



A Direção de Fotografia no Cinema: uma abordagem sistêmica sobre seu processo de criação

Photography Direction in the Cinema: a systemic approach on the process of creation

Marcelo Moreira Santos ⁱ
Faculdade Estácio de Sá de Campo Grande

Resumo

O presente artigo objetiva entender o papel do Diretor de Fotografia em produções cinematográficas ficcionais. Por meio de fundamentos analíticos de Edgar Morin e Jorge Vieira, propõe uma reflexão sobre o processo de co-autoria, trazendo a complexidade à poética do cinema. O artigo aborda os aspectos antagônicos e contraditórios de duas metodologias de produção: a) de um lado, o burocratizado modelo *hollywoodiano fordista-taylorista* adotado como parâmetro organizacional em produções cinematográficas no começo do século XX pelo cinema de indústria; b) de outro, o modelo elitizado e romântico do "cinema de autor" cuja matriz relega apenas ao cineasta a assinatura de um filme; para depois complexificá-los com base em parâmetros sistêmicos de análise. Por fim, discute o caminho evolutivo do processo de criação vinculado ao Diretor de Fotografia e o seu papel na consolidação da poética cinematográfica de um diretor de cinema, bem como o caráter poli-funcional das produções atuais.

Palavras-Chaves: Direção de Fotografia, Poética do Cinema, Autoria Colaborativa, Complexidade.

Abstract

This article aims to understand the role of the Director of Photography within fictional film productions. Based on the analytical basis by Edgar Morin and Jorge Vieira, the text proposes a reflection on the process of co-authorship, bringing complexity to the poetics of cinema. The article also addresses the contradictory and antagonistic aspects of two methodologies of production: a) on the one hand, the bureaucratic Hollywoodian Fordist-Taylorist model adopted as an organizational parameter in cinematographic productions in the early twentieth century by the cinema industry; b) on the other hand, the elitist and romantic model of "author cinema" whose matrix relegates only to the filmmaker the signature of a film, so that both methodologies are problematized through the use of systemic parameters of analysis. Finally, the article exposes the evolutionary path found in the creation process linked to the Director of Photography and his/her role in consolidating the cinematic poetics of a filmmaker, as well as the multifunctional character of the current productions.

KeyWords: Cinematography, Poetics of Cinema, Collaborative Authorship and Complexity.

Enviado em: 31/10/19 - Aprovado em: 10/02/20

O filme é uma criação da coletividade.
Walter Benjamin

Introdução

Existe muita instabilidade e risco na produção de um filme; desde o estágio inicial de produção de um roteiro – da escolha da ideia ao desenvolvimento das cenas e suas sequências –, passando pela pré-produção que implica orçamento, seleção de equipe especializada, elenco, estruturação de filmagem, pesquisa e definições estéticas de abordagem e construção audiovisual; bem como a fase de filmagem propriamente dita com seu cronograma custoso e imprevisível, afeito tanto ao acaso quanto à regularidade, dependendo muitas vezes de fatores extras e múltiplos que podem ser mensurados previamente ou não; chegando à fase de finalização, montagem e pós-produção que envolve novas decisões de abordagem das cenas do material filmado, ou ainda a inserção de cenários e personagens via tecnologia digital/efeitos visuais, ou desenvolvimento edição de áudio, mixagem, produção de sons específicos e trilha sonora, recriando, portanto, novos dilemas e algumas vezes redefinindo todo o filme nesta fase final.

Somada a isso, ainda existe a questão da receptividade com o público. No cinema de indústria, esse momento é crucial, pois o retorno do investimento dos estúdios norte-americanos depende dessa aceitação que, sobretudo, significa lucro e poder de reinvestimento em novas produções. Por certo, tal processo gera um ciclo permanente ou uma cadeia produtiva, sustentado não apenas pelo estágio da produção, mas por um tripé composto também pela distribuição e divulgação, movidos exatamente para disseminar o filme e disponibilizá-lo ao maior número de espectadores possíveis.

