

ANTÓNIO AFONSO COSTA

FOTOGRAFIA E CONSTRUÇÃO DA EXPERIÊNCIA CINEMÁTICA

Qual a influência da direção de fotografia na perceção da narrativa cinematográfica?

Contributos para o estudo da relação entre a prática da fotografia
e a construção da experiência cinematática

Orientador: Professor Doutor Manuel José Damásio

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação**

Lisboa

2022

ANTÓNIO AFONSO COSTA

FOTOGRAFIA E CONSTRUÇÃO DA EXPERIÊNCIA CINEMÁTICA

Qual a influência da direção de fotografia na percepção da narrativa cinematográfica?

Contributos para o estudo da relação entre a prática da fotografia
e a construção da experiência cinematográfica

Tese defendida em provas públicas na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias no dia 17 de Março de 2022, nomeado pelo Despacho de Nomeação n.º: 37/2022, de 25 de Fevereiro de 2022, para obtenção do grau de Doutor no Curso de Doutoramento em Ciências da Comunicação, perante o júri com a seguinte composição:

Presidente:

Prof. Doutor Mário Caneva Moutinho - Reitor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT);

Vogais:

Prof. Doutor Edmundo José Cordeiro, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT);

Prof. Doutor José Manuel de Figueiredo Gomes Pinto, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT);

Prof^a. Doutora Maria Raquel Paulo Rato Alves, Universidade Nova de Lisboa (UNL);

Prof^a. Doutora Patrícia Sequeira Brás, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT);

Prof. Doutor Paulo Manuel Ferreira da Cunha, Universidade da Beira Interior (UBI).

Orientador:

Prof. Doutor Manuel José Carvalho Almeida Damásio, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT)

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa

2022

AGRADECIMENTOS

Devo assinalar nestas páginas o meu grande e veemente reconhecimento ao número considerável de pessoas que contribuíram de forma generosa, ativa e determinante para a prossecução deste trabalho. A elas devo um agradecimento muito carinhoso e humilde.

Quero, em primeiro lugar, endereçar o meu agradecimento às duas instituições de ensino que me proporcionaram os meios para desenvolver esta tese: a Universidade Lusófona ULHT, na pessoa do meu orientador Dr. Manuel José Damásio, e a University of Television and Film Munich HFF, nomeadamente ao Dr. Peter Slansky e a Katrin Richthofer, por me terem incentivado a encetar a gigantesca produção que culminou com a realização da curta metragem de estudo «Um Filme, Três Visões». O seu apoio e estímulo foram determinantes.

Os agradecimentos estendem-se igualmente a toda a equipa que participou na produção das curtas-metragens pelo seu empenho e entusiasmo: à realizadora Ilse Hofmann; à diretora de arte Cinzia Fossati; aos diretores de fotografia Axel Block, Nina Badoux e Roberto Schaefer; aos atores Carina Werthmueller e Jochen Paletschek; ao montador Mário Melo Costa; ao colorista Thomas Herget e à restante equipa Daniel Ferreira, Pedro Leite, Afonso Vieira, Alexander Nevill, Ghannam Amer, Elizabeth Meaker, Claudia Stoll, Rodolfo Silveira, Jojo Taufenbach, Theresa Maué, Kersten Hüttner, Jonas Hübner e Ricardo Giglio. Um especial agradecimento a Isabel Canhoto pela sua revisão minuciosa e precisa. Agradeço também aos colegas da Federação Internacional de diretores de fotografia IMAGO o apoio dado ao longo do processo de preparação das filmagens.

Quero deixar também uma menção carinhosa aos colegas que me ajudaram neste processo, Rafael Antunes e Carlos Pimenta, bem como a Sara Henriques e a Diogo Morais, que me orientou nas complicadas contas e estatísticas do inquérito. E passo, por isso, a assinalar a minha gratidão a todos os que participaram nos grupos de estudo que se deram ao trabalho de se deslocar à sala de cinema para visionar a curta-metragem e responder ao inquérito. Foram eles: Afonso Vieira, Alexandre Maia, Ana Leonor Basílio, André Caniços, André Pereira, Andreia Santos, António Realista, Armanda Carvalho, Bárbara Araújo, Bruno Alves, Bruno Grilo, Bruno Saraiva, Carla Lopes, Carolina Ferreira, Carolina Santarino, Célia Quico, Concha Silveira, Cristina Pereira, David Novack, Diogo Camões, Diogo Guerreiro, Diogo Lourenço, Eberhard Schedl, Edmundo Cordeiro, Elisabete Lourenço, Emídio Buchinho,

Fernando Cardoso, Fernando Tavares, Filipe Luz, Filipe Ruffato, Filipe Vale, Hedisson Mota, Henrique Serra, Inês Gil, Inês Lopes, Joana Ferreira, João Antero, João Figueiras, João Lança Morais, João Morgado, João Ribeiro, Jorge Bruno, José Mira, José Rato, JP Caldeano, Julia Salgueiro, Julio Alves, Laura Almeida, Luca Pimenta, Luís Cláudio, Luís Nunes, Luís Pinto, Luís Silva, Mafalda Relvas, Manuel Mozos, Margarida Ribeiro, Mariana Carvalho, Mariana Frias, Mário Castanheira, Matheus, Miguel Linares, Miguel Manso, Miguel Sales Lopes, Octávio Espírito Santo, Onésimo Pedro, Paulo Ferreira, Paulo Trancoso, Pedro Mata, Quintino Bastos, Rafael Matos, Ricardo Pereira, Ricardo Prates, Rita Ribeiro, Sandra Almeida, Sandra Rocha, Sara Santos, Sebastião Albuquerque, Sofia Ribeiro, Susana Gomes, Tobias Fruhmorgen, Vasco Riobom e Wilson Almeida.

Por último, um agradecimento à família, a quem dedico este doutoramento, pela forma como sempre me apoiou nos momentos mais complicados. À minha mãe, que fazia questão de me interromper enquanto escrevia; ao meu filho, sempre corrosivo nas suas bem-humoradas e inteligentes críticas e sempre disponível com uma ajuda preciosa na interpretação estatística; à minha filha, que me empurrou e me motivou na reta final da tese e, por fim, um agradecimento muito especial à minha querida mulher, que conquistou o meu coração pelo carinho, bondade e paciência para me aturar.

RESUMO

Compreender a influência da fotografia cinematográfica na construção da experiência cinemática com enfoque nos aspetos narrativos e estéticos é o principal objetivo deste estudo. O percurso investigativo envolve a análise das variáveis do processo de construção fotográfica que influenciam a narrativa e a estética cinematográfica do ponto de vista da receção da obra.

A construção de um filme pressupõe a participação e a colaboração de vários elementos especializados de diferentes departamentos que ocupam posições chave no domínio criativo. O realizador, como responsável principal pela obra artística, conta com a colaboração de outros criadores, como o diretor de fotografia, que concebe a imagem, e com outras participações, nomeadamente do responsável pelo desenho de produção, do criador da música, possivelmente do responsável pelos efeitos especiais, entre outros que, de uma maneira ou de outra, têm um maior ou menor grau de influência na conceção visual da obra.

Este estudo concentra-se essencialmente no desempenho do diretor de fotografia na construção da narrativa cinematográfica. Interessa saber qual o grau de influência que a direção de fotografia tem na obra final. Importa explorar se, através de uma interpretação singular em termos da opção estética na utilização da iluminação, de movimentos de câmara, da composição de imagem por parte do diretor de fotografia, independentemente das orientações estabelecidas pelo realizador, a imagem obtida tem ou não um papel relevante no curso da perceção cognitiva do espetador.

Este estudo procura obter respostas através de um ensaio empírico que consiste na filmagem de uma mesma cena com três diretores de fotografia diferentes. O mesmo guião é filmado pelo mesmo realizador, com os mesmos atores, a mesma equipa e o mesmo cenário; a única variação entre os filmes reside no diretor de fotografia. Os resultados são apresentados a uma audiência que constitui os grupos de foco, os quais de seguida, por sua vez, respondem a um questionário. O resultados são obtidos através da análise das respostas.

Palavras-chave: Direção de fotografia; cinema; narrativa; ficção; câmara; perceção; autoria

ABSTRACT

Understanding the influence of cinematography in the construction of the cinematic experience by focusing on narrative and aesthetic aspects is the main goal of this study. The research path includes the analysis of the cinematography variables in the construction process that influence the narrative and cinematic reception of the viewer.

The construction of a film requires the participation and collaboration of several specialized elements from different departments that occupy key positions in the creative process. The director, as the main person in charge of the overall artistic work, depends, nevertheless, on the collaboration of other creators such as the cinematographer, who conceives the image, as well as other participants, namely the person responsible for the production design, as well as the music creator, as possibly the person in charge of the special effects, among others that in one way or another have a greater or lesser degree of influence on the visual conception of the work.

This study focuses essentially on the performance of the cinematographer in the construction of the cinematic narrative. It is important to know the degree of influence that cinematography has on the final work. It is relevant to explore whether, through a singular interpretation of the aesthetic option in the use of lighting, camera movements, image composition by the director of photography, regardless of the guidelines established by the director, the image obtained plays a relevant role in the course of the viewer's cognitive perception.

This study seeks to answer these questions by means of an empirical study which involves filming the same scene three times with three different cinematographers. The scene is directed by the same director and the actors also are the same from film to film; the only variable is the cinematographer. The film is projected to an audience who are the focus-groups and who subsequently answer a questionnaire. The findings derive from the analysis of the answers.

keywords: Cinematography; film; narrative; fiction; camera; perception; authorship.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I – PERCEÇÃO

- 1.1 - A RELAÇÃO DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA COM O PRINCÍPIO DO INCONSCIENTE ÓTICO.
- 1.2. – A DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA – O QUE É O DIRETOR DE FOTOGRAFIA
- 1.3. – A PREPARAÇÃO
- 1.4 – DESENHO DE PRODUÇÃO
- 1.5 - FORMATO
- 1.6 - ENTRE PELÍCULA E DIGITAL
- 1.7 - AS TAREFAS DO DIRETOR DE FOTOGRAFIA NA PRÉ-PRODUÇÃO
- 1.8 - EM PRODUÇÃO
- 1.9 - OPERAÇÃO DE CÂMARA
- 1.10 - COMPOSIÇÃO DE IMAGEM
- 1.11 - COMPOSIÇÃO ESTÉTICA
- 1.12 - COMO USAR A CÂMARA?
- 1.13 - OBJETIVAS
- 1.14 - ILUMINAÇÃO
- 1.15 - PÓS-PRODUÇÃO
- 1.16 - EM CONCLUSÃO

CAPÍTULO II - A ARTE DO DIRETOR DE FOTOGRAFIA

- 2 - A IMAGEM CINEMÁTICA
- 2.1 - A MANIPULAÇÃO DA LUZ
- 2.2 - COMPOSIÇÃO DE IMAGEM E OPERAÇÃO DE CÂMARA
- 2.3 - COR
- 2.4 - A METODOLOGIA DA FUNÇÃO DO DIRETOR DE FOTOGRAFIA
- 2.5 - COMO PREPARAR UM TRABALHO ESTÉTICO E COERENTE

CAPÍTULO III - ENQUADRAMENTO TEÓRICO E O ESTADO DA ARTE

- 3 - O PERÍODO ANALÓGICO
- 3.1 - O PROCESSO DE MUDANÇA
- 3.2 - O COLAPSO
- 3.3 - O DIA SEGUINTE
- 3.4 - O ENQUADRAMENTO TEÓRICO D DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA.

CAPÍTULO IV - METODOLOGIA DO ENSAIO

4 - HIPÓTESES

- 4.1 - DESENHO DE INVESTIGAÇÃO
- 4.2 - ISOLAR A FUNÇÃO DO DIRETOR DE FOTOGRAFIA
- 4.3 - O GUIÃO
- 4.4 - A REALIZAÇÃO
- 4.5 - OS ATORES
- 4.6 - A DIREÇÃO DE ATORES
- 4.7 - NARRADOR
- 4.8 - A MÚSICA
- 4.9 - A PLANIFICAÇÃO
- 4.10 - O CENÁRIO
- 4.11 - AS FILMAGENS E OS DIRETORES DE FOTOGRAFIA
- 4.12 - A MONTAGEM
- 4.13 - A CORREÇÃO DE COR
- 4.14 - A PRODUÇÃO
- 4.15 - OBJETO DE PESQUISA. A PRODUÇÃO DOS FILMES
- 4.16 - A METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO
- 4.17 - O VISIONAMENTO
- 4.19 - O QUESTIONÁRIO

CAPÍTULO V - O ENSAIO

5. A PREPARAÇÃO.

- 5.1 - ASPETOS POSITIVOS A RETIRAR DO ENSAIO
- 5.2 - O ENQUADRAMENTO À ENTRADA DO FILME
- 5.3 - ENQUADRAMENTO - MOMENTO COM O ESPELHO
- 5.4 - ENQUADRAMENTO DO MOMENTO EM QUE O CASAL SE TOCA
- 5.5 - ENQUADRAMENTO DA MULHER SENTADA NA CAMA
- 5.6 - O ENQUADRAMENTO DA MULHER SENTADA NA CAMA. GRANDE-PLANO
- 5.7 - O ENQUADRAMENTO DE AMBOS, ANTES DA SAÍDA DO HOMEM
- 5.8 - O PLANO FINAL
- 5.9 - COMPOSIÇÃO DE IMAGEM
 - 5.9.1 - FILME 1
 - 5.9.2 - FLME 2
 - 5.9.3 - FILME 3
- 5.10 - ENQUADRAMENTO A DOIS
- 5.11 - OS MOVIMENTOS DE CÂMARA
 - 5.11.1 - A ENTRADA DO HOMEM NA SALA
 - 5.11.2 - A SEQUÊNCIA DA AÇÃO DAS MÃOS
 - 5.11.3 - A SEQUÊNCA DO CHAPÉU
 - 5.11.4 - O USO DO ESPELHO NO PLANO
 - 5.11.5 - A SEQUÊNCIA DE CADA UM DOS DIRETORES DE FOTOGRAFIA
 - 5.11.6 - O PLANO FINAL
 - 5.11.7 - OS MOVIMENTOS DE CÂMARA EM GERAL
- 5.12 - A DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA
 - 5.12.1 - A FOTOGRAFIA DO FILME 1
 - 5.12.2 - A FOTOGRAFIA DO FILME 2
 - 5.12.3 - A FOTOGRAFIA DO FILME 3
 - 5.12.5 - A DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA. COMPARATIVO DIRETO ENTRE OS FILMES.

CAPÍTULO VI - RESULTADOS DO INQUÉRITO

6 - METODOLOGIA

6.1 - ORDEM DE VISIONAMENTO DOS FILMES

6.2 - PROFISSÃO DOS GRUPOS DE ESTUDO

6.3 - GÊNERO E IDADE DOS GRUPOS DE ESTUDO

6.4 - O QUESTIONÁRIO

6.5 - COMBINAÇÕES EFETUADAS PARA EFEITOS DE ANÁLISE DAS RESPOSTAS DOS INQUIRIDOS.

6.6 - O DEBATE

6.7 - VISIONAMENTO

6.8 - IDENTIFICAÇÃO DOS FILMES

CAPÍTULO VII - RESULTADOS DO QUESTIONÁRIO

7. - RESULTADOS TOTAIS ESTATÍSTICOS DAS RESPOSTAS OBTIDAS NO QUESTIONÁRIO

7.1 - COMPONENTE EMOCIONAL

7.2 - CONCLUSÕES

7.3 - COMPONENTE TÉCNICA - FOTOGRAFIA E OPERAÇÃO DE CÂMARA

7.4 - CONCLUSÕES

7.5 - AS VARIÁVEIS PELA ORDEM DE VISIONAMENTO DOS FILMES

7.6 - AS VARIÁVEIS ENTRE GÊNEROS

7.7 - COMPARAÇÃO DOS RESULTADOS ENTRE PROFISSIONAIS

7.8 - ANÁLISE AOS RESULTADOS DA PARCELA GRAU EMOCIONAL

CAPÍTULO VIII - A ANÁLISE E O BATE DOS FILMES

8. - IDENTIFICAÇÃO DOS FILMES

8.1 - FILME 1 COM DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA DE AXEL BLOCK

8.2 - FILME 2 COM DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA DE NINA BADOUX

8.3 - FILME 3 COM DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA DE ROBERTO SCHAEFER

8.4 - ANÁLISE COMPARATIVA GLOBAL

8.5 - CONTRIBUTOS

8.6 - O DEBATE

8.6.1 - SOBRE O FILME 1, COM DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA DE AXEL BLOCK

8.6.2 - SOBRE O FILME2, COM DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA DE NINA BADOUX

8.6.3 - SOBRE O FILME 3, COM DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA DE ROBERTO SCHAEFER

8.6.4 - OUTRAS OBSERVAÇÕES QUE SE REGISTAM

8.6.5 - CONCLUSÃO

CAPÍTULO XIX - CONCLUSÃO

9. - CONCLUSÃO

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS

OBRAS CITADAS

ÍNDICE DE FIGURAS

- FIG. 1 - «HOUSE OF CARDS» CAPÍTULO 3 (2013) [HTTPS://SHOTDECK.COM](https://shotdeck.com)
- FIG. 2 - «LEGENDS OF FALL» (1994) [HTTPS://FILM-GRAB.COM/2020/06/30/LEGENDS-OF-THE-FALL/#bWG2172/135756](https://film-grab.com/2020/06/30/legends-of-the-fall/#bWG2172/135756)
- FIG. 3 - «THE GODFATHER» (1973) <https://shotdeck.com>
- FIG. 4 - «THE DEVILS» (1971) <https://film-grab.com/2014/03/19/the-devils/#bWG1532/95332>
- FIG. 5 - «A PAIXÃO DE CRISTO» (2004) <https://film-grab.com/2016/08/01/the-passion-of-the-christ/#bWG1632/101718>
- FIG.6 - FOTOGRAMA DO FILME 1, ENTRADA DO PERSONAGEM MASCULINO
- FIG.7 - FOTOGRAMA DO FILME 2, ENTRADA DO PERSONAGEM MASCULINO
- FIG. 8 - FOTOGRAMA DO FILME 3, ENTRADA DO PERSONAGEM MASCULINO
- FIG. 9 - FOTOGRAMA DO FILME 1 DO MOMENTO DO ENQUADRAMENTO NO ESPELHO
- FIG. 10 - FOTOGRAMA DO FILME 2 DO MOMENTO DO ENQUADRAMENTO NO ESPELHO
- FIG. 11 - FOTOGRAMA DO FILME 3 DO MOMENTO DO ENQUADRAMENTO NO ESPELHO
- FIG. 12 - FOTOGRAMA DO FILME 1, NO MOMENTO EM QUE O CASAL SE TOCA
- FIG. 13 - FOTOGRAMA DO FILME 2, NO MOMENTO EM QUE O CASAL SE TOCA
- FIG. 14 - FOTOGRAMA DO FILME 3, NO MOMENTO EM QUE O CASAL SE TOCA
- FIG. 15 - FOTOGRAMA DO FILME 1 NO MOMENTO EM QUE A MULHER ESTÁ SENTADA NA CAMA
- FIG. 16 - FOTOGRAMA DO FILME 2 NO MOMENTO EM QUE A MULHER ESTÁ SENTADA NA CAMA
- FIG. 17 - FOTOGRAMA DO FILME 3 NO MOMENTO EM QUE A MULHER ESTÁ SENTADA NA CAMA
- FIG. 18 - FOTOGRAMA DO FILME 1 - GRANDE-PLANO DA PERSONAGEM FEMININA, QUANDO SE ENCONTRA SENTADA NA CAMA
- FIG. 19 - FOTOGRAMA DO FILME 2 - GRANDE-PLANO DA PERSONAGEM FEMININA, QUANDO SE ENCONTRA SENTADA NA CAMA
- FIG. 20 - FOTOGRAMA DO FILME 3 - GRANDE-PLANO DA PERSONAGEM FEMININA, QUANDO SE ENCONTRA SENTADA NA CAMA
- FIG. 21 - FOTOGRAMA DO FILME 1 NO PLANO A DOIS DO CASAL NO MOMENTO ANTES DO HOMEM SE LEVANTAR
- FIG. 22 - FOTOGRAMA DO FILME 2 NO PLANO A DOIS DO CASAL NO MOMENTO ANTES DO HOMEM SE LEVANTAR
- FIG. 23 - FOTOGRAMA DO FILME 3 NO PLANO A DOIS DO CASAL NO MOMENTO ANTES DO HOMEM SE LEVANTAR
- FIG. 24 - FOTOGRAMA DO FILME1. EXEMPLO DE UM PLANO CENTRADO ENCHENDO O ENQUADRAMENTO.
- FIG. 26 - FOTOGRAMA DO FLME 1. EXEMPLO DO ENQUADRAMENTO AO CENTRO.
- FIG. 27 - FOTOGRAMA FILME 1. EXEMPLO DE UM PLANO ENCHENDO O ENQUADRAMENTO
- FIG. 28 - FOTOGRAMA DO FILME 1. EXEMPLO DE ENQUADRAMENTO AO CENTRO.
- FIG.29 - FOTOGRAMA FILME 1.A REGRA DOS TERÇOS

FIG. 30 - FOTOGRAMA FILME 2. ESPAÇO VAZIO NAS COSTAS
FIG. 31 - FOTOGRAMA FILME 2. PLANO LIGEIRAMENTE PICADO E VAZIO NAS COSTAS.
FIG. 32 - FOTOGRAMA FILME 2 - O ESPAÇO VAZIO
FIG. 33 - FOTOGRAMA FILME 2 - O GRANDE PLANO COM ESPAÇO VAZIO EM FRENTE DO PERSONAGEM.
FIG. 34 - FOTOGRAMA FILME 2. GRANDE PLANO DO PERSONAGEM MASCULINO
FIG. 35 - FOTOGRAMA FILME 2 - GRANDE PLANO DA MULHER NO PLANO FINAL
FIG. 36 - FOTOGRAMA FILME 3. PLANO MÉDIO MULHER SENTADA NA CAMA
FIG. 37 - FOTOGRAMA FILME 3. PLANO MÉDIO DO HOMEM SENTADO À MESA
FIG. 38 - FOTOGRAMA FILME 3 . GRANDE PLANO DO HOMEM À MESA
FIG. 39 - FOTOGRAMA FILME 3. GRANDE PLANO DA MULHER À MESA
FIG. 40 - FOTOGRAMA FILME 3 . O PLANO FINAL
FIG. 41 - FOTOGRAMA FILME 1. CASAL SENTADO À MESA
FIG. 42 - FOTOGRAMA FILME 2 CASAL SENTADO À MESA
FIG. 43 - FOTOGRAMA FILME 3 CASAL SENTADO À MESA
FIG. 44 - FOTOGRAMA FILME 1. A ILUMINAÇÃO DO GRANDE PLANO DA PERSONAGEM FEMININA
FIG. 45 - FOTOGRAMA FILME 1. IMAGEM DA MULHER SENTADA NA CAMA
FIG. 46 - FOTOGRAMA FILME 1. GRANDE PLANO DO HOMEM. IMAGEM SEM CONTRASTE
FIG. 47 - FOTOGRAMA FILME 1 - A FOTOGRAFIA PÁLIDA E SEM CONTRASTE
FIG. 48 - FOTOGRAMA FILME 2 - GRANDE PLANO DO HOMEM À ENTRADA DO FILME
FIG. 49 - FOTOGRAMA FILME 2. PLANO GERAL DO CASAL SENTADO À MESA.
FIG. 50 - FOTOGRAMA DO FILME 2. MULHER SENTADA NA CAMA
FIG. 51 - FOTOGRAMA FILME 2. GRANDE PLANO DA MULHER NO FINAL
FIG. 52 - FOTOGRAMA FILME 3. A ILUMINAÇÃO NA PERSONAGEM FEMININA QUANDO ESTÁ SENTADA NA CAMA
FIG. 53 - FOTOGRAMA DO FILME 3 - GRANDE PLANO DO HOMEM SENTADO À MESA
FIG. 54 - FOTOGRAMA DO FILME 3 - ILUMINAÇÃO DO CASAL QUANDO SE TOCA.
FIG. 55 - FOTOGRAMA FILME 3 - A ILUMINAÇÃO DO GRANDE PLANO DO HOMEM.
FIG. 56 - FOTOGRAMA FILME 3 - A ILUMINAÇÃO DO GRANDE PLANO DA MULHER NO PLANO FINAL.
FIG. 57 - FOTOGRAMA DOS TRÊS FILMES. A PERSONAGEM FEMININA SENTADA NA CAMA
FIG. 58 - FOTOGRAMA DOS TRÊS FILMES. O CASAL SENTADO À MESA
FIG. 59 - FOTOGRAMAS DOS TRÊS FILMES. OS DOIS PERSONAGENS AFASTADOS
FIG. 60 - FOTOGRAMAS DOS TRÊS FILMES. MOMENTO QUE O CASAL SE ENCONTRA

ÍNDICE DE TABELAS

TABELA 1 – PASSOS DA METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

TABELA 2 – ORDEM DE VISIONAMENTO DOS FILMES

TABELA 3 – PROFISSÕES DOS INQUIRIDOS

TABELA 4 – MÉDIAS OBTIDAS NO GRAU EMOCIONAL A PARTIR DAS RESPOSTAS DOS INQUIRIDOS.

TABELA 5 - MÉDIAS OBTIDAS NO GRAU TÉCNICO A PARTIR DAS RESPOSTAS DOS INQUIRIDOS.

TABELA 6 – GRAU EMOCIONAL – RESULTADOS DO INQUÉRITO ENTRE PROFISSIONAIS

TABELA 7 – GRAU TÉCNICO – RESULTADOS DO INQUÉRITO ENTRE PROFISSIONAIS

TABELA 8 – GRAU EMOCIONAL – AS DIFERENÇAS ENTRE REALIZADORES E DIRETORES DE FOTOGRAFIA

TABELA 9 – GRAU TÉCNICO – RESULTADOS DO INQUÉRITO ENTRE REALIZADORES E DIRETORES DE FOTOGRAFIA

ÍNDICE DE GRÁFICOS

- GRÁFICO 1 – EMPATIA COM O CASAL
- GRÁFICO 2 – MOMENTO VIVIDO PELO CASAL
- GRÁFICO 3 – GRAU DE REALISMO
- GRÁFICO 4 – REAÇÃO DO MOMENTO NEGATIVO ENTRE O CASAL
- GRÁFICO 5 – RELAÇÃO NÃO SE ENCONTRA BEM
- GRÁFICO 6 – MULHER CONSTERNADA
- GRÁFICO 7 – SENSACÃO DE TRISTEZA
- GRÁFICO 8 – CENA EMOCIONAL
- GRÁFICO 9 – DRAMATISMO
- GRÁFICO 10 – FILME PREFERIDO
- GRÁFICO 11 – VISTA GLOBAL DAS RESPOSTAS
- GRÁFICO 12 – CÂMARA ADEQUADA
- GRÁFICO 13 – FOTOGRAFIA ARTIFICIAL
- GRÁFICO 14 – CÂMARA ADEQUADA AO ENREDO
- GRÁFICO 15 – CÂMARA DESCREVE EMOÇÃO
- GRÁFICO 16 – ESTILO FOTOGRÁFICO ADEQUADO
- GRÁFICO 17 – ESTÉTICA DE IMAGEM MAIS ADEQUADA
- GRÁFICO 18 – MENOS PRESENÇA DE CÂMARA
- GRÁFICO 19 – MELHOR ENTENDIMENTO DA NARRATIVA
- GRÁFICO 20 – COR MAIS ADEQUADA À NARRATIVA
- GRÁFICO 21 – VISTA GLOBAL DO RESULTADO

INTRODUÇÃO

O documentário biográfico «Iluminados», sobre diretores de fotografia brasileiros, da produtora/realizadora Cristina Leal, teve a sua estreia em 2007, no festival de cinema Camerimage, na cidade de Łódź, na Polónia. Este festival é único no mundo, dedicando-se a e premiando em exclusivo a arte da direção de fotografia. Há um outro Festival do mesmo género, mais antigo, denominado Manaki Brothers, que se realiza na cidade de Bitola, no sul da Macedónia do Norte. Mas este tem uma vertente um pouco diferente, dado que o festival macedónio é um tributo aos irmãos Manaki, dois operadores de câmara pioneiros na região dos Balcãs, enquanto o festival polaco foi criado em 1998, com a intenção exclusiva de ter como figuras centrais os diretores de fotografia e a arte da direção de fotografia. Ambos, porém, são substancialmente diferentes da esmagadora maioria de outros festivais, que optam por promover realizadores e atores.

Esta singularidade é demonstrativa de como a direção de fotografia não reúne interesse por parte dos meios mediáticos e, por isso, os festivais optam pelas posições mais populares.

Esta circunstância também ocorre nos meios académicos. Não há muita investigação que se dedique à direção de fotografia e ao seu contributo para o filme de ficção. Há, por outro lado, um considerável número de publicações que se debruçam essencialmente sobre a questão técnica e não apostam tanto na científica. É provável que estas circunstâncias, quer no campo académico, quer no campo mediático, se devam ao facto de esta ser uma área que exige um enorme leque de conhecimentos técnicos antes de ser uma área artística. Torna-se, assim, demasiado específica, e talvez seja essa a razão fundamental de algum afastamento.

É dentro desta circunstância que o documentário/biográfico «Iluminados» se torna um projeto de interesse de estudo. O filme faz um resumo da filmografia/biografia histórica de seis diretores de fotografia e cada um deles filma à sua vontade a mesma cena. No final de cada segmento, é feita a apresentação do filme que cada um elaborou a partir de um mesmo guião e com o mesmo elenco. Cada diretor de fotografia filma conforme entende, sem ser dirigido por um realizador. Cada diretor de fotografia abordou a cena, iluminando-a e enquadrando-a de acordo com as suas opções pessoais, e daí resultam seis diferentes abordagens estéticas e

seis diferentes filmes. No final, houve seis diferentes estilos de utilização da câmara e de iluminação para um mesmo guião.

O documentário «Iluminados» constituiu a ideia inspiradora para o presente estudo científico, apesar de não ter sido essa a intenção da produtora/realizadora Cristina Leal. O objetivo desta era fazer uma biografia de seis prominentes diretores de fotografia do cinema brasileiro e revelar a importância que o diretor de fotografia tem numa obra cinematográfica, ao mesmo tempo que prestava uma homenagem aos criadores da imagem do cinema. O documentário evita as questões de ordem técnica e assenta, em especial, no estilo artístico de cada um ao longo da sua carreira.

Este documentário foi inspirador para a elaboração desta tese, que também se centra no contributo da direção de fotografia para o cinema.

A área da fotografia cinematográfica não conta, até ao momento, com significativo trabalho científico. Existem alguns artigos que abordam a direção de fotografia, mas esta é quase sempre vista da perspectiva do realizador da obra e não do diretor de fotografia, o que significa falta de conhecimento do contributo que o diretor de fotografia dá à obra cinematográfica. Por outro lado, há muitas publicações que se centram essencialmente em questões de ordem técnica e não tanto no aspeto artístico. Um dos primeiros autores que abordam a fotografia cinematográfica de uma forma mais elaborada foi John Alton ao publicar «Painting with Light» em 1949, obra em que descreve a sua experiência nos diversos filmes em que participou e as técnicas que utilizou para obter determinados efeitos.

Há outras publicações de artigos que tratam a questão autoral. Será justo que o diretor de fotografia partilhe a coautoria do filme? Ou deverá ser considerado apenas um técnico que materializa a visão e as intenções do realizador? Em dois dos seus artigos (Cowan, Authorship and the Director of Photography: A Case Study of Gregg Toland and Citizen Kane, 2012) e (Cowan, Underexposed: The neglected art of the cinematographer, 2012) Philip Cowan dá o exemplo de como o diretor de fotografia Gregg Toland foi determinante, com a sua contribuição pessoal, para o primeiro filme de Orson Welles «Citizen Kane» (1941). Cowan refere filmes anteriores em que a semelhança da composição de imagem e o uso de grande profundidade de campo eram, antes de «Citizen Kane», marca do diretor de fotografia. O que Cowan contesta nos seus artigos é o facto de as técnicas cinematográficas serem atribuídas ao realizador Orson Welles e não ao diretor de fotografia. Na sua ótica, isso é inteiramente injusto, já que considera que o diretor de fotografia deve ser considerado coautor da obra final. Discorde-se ou não, este facto é difícil de analisar porque é muito

problemático, senão mesmo impossível, isolar o trabalho do diretor de fotografia das decisões do realizador num dado filme.

A forma como «Iluminados» abordou a direção de fotografia despertou interesse em trabalhar numa peça semelhante, mas direcionada para a investigação. Esta seria uma boa oportunidade para experimentar num ensaio empírico, tendo como pano de fundo a função da direção de fotografia no cinema narrativo e o seu grau de influência na perceção do espetador.

Assim, um pouco à semelhança de «Iluminados», a investigação assenta num exercício prático em que três diretores de fotografia abordam o mesmo guião. Ao contrário do documentário brasileiro, este ensaio tem um realizador comum aos três diretores de fotografia. As condições para cada um dos diretores de fotografia são exatamente iguais: as mesmas instruções do realizador; o mesmo guião; o mesmo cenário; a mesma equipa técnica de apoio; o mesmo montador e os mesmos atores.

O intuito deste ensaio é fazer uma comparação do contributo de três diretores de fotografia diferentes para um mesmo guião e realizador, tentando entender até que ponto as opções pessoais de cada diretor de fotografia no domínio da iluminação, dos enquadramentos de câmara e execução de movimentos influenciam a apresentação do enredo e, por conseguinte, a perceção da obra.

A generalidade dos livros publicados sobre direção de fotografia também se centra quase exclusivamente nas questões de ordem técnica e muito pouco nas de ordem estética. Em termos científicos, encontra-se Marijke van Kets, que em 2018 publicou um livro com base na sua tese de doutoramento, com o título *The Emotions of a Lens - A study of the perception of cinematography*, em que elabora um estudo prático que consiste no uso de diferentes focais e tem como eixo central a questão cognitiva do espetador face a uma opção de ordem técnica, alternando focais e profundidade de campo.

Inspirado no livro «The Emotions of a Lens» e no documentário «Iluminados», seguiu-se uma metodologia de investigação para desenvolver uma experiência empírica que envolve a filmagem do mesmo guião por três diretores de fotografia, resultando na realização de três filmes baseados no mesmo guião, com o mesmo realizador, atores, cenário, diretor de arte, montador, música e equipa técnica. A única variante é o diretor de fotografia. Três diretores de fotografia assumem a composição de imagem com orientações base da realização e assumem inteiramente a iluminação.

Este ensaio tem como intenção isolar o mais possível as funções do diretor de fotografia em relação aos demais intervenientes na criação da obra, em particular o realizador. Com esta experiência, procura-se destacar as funções da responsabilidade do diretor de fotografia no

filme de forma a poder encontrar diferentes opções estéticas em cada um dos três filmes e, com isto, entender o grau de influência sobre o espectador.

Para avaliar o grau de influência que a direção de fotografia tem em cada um dos filmes, foi feita a sua apresentação a uma amostra de grupos específicos, designadamente, profissionais do setor; realizadores, diretores de fotografia, alunos e professores da área de cinema, tendo um grupo de controlo constituído por pessoas comuns, sem qualquer ligação profissional com o cinema. Depois do visionamento dos filmes, os espectadores responderam a um questionário e realizou-se um debate. O questionário teve como intuito conhecer a experiência cognitiva vivida por cada espectador e, dessa forma, procurar dar resposta às perguntas de partida: -

Perguntas/Hipóteses

Pergunta – Será a fotografia de um filme determinante para os espectadores seguirem um determinado sentido da narrativa?

Hipótese – A fotografia é determinante a partir do momento em que seja estilo pictórico.

Pergunta – Será que diferentes abordagens estéticas nos enquadramentos, na direção de luz, nos movimentos de câmara, aplicados a um mesmo tema, têm resultados diferentes na perceção que o espectador tem da narrativa?

Hipótese – Sim, em especial nos movimentos de câmara conjugados com a iluminação.

Pergunta – Será possível isolar a fotografia das funções da realização num filme narrativo?

Hipótese – Lograr destacar a direção de fotografia da realização é extraordinariamente difícil, senão mesmo impossível. As diretrizes da realização são conjugadas com a fotografia e os enquadramentos de câmara.

Pergunta – Terá a direção de fotografia de um filme, por si só, influência na narrativa?

Hipótese – Não. A fotografia é componente de um conjunto de fatores, mas pode, em circunstâncias particulares, ser o fator narrativo mais importante da obra.

Pergunta – Poder-se-á determinar que a fotografia de um filme possui uma linguagem própria?

Hipótese – Sim. Há convenções que se adaptam a uma determinada linguagem com que a audiência se identifica no domínio cultural e social.

A maior dificuldade do ensaio reside no facto de ser extremamente complexo distinguir claramente onde começam e onde acabam as funções e responsabilidades do diretor de fotografia. Sabemos que a direção de atores é claramente uma função do realizador e a iluminação do diretor de fotografia; porém, a decisão de como enquadrar e a escolha de planos fixos ou em movimento pode ser repartida entre os dois.

Com este ensaio, esperamos contribuir para uma melhor compreensão da importância da direção de fotografia no cinema. Esperamos dar maior destaque a uma disciplina que, em nosso entender, tem sido pouco estudada nos meios acadêmicos como disciplina fulcral no desenvolvimento das obras narrativas, sublinhando o papel que a direção de fotografia desempenha nas questões de ordem estética, mas também a sua importância na dimensão cognitiva.

Estes são os fatores em estudo analisados no ensaio com o título «Um filme Três Visões».

Problemática genérica / Problema de partida:

Qual a influência da direção de fotografia na narrativa cinematográfica e na sua percepção?

A imagem é o meio central de registo e a matéria-prima do cinema. A imagem é o meio visual de comunicação e, por si só, isoladamente, pode ser um veículo narrativo. Foi assim que se implementou na sua génese. Podem contar-se *estórias* sem recorrer a outro meio adicional, como o som, para as fazer entender. A imagem tem essa força visual que comunica e influencia estados de espírito junto de um público. A imagem cinematográfica completa-se com a adição de diálogos, com as personagens interpretadas pelos atores, a música que acompanha a cena e o enredo que se desenvolve, resultante da passagem em cadeia dos fotogramas.

audiência público simpatiza ou não com determinadas personagens e reage emocionalmente àquilo que lhes acontece. Neste contexto, a imagem e os movimentos de câmara, conjugados com a montagem, os diálogos e os sons, dão significado ao espetador. O filme vagueia entre o real e o imaginário, entre o sonho e a imaginação, tem a capacidade de oferecer o simulacro da realidade. É sobre este domínio da percepção, a partir do conjunto de imagens, de sombras, de tons, de ambientes, que este estudo se debruça.

«O cinema exerce uma poderosa influência afetiva» (Metz, 1980)

Será que, no cinema, a imagem tem um papel crucial na percepção? Se um diretor de fotografia abordar de forma radicalmente diferente um mesmo tema, a percepção dos espetadores será a mesma ou será diferente? Se um fotógrafo optar por um estilo mais colorido e um outro mais monocromático, o filme terá o mesmo impacto nos espetadores? Os valores de afetividade não se alterarão de exemplo para exemplo? É na procura de respostas para estas questões que este trabalho assenta.

Num filme, o desempenho do diretor de fotografia (DF) é visto por todos os quadrantes mais como o de um técnico do que propriamente o de um criativo. Se o papel do diretor de fotografia é secundário em relação ao realizador, no que diz respeito à decisão final, compete, por outro lado, ao primeiro a decisão final neste domínio.

O diretor de fotografia é responsável pela qualidade técnica e artística do filme. Compete-lhe materializar em imagens a visão do realizador, sendo que o seu objetivo central é traduzir as emoções do guião para a tela. Para a obtenção destes efeitos, o diretor de fotografia tem de conciliar o uso da luz e do movimento.

A fotografia tem efeitos sobre o espetador pela forma como se manipula a luz, mas também pela forma como se compõe o quadro e pela sua estrutura compositiva aliada ao movimento de câmara. Estes efeitos combinados causam efeitos emocionais e perceptivos sobre o espetador.

A fotografia serve a narrativa do filme, encaixando-se no género, no conceito, na criação de um ambiente que propicie a criação do sentido lógico da narrativa e, em particular, que permita materializar a visão estética do realizador. Em ficção, a fotografia cinematográfica desempenha um papel fundamental na diegese da obra.

Problema

Tendo em conta o exposto acima, levanta-se um problema. Não terá o trabalho do diretor de fotografia influência direta na narrativa do filme? O contributo pessoal do diretor de fotografia, independentemente das orientações do realizador e do guião, o seu cunho pessoal, a forma como aborda e interpreta o filme, a forma como traduz o guião e a visão do realizador em imagens, não terá tudo isto um decisivo impacto no resultado do filme? E, nesse domínio, não criará uma outra noção na perceção do espetador se utilizar determinada iluminação, determinada escala de plano ou determinado movimento de câmara?

A manipulação da luz e sombra, do claro escuro, das cores e tonalidades, do espaço e do movimento, pode resultar num determinado ambiente emocional com forte significado na narrativa cinematográfica. Em determinadas circunstâncias, quando aplicado de forma intencional, pode elevar a profissão de diretor de fotografia a uma atividade artística e não apenas técnica.

Em face do já apresentado, entende-se que a função do diretor de fotografia num filme de ficção mobiliza um grau elevado de variáveis no domínio do visual, do técnico e do estético, ao ponto de influenciar decisivamente o desenrolar de uma narrativa cinematográfica. Considera-se também que o desempenho de cada um dos profissionais da câmara seja único,

específico de cada um, independentemente de se estar perante o mesmo guião, o mesmo cenário, os mesmos atores e até o mesmo realizador. Por isso, a fotografia é uma atividade com elevado cunho pessoal, muito particular a cada profissional.

Embora recebendo as mesmas diretivas de realização, cada diretor de fotografia fará diferentemente do outro. Cada um usará os materiais com os quais estará mais familiarizado e se identificará. Cada um fará uma diferente e distinta composição de imagem com arranjos diferenciados nos enquadramentos. Cada um fará diferentes movimentos de câmara, imprimindo, assim, um cunho pessoal a cada uma das suas tarefas.

A cultura fotográfica, histórica e artística do indivíduo refletir-se-á no resultado do seu trabalho e, com isso, marcará a diferença na estética do filme. Contudo, a questão coloca-se a outro nível: com essa mudança, será possível alterar o sentido narrativo do filme e provocar diferentes sensações na assistência? Estamos convictos que sim, face àquilo que já foi exposto na caracterização detalhada das tarefas do diretor de fotografia. Porém, este trabalho tão único pode não ser suficiente para modificar a forma com os espetadores sentem cada uma das passagens do filme.

Coloca-se, portanto, a forte possibilidade de que a direção de fotografia tenha efetivamente influência direta na narrativa e, desta forma, comprovar que as funções do operador de câmara são essenciais num filme e, daí, ser-lhe reconhecido esse papel.

Também se pode colocar a hipótese de que a fotografia não seja suscetível de influenciar a narrativa do filme de forma tão determinante, mas que possa apenas suscitar maior ou menor atenção no espetador, fazendo com que este apenas opte por gostar mais de um em detrimento de outro. Desta forma, o diretor de fotografia não será verdadeiramente relevante para uma mudança preceptiva e sensorial do espetador perante uma ou outra película.

Divisão das tarefas do diretor de fotografia

Isolar as incumbências do diretor de fotografia das funções do realizador é uma tarefa difícil. Se a iluminação tem um cunho pessoal, tendo em conta que as decisões do posicionamento da luz e a exposição da imagem cabe por inteiro ao diretor de fotografia, já a escolha da escala de plano, do movimento de câmara, porém, é uma tarefa repartida com o realizador. Em muitos casos, o realizador determina com precisão as escalas e os movimentos que pretende em determinada cena, não dando ao diretor de fotografia margem de manobra. Há ainda a acrescentar o desenho do cenário, da responsabilidade do diretor de arte, que define os tons de cor das paredes e do mobiliário, em combinação com o guarda-roupa. Por estas razões, é

difícil distinguir ou isolar de forma precisa o trabalho do diretor de fotografia numa obra cinematográfica.

Em termos autorais, na esmagadora maioria dos países é reconhecida a autoria de um filme ao argumentista, músico e realizador, enquanto todos os outros são considerados *below the line*, ou seja, técnicos contratados. E, na verdade, examinando as três funções e analisando de forma pragmática os três casos, verificamos que o guionista pode separar o guião e comercializar o argumento da obra à parte do filme, o músico pode editar a sua banda sonora e comercializá-la separada do filme e, por fim, o realizador detém a obra completa, que é o filme. Por seu lado, no entanto, o diretor de fotografia não pode separar a fotografia do filme enquanto ato isolado, porque a imagem final recebe contributos de outros, conforme já foi referido.

Daí a dificuldade em separar inequivocamente as funções do diretor de fotografia, e este é o desafio deste projeto: procurar isolar ao máximo as funções do diretor de fotografia, de forma a ser possível fazer uma análise comparativa desta dimensão dos filmes e dos intervenientes.

CAPÍTULO I - PERCEÇÃO

1 - A relação da imagem cinematográfica com o princípio do inconsciente ótico

Durante a projeção de um filme, o espectador fica absorto no enredo, alheando-se de tudo à sua volta, sem se dar conta desse estado de semiconsciência. Walter Benjamin teorizou sobre este efeito, que designou por «inconsciente ótico», e descreveu a influência que as imagens têm sobre o consciente humano.

«A câmara leva-nos ao inconsciente ótico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões». (Benjamin, 1994, p. 105)

Este estado psíquico só é interrompido se algo de anormal ocorrer, como, por exemplo, um corte repentino na cadeia de imagens ou outra anomalia que venha a suspender o desenrolar das imagens. Apenas uma ação exterior pode "acordar" o espectador da sua envolvimento psíquica.

Benjamin desenvolve esta teoria tendo como ponto de partida as pulsões referenciadas por Sigmund Freud, os impulsos inconscientes gerados interiormente, sobre os quais não se tem controlo ou domínio, ao contrário do que sucede com o ato consciente e premeditado. São impulsos energéticos da mente, como ocorre durante os sonhos, que surgem de uma pulsão involuntária, que irrompem por uma corrente de energia interna, sem domínio e controlo consciente do indivíduo.

Walter Benjamin problematiza a questão fazendo uma ligação entre a fotografia e a análise psicanalítica. A fotografia tem, para Benjamin, um potencial analítico oculto ao primeiro olhar. Benjamin aborda-a como que lendo para além do óbvio, interpretando o instante como se decifrasse o verdadeiro significado desse momento e dessa personagem, ou personagens, que dão corpo à fotografia, reconhecendo que, na fotografia e no cinema, a capacidade de registo de aspetos da realidade vai para além da ótica natural (Benjamin, A Modernidade, 2006) . As leituras das imagens devem ir para além do visionamento natural e objetivo. As imagens são objeto de uma interpretação de apreensão que força, de certa maneira, a

interpretações de ordem cognitiva. Há, por isso, uma leitura para além do que as imagens mostram objetivamente.

Para além disso, Benjamin considera que a capacidade da imagem técnica é muito mais abrangente e rica de informação no domínio da perceção e da interpretação, e exemplifica a diferença entre o ator de teatro e o ator de cinema. Enquanto o ator de teatro atua perante um público em tempo real, podendo readaptar a sua interpretação de acordo com as reações do público, no cinema a situação é diferente, o ator cinematográfico interage com a máquina, obedecendo a determinadas técnicas, e o produto desse processo é depois composto na montagem.

«Estas imagens técnicas vêm permitir analisar melhor o desempenho dos atores de um filme na medida em que este passa a ser «mais facilmente isolável nos seus elementos constituintes». Por outro lado, o grande plano e o ralenti no cinema, a ampliação e o retardador na fotografia não funcionam apenas como meios de exposição de elementos conhecidos da realidade, mas sobretudo como meios de «revelação de estruturas de matéria inteiramente novas da realidade». (Benjamin, 2006, p. 233)

O desenrolar das imagens em movimento leva a um estado de ‘inconsciência’ e a uma vivência que provoca no espetador de cinema a sensação de realidade.

“Assim se torna compreensível que a natureza da linguagem da câmara seja diferente da do olho humano. Diferente, principalmente, porque em vez de um espaço preenchido conscientemente pelo homem, surge um outro preenchido inconscientemente». (Benjamin, 2006, p. 246)

Esta realidade aparente tem profunda influência sobre a perceção cognitiva do espetador. Mais do que nas outras disciplinas artísticas, como a fotografia ou o teatro, o sentimento de se estar a sentir algo real é muito forte. (Metz, *Film Language - A semiotics of the cinema*, 1974). O espetador identifica-se com as personagens e com o desenrolar dos acontecimentos, em particular se a trama se desenvolve no sentido de responder a uma incógnita colocada no início. A natureza voyeurista do ‘querer saber’ é fundamental para prender a atenção do espetador. Porém, este não é o tema do estudo realizado, embora seja importante apontar esta vertente já que, no desenho artístico, é necessário ter em conta determinados aspetos com

impacto na imagem, como esconder ou revelar pormenores de relevância para a narrativa. Entre estes, contam-se, por exemplo, a iluminação ou a escala de planos.

A impressão de se estar perante a realidade é o fator fundamental na captura da atenção do espectador e, por conseguinte, em todos os níveis psicológicos da percepção. Seja mau ou bom, um filme é uma peça, como se de uma peça musical se tratasse (Metz, Linguagem e cinema, 1980). Metz não deixa, no entanto, de referir que existem diversas maneiras de interpretar o cinema, no seu todo, o qual levanta questões de ordem sociológica, semiótica e estética, bem como psicológica e perceptiva. Contudo, a impressão de realidade tem, de certa maneira, de seguir uma lógica que lhe dê credibilidade (Metz, 1980, pag.22). Também Edgar Morin (1956) se refere ao movimento, porque lhe dá consistência e credibilidade. A sensação em movimento da cadeia de fotografias a 24 fotogramas por segundo transmite essa sensação quase mágica que desencadeia afinidades e uma partilha de identidade com o projetado.

“o que há de mais subjetivo - o sentimento - infiltrou-se no que de mais objetivo há: uma imagem fotográfica, uma máquina”: “o cinema, ao mesmo tempo que é mágico, é estético e, ao mesmo tempo que é estético, é afetivo.” (Morin, 1956, p. 105)

Christian Metz aborda a questão da identificação do espectador com os acontecimentos que se desenrolam na tela, em que o olhar daquele se confunde com o da câmara (Metz, O Significante imaginário Psicanálise e cinema, 1980). A experiência foi praticada pelo realizador russo Dziga Vertov no seu documentário «Kino-Eye», utilizando a técnica do olhar subjetivo como se o espectador fosse uma câmara. (Vertov, 1924). Também no seu trabalho «O Homem da Câmara de Filmar» utiliza essa técnica, com a câmara a assumir o foco central da narrativa e dos diversos planos. (Vertov, O Homem da Câmara de Filmar, 1929)

A imagem em deslocação dá a sensação de movimento, e Münsterberg (2004) refere que, na percepção, a noção de espaço é essencial. Mesmo ao observar uma imagem plana, o espectador constrói, de forma imaginária, a sua sensação da realidade. A imagem, combinada com o movimento, tem a capacidade de desencadear o processo psicológico da experiência cognitiva.

Este processo de construção da aparente realidade é feito pela forma como o cinema, através das suas técnicas, é capaz de induzir sensações. Münsterberg dá exemplos, como o grande plano o *flash forward* e *flashbacks*. O cinema evoluiu desde o cinema mudo, mas as técnicas apenas se têm aperfeiçoado desde então, com a introdução do som e da imagem a cores. É relevante lembrar que Münsterberg abordou estas questões na altura em que só existia cinema mudo, mas a sua análise sobre a imagem continua atual.

Ainda no sentido de justificar a importância das imagens no domínio psicológico e os seus efeitos cognitivos, Münsterberg (2004) afirma que a câmara de filmar, com as suas técnicas e uso das diferentes escalas de planos, molda e comunica dessa maneira processos mentais cognitivos, numa interpretação que, mais tarde, como vimos acima, também foi seguida por Walter Benjamin.

Tendo como princípio que a imagem significa mais do que objetivamente mostra, então podemos fazer uma ligação no mesmo sentido, analisando a qualidade de luz e da iluminação no contexto da fotografia cinematográfica, no que diz respeito à reação cognitiva e perceptiva que provocam no espetador. Desta forma, afigura-se que a iluminação no contexto cinematográfico se reveste de importância crucial no sentido de estabelecer e de criar o ambiente propício para a narrativa e, por conseguinte, ser veículo psicológico para o espetador.

Daí o significado que se pode retirar do facto de ter a opção de seguir por uma via de uma iluminação mais clara ou mais escura. Ou ainda optar por ter câmara em movimento ou preferir planos fixos. A imagem terá necessariamente uma influência decisiva na receção cognitiva do espetador. O processo de representação que está inerente a qualquer obra assenta em algumas convenções, é certo, e isso vem reforçar a centralidade da criação de uma atmosfera visual propícia ao enredo do filme.

Este processo de representação envolve opções técnicas e artísticas que estimulam os sentidos do espetador e são constituídas por um conjunto de elementos que formam a imagem no seu todo, designadamente, a composição, os movimentos de câmara e a iluminação. Estas combinações são fundamentais para a criação da atmosfera essencial para a narrativa da obra. É através destes elementos que se elabora a mensagem visual e o seu significado.

Christian Metz (1980) teoriza que o cinema constitui uma linguagem própria, afirmando que a colagem de dois planos significa uma narrativa, o que o ensaio Kulechov (Kulechov, 2019) de certa maneira procura comprovar.

É certo também que os planos, o movimento de câmara e a cadeia de planos têm de ser compreendidos.

... a linguagem da arte só poderá ser compreendida nas suas relações mais profundas com a teoria dos signos. Sem esta, qualquer filosofia da linguagem permanece fragmentária, porque a relação entre linguagem e signo vem das origens e é fundamental. (Benjamin, 1994, p.195)

Por esta ordem de ideias, é sempre possível ter como ponto de partida que, efetivamente, a forma como a imagem é apresentada, ou melhor, o conjunto de imagens montadas sequencialmente, passará a mensagem ao público. Porém, não é linear que a receptividade seja idêntica para todos os espetadores. Estes são diversos em muitos aspetos, na idade, na vivência cultural e no estado de espírito com que veem o filme naquele dado momento. Mas é um facto que as combinações sucessivas de imagens provocam e estimulam o público em dado sentido, dependendo de cada um, tal como será apresentado no estudo «Um filme, três visões», que constitui a base desta tese.

Numa comparação simplista, é possível concluir que, ao ler um livro, o leitor não está somente a acumular letras e palavras; antes cria mentalmente um espaço resultante da combinação de palavras e de frases que foi absorvendo ao longo da leitura, gerando desta forma uma realidade do seu próprio imaginário. Quer isto dizer que o facto de saber ler não basta. Considerando a questão de uma perspetiva meramente técnica, as letras e as palavras juntas, por si só, seriam apenas letras e palavras. O importante é o arranjo desses elementos que lhes dá significado. E este só se encontra no imaginário pessoal de cada um, o qual depende dos seus códigos culturais. O mesmo raciocínio pode ser transposto para o significado da imagem e da fotografia em movimento.

