

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

**CAPTANDO IMAGENS EM MOVIMENTO:
ESCOLHA DOS EQUIPAMENTOS NO AUDIOVISUAL GAÚCHO**

Gustavo Estrela da Cunha

Porto Alegre

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

Gustavo Estrela da Cunha

**CAPTANDO IMAGENS EM MOVIMENTO:
ESCOLHA DOS EQUIPAMENTOS NO AUDIOVISUAL GAÚCHO**

Monografia apresentada à Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação – UFRGS
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Comunicação Social –
Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre

2010

Gustavo Estrela da Cunha

**Captando imagens em movimento:
escolha dos equipamentos no audiovisual gaúcho**

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Social da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda.

Aprovada em Dezembro de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Miriam Rossini

Prof. André Prytoluk

Prof. Ricardo Schneiders

*Agradeço a minha orientadora, Miriam Rossini, que
me guiou em todos os momentos deste trabalho;
aos diretores de fotografia entrevistados: Ivo Czamanski,
'Alemão' Francisco, Alberto La Sálvia e Bruno Polidoro;
a minha família, pelo apoio dado e pelas alegrias proporcionadas,
e a todos aqueles que, de alguma forma, me ajudaram
na construção desse trabalho.*

*Agradeço também aos pesquisadores, cineastas e engenheiros
que possibilitaram as pesquisas feitas.*

E, finalmente, agradeço à UFRGS, Universidade pública, gratuita e de qualidade.

RESUMO

Esse trabalho pretende compreender quais são os equipamentos usados na produção audiovisual gaúcha e o que define a escolha deles. Para tanto, é analisada a evolução tecnológica do equipamento de captura da imagem em movimento e o caminho percorrido para a formação do mercado de produção audiovisual brasileiro e, principalmente, gaúcho, assim como a história do cinema e da fotografia cinematográfica no Brasil e no Estado. Através de entrevistas feitas com quatro diretores de fotografia que entraram em diferentes momentos no mercado de produção audiovisual gaúcho e que ainda estão trabalhando, discute-se sobre os equipamentos usados no mercado gaúcho e sobre algumas das características intrínsecas destes, em relação à estética dos filmes realizados. Tendo em vista que diferentes estéticas causam diferentes sensações, os resultados obtidos neste estudo mostram que a câmera influencia a estética de um audiovisual e, logo, também influencia as diferentes sensações passadas a quem assiste a uma cena feita em 16mm e a mesma cena em 35mm, por exemplo. O estudo mostrou também que, embora a tecnologia digital esteja sendo usada na maior parte das produções audiovisuais (principalmente devido à questão orçamentária), a câmera com película ainda é considerada a melhor opção de maquinário a ser utilizado.

PALAVRAS-CHAVE: Câmera cinematográfica. Equipamentos. Cinema gaúcho. Diretor de Fotografia.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 A CÂMERA CINEMATOGRAFICA	12
2.1 PRÉ-CINEMA	12
2.2 DIFERENTES TIPOS DE CÂMERA	17
2.2.1 Câmeras com filme	17
2.2.2 Câmeras Digitais	33
2.2.3 Câmeras 3D	37
3 CINEMATOGRAFIA E MERCADO	39
3.1 HISTÓRIA DO CINEMA E DA CINEMATOGRAFIA	39
3.1.1 Dos primórdios até a Vera Cruz	39
3.1.2 Cinema Novo	45
3.1.3 Do cinema underground ao contemporâneo	46
3.2 CINEMA NO RIO GRANDE DO SUL – HISTÓRIA E MERCADO	50
4 EQUIPAMENTO E ESTÉTICA	58
4.1 A CÂMERA	58
4.2 A ESTÉTICA	61
4.3 ESCOLHA DE EQUIPAMENTO	66
4.4 OS EQUIPAMENTOS	69
4.5 EQUIPAMENTO E SUA INFLUÊNCIA NA ESTÉTICA	75
5 CONCLUSÃO	81
REFERÊNCIAS	83
ANEXOS	85
ANEXO 1: Entrevista com Ivo Czamanski	85
ANEXO 2: Entrevista com (Alemão Francisco) Francisco Ribeiro	93
ANEXO 3: Entrevista com Alberto La Sálvia	102
ANEXO 4: Entrevista com Bruno Polidoro	114

1 INTRODUÇÃO

Sempre fui um apaixonado pelo cinema. Um cinéfilo, certamente. Mas, além do apreço pela arte cinematográfica, o filme pronto, que podemos encontrar nas locadoras ou imergir em alguma sala de cinema ou ainda “baixar” da internet, sou um amante da estrutura de produção de um filme.

Desde a arte inicial, da idéia, que é escrever um argumento a partir de seja lá o que for – uma história, uma adaptação de um livro ou outra forma de arte, um sonho, um acontecimento, um conceito, uma notícia, uma frase, um momento – para, a seguir, e se aprovado o argumento, transformá-lo em um roteiro. Esse, que exige uma literatura única, onde é preciso descrever uma história em imagens e sons. Cenas, ações e diálogos detalhados e escritos em formatação técnica que possibilite a compreensão da estrutura audiovisual. Arte e técnica, personagens principais e secundários, tempo e campo de ação, *plots* e *subplot*¹, início, meio e fim do filme, prontos, no papel.

Passando, meu interesse, aos processos de pré-produção, em que ao mesmo tempo se trabalha tanto, em tantas frentes, e o cinema, assim, passa a ser um esforço (artístico, produtivo e técnico) coletivo. Primeiramente, vem a montagem de projeto e a busca de recursos, através de editais, a procura eterna a investidores. O difícil orçamento preventivo do custo do projeto. A fase de captação. Logo (mas por vezes simultaneamente), faz-se do roteiro literário um roteiro técnico, com indicações de planos e movimentos de câmera, que vai nortear todo o trabalho da equipe técnica. Vem a preparação e, nessa fase, faz-se um levantamento minucioso de tudo que será necessário para que o filme seja feito de acordo com a visão e necessidade do diretor. O difícil orçamento definitivo do filme. Em seguida, enquanto se visita e se escolhe locações, se define figurinos e se ensaia com o elenco. Ao mesmo tempo em que são decididas especificidades técnicas de maquinário a ser usado no set², se faz um cronograma de ação e logo após, as decupagens de produção e de direção. Aluga-se um estúdio, compram-se negativos, testam-se as câmeras, lentes e som, contratação de todos os participantes da equipe técnica e dos atores se obtém os equipamentos técnicos nos fornecedores fazem-se os testes destes equipamentos e fim. Da pré-produção, é claro.

Chega o grande momento e, ainda e principalmente, minha atenção passa ao que considero o ápice da excitação da arte cinematográfica, a produção – o momento de filmagem

¹Plot, também chamado de ponto de inflexão, é o ponto da trama onde se evidencia um conflito e a tensão dramática atinge um ápice. Subplot, ponto de inflexão secundário que é auxiliar à principal.

²Local onde se constrói o cenário, logo, onde acontecem as filmagens.

das cenas – a ordem do dia, a batalha de cada *take*, a precisão de cada plano, a magia de cada cena, todo o filme sendo eternizado sob o conduto do maestro: o diretor. Em volta de cada grito de ação se estabelece um esforço coletivo em que cada foco de luz, cada objeto de cena, cada detalhe, deve estar sintonizado perfeitamente com as intenções da cena, o clima entre os atores e a estética do filme.

É hora da pós-produção, acabaram as gravações, fez-se a desprodução e continuo um aficionado. É a fase da finalização. Faz-se a telecinagem e vem a edição. A montagem (ou edição) é o trabalho artístico em que a matéria bruta é o próprio filme, o próprio material filmado. É nesta fase que o produto final fica realmente pronto: sonorização (sincronização da trilha sonora, do desenho sonoro e dos diálogos) e efeitos visuais finalizam o trabalho de edição. A montagem deixa o filme com o ritmo e a atmosfera desejada pelos realizadores. Temos a cópia 0, a “original”, e desta se faz as cópias de distribuição.

O material está pronto, quentinho, mas é preciso divulgá-lo. Outro encanto entre os encantos, meus, a *premiere*: a primeira vez do filme. Onde se estabelece a ligação da arte com o público e se define, através do olhar da platéia, o que é o filme e como ele é absorvido. Chegam as fases de distribuição e exibição. Onde passará o filme? Que estratégias de marketing serão usadas para sua divulgação? Como foi a resposta do público? E da crítica? Qual a bilheteria?

Enfim, tinha por decisão óbvia que este trabalho de conclusão de curso seria sobre cinema. Foi então que percebi que pouco se tinha acesso a conteúdos sobre um detalhe crucial em minha parte preferida do processo de criação do cinema, o momento da filmagem: assim, a câmera cinematográfica pôs-se em foco para este trabalho, pois ela é, na filmagem, condição *sine qua non*: não existe cinema sem câmera. É ela que passa todo o esforço coletivo e toda a visão do diretor para um suporte físico, o filme, ou para um suporte digital. No cinema, quase sempre a vinte e quatro quadros por segundo, é a câmera que captura a magia.

Para embasar o estudo, parti da idéia de, após fazer pesquisa e leitura referencial sobre os equipamentos de filmagens, realizar quatro entrevistas com profissionais atuantes na cinematografia gaúcha, vindos tanto de formação prática, ou seja, profissionais autodidatas, quanto de cursos de graduação no cinema. A idéia inicial consistia em entrevistar duas pessoas de cada grupo. A partir daí, elaborar reflexão comparativa a respeito das escolhas feitas no mercado do cinema gaúcho, compreendendo, assim, quais são e se são diferentes as escolhas de equipamento. Entretanto, por trâmites de ordem prática, acabei por realizar quatro entrevistas com um “recorte” de profissionais diferente do inicialmente pretendido. Mais interessante e complexo. Entrevistei profissionais não só de diferentes formações, como de

diferentes idades e, por isso, com distintas visões sobre a relação equipamento/estética e de mercado. Mercado, aliás, que após as entrevistas se tornou uma palavra chave para melhor entendimento a respeito do assunto guia.

Por este estudo, da câmera, que possibilita uma melhor compreensão sobre toda a estrutura de produção cinematográfica assim como a própria história do cinema, tive como objetivo principal saber quais são os equipamentos usados na produção audiovisual gaúcha e de que forma acontecem as escolhas destes equipamentos de filmagem. E, mais especificamente, pois se trata do universo de produção cinematográfica que tenho acesso, como os profissionais do cinema gaúcho percebem a escolha da câmera?

Através de leituras dirigidas de autores como Edgar Moura, Celso Sabadin, Arlindo Machado, Harris Watts, Chris Rodrigues entre outros, busco fazer uma análise da tecnologia da câmera cinematográfica, e suas especificidades, bem como a sua relação com a própria história do cinema. Quero compreender a evolução conceitual da fotografia cinematográfica e sua historicidade a partir da escolha do próprio equipamento de filmagem. A partir de entrevistas, estudar cada caso a fim de compreender os porquês das escolhas e comparar as câmeras cinematográficas utilizadas, sua história em relação ao período socioeconômico em que foi utilizada e a sua importância na questão orçamentária da produção cinematográfica.

Nesta pesquisa, de caráter qualitativo, seriam entrevistados quatro profissionais que entraram no mercado em diferentes épocas. Os entrevistados foram:

Ivo Czamanski, filho do cineasta Daniel Czamanski, que conviveu desde cedo com as artes audiovisuais e é, hoje, o diretor de fotografia mais antigo do Rio Grande do Sul com pelo menos 50 anos de carreira cinematográfica. Neste tempo, participou de centenas de realizações em diversos formatos. Produziu mais de 14 longas e fotografou 11 – o último foi “Netto e o Domador de Cavalos” (2008), de Tabajara Ruas –, além de diversos curtas-metragens e alguns especiais para televisão. Além de diretor de fotografia e professor em cursos de Direção de Fotografia, é diretor do IECINE (Instituto Estadual de Cinema), instituição criada em julho de 1986 para incentivar e apoiar a produção, distribuição e exibição cinematográfica no Estado;

Francisco ‘Alemão’ Ribeiro, nascido em 22 de março de 1962, entrou há 25 no mercado publicitário; por quatro anos trabalhou como Assistente de Produção. Após fazer curso de Fotografia no SENAC (Porto Alegre), trabalhou na função de Segundo Assistente de Câmera por mais um período de quatro anos. Indo naturalmente para a função de Primeiro Assistente Câmera. Exerceu a função por pelo menos oito anos. Fez cerca de 600 filmes. Em 1998, iniciou uma nova etapa profissional na função de Diretor de Fotografia. É também

professor de Direção de Fotografia na faculdade ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing);

Alberto La Salvia é Bacharel em Comunicação Social pela PUCRS (Pontifícia Universidade Católica). Diretor de fotografia desde 1999 no mercado gaúcho, já fotografou cerca de 600 comerciais para diversas produtoras como: Zeppelin, TGD, Lux, Capsula, Estação Elétrica e Casa Nova Filme, entre outras. Na área cinematográfica, foi diretor de fotografia em mais de 50 curtas-metragens, pelo menos 30 deles em película 16 e 35mm. Fora 28 curtas feitos durante a faculdade, em super-8. Entre 2004 e 2007, foi professor de Direção de Fotografia na UNISINOS (Universidade do Vale do Rio dos Sinos);

Bruno Polidoro, o mais novo dos entrevistados, com menos de 25 anos (quando feita a entrevista), já faz parte da geração digital e só trabalhou duas vezes com película. Formou-se em 2006 na primeira turma do curso de Realização Audiovisual da UNISINOS (o primeiro curso superior desta ordem do Estado), onde fez três curtas em vídeo. É Mestre em Comunicação Social e professor de Direção de Fotografia na mesma instituição. Integra a diretoria da APTC (Associação de Profissionais e Técnicos Cinematográficos do RS). Além disso, foi diretor de fotografia em diversos curtas e especiais para a TV.

Todos os entrevistados foram escolhidos porque fazem parte, atualmente, do mercado de trabalho, mas que, devido às diferentes datas em que começaram a fazer direção de fotografia e os diferentes caminhos percorridos no mercado, trazem visões únicas – porém comparáveis – sobre o tema proposto pela monografia. Além disso, todos acumulam a função de professor de direção de fotografia ao seu currículo, o que ajuda na capacidade de expressão de cada um. Os encontros foram realizados nas últimas semanas de Abril de 2010.

As entrevistas tiveram um caráter narrativo, segundo o que é proposto por Sandra Jovchelovitch & Martin W. Bauer (2000). Segundo os autores, a entrevista narrativa – EN – consiste em: “uma situação que encoraje e estimule um entrevistado (que na EN é chamado um ‘informante’) a contar a história sobre algum acontecimento importante de sua vida e do contexto social” (2000, p.93).

Para a elaboração da pauta da entrevista, seguimos as orientações de George Gaskell (2000): a) realizadas individualmente; b) após apresentar o tópico inicial, estimular a narração central do entrevistado; c) após a narração central, fazer um questionamento, procurando obter as informações desejadas no tópico guia; d) gravar a entrevista para análise posterior, sendo que isto será acordado previamente com o entrevistado; e) após questionamento, procurar obter uma fala conclusiva, parar a gravação e prosseguir com uma conversa informal; f) construir um protocolo de memórias das falas conclusivas; g) duração média das

entrevistas de uma hora e meia. Após, as entrevistas, o procedimento apontado pelo autor é: a) transcrever as entrevistas, e b) Analisar o *corpus* do texto.

O tópico guia foi a história profissional vivida pelo entrevistado, que nos possibilitou obter informações a respeito do tipo de câmera usado nas gravações dos filmes que fotografaram (participaram), seus porquês (decisões de caráter estético, orçamental ou ambos) e a influência na imagem da cópia exibida ao público.

A monografia será organizada da seguinte maneira:

No próximo capítulo, será analisada a tecnologia em si, os caminhos históricos que levaram ao desenvolvimento da câmera cinematográfica. Para isso, apresentam-se a história dos primeiros equipamentos que simulavam a imagem em movimento, assim como os primórdios da fotografia e do cinema e, ainda, as diferentes câmeras e seus componentes principais. Para isso, conto principalmente com as obras: *Vocês Ainda não Ouviram Nada*, de Celso Sabadin, e *Pré-cinemas & Pós-cinemas*, de Arlindo Machado.

No terceiro capítulo é focado o mercado cinematográfico de um modo geral, apresentando tanto a história do cinema quanto da cinematografia no Brasil e, após, no Rio Grande do Sul, com a finalidade de compreender o momento atual do mercado no Estado. Para isso é usada uma bibliografia direcionada com os principais autores que abordam a história do cinema – no Brasil e no estado – assim como as entrevistas realizadas especificamente para este trabalho. Em especial, cito os autores, Fernão Ramos e Tuio Becker.

No quarto capítulo, vamos falar dos equipamentos de filmagem utilizados na história recente das produções cinematográficas no Rio Grande do Sul, utilizando a ordem em que é citado – cronologicamente – cada equipamento nas entrevistas. Logo após, será analisada a relação entre os equipamentos usados e a estética no produto final – o filme – segundo os entrevistados, em comparação à opinião de outros diretores de fotografia. Para este capítulo são utilizadas, principalmente, as entrevistas, mas também os livros: *A Estética do Filme*, de Jacques Aumont, e *Estética do Cinema*, de Gérard Betton.

Completam o trabalho os anexos das entrevistas.

2 A CÂMERA CINEMATOGRAFICA

A criação da câmera cinematográfica foi um processo histórico-social tanto quanto uma evolução técnica. A comodidade e a praticidade no uso das câmeras mudaram da primeira câmera em relação às últimas fabricadas, entretanto, o princípio delas continua o mesmo. Uma câmera antiga, dos anos 60, por exemplo, ainda possui plenas condições, se em bom estado, de filmar com qualidade. A mecânica é a mesma. Já nas câmeras eletrônicas o que ocorre é a constante evolução da sua tecnologia, um aumento na qualidade de imagem e nos recursos do equipamento torna as câmeras mais antigas obsoletas. A história deste equipamento, assim como seu funcionamento, são analisados neste capítulo.

2.1 PRÉ-CINEMA

Muito antes de se pensar em cinema, o ser humano já procurava fazer o registro daquilo que o cercava. Nas paredes de muitas cavernas pode-se, ainda hoje, encontrar imagens datadas da pré-história que representam os costumes desta época, como o da caça, por exemplo. Esta é a chamada arte rupestre que, muitas vezes, segundo Edward Wachtel (1993), por conter elementos gráficos que parecem fazer as imagens gravadas nas paredes das cavernas se movimentarem, era feita por artistas – do Paleolítico – que possuíam os instrumentos de um pintor, mas já enxergavam e pensavam como um cineasta. Na história, mesmo antes da concepção de cinema já se procurava a representação na imagem em movimento. Exemplos disso são, segundo Celso Sabadin (1997), as milenares Lanternas Mágicas Chinesas (ver figura 1) – que eram constituídas de uma caixa à prova de luz, com uma vela acesa dentro e que projetavam sombras (Teatro de Sombras), silhuetas e desenhos – e, as Câmaras Escuras (ver figura 2) – que eram, inicialmente, caixas dotadas de um pequeno orifício para deixar entrar a luz num dos lados, de modo a produzir uma imagem na superfície oposta (ver figura 3) e que, posteriormente, eram modelos mais complexos, dotados de objetivas e vidro despolido para facilitar o controle e a visualização da imagem. Segundo Arlindo Machado (1997), realmente, já no século X o matemático e astrônomo árabe Al-Hazen havia estudado procedimentos que atualmente seriam denominados de cinematográficos. E, desde a antiguidade – com Platão e Lucrécio –, existem registros de filósofos fazendo o mesmo. Tem-se, portanto, permeando toda a história da humanidade uma

série de registros artísticos que tentam reproduzir o mundo em imagens. Em movimento. E, novamente segundo Arlindo Machado, “quanto mais os historiadores se afundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos pra trás, até os mitos e ritos dos primórdios” (1997, p.14).



Fig. 1 – Lanterna Mágica



Fig. 2 – Câmera escura

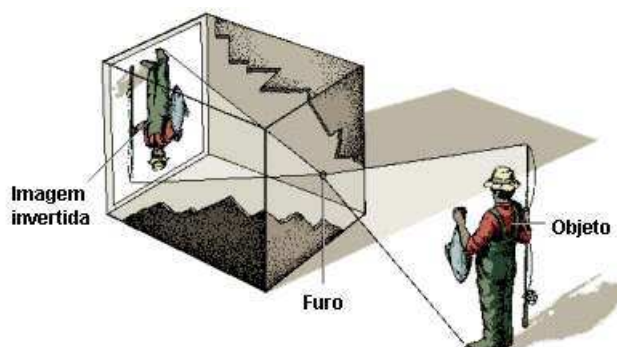


Fig. 3 – Como funciona a Câmera Escura

Entretanto, segundo Celso Sabadin, foi na segunda metade do século XIX que o mundo começou a viver o início da Segunda Revolução Industrial, “um período de grandes inventos e inventores, de grandes transformações técnicas e sociais” (1997, p.23) e que a câmera fotográfica foi, aos poucos, se desenvolvendo.

A fotografia, pois, não é o invento de um único criador. Ao longo do decurso histórico, diversas pessoas foram agregando conceitos e processos – principalmente no que diz respeito à base, lâmina e, posteriormente, filme em que a imagem é impressa – que deram origem a ela, a fotografia, tal e qual ainda hoje a concebemos. Antes mesmo da Segunda Revolução Industrial, por volta de 1823, segundo Celso Sabadin (1997), o francês Joseph-Nicéphore Niépce realizou o que é considerado a primeira fotografia – intitulada *A Mesa*

Posta – que levou 14 horas ininterruptas de exposição à luz para ficar pronta. E somente a partir de 1850 foi possível fazer uma fotografia em segundos.

Mas foi em 1872, segundo Celso Sabadin (1997), que uma experiência fotográfica deu o impulso decisivo a fim de encontrar o elo entre fotografia e cinema. O fotógrafo inglês Eadweard Muybridge colocou 24 câmeras fotográficas, ao longo de um percurso no qual um cavalo de corrida percorreria, acionadas por um barbante que se romperia pelo próprio galope do cavalo. O resultado foi 24 fotografias que, exibidas rapidamente em um curto espaço de tempo uma após a outra, davam a ilusão de movimento (ver fotos na figura 4). Assim, durante as décadas de 70 e 80 do século XIX, se desenvolviam, por toda a Europa, “a fascinante ciência das fotografias e desenhos sequenciais que proporcionavam a ilusão do movimento” (1997, p. 33). Com o aperfeiçoamento do suporte – de discos rotativos ao rolo de celulóide – o processo de fotografia foi se simplificando e, em 1888, o fisiologista e inventor francês Etienne-Jules Marey construiu o primeiro aparelho para o registro do movimento, o Cronofotógrafo, uma câmera rudimentar que é considerada a antecessora das câmeras de filmagens, formado por um disco com furos que gira diante de uma placa sensível, registrando, a cada passagem de um furo, uma imagem – expondo o mesmo negativo às diversas fases do deslocamento, separadas por luz (ver fig. 5). O Cronofotógrafo tinha como resultado, segundo Arlindo Machado, “uma espécie de *gráfico* do deslocamento do corpo no espaço-tempo” (1997, p. 67).

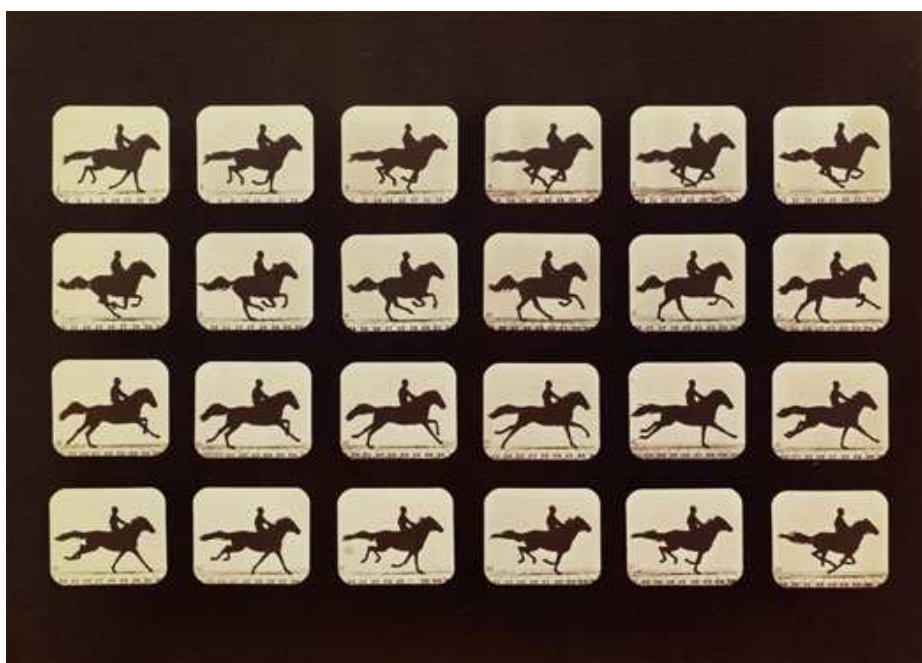


Fig. 4 – As 24 poses do galope do cavalo, de Eadweard Muybridge.



Fig. 5 – Exemplo de cronofotografia.

Entretanto, o que realmente marca o nascimento do nosso objeto de estudo, segundo Celso Sabadin, deu-se em 1890. Foi quando Thomas Edison e seu assistente William Kennedy Laurie Dickson desenvolveram o que é considerado a primeira câmera cinematográfica, à qual deram o nome de Cinetógrafo (ver fig. 6) – uma câmera “capaz de sensibilizar uma película de celulóide de 35mm de largura e com quatro perfurações de cada lado do fotograma” (1997, p. 35). Desde então, as imagens em movimento podem ser capturadas.

A invenção do Cinetoscópio (ver fig. 7), patenteado um ano depois, em 1891, por Thomas Alva Edison, exibia o filme resultante (da gravação do cinetógrafo), de aproximadamente 15 metros, dentro de uma caixa – se tratava de uma máquina dotada de um orifício para observação que permitia, a uma pessoa por vez, ver a tira de filme movendo-se – proporcionando 90 segundos de cenas dinâmicas não maiores que um cartão de visitas.

Se o ano de 1890 marca o início das câmeras, o ano considerado marco zero do cinema foi 1895, quando os irmãos Lumière levaram a público um novo invento, desenvolvido, segundo Celso Sabadin (1997), pelo engenheiro parisiense Jules Carpentier: o Cinematógrafo (ver fig. 8) – um aparelho híbrido, associando as funções de máquina de filmar, de revelação de película e de projeção, formado por uma caixa de madeira equipada com uma lente em sua parte dianteira e uma pequena manivela do lado direito. A primeira projeção pública de um filme na história do cinema foi em março de 1895, diante de membros da *Société d'Encouragement pour L'Industrie Nationale* na rua de Rennes, em Paris, com 50 segundos de imagens, o tema era a saída dos funcionários da fábrica dos Lumière (o título original: “*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*”). Mas a data histórica foi o dia 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, situado no *Boulevard des Capucines*, em Paris, a sessão durou 20 minutos, a lotação era de 100 lugares e, desde então, o recém-nascido cinema deu mostras do seu fascínio. Oficialmente, estava “inventada” uma nova linguagem: o cinema.

Abaixo, seguem figuras dos principais inventos que possibilitaram a existência do cinema, que precederam a câmera cinematográfica e, para comparação, a imagem de algumas das primeiras câmeras de cinema que fazem parte da história (ver fig. 9).

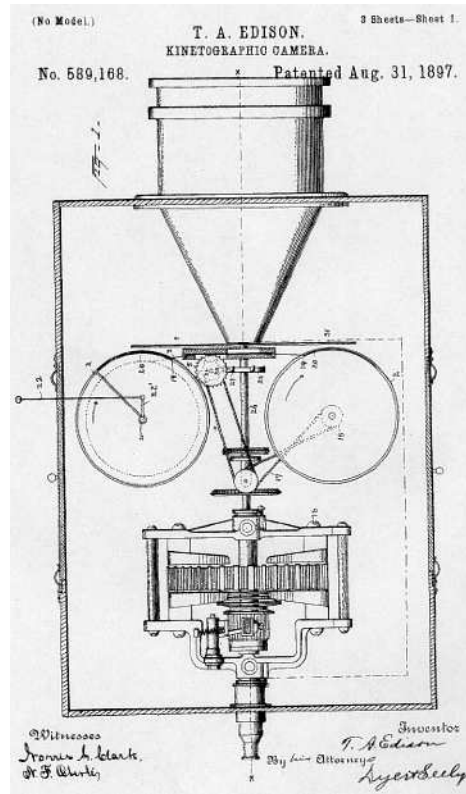


Fig. 6 – Gráfico que mostra o funcionamento do Cinetógrafo em documento de registro de patente da invenção, por Thomas Edison.

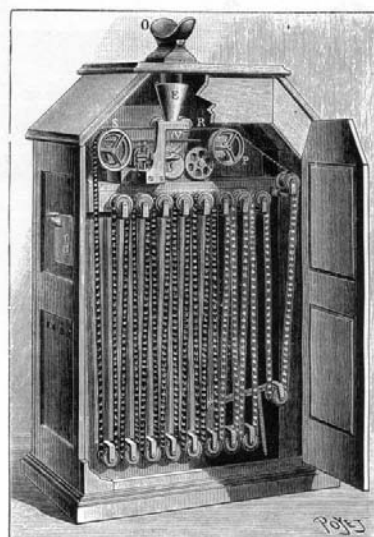


Fig. 7 – O Cinetoscópio



Fig. 8 – O Cinematógrafo

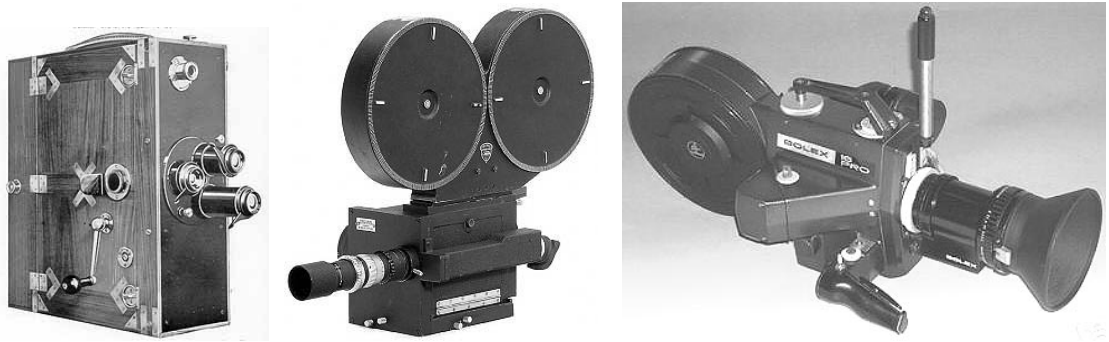


Fig. 9 – Da esquerda para a direita, câmera 35mm Paragon, de 1922 (Grã-Bretanha), câmera 35mm Vorklander, de 1940 (Alemanha) e, câmera 16mm BolexPro, de 1969 (Suíça).

2.2 DIFERENTES TIPOS DE CÂMERA

Na história da produção cinematográfica é possível encontrar uma grande diversidade tecnológica nas câmeras profissionais usadas na captação das imagens. Entretanto, é possível determinar quais são os principais tipos de câmeras utilizadas historicamente no cinema mundial e quais as novas tecnologias que vêm tomando espaço no cinema. Entre estas estão a câmera digital e a câmera 3D, e entre aquelas estão as câmeras de filmar em película, que se diferenciam, principalmente, por sua bitola.

Para traçar o histórico da câmera foram usados, devido à escassez desse assunto em livros de fácil acesso, diversos sites. Entre eles destaco: <http://abcine.org.br>, www.acasp.org, <http://www.aipcinema.com>, <http://www.bscine.com>, <http://www.cinematographers.nl>, <http://www.cinematography.com>, <http://motion.kodak.com>, <http://www.mnemocine.art.br>, <http://www.theasc.com>, <http://www.wikipedia.org>, os sites das principais fabricantes de câmeras no mercado internacional e outros sites, menos conhecidos, mas onde encontrei informações proveitosas sobre o assunto, além de artigos específicos e listas sobre as principais câmeras que fizeram parte da história do cinema (Ver lista completa em Referências).

2.2.1 Câmeras com filme

Quando nasceu o cinema, primeiramente através do Cinetoscópio de Edison, foi preciso que se confeccionasse uma tira fotográfica contínua que dispusesse de perfurações adequadas ao mecanismo de tração da câmera e do projetor. Assim foi fabricada uma película

com 35mm de largura, e a esta medida da tira da película é que chamamos bitola. Com o advento de novas tecnologias de construção e fabricação das câmaras, as películas conseqüentemente também tiveram que acompanhar tais tecnologias.

Thomas Edison e alguns outros empresários da indústria do cinema mundial, segundo Celso Sabadin (1997), criaram um truste³ no início do século XX, que, através da detenção de patentes e intensas fiscalizações e cobranças sobre o uso dos inventos cinematográficos (filmes e equipamentos como câmeras, projetores, peças e manivelas, por exemplo), tentava monopolizar a produção e exibição cinematográfica em todo o mundo. Esta foi a chamada guerra das patentes, que marcou a história do cinema nas primeiras décadas do século passado. Contudo, Thomas Edison não queria retirar os concorrentes do mercado e sim fazê-los pagar direitos autorais para continuar operando. Entretanto houve uma reação dos produtores independentes para concorrer ao truste e, segundo Celso Sabadin (1997, p. 98), esta concorrência “serviu para elevar o nível de qualidade do cinema como um todo, desde o conforto das salas de exibição até o apuro técnico e temático dos filmes”. Não foi por acaso que nesta época foi produzido e exibido o primeiro longa-metragem norte-americano (*Oliver Twist*, de 1912). Estava feita, no final deste período, a revolução no cinema dos Estados Unidos da América.

A guerra das patentes, assim como toda a concorrência comercial entre produtores (grandes empresas, pequenas empresas e produtores independentes) deste setor e a praticidade de uso, foram determinantes para a criação de outras bitolas cinematográficas, num grande e variado número: 3mm, 8mm, 9.5mm, 11mm, 13mm, 17mm, 17.5mm, 18mm, 22mm, 24mm, 26mm, 28mm, 30mm, 50mm, 62mm, 63mm, 65mm e 70mm. Destas, as bitolas que ainda estão em uso são: o Super-8 (muito utilizada, mas atualmente rara, no âmbito comercial), 16mm, o 35mm e para superproduções e fins específicos, o 70mm. Sendo que a 16 e 35mm, são as mais utilizadas comercialmente.

A figura 10 nos mostra em escala verdadeira uma comparação entre as principais bitolas em uso no Brasil. As perfurações são diferentes na mesma medida, impossibilitando qualquer compatibilidade entre bitolas, ou seja, uma câmera de 16mm não comporta nem o filme Super-8 e nem o 35mm, por exemplo.

³ Truste é a expressão utilizada para designar as empresas ou grupos que, sob uma mesma orientação, mas sem perder a autonomia, se reúnem com o objetivo de dominar o mercado e suprimir a livre concorrência.

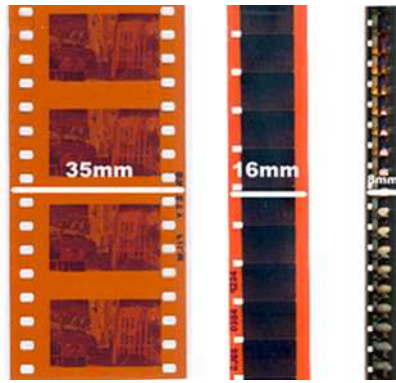


Fig. 10 – Comparativo entre bitolas: 35mm, 16mm e Super-8

Existem muitos tipos de câmeras, e que variam segundo qualidades e facilidades tecnológicas, devendo o fotógrafo conhecer os principais modelos para poder escolher a câmera mais adequada, durante a pré-produção de um filme. Os critérios para escolha da melhor câmera variam de acordo com a necessidade e o orçamento, mas em relação ao produto final é preciso ter em mente o tamanho da bitola. Quanto maior for a bitola, maior será a área do fotograma no qual a imagem estará registrada, menor será sua ampliação e, conseqüentemente, melhor será sua definição na tela, ou seja, melhor a qualidade na imagem final. Abaixo (fig. 11), a fim de compreender melhor o funcionamento de câmeras com película usaremos como exemplo uma imagem com alguns dos componentes de uma câmera 16mm:

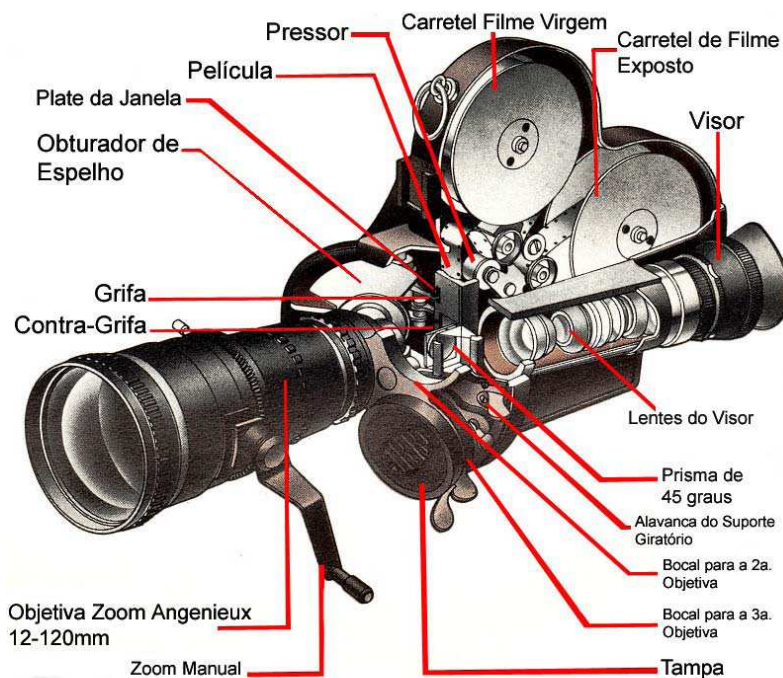


Fig. 11 – Câmera Arriflex 16 ST, da década de 50, e seus principais componentes.