Por outro lado, no caso do chamado “cinema de arte” e/ou cinema de autor, muitas vezes subsidiados por governos ou instituições e entidades locais, regionais e/ou nacionais, e cujas produções são rotuladas como ‘independentes’, essa visão de lucro é substituída pela preocupação de expressar uma identidade sociocultural por meio de uma cinematografia representativa de um contexto, de um país e/ou de uma visão de mundo. Com menos poder de disseminação, tais filmes trilham seu caminho de “sucesso” ou “aceitação” pelas premiações e destaques em diversos festivais em seus países de origem e/ou fora deles. Em muitos casos, por causa da chancela desses festivais, novos diretores e profissionais do meio são descobertos e suas cinematografias e carreiras são impulsionadas e catapultadas na direção de novas produções, iniciando seus ciclos

autorais e/ou co-autorais.

De fato, trabalhar com o cinema é lidar com o instável e com o risco em todas as suas instâncias e esferas. Um exemplo claro disso é narrado por Robert McKee (2004), em seu livro sobre roteiro cinematográfico, no qual relata que o número de roteiros registrados no *Writers Guild of America* – o sindicato dos roteiristas norte-americanos – chega a trinta e cinco mil ao ano, porém apenas um “punhado” desses roteiros é selecionado pelos estúdios, e um número bem reduzido é realmente produzido. A razão desse filtro se dá exatamente pelos riscos envolvidos em todos os elos dessa cadeia produtiva, movida por uma tendência a *prever* o gosto do público, isto é, tais estúdios tentam antever a probabilidade de um filme fazer sucesso, seja para um grande público, como o gerado pelos *blockbusters* com suas quebras de recorde de arrecadação, seja para um público segmentado, como o gerado pelos filmes alternativos – ditos *cult* – que ao menos pagam o dinheiro investido e rendem dividendos respeitáveis (leia-se indicações em festivais europeus ou ao Oscar).

Entretanto, o gosto do público não é previsto por uma ciência exata. Devido a isso, o mercado mantém-se firmado em fórmulas já testadas por outros filmes, gerando uma padronização da filmografia, e, conseqüentemente, do gosto do público, como o próprio McKee esclarece (MCKEE, 2004, p. 68-70). De fato, o desenvolvimento de tal padronização sufoca a diversidade e acarreta o empobrecimento de todo um contexto sociocultural (ver MORIN, 2008, p. 148). Isso não acontece só no cinema de indústria, mas também pode ocorrer nos cinemas ditos nacionais/independentes que, às vezes, embarcam em uma ideia de identidade e/ou representatividade unidirecional. Assim, com o intuito de se explorar um caráter exótico ou peculiar de uma determinada cultura, sociedade ou geografia, tais “cinemas” concentram-se em abordar um diferencial específico em relação a outras cinematografias. O problema não consiste em apresentar o diferencial, mas padronizá-lo e simplificá-lo como único possível.

Embora os fatores de risco em uma produção cinematográfica possam ser inúmeros e múltiplos, ainda assim, sabe-se que a produção de filmes é extensa ao ano, seja na América do Norte, na Ásia, na África, na Oceania, na Europa ou na América Latina. Portanto, imaginar que a proporção dos filmes não realizados, os chamados “engavetados”, seja muito maior que os realizados é pensar que, dentro desse processo poético – seja industrial e/ou autoral –, existe muita agitação inútil, despesas vãs, energia dilapidada e um tanto de hemorragias dispersivas (MORIN, *ibid.*, p. 112).

Nas primeiras décadas após o surgimento do cinema, para se estabelecer como

indústria, os norte-americanos adotaram como modelo criativo-produtivo a lógica das fábricas, que utilizavam como paradigma o *fordismo-taylorismo*. Em busca de uma eficiência produtiva e de maior rentabilidade, esse modelo hierarquiza e particiona as linhas de montagem, atrelando-a à distribuição e exibição dos filmes em larga escala e de maneira massificada. Apesar de existirem outros modos de produção, mais atrelados aos moldes das companhias de teatro, às escolas fomentadas pelo Estado ou aos moldes do artista em seu atelier, principalmente na Europa, é o modelo norte-americano de produção de massa que acaba se tornando hegemônico, principalmente ao final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Nesse tipo de sistema mecanicista, o especialista é responsável por apenas uma parcela do processo e, muitas vezes, ignora o todo. Como uma máquina, esse “profissional” executa um “programa” específico e sua atuação ‘criativa’ é subestimada e reduzida a uma mera formalidade já pré-formatada. Seu envolvimento com o todo é bem limitado e restrito, imperando sobretudo uma hierarquia verticalizada que domina suas ações. Não existe, portanto, uma autoria propriamente dita, e quem “assina” é a empresa/estúdio e o produtor responsável pela execução da empreitada/obra.

