara pode actualmente ser vista na cinemateca Portuguesa, não no museu do cinema mas no fundo da escadaria que dá acesso ao bar.

<sup>40</sup> *La peau douce*, director de fotografia Raoul Coutard

<sup>41</sup> Hydrargyrum medium-arc iodide, ou HMI, projectores com temperatura cor “ luz dia” (não tungsténio)

foram adquiridas as duas BL (câmaras insonoras). “*Eu tive a possibilidade de praticamente estrear uma das câmaras* <sup>42</sup>. *Fui com Carlos Mena*<sup>43</sup>, *busca-las a França, onde fiz uma aprendizagem para as saber utilizar.*” Na altura eram poucos os assistentes de imagem, sobretudo em cinema, porque o trabalho também não o justificava. Na sua opinião é, nos anos oitenta, em Portugal, com os telefilmes franceses co-produzidos por Cunha Telles, que se começa a evoluir em termos de material.

Reportando-se ao início de carreira em longa-metragem, como assistente, VE lembra a sua experiência, numa produção americana, de um *Western* no Algarve, referindo-se à inexistência de material apropriado. O que era utilizado vinha de fora e apenas, raramente, se usava uma câmara ou uma objectiva mais evoluída. Quanto às luzes, conta como por vezes eram adquiridos projectores, como os *colotran*, que não existiam em Portugal, mas que os portugueses adquiriam, em finais de rodagem, aos produtores estrangeiros a actuarem no espaço nacional.

O aparecimento das cooperativas, que surgiram no pós 25 de Abril, ainda que a uma pequena escala, contribuiu para actualização do material português, especialmente no domínio do 16mm. Apesar de nem todos estarem de acordo, quanto à qualidade do material produzido, é reconhecida a mais-valia em termos de oportunidade e estímulo para o lançamento de uma nova geração de profissionais do processo cinematográfico. Apoios estatais permitiram a aquisição de modernas câmaras e materiais actualizados. VE dá o exemplo do filme *As guerras do Mirandum* (Silva F. M., 1984) para o qual foram compradas objectivas ultra luminosas, porque se tratava de um projecto de luzes muito baixas e não ser possível alugá-las. Na experiência de VE, com as cooperativas, existiu uma actualização do material, fundamentalmente a nível de câmaras de 16mm.

---

<sup>42</sup> Dez anos antes, nos anos 70, em termos tecnológicos apareceram duas câmaras mais leves, bastante silenciosas de 35mm. A Arriflex 35BL e a Panaflex, e que estas se tornaram as câmaras standard em produções no mundo ocidental. Mais adaptada para câmara à mão ou ao ombro, ambas com cerca de 35lb. (aprox.15,800 kg) (Salt, 1983, p. 349)

<sup>43</sup> Assistente de imagem, referenciado em vários filmes no livro “O cais do Olhar” de Matos-Cruz

ER conta o caso, em relação à cooperativa Cinequipa<sup>v</sup>, para a qual foi comprada uma câmara ARRI BL 16mm. Existiam também cooperativas que adquiriram moviolas para montar os filmes em 16mm, que produziam, e que eram, posteriormente, adquiridos pela RTP.

Em paralelo com as casas que disponibilizavam material, era usual os DF, que faziam longas-metragens, terem o seu próprio material, como câmaras e respectivas objectivas, iluminação e mesmo pequenos geradores. Este processo era vantajoso para os DF por variados motivos. Conseguiram rentabilizar o material e propiciavam, a si mesmos, uma melhor segurança e qualidade do seu trabalho. (Estêvão, 2011)

Com o aparecimento de maior volume de trabalho, a partir dos anos 80/90, começa a justificar-se, no país, a aquisição de material, contrariando a tendência, existente, do seu aluguer noutros países. *“A Cinemate começou a comprar material novo. O Cunha Teles começou a comprar matéria. Depois apareceu o Mário de Carvalho que começou a abrir estúdios e a comprar material”* (Loureiro, 2011)

A publicidade em Portugal, nos meados dos anos 90, teve um forte crescimento.

*“ A publicidade começou a ser muito mais exigente. As agências de publicidade, que estavam instaladas em vários lados, começaram a instalar-se em Portugal. Vieram de Madrid e tinham delegações. (...). Tudo que eram delegações das grandes empresas de consumo, começaram a ter outro tipo de exigências e nós, directores de fotografia, realizadores e produtores, também queríamos outro tipo de equipamentos. Não compensava alugar e começou-se a comprar. É típico. Agora temos equipamento a mais, porque não há trabalho. Porque as agências voltaram outra vez para Madrid, para Barcelona, para Paris. Isto é cíclico.”* (Estêvão, 2011)

Recursos económicos proporcionaram melhorias técnicas. O aparecimento de novas casa de aluguer de materiais, como a EPC em 1997, a Planar em 1998, a Nova Imagem em 2000 (exclusivamente como casa aluguer e já não produtora) e um novo

laboratório, a Light Film em 1998, provocaram, pela concorrência, uma evolução natural.

O produtor Tino Navarro afirma que nunca teve problemas em ir buscar técnicos a outros países, o mesmo sucedendo com os equipamentos. Afirma que, quando começou a trabalhar, não existiam muitos meios em Portugal e o primeiro trabalho que fez, como produtor<sup>44</sup>, foi com Eduardo Serra. O material que o DF pediu veio de França, da casa de aluguer *Samuelson* e assim aconteceu em outros filmes. Tal sucedeu até ao momento em que começam a existir opções em Portugal. Desenvolve então uma relação com a EPC (Lisboa), a qual, devido à sua ligação a Espanha, que tem mercado maior, possuía mais e melhores equipamentos. “*Se é melhor para o filme, se eu posso, então que venha.*” (Navarro, Principais Tendências no Cinema Português Contemporâneo, 2011)

Presentemente existe um consenso, por parte dos entrevistados, sobre a actualidade das câmaras e equipamento de pós-produção que utilizam. Para RP, a inexistência de determinada tipologia de material vai existir sempre, por estar ligada a questões de especialização e de escassa utilização: “*Estou-me a lembrar, por exemplo, de câmaras de alta velocidade. É incomportável alguém adquirir uma câmara dessas, para ser usada duas ou três vezes, num ano, em Portugal. O preço dela é muito caro. A tendência é, para alguns equipamentos específicos, serem alugados em países que os possuam.*” De uma forma geral existe actualmente, em Portugal, ainda que em menor número, o mesmo material e a mesma qualidade de equipamento vigente noutros países.

### **3.2.1. A adaptação aos novos materiais**

Uma vez que o material de imagem, em Portugal, está actualizado, há que perceber até que ponto ele se encontra disponível para o DF e de que forma este está adaptado às constantes inovações do próprio material.

---

<sup>44</sup> *A mulher do próximo* (Costa, 1988), possivelmente pelas datas será este o filme em questão

### 3.2.2. A escolha do equipamento

*“ I did Kathchen Von Heilbronn by Kleist and Oreste by Euripedes. And I discovered through them was that my total expression wasn't just light. The light was the main thing, it was the start. The lenses, the camera, the negative stock, the positive stock – any single element that would affect the final positive image – that's what my expression was about. When I discovered that, I really understood cinematography.”*

Vittorio Storaro (Salvato, 1984, p. 221)

Como referido na primeira parte desta dissertação, uma das funções do DF é a escolha dos materiais adequados ao projecto. Essa escolha, nas palavras de Vittorio Storaro, é de facto fundamental, para o que define como cinematografia, isto é, “escrever com luz”. Contudo, a realidade do DF é diferente. As questões de orçamento estarão sempre presentes e tem de existir, sempre, uma adequação às circunstâncias. Mas quando tal sucede há que ter consciência das inerentes implicações.

Numa rubrica do jornal Expresso, sobre técnicos de cinema, Daniel Del-Negro refere um mal-entendido:

*“O cinema não é um problema meramente estético, é também um modelo que se persegue baseado em questões de produção mais ou menos favoráveis: «imagine-se que se escolhe um director de fotografia genial para uma produção medíocre. É obvio que ele não terá hipótese de fazer um bom trabalho, mesmo que improvise, e isso passa por questões muito práticas como o equipamento à disposição.»* (Expresso Cartaz, 4 de Dezembro 1999)

Perante esta realidade, os DF têm de gerir as questões ponto por ponto. JAL afirma que, em 35 anos de carreira, apenas por duas vezes foi agradavelmente surpreendido em termos de orçamento, naquilo que se refere à possibilidade de escolha de

materiais, do número de elementos da equipa. Estas situações aconteceram numa produção canadiana e numa italiana. Comumente, entre nós, tudo é uma questão de negociação: “*Tiro-te ali dois projectores, mas tu dás-me estas objectivas e em vez da grua usamos uma mini grua...*”. Acrescenta ainda em desabafo:” *Há produtores que compreendem e estão ali para fazer o filme, e há produtores que estão ali para ganhar dinheiro, tão simples como isso.*”

A negociação não se verifica apenas em termos de material. É necessário que existam pessoas e tempo para o utilizar. A crescente pressão, para fazer os filmes em menor tempo, vai implicar, igualmente, uma outra negociação. VE afirma que, é habitual o assistente de realização e o produtor lhe perguntarem-lhe do tempo que vai demorar para iluminar uma cena. Pressionam-no de forma a que aceite reduzir o prazo dessa acção.

### **3.2.3. A câmara**

Ainda que trabalhando em constante negociação, diz RP: “ *De uma maneira geral a câmara de cinema é uma espécie de esperanto da técnica. É igual em todo o mundo.*” Por isso a escolha de uma câmara que regista em película, não vai condicionar muito o projecto, desde que não tenha características técnicas especiais, para além da normal captura de 24 ou 25 fps<sup>45</sup>. De facto, o que mais condiciona as características da imagem, são as objectivas e o tipo de película.

Se esta *verdade* serve às câmaras que utilizam película, já não é tão aplicável para outras câmaras onde o suporte do registo é diferente. A *película* de uma câmara digital, está directamente ligada ao seu sensor, por isso, a escolha da câmara é mais importante no caso deste meio, através do qual se processa o registo. De uma forma geral, dentro deste tipo de câmara, existem diferentes tipos de “*curvas características*” geradoras de imagens diferenciadas. É igualmente importante

---

<sup>45</sup> Fotogramas Por Segundo (F.P.S)

conhecer todo o *workflow* da própria câmara<sup>vi</sup>. Este conhecimento é essencial, especialmente no âmbito do processo gravação de ficheiros da câmara os quais, mais tarde, serão trabalhados ao longo de todo o processo de pós-produção.

Portugal tem, nas principais casas de aluguer de equipamento, como câmaras de cinema digital em formato profissional, a Red e a Alexa da ARRI. Em caso de necessidade, podem ser alugadas outras câmaras, entre nós inexistentes, como por exemplo, a Genesis da Panavision.

Como resposta a um segmento onde se praticam menores orçamentos, existem diferentes câmaras de vídeo HD. Vencendo alguma resistência inicial, existe ainda a possibilidade, em algumas casas, de alugar, com acessórios, a câmara fotográfica 7D<sup>46</sup>, da Canon, adaptada para montagem PL, vulgarmente utilizada para objectivas de cinema. Sem recurso a material de casa de aluguer, também é possível filmar com câmaras Canon 5D, adquiridas singularmente (produtores, realizadores, assistentes de imagem, DF, etc.).

Em cinema, existem projectos *no budget*, em que se consegue filmar sem orçamento, na base da boa vontade, os quais, normalmente, correm ainda melhor que qualquer *Low Budget* ou por vezes mesmo melhor que em filmes de maior orçamento. Através das variadas experiências dos entrevistados, verifica-se que a escolha do material, nos filmes de menor orçamento não realizados em película, acaba normalmente por ser uma questão orçamental ou de práticas de produção.

*“Praxis portuguesa, 2010/11 a produtora vai fazer um filme. Não interessa que filme é: uma curta-metragem, um média metragem ou um documentário. Comprou uma câmara, o ano passado, que é uma Sony “...” e vai tentar fazer*

---

<sup>46</sup> A escolha da camra 7D e não 5D, deve-se ao tamanho inferior do sensor da 7D. O campo de cobertura das objectivas de cinema não cobre o formato da 5D.  
Canon EOS 5D Mark II (Sensor CMOS full frame CMOS 36 x 24 mm)  
EOS 7D (Sensor CMOS de 22,3 mm x 14,9 mm) (Canon)

35mm em 4 perfurações: Aspect ratio 1.33 (24, 9mm X 18, 7mm) (Schaefer)

*tudo com essa câmara, até ela não poder mais. Portanto, quando te convidam para um projecto, em relação ao formato, já têm o equivalente ao filme, à emulsão e à câmara.”* (Poças, 2011)

Se a questão da escolha da câmara vai de facto influenciar a imagem do projecto, RP fala de um lado complexo da questão, que se prende com as novas potencialidades dos equipamentos. Antigamente, para fazer a diferenciação final entre dois tipos de imagem, usava-se essencialmente a película e a *étalonnage* (com as suas limitações). Hoje em dia os sensores das câmaras são muito distintos mas, no entanto, podem ser trabalhados de variadíssimas formas face às potencialidades da pós-produção.

Assim, cada equipamento apresenta diferentes hipóteses de trabalho. Atendendo à realidade dos meios, acaba por se trabalhar com *“uma certa esperança da pós-produção ou no que está à frente da câmara, que já não depende directamente da câmara que o capta.”* (Poças, 2011)

A problemática deste modo de produção está relacionada com a questão da câmara. Diz RP: *“Pedem-te para fazer magia com a câmara. Isto é a praxis para um determinado tipo de produção.”* Como refere Daniel Del-Negro, não obstante a boa vontade do DF em adaptar-se às circunstâncias do projecto, há que ter a noção dos limites do equipamento e verificar se, de facto, eles podem ser adaptados aos objectivos que se perseguem.

Segundo JR, 90% das produtoras ou o realizador, quando o convidam para um projecto, já têm a sua própria câmara. A acessibilidade à tecnologia digital permite este boom de equipamentos. Cabe ao DF analisar o projecto. Depois de devidamente informado sobre as questões técnicas e estéticas do projecto, tomará as decisões que a ele melhor se adequem. Regra geral, acaba por aceitar a câmara. Por vezes quando o realizador já trabalhou, durante algum tempo, com o DF, acaba por dizer: *”Não, não! Tu dizes a câmara que achas que é melhor e nós alugamos, mesmo que não seja a que a produção tem.”* Numa das primeiras vezes que JR trabalhou com Maria João Mayer, aconteceu o seguinte caso:

*”Num documentário chamado Outros Bairros (Gonçalves, Liberdade, & Pimentel, 1998) eles tinham comprado uma Canon XLI. Olhei para aquilo... Levei a câmara para fazer testes e vi que não me servia e disse: Olha, eu com esta câmara não me diz nada, portanto prefiro não aceitar o trabalho. “Ah, não!”. Nesse caso a João percebeu perfeitamente e trocaram a câmara.”* (Ribeiro, D.F., 2011)

Com a utilização de câmaras fotográficas, como a 5D ou 7D da Canon, para projectos cinematográficos, procurámos ter o ponto de vista do colorista Alberto Pimenta, em relação as possibilidades que estas permitem ao nível do trabalho de *grading*. *“Quanto mais fraco é o suporte, mais trabalho deve exigir, para que tenha um look interessante no final. Não vai conseguir ficar igual a um filme... mas pode melhorar 300%”*. Salaria ainda que, podendo o suporte revelar-se uma boa ajuda, caso não estejam cumpridos outros pressupostos, não fará o filme. *“Aliás, eu tenho na minha carreira assistido a tudo. Pessoas a usar filme, mas que depois o look<sup>47</sup> final é muito fraco, na minha opinião. Outros que usam suportes mais baratos, mas que conseguem coisas excepcionais.”* O resultado do trabalho final está ligado à maneira como se consegue transmitir uma ideia. É a capacidade de transmitir, com eficácia, essa ideia o objectivo fundamental do filme.

Contudo, em relação a projectos de elevado orçamento, existem outras exigências, pelo que neles são utilizadas câmaras de película, como a recente ARRI 416 -16mm ou as 35mm Arricam light e Studio. O recurso às digitais mais comuns, como a Red e a Alexa da ARRI ou ainda a SI-2K da P+S Technik, pode, igualmente, satisfazer outras peculiares exigências.

---

<sup>47</sup> Termo utilizado no sentido de aspecto visual o sentido

### 3.3. A iluminação em função das novas tecnologias

O uso de novas tecnologias, para além das abrangidas pelos novos suportes digitais e pelas grandes potencialidades da pós-produção, concorrem, muitas vezes, para exercer pressão sobre o trabalho do DF, quando são utilizadas como argumento para procurar diminuir os custos de rodagem, nomeadamente no tempo para trabalhar, disponibilizado para o DF: “Isso resolve-se na pós-produção”.

Petro Vlahos and Bill Taylon comentam no *American cinematographer Manual*: “Ironically, the tools capable of flawless work have made it possible to squeeze a semi-acceptable result from inferior originals.” (Borum, 2004, p. 277)

Perante as novas tecnologias, questionados em relação a forma de iluminar, os DF foram unânimes em responder que não a alteraram, não deixando, no entanto, de retirar proveito das inovações. Apesar de não modificarem a sua forma de trabalhar, há por vezes, da parte das produções, uma tentativa de diminuir o número de elementos da equipa.

A câmara de cinema, independentemente do seu suporte digital ou de película, serve para captar o que acontece à sua frente.

O director de fotografia não se deve limitar a filmar, mas sim a interpretar e acrescentar o seu ponto de vista para a melhor compreensão da ideia a veicular. Como refere RP. “A câmara só regista o trabalho de luz que está à sua frente.” No seu entender, a questão do tamanho das equipas é proporcional àquilo que se pretende do filme e não dos aparelhos de registo.

Tal como a fotografia se tem de adaptar ao argumento, também os meios devem ser adequados ao projecto. No caso de *O Fantasma* (Rodrigues J. P., 2000 ) a reduzida constituição de equipa nada teve a ver com orçamento, mas sim com o projecto, com explica RP:

*“Não tinha electricistas nem maquinistas. Tinha dois assistentes de câmara e era eu na imagem: mais ninguém. Tinha um equipamento de iluminação hiper reduzido. Não havia geradores; não havia nada dessas coisas e o que se fez do ponto de vista pragmático, tinha a ver com a própria forma como queríamos que o filme fosse, não só na rodagem, mas que tivesse impresso no filme.*

*Foi um grande trabalho de repérage. E trabalho de preparação, para se utilizar os espaços naturais e luz natural. O sítio onde se deveria colocar a câmara, para extrair da realidade, tal como ela existe, o máximo possível. Estamos a falar de uma época em que as pessoas hoje dizem: “-Ah não! Mas naquele tempo era preciso luz, mas agora não é preciso!” Mentira! Mentira, isso nunca foi assim e portanto estou-te a dar um exemplo de uma decisão, feita naquela altura, em que se dizia que era preciso luz. Quer dizer, luz nesse sentido, sentido pesado. Fez-se opções num determinado sentido. Ora isso é tudo uma questão das opções, não é? Hoje diz-se isso (com as novas câmaras digitais, a quantidade de luz necessária é menor) porque é conveniente também. Eu compreendo, compreendo perfeitamente essa conveniência, mas não é verdade.” (Poças, 2011)*

A convicção existente, da possibilidade de se poder filmar com um nível de luz muito reduzido, devido à sensibilidade da câmara, chega ao extremo na interpelação feita a JR: *“Já me disseram “-Essa câmara não precisa de luz, que essa câmara inventa luz!””*. No caso do documentário, em que os recursos são muito reduzidos, JR reformula:

*“Não se trata de filmar sem luz, mas sim de que forma podes utilizar a luz que se tem.*

*Muitas vezes o que eu acho interessante, num documentário, é chegar a um local e ter de usar a matéria do local para construir a fotografia. E isso para mim é uma coisa que me estimula imenso a imaginação. É tirar partido das coisas que existem. Se estás a filmar no deserto do Mali, como já me aconteceu, tiras partido de um determinado número de coisas. Noutro caso, num filme feito em Moçambique, tiras partido de outra maneira.*

*Portanto tens de te ir apropriando do que o local te dá. Não é só a luz, num caso foi o plástico que eu encontrei por lá e as pedras ou seja, vais-te apropriando dos materiais que o local te dá e usas de uma forma que transforme a imagem naquilo que tu queres contar.” (Ribeiro, D.F., 2011)*

Esta adaptação pode ser alargada à própria equipa. Apesar de, no documentário, se utilizar muito a câmara à mão, por vezes surge a necessidade de um *travelling* e é o próprio condutor da carrinha que o executa. JR convida-os ainda a participar, ensinando-os a montar o tripé e explica o que quer e o que não quer. Também Elso Roque conta que formou equipas de maquinaria e imagem, em locais onde não existiam técnicos formados para trabalhar.