Muitas dessas características são comuns ainda hoje a maioria das câmeras que utilizam película. Entretanto, segundo Filipe Salles (2000), existem três partes que constituem todas essas câmeras. São elas:

- **Corpo:** é o sustentáculo da câmera, onde se localiza sua empunhadura (que serve para segurá-la), as aberturas que permitem o encaixe do chassi e da objetiva, este último denominado bocal. É fundamental que o corpo permita a vedação completa da luz exterior em seu interior; que possua um sistema de enquadramento eficiente (visor), bem como um sistema de transporte contínuo do filme, formado pelas rodas dentadas e pelo sistema de tração, o mecanismo grifa/obturador. Através deste mecanismo duplo no corpo da câmera, o filme é puxado intermitentemente, sendo que se mantém estável por uma fração de segundo e é novamente puxado numa outra fração, permitindo que a imagem seja registrada fotograficamente como uma sucessão de imagens estáveis em um ritmo constante de 24 fotogramas por segundo, que ao serem projetadas por mecanismo similar, darão a ilusão de movimento. A alteração na velocidade do mecanismo grifa/obturador permite dois efeitos comuns no cinema: Câmera Lenta e Câmera Rápida. Capturando as imagens a qualquer velocidade superior a 24 quadros por segundo se obtém o efeito de câmera lenta, sendo que quanto mais rápida a velocidade na captura das imagens, mais lenta será a imagem projetada. Em contrapartida, considerando o mesmo padrão de 24 quadros por segundo, filmando a menos quadros por segundo, se obtém o efeito de câmera rápida.

Abaixo, na figura 12 o corpo de duas câmeras 16mm:

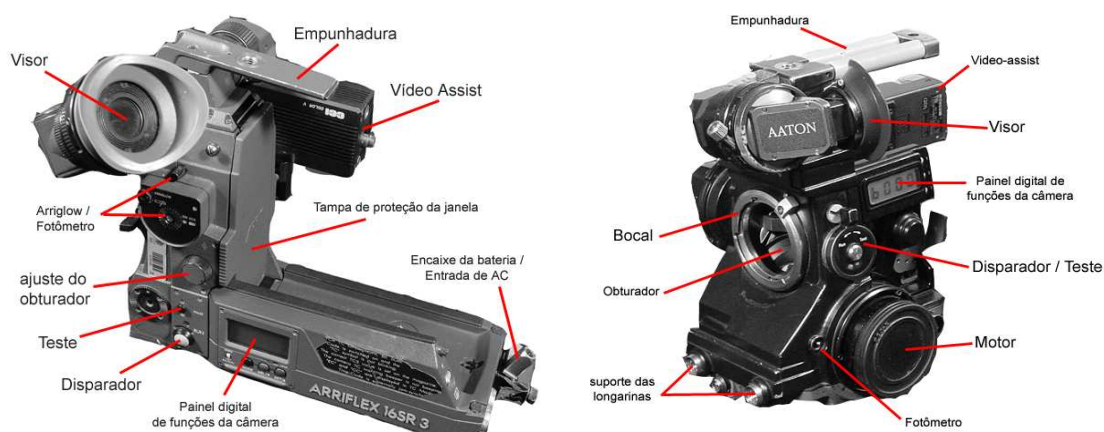


Fig. 12 – Esquema do corpo da câmera Arri SR3 (Alemanha) e da Aaton XTR plus (França), respectivamente.

- Chassi: é o compartimento da câmera onde se armazena o filme, tanto o virgem quanto o já exposto. Cada chassi possui um tipo de laçada diferente. Chamamos laçada o percurso que o filme faz nos roletes de tração da câmara. Este mecanismo de tração, conforme já foi explicado, auxilia o mecanismo grifa/obturador a puxar o filme, e com ele funciona em pleno sincronismo. Na figura 13, tipos diferentes de câmera, suas respectivas laçadas e configurações de percurso da película:

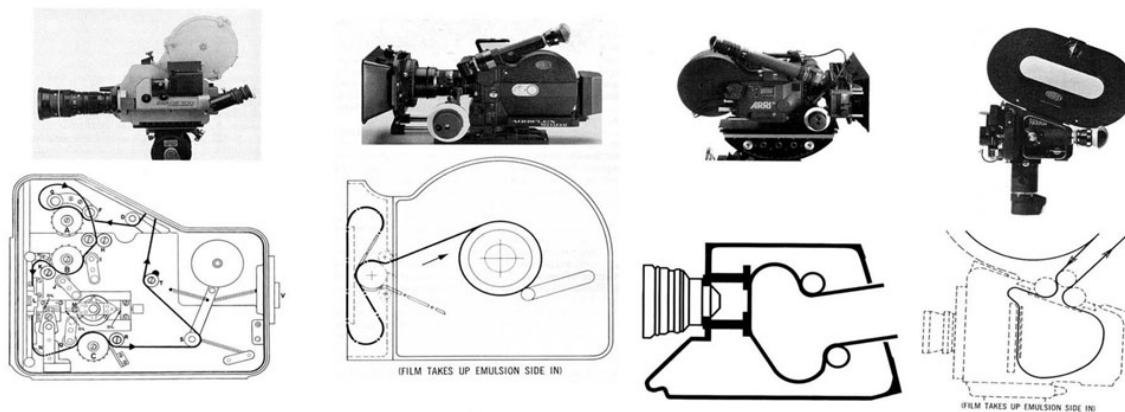


Fig.13 – Câmeras e suas respectivas laçadas.

O chassi pode ser plano de dois eixos ou coaxial. No primeiro, o mais antigo, a parte virgem e a parte exposta ficam no mesmo compartimento. Já no chassi coaxial o rolo virgem fica separado do exposto. A operação de carregamento do chassi é uma operação delicada porque a película deve ser manipulada no escuro. Abaixo, na figura 14, exemplos dos dois tipos de chassis.

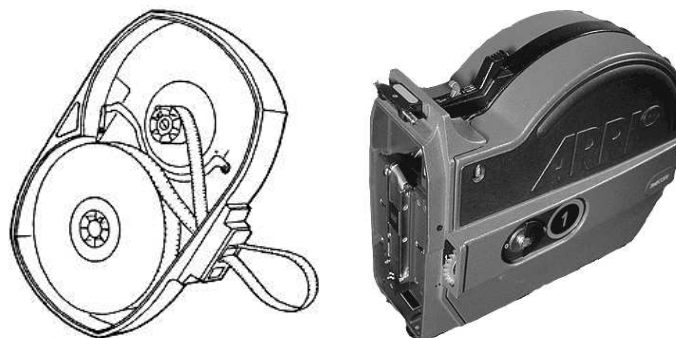


Fig.14 – Chassi Plano e chassi coaxial, respectivamente.

Tanto o chassi plano quanto o coaxial são móveis, ou seja, separam-se do corpo da câmera para que o carregamento ou descarregamento seja feito. Entretanto existem também alguns chassis, mais raros, que fazem parte do corpo da câmara e delas não se separam. Como

é o caso da câmera Arriflex 16 ST, em que, para melhor elucidação dos diferentes chassis, podemos visualizar na figura 15, tanto o chassis acoplado no corpo da câmera, com rolo de filme de 30 metros, como o chassis externo, com rolo de filme de 120 metros.

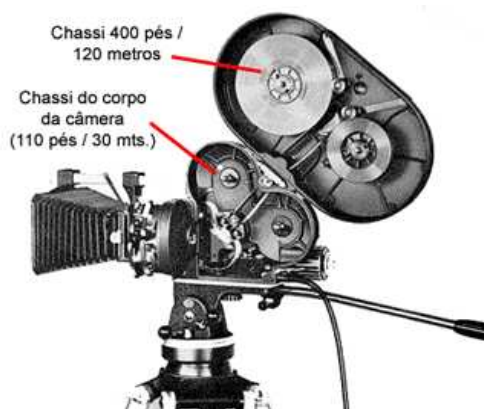


Fig. 15 – Chassis, do corpo e móvel, na câmera Arriflex 16 ST.

Em geral, segundo Filipe Sallles (2000), os rolos de filme saem de fábrica com medidas padronizadas ajustadas ao tamanho dos chassis. A medida mais comum é 400 pés – equivalente a aproximadamente 122 metros – tanto em 16 como em 35mm, mas também são fabricados rolos de 100, 200 e 800 pés para 16mm, e 200, 800 e 1000 pés para 35mm. A autonomia, que diz respeito ao tempo útil que cada rolo tem de filmagem, depende também da bitola utilizada e da velocidade de filmagem. Um rolo de 400 pés em 16mm, a 24 fotogramas por segundo (f.p.s), o que é o padrão cinematográfico, roda 11 minutos, ao passo que a mesma medida em 35mm roda 4 minutos e 36 segundos.

- **Objetiva:** é a lente da câmera, que é fixada no corpo da câmera através de um encaixe de pressão. No cinema não difere muito das objetivas comuns de fotografia em seus princípios básicos. É a lente que define a profundidade de campo e o foco que se quer na imagem. Os princípios de distância focal e abertura do diafragma são idênticos. O princípio de abertura do diafragma é: quanto maior for a abertura que você configurar mais luz entrará pela lente e, logo, quanto menor for esse valor, menos luz entrará. Sendo que, a abertura do diafragma é medida em um valor “f”. Quando menor esse valor mais aberto está o diafragma. Cada valor de “f” tem o dobro de área do próximo valor (Ver fig. 16).

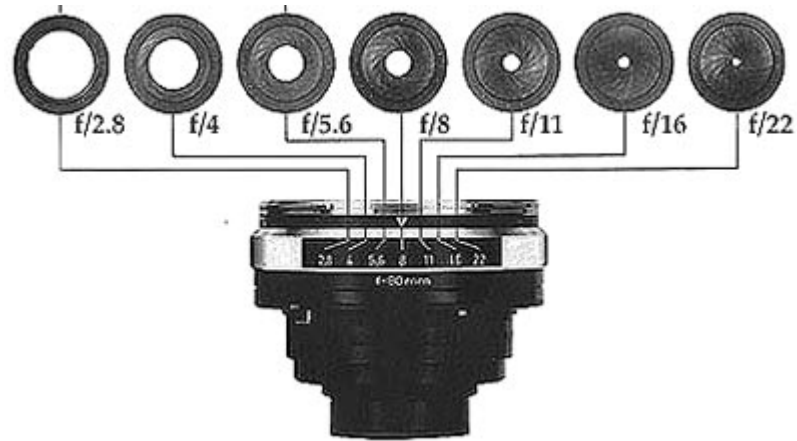


Fig. 16 – Princípio de abertura do diafragma

Em todas as objetivas, existe um número que indica a distância focal. Um número baixo, sempre medido em milímetros (mm), indica uma lente com distância focal curta. Conhecidas como grandes angulares, este tipo de lentes permite um campo de visão amplo. As grandes angulares são ideais para imagens mais panorâmicas, já as lentes com grande distância focal são conhecidas como teleobjetivas. Estas fornecem um campo de visão estreito, aproximando o tema (Ver fig. 17).

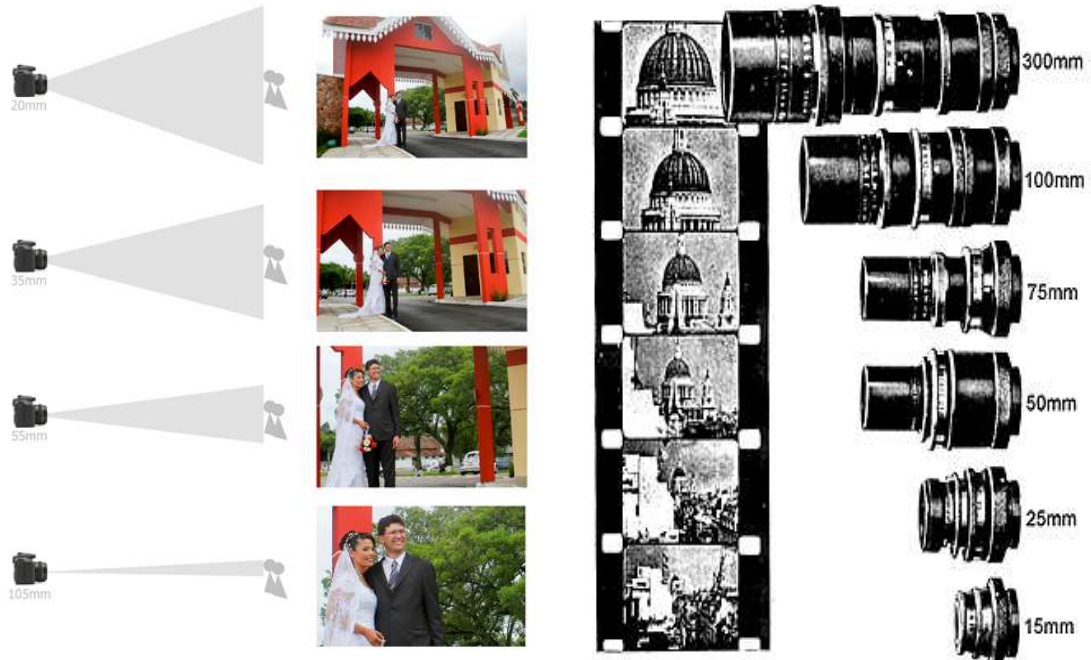


Fig. 17 - Dois exemplos do funcionamento da distância focal em relação à objetiva e a imagem captada.

Muitas objetivas, nas câmeras cinematográficas, além da marcação convencional de diafragma através dos números f , possuem também outra marcação, denominada números T . Estes números também são aberturas de diafragma, mas que levam em conta a perda de luz

causada pela construção da lente. Neste sistema a medição é feita calculando-se a quantidade de luz transmitida através das lentes, dando uma exposição mais precisa.

2.2.1.1 Principais modelos de câmeras com filme

Câmera 8mm - Em 1932, durante a grande depressão econômica nos Estados Unidos da América após o “crash” da bolsa, Eastman Kodak lançou para o mundo um novo formato de cinema chamado "Ciné Kodak Eight" ou "8 Regular" (Ver fig. 18), cuja largura seria de 8 milímetros. Foi posto no mercado para uso doméstico, para por ao alcance de uma classe acomodada a possibilidade de fazer filmes familiares. Para tornar mais barato o preço do filme e fazer uma boa concorrência a outros formatos domésticos, partiu-se do filme de 16mm, que tinha aparecido em 1923. A janela de 8mm é um quarto do tamanho da de 16, logo, reduziu a quantidade de filme necessária para conseguir o mesmo tempo de filmagem. Na década de 50, câmeras caseiras de 8mm eram comuns em festas de família, eventos especiais ou férias. Nos anos 60, começaram as pesquisas para se chegar a um sistema melhor de produtos para filmes caseiros e que também tivesse utilidade em aplicações audiovisuais profissionais. Os cientistas da Eastman Kodak procuraram simplificar mais ainda o processo de se fazer um filme enquanto melhoravam a qualidade do que era filmado. Assim, para facilitar ainda mais a vida do cineasta amador, foi introduzido no 8mm o cartucho, que fazia desnecessário o carregamento do filme no escuro. Logo, a câmera 8mm uniu duas características muito apreciadas por cineastas amadores: o baixo preço de produção e a portabilidade.



Fig. 18 – Da esquerda para a direita, a “The Cine-Kodak Eight Model 20”, a primeira câmera de filmar em 8mm, de 1932, e a Suíça Paillard Bolex B8, uma das câmeras 8mm mais famosas e usadas de todos os tempos, fabricada em 1953.

Câmera 16mm – Desenvolvida pela Kodak, em 1923, foi inicialmente lançada como uma opção mais barata que as câmeras 35mm para fazer filmes, entretanto atingiu diversos ramos do mercado audiovisual, sendo uma das câmeras mais utilizadas (antes do lançamento das câmeras digitais) em documentários, filmes experimentais, filmes de treinamento e por cineastas independentes. É utilizada como uma alternativa de captação de imagens de boa qualidade, mais barata e ágil que o 35mm, mas com equipamento menos sofisticado que o vídeo digital, por exemplo.

Como foi concebido para uso amador de cinema, a câmera 16mm foi uma das primeiras a usar formatos de película de acetato de segurança como base do filme.

Inicialmente destinadas ao mercado caseiro, as câmeras 16mm na década de 1930 já tinham começado a entrar no mercado de filmes educacionais. A adição de faixas de áudio óptica e, sobretudo, o Kodachrome em 1935 (filme diapositivo produzido comercialmente pela Kodak, considerado um dos melhores filmes disponíveis, graças às suas qualidades de reprodução de cor e arquivamento), além do formato de câmera 16mm blimpada (Ver fig. 19), ou seja, silenciosa – lançada, em 1953 –, foram fatores importantíssimos para o enorme impulso para o mercado de 16mm.

Amplamente utilizada na 2ª Guerra Mundial, houve uma enorme expansão das realizações profissionais em 16mm nos anos do pós-guerra. Filmes para o governo, clientes empresariais, industriais e médicos criaram uma grande rede de cineastas profissionais e empresas de serviços relacionados à produção audiovisual em 16mm na década de 1950 e 1960. O advento da televisão também aumentou o uso de 16mm, inicialmente pela sua vantagem de custo e portabilidade quanto ao filme de 35mm. Primeiramente utilizada como um formato jornalístico, *in loco*, o formato de 16mm foi usado também para criar programação fora dos limites dos *sets* na televisão.

No Brasil, o 16mm dominou o mercado de produções profissionais com orçamento mediano até a chegada das câmeras digitais de alta resolução. O que se deu em meados dos anos 2000.

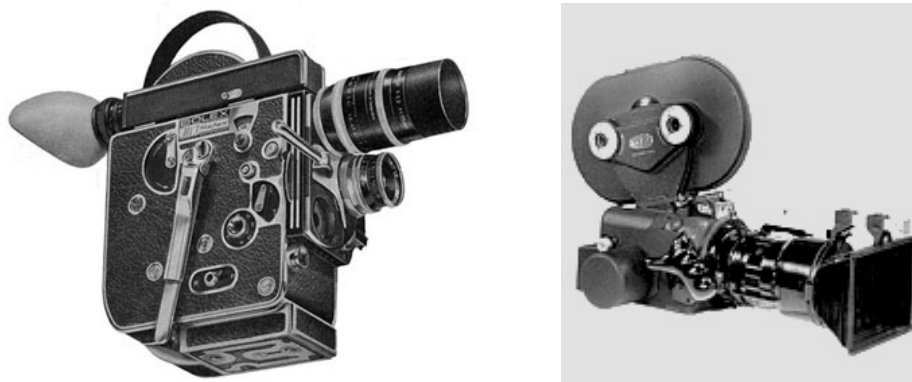


Fig. 19 – Da esquerda para a direita, a câmera Suíça: Bolex H-16, de 1935, e a câmera alemã Arriflex 16 BL, de 1965.

Câmera 35mm – Os primeiros filmes rodados pelos irmãos Lumière, em 1895, foram já realizados em 35mm, apesar de as características de perfuração da bitola só terem sido definitivamente padronizadas em 1899.

Segundo Celso Sabadin, foi em 1890, que Thomas Edison e seu assistente William Kennedy Laurie Dickson desenvolveram o Cinetógrafo: uma câmera “capaz de sensibilizar uma película de celulóide de 35mm de largura e com quatro perfurações de cada lado do fotograma” (1997, pág. 35).

Mais tarde, em 1927, o filme 35mm foi adaptado para receber som óptico. Contudo, tanto no período do cinema mudo quanto após a introdução do som, a bitola 35 mm foi o padrão para produções profissionais no mundo todo, com raríssimas exceções.

Ainda hoje – em 2010 – mesmo com o avanço da tecnologia digital, a câmera de 35mm continua sendo a mais utilizada no cinema do mundo inteiro. É também ainda muito utilizada para captação de imagem nos setores de publicidade e videoclipes na maioria dos países. Muito embora esteja gradativamente perdendo espaço para a tecnologia digital.

Seguem alguns exemplos de câmeras 35mm, fabricadas no século XX, na Figura 20:



Fig. 20 – Da esquerda para a direita, a câmera americana, de 1907, Bell & Howell e as alemãs Arriflex 35BL, de 1972 e a Arri 535 B, de 1992.

A Seguir, algumas características da bitola 35mm:

- largura do filme: 35 mm
- dimensões do fotograma: 22,05 × 16,03 mm
- proporção do fotograma: 1,37
- diagonal do fotograma: 27,26 mm
- distância entre fotogramas: 19,00 mm
- perfurações por fotograma: 4 + 4 (4 de cada lado)
- dimensões da perfuração: 2,79 × 1,98 mm
- espaço reservado ao som: 2,13 mm
- cadência de projeção: 24 qps ou 45,60 cm/s
- fotogramas em 1 m de filme: 53
- tempo de projeção de 100 m de filme: 3 min 40 s

Câmera 70mm – Com largura de filme de 65 mm (negativo) e 70 mm (positivo), é a maior de todas as bitolas. Películas com largura de 70mm já existiam desde os primórdios da indústria cinematográfica no final dos anos 1800 e início dos anos 1900. Entretanto, foi em 1929, que a produtora e distribuidora americana Fox Film Corporation apresentou o Fox Grandeur, o formato do primeiro filme de 70mm widescreen, atendendo ao desejo de aumentar o impacto visual do filme. Contudo, os filmes Fox Grandeur foram usados comercialmente em pequena escala, até 1931.

No final da década de 50 – com o filme Ben-Hur (1959), ganhador de 11 Oscar – e na década de 60, o formato 70mm foi bastante utilizado em super-produções hollywoodianas em filmagem de grandes espetáculos, fornecendo uma imagem de qualidade superior à do 35 mm tradicional, mas seu alto custo de produção e a dificuldade de encontrar salas de cinema que suportassem esse formato para projeção foram determinantes para que o filme 70mm caísse em desuso.

Hoje, raramente é usado. Na verdade a partir dos anos 70, passou a ser basicamente uma bitola de cópias: os filmes são rodados em 35mm e, eventualmente, ampliados a 70mm para exibição em salas especiais.

Na Figura 21, um exemplo de câmeras 70mm da década de 50:

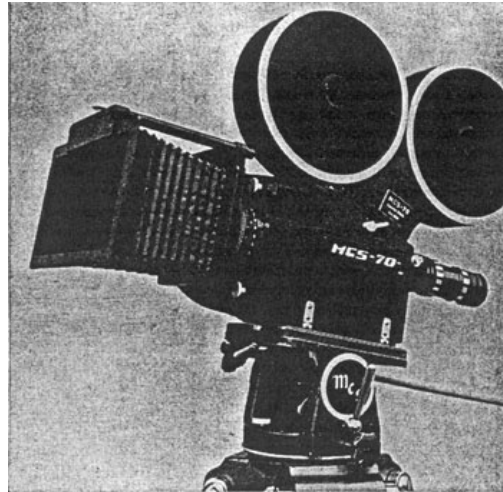


Fig. 21 – A câmera MCS-70 (Modern Cinema System), desenhada pelo alemão Jan Jacobsen.

2.2.1.2 Os modelos “super” de câmeras com filme

Super 8 – Na década de 1960, a Eastman Kodak Company começou a pesquisa sobre um sistema melhorado de 8mm e, em abril 1965, lançou no mercado essa nova e superior versão do formato de 8mm: chamada "Super 8".

A câmera de filme com carregamento de cartuchos tinha sido elaborada em torno de 1936. Desta vez, porém, os cartuchos de filme seriam feitos de plástico, ao invés de metal. O tamanho 8mm foi mantido por razões de economia, mas com várias melhorias significativas. Na resolução, por exemplo: mudando a dimensão e posição das perfurações, conseguiu-se um aumento de 50% na imagem impressa em relação ao filme de 8 milímetros padrão (Ver fig. 22). A perfuração foi movida para um ponto adjacente ao centro do quadro de filme, fazendo o registro contínuo simples.

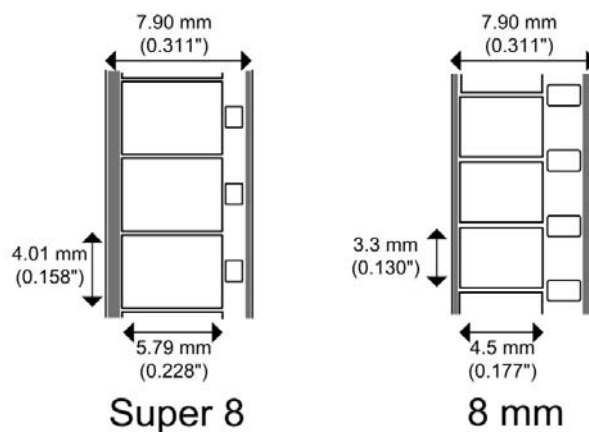


Fig. 22 – A película Super-8 em comparação a 8mm padrão.

Segundo Martim Vian, em artigo escrito à Associação de Imagem Portuguesa – Cinema e Televisão (AIP),

O super-8 manteve-se em constante desenvolvimento, com câmaras cada vez mais sofisticadas e muitas películas disponíveis, até cerca de metade dos anos 80, quando o vídeo se impôs quer em ambientes profissionais como amadores. Foi então considerado obsoleto, mas desde o ano 2000 que tem (re)conhecido um crescimento de adeptos e de seguidores, estando já a ganhar o estatuto de culto.⁴

Os “superoitistas”, cineastas assim chamados pelo gosto em utilizar a câmara super-8 em suas produções, fazem parte de, ainda hoje, uma numerosa parte dos profissionais em atividade.

A câmara Super-8 não é mais fabricada desde o final do século passado, entretanto é possível comprar uma de segunda mão (em sites como o Mercado Livre, por exemplo) ou ainda alugar de empresas especializadas – como a Pro8mm, dos Estados Unidos da América, por exemplo. Sendo que, o grande problema enfrentado pelos superoitistas brasileiros é a revelação, pois aqui, poucos laboratórios fazem este serviço.

As principais variações na estrutura de uma câmara Super-8 (Ver fig. 23) são: quanto à alimentação, quase todas as câmaras funcionam com pilhas AA, fornecendo energia não só ao motor como também ao fotômetro. Existem algumas, no entanto, que necessitam de uma pilha individual para o fotômetro; quanto as objetivas que se podem encontrar, variam entre os 6mm e os 90mm de distância focal; quanto a velocidade de captação, fixa em 18 fotogramas por segundo (f.p.s.) e por vezes foco automático. Mas conforme os modelos foram se sofisticando, a primeira coisa que acrescentaram foi a diversidade na velocidade, podendo variar entre 18, 24 e 36 f.p.s. Sendo 24 f.p.s. e 1 f.p.s. (ou *single frame* – usado em animação) as mais comuns. Mas uma grande parte das câmaras permite outras velocidades. Para fazer câmara lenta, existem câmaras que vão até 80 f.p.s. (algumas câmaras francesas: Beaulieus). Algumas câmaras têm um botão “*slow motion*”, que deve ser pressionado após começar a filmar a 18 f.p.s. ou 24 f.p.s., para atingir a velocidade de câmara lenta (que é de 36, 40 ou 54 f.p.s.).

⁴O Super 8. Disponível em: <http://www.aipcinema.com/ficheiros/Conteudos/SUPER%20%20Martim%20Vian.pdf>, acesso em 19/08/2010

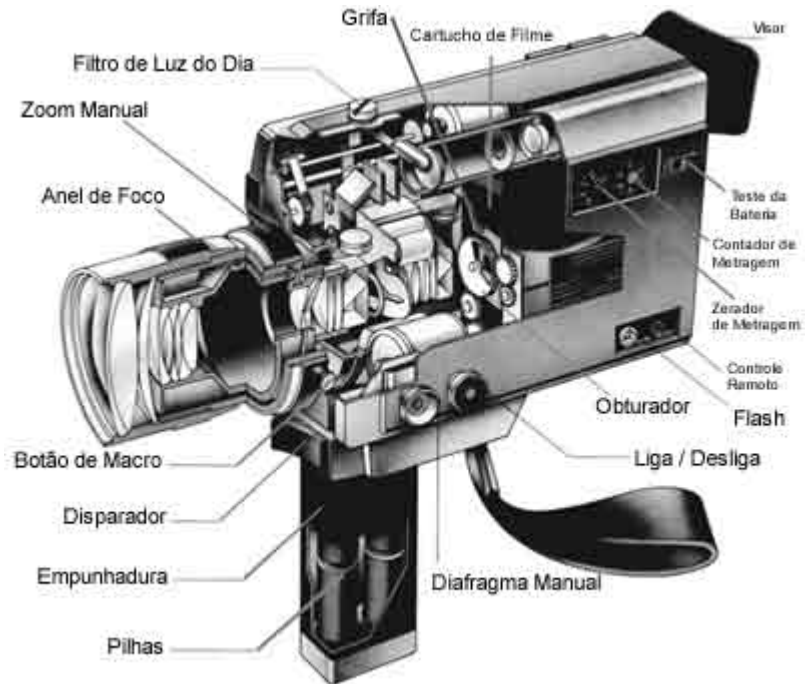


Fig. 23 – A estrutura da câmera Super-8. Neste caso, uma Canon 518, fabricada entre os anos 1970 e 1975, uma das mais populares e sofisticadas entre as câmeras mudas comercializadas nesta época.

Super 16 – Em 1966 o cineasta sueco Rune Ericson começava a pesquisa para desenvolver uma maneira de filmar que possibilitasse fazer filmes semi-documentais (com câmeras leves, em 16mm) para exibição em cinema (fazendo blow-up para a película 35mm) sem que a qualidade de imagem fosse tão comprometida quanto era quando feita em 16mm padrão e ampliado (para 35mm) para a grande tela.

Ericson se deu conta que ao utilizar a área anteriormente ocupada por uma segunda linha de perfurações no negativo e reservada para a faixa de som óptico (ou banda sonora), o tamanho do frame aumentaria, e logo, a qualidade também. A imagem seria de 20 a 40% maior do que um frame de 16mm regular (Ver fig. 24), dependendo da proporção escolhida.

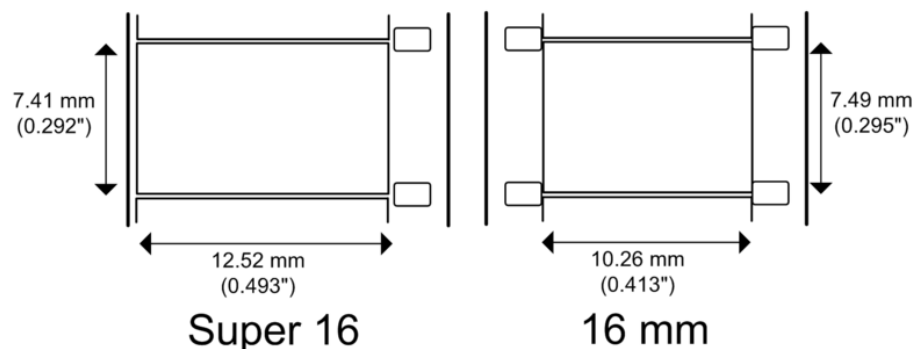


Fig. 24 – A película Super 16 em comparação a 16mm padrão possui 20% a mais de imagem impressa.

Em 1969, Ericson e o escritor e diretor sueco Vilgot Sjöman fizeram algumas mudanças em uma câmera francesa chamada NPR Eclair, que se tornou a primeira câmera 16mm convertida com êxito a Super 16. Foi com ela que foi feito o primeiro filme no formato Super 16, chamado *Lyckliga Skitar (Blushing Charlie)*, na tradução para o inglês), com Ericson como o diretor de fotografia, a produção começou no final de 1969, as filmagens se deram entre Fevereiro e Abril de 1970 e foi lançado na Suécia em Setembro de 1970.

Logo depois, nos primeiros anos da década de 70, Ericson foi apresentado ao engenheiro eletrônico Jean-Pierre Beauviala, e, em 1976 eles lançaram no mercado a primeira câmera Super 16 de fábrica, a Aaton Super 16 (ou Aaton LTR 7). Todas as câmeras Super 16 antes de 1976 eram, na verdade, câmeras 16mm alteradas, convertidas para o formato Super 16. De lá para cá outras empresas começaram a fabricar câmeras Super 16, principalmente a alemã Arri e a própria Aaton (Ver fig. 25).

Em 2002 Rune Ericson recebeu um Oscar (prêmio de louvor) por seus esforços inovadores e dedicação para o desenvolvimento do formato de filme Super 16mm. Segundo ele mesmo: “Eu não poderia ter sido mais orgulhoso e feliz: minha luta - e os anos de trabalho que eu dediquei - para o Super 16 não tinha sido em vão”.⁵

Ainda hoje – ou até pouco tempo atrás – o Super 16 oferece uma boa relação custo/benefício para a produção de programação da TV. Sendo que, o Super 16 ainda é o meio mais usado em produções de televisão para quem fotografa em filme. Segundo artigo, de 2005, feito pelo diretor de fotografia brasileiro Hugo Kovensky à Assistentes de Câmera Associados de São Paulo (ACASP),

O Super 16 permite obter a qualidade necessária para HDTV com formato panorâmico. Uma vez exposto e revelado o negativo Super 16 o produtor conta com uma matriz que serve para a TV convencional atual, para a HDTV do futuro (independentemente dos sistemas) e para ser ampliada para 35mm entrando no circuito de difusão das salas de cinema. Essa flexibilidade [...] favorece o Super 16 na hora da tomada de decisões, especialmente na confrontação das alternativas cinema vs. vídeo. Nos últimos anos, em todo o mundo aumentou consideravelmente o interesse pelo Super 16. O desenvolvimento de novos materiais sensíveis, câmeras, lentes e equipamentos para pós produção em vídeo melhoraram a qualidade e a facilidade do trabalho em Super 16.⁶

⁵Tradução do autor. Original: “I couldn't have been more proud and happy: my struggle - and the years of work I put in - for Super 16 hadn't been in vain.”. Do texto, Early years of Super 16! And how it all started. By Rune Ericson. Disponível em: http://motion.kodak.com/US/en/motion/Products/Production/Spotlight_on_16/Why_16_mm/rEricson.htm, acesso em 20/08/2010

⁶Por que filmar em Super 16? Disponível em: <http://www.acasp.org/>, acesso em 20/08/2010

Contudo, com a chegada das câmeras digitais de alta resolução, o Super 16 caiu em desuso na produção comercial dos últimos anos, pois a qualidade da imagem obtida pelas câmeras digitais HD está, a cada ano que passa, melhor e os custos de produção (sem película) são bem menores.



Fig. 25 – À esquerda a NPR Éclair, câmera de 1963 que, depois de modificada, se tornou a primeira câmera a rodar um longa-metragem em Super 16 e à direita a Aaton Xterà, um dos mais novos lançamentos neste formato.

Super 35 – É um formato de filme que usa exatamente a mesma película de 35mm padrão, mas coloca uma imagem maior no frame usando o espaço do negativo normalmente reservado para a banda sonora (Ver fig. 26).

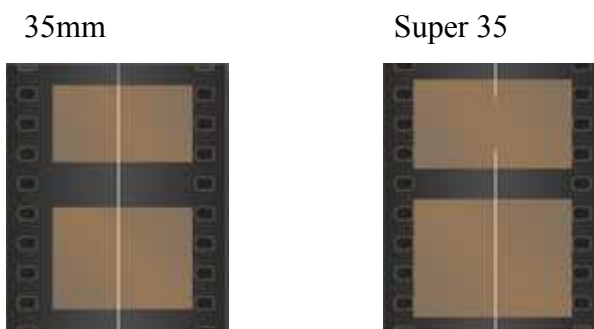


Fig. 26 – A esquerda exemplos de películas de 35mm padrão com 3 perfurações (de 22 x 12mm) e 4 perfurações (22 x 16mm) e a direita exemplos de película Super 35 com 3 perfurações (24,89 x 14mm) e 4 perfurações (24,89 x 18,67mm).

O Super 35 é extremamente conveniente, pois é o processo que imprime a cena sobre a maior quantidade possível de negativo e pode ser usado em qualquer formato: 1:1.33 (TV tradicional), 1:1.66 (European WideScreen), 1:1.85 (American WideScreen), 1:2.35 (ou 1:2.40) e 1:1.78 (HDTV). É um sistema pouco usado para filmar qualquer imagem que vá para a televisão (em qualquer formato). O formato que mais interessa ao cinema no Super 35. É o utilizado para se obter o formato 1:2.35 (sob a patente Arri, ou 1:2.40 sob a patente

Panavision), mais popularmente conhecido como "CinemaScope", quando o filme ocupa a tela grande.