É ao final da década de 1950 e começo de 1960, na França, que se inicia um movimento contrário a esse tipo de cinema impessoal/industrial/capitalista. As reflexões sobre um “novo cinema” são feitas por meio da *Cahiers du Cinéma* – revista que tem como um de seus idealizadores André Bazin – e, o filme, feito com a *câmera stylo*, termo cunhado por Alexandre Astruc em 1948, recebe o nome de *Nouvelle Vague*.

Os críticos-cineastas como Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol e Resnais fazem coro ao conceito romântico da *câmera caneta* e advogam a favor de seu aspecto mais autoral, defendendo que o novo cinema deveria ter o toque e o estilo do diretor. Assim, o filme conteria uma identificação entre obra e autor, uma semelhança entre ambos. Dessa forma, o diretor impregna o filme com sua personalidade, imprime sua assinatura, algo já discutido anteriormente por S. M. Eisenstein e Jean Epstein ainda nas décadas de 1920 e 1930, mas que volta com fôlego renovado diante de um contexto avesso ao capitalismo e à indústria cultural. Nas discussões trazidas ao *Cahiers*, são eleitos os diretores que possuem esse toque autoral em suas obras, alguns inclusive do *mainstream* hollywoodiano como Hitchcock, Minelli e Hawks.

A partir desse momento, o diretor de cinema, antes um técnico responsável por conduzir um empreendimento lucrativo dentro de uma indústria cultural muito bem estabelecida e articulada, é promovido a “arauto da verdade” cujo papel era o de

denunciar os mecanismos por trás do *status quo* burguês. O resgate do culto ao autor foi uma medida emergencial dentro de um contexto específico, mas que acabou fomentando o surgimento de “Novos Cinemas” nacionais e/ou autorais em diversos países, muitas vezes contrários ao imperialismo cultural norte-americano e a sua metodologia capitalista massificada. Entretanto, o primeiro a alertar sobre esse caráter mítico/religioso em torno do diretor de cinema foi o próprio André Bazin, no *Cahiers*, ao escrever que não se poderia colocar os diretores como personalidades infalíveis e perfeitas a serem veneradas em novos pedestais (ver STAM, 2000, p. 107).

Diante dessa avassaladora onda de críticas e, em defesa ao cinema de ‘qualidade’ sacralizado pelos norte-americanos, alguns críticos, como Andrew Sarris e Pauline Kael (ver STAM, *ibid.*, p. 108-111) da revista nova-iorquina *Film Culture*, rebatem a forma como o diretor era visto na *politique des auteurs*, pois, ao romanceá-lo na figura de um escritor gênio, os franceses ignoravam o fato de que o cinema era uma arte colaborativa. Assim, para falar em autoria no cinema, deveria ser considerado o fato de que um filme, para ser produzido e distribuído, precisa de financiamento, mercado, pessoal especializado e, claro, um diretor que consiga imprimir seu ponto-de-vista, sua marca e personalidade. Por certo, as críticas mais assimilaram a *politique* do que desautorizaram a própria política dos estúdios norte-americanos, tornando o culto aos cineastas um excelente chamariz publicitário similar ao realizado em relação aos atores e atrizes, chamados de “estrelas” e “astros” pela mídia especializada.