Durante alguns anos, nem sempre foi possível ter o equipamento desejável. Hoje em dia -segundo Vitor Estevão - com a situação de crise e diminuta produção de filmes e publicidades - as empresas de aluguer de material oferecem muito bons *packages* de equipamento. A questão que se coloca, frequentemente, passa a ser, segundo Vítor Esteves: “*Tenhas tu tempo para utilizar o material e pessoas, claro.*”

« *-Vite. Vite! Que le soleil tombe!* »

É das frases mais irritantes que se ouve ao trabalhar com uma equipa francesa. Expressa bem a questão da incontrolabilidade do tempo em cinema. Não é só do sol

que se fala, mas de todas as questões inerentes à produção, como a disponibilidade de actores, técnicos, *décors*, material, etc.

Por essa razão é fundamental que a equipa de imagem - maquinaria e electricidade incluídas - seja a adequada ao projecto.

A utilização de câmaras digitais provoca, frequentemente, uma falsa sensação de facilidade de trabalho ao nível da imagem. Como foi referido, anteriormente, há uma ideia, equívoca, que este sistema necessita de um menor cuidado em relação à iluminação. A conclusão a que se chega, falando com os diversos entrevistados, é que de facto a sua iluminação não mudou e, como tal, continuam a trabalhar de forma semelhante, com as mesmas necessidades de sempre, relacionadas com características próprias dos projectos e não com os meios de captação. A questão da redução da equipa de imagem (alargada à maquinaria e electricidade), vai ter prejudiciais e directas implicações no trabalho do DF, também se reflectindo, negativamente, no trabalho do realizador e, conseqüentemente, no filme. Assim o explica JAL:

*“Hoje em dia as equipas já são tão pequenas e, se ainda as vamos reduzir, o que acontece é que vamos retirar espaço de manobra e tempo ao realizador. Se eu tenho uma equipa mais pequena, mais lento eu sou e menos tempo de trabalho o realizador tem. Acho fundamental que o realizador tenha tempo para realizar o filme. Para trabalhar com os actores, fazer as cenas como deve ser e ter tempo para as fazer. Muitas vezes ao reduzirem-se as equipas está-se a retirar tempo ao realizador. Acho que isso é contraproducente. “*  
(Loureiro, 2011)

Ainda que se esteja a caminhar no sentido de diminuir o peso das decisões e responsabilidade das diversas actividades relacionadas com a imagem, na fase de rodagem, o trabalho em película reveste-se de um perfeccionismo inerente ao próprio material. A atenção tem de ser constante e o menor erro pode implicar a perda de todo

o trabalho realizado, atrás e na frente da câmara. Esta tensão gera entre os membros da equipa, que com ela lidam, uma cumplicidade diferente do trabalho em vídeo. Nas palavras de ER:

*“ A equipa forma um grupo e naquele grupo têm de se ser fiéis uns aos outros. No vídeo também existem equipas. Simplesmente não é a mesma coisa. (...) É tudo atrapalhado. Aliás é o grande defeito do vídeo. Filma! Filma! Filma! Deixa andar! Não se paga nada, não é? Não digo que seja de borla, mas é barato. Num filme não se pode proceder assim. As coisas têm de ser estudadas.”* (Roque, 2011)

A colaboração no filme, para o DF, continua a ser o acrescentar do seu ponto de vista, através das características da imagem, utilizando equipamentos, que por sua vez são manipulados pela equipa que dirige. Por isso o número de elementos da equipa deve continuar a obedecer a questões de funcionalidade para cada projecto. Em determinados momentos, do passado, a equipa também alterou a sua constituição, por questões técnicas, como lembra RP. Por exemplo, em relação ao movimento da *Nouvelle Vague*, onde se falava na redução da equipa. No entanto, passados 10 ou 15 anos, ou mesmo simultaneamente, existiam equipas muito numerosas. Por isso, em relação a uma nova redução justificada pelo novo suporte digital, ele afirma: *“-As câmaras não tem as costas largas para isso. Tem a ver com tendências. Tem a ver com a economia.”* (Poças, 2011)

Apesar da sua forma de iluminar em geral não ter mudado, JAL participou num projecto de características diferentes. Por opção sua e do realizador, fizeram um filme captado de forma neutra: *“ O filme era todo neutro, nem para quente, nem para frio, nem para branco nem para negro. Estava uma coisa direitinha, com níveis para podermos trabalhar em pós-produção. Isso é fundamental, saberes que estás a fazer uma coisa e tens níveis para os poderes trabalhar na pós-produção.”* Mas esse projecto implicou logo à partida, um maior número de dias de *grading*.

Como sempre, a iluminação que o DF faz durante a rodagem, tem em vista o que pretende fazer na pós-produção. Com todas as novas potencialidades é fundamental conhece-las, para conscientemente tomar decisões na rodagem.

Em relação às novas câmaras digitais, há que recordar que, actualmente, permitem uma manipulação na rodagem, em termos de *look* da imagem, de forma não destrutiva. Por esse motivo, variável consoante o método de trabalho de cada DF, esta hipótese pode ser explorada sem que o compromisso seja definitivo.

O digital, em Portugal, é por vezes encarado pela produção como mais simples, pelo que tenta reduzir o número de elementos da equipa. No exterior, em projectos mais elaborados, à equipa clássica, composta por director de fotografia, operador, primeiro assistente de imagem, segundo assistente e assistente de vídeo, devem juntar-se um ou dois elementos. O DIT e o Data Manager<sup>48</sup>, podendo o primeiro acumular as normais funções do Data Manager. (Marmon & Straub, 2011)

Foram inúmeros e diversos os projectos que se fizeram com uma equipa de DF/operador e apenas um primeiro e segundo assistente, isto apesar de já se utilizar o equipamento de *videoassist* e a respectiva gravação e visionamento da competência, actual, do assistente de vídeo. Em certos projectos, onde a equipa de rodagem tinha apenas dois elementos (não existindo o assistente de vídeo), quando o 2º assistente saía do *plateau* para carregar *magazins*, um elemento da equipa, externo à imagem, colaborava no processo de gravar e de parar. A utilização de equipamentos mais sofisticados, a nível dos monitores de vídeo, vieram facilitar a sua presença na equipa. A existência, no *plateau*, dos equipamentos de manipulação de cor poderá, igualmente, vir a impulsionar o futuro recrutamento de um DIT.

Devido às actuais potencialidades do trabalho no *grading*, por vezes este é demasiado sobrevalorizado, gerando prejuízo em termos económicos e estéticos.

---

<sup>48</sup> Responsável por fazer o Back up e verificação do material, e que pode ainda fazer *rushes*.

Durante um dia de rodagem, é frequente existir uma certa pressão para que tudo se faça o mais depressa possível. Para o produtor o tempo é visualizado em termos de economia orçamental. Porém, existem situações que podem requerer tempo na rodagem, por a ser preferível resolve-las no momento a deixá-las para depois.

*“The reasoning is that any defects in original photography can be fixed, but production crews may not take into account the cost of the repairs. Extensive hand paint work and additional processing can add tens of thousands of dollars to a 5-second shot”* Petro Vlahos and Bill Taylon, ASC ” (Burum, 2004, p. 277)

No decorrer de uma entrevista realizada no âmbito deste mestrado, em Maio de 2010, Henrique Serra, director de fotografia, maioritariamente da área da publicidade, também falava desta realidade em Portugal. No seu entender, essa tendência é, acima de tudo, motivada pela produção, na tentativa de terminar mais depressa possível a rodagem, tendo como objectivo, poupar no orçamento. Essa atitude, porque errada, gera custos adicionais não percepcionáveis por um incipiente ou mal informado produtor.

Apesar de existirem diferentes formas de trabalhar - desde uma imagem mais definida na rodagem a algo mais neutro - é ainda assim importante ter consciência das limitações da pós-produção. VE relembra uma frase que se costumava dizer em relação à montagem: “Não procures na montagem o plano que não filmaste.” Afirma que, nalgumas conversas com realizadores, acaba por adaptá-la à imagem, lembrando que, mesmo o *grading*, tem limites pelo que, em caso análogo, também não irá encontrar o que pretende, se o mesmo não for considerado na rodagem.

O trabalho de *grading*, em princípio, é feito no final da montagem, por técnicos, especializados na manipulação dos equipamentos profissionais, existentes para o efeito. Esta acção nem sempre é acompanhada, de qualquer forma, pelo DF.

No passado, em película, JAL experienciou em Portugal, situações em que o orçamento era diminuto e no momento da *étalonnage*, já não havia hipótese para a realizar. “*Quantos filmes eu fiz assim! Não te vou dizer quais foram os filmes por uma questão ética.*” Basicamente a *étalonnage* era feita pela etalonadora. “*Nós contentávamo-nos com aquilo. O produtor contentava-se e o realizador contentava-se.*” Ainda assim, de vez em quando, podiam alterar um pouco algumas cenas. Pela sua experiência, tal não acontecia em projectos realizados no estrangeiro.

*“Hoje em dia, no digital, o que é que acontece? Como já sei que não há dinheiro ou vai haver um dia ou dois para etalonar e não vai haver o que nós queremos, o que é que eu faço? Tento, no dia-a-dia, no digital, levar pelo menos 80 a 90% da imagem que eu quero. Hoje tu podes fazer isso com a Red ou com as outras câmaras. Vais ao monitor e permite-te alterar e fazer.”*  
(Loureiro, 2011)

Um outro motivo que pode levar a que um DF não esteja presente nesta fase da pós-produção de imagem, prende-se com o facto de, no momento em que, finalmente, se vai dar início ao processo, estar já a trabalhar noutra projecto.

Margarida Gil, realizadora que pinta e desenha, optou por trabalhar a imagem dos seus projectos *Perdidamente* e *Paixão*, na pós-produção. “*Estou a fazer bastante correcção de cor, no sentido criativo, mais do que propriamente corrigir*”. Ao iniciar estes projectos, o tempo de pós-produção foi logo considerado pelo produtor. Quando questionada sobre a participação do DF na pós-produção referiu “*Os DF têm muito que fazer e deixam-nos um bocadinho abandonados*”. Ainda que por vezes trabalhe directamente com o colorista, deixou claro que o faz mas sempre em colaboração com o DF. (Gil, 2011)

Um motivo mais preocupante, do ponto de vista do DF, surge quando a produção opta por não informar o DF e faz o *grading* na sua ausência.

Quando questionado sobre a hipótese da ausência do DF na fase final da imagem, ER é peremptório ao responder:

*“Não devem. Uma questão profissional. Não devem, como eu também não vou realizar um filme dele. Nós temos de respeitar as balizas de cada um. Repare, se o director de fotografia falecesse, que remédio tinha ele senão arranjar uma pessoa qualificada para fazer isso. Mas, por princípio, se a pessoa em questão fez o filme, participou no filme, tem o direito de fazer a étalonnage do filme.”* (Roque, 2011)

Daí a preocupação no contrato do DF pela Imago:

*(Special agreement regarding post-production: The Cinematographer must participate in all optical work, digital effects, lighting of copies/colour grading, digital postproduction, including scanning for masters and DVD in general all kinds of postproduction work relating to images.)* (Imago.org)

Hoje em dia, um dos objectivos a que se propõem os DIT, é minimizar algumas destas questões, através da possibilidade, durante a rodagem, da visualização das capacidades criativas subjacentes à imagem e semelhantes às que se desejam obter no *grading* final. Através do uso de *looks*, que são visualizados no *plateau*, em simultâneo, pelo DF e realizador, podem ser acordados conceitos de imagem a implementar no *grading*.

### 3.4. Formação contínua

*“Antigamente dizíamos queimar muita película, hoje é fazer muitas horas em digital.” (Loureiro, 2011)*

A aprendizagem e a actualização dos conhecimentos de imagem, em Portugal, encontram o seu suporte na prática. Presentemente, é fácil obter uma actualização técnica, generalizada, da informação. Outro tanto não ocorria num próximo passado. Diz VE que, quando começou a tentar manter-se informado, não tendo grandes opções, teve que recorrer à assinatura do *American Cinematographer* e a viagens com um propósito informativo:

*“Comecei a ver que existiam outros materiais lá fora, que nós nem sabíamos que existiam. E explorei isso até ao máximo. Viajava imenso: Paris... Londres e a ver filmes. Porque agora, é mais fácil. Então com os fóruns, com o twitter, tu podes falar com um director de fotografia lá de fora...se ele tiver paciência. Antigamente era muito difícil.” (Estêvão, 2011)*

Na dupla perspectiva de DF e de docente, Francisco Vidinha (FV) refere como actualmente existe muita informação e da necessidade, que sente, em acompanhar as actualizações. Explica como, diariamente, lhe são colocadas questões sobre a obtenção de imagens, com grande especificidade técnica, bem como as características inovadoras de recentes equipamentos. Ainda que os alunos tenham acesso às mesmas fontes de informação, nem sempre conseguem perceber as potencialidades de determinadas inovações. A sua experiência profissional ajuda-os no processo dessa compreensão e motiva-o a uma procura incessante de actualização que, servindo a sua empenhada acção docente, serve, igualmente, os seus propósitos enquanto profissional de cinema.

### 3.4.1. Testes e workshops

De forma geral, antes de uma longa metragem, existe um período de preparação que inclui, normalmente, testes de câmara e de objectivas. Estes testes, para além das óbvias finalidades, são exigidos por algumas seguradoras. Complementarmente os DF também realizam testes de imagem. Contudo, o tempo de preparação, tem vindo a tornar-se cada vez mais reduzido, o que invalida a possibilidade de aprofundamento de alguns testes.

Na comparação entre Portugal e outros países onde trabalha, JAL identifica situações de incapacidade de fazer testes, no nosso país, por questões de orçamento. Nos filmes estrangeiros, para além dos testes de câmara, fazem-se, normalmente, testes de maquilhagem, guarda-roupa e outros, tendo como finalidade conhecer o material visando facilitar as escolhas do realizador e o início da relação profícua com a pós-produção.

Este contacto, com a pós-produção, no digital é também importante, para a correcta observação dos testes: monitores adequados e devidamente calibrados, verificação de todo o *workflow* de pós-produção, etc.

Em Portugal, quando do lançamento pela Kodak de novas películas, são promovidas apresentações e *workshop*, onde os profissionais de imagem têm a possibilidade de as testar.

No caso do digital, a nível profissional, não é tão vulgar este tipo de iniciativas. A Sony promove-as, mas no sentido de apresentação de equipamentos.

A adaptação ao digital, de um DF que trabalha usualmente em película, nem sempre é fácil. Com o aparecimento, mais generalizado, do HD surge uma função nova<sup>49</sup> no

---

<sup>49</sup> P.Brard em 1969, fala de uma função, que tanto quanto nos foi possível investigar, não existia em Portugal. A sua designação era a de Assistant-couleur: trabalhava em colaboração directa com o DF /operador e mantinha contacto com o laboratório que processava o filme. Quotidianamente, nos locais ou próximo dos locais de rodagem, cabia-lhe revelar os testes que lhe eram entregues pelo segundo assistente de imagem. Fazia, igualmente, em função dos pedidos do DF, diferentes

mercado internacional: *Digital Imaging Technician* (DIT). É característica desta função acompanhar, do início até ao fim, todo o *workflow* da imagem. Em Portugal ainda não é habitual o uso deste técnico.

ER já trabalhou num sistema semelhante, utilizando uma Sony Cinealta, num projecto de 30 filmes para televisão. Nesse projecto existiam assistentes para manipular os menus. Declara:

*“Para mim as câmaras já não me dizem nada. Têm equipas para trabalhar nas câmaras! Por exemplo, quando trabalho com a Arricam, nunca mexo no corredor da máquina para meter película. Nem me interessa saber isso, mas claro que sei. Tantas vezes um tipo vê fazer aquilo que sabe como é que se faz, mas não... nem me preocupa. É uma responsabilidade, e repare, isso é uma coisa ótima, é que cada um fica com a sua responsabilidade. Se eu começar a mexer o outro começa a protestar. Ele faz aquilo, e eu faço aqueloutro.”* (Roque, 2011)

De uma forma geral, cabe ao DF a iniciativa de se actualizar. A opção de se deslocar ao estrangeiro implica não só o custo do workshop, assim como a viagem, estadia e disponibilidade profissional. Os custos dessa actualização tornam-se, frequentemente, desmotivadores.

Em termos nacionais, a Associação de Imagem Portuguesa (AIP), promove por vezes alguns workshops, com técnicos estrangeiros, que vêm dar formações. Há dois anos decorreu, entre nós, um workshop sobre a transição para o cinema digital. Mas nem

---

positivações. Tinha o seu próprio material de carregamento, revelação, impressão e étalonnage. (Brard, 1969).

FV fala também de uma função ligada ao laboratório, e não a qualquer marca específica de película: O *“Lab liaison”* (expressão de origem francesa). Era um pseudo vendedor que o mantinha informado das actualizações de emulsões, processos químicos e novidades do laboratório. Interessava-se pelos projectos, logo na fase de pré-produção, e estabelecia a ligação entre o DF e o laboratório, por vezes numa fase ainda anterior à de testes. FV comenta, ainda, que quando se faziam *rushes* a *“One light”* essa luz era escolhida por si e o *“Lab liaison”* ia acompanhando todo o trabalho. (Vidinha, 2011)

sempre se conseguem, em número suficiente, interessados na formação. Durante o último ano, foi promovida uma iniciativa, também pela AIP, de fazer testes comparativos entre diferentes câmaras digitais (RED, SI 2K, SONY 9000 E SONY F-35 ) e sua respectiva pós-produção. Apesar de ser uma iniciativa sem custos para os interessados, não teve a participação esperada.

Em Novembro, do corrente ano, foi realizado um workshop sobre o DIT, promovido pela AIP, com diversas parceiras, entre elas a Universidade Lusófona a qual cedeu instalações para esse efeito. Tinha um duplo objectivo: por um lado dar a oportunidade de utilizar equipamentos específicos para a criação de *looks*, em tempo real, a partir de LUTs 1D e 3D (pré-gravadas) e responder a diversas questões da prática da função; por outro promover a própria função junto de produtores, realizadores e DF.

Como se encontra referido no dicionário disponibilizado na net, pela *Imago*, as câmaras mais recentes tendem a ter menus muito mais simples, necessitando de menor manipulação na rodagem. (Finney, p. 2) Em Portugal, parte significativa das tarefas executadas por este técnico, estão divididas entre o DF e primeiro<sup>50</sup> e segundo<sup>51</sup> assistente de imagem, no trabalho que diz respeito à preparação e ao *plateau*. A criação de *Looks* está limitada aos equipamentos disponíveis no mercado.

