



ESCOLA SUPERIOR
DE **COMUNICAÇÃO SOCIAL**

O papel do processo criativo do diretor de fotografia
no filme: os casos de Christopher Doyle e Roger
Deakins

MARTA SOFIA QUEIJINHO VÉSTIAS

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA

Orientador: Professor Doutor José Cavaleiro Rodrigues

Escola Superior de Comunicação Social

Co-orientadora:

Professora Doutora Iana Ferreira

Escola Superior de Teatro e Cinema

Junho de 2021

Declaração

Declaro ser a única autora da presente dissertação, submetida com vista à conclusão do mestrado em Audiovisual e Multimédia. Declaro ainda, pela minha honra, que a dissertação por mim é original e que todas as citações e menções a obras se encontram devidamente referenciadas.

Marta Sofia Quejudo VESTAS

Agradecimentos

Resumo

Mesmo sendo a cinematografia há muito considerada uma componente fundamental do filme, o contributo do diretor de fotografia como principal responsável pela mesma tem sido secundarizado ao longo da História do Cinema. A teoria do *autor*, dominante durante várias décadas, conduziu a que fossem atribuídos ao realizador a maioria dos aspetos estilísticos do filme.

Nos últimos anos, no entanto, o paradigma tem vindo a alterar-se e o cinema começa a ser percecionado como uma arte colaborativa. A presente dissertação pretende contribuir para um novo modelo a tomar lugar, em que se estuda o contributo dos diferentes artistas no filme. Propõe-se assim a analisar diferentes formas de trabalhar de diretores de fotografia, de modo a compreender os contornos em que o processo criativo do diretor de fotografia pode contribuir para o filme. O estudo é realizado com recurso aos casos de Christopher Doyle e de Roger Deakins.

Palavras-chave

Cinematografia, Doyle, Deakins, diretor de fotografia, cinema

Abstract

Even though cinematography has long been considered a fundamental component of the film, the contribution of the director of photography as the main responsible for it has been neglected throughout the history of cinema. The *author* theory, dominant for several decades, led to most of the stylistic aspects of the film being attributed to the director.

In recent years, however, the paradigm has been changing and cinema is beginning to be perceived as a collaborative art. This dissertation intends to contribute to a new model to take place, in which the contribution of different artists to the film is studied. Thus, it is proposed to analyze different ways of working of directors of photography, in order to understand the contours in which the creative process of the cinematographer can contribute to the film. The study is carried out using the cases of Christopher Doyle and Roger Deakins.

Key words

Cinematography, Doyle, Deakins, cinematographer, director of photography, cinema

ÍNDICE

<i>Introdução</i>	1
<i>Metodologia</i>	2
<i>Capítulo I - Estado da Arte</i>	4
Particularidades do trabalho de direção de fotografia	4
Dimensões técnicas e criativas do trabalho de direção de fotografia	9
Alguns contextos históricos sobre direção de fotografia	12
<i>Capítulo II - Análise do trabalho do diretor de fotografia Christopher Doyle</i>	19
Grande Plano	20
Plano de pormenor.....	22
Plano muito geral.....	24
Espaço	24
Plano contrapicado	26
Plano oblíquo	27
Movimento de câmara	28
Iluminação	30
Cor	32
Doyle, comentado pelos seus pares, pelo público e pela crítica.....	35
<i>Capítulo III - Análise do trabalho do diretor de fotografia Roger Deakins</i>	38
Iluminação	41
Movimento de câmara	44
Escolha da lente	45
Planos Gerais	48
Plano de Pormenor	48
<i>Conclusão</i>	53
<i>Bibliografia</i>	58
<i>Fontes e referências eletrónicas</i>	60

INTRODUÇÃO

Esta dissertação aspira a investigar as diversas formas de trabalho do diretor de fotografia e da sua participação na produção cinematográfica. Adaptabilidade ao que a história e o realizador pedem são condições do trabalho de direção, mas a fotografia é uma arte e forma de expressão por si só, e o diretor de fotografia um artista e um criador visual. Pode apresentar marcas de estilo próprio que procura instituir, ou considerar que cada filme necessita de uma fotografia diferente de acordo com a história e a visão do realizador.

A cinematografia é dotada de uma enorme importância no filme, tanto por servir a história, como também por ser capaz de criar uma atmosfera e tonalidade, e transmitir emoções e experiências sensoriais ao espectador. A imagem é reconhecida como um dos elementos mais importantes para o universo criado no filme. Ainda assim, graças à teoria do *autor*, que trata o realizador como o único autor do filme, a responsabilidade pelo resultado da mesma é muitas vezes atribuída unicamente ao realizador. Esta atribuição acontece também relativamente a outros aspetos do filme.

O papel do diretor de fotografia enquanto artista visual pode ser considerado de várias formas mas, em geral, tem sido negligenciado por historiadores e pela investigação académica, apesar da enorme importância que detém na obra cinematográfica acabada (Beach, 2015).

A teoria que defende que o realizador é o grande autor do filme, predominante e largamente aceite durante décadas, em muito contribuiu para esta falha ao nível da investigação. Assim, é ainda essencial que se façam mais investigações aprofundadas sobre a colaboração entre os vários artistas e profissionais que dão forma a um filme, de modo a proporcionar uma maior e justa compreensão - e reconhecimento - acerca do trabalho de todos. Esta investigação é portanto pertinente na medida em que contribui para esta causa, sendo que existe ainda uma percentagem reduzida de estudos sobre vários elementos da equipa do filme. Nesta dissertação o foco é o trabalho do diretor de fotografia, estudando especificamente Christopher Doyle e Roger Deakins, mas serão

abordadas as importantes colaborações que o DF mantém com o realizador e com o diretor de arte.

A presente dissertação tem como pergunta de partida a seguinte questão:

Como é que o processo criativo do diretor de fotografia pode contribuir para a construção do universo do filme?

A investigação tem ainda como objetivo responder a outras perguntas:

1. Como funciona a relação de trabalho entre diretor de fotografia e realizador?
2. De que forma tem sido percecionado o trabalho do diretor de fotografia nos últimos anos?
3. É possível reconhecer traços característicos de um diretor de fotografia mesmo quando este tem como objetivo trabalhar cada filme de forma isolada?

METODOLOGIA

Sendo esta dissertação focada na área da cinematografia, e iniciando-se a mesma pelo Estado da Arte, comecei por fazer uma pesquisa geral acerca do tema. Essa pesquisa permitiu-me concluir que esta não é ainda uma área muito estudada. “*A Hidden History of Film Style*” de Christopher Beach (2015) é, de acordo com a editora *University of California Press*, o primeiro estudo a focar-se na colaboração entre diretor de fotografia e realizador. Foi através desta obra que descobri outro estudo de grande relevância: *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir* de Patrick Keating (2010) que é, de acordo com Beach, um dos poucos estudos académicos realizados sobre cinematografia tanto numa perspetiva estética como tecnológica. A etapa inicial consistia assim em encontrar estudos focados no trabalho de direção de fotografia como os referenciados, através de pesquisa bibliográfica.

Posteriormente, a continuação do estudo assentou sobretudo no visionamento e análise de filmes, com algum apoio bibliográfico e de entrevistas, de modo a compreender

diferentes formas de trabalhar de diretores de fotografia. Foram selecionados para análise cinco filmes em que Christopher Doyle trabalhou e cinco em que Roger Deakins assina créditos de cinematografia. *In the Mood for Love* (2000) e *Chungking Express* (1994) foram selecionados pela parceria com o realizador Wong Kar Wai, a mais longa de Doyle. A escolha de *Hero* (2002) por sua vez recaiu sobre o facto de ser também um filme chinês e de outro realizador, tendo Doyle trabalhado maioritariamente em obras chinesas. Por último, *Paranoid Park* (2007) e *The Limits of Control* (2009) foram escolhidos por representarem a participação de Doyle também em filmes americanos independentes.

Entre os filmes em que Deakins colaborou, para análise, estão dois dos filmes mais marcantes que executou com os Irmãos Coen, colaboradores de longa data: *Fargo* (1996) e *No Country for Old Men* (2007). Estão também incluídos *Blade Runner 2049* (2017) e *1917* (2019), sendo estes os filmes em que Roger Deakins ganhou o Oscar de melhor cinematografia depois de várias nomeações. Finalmente, foi também selecionado *Revolutionary Road* (2008) por ter um género distinto dos outros e por ser, para além de *1917*, outro dos filmes em que Roger Deakins e o realizador Sam Mendes colaboraram.

Pareceu-me interessante analisar dois diretores de fotografia que trabalham em contextos distintos; Doyle é membro da *Hong Kong Society of Cinematographers* (HKSC), trabalhando maioritariamente em filmes chineses, enquanto Deakins integra a organização de cinematografia americana (ASC) e britânica (BSC). Esta seleção deve-se também ao facto de ambos serem diretores de fotografia atualmente e ainda contarem com uma longa experiência na área. Deakins e Doyle, muitas vezes referenciados como dois dos melhores diretores de fotografia da atualidade, têm também formas de trabalhar distintas, concedendo diferentes perspetivas sobre o trabalho de direção de fotografia.

Christopher Doyle, também conhecido como Du Kefeng ou Dou Ho-Fung é um diretor de fotografia nascido em 1952, em Sydney, que deixou o país de origem aos dezoito anos e aventurou-se por diferentes países da Ásia e da Europa, tendo colecionado vários trabalhos; antes de ser diretor de fotografia foi desde pastor de vacas em Israel a médico de medicina chinesa na Tailândia. Doyle apontou esses anos como dos que mais moldaram o seu trabalho de direção de fotografia posteriormente. Recebeu vários prémios pelo seu trabalho ao longo da carreira, sendo reconhecido internacionalmente como um dos melhores diretores de fotografia do cinema chinês.

Realizou alguns filmes e escreveu também argumentos, mas dedica-se especialmente à direção de fotografia. Trabalhou sobretudo em filmes chineses e considera-se um diretor de fotografia asiático, mas conta com 99 créditos enquanto diretor de fotografia, sendo que muitos desses filmes são também de diferentes idiomas.

Roger Deakins é um diretor de fotografia britânico nascido em 1949. Interessou-se por pintura e filmes desde muito novo e acabou por estudar design gráfico. Posteriormente a sua paixão por fotografia foi aumentando, tendo começado a frequentar a *National Film and Television School (NFTS)* em 1972.

Mais tarde, já como diretor de fotografia, iniciou-se em documentários em África. Já numa fase posterior, na década de 1990, começou a trabalhar em vários filmes de ficção americanos.

Ganhou dois Oscars da Academia pelos filmes *Blade Runner 2049* (2017) e *1917* (2019) depois de ter recebido várias nomeações. Atualmente é também consultor fotográfico em filmes de animação.

CAPÍTULO I - ESTADO DA ARTE

PARTICULARIDADES DO TRABALHO DE DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

O termo ‘cinematografia’ tem origem grega e significa “escrever com movimento”¹ (Brown, 2016, p. 2). A direção de fotografia é também frequentemente associada à expressão “pintar com a luz”²; de acordo com Keating (2010), Philip Rosen foi um dos primeiros a utilizar este recurso metafórico, pretendendo demonstrar a arte e expressividade da cinematografia através de uma comparação com a pintura.

O cinema e a pintura têm sido relacionados ao longo de mais de um século, sendo a conexão entre ambos alvo de discussão (Peh, 2019, p. 15). São duas artes com algumas

¹ “writing with motion” trad. da autora (Brown, 2016).

² “painting with light” trad. da autora (Keating, 2010).

diferenças a nível de trabalho - a pintura é estática e o cinema implica movimento (Rato Alves, 2015, p. 115). Embora o cinema seja uma “arte autónoma” (Rouselot, 1987, apud RATO ALVES, 2015, p. 115), são muitos os diretores de fotografia que se inspiram na pintura, como por exemplo Acácio de Almeida ou Roger Deakins. De acordo com Costa (2014, p. 53) a cinematografia pode ter o mesmo efeito que a pintura sobre o espetador e utilizar os mesmos princípios estéticos para transmitir emoção.

O trabalho do diretor de fotografia é compreender a história e encontrar as imagens certas para a contar (Moss, 2016, p. 95). Esta arte implica um processo complexo em que várias formas de comunicação não verbal, mas também palavras, ações, ideias e subtexto emocional são transformados em matéria visual (Brown, 2016, p. 2).

“An imaginative, creative Director of Photography (also called the Cinematographer or DP), through proper use and manipulation of lighting design and camera work, can create mood, depth, romance, tragedy, perspective, tension, memories, and realism to an extent as to make the audience a part of the story” (Peh, 2019, p. 11).

O Diretor de Fotografia, também referenciado como DF, DOP (*Director of Photography*) ou *Cinematographer* tem a importante missão de se debruçar sobre a imagem do filme e decidir quais as luzes, cores ou enquadramentos mais adequados, transportando um guião escrito para um mundo de imagens visuais.

Trabalhar com a imagem implica uma relação do diretor de fotografia com o objeto; existe uma necessidade de observar o objeto antes de o filmar, “a essência da fotografia é a imagem e a observação” (Rato Alves, 2015, p. 106).

O diretor de fotografia pode, por vezes, estar envolvido em todo o processo de elaboração do filme; ter um papel na pré-produção, na produção e também na pós-produção, dado que é o grande responsável pela imagem do filme. No entanto, nem sempre é chamado numa fase precoce do filme, e pode também não estar presente na montagem. Tal como no que diz respeito à seleção dos filmes em que trabalha, estes são fatores variáveis e algo flexíveis, não existindo neste sentido regras rígidas internacionais e incontestáveis para o trabalho de direção de fotografia.

A *American Society of Cinematographers* (ASC) apresenta uma perspectiva acerca da cinematografia que, apesar de geralmente aceita, não é muito completa, podendo ser vista como insuficiente ou algo restritiva:

“The cinematographer's initial and most important responsibility is telling the story and the design of a "look" or visual style that faithfully reflects the intentions of the director... it is mandatory for the cinematographer to do this on budget and schedule” (GOI, ASC, 2013, p. 3 apud TAHOR, 2016, p. 11-12).