Por fim, o *autorismo* francês conferiu aos cineastas norte-americanos um *status* que outrora não tinham, permitindo, ao longo do tempo, uma certa autonomia criativa. Isso não significa que os estúdios tenham deixado de interferir e até deturpar os filmes de muitos dos cineastas considerados ‘geniais’, ao contrário. Aliás, talvez Orson Welles seja um exemplo claro desse embate entre cineasta e estúdio. Por outro lado, o cinema de autor – ou melhor, o culto ao autor – não deixou espaço para a reflexão outrora lançada por Walter Benjamin (1996), em 1936, ao observar que o filme ficcional é uma criação da coletividade. Torna-se urgente complexificar essas posições antagônicas e complementares.

1. Sobre Organização, Intercâmbios e Multiprocessos

A realização de um filme de ficção implica a integração e a interação de um conjunto de agentes especializados em áreas nas quais, em outras artes, aparecem como dominantes, mas que, no caso do cinema, são co-participantes. O que Riccioto Canudo

havia previsto como o mito da arte total ao se referir ao cinema (STAM, 2000, p. 43) torna-se palpável nos *sets* de filmagem em que artistas de diferentes formações são unidos no desenvolvimento de uma obra complexa.

O fato de o cineasta tomar as decisões cruciais na realização do filme não invalida a co-autoria dos outros agentes, nem o caráter poético de suas funções no que tange à confecção do filme. Seguindo essa perspectiva, o que se constata é que essas interações que compõem e moldam a realização de um filme configuram-se como sistêmicas, isto é, há um conjunto de agentes semióticos com funções específicas que interagem e se integram na realização da obra (MORIN, 2008, p. 105).

Essa interação entre agentes especializados e sua integração imersa à produção de um filme forma uma organização ativa – sistema – cuja matriz processual é forjada pelo jogo multiforme e relativo entre diversidade, variedade, antagonismo, desvio, ruptura, equilíbrio, ordem e desordem. Assim, uma visão holística simplificadora de que um filme seja um todo harmônico é aqui posta em xeque logo de início, porque "(...) a ideia de sistema não é apenas harmonia, funcionalidade, síntese superior; ela traz em si, necessariamente, a dissonância, a oposição, o antagonismo" (MORIN, *ibid.*, p. 154).

Dessa forma, um filme não é assinado apenas por um autor, mas por um conjunto de autores que possuem especialidades que se complementam, coadunam-se e retroagem em um polícircuito recursivo (MORIN, *ibid.*, p. 231), cuja dinâmica opera em torno de concessões, cooperações e associações entre as competências participantes. Essa unidade complexa do cinema depende de uma eco-organização (MORIN, 2005, p. 35-42) cuja dimensão comporta uma natureza temporal, isto é, uma organização que se dá no tempo (VIEIRA, 2008, p. 93) e cuja lógica gira em torno de processos temporais que, por sua vez, comportam transformações, flutuações e intersemioses.

O que se observa é que há, em graus maiores ou menores, o risco dessa combinação entre agentes e especialidades entrar em processo de entropia (MORIN, *ibid.*, p. 94), perdendo a coesão sintática e a coerência semântica, prejudicando as interfaces e os intercâmbios intersemióticos entre suas várias camadas de significação. Essas camadas de significação são cunhadas e entrelaçadas pela integralidade e organização da direção de fotografia, direção de arte, figurino, cenografia, trilha sonora, roteiro, direção, montagem etc., dentro de um todo complexo, o filme.

A riqueza organizacional de um sistema é medida pela sua diversidade e variedade, pois sua lógica é pautada pela transformação, geração e produção, ou como Morin (2008) destaca: as interações e associações – entre essas áreas distintas inerentes

ao processo de realização cinematográfica – “se entreproduzem” (MORIN, *ibid.*, p. 202).