Uma das funções principais desta nova função, é permitir ao DF, habituado à película, a continuidade do seu trabalho num sistema que ele não conhece bem, permitindo-lhe uma vez mais aprender, na prática, para além da pesquisa que vai, obviamente, fazendo.

Com esta função, faz-se a ligação entre as três fases existentes desde a preparação à pós-produção. Sobrepõe-se ao trabalho do DF, quando se propõe aconselhar sobre o kit de objectivas a utilizar num determinado *workflow*, ajuda-o a escolher os filtros, assim como o ISO a utilizar e, por fim, o próprio valor de diafragma atendendo ao

---

<sup>50</sup> Prepara e adequa os *setting* da câmara às situações necessárias. Apoia ao DF na criação de *Looks*(dependendo do conhecimento de ambos)

<sup>51</sup> Para além do trabalho de *plateau* descarrega e faz o back up do material

facto de algumas destas questões se terem modificado em relação aos processos tradicionais da película. Sobrepõe-se, igualmente, ao trabalho do primeiro assistente quando manipula os *setting* da câmara e do segundo assistente de imagem no que respeita ao descarregar e controlo do material captado. As suas funções cobrem, ainda e em parte, as do assistente de montagem, ao criar *dailies* e sincronismo áudio<sup>52</sup>.

Durante a realização do workshop, foi perceptível uma clara vontade dos profissionais nele presentes, de perceberem algumas questões funcionais, ainda não clarificadas. Foi, então, apresentada uma proposta visando uma nova organização da equipa de imagem, através da integração e distribuição das funções inerentes a um DIT. Uma vez que não era esse o objectivo do *workflow*, esta proposta e os seus pressupostos não foi discutida.

No passado, em relação à película, em Portugal usavam-se câmaras da AAton, ARRI e pouco mais. Como André S. observa, a situação actual modificou-se:

*“Antigamente, lançavam as películas novas, as lentes novas. Agora são as câmaras e de certeza que andam câmaras digitais por aí que não conhecemos. Existem pequenas empresas que lançam câmaras, que por alguma razão não chegam cá ou às quais não temos acesso. É importante saber mais, tecnicamente, sobre: o bit rate da câmara (no estado em que ela passa informação), formatos, codec que elas usam, que máquinas são compatíveis com esses codecs e como é que vai ser o workflow dessas câmaras.”* (Szankowski, 2011)

Dependendo dos orçamentos em questão e do material a que a produtora tem acesso, são muitas as câmaras com as quais um DF se pode confrontar. Para JR a actualização em relação a uma câmara é feita à medida das necessidades que vão aparecendo. Não é *obcecado* pelo “*olha saiu aquele...*”. Para ele, mais do que a resolução de uma câmara, o que lhe interessa é o que possa fazer com esse material.

---

<sup>52</sup> funções descritas durante o workflow referido

“Muitas vezes a má resolução ou o grão é um factor que serve dramaticamente a história.”

Uma vez que já não estamos a falar do *esperanto*, em que todas as câmaras eram bastante semelhantes do ponto de vista da captação de imagem, os DF acabam por fazer pesquisa sobre o equipamento que vão usar num determinado projecto. Realizando testes, procurando trocar impressões com colegas que já as tenham utilizado e ainda investigando a nível de informação disponível na internet, fóruns e junto da pós-produção, certificam-se das implicações, compatibilidades com o material da casa de pós-produção, para o *workflow* daquela câmara.

Damos, apenas, um pequeno exemplo que ilustra estas questões da actualização e da importância de conhecer as características das câmaras:

A câmara digital *Alexa*, a mais recente da ARRI, só pode gravar no seu formato nativo *Arriraw*<sup>53</sup> (2880 x 1620 a 12 bit) com um gravador específico. De outra forma, a mais normal neste momento, é a utilização desta câmara de cinema digital, a gravar num formato 1920x1080 4:4:4 RGB a 10 bit. Tal desiderato deve-se a questões respeitantes ao equipamento disponível e preço do mesmo.

No passado quando se construía uma câmara nova, a câmara podia melhorar em vários aspectos: rapidez de execução de efeitos, ser mais silenciosa, ter maior estabilidade, ser mais ergonómica, mais leve etc. Mas as regras gerais eram as de sempre. Em relação às novas películas, as regras também se mantinham. De uma forma geral a película tinha mais latitude, representava os negros, altas luzes ou diferenças de temperaturas ou tons de pele de outra maneira. Hoje em dia as características das câmaras de cinema digital comportam, praticamente, o equivalente

---

<sup>53</sup> ARRIRAW é o formato de maior qualidade de gravação quando se filma com a ALEXA, armazenando 2880x1620 pixels de *raw*, conseguido por um sensor Bayer a 12 bit sem processamento. Qualquer passo que seja necessário dar para criar uma imagem em toda a sua cor numa dada resolução será executado em pós-produção. Isto permite vantagens em termos de resolução conseguida de arquivamento. (Arri, *faq#1-1*)

a diferentes películas. O banal uso de filtros de Densidade Neutra (ND) requer novos cuidados.

Os filtros tradicionais de ND foram criados para a resposta espectral da película, atendendo ao facto desta não ser muito sensível aos *far-red*<sup>54</sup>. Por essa razão esses filtros deixam passar muito destes comprimentos de onda. Os sensores digitais são mais sensíveis a esta faixa do espectro. A utilização destes filtros próprios para película, pode trazer problemas ao serem utilizados em digital. Depende do que se estiver a filmar, os filtros tradicionais N.D<sup>55</sup>. (0.3 a 0.9) poderão ser utilizados mas, para lá dessa densidade, a ARRI<sup>56</sup> recomenda os novos filtros, conhecidos como "ND filters with an IR-cut off". Também a utilização de filtros de correcção de cor, é desaconselhada, devendo ser utilizado o sistema de balanço de brancos da câmara, porque a resposta destes filtros foi trabalhada para a película e, ao serem utilizados diante do sensor digital, podem provocar efeitos inesperados. (Arri, *faq#1-1*)

Quando um DF trabalha com uma câmara digital, de formato profissional, como a Red ou a Alexa, é necessário que, para além de conhecer as características gerais da câmara, se vá mantendo informado das alterações de *upgrade* do *firmware*, a que cada câmara vá sendo sujeita, na respectiva casa de aluguer.

### **3.4.2. A publicidade como forma de aprendizagem**

*“A grande vantagem a nível de experiencia (em publicidade) é, hoje estás a filmar, a recrear um filme de época; dali a dois dias estás a*

---

<sup>54</sup> Far-red é a luz no extremo vermelho do espectro visível, entre a luz vermelha e o infravermelho. Usualmente vista como a zona entre os comprimentos de onda 700 e o 800nm, ela é debilmente visível para alguns olhos. (Far-red).

<sup>55</sup> Neutral Density, filtros de densidade neutra servem apenas para cortar a quantidade de luz que atinge o material sensível, película ou sensor. Em princípio não fazendo alterar a imagem em termos de cor. Por cada valor de 0.3 de densidade neutra, retira-se um stop, ou seja um diafragma, na quantidade de luz que entra na objectiva. Actualmente estão disponíveis nas casas de aluguer filtros N.D. de 0.3 a 1.5. Podem ser usados individualmente ou somados.

<sup>56</sup> Uma vez que a ALEXA possui um filtro “low pass” situado frente ao sensor que corta nos comprimentos de onda respeitantes aos infravermelhos e aos ultra violeta. Este filtro bloqueia formação de efeitos indesejados quando estas frequências são captadas pelo sensor. (arri, *lowpass\_filter\_pack*)

*fazer uma coisa do futuro; dali a uma semana estás a filmar a preto e branco com câmara à mão e debaixo da chuva e ainda tens que pular para dentro de um lago.” (Szankowski, 2011)*

Uma vez que, de facto, é na prática que acontece a maior parte da actualização, há que recordar que os projectos respeitantes a longas metragens são diminutos e que as curtas metragens, em geral, não possibilitam o acesso a recursos significativos no âmbito da aprendizagem ou actualização. Por isso a publicidade pode desempenhar um papel importante nesse conhecimento.

O objectivo da publicidade e da sua linguagem que a serve, é claramente distinto do objectivo e da linguagem cinematográfica. *“A imagem deve chamar a atenção para uma televisão, no fundo de uma tasca, perceberes do que se trata e veres o produto”* (Szankowski, 2011). Como já foi referido anteriormente, o trabalho em imagem implica, necessariamente, uma forte componente técnica.

É relativamente frequente existirem publicidades para as quais são utilizados grandes meios. Tudo se passa em poucos dias e por isso, facilmente, se utilizam equipamentos novos, ou específicos, que permitam estabelecer diferenças de qualidade entre os muitos registos publicitários que estão no ar. *“Consegues lentes anamórficas, algo XPTO, que só existe numa casa de aluguer não sei onde, uma grua estabilizada, ou sei lá uma câmara que faz 360 imagens ou 400 imagens por segundo”* (Szankowski, 2011)

Estas muitas experiências acabam por funcionar como pequenos ensaios, de situações e materiais muito distintos, ainda que, devido à escassez de tempo, impliquem reacções rápidas na tomada de soluções e decisões. Esses ensaios podem vir a ser desenvolvidos em longas-metragens.

Ao contrário das longas metragens, o material da rodagem é quase de imediato trabalhado na pós-produção e não ao fim de meses, sendo mais um factor de velocidade de aprendizagem entre a rodagem e a pós-produção.

A consciência das potencialidades da pós-produção pode, de facto poupar tempo na rodagem. Numa rodagem de uma publicidade, no interior de uma pequena e baixa adegas, de paredes brancas, um DF, apercebendo-se do tempo que levaria a criar um efeito de sombra na parede, optou por a deixar branca. No trabalho de pós-produção de imagem, a que tivemos oportunidade de assistir, facilmente foi colocado o efeito que desejava, de sombra em *degradê*.

O facto de serem muitos trabalhos em pouco tempo, permite ainda uma maior contacto com diferentes realizadores e com diversos pontos de vista, o que torna enriquecedora as aquisições de conhecimentos obtidas nessa conjuntura.

Contudo, a experiência de VE e de RP, resultante dos constrangimentos provocados pela situação económica actual, mostra uma nova realidade, onde os meios disponibilizados são menores face aos existentes num próximo passado.

*“A publicidade servia como teste de ensaios para tudo o resto. Era muito interessante porque tinhas direito a alugar um “Ferrari”, para o experimentares a andar a 300 à hora. Há um efeito um bocadinho histérico relativamente às novas tecnologias, que vai de encontro a uma necessidade absoluta, em todas, as áreas que é a redução de custos. Na publicidade a histeria é de tal forma que se fazem mil e uma experiências para baixar os custos, ao ponto de já nem ser essa a razão ou seja, há muitos filmes feitos com a Canon 5d Mark II. Estão muito na moda! Obviamente que é vendida sempre a questão: “tem uma imagem muito interessante” etc. e por outro lado, nos bastidores, há também razões de produção.” (Poças, 2011)*

Mas mesmo em publicidades, com menos meios, as características de muitas experiências, realizadas num curto espaço de tempo e trabalhadas, quase imediato, em pós-produção, são uma mais-valia, enquanto aprendizagem continua.

Para RP, a experimentação em diferentes campos de acção, como longas metragens, curtas metragens, documentários e publicidade, ajudam-no a adaptar-se, facilmente, às características peculiares de cada um, neles utilizando os conhecimentos adquiridos nos diferentes processos de trabalho.

### **3.4.3. Experiência em 3D**

Há dois anos RP fez o primeiro filme publicitário em Portugal. Da Inglaterra, da *Pinewood Studios*, vieram especialistas em 3D, por ser exíguo, entre nós, o conhecimento desta técnica.

*“ Fui convidado para fazer o filme, como um director de fotografia “tout court” e não pelos meus conhecimentos em 3D. Para isso havia os técnicos. Foi uma oportunidade muito interessante. A título de curiosidade, esses “senhores que vieram lá de Inglaterra”, disseram que foi o primeiro filme de publicidade feito em 3D não só em Portugal mas em toda a Europa. Já tinham feito bastantes nos Estados Unidos e no Japão mas era o primeiro na Europa.”* (Poças, 2011)

Para RP o trabalho em 3D é muito específico e técnico pelo que, estas razões, geram a necessidade de técnicos especializados na área. Reconhece que, para este tipo de área de acção, tem que possuir alguns conhecimentos básicos, sem qualquer profundidade. Considera, igualmente, que as restrições impostas pelo tempo de rodagem não lhe iriam lhe permitir ocupar-se dessas questões.

Nesta publicidade, os meios utilizados foram os existentes no país, com a natural excepção do material específico 3D Rig<sup>57</sup> e do equipamento informático.

Quando questionado quanto a projectos 3D, JAL diz estar em negociações para a realização de uma série sobre Ulisses a qual, se possível, será rodada em Portugal. No caso da aprovação do projecto, o material a utilizar será português mas, porque a agência é francesa, os técnicos serão franceses. Ainda sobre esta matéria, revelou já possuir alguma experiência e ter feito testes, mas considera-se em fase de aprendizagem. Tal como RP, também não é seu entendimento que o DF deva ter, sobre o 3D, conhecimentos detalhados. Há novas técnicas e profissionais para servir as suas exigências. “*Se eu sou o director de fotografia, o importante é fazer a iluminação do filme para o 3D. É um jogo de equipa.*” (Loureiro, 2011)

---

<sup>57</sup> Rig é o suporte onde se colocam as duas câmaras, que vão permitir criar a imagem em 3D

#### **4. CAPITULO III – A FASE DE PÓS-PRODUÇÃO**

#### 4.1. Tipos de *Workflow*

A árvore de decisões (*workflow*), é a escolha de opções a tomar ao longo das várias fases do processo cinematográfico.

A escolha por um sistema analógico (película: 16mm, 35mm) ou digital, actualmente não vai implicar por si só o modo de trabalhar a imagem na pós-produção. Com as novas possibilidades da correcção de cor digital (*grading*), o mais comum é de facto a digitalização do filme montado por forma a ser possível utilizar em ambos os casos esta ferramenta de grande potencial criativo. Uma vez que a realidade das salas de exibição em Portugal, estão a direccionar-se para a projecção digital, é compreensível que após a digitalização do material em película, não se proceda como era costume, a nova transcrição para película (processo demorado e dispendioso). Segundo dados publicados pelo ICA, em 2009 os números de ecrãs de cinema eram 577, e 180 ecrãs digitais (ICA - Instituto do cinema e do audiovisual). O último relatório disponível, de 2010 refere um substancial aumento de ecrãs digitais 314, e uma pequena redução nos ecrãs 564 de cinema (ICA - Instituto do cinema e do audiovisual).

À que salientar ainda, que uma mesma câmara de cinema digital pode actualmente, captar um original de diferentes características técnicas, como seja a resolução (2K, 4k etc.), qualidade (*raw* ou diferentes tipos de compressão (*codec*) de diferentes quantidades de informação) e diferentes espaços de cor, que consoante opções de carácter definitivo ou provisório, podem determinar a capacidade de manipulação na pós-produção. Assim sendo por vezes fala-se do *workflow* da própria câmara.

No fluxo de trabalho, referenciam-se normalmente três fases relativas à imagem: A pré-produção, o momento da captação, o trabalho sobre a imagem captada. Actualmente, na fase de pós-produção, o momento da passagem para um suporte de projecção final, tem cada vez mais importância. A imagem pode uma vez mais ser alterada, e por esse motivo, o contracto que a *Imago* ( European Federation of Cinematographers) propõem que os DF apresentem à produção, salvaguarda, também

aí, a sua presença. Só nesse momento o trabalho do DF pode ser considerado terminado.

Actualmente, depois de captada, tanto a imagem obtida em película como a de origem digital, de forma geral, vão ser trabalhadas por correcção de cor digital.

O suporte final, de ambas as origens, pode ser tanto em película como em suportes digitais ou vídeo. (Serão aqui referenciados, por opção, apenas os dois suportes principais para a captação: suporte em película e suporte digital. Não será considerado o vídeo/HD).

Podemos assim falar de três *workflows* possíveis (cf. esquema em apêndice):

O “clássico”, captação em película – correcção de cor [*étalonnage*] - projecção em película;

O “misto”, captação em película – digitalização, correcção de cor [*grading*] - pode terminar de duas formas: a) *étalonnage* projecção em película; b) digital para projecção em sala.

O “digital” (captação em digital) faz-se o *grading* e pode optar-se pela passagem a película, com a respectiva *étalonnage* (já se faz pouco) ou fica em digital.

#### **4.2. Opções menos dispendiosas em película**

Vivemos num momento de crise mas, em termos tecnológicos, de constantes novidades. O digital parece ser uma opção economicamente mais viável<sup>58</sup>. Ainda assim, os fabricantes de câmaras de cinema com registo em suporte de película,

---

<sup>58</sup> Em Outubro de 2011 partilha-se pela net o artigo publicado pelo o site creativecow.net *Film Fading to Black*: “Panavision and Aaton have all quietly ceased production of their film cameras to focus exclusively on the design and manufacture of digital camera.” o site creativecow.net (Kaufman, 2011)

criaram novas câmaras ou adaptações para algumas das já existentes, de forma a ser possível filmar com duas ou três perfurações.

A Aaton desenvolveu uma câmara específica para filmar a duas perfurações, a AATON *Penelope*<sup>59</sup>. Esta câmara pode, igualmente, ser adaptada para filmar a três perfurações mas, na inexistência deste modelo entre nós, requer, com antecedência, uma reserva.

Algumas das câmaras que podem ser adaptadas a duas perfurações, no mercado nacional, são a ARRI 235, a Arricam e a Arricam Lite. No exterior, existem ainda a Panavision G2, a Panavision Platinum, etc.. As câmaras adaptáveis a três perfurações são a ARRI, movicam, disponíveis em Portugal e a Aaton Penelope, Panavision, etc..

A Kodak promove workshops mostrando algumas opções, de possíveis *workflows* em película, mais económicos que o convencional 35mm a quatro perfurações. Estes *workflows* oferecem uma melhor gestão do espaço impresso, variando as perfurações por imagem e apresentando as diferentes soluções de suportes finais.

As evoluções tecnológicas, tanto a nível das objectivas como da película, permitem uma boa qualidade de imagem, muito superior a existente no passado, em momentos em que a opção de menos perfurações já for utilizada.

As duas perfurações<sup>vii</sup> estão presentes desde 1920, mas foi em 1960, com a introdução do formato Techniscope<sup>viii</sup>, pela Technicolor Rome, que foi utilizada no grande ecrã. Ganhando notoriedade pelo seu uso no “Spaghetti Westerns” como “*Il buono, il brutto, il cattivo*.” (Leone, *Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966).<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Colocada à venda a partir de Outubro de 2008 (Aaton)

<sup>60</sup> (informação disponibilizada no workshop introdução ao 35mm 2 perfurações, realizado entre 28 e 30 de Setembro de 2011 por Kodak – Randal J. Tack) Também disponível em [http://motion.kodak.com/motion/Products/Format\\_Choices/index](http://motion.kodak.com/motion/Products/Format_Choices/index). (Kodak)

As três perfurações<sup>ix</sup> foram introduzidas em 1970, para melhorar a eficiência dos filmes de 35mm, tanto para as salas de cinema, como para o pequeno ecrã, aproveitando praticamente toda a área de captura.<sup>61</sup>

O super 16<sup>x</sup> surge, nos anos 70, do aproveitamento do espaço extra, conseguido ao remover o segundo conjunto de perfurações. Uma imagem maior na captura, permite maior qualidade quando se faz o “blow up” para 35mm. A sua popularidade aumentou nos anos 90, com a chegada do HDTV e a convergência do filme com as tecnologias do *intermediate* (mistas).<sup>62</sup> (Existe actualmente a possibilidade de utilizar “*optimal grain management and image enhancement software*” que torna o grão praticamente invisível).