O Super 35 se tornou comercialmente popular em meados dos anos 90 e, ainda hoje, é um dos formatos mais utilizados no cinema mundial, pois tem qualidade de imagem considerada superior à tecnologia das câmeras digitais. Muito embora, a cada ano, a diferença de qualidade obtida entre as câmeras Super 35 e digital – está menor. Isso, inclusive, suscitou em uma tecnologia digital que simula a gravação (e o tamanho de frame) do Super 35. Abaixo (ver Fig 27), um exemplo de câmera usada comercialmente hoje em dia, que utiliza película e filma em Super 35.



Fig. 27 – Dois lados da câmera ARRIFLEX 235, da fabricante de origem alemã Arri, produzida desde 2004.

2.2.2 Câmeras Digitais

Na cinematografia digital, a captura das imagens em movimento se dá por um processo análogo ao da fotografia digital. Essa que é uma forma de fotografia em que se usa uma matriz de sensores sensíveis a luz para captar a imagem desejada, diferente de uma exposição em um filme sensível à luz. A imagem capturada é, então, armazenada como um arquivo digital preparado para o processamento digital (correção de cor, cola, corte, edição), para a visualização ou para a impressão.

Historicamente, o termo "digital" é utilizado em todos os casos em que a aquisição da imagem não utiliza película e, logo, coloquialmente não existe uma clara distinção entre as imagens capturadas em cinematografia digital de vídeo (gravação em fita magnética), chamada analógico-digital – que atualmente está em desuso devido à baixa qualidade de imagem em relação à película –, e a cinematografia digital (gravação em arquivo digital) que armazena as imagens em cartões de memória (*Memory Stick*) e/ou memórias internas (*HD* ou

Disco Rígido) – e que, a cada ano, tem aumentado sua participação no mercado audiovisual devido às constantes melhorias de suas qualidades.

Segundo o professor Enio Leite Alves, que também é fotógrafo de imprensa:

A fotografia digital, como todas as novas tecnologias, é embrionária da Guerra Fria, mais especificamente no programa espacial norte-americano. As primeiras imagens sem filme registraram a superfície de Marte e foram capturadas por uma câmera de televisão a bordo da sonda Mariner 4, em 1965. Eram 22 imagens em preto e branco de apenas 0,04 megapixels, mas que levaram quatro dias para chegar à Terra.⁷

Entretanto, foi em 1975 que o engenheiro elétrico americano Steven J. Sasson desenvolveu, junto de outros técnicos do Laboratório de Pesquisa da Divisão de Aparatos da Kodak, o primeiro protótipo de uma câmera sem filme baseada no sensor CCD (*charge-coupled device*), que não usava nenhum filme para capturar imagens estáticas. Levava 23 segundos para ser gravada e outros 23 segundos para ser lida e a imagem era visualizada em uma televisão. O equipamento (Ver fig. 28) pesava quatro quilos e gravava as imagens de 0,01 megapixels em fita cassete⁸.



Fig. 28 – A primeira câmera considerada digital, da Eastman Kodak Company, 1975. Feita da união de dispositivos analógicos e digitais a uma lente de câmera Super 8.

⁷História da Fotografia Digital. Disponível em:
http://www.fotodicas.com/historia/historia_fotografia_digital.html, acesso em 15/09/2010

⁸Padrão de fita para gravação de áudio lançado oficialmente em 1963, inventada pela empresa holandesa Philips (Royal Philips Electronics). É constituído basicamente por 2 carretéis, fita magnética e todo o mecanismo de movimento da fita alojados em uma caixa plástica.

O processo de digitalização da captura das imagens em movimento, portanto, também tem origem histórica nas câmeras de vídeo. Onde a imagem obtida é gravada em um suporte magnético (fita) ou disco plástico. Os principais formatos de vídeo e suas características são:

- VHS (*Video Home System*), fita com ½ polegada de largura, caixa com 18,7x10cm. Permite uma gravação com aproximadamente 280 linhas de definição e pode registrar até 6 horas de material em velocidade estendida (baixa velocidade de gravação e reprodução).
- BETACAM, fita com ½ polegada de largura, caixas com diversos formatos de acordo com os tempos de gravação (com 10x16cm ou 15x25,5cm), aproximadamente 450 linhas de definição, gravação de sinal de vídeo de forma componente (cor separada da imagem e branco e preto).
- MiniDV, fita com 1/8 de polegada de largura caixa com 6,5X4,9 cm. Permite uma gravação com aproximadamente 400 linhas de definição, gravação de sinal de vídeo de forma digital com compressão de 4 por 1.
- DVD (*Digital Video Disc*), disco de plástico com informação digital gravada opticamente, 12 cm de diâmetro. Permite uma gravação com aproximadamente. 450 linhas de definição, gravado digitalmente no formato MPEG2.
- MiniDVD, disco de plástico com informação digital gravada opticamente, 8 cm de diâmetro. Permite uma gravação com aproximadamente 450 linhas de definição, gravado digitalmente no formato MPEG2.

Em 1981, a Sony apresentou a primeira câmera de mão eletrônica, para ser utilizada como uma câmara de filmar portátil, a Sony Mavica (*Magnetic Video Camera*). E, no final da década de 80, a Sony começou a vender o conceito de "cinematografia eletrônica", utilizando câmeras HDTV analógicas, mas obteve muito pouco sucesso. Já em 1998, com a introdução dos gravadores HDCAM e as câmeras de vídeo digital baseada na tecnologia CCD com 1920×1080 pixels de resolução, a idéia, renomeada de "cinema digital", começou a ganhar força no mercado, mas somente em 2002 um longa-metragem de grande orçamento (Star Wars Episódio II: O Ataque dos Clones, do diretor George Lucas) foi totalmente gravado digitalmente – em alta definição, com imagem progressiva que simula 24 quadros por segundo (qps).

A cinematografia digital, em relação à feita com filme, tem algumas peculiaridades, como a capacidade de gerar arquivos que podem ser visualizados e editados praticamente ao

mesmo tempo da gravação - inclusive à longa distância, com a possibilidade de transferência de arquivos via internet - e a portabilidade, pois, as câmeras digitais não necessitam de espaço para armazenamento de filmes o que as torna mais leves. Semiprofissionalmente estão cada vez menores e, na verdade, podem ser achadas corriqueiramente em telefones celulares.

Além disso, o barateamento (concomitante) de gastos em produções onde se usa a câmera digital gerou historicamente um aumento significativo nas produções independentes.

Mais uma peculiaridade da cinematografia digital é a capacidade de gravar o som internamente, já em sincronia com a imagem – o que funciona somente em produções não profissionais, pois, de resto, o som provavelmente é tratado em separado na pós-produção.

Quanto à resolução, enquanto os formatos de vídeo são especificados em termos de resolução vertical (por exemplo, 1080p, que é de 1920x1080 pixels), os formatos de cinema digital são geralmente especificados em termos de resolução horizontal (número K). Por exemplo, uma imagem de 2K é de 2048 pixels de largura, e uma imagem de 4K é de 4096 pixels de largura. Todos os formatos concebidos para fotografia digital são *progressive scan*, ou seja, a gravação normalmente simula os 24 frames por segundo (f.p.s.) que é o padrão de cinema 35mm. Até pouco tempo, as câmeras 2K eram o formato mais usado para gravação digital de longas-metragens, no entanto as novas câmeras 4K atualmente se tornaram proeminentes nestas produções.

As câmeras digitais em alta definição (HD) para gravação de imagem em movimento são, atualmente, encontradas nos mais diversos formatos e tamanhos. Conforme supracitado, pode-se encontrá-las em telefones celulares e em câmeras fotográficas digitais (vídeo como opção de uso), por exemplo. Entretanto, as principais câmeras digitais profissionais utilizadas, hoje em dia, para gravação de curtas, médias e longas-metragens, assim como comerciais são (Ver fig. 29): Arriflex Alexa e Arriflex D-21, Panavision Genesis, RED One, HD Camcorder da Sony, Silicon Imaging (SI-2K), Weisscam HS-2, Aaton Penelope, além das câmeras Canon 7D e 5D (que são câmeras fotográficas digitais, mas que, por sua qualidade de gravação e de lentes têm sido usadas para imagens em movimento). Sendo que todas estas câmeras simulam digitalmente o frame Super 35, mas ainda são consideradas de qualidade de imagem inferior à Super 35 original – em película.



Fig. 29 – Exemplos das câmeras digitais usadas no cinema atualmente. Da esquerda para a direita: a Arriflex Alexa e a Weisscam HS-2, de fabricação alemã, e a SI-2K, de fabricação norte-americana.

2.2.3 Câmeras 3D

Um filme em 3D é um filme que reforça a ilusão de percepção de profundidade.

A tecnologia 3D tem, no seu caminho histórico, início na fotografia. Em 1844, o físico, matemático, astrônomo, inventor e escritor escocês David Brewster criou o estereoscópio. Era uma nova invenção que capturava imagens fotográficas em 3D.

Imagens estereoscópicas em movimento podem ser capturadas por diversos métodos desenvolvidos e melhorados até hoje. Os principais métodos capturam imagens polarizadas ou com filtros de cores diferentes, para que, com o uso de óculos específicos, se tenha a ilusão de uma imagem tridimensional.

Em 1922, foi exibido o primeiro filme 3D da história: “The power of Love”, de Nat Deverich e Harry Fairall e, em 1935, o primeiro filme colorido em 3D foi produzido. A tecnologia cai em desuso até os anos 50, quando volta a fazer parte das produções. De lá para cá, a produção 3D tem diversos altos e baixos. Entretanto, desde 2003, a produção em 3D, com uma qualidade cada vez maior na imagem em constante melhoria, vem sendo um diferencial para a audiência dos cinemas. Hoje, o mercado de produções 3D atinge outros horizontes, pois a entrada de televisores e celulares com tela em 3D e o desenvolvimento de sistemas de visualização que não exijam o uso de óculos especiais mostram que esta é uma tecnologia que parece ser o futuro definitivo da produção audiovisual.

Para a captura das imagens, até pouco tempo se aclopavam as câmeras à equipamentos específicos que possibilitam a gravação em duas perspectivas próximas (o que dá a ilusão de profundidade). Atualmente, no entanto, já existem câmeras feitas exclusivamente para captação em 3D. Na figura 30, a comparação entre o equipamento que necessita de duas câmeras (uma aclopada atrás e outra na parte de cima da estrutura) para a captura em 3D e a primeira câmera 3D de fábrica:



Fig. 30 – À esquerda, grande estrutura, necessária para a gravação em 3D até pouco tempo e, à direita, a primeira câmera 3D portátil, uma Panasonic HDC-SDT750.

Em produções norte-americanas, principalmente, quase todos os grandes estúdios estão fazendo filmes com a tecnologia 3D. James Cameron, diretor do filme *Avatar* (2010), desenvolveu, inclusive, uma nova câmera 3D, que atendesse às suas necessidades criativas para o citado filme. O que mostra uma realidade bem diferente da do mercado brasileiro. Aqui, o primeiro filme nesta tecnologia ainda está para ser lançado. No Rio Grande do Sul, nenhuma produção utilizou a tecnologia 3D e, por isso, concluo o capítulo citando, apenas sob caráter informativo, a câmera 3D.

A pluralidade de câmeras profissionais, com filme e digitais, existentes (em uso ou em desuso crescente) possibilita uma infinidade de escolhas. A história de suas criações, pois, é tão interessante quanto às suas possibilidades de uso e recursos. Resta saber quais são as câmeras que realmente são usadas no mercado gaúcho e qual a sua relação com a estética dos filmes aqui realizados, o que veremos nos últimos capítulos.

3 CINEMATOGRAFIA E MERCADO

Neste capítulo, estudo a história da cinematografia brasileira e, por conseguinte, sul-rio-grandense, a fim de entender as características desse mercado e sua configuração atual. O entendimento do percurso histórico da cinematografia brasileira e gaúcha embasa e ajuda a elucidar os diferentes momentos em que cada um dos profissionais entrevistados para esta monografia começa a trabalhar como diretor de fotografia. Isso tendo em vista que cada época é calcada por diferentes dinâmicas de mercado, estéticas diversas e equipamentos em constante evolução. Além disso, como – de uma forma ou de outra – todos os entrevistados trabalham, ainda hoje, no meio cinematográfico, procuro identificar o que cada um pensa a respeito da realidade mercadológica da sua profissão. Por fim, considero que é inevitável este estudo para compreender melhor e analisar a ligação entre os equipamentos e a estética cinematográfica gaúcha – o que se verá no capítulo 4.

3.1 HISTÓRIA DO CINEMA E DA CINEMATOGRAFIA

“O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser” (1980, p. 75), é o que afirma o historiador e crítico de cinema Paulo Emilio Salles Gomes. Entretanto há poucos anos, conforme veremos, um filme brasileiro – Cidade de Deus (2002), por exemplo – concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro e melhor fotografia e outro, “Lavoura Arcaica” (2001), ganhou diversos festivais e prêmios no mundo todo. A produção nacional – é notório – aumenta, gradativamente ao passar dos anos, em quantidade e qualidade. Nesta parte do trabalho veremos o caminho que o mercado brasileiro de produção audiovisual traçou na história e de que forma os diretores de fotografia, desde os primórdios do cinema no Brasil, têm reinventado a profissão e marcado a cara do cinema nacional.

3.1.1 Dos primórdios até a Vera Cruz

A história da cinematografia no Brasil começa com a chegada do próprio cinema ao Brasil, no dia 08 de Julho de 1896, alguns meses depois da exibição dos irmãos Lumière na

França. A primeira exibição de cinema no Brasil é feita no Rio de Janeiro (RJ) e um ano depois foi inaugurada a primeira sala fixa de cinema, o “Salão de Novidades de Paris”, também no Rio de Janeiro, de propriedade de Paschoal Segretto e Jose Roberto Cunha Salles. Em 19 de Julho de 1898, segundo Celso Sabadin (1997), Afonso Segretto (irmão de Paschoal), ao voltar da Europa de navio, “faz algumas tomadas da entrada da cidade [...] e entra para a história como o realizador do primeiro filme brasileiro, que se convencionou chamar de ‘Vistas da Baía de Guanabara’”. Afonso transforma-se, assim, no pioneiro da fotografia cinematográfica brasileira. E nesse contexto:

Começam a aparecer os primeiros operadores de câmera, verdadeiros autodidatas, que com técnicas desenvolvidas empiricamente vão registrando tudo de interessante que vêem pela frente. Todos os aspectos da vida social carioca são objeto de registro por parte dos novos profissionais⁹

Entretanto, o mercado exibidor do cinema leva mais alguns anos para se estruturar, até mesmo porque o fornecimento de energia elétrica no RJ e em São Paulo (SP) só passa a ser confiável entre os anos 1907 e 1910. Em 1908,

Já havia 20 salas de cinema no Rio, boa parte delas com suas próprias equipes de filmagem. Exibiam filmes de ficção das companhias *Pathé* e *Gaumont* (França), *Nordisk* (Dinamarca), *Cines* (Itália), *Bioskop* (Alemanha), *Edison*, *Viagraph* e *Biograph* (EUA), complementados por “naturais” (documentários) realizados na cidade poucos dias antes (como “A Chegada do Dr. Campos Sales de Buenos Aires”, “A Parada de 15 de Novembro” ou “Fluminense x Botafogo”) (MOURA 1987)

Em 1906, Francisco Marzullo lança o média-metragem de ficção “Os Estranguladores”, de produção própria. Ele, assim como quase todos os pioneiros brasileiros na produção cinematográfica, era proprietário de salas de cinema.

Assim surgiram os “filmes naturais” (documentários) e, em 1909 surgem os “filmes revista” (cantados, em que os atores e dublavam, por trás da tela, enquanto o filme era exibido), além de muitos cinejornais e também os primeiros “filmes posados” (ficção).

Nos primeiros anos da década de 10, uma enorme leva de imigrantes chega a São Paulo e alguns imigrantes italianos tomam conta do mercado cinematográfico pelos próximos

⁹Pequena História da Cinematografia no Brasil. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/1461032/Pequena-Historia-da-Cinematografia-no-Brasil>, acesso em 25/09/2010

30 anos. Naquele período, são filmados diversos longas-metragens baseados em obras da literatura brasileira. O ator italiano Victorio Capellaro, em sociedade com o cinegrafista paulista Antônio Campos, produz a adaptação de “Inocência”, em 1915,

Aproveitando o célebre romance de Visconde de Taunay. De Alencar, Capellaro adaptou ao cinema “O Guarani”, primeiro em 1913, depois em 1926; e “Iracema” em 1919. De Bernardo Guimarães, filmou “O Garimpeiro”, em 1920; de Aluisio de Azevedo, “O Mulato”, em 1917, dando-lhe o título de “O Cruzeiro da Sul. (VIANY, Alex, 1993, p. 38)

Ainda em São Paulo, começa a carreira ilustre de José Medina que, entre 1919 e 1943, dirigiu dez filmes. Em 1919, fundou com o cinegrafista italiano Gilberto Rossi, a Rossi Film. Rossi era considerado, inclusive pelos colegas, como o grande artista da cinematografia na época, fotografando uma série de filmes (“posados”) na década de 20 e tornando-se, inclusive, o cinegrafista oficial do governo Washington Luís no estado de São Paulo. Em 1921, conseguiu um subsídio mensal deste governo para produzir quinzenalmente o cinejornal Rossi Atualidades (1921-1931).

Os cinejornais foram organizados a partir de 1916. Neles eram exibidas produções feitas pelos realizadores, quase sempre semanalmente. Até 1935, existiram mais de 50 cinejornais no país, onde boa parte das pautas era, na verdade, espaço pago – misturando jornalismo e propaganda, atividade chamada de “cavação”, mas que, em compensação, financiaram a produção de filmes de ficção. O canal 100 é um exemplo destes cinejornais, um dos que mais duraram. Sua história começa em 1958, com Carlos Niemeyer, fundador de sua própria produtora que mais tarde se especializou em cinejornal. Surgia, então, o Canal 100 que, de 1959 a 1986, produziu um programa por semana, formando um importante acervo cinematográfico dos acontecimentos jornalísticos da época (aproximadamente setenta mil minutos de imagens). Carlos Niemeyer, cinematografista do canal 100, inovou na fotografia de esportes no Brasil: desenvolveu câmeras próprias e criou efeitos, mas em 1985, o Ministério da Cultura do governo Figueiredo, apoiado pelos lobistas do cinema americano, inviabilizam a produção, proibido a propaganda comercial em cinejornal. Isso marcou o fim do futebol do Canal 100. Hoje seu acervo está disponível na rede mundial de computadores (Internet). Na verdade, os cinejornais já vinham perdendo espaço desde a década de 70, quando, aos poucos, seus realizadores desistem de competir com a instantaneidade dos telejornais.

Durante a Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos da América (EUA) passam a dominar o mercado mundial de exibição uma vez que a produção europeia é abalada, e, a partir dos anos 30, acordos comerciais estabelecem que os filmes norte-americanos passam a ser isentos de taxas alfandegárias para entrar no Brasil. Entretanto, antes, já em 1911 empresários americanos abriram no Rio de Janeiro o Cinema Avenida, que só exibia filmes americanos feitos pela Viagraph.

Depois de Rio de Janeiro e São Paulo, foi a vez dos chamados *Ciclos Regionais*. Esses ciclos se formaram, nos anos 20, a partir da sociedade de grupos de realizadores que se juntaram de forma independente e começaram a produzir filmes em determinadas regiões do interior do país. A história de cada um dos ciclos foi parecida, segundo Giba Assis Brasil (2000), “entusiasmo inicial, realizações precárias, algum sucesso local, dificuldades num mercado dominado pelo produto estrangeiro e final prematuro”. O Ciclo de Campinas durou de 1923 a 1927, o Ciclo de Recife de 1922 a 1931, o Ciclo Gaúcho de 1926 a 1931 e o Ciclo de Cataguases, de 1920 a 1929.

Todos os ciclos tiveram vida curta e a característica em comum de possuir, em seus filmes, uma fotografia pobre, rústica, tal e qual seus recursos de produção. Com exceção de um, o Ciclo de Cataguases, onde já se pode notar uma fotografia melhor trabalhada, mais bonita e técnica.

O Ciclo do Cataguases (MG) é considerado um dos mais importantes momentos da história do cinema brasileiro, principalmente por ter lançado o cineasta Humberto Mauro, que, aos poucos, imprimiu como diretor (e diretor de fotografia) uma estética mais rebuscada e autoral ao cinema brasileiro, tendo realizado sete filmes, em Cataguases, entre 1925 e 1932. Inicialmente com uma câmera francesa 9,5mm – a Pathè – Humberto Mauro, o fotógrafo italiano Pedro Comello e o comerciante de Cataguases Homero Cortes Domingues – que financiava os projetos – realizaram o curta “Valadião, o Cratera” (1925), pela produtora cinematográfica recém inaugurada pelos três: Sul América Film. Por volta do ano de 1930, é convidado pelo produtor carioca Adhemar Gonzaga – cineasta, criador da revista “*Cinearte*” (1926-1942) – para ir trabalhar no Rio de Janeiro. Nesta fase, sua obra apresenta um salto qualitativo, pois conta, na fotografia, com Edgar Brasil (1902 - 1954), o mais notável dos diretores de fotografia brasileiros da primeira metade daquele século. Em seus 26 anos de carreira, Brasil participou como diretor de fotografia de 55 longas-metragens. Entre eles, fotografou, em 1930, o famoso filme de Mário Peixoto: “Limite”. Segundo Osório Schaeffer (2009), em “Limite”, é possível perceber na fotografia “um cuidado extremo com cada elemento dentro do quadro, na transição de plano para plano, na seqüência e de seqüência

para seqüência. Isso demonstra que o filme fora pensado cuidadosamente em termos de estrutura visual”.

Nos primeiros 30 anos do século passado, foram feitos vários filmes emblemáticos para a história do cinema brasileiro, e entraram para a história da cinematografia muitos profissionais. Além dos já citados, no artigo “Pequena História da Cinematografia no Brasil”, Carlos Ebert, cameraman e diretor de fotografia nascido no Rio de Janeiro, atuante desde 1968, destaca:

José e Victor Del Piccchia, Hélio, José e Arturo Carrari, Caetano Matanó, Antônio Medeiros, Antônio Campos, Francisco Campos, Jaime Redondo, Paulino Botelho, Otávio Arantes, Paulo Benedetti, Fausto Muniz, Horácio de Carvalho, Vitor Ciacchi, Pedro Comello, Lafaiete Cunha, Segur Cyprien, Edgar Jemir, Americo Mazzoli, Pedro Neves, Eduardo Abelim, Carlos Felten e Oswaldo Nunes¹⁰

Entre 1930 e 1931, são produzidos quase 30 longas-metragens de ficção, mas, em função dos custos, a produção volta a se concentrar no Rio e em São Paulo. Entretanto o mercado cinematográfico brasileiro – desde esta época, diga-se – foi cada vez mais dominado pelas distribuidoras de filmes norte-americanos, sendo que, no ano de 1934, nenhum longa-metragem é produzido no país.

A Cinédia, fundada em 1929, tornou-se no começo da década de 30 a mais importante produtora nacional devido ao sucesso de seus filmes, como: “Lábios sem Beijo” (1930) de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga. No filme, o domínio da técnica cinematográfica e a idéia de imitar Hollywood são visíveis. Os fotógrafos da Cinédia eram: Edgar Brasil, Afrodísio P. de Castro, Victor Ciacchi, Ramón Garcia, Antônio Medeiros e George Fanto (que havia fotografado para Orson Welles no Brasil). O último sucesso da Cinédia foi “O Ébrio” (1946), de Gilda de Abreu, estrelado pelo seu marido, o cantor Vicente Celestino e fotografado por Afrodísio de Castro.

Nos anos 40, Moacir Fenelon, José Carlos Burle e Alinor Azevedo criam a Atlântida Cinematográfica, no Rio de Janeiro, produtora que estréia o longa de sucesso "Moleque Tião" (1943), de José Carlos Burle (fotografado por Edgar Brasil), drama baseado na vida do comediante Grande Otelo, que interpretou a si próprio no filme. O empresário cearense, radicado no Rio, Luiz Severiano Ribeiro, associado da americana Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) e dono do maior circuito exibidor brasileiro, alia-se à produtora e passa a facilitar a

¹⁰Pequena História da Cinematografia no Brasil. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/1461032/Pequena-Historia-da-Cinematografia-no-Brasil>, acesso em 25/09/2010

exibição dos filmes da Atlântida Cinematográfica, vindo a comprar a empresa em 1947. Pela primeira vez no cinema brasileiro, estão associados produção e exibição.

A Atlântida Cinematográfica fez da chanchada sua marca registrada, apesar de, em seu manifesto de fundação, pregar intenções a projetos mais sérios. Na fotografia, os filmes da Atlântida lançaram novidades ao cinema brasileiro: “a introdução de alguns elementos do neo-realismo italiano, como por exemplo, a filmagem em locações e o privilégio de uma ambientação mais pobre, identificada com classes trabalhadoras” (VIEIRA, 1987, p.155). Além disso,

Para o espectador, o fato de encontrar na tela tipos populares como o herói malandro e desocupado, os mulherengos e preguiçosos, as empregadas domésticas e as donas de pensão, os imigrantes nordestinos, provoca grande receptividade. [...] Mesmo pretendendo, em certos aspectos, imitar o modelo hollywoodiano, as chanchadas transpiram uma inconfundível brasilidade ao colocar em relevo os problemas cotidianos da época. Presentes na linguagem da chanchada, elementos do circo, do carnaval, do rádio e do teatro. Atores e atrizes de grande popularidade no rádio e no teatro ficam imortalizados através das chanchadas. Ficam registradas, também, consagradas músicas carnavalescas e os sucessos do rádio. (VIEIRA, 1987)

Durante a Segunda Guerra, e nos anos após o seu final, alguns diretores de fotografia europeus chegam ao Brasil, o que contribui decisivamente para o aumento da qualidade na nossa cinematografia. Entre eles: Adam Jacko e Jiri Dusek. (1920-1965), ambos tchecos; Edgard Eichhorn, alemão; Ferenk Fekete (1914-1981), húngaro; Giulio di Luca, italiano; Ozen Sermet, turco; Maurice Pecqueux, francês e; José Maria Beltran, espanhol.

Nos anos 50, muitas produtoras iniciaram e terminaram seu ciclo no mercado, entre elas: a Maristela, que realizou 24 filmes, e fechou em 1958; a Multifilmes, que produziu 9 longas – entre eles “Destino em Apuros” (1953), o primeiro filme brasileiro em cores –, e fechou em 1954; a Brasil Filmes, que fez sete filmes e faliu em 1959, e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que teve maior destaque. Ela foi construída nos moldes de Hollywood, trabalhou sob o slogan “Produção Brasileira de Padrão Internacional” e produziu mais de vinte filmes longas-metragens, mas nunca conseguiu resolver os problemas de distribuição dos próprios filmes e acabou falindo em 1959. Seu declínio começa em 1954, um ano depois de vender os direitos do filme “O Cangaceiro” (1953), de Lima Barreto, para a Columbia, e não ganhou nada por ter produzido o que é considerado o primeiro filme brasileiro de sucesso internacional.

O principal fotógrafo da Vera Cruz foi o inglês Chick Fowle (1915 – 1995) que, na verdade, se chamava Henry Edward Fowle. Foi ele quem estabeleceu a preferência pelas filmagens em locação, o que foi uma novidade da Vera Cruz em relação às outras produtoras como a Atlântida e a Cinédia. Segundo Fernão Ramos (1987), “a versatilidade e a capacidade de adaptação do fotógrafo ficam comprovadas com os seus dois últimos filmes para a Vera Cruz: O Cangaceiro e Na Senda do Crime”. Na verdade, “Seu Chick”, como era conhecido:

É ainda hoje um mito entre os fotógrafos, assistentes e técnicos que o conheceram. [...] Sob sua supervisão, câmeras e demais equipamentos pareciam sempre novos, recém saídos da fábrica. Como diretor de fotografia, assinou alguns dos melhores e mais bem acabados filmes feitos no Brasil. “Caiçara”, de Adolfo Celi, “Terra é sempre Terra”, de Tom Payne, “Tico Tico no Fubá”, de Adolfo Celi [...]. Já fora da Vera Cruz fotografou entre outros “O Sobrado”, de W. G. Durst, “Osso, Amor e Papagaios”, de César Memolo e Carlos Alberto de Souza Barros [...] e o “Pagador de Promessas”, de Anselmo Duarte, que foi palma de Ouro no Festival de Cannes. Chick foi uma verdadeira escola, tendo formado entre outros, Jacques Deheinzellin, Geraldo Gabriel, Marcelo Primavera, Walter Carvalho (o paulista) e muitos outros. Roberto Santos homenageou-o em 81 com o curta-metragem “Chick Fowle, Faixa Preta em Cinema”.¹¹

Até a criação da Vera Cruz, enfim, a busca no cinema é pelo padrão americano de fotografia, mas sem os equipamentos necessários e sem os profissionais, ou melhor, sem a distribuição industrial de funções na produção cinematográfica. Já na Vera Cruz, segundo Alex Viany (1993), “seus porta-vozes não hesitavam em dizer que com ela se começava a produção cinematográfica entre nós. Não interessava o que acontecera antes – nem mesmo como exemplo”. E é justamente por implementar um modelo industrial de “fazer cinema” no Brasil que a Vera Cruz se tornou um marco para a história do cinema brasileiro.

3.1.2 Cinema Novo

É também nos anos 50 que, por influência do neo-realismo italiano, alguns cineastas começam a questionar a influencia de Hollywood no cinema brasileiro e produzem filmes com temática popular, baixo orçamento, "uma câmera na mão e uma idéia na cabeça". Com filmes como “Rio 40 Graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos, ele, junto de Roberto Santos (em São Paulo), Alex Viany (Rio de Janeiro), Trigueirinho Neto, o inigualável Glauber

¹¹Pequena História da Cinematografia no Brasil. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/1461032/Pequena-Historia-da-Cinematografia-no-Brasil>, acesso em 25/09/2010

Rocha (na Bahia), entre outros, se tornam precursores do cinema novo e de uma nova cinematografia.

Em “Rio 40 Graus”, o fotógrafo foi Hélio Silva. Ele estréia como diretor de fotografia justamente neste filme que fundou o movimento. Mas Hélio, conhecido pela grande intuição e pela capacidade de improvisar, na verdade, acabou se tornando um dos mais importantes fotógrafos ligados ao movimento, participando entre outros de “Rio, Zona Norte” (1957), de Nelson Pereira dos Santos, “O Grande Momento” (1958) e “A Hora e Vez de Augusto Matraga” (1965), os dois últimos dirigidos por Roberto Santos.

No Cinema Novo, é estabelecida uma cinematografia de exteriores, despojada, sem a utilização de refletores ou rebatedores para equilibrar contrastes. Isto certamente teve a ver com o fato de que alguns dos novos diretores de fotografia vieram diretamente do fotojornalismo. Era utilizada a chamada lente nua – uma corrente desenvolvida na Europa por Cartier-Bresson (francês, considerado o pai do fotojornalismo moderno) – e a fotografia acontecia sem luz artificial, sem filtros.

Este autêntico movimento brasileiro, o Cinema Novo, que surge voltado à realidade brasileira, é deflagrado em 1963, pelos filmes: “Os Fuzis” de Ruy Guerra (fotografado pelo argentino Ricardo Aronovich); “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha (fotografado por Waldemar Lima) e “Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos (fotografado por Luiz Carlos Barreto e José Rosa). Numa mistura de neo-realismo (por seus temas e forma de produção) e *nouvelle-vague* (por suas rupturas de linguagem), é Glauber Rocha o maior expoente do Cinema Novo e é ele que define o objetivo do movimento: “a estética da fome”. Além dos já mencionados, no Cinema Novo destacam-se os diretores: Cacá Diegues, Joaquim Pedro Andrade, Leon Hirszman.

3.1.3 Do cinema underground ao contemporâneo

Da “estética da fome” a “estética do lixo”, nos anos 60, o cinema marginal (chamado de Udigrudi) ganha força com os filmes “O Bandido da Luz Vermelha” (1968), de Rogério Sganzerla (fotografado pelo alemão Peter Overbeck), e “Matou a Família e Foi ao Cinema” (1969), de Júlio Bressane (fotografado por Thiago Veloso).

Marcado por uma fotografia descuidada, o cinema marginal apresentou para o país uma cinematografia caracterizada pela presença do:

Nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo “baixo” [que] compõe a diegese típica da narração marginal [...] O horror com seu lado grotesco, com seu lado repulsivo, seu lado de terror [... em uma] forma de relacionamento com o espectador baseada na “agressão” [...] Sua fotografia, bastante estilizada, nos remete ao universo [...] do filme *noir* [...] A estilização é aí direcionada no sentido do destoante, do exagero, e confrontada [...] com conceitos da “forma bela”, tidos como tal socialmente [...] É a assunção da narrativa mal elaborada, mal fotografada, mal montada, e a elegia do filme “ruim”, dos enquadramentos óbvios [...] o personagem tipificado, embora sem densidade psicológica, torna-se “espesso” pelos procedimentos de estilização [... Além disso] a atração da câmera pelo plasticismo da imagem tem como contrapartida sua aversão ao movimento que conduz à ação, ao personagem e, também, a intriga. (RAMOS, Fernão, 1987. p. 116 a 139)

Ainda no final da década de 60, foi criada pelo governo civil-militar, a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), como órgão de cooperação do Instituto Nacional de Cinema (INC) com objetivo de distribuir e promover filmes nacionais no exterior, assim como fomentar o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. Em 1975, a empresa sofreu um redirecionamento, tornando-se mais ágil para a disputa no mercado cinematográfico, começando a produzir e distribuir filmes brasileiros.

Na década de 70, graças aos muitos filmes realizados pela Embrafilme, ao mercado das produções baratas da Pornochanchada (comédia com temática sexual) e aos (mais de 14) filmes infanto-juvenis dos Trapalhões, houve uma conquista de espaço no mercado cinematográfico. Marcaram época os filmes: “Dona Flor e seus dois maridos” (1976), de Bruno Barreto (fotografado por Murilo Salles); “A Dama do loteação” (1978), de Neville d’Almeida (fotografado por Edson Santos); “Lúcio Flávio, o passageiro da agonia” (1977), de Hector Babenco (fotografado por Lauro Escorel); “Eu te amo” (1981), de Arnaldo Jabor (fotografado por José Tadeu Ribeiro) e; “Xica da Silva” (1976), de Cacá Diegues (fotografado por José Medeiros).

Nos anos 70, também é importante salientar, a produção para TV ganha força no Brasil. Segundo Osório Schaeffer (2009, p. 58), “a TV Globo estende sua cobertura a quase todo o território nacional através de sua rede de microondas, a cor chega à televisão. Nesse momento a Globo se afirma como maior produtora de telenovelas, imprimindo aos seus produtos um padrão competitivo internacional em vídeo’.

Os anos 80, historicamente, foram os melhores para a indústria nacional de cinema: entre 1981 e 1986, os cinemas brasileiros contavam com, pelo menos, 75 estréias nacionais por ano, segundo a Associação Brasileira das Empresas Exibidoras Cinematográficas Operadoras de Multiplex (Abraplex). Em contrapartida, o final da década de 80 foi marcado

pelo declínio no mercado do cinema nacional. O Brasil, nesta época, amargava uma crise financeira e altas taxas de inflação; o mercado se voltava para as produções estrangeiras e a produção cinematográfica nacional se restringia a documentários e filmes sem visibilidade, filmes de sexo explícito e curtas-metragens (que eram exibidos nas salas de cinema, antes dos longos estrangeiros, obrigatoriamente, em função da “Lei do Curta”).

O pior veio no início da década seguinte, em 15 de março de 1990, quando o então presidente Fernando Collor extingue a Embrafilme, o Concine, a Fundação do Cinema Brasileiro, o Ministério da Cultura, as leis de incentivo à produção audiovisual, a regulamentação do mercado e até mesmo os órgãos encarregados de produzir estatísticas sobre o cinema no Brasil.

Entre os anos 1990 e 1995, o Brasil sofre mudanças políticas e econômicas, mas a produção cinematográfica permanece abalada, reduzida à quase zero. O período de retomada do cinema brasileiro só se dá em 1995. O marco desta retomada foi a produção “Carlota Joaquina – A princesa do Brasil” (1995), dirigido por Carla Camurati (fotografado pelo brasileiro Breno Silveira). Desde então, a reconquista do mercado interno e o reconhecimento internacional do cinema brasileiro vem aumentando.

O presidente Fernando Henrique Cardoso aprovou, em 2001, a Agência Nacional de Cinema (Ancine)¹², agência governamental que regula o mercado de cinema no Brasil desde então. A mesma medida que criou a Ancine estabeleceu também o Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcine)¹³ e a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine)¹⁴. Mecanismos de incentivos fiscais que contribuíram – e contribuem – para o crescimento do mercado cinematográfico.

¹² A Ancine é uma agência reguladora cujo objetivo é fomentar a produção, a distribuição e a exibição de obras cinematográficas e videofonográficas em seus diversos segmentos de mercado, assim como promover a auto-sustentabilidade da indústria nacional nos vários elos da cadeia produtiva. Entre seus objetivos estão ainda reorganizar a informação sobre o setor, perdida com a extinção da Embrafilme. É uma das principais fontes desse trabalho. A agência e sua atuação serão analisadas futuramente, num trabalho sobre as políticas de apoio ao setor audiovisual no Brasil. Fonte: Agência Nacional de Cinema (Ancine).