Portanto, ao fim, a poética desenvolvida no cinema de ficção é confeccionada, nesse jogo ontológico sistêmico das interações, entre agentes semióticos responsáveis por comporem um todo múltiplo e cooperativo (MORIN, *ibid.*, p. 147). Por conseguinte, cada agente, em sua especialidade, é responsável por um fragmento sógnico que passa pelo crivo de sua criação, desenvolvimento e produção. Esse fragmento tem que: a) conectar-se; b) traçar relações; c) estruturar-se, ou seja, estabelecer e fortalecer essas relações intersemióticas – de troca – ao longo do período de realização fílmica; d) integrar-se a outras partes sógnicas em um processo de *complementaridade*; e) cumprir uma função, visando uma cooperação mútua e interdependente; f) e corporificar-se em uma organização (ou organicidade) coesa o suficiente que consiga desenvolver uma *regularidade* pragmática ao longo de todo o processo de realização do filme. Assim, uma fotografia, um figurino, uma direção de arte, por exemplo, integram-se e tomam corpo pela complexidade com que dialogam entre si, pelas interfaces e intercâmbios sógnicos que são capazes de realizar e, principalmente, *manter* e *entreproduzir*, portanto, transformar (MORIN, *ibid.*, p. 148).

Entretanto, o que faz essa multiplicidade de agentes funcionarem em uma unidade complexa e inter-atuante é aquilo que Jacques Aumont (2006) chama de *ideia* do filme: o que o cineasta tem da obra ainda no início de seu processo criativo (AUMONT, 2006, p. 136). Nesse sentido, essa ideia coloca esses subsistemas/áreas específicas em atividade, formando um polícircuito recursivo retroativo entre o todo e as partes, e entre as partes ao todo. Isso quer dizer que as partes – subsistemas – retroagem recursivamente sobre o todo – o filme – e o todo, por sua vez, retroage recursivamente sobre as partes, formando esse polícircuito no qual as intersemioses, flutuações e transformações fazem morada (MORIN, *ibid.*, p. 228). Tal ideia, portanto, desencadeia os fluxos e os multiprocessos – círculo-evoluções – entre os subsistemas e essa dialogia sinérgica – entre roteiro, direção de arte, direção de fotografia, cenografia, figurino, atores, direção, montagem, trilha sonora etc. – ocorre em torno dessa ideia-chave/matricial.

Essa nucleação em torno de uma ideia que *move* a organização é o fechamento do sistema, porém não é um fechamento total ao ambiente em que está imerso, pois a ideia *nucleadora*, para ter autonomia, alimenta-se de saberes – memória – aos quais essa ideia-chave está umbilicalmente conectada. Assim, a nucleação do sistema – o que implica dizer difusão de informação e a elaboração/execução de método/estratégia de performances – favorece o florescimento dos subsistemas, isto é, promove a diversidade

(leia-se riqueza), provê a interdependência (leia-se complementaridades) e permite o intercâmbio (leia-se intersemioses) entre as partes e o todo neste polícircuito recursivo retroativo.

Cada subsistema possui uma herança e uma memória que se torna, ao fim e ao cabo, fonte de saberes, competências e de conhecimento de articulação de linguagem (MORIN, *ibid.*, p. 210). O roteiro, herança da literatura (AUMONT, *ibid.*, p. 40) e da dramaturgia, serve de guia para a produção que se concentra em tentar trazer à superfície a história ali descrita. Ao fazer uma analogia, o roteiro seria a planta-baixa de um edifício que vai consumir horas e horas para ser erigido. A direção de arte (herança das artes plásticas) trata de esboçar e estabelecer os aspectos visuais sugeridos pelo roteiro e pelo diretor; o cenógrafo (herança do teatro e em alguns aspectos da arquitetura) de dar vida e relevo aos espaços onde a encenação será realizada; o figurinista (herança da moda e do teatro) de encarnar no vestuário os aspectos sociais, históricos e psicológicos dos personagens com intuito de dar dimensão a estes; o diretor de fotografia (herança da própria fotografia) de escrever a história ali encenada por meio da disposição e articulação das luzes, lentes e enquadramentos; e o compositor da trilha sonora (herança da música) de contar e transmitir os sentimentos das cenas encenadas por meio da música. Ainda que inserida na pós-produção, a música tem o caráter de enaltecer e intensificar a encenação e a montagem; o diretor (herança das outras artes) é um autor complexo que possui a competência conjugada do regente, pintor, escritor, encenador, fotógrafo, arquiteto, poeta e compositor. É, sobretudo, um mediador de competências cujo discurso se desenvolve por meio da integração e consolidação de uma dialogia com os outros agentes semióticos envolvidos no processo de criação do filme. Ele forja sua independência na e pela dependência dos especialistas envolvidos (ver MORIN, *ibid.*, p. 253). Assim, sua poética é articulada por meio de uma ecodependência, e sua plenitude criativa floresce e ganha brilho ao permeá-la de colaborações, cooperações e complementações.