Já foi utilizada, em Portugal, a solução de três perfurações como aconteceu, por exemplo, nos filmes: *Dot.com* (Teles, 2007) Fotografia Miguel Sales Lopes, *Amália - O Filme* (Silva C. C., 2008) Fotografia Carlos Santana, *A Bela e o Paparazzo* (Vasconcelos, 2010) e *A Esperança Está Onde Menos Se Espera* (Leitão, 2009). Estes últimos com fotografia de José António Loureiro (JAL).

O super 16 continua a ser uma opção. Foi utilizada, por exemplo, no filme *América* (João, 2010), com fotografia de Carlos Lopes. A imagem captada foi trabalhada em *grading* e fez-se um internegativo em película de 35mm, do tipo *intermediate* (película concebida para melhor responder a esta transferência).

#### **4.2.1. Casos de filmes portugueses em três perfurações**

No filme *Dot.com* (Teles, 2007), a proposta de filmar em três perfurações partiu do DF. Tendo como objectivo filmar em *scope*, (2.35), poderia optar por filmar em anamórfico ou super 35mm. Investigando os vários custos chegou à conclusão, juntamente com a produção, que a opção das três perfurações lhe permitia poupar no

---

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid.

custo com o negativo e na revelação do mesmo. Para além dessa vantagem, o *tempo* de cada *magazin* é também superior<sup>63</sup>, o que implicava um menor número de paragens para carregamento da câmara. O telecinema foi realizado em Portugal e a pós-produção realizada em Londres. O valor poupado, pelo uso de três perfurações, foi aplicado na pós-produção da imagem<sup>64</sup>.

No caso de *Amália - o filme* (Silva C. C., 2008), a utilização das três perfurações foi também a proposta de Carlos Santana, uma vez que o formato se adequava (1:1.85) a poupança de 25% no custo em película. A proposta foi negociada em prol da imagem. Aplicada na pós-produção de imagem, permitiu uma digitalização a 2k, com trabalho de *grading* em *base light*. Como curiosidade e confirmação do que anteriormente deixámos dito, em relação à actualidade dos meios no país, o número de cópias necessárias foi realizado em Barcelona, em 24h, porque em Portugal não era possível, à Tóbis, a resposta ao solicitado em tempo útil<sup>65</sup>.

Sublinhando a diferenças de métodos de trabalho entre Portugal e outra realidade levantado pela questão das perfurações:

O workshop da Kodak, dedicado às duas perfurações em 35mm, realizou-se em Lisboa, de 28 a 30 de Setembro de 2011. Nele o formador Randal J. Tack, preocupava-se em chamar à atenção para o facto de o despolido, no caso de duas ou três perfurações, ser coincidente com a janela, não existido reenquadramentos possíveis na pós-produção. Na sua opinião, o facto poderia ser problemático para o operador, por exigir total segurança nos enquadramentos, em especial nos que implicassem movimentos e requeria, também, particular atenção ao assistente de

---

<sup>63</sup> 122mts 5:55 minutos em vez de 4:26 minutos (24 FPS) ou 122 mts 5:41 em vez de 4:16 minutos (25 FPS) ; 305mts 14:49 em vez de 11:07 minutos (24 FPS) ou 305 mts em vez de 10:40 minutos (25 FPS)

<sup>64</sup> Informação recolhida em conversa telefónica com Miguel Sales Lopes a 4-10-2011 com autorização do próprio para a utilização neste trabalho

<sup>65</sup> Informação recolhida em conversa telefónica com Carlos Santana a 4-10-2011 com autorização do próprio para a utilização neste trabalho

imagem, em relação à verificação da “janela”, no final de uma boa *take*, confirmando a ausência de pêlos na janela.

No entanto, em Portugal, excluindo a publicidade, quando se prepara uma câmara para uma longa ou curta-metragem, dependendo do director de fotografia, que é normalmente o operador, é usual a janela de impressão ser igual à do despolido<sup>66</sup>. Para o mercado português esta é uma preocupação constante. A questão é, assumidamente, uma forma do DF salvaguardar a composição dos enquadramentos, na montagem e na projecção final. Já em publicidade a forma comum de trabalhar, é a janela em *full frame*, com o despolido correcto. Neste sistema é normal que existam reenquadramentos.

#### **4.3. Pré-produção: a escolha de *workflows***

*“As razões do workflow? As razões são variadíssimas. Por um lado tens, assim, uma espécie de cartilha da loucura. É uma vontade de fazer as coisas. Uma espécie de despedida do preto e branco porque, eventualmente, será o último, senão um dos últimos filmes da história do cinema a ser feito em PB. Espero que me engane. Já agora vamos fazê-lo da maneira mais parecida com os primórdios.”* (Poças, 2011)  
(Em relação ao projecto de África)

*“Fui o cavaleiro andante que resistiu até ao último.”* (Navarro, 2011)

Questionado sobre os motivos que o levam a escolher entre película e digital, TN explica que, hoje em dia, praticamente todos os cinemas multiplex, nomeadamente os

---

<sup>66</sup> (Informação retirada de experiência profissional e confirmada com vários assistentes de câmara, assistentes de casas de aluguer de câmaras e alguns DF, que trabalham em longa metragem)

da Lusomundo, têm apenas uma sala para 35mm e nove para o digital. Essa circunstância dificulta-lhe a gestão do filme.

*“Antigamente, podia colocar o filme numa sala de 400 lugares. Ao fim de duas semanas passar para uma sala de 200 e depois acabar até numa sala de 100 lugares. Assim teria o filme, em exibição, durante cinco ou seis semanas. É evidente que, só tendo uma sala, se tiver o filme em 35mm, para o bem e para o mal ou está nessa ou não está. Portanto tenho que o colocar em cópias digitais.”* (Navarro, Principais Tendências no Cinema Português Contemporâneo, 2011)

No seu penúltimo projecto fílmico ainda fez cópias em 35mm e cópias digitais. Mas no último projecto só fez cópias em digital. Considera que a digitalização do filme é um processo demorado e caro, mas tem que recorrer a esse procedimento uma vez que as salas portuguesas estão equipadas com projecção 2k. Referindo-se, na oportunidade, a este tipo de projecção, considerou essa opção errada porque, em seu entender, *daqui a dois ou três anos as salas vão ter de passar para 4k*. Entretanto, alocando recursos a outras rubricas, vai adoptar o sistema 2k para os seus projectos, visando simplificar dessa forma e de imediato o processo e, paralelamente, melhorar a qualidade da imagem fílmica. Apesar de dizer que, insistir no 35mm, *“deixa de ser uma decisão correcta e adequada e passa a ser uma teimosia”* não abandona essa hipótese: *“Não quer dizer que, num determinado e concreto tipo de filme, por razões também concretas, particularmente de fotografia, não volte a filmar em 35mm. Atenção! Para mim, cada filme é cada filme.”*

Junto dos DF entrevistados, procuramos perceber quais os *workflows* dos seu recentes trabalhos em longa-metragem.

Em dois casos, nos filmes de JAL e de JR, a opção pelo digital foi motivada por questões de produção, dado o facto de terem que filmar em locais onde era reduzida a resposta laboratorial.

*“O meu último projecto, que fiz na Índia e que acabei há duas semanas atrás, em princípio era para ser feito em película, 35mm. Íamos filmar de Norte a Sul, mas nunca filmaríamos nas grandes cidades, nem em Dili, nem em Goa, nem em Bombé. Na Índia fazem-se inúmeros filmes por ano, em Bollywood, mas é em Bombé, que os laboratórios estão situados. Como nós andávamos de um lado para o outro, começou-se a ter consciência que a revelação ia ser um problema. O produtor chegou à conclusão que isso lhe iria ficar extremamente caro e que iria ter muitos problemas com as viagens de avião, que era mais um risco para a película. Foi por isso que se alterou para digital. O processo foi escolhido entre mim e o produtor. O realizador gosta de saber como vai ser feito, mas não tem muita influência na decisão, é mais o produtor.” (Loureiro, 2011)*

No caso do filme produzido por Maria João Mayer, de Flora Gomes, com fotografia de João Ribeiro, a decisão foi semelhante. Segundo a produtora foi uma questão prática, por estarem a filmar em Maputo (Mayer, 2010). Trouxe também vantagens para o trabalho do DF:

*“No caso do filme do Flora, nós concordámos logo fazer com a Red, no sentido de se poder rever takes e do filme ir sendo montado durante a rodagem. (...) Senão fosse feito com a Red, não permitiria a liberdade que tivemos numa série de efeitos. Há muitas coisas que eu faço, que para as fazer com negativo teria de realizar muitos testes. Ali, tens a vantagem de teres o monitor e saberes exactamente o que estás a fazer. Mas acho que isso é muitas vezes determinado pelo produtor e pelos orçamentos que existem.” (Ribeiro, D.F., 2011)*

Em sentido contrário a estas duas situações, são os motivos de VE e RP, ligados a questões mais nostálgicas ou sentimentais.

Em *Coisa Ruim* (Guedes & Serra, 2006), fotografado por VE, director de fotografia e realizadores queriam filmar em 35mm. Paulo Branco, o produtor, preferia 16mm. Um dos argumentos que utilizaram para convencer o produtor, foi o facto de poder ser o último filme, realizado em Portugal, em longa-metragem de 35mm, com o *workflow* completamente analógico.

*“Tudo à antiga, porque eu tinha experiência. Porque não podes ir buscar um director de fotografia para fazer um filme todo em analógico, que não tenha essa experiência. (...) A opção era, fazer um filme pela estética do filme, pelo conceito da fotografia. Não podíamos fazer a imagem com scanner. O filme foi revelado, foi tirada a cópia padrão, cópia zero com uma luz zero. Foi todo editado na moviola, como antigamente. Depois, mais tarde, é que se fez um telecinema por causa dos festivais. (...) A Tóbis já desactivou essa parte. Se não fechou está para fechar. Para mim era uma última oportunidade, pelo menos aqui em Portugal.”* (Estêvão, 2011)

As dificuldades de meios de produção podem ser resolvidas, actualmente, com o digital. RP está num projecto que opta por resolver a questão de forma original, com características rotuláveis como *à maneira antiga*:

*“Numa época em que toda gente anda a disparar para todos os lados, estou também a disparar para outro lado, para o passado. No caso em concreto, estou a fazer não um filme em digital, mas em película, em 35mm, com cenas em 16mm. É um filme a preto e branco e decidimos faze-lo “the old way.”, num momento em que no mundo inteiro os filmes a preto e branco, em película, são filmado com negativo cor. Decidimos faze-lo por variadíssimas*

*razões. Para já, desde logo, por uma razão nostálgica e por uma espécie de despedida, por se correr o risco de ser o último filme... Hoje, qualquer filme que é feito a preto e branco, corre o risco de ser o último. Nós, de imagem, sabemos muito bem que um filme negativo a preto e branco tem um preto e branco diferente de qualquer outro suporte, portanto não adianta. (...) Já filmámos uma parte em 35 em Lisboa. A seguir vamos para África filmar, em 16mm, com meios muito rudimentares. Portanto sem luzes, com uma equipa bastante reduzida e, como se isto não bastasse, em termos do workflow, estamos a fazer um esforço para revelar no local! Não vamos mandar aquilo para nenhum local, nenhum laboratório profissional. Vamos revelar assim, tipo numa tenda, no décor, como os primeiros cineastas fizeram.*

*Ainda estamos a estudar. Há profissionais envolvidos mas, claro pode imaginar que estamos a falar de cozinha ou uma coisa assim muito rudimentar. Depois há uma razão, outra razão, também prática, (...), que é: onde vamos estar a filmar não há laboratórios, como é óbvio. (...) Estamos em África, num sítio muito remoto, em que o laboratório mais próximo fica a milhares de km e o esforço de mandar a película para nele ser revelada, é muito oneroso e demora muito tempo. A resposta, para saber se está bem, demora muito tempo. Se formos nós a revelar sabemos logo se fizemos “asneira” ou não”. (Poças, 2011)*

#### **4.4. Efeitos de imagem na rodagem**

*“Adoro fazer efeitos especiais na câmara. Adoro! Há alturas em que é mais prático, mais conveniente, mais barato mas ficam melhor feitos em pós-produção. É só por uma ou várias razões que eu não os faço na câmara. Sempre que posso tento fazê-los na câmara. Porquê? Porque há um... Porque quem é fotógrafo gosta disso. Para ser o*

*próprio a controlar e fabricar esses processos, esses efeitos, a forma de os fazer e, depois, há um lado também romântico da coisa. Aquilo já está feito! Foi feito ali e não há nada a fazer.”* (Poças, 2011)

Não deixa de ser interessante que, nesta altura, em que tantas hipóteses existem na pós-produção, os DF assumam que lhes dá um especial prazer em fazerem tudo o que podem em rodagem e, obviamente, levá-los mais longe no *grading*.

JR explica que na rodagem de *O Filme Do Desassossego* (Botelho, 2010), o *décor* do quarto é um núcleo importante, que se vai transformando, pouco a pouco. Inicialmente estavam previstos vários efeitos, que seriam colocados em pós-produção. Realizando variadas experiências, JR conseguiu fazê-los na rodagem. Essa forma de trabalho é também do agrado de João Botelho: “Tem muito a ver com o prazer que ele tem em fazer cinema.” O facto de trabalhar a imagem na rodagem, para JR está ligado a uma intencionalidade fotográfica e a um lado criativo.

*“Eu gosto de trabalhar a imagem através de superfícies. E acredito que fazendo isso na rodagem consegues ter uma diferenciação de superfícies, que é completamente diferente de uma pincelada electrónica na pós-produção, ou seja, tu quando chegas à pós-produção já estás a trabalhar com uma imagem completamente bidimensional. Apesar de tudo estou a trabalhar numa imagem bidimensional na câmara, mas estou a vê-la fora da câmara, e isso para mim permite-me trabalhá-la de uma forma diferente.”* (Ribeiro, D.F., 2011)

Em película, certos efeitos que nela se poderiam fazer, implicam testes que, normalmente, não são economicamente viáveis de executar. O digital torna possível uma maior intervenção na imagem, durante a rodagem, a partir do momento em que se possua um bom monitor. *“No fundo é estares a ver uma imagem, que é uma*

*superfície, e nela entrases, como em Alice. Passas o espelho, mergulhas na imagem e tens essa capacidade da sua transformação. Percebes?! É isso que me fascina.”* (Ribeiro, D.F., 2011)

Fazendo uma comparação com a estrutura narrativa, considera a rodagem “uma espécie de clímax”, que depois é resolvido na pós-produção.

JAL, no seu recente projecto, filme de época rodado na Índia e França, (numa co-produção entre Inglaterra, França, Alemanha e Índia), teve a oportunidade de realizar vários testes. (Segundo a sua experiência, nem sempre as produções portuguesas os disponibilizam). Isso permitiu-lhe definir *settings* para diversas situações de luz, que colocou na câmara digital. Para conseguir a imagem desejada, durante a rodagem na câmara pôde, ainda, utilizar filtros para preto e branco, apesar de ser um filme a cores, .

#### **4.5. A manipulação na pós-produção**

*“Timing<sup>67</sup> is an art in itself. All the creative illumination of the cameraman is lost if the timing of the negative is wrong.”* (Alton & McCarthy, 1995, p. 169)

O trabalho do director de fotografia só termina na pós-produção de imagem. Dizer isto não é, simplesmente, uma exigência pessoal do DF é, de facto, uma realidade técnica. A imagem latente, que se forma por reacção da luz na película, dentro da câmara, só se irá transformar numa imagem real depois de revelada. Durante esse processo, a imagem captada pode ser definitiva e radicalmente modificada pelas opções tomadas em relação as escolhas físico-químicas da revelação.

---

<sup>67</sup> Processo trabalhar a imagem na fase de positivação, no caso de forma analógica. (equivalente a étalonnage uma vez que esta afirmação se reporta aos anos 50/60)

Também a fase da positivação implica uma opção de carácter técnico para escolha do aspecto visual, final da imagem. Essas opções são tomadas na *étalonnage*<sup>68</sup> ou correcção de cor analógica, que hoje em dia está praticamente substituída pelo *grading* ou correcção de cor digital. A verdade é que um negativo tem características muito diferentes de um positivo. Um negativo é sempre menos contrastado, permitindo uma maior gama de tonalidades intermédias que, se por um lado vão proporcionar uma mais “fácil” ou completa captura das diferentes luzes de uma cena, por outro têm um aspecto muito pouco expressivo. Por isso, ao fazer a positivação, opta-se por um positivo mais contrastado que, no entanto, apenas vai reproduzir apenas parte da informação recolhida.

No caso do cinema digital, o “negativo” da imagem é o ficheiro *Raw*. A ideia é a mesma e é uma base de trabalho a explorar. É na fase da correcção de cor que o DF vai, efectivamente, escolher a imagem que serve o projecto. Só depois dessa escolha, a imagem atinge a plenitude da sua expressividade. Como o DF John Alton refere, em relação ao preto e branco, podemos imprimir correcta e matematicamente uma cena e o seu aspecto falhar-nos, no que esperávamos dela. Pode mesmo parecer-nos outra cena. A mesma cena impressa com outras luzes, mais baixas, pode tornar-se uma imagem emocional. (Alton & McCarthy, 1995, p. 169) O mesmo se passa com a cor, na qual, na positivação podemos igualmente realçar ou diminuir as suas características.

---

<sup>68</sup>A *étalonnage* ou correcção de cor analógica (sinónimo também aqui utilizado) é o momento em que são escolhidas as luzes, a nível de intensidade e de valores RGB (inicialmente no sistema aditivo cyan amarelo e magenta), com que vai ser impresso o positivo a partir do negativo montado, resultante da montagem final. Em Portugal o nome que se dá ao técnico responsável por esta escolha, na colaboração com o DF e o realizador, é o Etalonador(a). Este processo teve muitos equipamentos. No início o material era visto a olho, em pequenas provas de alguns fotogramas por cena, numa mesma de luz. “Olhávamos para o negativo e a luz era dada a olho, tanto na película a preto e branco como a cor. Depois passou a haver um aparelho que era um analisador. Metíamos lá o negativo, dávamos uma vistinha de olhos, metíamos lá uma luz. Aquilo não correspondia muito à verdade, porque havia variadas películas e aquilo tinha uma resposta muito diferente”. (Rolin, Etalonadora, 2011) Com a evolução, nas escolhas, passou-se a poder ver a simulação das luzes num “positivo virtual”, imagem vídeo.

Elsó Roque, que trabalhou largos anos limitado à *étalonnage*, ainda anterior ao telecinema, considera-a uma fase em que se pode construir ou destruir um filme. Ao filmar, o DF constrói a base, o contraste e as cores. Depois pode trabalhá-los, mas tendo em atenção que, ao alterar uma cor, está a mexer-se, simultaneamente, com as outras. Ao longo da sua experiência, já trabalhou com realizadores que gostam de “tentativas complicadas” mas, quando trabalha em película, prefere respeitar as “balizas” do filme, não deixando, por essa razão, de utilizar os novos processos: *“Claro, as coisas mudaram completamente. Hoje em dia já se pode trabalhar de forma diferente. Você tem um céu branco? Você pode mudar a cor do céu. Neste filme árabe, fotografei céus carregados de nuvens negras, que coloquei numa batalha. Está que é uma maravilha.”*

A fase da pós-produção sempre foi muito decisiva na imagem de um filme, mesmo na altura em que apenas se podia trabalhar com o recurso à *étalonnage*. Hoje em dia, com a potencialidade das novas tecnologias, é ainda mais determinante.

Com a evolução técnica dos aparelhos de correcção de cor, ainda em película, os directores de fotografia e realizadores, começaram a ter cada vez mais espaço de manobra.