David Bordwell (1985) refere que o cineasta utiliza códigos para comunicar com o público através de convenções estabelecidas que se foram implementando ao longo dos anos, que os espetadores hoje assumem como adquiridas e constituem um elemento fundamental para a compreensão da narrativa. Como o campo e contra campo feito com cortes no diálogo entre personagens com os movimentos de câmara (de aproximação ou de afastamento), os ângulos de câmara são essenciais para o desenrolar da narrativa e compreensão do filme. E este é um processo cognitivo, recheado de códigos e convenções que, ao serem ignorados, podem levar a rejeição, pela incompreensão que provocam no público.

Há um sem-número de filmes que procuram sair desses lugares-comuns, que são meta-narrativos, para criar narrativas que procuram outras linguagens e formas de contar as suas *estórias*, mas que encontram grandes resistências, não só por parte da indústria, como do público em geral, que não se identifica com elas. Na verdade, os espetadores não se identificam facilmente com o desenrolar do enredo porque este não cumpre as normas da unidade e de coerência. Daí haver uma diferença marcada, depois dos anos sessenta do século XX, entre o cinema americano industrializado e o cinema europeu. Os autores europeus procuram sistematicamente encontrar novas formas de narração que possam romper com as convenções estabelecidas, em particular as do cinema de Hollywood.

...a produção francesa nunca conheceu como nos EU uma organização industrial e padronizada suscetível por si só de codificar as normas dominantes. O cinema francês nunca foi uma 'máquina de bem contar histórias' e daí a sua originalidade artística e debilidade económica.

(Aumont, A análise do filme, 2013) pág. 246

As convenções acabaram por ser aceites pelo público, tornando-se assim normas (David Bordwell, 1985). Desta forma, as dificuldades de romper com o estabelecido são desafios cada vez maiores para os artistas ultrapassarem, em resultado da forma estável como as normas são adotadas, em particular pelo cinema clássico narrativo; e entenda-se 'clássico' precisamente pela aplicação dessas normas que foram, ao longo dos tempos, «impostas» pelo público. Ainda segundo Bordwell este afirma que houve necessidade de comunicar de forma mais eficaz possível. O estilo clássico advém da utilização de vários elementos como a montagem em continuidade, movimentos de câmara e a estrutura no ponto de vista.

A criação de um estilo cinematográfico assenta em grande medida na forma como a imagem é apresentada. Mais uma vez, regressamos às convenções que amiúde são aqui referidas. Se, à imagem de um dado filme, o diretor de fotografia opta por dar um tom azulado, estamos, com certeza, perante uma opção estética que indica frieza e distância. Será possível criar um ambiente de tons quentes, e referir-se a uma ação que se pretenda que seja rececionada como sendo fria e distante? Muito provavelmente será extremamente árduo e complexo verificar-se esta última hipótese, de acordo com as convenções e os códigos narratológicos. Não é impossível, porém, porque no domínio das artes tudo é possível. Isso dependerá da receção do público. É nesta circunstância que cabe ao diretor de fotografia optar por este ou aquele estilo de iluminação e propor este ou aquele movimento de câmara ao realizador.

O diretor de fotografia pode e deve guiar o olhar do espetador para o elemento que mais interessa destacar para o desenvolvimento da narrativa. Como, por exemplo, isolar um objeto, iluminar uma personagem menos que outra, iluminar com mais contraste uma ou outra personagem, focar uma zona do enquadramento, deixar na escuridão um espaço sem interesse e, muitas vezes, esconder defeitos da decoração ou espaços demasiado vazios. Há um leque variado de elementos que o diretor de fotografia pode manipular de forma a guiar a atenção dos espetadores.

” The spectator may be unaware of this visual guiding of her/his attention, but the cinematographer will manipulate the tools to weave the texture of a shot to give the viewer a place and a position in the diegetic world. (Gibbs and Pye, 2005, as cited in (Kets, 2018) p..

23

Estes códigos e normas convencionais são também postos em causa no sentido de que não são lineares, do ponto de vista da mensagem. Não se trata de fórmulas matemáticas para aplicar nesta ou naquela narrativa; são, antes, meras formas de comunicar, mas que, na verdade, não são estanques nesse processo de comunicação. A forma como cada pessoa, individualmente, interpreta o filme ou as imagens no seu todo depende muito dos seus interesses, da sua cultura e, em parte, também do seu estado de espírito no momento (David Bordwell N. C., 1996).

É difícil, no entanto, encontrar ligações entre as opções técnicas escolhidas para oferecer uma sensação dramática definida que possa estar *a priori* ligada ao resultado pretendido pelos seus autores. A razão de muitas vezes não se optar por outras soluções radicais, em confronto com o estabelecido pelas normas, advém da intenção de não se colocar em risco a narratologia do filme e a compreensão do espectador. Segundo Bordwell (1985), a narrativa é consistente se disponibilizar uma cadeia de acontecimentos no tempo e no espaço que lhe dê lógica e verossimilhança, (Bordwell, Narration the the fiction film - Principles of Narration, 1985).

A imagem, em combinação com o movimento e com o ritmo dos planos na montagem, favorece uma linguagem que é preceptiva para o espectador. Para Jean Baudry ((Baudry, 1978)) que formula a sua teoria de forma não muito diferente da de Walter Benjamin, relativamente ao inconsciente ótico, o espectador identifica-se com o que se desenrola na tela, criando uma segunda dimensão, recriando uma realidade. Desenvolve-se, assim, uma relação entre o espectador e os personagens representados na tela.

«... o aparelho ótico, a câmara escura, servirá ao mesmo tempo histórico para a elaboração da produção pictórica de um novo modo de representação, a perspectiva artificialis, que terá como efeito um recentramento - ou pelo menos um deslocamento ao centro – indo se fixar no olho, o que significa a instalação do sujeito como foco ativo e origem do sentido. Sem dúvida, poder-se-ia questionar o lugar privilegiado que as máquinas óticas parecem ocupar ao ponto do cruzamento da ciência com as produções ideológicas.» (Baudry, 1978)

Esta é uma relação que, para Baudry, tal como para Walter Benjamin, assenta no modelo freudiano de identificação primária e secundária na criação da personalidade. É neste sentido que a narrativa cinematográfica desempenha um papel fundamental em cativar, em deslumbrar, em espoletar sentimentos diversos em quem observa e se encontra absolutamente concentrado na tela, tal como Benjamin descreve no seu «inconsciente ótico».

Mas como causar essas sensações? Quem as cria? Como fazer passar essa informação, essa linguagem, para quem está a ver? É, sem dúvida, o realizador e o diretor de fotografia que são responsáveis por estas funções.

«that the cinema possesses various “dialects,” and that each one of these “dialects” can become the subject of a specific analysis» (Metz, 1974, p. 93)

A dialética a que Christian Metz se refere é precisamente a linguagem que o cinema adquiriu a partir dos primeiros filmes, tendo como o principal pioneiro D.W. Griffith quando montou diversos planos diferentes entre si e, entre eles, o grande plano fundamental na narrativa para revelar o estado emocional da personagem.

«Esta génese automática revolucionou radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe uma força de credibilidade ausente em toda a obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico vemo-nos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, efetivamente representado, isto é, tornado presente no tempo e no espaço.» (Bazin, 1991, p. 18).

A representação da realidade através da captura de imagem, aliada à forma como se ilumina e se conjugam os planos, dão significado a uma narrativa e, por conseguinte, a uma linguagem, tal como Jean Mitry (2009) refere no seu ensaio «The aesthetics and psychology of the cinema»

«as simple photographic reproduction as a means of transmitting ideas, we are indeed dealing with a language. A language in which the image plays the part of both speech and word through its symbolic and logical properties and its attributes as potential sign. A language in which an equivalence of the data of the perceptible world is no longer acquired through the reproduction of concrete reality.

Thus, reality is no longer "represented" - signified by a symbolic or graphic substitute It is presented. And this is what is used to signify. Ensnared in a new dialectic for which it becomes the form, reality becomes employed as an element in its own narration. (Mitry, 2009, p.15)

O cinema, tal como o concebemos e entendemos hoje, deriva da combinação de diversos fatores, entre eles a semiologia, o significado dos signos e, em particular, a conotação que

essas imagens têm para os espetadores.

The study of connotation brings us closer to the notion of the cinema as an art (the "seventh art"). As I have indicated elsewhere in more detail, the art of film is located on the same semiological "plane" as literary art: The properly aesthetic orderings and constraints—versification, composition, and tropes in the first case; framing, camera movements, and light "effects" in the second—serve as the connoted instance, which is superimposed over the de-noted meaning. (Metz, 1974, p.??)

O desempenho do diretor de fotografia, enquanto criador das imagens e dos movimentos, gera efeitos que influenciam a narrativa.

Seguindo um contexto comunicacional, Christian Metz considera na sua obra *Film Language: Semiotics of the cinema* que o cinema possui uma linguagem com significados e significantes, como se denota neste excerto:

«Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses. Aqui o significante e o significado distanciam-se, mas, há de facto uma «linguagem cinematográfica». (METZ, 1980, p.59).

Metz acrescenta ainda:

«O cinema é inconcebível sem um pouco de montagem, a qual se insere por sua vez num conjunto mais amplo de fenómenos de linguagem. A analogia pura e a quase fusão do significante com o significado não definem todo o filme, mas tão-só uma de suas instâncias, o material fotográfico, que não é senão um ponto de partida.» (Metz, 1980, p. 59).

A semiótica desempenha um papel fundamental no desenvolvimento desta linguagem do cinema como meio de comunicação, tal como se refere o teórico literário Roman Jakobson (1970, p.15): «a Semiologia é uma parte essencial da sociologia...] a vida social não é concebível sem a existência de signos comunicativos.»

De significado em significado, de símbolo em símbolo, o cinema estabelece, através da percepção humana, uma estreita ligação comunicativa, que provoca as mais diversas reações emocionais. Daí que se possa, de certa forma, tirar uma primeira conclusão de que, para além de o cinema ter uma linguagem própria, é também em si mesmo uma arte.

(...) é certo que a linguagem da arte só poderá ser compreendida nas suas relações mais profundas com a teoria dos signos. Sem esta, qualquer filosofia da linguagem permanece fragmentária, porque a relação entre linguagem e signo vem das origens e é fundamental. (Benjamin, 1994, p.195).

Configura-se aqui, portanto, uma pergunta de partida. Existe, ou não, a possibilidade de influenciar a percepção cognitiva utilizando uma particular técnica fotográfica no cinema de ficção? Utilizando mais ou menos contraste na imagem, com mais ou menos cor, com mais ou menos luz, será possível produzir um impacto diferenciado e causar diferentes emoções recetivas? Escolhendo determinados ângulos de câmara em detrimento de outros, usando planos em movimento ou estáticos, conseguir-se-á provocar no recetor uma reação particular? Será possível encontrar novas «palavras» na linguagem cinematográfica, através da fotografia em movimento? O estudo realizado procura encontrar respostas para estas questões.

1.2 - A Direção de Fotografia - O que é o Diretor de Fotografia?

O desempenho do Diretor de Fotografia (DF) no cinema é visto predominantemente como sendo uma atividade técnica e não tanto como uma atividade artística. Embora se encaixe nos dois campos, o diretor de fotografia tem sido reconhecido pela sua mestria técnica e menos pela sua capacidade artística. A razão de ser prende-se com o facto de o seu desempenho não ser inteiramente autónomo. A direção de fotografia está dependente de muitos outros fatores e setores que constituem a construção do filme e, no essencial, das diretrizes recebidas do realizador. Este é o facto principal que leva a que a direção de fotografia seja considerada como tendo uma posição secundária na construção da imagem cinematográfica. Contudo, se analisarmos a miríade de funções, tarefas, conhecimentos e capacidade criativa que esta função envolve, é legítimo questionar se o contributo do diretor de fotografia não será insuficientemente reconhecido pelo papel crucial que desempenha numa obra de ficção.

O DF é responsável pela qualidade técnica e artística do filme. Compete-lhe materializar em imagens a visão do realizador, pelo que o seu objetivo central é traduzir as diretrizes do guião para a tela, sob a orientação estabelecida com o realizador. Para a obtenção destes efeitos, o DF tem de conciliar o uso da luz, enquadramentos e movimentos de câmara.

O estilo da fotografia tem repercussões sobre o espetador pela forma como a luz é manipulada, pela forma como se compõe o enquadramento na sua estrutura compositiva, a qual, aliada aos movimentos de câmara, produz efeitos de ordem emocional e psicológico no espetador. (Metz, O Significante imaginário Psicanálise e cinema, 1980) . A fotografia serve a narrativa do filme, encaixando-se no género, no conceito e na criação de um ambiente que propicie o sentido lógico da narrativa. Em ficção, a fotografia cinematográfica tem um papel fundamental na diegese. A escolha de iluminação e a composição de imagem são opções criativas do diretor de fotografia para construir o ambiente que se desenvolve na tela.

Durante as filmagens, o diretor de fotografia e o realizador constroem uma relação de trabalho muito próxima. As decisões que tomam determinam a qualidade final da obra. O seu trabalho presume ser feito na maior sintonia possível, a fim de garantir os resultados pretendidos.

O diretor de fotografia é o braço direito do realizador na fase de produção e também de construção, na fase de preparação. Será ele quem porá em prática na filmagem as linhas orientadoras estéticas determinadas pelo realizador ou, em último caso, delineadas entre os dois, num trabalho em conjunto, dependendo do realizador e da relação que ambos constroem. Não devemos esquecer que cabem ao realizador as decisões finais, não obstante pertencer ao diretor de fotografia a responsabilidade de registo de imagem com a inerente qualidade técnica e artística. Nesse registo, é o diretor de fotografia que determina a direção da luz, as intensidades a utilizar, o número de projetores, a qualidade da luz a aplicar, os movimentos de câmara e os respetivos quadros compositivos.

Sob a orientação do DF, há um número considerável de técnicos que constituem a equipa. Os iluminadores ocupam-se do posicionamento do equipamento de iluminação; os maquinistas tratam da segurança geral no local de filmagem e dos mecanismos para executar planos em movimento, enquanto os assistentes de imagem se ocupam de todos os equipamentos que compõem o conjunto das câmaras de filmar. O Primeiro Assistente de Imagem, também designado por *focus-puller*, é o responsável técnico pelo equipamento de câmara e pela correção de focos em cada plano. Este profissional está incumbido de manipular a distância dos focos e manter os atores em foco. O assistente tem como função principal seguir e manter o ator, ou atores, com nitidez na imagem. Este processo faz-se alterando a distância na

objetiva ao mesmo tempo que se está a filmar. O assistente acompanha a câmara de perto, se estiver a executar o seu trabalho de forma manual, mas também pode fazê-lo através de um mecanismo sem fios que o liga à objetiva que se encontra na câmara. O assistente deve estabelecer marcas de distância com o posicionamento do ator em relação à câmara. Pode e deve também tirar medidas durante os ensaios. Há ainda os segundos assistentes de câmara, que dão apoio ao primeiro. Quanto maior for o número de câmaras em uso, tanto maior se torna a equipa. Em relação aos maquinistas, são estes que montam e operam as gruas onde se coloca a câmara para executar planos em movimento, tal como montam estruturas para colocação da câmara em veículos. O DF supervisiona e orienta o trabalho de todos estes profissionais. Compete-lhe saber utilizar estes mecanismos de forma a poder dar a respetiva orientação aos técnicos e atingir o resultado pretendido.

O desenho de um plano em movimento com *dolly*, quer sobre um veículo, quer sobre uma grua, é realizado pelo DF com a concordância do realizador. Os maquinistas fazem a montagem dos aparelhos e executam os movimentos de acordo com a indicação do diretor de fotografia.

A decisão da colocação das luzes que darão o ambiente pretendido à cena é transmitida pelo DF ao iluminador, que colocará os projetores de luz de acordo com o solicitado. O DF requer determinados aparelhos com características específicas e utilizará diversos acessórios para transformar a qualidade de luz que pretende para a cena, dando-lhe a característica lumínica pretendida. A qualidade da luz a aplicar numa cena depende das opções do diretor de fotografia. A escolha dos projetores de luz também é feita por este profissional. Cada projetor tem características próprias e existem muitas marcas e diversas qualidades de aparelhos no mercado. A seleção do equipamento a utilizar determina o efeito que pretende para a fotografia.

Portanto, as orientações dadas pelo diretor de fotografia a cada um destes técnicos especializados são cruciais na progressão dos trabalhos. Trata-se de uma logística complexa que necessita de organização e de gestão de modo a garantir que, num determinado período de tempo, as cenas são executadas e finalizadas de acordo com o plano diário de trabalho.

A soma de responsabilidades que o diretor de fotografia assume durante a rodagem é muito alargada. Este profissional deve reunir conhecimentos sólidos sobre os aparelhos, e saber como funcionam e como devem ser manipulados. Deve também perceber que aparelhos escolher para a obtenção de determinado efeito estipulado pelo guião ou pelo realizador. Por isso, recai sobre o DF a orientação das equipas e de forma coordenada. Ademais, depois de executada a filmagem, tem de supervisionar a correção de cor dos brutos que serão entregues

para montagem. Mais tarde, em fase de pós-produção, uma vez o filme finalizado, o DF trabalha na finalização da cor.

Nesta parte final, será feita a harmonização da cor em espaço laboratorial. A partir do material já montado, o diretor de fotografia, em colaboração com o colorista, finaliza os tons de cada cena. Harmonizam-se as cores, estabelecem-se os valores de contraste, corrigem-se os tons de cor para proporcionar o aspeto geral da cor a todo o filme.

Porém, antes de tudo isto, consideremos mais detalhadamente os aspetos da intervenção do diretor de fotografia no processo de criação de uma película.

1.3 - A Preparação

O envolvimento do diretor de fotografia no filme deve ter lugar o mais cedo possível. Juntamente com o realizador, deve, em conjunto com distintos departamentos, definir claramente as opções a tomar durante a rodagem. A pré-produção determinará as questões de ordem estética e técnica que devem ser preparadas de forma sólida antes do momento de produção, ou seja, antes da rodagem do filme. A prévia preparação com atores deve ser feita pelo realizador, da mesma forma que o diretor de fotografia prepara soluções técnicas e testes de imagem, se necessário, na procura de um determinado estilo a empregar no filme.

A preparação implica reuniões de trabalho com realizador, produtor, responsável pelo departamento de decoração, guarda-roupa e maquilhagem. É com estes departamentos, sob a supervisão do realizador, que se definem as diretrizes a adotar. A necessidade de executar testes de imagem para a obtenção de um determinado efeito é muito comum no período preparatório. Por exemplo, testar a reação que determinados tecidos terão à luz figura muito frequentemente entre as necessidades do diretor de fotografia. Saber de antemão os resultados que poderão vir a ser obtidos com determinadas cores e texturas nos locais ou em estúdio é determinante para a fotografia. Os sensores das câmaras ou a película reagem de forma diferente e até, por vezes, surpreendente a determinadas cores e texturas. Vestidos de lantejoulas, por exemplo, podem arruinar a imagem do filme. Tecidos com texturas quadriculadas e em xadrez não devem ser usados nos filmes, nomeadamente naqueles em que a captura de imagem é feita em digital, dado que causam o efeito *moiré*, um efeito estranho e perturbador na imagem, dado que, nas áreas com cruzamentos de linhas, o sensor da câmara reage criando uma instabilidade que é desagradável e até demonstrativa de algum amadorismo ou desleixo profissional.

Há também a necessidade de experimentar determinadas objetivas e filtros. O diretor de fotografia procura tons para a imagem. Há diversas marcas de objetivas que oferecem diferentes resultados fotográficos. Algumas marcas resultam melhor com imagens mais suaves, enquanto outras oferecem imagens nítidas. Também as objetivas reagem de forma diferente a distintas texturas e cores em combinação com a câmara usada. O mercado oferece uma variedade de câmaras suscetíveis de serem aplicadas num filme dependendo do gosto pessoal do diretor de fotografia e do efeito fotográfico que pretenda adotar.

A fase de pré-produção é fundamental para a construção do visual a aplicar à obra e daí o DF ter de estar ao corrente de uma boa parte da preparação, acompanhando e colaborando com diversos departamentos.

No caso de construção de cenários em estúdio, a participação do diretor de fotografia é crucial para definir o posicionamento das janelas, por exemplo, ou da altura das paredes, o tamanho das divisões ou a cor das paredes. A principal fonte de luz emanará precisamente das janelas e o seu posicionamento é fundamental para a criação do efeito pretendido. A colocação de candeeiros e de outras luzes no cenário é determinante para o desenho de luz e deve ser feita com a participação e sob a orientação do diretor de fotografia, que é o responsável por toda a luz existente em cena. Este é um trabalho feito em estreita colaboração com o departamento de arte.

A escolha dos locais naturais, como interiores e exteriores, é também uma dimensão fundamental que o diretor de fotografia deve acompanhar, a fim de definir, juntamente com o assistente de realização, os horários em que devem ser realizadas as filmagens, bem como a organização das mesmas, de modo a permitir o cumprimento do plano de trabalho.

Durante este período, o DF deve ler minuciosamente o guião, de forma a preparar-se para adaptar as escolhas técnicas e estéticas a cada cena a ser filmada, designadamente perceber os tempos do dia em que cada cena se desenrola, se é dia ou noite, interior ou exterior, elementos que determinarão as opções estéticas adequadas às necessidades do filme e da visão do realizador.

Diretor de fotografia e realizador trabalham juntos na fase de pré-produção para definir os planos e a forma de abordagem. Qual vai ser o estilo do uso da câmara? Qual é a regra compositiva que deve ser adotada? Será clássico? Ou outro? É nesta fase que se procuram e se decidem as opções artísticas a adotar para a obra. Provavelmente, se se tratar de uso da câmara numa ou mais situações complexas, será necessário fazer ensaios para comprovar a exequibilidade e o resultado. Poderá ser necessário recorrer à construção de plataformas de apoio para sustentar a câmara, ou de meios para movimentar a câmara para a obtenção do

efeito pretendido. Neste caso, é necessário o envolvimento do maquinista e de outros técnicos para a construção da referida plataforma. Por exemplo, para o filme «Terra Nova» (2020), com direção de fotografia de Luís Branquinho, realização de Artur Ribeiro e produção de Ana Costa, foi necessário construir uma estrutura em estúdio assente em pêndulos para simular o movimento do barco em pleno mar, já que uma cena se desenrola no convés de um navio e este balança, como se estivesse no mar.

Poderiam ser apresentados muitos outros casos para exemplificar como, muito frequentemente, é necessário recorrer à construção de espaços ou de aparelhos. São construções efémeras, feitas de propósito para uma cena específica que, na montagem final do filme, poderá durar poucos minutos ou meros segundos.

É também cada vez mais frequente recorrer a efeitos especiais digitais para completar enquadramentos, ou apagar da imagem elementos indesejáveis, ou utilizar o *chroma key* para adicionar outros componentes à imagem. Todas estas intervenções devem ser previamente preparadas pelo DF em conjunto com os especialistas em efeitos especiais digitais, recorrendo muitas vezes a desenhos de *storyboards* para trabalhar cada enquadramento com mais precisão. Através das ilustrações, o *storyboard* ajuda a exemplificar o que se pretende.

Qualquer uma das opções, digitalização de imagens ou construção de plataformas, tem sempre de ser avaliada pela produção, dados os custos que qualquer um dos métodos envolve. O planeamento do desenho de planos também tem de obedecer aos prazos de execução. Há limitações de tempo para as filmagens, impostas pelas condições financeiras do projeto. A avaliação do diretor de fotografia é extremamente importante neste domínio, nomeadamente na gestão de equipamentos e da equipa, de forma a poder cumprir os requisitos do realizador ao mesmo tempo que tem em conta as condições financeiras do projeto. Por vezes, é um equilíbrio difícil de conseguir, mas o diretor de fotografia deve ter competência para harmonizar os dois lados da balança.

Depois de ultrapassadas as fases de pré-produção, essenciais à realização da obra, o diretor de fotografia avalia as suas necessidades técnicas e elabora listas de equipamento para que, de seguida, a produção possa negociar com as empresas de prestação de serviços a fim de alugar os equipamentos. Com efeito, os equipamentos não são propriedade das produtoras dos filmes. Estas alugam temporariamente os dispositivos necessários, nomeadamente as câmaras, os projetores de iluminação, os carros para movimentos de câmara (*dollies*), os veículos especiais de transportes e outros meios de suporte necessários à produção. O custo dos equipamentos é de tão elevado que seria incomportável para uma produtora realizar investimentos para depois produzir um filme esporadicamente.

As produtoras recorrem, então, às empresas de aluguer, de acordo com a lista apresentada pelo diretor de fotografia. Por vezes, como há uma grande variedade de equipamentos disponíveis no mercado, é necessário que o diretor de fotografia faça alterações e ajustes à sua lista conforme as disponibilidades. Frequentemente surgem novos equipamentos no mercado que obrigam o diretor de fotografia a inteirar-se das suas características e potencial, num esforço constante de atualização.

Nas semanas que precedem a rodagem do filme iniciam-se as *répèrages* técnicas (rastreamento de locais), em que os diretores de fotografia, com os chefes de cada departamento, visitam os locais a filmar de forma a avaliar as condições e as necessidades para a execução dos planos. É também o momento em que, no local, o realizador determina como pretende abordar as cenas do ponto de vista da colocação da câmara, dos movimentos de câmara, no fundo, uma repetição do planeamento já anteriormente falado, mas desta vez perante os cenários reais.

Com a sua equipa de eletricistas e maquinistas, o diretor de fotografia prepara o que pretende fazer e os requisitos técnicos a satisfazer. Este processo permite às equipas antecipar e preparar, à chegada ao local de filmagens, o posicionamento dos diversos equipamentos a ser usados, nomeadamente os projetores de luz, e a colocação do gerador, mas também o local para estacionamento dos veículos e outras necessidades. De igual forma, o departamento de decoração também fica inteirado do que é necessário colocar, esconder ou remover num determinado local exterior. Para os interiores, o processo a seguir é idêntico.

1.4 - Desenho de Produção

A colaboração do diretor de fotografia com o desenho de produção é essencial para a procura de um estilo cromático para o filme, Mas não só. O uso do espaço é fundamental para se determinar a escala de planos a utilizar, as quais são muitas vezes condicionadas pela área existente. Se os locais forem construídos em estúdio, a dimensão será determinante de forma a acomodar-se às focais pretendidas. Do mesmo modo, no caso de *decors* naturais, estes condicionarão as focais a utilizar. O diretor de fotografia deve adequar-se às circunstâncias em que estará a trabalhar para melhor adaptar as focais a utilizar, um fator crucial visto que a utilização de diferentes focais influencia o espaço cinemático, isto é, a área que abrangem.

A desenho de produção é responsável pela conceção geral dos locais de filmagem. Em conjunto com o realizador e produtor, o departamento de decoração fará o projeto da obra tendo em conta as escolhas de ordem cromática e estética definidas com o diretor de fotografia. Os cenários podem ser escolhidos a partir de locais naturais, como monumentos,

casas e outros espaços, como podem se recreados em estúdio, construídos de raiz. O desenho de produção abrange uma série de áreas que, combinadas entre si, darão o tom ao filme. É igualmente responsável por combinar o guarda-roupa, decoração dos espaços e caracterização, a qual engloba cabeleireiro e maquiagem. Neste domínio, o departamento de arte deve colaborar com o diretor de fotografia, a fim de acordarem a paleta de cores ideal. Os locais escolhidos devem reforçar as características dos personagens, seja a sua condição social, os gostos ou personalidades que se pretende recrear. A este respeito, a tonalidade cromática para a imagem deve corresponder, de igual modo, aos elementos que compõem o cenário. Os tons das paredes, do mobiliário, das roupas e mesmo da maquiagem a usar são fatores que devem ser tomados em conta tanto pelo diretor de fotografia como pelo diretor de arte. Ambos devem colaborar de forma a chegar à gama de cores desejada.

No essencial, o desenho de produção também segue as indicações do guião, as diretrizes recebidas pelo realizador e as condições orçamentais que lhe são oferecidas pelo produtor. Por conseguinte, a combinação de todos estes fatores entre diretor de fotografia e o departamento de arte é um dado importante na construção da obra.

1.5 - Formato

Da mesma forma, uma das escolhas fundamentais a discutir entre realizador e diretor de fotografia é o formato a ser utilizado para a captura de imagem e a sua relação de aspeto.

A relação de aspeto é a proporção da tela. Pode-se determinar ter um retângulo que, na horizontal, é mais largo ou mais estreito. Pode-se obter um retângulo mais alto ou mais baixo. Ou pode-se optar por um formato quase quadrado, correspondente ao rácio 4:3, que é utilizado desde o início do cinema. Estes valores correspondem à largura e a altura do quadro. É dentro desse quadro que se colocam os elementos e os personagens do filme, naquilo que se denomina, tecnicamente, enquadramento. O enquadramento, portanto, é parte do espaço visível representado na cena como se de uma tela se tratasse. Tudo o que se encontra dentro desse quadro designa-se por campo. Estar fora de campo significa estar fora do enquadramento captado pela câmara.

A composição de imagem é o arranjo dos elementos dentro do enquadramento. A relação de aspeto será igualmente determinante para a adoção de uma determinada opção estética a nível da composição de imagem e de estilo de apresentação dos elementos compositivos.

O rácio de aspeto clássico, que perdurou por longos anos como único para o cinema, é aquele que corresponde ao tamanho do fotograma de 35mm com uma relação de aspeto 1:33, equivalente ao tamanho 4:3. Mais precisamente 4×3, ou seja, 4 de largura por 3 de altura, o

que equivale ao valor de rácio de 1.33, resultante da divisão de 4 por 3. Esta proporção é considerada como sendo o formato «*full frame*». Este é o valor que determina o tamanho de um sensor de câmara de filmar profissional, o qual se denomina quadro total ou que, entre os profissionais, adota precisamente a designação inglesa já referida «*full frame*»

O formato clássico 4:3 foi popularizado por George Eastman da empresa Kodak a partir de 1894. Este tamanho advém do uso de película perfurada lateralmente para correr nas rodas dentadas das câmaras e nas máquinas de projeção. A película passa na janela de captura da câmara fotograma a fotograma, de quatro em quatro perfurações, numa cadeia de 24 imagens por segundo. Esta cadeia de valor de 24 fotografias por segundo foi estabelecida internacionalmente pela Associação Americana de Engenheiros de Cinema (SMPE - *Society of Motion Picture Engineers*). Nos primórdios do cinema, não havia valor padrão para as dimensões do fotograma, nem entre as perfurações, o que dificultava a distribuição dos filmes e a adequada projeção do formato em sala, para não falar da cadeia de velocidade de fotograma a fotograma, que variava consideravelmente entre os 14 e os 30 fotogramas por segundo, o que tornava as projeções um verdadeiro caos, deixadas ao livre-arbítrio de cada projecionista. Com o cinema sonoro, porém, a técnica veio obrigar a que houvesse sincronização entre imagem e som. Foi então por necessidade que se padronizou, não só o formato, como também a cadeia da velocidade de 24 fotogramas por segundo. Esta forma facilitou a distribuição dos filmes pelas salas de cinema e assegurou que a velocidade de projeção seria a correta em qualquer parte. Sublinhe-se que o cinema é uma ilusão de movimento. Na realidade, porém, trata-se de fotografias projetadas a uma velocidade de 24 imagens por segundo. A ilusão de movimento é garantida pelo efeito da persistência retiniana, já que o espetador não nota esse encadeamento devido à velocidade a que as fotografias são projetadas.

Em meados do século XX, surgiu a televisão, a qual trouxe uma nova forma de acesso aos filmes. A pequena caixa permitiu ao público ver filmes sem sair de casa e, por esse motivo, o número de espetadores de cinema nos Estados Unidos caiu drasticamente. (The American Film Industry In The Early 1950s, 2019)

Para combater essa situação, a indústria cinematográfica, nomeadamente a sedeadada em Hollywood, encontrou no grande formato de ecrã uma forma de se diferenciar e de atrair os espetadores às salas, mostrando os filmes em telas mais amplas, de forma a dar maior espetacularidade às imagens, oferecendo assim algo diferente do que o pequeno ecrã apresentava a preto e branco. Foi deste modo que surgiram novos formatos, como o anamórfico (*cinemascope*), com a relação de aspeto 2:35, e, na mesma década de 50, também

os primeiros filmes em formato 3D. Enquanto o formato 3D teve um percurso muito curto nos anos 50, devido aos custos de produção e às dificuldades técnicas para a projeção, o formato anamórfico, ao invés, consolidou-se e ainda hoje é popular. Foi igualmente na mesma década que aparecem os filmes a cores, com o famoso sistema *technicolor*, que assentava num complexo esquema de filmagem em três fitas de película diferentes.

O primeiro filme apresentado publicamente e distribuído por todo o mundo em formato anamórfico foi «A Túnica» (1953), realizado por Henry Koster, com o diretor de fotografia Leon Shamroy, que viria a ser nomeado para um Óscar para a melhor direção de fotografia.

O formato anamórfico foi uma invenção datada de 1926 do professor francês Henry Chrétien, que construiu um processo ótico que permitia duplicar o tamanho da imagem de objetivas comuns, as quais designamos por objetivas esféricas. Na altura, Chrétien não conseguiu despertar o interesse da indústria pela sua invenção. O processo, aparentemente simples, consiste numa lente que comprime a imagem na captura sendo que, depois, no processo de projeção, outra lente de sentido contrário descomprime a imagem para quase o dobro do tamanho, em comparação com uma objetiva esférica. Contudo, esta invenção inicial apresentava muitos problemas óticos que vieram a ser corrigidos pela empresa Panavision, a qual veio a conquistar o mercado mundial do uso destas objetivas e deste formato nos anos 60 do século XX.

Muitos outros formatos de relação de aspeto foram sendo desenvolvidos ao longo dos anos. Em particular, a grande dificuldade em passar os filmes na TV, depois de esgotado o seu percurso nas salas, forçou a indústria a repensar os seus formatos.

O *cinemascope* era demasiado largo e baixo para passar no pequeno ecrã. A única forma de o fazer sem cortar as laterais implicaria colocar uma barra negra em cima e outra em baixo ou, simplesmente, como aconteceu, cortar o formato em ambos os lados para preencher o pequeno ecrã televisivo, ou ainda usar um sistema que causou celeuma e polémica entre os criadores do *pan and scan*, que consistia em não colocar as barras negras em cima e em baixo do ecrã, optando-se, em vez disso, por utilizar um sistema de *tracking* que umas vezes apresentava o enquadramento mais à esquerda e outras vezes mais à direita, sem qualquer critério. Este sistema cortava as imagens e impedia que se visse um terço do enquadramento original.

Para resolver este problema, adotou-se o formato 1:85, que se popularizou em todo o mundo, o qual permitia a projeção na televisão, embora com barras mais estreitas na parte inferior e na parte superior do ecrã. Um outro formato que também se popularizou foi o 1:66. Ainda que não tendo as mesmas proporções do 4:3, era muito próximo e permitia a exibição do

filme em sala e em televisão sem grandes cortes na imagem. Este formato foi particularmente popular na Europa.

Com o advento da imagem digital de alta-definição, o formato 16:9, equivalente a um rácio de aspeto de 1:78, tornou-se a medida padrão da atualidade para televisão. O cinema segue o mesmo padrão, dado que o formato padronizado nas câmaras digitais é extremamente próximo do tamanho do formato cinema 1:85.

O formato digital deu continuidade a todos os formatos existentes à data, permitindo obter um número considerável de outras opções com muito mais facilidade, bastando para isso fazer uma rápida escolha pela configuração da câmara.

É da competência do diretor de fotografia e do realizador selecionarem, em conjunto, o formato que melhor serve o filme e, por conseguinte, o estilo de composição que deve ser adotado.

A escolha do formato determinará a composição estética. A decisão deve ser tomada inicialmente pelo realizador, ou resultar da decisão conjunta do diretor de fotografia e do produtor. Este último rege-se pelas exigências impostas pelos canais em que pretende distribuir e comercializar o filme.

1.6 - Entre película e digital

Numa dimensão distinta, há uma outra opção a ter em conta, antes até de se encontrar a relação de aspeto a aplicar. É questionar se o filme será filmado em formato digital ou em película. Com o passar dos anos, esta segunda possibilidade tornou-se cada vez mais rara. A captura em digital tem uma infraestrutura de apoio que a película perdeu. Os laboratórios de revelação são escassos em todo o mundo e muito poucos se mantêm em atividade, fruto da revolução digital que se iniciou com o aparecimento da câmara RED em 2006, a qual apresentou um sensor de formato total, ou seja, um sensor *full-frame*. Este formato corresponde ao tamanho e à proporção de um fotograma do negativo de película, ou seja, o formato 4:3 ou 1.33. Com este sensor, a imagem obtida pela câmara RED fica muito próxima da qualidade de cinema.

Antes do aparecimento da câmara RED ONE, nenhuma outra câmara de vídeo digital tinha alcançado a capacidade de resolução de 4K, que se refere a 4096 x 2160 linhas de pixels, com gravação em disco rígido e não em cassete, como até à data. Trata-se de um valor de resolução era muito significativo para a época. Este sistema revolucionário veio a implementar-se muito rapidamente, sendo que outros fabricantes se seguiram, nomeadamente

a SONY e, em especial, a ARRI, da Alemanha, que introduz a série de câmaras ALEXA, a qual viria a conquistar o monopólio na área do cinema a partir de 2010.

Os laboratórios de película viviam com dificuldades porque a procura do número de cópias para as salas caía a pique, devido à mudança das salas de cinema para os projetores digitais, que ofereciam superior qualidade na imagem e no som. Com o fim da revelação do negativo, primeiro no mercado publicitário e, de seguida, com a queda na captura de longas metragens, o colapso dos laboratórios pelo mundo foi inevitável, restando apenas meia dúzia destes que resistem à mudança do tempo. Sobrevivem com algumas produções que ainda insistem em filmar em negativo, ou com a ajuda de cinematecas que mantêm os processos de restauro e arquivo. Entre estas, conta-se o português ANIM (Arquivo Nacional de Imagens em Movimento), tutelado pelo Ministério da Cultura, integrado nos serviços da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, que ainda preserva a estrutura de revelação negativo, cópia, revelação positivo, *hetalonage* cor (calibração de cor) e a projeção analógica clássica.

A questão de escolher filmar com película ou em digital assenta essencialmente numa opção estética. Não é frequente que se opte pela primeira, porque, como já referimos, o colapso das estruturas laboratoriais coloca grandes dificuldades à manutenção de uma cadeia de serviço fluida, de maneira a corresponder, com alguma rapidez e eficácia, às necessidades que surgem durante a produção de um filme. Os custos e a demora dos processos são entraves que impedem a viabilidade de filmar em película. Contudo, se for dada aos diretores de fotografia a opção de escolher entre digital e película, uma esmagadora maioria muito provavelmente escolherá a segunda hipótese. E não se trata apenas de uma questão estética. Em muitos casos, são razões que se prendem com a textura e a cor que a película oferece, em contraponto com a natureza plástica do formato digital, tornando a película mais atraente. Enquanto a imagem analógica, com o seu grau de grão (micro pontos na imagem instáveis), aparenta maior densidade nos negros e maior suavidade nas cores, o formato digital tem ausência de grão, mostra muita artificialismo nas cores e a imagem é muito nítida e definida, em comparação. Por isso, os diretores de fotografia preferem a película como formato de captura.

Apesar de tudo, o uso da película não se encontra em declínio. A sua utilização é menor pelo facto de a infraestrutura industrial na cadeia de tratamento ser mais escassa, dadas as razões já apontadas. A dupla constituída pelo realizador Quentin Tarantino e o diretor de fotografia Robert Richardson não dispensa a utilização da película, como outros em Hollywood e um pouco por toda a Europa. Em Portugal, João Salaviza opta por rodar os seus filmes em

película sempre que isso lhe é permitido. Em muitos casos, opta-se pelo formato de 16mm por ser mais barato.

Uma vez determinada a escolha do formato de captura e o respetivo suporte, é necessário escolher a relação de aspeto. Opta-se por 2.35? Ou por 1:85 ou 4:3? Esta escolha determinará o estilo compositivo dos elementos no quadro.

1.7 - As tarefas do diretor de fotografia na pré-produção

São várias as funções do diretor de fotografia na preparação de um filme. De forma sumária, apresenta-se uma lista de funções que o diretor de fotografia deve trabalhar em cada novo projeto.

- Investigação Conceptual e Design
- Discussão de todos os aspetos do guião e a abordagem do realizador à imagem, em conversas preliminares.
- Análise do argumento como um todo; Análise da estrutura narrativa, análise das personagens.
- Investigação da época, acontecimentos, tema e elementos de design adequados.
- Definição de estilo e visualização da abordagem.
- Acordo com o realizador quanto ao ponto de vista estético a dar ao filme.
- Verificação das condições de orçamento.
- Conhecimento e aprovação dos locais de filmagem.
- Identificação e definição das condições de iluminação nos locais de filmagem.
- Cálculo dos tempos necessários para a execução das filmagens.
- Revisão, discussão e aprovação dos planos definidos com assistente de realização e produção.
- Revisão e aprovação de acessórios, veículos de ação, aviões, barcos, veículos movidos por cavalos, maquetas e miniaturas (conforme necessário).

Investigação Técnica e Conceção

- Definir formato de captação de imagem (película ou digital)
- Visitar o laboratório para calibrar, personalizar e avaliar o sistema de exposição adequada para qualquer combinação eletrónica ou química de captura de imagem;
- Visitar casas de aluguer para explorar equipamento novo ou inventar (ou fazer com que seja inventado) equipamento especial para a filmagem de um determinado plano.

- Conceber (ou fazer com que seja concebido) e aprovar qualquer estrutura fixa de iluminação prática, embutida ou não no décor.

Controlo de qualidade

- Definir o tipo e quantidades de película ou de discos.
- Escolher e aprovar a equipa, câmara, iluminação e maquinaria.
- Percorrer todos os locais de filmagens e cenários com todos os departamentos para discutir o que for necessário.
- Aprovar as cores e texturas definidas.
- Elaborar listas de equipamento para a câmara, material de iluminação e maquinaria.
- Verificar os visionamentos-teste (*rushes*), para verificar a qualidade com que vão ser apresentados.

Implementação

- Percorrer os locais com o realizador e traçar o plano de filmagem.
- Fazer a lista de equipamento especial para o diretor de produção, e indicar o número de dias necessários.
- Trabalhar com o realizador num horário de filmagem (requisitos de dias para cada cena).
- Aprovar equipamento e mão-de-obra de filmagem e homens necessários por dia, durante quantos dias.
- Manter contacto regular com os responsáveis dos outros departamentos.
- Mediar quaisquer problemas entre departamentos.
- Aconselhar e apoiar o realizador em quaisquer problemas.
- Ajudar o produtor ou o estúdio a resolver quaisquer problemas de produção.

Testes

- Fazer testes para verificar o estilo.
- Fazer testes para o laboratório e de *workflow*.
- Fazer testes de iluminação dos atores principais.
- Fazer testes de câmara e lentes.
- Fazer testes de guarda-roupa e maquilhagem.
- Fazer testes para quaisquer processos de efeitos especiais, equipamento pouco habitual, acessórios ou métodos.

Em produções de baixo orçamento, o diretor de fotografia deve gerir a utilização dos equipamentos com o objetivo de evitar custos desnecessários. Há equipamentos que só se utilizam esporadicamente e devem ser alugados apenas nesses dias. De igual modo, o diretor

de fotografia pode gerir o número de técnicos ao seu dispor consoante a complexidade dos dias de rodagem.

1.8 - Em Produção

Durante a rodagem, a gestão do tempo de execução dos planos tem de ser feita com eficiência, seguindo um cálculo prévio, realizado durante a preparação, de forma a não ultrapassar os tempos de rodagem. A produção define um número determinado de dias de rodagem. Essa gestão é preparada e feita pelo assistente de realização. O diretor de fotografia deve contribuir para esse planeamento, já que sabe quanto tempo previsivelmente necessita para a elaboração dos planos em conjunto com as suas equipas de maquinistas e iluminadores. Essa é também uma função a ter em conta para não ultrapassar o calendário e, por conseguinte, o orçamento.

No ponto de vista laboral, é pertinente referir o facto de, em geral, todos os técnicos trabalharem uma média de 11 a 12 horas diárias num período de seis dias por semana, acrescentando ainda que qualquer atraso será prejudicial, tanto para os profissionais, como para o aumento de custos em horas suplementares, as quais são da responsabilidade da produção.

Comandar as operações executivas é também comandar pessoas. Num filme português de médio orçamento, a equipa pode ter entre doze e quinze pessoas que o diretor de fotografia tem de chefiar e comandar nos diversos trabalhos. A sua posição no plateau não se limita apenas à estrita execução; este profissional também tem de ter a sensibilidade necessária para poder comandar pessoas de forma a motivá-las todos os dias. Os dias de trabalho são longos, difíceis e muito árduos.

O diretor de fotografia tem de ser assertivo no comando das operações. Esta assertividade advém em muito do trabalho de preparação feito com o realizador e com os restantes departamentos, nomeadamente com o responsável pelo desenho de produção e o assistente de realização. Compete ao diretor de fotografia organizar todo a equipa, a qual se encontra totalmente dependente de receber diretrizes técnicas para a execução das diversas tarefas para a feitura dos planos. Estas decisões durante a rodagem devem ser claras.

O diretor de fotografia deve ter confiança na sua equipa e deve transmitir isso mesmo. Deve também motivar, como já referimos, não perdendo nunca a oportunidade de elogiar o trabalho feito. Este fator tem um peso fundamental no bom desempenho dos elementos da equipa e no desenrolar das operações. A aptidão de criar um bom ambiente de trabalho é uma das qualidades que se deve encontrar num diretor de fotografia.

Uma outra qualidade que é inerente à função de diretor de fotografia é a capacidade de fazer compromissos. Por vezes, o que é ideal para o diretor de fotografia não o é para a produção. Por exemplo, imaginemos duas cenas em locais naturais próximos entre si as quais, por vontade do diretor de fotografia, deveriam ser filmadas pela manhã. No entanto, para concretizar este plano, a equipa teria de se deslocar a estes locais em dois dias diferentes, uma circunstância que traria custos acrescidos à produção, dado que obrigaria a duas deslocações. Por conseguinte, o diretor de fotografia avalia a situação e, em compromisso com a equipa no seu todo, agenda um dos locais à conveniência da produção e também da organização do assistente de realização que, desta forma, pode marcar as filmagens para um só dia. Deste modo, o diretor de fotografia estará a dar o seu contributo para a harmonização de várias solicitações, trabalhando em equipa, em benefício de um todo que é, na realidade, o filme, abdicando de filmar uma das cenas no horário que mais lhe convinha do ponto de vista fotográfico.

Será por isso que, por vezes, o diretor de fotografia é descrito como diplomata. O realizador exigirá escolhas estéticas e o produtor quererá saber quanto custa cada uma delas. O diretor de fotografia tem de estabelecer uma boa relação entre as duas vontades. Trata-se de uma ponte que se deve equilibrada e que se pretende que seja sólida.

Durante o período de preparação, compete ao diretor de fotografia elaborar a lista de todos os equipamentos de que necessita para a filmagem. Escolhe a marca de câmara, as respetivas objetivas a usar, os filtros e o conjunto de acessórios que compõem todo o restante equipamento de câmara. Elabora também as listas referentes ao equipamento de iluminação e maquinaria a utilizar. De entre as diferentes marcas que existem no mercado, escolhe aquela que acha que melhor serve os interesses do filme. Estas listas são entregues à produção, que efetuará o respetivo aluguer pelo período de filmagem. Todos os equipamentos utilizados no decorrer da filmagem são alugados a empresas da especialidade que os fornecem em boas condições de funcionamento.

Durante a rodagem, o diretor de fotografia planeia o dia de trabalho com o realizador. Onde colocar a câmara e como? Em conjunto, estes profissionais procuram saber que grandeza de planos é necessária para a cobertura das cenas em causa. Acordam a planificação, ou seja, determinam o posicionamento e movimentos de câmara. O método mais eficaz é iniciar o dia com o ensaio completo da cena com os atores. De seguida, uma vez encontrado o tom da cena, os atores deslocam-se aos camarins para a caracterização, enquanto os técnicos iluminadores, maquinistas e assistentes de imagem, mediante as instruções do diretor de fotografia, preparam os equipamentos para iniciarem as filmagens propriamente ditas.

O diretor de fotografia dá instruções ao chefe iluminador sobre onde deve colocar os projetores de luz e os acessórios e este, por sua vez, dá ordem à sua equipa para a distribuição dos cabos de eletricidade. Aos maquinistas, o diretor de fotografia dá instruções sobre onde devem colocar a câmara, enquanto os assistentes de imagem preparam a câmara e as objetivas a utilizar.

Estas instruções técnicas obedecem à estética fotográfica pretendida para o filme, como também às diferentes posições de câmara aplicadas a cada cena. A intensidade de luz, a qualidade de luz, suave ou dura, e a direção dos projetores obedecem à plástica pretendida. Utilizar este ou aquele projetor é uma escolha exclusiva do diretor de fotografia, o qual é também responsável pelo seu posicionamento na cena. Em muitos casos, este profissional tem de se adaptar às circunstâncias que a cena impõe, nomeadamente quando a câmara varre grande parte do cenário e, para que os projetores e tripés não surjam em campo, têm obrigatoriamente de ser colocados no topo. Há outras circunstâncias que podem condicionar a colocação das luzes, como a posição do Sol ou fundos indesejáveis, e essa gestão é igualmente orientada pelo diretor de fotografia.

1.9 - Operação de Câmara

A acrescentar às tarefas do diretor de fotografia já consideradas, há ainda uma outra componente que faz parte das suas competências. Falamos da operação de câmara. Na verdade, a acumulação das duas funções pode ser opcional. Nos Estados Unidos, por exemplo, será uma exceção se o diretor de fotografia acumular a função de operador de câmara. Em Hollywood, é tradicional que estas funções sejam desempenhadas por duas pessoas distintas. Porém, em particular na Europa, o diretor de fotografia acumula as duas funções, não só dirigindo todos os aspetos de iluminação, como também executando os planos de câmara na função de operador. A razão prende-se, em particular, com constrangimentos económicos. Em vez de contratar duas pessoas, uma apenas pode acumular ambas tarefas. Em contrapartida a esta posição economicista, nos Estados Unidos entende-se que, ao ter uma pessoa exclusivamente dedicada à câmara, o trabalho é executado com maior rapidez e eficácia, ganhando-se assim tempo e dinheiro.

Além disso, entre os diretores de fotografia, há aqueles que preferem acumular as duas funções, os que preferem o método europeu, porque, ao estarem afetos à câmara, sentem-se mais perto da cena e dos atores. Inversamente, outros preferem analisar a iluminação através do monitor ao lado do realizador, e estar livre das funções exigentes de operação de câmara.

Acumulando ou não, a operação de câmara é, contudo, uma componente de extrema importância no filme. A composição de imagem é um dado fundamental para estabelecer a estética. A forma de enquadrar e combinar o arranjo compositivo determinará em muito o estilo do filme e, por isso, deve ser uma tarefa da responsabilidade do diretor de fotografia.

A operação de câmara segue os mesmos princípios e regras das demais disciplinas. A câmara clássica é aquela de que o espectador não se apercebe. Não é executada com gestos bruscos, os movimentos são suaves e lineares, a câmara é omnipresente, não se dá pela sua presença, de forma a que o espectador não se distraia durante a narrativa.

A execução dos movimentos também obedece a certas regras bem definidas. Ao seguir as personagens, as panorâmicas devem deixar espaço diante das personagens, na direção em que se deslocam e não atrás ou ao centro. Os planos não devem cortar a cabeça nem as zonas das articulações. Nunca se deve fazer um grande plano cortando o pescoço à personagem; em caso de necessidade, deve cortar-se pela testa para deixar espaço para o pescoço. Os movimentos devem acompanhar a personagem e devem parar quando esta para, devem avançar quando esta avança. Há diversas normas na operação que devem ser respeitadas, nomeadamente a questão da estética compositiva, que varia de filme para filme, mas há as regras constantes que devem sempre ser observadas, sob pena de o resultado parecer amador.

1.10 - Composição de imagem

Cada filme diverge na sua forma compositiva. Na esmagadora maioria dos filmes, segue-se o sistema clássico de composição que obedece a algumas regras fotográficas, em particular, a regra dos terços e o arranjo simétrico e em equilíbrio dos objetos e das pessoas. É uma marca que distingue o profissional do amador, que é muito característica dos filmes de longa metragem, nos quais os enquadramentos são equilibrados, os movimentos de câmara como as panorâmicas e sobre estrutura amovível são executados com a velocidade correta. Na grande parte das vezes, a utilização da câmara não deve ser notada pelo espectador. A operação de câmara deve ser feita sem movimentos bruscos ou executados sem justificação aparente, nomeadamente, mover a câmara sem que o personagem ou objeto se mova de forma a justificar o movimento da câmara. Esta deve enquadrar os atores e acompanhá-los sem perder a elegância compositiva. Como sempre, há exceções às regras; contudo, no essencial, não se deve sentir a câmara a tremer ou instável sem razão aparente. Não se justifica, por exemplo, que, num diálogo entre duas pessoas em que não há nenhuma deslocação, haja um movimento brusco da câmara, sem justificação perceptível. Esse movimento retira a concentração do espectador sobre o diálogo e sobre a imagem. O mesmo se aplica se, numa

dada perspectiva, como por exemplo a vista de uma paisagem, o movimento de câmara não for linear no seu percurso panorâmico; a instabilidade será distrativa para o espectador.

A relação de trabalho entre os profissionais assenta em códigos, como determina a linguagem cinematográfica. Entre diversos códigos, há aqueles que identificam a grandeza da escala de plano. A grandeza mede-se por aquilo que a câmara, com determinado focal de objetiva, abrange no campo visual. E nesse campo visual podemos ver, por exemplo, apenas a cabeça da pessoa, o chamado grande plano; se aparecer um pouco mais, o peito, digamos, fala-se de plano médio. É a partir desta nomenclatura do tamanho dos planos que os cineastas comunicam entre si para definir a execução e construir representação do enredo.

A escala a aplicar em cada plano não é aleatória. Faz parte da estrutura narrativa e é utilizada com critério. Os planos determinam a relação das personagens, não só umas com as outras, como também com o ambiente onde se encontram. Os grandes planos focam-se essencialmente nas expressões faciais das personagens, ignorando a área que as circunda. Um plano médio significa, em princípio, que se trata de um diálogo entre duas ou mais pessoas, representando a forma natural como os seres humanos falam entre si na realidade. Para mostrar o local onde a personagem ou personagens se encontram, é necessário captar uma imagem que abranja mais do espaço.

Se o realizador pretende enfatizar uma expressão, um determinado sentimento que a personagem está a viver, é necessário recorrer ao grande plano; se, pelo contrário, essa situação não é relevante para a narrativa, então o plano será mais amplo e afastado, não dando assim tanto enfoque à personagem. É desta forma que se vai construindo a narrativa, dando mais ou menos destaque a determinados diálogos e personagens ao longo da obra. Isolar objetos importantes, de forma a mostrar a sua importância para a narrativa, é feito com planos de pormenor (*insert*) para auxiliar a dramaturgia.

Deste modo, os planos gerais, mais abertos em termos de amplitude, servem essencialmente para situar a cena e o local onde esta decorre. Os planos mais fechados sobre os rostos das personagens, isolando-os do ambiente circundante através da escala de grande plano, permitem observar as suas reações e os seus sentimentos. São escolhidos para construir, plano a plano, cena a cena, a narrativa do filme. Colocar a câmara em plataformas móveis, como o *steadicam*, *dolly* ou outros, é prática comum.