Morin (2008) define um subsistema da seguinte maneira: é "(...) todo sistema que manifeste subordinação em relação a um outro, no qual ele é integrado como parte" (MORIN, *ibid.*, p. 175). Assim, cada subsistema como direção de arte, roteiro, direção de fotografia, trilha sonora, direção, cenografia, figurino, montagem, atuação etc., possui uma história – memória – que advém, de uma forma ou de outra, de artes pregressas ao cinema. Portanto, cada subsistema carrega consigo uma herança semiótica que passa por transformações no meio cinematográfico. Assim, se, por um lado, essas especialidades desenvolveram as potencialidades do cinema, por outro, o meio permitiu e propiciou novos desdobramentos e novas articulações às especialidades.

Entretanto, esse circuito, formado por subsistemas cujas especialidades são postas para atuarem em conjunto, envolve um fator tempo que subjaz a todo o sistema. Assim, cada subsistema passa por fases evolutivas de maneira diferenciada e em momentos específicos durante a produção de um filme. Daí o termo círculo-evoluções, pois o fim de um processo é o começo de um outro. Ou como Morin define: "(...) um multiprocesso retroativo se fechando em si mesmo a partir de múltiplos e diversos circuitos (...)" (MORIN, *ibid.*, p. 231). Dessa maneira, o término do roteiro é o início da pré-produção; o fim da pré-produção é o início da produção ou filmagem; o fim deste último é o começo da montagem e da pós-produção. Portanto, é um policircuito retroativo recursivo, no qual os subsistemas evoluem por um processo criativo que contém momentos específicos de atuação e fases distintas, como: *rompimento, preparação, incubação, expansão ou iluminação, transição ou verificação, maturação ou formulação e clímax* (ver VIEIRA, 2008, p. 58)¹.

2. Sobre Luzes, Grafias e Perspectivas

Embora os princípios que regem a fotografia estática apareçam na fotografia cinematográfica, certas características e conceitos encontrados e desenvolvidos no teatro, ópera e música migraram para o cinema e acabaram transformando a própria fotografia. Termos como encenação, clímax, ritmo, acentos, relaxamentos, tom da cena, *leitmotivs*, por exemplo, fazem parte do cotidiano do fotógrafo de cinema, colaborando para o desenvolvimento de dois aspectos fundamentais na poética do cinema: *a fluência visual e a iluminação como narrativa* (ver BROWN, *ibid.*, p. 30-44 e 158-166).

É certo que a fluência visual lida com o arranjo dos movimentos dos objetos e personagens no espaço dentro dos enquadramentos e seus nexos com outros planos justapostos e sucessivos. Ela pode ser *transparente* – respeitando os *raccords* de movimento, sentido, tempo etc., maquiando ou escondendo a troca de planos em prol de um fluxo contínuo das ações dentro e entre os quadros – ou pode ser *opaca* – mostrando rupturas, quebras, saltos, desvios e oscilações do fluxo e arranjo dos movimentos na transição de um plano a outro (ver XAVIER, 2008). De fato, a fluência visual está intimamente ligada à *decupagem* de cena e ao procedimento estético adotado pelo cineasta na captura da ação diante da câmera. Mas, o que é decupagem de cena?

¹ Seguindo os passos de Jorge Vieira ao adaptar a proposta de Moles com as propostas evolutivas ontológicas de Mende – *evolon* – é possível compreender melhor em que momento ocorre processos de abertura e fechamento – a cada subsistema – tão essenciais à nucleação na realização de um filme.