Contudo, as fases de novidades técnicas são fascinantes mas, por vezes, é necessário algum tempo de adaptação. Teresa Ferreira partilha a sua experiência, em relação à chegada de novos materiais. Refere que, numa fase inicial, os efeitos de simulação de *bleach by pass*<sup>69</sup>, cores dominantes fortes, luzes a rebentar, passaram a ser solicitados por todos “*apanharam-se com a máquina na mão e era fazer efeitos por fazer*”. Contrapõe que, quando ainda não havia muito material, era tudo mais estudado, intencional. Ela própria chegou a fazer fusões (*dissolves*) quimicamente,

---

<sup>69</sup> Bleach by pass pode ser feito no negativo, nos inter, ou na cópia final. Para se preservar o negativo pode ser feito nas outras fases, existindo pequenas variações por esse motivo. A imagem resultante fica com um contraste mais elevado, as cores menos saturadas, os brancos e as altas luzes rebentam e há uma perda de detalhe nas sombras. Pode ter percentagens diferentes, mas com menores hipóteses de gradação em película do que se forem feitos em simulação digital. Ainda assim, de forma geral, directores de fotografia e coloristas, sentem diferença na forma demasiado regular do digital em relação ao *Bleach by pass* em película.

mergulhando repetidamente a película, à mão, na vertical, num banho de ferrocianeto, até determinada parte do plano.

Na correcção de cor digital, com as novas máquinas, tivemos de novo um pouco desta euforia. Nacho Ribera, colorista do laboratório da Tóbis, diz que, por vezes, alguns técnicos, diante da grande parafernália de possibilidades, sentem uma como que uma *embriaguez*. Por essa razão torna-se necessário que alguém, habituado a esse tipo de *embriaguez*, não se deixe *intoxicar*, relembrando a perspectiva global do projecto.

As inúmeras e diversificadas possibilidades obrigam, também, a uma maior disciplina e à clara definição dos objectivos, visando a correcta concretização dos projectos.

#### **4.5.1. Correcção de cor digital (*Grading*)**

Alberto Pimenta é da opinião que, o termo correcção de cor, é totalmente incorrecto. Considera que, a ideia de “corrigir”, já há muitos anos que desapareceu. “*Há uma intenção de fazer um look<sup>70</sup> que não é aquele que sai da câmara. Looks que são até bastantes bizarros, bastantes distintos, daquilo que estávamos habituados há uns anos*”. Existe, actualmente, uma forte presença da imagem no mundo que nos rodeia. “*As pessoas não querem, o “cru”, querem algo que as distinga!*” e apesar do não *natural* ser mais radical na publicidade, a situação projecta-se também no cinema.

A capacidade de manipulação no *grading*, ultrapassa mesmo a questão da cor. Katharine Grincell, colorista, no seu livro *Film in the Digital Age – An investigation into Telecine* explica:

*“Tendo o controlo das cores primárias e secundárias numa imagem, assim como do contraste, brilho, forma e posição da imagem (...) a manipulação é um aspecto fundamental do digital, permitindo “layering” e “looping” sem degradação. As imagens trabalhadas em grading, não só podem ser*

---

<sup>70</sup> Termo utilizado no sentido de aspecto visual o sentido

*trabalhadas em termos de cor para mudar completamente o mood, mas podem, ainda, ser alvo de zooms, reenquadradas, esticadas, esmagadas, rodadas ou invertidas, distorcidas ou multiplicadas ... subtis manipulações podem ainda imitar o trabalho de câmaras*<sup>71</sup> “*Swing and Tilt*”, oferecendo ângulos interessantes e colocando a atenção dos espectadores em áreas particulares da imagem; tudo isto conseguido sem perda da qualidade de imagem” (IMAGO - The Federation of European Cinematographers, 2003, p. 154)

#### **4.5.2. Entre as possibilidades e os constrangimentos**

Abordaremos, agora, a questão das potencialidades do *grading*, independentemente da origem da captura, para reflectirmos - perante tantas possibilidades – sobre o momento em que uma imagem está terminada.

Um DF procura utilizar todo o potencial técnico do seu equipamento, de forma criativa, em função do objectivo dum projecto. Por esse motivo, Vitor Estêvão, afirma que só nas longas-metragens, em sistema analógico, se sentia satisfeito com a correcção de cor (*étalonnage*). Mas, de facto, existem duas condicionantes que motivam essa insatisfação. O orçamento e o tempo disponível.

Já Elso Roque, em relação á experiência do seu último trabalho - filme de época do princípio do Islão, com um grande orçamento e co-produzido por vários países - considera-se satisfeito com o trabalho de *grading*. Mas os factores, económico e tempo, não tiveram de ser considerados.

Na sua vasta experiência, como etalonador e colorista, Alberto Pimenta leva em consideração o ponto de vista do produtor, que tem um orçamento a gerir, e a vontade do realizador que tenta chegar tão longe quanto possível. É da análise, equilibrada,

---

<sup>71</sup> Possivelmente refere-se a objectivas e não a câmaras.

que se chega ao consenso mas, ainda assim, ressalva: “*Se uma pessoa só tem um dia e precisa de três, não há milagres!*” Esta questão vai, obviamente, reflectir-se no trabalho do DF. Obrigado a fazer essa gestão, faz uma escolha prévia da disponibilidade temporal que vai dedicar a uns planos, em detrimento de outros, o que não invalida que “*a sensação final é sempre que o tempo não chegou*”.

Na comparação entre o cinema e a publicidade, o material a trabalhar é menor mas, o nível a que se trabalha cada segundo de imagem e a forma como esta é explorada, é muito mais intenso. Nesta área o orçamento não é, usualmente, impeditivo. Contudo, grande parte dos projectos tem uma *deadline* tão curta, (o momento do filme “ir para o ar”), susceptível, uma vez mais, de impedir o DF de utilizar a fase de *grading* na sua plenitude.

Sendo o colorista, em princípio, quem possui o melhor conhecimento sobre as potencialidades do equipamento, questionámos AP sobre a possibilidade de ficar plenamente realizado com o aspecto final da imagem. Como resposta, de um possível caso de satisfação, deu o exemplo do filme *A cidade de deus* (Meirelles & Lund, 2002), onde o colorista trabalhou durante meses, sem limitações de orçamento, em virtude de se tratar de um trabalho pessoal, a realizar nos seus tempos livres.

No seu quotidiano, em relação à satisfação na correcção de cor digital, a sua percepção é que “*se calhar acabou para o realizador, está mais ou menos a meio para o DF e, se calhar, para o colorista também não está acabado.*”

#### **4.5.3. A memória viciada do realizador após a montagem**

*“Do negativo fazia-se a cópia de montagem; era tudo trabalhado na altura em positivo. Naquele tempo a montagem da película a cores, até se fazia a preto e branco, porque a película era muito cara. Depois apareceu uma película quase ao mesmo preço que o preto e branco e aí a Tóbis começou a fazer uma política engraçada: a cores mas só com uma luz, porque ainda não havia aparelhagem para fazer.*”

*Então nós escolhíamos uma luz e imprimia-se. Os clientes começaram-se a habituar, porque mesmo com uma cor feia era sempre melhor.” (Rolin, Etalonadora, 2011)*

Uma vez que a finalização da imagem é posterior, quando o realizador termina a montagem esteve, durante bastante tempo, a ver o seu filme com um determinado aspecto, que não será, em princípio, aquele que manterá no final. RP afirma que *“As pessoas começam a habituar-se àquela imagem e depois é mais difícil tu a alterares”*. Isto acontecia já com a película: *“Eles não queriam abandonar o que já tinham visto, porque passaram meses a ver aquilo azul, e aquilo estava mal em azul. Devia ser vermelho, mas “Ah não! Eu agora gosto disto!”*. Mas o *“isto” não tem nada a ver... Era muito difícil!*.” (Poças, 2011)

Por esta razão, AS quando trabalha opta por:

*“Gosto de, a olho nu, estar a ver a cena já idealizada, já bonita. Gosto que o realizador já a veja, sobretudo, o mais encaminhado possível. Depois ele já faz a montagem, com as variações de tonalidade que uma cena já pode ter ou o contraste, mais aproximado, que ela vai ter ao longo do filme. Acho que, se nós contamos demasiado com a pós-produção para esse aspecto, - imagina queres contrastar imenso aquilo, mas tu levavas para a montagem um material bastante aberto com bastante margem, - pode-se virar contra ti. Porque o realizador, na montagem, (...) até escolheu aquela take, porque naquela sacada via a sacada e mais não sei o quê e, depois, tu chegas lá queres contrastar e o choque é muito grande. Então, acho que, se nós queremos um filme contrastado, nós temos de o enviar ou muito frio ou muito quente, ou avermelhado, ou não sei quê. Porque há esse factor. O realizador vai ficar um mês a olhar para o material e depois, quando vais lá e pões o teu grading, ele já gosta do que está a ver. Habitou-se àquilo e podes não conseguir lá chegar depois.” (Szankowski, 2011)*

A forma como, ao longo do tempo, o realizador vai vendo o material e a ele se vai habituando, com o digital, pode tornar-se diferente. A função do DIT, ou a simples possibilidade de fazer *Looks* durante a rodagem, permite ao DF e ao realizador trabalharem, desde o momento da rodagem, com uma imagem muito mais próxima da final, ainda que passível de se alterar no *grading*.

#### **4.5.4. A relação entre o director de fotografia e o colorista**

Já, nos anos 80, director de fotografia Vittorio Storaro, afirmava que não trabalhava com um laboratório, mas com o homem do laboratório. A grande questão, que tinha em mente, era como o homem do laboratório iria interpretar o que ele “escrevia com luz”. “*So any image that I’m going to see will be my emotion, my involvement plus all the technical things plus his emotion. He puts his emotion on top of my emotion and knowledge and so this image becomes a new image.*” (Salvato, 1984, p. 230)

Em Portugal existem, à data, dois laboratórios para cinema: Tobis e Light Films. AP começou a trabalhar na RTP, em 1982, como operador de telecinema, numa altura em que a transição para o vídeo ainda não tinha sido realizada. Acompanhou grande parte da evolução, no que diz respeito á correcção de cor, trabalhando hoje como colorista, com os correctores de cor mais recentes, na Light Films. Descreve como, na fase em que apenas existia a *étalonnage*, se estava limitado ao mais ou menos brilhante (Brilho), mais ou menos colorido (Saturação) e se colocava uma dominante quente ou fria. Este era já o espaço onde, o DF, vinha completar o seu trabalho, dando ênfase à sua direcção de fotografia.

No laboratório da Tóbis a etalonadora, Teresa Ferreira, (recentemente reformada), possuidor de um vasto currículo e obtido ao longo de cinco décadas de carreira, deixa escapar que, por vezes, tinha uma participação ainda mais activa, para além da proposta de luzes:

*“Podia sugerir. Isso eu tinha coragem de fazer. Por exemplo, o Venderel vez um filme sobre a guerra de África. Refez algumas cenas onde o personagem,*

*sempre que dormia, sonhava com a guerra e eu, quando fiz as primeiras provas, disse para o director de fotografia, Mario Masini [é possível que seja O Gotejar da Luz (2002)] «- E se fizéssemos uma experiência à revelia do nosso realizador? Vou fazer umas cenas assim: Sempre que aparecer uma cena de guerra, subexponho um diafragma. Ora um diafragma são 8 luzes. Porque se não, dá a impressão que é tudo agora. - Ah! Boa ideia». (...)”* Mostraram ao realizador as duas hipóteses, a normal e a sugestão de Teresa. *“Pensou.... Pensou... «Mas isto vai estragar a fotografia toda!» Por fim resultou imenso.”* (Ferreira, 2011)

Hoje em dia a manipulação que o DF consegue obter, ao fazer a correcção de cor com os novos equipamentos, torna cada vez mais decisiva esta fase para o aspecto visual final da imagem. Por isso, o papel do colorista ganha mais peso. (Ainda que João Ribeiro prefira deixar o mínimo possível para a correcção de cor). É do consenso geral, entre os DF com quem falámos, a mais-valia que os coloristas podem trazer para o filme, não só pelo seu gosto pessoal como, ainda, pela sua experiência.

O acumular de experiências e a partilha de soluções de imagem, entre o DF e diferentes realizadores, torna-se positivo para ambos. O mesmo sucede na relação DF com o colorista. Hoje em dia, através das novas tecnologias, torna-se possível visionar em tempo real as soluções que se imaginam. Desta forma, podem ser exploradas muito mais opções e criarem-se, também, mais espaço para que o colorista possa propor ideias ao DF.

André Szankowski refere que, a escolha de um colorista, é tão importante como a da película ou das lentes para um filme. A forma como se comunica, oralmente, uma ideia de imagem é bastante abstracta e envolve características de raiz cultural. (O que se pode entender como “muito colorido” para um africano? E para um francês?) A comunicação também possui características individuais. (O que é muito contrastado para um director de fotografia, pode não o ser para outro). AS trabalha com

frequência, à cerca de 14 anos, com AP. Afirma que este desenvolve uma “linguagem” para cada DF. Acaba por reconhecer o material e o gosto dos DF, e, assim, consegue interpretar o que ele pretende daquele material.

Uma vez que, neste momento, é possível captar um material de forma neutra e trabalhá-lo no *grading*, José António Loureiro observa que, um bom colorista vai poder oferecer cada vez mais opções ao DF. Mas cabe a este dizer se gosta ou não gosta e, eventualmente, explicitar sobre as opções apresentadas aquilo que pretende. “*Hoje em dia - não queria dizer isto - mas o colorista é quase o director de fotografia para alguns.*” De facto, o papel do colorista pode tornar-se, excessivamente, próximo do papel do DF.

#### **4.5.5. A actualidade dos meios de pós-produção**

*O Sr. Jerónimo, que trabalha na Tóbis há 50 anos, poderá dizer-nos, que efeitos se podiam fazer de início?*

*Podiam fazer-se imensos... se houvesse máquina para isso. Até aos anos 80, os efeitos que se faziam, eram os normais: os encadeados, as fusões, os paralíticos. (Jesus, 2011)*

Apesar da compra, inicial, de uma copiadora óptica, o investimento numa “de bom nível”, ainda que limitada a um projector, (poderia estar equipada com quatro), apenas se sucedeu nos anos 80, quando a Tóbis esteve sobe a administração de Cunha Telles. Jerónimo de Jesus relata ainda: “*Se nós demonstrávamos que, de facto, não havia capacidade para fazer melhor, os DF aceitavam a coisa com alguma naturalidade.*” Mostrando a compreensão dos DF, quando as limitações do material, normalmente não conseguiam obter as imagens idealizadas para o filme. Mas a

questão dos efeitos, frequentemente, estava mais ligada ao realizador. Para o DF, o mais importante para o seu trabalho era a correcção de cor.

*“Antigamente toda a étalonnage de um filme era feita manualmente e, dizíamos nós, a “olhometro”. Viam-se as provas e dizia-se:”Esta está muito verde, precisa de mais magenta ou azul e, ainda, precisa de mais amarelo!” Era através de filtros que se fazia, pelo sistema substractivo, essa compensação. (Jesus, 2011)*

Mais tarde surge um novo equipamento, que já trabalhava no sistema aditivo, (RGB), com um monitor associado e com relação directa com os valores de impressão. No monitor podia-se ver a “simulação” resultante da escolha das luzes de impressão. Então, era feita a calibração da luz a dar a cada plano do negativo. Inicialmente esta correspondência não era completamente correcta, situação que, na actualidade, já se encontra ultrapassada.

O material que o colorista tem ao seu dispor, implica o grau de manipulação que este pode aplicar à imagem. O cinema em Portugal nunca foi uma indústria e, por esse motivo, não era frequente o investimento nos seus meios.

A primeira casa de pós-produção em filme surge em finais dos anos 80: A Casa das Máquinas. Era uma sociedade criada entre quatro produtores de publicidade. Adquiriram, então, o telecinema mais evoluído cujo modelo, a Tóbis, só mais tarde veio a adquirir. A grande novidade não era apenas o telecinema, mas a estrutura de pós-produção para publicidade, com suites de montagem, efeitos e o famoso *PaintBox*. A partir desse momento os produtores de publicidade, se assim o entendessem, filmavam e já tinham em Portugal os meios que, anteriormente, apenas encontravam em França ou na Inglaterra. O investimento, nestes equipamentos, só foi possível devido à publicidade. Eram necessários muitos trabalhos para os rentabilizar. *“Hoje, o que pagamos pelos equipamentos, é uma fracção do que pagávamos na altura. Vendiam-se poucas dezenas por todo o mundo.”* O tempo de amortização era

também maior *“a mesma máquina podia estar no topo 5 a 10 anos. Hoje isso é impensável. Hoje uma máquina, ao fim de 2 anos, já está caduca.”* (Pimenta, 2011)

Os custos relativamente mais reduzidos do material de topo são, talvez, um dos motivos que levam a uma maior actualização, generalizada, do material disponível para o *grading*. Dos laboratórios da Tóbis e da Light film, em relação à correcção de cor digital, pode dizer-se que possuem equipamentos actualizados e de abrangente capacidade. RP refere como, tanto laboratórios como casas de pós-produção, regra geral são idênticos aos que conhece noutros países, residindo a diferença no volume de trabalho, o qual é inferior em Portugal. *“Eu vejo uma grande actualização nesse domínio. Aliás, é uma coisa muito corriqueira as casa de pós-produção estarem apetrechadas com o último modelo, com o último hardware e o último software. Não é nada de outro mundo.”* (Poças, 2011)

#### **4.6. O sistema “one man show“**

*“I grew up with the mantra: "The better the quality, the better the project." Or "better is better.”*

*This is no longer the case. (...) Quality is in the eye of the beholder.*

*Don't pursue perfection when the client isn't interested. We should ALWAYS meet and, preferably, exceed what the client expects. But what the client expects - and is paying for - isn't perfection - it's for it to be good enough.* (LarryJordan, 2010)

*“Eu acho que há aí documentários que são feitos tipo reportagem de casamento e depois melhora-se.”* (Guicho, 2011)

Existem, assim, os meios técnicos e humanos para se poder retirar o melhor partido deste momento tecnológico. Mas contactámos com uma outra realidade paralela a esta.

Estamos, actualmente, a passar mais uma crise, que se reflecte no trabalho disponível. Produtoras do sector profissional começam a utilizar meios não profissionais, “suficientemente bons” para o trabalho, tanto na captura como no tratamento final da imagem. *“O grading que era feito com equipamento e profissionais especializados, agora é, por vezes, feito pelas produtoras ou seja: as produtoras agora têm um Avid ou têm um Final Cut, e fazem-no no computador ou até no portátil.”* (Estêvão, 2011)

Tendo deixado claro a mais-valia que representa o equipamento e o profissional do *grading* para a melhor exploração desta fase criativa, há que reconhecer a diferença desta outra realidade. AP explica que esta situação é também comum a outros países sendo, em fóruns, tema de análise e debate entre coloristas. *“Já ninguém quer um bom grading.”* A postura, em relação ao *grading*, é muito menos exigente. O que provoca um certo desalento tanto dos coloristas como dos DF.