Existe também uma concepção prototípica muito geral de que o diretor de fotografia é responsável por descobrir ou desenvolver tecnologias visuais que o realizador possa aplicar na criação do filme (Beach, 2015, p. 15). No entanto, ao pensar e trabalhar a cinematografia do filme, é inevitável que o diretor de fotografia se baseie em mais do que um entendimento técnico de lentes, por exemplo; as suas decisões são muito motivadas também por uma compreensão estética de “composição, luz e sombra, e textura e cor”³ (Beach, 2015, p. 15). É importante não pensar o trabalho de direção de fotografia apenas no contexto de utilização de materiais, ao produzir imagens, por parte do diretor de fotografia. Não se trata de um trabalho exclusivamente técnico; as interpretações/atuações criativas do mesmo e a capacidade colaboradora com o realizador são também fundamentais. Quando estas componentes não são compreendidas, não é possível ter um entendimento completo da construção de um filme (Tahor, 2016, p. 5). Seria ainda simplista pensar o trabalho do diretor de fotografia sem que essa compreensão incluísse o “processo de interpretação temática do papel do diretor de fotografia”⁴ (Tahor, 2016, p. 11).

Uma das tarefas principais a conduzir na construção de um filme é “criar um mundo visual para as personagens habitarem”⁵ (Brown, 2016, p. 2). Este universo visual é construído com o auxílio de sons, guarda-roupa, cenários, entre outros, mas a cinematografia tem um papel predominante. Segundo Brown (2016, p. 2), o mundo visual do filme tem grande relevo na percepção que a audiência tem da história, das personagens e seus intuitos.

³ “composition, light and shadow, and texture and color” trad. da autora (Beach, 2015).

⁴ “process of thematic interpretation from the role of the cinematographer” trad. da autora (Tahor, 2016).

⁵ “is to create a visual world for the characters to inhabit” trad. da autora (Brown, 2016).

A cinematografia pode ter um enorme impacto na audiência, guiando-a diretamente mas sem que o espectador esteja completamente consciente da sua influência; “em ficção a fotografia cinematográfica tem um papel fundamental na transmissão de emoções dos personagens para o espectador” (Costa, 2014, p. 53). Os diretores de fotografia tendem a “assumir que os espectadores se envolvem emocionalmente com personagens e histórias ao experienciar o *‘feeling’* das imagens” (Pye, Gibbs, 2005, p. 196).⁶

Vittorio Storaro, diretor de fotografia com uma forma muito própria de trabalhar, é conhecido em larga escala pelas estratégias de direção de fotografia que utiliza com frequência. Este diretor de fotografia é um exemplo extremo de uma abordagem de grande preocupação com um estilo próprio que o DF definiu para si. Storaro vê a cinematografia da seguinte forma:

“Photography, for me, really means writing with light (...) in the sense that I’m trying to express something that is inside of me. With my sensibility, my structure, my cultural background, I’m trying to express what I really am (...) I try to have a parallel story to the actual story so that through light and color you can feel and understand, consciously and unconsciously much more clearly what the story is about” (SCHAEFER, SALVATO, 1984, p. 220-221).

Gordon Willis, vencedor de um Oscar pela trilogia *The Godfather*, encarava o seu trabalho de diretor de fotografia como se de um psiquiatra visual se tratasse, dado que invocava “memórias, identificação e emoções”⁷ (Moss, 2016, p. 93).

O diretor de fotografia lidera o departamento em que trabalham em conjunto assistente de imagem, operadores de câmara, eletricista, chefe eletricista (*gaffer*) e o chefe maquinista (*grip*). Este último é responsável pela manutenção do equipamento e pelos movimentos de câmara mais difíceis de concretizar, tratando de tudo o que não é visto no filme mas é feito de modo a segurar a câmara; construção de iluminação e maquinaria para a câmara. O *gaffer*, com a orientação do diretor de fotografia, é responsável por iluminar um cenário e supervisiona a equipa de eletricidade, existindo também um *gaffer*

⁶ “tend to assume that viewers engage with characters and stories emotionally through experiencing the ‘feeling’ for images” trad. da autora (Pye, Gibbs, 2005).

⁷ “memories, identification, and emotions” trad. da autora (Moss, 2016).

assistente (Peh, 2019, p. 52). Cada elemento desta equipa é responsável pelo seu próprio equipamento.

O DF pode, por vezes, decidir operar a câmara, tendo assim mais controlo sobre o resultado final da imagem. Isto é mais recorrente na Europa do que na América, por exemplo. Michael Chapman, diretor de fotografia americano, garante que, se lhe fosse permitido operar a câmara em todos os seus filmes, o faria. O artista considera que operar possibilita um pensamento mais profundo sobre ângulos, sendo que quando se é operador/diretor de fotografia em simultâneo é muito mais fácil arriscar sem medo em ângulos diferentes (Schaefer, Salvato, 1984, p. 101 e 102).

Não é possível falar de direção de fotografia sem mencionar a colaboração entre diretor de fotografia e realizador, mesmo que esta relação nunca tenha exatamente as mesmas características, resultado de personalidades, formas de trabalhar e escolhas diferentes. Apesar de o realizador se focar sobretudo nas performances dos atores, é comum que tenha uma visão para o filme em geral. É de acordo com esta visão que o diretor de fotografia define as suas escolhas a nível de tecnologia, estética e criatividade (Tahor, 2016, p. 18). Juntas, a visão do realizador e a resposta do diretor de fotografia à mesma formam uma estrutura de ideias e uma espécie de estratégia estética para a imagem do filme (p. 18). Esta relação varia também de acordo com a forma de trabalhar do realizador, dado que este nem sempre tem uma visão concreta relativamente à imagem do filme, podendo deixá-la mais a cargo do diretor de fotografia.

Já no que toca ao design visual, para que este seja coerente e tenha significado, a relação entre o trabalho do diretor de fotografia e diretor de arte é muito relevante (Moss, 2016, p. 94).

O DF trabalha também com o colorista de modo a equilibrar a cor de cada cena na sua totalidade, procedendo à finalização de imagem. O diretor de fotografia estar ou não presente na correção de cor depende de fatores como o orçamento. O diretor de fotografia, o realizador e o diretor de arte são os grandes responsáveis pela dimensão visual do filme.

DIMENSÕES TÉCNICAS E CRIATIVAS DO TRABALHO DE DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Tendo a direção de fotografia um papel extremamente relevante na construção cinematográfica do “mundo visual” (Brown, 2016, p. 2) do filme, as ferramentas técnicas são utilizadas de forma a concretizar diferentes ideias e conceitos. Estas ideias são transmitidas pelos elementos mais importantes da direção de fotografia: escolhas de iluminação, enquadramento, composição e movimento de câmara. “Without light there would be no image, without movement there would be no motion pictures” (LoBrutto, 1999).

Produzir uma composição com significado e “magnética” é uma das tarefas cinematográficas mais importantes. Pode ser definida como a disposição de elementos num enquadramento e numa cena (Peh, 2019, p. 51 apud EASTWOOD e JEAN PICKER, 2002).

De acordo com Brown (2016), “selecionar o quadro é o ato fundamental da produção cinematográfica”⁸, dado que esta seleção direciona a atenção do espectador, de modo a transmitir a mensagem que se quer passar com a história. O fotograma pode ser definido como: “uma das sucessivas, imagens individuais que compõe um filme”⁹ (PEH, 2019, p. 52 apud EASTWOOD e JEAN PICKER, 2002). A escolha do enquadramento é importante a nível de história mas é também uma questão de “composição, ritmo, e perspetiva”¹⁰ (Brown, 2016, p. 4).

O plano, por sua vez, é considerado a “unidade básica da gramática do filme”¹¹ (Peh, 2019, p. 53 apud EASTWOOD e JEAN PICKER, 2002). Representa uma única ação ininterrupta sendo que, mesmo que não tenha sido filmado num só *take* tem de pelo menos o aparentar. É filmado com uma única configuração de câmara (Peh, 2019, p. 53 apud EASTWOOD e JEAN PICKER, 2002). Já no ponto de vista da montagem, o plano pode ser encarado como o “fragmento de filme entre dois cortes e colocado entre duas colagens” (Grilo, 2007, p. 10).

⁸ “selecting the frame is the fundamental act of filmmaking” trad. da autora (Brown, 2016).

⁹ “one of the successive, individual image that compose a motion picture” trad. da autora (Peh, 2019).

¹⁰ “composition, rhythm, and perspective” trad. da autora (Brown, 2016).

¹¹ basic unit of film grammar” trad. da autora (Peh, 2019).

Luz e cor são, tal como a seleção do enquadramento, das ferramentas mais fortes que o diretor de fotografia utiliza; têm o poder de conseguir que o espectador, mesmo não tendo consciência disso, sinta emoções de forma instintiva. Apenas a algumas formas de arte está associada esta capacidade - um bom exemplo para além deste é o da música (Brown, 2016, p. 7).

“Whether it is noticed or not, light can sharpen our attention, shift our expectations, and shape our emotions” (Keating, 2010).

A importância do controlo da cor e da iluminação reside também no seu contributo para uma construção completa da história, repleta de significado, e claro, para a construção do mundo visual do filme. A luz e a cor, além do simbolismo que imprimem no filme, podem ser utilizadas para controlar o tom, a atmosfera de uma cena, fazendo com que encaremos a mesma de um certo prisma.

O tom do filme pode ser encarado como a personalidade ou identidade do mesmo e tem a capacidade de influenciar emocionalmente a audiência. Engloba o *mood* e a atmosfera construídos e, a nível de cinematografia, é criado através da especificidade das cores, da sombra das mesmas, dos contrastes e da luminosidade (Peh, 2019, p. 53 apud EASTWOOD e JEAN PICKER, 2002).

Vittorio Storaro, reconhecido diretor de fotografia partilhou a sua visão sobre luz e cor:

“Light is energy... Light and color send vibrations back to our body. They affect our metabolism and hence what we perceive... Changes of light temperature change the mood and message... So you should be very strong in selecting only that kind of light, that kind of tonality, that kind of feeling and that kind of color that you think is right for that story” (MOSS, 2016, p. 102 apud SCHAEFER, SALVATO, 1984, p. 219-232).

De acordo com Moss (2016, p. 98 e 99), existem seis variáveis centrais e básicas associadas à iluminação de uma cena; são estas o tipo de luz, a textura, a intensidade, a direção de onde vem, a altura e a cor. Dentro de cada variável há inúmeras variações, e todas elas contribuem para gerar emoções, passar a mensagem do filme, direcionar o foco da audiência e mostrar um ponto de vista (p. 98 e 99).

Cor, em cinema, diz respeito não só à temperatura de cor mas também ao que se encontra à frente da câmara, que também a modifica consideravelmente. Assim sendo, é natural que diretor de fotografia e diretor de arte trabalhem em conjunto; os objetos que o diretor de arte inclui em cena têm realmente uma grande influência na cor.

Já no que respeita à temperatura de cor, a posição do sol por si só pode afeta-la e uma superfície branca ou até uma blusa branca podem “refletir os tons circundantes e distorcer os valores pretendidos”¹² (Brinckmann, 2014, p. 13). A movimentação de objetos de uma zona de luz para outra pode também provocar oscilações de cor indesejadas.

Durante o período do cinema clássico americano foi criado um sistema de iluminação que é, por vezes, utilizado ainda hoje. A luz principal (*Key light*) estava na base desse sistema e é a principal fonte de luz que ilumina uma cena. Outras fontes de iluminação, como luzes de enchimento (que preenchem as zonas de sombra e diminuem o contraste), complementam a *Key light* (id., 2019, p. 52 apud EASTWOOD e JEAN PICKER, 2002).

A iluminação *high-key* é aquela em que existe pouco contraste e as sombras são reduzidas, sendo clara e brilhante (id., 2019, p. 52 apud EASTWOOD e JEAN PICKER, 2002). Para conseguir esta iluminação pode recorrer-se às luzes de preenchimento, por exemplo (p. 52).

Na iluminação *low-key*, por outro lado, a escuridão é preponderante, havendo um forte contraste com a luz principal (ibid., 2019, p. 53 apud EASTWOOD e JEAN PICKER, 2002). Este tipo de iluminação é frequentemente utilizado em filmes de drama ou mistério, sendo que pode comunicar tristeza ou perigo (p. 53). Esta técnica pode também ser utilizada para filmar no exterior à noite, por exemplo, não tendo automaticamente de remeter para algo aterrador (Keating, 2010). Patrick Keating (2010) defende que é importante analisar o contexto de modo a compreender o significado de uma técnica de iluminação, não existindo um significado fixo.

¹² “reflect the surrounding hues and distort the intended values” trad. da autora (Brinckmann, 2014).

Já a escolha da lente é, além de uma decisão técnica, algo que pode definir “relações de poder entre personagens, desfocar ou focar a atenção para áreas específicas, definir ponto de vista, brincar com a nossa percepção do que vemos e não vemos”¹³ (Greenhalgh, 2005, p. 209).

ALGUM CONTEXTO HISTÓRICO SOBRE DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

O cinema é uma arte que resulta de uma imensa inovação técnica desde o seu início. Ainda assim, as possibilidades técnicas existentes no final do século XIX e início do século XX não permitiam muitas escolhas a nível estético (Tahor, 2016, p. 7); não eram ainda utilizadas técnicas de iluminação recorrentes atualmente (p. 7), e o movimento de câmara e a composição também não existiam com as possibilidades de hoje, sendo que não existia nenhum aparelho que permitisse uma visualização correta, nenhum visor de câmara. O facto de não existirem tantas alternativas a nível da imagem levava a que a componente artística do trabalho do diretor de fotografia não fosse tão evidente como é atualmente.

“There are a great many producers who affirm that cinematography is not an art, and the photographer therefore not an artist, but a mechanic just like the electrician and carpenter, and therefore not entitled to the salary he receives.” (MARSHALL, 1923, p. 5, apud KEATING, 2015, p. 18).