A relação que se estabelece entre duas personagens e a distância entre elas são também elementos a não descurar na técnica de cinema narrativo. A necessidade de estabelecer esse espaço e distância entre personagens é fator determinante para que o observador tenha noção exata do que une ou separa as personagens. Esse alinhamento de espaço é muito importante

para a percepção do espectador. A tela é uma superfície bidimensional e a fotografia tem um papel fulcral na veiculação da sensação de tridimensionalidade, o que se consegue através de técnicas como fotografar com pouca profundidade de campo. Este método fotográfico consiste em manter um objeto no primeiro plano focado, deixando toda a restante área desfocada, separando assim a pessoa, ou o objeto, do fundo e criando, deste modo, a ilusão de tridimensionalidade. A introdução de linhas retas e curvas em diagonais, dando a ideia de profundidade, é também uma técnica compositiva que permite obter a sensação de tridimensionalidade na imagem e, com isso, estabelecer uma relação de distância e de espaço entre o que decorre na tela e o espectador.

No domínio da operação de câmara, há outros aspetos que devem constar igualmente do léxico do operador, designadamente, *travelling*, câmara em movimento sobre carris de forma a que movimento seja linear. A câmara pode também movimentar-se sobre uma estrutura com rodas *dolly* para executar movimentos suaves e lineares.

Saber manejar estes aparelhos e tirar partido das suas capacidades é um requisito do operador de câmara/diretor de fotografia. São os maquinistas que manipulam e executam os movimentos, que podem ser conseguidos através de simples *dollies* ou guias, onde se coloca a câmara para obter diferentes pontos de vistas, mas a orientação provém do diretor de fotografia.

Na construção, ou planificação, de cada um dos planos há também a necessidade de obedecer a algumas técnicas particulares. São regras e técnicas de filmagem que devem ser seguidas a fim de se obter a lógica narrativa. A regra dos 180 graus é uma delas. Se uma personagem se dirigir da esquerda para a direita num plano, deve manter a lógica de sentido no plano seguinte. Se assim não acontecer, ou seja, se se desobedecer à regra, tal implica uma desorientação do espaço e de sentido para o espectador, quebrando a linearidade narrativa.

Há outras regras de obediência à linearidade narrativa, como seja a conjugação de planos. Os cortes de plano para plano também requerem o respeito por uma técnica. Na montagem, por exemplo, um plano em movimento tem de ser cortado com outro também em movimento. Num mesmo espaço e com as mesmas personagens, ou seja, na mesma cena, dois planos consecutivos devem, na montagem, divergir em grandeza de escala bem como ainda ter um ângulo divergente de, pelo menos, 30 graus entre si. Estas são regras que o operador de câmara deve conhecer.

Por último, é fundamental registar que todas as regras podem ser quebradas. A diferença reside no facto de um profissional obedecer às regras e um artista saber quebrá-las.

1.11 - Composição estética

A forma como o filme será apresentado terá uma forte componente de ordem estética e de estilo que caracterizará a obra. Sabendo de antemão que a escolha dos formatos de relação de aspeto terá influência no resultado final, a escolha do estilo de composição a aplicar é decisiva. A composição estética determinará a plástica do filme. Sabemos que as regras básicas fundamentais são o enquadramento, obedecendo às regras dos terços, do equilíbrio dos elementos dentro do espaço de enquadramento, e à regra de ouro. Estas são convenções e regras académicas de enquadramento que se aplicam na indústria e se ensinam como sendo princípios básicos.

Porém, há exceções à regra. Enquadrar de forma diferente, justificando com o ponto de vista estético, é uma forma de fugir à imposição determinada pelas regras estabelecidas. Um exemplo paradigmático é o filme polaco «*Ida*» (2013), com realização de Pawel Pawlikowski e direção de fotografia de Ryszard Lenczewski e Lukasz Zal, os quais adotaram uma forma diferente de compor os elementos no quadro. Sem nos debruçarmos sobre o facto de o filme ter sido filmado a preto e branco, a escolha do formato 1:33 determinou o estilo compositivo. A forma de contar a estória através de constantes planos de câmara fixos, colocando a personagem num dos quadrantes inferiores, deu à obra uma estética e uma plástica visual diferenciada e inovadora. O estilo de enquadramento, denominado de «quadrante», distinguiu-se em relação às convenções normais e, desta forma, conferiu ao filme uma plasticidade diferente e rica. O mesmo modelo foi aplicado na série televisiva «*Mr.Robot*», 2015, que optou por uma composição e enquadramentos fora do comum. Quebrar as regras convencionais não é fácil, daí não ser muito comum quebrá-las sem justificação.

1.12 - Como usar a câmara?

Como utilizar a câmara? Como planificar as cenas? Que mecanismos adotar para o filme? Servem a intenção pretendida? Estas são questões que se levantam, em cada preparação, entre realizador e diretor de fotografia. Deve-se usar câmara ao ombro? Ou utilizar *steadicam* em vez de *dolly*? A planificação assenta em planos fixos ou em movimento? Não se obtém o mesmo resultado executando movimentos de câmara com uma *dolly* ou utilizando um *steadicam*. Este último é uma estrutura que funciona com um braço articulado preso ao corpo do operador por meio de um colete que absorve os movimentos bruscos e dá maior fluidez ao movimento de câmara. O esquema inventado pelo norte-americano Garrett Brown foi popularizado no filme «*Rocky*» (1976), na cena em que a personagem principal sobe uma escadaria a correr e é acompanhada pelo operador de *steadicam*. Este movimento, apesar de

linear, não tem a mesma exatidão que teria se fosse feito com uma *dolly* mas, ao mesmo tempo, também não é o mesmo movimento que se obtém quando se utiliza uma câmara ao ombro. Conhecer as diferenças entre estes movimentos e aplicá-las na planificação é essencial para que se obtenha o efeito pretendido. No contexto de uma luta, por exemplo, utilizar uma câmara ao ombro, frenética, fazendo movimentos bruscos, pode ajudar a criar no espectador uma percepção de urgência, de pânico, que corresponde plenamente à situação. Por outro lado, uma câmara à mão para filmar uma cena romântica, em que os atores se encontram praticamente estáticos, muito provavelmente não se adaptará à cena.

Como apêndice narrativo, o diretor de fotografia pode usar movimentos de câmara. Por exemplo, aproximar a câmara à personagem em foco na cena ou, simplesmente, afastá-la. Em ambos passos, o significado do movimento dependerá em grande medida do que está a decorrer no enredo: o movimento de aproximação à personagem pode ajudar a transmitir uma emoção, um pensamento ou apenas um momento de suspense.

Os movimentos podem distinguir-se entre panorâmicas, movimentos de *dolly*, e *zoom*. As panorâmicas são simples movimentos executados a partir do tripé da câmara e, em muitas situações, são necessários, tanto para manter o rigor do enquadramento, como manter as personagens dentro de plano. A panorâmica consiste em rodar a câmara no eixo do tripé a fim de acompanhar uma personagem ou um objeto. Os movimentos de *dolly*, como já referido, são movimentos lineares e precisos, enquanto a utilização da câmara em movimento em *steadicam* ou câmara ao ombro são orgânicos e sem precisão linear. Um outro movimento que ainda não foi aqui mencionado é o da utilização da *zoom*. Este é um efeito ótico criado pela objetiva que permite, a partir da alteração de lentes, obter diferentes distâncias focais. A *zoom* pode iniciar-se numa focal de grande angular e captar uma área aberta do local, posto o que, sem mexer a câmara em nenhuma plataforma móvel, o operador, através da objetiva *zoom*, pode modificar a focal ao rodar os elementos e aproximar-se de forma ótica, ampliando telescopicamente a imagem da personagem sem sair do local onde se encontra.

É necessário conhecer o efeito e a natureza de cada um destes movimentos, porque todos possuem características próprias.

Há ainda o trabalho de planificação. A iniciativa da colocação da câmara pertence ao realizador, dado que se trata de uma componente essencial da narrativa e da construção do filme. Quando o realizador não tem esse aspeto em conta, é provável que a sua adaptação se limite a seguir as regras técnicas já mencionadas, optando dessa forma por aplicar o sistema clássico de cobertura de planos para cada uma das cenas. Neste particular, a decisão pode

ocorrer muitas vezes sem a intervenção do diretor de fotografia, tendo como ponto de partida o desejo revelado pelo realizador.

Neste particular, há ainda formas diferentes de abordagem à planificação, nomeadamente, optando por fazer planos sequência. Esta denominação define o facto de ser utilizado apenas um plano de câmara sem cortes para uma cena completa. Normalmente, cada cena é planificada de forma a ser coberta por diversos planos que, depois de montados em pós-produção, lhe darão a fluidez narrativa necessária. Estes planos podem ser obtidos com grandes-planos, planos gerais, planos médios. Cada cena e cada realizador opta pelo número de planos que acha necessário fazer para a narrativa do filme, a partir de diversos ângulos. Em caso de se executar um plano sequência serão dispensados os diversos planos e ficará apenas um a cobrir a cena por inteiro. Um dos mais famosos planos sequência executados com grua da história do cinema encontra-se no filme de Orson Welles «Touch of Evil» (1958), com fotografia de Russell Metty, quando um longo plano sequência segue um casal num carro. Muitos outros planos sequência também famosos podem ser destacados, como o plano feito em *steadicam* no filme de Martin Scorsese «Goodfellas» (1990), com fotografia do alemão Michael Ballhaus. O plano segue um casal desde a rua até ao interior de um bar, passando por diversos corredores.

Portanto, qualquer que seja a opção seguida, que foi previamente acordada na fase de pré-produção, a forma como se aplica a câmara na filmagem dos planos de cena terá forçosamente consequências de ordem estética e narrativa para o filme.

1.13 - Objetivas

Ainda dentro da mesma temática de operação de câmara, o diretor de fotografia deve ainda conhecer muito bem as distâncias focais das objetivas. Quando nos referimos à distância focal, queremos dizer o raio de captura que cada objetiva abrange. Se estivermos a falar de uma grande angular ou curta focal, estamos a referir-nos a uma objetiva com largo alcance. É ideal para cenários interiores pequenos. Assim, a objetiva capta mais do espaço, já que não é possível ter recuo da câmara dada a limitação do espaço. A curta focal é também ideal para captar paisagens e espaços grandes. Em suma, a curta focal é uma objetiva que tem a capacidade de abranger um raio maior de espaço. Cada uma destas objetivas tem valores de distância focal distintos, e o seu raio de captura estará diretamente dependente do tamanho do sensor da câmara. Se estivermos perante um sensor *full frame*, a distância focal de uma grande angular varia entre 10mm a 25mm. No caso de o sensor ser mais pequeno, as distâncias focais devem ser mais curtas; por exemplo, para um sensor do tamanho de ½

polegada, a grande angular varia entre 5 e 12mm. Esta família de objetivas tem uma característica muito particular. A profundidade de campo é muito grande, o que quer dizer que a distância que está em foco dentro do plano é muito maior, dado que se refere à tridimensionalidade abordada anteriormente. Com o primeiro plano focado e o fundo desfocado, isso não é possível realizar com este tipo de objetiva e sensor, porque a sua natureza não o permite. Daí a imagem ser diferente entre as câmaras digitais pequenas e as restantes, que utilizam sensores *full frame*. Esta família de objetivas comporta também outro problema. Se não for de muito boa qualidade, sofrerá de aberração curvilínea, isto é, dado que a lente necessita de captar mais área de lado a lado, o fabricante constrói uma lente côncava para maior abrangência. Mas tal coloca um desafio ao fabricante, que tem de reduzir o efeito curvilíneo o mais possível para que a imagem não fique exageradamente curva nas extremidades do enquadramento. Por outro lado, dado que este tipo de objetiva sofre de aberração curvilínea, não é indicada para utilizar na filmagem de grandes planos, já que deforma a face.

É relevante referir ainda as objetivas de média focal, que são consideradas como focais que representam o olhar humano, e igualmente as objetivas longas focais, que têm como característica precisamente o contrário das grandes angulares, isto é, pouca profundidade de campo. Com as médias e as longas focais é possível obter imagens com pouca profundidade de campo.

Para além destes aspetos técnicos, comuns a todas as objetivas, temos ainda a necessidade de conhecer as características óticas de cada fabricante, as quais variam consideravelmente. A escolha adequada do tipo de objetiva a utilizar na obra é fator fundamental da fotografia cinematográfica.

1.14 - Iluminação

A função principal do diretor de fotografia é iluminar, plano a plano, cada cena do filme. Iluminar é a decisão de colocar os projetores de luz ou outros acessórios para obter um determinado efeito fotográfico ou, simplesmente, tirar partido da luz natural disponível no cenário. Na verdade, o diretor de fotografia é o fotógrafo do filme. Em vez de fotografar uma imagem, porém, faz 24 fotografias por segundo.

É o diretor de fotografia, em concordância com o realizador, que determina a posição de câmara, qual a objetiva a utilizar e também o respetivo movimento, se um for aplicado. Para além disso, este profissional determina o posicionamento e a direção de luz bem como a sua

intensidade e tom de cor, que tipo de filtros devem ser colocados na câmara e nos projetores e o valor da exposição fotográfica, a fim de atingir o resultado pretendido.

Durante a filmagem, a relação com o realizador é a mais próxima possível. Enquanto o realizador ensaia os atores e os coloca em cena, o diretor de fotografia é responsável pelo posicionamento da câmara, de acordo com a planificação de planos e, em particular, de acordo com a tensão que se pretenda imprimir à cena. A imagem é uma potente ferramenta narrativa. As opções de colocação da câmara, tal como dos movimentos a aplicar, serão decisivas para a compreensão e receção do filme. Da mesma forma, a direção de luz determinará o ambiente e a atmosfera psicológica a empregar. O diretor de fotografia tem de saber combinar efeitos de luz, escala de planos, tipo de objetiva e o movimento a aplicar.

Quando se constrói a luz para um cenário é importante saber o efeito que se procura e está indicado no guião. Trata-se de um interior dia? Ou interior noite? É essencial adotar estes efeitos de luz para a fluidez da narrativa. Mesmo que o cenário seja num interior em estúdio, o diretor de fotografia deve saber recriar a iluminação, simulando a hora do dia. Para obter esse efeito, escolhe o tipo de projetores adequados e coloca-os de forma que a direção de luz dê a aparência do tempo e da hora do dia visados.

O diretor de fotografia pode optar por utilizar luz artificial ou simplesmente aproveitar a luz natural. Pode utilizar a luz artificial para simular luz natural e, para isso, deve compreender como manipular a qualidade de luz. Deverá usar luz dura, direta, que produz sombras carregadas e definidas? Ou preferirá utilizar luz suave, que resulta em sombras leves e suaves? Ou ainda escolherá aplicar uma luz expressiva, marcada e artificial? Também pode tirar partido da luz disponível no próprio local, como sejam luzes que fazem parte do cenário ou, simplesmente, aproveitar a luz que entra pelas janelas. O importante é interpretar a luz que se encontra no décor e manipulá-la de acordo com o que pretende alcançar. Tudo isto depende do filme e do género. Cada diretor de fotografia deve adaptar o estilo de iluminação ao género. Se se trata de um drama, a iluminação será construída de uma forma; se o filme for do género romântico, será aplicada uma outra forma de iluminação. Há, de facto, muitas convenções no que diz respeito à iluminação, mas, como já vimos relativamente a outros aspetos da preparação de uma película, há exceções que se podem abrir.

A iluminação é, então, em suma, o controlo da luz e das sombras com o objetivo de manipular uma atmosfera que se adapte ao género do filme. Criar um ambiente que possa

provocar no espectador sensações de ordem psicológica coincidente com a narrativa. A iluminação ajuda a sentir de diferentes formas. Se a luz for escura, pode induzir tristeza e tensão; se, ao contrário, for usada uma luz brilhante e clara, pode resultar em alegria e bem-estar. A manipulação dos tons de cor é outra ferramenta do diretor de fotografia. Há várias teorias que sugerem que as cores têm significados psicológicos. De forma simbólica, o diretor de fotografia Vittorio Storaro desenvolveu uma teoria da cor em que atribui a cada uma delas símbolos e significados (Storaro, *Writing with Light - The Light Vol. 1*, 2002).

A luz ajuda a ter a percepção do ambiente. Por exemplo, se se pretender criar uma atmosfera quente, as tendências das cores serão apontadas para as zonas dos amarelos e laranjas. Se se pretender o oposto, serão os tons azuis a dominar. Desta forma, o diretor de fotografia manipula o resultado através da cor, induzindo de forma abstrata, é certo, sentimentos nos espectadores e, com isso, utilizando mais uma forma de auxiliar a narrativa. Mas isto não passa de uma simbologia que varia muito, dependendo da cultura de cada povo, como Storaro refere no seu livro. Conforme refere Vittorio Storaro, enquanto, para algumas culturas o significado que se atribui ao verde é de esperança, renovação, para outras culturas, esta cor significa algo que está podre, deteriorado, putrefacto. É precisamente o que expressa, por exemplo, na série televisiva «Chernobyl» (Renck, 2019), fotografada por Jakob Ihre: a cor dominante é o verde, em particular nas zonas que indicam um maior grau de contaminação radioativa. As cores podem, em certa medida, ter significados, como, por exemplo, atribuir ao vermelho o sentido de amor, mas também pode ser o oposto, violência, agressão. Tudo depende da situação em que as cores se combinam e integram no contexto geral da obra.

Através da iluminação, o diretor de fotografia pode dar maior destaque a um objeto, a uma personagem ou a uma zona e, assim, atribuir-lhes maior importância e significado para o desenvolvimento do enredo. Através da utilização da luz, podemos veicular o sentimento de alguém que não está bem, enaltecer a beleza de uma personagem ou, ao contrário, iluminá-la de forma a sublinhar a sua maldade. A iluminação pode induzir um sentimento agradável e delicado, como pode assustar e repelir.

Porém, a utilização da luz não pode ultrapassar a barreira do verossímil. Tem de ser credível, adaptada ao ambiente. Deve ser encarada dentro dos parâmetros de naturalidade, para não destoar do enredo. A luz só pode ser claramente artificial se se integrar no tema como tal. Uma deficiente opção do critério de iluminação pode destruir o sentido do filme e a sua verosimilhança. A iluminação deve aparentar ser orgânica, lógica. Se a fonte de luz na cena advém de uma vela, então a luz adicional colocada pelo diretor de fotografia deve corresponder precisamente a esse efeito. Qualquer outra iluminação adicional que não

corresponda à luz da vela será claramente falsa e isso será prejudicial ao filme. O mesmo se deve aplicar quando se trabalha com janelas que se encontram totalmente iluminadas pela luz de dia, com a intensidade do Sol, em cenas de interior. O desafio que se coloca ao diretor de fotografia é de encontrar o equilíbrio entre o exterior e o interior, e isso deve de ser feito de forma a que não pareça falso, com demasiado luz na parte interior.

As filmagens nem sempre se realizam em cenários controlados do ponto de vista da fotografia. Nomeadamente em exteriores, as condições climatéricas determinam opções de carácter logístico e de produção. Mesmo que as condições climatéricas sejam favoráveis, a posição do Sol muda ao longo do dia, e o diretor de fotografia tem a obrigação de manter a continuidade da direção da luz na cena. Uma mesma cena exterior dia, que dure uns meros minutos na montagem final do filme, poderá obrigar a ser filmada durante todo o dia ou até em dias diferentes. Por questões de logística e de produção, não é raro que esta situação aconteça. Do ponto de vista técnico, o diretor de fotografia deve fotografar tendo em conta a continuidade de luz que se vai alterando ao longo do dia. Também pode haver uma motivação estética que leve o diretor de fotografia a optar por uma outra estratégia. Por exemplo, no filme «Capitães de Abril» (2001), de Maria de Medeiros, foram necessários três dias de filmagem para cobrir a cena do Largo do Carmo, quando os capitães revoltosos cercam o quartel perante uma multidão de populares. Nesta situação, o diretor de fotografia Michel Abramowicz optou por não seguir a lógica do posicionamento do Sol. Em regra, numa sequência de campo e contra-campo em diálogos, se uma personagem estiver em contra-luz com o Sol nas costas, a outra deverá estar posicionada com o Sol frontal, mas Abramowicz decidiu ter sempre o Sol em contraluz. Optou por filmar todos os planos numa direção durante a manhã, tendo o Sol como contraluz e, na parte da tarde, noutra direção para voltar a ter o Sol em contraluz. Não parece fazer sentido de um ponto de vista lógico, mas, no que diz respeito à fotografia, foi uma opção esteticamente aceitável.

Há técnicas de iluminação convencionais que são a base de qualquer fotógrafo. O esquema dos três pontos de luz consiste em identificar de onde vem a fonte de luz. A luz que incide na zona frontal do objeto, ou da pessoa, denomina-se «luz principal» (em inglês, *key light*). A luz que incide por detrás denomina-se contraluz (*backlight*) e, por fim, a terceira luz denomina-se luz de enchimento (*fill light*), para reduzir as sombras causadas pela luz principal. É óbvio que o esquema de luz não passa de um esquema técnico, mas é essencial como ponto de partida para a análise da imagem.

Apesar da técnica e das muitas convenções que existem, há, no entanto, muito para além da aplicação técnica e das regras. O diretor de fotografia dispõe de uma multiplicidade de elementos com os quais pode trabalhar, colaborando com o realizador e contribuindo de forma decisiva para os objetivos do filme. Através dos movimentos de câmara e através da iluminação, as opções criativas são infinitas. A direção de luz e a qualidade de luz determinarão o sentido da fotografia e as opções escolhidas por realizador e diretor de fotografia.

O diretor de fotografia é visto como um profissional de múltiplos ofícios, à vez técnico, artista, engenheiro, matemático, inventor, mágico, mas tem igualmente sido descrito um pouco como sendo diplomata e tendo capacidade de liderança. O realizador pedirá escolhas estéticas e dramáticas. O produtor quer saber quanto custa e o que envolve implementar essas escolhas. Cabe ao diretor de fotografia estabelecer uma boa relação entre ambos e as respetivas solicitações.

Apresentamos seguidamente as tarefas do diretor de fotografia na filmagem, começando com a fase de produção.

Em Filmagem:

- Planificar.
- Verificar e aprovar todas as folhas de serviço e plano do dia de trabalho.
- Assistir ao ensaio da cena a ser filmada.
- Ensaiai a câmara.
- Rever a lista de filmagem de cena com o realizador (*découpage*).
- Escolher lentes e composição; mostrar a seleção ao realizador para aprovação.
- Certificar-se de que a composição e o movimento cumprem o potencial da cena.
- Resolver problemas mecânicos com o operador de câmara, assistente de câmara ou com a equipa de maquinaria.
- Preparar todas as situações que impliquem movimento de câmara.
- Assegurar cobertura adequada da cena para edição.
- Trabalhar com o assistente de realização na ação secundária.

Iluminação:

- Conceber a iluminação de forma a obter o resultado pretendido face à narrativa, estilo e conteúdo dramático.

- Conceber a iluminação de forma a ter o mínimo de tempos mortos entre mudanças de cenário/ cena.
- Definir quaisquer sugestões de iluminação (luzes fracas, focos principais, mudanças de cor e qualquer pré programação).
- Verificar, preparar e aprovar todas as cenas perigosas com o coordenador responsável.
- Preparar câmaras adicionais para as cenas perigosas.
- Verificar cuidadosamente a segurança nessas cenas.
- Mostrar a filmagem da cena ao realizador para introdução de alterações finais.
- Fotografar a cena.
- Aprovar ou corrigir o *take*.
- Verificar parâmetros e preparar o *take* seguinte
- Mover tudo para o próximo cenário/ cena.
- Definir a primeira cena (e respetivo equipamento) da manhã e da tarde.
- Discutir a primeira cena (e respetivo equipamento) do próximo dia.
- Verificar todo o equipamento que não foi utilizado para poder ser devolvido.
- Controlo de Qualidade - Pedir relatório ao laboratório ou verificar imagens digitais.
- Visionar o trabalho do dia anterior através da projeção das *rushes* com o realizador, produtor, montador e equipa.
- Discutir e aprovar as *rushes*.
- Consultar com os responsáveis por maquilhagem, guarda-roupa, direcção de produção e assistente de realização acerca das *rushes*.

1.15 - Pós-produção

Quando o filme se encontra na montagem de imagem e som, o diretor de fotografia tem a responsabilidade de fazer toda a correção de cor. Não o pode fazer antes, dado que este trabalho só deve ser feito uma vez terminada a montagem, porque é o momento em que o filme está definido, com todos os cortes, planos e cenas que constituirão a sequência final. As sequências das cenas do filme depois de montado podem respeitar, ou não, a sequência inicialmente prevista no guião.

Uma vez que o filme foi filmado em diversos dias e não de forma sequencial, é natural que os planos não tenham a mesma tonalidade cromática e a mesma densidade. É necessário, então, fazê-lo passar por um processo digital de correção de cor, de forma a dar a todo o filme uma coloração harmoniosa.

Para além desta vertente técnica básica, é preciso também ter em conta que devem ser adicionados alguns outros efeitos à imagem para esconder ou realçar determinados aspetos. Escurecer um céu, por exemplo, realçar um determinado ponto da imagem, dando mais ênfase ao utilizar um tom mais claro, ocultar algum elemento no enquadramento menos bem conseguido durante a rotação, tornar um pôr-do-sol laranja quando, na realidade, na captura estava cinzento, são alguns exemplos destes efeitos, entre muitos outros que poderíamos mencionar. Porém, o mais importante de todos, neste processo de pós-produção relativa à cor, tem a ver com a tonalidade dominante que o filme deve ter e que deve corresponder à narrativa. A paleta de cores a utilizar é fundamental para dar carácter e personalidade ao filme. Este aspeto da imagem é particularmente relevante em filmes históricos. A fotografia, na sua tonalidade, confere uma aparência temporal pela forma como é abordada. Pode ser a preto e branco, mas, quando o filme é a cores, normalmente esta é mais pálida e o conjunto ganha uma tonalidade dominante.

Tarefas do diretor de fotografia em pós-produção

- Corrigir a imagem.
- Aprovar todos os componentes óticos e efeitos digitais.
- Corrigir e aprovar o *trailer* (segmento de apresentação) para os cinemas e televisão.
- Supervisionar e aprovar todas as transferências de e para intermédios digitais.
- Controlo de Qualidade
- Aprovar a versão final para impressão.
- Aprovar as cópias de distribuição em qualquer formato.
- Restauro/Arquivo: Estar disponível para qualquer reedição, impressão de arquivo ou transferência eletrónica da obra.

1.16 - Em conclusão

O Diretor de Fotografia tem de reunir um manancial de conhecimentos muito vasto para poder dar resposta cabal à elaboração de um filme. Tem de possuir profundos conhecimentos técnicos que envolvem a captura de imagem, nomeadamente no que diz respeito a câmaras e objetivas. Tem de dominar os meios técnicos de maquinaria para executar movimentos de câmara. Precisa de saber operar e posicionar a câmara para obter escalas de planos e dominar os princípios da composição de imagem. Tem de ter conhecimentos técnicos do domínio da realização para fazer a adequada cobertura das cenas. Deve ter qualificações no domínio da pós-produção para fazer as respetivas correções de cor, após a conclusão e montagem do

filme. Por fim, tem de ter conhecimentos sobre arte que auxiliam no processo criativo e na condução da narrativa, mas não só. Deve ter a mestria de saber combinar a sequência necessária de planos e as suas respectivas escalas para a transmissão de um determinado sentimento que o realizador ou guião determinaram. Deve saber combinar as cores, a fotografia, a composição de imagem e os movimentos de câmara para transpor para a tela o sentimento definido, a emoção necessária para suscitar determinada percepção no espectador. A importância da configuração da imagem no que se refere às suas cores e movimentos bem como a combinação de escalas e de planos, devem de ter um significado sintónico com a realização.

Um diretor de fotografia é muito mais que um mero técnico e parece injusto não lhe ser atribuída a autoria da fotografia do filme, tal como é dado reconhecimento a um fotógrafo.

CAPÍTULO II - A arte do diretor de fotografia

2 – A imagem cinematográfica

A substancial diferença que se nota de imediato entre uma longa-metragem para cinema e uma telenovela televisiva é a estética fotográfica. Esta diferença é significativa no filme. A imagem cinematográfica é marcante, pauta o ambiente e ajuda a penetrar no universo do filme. A ausência de estética retira ao filme toda a aura de obra artística, e torna-o numa peça sem carácter. É nestas estética e aura que se centra a arte do diretor de fotografia.

Já antes sublinhámos que o diretor de fotografia tem uma forte responsabilidade de ordem técnica, tanto mais que as expressões mais utilizadas para definir o seu perfil são a responsabilidade por garantir a qualidade técnica da imagem e, ao mesmo tempo, materializar a visão do realizador. A definição não está errada. Na verdade, o diretor de fotografia tem, acima de tudo, que garantir que a componente técnica está assegurada, mesmo que a grande responsabilidade profissional dessa componente passe por diversos elementos da equipa que estão sob a sua orientação. Este aspeto ofusca o seu contributo de ordem pessoal e criativa. O diretor de fotografia exerce uma função que implica decisões que competem apenas a si, nomeadamente a escolha da direção de luz e a sua manipulação. É uma ação original. Este fator terá influência direta na forma com o filme é apresentado do ponto vista plástico. Este é o contributo pessoal e intelectual do diretor de fotografia, que o distingue de um mero técnico, e que aponta para uma componente artística inerente ao seu exercício profissional.

Falta por vezes indicar que o diretor de fotografia é responsável pela qualidade artística e estética da fotografia do filme. Na questão da fotografia, sabemos que está dependente do realizador, embora também não possamos esquecer o contributo do desenho de produção. Por fim, sabemos como todos estão dependentes da capacidade financeira do projeto. Porém, mesmo subordinado a todos estes fatores determinantes para a fotografia final, a decisão de fotografar é sempre, em última instância, dada ao diretor de fotografia. Daí a razão deste estudo, que tem como objetivo isolar o mais possível a função do diretor de fotografia em relação às outras componentes.

É importante que não se pense que a iluminação é um mero artifício técnico que se coloca para obter a exposição correta. A iluminação é a matéria-prima para a criação de imagens. É a partir do arranjo da luz e da sombra que se criam atmosferas e climas emocionais. Enquanto o argumento serve como pilar fundamental que sustenta a narrativa, a realização é engenharia que materializa as palavras, e a fotografia vem completar o quadro, conferindo-lhe o visual e a dimensão plástica necessária para consumir o filme.

Como sublinham Blain Brown e David Bordwell (Kets, 2018), a câmara de filmar não é um mero instrumento de obter imagens corretamente expostas; é um dispositivo que regista o processo completo de ideias, palavras, ações, emoções, subtexto, o tom e significado de todas as formas de expressão não verbal, transformando tudo num processo visual (Brown, 2002). David Bordwell afasta-se da teoria de que o cinema é uma forma de linguagem, defendida por Christian Metz, mas entende que se deve olhar para os filmes na forma como são desenhados para permitir a compreensão do espetador. Bordwell refere-se à estrutura do filme como é apresentada do ponto de vista do uso da câmara e da sua manipulação, como a fotografia oferece no seu tom, de forma a induzir diferentes formas percetivas (Bordwell, 2007), guiando o espetador no sentido diegético pretendido.

É na forma como manipula a luz e na determinação do valor de exposição a colocar na objetiva que se define a individualidade artística do diretor de fotografia. Independentemente do trabalho prévio feito com o realizador na procura de um estilo para o filme, a derradeira decisão da direção de luz e a qualidade da luz aplicada resultam da decisão pessoal do diretor de fotografia ou mesmo da relevância do departamento de decoração que contribui decisivamente para se obter uma boa fotografia. Aqui devemos abrir um parêntesis para

definir a denominação de «boa». Este «boa» tem de ser aplicado no conjunto da obra. A fotografia não tem de ser necessariamente bela para ser «boa». A aplicação de termo «boa» refere-se essencialmente à fotografia que serve o enredo e se adapta à estética do filme. Muitas vezes, uma «boa» direção de fotografia refere-se ao facto de esta não ser visível ou óbvia. A direção de fotografia deve essencialmente servir o enredo e não se deve sobrepor a nenhuma das outras disciplinas como elemento distrativo e dominante.

Desde que John Alton intitulou o seu livro «Painting with Light» (Alton, 1949) que a designação de pintar com luz é utilizada para descrever a direção de fotografia em cinema. Até ao momento, não se encontra outra definição que melhor possa descrever o principal papel que a fotografia tem na narrativa ficcionada. Outro lendário diretor de fotografia, o italiano Vittorio Storaro, autor da fotografia de filmes como «Apocalypse Now» (1979), «O Último Imperador» (1987), que lhe granjeou grande prestígio no meio, intitulou o seu livro «Writing with Light», numa clara alusão ao título do livro de Alton. Storaro faz uma alusão à origem da palavra cinema. Na Grécia antiga, o termo *kìnema* significa movimento e *gràphein* designa escrever e, neste sentido, considera que o diretor de fotografia escreve com luz e sombra, movimento e cor. (Storaro, Writing with Light - The Light Vol. 1, 2002). Enquadrado pela aplicação da teoria das cores, Storaro afirma que estas exercem uma energia e uma perceção específica no espetador. Este autor defende, por exemplo, que cyan corresponde a um estado primaveril, enquanto amarelo corresponde à consciência e o negro corresponde ao oposto, ou seja, ao inconsciente. Refere também as outras cores, como o vermelho e o verde, mas, no essencial, aquilo a que Storaro se refere é à perceção do espetador perante o estímulo das cores. Não passa de uma teoria, é certo, mas é uma boa base de partida para se aplicar num trabalho narrativo.

A imagem cinematográfica é aquela que fornece uma sugestão para uma dada narrativa. Há uma composição entre o arranjo dos elementos, incluindo atores, movimentos de câmara, iluminação, tonalidade da cor que combinam na construção de um quadro preciso de um certo sentido mental que espoleta sensações.

O diretor de fotografia pode, em circunstâncias normais, utilizar luz natural ou luz artificial e, em muitos casos, conjugar ambas para a obtenção do efeito pretendido. Pode fazê-lo através de altas luzes (*high-key*) ou optar por fazê-lo em baixas luzes (*low-key*). Enquanto a primeira se caracteriza essencialmente pela presença de cor e ausência de sombras, a segunda

caracteriza-se em sentido contrário: pela ausência de cores vivas e pela presença de sombras carregadas e fortes. Uma fotografia assente em altas luzes pode demonstrar felicidade, alegria, esperança, enquanto uma fotografia feita com baixas luzes pode demonstrar tristeza, infelicidade, drama ou morte.



Fig. 1 – Fotograma da Série TV "House of Cards: Chapter 3" (2013) DF Eigil Bryld
(<https://shotdeck.com>)

Este é um exemplo de «*low-key*». A personagem solitária é iluminada apenas pela luz do candelabro sobre a mesa, produzindo o efeito de contraluz. Desta forma, deixa grande parte do enquadramento na penumbra o que pode indicar a sua solidão ou a distância que se lhe imprime relativamente ao público. Não há proximidade com o espectador. Este efeito pode produzir outras sensações, dependendo do sentido narrativo e da caracterização da personagem no ambiente em que está envolvida na *estória* do filme. Pode ser um momento em que a personagem se encontra em reflexão para a tomada de uma decisão difícil que só a ela compete.

Estes efeitos assentam essencialmente na manipulação dos aparelhos de iluminação, aproveitando as suas características de forma a orientar e a dirigir a luz. Utilizar uma luz dura ou suave é uma opção clara que um diretor de fotografia faz para obter determinados efeitos. Uma luz suave provoca sombras suaves e oferece (ou pode oferecer) baixos níveis de contraste, enquanto a luz dura é permite criar mais contraste, mais sombras marcadas e definidas entre o claro e o escuro, e daí causar a impressão de algo mais dramático. Por outro lado, a luz suave, muitas das vezes refletida ou filtrada com difusores, perde a sua agressivo, dando uma tonalidade bem mais suave para diminuir contrastes, induzir beleza, tranquilidade

ou mesmo nostalgia. Estas são duas opções fundamentais e cabe ao diretor de fotografia decidir a qual recorre perante o género do filme e, seguramente, perante a carga dramática que o realizador anseia para o filme.



Fig. 2 – Fotograma do filme «Legends of Fall» (1994). DF John Toll. (<https://film-grab.com/2020/06/30/legends-of-the-fall/#bwg2172/135756>)

Na cena ilustrada na Figura 2, recorreu-se à conjugação de luz natural e artificial para criar um ambiente romântico. O diretor de fotografia adicionou um contraluz artificial para destacar as personagens em relação ao fundo. A luz colocada por Toll simula os raios do por do sol. Se a luz artificial colocada atrás dos personagens em relação à câmara não existisse, a imagem ficaria pobre, com a cabeça das personagens colocadas sobre um fundo negro. A imagem ficaria *flat*, como se considera entre os profissionais, visto que ficaria sem profundidade e sem tridimensionalidade. Desta forma, as personagens ficam destacadas relativamente ao ambiente. Esta é uma opção claramente do diretor de fotografia no momento de decidir e é independente da realização. O diretor de fotografia escolhe meticulosamente a direção da luz. Como se pode notar na imagem, a luz incide sobre as duas personagens de forma homogénea. A luz incide em igual proporção numa e noutra, o que indica que foi colocada de forma retilínea em relação à câmara. Com efeito, se estivesse ligeiramente descaída para um dos lados, a luz incidiria na face de uma ou de outra personagem. A luz colocada desta forma incide apenas na zona que permite somente dar contorno às personagens, recortando-as em relação ao fundo escuro. A tonalidade da luz é alaranjada, em relação ao ambiente, o que representa a cor do por do sol. Em suma, a direção de luz, a intensidade da luz e a sua tonalidade de cor são opções singulares do diretor de fotografia, que só a ele competem.

Há, de facto, muitas convenções adquiridas ao longo dos anos no cinema e, em particular, na direção de fotografia. Estas diretivas, são, contudo, base para a obtenção de um efeito emocional necessário para a narrativa cinematográfica. Como, por exemplo, uma fonte de luz vinda de cima sobre a personagem, como no caso do filme «O Padrinho» (1972), fotografado por Gordon Willis. Esta dá a impressão de espiritualizar a personagem, tornando-o de alguma forma distante do espetador. É o caso da iluminação neste filme, que deixa os olhos do ator (Marlon Brando) na penumbra, como que nos retirando o contacto com o seu olhar e dando misticismo à personagem.



Fig. 3 – Fotograma do filme “The Godfather” (1973) DF Gordon Willis (<https://shotdeck.com>)

Este efeito é conseguido através de uma iluminação de topo (vulgo duche de luz) que provoca sombras sobre os olhos. Em termos visuais, este efeito coloca distanciamento entre personagem e o espetador, dado que a sombra esconde os olhos.

Uma outra cena paradigmática encontra-se no filme «Apocalypse Now», de Francis Ford Coppola, com o mesmo ator, Marlon Brando, um momento icónico em que o diretor de fotografia Vittorio Storaro utiliza apenas pequenos pontos de luz, deixando na penumbra grande parte da face da personagem, escondendo-a da assistência e dramatizando toda a cena aplicando grande contraste entre claro e escuro. À época, ter deliberadamente deixado grande parte do rosto do ator escondido no escuro causou alguma consternação, dado que se tratava de uma grande estrela. Não foi uma decisão que fosse padrão comum, mas sim uma forma de

quebrar as regras. A intenção era dramática, o momento em que as duas personagens se iriam confrontar e em que uma iria liquidar a outra. A iluminação ajudou a construir a dramaturgia e visualizar o peso do momento.

Iluminando a personagem colocando a fonte de luz por baixo oferece outro efeito. Pode demonstrar insegurança, fantasmagoria ou maldade. Esta aparente ilusão dada pela iluminação pode ser aplicada em situações de drama, morte, chantagem, bruxaria e mesmo para acentuar o carácter maléfico da personagem.



Fig.4 - Fotograma do filme “The Devils” (1971) DF David Watkin.(<https://film-grab.com/2014/03/19/the-devils/#bwg1532/95332>)

Como a figura 4 evidencia, a fonte de iluminação vinda de baixo cria sombras fantasmagóricas. Este modelo de iluminação é tradicionalmente utilizado em filmes do género de terror, dado que o efeito que se obtém é estranho, por ser contrário ao que se pode designar de luz vinda de uma direção comum, ou seja, vinda de uma janela ou de cima. As sombras são projetadas para cima em vez de ser para o chão e daí causar estranheza. Decorrente desta prática, a sensação que se retira, do ponto de vista emocional, sublinha a característica do personagem como sendo mau e perigoso.

2.1 - A manipulação da luz

Há algumas normas técnicas convencionais, é certo, que se aplicam para dar consistência à narrativa cinematográfica do ponto de vista da apresentação gráfica e estética. Algumas destas técnicas são, de certa forma, convencionais, num sistema industrializado e massificado. Como já vimos, a iluminação *low-key* caracteriza-se por imagens escuras que conferem, de certo modo, um ambiente mais carregado e pesado, muito característico de

filmes de terror, de drama, policiais e de violência. Por outro lado, no outro extremo, temos a característica de iluminação que se denomina de *high-key*, qual produz, ao contrário, imagens totalmente iluminadas, brilhantes e coloridas, mais próprias de filmes do género comédia e românticos.

Através da característica de iluminação é possível sugerir subliminarmente um sentimento ou uma emoção num filme de ficção. Uma luz pode associar-se a um sentimento de excitação, de otimismo e alegria ou com mistério, medo e perigo. Em relação ao uso de maior ou menor contraste entre claro e escuro, podemos dizer que o uso de pouco contraste nos pode transmitir o sentimento de nostalgia e melancolia, enquanto o uso de alto contraste, com grandes diferenças entre claro e escuro, nos podem levar ao sentido de conflito, de disputa, de guerra e de dramatização.

A direção da luz tem importância na «mensagem visual» subliminar que se comunica ao inconsciente. Utilizando uma luz predominante de topo pode dar uma impressão espiritual, angélica, como a que foi utilizada, por exemplo, no filme de Mel Gibson «A Paixão de Cristo» (DATA), com fotografia de Caleb Dechanel. A luz forte que desce do topo e banha a personagem é como se de um sinal divino vindo dos céus se tratasse. Se a iluminação desprezasse esta técnica, o efeito seria distinto. Como poderia o diretor de fotografia representar o momento divino e celestial em que Jesus fala com o Deus Pai? Poderia, certamente, optar por fazer outro género de fotografia, sem marcar claramente a proveniência da fonte de luz, mas teria essa luz o mesmo efeito? O mesmo significado? Será que o espetador está consciente, no momento que segue a narrativa do filme, que a luz simboliza o divino? Ou será apenas «informado» inconscientemente? Desta forma representativa do divino (do céu vem o paraíso e da terra o inferno), o realizador e o diretor de fotografia aliam as respetivas simbologias representativas para poderem contar a sua história. É na dramatização visual que assenta essencialmente o trabalho artístico dos profissionais da Direção de Fotografia.

«No domínio da arte, com efeito, a noção de imagem, está ligada essencialmente à representação visual». (Joly, 2012, p. 19)



Fig. 5 – Fotograma do filme «A Paixão de Cristo» (2004) DF Caleb Dechanel. (<https://film-grab.com/2016/08/01/the-passion-of-the-christ/#bwg1632/101718>)

A construção da imagem tem papel vital na receção cognitiva do espetador, na compreensão da ficção.

No tempo presente, com a massificação da imagem, mais crítica se torna a função do diretor de fotografia, e maior relevância ganham os seus atributos criativos.

«O analfabeto do futuro», disse alguém, «será aquele que não sabe ler as fotografias, e não o iletrado» (Benjamin, 2006, p. 261)

Nem sempre as convenções ou o sistema clássico são seguidos. Felizmente, o cinema e a direção de fotografia procuram novas formas de expressão artística para atingir outras formas narrativas, ou recuperam antigas, aperfeiçoando-as com os meios técnicos atuais. Por vezes, estas iniciativas são arriscadas do ponto de vista da viabilidade do projeto ou mesmo da aceitação do público ou da crítica. Mas não só: também para os próprios envolvidos num projeto, nomeadamente da área da produção. Entre muitos exemplos há aquele vivido por Vilmos Zsigmond, lendário diretor de fotografia húngaro, que fugiu com o seu conterrâneo e colega de universidade László Kovács durante a invasão soviética em 1956 para pôr cobro à insurreição húngara que ocorria na capital em Budapeste. Ambos chegaram aos Estados Unidos como refugiados e levaram consigo centenas de metros de imagens que recolheram durante a insurreição e a entrada dos tanques do exército vermelho nas ruas de Budapeste. Ambos se instalaram em Hollywood, onde deram grande contributo com a sua cultura

européia. Lazlo Kovács fotografou «Easy Rider» em 1969, de Dennis Hopper. Voltando a falar de Vilmos Szigmond e da sua experiência quando fotografou «McCabe & Mrs. Miller» (1971), um filme de Robert Altman: o enredo situava-se na América do Oeste no século XIX e Vilmos pretendia que a imagem possuísse um tom gasto e envelhecido. Utilizou uma técnica denominada de pré-flash, que consiste em expor o negativo a uma luz tênue antes de expor as imagens propriamente ditas. Isto permite obter negros mais consistentes nas zonas sub-expostas. O objetivo seria sub-expor o negativo para lhe dar menos nitidez, um aspeto granuloso e obter, por fim, uma imagem sem contraste (Tong, 2014). O resultado foi uma imagem muito diferente do habitual, o que enfureceu os produtores, que pretendiam despedir o diretor de fotografia, porque a imagem estava estragada. Contudo, o realizador defendeu o diretor de fotografia e manteve-o no projeto, apesar dos protestos dos produtores. O filme marca uma época, e foi a partir desta altura que o denominado «period look», que significa uma imagem temporal, se implementou nos filmes. Muitos outros fotógrafos seguiram o exemplo de Vilmos Szigmond. Estes são os momentos em que a relação entre o diretor de fotografia e o realizador é importante e deve ser coesa, ou seja, estar em total sintonia artística. Por vezes, quebrar as regras e as convenções são atos de difícil aceitação.

2.2 - Composição de imagem e operação de câmara

Da mesma forma que se analisa a iluminação, a composição de imagem e o trabalho da câmara devem também ser referenciados e analisados, no que diz respeito à direção de fotografia no seu todo. Se a iluminação se pode distinguir como sendo uma função exclusiva do diretor de fotografia, já a composição, a operação e os movimentos de câmara são consideradas funções do realizador embora também, em certos casos, do diretor de fotografia. Portanto, neste aspeto, é difícil, se não mesmo impossível, distinguir onde começa e acaba a responsabilidade de um e de outro. Na indústria de Hollywood, a função é atribuída ao diretor de fotografia, o que não impede, claro, a intervenção do realizador. Contudo, para a indústria, a função de cobertura de cena com os diversos planos em diversas escalas e movimentos compete ao diretor de fotografia. Esta atribuição não tem tradição na Europa. Aqui, a posição de câmara e os seus movimentos são da responsabilidade do realizador. Apesar destas diferenças de um e do outro lado do Atlântico, a relação dos dois profissionais na feitura do filme deve ser simbiótica e colaborativa ao máximo. Daqui resulta a dificuldade em destrinçar ou mesmo definir uma fronteira entre aquilo que um e o outro devem ou não fazer no que diz respeito à colocação da câmara, ao número de planos a executar para a cena, ou à utilização de movimentos neste ou naquele momento.

A criatividade tanto pode ser mútua, como pode partir de uma sugestão vinda de um ou de outro. É neste particular que ambos se completam. O que importa é dar o melhor para o filme. É um trabalho colaborativo. A proposta de planos e de movimentos de câmara parte do realizador, mas o diretor de fotografia pode completar a ideia de partida ou pode mesmo, com a anuência do realizador, assumir a cobertura das cenas com diversos planos e até introduzir movimentos. Tudo depende da relação que ambos constroem. Podemos dar como exemplo o efeito «Vertigo» (1958), popularizado pelo filme com o mesmo nome de Alfred Hitchcock, em que foi aplicada uma técnica ótica para representar o efeito de vertigem do protagonista. Não se conhecem muitos pormenores do processo de criação do efeito no filme, mas sabe-se objetivamente que foi construída uma maquete em estúdio que replicou o interior da escadaria da torre da cidade de S. Francisco na Califórnia. O processo seria complexo dado que o filme foi filmado com uma câmara de grandes dimensões em grande formato Vistavision. Não seria viável transportar a câmara para a torre onde decorre a cena do filme e montar a estrutura para conseguir o efeito, o qual implicaria montar calhas para suportar a *dolly*. (Turner, 2018). O processo de efetuar o movimento com *dolly* em sentido contrário da zoom foi uma execução de diretor de fotografia Richard Burks e de um colega, Irmin E. Roberts, experiente profissional que se especializou em efeitos especiais nos estúdios da Warner Bros (IMDB, 2020), o que lhe serviria mais tarde para aplicar o efeito «Vertigo» ou *dolly + zoom* nos filmes de Hitchcock, em particular, o efeito que dá a sensação de vertigem. Este consiste em avançar com a câmara sobre carris ao mesmo tempo que se altera a focal da zoom em sentido contrário. Desta forma, a perspetiva em relação ao fundo altera-se, enquanto a personagem se mantém na mesma escala, proporcionando, assim, uma sensação incómoda ao espetador.

Este é um exemplo em que a técnica e criatividade de um diretor de fotografia é fundamental na obra, na construção de um efeito que pode, eventualmente, surgir numa conversa entre realizador e diretor de fotografia. Realce-se que esta dupla filmou uma dezena de filmes em conjunto e a sua relação era muito próxima, quer pessoal quer profissionalmente.

A câmara deve ser usada com critério. A posição, o movimento, o ângulo, as escalas são determinantes para a narrativa. Com efeito, a colocação da câmara induz significado na narrativa.

«cinema technique possesses such various means of constructing and expressing an art-image that it cannot be regarded as inevitably merely an instrument of recording» (Vladimir, 1937) p16)

Os diretores de fotografia têm insistido que a sua profissão deve ser vista como artística e não tanto como técnica. A técnica é uma inevitabilidade, dado que o instrumento de gravação deve ser manipulado de forma a poder obter as imagens pretendidas. Por conseguinte, a aplicação da técnica está diretamente subjacente à obtenção do efeito. É, na verdade, no efeito que se centra a parte criativa do diretor de fotografia, resultante da técnica aplicada. No primeiro meio século de vida do cinema, quando as condições de captura de imagem eram ainda pobres, a maior preocupação do operador de câmara era efetivamente obter uma imagem com iluminação adequadamente bem exposta para os atores. A partir dos anos 40, esse problema foi minimizado, visto que as emulsões de película se tornaram mais sensíveis, o que permitiu maior liberdade de utilização da luz sem ter de haver uma rigorosa preocupação com a questão da exposição. Portanto, a partir dessa altura, a iluminação passou a ter como função principal a criação de ambientes visuais.

2.3 - Cor

A cor é um elemento importante no trabalho do diretor de fotografia. Vittorio Storaro refere-se às cores como elementos narrativos que ajudam à perceção do espetador, atribuindo significado às cores, como já aludimos. Por exemplo, considera-se o vermelho como a cor das emoções mais extremas, significando raiva, paixão, agressividade, energia, poder, amor, perigo, sangue, violência, sexo, entre muitas outras. O amarelo significa sabedoria, conhecimento, alegria, otimismo, imaginação, esperança, traição, inveja, doença, entre outros. Não passa de uma teoria, é verdade, mas o cinema adota estas conotações convencionalmente, deixando para os autores a opção de as quebrar.

Já se fez referência ao aspeto cinematográfico que os filmes de ficção possuem em contraste com os programas televisivos. É verdade que as câmaras e as objetivas que se usam no cinema são diferentes das que se usam em televisão, mas essa diferença tem vindo a diminuir com a digitalização da imagem e com o aumento de qualidade de todas as câmaras. No entanto, as diferenças entre os dois formatos de produção são evidentes. Como referimos, o aspeto cinematográfico é aquele que marca a diferença do filme de ficção em relação a outros produtos. Essa diferença consegue-se através do trabalho do diretor de fotografia, que imprime à

imagem uma plástica particular. Este é um processo de arranjo na imagem no momento de captura ou em pós-produção que se obtém em combinação com a colocação e direção de luz.

Sem um tratamento especial, a imagem captada do cinema não se diferenciaria da comum imagem de televisão, que é demasiado crua. A imagem televisiva reverte para a realidade do dia a dia, por isso não possui a imagem plástica que se distingue no cinema. Assim sendo, os diretores de fotografia dão um tratamento especial à imagem para que atinja a dimensão cinematográfica que permite entrar na dimensão ficcional.

Todo o fabricante de câmaras procura obter a melhor qualidade de imagem possível. Modelo após modelo, há sempre progressos no domínio da captação de imagem. Constatam-se que, de ano para ano, há maior nitidez de imagem; melhor resposta às baixas e altas luzes; mais cores e muitos outros parâmetros que, curiosamente, o diretor de fotografia tem tendência a destruir. É no tratamento dado a esta imagem 'pura' e cristalina que o diretor de fotografia cria uma imagem com carácter e personalidade, de forma a atingir o nível cinematográfico de que falamos.

Já foi abordado aqui como Vilmos Zsigmond criou a imagem do filme «McCabe and Mrs. Miller» de Robert Altman, pela forma como tratou a película, velando-a previamente com um flash de luz para obter um efeito de envelhecimento. No filme britânico «1984», do mesmo ano, com realização de Michael Radford e direção de fotografia de Roger Deakins, foi aplicada uma técnica laboratorial de tratamento de imagem que se tornou muito utilizada na década subsequente, denominada «bleach by pass». Este sistema é feito em laboratório no processo de revelação química da película (do negativo câmara) ou do inter-negativo, e consiste em reter o branqueador do processo de banhos. O resultado desta técnica oferece imagens muito contrastadas e cores que ficam pálidas, sem brilho. O processo foi aplicado pela primeira vez numa longa-metragem no Japão, no filme «Rickshaw Man» (1957), realizado por Hiroshi Inagak, que teve Kazuo Yamada na direção de fotografia. Porém, o filme mais conhecido em que o sistema tenha sido aplicado com excelentes resultados foi «Saving Private Ryan» (1998), de Steven Spielberg, fotografado por Janusz Kaminski. O resultado foi uma imagem sem cores vivas, com muito contraste e com grão na imagem, o que criou um tom envelhecido e um ambiente cinematográfico do tempo da Segunda Guerra Mundial. O processo caiu em desuso com o colapso dos laboratórios de revelação química. No entanto, digitalmente pode-se obter um resultado muito aproximado.

O processo de implementação da cor no cinema tem significado, como afirma Vittorio Storaro, que o aplica nos seus filmes e, em particular, com mais sucesso, no filme «O Último Imperador» (1987), de Bernardo Bertolucci. Neste, as cores foram sendo aplicadas de acordo com a evolução emocional da personagem principal, um trabalho realizado em combinação com o departamento de arte. Um outro italiano, também exímio no uso da cor, não de forma filosófica ou artística, mas de forma tecnicamente evoluída, foi Carlo Di Palma, criando cores vibrantes em «Blowup» (1966), de Michelangelo Antonioni. Também o diretor de fotografia italiano Luciano Tovoli fez uso da cor no filme de terror de Dario Argento «Suspiria» (1977). Paradoxalmente, o filme de terror é suposto ser escuro e sombrio, mas Luciano Tovoli optou por aplicar cores fortes e saturadas.

O processo tecnicolor, que implicava a captura de imagem em três rolos de película sendo que cada um dos rolos captava uma cor primária para mais tarde, em laboratório, juntar e obter o efeito a cores, surgiu em 1935 e teve impacto nos filmes «E tudo o Vento Levou» e «O Feiticeiro de Oz» (ambos de 1939). As duas películas utilizaram a cor para acentuar o ambiente na narrativa, no primeiro o uso dos vermelhos nas situações mais tensas e apaixonadas, e, no segundo, em contraste com a realidade, quando a protagonista abre a porta para um mundo fantástico.