*“Eu penso que é inevitável, com a tendência que há nos equipamentos, um package só, da solução total: corrector de cor, edição, efeitos. Inevitavelmente vai haver uma fusão entre colorista e editores e entre operadores de efeitos e grafistas. Isto não quer dizer que não haja o trabalho do colorista, não haja o trabalho do editor... Lá fora, já há muitos anos, que nas casas de pós-produção, como sucede nos Estados Unidos, muitas vezes a máquina é a mesma. Levanta-se um operador para vir trabalhar outro, em função da sua especialidade. (...) Com pessoas diferentes nos altos projectos, nos projectos com alguma relevância e naqueles low budget, será a mesma pessoa.”* (Pimenta, 2011)

#### 4.7 Um ponto de vista a Norte de Lisboa

*“E uma coisa que eu aqui, no Porto, estou farto de ouvir é «nós fazemos coisas diferentes, porque em Lisboa têm a mania de gastar muito dinheiro». “ (Vidinha, 2011)*

Quando questionamos FV, sobre as produtoras existentes no Porto, referiu que, actualmente, se estão a formar novas empresas, muitas delas com ex-alunos dele e com câmaras do tipo Canon 5D. De maior dimensão existe, por exemplo, a LightBox<sup>72</sup> possuidora de câmaras Red.

Quando chegou ao Porto, em 1992, tinha à sua disposição mais material que aquele de que hoje dispõe.

*“Câmaras de cinema, normalmente, vinham de Lisboa, mas qualquer coisa relacionada com a iluminação ainda existia. O João Souto (responsável da LightSet) ainda tinha uma relação bastante forte com a Cinemate. Tinha não muita coisa mas, com alguma antecedência, punha aqui aquilo que fosse necessário. O cineclube de Avanca tinha uma BL4 de 35mm, utilizada quando se tratava de um projecto mais leve, de menor orçamento. E ainda tem uma bl4 em excelente estado, com um kit de objectivas razoável. Já utilizei essa algumas vezes. Portanto nem sempre vinha tudo de Lisboa.” (Vidinha, 2011)*

Refere, ainda, que existe muito a ideia de *“Eu vou abrir uma produtora. Vou comprar a máquina, vou comparar as luzes, vou comprar as instalações, vou comprar ...(...) Não gosto nem acredito na polivalência. Acho que é excelente,*

---

<sup>72</sup> <http://www.lightbox.pt>

*pontualmente, em coisas de baixo orçamento. Aí não há nada como a polivalência para desenrascar certas situações, mas não é por aí que a indústria se desenvolve (...) Tivemos um excelente experiência neste último projecto, em que trabalhamos juntos<sup>73</sup>, porque aquilo foi muitíssimo bem organizado. E não se fez com polivalência.”*

Podemos, então, dizer que a questão económica é uma realidade actual e de há muitos anos. O que é desmotivante, é a sua imposição aos profissionais, visando a busca de um maior lucro, obrigando à utilização de meios abaixo das capacidades e possibilidades técnicas, num país que finalmente se actualizou. Salvaguarda-se a mais-valia, da possibilidade de realização de projectos *low buget*, que de outra forma nunca se poderiam realizar.

#### **4.9. A facilidade de reversão das decisões**

*“If “rendering” presents us with a “point of no return” (in which layers must be permanently merged), it simultaneously implies the slippery act of bringing into being.”* (Moving Image Studies Program, Department of Communication, Georgia State University, 2011)

Num momento de imediatismo da imagem, em que facilmente se tem à mão uma “câmara” ou a forma de captar uma imagem, quer fixa quer em vídeo, é interessante reflectir sobre o que se deve entender por imagem imediata.

---

<sup>73</sup> Publicidade em co-produção com um evento “Flash mob do Miguel –All together now- Optimus”. Referindo apenas parte da equipa: produção com dezoito elementos, seis câmaras ALEXA, uma Sony F3 e cerca de uma dezena de Canon 5D. 8 protagonistas, 153 cantores, 116 músicos, etc. Lisboa Ministério dos Filmes o DF foi Carlos Lopes , (Vidinha operador da câmara um (ALEXA) eu própria como sua assistente, rodado a 12 de Novembro 2011)

Qualquer dessas imagens captadas, que não vão sofrer qualquer trabalho posterior, são de facto imediatas e comparáveis à utilização de uma *polaroid* ou de uma película diapositiva.

São sistemas de imagem mais próximos da realidade que captam. Valem pelo momento que fixam. Têm as características de imagem que se conhecem à partida. São aceites com as suas limitações naturais e riscos inerentes. Como base de trabalho, não se escolhe um reversível nem uma *polaroid*, para levar à pós-produção.

Actualmente, a película está a ser bastante pressionada no sentido de responder melhor à fase de pós-produção. AP esclarece: “*Erros que não eram tão visíveis na projecção, passaram ser muito visíveis no telecinema. Nesse sentido, melhorou-se muito a película.*”

Independentemente da sua sensibilidade ou resposta à temperatura de cor, as emulsões estão cada vez mais semelhantes e com muita facilidade, hoje em dia, podem misturar-se sem grandes diferenças que podem, ainda, ser atenuadas pelo trabalho de pós-produção. Alguma das características de expressividade, que eram oferecidas na escolha da película, passou também para a pós-produção, o que gera uma maior uniformidade na imagem captada.

Numa cena, no seu último projecto com Catarina Ruivo, para JR é provável que, a maior irreversibilidade na decisão, no momento da rodagem, tenha sido um dos motivos a levar a produção a hesitar em relação à utilização de reversível. Não se aceitava correr riscos, riscos que ainda há bem pouco tempo eram inerentes à competência que o DF tinha de possuir para fazer o seu trabalho e à confiança que a produção nele depositava. Ainda assim, JR, conseguiu dar cumprimento ao projecto. No seu entender tratava-se, apenas, de receio em relação a sair da normalidade vigente.

Gordon Willis, no documentário *Cinematographer Style* (Fauer, 2006), diz que, ao filmar uma cena, de um determinado filme, não lhe agrada que se filmem muitas

escalas e posições de câmara para escolher na montagem. Não se estão a fazer sete filmes, mas aquele filme, por isso refere que não gosta de opções, mas de compromissos. Hoje em dia, essa é uma questão que também se pode colocar na imagem, quando se ilumina de uma forma “neutra” para “pintar” na pós-produção.

No preâmbulo da entrevista a Sérgio Aragão, ele comentava como a montagem não destrutiva<sup>74</sup> “*de uma certa forma estragou a arte*” porque deu mais poder ao produtor, de alterar o filme na fase final, em especial em sistemas mais industriais que o nosso. Na época em que se montava em moviola, era pouco provável que fosse apresentada, para a escolha da montagem final, mais de uma versão de um mesmo filme. Hoje em dia, tal prática não é de todo inviável, a vários níveis, como no caso do tempo e dos custos económicos. Esse procedimento pode ser, facilmente, adoptado na construção de múltiplas versões, através da utilização de um simples computador pessoal.

O cinema em Portugal, não é uma indústria e, por isso, aparentemente o poder do produtor não será tão marcante. A verdade é que, na maioria dos projectos subsidiados, tem de existir um produtor que aceite esse projecto. De outra forma torna-se bastante difícil conseguir apoios. Na circunstância, os projectos que se apresentam, têm de agradar, em primeira mão, ao produtor.

Tino Navarro clarificou dois aspectos fundamentais, na sua forma de trabalhar. Refere gostar de esclarecer, logo de início, a sua forma peculiar de trabalhar. “As regras do jogo são claras: produzido por mim, nenhum filme se faz sem que eu aprove o argumento na sua versão definitiva.” (Navarro, Principais Tendências no Cinema Português Contemporâneo, 2011) Em relação à montagem afirma:

---

<sup>74</sup> Durante anos, quando se montava o negativo em película, existiam sempre fotogramas que ficavam inutilizados pelo corte e colagem, e por isso era muito difícil fazer uma remontagem do mesmo.

*“A lei dos direitos de autor diz que, a cópia síncrona, tem de ser aprovada pelo produtor e pelo realizador. (...) Nenhuma cópia síncrona ou montagem final é estabelecida, quando o negativo vai para corte, como acontecia antigamente, sem a minha aprovação. (...) Eu não sou empregado do realizador! Ao contrário! Eu é que pago ao realizador! Não quero ter mais poderes pelo facto de ser eu a pagar, mas quero ter aqueles que tenho.”*  
(Navarro, Principais Tendências no Cinema Português Contemporâneo, 2011)

Contudo, os produtores portugueses respeitam bastante o realizador e o seu trabalho. Neste aspecto, não faz referência quanto à imagem. Ainda assim, mais do que nunca, a expressão final da imagem é potencialmente alterada e decidida no *grading*.

Elso Roque esclarece que, no seu último projecto, após a montagem, um produtor delegado, que os sempre os acompanhava, trouxe novas ordens. A montagem foi alterada, alterando o tempo de algumas cenas e, de comum acordo, acabaram por fazer uma segunda correcção de cor.

Em publicidade é corrente dizer-se que, praticamente, é o cliente quem tem a última palavra no *grading*. Mesmo quando realizador e DF estão de acordo, a vontade que prevalece é a do cliente e, por este motivo, VE já chegou a abandonar a sala de *grading*, porque não estava a concordar com o cliente. *“Mau feitio olha!”* (Estêvão, 2011)

*“Naquela altura, os profissionais que trabalhavam em publicidade, o DF e o realizador, tinham muito mais folga para fazer aquilo que gostariam. Eram contratados porque faziam determinados anúncios que as pessoas gostavam. Criam que dessem aquele cunho deles ao seu trabalho. Hoje em dia já não é tanto assim. Hoje em dia já há muitas exigências, por parte da agência, para*

que o filme tenha um look<sup>75</sup> previamente acordado entre todos.” (Pimenta, 2011)

#### 4.10. A forma final de visionamento

*“It is claimed that most theatres in small towns have weak projectors and need light prints. This is probably true, but with a little thought this could be remediated. Artistic prints could be made for bigger theatres, and lighter ones for smaller ones. (...) until that we must be prepared to see a picture, of which the rushes were excellent, so distorted that one cannot recognize his own work.” (Alton & McCarthy, 1995, p. 70)*

Como dissemos, anteriormente, a imagem ganha a sua plena expressividade no final do *grading* ou da *étalonnage*. Actualmente, apesar de já não ser usual a utilização de um *workflow* misto que tenha um *grading* e termine em cópia de projecção, a imagem implica uma *étalonnage* no final. Ainda no laboratório, esta passagem pode provocar uma grande diferença na imagem. Numa situação desta natureza, Dora Rolim que fez a *étalonnage* final, comentou com algum desalento: *“Fizeram-nos destruir o filme todo. Foi uma dor. Tanto para mim como para a pessoa que esteve a fazer o grading filme. Tanto trabalho para isto...”* (Rolin, 2011)

As condições de visionamento do trabalho vão modificar a percepção da imagem. D. Khondji explica como *bleach-bypass* que aplica no positivo do filme, faz parte da sua estética<sup>76</sup>, mas que este efeito se perde quando não é visto em sala. Apesar da edição

---

<sup>75</sup> Termo utilizado no sentido de aspecto visual o sentido

<sup>76</sup> *This laboratory process [bleach-bypass] that I apply to the positive film – the treatment – has become a part of me,” (...) “is the soul of the image. The contrast and the blacks represent the skeleton of our own sensibility.* (Bergery, Bailey, & Johal, 2002, p. 228)

em DVD do filme *Se7en* (Fincher, 1995) ter o cuidado de “recrear” o efeito, para ele, o resultado final não passa de uma “fotocópia” “ *watching the bleach-bypassed film print is well worth the price of admission: the images have a unique, almost tactile texture, with strong contrast and deep blacks.*” (Bergery, Bailey, & Johal, 2002, p. 228)

O filme *Mistérios de Lisboa* (Ruiz, 2010) fotografado por AS foi produzido em com intuito de ser, em simultâneo, filme para sala e série de televisão. Segundo a tabela de filmes nacionais mais vistos de 2004 a 2011, até 21 de Setembro de 2011, do ICA, ficou no 33º lugar (em 40 possíveis) com 13.750 espectadores. (ICA, 2011). Contudo a série, num curto espaço de tempo, passou duas vezes na televisão. Ao ver o seu trabalho no pequeno ecrã, AS teve um grande desapontamento e, quando a série passou de novo, conseguiu que aproximassem a imagem ao seu trabalho final sem, contudo, ficar satisfeito<sup>77</sup>.

A julgar pelos dados estatístico do Obercom, a televisão é a plataforma mais utilizada para o consumo de cinema em geral (77,3%)<sup>xi</sup>, e “*é na televisão que os portugueses vêem mais filmes de produção nacional. Às salas de cinema, apenas 3,2% dos respondentes se deslocaram para assistir a filmes portugueses.*” (obercom, 2010, p. 24;14)

Assim sendo, é possível que a maioria dos portugueses, que viram este filme, não o tenham visto da forma como a sua imagem foi, de facto, concretizada. O mesmo poderá ter acontecido a muitos mais.

Ainda assim, segundo o mesmo relatório, a maioria dos espectadores de cinema português em sala são jovens. Em princípio, essa forma a imagem é devidamente respeitada, proporcionando uma justa avaliação crítica, que poderá contribuir para a formação visual e estética dos seus usufruidores. Estes valores formativos, veiculados através da imagem são, em si mesmos, um contributo para a valorização da função de Director de Fotografia.

---

<sup>77</sup> Informação recolhida em conversa telefónica com André S. no início do mês de Setembro de 2011 com autorização do próprio para a utilização neste trabalho

## 5. Considerações finais

*“They [DF] should be free as possible to think only about the cinematography and be at liberty to “wander” around the set” (IMAGO, 2003, p. 132).*

No actual contexto tecnológico as novidades sucedem-se a um ritmo que exige uma permanente adaptação do homem para conhecer, compreender e utilizar os novos recursos. O director de fotografia sempre teve necessidade de adaptar-se ao novo para dele retirar o melhor proveito. Mesmo perante as dificuldades acrescidas pelo aparecimento do som o director de fotografia soube utilizar recursos como as objectivas para compensar as limitações impostas pela caixa insonora em que tinha de operar. O aparecimento da cor representou uma revolução marcante tanto do ponto de vista técnico como artístico e permitiu ao explorar novas abordagens e desenvolver a sua criatividade. À medida que a técnica ia avançando e mais elementos se iam juntando para construir a equipa de imagem, o director de fotografia foi-se libertando das tarefas e da câmara e dedicando-se em pleno à direcção de fotografia. A concepção do aspecto visual da imagem não pode ser, no entanto, desprovida dos conhecimentos técnicos necessários à sua materialização. A era digital permitiu ao director de fotografia experimentar na pós-produção diferentes opções em tempo real, cada vez mais precisas e localizadas no enquadramento o que era impossível na *étalonnage*. O bom conhecimento das potencialidades da pós-produção pode fazê-lo tomar as opções mais correctas no momento da captação da imagem. É de notar que os directores de fotografia encaram a pós-produção não como uma oportunidade de correcção de erros mas sim como um espaço de criatividade.

A construção de um filme é um processo por etapas que se sucedem num encadeamento lógico e determinado, começa na preparação, desenvolve-se na rodagem e consolida-se na pós-produção. Os meios tecnológicos disponíveis para o trabalho do director de fotografia em Portugal já estiveram desactualizados, mas no final do século XX o desenvolvimento económico exponencial e o aparecimento de mais trabalho levou a uma actualização dos materiais. Hoje em dia existe em Portugal equipamento de última geração tanto para captação de imagem como para pós-produção. Apesar dos directores de fotografia não dominarem por completo os conhecimentos profundos dos novos equipamentos e não existir em Portugal o DIT

(*Digital Image Technician*) – elemento que surgiu da necessidade desta permanente actualização tecnológica – os recursos são amplamente utilizados e explorados na prática. A Internet permitiu também a disseminação das boas práticas e das soluções inovadoras para dificuldades correntes dos directores de fotografia. A rapidez e a acessibilidade à informação específica em fóruns, grupos de discussão ou mesmo pela simples troca de mensagens entre pares permitem uma real e eficaz partilha de conhecimento. Também o feedback dado pelos fabricantes a problemas específicos se torna mais rápido, o que é altamente necessário pois o tempo que demora entre o lançamento do produto e a utilização do mesmo pelos técnicos é diminuto. O *firmware* dos equipamentos está em permanente actualização e pode ser descarregado dos *sites* das marcas. Um factor que limita a actividade do director de fotografia em questões do material é a gestão do orçamento, um orçamento baixo pode não permitir a utilização do material mais adequado ao projecto – por exemplo pode ter de se optar por uma câmara de menor qualidade. Uma grande vantagem tecnológica que advém dos novos meios digitais é possibilidade de melhorar significativamente o resultado final na pós-produção, mas sempre limitado à qualidade do que foi captado pela câmara. A falsa ideia de que tudo é possível em pós-produção coloca o director de fotografia em situação complicada quando lhe pedem para resolver questões que estão para além do limite da capacidade técnica do material. A fase de preparação é muito importante para que o director de fotografia perceba a ideia do realizador e seleccione o material apropriado. Se os meios disponibilizados, por limitações de produção, não forem os indicados para o projecto, o resultado final, mesmo com a melhor pós-produção, nunca será o esperado.

A pós-produção num laboratório digital difere muito da do laboratório analógico. A *étalonnage* obrigava a um maior cuidado nas tomadas de decisão, qualquer erro ou má opção podia implicar elevados custos em dinheiro e em tempo. Várias opções diferentes implicavam igual número de cópias que tinham de ser reveladas e visionadas para a opção final, no *grading* é mais imediato e não gasta material pois as opções são virtuais. Como exemplo refira-se que a opção de utilização de certo tipo

de filtros de efeitos deixou de ser obrigatoriamente tomada na rodagem podendo ser tomada na fase de pós-produção, com a vantagem de só ser utilizado de forma definitiva que o visionamento corresponder às expectativas – a utilização do filtro na fase de rodagem implicava uma alteração definitiva da imagem. Também é uma grande vantagem do digital a utilização de *looks* não definitivos. Apesar de a câmara estar a capturar uma imagem podem o director de fotografia e o Realizador visionar e discutir uma imagem em que foi virtualmente aplicado um look que poderá vir a estar muito perto do resultado final. Uma vantagem do look virtual é poder ser alterado sem modificar a imagem capturada, outra é poder ser de facto utilizado no caso de limitações de tempo ou orçamento na fase do *grading*. As alterações tecnológicas introduzidas pelo digital não tiveram grande influência na forma de iluminar, vários directores de fotografia referem este facto reforçando o papel decisivo da forma como eles iluminam no aspecto final do filme – a forma de iluminar continua a ser assinatura pessoal do director de fotografia.

Novas tecnologias necessitam de novas competências e novas competências desenvolvem-se a partir de novos conhecimentos. O saber previamente adquirido, pela experiência profissional do director de fotografia, pode ser mobilizado em função dos novos desafios para criar as competências necessárias mas o domínio tecnológico necessita de conhecimentos específicos. As soluções antigas não resolvem os actuais problemas. Por exemplo os filtros que se adaptavam à película – que tinha uma resposta espectral completamente diferente dos sensores digitais – quando aplicados numa câmara digital não têm o efeito esperado. Procedimentos que eram transversais na exposição da película no digital variam de câmara para câmara, pois cada uma apresenta especificidades próprias. Também as dimensões da imagem capturada por uma mesma objectiva fixa numa câmara digital podem variar consoante a resolução utilizada – uma variação de velocidade pode obrigar a uma redução na resolução de 4k para 2k o que implica um aumento do tamanho da imagem. Isto obriga a que o director de fotografia quando escolhe o kit de objectivas tenha atenção a este pormenor. Enquanto na película a qualidade da imagem capturada era

independente da velocidade de captura, nos sensores isto pode não acontecer. Uma maior velocidade pode obrigar a utilizar um codec com maior compressão. Também os *upgrades* do *firmware*, que podem modificar o modo como a câmara funciona, obrigam a uma constante actualização dos conhecimentos do director de fotografia – não só para saber dar resposta ao que ficou diferente como para poder tirar o melhor partido do equipamento. No caso português a não existência do DIT e do seu material específico obriga o director de fotografia a ser ele próprio a criar os looks na fase de rodagem, o que implica tempo que devia ser usado na iluminação e não explora todo o potencial da utilização do *look*.