¹³ Os Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcine) serão constituídos sob a forma de condomínio fechado, sem personalidade jurídica, e administrados por instituição financeira autorizada a funcionar pelo Banco Central do Brasil ou por agências e bancos de desenvolvimento. Os recursos captados pelos Funcines serão aplicados, na forma do regulamento, em projetos e programas que, atendendo aos critérios e diretrizes estabelecidos pela Agência Nacional de Cinema (Ancine). Fonte: Agência Nacional de Cinema (Ancine).

¹⁴ Condecine é um imposto incidente sobre o pagamento, o crédito, o emprego, a remessa ou a entrega, aos produtores, distribuidores ou intermediários no exterior, de importâncias relativas a rendimento decorrente da exploração de obras cinematográficas e videofonográficas ou por sua aquisição ou importação, a preço fixo, devida na hipótese em que não haja opção pelo benefício de abatimento do imposto de renda na fonte. É recolhida ao Tesouro Nacional e reinvestida no setor de produção cinematográfica brasileira. Fonte: Ministério da Cultura.

Aliado a televisão, hoje, o mercado de cinema nacional tem vasta produção. Essa melhoria do cinema brasileiro não se deu de forma isolada e está profundamente ligada à expansão do mercado de cinema no país como um todo desde que se iniciou o período da retomada. Mesmo que ainda se tenha problemas na distribuição dos filmes aqui produzidos, que, desde 1996 dependem de *majors* americanas para fazê-lo. Entre as *majors* que operam no Brasil, estão, a Buena Vista International, a Columbia TriStar Pictures, a, Dreamworks Pictures, a Paramount, Sony Pictures, a United International Pictures (UIP), a Universal Pictures, Warner Bros. e a 20th Century Fox.

Nos últimos anos (após a retomada), é preciso destacar que a produção audiovisual brasileira gradativamente teve uma melhoria técnica e, também, na fotografia. Os principais filmes que representam estas melhorias são: O que é isso Companheiro (1997), de Bruno Barreto (fotografado por Félix Monti), que concorreu ao Oscar de Melhor Filme de Língua Estrangeira; Central do Brasil (1998), de Walter Salles (fotografado por Walter Carvalho), que ganhou o Urso de Ouro de Melhor Filme, o Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro e foi candidato ao Oscar de Melhor Filme de Língua Estrangeira; Bicho de Sete Cabeças (2001), de Laís Bodanzky (fotografado por Hugo Kovensky), que retomou uma temática urbana e atual no cinema nacional; Abril Despedaçado (2001), de Walter Salles (fotografado por Walter Carvalho), que conquistou o prêmio de Melhor Filme Estrangeiro no Globo de Ouro, na British Academy of Films and Arts e o Leoncino de Ouro do Festival de Veneza; Lavoura Arcaica (2001), de Luiz Fernando Carvalho (também fotografado por Walter Carvalho), que foi vencedor de oito prêmios de melhor fotografia em festivais nacionais e internacionais, dos quais destaque o Festival de Brasília (2001), Festival de Cinema de Havana (2001), Festival de Cinema Independente de Buenos Aires (2002), além de diversos outros prêmios em festivais ao redor do mundo; Cidade de Deus (2002), de Fernando Meireles (fotografado por César Charlone), que recebeu quatro indicações ao Oscar (melhor direção, melhor roteiro adaptado, melhor fotografia e melhor edição); Dois Filhos de Francisco (2005), de Breno Silveira (fotografado por André Horta), que levou, pela primeira vez na história do cinema nacional pós retomada, mais de cinco milhões de pessoas aos cinemas brasileiros; e Tropa de Elite (2007), de José Padilha (fotografado por Lula Carvalho), que ganhou o Urso de Ouro de Berlim.

3.2 CINEMA NO RIO GRANDE DO SUL – HISTÓRIA E MERCADO

No Rio Grande do Sul (RS), a história da cinematografia segue os mesmos passos. O mercado regional do cinema era, até os primeiros anos do século XX, restrito às apresentações em cinematógrafos (os inventados por Lumière). Foi, inclusive, na Rua dos Andradas, nº321, que se fixou a primeira sala dedicada ao cinematógrafo em Porto Alegre, em Maio de 1908, chamada “Recreio Ideal”.

Já nos anos dez surge um grande nome no ramo cinematográfico: Eduardo Hirtz que, além de ter sido sócio do maior complexo de exibição do Estado, se tornou um expoente na direção e produção da época. “Ranchinho do Sertão” (1909) foi sua primeira realização (tendo ele dirigido, produzido e fotografado o filme) seguida de inúmeras outras. Em 1912, junto do cinegrafista carioca Emilio Guimarães, Hirtz começou a produzir o precursor do cinejornal no Rio Grande do Sul, intitulado “Recreio-Ideal-Jornal”, que trazia todas as sextas-feiras notícias da capital e interior.

Antes do final da década foram lançados ainda oito documentários e dois filmes de ficção, entre eles o primeiro longa-metragem brasileiro, o já citado "O Crime dos banhados" (1914), produzido, dirigido e fotografado por Francisco Santos.

Os anos 20, marcados pela Revolução de 23, entre Republicanos (chimangos) e Federalistas (maragatos), tinham como expoentes do cinema gaúcho Carlos Comelli, Benjamim Camozzato, Laffayete Cunha e Ítalo Manjeroni, que fundou a produtora Leopoldis-Film. Nesta época, todos acumulavam funções de diretor, produtor, fotógrafo e, por vezes, ator de seus filmes. Ainda em fins de 1926, Eduardo Abelim começa sua produção com o curta “Em defesa da Irmã” e logo depois lança o longa “Castigo do Orgulho”, fotografado por José Picoral. O grande filme da década, porém, segundo os críticos, foi “Amor que Redime” (1928), de Eugenio C. Kerrigan, pela produtora Ita-filme e fotografado por Thomaz de Tullio.

Thomaz foi um dos mais importantes diretores de fotografia do Ciclo de Campinas, fotografando os filmes: “João da Mata” (1923), de Amilar Alves; “Sofrer para Gozar” (1923), de E. C. Kerrigan; “Alma Gentil” (1924), de Antônio D. Netto; “A Carne” (1925) e “Mocidade Louca” (1927), ambos de Felipe Ricci. Sendo que, neste último, foi substituído na cinematografia pelos irmãos José del Picchia e Vitor del Picchia, pois veio para o Rio Grande do Sul fotografar “Amor que Redime”.

Os anos 30, segundo Antonio Jesus Pfeil (1995), “se mostraram pouco interessantes em realizações cinematográficas”. No início da década, o principal roteiro das produções era a Revolução de 30 (para alegria dos *cavadores*, conforme explicado anteriormente).

A grande mudança no cinema mundial (e gaúcho) se deu, nesta década, através dos avanços tecnológicos do som cinematográfico. Aqui, Ítalo Manjeroni, em 1937, fabrica a própria câmera sonora – que registra simultaneamente som e imagem – e realiza uma série de filmes sonoros através da sua produtora, Leopoldis-Som.

Na primeira metade dos anos 40, a Leopoldis-Som concentra a realização cinematográfica gaúcha e, após o final da Primeira Guerra Mundial, o mercado começa a voltar às suas produções. Neste período, o cinema americano ocupa o mercado quase que totalmente, mas é nesta mesma época que surgem, no Rio Grande do Sul, as produtoras: Animatographia-Films (1947/1951), com a finalidade de realizar desenhos animados e a Horizonte-Filmes (1949), encabeçada por Salomão Scliar que – apesar do pouco tempo de existência da produtora – consegue realizar (ou seja, roteirizar, produzir, dirigir, fotografar e editar) o filme “Vento Norte” (1951), filmado nas praias da cidade de Torres. Essa produção entrou para a história como o primeiro longa-metragem sonoro realizado no Rio Grande do Sul.

No início dos anos 50,

a agitação cinematográfica do Rio Grande do Sul [...] era muito grande [porém] vários filmes foram começados e deixados pela metade. [...] Somente em 1966 o cinema gaúcho voltaria a produzir um filme sonoro de longa-metragem, com a realização de “Coração de Luto”, de Eduardo Llorente, [fotografado por Américo Pini] estrelado pelo cantor tradicionalista Teixeira. (BECKER, Tuio, 1986, p. 102)

Vítor Mateus Teixeira, o Teixeira, foi o responsável pelo sucesso de 12 longas-metragens feitos no Rio Grande do Sul entre 1966 e 1981. Famoso cantor e compositor gaúcho, segundo Miriam Rossini (1996), “durante duas décadas – 1960/70 – [...] serviu de ‘chamariz’ de público para o cinema”. Já no primeiro filme de Teixeira, “Coração de Luto” (1966), Ivo Czamanski (o primeiro entrevistado para este trabalho) participava como operador de câmera e, a partir dos anos 70, começava sua carreira como diretor de fotografia no cinema, profissão que exercia desde a década de 60, na TV Piratini. Segundo seu relato¹⁵

[...] era muito forte [...] na época [anos 60/70] o jornal cinematográfico. [...] tínhamos televisão, mas ela não tinha satélite, não tinha teipe, então era bem regionalizada. Lá só tinha assuntos da própria cidade e usava-se como base o filme 16mm. [...]. Até os próprios países mandavam para outros países as suas mídias através de filme [...]. Os amadores começavam com 8mm, Super 8, daí iam para o 16mm e seguiam para o 35mm que é a bitola do [...]

¹⁵

Ver Anexo - Entrevistas

curta-metragem, depois, iam a caminho do longa. Então essa era a trajetória do cineasta.

Os filmes desta época – 1960/70 – de maior sucesso (além de “Coração de Luto”) foram: “Pára Pedro” (1969) de Pereira Dias (fotografado por Rudolf Icsey), “Motorista sem Limites” (1970), de Milton Barragan (fotografado por Antônio Gonçalves) e “Ela Tornou-se Freira” (1972), também de Pereira Dias (fotografado por Ivo Czamanski).

Em 1973, surgiu no Rio Grande do Sul a primeira edição de um grande incentivador da produção cinematográfica brasileira: o Festival de Cinema de Gramado, que viria a se tornar o principal festival de cinema no Brasil, reunindo um grande número de filmes e de pessoas que querem falar de cinema, o Festival é quarenta anos depois, ainda um espaço importantíssimo para a divulgação, discussão, crítica e incentivo à criação cinematográfica da América Latina.

Os anos 70 é marcado, também, pelo começo de uma nova geração de cineastas treinados para o longa-metragem que nasceu do movimento do Super 8. Em Porto Alegre:

O super-8 havia tomado definitivamente o lugar do 16mm nas produções gaúchas e, como produções de 35mm eram praticamente inexistentes, esses filmes eram o único cinema produzido na cidade durante o período que abrange a década de setenta e o início dos anos oitenta. Era, com certeza, a forma mais livre e acessível de fazer cinema. Livre porque não se fazia necessário nenhum vínculo com órgãos estatais ou grandes empresas para a obtenção de financiamento, como em filmes de bitolas comerciais. No super-8 [...] o realizador era responsável por quase todas as funções, bem como pela exibição comercial ou não. (SELINGMAN, 1995, p. 86)

O primeiro longa-metragem no formato super-8 foi “Deu Pra Ti, Anos 70” (1981), de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti (também fotografado e editado por Nelson Nadotti). O filme:

[...] é um marco na produção rio-grandense. Numa cinematografia [...] dominada pelo regionalismo de Teixeira [..] colocou a juventude urbana, seus amores e desamores. [...] o filme virou *cult*. [...] consolidou o super-8 como forma de produção – e possibilidade de comunicação (MERTEN, 1995, p. 100).

Foi o início de um processo de urbanização da temática dos filmes gaúchos. Outros longas rodados com Super-8 na época foram: “Coisa na Roda” (1982), de Werner Schünemann (fotografado por Giba Assis Brasil); “A Palavra Cão Não Morde” (1982) com

direção e direção de fotografia de Sergio Amon e Roberto Henkin e; “Inverno” (1983), de Carlos Gerbase (fotografado por Roberto Henkin).

Os super-oitistas evoluíram para a bitola 35mm assim que fundaram a Z Produtora e, em 1984, foi lançado o filme “Verdes Anos”, de Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase (fotografado por Christian Lesage). Pela Z, ainda seriam lançados mais dois filmes que ajudaram a consolidar a produção em 35mm: “Me Beija” (1984), de Werner Schünemann (fotografado pelo espanhol radicado no Brasil, Alberto Salvá) e “Aqueles Dois” (1985), de Sérgio Amon (fotografado pelo uruguaio radicado no Brasil, César Charlone).

César Charlone se tornou um dos destaques da direção de fotografia no Brasil, tendo, conforme citado anteriormente, concorrido ao Oscar de melhor fotografia em 2003, pelo seu trabalho em “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meireles.

Até o final da década de 80 seriam produzidos mais alguns filmes, entre eles, “O Mentiroso” (1988), de Werner Schünemann, fotografado por Christian Lesage. Entretanto, um dos filmes de maior destaque dá época foi o curta-metragem “Ilha das Flores” (1989), de Jorge Furtado (fotografado por Sérgio Amon e Roberto Henkin), produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre – a produtora gaúcha de maior expressão no meio, atuante desde 1987. O filme ganhou, em 1990, o Urso de Prata do Festival de Berlim.

Nos anos 90, as decisões do presidente Collor abalaram a produção de cinema nacional e, como vimos anteriormente, foi a partir de 1995 que começou o período de “Retomada do Cinema Brasileiro”. O Rio Grande do Sul acompanhou este processo, tanto em seu lado negativo quanto positivo. No começo desta Retomada, entre o fim de 1996 e o começo de 1997, vieram os títulos: “O Quatrilho” (1995), de Fábio Barreto (fotografado por Félix Monti – também fotógrafo do longa “O Segredo dos Seus Olhos”, ganhador, em 2010, do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro), e “Anahy de Las Misiones” (1997), de Sérgio Silva (fotografado pelo inglês radicado no Brasil Adrian Cooper).

A internet fez cinco anos no Brasil em 1991 e a cultura da convergência já estava estabelecida, se propagando em diversos âmbitos da sociedade. Surgiu, entre incontáveis outros fenômenos transmídiaáticos – que influenciaram e influenciam a produção audiovisual, as profissões e a exploração de estéticas e formatos diferentes – o Festival do Minuto. Hoje (2010), do maior festival de vídeos da América Latina, participam vídeos em qualquer formato, feitos com qualquer câmera, de duração de até 1 minuto, convertido em arquivo digital. “Fast Food”, de Diego de Godoy e Rodrigo Pesavento foi o ganhador, em 1998, do Festival do Minuto. O Diretor de Fotografia do filme foi o estreante Francisco Ribeiro

(conhecido no mercado como Alemão Francisco) que é um dos entrevistados para esta monografia. Sobre sua trajetória e sobre o mercado, Francisco comentou¹⁶:

Há 25 anos [...] comecei como Assistente de Produção [...] depois, na fotografia] foi um processo natural. Comecei como 2º Assistente de Câmera, depois como 1º Assistente de Câmera e aí, Fotógrafo. Eu tive muita sorte na minha formação, porque eu filmei muito com alguns fotógrafos que são muito bons: o Joel Lopes, o Alex Sernambi, o Fernando Oliveira, o Junior, JR, talvez um dos caras mais requisitados no Brasil para Publicidade. Trabalhei com o Rodolfo Sanches, o Abraan Netri, o Pedro Facas, o [Lauro] Scorel. Trabalhei com todo mundo que está hoje no mercado. [...], trabalhei muito com a [produtora] Zeppelin [...] A gente é meio 'free-fixo'. Às vezes se trabalha mais em alguns lugares do que em outros.

Ainda na década de 90, começou a trajetória profissional do terceiro entrevistado para este trabalho: Alberto La Salvia. Na época, não existiam cursos superiores para quem queria fazer cinema. O cineasta ou saía do Estado para estudar, ou aprendia fazendo. No caso de Alberto, foi em 1996, no curso de Publicidade e Propaganda da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, que ele encontrou a possibilidade de fazer cinema ao conhecer¹⁷

Uma turma de cinéfilos. Pessoas que queriam fazer cinema [...] pessoas [que] estão no mercado audiovisual, ou de Publicidade ou de Cinema: Gustavo Spolidoro, Cristiano Trein, Eduardo Wanmarker, enfim, uma série de pessoas que hoje estão ou no mercado ou dando aula em faculdades de cinema. [...] eu peguei um boom de 'super-oitistas' [...] ninguém tinha grana para fazer em 16mm, muito menos 35mm (essas eram as bitolas profissionais) [...]. O primeiro foi um filme do [Cristiano] Zanella, de 1996, "Rastros de Verão", preto e branco, feito na praia, também dirigido pelo Fabiano de Souza. [...] cada um pegava a câmera da sua avó, ou achava com alguém ou pegava no Brique, pagava 200 pila numa câmera de super-8, fazia uma manutenção básica e mandava ver. No Brasil já não se vendia mais, mas se descobriu que se vendia cartucho super-8 em Los Angeles, na "Super-8 Sound", [...] ninguém usava a internet, eles não tinham Site. Se descobria o número e ligava, [...] e os caras mandavam por Sedex. [...] Nessa brincadeira eu acabei fotografando, em três anos, [...] a partir de 1997, 28 curtas em super-8. [...] nunca fiz longa, por opção [...] longa te tira muito tempo do mercado.

Alberto começou na Direção de Fotografia, em outras bitolas, em 1999, com o Filme "Intestino Grosso" de Augusto Canani, que foi rodado em 16mm e estrearia no ano seguinte.

¹⁶Ver Anexo - Entrevistas

¹⁷Ver Anexo - Entrevistas

Mas, segundo ele, 2004 foi o ano em que, realmente, engrenou no mercado audiovisual gaúcho.

Quanto ao mercado de cinema dos anos 90 e início do novo século, segundo artigo escrito em 2005 por Flávio Ilha, jornalista gaúcho e colunista da revista Aplauso, “o Rio Grande do Sul [...] tem lançado filmes regularmente desde o ano 2000, na média de dois longas por ano, mas antes disso havia ficado oito anos sem apresentar um único produto de ficção comercial para o mercado”.¹⁸

Os primeiros anos do século XXI foram marcados pelo crescimento do mercado de produção audiovisual no Rio Grande do Sul, diversas produtoras foram abertas para suprir a demanda crescente de produção publicitária e de programas exclusivos para a televisão e para a internet, além, é claro do aumento na produção de conteúdo cultural (curtas e longas). Uma das produtoras com maior expressão na década é a Casa de Cinema de Porto Alegre. “Tolerância” (2000), de Carlos Gerbase; “Houve uma vez Dois Verões” (2002); “O Homem que Copiava (2003) e; “Meu Tio Matou um Cara” (2004), de Jorge Furtado (todos os quatro fotografados por Alex Sernambi), e mais; “Sal de Prata” (2005), de Carlos Gerbase; “Saneamento Básico, o Filme” (2007), de Jorge Furtado e (mais recentemente); “Antes que o Mundo Acabe” (2010), de Ana Luiza Azevedo (todos fotografados por Jacob Solitrenick); além de; “3 Efes” (2007), de Carlos Gerbase (fotografado por João Divino) – que foi lançado simultaneamente nos cinemas, televisão, DVD e internet, exemplo raro no mundo –, são os longas lançados pela Casa de Cinema de Porto Alegre. Além destes filmes, a Casa de Cinema produziu mais de 20 curtas-metragens (muitos premiados, inclusive), além de uma série de realizações para a TV.

Outros exemplos de importantes produtoras gaúchas em constante produção na década são: Zeppelin Filmes – uma das maiores produtoras do país, em funcionamento desde 1991, produziu diversos curtas premiados, mas tem na produção de comerciais maior volume de realizações; Margarida Flores e Filmes – que começou a atuar no estado em 2003 e, hoje, é também uma das maiores do país, com sede em diversos estados; Cápsula – fundada em 2001; Sanguebom Filmes – fundada em 2005 e; Clube do Silêncio – criada em 2004, é produtora de diversos curtas e dois longas (entre eles, “Ainda Orangotangos” (2007), de Gustavo Spolidoro – fotografado por Juliano Lopes – filme realizado num único plano de mais de 80 minutos); além de outras produtoras, também responsáveis pelo movimento crescente do mercado audiovisual do Rio Grande do Sul.

¹⁸Um ano decisivo. Disponível em: http://www.aplauso.com.br/site/portal/anteriores.asp?campo=320&secao_id=42, acesso em 10/10/2010

O mercado gaúcho de produção audiovisual nos últimos anos também foi influenciado pela criação de cursos superiores de graduação e pós-graduação em cinema. Os primeiros cursos de graduação na área surgiram em 2003, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), em São Leopoldo – com o nome de Bacharelado em Realização Audiovisual – e na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), com o curso de Comunicação Social com habilitação em Produção em Mídia Audiovisual. Em 2004 surgiu, em Porto Alegre, o curso de Produção Audiovisual/Cinema e Vídeo, na Pontifícia Universidade Católica (PUC-RS).

Bruno Polidoro, o último entrevistado para esta monografia, foi aluno da primeira turma do curso de Bacharelado em Realização Audiovisual, na UNISINOS, antes de começar na carreira de Diretor de Fotografia. Na verdade, foi na faculdade que ele se decidiu pela profissão. Sobre sua formação e essa nova realidade mercadológica de formação de cineastas em cursos superiores de graduação, ele diz:

Entreí no curso em 2003. Naquela época o curso era de três anos só, então eu me formei em 2006. Para quem não conhece, no curso tem dois anos em que se tem aula com todas as áreas do audiovisual – Direção de Arte, Direção de Foto, Animação, Montagem e Direção – e no último ano se escolhe as ênfases. Tem ênfase obrigatória em Direção e Produção e se escolhe mais duas. As minhas duas ênfases foram: Direção de Fotografia e Direção de Arte. [...] me formei em maio e, em junho, abriu um edital para dar aula de direção de fotografia na Unisinos [...]Passei por todo o processo burocrático de apresentar uma aula, de bibliografia e coisas assim. Acabei sendo selecionado. [...] e comecei a dar aula de direção de foto. [...] Eu trabalho mais com ficção. Ficção e documentário. [...] Só trabalhei duas vezes com trabalhos em película. Até porque eu já peguei a geração digital. [...] Estou no mercado há cinco anos, mas já saí da [produção em câmera] mini-dv para a HD, agora. Passando pelo entrelaçado progressivo.

Sobre o mercado atual de produções audiovisuais, é preciso salientar ainda, a grande demanda de realizações para a televisão – uma história que começou em 1959, com a criação da TV Piratini (afiliada à Rede Tupi) e que hoje conta com pelo menos nove canais de TV aberta (broadcast) com produção local: a Record RS; a TV Pampa; o SBT RS; a TV Educativa – ou TVE RS; a Band RS; a TVCOM; a Ulbra TV; a TV Urbana e; a RBS TV Porto Alegre, uma das principais afiliadas da Rede Globo no país. Além de canais com parte da produção local – como Record News e canais da TV por assinatura (narrowcast).

A formação do mercado atual de produções cinematográficas no Brasil e no Rio Grande do Sul passou, portanto, por diversas fases que exprimiram em seus *modus operandi* e em suas estéticas as diversas “faces” do povo brasileiro. Este mercado construiu suas

dinâmicas e competências alicerçado em sua própria história e, conforme vimos, na história dos seus realizadores.

4 EQUIPAMENTO E ESTÉTICA

A câmera cinematográfica influencia a estética de um filme? Essa é a pergunta inicial (e recorrente) deste capítulo. Após discorrer sobre a história do equipamento em si, como um avanço cultural e tecnológico e sobre a entrada do mercado cinematográfico na história brasileira e sul-rio-grandense, com foco na fotografia de cada época, entro no encontro do trabalho prático – as entrevistas – com o teórico – as pesquisas. Para responder à pergunta inicial, comparo a opinião de profissionais atuantes no mercado e que residem em Porto Alegre. Exploro, primeiramente, quais as suas conclusões a respeito do que define, principalmente, a escolha de uma ou outra câmera, procuro saber, também, a história dos equipamentos (fábrica, marca, mercado, câmeras e acessórios) usados pelos entrevistados e, enfim, a influência do equipamento no resultado estético final das realizações audiovisuais sob o julgo de cada um dos diretores de fotografia entrevistados.

4.1 A CÂMERA

Ivo Czamanski, Bruno Polidoro, Alberto La Salvia e Francisco ‘Alemão’ Ribeiro foram, nesta ordem entrevistados, sendo que, o primeiro indicou o segundo e assim sucessivamente. Entretanto, para a análise usarei a ordem cronológica de entrada no mercado audiovisual gaúcho de cada entrevistado. Assim, surge uma nova ordenação em que é possível descrever um pouco da dinâmica de mercado gaúcho de produção audiovisual dos últimos tempos. Ivo Czamanski começou sua carreira em direção de fotografia em 1970; Alemão Francisco na década de 90; Alberto La Salvia começa a fotografar na faculdade, em 1997, mas considera que é diretor de fotografia desde o ano 2000, e Bruno Polidoro, que é o único formado em curso de graduação em realização audiovisual, está no mercado como diretor de fotografia desde 2005. A ordem cronológica facilita, também, o entendimento da evolução nos equipamentos usados em produções audiovisuais no Estado.

Fiz as entrevistas e fiz também pesquisas sobre os quatro, mas, como afirma Schaeffer, em sua monografia,

A pesquisa sobre diretores de fotografia é difícil porque, diferente dos diretores, roteiristas e atores, os profissionais da área técnica não tem tanto espaço na mídia, e seus nomes não são tão decisivos na escolha do filme a

ser visto pelo espectador, embora, como foi dito anteriormente, o fotógrafo tenha, além da função técnica, uma função artística. É comum se atribuir, tanto os méritos por uma boa imagem quanto às críticas por uma imagem ruim, aos diretores e não aos fotógrafos, por exemplo. (SCHAEFFER, 2009. p.63)

As quatro perguntas feitas tiveram a intenção de obter informações a respeito da história profissional de cada cinematografista, assim como sua visão do mercado atual, buscando saber quais equipamentos os entrevistados usaram ao longo de sua carreira, o que definiu a escolha destes equipamentos e qual a influência desta escolha na imagem apresentada ao público.

Nas respostas, naturalmente, são citados os equipamentos que os entrevistados usaram em suas histórias profissionais. É preciso salientar que a escolha da câmera ocupa um lugar sem destaque na decisão do que usar para obter a estética que se quer ter no filme. Formato (ou bitola) da câmera, lentes que a câmera aceita e os seus acessórios são tão importantes para se conseguir a estética desejada, quanto à iluminação e quanto àquilo que se está gravando em uma cena.

Isso sem abordar a montagem e a finalização, pois o audiovisual tem, na finalização, aquilo que é feito sobre o material capturado depois da edição de imagens, isto é, seu tratamento através de softwares adequados para a correção de cores, buscando o equilíbrio dentro de cada cena e entre as várias cenas de seu filme, um visual que transmita determinadas sensações e emoções ao espectador. Dependendo do filme, isso pode significar buscar cenas com alto contraste de cores ou o reverso disso, cenas com pouco contraste; pode implicar também em privilegiar certas tonalidades, fazendo-as sobressair em relação às demais. Ou seja, embora a estética esteja intimamente ligada à finalização em um audiovisual, existem fatores estéticos anteriores ao procedimento da própria montagem que definem a estética da imagem capturada, entre eles, o equipamento usado, que é o foco da pesquisa.

Na história brasileira e do Rio Grande do Sul muitos cineastas construíram suas próprias câmeras para conseguir produzir seus filmes. Isso se deu, conforme observado anteriormente, nos primórdios do cinema nacional. Entretanto, a produção audiovisual brasileira, em busca de qualidade, sempre precisou importar as câmeras que usa, pois o país não possui fabricas deste equipamento. Na verdade, grande parte dos filmes brasileiros, ou é feito por grandes produtoras que comprem fora suas próprias câmeras, ou é feito por produtoras que alugam as câmeras de empresas que se especializam na locação de

equipamentos para produção cinematográfica, ou, ainda, é feito com equipamento obtido em órgãos públicos de fomento a cultura, como o IECINE (Instituto Estadual do Cinema/RS.).

É possível afirmar, portanto, que atualmente todo o audiovisual feito no Brasil, de uma maneira ou de outra, depende da importação do equipamento para sua realização no âmbito comercial.

Mas, de onde vêm exatamente as câmeras usadas no audiovisual produzido no Brasil e, logo, no Rio Grande do Sul?

Para responder a esta pergunta, pesquisei quais equipamentos foram usados em alguns dos filmes produzidos no país, quais câmeras são disponibilizadas para aluguel pelas empresas especializadas com sede no país e, também, quais os equipamentos citados pelos entrevistados.

A principal fabricante e distribuidora de câmeras cinematográficas (com filme ou digitais) é a Arri Group, empresa alemã que, embora produza somente 300 câmeras por ano (que podem custar até 200 mil euros cada), é responsável pelo fornecimento de 80% das câmeras utilizadas na indústria cinematográfica mundial. A Arri foi fundada em Munique, no ano de 1917, por August Arnold e Robert Richter, e deve seu nome às duas primeiras letras dos sobrenomes dos fundadores. Hoje conta com uma receita acima de 250 milhões de euros (mais de R\$580 mi) e mais de mil colaboradores.

A ideia inicial de August Arnold e Robert Richter era a de produzir câmeras pequenas o suficiente para serem carregadas sobre o ombro e, em 1967, recebeu seu primeiro Oscar pelo desenvolvimento da câmera Arriflex portátil de 35mm. Desde então, há 14 exemplares do cobiçado troféu da indústria cinematográfica em Munique, não somente pelas câmeras, mas também por refletores e novas tecnologias.

Especializada na fabricação de câmeras 35mm, a companhia Moviecam (subsidiária da Arri), foi fundada no final dos anos 60, em Viena, na Áustria, por Fritz Gabriel Bauer e Walter Kindler. Apesar de não serem fabricadas a mais de 10 anos, as câmeras Moviecam continuam sendo usadas no âmbito comercial.

Outra grande fabricante de câmeras para a produção de cinema no mundo é a francesa Aaton, no mercado desde a década de 70, fundada por Jean-Pierre Beauviala. Sob o slogan “*like a cat on the shoulder*” (como um gato no ombro), a Aaton sempre primou pela fabricação de câmeras leves e silenciosas. Jean-Pierre Beauviala era engenheiro da Éclair – produtora cinematográfica e fabricante de câmeras, com sede em Epinay-sur-Seine, na França (logo ao norte de Paris), criada por Charles Jourjon, em 1907, e que parou de fabricar equipamentos em 1973 – quando lançou a primeira câmera 16mm leve e com sistema de som.

A Éclair foi comprada pelo produtor britânico Harry Saltzman em 1968, que levou as produções para o Reino Unido. Beauviala, neste meio tempo, mudou-se para Grenoble (bem a sudeste de Paris), junto de outros engenheiros e técnicos vindos, a maioria, da Éclair, e criou a Aaton.

A Canon também aparece como uma das marcas de câmera com grande uso na produção audiovisual gaúcha. Fundada em 1937, em Ota, Tóquio, Japão, numa iniciativa do Dr. Takeshi Mitarai, tinha o objetivo inicial de desenvolver e produzir câmeras fotográficas de qualidade. Entretanto, na sua história, a Canon Inc. sempre inovou, e já na década de 70, fabricou câmeras super-8, por exemplo, que viraram febre mundial. Gigante da eletrônica produz diversos outros produtos além das câmeras e, hoje, conta com uma receita que supera os 3,3 bilhões de ienes japoneses (valor maior do que R\$60 bi) e possui mais de 160 mil colaboradores. No Brasil a empresa atua desde 1974 e tem mais de 200 funcionários diretos.

Além da Canon, as companhias que hoje desenvolvem exclusivamente câmeras digitais também fazem parte das produções brasileiras e gaúchas. Entre elas estão: a Weisscam Company – fundada em 2005, pelo diretor de fotografia Stefan Weiss, responsável pela fabricação das câmeras *high-speed* Weisscam, que gravam em até 2.000 frames por segundo; a Panasonic – gigante multinacional na produção de eletrônicos, fundada em Kadoma, Osaka, no Japão, pelo industrial Konosuke Matsushita, em 1918; a Sony – outra multinacional japonesa, fundada em 1946, pelos empresários Akio Morita e Masaru Ibuka, em Minato, Tóquio; além das empresas americanas: RED – fundada em 1999, pelo empresário americano Jim Jannard, com sede em Lake Forest, Califórnia –, Mitchell Camera Corporation, responsável pela fabricação das câmeras Mitchell, fundada em 1919, por Henry Boger e George Alfred Mitchell –, Panavision – fundada em 1953, pelo técnico em câmeras Robert Gottschalk, na cidade de Woodland Hills, Califórnia –, Vision Research (subsidiária da americana AMETEK, uma das líderes globais na fabricação de eletrônicos), fundada em 1950 – e a Grass Valley – fundada, em 1959, pelo Dr. Donald Hare, subsidiária (desde 2002) da companhia francesa Thomsom AS e que é responsável pela fabricação das câmeras Viper.

4.2 A ESTÉTICA

A estética é uma disciplina filosófica que estuda o julgamento e a percepção daquilo que é considerado belo ou feio, a produção das emoções pelos fenômenos estéticos, bem

como: as diferentes formas de arte e da técnica artística. Segundo o professor francês Jacques Aumont.

A estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos. A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Ela subentende a concepção do 'belo' e, portanto, do gosto e do prazer do espectador, assim como o do teórico. (AUMONT, 1994. p.15)

No audiovisual, como representação visual e sonora, a discussão estética começa pelo entendimento das estruturas visuais, bem como os componentes visuais básicos das cenas gravadas. Reconhecer contraste e afinidade é um dos primeiros passos para analisar qualquer componente visual, a figura 31 é uma ilustração de contraste e afinidade quanto ao contraste tonal com base em escala de cinzas.

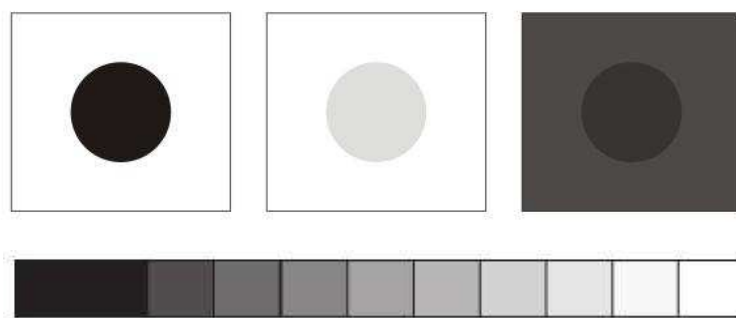


Figura 31 – Contraste e afinidade.

A imagem da esquerda está em contraste máximo, nas outras o contraste é mínimo. Quanto maior o contraste da imagem, mais ela chama a atenção dos olhos e maior é sua intensidade visual.

Segundo Jacques Aumont (1994), podemos estudar a estética do filme conhecendo algumas das suas características intrínsecas, entre elas:

O espaço fílmico [...] o fato de [a imagem fílmica] ser bidimensional e o de ser limitada, [sendo que se deve considerar o que a narrativa nos permite imaginar, o fora de campo, como uma prolongação do visível e pertencente ao espaço fílmico.] As técnicas de profundidade [que são] a perspectiva [que consiste em utilizar pontos de fuga para onde convergem as linhas do quadro] e a profundidade de campo. [...] A noção de plano: [...] dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. [E as] representações sonoras. (AUMONT, 1994, p. 19 a 44)

Para criar a ilusão de profundidade de campo são utilizados recursos, além da perspectiva, como por exemplo: diferença de tamanho (objeto maior, mais próximo, e menor, atrás) movimentos (perpendiculares ao plano do quadro) de objetos em cena, movimento de câmera (dolly, travelling, grua), difusão do fundo da cena, nível de detalhe (que, em objetos distantes, por exemplo, é menor), separação tonal (fundo escurecido e objeto, no primeiro plano, em tonalidade clara, por exemplo), separação pelo contraste de cor, sobreposição de objetos e foco (onde maior profundidade de campo de foco enfatiza a profundidade e fundos ou frentes desfocadas, diminuem a sensação de profundidade).

A proporção da tela em que se vai assistir a um determinado audiovisual também pode ser considerada um dos elementos influenciadores de diferentes estéticas e sensações provocadas. Quanto mais alongada e retangular, maior o espaço de enquadramento na tela. Na figura 32, alguns exemplos das principais proporções de tela usadas no cinema. Lembro, contudo, que hoje temos uma variedade maior destas proporções de tela e, logo, de estéticas produzidas, pois temos conteúdos feitos exclusivamente para as pequenas telas de aparelhos celulares, por exemplo.

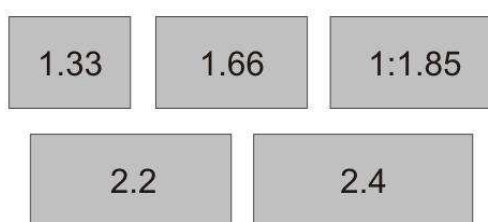


Figura 32: Exemplos de proporções de tela.