Existiu, desde cedo, quem não concordasse com a ideia de diretor de fotografia enquanto técnico, e defendesse que cinematografia podia ser sinónimo de arte e criatividade. Esta noção foi apoiada primeiramente por revistas como *The Moving Picture World* e posteriormente pela *American Cinematographer* (Keating, 2010). De modo a que este rótulo de diretor de fotografia enquanto “mecânico” fosse desfeito, a *American Cinematographer* (revista mensal gerida pela *American Society of Cinematographers*) direccionou o seu discurso para a componente artística da direção de fotografia (Keating, 2010). Em 1922, Joseph A. Dubray (editor técnico da revista da ASC) que em muito

¹³ “power relationships between characters, defocus or focus attention to specific areas, define point-of-view, play with our sense of what we see and don’t see” trad. da autora (Greenhalgh, 2005).

contribuiu para a proliferação de uma nova identidade de classe do diretor de fotografia, escreve algo que reflete a forma como este passou a ser encarado nesta altura:

“Not only good photography is required from him, but also an artistic personality, a good knowledge of dramatic construction, and of the psychological value of the graphic presentation of a dramatic or comical situation. This work cannot be considered as “labor,” but by its nature, the responsibilities inherent in it, the mental effort required to carry it on successfully, classes it among professions, and it should be remunerated accordingly.” DUBRAY, 1922, p. 26, apud KEATING, 2010, p.).

Com a crescente evolução da tecnologia, tornaram-se cada vez mais exequíveis para o diretor de fotografia inúmeras escolhas criativas - e assim começa a ser associado crescentemente a uma função mais criativa do que anteriormente, sendo encarado como um especialista de imagens (FAUER, 2006 apud TAHOR, 2016). “O diretor de fotografia contemporâneo já provou merecer mais do que um mero crédito técnico ao chamar discretamente a atenção para a sua criatividade visual”¹⁴ (Schaefer, Salvato, 1984, p. 2).

De acordo com Patrick Keating (2010) apesar de já existirem diretores de fotografia ambiciosos antes, foi a partir do final da década de 1920 que o diretor de fotografia passou a ser encarado com maior consenso como uma pessoa com “bom gosto, sensibilidade emocional, e uma compressão profunda de valores dramáticos”¹⁵. O diretor de fotografia era agora visto como um elemento importante para o cinema, e a crença de que era um artista que pintava com luz tornou-se muito popular e usual (Keating, 2010).

Os primeiros anos de cinema, ainda durante o período dos filmes sem som, foram muito centrados na exploração do potencial de tecnologias disponíveis na época, como de iluminação e lentes (Beach, 2015, p. 29). Estas tecnologias não estavam ainda muito polidas; o grande foco era descobrir como as utilizar de forma mais eficiente, assim como transpor algumas limitações existentes nas mesmas (p. 29), o que levou, simultaneamente, a algumas explorações fundamentais com o surgimento do expressionismo alemão e do

¹⁴ “The contemporary cinematographer has proven himself to deserve more than a mere technical credit by quietly drawing attention to his visual creativity” trad. da autora (Schaefer, Salvato, 1984).

¹⁵ “good taste, emotional sensitivity, and a deep understanding of dramatic values” trad. da autora (Keating, 2010).

cinema soviético. De acordo com Keating (2010, p. 43), o estilo deste período não era ainda completamente clássico.

Já durante uma fase posterior de desenvolvimento da cinematografia (que engloba a época do cinema clássico), o trabalho do diretor de fotografia devia ser praticamente impercetível (Beach, 2015, p. 29). Durante este período, a maioria dos diretores de fotografia servia-se da iluminação *high-key* de modo a conseguir uma abordagem considerada convencional (p. 29).

O trabalho de câmara e iluminação menos ousados nesta época foram resultado das limitações técnicas que o início da produção de som trouxe no final da década de 1920; do controlo mais rígido da cinematografia (resultante da estrutura hierárquica e centralizada dos estúdios) e da insistência dos estúdios na iluminação de *glamour* como prioritária para os diretores de fotografia (Beach, 2015, p. 30).

De acordo com Patrick Keating (2010, p. 24), as convenções de iluminação de Hollywood eram normativas, estabeleciam grande uniformização. Segundo o autor, para um diretor de fotografia ser considerado perito neste modelo de Hollywood, bastava-lhe saber em que situações deveria usar um dado conjunto de dispositivos – o que fazer quando fosse filmar uma cena de prisão ou um filme de terror, por exemplo. Ainda que Keating defenda que a maioria dos diretores de fotografia eram contemplativos, não era pouco comum seguirem regras sem refletir (p. 24).

“Evidence from trade publications like *American Cinematographer* suggests that cinematographers worked with four general groups of conventions: figure-lighting, effects-lighting, genre/scene, and composition. These are not mutually exclusive categories, but they provide a good starting point for understanding the practice of Hollywood lighting.” (Keating, 2010, p. 25).

Foi sobretudo a partir do início da era do som que o conservadorismo da estética começou a ser característica vincada do cinema de Hollywood (Beach, 2015, p. 25). Regido por diversas convenções, eram tantas as regras que os diretores de fotografia eram incitados a seguir que não conseguiam cumprir todas em simultâneo (Keating, 2010, p. 27). Os cineastas acabaram por sustentar ao máximo essas convenções, uma vez que associavam a certos dispositivos determinadas funções fixas, e atribuíam-lhes valor (p.

28). A própria *American Society of Cinematographers* encorajava a correlação entre utilização de equipamento/escolhas artísticas e funcionalidade.

“Second, the ASC’s notion of artfulness was centered not on the ideal of originality, but on the ideal of functionality. A technique is not artful by virtue of being innovative. It is artful because it accomplishes a recognizable artistic function, such as establishing mood, enhancing characterization, adding realistic detail, or creating pictorial beauty.” (Keating, 2010, p.).

Nesta época existiam expectativas muito definidas sobre o trabalho do diretor de fotografia. Uma das principais estabelecia que deveria haver um compromisso forte com a narração; dessa preocupação nasceu a crença de que o estilo de iluminação de Hollywood era neutro, uma vez que um dos seus principais objetivos era direcionar a atenção do espectador (Keating, 2010). Keating (2010) considerava esta concepção errada, defendendo a iluminação expressiva como elemento crucial da cinematografia de Hollywood presente em diversos géneros e décadas. Segundo este autor a iluminação nunca foi neutra, nem mesmo quando era muito discreta.

A ASC (*American Society of Cinematographers*) incentivou também a criação de uma iluminação cujo foco fosse criar “realismo”; sendo este um conceito vago, foi interpretado de diversas formas (Keating, 2010). Keating (2010) considera que de entre as várias interpretações, a que tomou maiores proporções foi a do realismo de detalhe; era atribuído mérito a um diretor de fotografia que conseguisse imitar com exatidão a imagem do luar refletido num lago, por exemplo.

Outra das preocupações que o diretor de fotografia tinha nesta altura era conseguir criar imagens com virtudes estéticas como dinamismo, proporção e equilíbrio (Keating, 2010). Até mesmo os diretores de fotografia que defendiam que a imagem deveria ser muito discreta - por considerarem que uma beleza distinta poderia distrair o espectador – concordavam que a imagem deveria cumprir certos padrões de beleza (Keating, 2010).

Por outro lado, o diretor de fotografia era também incitado a seguir o ideal de *glamour*, que era um contributo positivo para ajustar o ambiente para o romance, por exemplo (Keating, 2010). No entanto, este *glamour* poderia ser encarado como um

“imperativo independente”¹⁶ (Keating, 2010, p. 28), uma vez que era utilizado mesmo quando não servia as necessidades da narrativa, acabando por se sobrepor a estas (Keating, 2010).

Embora inicialmente existisse um conflito entre diferentes convenções, este problema foi-se amenizando à medida que os diretores de fotografia começaram a conseguir atingir um grande equilíbrio - descobriram formas criativas de servir diferentes convenções em simultâneo (Keating, 2010).

Já nas décadas de 1930 e de 1940, os diretores de fotografia começaram a incorporar e aperfeiçoar duas técnicas que trouxeram algumas diferenças ao cinema: a Techicolor, que concedia cor aos filmes, e a profundidade de campo (Keating, 2010, p. 45). Apesar de alguns diretores de fotografia terem optado por arranjar maneira de inserir estas práticas no sistema clássico, a maioria aproveitou estas novidades para desenvolver novas hipóteses criativas (p. 45).

Há, no entanto, quem considere ainda hoje que o diretor de fotografia é mais encarado como um técnico do que como um criativo (Costa, 2014, p. 53). Cowan (2012, p. 2) defende que a perspetiva académica do trabalho do diretor de fotografia se enquadra com esta visão do mesmo enquanto técnico ou “artesão”.

Teoria do *autor* e negligência por parte da investigação face ao papel do diretor de fotografia

Segundo Christopher Beach (2015, p. 18), a cinematografia tem sido, por variados motivos, pouco investigada tanto por académicos como por historiadores, apesar da enorme importância que detém na obra cinematográfica.

De acordo com Beach (2015, p. 18), uma das razões desta negligência face à direção de fotografia pode ser o facto de os investigadores académicos e historiadores deterem poucos conhecimentos acerca de técnicas de cinematografia. Defende também

¹⁶ “independent imperative” trad. da autora (Keating, 2010).

que estes não têm muitas oportunidades para compreender melhor a área que estão a tentar analisar, dado que existe pouca interação entre as áreas da direção de fotografia e da investigação (p. 18).

No entanto, estes investigadores também não detêm um conhecimento prático sobre realização, por exemplo, existindo razões adicionais para o reduzido estudo académico sobre direção de fotografia. O autor Christopher Beach (2015, p. 16) considera que os académicos que estudam cinema não tentam compreender esta arte para além do impacto criativo do realizador. Defende que isto se deve a uma “relutância em examinar mais de perto as circunstâncias por detrás da produção de filmes”¹⁷.

Beach (2015, p. 18) aponta ainda que existe muito menos informação disponível sobre diretores de fotografia do que sobre realizadores e atores. Segundo o autor, não são realizadas biografias de diretores de fotografia e são muito poucos os livros que se dedicam a analisar o seu trabalho. Ao longo da História do Cinema é possível verificar grandes fases de culto - primeiramente de atores, com o *Star System*, e anos mais tarde de realizadores.

“Studies based upon the science and techniques of film, its physics and chemistry, the practices and possibilities of the camera and the other apparatuses of filmmaking (have not) very often been seen as indispensable to the study of film” (DYER, , p. apud BEACH, 2015, p. 18).

A teoria do realizador enquanto autor parece contribuir em muito para a negligência da investigação face ao papel do diretor de fotografia. Os estudos fílmicos têm sido imensamente marcados por esta teoria, que ignora muitas vezes o impacto que outros membros da equipa têm na construção do estilo do filme.

Tem sido comum afirmar-se que a teoria do *autor* é cada vez menos utilizada como modelo de análise fílmica, no entanto esta teoria tem permanecido como paradigma dominante nos estudos fílmicos e na escrita popular acerca de cinema (Beach, 2015, p. 14).

¹⁷ “an unwillingness to examine more closely the circumstances behind the production of films” trad. da autora (Beach, 2015).

De acordo com Christopher Beach (2015) este foco unicamente no realizador pode dever-se também ao facto de, desta forma, se evitar a necessidade de examinar “os padrões complexos de interação entre o vasto número de artistas e técnicos que colaboram em qualquer filme”¹⁸ (Beach, 2015, p. 16).

Cowan (2012, p. 6) defende que a maior fragilidade da teoria do *autor* é a falta de precisão que a caracteriza, uma vez que esta apenas afirma que o realizador é o único autor do filme mas não analisa que aspetos da participação do realizador o tornam merecedor deste estatuto.

Ainda que muitos dos académicos e historiadores que estudam cinema encarem esta teoria como ultrapassada, a mesma mantém-se central nos estudos académicos sobre cinema - o que se traduz num menor reconhecimento e compreensão acerca do trabalho de outros artistas que colaboram nos filmes.

Assim como na literatura académica, é também comum, nas reconhecidas críticas de cinema em revistas, observar uma associação de muitos dos aspetos estilísticos do filme ao realizador e em alguns casos ao argumentista (Tahor, 2016, p. 5). O trabalho conjunto do diretor de fotografia e do realizador é habitualmente discutido somente em livros técnicos e em revistas cujo foco é a cinematografia (p. 5).

The importance of cinematography to the general style of a film has long been recognised, but while certain theoretical approaches have been developed or are being explored to deal with some of the key figures in the film making process, namely directors and writers, there have been no attempts to deal with the style of the visual image as a function of the role of the cinematographer (RUSSELL, 1981, p. 3 apud Cowan, 2012, p. 8).

De acordo com Christopher Beach (2015, p. 4) para que os académicos de cinema possam deixar para trás a teoria que tem dominado esta área de estudo – a teoria do *autor*, e evoluir, terão de “adotar um modelo no qual os trajetos de carreira interligados de

¹⁸ “the complex patterns of interaction among the large number of artists and technicians who collaborate on any given film” trad. da autora (Beach, 2015).

produtores, realizadores, escritores, diretores de fotografia, montadores e diretores de arte gerem novos *insights* sobre o processo de filmagem”¹⁹.

Existe, ainda assim, uma tendência a crescer para uma maior atenção e valorização do trabalho de vários elementos da equipa do filme, inclusive do diretor de fotografia. A percepção do cinema enquanto arte colaborativa começa a tomar lugar.

Uma compreensão mais abrangente da colaboração entre diretor de fotografia e realizador seria sempre benéfica, dado que possibilitaria um maior entendimento relativamente à construção do filme e ao trabalho do diretor de fotografia.

CAPÍTULO II - ANÁLISE DO TRABALHO DO DIRETOR DE FOTOGRAFIA CHRISTOPHER DOYLE

Christopher Doyle, diretor de fotografia australiano que trabalhou maioritariamente em filmes asiáticos, é também conhecido como Du Kefeng – nome que o Professor de poesia da Universidade de Hong Kong lhe atribuiu e que significa “como o vento”²⁰ (Ross, 2005). Doyle é sobretudo associado aos filmes que resultaram da sua parceria com o realizador Wong Kar Wai e que conquistaram um grande grupo de admiradores pelo mundo, embora tenha tido muitos outros sucessos ao longo da carreira.

O diretor de fotografia é um grande apreciador do processo criativo asiático, que define numa entrevista ao canal ARRI como “encontrar o filme em vez de criar um filme”²¹ valorizando o cinema enquanto descoberta.

Christopher Doyle não acredita na ideia de “estilo” definido mas sim na resposta às circunstâncias e adora reinventar-se. Trabalha de uma forma espontânea e baseada no improviso mas muito atenta, sendo um construtor de atmosferas nato. Doyle privilegia os espaços, os ângulos, as cores e a honestidade para com o espectador - o seu maior

¹⁹ “film scholars will need to adopt a model in which the intersecting career paths of producers, directors, writers, cinematographers, editors, and art directors yield new insights into the filmmaking process” trad. da autora (Beach, 2015).