O filme «The Red Shoes» (1948) - Michael Powell, Emeric Pressburger fotografado pelo inglês Jack Cardiff, teve grande impacto na época pelos cenários e pelo uso da cor em película.

O processo de procurar captar a luz natural num grau mais autêntico possível foi aplicado no filme de Stanley Kubrick «Barry Lyndon» (1975), com fotografia de John Alcott, em que o uso de velas como única fonte de luz recriou o ambiente do século XVIII.

Recentemente, a cor confunde-se com a aplicação massiva de efeitos especiais digitais, que adicionam cenários, cor e outros efeitos. O corolário do uso da técnica surgiu no filme de James Cameron «Avatar» e pouco depois em «Life of Pi» de Ang Lee, em que a imagem digital construída em computador é largamente predominante em relação à imagem real captada.

Em qualquer dos casos, a cor pode criar tensão ou harmonia, e chamar a atenção para um determinado ponto da imagem que sirva a narrativa. A utilização da cor é simultaneamente uma forma de dramatizar e de enfatizar o estado de espírito da personagem, como também pode acentuar o espírito em que se move o enredo do filme.

Numa abordagem meramente técnica, a cor pode ser tratada em pós-produção no programa de correção de cor, o qual permite alterar a intensidade da cor, dando mais saturação ou retirando-lha. É possível escurecer a imagem no seu todo, ou apenas em determinadas partes. É na manipulação da cor que o diretor de fotografia consegue dar à imagem um aspeto antigo, para filmes de época, ou um tom pessoal que sirva o filme, retirando-lhe o aspeto normal que a câmara simplesmente oferece.

2.4 - A metodologia da função do diretor de fotografia

Para que possa desenvolver a sua criatividade ao máximo, não só no ponto de vista estético e artístico da obra, mas também por razões de ordem económica, no que diz respeito à gestão de equipamentos e à procura de soluções para situações mais complicadas e dispendiosas, o diretor de fotografia deve envolver-se numa fase embrionária do projeto.

Por vezes, inexplicavelmente, o diretor de fotografia é convocado pela produção demasiado tarde, quando muitos dos aspetos que influenciam diretamente a fotografia já se encontram definidos. Por vezes, locais importantes para o filme já foram negociados e aprovados pelo realizador, sem a aprovação do diretor de fotografia. Este fator pode ser prejudicial para a estética que se esteja a adotar para o filme. Como em muitos casos os interiores são de casas reais e não construídos em estúdio, os locais são negociados de acordo com as possibilidades e conveniência da produção. Nesta situação, o diretor de fotografia tem de adaptar a iluminação às circunstâncias e não tanto realizar uma escolha de natureza estética, que pudesse favorecer determinado tom e o ambiente de que o filme precisa e que foi determinado pelo realizador. Daí ser importante a presença do diretor de fotografia na escolha dos locais, para se obedecer à estética acordada entre realizador e diretor de fotografia, como também contar com a anuência do departamento de arte e, por fim, fazer a escolha depender das capacidades financeiras da produção.

2.5 - Como preparar um trabalho estético e coerente

Para além de uma leitura cuidada do guião, é necessário conhecer profundamente as

intenções do realizador. A partir do género do filme, o diretor de fotografia pode ter logo à partida a noção do estilo que possa vir a adotar. Se, a título de exemplo, se tratar de uma comédia, é provável que adote um estilo de iluminação que favoreça as cores, em detrimento de uma fotografia soturna e escura. Mas, neste particular, esta opção é somente uma convenção que se estabeleceu.

Quer se quebre ou não as convenções, o filme tem necessariamente de adotar uma plástica adequada à sua narrativa e género. É na procura de uma estética própria que realizador e diretor de fotografia devem desenvolver o seu trabalho no período de pré-produção. Ora esse processo pode ser feito ao longo da fase de preparação, que inclui escolha dos locais de filmagem, reuniões com os diferentes departamentos, simples encontros com o realizador, visionamento de filmes ou parte de filmes como referência, leitura de livros, exploração de artistas plásticos, enfim, há múltiplas formas de procurar fontes de inspiração, que podem ser úteis para se encontrar um conceito e estilo para o filme em questão. Este é um processo criativo muito importante, porque permite, a partir dele, fazer escolhas, ao mesmo tempo que possibilita arrumar e organizar as ideias. Quanto mais rigorosamente for definido o que fazer na filmagem, melhor serve para exemplificar e dar orientações mais precisas aos restantes elementos da equipa.

Ao diretor de fotografia pede-se que tenha a capacidade de encontrar soluções técnicas que possam resultar em opções artísticas inovadoras que, ao mesmo tempo, venham resolver e até mesmo viabilizar ideias que à partida possam estar condenados por questões económicas. O diretor de fotografia pode e deve articular os seus vastos conhecimentos técnicos de forma a obter resultados visualmente artísticos e estéticos ou simplesmente dotar a produção de meios para viabilizar o projeto, no seu conjunto, ou uma determinada cena. O diretor de fotografia pode escolher outros equipamentos e gerir os recursos de forma a encaixar os meios nas necessidades de produção, sem pôr em causa a visão e o desejo do realizador. É neste equilíbrio que surge uma outra qualidade que se pede ao diretor de fotografia: a capacidade de gestão.

Numa situação de exterior, por exemplo, em que se procura um local para filmagens diurnas, será necessário ter em conta vários fatores que não são negligenciáveis no trabalho em conjunto com outros departamentos. Por exemplo, se um edifício for escolhido porque serve os interesses do filme, então o diretor de fotografia tem de coordenar vários aspetos com

outros departamentos. De acordo com o projeto de filmagens, é preciso saber quais os ângulos a evitar, e quais estarão em campo. A partir desta abordagem com o realizador, decidem-se os seguintes aspetos práticos:

- A que hora do dia se pode filmar? De manhã? De tarde? Nesta circunstância, o diretor de fotografia deve escolher a sua preferência. Como a posição do Sol varia ao longo do dia, esse fator muda radicalmente a qualidade da fotografia. Neste caso, o diretor de fotografia escolhe a melhor hora do dia, fazendo essa escolha em concordância com o assistente de realização, que irá enquadrar dentro do plano de trabalho a respetiva hora para se filmar a cena. De igual modo, a produção deve estar ao corrente para determinar o espaço de logística de equipamentos de apoio e transportes; de ruas a cortar; avisar e eventualmente negociar com estabelecimentos comerciais as alterações que as filmagens irão causar no quotidiano; pedir licenças às autoridades locais; planejar transportes, e muito mais. Há também, se for o caso, a necessidade de tentar conciliar dois locais de filmagem o mais perto possível para poupança de custos e de tempo de filmagens. Se houver dois locais perto, ganha-se tempo em deslocações e assim pode-se evitar despesas excessivas. Para além destes departamentos, o setor da decoração deve também ser abordado a fim de alterar o local de filmagem conforme os requisitos das cenas. Por exemplo, colocando postes de sinalização de trânsito; publicidade fixa; ou fazer algum arranjo decorativo na área. Neste último caso, a intervenção do departamento de decoração em filmes de época é absolutamente crucial. O diretor de fotografia tem um papel importante em passar a informação atempadamente sobre questões de imagem a todos os departamentos para que todos estejam em sintonia. Estas decisões exigem um elevado grau de responsabilidade, uma vez que se repercutem no trabalho de todos os departamentos.

Há também outro departamento que deve ser tido em conta, o guarda-roupa. As cores e a textura dos tecidos a usar pelos atores é importante para a imagem. Sem interferir diretamente na caracterização dos personagens através da roupa que vestem, o diretor de fotografia deve opinar sobre as cores e estar em sintonia com os responsáveis pelo guarda-roupa, sendo por vezes importante a realização de testes prévios à rodagem. Nestes testes de imagem, é importante analisar tanto a textura como a combinação de cores da roupa com os tons dominantes dos espaços que vão ser filmados.

Ainda durante a preparação do filme, o diretor de fotografia tem de elaborar listas de equipamento de imagem, iluminação e maquinaria. As escolhas dos equipamentos de imagem

passam essencialmente por definir o formato em que será filmado, o tipo de câmara, o tipo de objetivas, que filtros encomendar e acessórios especiais para determinados planos que sejam eventualmente necessários. Na iluminação, deve ser feito o mesmo processo de escolha: entre projetores Fresnel, open face, LED, HMI, fluorescente, a escolha dependerá sobretudo do estilo que o diretor de fotografia adotar para o filme. Na iluminação, em particular, o diretor de fotografia tem de ter profundos conhecimentos da natureza da luz e das suas características de forma a manipular e a dirigir a luz para a obtenção do efeito pretendido. Tem de conhecer as características de uma luz suave em contraste com uma luz dura e direta. Os resultados que se obtêm de uma e outra fonte são substancialmente diferentes. Nesta circunstância, saber lidar com a luz é condição absoluta para a obtenção de efeitos dramáticos. Em determinados filmes, pode e deve conceber um determinado acessório que seja necessário construir só para a obtenção de um efeito. De igual modo, pode ter de criar mecanismos que possam resolver a filmagem, como fabricar espaços falsos para esconder projetores de luz em decores muito pequenos, onde não se consegue colocar nenhum projetor. Isto foi o que aconteceu no filme «Dança com Lobos» (DATA), que teve na direção de fotografia o australiano Dean Semler. Dado não dispor de espaço dentro de uma das tendas, colocou uma pequena parede falsa com a mesma cor do fundo para esconder um projetor que lhe era essencial para a iluminação da cena. Pode-se também voltar a recordar o engenho de Raoul Coutard, que teve de improvisar refletores com folhas de alumínio de cozinha para refletir a luz e iluminar diversos decores, já referido neste texto.

Para além da minuciosa lista de equipamento de imagem e iluminação, ao diretor de fotografia compete também elaborar a lista de maquinaria necessária: a escolha da *dolly* e de grua; saber qual das marcas possa servir melhor o filme, para além de muitos outros acessórios de apoio às filmagens que devem de constar na lista de equipamento.

Ao diretor de fotografia, é também pedido pela produção que faça a gestão dos equipamentos de acordo com o plano de trabalho. De uma perspetiva financeira, não faz sentido ter alugado semanas a fio equipamentos que só se usam em determinados momentos do filme. O diretor de fotografia pode indicar os dias e as cenas em que é necessário equipamento extraordinário. Este trabalho é feito em coordenação com as equipas de imagem, iluminação e maquinaria.

Esta situação leva-nos a uma outra. O diretor de fotografia também é responsável por indicar as pessoas da sua equipa. O diretor de fotografia escolhe o primeiro assistente de imagem,

que é responsável pela correção de focos em todos os planos e também pelo bom funcionamento da equipa. O primeiro assistente, por sua vez, escolhe os restantes elementos da equipa. O diretor de fotografia escolhe o seu chefe iluminador e o chefe maquinista. Esta é uma situação muito importante no bom desempenho do diretor de fotografia, e deve ser respeitada. Em muitos casos, infelizmente, as produções, de forma errónea, assumem a escolha dos elementos das equipas, impondo em parte esses elementos, o que constitui um atropelo aos direitos morais do diretor de fotografia. É a este que compete a escolha dos elementos que com ele trabalharão diretamente. São muitas as razões. A mais importante a salientar é o facto de o diretor de fotografia estar habituado a trabalhar com determinados elementos que lhe garantem a boa execução do trabalho e de forma atempada. É ao diretor de fotografia que compete a escolha dos elementos-chave da sua equipa. Porém, por razões de ordem contratual, as produções preferem fazê-lo, não deixando que seja o diretor de fotografia a constituir a sua equipa.

Cada diretor de fotografia prepara os seus filmes de forma distinta. Muitos executam testes, outros nem tanto, preferindo adaptar-se às circunstâncias que as filmagens oferecem. No entanto, antes de iniciar, todos procuram uma estética que se adeque ao género. A procura passa, muitas vezes, por observar quadros, muito especialmente quadros dos pintores do renascimento. A pintura é uma boa fonte de referência, em especial para filmes de época que permitem uma maior liberdade para o estilo pictórico.

A busca de uma estética especial pode passar por procurar também objetivas que possam favorecer um determinado aspeto da imagem, por exemplo, procurar objetivas especiais que se encontram descontinuadas, objetivas antigas, cuja nitidez é menor do que a das objetivas modernas, ou que tenham perdido a camada de proteção aos flares, luzes altas pontuais, como reflexos de água, de espelhos e do Sol. Ao perder essa proteção, as altas luzes causam efeitos estranhos que podem agradar ao diretor de fotografia e, por último, também ao realizador. O caso mais conhecido foi a utilização de objetivas especiais no filme «Barry Lyndon» (DATA), realizado por Stanley Kubrick e fotografado por John Alcott. A intenção de ambos foi de recusar a utilização de luz artificial, optando por utilizar apenas e unicamente a fonte de luz a partir de velas, sem qualquer outra luz adicional. Para poder atingir um valor de diafragma que permitisse uma correta exposição, seria necessário combinar a película mais sensível que havia com uma objetiva que permitisse uma abertura suficiente. O realizador descobriu que havia objetivas que abriam a 0,7 de diafragma usadas pela NASA nas

expedições à Lua. Com este valor de diafragma, seria possível filmar cenas de interior somente com a luz das velas como fonte de luz. Desta forma, foi possível recriar a iluminação da época onde decorria o enredo do filme, o século XVII de forma realista.

São muitas e diversificadas as funções que o diretor de fotografia deve conhecer para a feitura de um filme. As suas capacidades técnicas são fundamentais. Conhecer bem os equipamentos e saber como os aplicar na criação da imagem pretendida, e com isso contribuir para a narrativa, são competências fulcrais. Combinar a técnica e imaginação para a obtenção de planos criativos com a luz e movimentos de câmara são a essência da sua arte.

Além do mais, é absolutamente crucial: Possuir profundos conhecimentos técnicos de fotografia. Ter conhecimentos sobre a manipulação da luz artificial e natural de forma a criar ambientes. Ter conhecimentos de operação de câmara e enquadramentos. Ter conhecimentos na utilização de suportes para câmara e conhecer o resultado da sua aplicação nomeadamente de *gruas*, *steadicam* e outros aparelhos de suporte para a colocação da câmara e obter movimentos. Ter conhecimentos na direção de uma equipa de técnicos que irão suportar o seu trabalho no domínio da qualidade de imagem e da execução, como também os dirigir de forma a que os trabalhos funcionem de forma harmoniosa e rápida.

Estas faculdades permitem-lhe contribuir com o realizador na prossecução de uma estética e plástica adequadas ao filme e às pretensões do realizador.

Acrescentando ainda a estes aspetos técnicos, pretende-se ainda de um diretor de fotografia que, não só domine a captura de imagem, como também possua cultura artística. Precisa também de conhecer de forma profunda as técnicas de filmagem na hora de efetuar a planificação de cenas, de forma a produzir imagens XX FALTA AQUI UM ADJETIVO?

Por fim, tem ainda de ter conhecimentos de pós-produção, no domínio da correção de cor, a fim de corrigir o tom, as cores e outros aspetos técnicos que devem ser melhorados antes da cópia finalizada.

Estes são fundamentos da arte do diretor de fotografia.

CAPÍTULO III - Enquadramento teórico e o estado da arte

3 - O período analógico

Para a obtenção de uma fotografia em formato analógico é necessário passar por uma cadeia de tratamento. Em primeiro lugar, é preciso adquirir um rolo de negativo que possa conter a possibilidade registrar 24 ou 36 imagens. De seguida, carregar o rolo na câmara fotográfica de forma adequada, sem o expor à luz. Depois, é necessário preparar a câmara com as definições corretas e disparar cada fotografia, obtendo uma exposição correta. Depois de exposto, o rolo tem que ser enviado para o laboratório que, por sua vez, revela o negativo e depois imprime as fotografias em papel.

No caso da imagem para cinema, o processo de obtenção da fotografia analógica pressupõe igualmente a obrigatoriedade de intervenção do laboratório para a revelação. O negativo, a matéria principal de captura, é revestido com uma emulsão baseada em sais de prata que são sensíveis à luz. Uma vez o negativo exposto à luz, fica uma imagem latente que se revela ao passar pelos químicos no laboratório. Este processo, desde o carregamento na câmara até chegar aos banhos no laboratório, tem obrigatoriamente ser manipulado no escuro. Antes de ser revelada, a película não pode apanhar qualquer luz. Este processo obedece a uma rigorosa disciplina de manuseamento no carregamento e descarregamento das bobinas das latas de transporte, como na câmara até à entrada na máquina de revelação no laboratório.

Com o advento do digital, todo este processo é suprimido.

3.1 - O processo de mudança

A fotografia fixa adaptou-se mais cedo ao formato digital do que o cinema. As razões são de ordem técnica. Uma imagem com suficiente qualidade de projeção em grande ecrã pressupõe um sensor grande para captura, bem como a grande resolução em número de pixels para poder ser ampliada. Outro aspeto a ter também em conta é velocidade de processamento da imagem no dispositivo de gravação, neste caso em cartão ou em disco, que tem de corresponder a um grande número de informação em pixels, com o tempo de exposição, no mínimo 25 imagens por segundo. Até aqui, só a película garantia uma boa imagem em ampliação. Os sensores de captura eram demasiado pequenos para garantir uma imagem com boa resolução e assegurar amplitude de exposição. O vídeo analógico não oferecia aos profissionais qualidade suficiente entre o claro e escuro simultaneamente na mesma imagem. Não possuía amplitude de exposição suficiente.

O registo em vídeo era feito em cassete, havendo vários formatos, sendo que o Betacam era o mais utilizado para televisão. Raramente este formato era usado para cinema de ficção, embora alguns filmes tenham sido filmados originalmente em formatos diferentes de vídeo,

como MiniDV ou em DVC PRO da Panasonic, formatos hoje descontinuados. Eram formatos usados pelo segmento semiprofissional e, em Portugal, «Sem Ela», de Anna de Palma, e «No Quarto da Vanda», de Pedro Costa (ambos de 2001), foram rodados neste formato com câmaras mini DV. No entanto, anteriormente, em 1999, foi distribuído o filme dinamarquês que arrebatou o prémio de melhor filme em Cannes, «Celebration» de Thomas Vinterberg, com fotografia de Anthony Dod Mantle, que foi bem mais radical na captura, usando uma câmara mini DV doméstica. Este filme marcou o movimento Dogma, que surgiu no final dos anos 90, criado por um grupo de realizadores dinamarqueses. O padrão de qualidade de imagem oferecido por estes aparelhos era muito fraco. No filme, é notória a incapacidade do vídeo analógico de ler com grau satisfatório as altas e as baixas luzes ao mesmo tempo, causando muitos *artifacts*, desagradáveis na imagem, como manchas, distorções e falta de nitidez. Estas experiências com vídeo não passaram disto mesmo.

O sensor «*full frame*» e o formato digital vieram solucionar os problemas de qualidade de imagem primários do vídeo analógico, com o aparecimento da câmara RED ONE em 2008. Este modelo revolucionou toda uma indústria: a capacidade de captação com um sensor grande do tamanho de um fotograma de 35mm; a capacidade de registar imagens a partir do uso de objetivas de cinema com montagem PL; a velocidade de exposição de cada fotograma sem causar arrasto; e, por fim, a gravação em ficheiros digitais em disco foram factos que trouxeram um novo mundo ao mundo.

Antes da revolução digital, a cadeia de tratamento da imagem cinematográfica era demorada, complexa e dispendiosa. A captura original feita em película passava pela revelação no laboratório e, de seguida, era feita uma digitalização, denominada «telecinema», que consistia em passar a imagem de película para ficheiro digital. Este processo perdura desde meados dos anos 90 que é quando também surge o sistema americano AVID, o qual viria paulatinamente a substituir o processo manual de cortar à tesoura o celuloide cena a cena, passando a montagem a ser feita por computador.

No início do século XXI, os exibidores sentiam as suas salas de cinema ameaçadas pela tecnologia 3D. Muitos filmes foram distribuídos no formato tridimensional, que obrigava ao uso de um projetor elétrico em vez de um projetor manual a bobine. Assim, pouco a pouco, foram substituindo os seus velhos projetores pelos de projeção digital. A qualidade de imagem era significativamente melhor, sem riscos, e sem perda de qualidade de uma projeção para outra.

Portanto, já se tinham processado mudanças significativas na cadeia de distribuição e de pós-produção. Para completar a cadeia, só faltava mesmo passar à captura em digital e assim aconteceu, com a aparecimento da câmara americana RED ONE.

Até 2008, quando a câmara RED surge no mercado, praticamente todas as longas-metragens eram captadas em película. Os grandes fabricantes de câmaras à época eram a ARRI alemã e a Panavision americana, as quais dividiam o mercado. Havia um intruso francês, o fabricante Aaton, que tinha uma boa quota parte do mercado com câmaras de 16mm, o qual era, por sua vez, o formato mais utilizado para a séries de ficção televisiva.

Em 2006 o protótipo da câmara RED ONE é anunciado. Um fabricante totalmente desconhecido no meio surge a apresentar uma câmara inovadora, a qual proclamava ter capacidade de captar uma imagem de igual qualidade, se não melhor, que os fotogramas de película. Este protótipo em madeira, que incorporava um sensor do tamanho de um fotograma de 35mm e estava equipado com montagem PL para objetivas de cinema, é mostrado no parque de estacionamento da feira internacional do audiovisual NAB em Las Vegas. A imagem apresentada foi extraordinária. A qualidade e a capacidade de leitura nas altas e baixas luzes ao mesmo tempo foram surpreendentes. Para além disso, permitia a redução da profundidade de campo que habitualmente não se obtinha com câmaras de vídeo. Na época, a grande profundidade de campo era fator de afastamento dos cineastas aos modelos que circulavam. A qualidade oferecida pela RED, com um sensor com capacidade de produzir imagens a 4K de resolução, foi convincente.

Ainda assim, a mudança não foi imediata. A empresa RED apenas conseguiu distribuir as primeiras câmaras em 2007. De início, houve grande resistência por parte da indústria instalada e dos cineastas. É natural, quando uma mudança radical se processa, que haja resistência. Neste particular, esta resistência proveio tanto dos laboratórios de revelação e pós-produção como dos fabricantes de câmaras e de película.

Não demorará muito para o fim do monopólio da película. Mas não é a RED que o fará em definitivo. A imagem da RED ONE, apesar de muito aceitável, não é ainda o ideal para os cineastas, mas a câmara ganhava adeptos e os custos de produção já se faziam notar, em comparação com a película. A película ainda resistiria, mas por pouco tempo.

3.2 – O colapso

A indústria cinematográfica, nomeadamente Hollywood, viu uma forma de poupar em transporte de carga das bobines de película e de custos na impressão de cópias. A distribuição em digital evita todo este processo. Para forçar a substituição nas salas dos projetores de

película, a indústria anunciou que o futuro assentava nas produções em 3D e esse formato só seria possível com projetores digitais, que projetassem a imagem com qualidade em formato DCP (Digital Cinema Package). Receando que, no futuro, não tivessem forma de passar os conteúdos nas suas salas, os exibidores foram de certa forma forçados a transformá-las. Este fator veio a fazer decrescer o pedido do número de cópias em película aos laboratórios. Uma a uma, as salas de cinema equipavam-se com o novo projetor para receber as novas películas em digital.

Em paralelo, surge a pequena câmara fotográfica CANON 5D Mark II, abrindo uma nova vaga na captação de imagem em movimento com câmaras DSLR (Digital Single Lens Reflex), que, com o seu sensor «*full frame*», permite obter imagens de grande qualidade. Este é um ponto muito importante neste processo de mudança. A combinação de uma câmara fotográfica de imagem fixa com imagem em movimento é um dado novo que virá trazer benefícios em muitos aspetos, nomeadamente a influência que trouxe à produção de conteúdos nomeadamente para o ensino.

Em 2009, é anunciada a câmara Alexa do fabricante alemão ARRIFLEX, considerada a câmara que viria dar a machadada final à película.

A imagem captada pela câmara alemã era diferente da imagem da câmara Red. Enquanto a câmara Red privilegiava o número de pixels que constitui a imagem, dando-lhe maior resolução, a câmara Arri Alexa optou por ter metade da resolução. Enquanto a Red utilizava o tamanho 4 K, a Alexa advogou utilizar apenas 2K. Este facto traz diferenças de aparência numa e noutra imagem. Enquanto a imagem da câmara Red demonstra ser mais nítida nos contornos e nas arestas dos objetos fotografados, a câmara Alexa, com menos resolução, apresenta uma imagem menos nítida e, com isso, mostra ser mais suave e não apresenta tanta rigidez na sua definição como a Red. A acrescentar a este fator a câmara privilegiou uma dinâmica de cor mais alargada que a Red. Isto é, o espaço de cor visível é maior nas câmaras Alexa do que o que se encontra na Red. A combinação destes fatores fez a grande diferença, ao ponto de os cineastas escolherem para as longas-metragens a câmara Alexa em vez da Red. Na época do aparecimento da Alexa, os diretores de fotografia renderam-se à sua imagem e não forçaram manter-se a filmar em película, visto considerarem que a imagem da Alexa era suficientemente próxima daquela que poderiam obter com a película. De salientar, também, que o facto de o espaço de cor ter maior número de opções para os cineastas trabalharem na correção e o facto de o aspeto da imagem ser menos videográfico beneficiaram a Alexa para opção principal para a captura de imagem dos filmes de longa-metragem.

Para além destes aspetos da qualidade de imagem, devemos salientar o manuseamento da câmara através de um menu muito simples, de mais fácil utilização do que o das demais câmaras concorrentes que se apresentavam com menus de configuração demasiado complexos.

Com esta evolução, em 2011 dá-se o colapso das estruturas que suportam a imagem em película. A Fujifilm cessa o fabrico de película. A ARRI anuncia o fim do fabrico de câmaras de película. A Kodak pede ao tribunal comercial nos Estados Unidos proteção a credores. Os laboratórios vão sucumbido um pouco por todo o mundo. Como o formato digital prescinde do processo laboratorial, não havia mais necessidade de fazer cópias para as salas de exibição, revelar negativo e, assim sendo, era impossível manter uma estrutura laboratorial em funcionamento que fosse economicamente viável. Em Portugal, os laboratórios Light Film e Tobis Portuguesa encerram em finais de 2011.

Estes são factos que são fundamentais para se compreender com mais precisão as alterações que se processaram no tratamento da imagem. A facilidade de adquirir uma fotografia ou fazer um vídeo, bastando para isso clicar num só botão, é radicalmente oposta àquilo que era a fotografia no período antes da revolução digital.

3.3 - O dia seguinte

Com o encerramento dos laboratórios, a utilização de película tornou-se mais complicada. Perdidas as infraestruturas locais de apoio à imagem, leia-se laboratórios, tornava-se cada vez mais difícil usar película e, assim, o digital foi ganhando espaço muito rapidamente.

Esta transformação repentina trouxe diversos problemas. Em primeiro lugar, os profissionais no terreno, nomeadamente as equipas de imagem, teriam de se adaptar a novos métodos de captura. As casas de apoio, como as alugadoras de câmaras de filmar, viram todos o seu investimento ir por água abaixo de um dia para o outro, e foram forçadas a investir em outros equipamentos praticamente desconhecidos. A velocidade de mudança não deu tempo aos laboratórios de se transformarem e de se adaptarem. Os laboratórios não previram a tempo as mudanças que seriam necessárias com a chegada da onda digital, e assim ficaram impotentes face aos problemas.

Este período de mudança resultou numa enorme instabilidade. O aparecimento de novas câmaras a um ritmo quase diário, de diferentes marcas, com diferentes nomenclaturas e processos, ficheiros incompatíveis entre marcas, tornaram a vida dos profissionais e das alugadoras de equipamento muito difícil.

O aparecimento da câmara Alexa veio trazer alguma tranquilidade. Era simples na utilização, ao contrário de outras que se colocaram no mercado com complexos sistemas de menu para o tratamento de imagem, em muitos casos desnecessários para captura.

Para além dos aspetos apontados acima, há um outro de maior dimensão a referir. A captura de imagem em digital não necessita de recorrer na sua essência a um especialista de imagem. Basta ligar uma câmara e conhecer os parâmetros básicos para poder obter uma imagem, uma situação que, no formato analógico é impossível, dado que apenas depois da revelação se pode avaliar a imagem na sua integridade ao contrário do digital, no qual, com um monitor ou através do visor, a integridade da imagem pode ser avaliada.

Este facto retirou à imagem ao diretor de fotografia a áurea de mágica. O seu trabalho pode ser analisado, criticado, observado de imediato através dos monitores no décor e isso retirou ao diretor de fotografia o «poder» da imagem. Esta circunstância tirou, em parte, algum peso da sua influência nos filmes, mesmo que, no essencial, o seu trabalho não tenha sido alterado, dado que o desenho de luz continua a ter mesma importância e a mesma necessidade e originalidade artística, independentemente do formato em uso.

3.4 - O enquadramento teórico da direção de fotografia

O que se pretende com esta tese é comprovar que, apesar das mudanças significativas que se processaram na transformação daquilo que é a imediata perceção do trabalho do diretor de fotografia, este não deixou de ter forte influência no cinema narrativo.

A influência da direção de fotografia na apresentação estética da obra fílmica é o objeto principal a investigar, Esta não é uma responsabilidade exclusiva do realizador, já que há a colaboração do diretor de fotografia com o seu próprio estilo de iluminar cena a cena, com a sua forma de compor os planos, aliado aos movimentos, tudo isto é um adicional que o realizador não domina totalmente. Da mesma forma, o diretor de fotografia não atua independentemente das opções de realização, o que comprova que existe uma relação de colaboração que se reflete no trabalho final.

O diretor de fotografia, que é responsável pelo registo da imagem e manipula a iluminação para criar ambientes e impressões, como um grafismo adequado ao estilo que se pretende para a obra, tem influência no resultado final. Desta forma, procura-se desenhar um esquema que permita comprovar a diferenciação entre distintos diretores de fotografia tendo as mesmas condições de execução. Desta forma, tentaremos comprovar com esta pesquisa que existem, de facto, diferenças no resultado final no filme.

CAPÍTULO IV – METODOLOGIA DO ENSAIO

4. - Hipóteses

«Qual a influência da direção de fotografia na narrativa cinematográfica e na sua percepção? Segue-se uma sequência de passos que nos leva a analisar esta experiência de modo a dar resposta à pergunta. Levantam-se algumas hipóteses que podem, ou não, corresponder aos resultados. Há uma margem que o investigador deve assumir (Creswell, 2003) de que a sua experiência possa ter um determinado resultado, considerando uma perspetiva positivista. Porém, a hipótese precisa de ser verificada e confirmada. Neste caso, será realizado um ensaio empírico em que se isolam ao máximo possível os elementos que compõem a função do diretor de fotografia e se procura quantificar e qualificar o efeito dessa variável da construção cinemática, através de um questionário aplicado a grupos específicos de pessoas com profissões na área do cinema, ou afins, bem como a um grupo de indivíduos sem ligação com a atividade cinematográfica.

As questões centram-se em dois fatores, de ordem emocional e técnica, da imagem cinematográfica.

Se, numa primeira instância, nos parece óbvio que a fotografia tem efetivamente influência na percepção do espetador, também parece claro que se pode saber qual o grau dessa influência. Daí a experimentação prática laboratorial com o filme seguida do questionário para avaliar em que medida os espetadores distinguem entre os filmes no que se refere às pequenas diferenças de abordagem de câmara e de fotografia utilizadas em cada um deles.

Inicialmente, porém, enumeraram-se as hipóteses.

Perguntas/Hipóteses

Pergunta 1 – Será que, para a audiência, a fotografia do filme é determinante?

Hipótese 1 – É determinante como componente visual.

Pergunta 2 – Será possível que, com diferentes abordagens estéticas nos enquadramentos, na direção de luz e nos movimentos de câmara aplicados a um mesmo tema, se obtenham resultados diferentes na percepção que o espetador tem da narrativa?

Hipótese 2 – Sim, em especial nos movimentos de câmara conjugados com a iluminação.

Pergunta 3 – Será possível isolar a fotografia das funções da realização num filme narrativo?

Hipótese 3 – Isto é extraordinariamente difícil, se não mesmo impossível. As diretrizes da realização são articuladas com a fotografia e a colocação de câmara.

Pergunta 4 – Terá a direção de fotografia de um filme, por si só, influência na narrativa?

Hipótese 4 – Não. A fotografia é um componente em articulação com outros fatores, mas pode, em circunstâncias particulares, ser o fator narrativo mais importante da obra.

Pergunta 5 – Será possível determinar que a fotografia de um filme possui uma linguagem própria?

Hipótese 5 – Há convenções que se adaptam e com as quais os espetadores se identificam, mas não se pode considerar que se trate de uma linguagem, dado que existem múltiplas variantes a ter em consideração.

Entre as hipóteses, podemos admitir que este estudo se situa na área da observação que John W. Creswell refere como «Alternative Knowledge Claims», ou seja, numa tradução direta, «Alegações de conhecimento alternativas» (Creswell, 2003).

Numa análise superficial, podemos considerar assumir de antemão, mesmo antes da produção do objeto de estudo, que iremos obter resultados diferentes entre os filmes. Assume-se, assim, que estamos perante uma situação em que as hipóteses em investigação estão praticamente garantidas e que os resultados serão confirmados pelo questionário. Neste caso, estamos claramente a adotar o método de desenho de pesquisa proposto por Creswell.

4.1 - Desenho de investigação

Para dar resposta à questão de partida - qual a influência da direção de fotografia na narrativa cinematográfica e na sua perceção? – foi produzida e filmada uma curta-metragem.

Para melhor compreender a influência da fotografia cinematográfica na construção da experiência cinemática, com enfoque nos aspetos narrativos e estéticos, a mesma curta-metragem foi filmada com três diretores de fotografia diferentes que desenvolveram o seu trabalho perante as mesmas circunstâncias de produção.

Depois de concluídos os filmes, fizeram-se projeções para grupos de indivíduos específicos, designadamente, professores e alunos de cinema; profissionais de cinema; realizadores de cinema; diretores de fotografia; e pessoas, em geral, sem qualquer relação com o mundo do cinema. No final das sessões, foi efetuado um debate com a assistência, que respondeu ainda a um questionário dividido em duas partes.

No final da tese, serão apresentadas as respostas ao questionário e retiradas as conclusões que dão resposta à pergunta de partida.

4.2 - Isolar a função do diretor de fotografia

A maior preocupação e objetivo primordial deste ensaio é isolar e distinguir a função do diretor de fotografia da função do realizador. Seria de extrema importância fazê-lo de forma a conseguir ter dados comparativos com o maior rigor possível.

Tendo em conta, como já temos referido, que a função do diretor de fotografia se confunde muitas vezes com a do realizador, tornando difícil delimitar onde começam e onde acabam as decisões técnicas e estéticas de um e de outro, foram estabelecidas algumas premissas, tendo como finalidade dar as mesmas condições de desenvolvimento do trabalho aos três diretores de fotografia. Ressalvamos ainda que cada diretor de fotografia desconhecia o trabalho dos outros.

Para se processar a separação de funções do diretor de fotografia, o exercício fixou as restantes variáveis, por outras palavras, utilizou o mesmo guião, os mesmos atores, o mesmo realizador, o mesmo cenário, o mesmo montador, o mesmo colorista, a mesma equipa técnica e o mesmo tempo de rodagem.

4.3 - O guião

Não houve propriamente um guião cinematográfico. A filmagem assentou num poema. A opção foi filmar o poema «Déjeuner du Matin» do francês Jacques Prévert – que fez parte da sua publicação «Paroles», de 1946.

Il a mis le café
Dans la tasse
Il a mis le lait
Dans la tasse de café
Il a mis le sucre
Dans le café au lait
Avec la petite cuiller
Il a tourné
Il a bu le café au lait
Et il a reposé la tasse

Sans me parler

Il a allumé

Une cigarette

Il a fait des ronds

Avec la fumée

Il a mis les cendres

Dans le cendrier

Sans me parler

Sans me regarder

Il s'est levé

Il a mis

Son chapeau sur sa tête

Il a mis

Son manteau de pluie

Parce qu'il pleuvait

Et il est parti

Sous la pluie

Sans une parole

Sans me regarder

Et moi j'ai pris

Ma tête dans ma main

Et j'ai pleuré

Foram várias as razões da escolha deste poema. Em primeiro lugar, por se trata de um poema simples, como uma linguagem direta e real, o que permite uma abordagem cinematográfica. Não é um poema esotérico. A forma como são descritas as ações ao longo das estrofes facilita uma interpretação fílmica objetiva. Apesar desta linguagem informal, percebe-se a emoção que lhe está subjacente. Todas as palavras descrevem ações, são objetivas e, desta forma, filmáveis. A interpretação que se lhes possa dar na transposição para filme não fere as intenções fundamentais do poema. Por outro lado, o poema poderia ser interpretado pelos atores sem recorrer a diálogos. A descrição das ações no poema permitiria narrar sem ferir as intenções originais do poema recorrendo ao uso de linguagem corporal dos atores, o que, do ponto de vista cinematográfico, seria

benéfico para se obter uma representação da corrente emocional existente entre os personagens naquele dado momento das suas vidas. Recorrendo a este poema evitavam-se diálogos e dava-se com isso maior ênfase à comunicação corporal e facial, o que, na ótica da imagem, seria o ideal. Tendo em conta estes fatores, o poema era adequado para se realizar uma experiência fílmica permitindo uma abordagem objetiva das ações do atores no espaço que viria a ser criado para o efeito, neste caso, a casa da personagem feminina. O poema deixa o local e o espaço em aberto e o enredo que nele se conta poderia passar-se em qualquer lugar, mas, por opção da realizadora, colocaram-se as personagens a interpretar o poema e a sua tensão na casa da mulher.

4.4 - A realização

Ilse Hofmann foi a realizadora dos filmes. Nascida em 1949, inicia-se na realização em 1976, com apenas 27 anos de idade, pouco tempo depois de ter concluído a sua formação na HFF, realizando a sua primeira obra, «Die Ilse ist weg», um telefilme para a televisão alemã. Desde então, Ilse Hofmann foi galardoada com dois prémios de realização, realizou duas longas-metragens e prosseguiu uma carreira sólida como realizadora de telefilmes. Uma vez convidada para fazer parte do projeto de ensaio, mostrou muito interesse, abraçando a ideia com todo o entusiasmo.

A realizadora fez a sua interpretação do poema ‘Déjeuner du Matin’. «Para mim, o poema é sobre não-comunicação e é essa a intenção principal deste filme. O casal está numa fase em que já não se fala. Nunca falaram das suas perspetivas de futuro juntos. Parte-se do princípio que é uma relação sem futuro e que, na noite anterior, houve um desentendimento que os afastou definitivamente.» Apesar de o poema ter sido escrito em 1946, decidiu-se, por razões de produção, que a abordagem ao poema não seria dessa época, mas que este seria transposto para o tempo contemporâneo. Desta forma, interpretando o poema de 1946 à luz dos dias de hoje, segundo Ilse Hofmann, a mulher não devia posicionar-se como na época da escrita, submissa em relação ao homem. A sociedade de hoje é diferente e o poema teria de ser lido à luz dessa contemporaneidade. Daí que a realizadora faça uma interpretação da posição social da mulher diferente dos dias que foram o pós-guerra.

Por isso, a realizadora decidiu que a personagem feminina teria, no filme, uma posição ascendente em relação à personagem masculina. Há, portanto, à luz dos dias de hoje, uma inversão clara na posição da mulher em relação à da data em que o poema foi escrito. Nos

anos após a segunda guerra, a mulher não gozava de independência econômica, como acontece na sociedade contemporânea. Desta forma, como o poema é transportado para a atualidade, com esse pressuposto, o apartamento onde se desenrola o filme pertence à personagem feminina, simbolizando essa evolução e mudança de um tempo para outro.

Com isto, a realizadora decidiu centrar o filme em e dar o maior protagonismo à personagem feminina e é nesta premissa que assenta todo o filme e o trabalho de todos os setores envolvidos, nomeadamente, a construção do cenário, que foi inteiramente realizado em estúdio, na escola HFF.

Desde o início, Ilsa Hofmann teve o objetivo de dar ao filme um cariz narrativo em vez de o abordar de um ponto vista conceptual, com cariz artístico ou poético. Como se tratava de um poema e a imagem é o objeto de estudo, a combinação destes dois elementos poderia, de alguma forma, impulsionar o projeto para uma opção estilizada e pictórica. No entanto, o próprio poema é claramente direto, utilizando frases simples e objetivas. Descreve gestos, ações e objetos, o que o torna, por si só, naturalmente narrativo. E foi assim mesmo que a realizadora o interpretou. O filme viria a ser narrativo, em continuidade temporal entre os planos, dando-lhe unidade e coerência. A montagem em continuidade obedeceria a essa uniformidade temporal e espacial.

Tendo como pano de fundo a circunstância de que o espaço onde se desenrola a cena ser a casa da personagem feminina, a realizadora teve o cuidado de ensaiar com os atores durante um dia na véspera da rodagem do primeiro filme. Fez as marcações de posições entre a mesa e a cama, estabelecendo igualmente os tempos de entradas e saídas, que seriam, por sua vez, idênticos nos três filmes. Os atores repetiram todos os movimentos meticulosamente nas três versões do filme.

O ponto de partida para a realização seria uma relação que acabava, uma relação sem futuro. A realizadora encenou a última manhã em que marido e mulher estavam juntos. A noite anterior teria sido pouco agradável, uma discussão, algum distanciamento entre os dois, mas a manhã, quando se desenrola a cena, seriam os minutos finais e definitivos daquela relação. Ela ainda de pijama, encontra-se em casa, ele que chega completamente vestido, um toque inadvertido e acidental que desencadeia os sentimentos que ambos vivem naquele período de tempo. É uma relação sem comunicação, em que os gestos, os olhares e a ausência destes contam o drama do momento. A separação inevitável.

4.5 - Os atores

Carina Werthmüller e Jochen Paletschek foram os atores que deram corpo às personagens feminina e masculina. Foram escolha exclusiva da realizadora. A idade das personagens era uma condição fundamental para a realização. O casal teria de aparentar alguma maturidade, o que implicava ter atores com idades perto dos 30 anos ou, idealmente, um pouco mais. Segundo Ilsa Hofmann, a idade era fundamental para que a cena funcionasse dramaticamente, com a justificação de que, caso fossem mais jovens, por exemplo na casa dos 20 anos, o impacto do problema não seria tão grande. Nesta idade, os casais ainda se encontram numa fase de descoberta e as relações ainda não têm um cunho sério, havendo o risco de se cair na sensação de que a relação não passaria de um caso de fim de semana. A mensagem que se pretendia passar era de que se tratava de um acontecimento muito importante na vida das personagens. No caso de um casal na casa dos 30 anos, o momento ganha outro peso dramático. É a idade em que se procuram relações mais duradouras e de futuro, em particular para a mulher, que tem consciência do seu relógio biológico. Por isso, a escolha recaiu num casal que aparentasse ter esta idade. Enquanto se é jovem, tudo parece resolver-se rapidamente no dia seguinte, mas quando as pessoas são adultas, têm os seus empregos e vivem sós nas cidades, a questão das relações torna-se problemática e séria. Era esta imagem subliminar que se pretendia passar ao escolher um casal que aparentasse ter cerca de 30 anos.

4.6 - A direção de atores

A realizadora Ilse Hofmann indicou Carina Werthmueller, com quem tinha trabalhado recentemente, para interpretar a personagem feminina. Para a realizadora, era importantíssimo que a representação corporal fosse suficientemente expressiva. Por proposta da produtora Katrin Richthofer, aceite pela realizadora, a escolha de ator para a personagem masculina recaiu sobre Jochen Paletschek.

Era necessário estabelecer as marcações dos atores no cenário e preparar as interpretações para as filmagens. Assim, na véspera da rodagem a realizadora Ilse Hofmann ensaiou longamente com os atores. Uma das condições fundamentais do exercício era que os atores teriam de realizar as mesmas ações de filme para filme. E, assim, a narrativa inicia-se com a entrada da personagem masculina na sala, vestido formalmente e pronto para sair, enquanto a mulher surge no espaço ainda envergando roupa de dormir, com uma cafeteira na mão. Tocam-se, como que acidentalmente, e nenhum dos dois reage. Depois, ele senta-se a beber o

café e ela desloca-se para a cama e senta-se. Ele está de costas. Enquanto ele está a fumar e a beber café, ela levanta-se e pega no chapéu e na gabardina do homem e coloca-os sobre a mesa. Ele ergue-se, veste a gabardina, coloca o chapéu e sai, enquanto ela fica sentada à mesa.

Há um plano exterior ao cenário, que é diferente de filme para filme, que é o momento em que a personagem masculina está já de lado de fora e envia uma mensagem de telemóvel. Nunca chegamos a saber do que se trata. Este local para a cena final foi escolhido livremente por cada diretor de fotografia. A realizadora não interferiu, porque fazia parte do ensaio que o diretor de fotografia tivesse um plano inteiramente escolhido por si, sem interferência da realização. A realizadora dirigiu o ator em cada uma das vezes sem alterar o enquadramento escolhido pelo diretor de fotografia.

4.7 - Narrador

Ter a voz da personagem feminina (Carina Werthmüller) a ler o poema foi opção da realizadora. Mesmo que a narração estivesse a descrever exatamente o que a personagem masculina estava a fazer (indo, assim, contra a norma de «show, don't tell»), esta foi uma escolha consciente e deliberada da realizadora. O tempo do filme é um tempo de memória. É um *flashback*, a mulher conta-nos o que se passou naquela manhã, através da narração. O espetador vê exatamente as ações que ela descreve, numa memória descritiva.

Este fator foi também muito útil para o ensaio de pesquisa. Desta forma, todos os filmes tinham o mesmo som ambiente, o mesmo ritmo marcado pela narradora e, assim, estabelecia-se igualdade sonora nos três filmes. A realizadora também optou por colocar a mesma música de fundo em todos os filmes, o que veio definitivamente auxiliar na separação da direção de fotografia dos restantes aspetos dramáticos do filme.

4.8 - A música

A realizadora optou por colocar música de fundo do início ao fim do filme, conjugado com a narração. Esta escolha não foi decidida no processo de montagem, mas antes previamente estabelecida. A banda sonora escolhida foi a 5ª Sinfonia de Gustav Mahler. Esta escolha foi adequada para o ensaio. Desta forma, tal como sucedeu com a narração, a música tem o papel de igualar as três versões do filme com a mesma sonoridade. Isto trabalha a favor da diferenciação da imagem, dado que as emoções dramáticas passadas pela música são idênticas nos três filmes.

Consequentemente, no que diz respeito à banda sonora, a questão emocional e cognitiva do espectador não variaria de filme para filme, deixando assim a imagem isolada nesse domínio.

4.9 - A planificação

Este é um aspeto que deve ser sublinhado. Ao longo deste texto, temos vindo a definir de forma minuciosa as responsabilidades da função de diretor de fotografia, nos seus aspetos técnicos e artísticos. Como referimos anteriormente, o realizador e o diretor de fotografia criam o plano de filmagens em conjunto, tomando as decisões de colocação da câmara, dos movimentos de câmara e das escalas.

Esta é a parte da criação do filme em que o trabalho dos dois se cruza de forma mais intensa. É suposto ser o realizador a determinar a posição de câmara; porém, essa determinante nem sempre se aplica, dependendo da forma como cada realizador trabalha. Há realizadores que são categóricos em estabelecer o posicionamento de câmara, as escalas a adotar e os movimentos de câmara, enquanto outros aguardam pelo diretor de fotografia para determinar todos estes elementos depois do ensaio com os atores. Portanto, há basicamente duas formas de trabalhar, e o diretor de fotografia deve estar preparado para ambas. Sabe de antemão que há casos em que foi determinado que o diretor de fotografia, depois de assistir ao ensaio, depois de ter ouvido e trabalhado previamente as intenções da realizadora, como foi o caso, através de emails que trocaram, sugerisse a planificação e as posições de câmara para a cobertura da cena. A realizadora supervisionaria a continuidade narrativa e dirigiria os atores de acordo com a cena.

A realizadora pediu aos diretores de fotografia que houvesse panorâmicas rápidas entre uma e outra personagem em determinadas partes da cena, para dramatizar e aprofundar o estado tenso da relação, como também pediu que se visse claramente o momento em que se tocam inadvertidamente junto à mesa.

Em dias precedentes às filmagens, a realizadora e os diretores de fotografia trocaram ideias de abordagem à cena. A realizadora informou-os do que pretendia para o filme, que retratasse uma relação que terminava naquela manhã, que muito provavelmente na noite anterior teria havido desentendimento entre o casal, o qual tornava a relação impossível de continuar. Esse momento de tensão era o elemento mais importante a realçar, segundo as indicações da realizadora.

4.10 - O cenário

O cenário é outro elemento importante na narrativa, sobre o qual o diretor de fotografia também tem influência. O desenho de produção esteve a cargo de Cinzia Fossati, que desenhou o cenário e os figurinos de acordo com as indicações iniciais da realizadora. E, assim, Cinzia Fossati criou o apartamento, tendo em consideração que os elementos do casal teriam um pouco mais de trinta anos de idade. Ambos profissionais, ela, independente, talvez designer gráfico, a viver na sua casa, que era um misto de casa e atelier. Não se tratava de um apartamento clássico, era também o seu local de trabalho. A mesa na sala, junto à qual teve lugar grande parte da filmagem, servia como mesa de cozinha e como mesa de trabalho, tal como justificou a decoradora. Em relação à personagem masculina, ele passaria e ficaria por ali esporadicamente. Ele não vivia ali. Eram apenas namorados.

Conforme foi já assinalado, a casa seria pertença da personagem feminina. O poema seria representado no tempo contemporâneo e, assim, a condição da mulher seria diferente da de 1946. Tratar-se-ia, então, de uma mulher independente e a sua profissão seria designer, como referido acima. A casa refletiria essa posição social, de trabalhadora independente, autónoma economicamente, e tanto as cores como a decoração não seriam clássicas. Deste modo, criou-se um cenário colorido, alegre, em contraste com o sentimento geral do filme, que acaba por ter um final triste

Um outro elemento a abordar é o envolvimento dos diretores de fotografia no processo de criação do cenário. Foram tidos em conta diversos aspetos e também constrangimentos. Em princípio, o diretor de fotografia deve ter uma envolvimento ativa com quem elabora o desenho de produção, no sentido de contribuir para os tons das cores das paredes, da mobília e da roupa. Contudo, no caso presente, esta situação teria duas implicações, uma de ordem orçamental, negativa, e uma outra para a própria experiência, positiva. Primeiro, seria necessário que a produção, que se encontrava a cargo de Katrin Richthofer, ocupasse o estúdio pelo menos mais três ou quatro dias e estendesse os trabalhos de rodagem por mais uma semana, o que seria inoportuno economicamente. Se cada diretor de fotografia propusesse, por exemplo, a mudança de cor das paredes e a colocação da janela e das portas em diferentes sítios para atingir um determinado tom, tal implicaria a reconstrução do cenário de filme para filme. O segundo aspeto veio inteiramente posicionar-se a favor da experiência. Não se tinha pensado nisso antes, porque inicialmente previa-se que o diretor de fotografia tivesse a oportunidade de contribuir para o desenho de produção, já que uma das suas funções

consiste precisamente em sugerir determinados aspetos da construção (o que acabou por acontecer e disso falamos no parágrafo seguinte) para dar resposta a determinados movimentos e aspetos visuais da imagem, tal como o tom de cor das paredes. Estas circunstâncias são sempre feitas num trabalho de equipa, de forma a ir ao encontro dos desígnios da visão do realizador. Como, por questões orçamentais, não seria possível aumentar o número de dias de rodagem, então o cenário teve de se manter igual para os três filmes. Esta circunstância veio, na verdade, beneficiar a própria experiência, porque desta forma potenciou ainda mais os aspetos comparativos entre os diretores de fotografia, não sendo o cenário integrado como fator de diferenciação. Assim, a mesma moldura plástica foi disponibilizada aos três diretores de fotografia.

Contudo, apesar da decisão de produção de que o filme seria rodado no mesmo cenário em três dias consecutivos, a decoradora não deixou de contactar os diferentes diretores de fotografia. No desenho da construção das paredes do cenário, Cinzia Fossati depressa concluiu que não poderia ser um décor fechado. Todos os diretores de fotografia pretendiam utilizar a *dolly* e isso implicaria um cenário maior e que permitisse mobilidade às máquinas. A primeira versão de construção teve de ser alterada, não construindo as paredes de forma fechada, mas deixando pelo menos um dos lados aberto, para permitir o espaço necessário aos movimentos. Mas também era necessário alargar o cenário, porque os diretores de fotografia não pretendiam ser forçados a usar objetivas grande angular, ao contrário, preferiam usar médias focais. Portanto, os diretores de fotografia acabaram, afinal, por intervir no aspeto da construção do cenário, sem ter de o alterar radicalmente de filme para filme.

Numa das estrofes do poema, é mencionada a chuva, como se o dia estivesse cinzento e chovesse, denotando um ambiente em sintonia com o tom do próprio filme. Essa circunstância trouxe outro problema à produção. A realizadora afirmou que não era importante haver chuva, porque não era o foco importante do enredo. Com efeito, Ilse Hofmann não achou que este elemento fosse importante porque preferia centrar-se na relação do casal e não tanto na questão do tempo. Para os diretores de fotografia, contudo, era um elemento importante para o desenho de luz. Para Axel Block, a questão resolvia-se com plano solto de uma janela, na qual se pudesse observar a chuva. O plano foi efetivamente filmado, mas não seria utilizado na montagem. Nina Badoux pretendia utilizar um efeito de água numa das paredes do compartimento, mas não o concretizou durante a rodagem e, por fim, Roberto Schaefer gostaria de ver a chuva pela janela, mas o estúdio não o permitia e optou por um

efeito de cortina adquirida na empresa Rosco, que, porém, não resultou inteiramente. Para que o efeito da água de facto funcionasse, quer na janela do cenário, quer com os efeitos de luz, teria de haver condições técnicas de bombagem e recolha da água no estúdio, o que não se verificava. As soluções encontradas não foram suficientemente eficazes, mas não foram tema importante que afetasse o desenrolar da narrativa, tal como a realizadora pretendia.

No final, a realizadora não estava inteiramente satisfeita com o cenário. Compreendeu a intenção e, por isso, acabou por aceitá-lo. Achou que era demasiado colorido e pediu aos diretores de fotografia que evitassem demasiada luz nas paredes, o que Nina Badoux executou com mais eficácia do que os outros dois, deixando as paredes quase sempre na penumbra.

Por fim, consideremos os figurinos, que também ficaram a cargo de Cinzia Fossati. Pela interpretação dada pela realizadora, o momento era que o casal se erguia pela manhã para tomar o pequeno almoço. Ele, já vestido, com roupa clássica, um blazer escuro e uma gabardine comprida escura e um chapéu para a saída. Ela envergando uma camisa de dormir e calções.

Estas foram as condições idênticas que os três diretores de fotografia encontraram no cenário.

4.11 - As filmagens e os diretores de fotografia

A abordagem de todos os processos de produção teve como única variante o diretor de fotografia, que foi diferente em cada uma das filmagens.

Não havia qualquer condicionante em termos de idade ou em termos de tempo de experiência ou grau de sucesso na carreira. A condição era que tinham de estar no ativo como diretores de fotografia, a exercer profissionalmente com regularidade. Acrescente-se, porém, que havia uma obrigação neste exercício, que seria ter entre os diretores de fotografia convidados pelo menos uma mulher.