Gérard Betton (em seu livro, *Estética do Cinema*) acrescenta seu ponto de vista aos elementos da linguagem cinematográfica, para melhor compreensão da estética e da capacidade criativa do cinema, entre estes elementos destaca: o tempo, e escreve: “O domínio da escala do tempo é um dos procedimentos mais notáveis do cinema: na tela, a duração de um fenômeno pode ser, à vontade, interrompida, alongada [na câmera lenta], encurtada [na câmera rápida] e até mesmo invertida” (1983, p. 17) e o espaço, sobre o qual diz: “Se o cinema inscreve a dimensão temporal junto com a dimensão espacial, ele demonstra [...] que todas essas relações nada têm de absoluto ou de fixo, mas que são, ao contrário, natural e experimentalmente variáveis ao infinito” (EPSTEIN, 1947 *apud* BETTON, 1983, p. 30).

Betton também destaca alguns elementos sobre os signos da escrita cinematográfica, neste contexto de infinidade de possibilidades criativas:

- O primeiro plano, que se interessa “por uma parte significativa da pessoa. Cria assim uma proximidade e um isolamento privilegiados, oferecendo grandes recursos: em particular, permitindo valorizar o rosto do ator, ele revela ou trai uma expressão” (1983).

- O ângulo – sobre o qual escreve:

O ângulo de uma tomada nunca é gratuito, é sempre justificado pela configuração do cenário, pela iluminação, pela valorização desse ou daquele aspecto do assunto, pelo ângulo do plano precedente e do seguinte, mas também pelo desejo de mostrar fenômenos afetivos, suscitar determinados sentimentos, determinadas emoções. (BETTON, 1983, p.34)

- Os movimentos de câmera, que “não tem uma função unicamente descritiva. Pode também ter uma função psicológica ou dramática [...] pode ter também uma função rítmica” (1983,).

- Os diálogos:

O material sonoro é de emprego muito flexível, permite criar efeitos particularmente interessantes e variados, assim, não é excepcional que diálogos e monólogos que exprimem o conteúdo mental de uma personagem, e comentários de uma terceira pessoa, no presente, passado ou futuro, sejam usados alteradamente num mesmo filme. (BETTON, 1983, P.42)

- A música, que “tem uma considerável função psicológica no cinema [...]. Tem também uma função estética e psicológica de altíssimo grau, criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exaltam a emotividade” (1983)

- O cenário: “A arte da composição consiste essencialmente organizar e arranjar da melhor maneira possível todos os elementos, do principal aos secundários, a fim de obter um equilíbrio harmonioso do conjunto, ou um efeito psicológico ou dramático” (1983).

- A iluminação:

Cria lugares, climas temporais e psicológicos, cria estética. Assim como as linhas, as formas e as cores, a luz pode produzir efeitos sobre a sensibilidade de nossos olhos, mas também sobre nossa sensibilidade como um todo. As percepções efetivas (ou mentais) são acompanhadas de sensações e de sentimentos agradáveis ou desagradáveis (BETTON, 1983, p. 55)

- O figurino, “o guarda roupa dos atores está muitas vezes intimamente ligado à atmosfera geral” (1983)

- As cores, que “imprimem em nosso ser sentimentos e impressões, agem sobre nossa alma, sobre nosso estado de espírito, podem servir, portanto, para o desenvolvimento da ação participando diretamente da criação da atmosfera, do clima psicológico” (1983)

As cores são compostas pela variação de brilho e saturação na sua matiz (Ver figura 33)



Fig 33 – As matizes, vermelho, laranja, amarelo, verde, ciano, azul, violeta e magenta.

Conforme explica Schaeffer na sua monografia:

Pode-se variar uma matiz em brilho adicionando branco ou preto à cor pura (ver efeito sobre a matiz vermelha na Fig 34) [...] A saturação corresponde à pureza da matiz. Para dessaturar uma matiz pura, adiciona-se a sua cor complementar, o que a faz se aproximar do cinza (ver figura 35). Para dessaturar o azul do céu, por exemplo, coloca-se um filtro amarelo na câmera, o que faz com que o azul fique mais cinza. (SCHAEFFER, 2009, p 33 e 34)

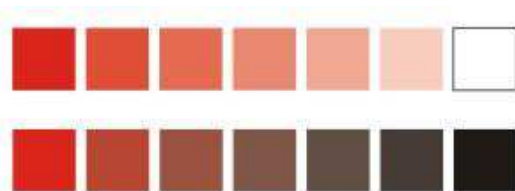


Fig. 34 – Variação do brilho no vermelho.

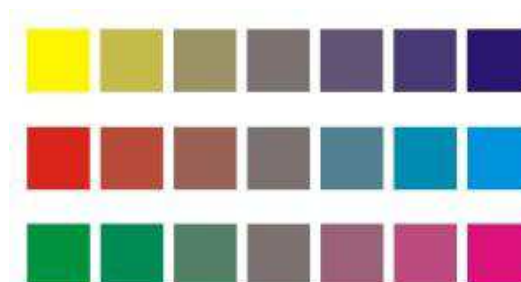


Fig. 35 – Saturação.

É através destes elementos, portanto, que se elucida a discussão sobre estética cinematográfica. Os filmes produzidos no Rio Grande do Sul, assim como em qualquer lugar do mundo, são feitos usando estes preceitos de possibilidades estéticas. A criação de cenas procura em cada filme, contudo, uma expressão própria em busca de transmitir determinadas mensagens e sensações (Ver figura 36).



Fig. 36 – Exemplos de elementos estéticos como cor, cenário, iluminação, primeiro plano, profundidade de campo, perspectiva, figurino entre outros em três quadros (de diferentes proporções) do filme *O Homem que Copiava* (2003), de Jorge Furtado.

4.3 ESCOLHA DE EQUIPAMENTO

Alcançar a estética ambicionada pelo realizador de qualquer audiovisual passa pela capacidade do diretor de fotografia obter aparelhos capazes de ambientar e capturar a cena da forma como ela é desejada e planejada pela direção. A fotografia de um *film noir*¹⁹, por exemplo, tem certas características (esperadas para o gênero) que implicam o uso de determinados equipamentos para imprimi-la satisfatoriamente. Para se obter um forte contraste entre a luz e a escuridão próprios do *film noir*, assim como para destacar a dramaticidade das sombras deste estilo cinematográfico, é necessária a utilização de equipamentos específicos de forma específica. No caso do *film noir*, o fundo das cenas quase sempre é escuro, de preferência preto, e a luz aparece apenas em alguns detalhes do assunto fotografado, logo, o uso das sombras e de pequenos reflexos de luz é constante, mas, para obter este estilo visual, é preciso utilizar uma iluminação *low-key*²⁰, e, para essa iluminação (Ver figura 37), é preciso escolher os equipamentos certos e usá-los de maneira certa.

Neste exemplo, os aparelhos em questão são os envolvidos na iluminação propriamente dita (para a atmosfera *noir*, refletores Fresnéis, como luz principal e telas difusoras para suavizar a luz de preenchimento, por exemplo), entretanto, todos os equipamentos que fazem parte da captura das imagens são definitivos para a estética obtida no audiovisual e isso inclui, é claro, a câmera.

¹⁹ O *film noir* é derivado de romances de suspense e caracteriza-se pelo ambiente sombrio onde personagens agem de forma obsessiva, num percurso irremediavelmente trágico. Um dos seus traços mais marcantes é a estética, fortemente influenciada pelo expressionismo alemão, onde a luz e as sombras enfatizam o mundo negro e imoral onde as histórias se desenrolam.

²⁰ *Low-key* é um método de iluminação de cenário que privilegia luz nos pontos centrais da narrativa, deixando o restante envolto em sombras ou áreas menos iluminadas, dando, no caso do *film noir*, um tom misterioso e de suspense às cenas.



Fig. 37 – Exemplos da estética *noir*.

Saliento que, quando entramos no assunto câmera, agrega-se à discussão a estrutura do equipamento e seus apêndices: do seu suporte à sua capacidade de trabalhar com lentes. Exemplos disso é que, quando indagados sobre que câmeras foram escolhidas e o que determinou seu uso nas produções em que haviam participado, Alberto La Salvia, começa a resposta de modo contundente:

A gente não fala em câmera, a gente fala em suporte. A câmera é um detalhe. Quando se fala é: “Qual suporte que vai ser usado?”. A questão é o suporte. Falando de hoje, quais são os suportes que existem: Vídeo já é uma palavra “old fashion”, se fala de cinematografia eletrônica. Mini DV, Standard Definition. Ou é HD [High Definition], ou seja, suporte eletrônico. Ou se fala de cinematografia digital. Wed, Genesis, Viper, Phantom, “n” câmeras dentro desta categoria de suporte. Ou suporte analógico. Película de cinema. Super-8, super-16, 16 standard, 35mm, super-35.

E Bruno Polidoro, por sua vez, acrescenta que “a câmera tem que ser pensada como um conjunto. O que dá mais diferença de imagem não é tanto a resolução – pensando em um conceito fotográfico mesmo, não pensando só em linhas de resolução – é a lente da câmera”.

Parte da entrevista feita com cada um dos diretores de fotografia procura entender o que determina a escolha de uma ou outra câmera nas produções gaúchas. Nas respostas, logo se percebe a diferença entre a capacidade financeira da indústria cinematográfica (subdesenvolvida) brasileira – onde a câmera usada nas produções quase sempre é decidida pela questão financeira – e a indústria cinematográfica (desenvolvida) norte-americana – onde a necessidade estética implica, por vezes, o desenvolvimento de novos equipamentos.

Ivo Czamanski afirma categórico que nas produções em que participou o custo foi determinante para a escolha da câmera. “Fora isso, nada influenciou, em absoluto”. Entretanto

ele enfatiza logo após, na mesma resposta: “às vezes se pega uma câmera super portátil para fazer uma câmera pendurada em um helicóptero, pendurada aqui, num carro. Câmeras mais leves para ter o resultado que se quer”. O que explicita outro caráter determinante nas escolhas de câmera: o que se quer com o audiovisual que se está produzindo? Ou, como comenta Bruno Polidoro na entrevista,

Acho que o que mais determina é o que se quer fazer com a câmera. Os alunos sempre vêm: “Qual câmera?”. Respondo – o que tu queres fazer com essa câmera? Quer câmera para fazer vídeo para o YouTube? Quer uma câmera para passar para 35mm? Quer uma câmera que seja bem ágil para gravar um documentário no meio da selva, com a mão? Enfim. [...] A discussão estética, unida as possibilidades financeiras da obra, é que determinariam a escolha do equipamento.

Alemão Francisco comenta ainda a respeito do que determina a escolha de equipamentos nas produções que participou,

Tem uma veia do mercado que acha que o custo é quem manda na imagem. Eu acho isso muito ruim de um modo geral. Porque normalmente são só as pessoas dos “business”, é o Gerente de Produção, Diretor de Produção, Produtor Executivo e, com todo o respeito, essas pessoas não entendem de imagem. E acho que quem deveria, via de regra, definir qual a câmera que se usa para um filme, deveria ser o Fotógrafo. Isso, infelizmente, no Brasil não acontece. Fora do Brasil isso acontece. Às vezes por questão de orçamento. [...] Eu sempre costumo dizer qual é a câmera que a gente tem que usar. Raciocina o filme em condição ideal de temperatura e pressão. Ignora o resto. Porque, se não, começa tolhido e isso não é legal. Imagina que fosse fazer um filme com todo o dinheiro do mundo e aí diz: “Faria esse filme assim, assim e usaria tal câmera para fazer isso.

Contudo, no mercado publicitário de produção audiovisual do Estado, Alberto La Salvia aponta que a principal dependência na escolha do equipamento é o orçamento, que geralmente é determinado pela Agência de Publicidade:

As agências já têm histórico de saber como fica a cara de um produto – o cliente sabe [por exemplo,] como ficou o relógio dele em 35 mm e como fica em vídeo. Já vem assim: “orçamento de filme de 30 segundos em 35mm”. Ponto. A câmera é um detalhe, depois se escolhe. [...] Era vídeo ou filme “look”. Aí viria da agência [de publicidade] o que o Criativo quer, qual a proposta de criação e o que o Cliente tem para pagar. Então a Agência mostra o orçamento. “Em 35mm a diária do nosso filme fica em R\$200 mil, em 16mm fica em R\$150 mil e em vídeo fica em R\$100 mil. Escolhe!?” [...]o fotógrafo escolhe a ferramenta idealmente de acordo com os interesses estéticos e técnicos da produção, mas a grosso modo, no fim das contas, é o budget. É: “Hay plata?” Vai querer a [câmera] digital? Tem dinheiro para a

D21 da Arri? Não. Red? 5D? Não, então roda com essa tua [Tekpix i-DV12] se roda em HD. Hoje, meu celular roda em HD. Roda no i-Phone. Se roda em HD, então beleza. Tem que rodar, se não a gente pinta o negativo.

4.4 OS EQUIPAMENTOS

Durante as entrevistas com os diretores de fotografia, conforme comentado anteriormente, foram surgindo uma série de nomes e marcas de equipamentos usados por eles na sua história profissional. Uma vez explanado o que determina a escolha dos equipamentos e feita a ampliação da discussão sobre as câmeras para um conjunto de aparelhos que interagem para a captação do audiovisual, proponho aqui uma investigação mais aprofundada a respeito destes equipamentos.

Ivo Czamanski, segundo seu relato, começa sua trajetória profissional nos anos 60 usando uma câmera 16mm Paillard Bolex. Hoje é muito raro o uso desta marca de câmera na produção gaúcha, entretanto a fábrica – fundada nos anos 40, na Suíça, pelo engenheiro ucraniano Jacques Bogopolsky –, ainda hoje, continua produzindo câmeras 16mm e super 16.

Ivo, certamente entre os quatro entrevistados, é o que mais usou câmeras com filme e sobre a transição para a produção audiovisual com câmera digital ele comenta que

O cinema é totalmente mecânico. Um processo mecânico. E o que evoluiu é a eletrônica. [...] essa coisa espantosa que cada dia está mais desenvolvida e a qualidade vem através de novos equipamentos, novos processos. O cinema não. No cinema, uma câmera de 1960, se a ótica está boa, tu podes fazer um filme para concorrer a um Oscar. Depende da capacidade do profissional e não do equipamento propriamente dito. Televisão ou digital, [...] cada modelo tu tens maior abrangência técnica, a tecnologia delas vão se desenvolvendo através de modelos mais aperfeiçoados e está se crescendo permanentemente. Já estão em um grau bastante elevado de qualidade fotográfica e vai aumentando conforme vai surgindo

Segundo ele, ainda, a grande evolução na produção audiovisual das décadas de 60 e 70 se deu com o lançamento de câmeras blimpadas (blindadas), onde o som era gravado diretamente no negativo, o que possibilitou a gravação *in loco* de conteúdos completos, que não necessitavam de dublagem posterior: a Auricon, “uma câmera que pesa quase 50 quilos, pesadíssima [...] Foi uma câmera que revolucionou o jornalismo”.

Alemão Francisco conta que, em 1983, comprou uma câmera fotográfica Canon T70 com o dinheiro que conseguiu vendendo uma moto XL, “praticamente zerada”, quando

começou a estudar fotografia no SENAC/RS, para começar a “trabalhar como 2º Assistente de Câmera no Rio Grande do Sul”. Ele relata que as câmeras cinematográficas que mais usou nos primeiros anos de trabalho na área foram Arriflex e que, hoje, as câmeras (marcas e modelos) são utilizadas de forma mista, se usa, para o mesmo projeto, câmera digital e câmera com filme: “eu tenho trabalhado de maneira híbrida. Tenho feito filmes com 5D e 35mm junto. Eu tenho feito filmes em 16mm e 5D junto. [...] Estuda, aprende a ver imagem, aprende a técnica. A técnica está a serviço da arte. Nunca esqueça disso”. Algumas vezes depende da imagem – planos mais abertos e que necessitam de maior qualidade se usam câmeras com filme e planos mais fechados, câmeras digitais –, outras vezes (quando o orçamento permite) se usam para a mesma cena diferentes câmeras, por exemplo, segundo Alemão Francisco, no filme “O Curioso Caso de Benjamin Button” (*The Curious Case of Benjamin Button*, no título original), do americano David Fincher, seu diretor de fotografia, o chileno Claudio Miranda, “filmou com três câmeras diferentes. Filmou em 35mm, filmou com uma cine Canon 2K e filmou com uma High Speed. Filmou com uma D21 da Arriflex. Ele usou todas as bitolas a serviço do filme.”

Alberto La Salvia conta que, antes mesmo de entrar para o mercado como diretor de fotografia, havia praticado bastante a cinematografia, tendo feito, durante a faculdade (entre os anos 1997 e 2000) 28 curtas em super 8. Sobre a estrutura de produção dessa época, ele diz:

Eu peguei um *boom* de superoitistas, na época era super VHS, tinha uma câmera Super VHS, todo mundo fazia seus curtas em Super V, fazia um monte de curtas com amigas, aquela loucura toda, um “espalha merda” de luz aqui, um aqui, um isoporzinho e, vamos embora lá. [câmera Panasonic] M9000, [ou câmera] AG-456, uma maluquice, dois vídeos Panasonic, uma mesa de corte, uma mesa de efeitos [Videonics] MX1. Coisas que hoje a galera não sabe nem do que se trata. Não existia montagem não linear. Então a gente fazia tudo, gravava, captava, criava os roteiros, montava, editava. Um amigo tinha um equipamento, outro tinha outro e a gente ia fazendo.

Hoje, após dez anos na profissão, Alberto afirma ter feito mais de 600 comerciais, pelo menos 300 em película e, “por baixo” 50 curtas. Em 2000, começou a trabalhar com publicidade:

Na época [a câmera] era Betacam SP. [...] Tudo era resolver. Era uma equipe pequena, enxuta. Às vezes era eu mesmo de Operador de Câmera. Ou tinha um Operador, um Eletro. Depois começou a crescer, mais um, mais um. E aí foi na prática. Foi indo. Publicidade, um *job* atrás do outro até que, em 2002,

em setembro, eu fiz a minha primeira película de Publicidade. Aprovou um [comercial da loja] Tumelero em 16mm.[...] Dali a pouco veio 35mm.

Alberto aponta, ainda, que “se 80% o suporte era filme, ou 16mm ou 35mm, e 30% era vídeo: hoje é o contrário 70% da captação é eletrônica. Faz-se com a RED, ou 5D, ou, eventualmente, uma Viper, uma Phantom, ou, em raros filmes, 35mm”, o que demonstra que o espaço das câmeras, no mercado de produções audiovisuais dos últimos anos (2005 – 2010) mudou. As produções com captação eletrônica são, agora, maioria. O principal motivo, segundo Alberto, está na qualidade da imagem: se o “vídeo era muito inferior a película”, o cinema digital, em alta definição, diminuiu essa lacuna de qualidade na imagem sem aumentar os custos de produção.

Bruno Polidoro, por sua vez, conta que a câmera que mais usou no início de sua carreira (em 2005) como diretor de fotografia foi uma “XL2, da Canon, que grava em mini DV, mas roda em 24p (que simula 24 quadros por segundo)”. Bruno também conta, sobre a sucessão dos equipamentos usados por ele, que,

Depois, o mini DV acabou por ser praticamente uma mídia obsoleta e eu passei a usar bastante a HVX 200, da Panasonic. Até ano passado [2009] era uma das mais usadas no mercado, em geral. [...] a HVX 200, atualmente, também está ficando um pouco de lado. Tenho gravado bastante com a Z1, da Sony, a CineAlta, também da Sony, a [PMW] EX1 e a [PMW] EX3 que são modelos de câmera um pouco mais profissionais e tem a vantagem de acoplar as lentes. Nos últimos 6 meses tem um fetiche aí no que está sendo gravado, que são câmeras da Canon, mas são câmeras fotográficas que gravam vídeo. Chamadas [Canon] 7D ou 5D. Como são câmeras fotográficas, pode se usar todas as lentes fotográficas. Isso está sendo determinante para a escolha delas. Nos últimos 6 meses, o que eu fiz, foi feito, praticamente tudo, ou com a 5D, ou com a 7D.

Por sinal, as câmeras fotográficas 5D e 7D, da Canon, são, atualmente, muito usadas nas produções audiovisuais do Estado e, nas entrevistas, são citadas como um “fetiche” dos realizadores. A capacidade de gravar vídeos em quadros inteiro (35mm), a qualidade da imagem, o preço e a grande possibilidade de uso de lentes fazem desta câmera um marco na produção audiovisual, pois agrega funções de vídeo profissional a câmeras inicialmente criadas para a fotografia digital.

Na Tabela 1, o exemplo de alguns dos modelos de câmeras usados pelos diretores de fotografia entrevistados:

	<ul style="list-style-type: none"> • Câmera: Paillard Bolex • Suporte: 16mm • Modelo: H16 REX • Ano de fabricação: 1959 • Variável da velocidade: 12, 16, 18, 24, 32 e 64 quadros por segundo
	<ul style="list-style-type: none"> • Câmera: Auricon • Suporte: 16mm • Modelo: Pro 600 • Ano de fabricação: A partir de 1952 • Uma das primeiras a gravar o som diretamente na película
	<ul style="list-style-type: none"> • Câmera: Arri • Suporte: 35mm • Modelo: Arriflex 535 • Ano de fabricação: 1990 • Velocidade: de 3 a 60 frames por segundo • Modelo substituído pela Arriflex 535B, a partir de 1992
	<ul style="list-style-type: none"> • Câmera: Sony • Suporte: tape (fita Betacam) • Modelo: Betacam SP Camcorder • Ano de fabricação: 1986 • Tempo de Gravação: 90min • Até início dos anos 2000 foi muito usada na produção para TV
	<ul style="list-style-type: none"> • Câmera: Canon • Suporte: Mini-DV • Modelo: XL-2 • Ano de fabricação: A partir de 2004 • Possui lentes intercambiáveis e grava até quatro faixas de áudio simultaneamente

	<ul style="list-style-type: none"> • Câmera: Sony • Suporte: fita HDCAM, discos XDCAM e cartões de memória • Modelo: CineAlta, PMW-EX1R • Ano de Fabricação: 2007 • Grava em High Definition e em 24p
	<ul style="list-style-type: none"> • Câmera: Canon (fotográfica digital) • Suporte: Cartão de Memória (Compact Flash) • Modelo: Canon EOS 5D Mark II • Ano de fabricação: 2008 • Grava vídeos full frame (35mm), com resolução de 21.1 megapixel, em full HD

Tabela 1 – Câmeras.

Conforme visto anteriormente e ratificado pelas entrevistas, não existe câmera sem objetiva. O próprio cinema, portanto, inexistente sem a lente. Claro, na prática, a câmera precisa de um conjunto de equipamentos auxiliares, que a ajudam na captação das imagens tal e qual a decisão do diretor: o Fotômetro (que é o aparelho que mede a intensidade de luz – incidente ou refletida – nos assuntos de uma cena, para adequá-la às necessidades específicas de uma ou outra câmera) e o *Steadicam* (que é um aparelho que acopla a câmera cinematográfica ao corpo do operador, através de um colete de onde sai um braço dotado de molas, a fim de estabilizar a imagem captada, sem tremidas) são exemplos destes equipamentos auxiliares à fotografia, mas a ótica é realmente fundamental.

Na entrevista, Ivo Czamanski afirma: “lentes são tudo, a imagem é a lente. Então, com uma bela lente se tem uma imagem maravilhosa”. Ele lembra que

Até 1960, 70, não se usava Zoom, se usava só lente plana, e que, as lentes não-zoom tem melhor qualidade fotográfica, maior recorte, quer dizer, definição da imagem. Tem lentes inglesas, [...] a Cooke, que é até um problema se fazer um close, aparecem as impurezas do rosto. Que dizer, tu estás barbeado e aparece a sombra da barba. Ela é extraordinária. É uma lente para usar mais em paisagens, coisas naturais e não para pessoas porque ela era extraordinária. São lentes planas. Mas então surgiu após 1960 [...] a primeira lente Zoom de alta qualidade, foi da Angénieux. Essa lente Angénieux foi imbatível, até agora não surgiu nada que a superasse, é uma coisa extraordinária, uma lente, também, muito cara: era o preço de uma câmera. De maneira que se tinha uma Super Angular a uma Tele Objetiva sem distorção e sem perceber o movimento de zoom, que tinha 26 óticas em que uma se sobrepusesse sobre a outra.

Bruno Polidoro confirma a importância da lente até mesmo sobre a câmera na decisão de que equipamento usar em uma produção quando diz que:

Essencialmente a lente é que determina a qualidade de imagem, então, se tem uma lente boa, a câmera é secundária. Existem muitas câmeras de vídeo em que a gente pode acoplar outras lentes (de 35mm). Chamado: Kit mini 35mm [...] é uma câmera de vídeo com uma lente pequena em que se pode colocar esse Kit que permite que se insira ela [a imagem] em 35mm [suporte]. Então já se consegue ter uma estética um pouco mais próxima da película. Depois disso, aí sim, a resolução.

Alberto La Salvia, por sua vez, ao comentar sobre como o orçamento é decisivo para a escolha dos equipamentos na produção audiovisual gaúcha, cita as lentes Ultra Prime (da Zeiss) como uma das melhores e mais caras, seguida das Cooke S4 e das Zeiss Standard. Saliento, ainda que, na verdade, existam muitas lentes no mercado, como por exemplo, algumas lentes especiais como as Anamórficas (que comprimem as imagens captadas), a Probe II (uma tele 'super' objetiva) da Innovision Optics, as Frazier e Probe II plus, que permitem a captação em ângulos de até 90 graus e ainda as T-rex que são lentes multidirecionais.

Na Tabela 2, algumas ilustrações das lentes e de outros equipamentos citados:

	<ul style="list-style-type: none">• Lente: Angénieux (francesa)• Modelo: Grande angular, C mount lenses para câmera Paillard Bolex 16mm• Fabricação: anos 60• Companhia fundada, em 1935, por Pierre Angenieux.
	<ul style="list-style-type: none">• Lente: Carl Zeiss / Arri (alemã)• Modelo: 180mm Ultra Prime Planar T1.9 (AR-311346)• São fabricadas atualmente• A companhia Carl Zeiss AG foi fundada em 1846.

	<ul style="list-style-type: none"> • Lente: Cooke (inglesa) • Modelo: Cooke S4/i 15-40mm T:2 • Lentes zoom para 35mm e super35 • Fabricação: Desde 1998 • Os irmãos Taylor, um oftalmologista e outro engenheiro, junto ao empresário Hobson, fundaram a companhia em 1886
	<ul style="list-style-type: none"> • Lente: Innovision (americana) • Modelo: Probe II • Lente longa tubular (na verdade um conjunto de cinco objetivas com frente intercambiável) que permite a captação de imagens detalhadas em alta resolução • Acoplada a uma câmera Arri 435 Extreme
	<ul style="list-style-type: none"> • Equipamento: Kit mini 35mm • Modelo: GYHD100, para Sony • Na foto, o kit mini 35 (mais escuro) está acoplado a uma câmera digital Sony HDR FX1 Z1 (à direita)
	<ul style="list-style-type: none"> • Equipamento: Fotômetro • Modelo: L758 C, Digital • Funciona via rádio e USB • Leitura combinada de flash e luz ambiente e controle de exposição à luz

Tabela 2 – Lentes e acessórios.

4.5 EQUIPAMENTO E SUA INFLUÊNCIA NA ESTÉTICA

Antes de começar a captura das imagens de uma determinada cena em um filme, o diretor deste filme, em parceria ao diretor de fotografia, organiza os elementos que formam a estética do filme. Eles decidem, plano a plano, como a cena será feita: a iluminação, o

figurino, o cenário, os diálogos e intenções dos atores, os movimentos de câmera, as cores da cena, enfim, tudo aquilo que possa acrescentar às sensações pretendidas pela narrativa. A câmera, como um conjunto formado pela própria câmera e pela lente, também tem sua participação na estética do filme. Conforme vimos, quanto maior a bitola, maior a qualidade da imagem quando ampliada e, quanto melhor a lente, maiores são as possibilidades de aumentar ou diminuir a profundidade de campo, assim como maior é a capacidade de focagem e desfocagem. Entretanto, existem outras variáveis na relação entre câmera e estética.

Ivo Czamanski, por exemplo, nega a existência desta relação quando diz: “câmera e estética independe. Tanto faz a câmera 16mm, 35mm, 70mm ou digital. Em termos de estética, é um problema de linguagem, de enquadramento”.

Opinião essa, que contrasta totalmente com o que Alemão Francisco relata, quando aprofunda a discussão:

Eu acho que cada câmera tem uma imagem diferente da outra. E cada imagem tem um significado diferente, tem uma sensação diferente para quem assiste. [...] Tem vários filmes que eu optei por fazer em vídeo, que eu acho que é a bitola mais adequada para muitas coisas e, para outras, não. Depende, na verdade, do roteiro. [...] A influência da câmera no resultado final é total. A câmera vai dizer até onde a imagem vai, o que vai acontecer com o filme. Sem dúvida. A câmera tem que estar a serviço do filme. [além disso,] a câmera pode mudar muito o resultado do filme. Quer saber por quê? Porque as latitudes são muito diferentes, as sensações que as pessoas sentem são muito diferentes. O processo foto-químico, que é química e ótica, e o processo eletrônico-ótico são diferentes já no seu conceito. Fazer comparações com esses dois formatos. Sabe aquela velha discussão entre o filme e o vídeo? Eu acho que não tem discussão, não existe. Porque são coisas tão diferentes que não cabe discutir.

Alberto La Salvia segue o mesmo raciocínio e acrescenta:

Cada câmera trabalha com um sistema diferente. Mas é evidente que cada suporte tenha uma diferença estética brutal. Isso é inconsciente, as pessoas talvez não tenham consciência de que aquilo [que vêem] pode ser 35mm ou HVX 200. Minha mãe nem percebe, talvez ela não perceba conscientemente, mas com certeza ao contar uma história isso faz diferença. E depende da proposta do filme, se vai fazer um épico, com planos clássicos, bacana, tem que fazer em 35mm, super-35, com uma luz linda, contra-luz, quentinho. Bom, se o filme é “O Invasor”²¹, é câmera na mão, é sujo, pode pensar em

²¹ *O Invasor* (2002), de Beto Brant, fotografado por Toca Seabra, que imprime uma fotografia suja, feita com a câmera na mão ao filme. SEABRA fotografou anos mais tarde, em 2007, o longa *Estômago*, de Marcos Jorge, ganhador de diversos prêmios em festivais ao redor do mundo.

super-16, até em 5D. Tudo é a proposta estética. O importante é achar uma ferramenta adequada à proposta estética, isso é fundamental. [...] E o importante é o Fotógrafo e o Diretor terem consciência de saber adequar a estética, a plástica desta imagem, a proposta do filme. Se ela é mais ruidosa, mais granulada, [se] ela satura mais a cor, [se] ela tem uma resolução altíssima, ela é “high speed”. Casar uma coisa com a outra. O importante é isso. A câmera é só uma ferramenta, não é o final. O fim é o que está na tela ou na TV, a história que se conta. A ferramenta é o meio técnico de transformar a ideia em obra executada.

Ivo, Alemão, Alberto e Bruno mostraram, todos, ao longo das entrevistas e conversas informais realizadas após as perguntas, um *ranking* entre as câmeras. Se a escolha fosse somente baseada na câmera, sem contar orçamento, por exemplo, a melhor opção seria trabalhar com uma câmera super-35 (e boas lentes, Ultra Prime, por exemplo). As câmeras da Arri (35mm) são consideradas as melhores. A capacidade estética é melhor também: com o quadro super 35mm, a imagem tem mais resolução do que em qualquer outro formato comercialmente usado (o 70mm não é usado comumente no Brasil e no Estado), a capacidade de captar com precisão as cores, os detalhes e, principalmente a capacidade de profundidade de campo, através do chamados “grãos”, ou granulação RMS, que é uma quantificação numérica do ruído do grão fotográfico em um filme de película. Pode ser comparada à qualidade de resolução do filme: quando menor a granuridade RMS, melhor a resolução. O grão, portanto, é melhor que o pixel. Sobre a isso, Ivo Czamanski diz:

Em termos de grãos, nunca os cientistas, os laboratórios, a própria Kodak e outras sempre trabalharam no [suporte] magnético e não conseguiram. [...] Hoje vivemos essa transição entre digital e película, sendo que, a película sempre é imbatível na sua qualidade, nas suas imagens, na sua durabilidade. Com a simplicidade do digital se perdia qualidade. Voltando-se para encontrar a qualidade do cinema, elas [as câmeras digitais] passaram a ser câmeras mais complicadas, mais difíceis de trabalhar, em função de alcançar o objetivo que é a qualidade fotográfica.

Alberto La Salvia, por sua vez, é taxativo:

O negócio é esse, tem que analisar o que se quer, qual a cara da imagem, para escolher a câmera. Mas é uma loucura dar uma dica de câmera. Dica de câmera? Roda sempre com uma que se chama Arriflex 535, 35mm, ou Arricam, Arricam Lite, Arri 435. Roda sempre com essas. Sempre vai ficar bom. São as melhores câmeras, da Arri, modelos mais novos. Roda com negativo Kodak Vision 3 e vai ter a melhor imagem possível

Ainda que os entrevistados tenham frisado que estética digital é tão somente diferente da estética do filme, nem melhor nem pior, eles mostraram que a qualidade da resolução de imagem da cinematografia digital, entretanto, está cada vez mais próxima da película e que estamos em uma época de transição no uso dos formatos. A respeito deste assunto, Alemão Francisco diz:

A sensação que passa para uma pessoa que está assistindo um filme pode ser até sentida no vídeo. Talvez essa nova geração, geração Y, que talvez não sinta tanto essa diferença, porque vê poucas coisas em película. Tem muita coisa acontecendo em vídeo. [...] ‘Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão’ sim. Mas com suporte técnico bacana, bem feito, uma arte bacana, por que, se não, não rola. O aleatório não serve para nada, na minha opinião, em fotografia.

Sobre a Canon EOS 5D Mark II, câmera digital mais usada atualmente nas produções brasileiras e gaúchas, Alberto La Salvia e Alemão Francisco concordam que a imagem produzida, por exemplo, na publicidade audiovisual, está “tudo muito igual”. Segundo Alberto La Sálvia, “hoje a moda, em publicidade, é tudo desfocado. Tem foco no nariz e o olho já está fora de foco. Isso é estética 5D. Câmera na mão. Meio “nouvelle vague”. A câmera 5D (e a 7D), segundo Bruno Polidoro,

Dá uma imagem muito limpa, muito boa por causa das lentes, uma resolução muito boa, uma fidelidade de cor muito boa também, mas para câmera na mão ela é ruim. Se for rodar em 24p com a 7D, dificilmente vai ser na mão, ela dá uma imagem que perde um pouco, tem o efeito gelatina, fica uma coisa meio estranha. Do meu ponto de vista, não satisfatória.

Ainda sobre a estética 5D, Alemão Francisco completa,

A 5D foi uma sorte da Canon, ela mesmo diz isso, criou uma câmera para auxiliar os fotojornalistas e como tem uma profundidade focal muito pequena, muito estreita, deixou os “videomakers” loucos, felizes da vida, porque eles tinham uma coisa muito barata e que tem um “look” muito parecido com o 70mm, em relação ao desfoque. Excessiva a desfocagem, eu nunca uso essas câmeras no “talo” [...]. A gente tem acesso a lente 85mm f1.2f (Canon EF 85mm f/1.2) 50mm f/1.2... o pessoal gosta muito de 75mm f1.2.[...] As pessoas estão usando direto essa câmera. O Brasil inteiro está usando. Eu uso. Todo mundo usa. Mas está tudo muito igual. Principalmente essa relação focal.

Outros diretores de fotografia que atuam no Brasil confirmam a maioria das opiniões dos profissionais que entrevistei para este trabalho, em entrevistas feitas para o documentário *Cinematografia* (2008), de Gabriel Barros (que também fotografa o filme). No DVD, eles confirmam, em sua maioria, que o vídeo está chegando perto da qualidade de imagem do filme e atraindo cada vez mais adeptos (e uma fatia grande e crescente do mercado), porém, alguns diretores entrevistados para o documentário acrescentam: é outra fotografia, é outro raciocínio de iluminação.