²⁰ “like the wind” trad. da autora (Ross, 2005).

²¹ “finding the film rather than creating a film” trad. da autora (ARRIchannel, 2017).

compromisso é com a intimidade da partilha de ideias, tanto com a audiência como com a equipa com quem trabalha. Encara o cinema como uma troca de energia entre pessoas e uma procura pelas maiores questões da vida. Doyle opera sempre a câmara e costuma afirmar que para ele só existem três pessoas quando o assunto é cinema: “existe a pessoa em frente à câmara, a audiência e eu entre eles a tentar passar essa energia, para mim é disso que se trata a cinematografia”²² (Doyle para SCMP Style, 2018).

Du Kefeng não utiliza o argumento como base do seu trabalho ou inspiração. Com Wong Kar Wai inclusive trabalhou muitas vezes sem um argumento (Moreno, 2011).

You can make incredibly meticulous notes, but when it comes to the actual shoot you still throw the script away. You have to. For me, it's about the energy and the inspiration and the possibilities of what's being attempted in the story. It's kind of like sculpting. It's getting rid of the stone to see what's really inside it (Feinberg, 2009).

Doyle nunca teve por hábito ver muitos filmes, tendo sido desde cedo a literatura a sua principal fonte de inspiração artística e posteriormente o teatro.

GRANDE PLANO

Christopher Doyle encara o cinema como uma partilha intimista entre as pessoas que o constroem e as que o experienciam enquanto espectadoras. Uma das técnicas que escolhe muitas vezes para que a audiência consiga sentir as emoções das personagens e observar as expressões faciais dos atores é o grande plano. Juntamente com a iluminação low-key, que será referida posteriormente nesta dissertação, entre outras técnicas, o grande plano contribui para exista foco sobre a interpretação dos atores. Segundo as autoras Laura Buleceovich e Rita Haile este plano pode ser descrito da seguinte forma:

Refleja la intimidad y la realidad anímica del personaje y se usa para expresar sensaciones y efectos psicológicos profundos. Pretende adentrarse en los

²² “there’s the person in front of the camera, the audience and me in-between trying to share that energy and I think to me that’s what cinematography is about” trad. da autora (SCMP Style, 2018).

sentimientos del sujeto enfocado y subrayarlo, ya sean sensaciones de alegría, de-solación, tristeza, miedo, horror, etc (Bulecevich, Haile, 2017, p. 20).

De acordo com Christopher Doyle, no caso do filme *Hero*, por exemplo, o realizador Yimou Zhang pretendia que os “gestos, energia e sentimento”²³ (Doyle, 2003) tivessem um papel central neste filme. Assim, Doyle não se preocupou muito com os movimentos típicos de um filme de ação; concentrou-se em expressar de perto os gestos e as expressões dos atores, optando por grandes planos capazes de os transmitir, podendo ver-se na figura 4 alguns exemplos disso mesmo. A utilização destes planos é bastante frequente ao longo do filme.

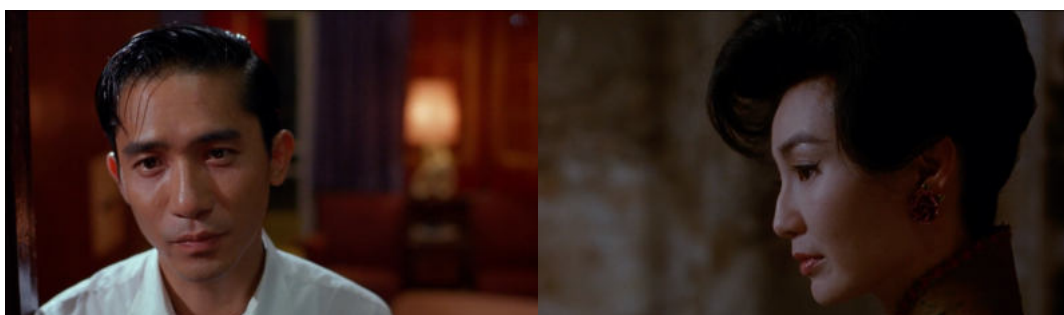


Figura 1. Utilização de grande plano em *In the Mood for Love* (2000).



Figura 2. Utilização de grande plano em *Paranoid Park* (2007).

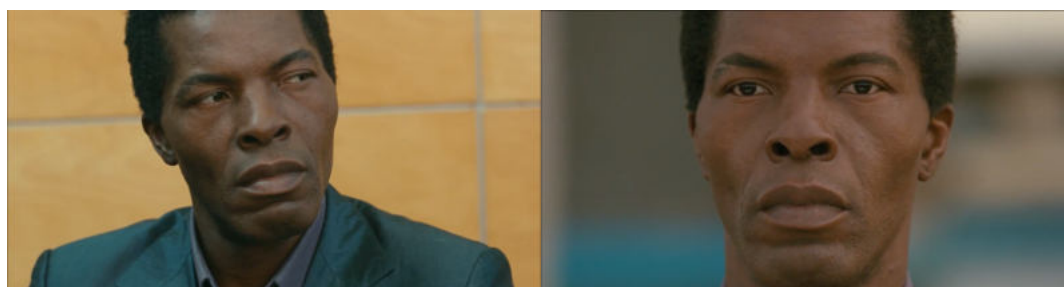


Figura 3. Utilização de grande plano em *The Limits of Control* (2009).

²³ “gesture, energy and feeling” tradução livre da autora (Doyle, 2003).



Figura 4. Utilização de grande plano em *Hero* (2002).

PLANO DE PORMENOR

In the Mood for Love é um filme em que os gestos são particularmente importantes e proeminentes em termos de narrativa. O romance é contado de forma subtil e atenta aos detalhes, sendo esta a principal forma de comunicação dos sentimentos e angústias das personagens.

Tratando-se de um filme em que os detalhes são realmente relevantes, a rotina e os comportamentos simples que compõem o dia-a-dia têm também especial destaque; podem ver-se por exemplo vários planos de relógios ao longo do filme, assim como pormenores característicos de atividades rotineiras de modo a realçar como as personagens se sentem sufocadas naquele ambiente opressivo de Hong Kong na década de 1960. De forma a enfatizar e colocar foco nestas motivações, os planos de pormenor foram largamente utilizados por Doyle e ofereceram um contributo positivo à narrativa.



Figura 5. Planos de pormenor em *In the Mood for love*.

Em “*Limits of Control*” a utilização de planos de pormenor é também frequente, neste caso com o objetivo de chamar a atenção para uma parte importante da narrativa.

De acordo com Luís Nogueira, este plano é aquele que “mais rigorosa e deliberadamente dirige a atenção do espectador” (Nogueira, 2010, p. 36).



Figura 6. Planos de pormenor em *The Limits of Control*.

PLANO MUITO GERAL

É possível encontrar com frequência planos muito gerais na cinematografia de Doyle. Através destes planos, o diretor de fotografia consegue demonstrar interesse não só pelas personagens, mas também pelo ambiente que as rodeia e pela forma como este as influencia em última instância. Ajuda também o espectador a conhecer melhor o protagonista através do ambiente em que se encontra. Na figura 7 estão dois exemplos disso: no filme *Paranoid Park*, este plano contribui para a representação do adolescente que se sente isolado e perdido; já em *The Limits of Control*, a demonstração do ambiente imponente combina com o poder da personagem principal.



Figura 7. Plano muito geral em *Paranoid Park* e *The Limits of Control*.

ESPAÇO

Trabalhando maioritariamente com orçamentos reduzidos, uma das características de Christopher Doyle que ressaltam enquanto diretor de fotografia é a forma como sabe tirar partido das localizações e, utilizando aquilo que tem, torná-lo muito parte do filme, com a criatividade que lhe é característica. Numa entrevista para o canal ARRI, em 2017, Doyle explicou a sua visão acerca do processo de criação de um filme com baixo orçamento:

“Up until recently in Chinese filmmaking, you do not have the budget to do much. You cannot change the color of a wall. You certainly cannot take away a wall. So you take what you have and try to make it into something valid for you. Like I walk into a room and I say: ‘Oh, that wall is blue’” ok, so maybe blue is one of our

themes (...) Your own experience and your own attention to those possibilities are what becomes style, what people call style” (Doyle, 2017).

Doyle expressou também numa entrevista a sua relação com os lugares, afirmando: “em todos os filmes que já fiz, a localização tem sido, para mim, uma das personagens”²⁴ (Zaborski, 2017). Nessa mesma entrevista o diretor de fotografia afirmou: “até os lugares que conheço tão bem, quando começamos a filmá-los, tornam-se mágicos”²⁵ (2017). Doyle disse ao site brasileiro C7nema em 2021:

“Um filme faz-se no lugar onde ele será rodado, a partir da luz natural que esse local oferece. Cada vez que filmo, preciso ir aos locais, conhece-los, respeitar a sua paisagem, a sua arquitetura. É do espaço que brota a luz. E é a partir dela que ressalto o que os corpos das personagens querem dizer. O que a luz faz é ressaltar as vivências.”

No documentário da BBC Culture Show em que é protagonista, Doyle descreve a sua forma de trabalhar. Enquanto observa bem os espaços e tenta aproveitar o que existe, o que tem disponível, descreve as razões pelas quais uma parede por exemplo (neste caso utilizada no filme *In the mood for love* – ver figura 8) pode ser interessante para um filme; “a luz caiu nestas paredes e deu-lhes textura” (Doyle, 2005) referiu, ao mesmo tempo que mencionou como a parede a cair o levou a associá-la a “solidão” e a “uma sensação de perda” (2005). A cena em que as sombras aparecem na parede enfatiza ainda mais este sentimento de solidão (ver figura 8). De acordo com Doyle, uma das funções do diretor de fotografia é tentar fazer com que uma história seja exprimida num dado espaço.

“I think the films that we’ve been trying to make try to give you a sense of space, a sense of why this story happens. It happens here because we make films about whatever it is the energy of people together; their complicity, their loneliness, because we happen to live in a space like that” (Doyle, 2005).

²⁴ “In all the films I’ve ever made, always the location has been, to me, one of the characters” tradução da autora (Zaborski, 2017).

²⁵ “Even places I know so well, once we start to film them, they become magical” tradução da autora (Zaborski, 2017).



Figura 8. Parede utilizada em *In the Mood for Love*.

Doyle é reconhecido por conseguir criar atmosferas intensas que imprimem vasto significado à narrativa, em que a história é tão bem contada visualmente que quase nem necessita de diálogo. O espaço é um dos elementos fundamentais na construção dessa mesma atmosfera, juntamente com a cor, luz e movimento de câmara.

PLANO CONTRAPICADO

No filme “Os Limites do Controlo” Doyle demonstra fidelidade para com a história durante todo o filme ao utilizar constantemente planos contrapicados de forma a afirmar o poder e invencibilidade do protagonista. De acordo com as autoras Laura Buleceovich e Rita Haile (2017, p. 28), apesar de o plano contrapicado poder transmitir sentimentos de angústia e vulnerabilidade associados a uma personagem, é usualmente utilizado para exprimir “magnificência, superioridade, hegemonia, vitória, poder” (p. 28).

Segundo Buleceovich e Haile, o plano em questão é aquele em que “a câmara é posicionada abaixo da linha ótica do(s) sujeito(s) enquadrados, as componentes do quadro são demonstradas de um ponto de vista inferior ao da posição normal do ângulo.”²⁶

²⁶ “La cámara se ubica por debajo de la línea óptica del sujeto/s encuadrado, se muestran los componentes del cuadro desde un punto de vista más bajo que la posición para el ángulo normal” trad. da autora (Buleceovich, Haile,).



Figura 9. Utilização do plano contrapicado em *The Limits of Control*.

PLANO OBLÍQUO

De acordo com Luís Nogueira (2010) o plano oblíquo pode ser definido da seguinte forma:

“Através do plano oblíquo, as acções ou as personagens tendem a adquirir conotações afectivas vincadas. De algum modo, este tipo de plano procura emular perceptivamente um determinado estado anímico da personagem e, conseqüentemente, a insinuá-lo para o espectador: procura-se através dele sugerir ou tornar manifesta a instabilidade emocional de uma personagem ou a tensão dramática de uma dada situação” (Nogueira, 2010, p. 43).

Os planos oblíquos presentes nos filmes analisados enquadram-se nesta descrição. Na figura 10 é possível associar os planos oblíquos à tensão existente entre duas personagens do filme *Hero*, bem como a uma grande instabilidade emocional dos protagonistas na cena.



Figura 10. Planos oblíquos em *Hero*.

MOVIMENTO DE CÂMARA

“What happens with camera movement is what I call the dance between the actors and the camera. I think the dance is what really engages people and how well we dance is what the camera movement is about” (Doyle, 2005).

Na cinematografia de Christopher Doyle é possível verificar esta sua visão acerca do movimento de câmara. Esta percepção de Doyle é visível através do seu gosto em filmar com câmara à mão, utilizando o movimento travelling em que a câmara se desloca e criando um ambiente de proximidade com os atores e conseqüentemente com a audiência. Utiliza muitas vezes movimentos rápidos, filmando vários planos de seguida e dando uma componente rítmica ao filme. *Chungking Express* é exemplo disso, sendo um filme que tem a frenética Hong Kong como cenário.



Figura 11. Movimento travelling com câmara à mão em *Chungking Express*.

No entanto, ainda que seja realmente muito associado aos seus filmes cheios de movimento, Christopher Doyle não tem interesse em repetir fórmulas. O diretor de fotografia gosta de evoluir, abraçar diferentes projetos, explorar novas ideias e refletir sobre o que contribui para dar sentido à narrativa.

Num excerto do livro da sua autoria, intitulado “R34G38B25” e publicado na revista *American Cinematographer*, Doyle refere que optou por não utilizar câmara à mão durante a filmagem de *Hero*, reforçando a ideia de que não pretende ter um modelo rígido de trabalho. Menciona também que preferiu priorizar para este filme “ângulos fixos e mais cortes do que movimento”²⁷, “conteúdo acima de estilo”²⁸ e defende que “a câmara deve mover-se apenas quando motivada por alguém ou alguma ideia”²⁹ (Doyle, 2003).