O acesso à informação que permite ao director de fotografia actualizar os seus conhecimentos é limitado em oferta em Portugal e a deslocação ao estrangeiro implica uma disponibilidade profissional e financeira nem sempre fácil de conseguir. Quase não existem workshops específicos e quando existem o seu timing pode não ser o melhor por motivos profissionais, alguns directores de fotografia podem não poder comparecer por estarem envolvidos em projectos. Como já referido é um meio privilegiado de informação a Internet, onde os profissionais da fotografia têm sites dedicados às temáticas da profissão onde esta informação pode ser recolhida. A Internet aproxima os directores de fotografia e estende numa rede a disseminação de boas práticas. A experiência empírica sempre foi partilhada no contacto directo entre os pares mas a Internet veio permitir uma maior facilidade de comunicação e a entrada no grupo de discussão de profissionais afins com interesses em comum – como é o caso dos técnicos de pós-produção de imagem.

O trabalho do director de fotografia só termina na pós-produção. Segundo Storaro o director de fotografia não trabalha com o laboratório mas sim com as pessoas do laboratório que muitas vezes trazem inputs importantes para a imagem do filme. Esse input será tão maior quanto a possibilidade de manipulação permitida pelo equipamento. A evolução da tecnologia pode gerar a opinião de que o director de fotografia será dispensável na fase de pós-produção, daí a salvaguarda que a *Imago* faz no contrato que propõem que os Directores de Fotografia utilizem. Neste contrato

salvuarda-se a obrigatoriedade da participação do Director de Fotografia em todo o trabalho relacionado com a pós-produção de imagem. Citando Russel Carpenter: *“nós estamos a olhar uma nova forma de arte...uma colaboração entre realizador, DF e director artístico...com o pessoal dos computadores e supervisores de efeitos visuais...que frequentemente começam a trabalhar com o artdepartement, antes do DF ser contratado.”*, ou seja apesar de continuar a colaborar artisticamente na criação do filme o director de fotografia parece, nas grandes produções estrangeiras, estar a ser afastado da fase inicial de preparação. O trabalho do director de fotografia fica assim condicionado pelas decisões previamente tomadas pela equipa de técnicos e pelo departamento artístico. Por enquanto em Portugal, talvez pela reduzida dimensão do país, o director de fotografia continua a participara activamente na feitura do filme em todas as suas fases desde o início ao fim do filme. A evolução tecnológica que substitui, em parte, o lado técnico que, inicialmente e por si só implicava a presença do especialista, vem evidenciar que o trabalho do director de fotografia não se esgota no aspecto da sua eficiência como técnico mas evidencia-se na sua responsabilidade artística e criativa em colaboração com o Realizador.

## BIBLIOGRAFIA

Aaton. (s.d.). *Penelope*. Obtido em 12 de Janeiro de 2012, de <http://www.aaton.com>:  
<http://www.aaton.com/products/film/penelope/index.php>

Alton, J., & McCarthy, i. b. (1995). *Painting with light*. Berkeley : University of California Press.

Aragão, S. (4 de Fevereiro de 2011). (R. Oliveira, Entrevistador)

Arnheim, R. (1957). *Film as Art - A arte do cinema*. (M. d. Silva, Trad.) Regents of the University of California - Edições 70.

Arnold & Richter Cine Technik. (24 de Agosto de 2011). *User Manual ARRI ALEXA For ALEXA Software Update Packet 4.0.1*. Obtido em 26 de Outubro de 2011, de <http://www.arri.com>:  
[http://www.arri.com/camera/digital\\_cameras/downloads.html](http://www.arri.com/camera/digital_cameras/downloads.html)

arri. (s.d.). Obtido em 26 de 9 de 2011, de  
[http://www.arri.com/camera/digital\\_cameras/cameras/camera\\_details.html?product=7&cHash=bb2adbaa9d](http://www.arri.com/camera/digital_cameras/cameras/camera_details.html?product=7&cHash=bb2adbaa9d)

Arri. (s.d.). *arri grup*. Obtido em 17 de Agosto de 2011, de arri:  
<http://www.arridigital.com/alexa/faq#1-1> 17-08-2011

Arri. (s.d.). *faq#1-1*. Obtido em 17 de Agosto de 2011, de Alexa:  
<http://www.arridigital.com/alexa/faq#1-1>

arri. (s.d.). *lowpass\_filter\_pack*. Obtido em 24 de Novembro de 2011, de  
[http://www.arri.de/camera/digital\\_cameras/technology/arri\\_imaging\\_technology/lowpass\\_filter\\_pack.html](http://www.arri.de/camera/digital_cameras/technology/arri_imaging_technology/lowpass_filter_pack.html)

Arri16s. (s.d.). Obtido em 20 de Setembro de 2011, de <http://arri16s.com/Blimp1.htm>

*Arriflex 120s Blimp*. (s.d.). Obtido em 20 de Setembro de 2011, de owyheesound:  
<http://owyheesound.com/arriflex-120s-blimp.html>

- Arriflex IIC 35mm Film Camera. (s.d.). Obtido em 2011 de Outubro de 12, de [www.arri35.com](http://www.arri35.com):  
[http://www.arri35.com/index2.php?id=ad\\_detail&cat=film%2016mm/35mm&ad=461](http://www.arri35.com/index2.php?id=ad_detail&cat=film%2016mm/35mm&ad=461)
- Aybes-Gille, A. (2006). *Évolution du métier de Directeur de la Photographie dans les champs de l'Animation et des Effets Spéciaux:vers un nouveau territoire*. França: École Nationale Supérieure Louis Lumière .
- Bergery, B., Bailey, J., & Johal, J. (2002). *Reflections : twenty-one cinematographers at work*. Hollywood: ASC Press.
- Brard, P. (1969). *Technologie des Caméras, Manuel de L'Assistent-operateur*. Paris: Editions Techniques Europennes.
- Burum, E. b. (2004). *American cinematographer manual* (ninth edition ed.). Hollywood : The ASC Press.
- Canon. (s.d.). Obtido em 13 de Outubro de 2011, de [www.canon.pt](http://www.canon.pt):  
<http://www.canon.pt/For%5FHome/Product%5FFinder/Cameras/Digital%5FSLR/EOS%5F5D%5FMark%5FIi/index.aspx?specs=1>
- Cineclubes, F. P. (nº 30 de Fevereiro de 1963). Relatório do 1º Curso do Estúdio Universitário de Cinema Experimental. *Boletim informativo da Federação Portuguesa dos Cineclubes* , pp. 16-33.
- CPAV. (s.d.). *profissoes*. Obtido em 07 de julho de 2011, de <http://www.cpav.pt>:  
<http://www.cpav.pt/profissoes.html>
- Creswell, J. W. (2003). *Research design: qualitative, quantitative, and mixed method approaches*. London: SAGE Publications.
- cunha, A., & Castro, I. (2000). *Cineastas portuguesas 1874-1956*. Lisboa: câmara municipal de Lisboa.
- del-Negro, D. (1987). *A fotografia no cinema Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Estêvão, V. (19 de Maio de 2011). D.F. (R. Oliveira, Entrevistador)

Estoril film festival '10. (12 de novembro de 2010). Masterclass: Directing J.Malkovich  
Stephen Freas & John Malkovich 12 nov de 2010. estoril.

Expresso Cartaz. (4 de Dezembro 1999). *Expresso* .

*Far-red*. (s.d.). Obtido em 24 de Novembro de 2011, de <http://en.wikipedia.org>:  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Far-red>

Ferreira, T. (22 de Fevereiro de 2011). Etalonadora. (R. Oliveira, Entrevistador)

Finler, J. (Maio de 2000). La naissance du métier de directeur de la photographie. *Postif* , pp.  
87-90.

Finney, C. B. (s.d.). *BSC film, digital/HD Glossary*. Obtido em 4 de Outubro de 2011, de  
<http://www.imago.org>: <http://www.imago.org/index.php?page=90>

Gaspar, J. d. (12 de Novembro de 1928). Os Ases da Manivela. *Cinéfilo* , pp. 12-13.

Gil, M. (22 de janeiro de 2011). Principais Tendências no Cinema Português  
Contemporâneo(3). (R. Oliveira, Entrevistador) Amadora.

*GPU gems 2*. (s.d.). Obtido em 02 de Dez de 2011, de [nvidia.com](http://nvidia.com):  
[http://http.developer.nvidia.com/GPUGems2/gpugems2\\_chapter24.html](http://http.developer.nvidia.com/GPUGems2/gpugems2_chapter24.html)

Guicho, D. (4 de Fevereiro de 2011). Chefe produção Tóbis. (R. Oliveira, Entrevistador)

Hoffmann, C. (7 de Junho de 1930). O operador cinematográfico uma aclaração e um  
desmentido. *Cinéfilo* , p. 6.

ICA - Instituto do cinema e do audiovisual. (s.d.). *ANUÁRIO ESTATÍSTICO 2009*. Obtido em 8  
de Fevereiro de 2012, de <http://www.ica-ip.pt>: [http://www.ica-  
ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc1650.pdf](http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc1650.pdf)

ICA - Instituto do cinema e do audiovisual. (s.d.). *ANUÁRIO ESTATÍSTICO 2010- DADOS GERAIS*. Obtido em 8 de Fevereiro de 2012, de <http://www.ica-ip.pt>: <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2131.pdf>

ICA - Instituto do cinema e do audiovisual. (21 de Setembro de 2011). *Filmes nacionais mais vistos - 2004/2011*. Obtido em 27 de Setembro de 2011, de <http://www.ica-ip.pt>: <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc1959.pdf>

Imago - The Federation of European Cinematographers. (2003). *Making pictures : a century of european cinematography*. New York: Harry N. Abrams.

Imago.org. (s.d.). *MODEL CONTRACT FOR CINEMATOGRAPHERS*. Obtido em 18 de 8 de 2011, de <http://www.imago.org/pdfs/230a9a40afb95a7af79e6fc9e1f68942.pdf>

j.Thieser, K. &. (setembro de 1999). *The ARRI-Compendium*. Obtido em 13 de outubro de 2011, de [www.camera-obscura.de](http://www.camera-obscura.de): [http://www.camera-obscura.de/download/f\\_comp\\_e.pdf](http://www.camera-obscura.de/download/f_comp_e.pdf)

JérômeTonnerre. (junho de 1981). Les précurseurs. *cinematogr.* , 68, pp. 2-4.

Jesus, J. d. (4 de Fevereiro de 2011). Efeitos. (R. Oliveira, Entrevistador)

Kaufman, D. (2011). *Film Fading to Black*. Obtido em 12 de Outubro de 2011, de <http://magazine.creativecow.net/article/film-fading-to-black>

Kodak. (s.d.). *Format\_Choices*. Obtido em 4 de Outubro de 2011, de <http://motion.kodak.com>: [http://motion.kodak.com/motion/Products/Format\\_Choices/index.htm](http://motion.kodak.com/motion/Products/Format_Choices/index.htm)

LarryJordan. (27 de 12 de 2010). *musng-a-look-back-at-2010-to-look-ahead-at-2011*. Obtido em 9 de 2 de 2011, de <http://www.larryjordan.biz>: <http://www.larryjordan.biz/musing-a-look-back-at-2010-to-look-ahead-at-2011/>

Lopes, M. S. (10 de Outubro de 2011). D.F. (R. Oliveira, Entrevistador)

Loureiro, J. A. (14 de Maio de 2011). D.F. (R. Oliveira, Entrevistador)

- Marmon, C. H., & Straub, M. (25 e 26 de Novembro de 2011). DIT Workshop. Lisboa.
- Matos-Cruz. (1999). *O cais do olhar : o cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Mayer, M. J. (4 de Dezembro de 2010). Principais Tendências no Cinema Português Contemporâneo(2). (R. Oliveira, Entrevistador) Amadora.
- McStay, D. (2 de Fevereiro de 2009). Challenges of Contemporary Cinematography. University of Westminster 02.02.2009.
- Mitchell, G. (Janeiro de 1965). The cameraman: part I. *Films in review* , pp. 7-18.
- Mitchell, G. (Fevereiro de 1965). The cameraman: part II. *Films in review* , pp. 67-76.
- Moving Image Studies Program, Department of Communication, Georgia State University. (11 de 2 de 2011). *RENDERING THE VISIBLE*. Obtido de <http://call-for-papers.sas.upenn.edu/node/38131>
- Navarro, T. (8 de Janeiro de 2011). Principais Tendências no Cinema Português Contemporâneo. (R. Oliveira, Entrevistador) Amadora.
- obercom. (Janeiro de 2010). *A sociedade em rede, Cinema nos Múltiplos Ecrãs*. Obtido em 25 de Setembro de 2011, de [http://obercom.pt/client/?newsId=548&fileName=fr\\_sr\\_janeiro\\_2010\\_cinema.pdf](http://obercom.pt/client/?newsId=548&fileName=fr_sr_janeiro_2010_cinema.pdf)
- P+S Technik and Silicon Imaging. (s.d.). SI-2K Digital Cinema Camera User Manual. Obtido de [http://www.siliconimaging.com/DigitalCinema/Files/22709\\_SI-2K\\_User%20Manual\\_080731\\_web.pdf](http://www.siliconimaging.com/DigitalCinema/Files/22709_SI-2K_User%20Manual_080731_web.pdf)
- Pimenta, A. (26 de Abril de 2011). Colorista. (R. Oliveira, Entrevistador)
- Pina, L. d. (1986). *História do cinema português*. Mem Martins: publicações europa-américa.
- Poças, R. (10 de Março de 2011). D.F. (R. Oliveira, Entrevistador)
- Potamkin, H. (5 de Agosto de 1933). Câmara! *Cinéfilo* , pp. 6-7-10.

Ribeiro, J. (16 de Março de 2011). D.F. (R. Oliveira, Entrevistador)

Ribeiro, J. (Junho de 2006). *Estas minhas imagens*. Obtido em 17 de Fevereiro de 2011, de docs.pt: <http://www.apordoc.org/documentos/1187302110R7yUS8mc3Gz61VS6.htm>

Ribera, I. (4 de Fevereiro de 2011). Telecinema e Base Light. (R. Oliveira, Entrevistador)

Rodrigues, o. I. (2009). *convesra inacabada com João Botelho*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Rolin, D. (5 de Fevereiro de 2011). Etalonadora. (R. Oliveira, Entrevistador) Lisboa.

Roque, E. (31 de Maio de 2011). D.F. (R. Oliveira, Entrevistador)

Salt, B. (1983). *Film style and technology : history and analysis*. London: Starword.

Salvato, D. S. (1984). *Masters of light : conversations with contemporary cinematographers*. University of California Press.

Santana, C. (4 de Outubro de 2011). D.F. (R. Oliveira, Entrevistador)

Schaefer, R. (s.d.). Obtido em 6 de Janeiro de 2012, de <http://motion.kodak.com>:  
[http://motion.kodak.com/motion/uploadedFiles/Kodak/motion/Education/Webinars/Roberto\\_Schaefer\\_Format\\_Choices\\_Webinar.pdf](http://motion.kodak.com/motion/uploadedFiles/Kodak/motion/Education/Webinars/Roberto_Schaefer_Format_Choices_Webinar.pdf)

Serra, H. (Maio de 2010). D.F. (R. Oliveira, Entrevistador)

Sigalho, M. J. (11 de Dezembro de 2010). Principais Tendências no Cinema Português Contemporâneo. (R. Oliveira, Entrevistador) Amadora.

Szankowski, A. (24 de Janeiro de 2011). D.F. (R. Oliveira, Entrevistador)

Vidinha, F. (24 de Novembro de 2011). D.F. (R. Oliveira, Entrevistador)

Woolfolk, A. (2004). *Educational Psychology*. Boston: Allyn & Bacon.

## **FILMOGRAFIA SECUNDÁRIA**

Arnold Glassman, T. M. (Realizador). (1992). *Visions of Light* [Filme].

Fauer, J. (Realizador). (2006). *Cinematographer Style* [Filme].

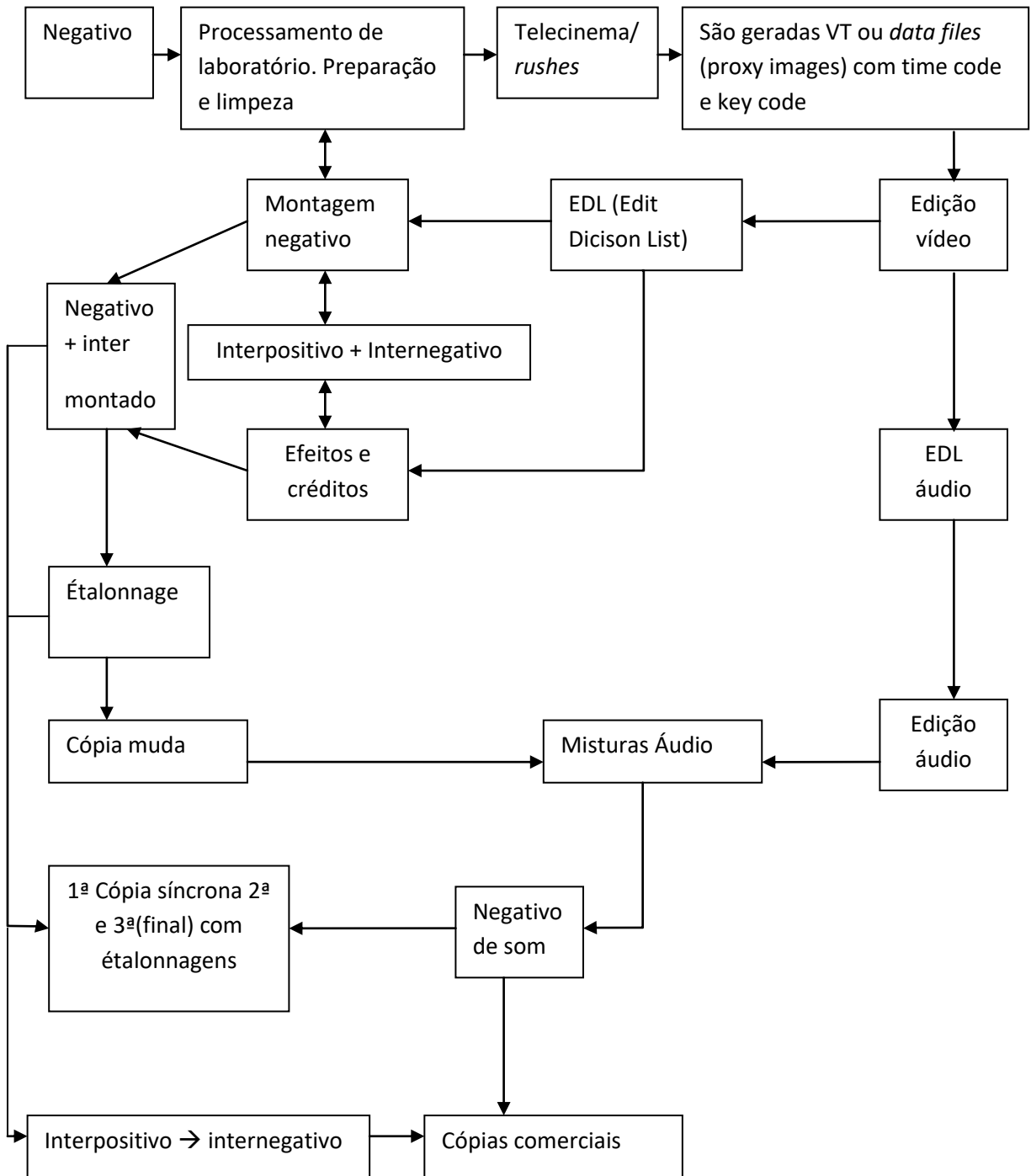
Mozos, M., & Éfe, P. (Realizadores). (2010). *Tóbis Portuguesa* [Filme].