Deu-se início aos convites que foram endereçados pela produção, sendo que a realizadora Ilse Hofmann (<https://www.imdb.com/name/nm0389373>) indicou, desde os primeiros contactos, a intenção de trabalhar com Axel Block, com quem já havia trabalhado em duas ocasiões, nos

telefilmes «Out of The Hitler Time» (1981) e num grande sucesso televisivo produzido pela ARD Canal estatal de televisão alemã, «On the Road» (1986). Axel Block (<https://www.imdb.com/name/nm0088676>), nascido em 1947 na Alemanha, assinou mais de uma centena de longas-metragens e telefilmes ao longo da sua carreira. Para além da sua atividade como diretor de fotografia, também desenvolveu um sólido percurso académico, tendo lecionado em diversas escolas de cinema e passado à situação de reformado em 2015, depois de ter encabeçado durante vários anos o departamento de câmara da escola HFF. O filme fotografado por Axel Block foi designado por «filme 1»

A escolha feminina recaiu sobre a holandesa Nina Badoux. Licenciada em 2014 pela academia de Cinema de Amesterdão, Nina Badoux destacou-se em 2017 no festival mais conceituado do mundo dedicado à direção de fotografia, denominado Camerimage, na Polónia. Venceu o prémio de melhor direção de fotografia com o documentário «Radio Kobani». Rodado durante três anos, mostra a vida de uma jovem repórter curda que instala uma estação de rádio numa cidade síria devastada pela guerra civil. Através de entrevistas, vai-se cruzando com uma série de pessoas de todos os géneros e credos. O documentário recebeu vários prémios um pouco por todo o mundo. Nina Badoux aceitou o desafio de filmar o segundo filme de «Dejeuner du Matin». O filme fotografado por Nina Badoux foi designado por «filme 2».

Finalmente, Roberto Schaefer, nascido em Nova Iorque, foi responsável pela direção de fotografia da terceira e última filmagem do exercício. Schaefer é um reputado diretor de fotografia americano, com uma longa carreira desde os anos setenta. Tem no seu currículo muitos filmes de Hollywood e continua atualmente muito ativo. Tanto aceita dar o seu contributo a filmes de baixo orçamento, como aceita o convite de produções de grande orçamento, como é o caso da série James Bond, tendo participado em «Quantum of Solace» em 2008. É também especialista em captura de imagem para efeitos especiais em pós-produção, como no caso do filme «Geostorm», de 2017. O filme fotografado por Roberto Schaefer foi designado por «filme 3».

A produtora Katrin Richthofer foi meticulosa ao colocar realizadora e diretores de fotografia em contacto antes das filmagens, para discutirem a forma de abordar o filme, da mesma maneira que o fez para colocar a diretora de arte Cinzia Fossati em diálogo com eles.

Da mesma forma, a realizadora Ilse Hofmann apresentou a cada um dos diretores de fotografia as suas intenções e os pontos que mais lhe interessava passar no filme. Esta era

uma das condições do exercício. Em particular, a sua intenção de marcar o momento de separação do casal. Foi assim que ensaiou os movimentos e os gestos com os atores. Os diretores de fotografia teriam a responsabilidade de apresentar e de sugerir as posições de câmara, composição e movimentos de câmara, posto o que a realizadora aprovaria ou poderia sugerir alterações se entendesse que não estavam de acordo com as suas intenções narrativas. No entanto, o diretor de fotografia seria o primeiro a propor a planificação e a cobertura da cena com os diferentes posicionamentos de câmara, de enquadramentos e de movimentos.

Como já foi discutido, a decisão da colocação da câmara e o modo de planificar os planos para a cobertura das cenas podem ser da responsabilidade de ambos os intervenientes, tanto do realizador como do diretor de fotografia. Frequentemente, o realizador tem como função o planeamento de cada cena, determinando a escala de planos a aplicar, os movimentos de câmara que pretende adotar, etc. Por vezes, ao interpretar as intenções do realizador, que indica quem é mais importante na cena ou qual é o momento mais importante ou dá outra indicação, é o diretor de fotografia que se encarrega de sugerir a composição do plano, apresentando-o à aprovação do realizador. Este último foi o método adotado para este exercício.

Esta decisão teve como princípio a premissa de que os diretores de fotografia deviam exercer todos as mesmas funções, de forma a que uma análise comparativa fosse mais rigorosa. A composição de imagem, as opções de movimentos de câmara, as escalas adotadas, a relação de aspeto eram elementos de análise para esta pesquisa, daí ser importante que todos os diretores de fotografia estivessem em situação de igualdade.

Em resumo, a planificação dos planos foi proposta pelos diretores de fotografia, tal como os movimentos de câmara, sendo que a realizadora supervisionou a sua continuidade para posterior montagem.

Abordando agora a direção de fotografia, houve uma condicionante à partida. Não se poderia recorrer a imagem preto e branco, apenas a imagem a cores. A razão que justifica esta condicionante foi o facto de, se um dos filmes optasse pelo preto e branco, a diferença seria de tal forma extremada que os termos comparativos seriam igualmente exagerados, o que tornaria o exercício comparativo menos credível, no que dissesse respeito à análise da fotografia em si. Para se abrir a exceção ao preto e branco e para que houvesse uma igualdade na comparação dos resultados, seria obrigatório que todos os filmes optassem pelo preto e branco. Não foi o caso e todos os filmes foram filmados a cores.

Uma vez enunciadas as regras, os diretores de fotografia tinham total liberdade de escolha relativamente a todos as outras componentes da construção da imagem e do filme. Nomeadamente, o diretor de fotografia teve a liberdade de escolher a relação de aspeto (*aspect ratio*) que pretendia usar para elaborar a sua composição dos enquadramentos, como de resto foi livre de dispor de todos os meios técnicos, como sejam a escolha da câmara, a resolução de imagem, objetivas, equipamentos de iluminação e equipamentos de suporte para movimentos de câmara.

Cada diretor de fotografia teve um dia, a véspera das filmagens, para proceder à montagem da iluminação no set, fazer o ensaio com os atores e trabalhar com a realizadora na construção do filme.

Todos os filmes foram filmados em formato digital em resolução 2K. A utilização do formato negativo película não foi posta como possibilidade de escolha, devido a constrangimentos orçamentais e, para além deste aspeto muito importante, obrigaria a alongar o tempo de conclusão dos filmes ou do filme que viesse a utilizar película, uma demora que teria implicações na cadeia de tratamento de imagem até chegar à montagem de imagem. Mais uma vez, para além destes dois aspetos, seria mais um fator técnico que viria a ser diferente dos restantes. Por conseguinte, ou seriam todos captados em imagem digital ou todos em película. Obviamente, pelas questões apontadas acima, todos utilizaram o digital. Verdade seja dita, porém, nenhum dos três diretores de fotografia sugeriu utilizar película neste trabalho.

Axel Block escolheu como formato de aspeto o clássico 4:3 e utilizou as objetivas clássicas Zeiss T 1.3 com a câmara Alexa SXT. Como suporte à câmara utilizou o tripé e a *dolly* Panther, mas não prendeu a câmara à cabeça. Preferiu colocar a câmara em cima de uma almofada e esta sobre a cabeça do tripé ficando com a câmara solta, ao invés de a prender de forma rígida.

Nina Badoux escolheu o formato de aspeto 2.40 e utilizou objetivas anamórficas 2x Hawk V-Plus com aberturas de diafragma que variam de focal para focal, embora a maioria tivesse um máximo de abertura de T 2.2. Utilizou a câmara Mini Alexa com sensor *full frame* 4:3 para permitir a captura com as objetivas anamórficas e utilizou igualmente filtragem, colocando um filtro para suavizar a imagem nas zonas negras denominado *Black Promist* ¼, da Tiffen. Para suporte de câmara, utilizou igualmente a *dolly* Panther com o braço *minijib*, que permite ter a câmara presa na ponta da mini grua, ficando o eixo da câmara sempre livre.

Roberto Schaefer também escolheu o formato de relação de aspecto 2.40, mas não utilizou objetivas anamórficas, ao contrário de Nina Badoux. Manteve a relação de aspecto, mas captou a imagem através de objetivas esféricas *Vantage One T1* com abertura de diafragma T.1. Estas objetivas são únicas no mundo. No mercado profissional de cinema, são as que possuem maior capacidade de abertura, tendo a possibilidade de absorver maior luminosidade, o que permite obter boas imagens em situações de pouca luminosidade. Roberto também utilizou um filtro suavizador *Black Promist 1/8* ligeiramente mais ténue do que o que foi utilizado por Nina Badoux.

Como estabelecido à partida para este ensaio experimental, a equipa de apoio às filmagens repetiu-se de filme para filme nos três dias de rodagem e nas vésperas de preparação.

4.12 - A montagem

A montagem de imagem e a de som ficaram ao cargo de Mário Costa, que também havia auxiliado nas filmagens, fazendo de maquinista, e que captou os sons *foley* para a montagem. Como estabelecido para o exercício, o montador devia também ser o mesmo nos três filmes. A montagem teve a supervisão permanente da realizadora Ilse Hofmann, que contribuiu ativamente em cada um dos segmentos.

Conforme foi anteriormente referido, a realizadora decidiu utilizar uma banda sonora comum ao longo de cada um dos três filmes, uma decisão que serviu na perfeição as intenções da produção destes filmes. A utilização da mesma banda sonora ao longo das três versões, com a narração da própria personagem feminina, veio colocar em pé de igualdade os três filmes no que diz respeito a alterações emocionais na narrativa. A música tem um papel preponderante na alteração e na marcação de momentos emocionais e, neste caso, sendo igual em todos os filmes, viria a beneficiar o propósito de comparação. Assim, não haveria num filme ou noutro diferentes pontos de pontuação musical que pudessem influenciar o aspeto da narrativa e, por si, a perceção da assistência. Deste modo, não pautando a questão emocional pela música, a imagem ficaria isolada para obter esse efeito narrativo.

4.13 - Correção de cor

Por fim, a correção de cor foi feita pelo colorista Thomas Herget, sob a supervisão e mediante as escolhas dos diretores de fotografia de cada um dos filmes.

4.14 - A produção

As filmagens decorreram nos estúdios da escola HFF em Munique e tiveram como produtora

executiva Katrin Richthofer, que endereçou os convites à realizadora, atores, à diretora de arte e aos diretores de fotografia. O estúdio foi construído de raiz com o planeamento da autoria de Cinzia Fossati, como já referido.

A restante equipa técnica que acompanhou as filmagens também se repetiu ao longo dos três dias de filmagens, ocupando as posições de assistentes de câmara, maquinistas, iluminadores e anotação.

Este tipo de pesquisa dirigido à direção de fotografia cinematográfica é raro, como afirma Marijke van Kets.

«The limitations on researching cinematography are numerous, starting with the fact that literature on this topic is extremely limited. The collection of evidence and research on cinematography is in its infancy. This situation requires a novel approach, which is exciting because it acquires new evidence and develops new theoretical models. (Kets, 2018)»

Também para nós foi uma experiência enriquecedora a muitos níveis. Em primeiro lugar, pelo domínio científico, constituindo exemplo pioneiro de pesquisa na área da direção de fotografia cinematográfica, permitindo uma compreensão mais aprofundada do seu contributo para a construção narrativa da obra cinematográfica; em segundo lugar, pelo exemplo pedagógico que pode proporcionar.

4.15 - Objeto de Pesquisa. A produção do Filme

Como já foi salientado, a produção deste filme teve o intuito de realizar um ensaio, isolando a função do diretor de fotografia na conceção da imagem cinematográfica. Pretendeu-se destacar a direção de fotografia das restantes disciplinas de produção e, ao mesmo tempo, separar ao máximo possível esta área das funções do realizador.

A produção do estudo «Um Filme, Três Visões» teve a preocupação de garantir que todos os elementos de produção seriam proporcionados de igual maneira aos três filmes, com o cuidado de não influenciar de qualquer forma a prestação de cada um dos diretores de fotografia, para se garantir uma análise comparativa adequada entre os três filmes.

4.16 - A metodologia de investigação

A produção da curta-metragem «Um filme, Três Visões» foi o instrumento de estudo para se encontrar respostas para a problemática de partida - Qual a influência da direção de fotografia na narrativa cinematográfica e na sua perceção?

Como já descrito em capítulo anterior, o mesmo guião foi filmado três vezes, com a particularidade de se terem mantido constantes todos os fatores de construção da obra nas três filmagens, sendo a única diferença constituída por um diretor de fotografia diferente em cada filme.

Na relação de trabalho com o realizador e com os demais departamentos, nomeadamente o departamento de arte, as funções do diretor de fotografia foram isoladas ao máximo, permitindo assim ter dados comparativos do desempenho destes nos três filmes em estudo.

Deste modo, isolando a função de diretor de fotografia nas suas várias dimensões, cria-se o objeto de estudo, tendo como objetos de comparação os três filmes fotografados. Uma vez terminados os filmes, estes foram visionados por grupos específicos que, por sua vez, de seguida responderam a um questionário e participaram num debate.

4.17 - O visionamento

Foram feitas sessões de visionamento dos filmes a grupos específicos. Os grupos de estudo foram constituídos por:

- Diretores de fotografia.
- Realizadores
- Estudantes de cinema
- Professores de cinema
- Indivíduos sem relacionamento profissional com o cinema ou com estudos de cinema.

4.18 - O questionário

O questionário foi dividido em duas secções: uma secção em que eram apresentadas questões de ordem emocional, centradas na sua experiência percetiva durante o visionamento, e uma segunda secção, direcionada para questões de ordem técnica, em que os inquiridos identificavam aspetos do uso da câmara e iluminação.

Cada uma das secções era composta por várias perguntas.

Os inquiridos deram as suas respostas numa escala de Likert (de 1 a 5). Os resultados das respostas foram extraídos através do programa de estatísticas e gráficos IBM SPSS para análise.

Posteriormente ao visionamento dos filmes e à realização do inquérito, foi promovido um debate livre com cada um dos grupos de estudo, em que os participantes teceram comentários.

Como fundamentado nos pontos anteriormente discutidos, a estratégia seguida para a análise deste estudo é apresentada no quadro seguinte.

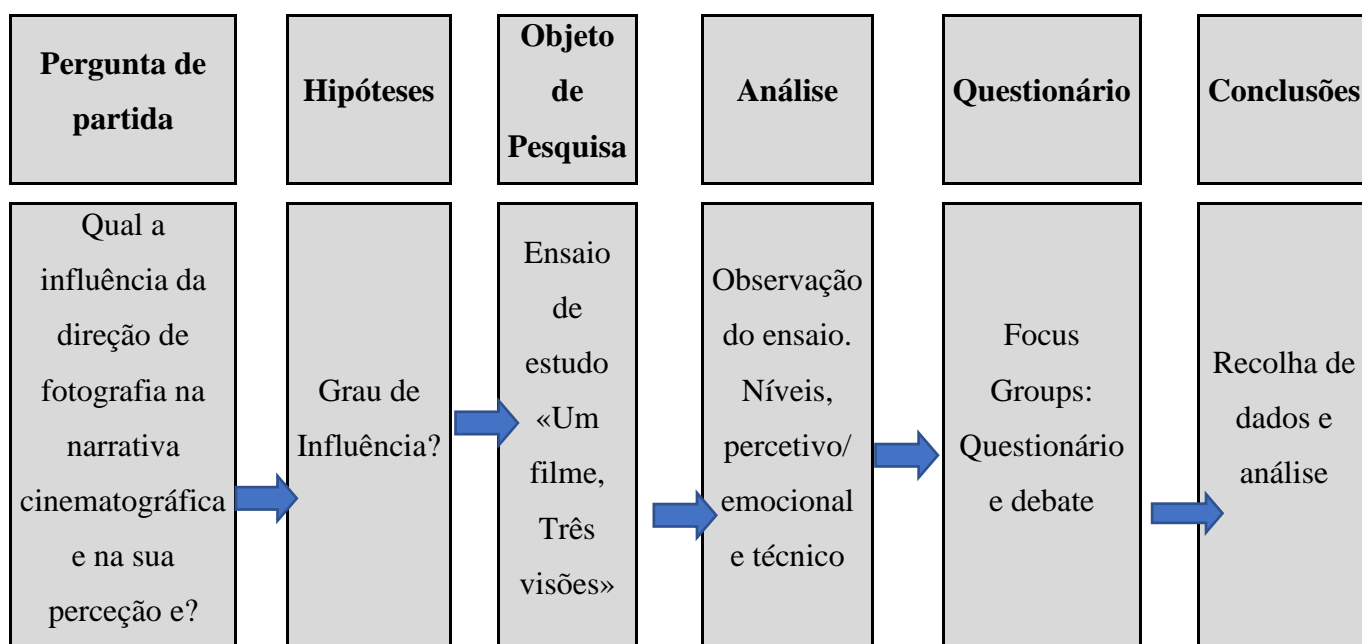


Tabela 1 – Passos da metodologia de investigação.

CAPÍTULO V - O ENSAIO

5. - A Preparação

A produção do ensaio para investigação tinha como finalidade principal isolar, tanto quanto possível, as funções do diretor de fotografia das funções de realizador. Conhecendo de antemão a dificuldade de o fazer, seria necessário estabelecer algumas regras de princípio. Depois de reunir com o realizador, cada diretor de fotografia teria a responsabilidade de se ocupar da iluminação e de transpor as diretrizes dadas pela realização para a composição de imagem e respetivos enquadramentos, enquanto o realizador se ocuparia da direção de atores. Assim, teríamos o mesmo realizador nos três filmes dando as mesmas orientações a cada um dos diretores de fotografia e as mesmas indicações aos atores. Cada filme teria um diretor de fotografia diferente. Desta forma, atingia-se o objetivo que seria filmar o mesmo guião três vezes, tendo como única variável a direção de fotografia.

Com base nestas premissas, seria possível retirar deste ensaio elementos comparativos da prestação de cada um dos três diretores de fotografia e da receção dos espetadores. Filmando o mesmo guião, com as mesmas orientações da realização, no mesmo local, com a mesma equipa técnica, envolvendo os mesmos atores representando da mesma forma, sendo os filmes montados com o mesmo montador, fixando estas variáveis permitiria, em parte, distinguir e separar o contributo de cada um dos diretores de fotografia e, assim, obter os dados comparativos necessários a viabilização da tese.

É, desta maneira, que se constrói o projeto de pesquisa «Um Filme, Três Visões» que se baseia no poema do poeta francês Jacques Prévert com o título ‘Déjeuner du Matin’, escrito em 1941.

5.1 - Aspetos positivos a retirar do ensaio

Num momento prévio, afigura-se possível destacar dois aspetos positivos a retirar deste estudo, os quais poderão ter relevância futura:

Aspeto educacional - Parece-nos pertinente mencionar a riqueza que este objeto de pesquisa empírico traz ao domínio do ensino. A metodologia de comparação pode ser aplicada a diversas disciplinas do ensino de cinema. Em primeiro lugar, pode servir para estudos de narratologia e avaliar diferentes aproximações a um tema no que respeita à realização.

Utilizando os mesmos aspetos comparativos, podem obter-se resultados ao nível das escolhas e abordagem de diferentes pontos de vista sobre o mesmo guião. Para além disso, a direção de fotografia pode, de igual modo, ter interpretações diversas, como também o desenho de produção. É possível retirar conclusões em todas as disciplinas do ensino de cinema, sendo esta uma metodologia de trabalho que promove a diversidade artística.

O ensaio pode, então, ser um meio inspirador do ensino do cinema. A sua aplicabilidade serve para exercício de direção de fotografia, como também para outros campos que compõem a produção cinematográfica. Não deverá ser necessário enumerar as diversas opções que se podem retirar deste exercício, à luz do que foi ensaiado para a direção de fotografia, que não possa ser feito também para a realização ou para o desenho de produção. Experimentar os resultados das diferentes sensibilidades de cada indivíduo é um exercício que pode, não só enriquecer o currículo dos estudantes, como também tornar-se um veículo de referência para determinar o grau e o nível de influência do contributo de cada um dos elementos envolvidos na obra.

A questão autoral. - Como já foi referido, os diretores de fotografia têm afirmado, ao longo de anos, ser injusta a falta de reconhecimento autoral pelo seu desempenho nos filmes. Com efeito, tem sido privilegiada a noção de filme de autor, em detrimento da consideração da obra coletiva. Este trabalho, porém, poderá apontar que, no mínimo, os diretores de fotografia devem ser considerados como merecedores de direitos de autor pela direção de fotografia. Este ensaio pode ajudar a compreender melhor o papel da câmara no filme narrativo.

Neste capítulo, faz-se uma análise objetiva das opções de enquadramento, de composição, de movimento e de iluminação tomadas em cada filme pelo diretor de fotografia e realizadora.

5.2 - O enquadramento à entrada do filme.

Comparando a particularidade do enquadramento em cada um dos filmes, vemos de imediato que cada um tem uma abordagem diferente. O filme 3 apresenta o ambiente onde decorre o enredo mostrando logo à partida o espaço onde se desenrola a cena. O plano é aberto, privilegiando o décor. O ator entra em cena a esfregar a face e o plano aproxima-se do seu rosto.

Ao invés, nos filmes 1 e 2, a personagem masculina é apresentada em grande plano. No filme 1, com o formato 4:3, o enquadramento obriga em parte a centrar a personagem, tendo pouco espaço livre; em contraponto, no filme 2 o espaço vazio do enquadramento fica atrás da personagem, deixando diante desta muito pouco espaço, o que poderá significar subliminarmente que a personagem masculina estaria a defrontar-se com um passado muito recente, deixando um vazio atrás de si, enquanto, para o futuro imediato, a falta do espaço vazio do enquadramento à sua frente pode significar uma barreira, um obstáculo, como se virá a revelar ao longo do desenvolvimento do filme.

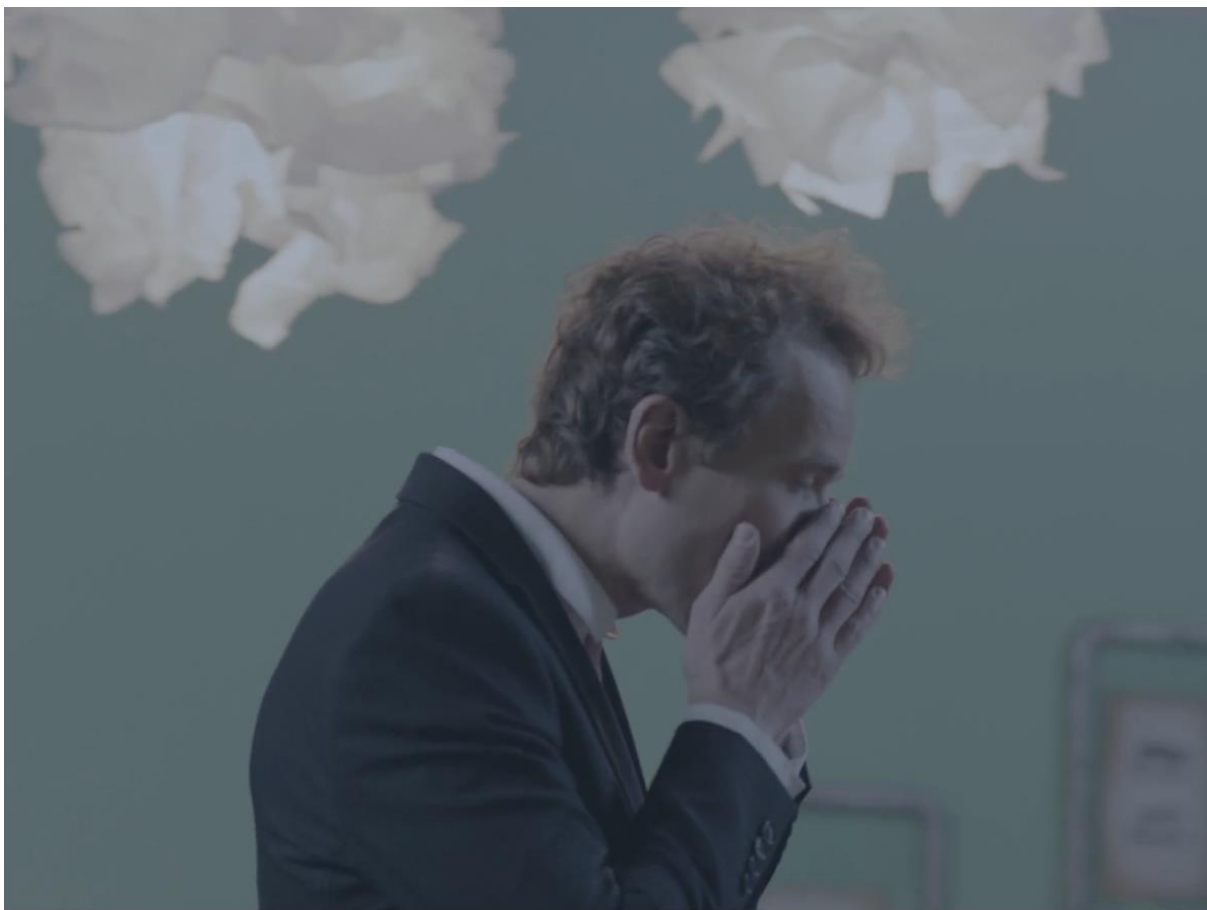


Fig. 6 – Fotograma do filme 1, a entrada da personagem masculina.



Fig. 7 – Fotograma do filme 2 a entrada da personagem masculina.



Fig. 8 – Fotograma do filme 3 a entrada da personagem masculina.

5.3 – Enquadramento - momento com o espelho

Nos três filmes, no momento em que a personagem masculina se encontra à mesa a fumar e a feminina está sentada na cama, há uma interação de olhares envolvendo o espelho colocado no cenário, e cada filme apresenta-o de forma diferente através do seu enquadramento.

O Filme 1 opta por enquadrar o homem em plano aproximado. Vemo-lo de costas a fumar, como se fosse o ponto de vista da mulher, e depois a câmara executa uma pequena panorâmica para a esquerda, para revelar o espelho onde se vê a mulher refletida.

No filme 2, a opção é outra. Em vez de um plano fechado, o diretor de fotografia optou por um plano geral aberto que mostra o afastamento entre as duas personagens. Desta forma, tira partido do formato anamórfico que permite uma maior abrangência do espaço ao mesmo

tempo que mostra como os dois personagens se encontram afastados entre si, quer física quer psicologicamente.

No filme 3, o diretor de fotografia optou em ter ambas personagens em plano, fazendo uso da pouca profundidade de campo. O reflexo da personagem feminina desfocada no espelho determina o afastamento entre esta e o companheiro.

Estes são exemplos da interpretação feita pelos diretores de fotografia das instruções recebidas da realizadora, que pretendia naquele momento marcar o afastamento entre as duas personagens.



Fig. 9 – Fotograma do filme 1, do momento do enquadramento no espelho.



Fig. 10 – Fotograma do filme 2, do momento do enquadramento no espelho.

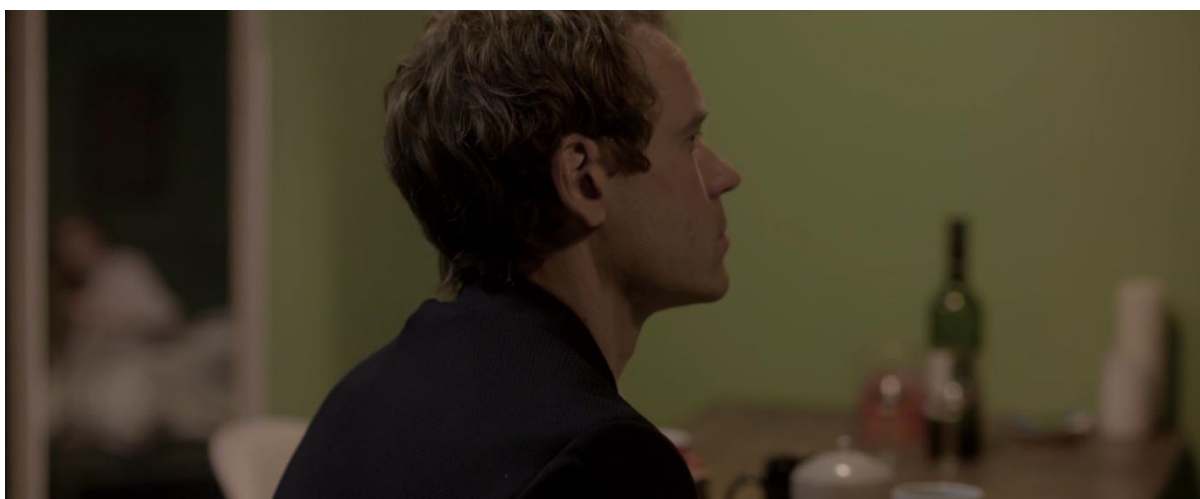


Fig. 11 – Fotograma do filme 3, do momento do enquadramento no espelho.

5.4 - Enquadramento do momento em que o casal se toca

Há um momento chave na curta-metragem com particular relevância na interpretação que se possa fazer da relação do casal. Trata-se, logo no início do filme, do encontro entre ambos em que se tocam. O contacto entre as mãos não é inadvertido ou accidental. A personagem masculina procura aproximar-se, tocando-lhe a mão quando ela pousa a cafeteira na mesa, gesto que ela rejeita, indicando que a situação entre ambos não está bem e que os canais de comunicação entre ambos estão fechados.

O filme 1 leva o homem a encontrar a mulher e depois a câmara dá-nos um movimento descendente para as mãos e revela a ação que se desenrola.

O filme 2 opta por fazer um corte depois da troca de olhares entre os dois, o que pode significar que a ação resulta dessa troca de olhares, como se fosse a consequência desse olhar entre o casal, e o desfecho é ditado pela rejeição dela ao toque dele.

O filme 3 opta por abordar a ação de maior distância. O casal está enquadrado em plano americano, sendo possível ver toda a ação decorrer entre ambos sem isolar em plano a dois quer a sua troca de olhares, quer a ação das mãos. Mesmo sem efetuar um enquadramento em detalhe, a reação não passa despercebida ao espectador. O plano escolhido deixa o espectador um pouco distante, como observador.



Fig. 12 – Fotograma filme 1, no momento em que o casal se toca.



Fig. 13 – Fotograma filme 2, no momento em que o casal se toca.



Fig. 14 – Fotograma filme 3, no momento em que o casal se toca.

5.5 - O enquadramento da mulher sentada na cama.

No que se refere à apresentação da mulher, há nos três filmes duas situações: uma em que um plano mais aberto mostra grande parte do corpo da mulher sentada na cama; e outra situação, em que esta surge em grande plano, a olhar para o homem enquanto ele fuma à mesa.

No enquadramento da mulher, os três filmes respeitam a regra compositiva dos terços, só que cada um tem pequenas diferenças entre si. O filme 1 coloca a mulher no extremo do enquadramento deixando um largo espaço vazio à sua frente, na direção do seu olhar.

O filme 2 prefere outra opção: em vez do enquadramento dar o espaço à frente da mulher, é ao contrário, na zona das costas é que o espaço vazio se encontra. Por seu lado, no filme 3 o enquadramento é perfeito de acordo com a regra de composição dos 3 terços. Os olhos da

mulher coincidem com as linhas imaginárias vertical e horizontal de um terço do enquadramento.

Numa análise puramente subjetiva, pode-se considerar que a interpretação possível para o enquadramento 1 e 2 seja a esperança de solucionar o problema com que a mulher se vê confrontada e a tomar uma decisão, enquanto o filme 2 nos mostra alguma indecisão, uma certa dificuldade em decidir, devido ao passado recente entre o casal. Neste caso, o facto de não haver espaço vazio à sua frente pode até significar bloqueio.



Fig. 15 – Fotograma do filme 1, no momento em que a mulher está sentada na cama.



Fig. 16 – Fotograma do filme 2 no momento em que a mulher está sentada na cama.



Fig. 17 – Fotograma do filme 3 no momento em que a mulher está sentada na cama.

5.5 - O enquadramento da mulher sentada na cama – o grande-plano

De acordo com convenções estabelecidas no cinema, o contrapicado (câmara a apontar de baixo para cima) significa dar maior poder à personagem enquanto, ao contrário, o plano picado (de cima para baixo) significa que a personagem se encontra diminuída ou fragilizada. No caso destes três filmes, todos enquadraram a personagem de cima para baixo, mostrando fragilidade da mulher no momento do filme, que é no instante imediatamente anterior à sua decisão de se levantar e pagar no chapéu e o entregar ao homem, significando com isso, sem uso de palavras, lhe pede para que saia da casa. É neste momento que se dá a mudança na personagem que a realizadora Ilsa Hofmann dirigiu, marcando o momento em que ela decide tomar uma decisão. Pode-se considerar o arco do personagem, em que a vemos numa situação difícil, mas de súbito vemo-la tomar uma decisão corajosa e determinada para pôr fim à relação.



Fig. 18 – Fotograma do filme 1 – grande-plano da personagem feminina quando se encontra sentada na cama.



Fig. 19 – Fotograma do filme 2 – grande-plano da personagem feminina quando se encontra sentada na cama.



Fig. 20 – Fotograma do filme 3 – grande-plano da personagem feminina quando se encontra sentada na cama.

5.7 - O enquadramento de ambos antes da saída do homem

Nos instantes imediatamente anteriores à saída do homem de casa, é visível que ele percebeu a mensagem da mulher quando esta lhe coloca o chapéu e a gabardine na cadeira, como sinal para que saia. Por uns segundos, ambos permanecem sentados, mas sem trocarem olhares, posto o que ele decide sair. Dois dos filmes mostram estes instantes de forma muito similar. Tanto o filme 2 como o filme 3, aproveitando o formato largo, mostram as duas personagens separadas, sem se olharem, enquanto a abordagem do enquadramento do filme 1 é diferente, porque coloca a mulher completamente desfocada como que distante enquanto o foco está no homem, atraindo assim para este a atenção do espectador no momento em que toma a decisão de aceitar o pedido mudo feito pela mulher. No filme 1, a decisão de sair ou consumir de facto a separação está centrada no homem. A câmara está focada por inteiro no homem, deixando a mulher, numa posição mais elevada do que ele, neste contrapicado; ao invés do plano anterior dela na câmara, vemos o homem a demorar para decidir.



Fig. 21 – Fotograma do filme 1, no plano a dois do casal, no momento antes de o homem se levantar.



Fig. 22 – Fotograma do filme 2, no plano a dois do casal, no momento antes de o homem se levantar.



Fig. 23 – Fotograma do filme 3, no plano a dois do casal, no momento antes de o homem se levantar.

5.8 - O plano final

Dois dos diretores de fotografia optaram por terminar o filme com um grande plano da personagem feminina. A exceção reside no filme 3, que, em vez de finalizar num grande plano, propôs à realizadora terminar num plano fechado. Esta escolha, aliada ao movimento de afastamento, transmite a sensação de solidão da personagem ao ficar isolada e só no apartamento.



Fig. 24 – Fotograma do filme 1, com o enquadramento final da personagem feminina.



Fig. 25 – Fotograma do filme 2, com o enquadramento final da personagem feminina.



Fig. 26 – Fotograma do filme 3, com o enquadramento final da personagem feminina.

5.9 - Composição de imagem

5.9.1 - Filme 1

O trabalho do operador de câmara, como já vimos, é função que o diretor de fotografia também ocupa, e a composição de imagem é, em muitos casos, uma escolha pessoal e individual. Nem todos os que executam a operação de câmara o fazem do mesmo modo. Mesmo que este profissional receba diretrizes por parte da realização, o enquadramento é sempre algo pessoal, intrínseco a cada indivíduo.

A composição é um dos fatores importantes na narrativa cinematográfica, no estilo e na estética que se apresenta num filme, e o exemplo destes três filmes demonstra essa particularidade, como se pôde notar nas observações anteriores.

O filme privilegia o enquadramento ao centro, o que deriva do formato 4:3, quase quadrado, mas em algumas ocasiões diverge, utilizando a composição quadrante e mesmo a regra do quadrante. Na circunstância em que a mulher está sentada na cama a observar o seu companheiro à mesa, o filme 1 deixa o espaço vazio à sua frente como que indicando que há algo mais para além do enclausuramento que se conhece na composição constante centrada e fechada no espaço. É um momento que pode indicar que a personagem tem uma saída, uma fuga ou futuro.

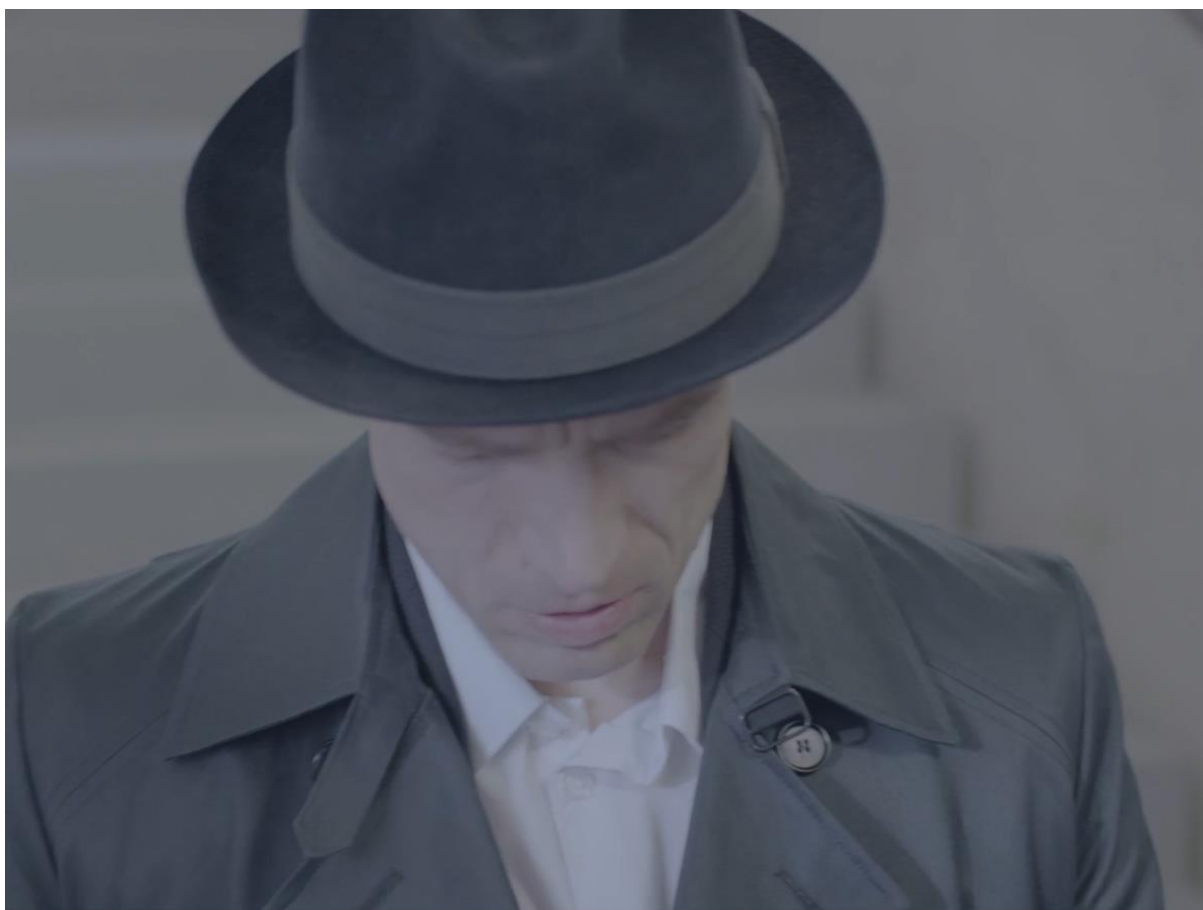


Fig. 27 – Fotograma do filme 1. Exemplo de um plano centrado enchendo o enquadramento.



Fig. 28 – Fotograma do filme 1. Exemplo do enquadramento ao centro



Fig. 29 – Fotograma do filme 1. Nesta circunstância, não se aplicou a regra do quadrante, mas a regra dos terços. Com este plano, a narrativa cinematográfica saiu do enclausuramento da regra fechado ao centro, supostamente como que indicando que há uma fuga, uma saída.

5.9.2 - Filme 2

O formato anamórfico força a adoção de outra forma de composição dos elementos dentro do enquadramento. É o caso no filme 2, em que se aplicou uma forma diferente de enquadramento do espaço e das personagens. No filme 1, houve a quase total ausência de cenário. O espaço esteve ausente durante todo o filme, concentrando as atenções em exclusivo nas personagens e ignorando o espaço em que a narrativa se desenrola. O filme 2 veio mostrar mais espaço e dar uma perspetiva do local onde o enredo se desenrola.

O formato de aspeto 2:35 anamórfico oferece maior largura, o que permitiu obter enquadramentos em que o espaço negativo (vazio) foi utilizado como estética de enquadramento, mas também com intenção dramática e emocional. Deixar o espaço negativo atrás da personagem pode sugerir vazio. É o que se pode deduzir quando a mulher é enquadrada no momento que se encontra sentada na cama. O homem é enquadrado com

espaço negativo à sua frente. Propositadamente ou não, os enquadramentos da mulher foram quase sempre feitos com o espaço negativo atrás e o homem com estes espaços diante de si. Há um plano geral do espaço que nos mostra o vazio atrás do homem, mas a mulher está refletida no espelho à sua frente, embora ele não esteja a olhar nessa direção. É um plano que marca a separação entre eles.

O plano final também recorre a um grande plano muito idêntico ao usado no filme 1.

A pouca profundidade de campo foi também extensivamente utilizada neste filme, destacando sempre as personagens do fundo.



Fig. 30 – Fotograma do filme 2. Espaço vazio nas costas



Fig. 31 – Fotograma do filme 2. Plano ligeiramente picado e espaço vazio nas costas.



Fig. 32 – Fotograma do filme 2 – O espaço do apartamento e a distância entre as duas personagens marcado pelo espaço vazio (*negative space*)



Fig. 33 – Fotograma do filme 2 – Pouca profundidade de campo. Grande plano com vazio à frente do personagem.



Fig. 34 – Fotograma do filme 2 – Grande plano da personagem masculina.



Fig. 35 – Fotograma do filme 2 - O grande plano final

5.9.3 - Filme 3

O diretor de fotografia do filme 3 optou por uma abordagem clássica, se considerarmos que clássico é a aplicação das regras compositivas tal como as conhecemos no meio académico. Verificamos o respeito pela regra dos terços, em que a cabeça da personagem se encontra numa das interseções de um dos terços imaginários no espaço do enquadramento. O espaço vazio surge diante da personagem. Também a utilização do espaço vazio isola o personagem no espaço.

Neste filme, os grandes planos são mais próximos do que nos filmes anteriores e a profundidade de campo é muito curta, também em relação aos restantes projetos.

O plano final inicia-se com um grande plano sobre a personagem feminina, mas afasta-se, isolando a personagem, deixando-a solitária no aposento.



Fig. 36 – Fotograma do filme 3. Plano médio, mulher sentada na cama, com espaço vazio à sua frente.



Fig. 37 – Fotograma do filme 3. Plano médio do homem sentado à mesa. Espaço vazio à sua frente.



Fig. 38 – Fotograma do filme 3. Grande plano. Desfoque ao fundo, sem profundidade de campo e com aplicação da regra dos terços.



Fig. 39 – Fotograma do filme 3. Grande plano da mulher à mesa.



Fig. 40 – Fotograma do filme 3. O plano final. É o único dos três filmes que isola a personagem feminina no final do filme.

5.10 - O enquadramento a dois.

Os três filmes mostram situações em que o casal se encontra lado a lado. O momento mais significativo do momento acontece quando a mulher coloca o chapéu na mesa, como a convidar o homem a sair de casa. É o momento decisivo. É aquele o momento em que a relação acaba. Dois filmes enquadram de forma muito idêntica o momento a dois. O filme 2 e o filme 3 enquadram o casal sentado à mesa, afastados, enquanto o filme 1 o enquadra de outra forma. A câmara enquadra em contrapicado, mantendo o homem em foco e deixando a personagem feminina desfocada, como se esta não fizesse parte do momento, deixando-a de lado, de parte, porque o momento seguinte pertence à personagem masculina que deve (ou não) seguir o pedido feito pela mulher, simbolizado pela entrega da gabardine e do chapéu,

como convite para sair. O foco está no homem, concentrado na decisão que deve tomar e como o espectador deve acompanhar esse processo.



Fig. 41 – Fotograma do filme 1. O enquadramento a dois é feito em ligeiro contrapicado, criando tensão e profundidade. A mulher está afastada pelo desfoque e ele encontra-se em grande plano, como que digerindo o ato dela a convidá-lo a sair. O afastamento entre ambos é proporcionado pelo desfoque.



Fig. 42 – Fotograma do filme 2 – O casal afastado sem se olhar.



Fig. 43 – Fotograma do filme 3. Casal sentado à mesa, afastado, muito semelhante ao enquadramento do filme 2.

5.11 - Os movimentos de câmara.

Os três filmes têm abordagens diferentes na aplicação da câmara em movimento em cada momento do filme. Como abordado anteriormente, a escolha dos movimentos de câmara é determinada pelo realizador, se este assim o entender e pretender para a sua obra. Pode, no entanto, deixar essa função ao diretor de fotografia ou aceitar as suas sugestões, que é o caso mais recorrente. Se os movimentos de câmara são determinantes no que diz respeito à estética do filme e se os movimentos e composição são decisivos para a caracterização do filme, então a forma de abordar cada cena deve ser ajustada antecipadamente. Frequentemente, se, por acaso, a questão do movimento e composição não é característica dominante, mas antes veículo narrativo e por vezes necessário para a cobertura da cena, o diálogo e a determinação dos planos definem-se no próprio local, uma vez visionado o ensaio dos atores. Aqui,

realizador e diretor de fotografia discutem entre si a forma como abordar com a câmara a cena a ser filmada.

5. 11.1 - A entrada do homem na sala

(esta sequência, nos três filmes, pode ser visionada aqui: <https://vimeo.com/561581174/21f46a4e4f>)

A entrada da personagem masculina logo no início do filme é abordada num plano aproximado de peito, verificando-se de seguida um corte para a personagem feminina na mesma escala, o que leva a câmara a fechar num plano a dois e descer até às mãos, onde se dá o gesto de tocar que determina o momento de rejeição da mulher. Este é um momento significativo da narrativa. A câmara não corta e acompanha a mulher até ela se sentar na cama, executando depois um movimento denominado de chicote, dando-nos a ação do homem e de seguida faz o mesmo, regressando à mulher sentada na cama que olha para ele. Estes movimentos de câmara repentinos, em chicotada, com panorâmicas rápidas, dão a sensação de nervosismo, de instabilidade, tal como a câmara que não se encontra fixa no tripé, mas solta, estando sempre e constantemente com um ligeiro movimento instável.

A entrada do homem no filme 2 é feita através de um grande plano e a sua chegada é muito mais lenta. A câmara em movimento de *dolly* acompanha-o com uma ligeira panorâmica até enquadrar a mulher, que entra em campo e ficam ambos enquadrados num plano a dois. Surge um corte para nos dar a importante ação das mãos, e a câmara fica num grande plano do homem e mostrar a sua reação depois de a mulher rejeitar o toque carinhoso. O corte para um plano de detalhe das mãos dá ênfase ao gesto e permite dar importância à ação.

A entrada do filme 3 é diferente das anteriores: em vez de um plano fechado no homem, como nos outros filmes, a opção aqui foi mostrar o local da ação e vê-lo entrar em corpo inteiro na sala, encontrando a personagem feminina. Aqui fica com ambos em plano numa escala mais larga do que nos filmes anteriores, em plano americano, vendo-se claramente a ação das mãos. A câmara aproxima-se muito lentamente e depois reenquadra para manter os dois em plano quando ela se senta na cama e ele na mesa, marcando assim o afastamento de ambos no espaço.

Há uma diferente abordagem de enquadramento e de movimento de câmara nos três filmes. Os diretores de fotografia sugeriram e a realizadora supervisionou a sua continuidade narrativa, aceitando as sugestões dos operadores de câmara. O filme 1 é aquele que não usa movimento de câmara na *dolly*, apenas panorâmicas e uma câmara que não está fixa no tripé. Na primeira cena, executou dois planos de chicote, enquanto os outros dois filmes

privilegiam os movimentos de dolly e o filme 2 preferiu movimentos de *dolly* suaves. O filme 2 manteve a câmara sempre em movimento na *dolly* para a cobertura da cena. O filme 1 optou por planos mais fechados, dando primazia ao grande plano, enquanto o filme 3 preferiu os planos mais abertos mostrando os atores no espaço.

5.11.2 - A sequência da ação das mãos

(esta sequência dos três filmes do estudo pode ser visionada aqui: <https://vimeo.com/561580792/138ba09336>)

Como referido anteriormente, a ação central que informa sobre a relação do casal é dado à entrada do filme, quando o homem tenta tocar a mão da mulher, sendo por ela rejeitado. Este momento é fundamental para a narrativa e para compreender que a relação entre os dois não se encontra bem.

Um pouco à semelhança da secção anterior, relativa à entrada do homem, a abordagem dos três filmes ao gesto é diferente entre si. O filme 1 escolhe um movimento de câmara descendente da cara dos personagens para as mãos, levando o espetador a assistir à ação, colocando dentro do quadro só e apenas as mãos. No filme 2, é efetuada a apresentação das personagens colocadas na posição em que ambos olham as mãos e é feito um corte para um plano em que somente as mãos estão em quadro, focando a atenção dos espetadores exclusivamente nelas. No filme 3, a abordagem é diferente. Não oferece um plano isolado das mãos. Apenas um plano aberto em que se veem os dois protagonistas e como ambos olham para as mãos, a ação não passa despercebida ao espetador, mesmo não isolando as mãos num plano fechado. Contudo, o gesto da mão no filme 3 é mais brusco do que nos outros. O que indica que houve orientação por parte da realização para que assim fosse, dada a escala do plano utilizada.

5.11.3 – A Sequência do chapéu

(esta sequência, para os três filmes, pode ser visionada aqui: <https://vimeo.com/561580296/f47fd259a5>)

No filme, a personagem feminina coloca a gabardine e o chapéu do homem em cima da mesa, num gesto claro a pedir-lhe que saia de casa. Esta cena é combinada com o espelho. No filme 1, o gesto é apresentado em planos fechados. Vemos a gabardina a ser colocada nas costas da cadeira e depois o chapéu em cima da mesa. Vemos claramente o chapéu, logo de seguida uma panorâmica rápida até grande plano do homem, para vermos a sua reação, e depois de

novo uma panorâmica para a mulher, que se senta na mesa ao seu lado, para vermos a sua postura depois de tomada a decisão. Este gesto e este momento é descrito pela câmara num só plano. Há um corte para um plano a dois, ligeiramente contrapicado, com o homem em foco e a mulher desfocada. É o tempo que o homem leva a decidir aceitar o convite. De seguida, o homem levanta-se. A câmara mantém-se fixa. Ele sai de campo e ficamos com a mulher. O homem reaparece no reflexo do espelho. Este é um momento que se pode interpretar como se, simbolicamente, ao sair de campo, o homem está a sair da vida dela e o seu reaparecimento no plano refletido no espelho não é mais que passado, apenas um reflexo, uma distância.

O Filme 2 constrói a cena de forma diferente. A introdução do momento não é tão repentina como acontece no filme 1. A mulher vai ao armário buscar a gabardina e depois há um corte onde se vê claramente a colocar a gabardine e o chapéu e a sentar-se na mesa lado a lado, ficando um plano a dois até ele se decide a aceitar o convite. O homem levanta-se e a câmara executa um movimento frontal isolando a mulher e, ao aproximar-se, a câmara reenquadra para encontrar o homem refletido no espelho. Pode ser adotada a mesma interpretação simbólica como foi feito no filme 1, sendo que, neste caso, o facto de a câmara se movimentar em direção à personagem em *push-in*, dando o significado de «verbal movement», esse movimento acentua a tensão que está criada. Um outro aspeto que também se pode observar e ter em conta é que o reflexo do homem no espelho, ao contrário do filme 1, aparece nas costas da mulher. O que pode também interpretar-se de forma subliminar que a mulher agora está a «virar-lhe as costas».

O filme 3 tem uma outra abordagem, mais rica e mais longa. O homem é enquadrado em grande plano, combinado com o reflexo da mulher desfocada no espelho. Vemo-la levantar-se e ficamos com o olhar do homem que a acompanha e a câmara executa um movimento de *dolly lateral*, como que a acompanhar o movimento dela. Depois dá-se um corte abrupto para vermos a entrada de campo da mulher com a gabardine e o chapéu que coloca igualmente na cadeira e em cima da mesa. O plano está fixo até que ela se senta à mesa e ficam ambos lado a lado. Depois há dois planos em corte, ambos são grandes planos de cada uma das personagens, e em ambos a câmara faz um movimento de aproximação *push-in*, tal como já falado «verbal movement» em parágrafo anterior. Estes dois planos proporcionam a sensação de que um e outro estão a pensar no momento. No caso do homem, está a digerir o «convite» para sair do apartamento enquanto a mulher se sente desconfortável com a situação. Estes

dois planos dão a sensação temporal de que o homem leva o seu tempo a decidir e levantar-se, e aparentemente leva mais tempo comparativamente com os outros dois filmes. O reflexo no espelho surge desfocado, parece-se com um fantasma, que desaparece no desfoque.

5.11.4 - O uso do espelho no plano

(esta sequência dos três filmes pode ser visionada aqui:

<https://vimeo.com/561579749/46323ff9af>)

A abordagem com o reflexo no espelho, antes da tomada de decisão por parte da personagem feminina, de entregar a gabardine e o chapéu, permite ver que há uma troca de olhares de soslaio entre o casal. Esta troca é feita através do espelho e cada um dos filmes apresenta-a de forma distinta, notando-se as diferenças de interpretação que cada diretor de fotografia fez às orientações da realização.

O Filme 1 não mostra o contacto através do olhar entre eles. A câmara executa uma panorâmica do homem até ao espelho onde encontramos o seu próprio reflexo a olhar para a mulher. De seguida, há um plano de corte para ele, com a mulher ao fundo, em que vemos claramente que ela não está a olhar para ele. Neste plano, vemos a personagem feminina claramente desfocada, longe, desligada do homem, que fuma, mostrando indiferença.

O filme 2 mostra um olhar de soslaio entre as personagens. Primeiro, há um plano aberto, em ligeiro movimento, é geral, em que se pode ver a mulher desfocada no reflexo do espelho e o homem na ponta da mesa. De seguida, há um grande plano também ligeiramente em movimento até que o homem olha para o espelho, seguido de um corte para um grande plano da mulher, que evita o olhar dele. Este é também um momento que mostra como a relação de ambos está comprometida.

O filme 3 tem outra abordagem narrativa. Inicia-se com um grande plano lateral de perfil da personagem masculino, tendo ao fundo a mulher no reflexo, desfocada. Ao contrário do filme 1, que nos deu um plano objetivo do homem em foco com a mulher ao fundo desfocada, o filme 3 aproveita o espelho para dar esse efeito. Depois, há um corte para o homem num plano em movimento, afastando-se do espelho. De seguida, um corte também com a câmara em movimento de aproximação à mulher, como que a prenunciar uma ação. Depois, regressa-se ao plano dele em perfil, para notarmos no espelho que ela se levanta da cama e então a câmara efetua um movimento circular em torno dele, indicando-nos que algo vai acontecer, mas desta vez essa ação tem maior incidência no homem do que propriamente na mulher.