Uma das razões para Doyle tomar estas decisões neste caso específico será certamente a sua referida preocupação com o conteúdo; o filme *Hero* apresenta uma narrativa com uma natureza algo direta, sobretudo quando comparado a outros filmes em que foi diretor de fotografia.

²⁷ “fixed angles and more cutting than movement” trad. da autora (Doyle, 2003).

²⁸ “Content over style” trad. da autora (Doyle, 2003).

²⁹ “The camera should move only when someone or some idea motivates it to!” trad. da autora (Doyle, 2003).



Figura 12. Câmera fixa em *Hero*.

ILUMINAÇÃO

Segundo Brinckmann (2014, p. 89) a iluminação *low-key* fortemente contrastante e carregada de sombras começou a ser vastamente utilizada durante os anos de 1940 com o aparecimento do filme *noir*. De acordo com Keating (2010, p.), muitos críticos consideram que este estilo de iluminação poderá ter raízes no expressionismo alemão. A iluminação *low-key* no cinema é também o prolongamento de um movimento artístico existente na pintura durante a época do renascimento, que ainda hoje pode ser mencionado como técnica de iluminação *chiaroscuro*. Esta técnica foi muito utilizada não só no cinema mas também no teatro aquando do expressionismo alemão.

Como referido anteriormente nesta dissertação, apesar da ligação com o filme *noir*, a iluminação *low-key* não tem obrigatoriamente de transmitir algo sombrio. Esta iluminação é largamente utilizada ao longo de todo o filme *In the Mood for Love* (ver figura 13) em parte para demonstrar tristeza, emoção a que é recorrentemente associada. As cenas exteriores de noite são muito frequentes, o que também contribui para que o estilo *low-key* se adeque a este filme.

A luz *low-key* assenta perfeitamente neste drama romântico em que se pretendia que as personagens expressassem toda a sua vulnerabilidade, solidão e lado melancólico. Este tipo de iluminação contribui para que a audiência sinta a intensidade do filme.



Figura 13. Iluminação low-key em *In the Mood for Love*.

Christopher Doyle foi um dos fundadores do *Lanling Theatre Workshop* na Tailândia no final da década de 1970 (Peh, 2019, p. 35), trazendo posteriormente consigo para o cinema algumas das influências vindas do teatro. Doyle demonstrou a sua inspiração na iluminação teatral ao utilizar frequentemente luz dura e direta sem pretender suavizar a qualidade da mesma (Peh, 2019, p. 35). Na figura 14 o quadro de *Paranoid Park* representa um bom exemplo deste efeito tão característico de Doyle. Esta forma de iluminar com forte contraste entre luz e sombra gera tensão dramática.

Este diretor de fotografia não se encontra no entanto preso a uma única forma de filmar, ainda que algumas imagens pareçam ter a “marca” dele. Christopher Doyle adora experimentar e refletir sobre que tipo de imagem se adequa mais a um dado filme. No enquadramento de *The Limits of Control* (ver figura 14), por exemplo, pode ver-se uma utilização também da iluminação low-key, mas mais convencional da parte de Doyle.



Figura 14. Iluminação low-key em *The Limits of Control* e *Paranoid Park*.

COR

“Creio que cinematografia é a forma como uma cor sugere uma determinada emoção”³⁰ (Doyle, 2005). A cor é muito relevante no trabalho de Doyle, sendo que o domínio das cores nos seus filmes contribui em grande parte para que o espectador entre num estado de espírito sonhador, algo que este diretor de fotografia muito preza. Muitos dos filmes de Doyle são marcados por cores fortes, seja por uma mistura de cores no enquadramento através da utilização de luzes néon, como em *Chungking Express* (ver figura 15), ou pela utilização de um número reduzido de cores intensas selecionadas, como é o caso de *In the Mood for Love*.

Por não acreditar em regras obrigatórias para a cinematografia, Doyle nunca tentou suavizar ou equilibrar as cores visíveis no quadro apenas por ser o mais comum ou para que fossem mais semelhantes à sua forma na realidade, já tendo experimentado diversas formas de usar a cor. Doyle utiliza por exemplo luzes fluorescentes dessa forma arrojada, sem tentar amenizar de alguma forma a luz intensa e focalizada. O diretor de fotografia é muito reconhecido precisamente pela extensa utilização de cores primárias saturadas, pelas suas imagens contrastantes, bem como pelo uso de várias fontes de luz no mesmo quadro e de filtros de cores fortes.



Figura 15. Luzes néon em *Chungking Express*.

De acordo com Peh (2019, p. 89), Doyle “geralmente separa as cores nas suas zonas individuais para criar um ambiente vibrante no quadro”³¹. Segundo Peh (2019, p.

³⁰ “I think cinematography is how a color suggests a certain emotion” tradução da autora (Doyle, 2005)

³¹ “Generally separates the colour into its individual zones to create vibrancy within the frame” tradução da autora (Peh, 2019).

89-90), o diretor de fotografia utiliza frequentemente em segundo plano luz fluorescente (geralmente vermelha, violeta ou verde) e isola as personagens em primeiro plano através de luz quente sobre as mesmas de modo a dirigir a atenção da audiência e contribuindo para criar as imagens dinâmicas que Doyle pretende.



Figura 16. Dinâmica de cor em *In the Mood for Love*.

O guarda-roupa e os objetos que aparecem no quadro são também muito importantes para o resultado final da cor do filme, existindo de facto uma ligação entre a direção de arte, os figurinistas e o diretor de fotografia. No filme *In the Mood for Love* os vestidos da protagonista e os detalhes do espaço contribuem tanto para a atmosfera criada como a cor e a iluminação. Na figura 18 estão presentes exemplos dessa harmonia.

No filme *Hero*, Christopher Doyle inclusivamente mudou a marca da câmara que utilizava, passando de Fuji para Kodak, de modo a conseguir imagens que combinassem com o vermelho saturado dos fatos tingidos à mão para (ver figura 17) (Mackey, 2004).

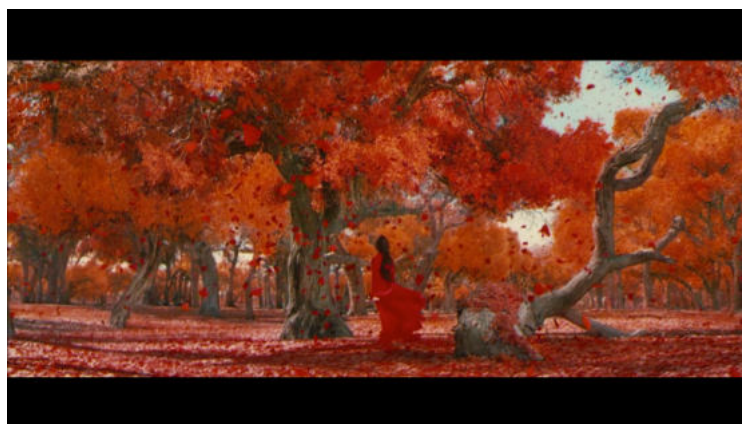


Figura 17. Utilização do vermelho no filme *Hero*.



Figura 18. Harmonia entre figurino, direção de arte e direção de fotografia em *In the Mood for Love*.

O filme *Hero* é um dos mais claros exemplos do uso detalhado da cor por parte de Christopher Doyle. O diretor de fotografia defende que este filme “revela a sua história através de cores”³² (Doyle, 2003). A cor tem realmente um papel especial em *Hero*; de acordo com Doyle, que utilizou várias vezes iluminação low-key contrastante em filmes anteriores, a cor é similar à luz. Assim, explica ao New York Times que a ausência de contraste entre personagem e ambiente neste filme (ver figura 19) é propositada: “de forma a ver escuridão no filme, é necessário um espaço luminoso em alguma parte do quadro. Por outras palavras, é necessário um contraste. Neste filme estamos totalmente rodeados por uma cor, e isso é muito raro”³³ (Mackey, 2004).

Ainda que a maioria das cores fortes e arrojadas tenham sido conseguidas através do uso de filtros, foi também utilizada correção de cor numa das cenas marcadas pelo verde de modo a atingir a cor desejada (Mackey, 2004).



Figura 19. Utilização da cor azul em todo o enquadramento no filme *Hero*.

³² “reveals its story in colors” trad. da autora (Doyle, 2003).

³³ “In order to see darkness on film, you need a bright spot in some part of the frame. In other words, you need a contrast. In this film you’re totally surrounded by one color, and that’s very rare.” trad. da autora (Mackey, 2004).

O diretor de fotografia defende que “os erros são aquilo a que as pessoas chamam estilo”³⁴ (Eagan, 2021). Doyle acredita aliás que os erros, ainda que rompam com o que estava planeado, podem apresentar novas e talvez até melhores possibilidades que não teriam surgido de outra forma (Raup, 2021). Não acredita na teoria de Vittorio Storaro acerca da cor e tem uma visão própria que exprime a forma como pensa a cor e o cinema em geral:

Storaro claims green is the color of knowledge. It's not as simple as Storaro and other people claim. It's not a theoretical exercise; it's a practical one. To say the stuff that Storaro says to the kids is really misinformation. It's dangerous, it confuses people, and makes them think that film is a theoretical exercise. As a cinematographer you're dealing every minute with weather, people's emotions, technical problems. The style comes from the contingencies of the film and that's very important to realize for younger filmmakers (Doyle, entrevistado por Rodriguez-Ortega, 2004).

DOYLE, COMENTADO PELOS SEUS PARES, PELO PÚBLICO E PELA CRÍTICA

Embora a parceria mais longa e conhecida de Christopher Doyle tenha sido com o realizador Wong Kar Wai, Doyle trabalhou com múltiplos realizadores ao longo da carreira. Inicialmente e durante muitos anos colaborou maioritariamente em filmes asiáticos. Posteriormente, começou a trabalhar também com vários realizadores americanos e de outras nacionalidades.

Jim Jarmusch é um dos realizadores americanos com quem Christopher Doyle trabalhou. Segundo Doyle, eram amigos antes de trabalhar juntos, tal como costuma acontecer com os realizadores com quem o diretor de fotografia trabalha:

I've been fortunate and lucky enough that Edward was a friend first. Gus Van Sant was a friend first. Jim Jarmusch was a friend first. So all these people I collaborate with happen to wish to make films. But the real resource, the real

³⁴ “mistakes are what people call style” trad. da autora (Eagan, 2021).

integrity, came from our friendship, or our intent (Doyle, entrevistado por Newman, 2019).

Tinham filmado apenas um *videoclip* juntos, antes de *The Limits of Control* (2009), realizado por Jarmusch e com a direção de fotografia de Doyle, ainda que já falassem sobre trabalhar juntos há muitos anos. Jarmusch refere numa entrevista porque escolheu trabalhar com o diretor de fotografia, precisamente em *The Limits of Control*, explicando a forma como vê Doyle e o seu trabalho:

“I just really liked his mind - he is very wild, he has so many ideas and he doesn't have an ego about which ideas you like of his, because for every two ideas you like he's got a hundred more. It's just kind of like you got to kind of leash him a little bit and pull the things you like, and sort of focus him toward them. He just has as incredible visual sense of the world (...) he's really an amazing character so I wanted to work with him for quite a long time” (Jarmusch entrevistado por Gavin Smith, 2009).

O realizador Mark Cousins é também um grande apreciador do trabalho de Doyle. Trabalharam juntos no filme *I am Belfast* (2015) e posteriormente em *Stockholm, My Love* (2016). Cousins descreveu Doyle a propósito do seu trabalho em *I am Belfast*:

“Christopher Doyle is one of the great image makers in the world, one of the great image makers of our times, certainly I would add the greatest colorist in the whole of cinema. He is also a great city filmmaker, so many of his films are about cities, Hong Kong and other cities, and he gives the cities a kind of dream life; that is so relevant to I am Belfast - we're trying to capture the green dream life of this city (...) It's like I have tried to bake the cake but Chris was providing this amazing icing on the cake. Not all the film was shot by him but some of the real flavor, I think a lot of the form and some of the poetics of the film become from Chris Doyle's intervention. In the last few days I've been standing in admiration and more in a kind of awe to see how he work” (BFI, 2016).

Doyle ganhou, de acordo com o IMDb, 59 prémios ao longo da carreira e foi nomeado para 49, tendo recebido o primeiro logo pelo seu primeiro trabalho de direção de fotografia em *That Day on the Beach* (1983). O jornal *The Guardian* descreve-o como

“um dos poucos diretores de fotografia na história dos filmes que é mais conhecido do que a maioria dos realizadores com quem trabalha”³⁵ (Wood, 2005).

Doyle é constantemente referido mesmo quando o foco é o trabalho do realizador Wong Kar Wai:

His preternatural sense of light, color, and camera is to Wong’s career what his escalator-adjacent apartment was to *Chungking Express* — that is to say: unimaginable without it (Hicks, 2021).

O STARMeter, disponível no IMDbPro, apresenta classificações correspondentes a cada pessoa que está no IMDb (Internet Movie Database). De acordo com o IMDb, classificações altas no STARMeter “não significam necessariamente que algo é ‘bom’”³⁶. Ainda assim, “representam aquilo em que as pessoas estão interessadas” e, uma vez que o IMDb conta com milhões de utilizadores, é possível dar-nos uma ideia do reconhecimento do trabalho de um diretor de fotografia por parte do público. Pelas classificações elevadas de Doyle, que indicam valores de popularidade alta, é possível concluir que o público conhece o seu trabalho.

O público não só conhece o trabalho de Doyle como também parece apreciá-lo, sendo muitas as críticas positivas. ‘Lenda’ é um termo usado com muita frequência para o descrever, tanto por parte de críticos como do público. Na rede social Letterboxd, que é focada em opiniões sobre filmes, são várias as partilhas em que Doyle é elogiado:

“Doyle continues to amaze me by how he transforms simple settings and locales into a visual splendour. This film does not have the necessity of the brilliant dash of colours like Wong’s works but the way Doyle has extracted the best out of the sordid, gloomy looking homes, cloudy Thai locales and the silhouette shots of the beaches is something truly special”.

“With spectacular innovative shots from his lyrically dancing camera, frenetic street scenes, couples in delirious hugs and great historical panoramas, Christopher Doyle is the most influential cinematographer of the modern age,

³⁵ “one of the few cinematographers in the history of the movies who is better known than many of the directors he works with” trad. da autora (Wood, 2005).