## **Apêndice**

### **Diagramas de Workflow**

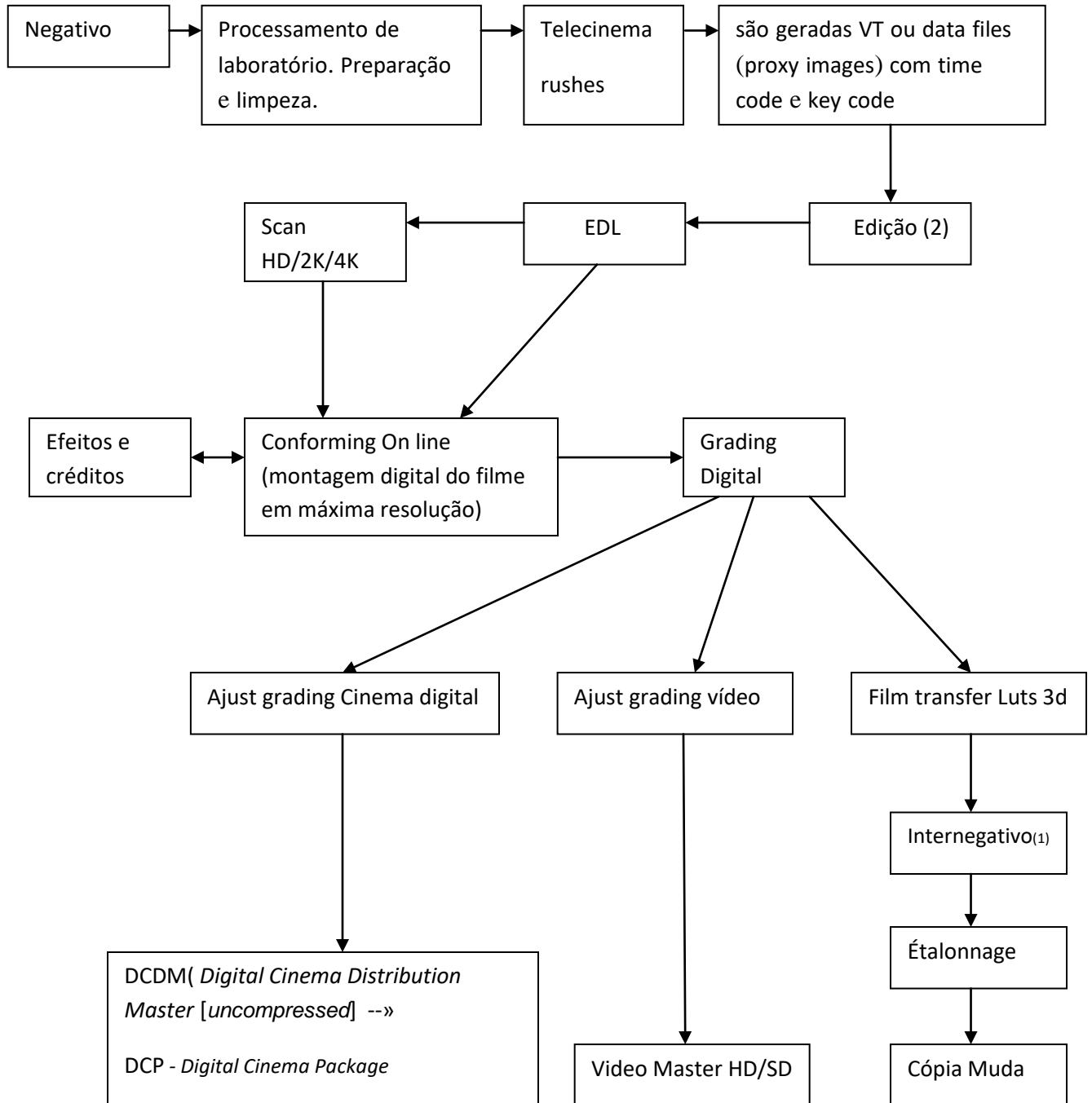
- Processo Clássico 35 mm.
- Processo Digital/Película
- Processo 100% Digital

### Processo clássico 35mm



(nota: em Portugal não é costume preservar o negativo, por razões económicas, retirando-se as cópias directamente do negativo, em filmes de tiragem inferior a 50 cópias)

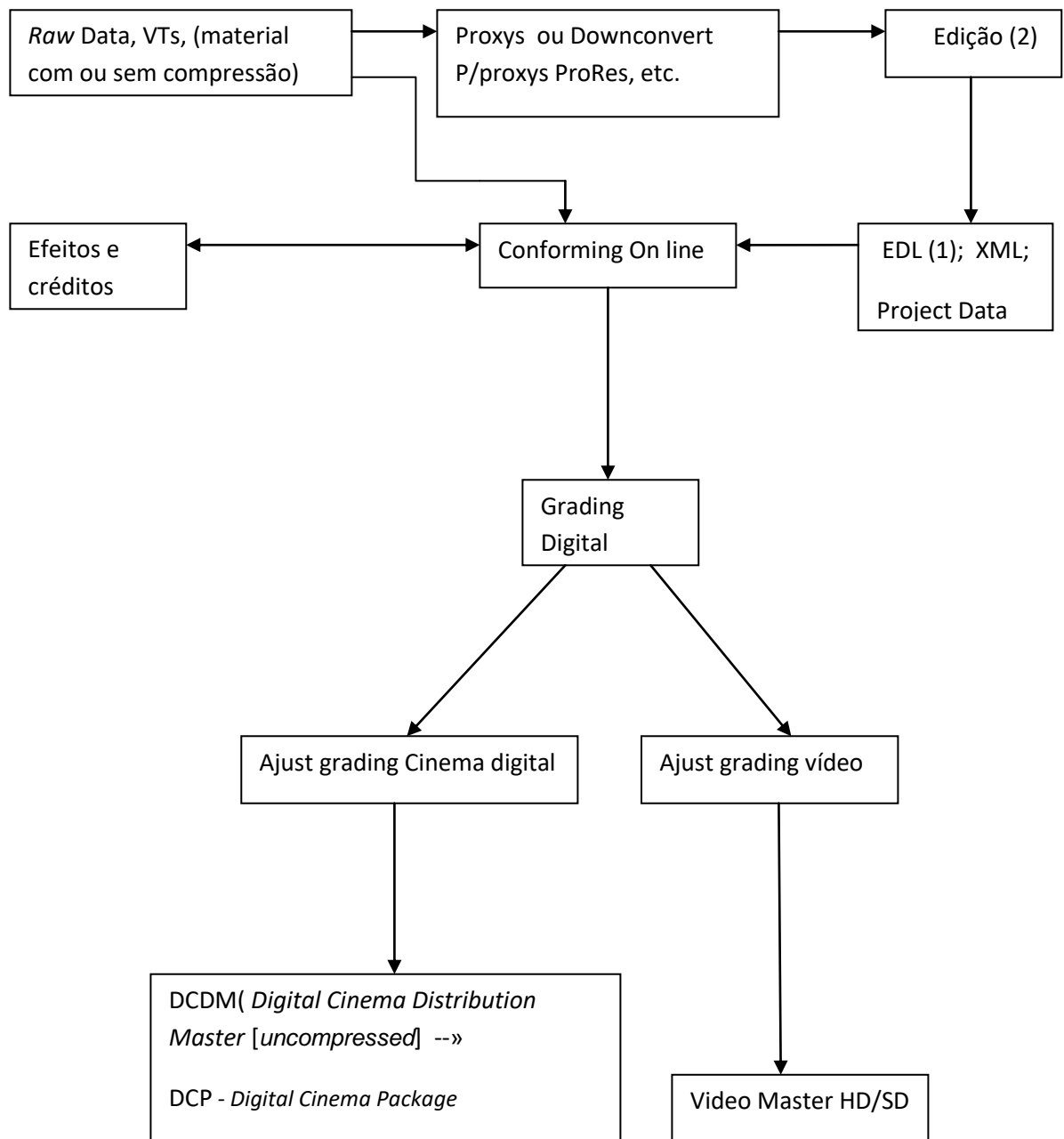
## Processo Digital/ película



(1) Existe a possibilidade de usar o por ex. o Cinevator imprimindo directamente em positivo, evitando o passo de internegativo, aí o processo de *étalonnage* é automático ( de momento não existe em Portugal mas existe em Espanha).

(2) (por se falar apenas de imagem o som foi excluído do esquema, mas de qualquer forma não sofreu grandes alterações)

## Processo 100% Digital



(1) (EDL – Edit Decision List ; XML Extensible Markup Language)

(2) (por se falar apenas de imagem o som foi excluído do esquema, mas de qualquer forma não sofreu grandes alterações)

### **Filmes mencionados na dissertação**

Botelho, J. (Realizador). (2010). O filme do Desassossego 2010 [Filme].

Costa, J. F. (Realizador). (1988). A mulher do próximo [Filme].

Fears, S. (Realizador). (1988). Dangerous Liaisons [Filme].

Fellini, F. (Realizador). (1983). o Navio [Filme].

Fincher, D. (Realizador). (1995). Se7en [Filme].

Godard, J.-L. (Realizador). (1960). À bout de souffle [Filme].

Gonçalves, I., Liberdade, K., & Pimentel, V. (Realizadores). (1998). Outros bairros [Filme].

Guedes, T., & Serra, F. (Realizadores). (2006). Coisa Ruim [Filme].

João, N. (Realizador). (2010). América 2010 [Filme].

Lang, F. (Realizador). (1924). Die Nibelungen: Siegfried [Filme].

Lang, F. (Realizador). (1922). Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit [Filme].

Leitão, J. (Realizador). (2009). A Esperança Está Onde Menos Se Espera [Filme].

Leone, S. (Realizador). (1966). Il buono, il brutto, il cattivo [Filme].

Leone, S. (Realizador). (1964). Per un Pugno di Dollari Sergio Leone [Filme].

Murnau, F. (Realizador). (1926). Fausto [Filme].

Oliveira, M. d. (Realizador). ( 1942). Aniki Bóbo [Filme].

Oliveira, M. d. (Realizador). (1981). Francisca [Filme].

Rodrigues, J. P. (Realizador). ( 2000 ). O Fantasma [Filme].

Ruiz, R. (Realizador). (2010). Mistérios de Lisboa [Filme].

Silva, C. C. (Realizador). (2008). Amália - O Filme [Filme].

Silva, F. M. (Realizador). (1984). As guerras do Mirandum [Filme].

Stoops, L. (Realizador). (2010). Grande Hotel [Filme].

Teles, L. G. (Realizador). (2007). Dot.com [Filme].

Truffaut, F. (Realizador). (1964). La peau douce [Filme].

Vasconcelos, A. P. (Realizador). (2010). A Bela e o Paparazzo (2010) [Filme].

Welles, O. (Realizador). (1941). Citizen Kane [Filme].

Wyler, W. (Realizador). (1939). O monte dos vendavais - Wuthering Heights [Filme].

<sup>i</sup> [http://www.arri.com/camera/digital\\_cameras/cameras.html](http://www.arri.com/camera/digital_cameras/cameras.html) (arri)



<sup>ii</sup> Também Domingos Guicho afirma “ Eu tenho o curso de fotografia do exército, tal como o Mário de carvalho, o Abel Aboim, tal como essa gente toda passamos todos por lá.” (Guicho 2011)

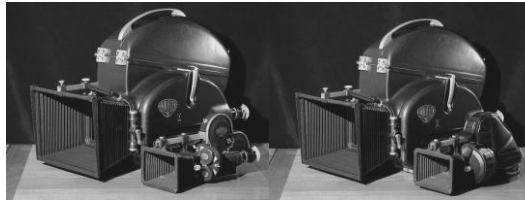
Em relação à formação em cinema disponível em meados dos anos 60, Luís de Pina, na História do cinema Português afirma: “Não seria justo, também, esquecer a contribuição do Fundo do Cinema para as bolsas de estudo de alguns jovens candidatos, como António da Cunha Teles, Paulo Rocha Ou Manuel Costa e Silva (Paris), Fernando Lopes e Faria de Almeida (Londres), sem esquecer também, nesta área, as bolsas concedidas pela Fundação Gulbenkian, que terá papel decisivo no sistema a partir da década seguinte.

Em 1961 é inaugurado o Estúdio Universitário de Cinema Experimental (EUCE), da Mocidade Portuguesa, com o apoio do Fundo do Cinema e do Ministério da Educação, presidido por Fernando Garcia e dirigido por António da Cunha Teles, estabelecimento por onde vão passar muitos dos novos cineastas, embrião da nossa futura Escola Superior de Cinema.” (Pina, 1986, pp. 141-142)

Este primeiro curso de cinema era composto por parte teórica e prática, em meio universitário, com horário pós-laboral (entre as 18.15 e as 23h). Segundo o relatório relativo ao primeiro ano do curso, a cadeira com notas mais baixas foi a teórica “Técnica cinematográfica”, que consistia de 13 pontos: Generalidade de técnica laboratorial; Generalidades sobre fabrico de películas; teoria da formação de imagens; Tratamento (revelação, tiragem, etc.); sensitometria (som e imagem); diferentes películas existentes. Seus usos; Efeitos especiais, fusões, encadeados, sobreposições, cortinas. Definição e tratamento; teoria das cores; película da cor (negativo, positivo, reversível, duplicating); tratamento - revelação; tratamento revelação (som); tiragem: método aditivo e subtractivo; efeitos especiais. As lições foram acompanhadas de visitas ao laboratório da Tóbis Portuguesa. A cadeira era regida pela Dr<sup>a</sup>. Maria da Gloria Murteira Peres. Existiam ainda mais duas cadeiras práticas ligadas à imagem: Iluminação a cargo de Ruggero Rizzeti, dadas num estúdio da Tóbis; e Imagem, (mais dedicada à câmara e à rodagem) sob a orientação de Manuel Costa e Silva onde se procederam à execução de pequenos filmes. Estas filmagens tiveram lugar no estúdio do realizador Perdigão Queiroga que gentilmente o pôs à disposição do Estúdio Universitário de Cinema Experimental. (Cineclubes, 1963)

Este curso era aberto ao sexo feminino: Teresa Olga (realizadora) “ o meu primeiro contacto mais profissional com o cinema foi no último ano da faculdade; frequentei o curso de Iniciação ao Cinema dirigido por Cunha Telles, no centro Universitário de Lisboa. “ (cunha & Castro, 2000, p. 80)

<sup>iii</sup> <http://arri16s.com/Blimp1.htm> (Arri16s) neste site é possível ouvir o ruído de uma câmara arri 16s sem protecção, com blimp e com Barney (protecção menor em cabedal) (em Portugal a expressão blimp é utilizada para as duas protecções)



iv Fotos da Câmara e respectivo Blimp usado para filmar com som



Foto: Câmara com Blimp (foto gentilmente cedida pelo DF Carlos Santana)



Foto: Câmara sem blimp (foto gentilmente cedida pelo DF Carlos Santana)

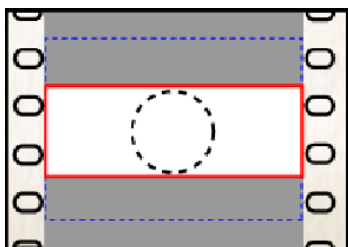
v “A cinequipa era uma cooperativa de trabalhadores de cinema. Dedicava-se principalmente a fazer programas de televisão da altura, todos aqueles filmes de intervenção” (Monique Rutler) (cunha & Castro, 2000, pp. 114-115)

vi

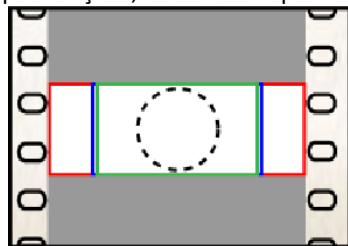


Alexa workflow (Arri, faq#1-1)

vii



A linha vermelha representa o formato 2 perfurações, e a azul as 4 perfurações standard de 35mm

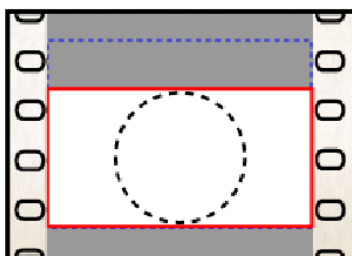


O “*aspect ratio*” nativo de 2 perfurações é o 2.35 Widescreen Theatrical Projection em vermelho. Mas pode facilmente utilizar-se o 1.78 HDTV (verde) ou o 1.85 Standard Theatrical Projection (azul).  
Permite uma redução de custos de negativo e em revelação de 50%

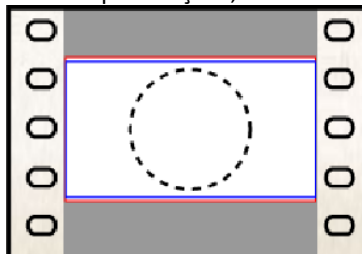
(Kodak)

<sup>viii</sup> O Techniscope permitia a utilização de objectivas normais de 35mm. O transporte da película (avanço na câmara era modificado para 2 perfurações por exposição em vez das 4. Passando assim a ter o *aspect ratio* que o CinemaScope tinha no ecrã, 1:2.35. Quando este negativo era positivado, era feito um passo no campo da óptica: era colocada uma lente anamórfica entre o negativo e o positivo, que duplicava a altura da imagem enquanto deixava as dimensões horizontais sem alteração. O resultado era uma imagem exactamente do mesmo estilo como as imagens impressas do CinemaScope e da Panavision, com uma compressão anamórfica de ratio 1:2, que podia ser projectada da mesma forma, e com as mesmas lentes de projecção anamórfica. A utilização de lentes normais, implicava que para a mesma cobertura de campo se utiliza-se metade da distancia focal. E consequentemente, a profundidade de campo era maior, esta questão foi bem explorada por alguns realizadores, como o exemplo de *Per un Pugno di Dollari* (Leone, 1964) (Salt, 1983, p. 338)

ix



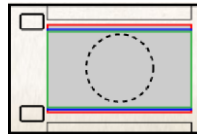
A linha vermelha representa o formato 3 perfurações, e a azul as 4 perfurações standard de 35mm



---

O “*aspect ratio*” nativo de 3 perfurações é o 1.78 HDTV em vermelho. Mas pode facilmente utilizar-se o 1.85 Standard Theatrical Projection (azul).

Permite uma redução de custos de negativo e em revelação de 25% (Kodak)



x

S16 Aspect ratio 1.66:1; Isto é perto do formato HDTV de 16:9 (azul) e do Formato standard de projecção 1.85:1 (verde)

<sup>xi</sup> A importância da televisão como plataforma privilegiada para o consumo de cinema é reforçada pelas conclusões alcançadas neste estudo. Com efeito, esta é a plataforma mais utilizada para consumo de filmes (77,3%). O DVD surge em segundo lugar nas respostas dos inquiridos (35,8%), seguido de perto pelas salas de cinema (35,1%). O download de filmes a partir de computador ligado à Internet surge em quarto lugar (15,1%) e o Video-on-Demand é uma plataforma recente a revelar expansão da procura (13%). (obercom, 2010, p. 24)

Por plataforma de visionamento, é na televisão que os portugueses vêem mais filmes de produção nacional. Às salas de cinema, apenas 3,2% dos respondentes se deslocaram para assistir a filmes portugueses. Nos filmes de origem portuguesa, o DVD surge em terceiro lugar, com uma percentagem inferior (menos de metade) da que se refere às salas de cinema – contrariando a tendência geral de consumo descrita no capítulo anterior, que aponta o DVD como segunda plataforma mais comum para o consumo de cinema. (obercom, 2010, p. 14)