5.11.5 - Sequência final à escolha do Diretor de Fotografia

(Esta sequência dos três filmes pode ser visionada aqui: <https://vimeo.com/561580154/f72222a6e1>)

Este é o plano do filme em que a escolha do local e o enquadramento é totalmente da responsabilidade do diretor de fotografia de cada um dos filmes. Cada diretor de fotografia podia escolher, fora do cenário do estúdio, um local exterior para filmar o momento em que o homem envia uma mensagem SMS, cujo conteúdo nunca chegamos a conhecer, que é lida pela mulher e lança o plano final, encerrando a curta-metragem. O diretor de fotografia teria direito apenas a fazer um plano que mostrasse o momento em que a personagem masculina escreve a mensagem.

O filme 1 manteve a mesma estética dos planos fechado e fixos, usando a câmara com movimentos de reenquadramento do grande plano ao telemóvel e de novo ao grande plano. O filme 2 preferiu um plano que é um quadro dentro de um quadro, dando profundidade. É geralmente um enquadramento rico e agradável, visualmente. Aqui, a diretora de fotografia quis acima de tudo dar distância, e o quadro escuro em torno do plano confere essa distância à separação consumada. No filme 3, o diretor de fotografia opta por uma situação menos lírica, para escolher uma mais realista, mostrando a saída apressada de um edifício, que se presume seja o prédio do apartamento, e aproximando a câmara num plano fixo e enquadrado em plano americano.

5.11.6 - O plano final

(esta sequência dos três filmes pode ser visionada aqui: <https://vimeo.com/606746418/d9d8850f77>)

O plano final que fecha o filme foi interpretado da mesma forma pela atriz nos três filmes. Isto não sucedeu apenas no final; recorde-se que os atores foram dirigidos da mesma forma nos três filmes, nas reações, nos gestos, em todos os movimentos. Como se tem sublinhado, cada diretor de fotografia optou por diferentes ângulos de câmara e movimentos, consoante a sua interpretação das orientações da realizadora. Como nos outros planos abordados, há diferenças entre os filmes e nas opções que foram encontradas. O filme 1, por exemplo, dispensou o movimento de câmara na *dolly*, como fez em todo o filme. No final, recorre-se a uma correção de ângulo com a câmara, partindo do pormenor dos dedos da personagem que mexem no telemóvel. Acaba de receber a mensagem da personagem masculina, que já se encontra fora do apartamento. A câmara executa um movimento ascendente e fica num grande plano da mulher, que chora e coloca as mãos na cara, tal como o poema determina. É

uma abordagem, fria, sem recorrer a outros meios técnicos, apenas a câmara e o movimento de panorâmica ascendente, simples, sem utilização de outros meios mais sofisticados. Apenas atriz e câmara.

No filme 2 o plano também arranca das mãos da personagem feminina e a câmara sobe devagar até ao rosto acompanhado de uma movimento de câmara na dolly que se aproxima para o grande plano. Não se aproxima frontalmente, mas sim em diagonal, desta forma o movimento torna-se mais acentuado ao se observar o fundo, dando a sensação de mais movimento.

O filme 3 opta não por se aproximar, mas sim por se afastar. De igual modo, o plano inicia nas mãos e sobe até ao rosto com um movimento de câmara, mais rápido que os anteriores, até a um grande plano da personagem, depois a câmara afasta-se em movimento de recuo em relação a ela, deixando-a só e isolada no aposento.

5.11.7 - Os movimentos de câmara em geral

(as sequências dos três filmes podem ser visionadas aqui: <https://vimeo.com/561581646/40fd254dee>)

Em conclusão deste capítulo sobre o movimento de câmara, resta estabelecer as diferenças gerais do que foi aplicado nos três filmes. Em dois filmes é utilizada a *dolly*, a câmara sobre um carro que se movimenta, e num dos filmes não se recorreu a esse apetrecho, ficando-se por câmara fixa. Câmara fixa significa que esta não se move em carris, mas se mantém fixa num ponto, isto é, no tripé. No entanto, no caso do filme 1, apesar de a câmara estar fixa num determinado ponto, não está inteiramente estática, permitindo ainda assim que haja um ligeiro movimento. Isto advém do facto de a câmara não estar fixa à cabeça do tripé, mas, ao invés, se encontrar sobre uma almofada, solta, o que obriga o operador a segurar a câmara para esta não cair, circunstância que causa um ligeira tremor que se nota claramente em todos os planos. O princípio do uso deste método é dar uma impressão de nervosismo, de tensão. Os americanos designam este movimento de «*kinetic movement*», uma forma de demonstrar insegurança, ansiedade. É o que marca o filme 1. Já nos debruçámos sobre o formato 4:3, quase quadrado, uma forma também simbólica de prender as personagens no quadro. Os grandes planos constantes, com a câmara de estilo «*kinetic*» e recorrendo várias vezes ao plano chicote, dá-nos, no seu conjunto, uma intensidade emocional dramática, que causa apreensão e nervosismo. A câmara é descritiva, ao ponto de ser elemento fundamental da narrativa: o movimento panorâmico para as mãos do casal que se tocam no início do filme, a panorâmica do homem para o espelho, para revelar o personagem feminino, a panorâmica do

telemóvel para a personagem feminina no plano final do filme, os planos de chicote de ele para ela e de ela para ele, como que a indicar tensão, nervosismo, autenticidade no momento. A utilização dos movimentos de câmara foi esteticamente coerente ao longo de todo o filme.

No filme 2, como no filme 3, a utilização da *dolly* é extensiva, mas com substanciais diferenças entre si. Enquanto o filme 2 usa os movimentos de forma subtil, muito lentos e sincopados, o filme 3 utiliza-os com maior veemência. O plano em que o movimento de câmara é mais óbvio no filme 2 é o momento em que o homem decide sair, e a câmara movimenta-se para a frente à procura do seu reflexo no espelho. Todos os outros movimentos são suaves, muito ligeiros. De realçar que, ao contrário dos outros dois filmes, o filme 2 nunca recorre a um plano chicote. O Filme 1 fá-lo diversas vezes e o filme 3 uma só vez.

Os movimentos do filme 3 são óbvios e claros. Este é enquadrado e filmado de uma maneira que se pode considerar mais clássica, em comparação com os outros dois filmes. Executa vários planos de afastamento e de aproximação à personagem. Quando há afastamento, tal demonstra o isolamento da personagem no cenário, e noutro momento, em particular com a personagem feminina, a câmara afasta-se quando ela se encontra sentada na cama, para marcar o momento em que decide agir. Noutro, a câmara afasta-se em movimento de *dolly* deixando-a só e isolada no apartamento. Antes, porém, no momento decisivo da relação, em que ela coloca o chapéu na mesa, num claro convite ao homem para que saia da casa, há dois movimentos de aproximação a um e a outro, criando tensão e suspense.

5.12 - A Direção de Fotografia

Como vimos ao longo deste estudo, a direção de fotografia não consiste apenas na iluminação. A fotografia de um filme, para além da iluminação, é composta por outros elementos, como a composição, a operação de câmara e o formato. Estes elementos são parte de um trabalho conjunto entre realizador e diretor de fotografia e também com outros departamentos como a cenografia. No entanto, a iluminação é, na verdade, um campo de decisão que cabe ao diretor de fotografia. É na área de iluminação que o diretor de fotografia dá o seu cunho pessoal. A colocação desta ou daquela luz, neste ou naquele local, são opções atribuídas única e exclusivamente ao diretor de fotografia. Nada impede que o realizador, se achar por bem, também dê a sua sugestão ou até mesmo solicite algum efeito particular. É um trabalho de equipa. E, nesse sentido, faz todo o sentido haver uma colaboração. Contudo, as decisões de iluminação pertencem ao diretor de fotografia. No caso deste ensaio não foi

diferente. Cada um dos diretores de fotografia interpretou o filme e as instruções da realização e fez a iluminação que entendeu ser adequada.

5.12.1 - A Fotografia do filme 1

A escolha de Axel Block foi não caracterizar o filme em demasia com uma fotografia pictórica e artificial. Preferiu socorrer-se de uma imagem mais plana, com pouco contraste. Optou por apostar a sua interpretação nos enquadramentos fechados, dando pouco enfoque ao cenário e não «pintar» tanto com luz para embelezar o filme. Por isso, procurou um estilo mais próximo daquilo que se pode considerar documental. Para a obtenção deste efeito, o diretor de fotografia evitou o uso de forte contraste e furtou-se a zonas escuras, privilegiando uma iluminação homogénea, quase plana. Como o filme 1 optou por planos mais fechados sobre as personagens, deixando pouco espaço para a área envolvente em campo, a opção de fazer uma iluminação plana adequa-se à estética escolhida. As fontes de luz foram sobretudo de dois candeeiros, um sobre a mesa onde se desenrola a parte final do filme, e um candelabro por cima da cama onde a personagem feminina se senta e de onde observa o homem durante algum tempo. O ambiente de cor é frio. O tom de pele é pálido tocando um pouco o azul.



Fig. 44 – Fotograma do filme 1. A imagem neste grande plano apresenta-se plana, com ligeiro contraste.



Fig. 45 – Fotograma do filme 1. Imagem do espaço com cores pálidas, ausência de contraste.



Fig. 46 – Fotograma do filme 1. Grande plano do homem, com mulher distanciada no desfoque; a imagem também é pálida e sem zonas escuras.



Fig. 47 – Fotograma do filme 1 – A fotografia é pálida e sem contraste.

5.12.2 - A Fotografia do filme 2

Nina Badoux, diretora de fotografia do Filme 2, optou por utilizar maior contraste na sua imagem. Esse pormenor revela-se na forma com fotografou os dois rostos, dando muito mais contraste ao homem e menos à mulher. Como fontes de luz, utilizou a iluminação do próprio décor (*practicals*): o candeeiro por cima da mesa e outro sobre a cama, acrescido de um candeeiro de mesa de cabeceira, junto à cama, e também um outro candeeiro em cima da mesa. Colocou uma iluminação diurna na janela e também uma luz de cenário na estante, atrás da mesa. Acrescentou uma outra fonte que iluminou a estante lateral, como se houvesse uma outra janela, revelando os objetos que decoram a estante. Ao lado da janela, colocou um outro candeeiro de pé. Para justificar a iluminação do cenário, colocou um projetor em contraluz sobre todo o espaço, o que dá contorno às personagens. Aplicou pouca profundidade de campo nos planos. Ao contrário do primeiro, este filme tem mais cor. Os tons de pele são mais naturais. A diretora de fotografia retirou toda a iluminação que chegasse às paredes, tornando-as muito escuras de forma a destacar os personagens do fundo. A iluminação está dramatizada através do contraste na fotografia.



Fig.48 – Fotograma do filme 2. Grande plano do homem à entrada do filme. Muito contraste. Apenas uma linha de luz proveniente da janela a marcar o contorno da face.



Fig. 49 – Fotograma do filme 2. Plano geral do casal sentado à mesa. É possível notar a iluminação incidindo na personagem feminina, enquanto a masculina permanece em escuridão. A atenção centra-se na mulher, e pode-se deduzir que, permanecendo o homem no escuro, se está a distanciar, a perder importância. Aqui, claramente, a diretora de fotografia pretendeu dar mais presença à mulher do que ao homem.



Fig. 50 – Fotograma do filme 2. A iluminação centra-se essencialmente na mulher e na zona da cama onde se senta, deixando o outro lado mais escuro, como se pode notar na zona da parede. Tem um contraluz que advém de um projetor colocado no topo do cenário. Esta luz dá o contorno e destaca a personagem em relação ao fundo.



Fig. 51 – Fotograma do filme 2: o grande plano da personagem no final. Rosto carregado de sombras e marcado.

5.12.3 - A Fotografia do filme 3

No filme 3, Roberto Schaefer aplicou estilo muito idêntico ao de Nina Badoux. Há, porém, ligeiras diferenças entre um e outro. Há menos contraste e mais cor no filme 3. O tom da cor é mais quente, mais amarelado do que nos filmes anteriores. O ambiente criado é menos carregado, dando alguma harmonia ao apartamento através das cores com um tom mais

quente que, por sua vez, também se aplica ao tom de pele dos intervenientes. O fundo do cenário também está escuro, pautado por alguns pontos de luz dos candeeiros em campo. Este diretor de fotografia também recorre ao contraluz para a área central do apartamento, na zona da mesa, que incide apenas no casal quando estão de pé, e no homem quando este se encontram nessa área. Quando a personagem feminina está sentada na cama não tem contraluz. A sua iluminação tem origem lateralmente, incidindo de forma suave sobre o rosto. Ao contrário, o homem, quando se encontra sentado à mesa, tem um contraluz a há mais contraste na sua face. A mulher tem uma iluminação mais homogénea na face, plana, enquanto o homem tem sombras, em particular na zona dos olhos, que ficam no escuro, pela luz que está colocada no topo da mesa, o denominado «godfather lighting». Esta diferença marca e caracteriza os dois personagens. Apesar de o filme 3 incidir mais sobre a personagem masculina, é a feminina que absorve a luz mais suave e ampla. Neste filme 3, o desfoque ao fundo, ou seja a curta profundidade de campo em uso, tem um *bocket* diferente devido à marca de objetivas utilizada e à abertura do difragama, que provoca um desfoque genatiloso.



Fig. 52 – Fotograma do filme 3. A iluminação privilegia o escuro das paredes do cenário e abdica do uso de contraluz. Como se pode notar, a iluminação na atriz provém de um candeeiro colocado no teto e a qualidade dessa luz é filtrada por um filtro suavizador.



Fig. 53 – Fotograma do filme 3. Grande plano do homem, com algum contraste e contraluz proveniente da lâmpada que se encontra sobre a mesa.



Fig. 54 – Fotograma do filme 3 – A iluminação incide sobretudo sobre o casal, deixando em escuro o que está ao seu redor. A iluminação provém da luz colocada por cima da mesa e de uma outra no centro da sala, que não se encontram em campo.



Fig. 55 – Fotograma do filme 3 – A iluminação do homem no grande plano, antes de decidir levantar-se e sair. Conta com um contraluz que tem a sua fonte no candeeiro sobre a mesa, que lhe ilumina o cabelo. Para as costas, há o candeeiro no centro da sala, que não se vê nos planos, e uma luz de compensação para baixar o contraste na face.



Fig. 56 – Fotograma do filme 3 – Plano final do filme. A mulher está iluminada com uma fonte de luz no topo vinda do candeeiro por cima da mesa. Está suavemente desfocada, devido à utilização de uma objetiva de grande abertura (T.1 da Vantage Film) que causa uma certa distorção no desfoque e nas zonas de foco. O contraste é reduzido, suavizando as sombras causadas pela luz de topo vinda do lado esquerdo do enquadramento.

5.12.4 - A direção de fotografia. Comparativo direto entre os filmes

Para se entender melhor as diferenças de abordagem fotográfica dos três diretores de fotografia pode-se fazer a comparação dos planos em cada momento dos filmes. Escolhemos

dois para ilustrar essas diferenças visuais e o cunho pessoal que cada um deles colocou nos filmes.





Fig. 57 – Fotogramas dos três filmes. A personagem feminina sentada na cama. Podemos observar os diferentes enquadramentos e, em especial, os diferentes tons fotográficos. As três abordagens têm efeitos dramáticos distintos.





Fig. 58 – Fotogramas dos três filmes. O casal sentado à mesa, uma cena também abordada de maneira diferente em termos de enquadramento, mas essencialmente são perceptíveis as diferenças de abordagem fotográfica entre os três filmes, no domínio da direção de luz e no tom de cor.





Fig. 59 – Fotogramas dos três filmes, no momento em que as duas personagens se encontram afastadas. Para além dos diferentes enquadramentos e composição, a iluminação em cada um é particularmente diferente. Enquanto no filme 1 domina a imagem pálida, nos outros dois filmes o contraste e o escuro são dominantes, sendo mais carregados no filme 2.





Fig. 60 – O momento em que o casal se encontra, podendo-se notar claramente as diferenças de tom entre os filmes. No filme 1, há um véu, causado pela entrada direta de uma luz vinda da janela. No filme 2, o tom é mais frio, luz da manhã e de inverno, enquanto o filme 3 preferiu as cores quentes interiores.

CAPÍTULO VI – RESULTADOS DO INQUÉRITO

6 - Metodologia

Realizaram-se três sessões de visionamento, divididas em três grupos. Cada grupo assistiu aos três filmes, sendo que a ordem dos filmes foi alterada para cada grupo. Esta opção teve como finalidade procurar anular influência de avaliação por parte da assistência de filme para filme. Os grupos foram designados por 1, 2 e 3.

6.1 - Ordem de visionamento dos filmes

As 82 pessoas inquiridas foram divididas em 3 grupos de estudo. Cada um dos grupos visionou os filmes por uma ordem diferente, apresentada na Tabela 2.

	Ordem de visionamento			Total inquiridos	
	Filme 1	Filme 2	Filme 3	Número	Porcentagem
Grupo 1	1º	2º	3º	28	34%
Grupo 2	3º	1º	2º	24	29%
Grupo 3	2º	3º	1º	30	37%

Tabela 2 - Ordem de visionamento dos filmes

6.2 - Profissões dos grupos de estudo

As profissões dos 82 inquiridos foram divididas da seguinte forma:

- Diretamente ligados à produção e criação de filmes (Diretor de Fotografia e Realizador) - constituindo, no seu conjunto, 28,1% dos inquiridos;
- Ligados ao ensino de cinema (Professores e estudantes) - constituindo 37,8% dos inquiridos;
- Um terceiro grupo de inquiridos não relacionados com a profissão ou com o ensino de cinema, perfazendo 34,1% dos inquiridos.

	Número	Porcentagem
Professores de cinema	5	6,1%
Diretores de fotografia	14	17,1%
Realizadores	9	11,0%
Estudantes de cinema	26	31,7%
Outros	28	34,1%

Tabela 3 - Profissões dos inquiridos

6.3. Gênero e idade dos grupos de estudo

Os filmes foram visionados por 82 pessoas, que constituíram o conjunto de inquiridos para este estudo, sendo que 58 (70,7%) foram do gênero masculino e 24 (29,3%) do gênero feminino. Em termos etários, os elementos que constituíram os grupos de estudo variaram entre os 18 e os 74 anos de idade

6.4 - O questionário

O questionário foi dividido em duas categorias para fins de análise, uma emocional, correspondente à experiência cognitiva vivida pelo espectador, com 9 perguntas, e outra referente à qualidade técnica, em que os inquiridos responderam a questões de ordem técnica, relacionados com a utilização da câmara e direção de fotografia, com 8 questões.

6.5 - Combinações efetuadas para efeitos de análise das respostas dos inquiridos

A análise estatística foi realizada utilizando o sistema da IBM SPSS e o estudo combinou os seguintes conjuntos de resultados:

O resultado total a todas as respostas do questionário

A partir das médias de todas as respostas

- 1 – As variáveis pela ordem de visionamento dos filmes.
- 2 – As variáveis entre sexos.
- 3 – Comparação dos resultados entre profissões.
- 4 – As diferenças entre realizadores e diretores de fotografia

6.6 - O debate

No final de cada sessão foi promovido um debate entre a assistência.

6.7 - Visionamento

Toda a assistência foi informada previamente do propósito do visionamento, da posterior necessidade de responder ao questionário e de um debate a realizar no final, com os grupos, sobre as impressões de todos os participantes relativamente à sua experiência cinematográfica.

6.8 - A identificação dos filmes:

Foram visionadas as três curtas-metragens assentes no mesmo guião, nas mesmas premissas e condições de produção, tendo apenas sido alterado o diretor de fotografia/operador de câmara em cada uma delas.

Os filmes foram identificados da seguinte forma:

Filme 1 – Diretor de Fotografia Axel Block – Alemanha

Filme 2 – Diretor de Fotografia Nina Badoux – Holanda

Filme 3 – Diretor de Fotografia Roberto Schaefer – Estados Unidos

CAPÍTULO VII – RESULTADOS DO QUESTIONÁRIO

7. - Resultados totais estatísticos das respostas obtidas no questionário

Neste capítulo, apresentam-se os gráficos resultantes das respostas obtidas pela assistência. Iniciamos com a amostra referente ao total de questões colocadas, sem ter em conta a ordem de visionamento dos filmes.

7.1 – Componente emocional

As questões colocadas aos inquiridos tinham como objetivo avaliar qual o grau de experiência emotiva que vivenciaram ao visionarem as três curtas-metragens.

Questão 1 - Classifique os filmes que entende terem provocado em si mais empatia e proximidade com o problema do casal.

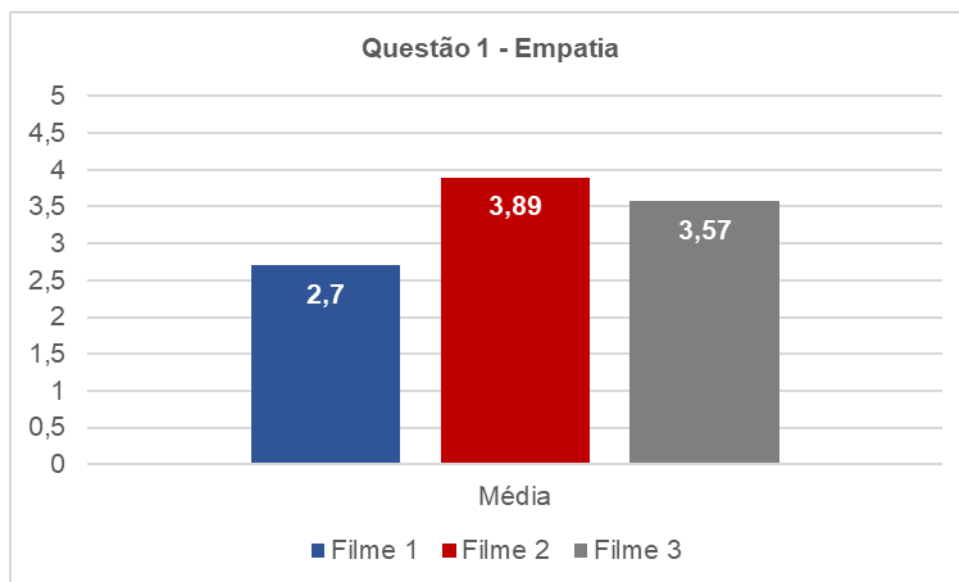


Gráfico 1 - Empatia com o casal

Em termos globais, os inquiridos sentiram um pouco mais de empatia no filme 2 (Nina Badoux) e um pouco menos no filme 3 (Roberto Schaefer). Sentiram claramente menos empatia no filme 1 (Axel Block).

Questão 2 – Qual dos filmes melhor abordou o momento vivido pelo casal?

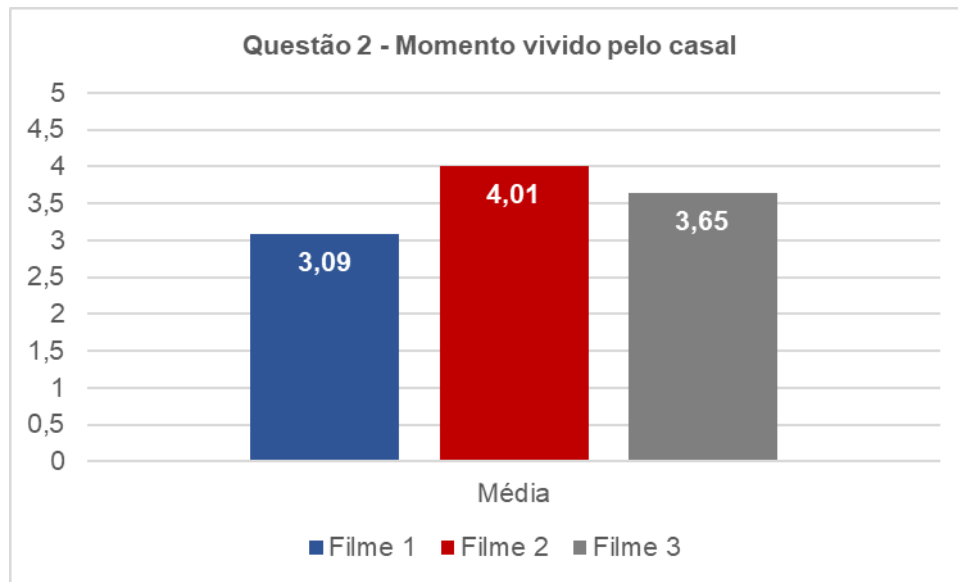


Gráfico 2 - Momento vivido pelo casal

Os resultados obtidos a esta questão permitem constatar que os inquiridos entenderam que o Filme 2 expressou melhor o problema vivido pelo casal.

Questão 3 - Classifique os filmes quanto ao seu grau de realismo.

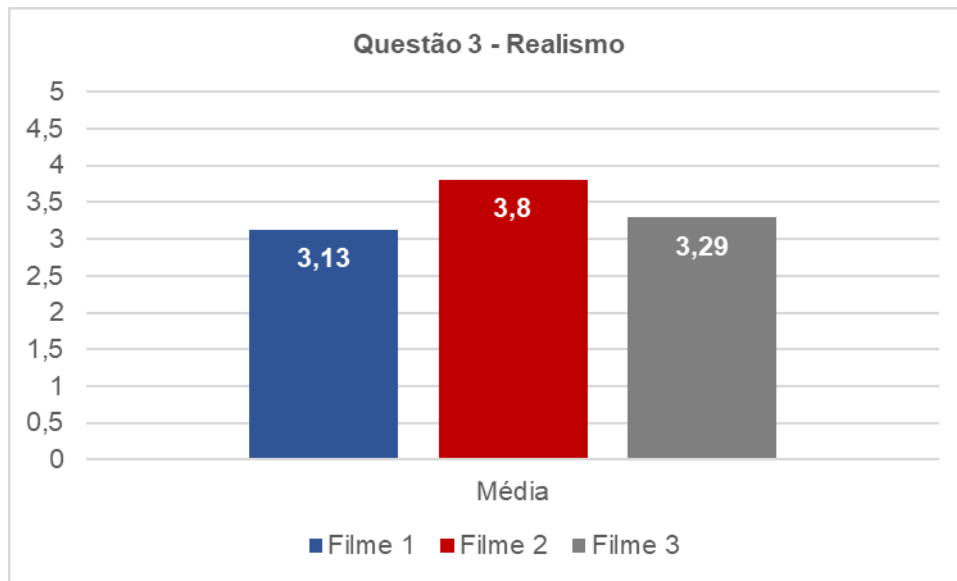


Gráfico 1: Grau de realismo

Segundo o inquérito, o filme 2 reuniu um maior consenso relativamente à representação que apresentou um grau mais elevado de realismo.

Questão 4 - No início de cada filme, os dois elementos do casal tocam-se inadvertidamente, mas repelem-se. Em qual dos filmes mais pressentiu que essa reação era um momento negativo do casal?

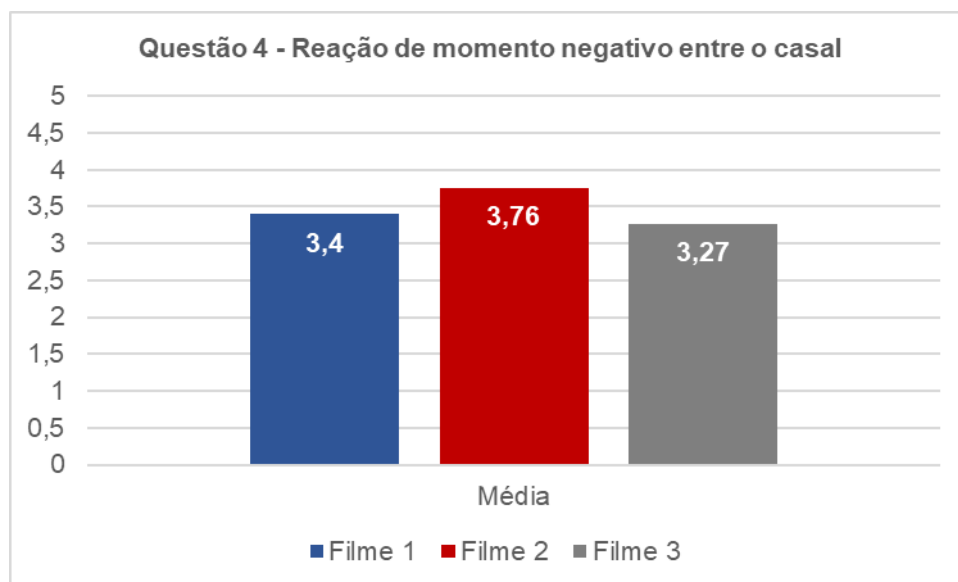


Gráfico 2: Reação de momento negativo entre o casal

O filme 2 foi mais eficaz na demonstração que a relação entre o casal não se encontrava bem.

Questão 5 - Em qual dos filmes sentiu mais intensamente que a relação entre o casal não estava bem?

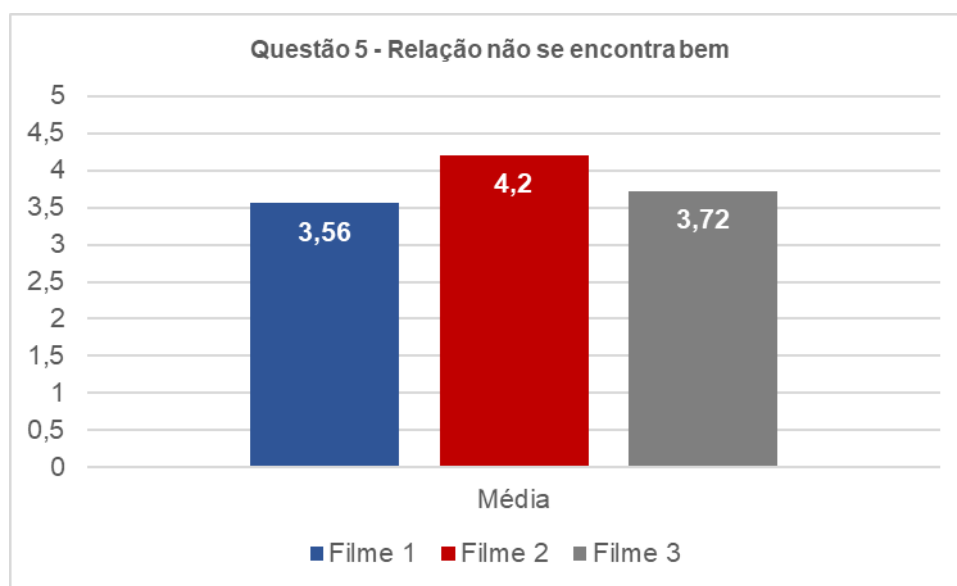


Gráfico 5: Relação não se encontra bem

Igualmente no que se refere a esta questão, o filme 2 foi mais eficaz na dramatização da relação malograda entre as duas personagens.

Questão 6 - No final de cada filme, a mulher fica consternada. Indique em qual dos filmes esse sentimento é mais evidente.

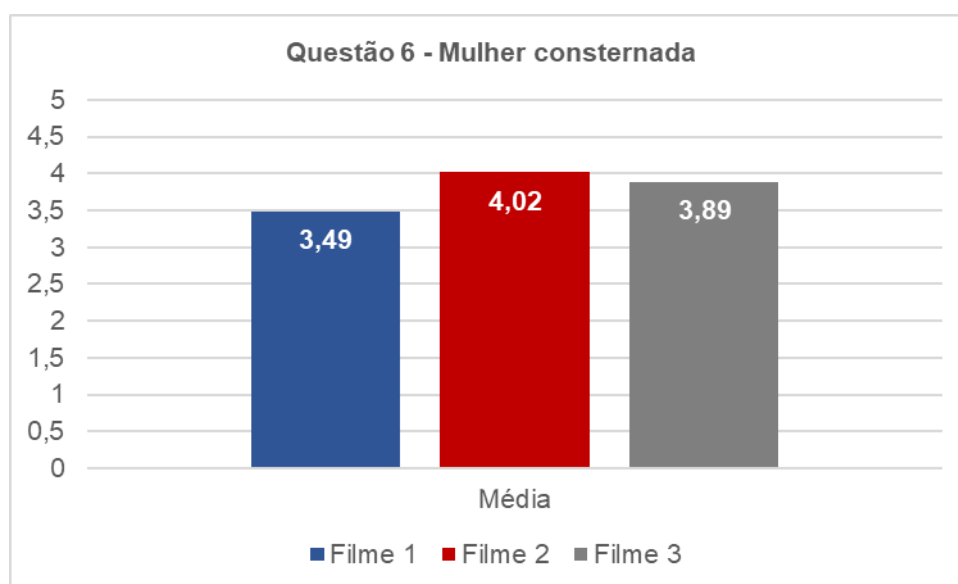


Gráfico 6 – Mulher consternada

Os filmes 2 e 3 estão muito próximos no que diz respeito à emoção que a personagem sentiu no final do filme, com ligeira vantagem para o filme 2.

Questão 7 - Classifique os filmes quanto ao grau de tristeza provocado.

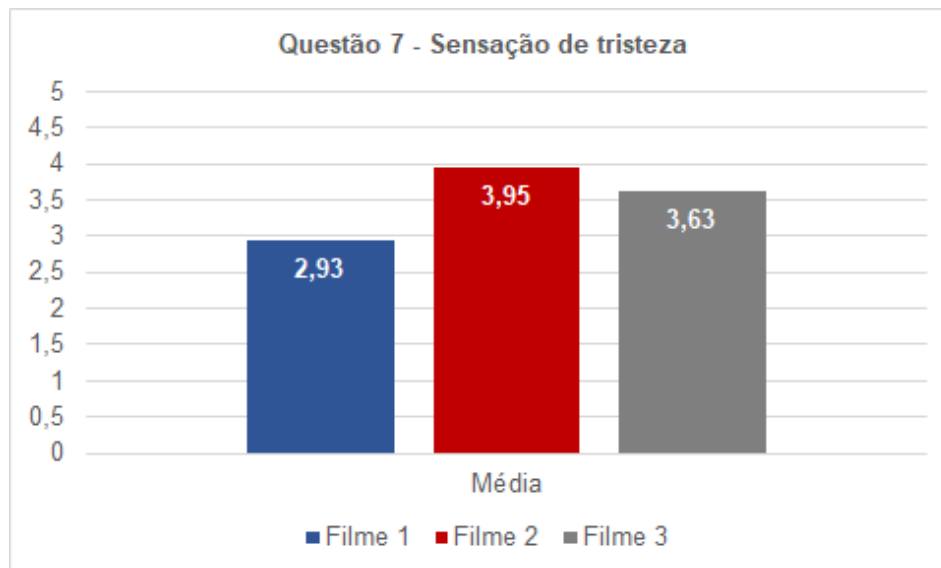


Gráfico 7: Sensação de Tristeza

A assistência considerou que o filme 2 foi claramente mais eficaz na representação do drama.

Questão 8 - Classifique os filmes que considera melhor demonstrarem, emocionalmente, a tensão da cena.

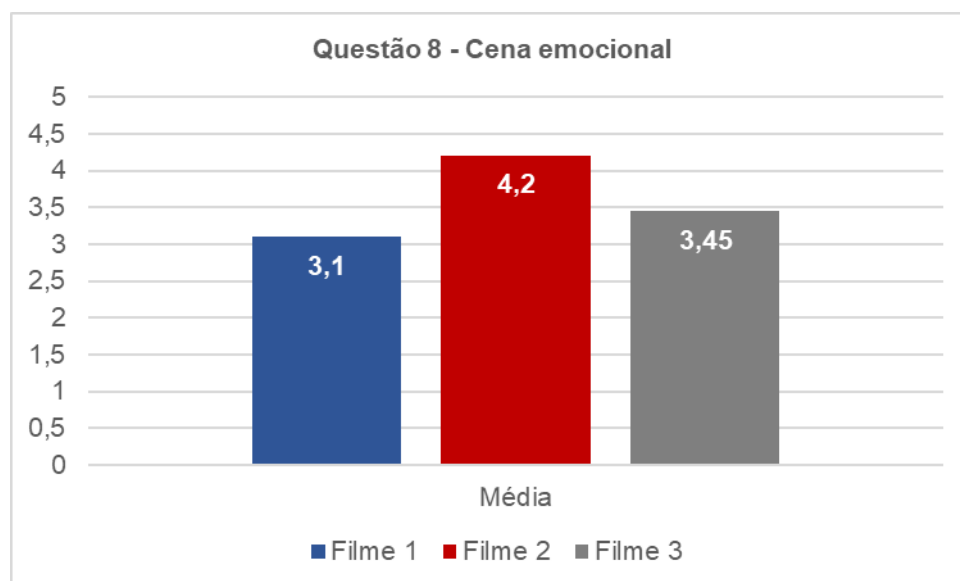


Gráfico 8 - Cena emocional

O filme 2 foi, para os espectadores, o que melhor representou emocionalmente a tensão da cena.

Questão 9 - Classifique os filmes quanto ao grau de dramatismo na relação do casal

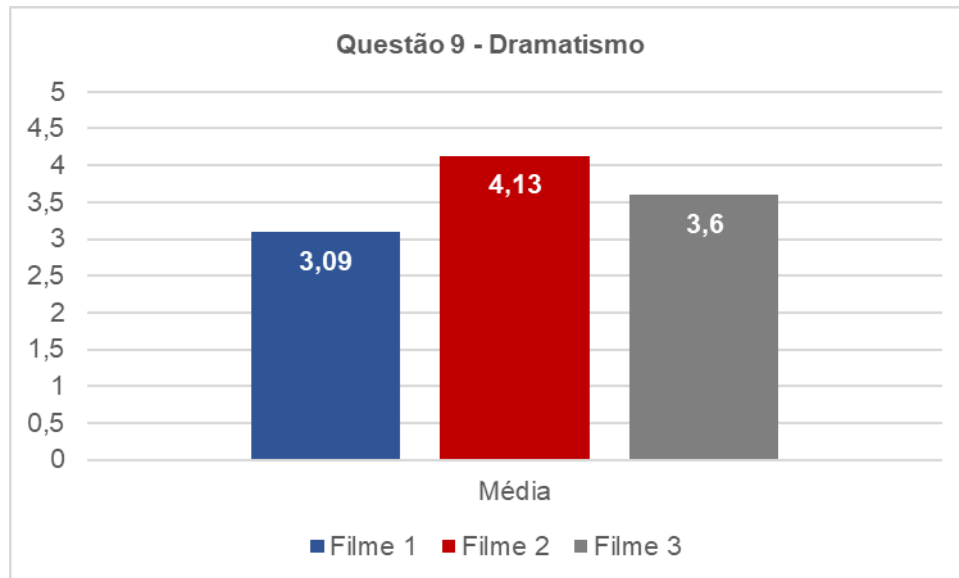


Gráfico 9: Dramatismo

Segundo a assistência, o filme 2 reuniu maior carga dramática do que os demais.

Questão 10 - Se uma destas 3 curtas fosse uma longa-metragem, qual gostaria de ver como tal?

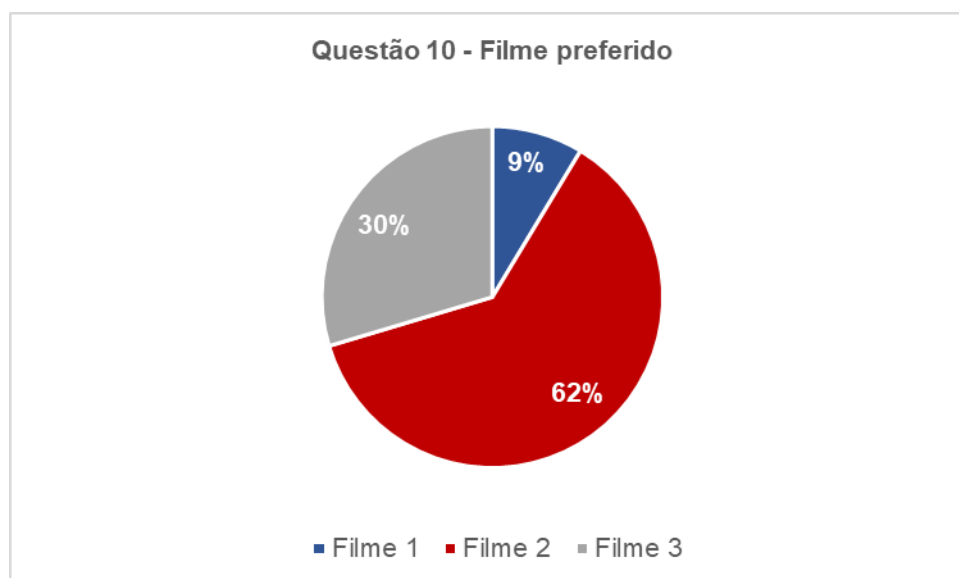


Gráfico 3: Filme preferido

Verifica-se claramente que o Filme 2 foi o preferido dos inquiridos para se tornar uma longa-metragem.

7.2 - Conclusões

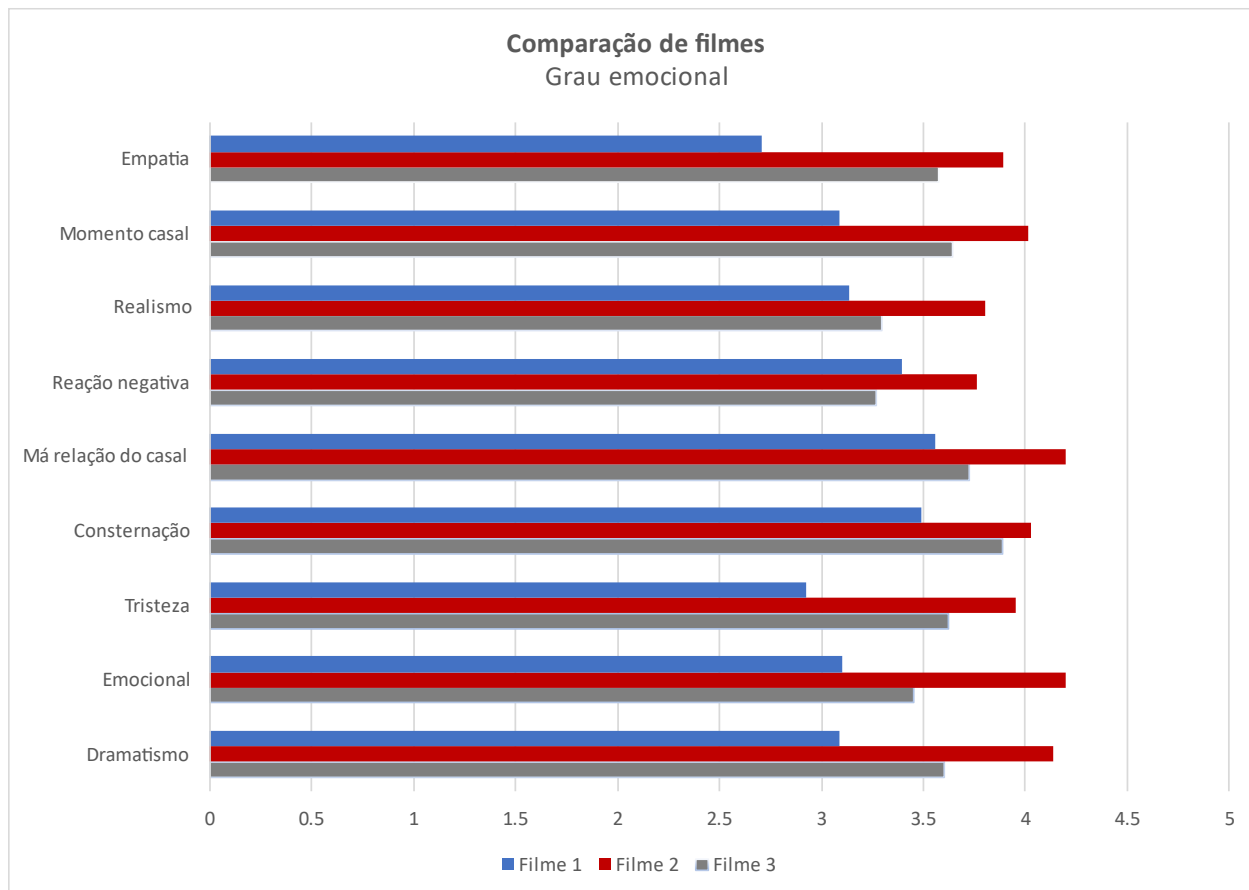


Gráfico 11 - Vista global das respostas às questões colocadas na categoria de Grau Emocional.

Mediante os resultados obtidos nas respostas ao questionário, conclui-se que o filme 2 (DF: Nina Badoux) reuniu maior preferência por parte da assistência em quase todos os parâmetros de avaliação em relação à experiência cognitiva e emocional experienciada pelos inquiridos.

O filme 2 reuniu maior empatia e efetividade por parte dos espetadores, os quais também o consideraram mais realista e imbuído da maior carga dramática. Segundo os inquiridos, o filme 2 também lhes provocou maior sentimento de tristeza comparativamente aos restantes.

Os resultados indicam que o Filme 2 foi mais eficaz a demonstrar o problema vivido pelo casal. Foi considerado emocionalmente mais forte, tendo sido o filme que melhor transmitiu à assistência o momento de tensão vivido pelo casal.

Por conseguinte, pareceu lógico ser também o Filme 2 a reunir a preferência dos espetadores para se tornar uma longa-metragem.

O Filme 1 (DF: Axel Block) teve a pontuação mais baixa relativamente às questões de ordem emocional, tendo sido considerado o mais artificial dos filmes e tendo sido aquele pelo qual a audiência sentiu maior indiferença. E, ainda segundo as respostas, foi menos claro na veiculação do problema do casal, sendo o filme que menos envolveu a assistência com o desenrolar da ação.

O Filme 3 (DF: Roberto Schaefer) obteve uma pontuação muito aproximada da do Filme 2 (Nina Badoux) em quase todas as questões, reunindo apenas um maior *score* na questão que visava aferir se o filme mostrava se o problema seria maior para o homem ou para a mulher. Em todas as outras questões, o Filme 3 obteve resultados médios situados entre o Filme 1 e o Filme 2.

7.3 - Componente técnica – Fotografia e operação de câmara

Questão 1 – Classifique, no seu entender, os filmes em que o uso da câmara foi mais adequado à narrativa.

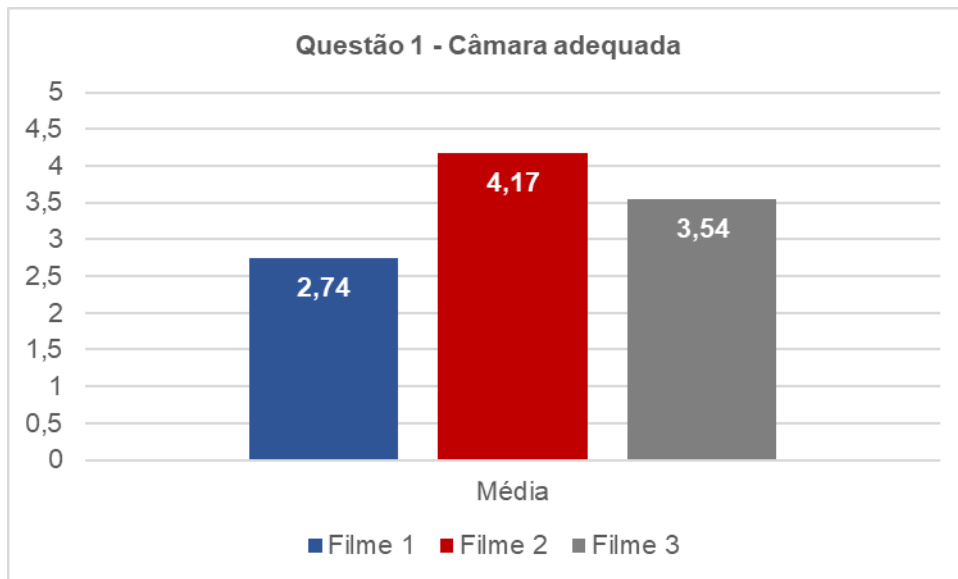


Gráfico 12: Câmara adequada

No caso do uso da câmara no domínio dos enquadramentos, os espetadores preferiram o filme 2.

Questão 2 - Classifique a fotografia dos filmes quanto ao seu grau de artificialismo.

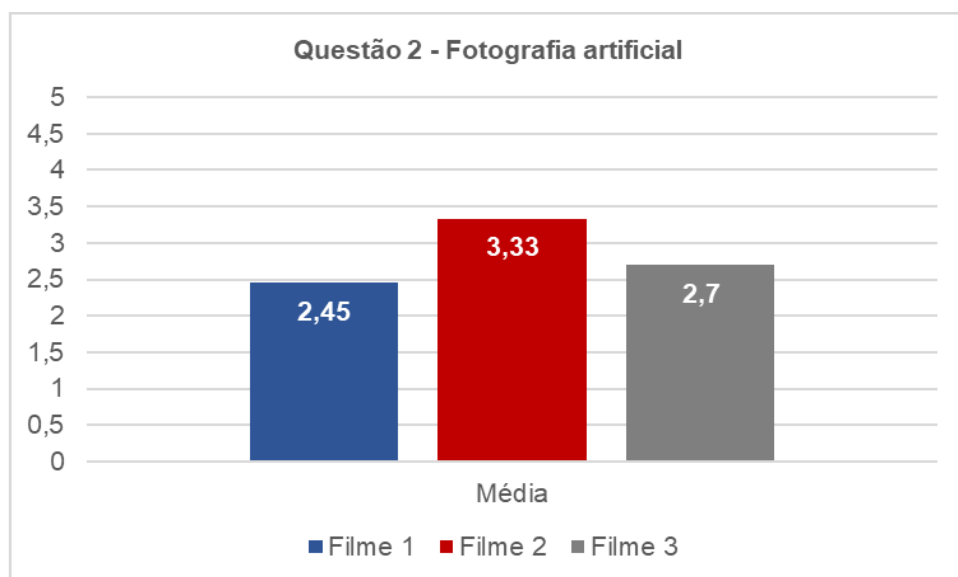


Gráfico 13: Fotografia artificial

Os espetadores consideraram que o filme 2 é o menos artificial, fotograficamente, e o Filme 1, o mais artificial. Nota-se, no entanto, que classificaram todos os filmes com valores mais baixos do que nas respostas anteriores, mesmo o filme 2, o qual consideraram menos artificial.

Questão 3 - Classifique cada filme quanto à abordagem adequada ao enredo pelos movimentos de câmara.

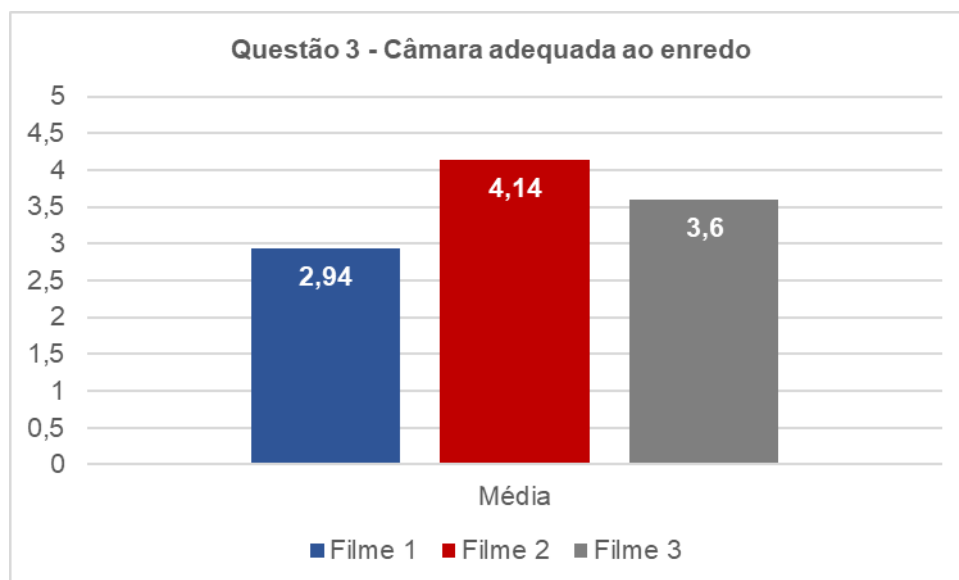


Gráfico 4: Câmera adequada ao enredo

Os inquiridos consideraram que a abordagem mais adequada foi a adotada no Filme 2.

Questão 4 - Classifique os filmes em que ache que o movimento de câmara ajuda a descrever emocionalmente a situação do casal.

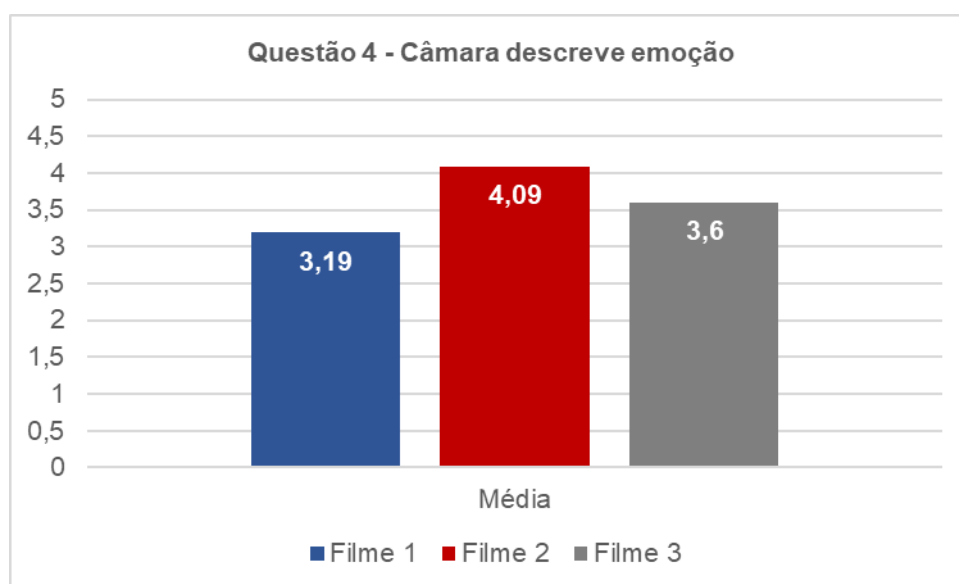


Gráfico 15: Câmera descreve emoção

Os inquiridos consideraram que o movimento de câmara que melhor descreveu a situação emocional do casal foi o adotado no Filme 2.

Questão 5 - Classifique qual dos filmes melhor adota o estilo fotográfico à cena.

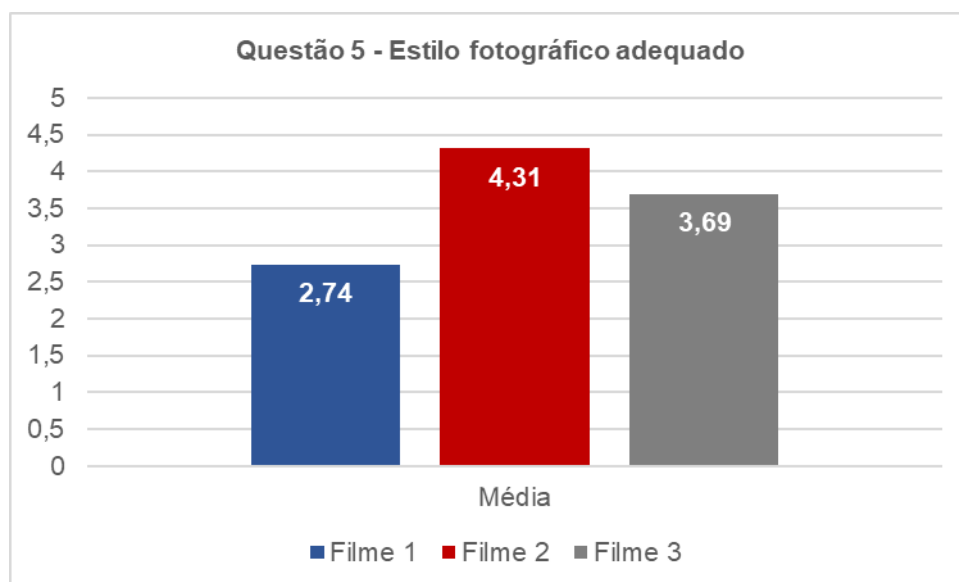


Gráfico 16: Estilo fotográfico adequado

Os inquiridos identificaram claramente o Filme 2 como aquele que apresenta o estilo fotográfico mais adequado à cena.