³⁶ “do not necessarily mean that something is ‘good’” trad. da autora (IMDb).

who almost single-handedly founded the new wave of Asian film in Hong Kong, Taiwan, China and Thailand, that was copied in Europe (dogma) and America.”

CAPÍTULO III - ANÁLISE DO TRABALHO DO DIRETOR DE FOTOGRAFIA ROGER DEAKINS

Roger Deakins foi um amante de cinema desde muito novo. A paixão mantém-se com a mesma força e continua a ver muitos filmes. Refere-se aos filmes que viu em adolescente como “velhos amigos” e considera que estes o influenciam, ainda que nem sempre de forma consciente (ARRIChannel, 2017). Deakins encara o cinema da seguinte forma:

“A successful film should create a feeling of place and time, and a sense of how the people in the story live their lives. I always thought that if you could show people what life is like for their neighbors, it could only change things for the better. I still believe that. That is what great filmmaking is – an exploration of ourselves” (Chapman King, Wallach, Welsh, 2009, p. 223).

Para Deakins é importante observar pinturas e fotografias, não para imitar, até porque o trabalho de cada artista é muito pessoal, mas sim para observar várias possibilidades e desenvolver posteriormente uma visão (Youtube StudioBinder, 2020). Considera ainda que a enorme diversidade de conceções de diretores de fotografia sobre cinematografia é o que a torna tão interessante.

Deakins afirma não ter um “estilo naturalístico” e que se concentra em cada filme de forma particular (ARRIChannel, 2017). Ainda que afirme que descobriu formas de iluminar que resultam para ele, garante também que quando está a trabalhar num novo filme sente sempre que está a aprender e que vai fazer algo completamente novo (ARRIChannel, 2017). Entrega-se portanto a cada filme de forma muito própria, não tendo um estilo e preocupando-se em servir o projeto em que está a trabalhar (id, 2017).

Roger A. Deakins considera que o mais importante aspeto da cinematografia é ser adequada ao filme. Prefere que lhe digam que um filme em que trabalhou é ótimo e não que um plano é muito bom, uma vez que considera que essa atenção muito focada na cinematografia retira o foco da audiência do todo que é o filme. Para Deakins, o filme deve fluir. Defende que nada se deve destacar em demasia para não comprometer a imersão do espetador no mundo do filme. “Se os críticos não mencionam o teu trabalho, provavelmente é melhor do que se o fizessem, significa que realmente funciona, porque o filme é a unidade”³⁷ (Youtube AlterCine, 2021). O diretor de fotografia defende que não se devem fazer escolhas apenas por beleza, que a motivação deve ser sempre conseguir um bom contributo para a história e que não se deve confundir técnica com conteúdo.

“If I have a signature, as you say, the word for it would be simplicity. I like to help tell a story without distracting the audience and without any superfluous camera ‘style’. There is always a temptation to create dramatic visuals because there is so much technology out there today to help you do just that. But why? If you have a good script you may just be distracting the audience instead of drawing them in to the film” (Chapman King, Wallach, Welsh, 2009, p. 224 e 225).

Deakins é apreciador de simplicidade e gosta de imprimir um certo sentido de realidade no filme; estas características refletem-se na sua crença de que a iluminação deve estar sempre justificada por motivações visíveis e numa rara utilização de filtros. Deakins expôs numa entrevista: “eu só quero que a vida seja da forma que eu a vejo (...) adoro a forma como a realidade é e só quero pegar nessa realidade e registá-la”³⁸ (Youtube AlterCine, 2021). Ainda que defenda que não tem de existir um realismo absoluto, e que o mais importante é mesmo representar uma realidade adequada ao filme de forma coesa, para Deakins essa mesma realidade e a luz devem comportar-se como no mundo real aos olhos da audiência (id., 2021).

O argumento é a base do seu processo criativo. Garante que tem de se sentir emocionalmente ligado ao argumento e que não saberia fazer o seu trabalho de direção

³⁷ “if reviewers don’t mention your work, it’s probably better than if they do, it means it actually works, because the film is a piece” tradução da autora

³⁸ “I just like life to be the way I see it (...) I love the way reality is and I just want to sort of take reality and record it” trad. da autora (Deakins, Youtube AlterCine, 2021).

de fotografia sem ser apaixonado pelo conteúdo do filme (Youtube, DP/30: The Oral History of Hollywood, 2011).

Trabalhou alguns anos em documentários. Posteriormente, ainda que os dramas mais simples sejam o seu gênero favorito, Deakins já trabalhou em filmes de ficção de vários gêneros, desde filmes de guerra a *westerns* e ficção científica. Gosta de diferentes formas de abordagem no cinema - como do método organizado e baseado em *storyboards* dos Irmãos Coen ou da forma de trabalhar de Sam Mendes, muito menos planejada e mais semelhante ao processo do documentário, orgânica e com câmara à mão (Youtube, DP/30: The Oral History of Hollywood, 2011). Deakins geralmente gosta de planear, ainda que se adapte a várias formas de trabalhar e situações sem qualquer relutância. Sempre que possível utiliza apenas uma câmara e opera-a.

Silhuetas

É possível observar um uso frequente de silhuetas em muitos dos filmes que compõem a filmografia de Roger Deakins. O diretor de fotografia gosta de observar e aproveitar as nuances e formas que as luzes tomam à medida que os atores se movem no enquadramento, por estar à procura de uma iluminação com um toque de realidade, verdadeiro. Parece fazer sentido que estas se enquadrem no desejo de Deakins de uma iluminação que seja honesta e pura, tendo a maioria dos filmes em que trabalhou uma certa tensão dramática.

A utilização de silhuetas pode contribuir de diversas formas para um filme, podendo até isolar as personagens e direcionar o olhar do espectador quando há contraste com o ambiente, levando-nos a seguir a personagem com atenção. Esta técnica pode também transmitir o peso emocional, medo, raiva ou angústia associados a uma personagem.



Figura 20. Silhueta em *Blade Runner 2049* (2017).

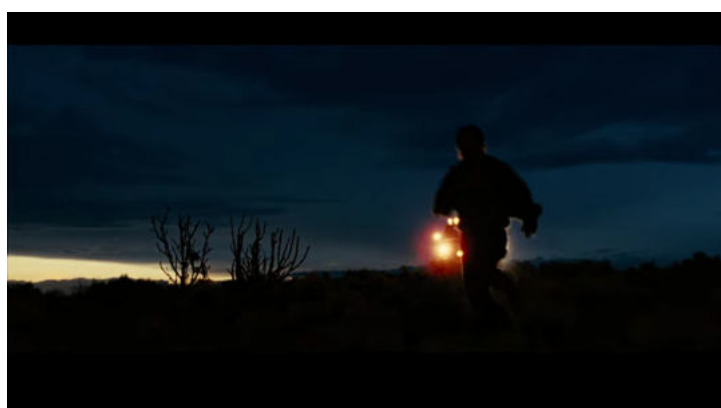


Figura 21. Silhueta em *No Country for Old Men* (2007).

ILUMINAÇÃO

Como já referido, Roger Deakins dá primazia à simplicidade e gosta de inculcar um certo sentido de realidade e de autenticidade na audiência, e isso é visível no seu trabalho. Assim, é natural que o diretor de fotografia não aprecie a utilização de luzes no cinema que não tenham qualquer motivação visível aparente ou qualquer sentido narrativo para uma dada cena:

“I like it to feel real, and I like within the scene somewhere to know, see that practical or see the window to know the justification for the light in the space (...) so often you’re taken out of a film because it’s not that the light is too stylized or anything, it just doesn’t feel real, I don’t know where that light is coming from, I don’t know why it’s there. You often see a wonderful blue backlight and you think: where’s that coming from? It’s not like it’s wrong, it’s not justified” (Team Deakins podcast, episódio 4, 2020).

Por exemplo, de acordo com Juliano (2012, p. 77) a cena de *Fargo* que se pode ver na figura 3 é inteiramente iluminada por fontes de luz (candeeiros, neste caso) visíveis no quadro.

Apesar de apreciar uma luz que pareça real, com uma motivação visível, Roger Deakins afirma que não tem de existir uma representação naturalística e totalmente exata da luz (Rotten Tomatoes, 2019); Deakins defende que o mais importante e mais desafiante é “criar um mundo coerente para a audiência em que a mesma acredite”³⁹ (Rotten Tomatoes, 2019). De acordo com o diretor de fotografia, esse mundo que cria é a sua própria interpretação da realidade (Youtube AlterCine, 2021).



Figura 22. Fontes de luz visíveis em *Fargo* (1996).

É comum observar em vários enquadramentos nos trabalhos de Deakins um forte contraste entre luz e sombras. O diretor de fotografia utilizou diversas vezes iluminação *low-key* carregada de sombras escuras e imponentes em filmes com muita tensão dramática (ver figura 5). As sombras nos filmes de Deakins são muitas vezes pronunciadas e contribuem também para um efeito de tridimensionalidade (ver figura 4). Já em *Revolutionary Road*, por exemplo, para retratar o completo vazio da personagem optou por uma imagem escura e sem contraste (ver figura 6). O diretor de fotografia considera que iluminar o rosto de uma personagem de forma a expressar algo a uma audiência é das coisas mais difíceis de fazer, mas também das que lhe dá mais satisfação (Youtube StudioBinder, 2020); isto reflete-se no seu trabalho, em que as emoções realmente são transmitidas ao público dessa forma.

³⁹ “create a coherent world for the audience that they believe” tradução da autora (Rotten Tomatoes, 2019).

De acordo com Calloway (2012, p. 54), Deakins afirmou numa entrevista com a revista *American Cinematographer* que “iluminação não é apenas iluminação, é sobre não iluminar, e cortar objetos tanto quanto direcionar luz sobre eles”⁴⁰.

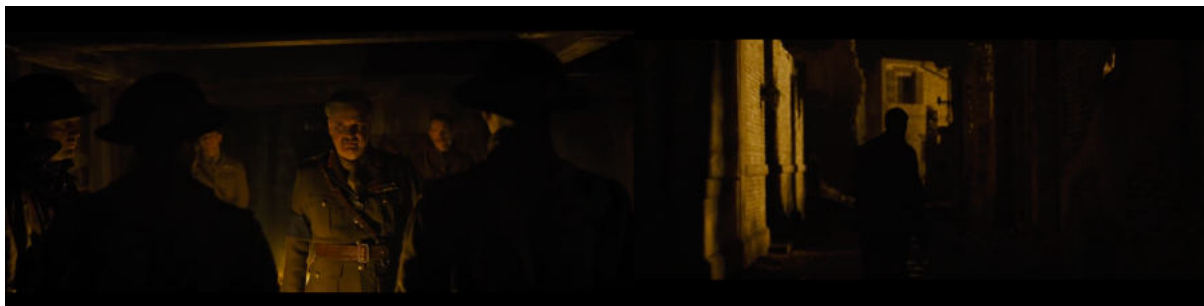


Figura 23. Iluminação *low-key* em *1917* (2019).



Figura 24. Iluminação *low-key* em *No Country for Old Men*.

⁴⁰ “Lighting is not only about lighting, it is about not lighting, and cutting off of objects as much as shining light on them” tradução da autora (*American Cinematographer* apud Calloway, 2012).



Figura 25. Contrastes reduzidos em *Revolutionary Road*

Para Roger Deakins a pintura é uma forma de inspiração, tendo sido a sua primeira paixão em criança. Em algumas das cenas que filmou existem semelhanças visíveis com essa mesma arte (ver figura 7).

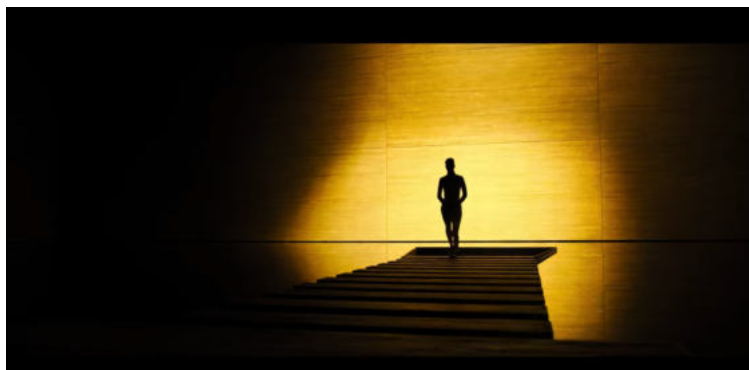


Figura 26. Utilização da luz em *Blade Runner 2049*.

MOVIMENTO DE CÂMARA

Deakins considera-se minimalista. Essa preferência relaciona-se com os movimentos de câmara subtis que utiliza regularmente, encarando o movimento de câmara como algo que deve ser subtil. No episódio 5 do podcast, que tem com a colaboradora James Deakins, Roger Deakins afirma, referindo-se a vídeos musicais: “se estás a filmar uma grande performance, não vais querer mover a câmara porque isso vai distrair a audiência de estar na mente daquelas personagens”⁴¹.

⁴¹ “If you’re shooting a great performance you don’t want to move the camera because that’s gonna distract the audience from being in that character’s mind” tradução da autora

“Acho que há momentos para mover a câmera, há momentos para seguir uma personagem e há momentos para ficar atrás e permitir que o público observe aquela personagem dentro do espaço. Nem sempre queres vaguear com um *Steadicam*, às vezes é na verdade uma distração, às vezes seria mais forte apenas manter a câmera estática num plano amplo, seria melhor o ator sentar-se e apenas olhar para o seu rosto, em vez de deambular por todos esses localizações maravilhosas, é esse o equilíbrio⁴² (Youtube AlterCine, 2021).

Deakins não compreende as razões do uso de movimentos de câmera muito “elaborados” (AlterCine, 2021). Utilizou como referência numa entrevista o realizador Jen Pierre Melville, pela forma como nos seus filmes a câmera era movida apenas quando existiam motivações muito conscientes de modo a transmitir algo à audiência (id, 2021).

Deakins considera que no cinema moderno muitas vezes se tenta esconder falta de profundidade através de movimentos de câmera. Quando questionado sobre quando mover a câmera, Deakins responde que não há apenas uma escolha correta no que respeita ao movimento de câmera, à composição ou à escolha da lente, existindo várias possibilidades até dentro de um mesmo filme.