Uma das coisas mais frisadas pelos entrevistados, ainda, foi a questão de conhecer e estudar ao extremo o roteiro, saber o que se quer da câmera, onde se quer chegar com o filme produzido e para quem é feito o filme para, então, pensar a estética. Uma vez definido isso, vem a técnica, dominar a técnica, conhecer as câmeras, saber escolher uma boa lente (o que é mais importante) e, principalmente: testar. Segundo Alberto La Sálvia, para saber que câmera usar, primeiro tem que:

Conhecer todas as câmeras. Teoricamente e depois testar. Bem ou mal ela é a ferramenta. Depois de conhecer tudo, deixa ela de lado. Aí se trabalha a estética. Interessa o que se está contando, o que está se vendendo. Qual é a estética da imagem que se quer criar? Isso é fundamental. Não interessa se é fotógrafo mais novo ou mais velho, talvez um fotógrafo mais experiente vá saber fazer isso com mais sabedoria, digamos, fazer melhores escolhas que um fotógrafo iniciante. Mas basicamente o processo tem que ser esse. Se analisa esteticamente, se analisa o orçamento – do comercial ou do curta. Se tem opção de fazer em filme, se tem tempo, o filme é o melhor meio de captação. Ponto. Película 35mm. Não tem nenhuma câmera hoje o mercado que bata ela. Tem as que chegam próximas. Que a gente nem trabalha no Brasil. Que são: a Genesis da Panavision, a D21 da Arri

Alemão Francisco acrescenta:

Testa o equipamento que vai usar. Testa para ver como ele se comporta na alta luz e na baixa luz. Os pretos. Porque tem câmera que não tem a cor preta. Câmera de vídeo que não tem preto. Tem película que, conforme é exposta, não tem preto também. Tem que sacar que se precisa ter uma ferramenta que sirva tua fotografia. Testa ele. Testa antes. Ou, é a melhor coisa que um fotógrafo pode fazer para escolher uma câmera para um filme. Se ele não puder testar ele tem que ler muito, tem que estudar muito. [...]. Algumas câmeras de vídeo têm muito croma e tem que tirar um pouco do croma delas, porque se não fica demais. Dispara o vermelho. Já outra não tem vermelho. Enfim. Testa para que saibas o que está fazendo. Estuda a imagem. Aprende.

Sim, a câmera influencia na estética de filme: por exemplo, o super 8 e o 16m, na tela grande, dão mais granulação, dando um ruído interessante a imagem, algumas câmeras são mais propensas a captar umas cores em detrimento de outras, uma lente antiga pode deixar a “cara” de um filme mais “anos 70”, uma câmera High Speed pode aumentar a nossa sensibilidade aos detalhes de movimentos, que não conseguimos ver a olho nu, dramatizando um momento a dois mil quadros por segundo. As melhores câmeras são as mais caras e vêm de fábricas do exterior, podendo ser compradas ou alugadas. Na produção audiovisual gaúcha, seguimos o Brasil, orçamento e estética definem câmera que, munida de lentes que permitam um melhor trabalho na imagem captada, ajuda a destacar a estética almejada pelos diretores.

5 CONCLUSÃO

Neste trabalho procura-se saber, primeiramente, quais são os equipamentos usados na cinematografia gaúcha, assim como a relação entre o que define o uso de uma ou outra câmera nas produções do Estado. Em seguida, procura analisar a influência da câmera cinematográfica na estética do audiovisual, com base na história e evolução da tecnologia de captura de imagens em movimento, na formação histórica do mercado audiovisual e da cinematografia no Brasil e no Rio Grande do Sul, e como este equipamento pode mudar os componentes visuais de um filme, de acordo com a estrutura narrativa, evidenciando, assim, o conceito da fotografia do filme.

Através das entrevistas, feitas com quatro diretores de fotografia atuantes no mercado audiovisual gaúcho, unidas às pesquisas, verifica-se que antes de se pensar em que câmera usar, o diretor de fotografia deve saber o que quer fazer com o audiovisual que está fotografando, que antes de saber qual câmera, deve saber que formato será melhor para o filme e quais lentes irá precisar. Além disso, verifica-se também que o orçamento ainda é um fator determinante e limitador para a escolha de equipamento, talvez por que o Brasil não disponha de fábricas de câmeras em seu território, talvez por que a indústria cinematográfica brasileira ainda não tenha evoluído como a de países desenvolvidos.

O domínio da técnica, podemos constatar, é imprescindível ao diretor de fotografia para a escolha de equipamentos para a captura de imagens e para a iluminação. Entretanto, a evolução da cinematografia eletrônica tem trazido ao mercado novas necessidades técnicas de produção. Primeiro existia uma lacuna muito grande de qualidade entre o vídeo e a película, depois, as câmeras digitais tiveram que se adaptar à estrutura de iluminação do cinema para conseguir competir com a profundidade de campo obtida pela câmera com película. Atualmente, as câmeras digitais estão com uma qualidade de imagem extraordinária (embora o filme 35mm pareça imbatível) e, segundo a opinião dos entrevistados e de outros diretores de fotografia, se continuar as melhorias da cinematografia digital na velocidade que está, em poucos anos a película será obsoleta ou, pelo menos, muito mais rara nas produções. Salienta-se, porém, que um formato não exclui o outro, são estéticas diferentes e maneiras diferentes de tratar as imagens captadas. Apesar disso, acredita-se que devido aos custos de produção (câmeras digitais são bem mais baratas), a agilidade na edição (que é mais rápida na captação digital) e a qualidade de imagem que a cada ano melhora na captação digital, será cada vez mais onerosa a escolha pela película.

A câmera digital está tomando espaço nas produções ao redor do mundo, inclusive tendo no mercado atual um fenômeno tecnológico que é a câmera 5D, da Canon, uma câmera fotográfica que é usada nas produções audiovisuais para a TV, a internet e também para o cinema. Percebemos, contudo, um problema quanto às câmeras digitais, ao contrário da película, falta uma padronização delas. Diferentes cabos, tipos de memória, quadros, recursos e centenas de outros exemplos onde a falta de padronização atrapalha a vida dos usuários, diretores de fotografia, profissionais ou não.

A câmera com película, por sua vez, continua sendo unânime entre os diretores de fotografia. A melhor escolha para qualquer produção, hoje, é a câmera super 35 (melhor imagem, melhor profundidade de campo, melhores latitudes).

Tendo chegado ao fim, percebemos melhor agora como o trabalho dos diretores de fotografia se consolidou (quais são os “caminhos das pedras” desta profissão) e como a imagem audiovisual evoluiu no Brasil. Compreendemos melhor, também, o encontro entre técnica e estética no cinema nacional, entre equipamento e imagem final, que é onde se encontra o trabalho do cinematografista.

A partir deste trabalho, logo, podemos constatar que a câmera influencia de várias maneiras a estética de um filme. O que abre um leque de possibilidades para futuras pesquisas e novos caminhos acadêmicos e de ordem prática, como a comparação direta e aprofundada entre as câmeras e suas especificidades estéticas na captação da imagem, por exemplo.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papirus, 2007.
- BARROS, Gabriel. **Cinematografia**. São Paulo. TZ editora. 2008. DVD duplo.
- BAUER, Martin W. ; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático**. 6 ed. Petrópolis, RJ. Vozes, 2007
- BECKER, Tuio. **Cinema gaúcho: uma breve história**. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- BECKER, Tuio (org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.
- BETTON, Gerard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- Breve História do Super-8**. Disponível em:
<<http://www.mnemocine.com.br/cinema/super8hist.htm>> Acesso em: 05 Maio 2010.
- CHESHIRE, David. **Manual de Cinematografia**. H-Blume Ediciones, Madrid, 1979.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- História da Eastman Kodak Company**. Disponível em:
<http://wwwca.kodak.com/BR/pt/corp/sobre_kodak/historico/mundial/mundial.shtml?primeiro=7> Acesso em: 03 Maio 2010.
- História do Cinema**. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_do_cinema> Acesso em: 22 Abr. 2010.
- Internet Movie Database, The**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/>> Acessos Out. 2010.
- Invention of Photography**. Disponível em:
<<http://niepce.house.museum/pagus/pagus-inv.html>>. Acesso em: 06 Maio 2010.
- Kilpp, Suzana. **Apontamentos para uma história da televisão no Rio Grande do Sul**. São Leopoldo. Unisinos, 2000.
- List of vintage movie cameras, projectors, precinema, etc**. Disponível em:
<<http://www.xs4all.nl/~wichm/cinelist.html>> Acesso em: 06 Maio 2010.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 5. ed. São Paulo: Papirus. 1997.
- MERTEN, Luiz Carlos. **A aventura do cinema gaúcho**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.
- MOURA, Edgar Peixoto de. **50 Anos luz, câmera e ação**. São Paulo: Senac, 2001.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo, Círculo do Livro, 1987.

_____, Fernão (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo, Círculo do Livro, 1997.

_____, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Jose Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

_____, Jose Mario Ortiz. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1995.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Teixeirinha e o cinema gaúcho**. Porto Alegre. Proletra, 1996.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada. A Barulhenta história do cinema mudo**. São Paulo. Lemos Editorial, 1997.

SALLES, Filipe. **A Câmera Cinematográfica**. Disponível em: <http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=105:cameracine&catid=34:tecnica&Itemid=67> Acesso em: 20 Abr. 2010.

SALLES, Filipe. **Bitolas e Formatos no Cinema**. Disponível em: <http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=127:bitolasformatos&catid=34:tecnica&Itemid=67> Acesso em 06 Maio 2010.

SALLES, Filipe. **Manual de Fotografia e Cinematografia**. Disponível em: <<http://www.cinematographers.nl/CAMERAS1.htm>> Acesso em: 06 Maio 2010.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1980.

SCHAEFFER, Osório. **Cinematografia no Brasil: um estudo de caso do diretor de fotografia Walter Carvalho no filme Lavoura Arcaica**. UFRGS, 2009.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro. Ed. Revan, Instituto Nacional do Livro, 1993.

WATCHEL, Edward. **The first picture show: Cinematic aspects of cave art**. Leonardo, nº2. San Francisco, 1993.

3D-Film. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/3-D_film> Acesso em: 23 Abr. 2010.

ANEXOS

ANEXO 1: Entrevista com Ivo Czamanski

1. **Gostaria de ouvir de ti, quais as tuas experiências na produção de cinema? Partindo da tua formação, gostaria de saber um pouco das tuas histórias como diretor de fotografia?**

Bom, eu sou Ivo Czamanski. Profissão: cinema. Comecei com jornalismo temporariamente e ingressei definitivamente no cinema. A minha origem no cinema é que o meu pai fazia cinema e eu, desde pequeno, engatinhando já no meio do cinema, era apaixonado por cinema. E aí você me pergunta qual foi a tendência que eu tive para ir pro cinema? Eu não tive tendência porque eu já nasci dentro dele e dei continuidade ao que meu pai fazia. 100% apaixonado por cinema e também por fotografia por que é uma coisa que sempre me chamou a atenção, sempre fui um apaixonado e também até porque meu pai também era um diretor de fotografia do cinema.

Nos anos 60 comecei na TV Piratini. Eu estava fazendo 18 anos, era Dezembro de 1959, onde que eu fui Cinegrafista da TV Piratini, que era repórter cinematográfico: fazia a filmagem e a matéria base para o redator. Usávamos câmera 16 milímetros, a **Paillard Bolex** ou a **BH** e fazíamos filme negativo e PB (preto e branco) que na época nem cores tínhamos na nossa televisão. Filmava e revelava na própria TV Piratini que tinha um tanque e havia uma revelação manual. Antes as matérias eram de 40 segundos, 30 segundos, 1 minuto, quer dizer: era pouca quantidade de filme e usavam-se então uns teares para revelar. Assim usávamos o 16mm.

A tendência do cinema, ele tinha... usava-se frequentemente o curta-metragem. O curta-metragem era o laboratório para o longa-metragem. Era a escola para o longa metragem em termo até mundial. Em função de que o cinema é muito caro, um investimento muito alto, então precisaria ter escola. E nesse início pouca coisa se tinha em termos de escola de cinema, no Brasil não tinha escola de cinema. Tínhamos a escola americana, na Polônia, na França, na Espanha e, em função de que íamos sendo autodidatas, nós no Brasil éramos totalmente a escola americana de cinema, nós nos baseávamos em tudo que era do cinema americano em todo seu seguimento, não só em termos de imagem, como de direção, produção e etc. Então, era onde nós buscávamos o conhecimento do cinema através do cinema americano em todo o seu seguimento. Muito bem, uma tendência então era de fazer 16mm, que era mais

econômico, e fazer o curta-metragem, em 35, para formar escola e dar continuidade. E era muito forte também na época o jornal cinematográfico. Como não tínhamos televisão, ou melhor, como já tínhamos televisão, mas ela não tinha satélite, não tinha teipe, então era bem uma TV regionalizada. Lá só tinha assuntos da própria cidade e usava-se como base o filme 16mm que era o filme telecine aonde se usava tanto o negativo quanto o positivo para fazer a versão na hora – para positivo. Usava-se o cinema 16mm, esse era a grande, vamos por assim dizer, a força da televisão era através do filme. Alguns programas, por exemplo, algumas novelas, mas tudo era ao vivo, então era uma forma de ter cinema na televisão, que condicionava a televisão, quer dizer, era a grande sustentação do cinema, era o filme 16mm que era a bitola de televisão. Até porque o sistema, também, de janela do filme que era 3 por 4 (3x4) no filme 16mm estava dentro das medidas da televisão, que é até hoje. Então o 16mm era o jornal cinematográfico que era a forma das pessoas - o que hoje se vê nos jornais nacionais de televisão, se acompanha as coisas que acontecem no mundo, não tínhamos absolutamente nada disso – virem através do jornal cinematográfico onde estavam as notícias. Quer dizer, conheciam Copacabana (RJ) através do jornal cinematográfico. O Canal 100 fazia muito futebol. Para ver jogos no Maracanã, era através do canal 100 e do cinema-jornal. Então se conhecia o mundo e se sabia de alguma coisa era através dos filmes e no cinema.

Até os próprios países mandavam para os outros países as suas mídias através de filme, como temos aqui (*no Instituto Estadual do Cinema – IECINE*) quatrocentos e poucos filmes curtas-metragens franceses que mandavam para distribuir gratuitamente, para divulgar o seu país através de filme. Então, assim, mais ou menos que funcionava o cinema como, fundamentalmente, a sustentação do processo.

O Super-8 já era um sistema de filme extremamente barato, vamos dizer quase um filme de quem praticava fotografia e era uma forma de fazer um filme. Tem um suporte em movimento através de um filme 8mm que depois aumentou para obter um pouquinho mais de qualidade, um Super 8 que é um pouquinho maior. Então os amadores começavam com 8mm, Super 8, daí iam para o 16mm e seguiam para o 35mm que é a bitola do cinema convencional e curta-metragem, depois, iam a caminho do longa. Então essa era a trajetória do cineasta.

Muito bem, uma das coisas interessantes que eu sempre comento e falo é que o cinema é totalmente mecânico. Um processo mecânico. E o que evoluiu é a eletrônica. A eletrônica é isso que todo mundo sabe, essa coisa espantosa que cada dia está mais desenvolvida e a qualidade vem através de novos equipamentos, novos processos. O cinema não. No cinema

uma câmera de 1960, se a ótica está boa, tu podes fazer um filme para concorrer a um Oscar. Depende da capacidade do profissional e não do equipamento propriamente dito.

Televisão ou digital, por assim dizer, as câmeras de vídeo, cada modelo tu tens maior abrangência técnica, a tecnologia delas vão se desenvolvendo através de modelos mais aperfeiçoados e está se crescendo permanentemente. Já estão em um grau bastante elevado de qualidade fotográfica e vai aumentando conforme vai surgindo.

Então, voltando ao cinema, ele se mantém totalmente artesanal e é um equipamento mecânico. E uma das tendências, vamos considerar, nessa época anos 60 era ter cada vez maiores telas, cinemas com maior amplitude de imagem, então se criou (câmera) 70mm, se criou Panavision. A tendência era essa, o mundo queria cinemas com maiores telas. Chegou a ter um cinema com 360 graus na Alemanha, em termo experimental. Claro que, em termos de custo operacional, em termos de mercado não teve condições. Os (*filmes*) 70mm também se tornaram muito caros. Existiram outros processos que em termos operacionais eles até funcionaram, mas aí em termos de mercado, custo-benefício, eles não funcionaram. Uma das coisas que se criou, o máximo que se chegou, foi o cinemascópio. Que era utilizando o mesmo equipamento, a mesma câmera, só com uma janela um pouco maior da câmera e com uma lente anamórfica, da qual se condensava uma imagem para dentro da película e depois, no projetar, fazer o processo inverso, se conseguia uma tela de 18/20 metros, então, com maior amplitude no (*plano*) horizontal do que no vertical. Essa lente anamórfica em que se fazia o cinemascópio foi uma coisa que teve uma década que foi um sucesso, mudando, também, um pouco a linguagem de direção porque eram imagens muito grandes de projeção, aonde se mudava um pouco o roteiro de um filme devido a uma imagem menor em termos de corte, de imagem. Muita fusão para o espectador não ter aquele impacto da imagem muito grande em uma troca de cena. O Cinemascópio se manteve muito tempo porque não alterou custo nenhum: as mesmas câmeras, o mesmo filme, o mesmo negativo e, então era isso, queria-se sempre maior tela, maior tela, maior tela. Uma coisa que hoje terminou, esses “maior tela”, e que passou a ser um cinema mais convencional com a tela panorâmica, mais 3x4, mais 9x12, mas dentro do próprio filme.

Agora vem, então, avançando a televisão. Vem se desenvolvendo. Inicialmente a qualidade muito ruim, mas, como eu digo, a eletrônica foi este espanto que vem com cada vez maior qualidade. Um dos grandes problemas que sempre teve a imagem digital para o filme é a profundidade da imagem. Porque o filme reage através de grãos que têm perspectiva e que te dá essa perspectiva de primeiro e segundo plano, de profundidade, de longitudinalidade, quer dizer, ele (*o filme*) consegue dar o máximo dentro destes aspectos e o teipe não têm, porque é

um magnético plano. Por muitos anos sei que tentaram conseguir dar essa profundidade através do teipe e não teve solução, mas com o desenvolvimento tecnológico criaram outras formas, conseguiram câmeras que conseguiam dar uma diferença de foco. Ou seja, o filme, em termos de imagem, no caso da fotografia, uma das coisas muito sérias sempre foi o campo focal, extremamente sério porque do primeiro plano para o segundo plano, precisava muito, dentro daquele comparativo entre maior diafragma para poder ter um maior campo focal e daí para ter maior diafragma precisa muita quantidade de luz, quer dizer, se tornava muito caro. Então, como se diz, os grandes estúdios, que era a grande forma de fazer filme, porque tinham condições de ter quantidade de luz muito grande, pegavam uma câmera com Diafragma 8 e procuravam fazer a luz para esse diafragma e não corrigir a câmera conforme o ambiente. Então, se determina um diafragma onde se tem um campo focal grande e que se mantém primeiro e segundo plano em foco e acrescenta luz até alcançar este diafragma. Pra isso precisa uma quantidade muito grande de luz, daí precisa geradores e daí vai todo um complexo que torna bastante caro um filme. Em função disso se criou essas últimas câmeras digitais com baixa sensibilidade. Para ter uma idéia: uma câmera de TV é 10 vezes mais sensível que a de qualquer filme e se consegue gravar em pouca luz e de noite, não tem problema. É uma maravilha, mas, com isso, não se tinha a profundidade. O que fez surgir as câmeras de alta resolução, HD Cam, por exemplo, que custa U\$170 mil? É uma câmera que ficou difícil de trabalhar, uma câmera com extremamente baixa sensibilidade voltou a dar necessidade de muita luz. Com baixa sensibilidade, se perde o campo focal, se diminui o campo focal e se corrige a profundidade, quer dizer, um efeito para dar defeito, ou melhor, um defeito para dar efeito. Então, se conseguiu através do digital aumentar essa profundidade, esse campo focal, que o cinema tem extraordinariamente. Porque, em termos de grãos, nunca os cientistas, os laboratórios, a própria Kodak e outras sempre trabalharam no (*filme*) magnético e não conseguiram. Evidentemente. Então se conseguiu através do efeito eletrônico dar essa profundidade.

Hoje vivemos essa transição entre digital e película, sendo que, a película sempre é imbatível na sua qualidade, nas suas imagens, na sua durabilidade. Com a simplicidade do digital se perdia qualidade. Voltando-se para encontrar a qualidade do cinema, elas (*as câmeras digitais*) passaram a ser câmeras mais complicadas, mais difíceis de trabalhar, em função de alcançar o objetivo que é a qualidade fotográfica.

Uma das coisas interessantes, também, da evolução deste período (*anos 60*) foi que, como nós usávamos televisão aqui no Brasil e no mundo, toda a imagem era sem som. Era só a imagem, ia para o laboratório e revelava, depois ia para a TV e entrava no ar os jornais, as

notícias, com locução de cabine acompanhando a notícia. E aí surgiu uma câmera Auricon, que, aliás, tem aqui no IECINE, e foi a primeira câmera que revolucionou o jornalismo em televisão. Uma câmera totalmente blindada, onde se usava em torno de 10 minutos de filme e que fazia gravação ótica (*do som*) direto no negativo. Claro que, se se errava, perdia aquele negativo, tinha que recomeçar, mas era uma forma de ter o famoso jornalismo, a reportagem cabeça, a entrevista direto através do filme para o jornalismo. Quando começou a TV Gaúcha aqui, foi nessa época que surgiu no nosso mercado a câmera Auricon, uma câmera que pesa quase 50 quilos, pesadíssima, e se pode fazer entrevistas ao vivo e colocar a noite na TV a própria entrevista. Um sucesso na época. Foi uma câmera que revolucionou o jornalismo, mas sempre focada em cima da película, em filme.

2. E quanto as (essas) câmeras que usaste, por que elas foram escolhidas para a produção? Ou o que determinou o seu uso?

O importante é uma câmera que seja... bom, vamos fazer em 35mm, mas se tem problema de orçamento, vamos fazer em 16mm e ampliar para 35mm. É o custo que determina a escolha. Fora isso nada influenciou, em absoluto. Uma câmera melhor, com mais recursos para facilitar a fotografia, a ótica. Quantas vezes eu fiz filmes, curtas, em que pegamos uma câmera blimpada, locada, com as lentes Zeiss último modelo. É nisso que se preocupava, era a ótica da câmera. Isso era fundamental. A estética é outro departamento. Fundamental eram as lentes, lentes são tudo, a imagem é a lente. Então, com uma bela lente se tem uma imagem maravilhosa. Bons filtros, certo. A fotografia está em cima disso. São duas coisas, uma que é a imagem plana, que se projeta e se capta, e outra é a estética, o movimento de câmera, etc. E o uso, quer dizer, às vezes pega-se uma câmera grande, às vezes se pega uma câmera super portátil para fazer uma câmera pendurada em um helicóptero, pendurada aqui, num carro. Câmeras mais leves para ter o resultado que se quer. Isso sim. Quantas vezes se pegou a câmera mais portátil possível? Uma câmera que até rode pouco tempo, mas precisava de 30 segundos, 40 segundos de imagem e era o suficiente para aquele movimento de carro, uma batida, uma colisão. Então se usa uma câmera específica para isso. A avaliação está nisso.

3. No resultado final, o filme propriamente dito, que influência a câmera tem sobre a imagem que chega ao público? Na estética do filme?

Câmera e estética independe. Tanto faz a câmera 16mm, 35mm, 70mm ou digital. Em termos de estética, é um problema de linguagem, de enquadramento. Linguagem de estética

que dentro da fotografia é um tópico. Então, independe, porque todas elas (*as câmeras*) têm lentes: de Grande Angular à Super Tele. Importante é que, hoje se usa muito a (*lente*) Zoom, até 1960, 70, não se usava Zoom, se usava só lente plana, e que, as lentes não-zoom tem melhor qualidade fotográfica, maior recorte, quer dizer, definição da imagem. Tem lentes inglesas, vamos dizer, a Cooke, que é até um problema se fazer um close, aparecem as impurezas do rosto. Quer dizer, tu estás barbeado e aparece a sombra da barba. Ela é extraordinária. É uma lente para usar mais em paisagens, coisas naturais e não para pessoas porque ela era extraordinária. São lentes planas. Mas então surgiu após 1960 – e poucos – a primeira lente Zoom de alta qualidade, foi da **Angénieux**. Essa lente Angénieux foi imbatível, até agora não surgiu nada que a superasse, é uma coisa extraordinária, uma lente, também, muito cara: era o preço de uma câmera. De maneira que se tinha uma Super Angular à uma Tele Objetiva sem distorção e sem perceber o movimento de zoom, que tinha 26 óticas em que uma se sobrepusesse sobre a outra. Até quando surgiu esta lente, eu lembro que, uma pessoa especializada em ótica olhou e disse: “eu não sei como os franceses conseguiram produzir essa lente”. Tanto é que quando tinha qualquer defeito na lente se mandava à França que só eles abriam.

Então são duas coisas separadas, a ótica em função de ter uma definição de qualidade de imagem, dependendo da marca, da qualidade, da precisão. Isso é que era a qualidade dentro (*das câmeras*). Agora, em termos de estética, de ângulo, nada a ver, pode ser uma lente ruim, pode ser 16mm, 35mm, 8mm, a estética é a mesma. Dentro da estética tem que se ter a imagem dentro de uma linguagem de imagem, dentro de uma colocação de câmera: baixa, se aumenta (*o objeto em foco*), câmera alta, se diminui, Pan (*movimento Panorâmico*) para a direita se cresce, Pan para a esquerda se diminui. Quer dizer, toda a linguagem de cinema – três terços de profundidade – toda essa linguagem que se tem de estética é uma cadeira de faculdades estrangeiras de cinema (não nacional que aí é mais geral).

Então: estética é uma coisa, câmera é outra. Uma nada tem a ver com a outra.

4. Que dica você daria para alguém que está começando na Direção de Fotografia no cinema a respeito das escolhas de câmera?

Eu diria a ótica, fundamental em cinema é a ótica. Como disse inicialmente, pega-se uma câmera velha, de 1960, e tem uma ótica de alta precisão pode querer concorrer ao Oscar. Claro que, dou o exemplo, entre um Fusca e um Mercedes eu prefiro o Mercedes. Então eu quero uma câmera nova, atual, que tem uma série de outros recursos e facilidades, melhor manuseio, que facilita o trabalho. Mas em termos de resultado, nenhum. Pode ter uma câmera

do ano e uma câmera de 1960 ambas com a mesma lente e a qualidade é a mesma. Não altera absolutamente nada. Claro, tem que ter uma câmera em que a janela segura o filme, onde puxa o filme tem que estar ok, todos os componentes mecânicos tem que estar perfeitos. A janela tem que estar muito firme para não mexer a imagem. Claro. Mas teoricamente a coisa (*o resultado*) não tem uma alteração, como eu digo que, uma câmera de vídeo das primeiras e as de hoje não dá para comparar. A qualidade é uma estupidez. E em cinema não, ele mantém sempre a mesma coisa.

Câmeras como a Arriflex, os alemães criaram e ela conquistou o mundo. Porque antes se tinha câmeras muito pesadas e as câmeras mais eram para estúdio. Câmeras para locações eram uma dificuldade, não tinham qualidade. Daí se criou a Arriflex que era uma câmera de locação em que se vai colocando acessórios e ela vai se tornando uma câmera de estúdio e que conquistou o mercado mundial. Os próprios americanos que sempre criam as coisas criaram uma Camiflex, cópia da Arriflex, mas não funcionou, não deu certo. Não conseguiram. Então esse (*a Arriflex*) dominou o mercado mundial em termos de cinema em imagens de locações.

Um dos fatores, também, que muda em relação da câmera mais antigas para as atuais, é o problema de que, até um determinado ano, se não me engano anos 70, se fazia tudo dublado. Os longas-metragens, os filmes que eu fiz, não tinham Vídeo Assist, quer dizer, era o olho do fotógrafo que determinava a qualidade. O diretor estava dirigindo a Cena e perguntava ao fotógrafo, ao câmera, porque geralmente o fotógrafo era o câmera no Brasil – exatamente por ser fotógrafo, dentro daquilo que eu digo, passa muitos anos, é auxiliar, vai subindo cada degrau, câmera e tal, 1º assistente, 2º assistente e vai fazendo câmera e vai fazendo iluminação e termina sendo Fotógrafo, quer dizer é o topo da carreira. Então ele já está plenamente experiente, ele geralmente faz a fotografia e faz a câmera pelos seus anos de experiência e ter praticado já uma escola do autodidata por muitos anos. Não tinha Vídeo Assist, era a palavra dele, o Diretor quando perguntava: ”Boa?”. “Boa!” ou “Não, não está muito boa, vamos repetir.” E uma coisa, também, que eu sempre digo nas palestras que eu dou sobre fotografia e câmera, é a sinceridade. Um câmera, a partir da imagem de cinema e televisão, tem que ser muito honesto consigo mesmo, se tiver dúvida, tem que repetir. Porque, quando se faz uma tomada, a pior coisa que tem é, se faz uma tomada, vai para o laboratório, volta, dali uns dias vai se assistir e tem um defeito de foco, de movimento, qualquer coisa que não está perfeita, tem que refazer. Aí tem que viajar, transportar toda uma galera para montar o cenário para fazer uma Tomada, quer dizer, para o Fotógrafo é um vexame terrível. Os acidentes acontecem, mas tem que ser, na hora, honestos e sinceros. Se tiver dúvida: “olha, erreí, vamos repetir”. Na hora não tem problema, se resolve. Não pode é deixar na dúvida.

Tem que ter segurança absoluta. E fazer tudo sem Vídeo Assist, o teu olho era o olho do diretor. Assim eu fiz 13 longas-metragens como Diretor de Fotografia e Câmera, sem Vídeo Assist.

Bom as coisas foram mudando e daí surgiu o som direto e deu problema, pois as câmeras não eram Blimpadas, faz barulho e não poderia ser som direto. Então vieram as câmeras blimpadas e se faz hoje quase tudo com som direto. Realmente surge uma maior qualidade.

Uma das coisas que me perguntam: “O que evoluiu no cinema?” Eu diria que o que evoluiu foi o som. Porque o som era deficiente, era problemático, era complicado. Mesmo nos melhores filmes do mundo o som era ruim, tinham dificuldades. A qualidade do som é que evoluiu no cinema. E também projetores antigos, uma coisa se liga a outra, se um projetor não está perfeito, bem atendido numa sala de exibição, se não tem um profissional realmente conhecedor, ele termina dando uma qualidade de som não satisfatória. Até porque o som, ele é todo um processo magnético até hoje mesmo e ele passa, finaliza, em um sistema ótico, fotográfico. Ele é fotografado, o som. Por isso tem que se ter um bom controle de qualidade, pois se ficar muita luz ou pouca luz o som fica um problema. Então, o recurso de som foi fantástico. Pois não se fazia som direto, não tinha um gravador à altura. Tinha o Nagra que é uma das maiores jóias em termos de som, feito alemão, que é uma coisa espetacular, é o primeiro gravador não perfurado, com fita normal, e que parte em 24 quadros por segundo e estanca em 24 quadros por segundo. E era uma coisa assim sonhada pelo produtor brasileiro, mas também custava uma fortuna, a base de 50 mil dólares o gravador. O famoso Nagra. E como pouco se fazia som direto, não tinha câmera blimpada, não adiantava usar um Nagra. Era um investimento que não compensava. No momento que surgiu as câmeras blimpadas que gravavam som direto e que realmente te dava uma qualidade no filme em termos de interpretação. Daí surgiram outros sistemas, que tem ainda hoje, de som bem baratinhos em relação ao que era, e com a qualidade quase perfeita. Para mim, a grande evolução que se tem no cinema foi o áudio. Em termos de imagem, não alterou nada.

ANEXO 2: Entrevista com (Alemão Francisco) Francisco Ribeiro

1. **Gostaria de ouvir de ti, quais as tuas experiências na produção de cinema? Partindo da tua formação, gostaria de saber um pouco das tuas histórias como diretor de fotografia?**

O primeiro filme que eu fotografei foi em 1998, se chama “Fast Food” e foi para o Festival do Minuto. Foi super premiado, ganhou o Festival do Minuto no Brasil, ganhou alguns prêmios nos Estados Unidos e na Europa. Aliás, é um trabalho que me persegue, porque eu uso ele no meu portfólio até hoje. Eu acho bem bacana de ideias e de soluções. Nós solucionamos o filme de uma maneira muito simples. Tudo foi muito simples. E ele é muito inteligente, muito bacana.

Eu comecei nesse negócio há 25 anos mais ou menos. Comecei como Assistente de Produção, como contra-regra, literalmente carregando os equipamentos e varrendo o chão do estúdio com muito prazer. Gostava muito. Na verdade eu comecei como Holding e por um acaso algumas pessoas me viram fazendo trabalho de holding em um show – eu era holding da Adriana Calcanhoto – e acharam que eu tinha perfil de contra-regra, que eu poderia trabalhar de contra-regra. Na época, no mercado, era Assistente de Produção. Ainda é Assistente de Produção, Produtor de Set. E daí eu comecei nesse negócio. E logo no final dos anos 80 eu fiz um trabalho chamado “Tim-tim plim plim”, que era um comercial, uma homenagem da RBS a Globo, pelos 25 anos da Globo. Eu fui 2º Assistente de Câmera nesse filme e gostei muito do trabalho, achei muito interessante o trabalho de Fotógrafo, por que até então os trabalhos de fotografia eu não gostava muito. Era diferente a relação. Eu não participava da fotografia dos comerciais em que eu trabalhava como Assistente de Produção ou Produtor de Set. Eu participava de tudo, menos da fotografia na verdade. Achava que não participava, o que é pior. Porque na minha opinião o Cinema é uma das coisas mais coletivas que existem no mundo. Essa coisa de: “Vamos gravar uma imagem com som”. Isso é muito coletivo e se a equipe não for bacana, se não tiver afinação, se não tiver uma boa relação, não acontece um filme bacana. Vai ser mais um filminho só. Sem grandes resultados. Os resultados ficam muitos difíceis. Não tem profissionalismo que suporte uma relação ruim com a equipe. Só profissionalismo não faz um bom filme. Então é uma coisa muito coletiva. Os profissionais tem que estar inseridos dentro do contexto do filme. Se não, não rola. Mesmo. E nesse período eu acabei curtindo muito o “Tim-tim plim plim”, curtindo muito o processo

porque aí, eu acabei participando direto da fotografia. Embora eu só carregasse as malas do Assistente da Câmera.

Até a metade dos anos 80 só se trabalhava com película, até, digamos, 1984. Aí com o advento do vídeo, vieram as primeiras câmeras de vídeo e começou a se usar muito o vídeo. Era muito dinâmico. Na verdade não era muito dinâmico. Inclusive hoje, não é muito dinâmico, embora pareça ser. Principalmente o High Definition, é bem pouco dinâmico. Aí a gente acabou voltando a fazer película, pela aparência, pela cara que tinha e que tem o filme. O filme era muito superior ao vídeo naquela época. Realmente era muito superior, resolução, range, tudo era melhor. Embora só tivesse uma película, só tinha um negativo, que era o 5247. Só trabalhávamos com esse negativo. Tudo a gente tinha que fazer com ele. Era um 100T, com balanço de tungstênio. Bom, eu gostei muito da história e falei para o fotógrafo, que era o Joel Lopes: “Gostei muito do teu trabalho, queria muito fazer o que tu faz”. Aí ele olhou pra mim e disse: “Olha cara, tu não sabe nada de fotografia, vai estudar fotografia e quando eu voltar do próximo filme a gente conversa”. Eu voltei para Porto Alegre, pois a gente estava filmando no interior, vendi minha motocicleta, comprei uma câmera fotográfica e fui para o SENAC fazer um curso de fotografia. Na época era muito difícil comprar uma câmera fotográfica, caríssimo. O Dólar valia muito. Minha câmera custou uns mil dólares, mais ou menos, ela e a lente. Uma Canon T70 com uma lente 1.2, mais um flash e uma telezinha (*tele objetiva*). Muito dinheiro. Foi muito suado. Eu vendi uma moto XL, 1983, praticamente zerada, linda a moto, era meu sonho de consumo naquela época. Troquei pela câmera e fui aprender a fotografar para trabalhar como 2º Assistente de Câmera no Rio Grande do Sul: aprender a carregar magazine e etc. Poucas pessoas ensinavam essas coisas naquela época, era muito difícil. Muito medo e preconceito. Era uma época bem complicada, não tínhamos acesso a internet, não existia internet. Não tínhamos acesso aos livros e as imagens que se tem hoje. Era tudo muito difícil. Ficávamos garimpando nas livrarias do Brasil para ver quando chegavam os livros. Uma vez eu fui numa livraria que era do Alan, um cartunista bacana, faz histórias em quadrinhos super legal, e ele: “Eu tenho uns livros de fotografia que estão aí parados”. Fui ver era um manual, era um livro só sobre lentes, que ensinava tudo sobre lentes, os cálculos todos. E eu acabei tendo uma formação técnica muito sólida. Além de trabalhar como Assistente de Câmera muitos anos. Além de trabalhar com muitos Fotógrafos do Brasil. Muitos muito bons. E alguns nem tão muito bons. Eu aprendi muita coisa nesse período. Muita coisa com eles. Porque mesmo com os não muito bons, se acaba aprendendo alguma coisa. Então aprendi muita coisa com os caras, observando os caras e estudando o que eu podia encontrar de material na época. E continuo estudando até hoje, não tem jeito, a gente

não para nunca, não tem como parar. Aliás, eu achava que iria estudar um pouquinho menos, iria continuar estudando, mas um pouquinho menos. Iria conseguir me dedicar um pouco menos a técnica, mas aí fui ver “Avatar” e saí do filme achando que eu não sabia nada. Nada. E realmente a gente não sabe nada. Tem que aprender muito. Tem um processo imenso, rápido, que a gente tem que assimilar rapidamente. Se não, vai perder o trem.