Questão 6 - Ao nível estético da composição de imagem, classifique o filme que melhor se adapta à cena ficcionada.

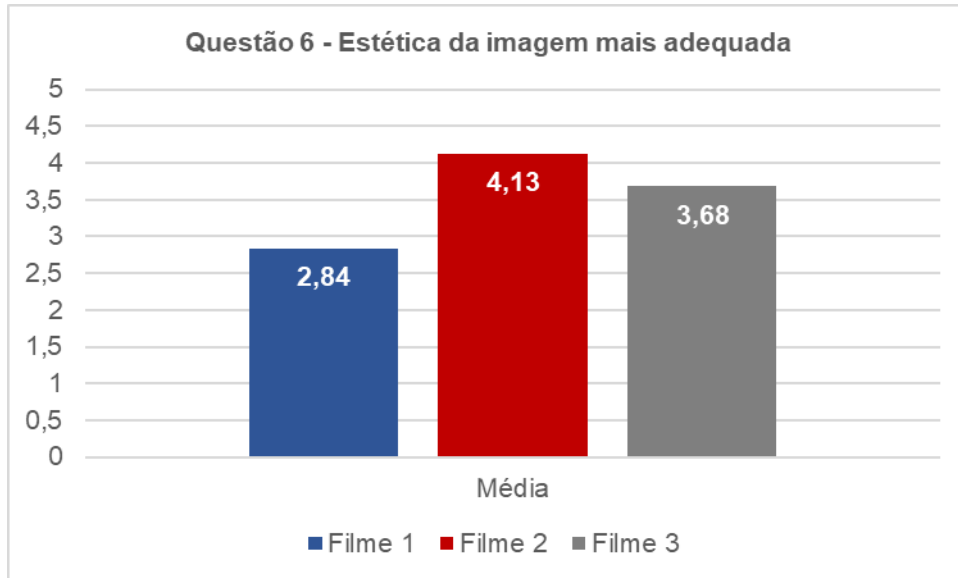


Gráfico 5: Estética da imagem mais adequada

Os inquiridos identificaram claramente o Filme 2 como aquele que apresenta o nível estético da composição da imagem mais adequado à cena.

Questão 7 – No que se refere aos movimentos de câmara, em qual dos filmes achou haver menor presença da câmara?

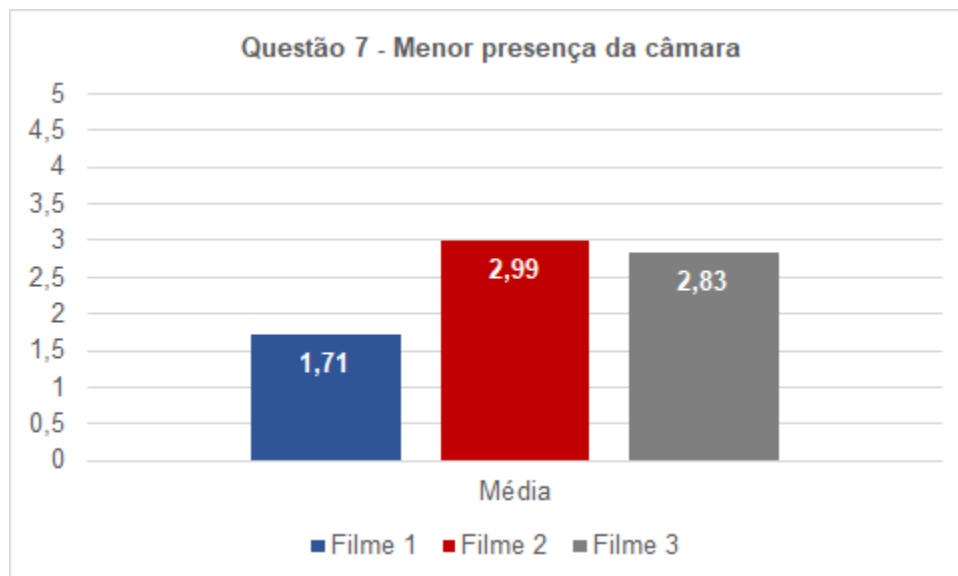


Gráfico 18: Menor presença da câmara

No Filme 2 e também no Filme 3 os inquiridos sentiram uma menor presença da câmara. O Filme 1, ao invés, comparativamente aos restantes, foi considerado aquele que tem maior presença de movimentos de câmara.

Questão 8 – Em qual dos filmes considera que melhor se entende a narrativa?

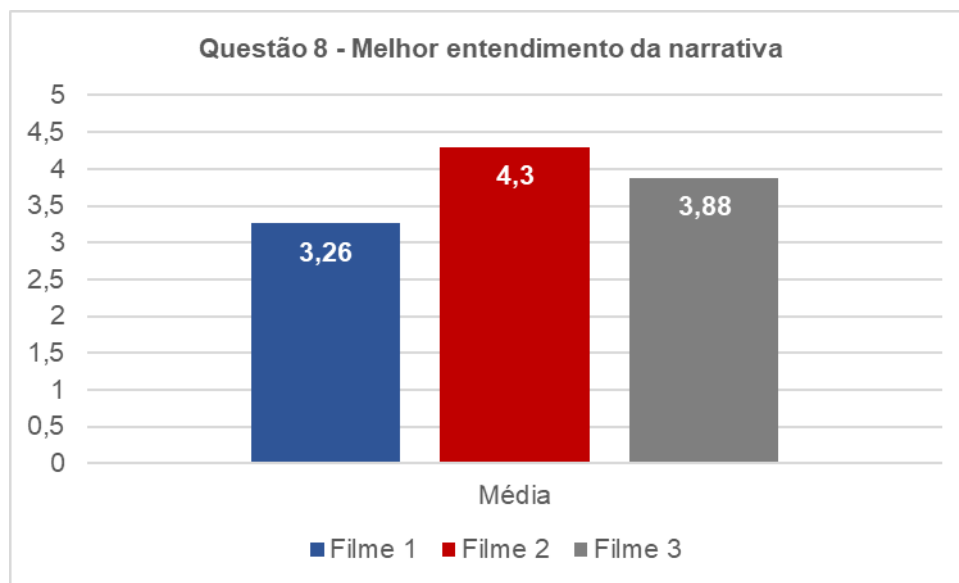


Gráfico 19: Melhor entendimento da narrativa

O Filme 2 foi o que apresentou um melhor entendimento da narrativa, seguido do Filme 3.

Questão 9 – Em termos de cor, qual dos filmes melhor se adapta à estrutura narrativa?

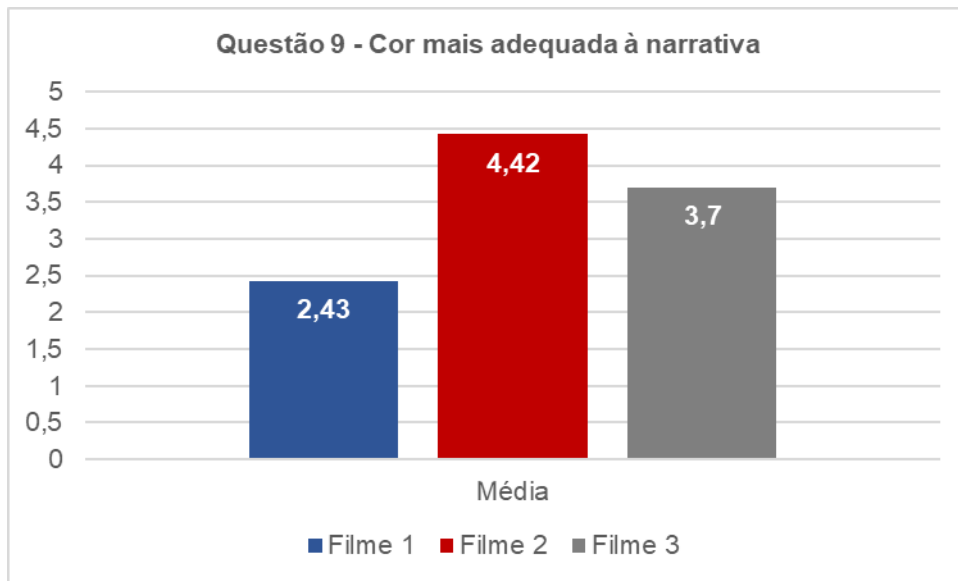


Gráfico 20: Cor mais adequada à narrativa

De acordo com os inquiridos, o Filme 1 foi o que apresentou a cor menos adequada à narrativa, tendo o Filme 2 apresentado um maior destaque nesta categoria.

7.4 - Conclusões

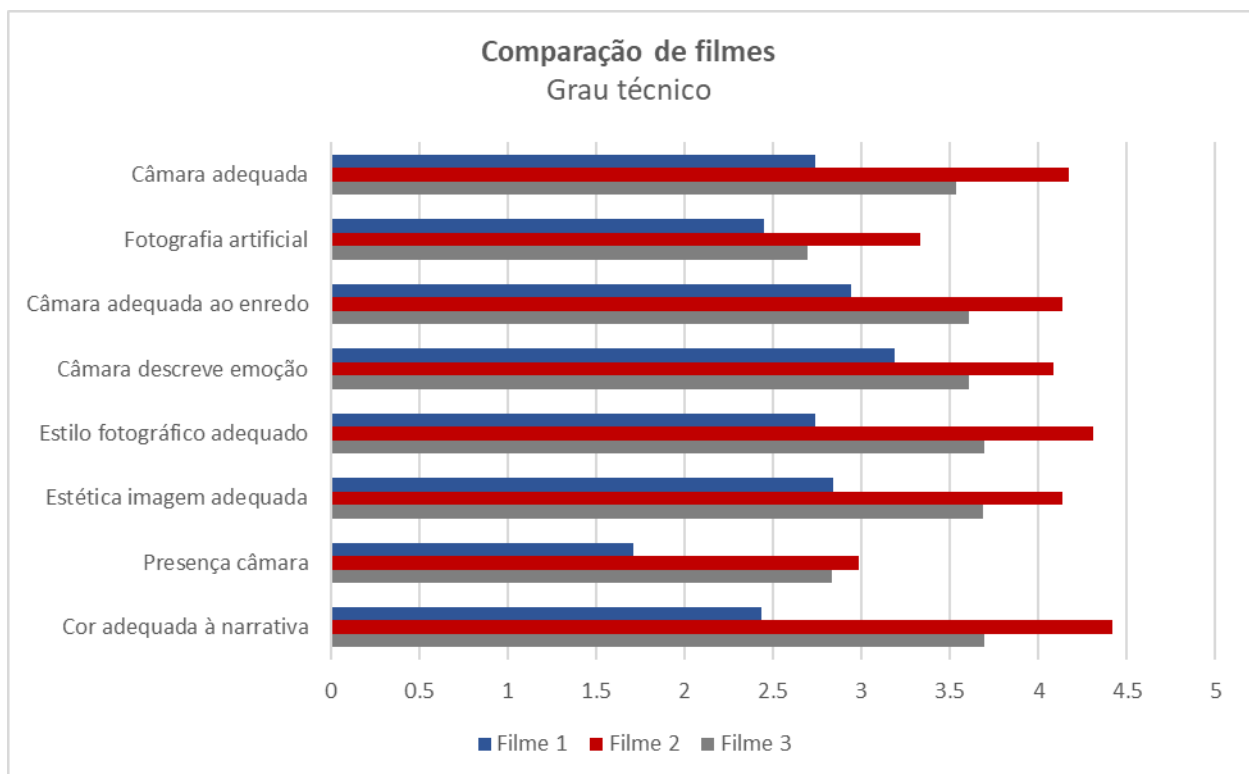


Gráfico 21; Vista global do resultado às questões colocadas na categoria de Grau Técnico.

Analisando o *score* atribuído pela assistência às questões colocadas no âmbito técnico sobre a execução dos filmes, constatamos que o Filme 2 obtém o resultado mais elevado em todas as respostas. No que diz respeito à utilização da câmara, considerando os movimentos, enquadramentos, e composição, maior ou menor presença da câmara, no entender dos espetadores, o Filme 2 foi aquele em que se adaptou melhor. O mesmo se aplica à conceção da fotografia, em termos de cor e estilo.

7.5 – As variáveis pela ordem de visionamento dos filmes

As análises estatísticas seguintes assentam nas médias dos *scores* obtidos por cada filme.

Tendo em conta que o público ficou a conhecer a narrativa a partir do visionamento do primeiro filme, esse fator poderia ter influenciado a forma como os filmes seriam avaliados. Como os três filmes contam a mesma narrativa, seria interessante entender como os espetadores os iriam qualificar, tendo a conta a ordem por que foram apresentados. Estes foram os resultados.

ANOVA Unidirecional (ANOVA one-way)

	Grau Emocional	Média
Filme 1 - GE	Grupo A – Ordem de visionamento dos filmes 1:2:3	2,996
	Grupo B – Ordem de visionamento dos filmes 2:3:1	3,433
	Grupo C – Ordem de visionamento dos filmes 3:1:2	3,114
Filme 2 - GE	Grupo A – Ordem de visionamento dos filmes 1:2:3	3,937
	Grupo B – Ordem de visionamento dos filmes 2:3:1	3,923
	Grupo C – Ordem de visionamento dos filmes 3:1:2	4,085
Filme 3 - GE	Grupo A – Ordem de visionamento dos filmes 1:2:3	3,897
	Grupo B – Ordem de visionamento dos filmes 2:3:1	3,325
	Grupo C – Ordem de visionamento dos filmes 3:1:2	3,434

Tabela 4 – Médias obtidas no grau emocional a partir das respostas dos inquiridos.

Filme 1 – Grau Emocional – Este filme obteve um *score* mais baixo quando foi visto em primeiro lugar e um *score* mais elevado quando foi visto em último lugar. O que quer dizer que a assistência, que inicialmente desconhecia a narrativa, não aceitou tão bem como quando o visionou em último lugar, já conhecendo o desenlace do enredo.

Filme 2 – Grau Emocional – Este filme revela muito pouca diferença no que diz respeito ao *score* obtido, independentemente da ordem em que foi visto. Dadas as diferenças

mínimas resultantes da análise estatística, pode-se considerar que não houve diferença nenhuma na percepção da audiência. A única observação que se pode fazer foi que obteve um *score* um pouco mais alto quando foi visto em último lugar, sendo esta, porém, uma diferença muito pouco significativa, comparativamente com os *scores* obtidos nas outras duas ordens.

Filme 3 – Grau Emocional – Obtém um *score* significativamente mais elevado quando é visionado em último lugar, comparativamente com as pontuações obtidas nas outras duas posições.

Grau Técnico		Média
Filme 1 - GT	Grupo A – Ordem de visionamento dos filmes 1:2:3	2,395
	Grupo B – Ordem de visionamento dos filmes 2:3:1	2,943
	Grupo C – Ordem de visionamento dos filmes 3:1:2	2,602
Filme 2 - GT	Grupo A – Ordem de visionamento dos filmes 1:2:3	3,979
	Grupo B – Ordem de visionamento dos filmes 2:3:1	3,876
	Grupo C – Ordem de visionamento dos filmes 3:1:2	3,975
Filme 3 - GT	Grupo A – Ordem de visionamento dos filmes 1:2:3	3,635
	Grupo B – Ordem de visionamento dos filmes 2:3:1	3,352
	Grupo C – Ordem de visionamento dos filmes 3:1:2	3,269

Tabela 5 – Médias obtidas no grau técnico a partir das respostas dos inquiridos

Filme 1 – Grau Técnico – Tal como aconteceu relativamente ao grau emocional, o Filme 1 obteve um *score* mais elevado na componente técnica quando foi visto em último lugar e obteve igualmente menor *score* quando foi visto em primeiro lugar.

Filme 2 – Grau Técnico – O filme obteve a mesma reação nesta dimensão do que no grau emocional. Regista-se apenas uma ligeiríssima diferença de pontuação entre os visionamentos, independentemente da ordem em que foram vistos. A diferença de valores estatísticos é maior do que no grau emocional, mas nada de relevante. Observe-se, porém, apenas que obteve menor *score* quando foi visto em primeiro lugar.

Filme 3 – Grau Técnico – Repete-se também, no grau técnico, o que se registou no grau emocional. O filme obteve maior *score* quando foi visto em último lugar.

Conclusões: Observa-se que o filme 2 obteve *scores* muito idênticos, independentemente da ordem em que foi visto.

7.6 – As variáveis entre géneros

Seria curioso entender se havia diferenças entre géneros na receção aos filmes. Daí se ter aplicado a esta análise a fórmula denominada Teste t de Student.

	Sexo	Média	Desvio padrão
Filme 1 – Grau Emocional	Masculino	3,161	0,802
	Feminino	3,181	0,754
Filme 2 - Grau Emocional	Masculino	3,906	0,819
	Feminino	4,185	0,595
Filme 3 - Grau Emocional	Masculino	3,496	0,713
	Feminino	3,715	0,691
Filme 1 – Grau Técnico	Masculino	2,688	0,843
	Feminino	2,491	0,86
Filme 2 - Grau Técnico	Masculino	3,901	0,717
	Feminino	4,059	0,543
Filme 3 - Grau Técnico	Masculino	3,381	0,723
	Feminino	3,507	0,593

Análise: Avaliando os resultados estatísticos obtidos, não se encontram variações verdadeiramente significativas entre géneros nas respostas dadas ao questionário.

Fazendo uma observação mais aprofundada, podemos apenas encontrar na área de Grau Emocional uma pequena diferença. Essa diferença é mais relevante porque é a maior entre o masculino e feminino entre as médias dos outros filmes. A assistência feminina deu maior *score* ao filme 3 no domínio do grau emocional do que o público masculino, e neste particular é a maior diferença que se regista entre os filmes.

No que diz respeito ao grau técnico, o padrão mantém-se. Não há diferenças significativas a observar, a não ser apontar que a assistência feminina dá um *score* maior do que a assistência masculina aos filmes 2 e 3, enquanto ao Filme 1 atribui um *score* mais baixo do que o género masculino.

Conclusão: Constata-se mais uma vez que não há diferenças significativas a assinalar entre os espetadores masculinos e femininos. As diferenças são muito pequenas para serem estatisticamente revelantes como objeto de análise, o que significa, na verdade, que os participantes de ambos géneros tiveram uma experiência de visionamento muito idêntica.

7.7 – Comparação dos resultados entre profissões

Utilizando a técnica estatística ANOVA Unidirecional - (One-Way ANOVA), foram cruzados os dados resultantes das respostas dadas pela assistência divididas entre profissões. Obtiveram-se os dados que se assinalam de seguida.

7.8 - Análise aos resultados da parcela Grau Emocional

A partir das médias obtidas para cada filme, fizemos uma análise comparativa entre as profissões. O objetivo seria encontrar diferentes interpretações de profissão para profissão.

Formula A-NOVA Oneway		Média	Desvio padrão
Grau Emocional			
Filme 1 – Grau Emocional	Professor de Cinema	3,088	0,668
	Diretor de Fotografia	2,895	0,927
	Realizador	3,404	0,73
	Estudante de Cinema	3,166	0,713
	Outros	3,241	0,817
Filme 2 – Grau Emocional	Professor de Cinema	3,598	0,475
	Diretor de Fotografia	3,889	1,099
	Realizador	3,583	1,005
	Estudante de Cinema	3,958	0,582
	Outros	4,263	0,609
Filme 3 – Grau Emocional	Professor de Cinema	3,668	0,605
	Diretor de Fotografia	2,952	0,39
	Realizador	3,685	0,433
	Estudante de Cinema	3,835	0,625
	Outros	3,549	0,832

Tabela 6 – Grau emocional - resultado do inquérito entre profissionais

Grau emocional filme 1

Os realizadores deram um *score* positivo mais elevado ao Filme 1 do que todos os restantes grupos. O seu *score* destaca-se em relação aos outros e, ao contrário, nota-se que os diretores de fotografia deram menor *score* comparativamente a todos os outros.

Grau emocional filme 2

O grupo da assistência «outros», que inclui pessoas não ligadas a profissões da indústria de cinema, deu o *score* mais elevado ao filme 2. Menos impressionados ficaram os realizadores e os professores de cinema, que atribuíram os *scores* mais baixos a este mesmo filme.

Grau emocional filme 3

Os estudantes de cinema deram o *score* mais alto no domínio emocional ao Filme 3, enquanto, por sua vez e com significativa diferença, os diretores de fotografia lhe deram o *score* mais baixo.

As pontuações atribuídas no Grau Emocional pelos professores de cinema e pelos realizadores são muito próximas, afastando-se apenas no Filme 1, ao qual os realizadores deram um *score* mais elevado. O grupo dos diretores de fotografia deram os *scores* mais baixos entre todos aos Filmes 1 e 2.

Grau Técnico

		Média	Desvio padrão
Filme 1 – Grau Técnico	Professor de Cinema	2,454	0,634
	Diretor de Fotografia	2,423	0,992
	Realizador	2,89	0,97
	Estudante de Cinema	2,651	0,862
	Outros	2,662	0,776
Filme 2 – Grau Técnico	Professor de Cinema	3,404	0,83
	Diretor de Fotografia	3,924	0,815
	Realizador	3,521	0,736
	Estudante de Cinema	4,088	0,554
	Outros	4,063	0,581
Filme 3 – Grau Técnico	Professor de Cinema	3,576	0,728
	Diretor de Fotografia	3,037	0,545
	Realizador	3,626	0,39
	Estudante de Cinema	3,593	0,683
	Outros	3,351	0,766

Tabela 7 – Grau técnico – resultado do inquérito entre profissionais

Grau Técnico – Filme 1

Todos os grupos deram um *score* abaixo da média ao Filme 1 no domínio técnico. Os resultados foram muito aproximados entre todos os grupos.

Grau Técnico – Filme 2

Estudantes de cinema e outros atribuíram o *score* mais elevado ao filme 2 no domínio técnico.

Grau Técnico – Filme 3

Neste caso, os diretores de fotografia deram um *score* baixo no domínio técnico e, por sua vez, os realizadores deram o mais alto *score* do grupo.

7.9 – As diferenças entre realizadores e diretores de fotografia

		Média
Filme 1 – Grau Emocional	Diretor de Fotografia	2,895
	Realizador	3,404
		Média
Filme 2 – Grau Emocional	Diretor de Fotografia	3,889
	Realizador	3,583
		Média
Filme 3 – Grau Emocional	Diretor de Fotografia	2,952
	Realizador	3,685

Tabela 8 – Grau emocional - As diferenças entre realizadores e diretores de fotografia

Análise – Entre diretores de fotografia e realizadores, as análises estatísticas não foram unânimes nem sequer próximas na avaliação pontual de 0 a 5. Os realizadores deram maior *score* ao Filme 3 nas questões referentes ao grau emocional. Entenderam que esta curta-metragem espelhou melhor a narrativa do que os restantes filmes. Ao Filme 1, os realizadores deram um *score* mais elevado do que os diretores de fotografia, os quais classificaram o Filme 1 muito abaixo dos restantes, ao passo que classificaram o Filme 3 com menor *score* do que os realizadores. Ao invés, os diretores de fotografia consideraram mais positivo o Filme 2 do que os realizadores. Em conclusão, os realizadores tiveram uma opinião diferente da generalidade das outras profissões em relação aos filmes.

		Média
Filme 1 – Grau Técnico	Diretor de Fotografia	2,423
	Realizador	2,893
		Média
Filme 2 – Grau Técnico	Diretor de Fotografia	3,924
	Realizador	3,521

		Média
Filme 3 – Grau Técnico	Diretor de Fotografia	3,037
	Realizador	3,626

Tabela 9 – Grau técnico - As diferenças entre realizadores e diretores de fotografia

Análise – Em relação ao elemento técnico, as diferenças entre realizadores e diretores de fotografia mantiveram-se, com o pormenor de que os valores atribuídos por ambos ao Filme 1 se aproximam entre si, mas a distância do Filme 3 se alarga entre os dois grupos de profissionais. Os diretores de fotografia também deram maior *score* ao Filme 2, tendo igualmente os realizadores voltado a dar um *score* mais positivo no grau técnico ao Filme 3.

CAPÍTULO VIII - A Análise e debate dos filmes

8. Identificação dos filmes

Os filmes podem ser visionados no seguinte url: <https://vimeo.com/286086549> (password: feplm3).

A análise destes filmes será feita tendo em conta muito particularmente as escolhas feitas pelos três diretores de fotografia no domínio da fotografia cinematográfica, como sejam a utilização da câmara e a escolha da escala de planos e dos movimentos de câmara. Procurar-se-á fazer uma análise concentrada, sobretudo, nas técnicas utilizadas do foro e da responsabilidade do diretor de fotografia.

8.1 - Filme 1 - Com a direção de fotografia de Axel Block

O primeiro filme foi fotografado por Axel Block, que optou pelo formato clássico de 4:3. Este formato é mais curto em largura, o que obrigou ao uso de uma composição que privilegia a aproximação, fator que colocou os personagens mais perto da câmara e os trouxe para primeiro plano. Esta foi a interpretação de Axel Block em resposta à intenção da realizadora, que pretendia mais ênfase nas personagens e menos no cenário.

A câmara é usada de forma livre, ficando solta em cima de uma almofada, em vez de fixa de forma rígida na cabeça do tripé. Esta técnica elimina a rigidez do bloqueamento da câmara na cabeça de tripé enquanto a utilização da almofada permite que a câmara fique com folga. Assim, Axel Block quis evitar a câmara estática e fixa que o uso do tripé impõe. Esta técnica confere instabilidade à câmara, o que, por sua vez, pode indiciar nervosismo, inquietação e insegurança emocional. Este primeiro filme integra também panorâmicas bruscas de esticção de personagem para personagem, como que chamando a atenção para sublinhar o seu estado de espírito. As personagens estão sempre em primeiro plano, muito presentes, enchendo quase sempre o enquadramento.

À entrada da personagem masculina no aposento, dá-se um corte para a entrada da personagem feminina e para o encontro em que as mãos de ambos se tocam. O plano segue a mulher, que se senta na cama, e volta num plano rápido para o homem, regressando depois de novo à mulher que, sempre sentada na cama, o observa. Só então corta de novo para dar um ponto de vista da figura feminina, vendo o homem de costas, sentado à mesa. Este plano demonstra o estilo de câmara adotado para este filme. A câmara será um elemento preponderante na narrativa, revelando, através de panorâmicas, as ações que se vão desenrolando enquanto os planos de corte surgem para mudar de ângulo e de perspetiva. A utilização da câmara como veículo narrativo utilizado por Axel Block e a realizadora Ilsa

Hofmann envolveu movimentos bruscos, com planos em continuidade com poucos cortes, veiculando desta maneira o estado de espírito do casal.

O espaço não é mostrado, a câmara fixa-se nas personagens, tornando o filme intimista. O cenário não é importante, são as faces e as expressões que prevalecem. A proximidade física dos atores apaga praticamente o cenário. A câmara é uma testemunha, nervosa e inquieta, do desenrolar de uma relação sem futuro.

A fotografia é dominada por cores suaves. Não há contraste. Aparentemente natural, procura ter uma certa neutralidade em relação ao desenrolar dos acontecimentos. Não é marcante, com sombras ou zonas predominantemente claras. Há uma certa homogeneidade em toda a imagem de tons pastel suaves. A imagem é pálida, a refletir uma situação desconfortável. As personagens enchem o quadro em primeiro plano, numa imagem de cores suaves, leves, sem volume, conferindo ao filme um cunho irreal, como se a tensão das personagens se estivesse a esfumar. Pode ser visto como uma possível alusão a que o que se está a ver já é passado, não é real, tal como a própria personagem vai narrando no tempo passado, e não no tempo presente.

A fotografia é intimista e sem dramatização. As personagens desenrolam a narrativa por si, e a presença nervosa da câmara testemunha, como terceira personagem omnipresente, uma relação que está no fim.

Não há profundidade de campo. O foco está apenas nos rostos e tudo em redor fica desfocado.

Não há movimentos de *dolly*. A câmara é fixa e é ela que lidera a narrativa, com panorâmicas de uma para outra personagem, narrando o que está a acontecer e mostrando o pesado ambiente vivido pelo casal.

Axel Block e a realizadora Ilsa Hofmann utilizam o espelho para indicar um fugaz olhar entre o casal, que não se concretiza, e também para mostrar a saída do homem.

No derradeiro plano do filme, que foi deixado ao total critério no que diz respeito à sua conceção e posicionamento do ator por parte do diretor de fotografia, Axel Block manteve a austeridade na cor, escolhendo uma escadaria sem tons. A câmara respeitou igualmente o estilo do interior da casa, aguardando que o homem chegasse ao grande plano para depois executar uma panorâmica ao detalhe, revelando o telemóvel e regressando de seguida ao grande plano.

O último plano fecha com um grande plano da mulher com a câmara fixa.

8.2 - Filme 2 - Diretor de Fotografia Nina Badoux

O segundo filme foi fotografado por Nina Badoux. A direção de fotografia tem sido uma atividade quase exclusiva do gênero masculino. Contudo, tem-se notado que, na última década, felizmente, esse domínio tem-se vindo a dissipar e, com o número crescente de mulheres a exercer a profissão de direção de fotografia, a inclusão de pelo menos uma mulher entre os três diretores de fotografia foi uma decisão ponderada, para se poder ter também a abordagem de uma mulher à câmara.

Nina Badoux escolheu o formato 2:40 e objetivas anamórficas, o que oferece um enquadramento de espaço bem mais largo do que no filme anterior. Desta forma, há mais cenário. Com este formato, é possível mostrar a área de ação e a separação que existe entre as duas personagens. O espaço está mais presente e em evidência. A câmara não está estática, move-se ligeiramente. Com este formato, é também possível ver as ações dos atores, em particular, o momento chave da cena em que a mulher pega na gabardina e no chapéu do homem e os coloca na cadeira, sinal inequívoco de que a relação fica ali, fechada e terminada.

Há mais movimentos e os atores combinam os movimentos com a câmara de forma encenada, que se torna evidente quase no final, quando o homem coloca o chapéu e a câmara se aproxima para o revelar no espelho. Os planos são mais abertos, mas as personagens só uma vez estão juntas, o que denota a distância que os separa. A câmara movimenta-se em torno dos atores e estes posicionam-se de acordo com o enquadramento. Os planos estão mais concentrados na reação do homem do que propriamente na mulher. O filme dá a sensação de que a mulher parece já decidida e o homem é que aparenta estar indeciso, ainda sem saber o que se está efetivamente a passar. Daí a câmara estar com o homem enquanto a mulher surge por vezes desfocada ao fundo ou refletida no espelho.

Logo a abrir, o homem entra em campo e fica enquadrado em grande plano. A sua entrada é rápida, mas depois avança pausadamente, a câmara segue-o em movimento e em panorâmica para revelar a mulher. Este tempo antes de revelar a mulher cria tensão, após o que há um corte para as mãos, que indicam o estado de espírito das personagens. Ele procura o contacto e ela rejeita-o, apesar de ter levado algum tempo a fazê-lo, o que indicia, apesar de tudo, alguma hesitação. A câmara não para, vagueia ligeiramente para reenquadrar de novo no homem em grande plano, vendo-se a mulher a afastar-se. É o plano chave deste filme em que, com ligeiros movimentos de câmara, se reenquadram os pontos de maior interesse e só a partir de então se inicia a narrativa, ou seja, a leitura do poema.

Ao contrário do filme anterior, a fotografia tem mais contraste. Os negros são carregados e fortes, dando volume à imagem e criando um ambiente emocionalmente pesado. As cores são

marcadas e definidas. A iluminação é clássica, utilizando um contraluz de recorte para a separação do fundo. A fotografia marca essa diferença de espaço, concentrando a iluminação nas personagens e criando uma separação.

No plano final, fora da casa, quando o homem escreve uma mensagem no telemóvel, Nina Badoux preferiu enquadrar o homem dentro de outro quadro.

No final, quando a mulher se encontra sozinha no apartamento, a câmara aproxima-se lentamente até que o seu rosto fica em grande plano. O movimento cria tensão, angústia e desconforto; este pode ser considerado um movimento verbal (*verbal movement*) utilizado por Nina Badoux para acentuar o momento de tensão que a protagonista vive.

8.3 - Filme 3 – Direção de fotografia de Roberto Schaefer

O terceiro e último filme foi fotografado pelo americano Roberto Schaefer. Este diretor de fotografia conta com um largo currículo que inclui filmes de James Bond, particularmente exigentes do ponto de vista de efeitos especiais, para além de muitos outros trabalhos que o distinguem como um dos mais importantes diretores de fotografia de Hollywood.

Também ele utilizou o formato 2:40 de relação de aspeto, mas não recorreu a objetivas anamórficas, preferindo utilizar objetivas esféricas normais. O uso da câmara é nesta película a mais estável, relativamente aos filmes anteriores, apesar de não se encontrar fixa em tripé. Trata-se de uma câmara móvel de forma muito subtil, e afasta-se e aproxima-se sempre que é necessário acentuar determinado ponto da narrativa. Movimenta-se de acordo com as personagens. Os movimentos verbais (*verbal movements*) são evidentes e recorrentes neste filme. Roberto Schaefer utiliza a câmara em movimento para sublinhar os momentos de decisão, de tensão e de expectativa. Primeiro, dá a entrada das duas personagens e o seu encontro para, de seguida, as isolar em planos mais fechados. Há planos entre o homem e a mulher com uma súbita panorâmica a revelar o mal-estar entre eles. Os planos isolam e separam os elementos do casal. A personagem masculina é isolada de forma gradual com um movimento de afastamento ligeiro que a deixa sozinho e só no plano. De seguida, um plano de aproximação à mulher, mostrando que há alguma decisão a tomar. No final, a câmara afasta-se dela lentamente, deixando-a só no apartamento.

Neste filme, há mais movimentos de câmara efetuados de forma intencional, já que se pretendeu narrar a cena com a câmara em movimentos de aproximação e afastamento.

A fotografia é muito contrastada. Roberto Schaefer escondeu o cenário deixando os fundos negros, de forma a obter contraste nos primeiros planos com as personagens.

8.4 - Análise comparativa global

Nos três filmes, as personagens têm a mesma atuação e os mesmos movimentos. No entanto, o posicionamento da câmara e a composição diferem de filme para filme, de acordo com as opções do respetivo diretor de fotografia, depois de recebidas as instruções dadas pela realizadora. Há pontos em comum, como a panorâmica da mulher para o homem que acontece no primeiro e no terceiro filme, mas essa opção não foi tomada no segundo filme.

Os atores ocupam as mesmas posições, como o encontro perto da mesa e o contacto das mãos, o afastamento entre ambos, com o homem a sentar-se na mesa e a mulher na borda da cama, o recolher do chapéu e da gabardine, todos estes elementos são comuns aos três filmes. Contudo, a cobertura de câmara é diferente. Há diferenças na escala de planos e na abordagem com a câmara aos dois personagens. Há também movimentos de câmara diferenciados e a iluminação conta com diferenças subtis entre os filmes 2 e 3 e uma maior diferença em relação ao filme 1.

A música foi comum aos três filmes e teve como finalidade produzir um efeito de unidade, de forma a criar um ambiente sonoro igual em todos e, assim, contribuir para isolar ainda mais a função do diretor de fotografia.

8.5 - Contributos

A Direção de Fotografia não conta com o mesmo interesse mediático e inclusivamente académico que as disciplinas de realização. Os méritos artísticos e técnicos são dados de forma quase exclusiva à realização. As outras disciplinas, como por exemplo a direção de fotografia, são por vezes mencionadas como adjacentes à realização e frequentemente é dado crédito ao realizador pela fotografia do filme.

Não se pretende provar que esta situação esteja errada do ponto de vista analítico. Sabemos de antemão que cabe ao realizador toda a responsabilidade da obra e parece ser de inteira justiça que seja a ele que se atribuam todos os méritos e defeitos de uma visão cinematográfica. As decisões de ordem estética são da responsabilidade do realizador e, contudo, não obstante este facto, a direção de fotografia não deixa de ser uma atividade individual de quem a executa. Mesmo que seja instruído detalhadamente, o diretor de fotografia não deixa de conferir um cunho pessoal e artístico à execução da iluminação, à composição e aos movimentos de câmara. Este facto dá-lhe a primazia de ser também um artista, tendo uma função paralela de igual importância, que é a garantia da execução técnica da obra.

É no sentido de melhor informar sobre a direção de fotografia no meio acadêmico que esta tese dá o seu contributo, na tentativa de demonstrar o papel importante que a fotografia desempenha na construção de uma obra, não só no aspeto estético e técnico, mas também com a influência que pode ter na perceção do espetador. A experiência cinematográfica da audiência passará, com certeza, pelo grau de textura, de cor, de luminância que o filme comporta. É neste particular que o diretor de fotografia acaba por ter um papel relevante na construção da obra artística.

A direção de fotografia está a despertar interesse como disciplina de estudo, revelando-se merecedora de mais atenção e de mais alargada pesquisa científica. É o contributo que este ensaio pretende dar a fim de levantar interrogações quanto aos méritos de ordem estética e artística da direção de fotografia, não os atribuindo única e exclusivamente ao realizador.

8.6 - O debate

No final de cada sessão, foi promovido um debate com os presentes sobre os filmes visionados. Transcrevem-se aqui algumas das afirmações que representam as opiniões dos participantes sobre os três filmes.

8.6.1 - Sobre o filme 1, com direção de fotografia de Axel Block

foi dito:

- É muito fotográfico e artificial.
- Tem uma abordagem de câmara com muitos grandes planos, mostrando pouco o local.
- Dá primazia ao primeiro plano, praticamente ignorando o fundo.
- Usou planos de chicote em excesso, sendo estes demasiado óbvios e considerados por alguns como injustificados para a narrativa.
- Desfruta mais do poema e das palavras do que os restantes filmes. O poema é mais acentuado e ganha mais força.
- É um filme mais plástico e mais frio.
- A utilização do formato 4:3 sufoca, isolando as personagens, aproximando-as, dando maior ênfase à relação entre elas, em comparação com os outros dois filmes.
- Os movimentos de câmara foram considerados por alguns excessivos e demasiado bruscos, enquanto outros acharam que esses movimentos representavam o estado de espírito do casal.
- O estilo do uso da câmara mostra uma grande inquietude, torna-se desconfortável, devido à pouca estabilidade da câmara.

- O filme é monocolor e afasta a audiência, mas é fiel ao poema e ao ambiente que se vive entre o casal.
- Filme fora da caixa, alternativo, nada convencional.
- Iluminação desagradável.
- Menos agradável visualmente em relação à fotografia e ao uso da câmara, no entanto, os atores e a tensão estão mais bem trabalhados.
- É o que apresenta maior originalidade e é mais corajoso. É muito relevante e mais interessante.
- Luz suave, estilo novela, prende pouco a atenção porque há exagero nos movimentos de câmara.
- A luz e os movimentos de câmara não pareceram ser adequados à intimidade da cena.
- Muito interessante, o posicionamento de câmara.
- Tem uma abordagem poética, centrada no sentimento e tensão do próprio poema, apesar de a cor não corresponder.
- Tem muita movimentação de câmara que podia ser em planos parados.
- A câmara é demasiado histérica, causando desconforto que distrai da cena, a qual deveria transmitir esse desconforto. O filme parece confuso.

8.6.2. - Sobre o filme 2, com direção de fotografia de Nina Badoux

foi dito:

- A câmara é menos visível.
- Filme mais realista, com maior carga dramática.
- Entra-se logo no enredo no 1º plano.
- Mais estético. Movimentos de câmara orgânicos, justificados e em tempo.
- Nota-se a atenção ao detalhe e movimentos de câmara pensados e iluminação mais cuidada, profundidades de campo e foco pensado.
- Filme completo, em tudo o mais cinematográfico.
- O filme usa bastante o espelho para mostrar o olhar do casal.

8.6.3 - Sobre o filme 3, com direção de fotografia de Roberto Schaefer

foi dito:

- Tem demasiados movimentos.
- Muito clássico.
- Planos de corte bem conseguidos.

- Por causa dos movimentos, há maior envolvimento.
- Movimentos sem motivação.
- A personagem principal foi fotografada com a utilização de um filtro suavizador demasiado óbvio.
- Demasiado cinematográfico.
- Possui movimentos de câmara muito interessantes.
- O filtro utilizado pareceu ser desadequado.
- Pouca exploração dos planos, filmado com segurança para cobrir a história. Boa iluminação nos planos básicos.
- Pouca movimentação e não usou muito o espelho, mas a cor e os planos estavam impecáveis.
- Cor agradável e a maneira como realçou a iluminação suave e brilhante da personagem feminina.
- O uso de filtragem na personagem feminina é demasiado presente, em comparação com a personagem masculina.
- O filme tem uma espécie de *blur* que, na minha opinião, não acrescenta nada à cena, apenas causa um efeito de estranhamento, pois dá a sensação que é um erro. No entanto, emocionalmente, sem contar com o *blur*, o filme é o mais claro.

8.6.4 - Outras observações que se registam:

- Filmes 2 e 3 muito parecidos e deliciosos, fotograficamente. Não há grandes diferenças de iluminação.
 - A mistura dos filmes (1 e 2) teria certamente [produzido] melhores resultados, juntando o trabalho de câmara do Filme 1 com a fotografia do Filme 2 resultaria muito melhor.
- No debate surgiu o tema da relação entre diretor de fotografia e realizador.
- Registaram-se algumas observações:
- Difícil a alguns realizadores partilharem a autoria e a criatividade.
 - A fotografia dá credibilidade ao filme.
 - Onde começa a colaboração entre DF e realizador e até onde é que o DF pode influenciar e quando não o deve fazer? A planificação deve estar com o realizador, mas o que fazer quando há ausência dessa instrução?
 - O realizador é o grande decisor.
 - A montagem é muitíssimo importante. Mais cortes ou menos cortes.

- Há que distinguir entre a questão da luz e cor, a questão do quadro (enquadramento) e formato e a questão de movimentos – isto para os diferentes aspetos do papel da câmara e de quem manipula a relação com o realizador.
- Foi extremamente relevante observar a diferença que o elemento da direção de fotografia traz a uma mesma narrativa. O que aparentava ser uma história apenas transforma-se em três histórias diferentes.
- Além das escolhas fotográficas, o uso do espaço teve um impacto considerável nas cenas. Os exteriores tiveram uma presença interessante no desfecho.
- Apesar de os Filmes 2 e 3 terem algumas semelhanças ao nível da fotografia, os movimentos de câmara suaves no filme 3 ajudam a dar-lhe credibilidade.
- A ordem pela qual se viram os filmes terá interferido nas decisões.
- Enquanto no Filme 1, desde o início, o espetador está alertado para o surgir do problema entre o casal, no Filme 3 o público entende isso apenas no fim. A suspeita de que alguma situação alterou a relação do casal é levantada no Filme 2, uma vez que o centro da atenção é o homem, enquanto a mulher é negligenciada pela câmara.
- É um exercício curioso e com bastante potencial pedagógico.
- Achei extremamente interessante o plano da cama nos Filmes 2 e 3, que mostrou a diferença no enquadramento (enquadrou no terço esquerdo), mudando completamente a narrativa, em vez de parecer que o problema é dela, mas não é ele que tem que decidir.

8.6.5 - Conclusão:

É notória a diversidade de respostas e das observações feitas pelos espetadores relativamente aos filmes. Por exemplo, é curioso perceber como o Filme 1, que reuniu um *score* mais baixo na pontuação nas questões efetuadas, é aquele que recebe maior número de considerações. A esmagadora maioria que opinou considerou negativo o método escolhido de utilização da câmara, achando-a demasiado brusca, por comparação com os restantes filmes. Porém, por outro lado, houve quem entendesse que é o filme mais poético e o que melhor representou o poema e a relação do casal.

Em relação ao Filme 2, a esmagadora maioria dos participantes entendeu ser este o filme que melhor representou a situação vivida pelo casal, dado o seu grau de realismo. Consideraram que os movimentos de câmara suaves permitem obter um grau de realismo e de autenticidade que o Filme 1, por exemplo, não demonstra, segundo as diferentes afirmações. Também entendem que a iluminação do Filme 2 é mais dramática e, por isso, é mais consentânea com o desenrolar do enredo.

O Filme 3 também suscitou muitas opiniões. Relativamente à iluminação, os participantes consideraram-na mais cinematográfica, porém, com demasiados movimentos de câmara. Para os espetadores presentes, o Filme 3 apresentou-se de forma clássica e com pouca originalidade.

CAPÍTULO XIX – CONCLUSÃO

9. Conclusão

Estudos de investigação que se debruçam sobre a direção de fotografia são na atualidade ainda um raridade no meio académico. Pelo contrário, há, sim, um número considerável de publicações sobre direção de fotografia, mas que se centram essencialmente no aspeto técnico, restrito apenas à aprendizagem do ofício e não se debruçam tanto sobre o aspeto artístico ou teórico da imagem. Dado que se trata de uma disciplina que contém na sua natureza uma grande carga de teor técnico, por estar diretamente ligada à manipulação e ao domínio dos dispositivos técnicos de obtenção das imagens, força, em certa medida, a uma interpretação singela de que se trata simplesmente de uma atividade técnica. Por isso, as publicações e os estudos académicos e científicos direcionados para além do mero ato prático da direção de fotografia no cinema são ainda escassos.

O principal objetivo desta investigação é encontrar elementos que possam consubstanciar uma leitura mais alargada e ampla da atividade do diretor de fotografia, para além da sua componente estritamente técnica. Alargar a sua influência no sentido artístico como sendo atividade que tem cunho pessoal e que, por sua vez, é uma atividade cujo resultado traz mais ou menos valia no aspeto narrativo e emotivo do filme.

Assim, este estudo vem contribuir para uma melhor compreensão do papel da fotografia no cinema e na construção da obra cinematográfica. Com isto, pretende-se também poder dar maior significado à função específica da direção de fotografia e igualmente ter uma noção mais aproximada do contributo que o diretor de fotografia tem na construção de uma obra de ficção.

Uma das principais ilações a retirar deste estudo é precisamente, dar a conhecer as funções do diretor de fotografia e colocar a disciplina no radar dos estudos académicos. Parece-nos ser importante não circunscrever a sua ação apenas às qualidades técnicas do diretor de

fotografia. Deve-se alargar os horizontes do conhecimento do importante trabalho que aplica em cada obra, e não ser desvalorizado porque se trata de uma área técnica. Por estas razões, pode-se considerar que este ensaio tem o condão de despertar a investigação em cinema para um cargo na produção fílmica de grande relevância, o que lhe confere um carácter inovador, dado que até ao momento tem sido pouco estudado nos meios académicos, como já referido.

Com o intuito de encontrar elementos interpretativos de estudo sobre a imagem cinematográfica que ultrapassem a dimensão técnica, este ensaio tem como pergunta de partida: qual a influência da direção de fotografia na narrativa cinematográfica e na sua perceção? Colocando esta questão como pano de fundo, foi montado um projeto de investigação que abrisse caminho à obtenção de respostas ou, no mínimo, ao levantamento de questões.

A metodologia aplicada no processo de estudo teve como principal veículo uma experiência empírica com a filmagem de uma curta-metragem de ficção em três versões com uma única variável, designadamente, o diretor de fotografia ser diferente em cada uma delas, enquanto todo o resto da produção se manteve inalterado. Este processo teve de obedecer a algumas diretrizes que permitissem isolar a direção de fotografia dos restantes departamentos intervenientes no processo de filmagem da curta-metragem.

Uma vez terminada a produção dos filmes, estes foram visionados por um público constituído por grupos foco, os quais responderam a um inquérito que incidiu sobre a sua experiência de visionamento das três versões. O inquérito foi dividido em dois grupos, um sobre a dimensão emocional e o outro sobre a vertente técnica. Seguidamente, as respostas ao questionário foram alvo de análise estatística que serviu para a obtenção das conclusões da pesquisa.

O que se procurou, nesta pesquisa, foi saber se de facto numa obra cinematográfica de ficção o contributo do diretor de fotografia, para além das opções do realizador, ou seja, a imagem em si, tem influência na narrativa e, por conseguinte, na perceção da audiência. Analisando as respostas dos inquiridos dos grupos foco, podemos confirmar a hipótese colocada, respondendo afirmativamente à pergunta de partida. Com efeito, verificaram-se diferenças nas experiências vividas pelo público com cada película. Para uns, houve maior grau de diferença entre os filmes e para outras menos, o suficiente para nos levar a considerar que de

facto a direção de fotografia é fator importante e diferenciador no que diz respeito à narrativa e, por conseguinte, influencia a receção cognitiva do espectador.

Contudo, podemos também considerar, sem nenhum prejuízo para este estudo, que, apesar de se terem encontrado diferenças, umas maiores e outras de menor escala, no desempenho dos diretores de fotografia, traçar uma fronteira clara entre o aporte do realizador e o do diretor de fotografia é difícil, se não mesmo impossível.

Daí termos trabalhado na preparação das filmagens para encontrar as melhores soluções que pudessem dar a máxima garantia de haver uma separação de funções entre realizador e diretor de fotografia, condição necessária para melhor precisão deste estudo. Sabendo de antemão que as duas funções, do realizador e do diretor de fotografia, se completam e antevendo, por conseguinte, a extrema dificuldade em definir fronteiras claras entre as áreas de influência de ambos os intervenientes na prossecução da obra, seria fundamental traçar uma estratégia que pudesse garantir, nesta tese, que as funções de ambos estariam isoladas e definidas com a maior clareza possível.

Com base nestas premissas, os filmes foram produzidos assegurando-se de que teriam o mesmo realizador, os mesmos atores, a mesma equipa técnica, o mesmo cenário e o mesmo montador. Foram acrescentados ainda outros pormenores não menos importantes: o guião não implicaria diálogos, a mesma narração e a mesma música seriam usados ao longo dos três filmes, de forma a evitar que, sendo distintos, estes elementos tivessem influência diferente na receção dos filmes. Desta forma, pôde-se garantir que a única variável entre os três filmes foi o diretor de fotografia. Tudo foi preparado na produção do filme de modo a fazer com que as condições de produção fossem idênticas para cada um dos três diretores de fotografia, dando garantias de isolamento e delimitação das funções do realizador.

Como repetidamente se tem dito, as funções de um de outro profissional confundem-se e completam-se. Daí ser difícil destrinçar as responsabilidades do realizador do diretor de fotografia. Por exemplo, a escolha do posicionamento e movimentos de câmara, que são determinantes no contexto narrativo, é talvez a parte mais complexa do trabalho dos dois. Mesmo que o realizador determine com exatidão o posicionamento da câmara, a escala de plano, a objetiva a utilizar, o movimento a aplicar, a partir do momento que o diretor de fotografia opera a câmara estará de imediato a aplicar a sua forma de trabalhar, de enquadrar e de movimentar a câmara e ainda a desenhar a luz para o plano, está a contribuir com o seu

cunho pessoal. Por conseguinte, é inevitável esconder a assinatura e o cunho pessoal da contribuição do diretor de fotografia.

Por outro lado, sabendo que, na prática, há muitos realizadores que não assumem inteiramente essa função, como acontece no cinema americano, e que outros fazem pedidos mais vagos daquilo que pretendem, para este ensaio foi determinado que os diretores de fotografia fariam a sugestão do posicionamento da câmara depois das instruções de intenção da realizadora no que diz respeito ao ângulo de câmara em relação aos personagens no espaço. Os movimentos de câmara seriam sugeridos pelos diretores de fotografia e aceites ou não, e teriam a supervisão da realizadora de forma a não colocar em risco as intenções dramáticas da realização.

Há um outro pormenor que se pode considerar de menor rigor, designadamente, que foi não ter feito um cenário para cada um dos filmes com a colaboração do diretor de fotografia. O cenário foi o mesmo nos três casos, o que implica pouca variante na textura e no ambiente de iluminação em cada película, dado que a estrutura, a cor, é a mesma de filme para filme. Se tivesse sucedido, como deve ser na norma profissional, que o diretor de fotografia também tivesse sido chamado a acompanhar e a sugerir tons de cor para os cenários, teríamos certamente três cenários diferentes. Mas tal teria duas consequências. A primeira, que os filmes seriam muito diferentes e provavelmente a construção das paredes do cenário seriam diferentes; neste caso, corria-se o risco de o cenário se tornar o ponto central do estudo, o que não era o objetivo. Por outro lado, como explicado anteriormente, houve a impossibilidade de produção. Neste caso, trata-se de uma situação real, que acontece em qualquer rodagem, a saber, as condicionantes de produção. Assim sendo, também se pode considerar haver mais um fator de influência no filme, que são as condições de produção. Porém, uma abordagem mais aprofundada destes dois pontos mereceria certamente um outro estudo.

Estes são os únicos dois pontos que consideramos ser os mais frágeis desta pesquisa, visto que, no primeiro caso, ao retirar as funções de posicionamento e movimento de câmara ao diretor de fotografia, estaríamos a decepar uma das funções e, no segundo caso, estaríamos a dar maior destaque à decoração do cenário. Contudo, temos de referir que estes dois aspetos já eram do nosso conhecimento antes de partirmos para a experiência empírica e que sabíamos de antemão que seriam influentes no resultado final da obra. Mas, como foi referido, essa escolha foi intencional, já que a função também é do diretor de fotografia

quando o realizador não a assume. O gosto pessoal nos enquadramentos e dos movimentos são fatores que são inerentes à função do diretor de fotografia, e daí termos assumido por inteiro estas circunstâncias.

A questão do cenário foi uma condicionante de produção que também se coloca em qualquer produção de filmagem. Os meios e as condições também repercutem nos resultados finais e tínhamos consciência disso à priori, mas também assumimos a experiência, impondo o mesmo cenário a todos os diretores de fotografia. Assim, todos teriam as mesmas condicionantes, sendo que a única diferença de uns para outros seria o que fazer com o rompimento da janela e com a chuva que se deveria sentir.

Foram então criadas as condições essenciais para a execução da experiência que consistiu em colocar três diretores de fotografia a filmar o mesmo guião com a mesma realizadora, o mesmo cenário, os mesmos atores e o mesmo montador. Criadas estas condições, foi-nos possível isolar ao máximo possível as funções particulares do diretor de fotografia.

Isolar as funções do diretor de fotografia foi, do ponto de vista da produção, o fator essencial para se conseguir assegurar que as condições de desempenho seriam idênticas em cada filme e com cada diretor de fotografia. A realizadora preocupou-se em dar aos atores instruções precisas de representação, quer no domínio da linguagem corporal, quer das expressões faciais, os quais as repetiram de forma exímia de filme para filme, tal como sucedeu com as suas posições no cenário. Desta forma, era garantida também igualdade absoluta com a representação dos atores.