Juliano (2012, p. 77) descreve os reduzidos movimento de câmera em *Fargo* afirmando que qualquer um deles “serve apenas para recentrar cada quadro em torno da personagem em foco”⁴³.

ESCOLHA DALENTE

Roger Deakins prefere a lente grande angular mesmo quando se trata de um grande plano. Considera que utilizando esta lente consegue um sentido de presença maior

⁴² “I think there’s times to move the camera, there’s times to follow a character and there’s times to stay back and allow the audience to observe that character within the space. You don’t always want to be wandering around with a Steadicam, sometimes it’s actually a distraction, sometimes it would be stronger just to keep this camera static on a wide shot you know it’d be better the actor sat down and you just looked at his face instead of he’s wandering around all these wonderful locations, that’s the balance” tradução da autora (Youtube AlterCine, 2021).

⁴³ “serves solely to recentre each frame around the in-focus character” tradução da autora (Juliano, 2012).

(Cinematographer Style, 2006) e que contribui para que o espectador se sinta parte do filme, mais envolvido pessoalmente.

No episódio 5 do podcast, o diretor de fotografia destaca a importância das lentes referindo que são estas que priorizam a personagem ou o ambiente, consoante o que a narrativa pedir. A relevância das lentes reside no facto de serem responsáveis pela perspetiva que é dada ao espectador.

No filme *1917*, a utilização de lentes grandes angulares ao longo do filme permitiu seguir não só o protagonista como também o contexto de guerra em que se move (ver figura 9).



Figura 27. Utilização de lente grande angular em *No Country for Old Men*.



Figura 28. Utilização de lente grande angular em *1917*.

Em *Fargo*, a escolha da lente é ideal para servir o filme; Deakins utilizou lentes que ainda considera grandes angulares, mas mais longas do que o normal, criando a sensação de alguma claustrofobia e intensificando essa impressão também com o auxílio da composição (ver figura 10). De acordo com Juliano (2012, p. 79), o trânsito livre e constante em duas direções - visível em vários planos em que Lundegaard está presente (ver figura 10) - pode servir para acentuar o contraste entre essa liberdade e o que se pretende enfatizar, o aprisionamento de Lundegaard na própria armadilha. Para este filme, que é parcialmente baseado numa história real, Deakins queria que o espectador fosse mais um observador que estivesse “simplesmente a assistir ao desenrolar dos acontecimentos”⁴⁴ (DEAKINS, 2004 apud JULIANO, 2012, p. 77).



Figura 29. Técnicas utilizadas em *Fargo* para colocar o espectador enquanto observador do cerco em que o protagonista se encontra.

⁴⁴ “simply watching events unfold” tradução da autora (DEAKINS, 2004 apud JULIANO, 2012).

PLANOS GERAIS

Deakins recorre a planos gerais e de paisagem inúmeras vezes. Estes planos permitem situar uma personagem num dado ambiente. De acordo com a revista *American Cinematographer* (2020), Deakins e os Irmãos Coen queriam acentuar o efeito desolador que Minnesota pode gerar no inverno e como a luz e a paisagem coberta de neve podiam influenciar alguém psicologicamente (ver figura 11). Estes planos enriquecem a construção do mundo dos filmes, como por exemplo em *Fargo*, com elementos que contribuem para contar a história e ajudam o espetador a mergulhar no mesmo.



Figura 30. Planos gerais em *Fargo*.

PLANO DE PORMENOR

Deakins recorre ao plano de pormenor com frequência em contexto de drama, de modo a intensificar sensações de tensão, desespero ou suspense. No filme *No Country for Old Men*, por exemplo, são vários os planos de pormenor - alguns deles também contrapicados - dos sapatos ou de algumas partes do corpo do assassino sem que se veja a cara, de modo a gerar mais inquietação na audiência e a demonstrar a imponência do mesmo (ver figura 13). Nesta figura pode ver-se também um plano de pormenor contrapicado que permite o aumento do suspense, dado que não conseguimos perceber quem é o condutor do carro que se aproxima.

Já no filme *Revolutionary Road*, na figura 12, é demonstrado o nervosismo da personagem e transmite-se alguma tensão através de planos de pormenor focados em atividades aparentemente banais, mas em que se pode ver a protagonista a apertar o fio do telefone com força, por exemplo. Este tipo de plano é também utilizado por razões mais óbvias, com o objetivo de mostrar ao espetador o que está a acontecer, como na cena em que começa a ver-se sangue cair (ver figura 12).



Figura 31. Utilização de planos de pormenor em *Revolutionary Road*.



Figura 32. Utilização de planos de pormenor em *No Country for Old Men*.

Deakins, comentado pelos seus pares e pelo público

Roger Deakins trabalhou com múltiplos realizadores ao longo da sua vasta carreira, mas é conhecido sobretudo pelos diversos trabalhos que concretizou com alguns realizadores distintos como os Irmãos Coen, Sam Mendes e Denis Villeneuve.

O realizador Denis Villeneuve revelou que muita da sua aprendizagem se deve a Roger Deakins no *podcast Team Deakins* (episódio 25, 2020):

“When I am working with you, I’m going to be in a position where I’m going to learn about filmmaking every day. I’m in a learning process working with you. It’s very rewarding and exciting. Right now I am doing VFX on ‘Dune’ and I found

myself talking about light and asking for things and I'm like, 'I know it's Roger.'
I know that I can do things (because of Roger)
I realize how much sometimes the amount of things I've learned from you. I'm not saying you'll agree with me when you see the thing, but I just know of sensibilities that I strongly increased being with you and working on Blade Runner. It was a formative experience. To design the movie from the storyboards until the very end by your side, it's insane the amount of things I learned."

Já o realizador Joel Coen, cuja parceria com Roger Deakins é longa, afirmou numa homenagem ao diretor de fotografia em Cannes que os seus filmes e de Ethan Coen não seriam aquilo que são se Deakins não estivesse presente (Youtube, thefilmbook, 2015). De acordo com o realizador, ele e o irmão começam a trabalhar com Deakins muito cedo na fase de pré-produção e a forma como vão filmar é trabalhada entre os três (*American Cinematographer*, 2020).

“He (Roger Deakins) understands what we are after, and frequently comes up with stuff on the spot that reflects what we want to do in the scene — but perhaps in a much better realization of it, given the setup” (Coen, *American Cinematographer*, 2020).

Sam Mendes, por sua vez, elogia a capacidade de Deakins de “elevant as imagens sem perder um sentimento do real”⁴⁵, assim como a sua subtileza, generosidade, afirmando que o seu trabalho nunca é “auto publicidade” (*American Cinematographer*, Janeiro de 2009). No mesmo artigo, Mendes revela ainda que considera Deakins um operador de câmara brilhante e defende:

“Just taking his (Roger Deakins) oeuvre with the Coen brothers as an example, you can't believe the same person lit *Barton Fink* [1991] and *Fargo* [1996]; one is highly stylized and the other is totally observational, and yet they're both perfect. Roger's ability to morph himself, to shape his style according to the requirements of the script, is extraordinary. I suppose there are parallels amongst

⁴⁵ “elevate images without losing a sense of the real” trad. da autora (*American Cinematographer*, Janeiro de 2009).

directors; some have a single style and impose it on whatever material they're dealing with, and others adjust their style to the requirements of the story. I'm in the latter category, and Roger is, too" (*American Cinematographer*, Janeiro de 2009).

No artigo da revista *Variety* "Cinematographers on cinematographers" (2011) James Chressanthis, e Anthony Dodd Mantle, ambos diretores de fotografia, compartilharam perspectivas sobre o trabalho de Deakins:

"A genialidade da cinematografia de Roger reside em algo muito difícil de atingir: é completamente transparente para a audiência porque aparenta e sente-se como real"⁴⁶ (James Chressanthis, *Variety*, 2011).

"Ele (Roger Deakins) parece incansável e intemporal; os seus trabalhos parecem idênticos – imunes a tendências ou moda mas sempre tão serenamente inovadores. Os filmes que ele fotografou parecem abençoados por uma facilidade cinematográfica, muito remanescente do seu próprio comportamento nas poucas vezes que tive o prazer da sua companhia"⁴⁷ (Anthony Dodd Mantle, *Variety*, 2011).

Como já referido anteriormente nesta dissertação, os valores das classificações no *STARmeter* (disponíveis no *IMDbPro*) não remetem automaticamente para a qualidade de algo mas representam os interesses do público. As classificações significativas de Deakins demonstram que o seu trabalho é realmente muito reconhecido pelos milhões de utilizadores do *IMDb*, tendo uma popularidade muito semelhante à dos Irmãos Coen, realizadores com quem trabalha frequentemente.

⁴⁶ "The brilliance of Roger's cinematography lies in something very difficult to achieve: It's completely transparent to the audience because it looks and feels real" trad. da autora (*Variety*, 2011).

⁴⁷ He seems timeless and tireless; his works seem the same — immune to trend or fashion but always so quietly innovative. The movies he has photographed seem blessed with a cinematic effortlessness, very reminiscent of his own demeanor the few times I have had the pleasure of his company" trad. da autora (*Variety*, 2011).

O público está portanto muito familiarizado com o trabalho de Deakins e grande parte deste admira o mesmo. O comentário seguinte, que faz referência à cinematografia de Deakins e ao filme *1917* é de um utilizador do IMDb:

“Todo o filme foi feito para parecer que foi filmado num único plano, isto é possível por causa do extraordinário talentoso diretor de fotografia nomeado 14 vezes ao Oscar, Roger Deakins Este homem é um génio, o filme foi gravado de forma linda. É fascinante assistir a um filme da Primeira Guerra Mundial como se estivesse a acontecer mesmo à tua frente. O ritmo é fenomenal”.⁴⁸

⁴⁸ “The entire movie made to look like it’s shot at one single take, this is possible because of extraordinary talented 14 times Academy Award nominee cinematographer Roger Deakins. This man is a genius, the movie is shot beautifully. It is mesmerizing to watch a world war 1 movie like it is happening right in front of you. The pacing is phenomenal” trad. da autora (IMDb, 2019).

CONCLUSÃO

Durante várias décadas a teoria do realizador enquanto *autor* foi realmente dominante na investigação académica. De acordo com Cowan (2012, p. 6) esta teoria é caracterizada por uma ausência de rigor, dado que não justifica com exatidão as razões pelas quais o realizador seria supostamente o único autor do filme. Graças à mesma, o trabalho de vários artistas no panorama cinematográfico tem sido secundarizado. O diretor de fotografia não escapa à regra; mesmo tendo sido reconhecido há muito que a cinematografia tinha grande relevância no contexto do filme, o trabalho do diretor de fotografia enquanto responsável pelo design visual dessa mesma imagem nunca foi muito explorado.

Ainda que seja frequentemente referenciado que a teoria do *autor* já não é muito utilizada como modelo de análise fílmica, esta tem-se mantido como paradigma dominante nos estudos fílmicos. Por um lado, a informação relativa a diretores de fotografia e outros profissionais do filme tem sido sempre mais escassa do que o conteúdo acerca de realizadores; por outro lado, a investigação concentrada somente no realizador é também mais prática para o investigador, que se abstém assim de estudar os contornos complexos da colaboração entre os vários elementos da equipa do filme.

Desta forma, de modo a deixar completamente para trás a estabelecida teoria do *autor* e compreender melhor o processo cinematográfico, os investigadores terão de adotar um modelo em que o foco sejam os vários elementos da equipa do filme, como argumentistas, diretores de fotografia e diretores de arte e a colaboração entre os mesmos (Beach, 2015, p. 4).

Ainda assim, nos últimos anos, os vários criativos que compõem a equipa que concretiza o filme, como os diretores de fotografia, parecem começar a receber mais atenção e a ser mais valorizados, sendo que já existem alguns estudos (mesmo que poucos) que se dedicam aos mesmos. A tendência é portanto do crescimento da perceção do cinema enquanto arte colaborativa. Afinal de contas, o cinema é das artes mais colaborativas, e provavelmente até a mais colaborativa.

O diretor de fotografia foi, durante as primeiras décadas de cinema, percecionado como se de um técnico unicamente se tratasse, uma vez que as possibilidades técnicas

não permitiam fazer tantas escolhas a nível estético como atualmente. Assim, a componente artística do diretor de fotografia não era tão evidente, tendo sido apenas na década de 1920 que começou a ser percecionado como alguém importante para o cinema. Ainda assim, historicamente, é possível afirmar que o contributo artístico do diretor de fotografia para o filme foi várias vezes ignorado de modo a favorecer a teoria do realizador enquanto *autor*; o caso do inovador diretor de fotografia Gregg Toland, cujo mérito artístico foi muitas vezes atribuído a realizadores que com ele trabalharam, é o mais referenciado em estudos como “*Authorship and the Director of Photography: A Case Study of Gregg Toland and Citizen Kane*” (2012) de Philip Cowan.

Já nas últimas décadas, a tendência parece ser para um reconhecimento maior dos atributos do diretor de fotografia, como se pode concluir através dos fotógrafos que são objeto de análise na presente dissertação, Christopher Doyle e Roger Deakins. Tanto Doyle como Deakins têm níveis de popularidade entre o público semelhantes ao dos realizadores com quem trabalharam com muita frequência, sendo que muitos dos cinéfilos são também fortes admiradores do trabalho de ambos. A crítica já demonstrou reconhecer também o mérito dos diretores de fotografia inúmeras vezes. Os dois diretores estudados são identificados como artistas que desenvolvem um trabalho criativo; trabalho esse que parte da interpretação e passa para a prática, sempre com uma compreensão elevada de luz, cor, composição, assim como capacidade de compreender a visão que o realizador tem para o filme e colocá-la em prática visualmente.

A direção de fotografia não é uma área rígida, é sim uma área em que não existem verdades absolutas e conclusões definitivas. Não é possível medir e isolar a dimensão do contributo artístico do diretor de fotografia, uma vez que este trabalha num ambiente dinâmico e colaborativo, em que sistemas distintos, personalidades e ideais distintos têm lugar e, evidentemente, existem diretores de fotografias também eles muito diferentes. Para o filme existindo geralmente alguma liberdade neste contexto. Existem formas de trabalhar muito diferentes, bem como perspetivas muito distintas acerca da cinematografia.

Com base no processo criativo de Doyle e Deakins, é possível afirmar que o trabalho do diretor de fotografia pode ser preponderante para a construção do universo deste, da atmosfera e da narrativa, uma vez que é assim no caso destes dois diretores.