Bom, que mais, foi um processo natural. Comecei como 2º Assistente de Câmera, depois como 1º Assistente de Câmera e aí, Fotógrafo. Eu tive muita sorte na minha formação, porque eu filmei muito com alguns fotógrafos que são muito bons: o Joel Lopes, o Alex Sernambi, o Fernando Oliveira, o Junior, JR, talvez um dos caras mais requisitados no Brasil para Publicidade. Trabalhei com o Rodolfo Sanches, o Abraan Netri, o Pedro Facas, o (*Lauro*) Scorel. Trabalhei com todo mundo que está hoje no mercado. É mais fácil dizer as pessoas com quem eu não trabalhei. Eu trabalhei muitos anos com a Zeppelin, muito mais na Zeppelin do que com outras produtoras. Em função do negócio. A gente é meio “Free-fixo”. Às vezes se trabalha mais em alguns lugares do que em outros. A Zeppelin sempre foi uma produtora que se movimentou muito bem no que se refere à qualidade, a orçamentos mais interessantes, maiores. Seguramente deve ser uma das três maiores produtoras da América Latina. Sem dúvida. Tem filial na Argentina, em São Paulo, em Porto Alegre. Então assim, trabalhando com essa produtora acabei fazendo filmes, os mais variados, os tipos mais inusitados. Eu tive a oportunidade de fazer filme na Antártida, eu fiz um documentário no pé da Antártida, que chama “Extremo Sul”, que é um documentário de ficção na verdade. Um longa-metragem com características de ficção e documentário. A tentativa de escalar uma montanha. Eu acho muito bacana esse filme, tecnicamente impecável, acho a história interessante, acho um bom filme. Aí trabalhei nos longas aqui. Neto (*Neto Perde Sua Alma*). Enfim, um monte de coisa. Muitos curtas, como Assistente de Câmera e como Fotógrafo. E é isso. Dou aula na (*faculdade*) ESPM de Direção de Fotografia e no curso avançado. Minha história, basicamente, é essa.

O mercado tinha um déficit muito grande e – como eu sou um cara que gosto de manutenção e a gente está muito longe de São Paulo – tinha duas câmeras em Porto Alegre, eu achava que eu tinha que aprender alguma coisa sobre a manutenção desses equipamentos. Tinha uma câmera que eu trabalhava pouco e queria conhecer muito, que é a Atom, que é uma câmera muito interessante. A gente trabalhava mais com a Arriflex e eu precisava conhecer a Atom. Aí, como eu tive facilidade para viajar para o exterior, eu fui para a França. Fiquei uma semana, de segunda-feira a sexta-feira, de manutenção e operação das câmeras Atom. LDR, na época. E eles estavam pré lançando a MiniAtom, uma câmera genial, muito pequeninha,

16mm, muito bacana. E na Arriflex eu passei uma semana, na Alemanha, perto de Munique. Eu passei uma semana aprendendo manutenção de câmera mesmo. Eu tive muita sorte porque, eu não falo alemão e nem inglês – inglês até rola, mas aí é mais complicado – e tem um técnico deles lá que dá curso em espanhol e que estava disponível na época. Eu armei para que acontecesse na época. Passei uma semana com o cara. Foi muito mais um passeio, não é um curso formal, ficar com o cara, acompanhando ele e aprendendo sobre a construção, sobre como os caras fazem, sobre como se faz a manutenção em algumas coisas. Saber até onde eu poderia ir na câmera. E hoje eu só não entro na parte eletrônica da câmera de cinema, mas eu vou bem longe dentro dela. Algumas de vídeo eu conserto, às vezes.

2. E quanto as câmeras que usaste, por que elas foram escolhidas para a produção? Ou o que determinou o seu uso?

Eu sou da opinião que nenhuma câmera é definitiva. Eu acho que câmera definitiva é imagem definitiva. Eu não concordo com isso: “Tal câmera é a câmera mais bacana que se tem hoje!” Eu não concordo com isso. Eu acho que cada câmera tem uma imagem diferente da outra. E cada imagem tem um significado diferente, tem uma sensação diferente para quem assiste. Não importa se é comercial ou se é cinema ou se é documentário. Importa a obra audiovisual que se quer fazer. Tem uma veia do mercado que acha que o custo é quem manda na imagem. Eu acho isso muito ruim de um modo geral. Porque normalmente são só as pessoas dos “business”, é o Gerente de Produção, Diretor de Produção, Produtor Executivo e, com todo o respeito, essas pessoas não entendem de imagem. E acho que quem deveria, via de regra, definir qual a câmera que se usa para um filme, deveria ser o Fotógrafo. Isso, infelizmente, no Brasil não acontece. Fora do Brasil isso acontece. As vezes por questão de orçamento. Mas de qualquer maneira, eu procurei sempre nos meus trabalhos, sempre que eu pude e mesmo quando eu não posso, escolher. Ou quando as pessoas não querem ouvir o que tenho para dizer, eu sempre digo. Digo: “ó cara, essa câmera não serve para esse filme” ou “essa câmera é perfeita para esse filme”. Eu sempre costumo dizer qual é a câmera que a gente tem usar. Raciocina o filme em condição ideal de temperatura e pressão. Ignora o resto. Porque, se não, começa tolhido e isso não é legal. Imagina que fosse fazer um filme com todo o dinheiro do mundo e aí diz: “Faria esse filme assim, assim e usaria tal câmera para fazer isso”. A pouco tempo mesmo a gente teve uma discussão sobre um filme, o último curta-metragem que eu fiz, que chama “Mapa Mundi”, do Pedro Zimmerman. O Pedro queria um filme com look diferente dos outros curtas que tem por aí. Que tem por aí, no sentido de ter na nossa cidade, no Brasil, enfim. Ele tinha uma grana bastante razoável, que eu não sei direito

quanto era, mas era uma verba bacana e estava querendo fazer essa imagem em 235 anamórfico, ou 240, tanto faz. E aí eu fui pesquisar e descobri que, no Brasil, nós não tínhamos mais ótica anamórfica. Isso gerou um problema, comecei a estudar e tentei colocar uma (*câmera*) super-35. Rodar em super-35 e anamorfizar digitalmente em pós-produção, no telecine. Na hora de fazer a cópia, na verdade. Para a gente ter a imagem anamorfizada no formato 235. Foi muito bacana, no primeiro lugar que projetaram, em gramado – eu não sei qual o problema do pessoal lá em gramado, mas tem alguns problemas de projeção – chegou a “comer” um pedaço da cortina. Não tinha quadro o suficiente para mostrar tudo o que a gente tinha feito. Com isso eu fiquei bem feliz. Então assim, quando a gente começou a discutir a Produtora Executiva chegou e: “Vamos fazer em digital, tá muito caro isso”. Eu disse: “Olha, de acordo com o que o Diretor está me pedindo, uma câmera digital me impede de fazer isso, em função de resolução”. A gente poderia usar a Red, que é perfeitamente possível usar esse formato, mas a Red estava com o “Workflow” muito gripado na época, ninguém sabia nada sobre a câmera, ninguém sabia como a câmera iria se comportar, a câmera tinha muitos problemas. Na verdade ainda tem, é um protótipo, está quase em desuso, eu creio. Acho que tem pouca gente usando, hoje em dia, a Red. A maioria das pessoas prefere mais usar uma 5D, uma câmera fotográfica, do que uma Red, em função dos problemas que a Red criou. E filmar em 4K com a Red fica absolutamente inviável. De finalizar em 4K fica inviável também. Então o processo da película, para esse filme, pareceu muito mais adequado. Muito mais dinâmico. Tinha pouca coisa digital que ele (*o diretor*) queria fazer, alguns efeitos, mas poucos, então servia bem. E aí, baseado nessa conversa que a gente teve, discutimos várias vezes o o look do filme, muitas vezes a cor, etc. Até chegar a conclusão que bom para o filme era fazer em 35mm. Mas tem vários filmes que eu optei por fazer em vídeo, que eu acho que é a bitola mais adequada para muitas coisas e, para outras, não. Depende, na verdade, do roteiro. O mais importante é saber qual é o roteiro para saber que caminho se vai seguir. Saber quem são os personagens. Saber de verdade pra quem se quer mostrar. Até onde se quer que o filme vá. Tem coisas muito sofríveis. Às vezes tem trabalhos muito legais que as pessoas fizeram com pouca grana. Tem um cineasta aqui em Porto Alegre que estava orgulhoso de ter feito um filme com R\$1.600. Acho legal ele ter feito um filme com R\$1.600, mas a imagem que ele captou com R\$1.600 é um lixo. E ela vai aonde? Até onde ele quer que a imagem dele vá? Se ele tivesse um roteiro que fosse uma obra prima. Eu gosto de falar sempre no filme “Réquiem para um Sonho”, que é um filme que poderia ter sido feito em qualquer bitola. O que menos importa nesse filme é a bitola dele. Ele transcende tudo isso. Até em VHS poderia

ficar bacana. Embora o VHS seja um formato bem interessante, muito melhor do que muitos que andam por aí.

Mas a coisa mais importante é entender o roteiro, entender para quem se está fazendo. Não importa o que se esteja fazendo. Tem gente que acha que publicidade não é arte. Acho que as pessoas estão enganadas, publicidade é arte sim. Tem um cliente, tem alguém pagando, mas para mim é arte igual. Toda a informação artística que eu tenho, toda a informação ligada a arte cinematográfica que eu carrego, eu coloco nos meus filmes de publicidade também.

3. No resultado final, o filme propriamente dito, que influência a câmera tem sobre a imagem que chega ao público? Na estética do filme?

Quando tu sentas para ver uma imagem, ela pode ser mais ou menos confortável para ti, baseado no teu roteiro. Volto a tecla do roteiro. São as sensações que se sente, as informações que são passadas.

A escolha da bitola tem uma relação assim, por exemplo: se usar uma 5D, para contar uma história, com uma lente mais aberta que 40mm – uma 32mm, uma 25mm – , mesmo com uma lente 2.8 que é o melhor que se vai conseguir, o desfoque fica de vídeo. Ela (*a imagem*) fica estranha, fica com aspecto de vídeo ruim.

As pessoas de um modo geral têm a sensação de que, o que é telecinado é mais confortável, fica mais bonito para o olho. Tem um diretor no Brasil que diz que não roda com lente inferior que 40mm. Eu acho isso um conceito bobo. A lente também está a serviço de contar a história e acho que se limitar é ruim. Acho bom que se escolha a perspectiva que se quer ter, a lente que se quer e o porquê que está usando a lente. Eu não concordo que não de para usar lentes mais abertas que 40mm. Se se pega uma câmera digital, 90% delas com a lente mais aberta do que 40mm, vai ter uma relação de foco muito estranha, uma profundidade focal estranha, diferente. Dói. Fica tudo muito focado. E no cinema se controla melhor isso, por causa do grão e outras coisas. Mas isso é só um comparativo, é absolutamente aleatório, porque não tem um significado prático. É uma relação que se sente.

A influência da câmera no resultado final é total. A câmera vai dizer até onde a imagem vai, o que vai acontecer com o filme. Sem dúvida. A câmera tem que estar a serviço do filme. A imagem tem que estar a serviço do filme. É muito ruim ver um filme em que se acha a fotografia mais bacana que o resto do filme. É muito difícil em um Festival de cinema um filme ganhar prêmio de melhor filme e não ganhar nenhum outro prêmio coadjuvante. E quando o filme ganha o prêmio de melhor fotografia, sozinho, é ruim para o filme. Porque só

se vê a fotografia no filme, não se vê o resto todo do filme. A fotografia é um pedaço da história. Só fotografia não adianta. Cinema é um conjunto, fundamental e importante.

Então é isso se a câmera estiver a serviço do filme, vai se ter um resultado legal. Se não, o resultado não vai ser legal. Ah, ficou meia-boca, passou. Ou, se estiver falando de publicidade, ah, o cliente aprovou. Bacana, mas tem outras coisas que são importantes. Só satisfazer o cliente, às vezes, eu acho pouco. A gente tem que ficar satisfeito também. E se formos falar para cinema, o filme é feito para as pessoas verem, não é feito para festival. Ou uma obra de arte, ou um filme Cult, ou um filme divertido, ou é entretenimento puro, não importa, o filme é feito para a pessoa que o está vendo. Tem que estar tudo nesse serviço. Não adianta ter uma arte soberba e uma imagem ruim. Não existe. Não tem fotografia bonita com arte ruim. Não tem fotografia bonita com um diretor ruim. É difícil, no sentido de o filme não conseguir passar para as pessoas o que ele (*o diretor*) quer mostrar, que ele quer fazer.

Eu acho que a influência da câmera pode ser muito negativa, se for escolhida a câmera errada para o filme. Isso acontece fácil. E se estiver só baseado no orçamento, para escolher a câmera, já começa o filme com problema. Outro dia um amigo meu estava me falando: “A gente podia fazer um filme com baixíssimo orçamento, pegar uma 5D e fazer, só com ela, mais nada”. Eu disse para ele: “Cara, eu sou super a favor de fazer filme de qualquer jeito, tem que fazer, vamos fazer. Agora tem uma coisa, se tu vai fazer um filme de baixíssimo orçamento, não quer levar nada, quer trabalhar com pouco, tem que conceder o tempo todo e tem que estar preparado para conceder. Inclusive conceder coisas que tu não quer, se não, não é concessão. A gente vai ter que ter um roteiro muito legal, porque, se o roteiro não for muito legal, não adianta, que tudo vai ficar ruim”. Ninguém salva filme de roteiro ruim. É o nosso grande problema no Brasil. O resto está tudo certo, mas a gente tem que ter uma escola de roteiros bacana. Está faltando para a gente. Acho que está faltando a gente descobrir que a gente não sabe fazer efeito especial. Eu acho que a magia do cinema argentino é essa, atores maravilhosos, diretores maravilhosos e roteiros fantásticos. É aí que o cinema se constrói e acontece. É uma indústria pequena, mas é uma indústria muito respeitada no mundo inteiro. Já ganhou tantos prêmios e a gente conhece tantas obras primas deles. “O segredo dos seus olhos” vem fazendo um sucesso absurdo. Um trabalho genial. Não tem uma fotografia assim grandiosa, mas está bonito o filme. A fotografia está super a serviço do filme. Acho que a câmera também foi bem escolhida, inclusive. Não vejo nenhum problema neste filme. Ele está perene: a direção de arte é bacana, os atores são maravilhosos, um roteiro excelente. É um filme que está todo certinho. Outro filme que eu acho genial sobre seu conceito de equipamento é “O estranho caso de Benjamim Button”. O fotógrafo chileno, que eu esqueci o

nome (Claudio Miranda), estudou muito para fazer esse filme. Ele filmou com três câmeras diferentes. Filmou em 35mm, filmou com uma cine Canon 2K e filmou com uma High Speed. Filmou com uma D21 da Arriflex. Ele usou todas as bitolas a serviço do filme. Ok, o filme é americano, tem grana. A gente sabe disso. Mas a gente é obrigado a pensar se a gente quer transformar esse negócio (*o cinema brasileiro*) numa indústria – mas aí eu já estou falando de outra coisa. Para transformar esse negócio num negócio a gente tem que olhar ele, também, como negócio. A gente tem que imprimir qualidade no que se faz, para que elas sejam legais e isso pressupõe algum dinheiro e pressupõe escolhas corretas. Principalmente escolhas corretas. Ou seja, estudar para fazer escolhas certas. A câmera pode, definitivamente, te dizer exatamente aonde o filme vai. Isso se o roteiro não for bom. Se o roteiro for bom, aí fica difícil de escolher a câmera. E normalmente os bons roteiros conseguem verba para se fazer coisas legais também. Então fica mais difícil de escolher tudo.

A câmera pode mudar muito o resultado do filme. Quer saber por quê? Porque as latitudes são muito diferentes, as sensações que as pessoas sentem são muito diferentes. O processo foto-químico, que é química e ótica, e o processo eletrônico-ótico são diferentes já no seu conceito. Fazer comparações com esses dois formatos. Sabe aquela velha discussão entre o filme e o vídeo? Eu acho que não tem discussão, não existe. Porque são coisas tão diferentes que não cabe discutir. A sensação que passa para uma pessoa que está assistindo um filme pode ser até sentida no vídeo. Talvez essa nova geração, geração Y, que talvez não sinta tanto essa diferença, porque vê poucas coisas em película, tem muita coisa acontecendo em vídeo. Mas isso é teoria e eu não concordo muito com isso porque sensação é sensação. E são coisas muito diferentes mesmo, então acho que não cabe nem discussão de “o que é melhor e o que é pior”. Essa discussão é ridícula. Na minha opinião, eu acho que o vídeo não é melhor que o filme e o filme não é melhor que o vídeo. Eles são diferentes. E basicamente a discussão é: qual é a melhor câmera de filme para fazer determinado filme em película e qual a melhor câmera de vídeo para fazer determinado filme em vídeo. O que vai determinar o que se vai fazer são algumas coisas que infelizmente tem que se relacionar, que é o orçamento, e o roteiro do filme para ver se ele se propõe e se ele é factível, se é possível fazer o filme com “aquela” câmera. Tem coisas que não se consegue fazer com determinada câmera. Fazer um filme em Stand Cam, com uma 5D, eu acho um problema. Acho que vai se ter dificuldade, se rodar 24 quadros – e vai ter que rodar 24 quadros – vai ter muitos problemas. Principalmente de finalização. Em função da compressão da imagem, em função do H2004 em que ele foi feito para trabalhar dessa forma. A 5D foi uma sorte da Canon, ela mesmo diz isso, criou uma câmera para auxiliar os fotojornalistas e como tem uma profundidade focal muito pequena,

muito estreita, deixou os “videomakers” loucos, felizes da vida, porque eles tinham uma coisa muito barata e que tem um “look” muito parecido com o 70mm, em relação ao desfoque. Excessiva a desfocagem, eu nunca uso essas câmeras no “talo”. Eu não curto usá-las no “talo”. A gente tem acesso a lente 85mm 1.2f, 50 1.2... o pessoal gosta muito de 75 1.2. Não sei se já repararam: as imagens na televisão hoje em dia – ou, principalmente na televisão, estão todas parecidas. A gente olha e esta tudo muito igual. As pessoas estão usando direto essa câmera. O Brasil inteiro está usando. Eu uso. Todo mundo usa. Mas está tudo muito igual. Principalmente essa relação focal. Eu procuro evitar, tentar fugir um pouco disso, até para poder mostrar um look diferente, uma cara diferente para as coisas.

É isso.

4. Que dica você daria para alguém que está começando na Direção de Fotografia no cinema a respeito das escolhas de câmera?

É aquilo que eu falei. Estudar o seu roteiro. Estudar seu filme. Mas estuda ao extremo. Faz teste. Testa o equipamento que vai usar. Testa para ver como ele se comporta na alta luz e na baixa luz. Os pretos. Porque tem câmera que não tem a cor preta. Câmera de vídeo que não tem preto. Tem película que, conforme é exposta, não tem preto também. Tem que sacar que se precisa ter uma ferramenta que sirva tua fotografia. Testa ele. Testa antes. Ou, é a melhor coisa que um fotógrafo pode fazer para escolher uma câmera para um filme. Se ele não puder testar ele tem que ler muito, tem que estudar muito.

Cuidado com as imagens que se enxerga no Youtube. E no vídeo de um modo geral. Primeiro porque ele (*o fotógrafo que está começando na profissão*) não sabe como foi feito. Isso é fundamental, saber como a imagem foi captada, para entender como foi o processo. Se o cara (*fotógrafo*) puxou, se o cara tirou os contrastes, se tirou cor. Tem câmeras que tem muito croma. Algumas câmeras de vídeo tem muito croma e tem que tirar um pouco do croma delas, porque se não fica demais. Dispara o vermelho. Já outra não tem vermelho. Enfim. Testa para que saibas o que está fazendo. Estuda a imagem. Aprende. Eu acho que tem algumas coisas (*etapas*) que as pessoas estão pulando e eu não sei por quê. Tinha uma menina que fez curso de cinema na PUC (RS), ela estava conversando comigo. Estava para fazer um concurso em que pedem fotos em preto-e-branco. É um concurso para fazer um curso na Itália, que pedem fotos PB. Em negativo preto-e-branco. E ela tem dificuldades para conseguir negativos em Porto Alegre, ela teve dificuldades de revelar o material aqui em Porto Alegre. E sobretudo, descobri que ela não sabe nada de laboratório, não sabe nada de revelação. Ela saiu da Faculdade de Cinema sem saber nada de revelação. Eu acho isso muito

ruim. Ok, o processo está acabando. Acabando? não sei. Tenho dúvidas disso. Sinceramente eu tenho dúvidas disso. Por que eu tenho trabalhado de maneira híbrida. Tenho feito filmes com 5D e 35mm junto. Eu tenho feito filmes em 16mm e 5D junto. Então tem algumas coisas que não tem muita lógica do jeito que elas são colocadas.

Estuda, aprende a ver imagem, aprende a técnica. A técnica está a serviço da arte. Nunca esqueça disso. As pessoas acham que a técnica é secundária, não é. Ela está a serviço da arte. Ela não pode só estar a serviço dela própria. Ela tem que estar a serviço da arte. Tem que dominar a técnica, primeiro para se ter segurança no que se está fazendo. Tinha uma época em que os fotógrafos: “Ah, tem um negativo velho aí, vamos rodar sem fazer teste, sem fazer porra nenhuma.” Acho isso muito “glauber-rocheco”. Mas nem ele (Glauber Rocha) fazia isso, na verdade. Ele usava negativo de boa qualidade, pegava fotógrafos muito bons para fazer os filmes dele. Gente com muita experiência, gente muito boa. “Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão“ sim. Mas com suporte técnico bacana, bem feito, uma arte bacana, por que, se não, não rola. O aleatório não serve para nada, na minha opinião, em fotografia. Pode fazer o que quiser, mas tem que saber como chegou lá. Não dá para não saber. Saber quando foi ruim e saber quando foi bom. Tem que saber como chegou lá, não tem jeito.

Esse é o conselho que dou para qualquer um que quiser começar na fotografia. O resto é *filling*. A arte de cada um. A capacidade de cada um de fazer as coisas.

ANEXO 3: Entrevista com Alberto La Sálvia

1. Gostaria de ouvir de ti, quais as tuas experiências na produção de cinema? Partindo da tua formação, gostaria de saber um pouco das tuas histórias como diretor de fotografia?

Vou começar pelo início, entrei na faculdade de Publicidade da PUC, FAMECOS, em 1996, eu era cineasta, minha ideia era fazer cinema, queria dirigir cinema, não sei por que, curti cinema, aquela coisa e tal, queria ser diretor de cinema, na época não existia faculdade de cinema, se tivesse com certeza hoje eu teria feito um desses cursos de cinema, não tinha. Aquela velha história, cheguei a cogitar a faculdade da USP, Brasília, não tinha tantas faculdade de cinema assim, especialmente bacanas no Brasil, aí pegou um pouco a coisa da

grana, da família, meu pai ficou meio assim, enfim aquela história toda né, vínculo aqui. No fim pensei: “Bah, quem sabe vou fazer alguma coisa aqui”. Aí eu me lembro que vendo as possibilidades a mais razoável conversando com Carlos Gerbase, na época, que dava aula na FAMECOS e tal, ele me disse, “Olha, faz jornalismo ou publicidade”. Eu acabei entrando na Publicidade simplesmente porque eu gostei mais das cadeiras, achei que tinha mais cadeiras de produção para TV e o Jornalismo era um lado mais de redação e tal. Enfim, acabei entrando em Publicidade por que me ocorreu que, na Publicidade, se pode fazer comercial, trabalhar com comercial, e essa ideia me agradava. A possibilidade de fazer produções, estar num Set, filmar, essa história toda. E aí comecei a fazer Publicidade e na faculdade eu conheci uma galera, uma turma de cinéfilos. Pessoas que queriam fazer cinema. Então, a galera da minha turma as pessoas todas estão no mercado audiovisual, ou de Publicidade ou de Cinema: Gustavo Spolidoro, Cristiano Trein, Eduardo Wanmarker, enfim, uma série de pessoas que hoje estão ou no mercado ou dando aula em faculdades de cinema, todas espalhadas por aí. E essa galera toda tinha o mesmo interesse: vamos fazer cinema. Primeiro assim, comecei a fazer um curso de fotografia Still que eu gostava muito. Tive uma formação de hobby em foto Still, em película 35mm, SENAC, revelação preto-e-branco, aquela coisa toda. Fui assistente de um fotógrafo publicitário, na época, que se chamava Antares Martins, com o tempo peguei um pouco a manha de foto publicitária, de clipe, de como funcionava o mercado. E paralelo a isso começou a correria – eu peguei um boom de “superoitistas”, na época era super VHS, tinha uma câmera Super VHS, todo mundo fazia seus curtas em Super V, fazia um monte de curtas com amigas, aquela loucura toda, um “espalha merda” de luz aqui, um aqui, um isoporzinho e, vamos embora lá. (*câmera Panasonic*) M9000, (*ou câmera*) AG-456, uma maluquice, dois vídeos Panasonic, uma mesa de corte, uma mesa de efeitos (*Videonics*) MX1. Coisas que hoje a galera não sabe nem do que se trata. Não existia montagem não linear. Então a gente fazia tudo, gravava, captava, criava os roteiros, montava, editava. Um amigo tinha um equipamento, outro tinha outro e a gente ia fazendo. Fiz um monte de curtas assim. Tanto de amigos da minha faculdade quanto de outras faculdades que também curtiam cinema e tinham câmera e a gente seguia fazendo isso (*os curtas*). Aí começou a surgir esse tal de “Super-8”, ninguém tinha grana para fazer em 16mm, muito menos 35mm (essas eram as bitolas profissionais), e aí a gente começou a brincar. Boom de “Super-8”. O primeiro foi um filme do (*Cristiano*) Zanella, de 1996, “Rastros de Verão”, preto e branco, feito na praia, também dirigido pelo Fabiano de Souza, que também era contemporâneo. E começou a surgir um monte de filme, cada um com a sua turma começou a fazer, cada um pegava a câmera da sua avó, ou achava com alguém ou pegava no Brique,

pagava 200 pila numa câmara de super-8, fazia uma manutenção básica e mandava ver. No Brasil já não se vendia mais, mas se descobriu que se vendia cartucho super-8 em Los Angeles, na “Super-8 Sound”, que era uma loja, na época não tinha internet ou recém estava começando, ninguém usava a internet, eles não tinham Site. Se descobria o número e ligava, ou mandava um e-mail (era o começo) e tal, passava um cartão de crédito ou por depósito bancário e os caras mandavam por Sedex. Era uma função. Todo mundo fazia isso. A aí eu comecei a entrar nessa história, só que, assim, eu já entrei como Câmera, como Fotógrafo. Porque todos os filmes que entravam já tinham um monte de gente querendo dirigir o filme e eu curtia muito a parte técnica. Eu vi que, em vez de fazer um projeto e outro, eu poderia fazer vinte. Eu era fotógrafo Still e curtia. Todo mundo sabia e aí: “Bah, o Alberto entende de câmara, entende de Fotografia, pô, fotografa meu filme?” Eu tinha Fotômetro, que era importante. Ter um fotômetro e saber de foto já era meio caminho andado. Nessa brincadeira eu acabei fotografando, em 3 anos, fora o primeiro ano de faculdade, mas a partir de 1997, 28 curtas em super-8. Durante a época da FAMECOS. Foi uma puta escola. Escola prática, de aprender realmente fotografia com trabalhos em super-8, ao contrário de um filme negativo, trabalho com filme diapositivo, que é Kodachrome, seja PB ou TX (filme *KODAK TRI-X (TX) 320 e/ou 400*). TX, quando a câmara capta cromo tem uma latitude de exposição muito baixa, então, ou se acerta ou se erra, não se tem uma cópia daquilo. O que rodou, o original de câmara, já deu positivo. Já vai ser cortado na moviola, na tesoura, vai grudar e, se estourou (*a luz no filme*) fudeu. Faz outro. Ficou subexposto, fudeu, faz outro. E eu comecei a acertar muito, assim, não sei se o meu fotômetro era melhor que o da gurizada – até porque a galera usava mais o fotômetro da câmara mesmo, que era um fotograma refletido muito ruim, antigo, não se ligando muito nisso. E eu tinha meu fotômetro Minolta, eu media a luz, eu me puxava um pouquinho mais. Os filmes ficavam mais... pelo menos se enxergava as coisas, já era uma grande coisa. E aí foi uma puta escola, assim, 28 filmes. Me lembro do “Delirium”, todos em Gramado, “Vingança de Caligari”, esse foi quase um média-metragem, tinha 35 minutos, ganhou vários prêmios em Gramado na época em que eram premiados em separado no festival de super-8. Depois eu fiz “Só Algumas Cenas para Mostrar a Vocês” do (Rodrigo) Portela, que hoje é um diretor de publicidade, amigo meu. Nesse eu ganhei (*Prêmio de melhor*) Fotografia em Gramado. Ganhei uns dois ou três prêmios de Fotografia em Gramado nessa época. Enfim, um monte de filmes.

Paralelo a isso eu comecei a ser assistente de Câmera, aí de bitolas maiores. Assim, segundo assistente de câmara, mas eu tive uma passagem muito breve pela assistência de câmara, normalmente em coisas culturais. A Publicidade era um núcleo muito fechado, uma

galera muito fechada, então eu fazia assistência de câmera, alguns trabalhos em 16mm, uns curtas, com câmera do IECINE, uma (câmera Arriflex) BL, umas câmeras muito velhas. Aprendi a carregar Chassis de 35mm e tal. Nessa história toda, em 1999, eu fotografei meu primeiro curta em 16mm. Se chama “Intestino Grosso”, de um cara da FABICO, chamado Augusto Canani, que hoje é meu amigo, diretor. A gente era um grupo de cinema, uma galera, cada um botou uma grana, eu botei do bolso, cada um botou lá dois, três mil, botavam o que tinham. Conseguimos, pegamos câmera do IECINE, compramos latas de negativo, 15, 20 latas de 16. Rodamos em 16mm, não tínhamos a menor ideia, foi na cara e na coragem. Comecei a ligar para os fotógrafos profissionais perguntando: “Como é que se faz isso?”. Me lembro do Alex Sernambi, que era o top da época em publicidade, dizendo: “Pô velhinho, você não é fotógrafo? Te vira neguinho!”. Essa era a ... cada um defendia o seu e eu: “Não, eu não sou ninguém, sou estudante, estou começando, quero ouvir um mestre”. E assim foi indo. Fizemos o filme. Graças a Deus o negativo é um meio muito generoso, especialmente com iniciantes, por incrível que pareça. Filme negativo é o melhor suporte do mundo, porque ele tem o que se chama Range de latitude, Range de Exposição. Tem que ser muito ruim para fotografar ou, pelo menos, para imprimir mal um negativo. Tendo um fotômetro e três neurônios até o Bozo fotometra. Aponta-se para a luz, aperta, ele te dá a exposição média da luz, bota no diafragma e já era. Tem que errar muito para não imprimir. O negativo ajuda. Pode judiar o negativo. Na época não tinha grande latitude, mas tranquilamente 12, 13 stops de latitude se conseguia, então era mais do que o necessário. No fim eu não via o negativo, obvio quando eu via, já era o material telecinado. Nossa! Tudo lindo, maravilhoso, espetacular. Esse filme, na verdade, eu lembro que co-fotografei (acabei fazendo tudo na verdade), mas a gente dividiu os créditos com a Luciana Lima, que era uma amiga minha e hoje é professora da PUC, do curso de cinema, de fotografia. Ela acabou indo por outro caminho, de dar aula, fazer edição, ela era assistente de câmera, ela foi assistente de câmera e a gente meio que co-fotografou. Foi o primeiro trabalho realmente assim com mais luz, antes a gente só usava mini flux e fresnel, só luz de tungstênio, esse não, teve HMI que era uma coisa incrível, uma luz cara e sofisticada. Foram 12 diárias malucas, noturnas. Enfim, o filme saiu. Bacana. Ganhou vários festivais, ganhou prêmios. Legal. Assim, hoje eu olho e acho horrível esteticamente. Faria completamente diferente, mas não sabia fotografar, estava aprendendo. Foram quatro anos de aprendizado prático. Até que eu fui fazer um curso em 2000, rápido assim, nos Estados Unidos, porque eu disse: “Para entrar no mercado agora eu preciso ter uma formação um pouquinho melhor”. Aí eu fiz um curso de Cinematógrafo, que eles chamam, que é Direção de Fotografia. Na Flórida, em Key West . Na Florida State

University. Fiquei oito meses. Um curso muito falcatrua, na verdade. Eu não aprendi nada que eu não soubesse. Eu lia muito. Eu fui basicamente autodidata. Comprava muito livro. Assinava a “American Cinematographer”, que é uma revista americana, a única que existe sobre direção de fotografia. Desde que eu entrei na faculdade já aprendi os canais, já via quais eram os melhores livros de fotografia para cinema. Vi que tudo era gringo, a literatura toda americana. E baixava muita coisa quando começou a Amazon ou quando eu achava. Bom, eu lia tudo que tinha na PUC, tudo que tinha em todas as Bibliotecas eu tirava Xerox. Eu me puxei muito. Fora a coisa técnica de fotografia Still que ajudou. Enfim, passei por esse curso, legal, aprendi mais umas coisas, trabalhei mais com outras bitolas: 35mm, outras bitolas de vídeo.

Aí eu voltei pra cá e, “Bom, agora eu vou entrar como assistente de câmera. Fiz uns trabalhos de assistência de câmera e achei terrível. Achei a galera fechada. A galera te trata mal. Eu era meio “intelectualzinho de mais” para os caras. Os caras te jogam: “Vai carrega saco de areia, vai paletear tripé pra cima e pra baixo”. E eu assim, “Putz, não estou a fim de fazer isso.” E eu disse: “Prefiro fazer projetos pequenos como Operador de Câmera de Vídeo, fotografar projetos pequenos em vídeo, do que tentar entrar na indústria de filmes, Zeppelin, películas e tal... não, tranquilo”. A aí vários amigos meus que na época foram meus colegas ou amigos de toda essa turma já estavam no mercado publicitário. O Cristiano Trein já estava fazendo publicidade na TGD (eu acho) e um amigo meu, o Rodrigo Portela, que também era dessa geração de superoitistas – estava numa produtora chamada “Zero”, que era a antiga “Zero 502”, Zero 51”, virou “Zero” em 2000 – me apresentou para o dono: “Tem um amigo meu, fotógrafo, bacana e tal”. Eu tinha 22 anos na época. E o cara me perguntou: “Quanto é teu cachê?” e eu: “Quanto vocês tem?” A questão era isso, o cara brilhou o olho. O cara viu meu rolo e “Pô, o cara sabe fazer, nada de mais, mas sabe fazer e é baratíssimo”, ou seja, eu disse: “R\$300,00” e os caras: “R\$300?”, dizendo: “Só!”. Mas eu não sabia que era “só” e: “Tá caro? Pode ser R\$200,00, pode ser qualquer coisa”. E eles: “Não, é que aqui em Porto Alegre o pessoal cobra R\$600, R\$800. E eu: “Ah não, mas pode ser R\$300”. E eu comecei a fazer um monte de “jobzinhos” de Publicidade. VT. Com Beta, na época era Betacam SP. Unimed, Jimo Cupim, um monte de porcaria assim, Tumelero, enfim, “trocentos” filmezinhos. Tudo era resolver. Era uma equipe pequena, enxuta. As vezes era eu mesmo de Operador de Câmera. Ou tinha um Operador, um Eletro. Depois começou a crescer, mais um, mais um. E aí foi na prática. Foi indo. Publicidade, um job atrás do outro até que, em 2002, em setembro, eu fiz a minha primeira película de Publicidade. Aprovou um (*comercial da loja*) Tumelero em 16mm. E na época quem fotografava não era eu, era o Boca, que era um

outro fotógrafo, colega meu, era das antigas e tal, fotografava a mais tempo, tinha a manha e era Diretor de Fotografia profissional. E eu tinha meu rolo de Cultura, mas só tinha feito VT e aí, me lembro que mandaram perguntar se eu segurava a onda, se deveriam fazer com o Boca. E o Rodrigo: “Não, quero fazer com o Alberto, acho que ele segura”. E eu fiz o filme e ficou bacana, ficou lindo. Eu era insequente, porque eu ousava muito e hoje eu não teria a coragem que eu tinha na época. Depois se descobre que é um passo para a frente e dois para trás em fotografia, ainda mais em publicidade. Mas eu não estava nem aí, usei, fiz o telecine, fui para São Paulo. Fiquei impressionado, 16mm, com telecine é genial. E aí começou a rolar outros (*trabalhos*) em filme. Veio um “West Coast” em filme. E aí foi, comecei a fazer vários trabalhos em película também. Mas a “Zero”, em 2001, começou a ter problemas, a falir, e vários diretores foram para uma outra produtora chamada “Lux filmes”. E eu fui junto com eles. Comecei a filmar com outro diretor, chamado (*Cláudio*) Catota, que na época era da “Zero” e foi para a “Lux” também. Me levou, me arrastou. Aí o Rodrigo Portela foi para lá. Eu pegava as coisinhas pequenas com eles, as vezes um filmezinho, muito vídeo. E tinha um diretor bacana, o maior da produtora, que era o Gabriel Rubin, que hoje é meu amigo, um dos diretores com quem eu filmo bastante em Porto Alegre.