Uma vez terminadas as filmagens, foram programadas várias sessões de visionamento pelos grupos foco que responderam ao questionário, e o resultado veio a confirmar que houve diferenças na receção aos filmes do ponto de vista cognitivo. Para poder obter resposta de ordem cognitiva e de receção da obra, foram elaboradas questões de ordem emocional a que os inquiridos responderam logo a seguir ao visionamento. Com as respostas obtidas, foi possível aferir o grau de influência que a fotografia teve em cada uma das obras, dando-nos assim a diferenciação entre as opções dos diretores de fotografia perante as mesmas condições de exercício. Dava-se, assim, resposta a umas das hipóteses colocadas previamente. - Será a fotografia de um filme determinante para os espectadores seguirem um determinado sentido da narrativa? – A nossa resposta é afirmativa, a avaliar pelos resultados

obtidos no inquérito, em que os espetadores mostraram estar emocionalmente mais perto do filme 2 que dos restantes, devido à circunstância de que o uso da câmara e da iluminação ser emocionalmente mais apelativo na sua experiência sensorial ao visionar o filme.

Colocou-se a possibilidade de haver diferentes sensações se a assistência visse um filme antes de um outro. Isto implicaria que teria conhecimento do que se passava no filme e teria uma experiência diferente ao saber todo o enredo. Mas os resultados vieram a ser iguais de grupo para grupo, mesmo alterando a ordem de visionamento dos filmes.

No que se refere à dimensão técnica, sobre a qual as questões colocadas aos grupos foco também se debruçam, as respostas ofereceram igualmente resultados que vieram confirmar as expectativas iniciais. - Será que diferentes abordagens estéticas nos enquadramentos, na direção de luz, nos movimentos de câmara, aplicados a um mesmo tema, têm resultados diferentes na perceção que o espetador tem da narrativa? – Nas respostas dadas pelos inquiridos foi possível identificar detalhes de movimentos e de enquadramentos que foram interpretados e percecionados de forma diferente nos três exemplos. As respostas às questões colocadas permitiram identificar que opções de enquadramento tiveram direta relação com a emotividade e a experiência vivida pelos grupos foco. Desta forma, podemos considerar que o resultado que antecipávamos se confirmou.

Chegados aqui, podemos concluir que a direção de fotografia tem papel relevante na construção do ambiente cinematográfico, com enfoque nos aspetos narrativos e estéticos. O diretor de fotografia manipula uma série de ferramentas, desde câmaras, sensores, iluminação, objetivas, apetrechos de suporte de movimento, e com isso consegue criar imagens credíveis e com significado.

A direção de Fotografia no cinema tem sido uma atividade de certa forma subestimada, mas que demonstra ter um papel muito relevante na construção do ambiente cinematográfico e na construção da diegese da obra. Este fator leva certamente a questionar a tese do autor único da obra, visto que este estudo indica que o cinema é uma obra coletiva, que junta as peças de uns e de outros para formar um todo. Neste caso, uma obra artística. É por isso, também, que é extremamente difícil separar claramente onde começam e acabam as funções do diretor de fotografia e do realizador.

Para se considerar ser obra da autoria de uma só pessoa, esta teria de assumir a responsabilidade das duas funções, a de realizador e a de diretor de fotografia.

A função do diretor de fotografia tem, contudo, uma especificidade pessoal que lhe é intrínseca, inseparável da forma de aplicar e de interpretar as orientações vindas da realização e do guião, a qual lhe permite colocar uma assinatura pessoal no seu trabalho final. Esta especificidade pessoal, de carga autoral, faz a diferença. Foram estas diferenças de um filme para outro que pudemos observar e das quais pudemos retirar estas conclusões.

O presente ensaio, com «Um filme três visões», permitiu redefinir o papel do diretor de fotografia do ponto de vista artístico e a sua contribuição com funções criativas de fundo, acima de tudo na construção do conceito cinematográfico. Permitiu trazer à luz essa especificidade, demonstrando que a atividade não se circunscreve apenas na área técnica, mas que possui atributos artísticos que podem influenciar de forma determinante uma obra cinematográfica.

Damos a conhecer melhor as funções, responsabilidades e a natureza da função do diretor de fotografia numa obra cinematográfica, ao mesmo tempo que damos um maior reconhecimento ao trabalho do diretor de fotografia.

BIBLIOGRAFIA

- Altman, R. (Realizador). (1971). *McCabe and Mrs. Miller* [Filme].
- Alton, J. (1949). *Painting with Light*. Los Angeles EUA: ASC American Society of Cinematographers.
- Arnheim, R. (1967). *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual perception*. Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R. (1989). *A arte do cinema*. (T. d. Art., Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Arnold Glassman, T. M. (Realizador). (1992). *Visions of Light* [Filme].
- Aumont, J. (2002). *A Estética do Filme*. Tradução brasileira: Papirus: Campinas.
- Aumont, J. (2013). *A análise do filme*. (M. Felix, Trad.) Lisboa: Texto & Grafia Lda.
- Balázs, B. (1945). *A face do homem in Eduardo Geada (org.), Estéticas do Cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985 .
- Balázs, B. (1970). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Mineola: Dover Publications. .
- Barthes, R. (2018). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1977). *The Third Meaning*. New York: Hill and Wan.
- Baudry, J. L. (1978). *L'Effet cinéma*. Paris: Éditions Albatros.
- Bazin, A. (1992). *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Benjamin, W. (1994). *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. . São Paulo : Brasiliense Ensaios Vol. 1. Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas.
- Benjamin, W. (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bertolucci, B. (Realizador). (1987). *The Last Emperor* [Filme].
- Bordwell, D. (1985). *Narration the the fiction film - Principles of Narration*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2007). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Bordwell, D. (30 de Maio de 2020). *Iris Spring 1989*. Obtido de <http://www.davidbordwell.net>:
http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Iris_no9_spring1989_11.pdf
- Brown, B. (2002). *Cinematography: Image Making for Cinematographers and directors* (1ª ed.). Burlington: Elsevier Science.
- Carrol, N. (1996). *Theorizing the moving image* . USA: ambridge University Press.
- Carroll, D. B. (2012). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin USA: University of Wisconsin Press.
- Carroll, N. (1999). *Film Emotion and Genre* . (c. a. In Carl R Plantinga & Greg M. Smith (Eds) *Passionate views: film*, Ed.) Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Chressanthis, J. (Realizador). (2008). *No Subtitles Necessary* [Filme].
- Cinematography journal*. (s.d.). Obtido de *Cinematography in Progress*:
<https://www.cinematographyinprogress.com/>

- Copola, F. F. (Realizador). (1972). *The Godfather* [Filme].
- Costa, P. (Realizador). (2000). *No Quarto de Vanda* [Filme]. Portugal. Obtido em 6 de maio de 2021, de <https://www.imdb.com/title/tt0139500/reference>
- Cowan, P. (2012). Authorship and the Director of Photography: A Case Study of Gregg Toland and Citizen Kane. *Volume 5, Issue 1*. Manchester: NK Network Knowledge.
- Cowan, P. (2012). Underexposed: The neglected art of the cinematographer. *Journal of Media Practice*, Volume 13 Number 1.
- Creswell, J. W. (2003). *Research Design - Qualitative, quantitative and Mixed Methods approaches*. California USA: Sage Publications Ins.
- David Bordwell, J. S. (1985). *Film Style and Mode of Production to 1960*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- David Bordwell, N. C. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Ettegui, P. (1998). *Cinematography Screencraft*. Switzerland: Rotovision sa.
- F.W.Murnau (Realizador). (1924). *The Last Laugh* [Filme].
- Griffith, D. (Realizador). (1915). *The Birth of a Nation* [Filme].
- Hitchcock, A. (Realizador). (1958). *Vertigo* [Filme].
- Hopper, D. (Realizador). (1969). *Easy Rider* [Filme].
- IMAGO. (2001). *Making Pictures: A century of European Cinematography*. Londres: Aurum.
- IMDB. (28 de Junho de 2020). *Richard Burks Biography*. Obtido de IMDB - Internet Movie Database: https://www.imdb.com/name/nm0122079/bio?ref_=nm_ov_bio_sm
- Jakobson, R. (1970). *Linguística, poética e cinema*. S.Paulo: Perspectiva coleção debates.
- Jarry, N. O.-P. (10 de June de 2015). Learning Cinematography at Film School: Old Days, New Direction. *First International Conference on Emerging Trends*. Obtido em 3 de maio de 2021, de AIPCINEMA: https://1258339a-81ea-421f-abd1-7141fc6807c8.filesusr.com/ugd/67a9d4_e0fa7429f7854721a1060c11c24d4fb0.pdf
- Joly, M. (2012). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Kandel, E. R. (2012). *The age of insight*. The age of insight. New York: Random House.
- Kant, I. (1993). *Crítica da faculdade de julgar*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Kets, M. v. (2018). *The emotions of a lens - A study of the perception of cinematography*. Ghent: Skribis.
- Kubrick, S. (Realizador). (1975). *Barry Lyndon* [Filme].
- Kulechov. (5 de março de 2019). *Wikipedia*. Obtido de Wikipedia, the free encyclopedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Kuleshov_effect#:~:text=The%20Kuleshov%20effect%20is%20a,a%20single%20shot%20in%20isolation.
- Leitch, M. (2003). *Making Pictures A century of European Cinematography*. New York: IMAGO/ Harry N. Abrams.
- Medeiros, M. d. (Realizador). (2000). *Capitães de Abril* [Filme].
- Metz, C. (1972). *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Metz, C. (1974). *Film Language - A semiotics of the cinema*. (M. Taylor, Trad.) Chicago: The University of Chicago Press.
- Metz, C. (1977). *Psychoanalyses and cinema*. (S. Heath, C. MacCabe, Edits., C. Briton, A. Williams, B. Brewster, & A. Guzzetti, Trads.) Londres: Macmillan Press Ltd.
- Metz, C. (1980). *Linguagem e cinema*. São Paulo Brasil: Editora Perspectiva.
- Metz, C. (1980). *O Significante imaginário Psicanálise e cinema*. (A. Durão, Trad.) Livros horizonte.
- Mitry, J. (2009). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. (C. King, Trad.) UK.
- Morin, E. (1956). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.

- Mota-Ribeiro, S. (2002). *Retratos de Mulher: Construções Sociais e Representações Visuais*. Braga: Universidade do Minho.
- Mota-Ribeiro, S. (2010). *Do Outro Lado do Espelho*. Braga: Universidade do Minho.
- Munsterberg, H. (2004). *The Photoplay: a psychological study and Other writings*. New York: Dover Publications.
- Nicolas, M. (2013). Teaching Cinematography: From Film to Digital. *GEECT/European Film School Network*. Paris: La Fémis.
- Noël Carroll. (1999). *Film, Emotion and Genre*. Hopkins University Press.
- Originals, T. (28 de Junho de 2020). *VILMOS ZSIGMOND Masterclass | Higher Learning*. Obtido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8zHGcTUQrw&list=LLlcYdoMoRp43pcgy9Xihp8A&index=2241>
- Oughton, N. (2013). *The Future of Celluloid acquisition in Film Schools*. Melbourne: Griffith Film School. Obtido em 9 de maio de 2021, de https://1258339a-81ea-421f-abd1-7141fc6807c8.filesusr.com/ugd/67a9d4_8703cf0607924ba3a807f4df6d5821b8.pdf
- Paisley Livingstone, C. P. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Oxon: Routledge.
- Palma, A. d. (Realizador). (2003). *Sem Ela* [Filme]. Portugal. Obtido em 6 de maio de 2021, de <https://www.imdb.com/title/tt0241934/reference>
- Palmer, A. P. (2012). *Aesthetics Science*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Pastrone, G. (Realizador). (1914). *Cabiria* [Filme].
- Pawlikowski, P. (Realizador). (2013). *Ida* [Filme].
- Pawlikowski, P. (Realizador). (2018). *Cold War* [Filme].
- Phelps, R. S. (1989). *The cinema as art*. New York: Penguin.
- Phil. (28 de Junho de 2020). *Vilmos Zsigmond: Finding the Right Light*. Obtido de VIMEO: <https://vimeo.com/152874737>
- Pye, J. G. (2005). *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester UK: Manchester University Press.
- Radford, M. (Realizador). (1984). *Nineteen Eighty-Four* [Filme].
- Renck, J. (Realizador). (2019). *Chernobyl* [Filme].
- Renck, J. (Realizador). (2019). *Chernobyl* [Filme].
- Riis, J. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. oxon: Routledge.
- Salt, B. (1992). *Film Style & Technology: History & Analyses*. London: Starword.
- Saussure, F. d. (2002). *Curso de lingüística geral. Organização de Charles* (24 ed.). (J. P. Antônio Chelini, Trad.) São Paulo: Pensamento-Cultrix.
- Slansky, P. C. (2018). *Teaching Cinematography an enquiry among cinematographers*. Munique, Alemanha: Center of Advanced Studies of Film Technology.
- Spielberg, S. (Realizador). (1998). «*Saving Private Ryan*» [Filme].
- Spielberg, S. (Realizador). (1998). *Saving Private Ryan* [Filme].
- Storaro, V. (Escritor), & Copola, F. F. (Realizador). (1979). *Apocalypse Now* [Filme].
- Storaro, V. (2002). *Writing with Light - The Light Vol. 1* (Vol. 1). Roma: Electa / Acdademia Dell'Immagine.
- Stump, D. (2014). *Digital Cinematography - Fundamentals, Tools, Techniques and Workflows*. New York: Focal Press.
- The American Film Industry In The Early 1950s*. (03 de 03 de 2019). Obtido de encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/american-film-industry-early-1950s>
- Thompson, K. (1981). *Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton:: Princeton University Press.

- Tong, A. (12 de Agosto de 2014). *Old, Faded Pictures: Vilmos Zsigmond on McCabe & Mrs. Miller*. Obtido de Filmmaker: <https://filmmakermagazine.com/87150-old-faded-pictures-vilmos-zsigmond-on-mccabe-mrs-miller/#.Xvfj8yj0IPY>
- Turner, G. E. (18 de Março de 2018). *Vertigo: Hitchcock's Acrophobic Vision*. Obtido de ASC - American Cinematographer Magazine: <https://ascmag.com/articles/flashback-vertigo>
- Vertov, D. (Realizador). (1924). *Kinoglaz* [Filme].
- Vertov, D. (Realizador). (1929). *O Homem da Câmara de Filmar* [Filme].
- Vittorio Storaro, L. T. (2013). *The Art of Cinematography*. Roma: AUREA.
- Vladimir, N. (1937). *The Cinema as a Graphic Art* . Pasadena, CA, U.S.A.: The Battery Books & Music.
- Welles, O. (Realizador). (1941). *Citizen Kane* [Filme].

REFERÊNCIAS

- Altman, R. (Realizador). (1971). *McCabe and Mrs. Miller* [Filme].
- Alton, J. (1949). *Painting with Light*. Los Angeles EUA: ASC American Society of Cinematographers.
- Arnheim, R. (1967). *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual perception*. Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R. (1989). *A arte do cinema*. (T. d. Art., Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Arnold Glassman, T. M. (Realizador). (1992). *Visions of Light* [Filme].
- Aumont, J. (2002). *A Estética do Filme*. Tradução brasileira: Papirus: Campinas.
- Aumont, J. (2013). *A análise do filme*. (M. Felix, Trad.) Lisboa: Texto & Grafia Lda.
- Balázs, B. (1945). *A face do homem in Eduardo Geada (org.), Estéticas do Cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985 .
- Balázs, B. (1970). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Mineola: Dover Publications. .
- Barthes, R. (2018). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1977). *The Third Meaning*. New York: Hill and Wan.
- Baudry, J. L. (1978). *L'Effet cinéma*. Paris: Éditions Albatros.
- Bazin, A. (1992). *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Benjamin, W. (1994). *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. . São Paulo : Brasiliense Ensaio Vol. 1. Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas.
- Benjamin, W. (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bertolucci, B. (Realizador). (1987). *The Last Emperor* [Filme].
- Bordwell, D. (1985). *Narration the the fiction film - Principles of Narration*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2007). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Bordwell, D. (30 de Maio de 2020). *Iris Spring 1989*. Obtido de <http://www.davidbordwell.net>:
http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Iris_no9_spring1989_11.pdf
- Brown, B. (2002). *Cinematography: Image Making for Cinematographers and directors* (1ª ed.). Burlington: Elsevier Science.
- Carrol, N. (1996). *Theorizing the moving image* . USA: ambridge University Press.
- Carroll, D. B. (2012). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin USA: University of Wisconsin Press.
- Carroll, N. (1999). *Film Emotion and Genre* . (c. a. In Carl R Plantinga & Greg M. Smith (Eds) *Passionate views: film, Ed.*) Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Chressanthis, J. (Realizador). (2008). *No Subtitles Necessary* [Filme]. *Cinematography journal*. (s.d.). Obtido de *Cinematography in Progress*:
<https://www.cinematographyinprogress.com/>
- Copola, F. F. (Realizador). (1972). *The Godfather* [Filme].
- Costa, P. (Realizador). (2000). *No Quarto de Vanda* [Filme]. Portugal. Obtido em 6 de maio de 2021, de <https://www.imdb.com/title/tt0139500/reference>

- Cowan, P. (2012). Authorship and the Director of Photography: A Case Study of Gregg Toland and Citizen Kane. *Volume 5, Issue 1*. Manchester: NK Network Knowledge.
- Cowan, P. (2012). Underexposed: The neglected art of the cinematographer. *Journal of Media Practice*, Volume 13 Number 1.
- Creswell, J. W. (2003). *Research Design - Qualitative, quantitative and Mixed Methods approaches*. California USA: Sage Publications Ins.
- David Bordwell, J. S. (1985). *Film Style and Mode of Production to 1960*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- David Bordwell, N. C. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Ettehadgui, P. (1998). *Cinematography Screencraft*. Switzerland: Rotovision sa.
- F.W.Murnau (Realizador). (1924). *The Last Laugh* [Filme].
- Griffith, D. (Realizador). (1915). *The Birth of a Nation* [Filme].
- Hitchcock, A. (Realizador). (1958). *Vertigo* [Filme].
- Hopper, D. (Realizador). (1969). *Easy Rider* [Filme].
- IMAGO. (2001). *Making Pictures: A century of European Cinematography*. Londres: Aurum.
- IMDB. (28 de Junho de 2020). *Richard Burks Biography*. Obtido de IMDB - Internet Movie Database: https://www.imdb.com/name/nm0122079/bio?ref_=nm_ov_bio_sm
- Jakobson, R. (1970). *Linguística, poética e cinema*. S.Paulo: Perspectiva coleção debates.
- Jarry, N. O.-P. (10 de junho de 2015). Learning Cinematography at Film School: Old Days, New Direction. *First International Conference on Emerging Trends*. Obtido em 3 de maio de 2021, de AIPCINEMA: https://1258339a-81ea-421f-abd1-7141fc6807c8.filesusr.com/ugd/67a9d4_e0fa7429f7854721a1060c11c24d4fb0.pdf
- Joly, M. (2012). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Kandel, E. R. (2012). *The age of insight*. The age of insight. New York: Random House.
- Kant, I. (1993). *Crítica da faculdade de julgar*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Kets, M. v. (2018). *The emotions of a lens - A study of the perception of cinematography*. Ghent: Skribis.
- Kubrick, S. (Realizador). (1975). *Barry Lyndon* [Filme].
- Kulechov. (5 de março de 2019). *Wikipedia*. Obtido de Wikipedia, the free encyclopedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Kuleshov_effect#:~:text=The%20Kuleshov%20effect%20is%20a,a%20single%20shot%20in%20isolation.
- Leitch, M. (2003). *Making Pictures A century of European Cinematography*. New York: IMAGO/ Harry N. Abrams.
- Medeiros, M. d. (Realizador). (2000). *Capitães de Abril* [Filme].
- Metz, C. (1972). *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Metz, C. (1974). *Film Language - A semiotics of the cinema*. (M. Taylor, Trad.) Chicago: The University of Chicago Press.
- Metz, C. (1977). *Psychoanalyses and cinema*. (S. Heath, C. MacCabe, Edits., C. Briton, A. Williams, B. Brewster, & A. Guzzetti, Trads.) Londres: Macmillan Press Ltd.
- Metz, C. (1980). *Linguagem e cinema*. São Paulo Brasil: Editora Perspectiva.
- Metz, C. (1980). *O Significante imaginário Psicanálise e cinema*. (A. Durão, Trad.) Livros horizonte.
- Mitry, J. (2009). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. (C. King, Trad.) UK.
- Morin, E. (1956). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.
- Mota-Ribeiro, S. (2002). *Retratos de Mulher: Construções Sociais e Representações Visuais*. Braga: Universidade do Minho.
- Mota-Ribeiro, S. (2010). *Do Outro Lado do Espelho*. Braga: Universidade do Minho.

- Munsterberg, H. (2004). *The Photoplay: a psychological study and Other writings*. New York: Dover Publications.
- Nicolas, M. (2013). *Teaching Cinematography: From Film to Digital*. GEECT/European Film School Network. Paris: La Fémis.
- Noël Carroll. (1999). *Film, Emotion and Genre*. Hopkins University Press.
- Originals, T. (28 de Junho de 2020). *VILMOS ZSIGMOND Masterclass | Higher Learning*. Obtido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8zHGcTUQrw&list=LLLcYdoMoRp43pcgy9Xihp8A&index=2241>
- Oughton, N. (2013). *The Future of Celluloid acquisition in Film Schools*. Melbourne: Griffith Film School. Obtido em 9 de maio de 2021, de https://1258339a-81ea-421f-abd1-7141fc6807c8.filesusr.com/ugd/67a9d4_8703cf0607924ba3a807f4df6d5821b8.pdf
- Paisley Livingstone, C. P. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Oxon: Routledge.
- Palma, A. d. (Realizador). (2003). *Sem Ela* [Filme]. Portugal. Obtido em 6 de maio de 2021, de <https://www.imdb.com/title/tt0241934/reference>
- Palmer, A. P. (2012). *Aesthetics Science*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Pastrone, G. (Realizador). (1914). *Cabiria* [Filme].
- Pawlikowski, P. (Realizador). (2013). *Ida* [Filme].
- Pawlikowski, P. (Realizador). (2018). *Cold War* [Filme].
- Phelps, R. S. (1989). *The cinema as art*. New York: Penguin.
- Phil. (28 de Junho de 2020). *Vilmos Zsigmond: Finding the Right Light*. Obtido de VIMEO: <https://vimeo.com/152874737>
- Pye, J. G. (2005). *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester UK: Manchester University Press.
- Radford, M. (Realizador). (1984). *Nineteen Eighty-Four* [Filme].
- Renck, J. (Realizador). (2019). *Chernobyl* [Filme].
- Renck, J. (Realizador). (2019). *Chernobyl* [Filme].
- Riis, J. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. oxon: Routledge.
- Salt, B. (1992). *Film Style & Technology: History & Analyses*. London: Starword.
- Saussure, F. d. (2002). *Curso de lingüística geral. Organização de Charles* (24 ed.). (J. P. Antônio Chelini, Trad.) São Paulo: Pensamento-Cultrix.
- Slansky, P. C. (2018). *Teaching Cinematography an enquiry among cinematographers*. Munique, Alemanha: Center of Advanced Studies of Film Technology.
- Spielberg, S. (Realizador). (1998). «*Saving Private Ryan*» [Filme].
- Spielberg, S. (Realizador). (1998). *Saving Private Ryan* [Filme].
- Storaro, V. (Escritor), & Copola, F. F. (Realizador). (1979). *Apocalypse Now* [Filme].
- Storaro, V. (2002). *Writing with Light - The Light Vol. 1* (Vol. 1). Roma: Electa / Acdademia Dell'Immagine.
- Stump, D. (2014). *Digital Cinematography - Fundamentals, Tools, Techniques and Workflows*. New York: Focal Press.
- The American Film Industry In The Early 1950s*. (03 de 03 de 2019). Obtido de encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/american-film-industry-early-1950s>
- Thompson, K. (1981). *Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton:: Princeton University Press.
- Tong, A. (12 de Agosto de 2014). *Old, Faded Pictures: Vilmos Zsigmond on McCabe & Mrs. Miller*. Obtido de Filmmaker: <https://filmmakermagazine.com/87150-old-faded-pictures-vilmos-zsigmond-on-mccabe-mrs-miller/#.Xvfj8yj0IPY>

- Turner, G. E. (18 de Março de 2018). *Vertigo: Hitchcock's Acrophobic Vision*. Obtido de ASC - American Cinematographer Magazine: <https://ascmag.com/articles/flashback-vertigo>
- Vertov, D. (Realizador). (1924). *Kinoglaz* [Filme].
- Vertov, D. (Realizador). (1929). *O Homem da Câmara de Filmar* [Filme].
- Vittorio Storaro, L. T. (2013). *The Art of Cinematography*. Roma: AUREA.
- Vladimir, N. (1937). *The Cinema as a Graphic Art* . Pasadena, CA, U.S.A.: The Battery Books & Music.
- Welles, O. (Realizador). (1941). *Citizen Kane* [Filme].

OBRAS CITADAS

- Altman, R. (Realizador). (1971). *McCabe and Mrs. Miller* [Filme].
- Alton, J. (1949). *Painting with Light*. Los Angeles EUA: ASC American Society of Cinematographers.
- Arnheim, R. (1967). *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual perception*. Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R. (1989). *A arte do cinema*. (T. d. Art., Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Arnold Glassman, T. M. (Realizador). (1992). *Visions of Light* [Filme].
- Aumont, J. (2002). *A Estética do Filme*. Tradução brasileira: Papyrus: Campinas.
- Aumont, J. (2013). *A análise do filme*. (M. Felix, Trad.) Lisboa: Texto & Grafia Lda.
- Balázs, B. (1945). *A face do homem in Eduardo Geadá (org.), Estéticas do Cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985 .
- Balázs, B. (1970). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Mineola: Dover Publications. .
- Barthes, R. (2018). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1977). *The Third Meaning*. New York: Hill and Wan.
- Baudry, J. L. (1978). *L'Effet cinéma*. Paris: Éditions Albatros.
- Bazin, A. (1992). *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Benjamin, W. (1994). *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. . São Paulo : Brasiliense Ensaio Vol. 1. Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas.
- Benjamin, W. (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bertolucci, B. (Realizador). (1987). *The Last Emperor* [Filme].
- Bordwell, D. (1985). *Narration the the fiction film - Principles of Narration*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2007). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.

- Bordwell, D. (30 de Maio de 2020). *Iris Spring 1989*. Obtido de <http://www.davidbordwell.net>:
http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Iris_no9_spring1989_11.pdf
- Brown, B. (2002). *Cinematography: Image Making for Cinematographers and directors* (1ª ed.). Burlington: Elsevier Science.
- Carrol, N. (1996). *Theorizing the moving image*. USA: ambridge University Press.
- Carroll, D. B. (2012). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin USA: University of Wisconsin Press.
- Carroll, N. (1999). *Film Emotion and Genre*. (c. a. In Carl R Plantinga & Greg M. Smith (Eds) *Passionate views: film, Ed.*) Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Chressanthis, J. (Realizador). (2008). *No Subtitles Necessary* [Filme]. *Cinematography journal*. (s.d.). Obtido de *Cinematography in Progress*:
<https://www.cinematographyinprogress.com/>
- Copola, F. F. (Realizador). (1972). *The Godfather* [Filme].
- Costa, P. (Realizador). (2000). *No Quarto de Vanda* [Filme]. Portugal. Obtido em 6 de maio de 2021, de <https://www.imdb.com/title/tt0139500/reference>
- Cowan, P. (2012). Authorship and the Director of Photography: A Case Study of Gregg Toland and *Citizen Kane*. *Volume 5, Issue 1*. Manchester: NK Network Knowledge.
- Cowan, P. (2012). Underexposed: The neglected art of the cinematographer. *Journal of Media Practice*, Volume 13 Number 1.
- Creswell, J. W. (2003). *Research Design - Qualitative, quantitative and Mixed Methods approaches*. California USA: Sage Publications Ins.
- David Bordwell, J. S. (1985). *Film Style and Mode of Production to 1960*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- David Bordwell, N. C. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Ettegui, P. (1998). *Cinematography Screencraft*. switzerland: Rotovision sa.
- F.W.Murnau (Realizador). (1924). *The Last Laugh* [Filme].
- Griffith, D. (Realizador). (1915). *The Birth of a Nation* [Filme].
- Hitchcock, A. (Realizador). (1958). *Vertigo* [Filme].
- Hopper, D. (Realizador). (1969). *Easy Rider* [Filme].
- IMAGO. (2001). *Making Pictures: A century of European Cinematography*. Londres: Aurum.
- IMDB. (28 de Junho de 2020). *Richard Burks Biography*. Obtido de IMDB - Internet Movie Database: https://www.imdb.com/name/nm0122079/bio?ref_=nm_ov_bio_sm
- Jakobson, R. (1970). *Linguística, poética e cinema*. S.Paulo: Perspectiva coleção debates.
- Jarry, N. O.-P. (10 de june de 2015). Learning Cinematography at Film School: Old Days, New Direction. *First International Conference on Emerging Trends*. Obtido em 3 de maio de 2021, de AIPCINEMA: https://1258339a-81ea-421f-abd1-7141fc6807c8.filesusr.com/ugd/67a9d4_e0fa7429f7854721a1060c11c24d4fb0.pdf
- Joly, M. (2012). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Kandel, E. R. (2012). *The age of insight*. The age of insight. New York: Random House.
- Kant, I. (1993). *Crítica da faculdade de julgar*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Kets, M. v. (2018). *The emotions of a lens - A study of the perception of cinematography*. Ghent: Skribis.
- Kubrick, S. (Realizador). (1975). *Barry Lyndon* [Filme].
- Kulechov. (5 de março de 2019). *Wikipedia*. Obtido de Wikipedia, the free encyclopedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Kuleshov_effect#:~:text=The%20Kuleshov%20effect%20is%20a,a%20single%20shot%20in%20isolation.

- Leitch, M. (2003). *Making Pictures A century of European Cinematography*. New York: IMAGO/ Harry N. Abrams.
- Medeiros, M. d. (Realizador). (2000). *Capitães de Abril* [Filme].
- Metz, C. (1972). *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Metz, C. (1974). *Film Language - A semiotics of the cinema*. (M. Taylor, Trad.) Chicago: The University of Chicago Press.
- Metz, C. (1977). *Psychoanalyses and cinema*. (S. Heath, C. MacCabe, Edits., C. Briton, A. Williams, B. Brewster, & A. Guzzetti, Trans.) Londres: Macmillan Press Ltd.
- Metz, C. (1980). *Linguagem e cinema*. São Paulo Brasil: Editora Perspectiva.
- Metz, C. (1980). *O Significante imaginário Psicanálise e cinema*. (A. Durão, Trad.) Livros horizonte.
- Mitry, J. (2009). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. (C. King, Trad.) UK.
- Morin, E. (1956). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.
- Mota-Ribeiro, S. (2002). *Retratos de Mulher: Construções Sociais e Representações Visuais*. Braga: Universidade do Minho.
- Mota-Ribeiro, S. (2010). *Do Outro Lado do Espelho*. Braga: Universidade do Minho.
- Munsterberg, H. (2004). *The Photoplay: a psychological study and Other writings*. New York: Dover Publications.
- Nicolas, M. (2013). Teaching Cinematography: From Film to Digital. *GEECT/European Film School Network*. Paris: La Fémis.
- Noël Carroll. (1999). *Film, Emotion and Genre*. Hopkins University Press.
- Originals, T. (28 de Junho de 2020). *VILMOS ZSIGMOND Masterclass / Higher Learning*. Obtido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8zHGCtUQrw&list=LLlcYdoMoRp43pcgy9Xihp8A&index=2241>
- Oughton, N. (2013). *The Future of Celluloid acquisition in Film Schools*. Melbourne: Griffith Film School. Obtido em 9 de maio de 2021, de https://1258339a-81ea-421f-abd1-7141fc6807c8.filesusr.com/ugd/67a9d4_8703cf0607924ba3a807f4df6d5821b8.pdf
- Paisley Livingstone, C. P. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Oxon: Routledge.
- Palma, A. d. (Realizador). (2003). *Sem Ela* [Filme]. Portugal. Obtido em 6 de maio de 2021, de <https://www.imdb.com/title/tt0241934/reference>
- Palmer, A. P. (2012). *Aesthetics Science*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Pastrone, G. (Realizador). (1914). *Cabiria* [Filme].
- Pawlikowski, P. (Realizador). (2013). *Ida* [Filme].
- Pawlikowski, P. (Realizador). (2018). *Cold War* [Filme].
- Phelps, R. S. (1989). *The cinema as art*. New York: Penguin.
- Phil. (28 de Junho de 2020). *Vilmos Zsigmond: Finding the Right Light*. Obtido de VIMEO: <https://vimeo.com/152874737>
- Pye, J. G. (2005). *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester UK: Manchester University Press.
- Radford, M. (Realizador). (1984). *Nineteen Eighty-Four* [Filme].
- Renck, J. (Realizador). (2019). *Chernobyl* [Filme].
- Renck, J. (Realizador). (2019). *Chernobyl* [Filme].
- Riis, J. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. oxon: Routledge.
- Salt, B. (1992). *Film Style & Technology: History & Analyses*. London: Starword.
- Saussure, F. d. (2002). *Curso de lingüística geral. Organização de Charles* (24 ed.). (J. P. Antônio Chelini, Trad.) São Paulo: Pensamento-Cultrix.
- Slansky, P. C. (2018). *Teaching Cinematography an enquiry among cinematographers*. Munique, Alemanha: Center of Advanced Studies of Film Technology.

- Spielberg, S. (Realizador). (1998). «*Saving Private Ryan*» [Filme].
- Spielberg, S. (Realizador). (1998). *Saving Private Ryan* [Filme].
- Storaro, V. (Escritor), & Copola, F. F. (Realizador). (1979). *Apocalypse Now* [Filme].
- Storaro, V. (2002). *Writing with Light - The Light Vol. 1* (Vol. 1). Roma: Electa / Acdademia Dell'Immagine.
- Stump, D. (2014). *Digital Cinematography - Fundamentals, Tools, Techniques and Workflows*. New York: Focal Press.
- The American Film Industry In The Early 1950s*. (03 de 03 de 2019). Obtido de encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/american-film-industry-early-1950s>
- Thompson, K. (1981). *Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton:: Princeton University Press.
- Tong, A. (12 de Agosto de 2014). *Old, Faded Pictures: Vilmos Zsigmond on McCabe & Mrs. Miller*. Obtido de Filmmaker: <https://filmmakermagazine.com/87150-old-faded-pictures-vilmos-zsigmond-on-mccabe-mrs-miller/#.Xvfj8yj0IPY>
- Turner, G. E. (18 de Março de 2018). *Vertigo: Hitchcock's Acrophobic Vision*. Obtido de ASC - American Cinematographer Magazine: <https://ascmag.com/articles/flashback-vertigo>
- Vertov, D. (Realizador). (1924). *Kinoglaz* [Filme].
- Vertov, D. (Realizador). (1929). *O Homem da Câmara de Filmar* [Filme].
- Vittorio Storaro, L. T. (2013). *The Art of Cinematography*. Roma: AUREA.
- Vladimir, N. (1937). *The Cinema as a Graphic Art* . Pasadena, CA, U.S.A.: The Battery Books & Music.
- Welles, O. (Realizador). (1941). *Citizen Kane* [Filme].

REFERÊNCIAS

- Altman, R. (Realizador). (1971). *McCabe and Mrs. Miller* [Filme].
- Alton, J. (1949). *Painting with Light*. Los Angeles EUA: ASC American Society of Cinematographers.
- Arnheim, R. (1967). *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual perception*. Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R. (1989). *A arte do cinema*. (T. d. Art., Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Arnold Glassman, T. M. (Realizador). (1992). *Visions of Light* [Filme].
- Aumont, J. (2002). *A Estética do Filme*. Tradução brasileira: Papyrus: Campinas.
- Aumont, J. (2013). *A análise do filme*. (M. Felix, Trad.) Lisboa: Texto & Grafia Lda.
- Balázs, B. (1945). *A face do homem in Eduardo Geada (org.), Estéticas do Cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985 .
- Balázs, B. (1970). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Mineola: Dover Publications. .
- Barthes, R. (2018). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1977). *The Third Meaning*. New York: Hill and Wan.
- Baudry, J. L. (1978). *L'Effet cinéma*. Paris: Éditions Albatros.
- Bazin, A. (1992). *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Benjamin, W. (1994). *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. . São Paulo : Brasiliense Ensaios Vol. 1. Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas.
- Benjamin, W. (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bertolucci, B. (Realizador). (1987). *The Last Emperor* [Filme].

- Bordwell, D. (1985). *Narration the the fiction film - Principles of Narration*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2007). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Bordwell, D. (30 de Maio de 2020). *Iris Spring 1989*. Obtido de <http://www.davidbordwell.net>: http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Iris_no9_spring1989_11.pdf
- Brown, B. (2002). *Cinematography: Image Making for Cinematographers and directors* (1ª ed.). Burlington: Elsevier Science.
- Carroll, N. (1996). *Theorizing the moving image* . USA: ambridge University Press.
- Carroll, D. B. (2012). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin USA: University of Wisconsin Press.
- Carroll, N. (1999). *Film Emotion and Genre* . (c. a. In Carl R Plantinga & Greg M. Smith (Eds) *Passionate views: film*, Ed.) Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Chressanthis, J. (Realizador). (2008). *No Subtitles Necessary* [Filme]. *Cinematography journal*. (s.d.). Obtido de *Cinematography in Progress*: <https://www.cinematographyinprogress.com/>
- Copola, F. F. (Realizador). (1972). *The Godfather* [Filme].
- Costa, P. (Realizador). (2000). *No Quarto de Vanda* [Filme]. Portugal. Obtido em 6 de maio de 2021, de <https://www.imdb.com/title/tt0139500/reference>
- Cowan, P. (2012). Authorship and the Director of Photography: A Case Study of Gregg Toland and Citizen Kane. *Volume 5, Issue 1*. Manchester: NK Network Knowledge.
- Cowan, P. (2012). Underexposed: The neglected art of the cinematographer. *Journal of Media Practice*, Volume 13 Number 1.
- Creswell, J. W. (2003). *Research Design - Qualitative, quantitative and Mixed Methods approaches*. California USA: Sage Publications Ins.
- David Bordwell, J. S. (1985). *Film Style and Mode of Production to 1960*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- David Bordwell, N. C. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Ettegui, P. (1998). *Cinematography Screencraft*. Switzerland: Rotovision sa.
- F.W.Murnau (Realizador). (1924). *The Last Laugh* [Filme].
- Griffith, D. (Realizador). (1915). *The Birth of a Nation* [Filme].
- Hitchcock, A. (Realizador). (1958). *Vertigo* [Filme].
- Hopper, D. (Realizador). (1969). *Easy Rider* [Filme].
- IMAGO. (2001). *Making Pictures: A century of European Cinematography*. Londres: Aurum.
- IMDB. (28 de Junho de 2020). *Richard Burks Biography*. Obtido de IMDB - Internet Movie Database: https://www.imdb.com/name/nm0122079/bio?ref_=nm_ov_bio_sm
- Jakobson, R. (1970). *Linguística, poética e cinema*. S.Paulo: Perspectiva coleção debates.
- Jarry, N. O.-P. (10 de junho de 2015). Learning Cinematography at Film School: Old Days, New Direction. *First International Conference on Emerging Trends*. Obtido em 3 de maio de 2021, de AIPCINEMA: https://1258339a-81ea-421f-abd1-7141fc6807c8.filesusr.com/ugd/67a9d4_e0fa7429f7854721a1060c11c24d4fb0.pdf
- Joly, M. (2012). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Kandel, E. R. (2012). *The age of insight*. The age of insight. New York: Random House.
- Kant, I. (1993). *Crítica da faculdade de julgar*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Kets, M. v. (2018). *The emotions of a lens - A study of the perception of cinematography*. Ghent: Skribis.
- Kubrick, S. (Realizador). (1975). *Barry Lyndon* [Filme].

- Kulechov. (5 de março de 2019). *Wikipedia*. Obtido de Wikipedia, the free encyclopedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Kuleshov_effect#:~:text=The%20Kuleshov%20effect%20is%20a,a%20single%20shot%20in%20isolation.
- Leitch, M. (2003). *Making Pictures A century of European Cinematography*. New York: IMAGO/ Harry N. Abrams.
- Medeiros, M. d. (Realizador). (2000). *Capitães de Abril* [Filme].
- Metz, C. (1972). *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Metz, C. (1974). *Film Language - A semiotics of the cinema*. (M. Taylor, Trad.) Chicago: The University of Chicago Press.
- Metz, C. (1977). *Psychoanalyses and cinema*. (S. Heath, C. MacCabe, Edits., C. Briton, A. Williams, B. Brewster, & A. Guzzetti, Trads.) Londres: Macmillan Press Ltd.
- Metz, C. (1980). *Linguagem e cinema*. São Paulo Brasil: Editora Perspectiva.
- Metz, C. (1980). *O Significante imaginário Psicanálise e cinema*. (A. Durão, Trad.) Livros horizonte.
- Mitry, J. (2009). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. (C. King, Trad.) UK.
- Morin, E. (1956). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.
- Mota-Ribeiro, S. (2002). *Retratos de Mulher: Construções Sociais e Representações Visuais*. Braga: Universidade do Minho.
- Mota-Ribeiro, S. (2010). *Do Outro Lado do Espelho*. Braga: Universidade do Minho.
- Munsterberg, H. (2004). *The Photoplay: a psychological study and Other writings*. New York: Dover Publications.
- Nicolas, M. (2013). Teaching Cinematography: From Film to Digital. *GEECT/European Film School Network*. Paris: La Fémis.
- Noël Carroll. (1999). *Film, Emotion and Genre*. Hopkins University Press.
- Originals, T. (28 de Junho de 2020). *VILMOS ZSIGMOND Masterclass | Higher Learning*. Obtido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8zHGcTUQrw&list=LLlcYdoMoRp43pcgy9Xihp8A&index=2241>
- Oughton, N. (2013). *The Future of Celluloid acquisition in Film Schools*. Melbourne: Griffith Film School. Obtido em 9 de maio de 2021, de https://1258339a-81ea-421f-abd1-7141fc6807c8.filesusr.com/ugd/67a9d4_8703cf0607924ba3a807f4df6d5821b8.pdf
- Paisley Livingstone, C. P. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Oxon: Routledge.
- Palma, A. d. (Realizador). (2003). *Sem Ela* [Filme]. Portugal. Obtido em 6 de maio de 2021, de <https://www.imdb.com/title/tt0241934/reference>
- Palmer, A. P. (2012). *Aesthetics Science*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Pastrone, G. (Realizador). (1914). *Cabiria* [Filme].
- Pawlikowski, P. (Realizador). (2013). *Ida* [Filme].
- Pawlikowski, P. (Realizador). (2018). *Cold War* [Filme].
- Phelps, R. S. (1989). *The cinema as art*. New York: Penguin.
- Phil. (28 de Junho de 2020). *Vilmos Zsigmond: Finding the Right Light*. Obtido de VIMEO: <https://vimeo.com/152874737>
- Pye, J. G. (2005). *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester UK: Manchester University Press.
- Radford, M. (Realizador). (1984). *Nineteen Eighty-Four* [Filme].
- Renck, J. (Realizador). (2019). *Chernobyl* [Filme].
- Renck, J. (Realizador). (2019). *Chernobyl* [Filme].
- Riis, J. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. oxon: Routledge.
- Salt, B. (1992). *Film Style & Technology: History & Analyses*. London: Starword.

- Saussure, F. d. (2002). *Curso de lingüística geral. Organização de Charles* (24 ed.). (J. P. Antônio Chelini, Trad.) São Paulo: Pensamento-Cultrix.
- Slansky, P. C. (2018). *Teaching Cinematography an enquiry among cinematographers*. Munique, Alemanha: Center of Advanced Studies of Film Technology.
- Spielberg, S. (Realizador). (1998). «*Saving Private Ryan*» [Filme].
- Spielberg, S. (Realizador). (1998). *Saving Private Ryan* [Filme].
- Storaro, V. (Escritor), & Copola, F. F. (Realizador). (1979). *Apocalypse Now* [Filme].
- Storaro, V. (2002). *Writing with Light - The Light Vol. 1* (Vol. 1). Roma: Electa / Acdademia Dell'Immagine.
- Stump, D. (2014). *Digital Cinematography - Fundamentals, Tools, Techniques and Workflows*. New York: Focal Press.
- The American Film Industry In The Early 1950s*. (03 de 03 de 2019). Obtido de encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/american-film-industry-early-1950s>
- Thompson, K. (1981). *Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton:: Princeton University Press.
- Tong, A. (12 de Agosto de 2014). *Old, Faded Pictures: Vilmos Zsigmond on McCabe & Mrs. Miller*. Obtido de Filmmaker: <https://filmmakermagazine.com/87150-old-faded-pictures-vilmos-zsigmond-on-mccabe-mrs-miller/#.Xvfj8yj0IPY>
- Turner, G. E. (18 de Março de 2018). *Vertigo: Hitchcock's Acrophobic Vision*. Obtido de ASC - American Cinematographer Magazine: <https://ascmag.com/articles/flashback-vertigo>
- Vertov, D. (Realizador). (1924). *Kinoglaz* [Filme].
- Vertov, D. (Realizador). (1929). *O Homem da Câmara de Filmar* [Filme].
- Vittorio Storaro, L. T. (2013). *The Art of Cinematography*. Roma: AUREA.
- Vladimir, N. (1937). *The Cinema as a Graphic Art* . Pasadena, CA, U.S.A.: The Battery Books & Music.
- Welles, O. (Realizador). (1941). *Citizen Kane* [Filme].

OBRAS CITADAS

- Altman, R. (Realizador). (1971). *McCabe and Mrs. Miller* [Filme].
- Alton, J. (1949). *Painting with Light*. Los Angeles EUA: ASC American Society of Cinematographers.
- Arnheim, R. (1967). *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual perception*. Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R. (1989). *A arte do cinema*. (T. d. Art., Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Arnold Glassman, T. M. (Realizador). (1992). *Visions of Light* [Filme].
- Aumont, J. (2002). *A Estética do Filme*. Tradução brasileira: Papirus: Campinas.

- Aumont, J. (2013). *A análise do filme*. (M. Felix, Trad.) Lisboa: Texto & Grafia Lda.
- Balázs, B. (1945). *A face do homem in Eduardo Geadá (org.), Estéticas do Cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985 .
- Balázs, B. (1970). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Mineola: Dover Publications. .
- Barthes, R. (2018). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1977). *The Third Meaning*. New York: Hill and Wan.
- Baudry, J. L. (1978). *L'Effet cinéma*. Paris: Éditions Albatros.
- Bazin, A. (1992). *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Benjamin, W. (1994). *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. . São Paulo : Brasiliense Ensaio Vol. 1. Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas.
- Benjamin, W. (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bertolucci, B. (Realizador). (1987). *The Last Emperor* [Filme].
- Bordwell, D. (1985). *Narration the the fiction film - Principles of Narration*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2007). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Bordwell, D. (30 de Maio de 2020). *Iris Spring 1989*. Obtido de <http://www.davidbordwell.net>: http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Iris_no9_spring1989_11.pdf
- Brown, B. (2002). *Cinematography: Image Making for Cinematographers and directors* (1ª ed.). Burlington: Elsevier Science.
- Carrol, N. (1996). *Theorizing the moving image* . USA: ambridge University Press.
- Carroll, D. B. (2012). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin USA: University of Wisconsin Press.
- Carroll, N. (1999). *Film Emotion and Genre* . (c. a. In Carl R Plantinga & Greg M. Smith (Eds) *Passionate views: film*, Ed.) Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Chressanthis, J. (Realizador). (2008). *No Subtitles Necessary* [Filme]. *Cinematography journal*. (s.d.). Obtido de *Cinematography in Progress*: <https://www.cinematographyinprogress.com/>
- Copola, F. F. (Realizador). (1972). *The Godfather* [Filme].
- Costa, P. (Realizador). (2000). *No Quarto de Vanda* [Filme]. Portugal. Obtido em 6 de maio de 2021, de <https://www.imdb.com/title/tt0139500/reference>
- Cowan, P. (2012). Authorship and the Director of Photography: A Case Study of Gregg Toland and Citizen Kane. *Volume 5, Issue 1*. Manchester: NK Network Knowledge.
- Cowan, P. (2012). Underexposed: The neglected art of the cinematographer. *Journal of Media Practice*, Volume 13 Number 1.
- Creswell, J. W. (2003). *Research Design - Qualitative, quantitative and Mixed Methods approaches*. California USA: Sage Publications Ins.
- David Bordwell, J. S. (1985). *Film Style and Mode of Production to 1960*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- David Bordwell, N. C. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Ettegui, P. (1998). *Cinematography Screencraft*. switzerland: Rotovision sa.
- F.W.Murnau (Realizador). (1924). *The Last Laugh* [Filme].
- Griffith, D. (Realizador). (1915). *The Birth of a Nation* [Filme].
- Hitchcock, A. (Realizador). (1958). *Vertigo* [Filme].
- Hopper, D. (Realizador). (1969). *Easy Rider* [Filme].
- IMAGO. (2001). *Making Pictures: A century of European Cinematography*. Londres: Aurum.

- IMDB. (28 de Junho de 2020). *Richard Burks Biography*. Obtido de IMDB - Internet Movie Database: https://www.imdb.com/name/nm0122079/bio?ref_=nm_ov_bio_sm
- Jakobson, R. (1970). *Linguística, poética e cinema*. S.Paulo: Perspectiva coleção debates.
- Jarry, N. O.-P. (10 de June de 2015). Learning Cinematography at Film School: Old Days, New Direction. *First International Conference on Emerging Trends*. Obtido em 3 de maio de 2021, de AIPCINEMA: https://1258339a-81ea-421f-abd1-7141fc6807c8.filesusr.com/ugd/67a9d4_e0fa7429f7854721a1060c11c24d4fb0.pdf
- Joly, M. (2012). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Kandel, E. R. (2012). *The age of insight*. The age of insight. New York: Random House.
- Kant, I. (1993). *Crítica da faculdade de julgar*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Kets, M. v. (2018). *The emotions of a lens - A study of the perception of cinematography*. Ghent: Skribis.
- Kubrick, S. (Realizador). (1975). *Barry Lyndon* [Filme].
- Kulechov. (5 de março de 2019). *Wikipedia*. Obtido de Wikipedia, the free encyclopedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Kuleshov_effect#:~:text=The%20Kuleshov%20effect%20is%20a,a%20single%20shot%20in%20isolation.
- Leitch, M. (2003). *Making Pictures A century of European Cinematography*. New York: IMAGO/ Harry N. Abrams.
- Medeiros, M. d. (Realizador). (2000). *Capitães de Abril* [Filme].
- Metz, C. (1972). *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Metz, C. (1974). *Film Language - A semiotics of the cinema*. (M. Taylor, Trad.) Chicago: The University of Chicago Press.
- Metz, C. (1977). *Psychoanalyses and cinema*. (S. Heath, C. MacCabe, Edits., C. Briton, A. Williams, B. Brewster, & A. Guzzetti, Trads.) Londres: Macmillan Press ltd.
- Metz, C. (1980). *Linguagem e cinema*. São Paulo Brasil: Editora Perspectiva.
- Metz, C. (1980). *O Significante imaginário Psicanálise e cinema*. (A. Durão, Trad.) Livros horizonte.
- Mitry, J. (2009). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. (C. King, Trad.) UK.
- Morin, E. (1956). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.
- Mota-Ribeiro, S. (2002). *Retratos de Mulher: Construções Sociais e Representações Visuais*. Braga: Universidade do Minho.
- Mota-Ribeiro, S. (2010). *Do Outro Lado do Espelho*. Braga: Universidade do Minho.
- Munsterberg, H. (2004). *The Photoplay: a psychological study and Other writings*. New York: Dover Publications.
- Nicolas, M. (2013). Teaching Cinematography: From Film to Digital. *GEECT/European Film School Network*. Paris: La Fémis.
- Noël Carroll. (1999). *Film, Emotion and Genre*. Hopkins University Press.
- Originals, T. (28 de Junho de 2020). *VILMOS ZSIGMOND Masterclass / Higher Learning*. Obtido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8zHGcTUQrw&list=LLlcYdoMoRp43pcgy9Xihp8A&index=2241>
- Oughton, N. (2013). *The Future of Celluloid acquisition in Film Schools*. Melbourne: Griffith Film School. Obtido em 9 de maio de 2021, de https://1258339a-81ea-421f-abd1-7141fc6807c8.filesusr.com/ugd/67a9d4_8703cf0607924ba3a807f4df6d5821b8.pdf
- Paisley Livingstone, C. P. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Oxon: Routledge.
- Palma, A. d. (Realizador). (2003). *Sem Ela* [Filme]. Portugal. Obtido em 6 de maio de 2021, de <https://www.imdb.com/title/tt0241934/reference>
- Palmer, A. P. (2012). *Aesthetics Science*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Pastrone, G. (Realizador). (1914). *Cabiria* [Filme].

- Pawlikowski, P. (Realizador). (2013). *Ida* [Filme].
- Pawlikowski, P. (Realizador). (2018). *Cold War* [Filme].
- Phelps, R. S. (1989). *The cinema as art*. New York: Penguin.
- Phil. (28 de Junho de 2020). *Vilmos Zsigmond: Finding the Right Light*. Obtido de VIMEO: <https://vimeo.com/152874737>
- Pye, J. G. (2005). *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester UK: Manchester University Press.
- Radford, M. (Realizador). (1984). *Nineteen Eighty-Four* [Filme].
- Renck, J. (Realizador). (2019). *Chernobyl* [Filme].
- Renck, J. (Realizador). (2019). *Chernobyl* [Filme].
- Riis, J. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. oxon: Routledge.
- Salt, B. (1992). *Film Style & Technology: History & Analyses*. London: Starword.
- Saussure, F. d. (2002). *Curso de lingüística geral. Organização de Charles* (24 ed.). (J. P. Antônio Chelini, Trad.) São Paulo: Pensamento-Cultrix.
- Slansky, P. C. (2018). *Teaching Cinematography an enquiry among cinematographers*. Munique, Alemanha: Center of Advanced Studies of Film Technology.
- Spielberg, S. (Realizador). (1998). «*Saving Private Ryan*» [Filme].
- Spielberg, S. (Realizador). (1998). *Saving Private Ryan* [Filme].
- Storaro, V. (Escritor), & Copola, F. F. (Realizador). (1979). *Apocalypse Now* [Filme].
- Storaro, V. (2002). *Writing with Light - The Light Vol. 1* (Vol. 1). Roma: Electa / Acdademia Dell'Immagine.
- Stump, D. (2014). *Digital Cinematography - Fundamentals, Tools, Techniques and Workflows*. New York: Focal Press.
- The American Film Industry In The Early 1950s*. (03 de 03 de 2019). Obtido de encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/american-film-industry-early-1950s>
- Thompson, K. (1981). *Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton:: Princeton University Press.
- Tong, A. (12 de Agosto de 2014). *Old, Faded Pictures: Vilmos Zsigmond on McCabe & Mrs. Miller*. Obtido de Filmmaker: <https://filmmakermagazine.com/87150-old-faded-pictures-vilmos-zsigmond-on-mccabe-mrs-miller/#.Xvfj8yj0IPY>
- Turner, G. E. (18 de Março de 2018). *Vertigo: Hitchcock's Acrophobic Vision*. Obtido de ASC - American Cinematographer Magazine: <https://ascmag.com/articles/flashback-vertigo>
- Vertov, D. (Realizador). (1924). *Kinoglaz* [Filme].
- Vertov, D. (Realizador). (1929). *O Homem da Câmara de Filmar* [Filme].
- Vittorio Storaro, L. T. (2013). *The Art of Cinematography*. Roma: AUREA.
- Vladimir, N. (1937). *The Cinema as a Graphic Art* . Pasadena, CA, U.S.A.: The Battery Books & Music.
- Welles, O. (Realizador). (1941). *Citizen Kane* [Filme].