A atenção aos detalhes e a forma como abraçam cada filme como uma unidade, fazem parte do processo de ambos, que se traduz em filmes com cinematografia única e parte da narrativa. Doyle, com o aproveitamento que faz das circunstâncias, filmando várias vezes em corredores estreitos, estando atento às texturas presentes nos espaços, e utilizando muitas vezes até a cor com base nos recursos disponíveis, consegue enriquecer o mundo do filme; o filme *In the Mood for Love* é um perfeito exemplo disso. Deakins, por seu turno, tem uma capacidade camaleônica de se adaptar a guiões completamente diferentes e construir mundos únicos para cada filme, conseguindo ainda pôr em prática a sua filosofia de simplicidade. Ambos trabalham a importância do enquadramento das personagens no ambiente que as rodeia, destacando o efeito este que tem nelas e ajudando-nos a conhecer melhor as personagens.

A forma de trabalhar de Doyle e Deakins podem ser uma mais valia sobretudo para determinado género de filmes; Doyle tem ferramentas e uma abordagem espontânea, baseada no improviso e atenta que pode servir bem filmes mais experimentais, e Deakins tem um processo de trabalho metódico, ideal para filmes com narrativas mais sólidas e estruturadas. sem um interesse em repetir fórmulas,

Para além do público, da crítica e da investigação, os realizadores têm também atualmente tendência a atribuir o mérito devido aos diretores de fotografia com quem trabalham. Denis Villeneuve, por exemplo, garante que trabalhar com Roger Deakins em *Blade Runner 2049* foi um enorme processo de aprendizagem que guarda e utiliza em filmes posteriores. Mesmo quando se trata de realizadores com um maior interesse e compreensão acerca da cinematografia, e participativos nesse sentido, como é o caso dos Irmãos Coen, é realizado um trabalho conjunto com o diretor de fotografia; de acordo com Joel e Ethan Coen, Roger Deakins não só consegue criar imagens que traduzem a visão que idealizaram para o filme (sendo esta uma das funções do diretor de fotografia), como consegue elevar ainda mais essas conceções muitas vezes através das suas capacidades de compreensão e execução.

O trabalho do diretor de fotografia é também de extrema importância quando colabora com realizadores que não têm uma compreensão tão vasta acerca da linguagem visual, da transformação de ideias em imagens sendo que nestes casos têm uma liberdade de tomada de decisão maior. Outra das colaborações mais importantes é entre diretor de

fotografia e diretor de arte, sendo que a cor dos objetos, cenários e roupa é também muito importante para a coerência do design visual do filme.

O contexto em que trabalham acarreta automaticamente algumas diferenças, nomeadamente no que diz respeito ao orçamento. Christopher Doyle, por exemplo, trabalha maioritariamente em cinema chinês e com orçamentos baixos, e é também por isso que considera que o ‘estilo’ do filme é o resultado da resposta às circunstâncias, do melhor aproveitamento possível dos recursos limitados disponíveis. Roger Deakins, por outro lado, apesar de já ter trabalhado em filmes com orçamentos mais baixos, esteve também presente em alguns que contavam com orçamentos elevados.

Para além de trabalhar com orçamentos reduzidos, Doyle é também naturalmente apreciador do improvisado e do processo asiático, que define como uma procura por descobrir o filme em vez de o criar. A personalidade de Doyle e a experiência no cinema chinês refletem-se nesta procura do diretor de fotografia por algo completamente espontâneo, experimental e imediato. Já Deakins, prefere planear sempre que possível e tem o argumento como base do seu trabalho, ainda que se adapte a formas de trabalhar mais orgânicas, como já fez com documentários no início da sua carreira e com o realizador Sam Mendes, por exemplo.

As influências de ambos os diretores de fotografia também se refletem no seu trabalho; Deakins, por exemplo, é influenciado pela pintura desde cedo e trabalha o contraste entre luzes e sombras com muita precisão. Já Doyle, que trabalhou em teatro anteriormente ao cinema, utiliza muitas vezes luz direta sem a suavizar de alguma forma. Doyle utiliza filtros com frequência e prefere que o filme adquira uma natureza mais sonhadora e metafísica enquanto Deakins gosta de imprimir um sentido de realidade, utilizando para isso iluminação justificada por fontes visíveis no enquadramento.

A forma como encaram a preparação para fazer bons trabalhos em cinema é também distinta; para Doyle, o mais importante é acumular experiências de vida enriquecedoras de forma a que isso se possa traduzir nas histórias que conta, sendo que o estudo sobre cinema não faz parte do seu processo, preferindo em vez disso aprender com a experiência. Doyle já confessou várias vezes também não ver muitos filmes, preferindo consumir literatura. Deakins, por outro lado, escolheu estudar na Escola de Cinema e Televisão de Buckinghamshire e é um ávido espetador de filmes.

Apesar das diferenças, Christopher Doyle e Roger Deakins têm realmente também algumas semelhanças. Ambos encaram o filme como objeto individual e não pensam em trabalhos anteriores que tenham concretizado sendo que nenhum dos dois tem um ‘estilo’ definido. Mesmo sabendo que Deakins tem um gosto particular pela câmara estática e Doyle pela câmara à mão, é também possível concluir que ambos priorizam as necessidades da narrativa, utilizando movimentos de câmara adequados ao filme em que estão a trabalhar. Ambos operam a câmara de modo a conseguir uma maior proximidade com o filme e utilizam com frequência estratégias semelhantes, como por exemplo a iluminação *low-key* e o plano geral. E, finalmente, tanto Doyle como Deakins têm como principal preocupação conseguir concretizar uma cinematografia marcada pela honestidade e autenticidade para com a audiência, assim como conseguir que o público sintá essa mesma honestidade.

Ainda que os filmes em que Doyle e Deakins trabalham apresentem marcas únicas que podem fazer os mais observadores desconfiar que estes assinam a cinematografia mesmo sem o saberem, essas marcas não são propositadas; são sim o resultado de estratégias a que se adaptam bem e que utilizam com frequência - mas nunca de forma desadequada – e da sua própria sensibilidade e maneira de ver as coisas, que pode acabar por transparecer no filme de alguma forma.

Roger A. Deakins e Christopher Doyle inovam a cada filme que fazem e entregam um contributo valioso para cada filme em que trabalham. Marcam pela capacidade que têm de ter várias ideias que não só vão de encontro àquilo que o realizador idealizou para o filme, como muitas vezes conseguem elevar essas conceções e, em última instância, acabam por elevar o próprio filme com a enorme imaginação e compreensão visual que os caracteriza.

Referências

BIBLIOGRAFIA

Beach, C. (2015). *“A Hidden History of Film Style”*. Califórnia: University of California Press.

Brinckmann, C. N. (2014). *“Color and Empathy: Essays on Two Aspects of Film”*.

Brown, B. (2002). *“Cinematography – theory and practice”*.

Campany, D. (2008). *“Photography and Cinema”*. Londres: Reaktion Books Ltd.

Cowan, P. (2012). *“Underexposed: The Neglected Art of the Cinematographer”*. Bristol: Intellect Journals.

Greenhalgh, C. (2018). *“Cinematographers’ skilled vision and aesthetic praxis” in Anthropology and Beauty: From Aesthetics to Creativity*. Londres: Routledge.

Haile, Rita (2017) Taller de Producción Audiovisual 1

Grilo, J. M. (2007). *“As Lições do Cinema”*

Keil, C. (2001). *“Early American Cinema in Transition”*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin.

Keating, P. (2009). *“Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir”*. Nova Iorque. Columbia University Press.

Malkiewicz, K. (1986). *“Film Lighting: Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers”*. Nova Iorque: Simon & Schuster.

Moss, B. (2016). *“Vibes from the Screen: Getting Greater Enjoyment from Films”*.

Peh, Wei (2019). *“Strategies of Colour and Lighting Design in the Cinematography of Christopher Doyle”*. Singapura: Nanyang Technological University.

Pye, D., Gibbs, J. (2005). *“Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film”*. Manchester: Manchester University Press.

Rogers, P. (2016). *“Contemporary Cinematographers on their Art”*. Burlington: Focal Press, Taylor and Francis Group.

Salt, B. (2009). *“Film Style and Technology: History and Analysis”*. Londres: Starword.

Schaefer, D., Salvato, L. (1984). “*Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*”. Califórnia: University of California Press.

Tahor, E. (2016). “*Cinematography and Visual Style*”. Joanesburgo: University of the Witwatersrand.

FILMOGRAFIA

Coen, Ethan (realizador). Coen, Joel (realizador). (1996). *Fargo*. [HBO]. Estados Unidos. Gramercy Pictures.

Coen, Ethan (realizador). Coen, Joel (realizador). (2007). *No country for old men* [Netflix] Estados Unidos Paramount. Vantage Miramax Films.

Jarmusch, Jim. (realizador). (2009). *The limits of control*. [DVD]. Estados Unidos. Focus Features.

Kar-Wai, Wong. (realizador). (1994). *Chungking Express*. [Mubi]. Hong Kong. Ocean Shores Video.

Kar-Wai, Wong. (realizador). (2000). *In the mood for love*. [Filmin] Hong Kong. Block 2 Pictures.

Mendes, Sam (realizador). (2008). *Revolutionary Road*. [DVD]. Estados Unidos. Paramount Pictures.

Mendes, Sam (realizador). (2019). *1917*. [DVD]. Estados Unidos. DreamWorks Pictures.

Sant, Gus Van. (realizador). (2007). *Paranoid Park*. [DVD]. França. IFC Films.

Villeneuve, Denis. (realizador). (2017). *Blade Runner 2049*. [Netflix]. Estados Unidos. Warner Bros Pictures.

Yimou, Zhang. (realizador). (2002). *Hero*. [DVD]. China. Beijing New Picture Film.

FONTES E REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ARRIChannel (2017, dezembro, 20). *The Filmmaker's View: Chris Doyle - ARRI is a woman* [Ficheiro em vídeo]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7dQa6A72OWc&ab_channel=ARRIChannel [Consultado em fevereiro 4, 2021]

BFI (2016, março, 22). *I Am Belfast (Mark Cousins on Christopher Doyle) - In cinemas 8 Apr 2016 | BFI Release* [Ficheiro em vídeo]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_NgSSEQv2Ok&ab_channel=BFI [Consultado em abril 16, 2021]

Doyle, Christopher, (2003). *A Fantastic Fable . The asc.* Recuperado de <https://theasc.com/magazine/sept03/cover/index.html> [Consultado em abril 2, 2021]

Film at Lincoln Center (2013, setembro, 06). *Archival Talks: Jim Jarmusch, "The Limits of Control"* [Ficheiro em vídeo]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=v62aGp0v64k&t=1461s&ab_channel=FilmLincolnCenter [Consultado em abril 20, 2021]

Fonseca, Rodrigo, (2021, março, 27). *CHRISTOPHER DOYLE: A LUZ RESSALTA AS VIVÊNCIAS DE WONG KAR WAI* [Weblog post]. Recuperado de <https://c7nema.net/entrevistas/item/96777-christopher-doyle-a-luz-ressalta-as-vivencias-de-wong-kar-wai.html> [Consultado em março 20, 2021]

IMDB (2021). *IMDB help center.* Disponível em: <https://help.imdb.com/article/imdbpro/industry-research/starmeter-moviemeter-and-companymeter-faq/GSPB7HDNPKVT5VHC#> [Consultado em maio 11, 2021]

Newman, Nick, (2019, dezembro, 06). *Christopher Doyle on Moving on From Wong Kar-wai, Constant Reinvention, and the Strange Journey of Life* [Weblog post]. Recuperado de <https://thefilmstage.com/christopher-doyle-on-moving-on-from-wong-kar-wai-constant-reinvention-and-the-strange-journey-of-life/> [Consultado em Dezembro 19, 2021]

Ortega, Vicente Rodrigue-, (2004, agosto, 27). *An Interview with Christopher Doyle* [Weblog post]. Recuperado de

<http://www.reverseshot.org/interviews/entry/295/christopher-doyle> [Consultado em abril 5, 2021]

Raup, Jordan, (2021, abril, 19). *Christopher Doyle on Wong Kar-wai's Changes: "We should not be so sensitive with our works"* [Weblog post]. Recuperado de <https://thefilmstage.com/christopher-doyle-on-wong-kar-wais-changes-we-should-not-be-so-sensitive-with-our-works/> [Consultado em abril 19, 2021]

Ross, Matthew, (2021). The wild man. *Filmmaker Magazine*. Recuperado de https://www.filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2005/features/wild_man.php [Consultado em abril 10, 2021]

Ross, Matthew, (2021). "Stupid Questions are the Best Questions, and Mistakes are What People Call 'Style'": Christopher Doyle on Pandemic Production, Creativity and Shooting Gus Van Sant's Gucci Series. *Filmmaker Magazine*. Recuperado de <https://filmmakermagazine.com/111538-stupid-questions-are-the-best-questions-and-mistakes-are-what-people-call-style-christopher-doyle-on-pandemic-production-creativity-and-shooting-gus-van-sants-gucci-series/#.YMY39vIKhPZ> [Consultado em abril 10, 2021]

Rotten Tomatoes (2019, dezembro, 18). *Roger Deakins Breaks Down His Award-Winning Cinematography Career* | Rotten Tomatoes [Ficheiro em vídeo]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3B2LcltRA4&ab_channel=RottenTomatoes [Consultado em maio 10, 2021]

SCMP Style (2018, maio, 09). *Christopher Doyle: Why I Am Not A Painter* [Ficheiro em vídeo]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LHnDxpaPoJ0&ab_channel=SCMPStyle [Consultado em maio 15, 2021]

thefilmbook (2015, junho, 28). *The Coen brothers tribute to Roger Deakin -Angenieux Excellens -Cannes 2015 -thefilmbook* [Ficheiro em vídeo]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MFoXuuWQ5EU&ab_channel=thefilmbook [Consultado em maio 5, 2021]

Zaborski, Artur, (2017, dezembro, 27). *In Their Own Words: Christopher Doyle* [Weblog post]. Recuperado de <https://thefilmstage.com/christopher-doyle-on-wong-kar-wais-changes-we-should-not-be-so-sensitive-with-our-works/> [Consultado em maio 1, 2021]