Em 2002 eu tive a oportunidade de fazer o primeiro filme com o Gabriel Rubin, um Nacional, em 16mm e ficou lindo, ficou bacana, o cara curtiu e começou a me chamar. Então volta e meia eu fazia: (*por exemplo:*) Colombo, 3 diárias. Dali a pouco veio 35mm, normal né, porque, quando se faz película, não interessa: se faz super-8, faz qualquer coisa. 35mm, super-35, e aí começou a rolar trabalhos em 35mm. E paralelo a isso, com Cultura também, eu nunca parei de fazer cinema. Já fotografei mais de 50 curtas, acho que bem mais, pelo menos uns 80 curtas. Em película uns 30 pelo menos, em 16mm e 35mm. Nunca parei, tinha um projeto aqui em 35mm, um curta-metragem, um projeto ali em 16mm. Quer dizer, se rodava muito em película. Não fazia muito vídeo para Transfer, não, filme é na película e curta ainda é filme. Aí comecei a ser descoberto pelas outras produtoras. Fui para a TGD filmes, que era uma produtora que tinha aqui. Comecei a trabalhar com eles, fazer uns filmes com eles. Aí fiz uma campanha política, em 2002, fiquei 3 meses no Ceará fazendo propaganda política como Diretor de Fotografia, chefe de uma equipe de várias pessoas. Fui com o Diego de Godói que é um diretor da Zeppelin daqui e me levou. Foi uma experiência horrorosa a campanha política. Mas enfim, na época era grana e tudo era bacana.

Em 2003 foi o momento em que a “Lux” faliu, deu uma parada no mercado, eu me dediquei a cultura e fui para Buenos Aires porque eu namorava uma fotógrafa de lá, que eu conheci na campanha política. Praticamente, em 2003, eu morei em Buenos Aires, eu ficava

na ponte aérea. Eu co-dirigi um curta-metragem com um amigo meu, que hoje é um diretor de publicidade que está em São Paulo, o Zarabi, que foi diretor da Zeppelin um tempo. A gente co-dirigiu este curta, eu fotografei junto com essa menina em super-16. Enfim, tive essa experiência na Argentina. Acompanhei algumas produções, lá, de curta-metragem, fiz alguma coisa de publicidade lá.

E 2004 foi o ano em que, realmente, eu engrenei no mercado aqui. Eu voltei. O mercado começou a bombar. Eu comecei a trabalhar com uma produtora chamada “Cápsula”, de vários amigos meus que, um saiu da “Zero”, o outro era da “Lux” e eles montaram essa produtora, a “Cápsula”, que já existia desde 2001, mas em 2004 bombou. Eu comecei a trabalhar direto com eles. Com o Robson (*Langhammer*), que dirigia lá, com o Catota, com o Tarcísio, que hoje é um Diretor que está no RJ. Publicidade direto. Foi quando eu comecei a ganhar dinheiro. Antes era só brincadeira. Começou a entrar mesmo grana e trabalho direto e diário. Diária e diária e diária. Filme e filme e filma e telecina. Comecei a fazer trabalhos com a Zeppelin também, em 2005. A aí foi, comecei a trabalhar basicamente com todas as produtoras.

Hoje eu trabalho, em Porto Alegre, com praticamente todas as produtoras. Filme muito com a “Cápsula”. Filme muito com a (*produtora*) “Sangue Bom”. A “Margarida Filmes”, que é filial da “Margarida” de São Paulo, que é uma das maiores produtoras do Brasil. O Gabriel Rubin está lá e eu já fiz muitos filmes com ele, com a “Margarida” em SP, Curitiba, Minas. Curitiba, especialmente, eu filmei muito. Aí assim, um ano se filma menos com uma produtora outro ano mais. Agora estou filmando menos na “Zeppelin” porque na verdade, depois que o Zarabi saiu de lá, o Alemão (*Francisco Ribeiro*) virou o fotógrafo mais da casa, trabalha mais lá. Eles chamam muitos fotógrafos de São Paulo também para os trabalhos mais top. E cinema nunca parei, nunca fiz longa, por opção, já tive convite. Mas longa te tira muito tempo do mercado, tenho uma preparação grande, não que eu não queira fazer, quero muito, mas todos os roteiros que eu olhava eram “low budget”, orçamentos zero, tudo em vídeo, em HD, em HDX 200, um milhão, sabe, não me interessa, se vai ser porcaria não quero. E agora, estou para fazer um longa de um amigo meu, em que agente está fazendo um piloto, um curta-metragem, com a Casa de Cinema agora em Julho (2010), chamado “Amores Passageiros”.

Nessa brincadeira toda, eu já rodei tranquilamente mais de 600 comerciais, pelo menos uns 300 em película, por baixo e 50 curtas em 10 anos. Esse ano estou fazendo 10 anos como diretor de fotografia profissional, sem contar as brincadeiras de faculdade. Estou no

mercado de publicidade e sou o Diretor de Fotografia. Fui professor nesse meio tempo, dei aula na Unisinos de 2004 à 2007, na cadeira de direção de fotografia.

2. E quanto as (essas) câmeras que usaste, por que elas foram escolhidas para a produção? Ou o que determinou o seu uso?

A gente não fala em câmera, a gente fala em suporte. A câmera é um detalhe. Quando se fala é: “Qual suporte que vai ser usado?”. A questão é o suporte.

Falando de hoje, quais são os suportes que existem: Vídeo já é uma palavra “old fashion”, se fala de cinematografia eletrônica. Mini DV, Standard Definition ou é HD (High Definition), ou seja, suporte eletrônico. Ou se fala de cinematografia digital. Wed, Genesis, Viper, Phantom, “n” câmeras dentro desta categoria de suporte. Ou suporte analógico. Película de cinema. Super-8, super-16, 16 standard, 35mm, super-35.

Na verdade depende de várias coisas, eu diria assim: Publicidade depende de, 1, orçamento, que é normal vir da agência. As agências já tem histórico de saber como fica a cara de um produto – o cliente sabe (*por exemplo*) como ficou o relógio dele – em 35mm e como fica em vídeo. Já vem assim: “orçamento de filme de 30 segundos em 35mm”. Ponto. A câmera é um detalhe, depois se escolhe. Normalmente era assim: Orça-se em 35mm, em 16mm e em vídeo. Sempre era assim. E normalmente o mercado era muito dividido. Ou é vídeo, ou é filme. Vídeo era muito ruim, não existia o HD. Estou falando da época pré HD. Até 2008. O que se tinha: tinha Beta, que era uma bosta, é uma bosta e se usa para jornalismo, existia DB, só que não existiam as plataformas 24 quadros. Demoraram. Surgiram com a DVX-100 (*da Panasonic*), e, mesmo assim, era uma cara de vídeo. Era vídeo ou filme “look”. Aí viria da Agência (*de publicidade*), o que o Criativo quer, qual a proposta de criação e o que o Cliente tem para pagar. Então a Agência mostra o orçamento. “Em 35mm a diária do nosso filme fica em R\$200 mil, em 16mm fica em R\$150 mil e em vídeo fica em R\$100 mil. Escolhe.” Só que como vídeo era muito inferior a película, era uma lacuna muito grande, normalmente os filmes, mesmo aqui em Porto Alegre, os clientes todos (Zaffari, todos os Shoppings), sempre filmavam em película, 16mm, 35mm, muito 16mm. Mas o vídeo era uma escolha baixa, vídeo era muito baixo orçamento. Era tipo: “Ah, faz um videozinho aí!”. Melhorou um pouquinho essa história quando começou a se gravar com a DVX-100, a 24 quadros, uma carinha de filme. Só que isso tudo mudou muito quando entrou o HD. Porque o HD já veio com uma plataforma, uma base, 24 quadros progressivos, em alta definição. Ou seja, hoje se pega uma câmera (*Canon*) 5D, que é uma câmera profissional fotográfica da Canon, uma câmera que roda full HD, 24 quadros (ou 30 se quiser), com uma qualidade de

imagem provavelmente melhor que se tem em super-16 e com a questão de foco, ou seja, hoje se usam lentes de cinema, lentes de 35mm, não se chama mais de vídeo. Estamos falando de alta definição, de cinema digital. Então, essa lacuna de qualidade diminuiu muito. E os custos não. Quando se apresenta o orçamento para o cliente é: "35mm é R\$200 mil, 5D (ou com a Red) é R\$70 mil". "Ah não, então vamos com a mais barata!". Então hoje é o orçamento. A coisa eletrônica, não vamos falar de vídeo porque vídeo é fita (*teipe*), parece. Estamos falando de digital, então hoje a captação eletrônica se aproxima da qualidade. A captação em 35mm ainda é insuperável em tudo, qualidade, profundidade, espaço de cor, em range, latitude, em possibilidade de mexer na pós produção. Mas mesmo assim a captação digital melhorou absurdamente e se aproximou muito. Se mesmo em mercados grandes como São Paulo isso já mexeu, imagina aqui. Se 80% o suporte era filme, ou 16mm ou 35mm, e 30% era vídeo: hoje é o contrário 70% da captação é eletrônica. Faz-se com a Red, ou 5D, ou, eventualmente, uma Viper, uma Phantom, ou, em raros filmes, 35mm. 16mm é uma bitola que está quase... não acabando, ainda se roda bastante, especialmente longa em super-16, pela mobilidade e tal, mas o super-16, em qualidade, bate "ali" com HD, ele não é tão melhor, embora o "look" seja melhor, só que no HD, hoje, com as lentes de cinema se tem um desfoque que nem 35mm, então, tudo já vem na balança.

Mas resumindo a tua pergunta, é isso, não é a câmera, é o suporte. E o suporte vem do orçamento. E se me perguntares: "Tirando a publicidade, e no cinema, quero fazer um curta, vamos fazer em que bitola?" Eu vou dizer sempre: "super-35". "Ah, mas a gente não tem dinheiro, temos R\$100 mil para tudo". Então não dá para fazer, porque a lata é cara, porque as câmeras são mais caras, porque a revelação é mais cara. O orçamento vai para o espaço. Podemos orçar em super-16? Não. Então vamos pensar em uma Red? Não. Então vamos pensar em uma 5D, que se chuta o balde. Hoje a 5D, a gente brinca, é uma câmera que vem com o fotógrafo embutido. Não precisa de luz, tem (*filme*) ASA 25000. Aí, dentro do suporte, depois de se escolher o 35mm, aí a câmera é um detalhe. Têm dinheiro para baixar uma (*câmera Arriflex*) 535? Não. Uma 435? Não. Uma R3? Tem. Bom então tem R3 aqui em Porto Alegre para locar. Lentes. Tem dinheiro para baixar uma Ultra Prime? Não. Um jogo de Cooke S4? Não. Tem a Zeiss Standard, tem a Zeiss antiga, tem Cooke dos anos 60. Show. Fiz um curta ano passado (2009) chamado "Amigos Bizarros de Ricardinho", a gente rodou com uma Red, quase que a gente cai para uma câmera com plataforma ainda porque a produtora emprestou a Red, mas não tinha ótica, aí eu consegui com a Zeppelin umas Cooke velhas. Disseram: "Essas lentes estão podres, vai te dar cara de filme dos anos 70". Primeiro que essa era um pouco a proposta, era totalmente retrô. Ficou genial mesmo assim. Prefiro lentes

antigas com um bom suporte de que trabalhar com uma HDX-500, 200, 2300. Mas é basicamente isso, escolher o suporte e a câmera é um detalhe que vai de grana. Vídeo ou HD, o que é melhor? Não tem melhor, cada ferramenta é feita para uma coisa. Fora da grana é isso. 5D é legal? É legal até ali, é uma ferramenta, possibilita muitas coisas, mas a partir dali não se consegue trabalhar com ela. Red é uma bela ferramenta, faz muita coisa com ela, a partir dali, bom, daqui a pouco tem que entrar tal suporte. Tem que passar para 35mm, porque a Red não dá conta, ou baixar uma câmera digital bala: Arri D21, Panavision Genesis, Phantom. Coisas mais sérias. Mas se escolhe, o fotógrafo escolhe a ferramenta idealmente de acordo com os interesses estéticos e técnicos da produção, mas a grosso modo, no fim das contas, é o budget. É: “Hay plata?” Vai querer a (câmera) digital? Tem dinheiro para a D21 da Arri? Não. Red? 5D? Não, então roda com essa tua (*Tekpix i-DV12*) se roda em HD. Hoje, meu celular roda em HD. Roda no i-Phone. Se roda em HD, então beleza. Tem que rodar, se não a gente pinta o negativo.

3. No resultado final, o filme propriamente dito, que influência a câmera tem sobre a imagem que chega ao público? Na estética do filme?

Vou falar de novo a mesma coisa: a influência é total, mas não é da câmera. É suporte. Vamos voltar ao suporte. Captação eletrônica e captação analógica. Mesmo dentro disso, óbvio que cada câmera tem suas diferenças. Cada câmera trabalha com um sistema diferente. Mas é evidente que cada suporte tenha uma diferença estética brutal. Isso é inconsciente, as pessoas talvez não tenham consciência de que aquilo (*que veem*) pode ser 35mm ou HDX 200. Minha mãe nem percebe, talvez ela não perceba conscientemente, mas com certeza ao contar uma história isso faz diferença. E depende da proposta do filme, se vai fazer um épico, com planos clássicos, bacana, tem que fazer em 35mm, super-35, com uma luz linda, contra-luz, quentinho. Bom, se o filme é “O Invasor”, é câmera na mão, é sujo, pode pensar em super-16, até em 5D. Tudo é a proposta estética. O importante é achar uma ferramenta adequada à proposta estética, isso é fundamental. Casar uma coisa com a outra. Tentar casar no orçamento. Não adianta ser um filme épico gaúcho, gaudério dos pampas e ter uma DVX 100 para rodar. Eu não faço. Vai ficar uma bosta. Por isso, talvez, que eu já deixei de fazer muita coisa e acho que os “não” são tão importantes quanto os “sim”. Vai ficar ruim, eu acredito nisso, como fotógrafo, fotograficamente vai ficar feio, então não quero. Eu tenho uma DVX 100 em casa. Dá para fazer um monte de coisa, coisas “do caralho”. Desde que a proposta seja bacana, usar uma luz mais natural, usar um rudin, uma coisa menor, uma equipe menor, pouca luz e tal. Agora, fazer épico com ferramenta de brinquedo, assim como tentar

fazer um filme em que se precise de muita agilidade, com várias câmeras, não vai se colocar três câmeras de 35mm ou mesmo de filme 16mm. Não só pela grana, mas porque tudo é mais lento. A ferramenta não se adapta. Mesmo a Red, não se faz filme que se precise de agilidade com 3 Red. Red demora, tudo é mais complicado. Faz com uma 5D ou uma HDX-200 com kit de lentes. Sei lá, tem várias opções. Mas com certeza cada câmera, cada suporte tem uma imagem. Cada imagem diz uma coisa que conscientemente ou não as pessoas percebem. E o importante é o Fotógrafo e o Diretor terem consciência de saber adequar a estética, a plástica desta imagem, a proposta do filme. Se ela é mais ruidosa, mais granulada, ela satura mais a cor, ela tem uma resolução altíssima, ela é “high speed”. Casar uma coisa com a outra. O importante é isso. A câmera é só uma ferramenta, não é o final. O fim é o que está na tela ou na TV, a história que se conta. A ferramenta é o meio técnico de transformar a ideia em obra executada. É o pincel, a câmera é isso. O filme é o suporte, a tela, digamos assim. Antigamente o negativo era a tinta, hoje a câmera eletrônica é o pincel e a tinta. Basicamente isso.

4. Que dica você daria para alguém que está começando na Direção de Fotografia no cinema a respeito das escolhas de câmera?

Primeira coisa é: a parte técnica o fotógrafo é obrigado a dominar. Como fotógrafo, tu tem que conhecer todas as câmeras. Teoricamente e depois testar. Bem ou mal ela é a ferramenta. Depois de conhecer tudo, deixa ela de lado. Aí se trabalha a estética. Interessa o que se está contando, o que está se vendendo. Qual é a estética da imagem que se quer criar? Isso é fundamental. Não interessa se é fotógrafo mais novo ou mais velho, talvez um fotógrafo mais experiente vá saber fazer isso com mais sabedoria, digamos, fazer melhores escolhas que um fotógrafo iniciante. Mas basicamente o processo tem que ser esse. Se analisa esteticamente, se analisa o orçamento – do comercial ou do curta. Se tem opção de fazer em filme, se tem tempo, o filme é o melhor meio de captação. Ponto. Película 35mm. Não tem nenhuma câmera hoje o mercado que bata ela. Tem as que chegam próximas. Que a gente nem trabalha no Brasil. Que são: a Genesis da Panavision, a D21 da Arri, tudo câmeras que chegaram na (*produtora*) JKL, em São Paulo e acabou saindo porque não tinha mercado. Acho que a Red se aproxima, mas é uma aproximação meia-boca. Estou falando de hoje, maio de 2010, ano que vem vai ser outra coisa, a 5 anos era outra coisa, não existia nada disso que estou falando, tirando 16mm e 35mm. Por isso que o lapso entre vídeo e filme era muito grande e hoje já é muito menor.

O negócio é esse, tem que analisar o que se quer, qual a cara da imagem, para escolher a câmera. Mas é uma loucura dar uma dica de câmera. Dica de câmera? Roda sempre com uma que se chama Arriflex 535, 35mm, ou Arricam, Arricam Light, Arri 435. Roda sempre com essas. Sempre vai ficar bom. São as melhores câmeras. Da Arri, modelos mais novos, roda com negativo Kodak Vision 3 e vai ter a melhor imagem possível. Acho que hoje a Red é uma opção, é meio que um “workhorse”, uma mão de obra para tudo. Só que nem todas as produções tem a possibilidade de Red. Por isso, assim, fora a Red, eu prefiro trabalhar com a 5D, da Canon, que é essa câmera fotográfica que realmente revolucionou e está revolucionando o mercado, do que com qualquer coisa da Panasonic, HDX-200, simplesmente porque a 5D é uma câmera que tem um sensor maior do que o da Red, tem um sensor 5K de 22 Megapixel e se trabalha com ótica 35mm, então se tem uma profundidade de campo maior até do que 35mm de cinema. Tem uma ótica de 35 Still, porque o frame é muito grande. Então se trabalha com um diafragma 284, com uma lente 50, que desfoca o fundo totalmente. E ela (*a câmera 5D*) roda isso com cartão de memória, em full HD. O processo é meio amador? É. Hoje a (*produtora*) Cápsula tem 3 câmeras dessas, mais uma 7D, mas aí todo mundo equipa ela totalmente, com “Follow focus”, “met box”, porta filtro, monitor “on board”. Aí fica uma câmera para trabalhar com assistente de câmera, com foquista. Mais ou menos manter a mesma equipe como sempre funcionou em cinema. Só mudou o equipamento. Agora, chuta um balde e tem quarenta neguinho com 5D ali, umas lentezinhas de plástico. Ele te loca a câmera com uma bateria. Mas a imagem, mesmo assim, é impressionante. Na própria (*produtora*) O2, em São Paulo, metade dos filmes estão sendo feitos em 5D. O resto em 35mm e Red. 16mm é uma bitola que realmente está com os dias contados, eu acho. Contados não, super-8 existe até hoje, vai ficar, eventualmente, para cinema, para longa, até para a publicidade quando a cara (*do filme*) pedir um look um pouco mais granuloso. Ou daqui a pouco vira moda, daqui a dez anos volta e: “Bah, super-16, olha que do caralho essa imagem, não tem tanta definição, tem grão, é lindo”. Imagem é tendência. Hoje, imagem é moda. Hoje a moda, em publicidade, é tudo desfocado. Tem foco no nariz e o olho já está fora de foco. Isso é estética 5D. Câmera na mão. Meio “nouvelle vague”. Cada vez vem uma nova “nouvelle vague”. A cada 10 anos vem uma nova onda de psicopatia – vamos redescobrir a roda. Tudo é desfocado e essa é a estética da publicidade hoje. Daqui a pouco volta o foco em tudo.

Mas é isso, a câmera não tem milagre, tem a ferramenta adequada ao projeto. Conhece teu roteiro. Discute com o Diretor aonde se quer chegar e pergunta para o Produtor quanto tem de grana. Aí bota na balança, vai ver as opções, vai estudar e aí testa. Fundamental: testar.

Especialmente para cinema. “Ah, nunca rodei com Red”. Testa. Não assume uma coisa, testa. Vê como ela funciona. “Nunca rodei com esse negativo ou nessa câmera”. Testa. Faz teste. Em publicidade a gente não testa porque não tem tempo. Só que em publicidade todo mundo se conhece, é tudo muito profissional, todo mundo já usa o mesmo equipamento, sabe que tudo funciona. É uma engrenagem muito bem lubrificada. Em cinema tem que testar. Eu, semana que vem, estou fazendo um teste para um curta. Que é esse que eu falei: “Amores Passageiros”. E a tempos que eu não tinha uma batalha tão grande para decidir a câmera, na real, para decidir o suporte, por que é um filme que passa todo em (*cenar*) externas, a noite, entre galeria de esgoto e (*Avenida*) Farrapos.”Trashera” mesmo. Orçamento muito apertado, ou seja, não tem estrutura que eu tenho em publicidade: pincas de HMI, caminhão book para botar um HMI de 12000W, botar um balão para iluminar uma rua inteira. Não tem grana para isso, nem tempo. Então eu preciso de um equipamento leve, portátil e que possibilite trabalhar muito com a luz ambiente, ou seja, com uma sensibilidade alta. Eu estou puxando a brasa para a (*câmera*) super-16, por que eu sei que posso puxar o negativo dela para mil e tem muito range para eu mexer na pós. O Diretor quer porque quer fazer em Red. Pela profundidade de campo e porque ele quer, a nova geração adora e acha melhor. E a Produção quer fazer em 5D porque aí não vai custar nada, é barato e tal. E eu vi uns testes, em São Paulo, printados de 5D e achei muito ruim. Para tela grande. Cheguei de São Paulo e disse, “Vamos fazer um teste”. Vamos botar lado a lado. Vamos rodar com a super-16, a Red e a 5D. Mesmas imagens, com pouca luz, puxando no limite tudo. Depois pega esse material, edita um pouco, manda para o laboratório, corrige cor, printa o negativo, printa o positivo. Volta e a gente assiste na tela. Mesmo com experiência, tem momentos que tem que testar. Tem que botar lado a lado e ver o que funciona.

ANEXO 4: Entrevista com **Bruno Polidoro**

1. Gostaria de ouvir de ti, quais as tuas experiências na produção de cinema? Partindo da tua formação, gostaria de saber um pouco das tuas histórias como diretor de fotografia?

Minha formação é na primeira turma de cinema e realização audiovisual da UNISINOS. Entrei no curso em 2003. Naquela época o curso era de três anos só, então eu me

formei em 2006. Para quem não conhece, no curso tem dois anos em que se tem aula com todas as áreas do audiovisual – Direção de Arte, Direção de Foto, Animação, Montagem e Direção – e no último ano se escolhe as ênfases. Tem ênfase obrigatória em Direção e Produção e se escolhe mais duas. As minhas duas ênfases foram: Direção de Fotografia e Direção de Arte. Mas desde o início eu queria direção de fotografia, eu queria trabalhar com isso. Quando eu entrei no curso não tinha certeza, até porque eu não conhecia muito bem. Queria fazer cinema, mas não sabia exatamente que área seguir. Direção de fotografia é uma das áreas que as pessoas menos entendem. As pessoas não entendem. Eu nunca esqueço, quando o filme “Beleza Americana” ganhou o Oscar de melhor direção de fotografia. Ninguém entendia como ganhou o “Beleza Americana”, que passava só dentro de uma casa e tal, sendo que a fotografia mais bonita era sempre de algum (*filme*) épico que mostram montanhas. As pessoas têm uma idéia que uma boa fotografia é uma fotografia que é bonita. Enfim, naquele ano, o “Beleza Americana” tem uma fotografia bonita, mas ganhou, certamente, mais pela construção do clima, daquela relação entre o garoto, a guria, o pai.

Quando eu entrei no curso não tinha muita certeza de querer ser um diretor de fotografia. Aí acabei me direcionando mais para a fotografia em si, a fotografia Still, estática. E a partir disso, migrei para a direção de fotografia. Enquanto eu estava terminando o curso eu fiz a fotografia para três curtas dentro do curso. Em vídeo. E um curta em 16mm. Esse último até foi para o Festival de Brasília, uma experiência bem boa. Foram as minhas experiências como diretor de fotografia dentro do curso. Claro, fora os exercícios e trabalhos menores.

Aí, logo depois da minha formatura. Tipo, me formei em maio e, em junho, abriu um edital para dar aula de direção de fotografia na Unisinos. Eu não queria, até porque sou muito tímido, não gostava nem de apresentar trabalho. Mas aí o curador do curso me incentivou a participar do edital. Passei por todo o processo burocrático de apresentar uma aula, de bibliografia e coisas assim. Acabei sendo selecionado. Quando fui selecionado pensei em não aceitar porque realmente não era o que eu pensava para mim. Já estava trabalhando como diretor de fotografia, mas parecia muito cedo para começar a dar aula. Eu tinha 20 anos na época, era 2006. Mas enfim, fui convencido e comecei a dar aula de direção de foto. Isso acabou me direcionando ainda mais para a área de direção de fotografia.

Eu trabalho mais com ficção. Ficção e documentário. Mais com, como chamam, de material de conteúdo. Tive uma ou outra experiência em publicidade, institucional, algumas coisas assim. Mas meu foco mesmo é conteúdo. Curta, média e longa-metragem.

Documentário e ficção, indiferente, de certa forma. Já fiz alguns trabalhos para a TV, Histórias Curtas (*da RBS*), Histórias Extraordinárias (*da RBS*).

Só trabalhei duas vezes com trabalhos em película. Até porque eu já peguei a geração digital: HD, 24p (*simula 24 quadros por segundo no sistema digital*). Trabalhei pouco com película. Até porque, atualmente, curtas-metragem em película quase sempre são captados em vídeo e finalizados em película. Captado mesmo eu fiz só o “Aos pés”, que é dirigido pelo Zeca Brito, que é um guri que se formou também na Unisinos. O filme foi financiado pelo Fumproarte. A gente filmou em 16mm e fez blow-up para 35mm. E um outro filme, que vai ser lançado. Está andando pelos festivais. Foi captado em vídeo, HD, uma câmera HDX 200 da Panasonic, e finalizado com transfer para 35mm. Então, de película são minhas duas únicas experiências no resto todo, trabalhei com vídeo.

Com vídeo eu trabalhei desde com uma mini DV, no início, há 4, 5 anos atrás era a mídia mais usada para as produções de médio e baixo orçamento. Estou no mercado há 5 anos, mas já saí da mini-dv para a HD, agora. Passando pelo entrelaçado progressivo.

Depois que saiu o progressivo eu nunca mais gravei entrelaçado, nem para a TV. O progressivo simula mais o cinema, dá o “film look”. A diferença do progressivo (*para o entrelaçado*, ainda em uso na TV analógica) é que não grava a imagem de forma contínua, em linhas, é uma imagem que vem uma por vez, dando a sensação que é um fotograma. Dá um movimento um pouco mais sutil, dando a sensação, realmente, para o olho, de cinema.

Fiz, ainda, algumas assistências, mas aí não como Diretor de Fotografia.

2. E quanto as (essas) câmeras que usaste, por que elas foram escolhidas para a produção? Ou o que determinou o seu uso?

A câmera que eu mais trabalhei no início foi uma XL2, da Canon, que grava em mini DV, mas roda em 24p (que simula 24 quadros por segundo, sendo que antes, o entrelaçado era 60 quadros), progressivo, então tem uma qualidade de imagem bem interessante. Tem uma lente muito boa essa XL2. Ela foi escolhida... por que aí já começa a mistura, o dinheiro é sempre curto então tem que unir o útil ao agradável. Essa foi uma câmera muito usada, porque a gente gravou um longa: “O Guri”, dirigido pelo Zeca Brito (o mesmo do “Aos pés”). A gente começou a fazer esse longa no final da faculdade, sem grana, um longa todo rodado em Bagé (*RS*), um filme de época. Está sendo finalizado a 5 anos esse longa sem dinheiro de Bagé. A gente testou várias câmeras que tinham um preço entre 20 e 25 mil reais e a gente acabou escolhendo essa XL2. O diretor comprou essa câmera para a gente gravar o longa, então, consequentemente a gente rodou esse longa todo com essa câmera. Porque dessas

câmeras, ditas semi-profissionais, ela era a mais interessante esteticamente. Escolhemos pela estética e dentro do orçamento. Acabamos usando a XL2. E, conseqüentemente, porque compramos essa câmera ficamos dois anos gravando muita coisa com ela. Atualmente ela já é uma câmera que, mesmo que eu goste muito da imagem dela, é uma câmera em desuso. Agora é raro gravar em fita, já não existe mais isso. Então é uma câmera que no início eu acabei usando bastante. Principalmente por causa disso, que se discute muito, qualquer câmera já grava em HD full. Tem câmeras minúsculas que gravam em HD full e as pessoas acham que é melhor que, por exemplo, esse XL2, que grava em mini DV. Mas não é bem isso, porque a estética da imagem é determinada, às vezes, muito mais pela lente. A XL2, a vantagem dela, ela grava em mini DV, mas tem uma lente desse tamanho (*grande*), então se consegue desfocar o fundo, se consegue fazer com que a estética do vídeo se aproxime um pouco mais da do cinema. Do que, por exemplo, uma câmera de celular, que tem uma lente que deve ser do tamanho de uma unha que te dá qualidade de imagem, (*ou*) a resolução é muito boa, mas a qualidade da imagem, como um todo (uma imagem que indica coisas, que possa selecionar o foco e tal) é baixa.

A função de uma câmera não é simplesmente se ela grava em full HD, se ela tem 1800 linhas ou se ela tem 700 linhas, mas é um conjunto de coisas. Essencialmente a lente é que determina a qualidade de imagem, então, se tem uma lente boa, a câmera é secundária. Existem muitas câmeras de vídeo em que a gente pode acoplar outras lentes (de 35mm). Chamado: Kit mini 35mm, que é uma estrutura em que se coloca. Tipo, é uma câmera de vídeo com uma lente pequena em que se pode colocar esse Kit que permite que se insira ela (*a imagem*) em 35mm (*suporte*). Então já se consegue ter uma estética um pouco mais próxima da película. Depois disso, aí sim, a resolução.

Mas acho que o que mais determina é o que se quer fazer com a câmera. Os alunos sempre vêm: “Qual câmera?”. Respondo – o que tu queres fazer com essa câmera? Quer câmera para fazer vídeo para o YouTube? Quer uma câmera para passar para 35mm? Quer uma câmera que seja bem ágil para gravar um documentário no meio da selva, com a mão? Enfim.

A discussão estética, unida as possibilidades financeiras da obra é que determinariam a escolha do equipamento.

De forma, então, a retomar o traçado que estava fazendo dos equipamentos, nesse início eu acabei usando a XL2, da Canon, pela proximidade e pela qualidade. Depois o mini DV acabou por ser praticamente uma mídia obsoleta e eu passei a usar bastante a HVX 200, da Panasonic. Até ano passado (*2009*) era uma das mais usadas no mercado, em geral. É a

câmera em que rodaram o filme “Ainda Orangotangos”, daqui de Porto Alegre. E daí trabalhei bastante, acredito que mais da metade dos meus trabalhos foram rodados com essa câmera (HVX 200). A lente dela é um pouco inferior a da XL2, mas ela já grava em full HD progressivo. Em cartões, que tem que descarregar. Tem (*a HVX 200*) um controle de imagem muito bom, uma fidelidade de cor muito boa e para movimentos. Ela é uma câmera pequena, mas pesadinha também, o que é essencial para quando se quer fazer movimento de câmera. Câmera muito pequena não tem como não tremer (como um celular na mão). Ela (*HVX 200*) tem um tamanho bom e é muito resistente, agüenta. Pode ficar 10 horas gravando com ela se tiver cartões para isso.

A HDX 200, atualmente, também está ficando um pouco de lado. Tenho gravado bastante com a Z1, da Sony, a CineAlta, também da Sony, a (*PMW*) EX1 e a (*PMW*) EX3 que são modelos de câmera um pouco mais profissionais e tem a vantagem de acoplar as lentes.

Nos últimos 6 meses tem um fetiche aí no que está sendo gravado, que são câmeras da Canon, mas são câmeras fotográficas que gravam vídeo. Chamadas 7D ou 5D. Como são câmeras fotográficas, pode se usar todas as lentes fotográficas. Isso está sendo determinante para a escolha delas. Nos últimos 6 meses, o que eu fiz, foi feito, praticamente tudo, ou com a 5D, ou com a 7D.

Agora estou gravando um média-metragem em que eu dirijo e faço a foto e também vou rodar com ela (*5D ou 7D*). É uma câmera pequena e, como esse filme eu vou gravar fora, na Europa, é uma vantagem ter uma câmera pequena. Para um documentário, podes estar gravando em um trem e as pessoas acharem que estás tirando fotos. Então ela tem a vantagem de ser pequena, gravar em Full HD e de ter todas as possibilidades de lentes. O corpo da câmera custa uns dois ou três mil reais, é muito barato e pode se investir em lentes. Compensa bastante usar essas câmeras. A desvantagem é que a 7D esquenta muito. Às vezes se está gravando meia hora, sem parar, no sol e ela esquenta, aí tem que desligar. Enfim, ainda é uma câmera fotográfica que grava, não vem na sua essência ser uma câmera de gravação.

Vão tendo fetiches, antes era tudo entrelaçado, aí surgiu 24p. Todo mundo gravava em 24p. Surgiu o HD, obviamente todo mundo migrou para o HD. Tinha a HDX que é HD, mas não tinha lente intercambiável, aí – há dois anos, surgiu o fetiche do Kit 35mm (mas era lente fixa, não podia usar outras lentes). E agora surgiu a 5D e basicamente só está se usando essas câmeras. Isso para ficção, curta-metragem, coisas sem orçamento muito alto. Até algumas publicidades estão sendo feitas com essas câmeras, mas na publicidade usam também 16mm e 35mm, obviamente, e com câmeras mais caras, tipo a RED, a Panavision. Mas aí é outra proposta (\$), alguém da publicidade pode falar mais dessas câmeras. Aqui em Porto Alegre

tem um curta, que eu saiba, que foi gravado com a RED. Que é uma câmera que a dois anos atrás foi meio que sensação.

Então é uma junção estética e financeira, muito até porque junto com a evolução das câmeras surge a evolução dos programas de finalização. Muitas vezes pode se gravar com uma câmera que não te dá tanta possibilidade de manipulação de cores, mas pode se investir numa pós produção melhor para alcançar o visual que se quer do filme. Mas eu sou sempre a favor de gravar mais próximo do que se quer alcançar. Tem fotógrafos que preferem fazer uma coisa mais “flet” e depois enterrar o preto, estoura tudo na pós. Mas eu ainda sou um pouco mais purista e gosto. Se eu quero uma imagem um pouco mais azulada, vou gravar um pouco mais azulada.

3. No resultado final, o filme propriamente dito, que influência a câmera tem sobre a imagem que chega ao público? Na estética do filme?

A câmera tem que ser pensada como um conjunto. O que dá mais diferença de imagem não é tanto a resolução, é mais – pensando em um conceito fotográfico mesmo, não pensando só em linhas de resolução – é a lente da câmera. É determinante. Eu prefiro rodar em uma mini DV com uma lente boa do que com um celular em HD. A lente é que dá a possibilidade de desfocar. Amplia a possibilidade de se construir a imagem que se quer, tendo essa possibilidade de foco. Nitidamente. O grande problema do vídeo e na televisão era que tinha foco em tudo, era aquela imagem dura. E o desfoque ajuda a deixar essa imagem mais amena.

Depois disso, varia muito de qual é, realmente, a proposta, o que se quer com a imagem. Tipo, a 5D (e a 7D) dá uma imagem muito limpa, muito boa por causa das lentes, uma resolução muito boa, uma fidelidade de cor muito boa também, mas para câmera na mão ela é ruim. Se for rodar em 24p com a 7D, dificilmente vai ser na mão, ela dá uma imagem que perde um pouco, tem o efeito gelatina, fica uma coisa meio estranha. Do meu ponto de vista, não satisfatória. Se for para rodar no tripé ela é maravilhosa, mas é uma câmera fotográfica. E rodando em 30p já é mais tranquilo. Se quer uma câmera para ficar o tempo todo na mão, correndo, uma câmera muito pequena, com uma boa resolução vai ser ruim também. Como vai ser ruim também trabalhar com lente macro, por exemplo, com a câmera na mão, não se consegue manter o foco presente em tudo. Talvez uma câmera de vídeo, com uma lente mais aberta, que te de uma profundidade de campo maior, vai ser melhor para isso.

Varia muito da estética, realmente, que se quer obter. Mas sempre pensando nisso: lente, resolução – se é progressiva ou não – e quais as possibilidades de captar o mais próximo do que se está buscando esteticamente – não deixar tudo para a pós-produção.

4. Que dica você daria para alguém que está começando na Direção de Fotografia no cinema a respeito das escolhas de câmera?

Pensar o que se quer com a câmera. Mas valorizando muito mais a lente do que simplesmente a resolução. Obviamente não vai se colocar uma lente maravilhosa numa VHS. Não sejamos extremistas. Mas gravar 24p, sendo fetiche ou não, que visualmente é muito mais interessante e tendo qualidade de lente está ok. Vai dar possibilidades estéticas muito maiores do que uma câmera de altíssima resolução, mas que tem uma lente muito pequena. Enfim, que diminua a gama de possibilidades de trabalhar a imagem.