A *decupagem* de cena foi um processo inaugurado com propriedade com D.W. Griffith – em sua busca pela melhor articulação e aproveitamento das intensidades dramáticas das cenas e de suas narrativas – e sofreu ao longo da história do cinema muitas inflexões e projeções diferentes. A começar com os cineastas russos, Eisenstein a via como uma *orquestração* simbólica; Pudovkin, como a *descoberta* da força plástica da ação; Vertov, como a *revelação* do ritmo e do movimento variável do mundo; já os cineastas expressionistas, como *visões* terríveis sobre realidades disformes e obscuras; os surrealistas como *portas de acesso* ao inconsciente reprimido; os *neo-realistas*, como *janela* para a vida em busca de singularidades encontradas e a serem reveladas pela realidade, e, por último, mas não menos importante, os cineastas da *Nouvelle Vague* que a viam como forma de se cunhar um *estilo*.

Escolher a maneira de enquadrar e de planificar (ver AUMONT, 2006) os ângulos pelos quais se deve filmar uma ação sempre esteve no calor dos debates cinemáticos: de Jean Epstein com sua fotogenia a Gilles Deleuze com sua imagem-tempo. Isso porque a maneira de se *abordar* um assunto está impregnada de um fator importante e crucial a todo projeto cinematográfico: sob qual ponto de vista uma história será contada? *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, e *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, são exemplos clássicos de como uma história pode ser vista de maneiras diferentes dada a mudança de quem as conta.

Entretanto, é a insuficiência das dimensões de um enquadramento diante de uma realidade muito mais abrangente, ampla e que se estende para além do campo de visão da câmera que reafirma um fato importante: algo escapa às lentes e às imediações do plano que é deixado de lado em prol de uma escolha e de uma delimitação de objeto, de tema e de discurso. Dessa forma, o que entra no foco da câmera não é outra coisa a não ser aquilo que o cineasta e seu diretor de fotografia estão dispostos a trazer à baila para um franco diálogo. Se esse diálogo é *conduzido* como em Eisenstein, se é *revelatório* como no neo-realismo ou se é *estilizado* como na *Nouvelle Vague*, depende da maneira como o cineasta encara e interpreta os eventos que deseja capturar e destacar. No fim, sua visão de mundo fica tangível, tanto por aquilo que é deixado de lado, quanto pelo o que é enquadrado.

A *decupagem* de cena é um método não só de fragmentação da ação, mas de enfatizar, selecionar, delimitar e prover os ângulos pelos quais o espectador irá perceber o universo retratado pelo filme de ficção. A maneira como essa fragmentação é disposta depende muito de como o cineasta interpreta o mundo e deseja transmitir suas impressões ao espectador. O fato é que o cinema é uma arte do fragmento, assim,

mesmo em um filme, no qual tudo é feito em plano sequência, algo sempre fica de fora, pois esse plano não consegue transpor as imediações dos fotogramas, portanto, a realidade não é mostrada em sua totalidade. Seria utopia afirmar que tal procedimento pudesse transpor algo que já era estabelecido desde a câmera fotográfica: do real apenas uma parcela pode ser capturada.

O problema, se existir, é que a *decupagem* de cena, por ter sido fundamentada pelo naturalismo *griffithiano* (XAVIER, 2008, p. 41-46), acabou sendo vista como vinculada ao espetáculo mimético burguês, quando, na verdade, era uma constatação das insuficiências do quadro diante dos fatos a serem registrados. A alternativa encontrada por Griffith – e seus contemporâneos – foi a de “esconder” tais deficiências do meio, fragmentando e reorganizando tais eventos registrados e ordenando-os de maneira linear, respeitando uma continuidade e uma lógica interna com o fim de alcançar a aceitação do cinema – econômica e artística – perante o leitor burguês do começo do século XX, acostumado à gramaticalidade da linguagem verbal (MACHADO, 2008, p. 100-113).

Porém, outras alternativas foram se somando, divergindo e superando a proposta inicial de Griffith, ao ponto de se observarem atualmente procedimentos díspares e múltiplos de construção de planos, como alternativas possíveis à *decupagem* de cena, e isso se deve, sobretudo, à maneira como o cineasta deseja, encara e projeta a articulação da construção dos enquadramentos.

Ao transmitir ao diretor de fotografia tal procedimento – o famoso “como o cineasta vê tal cena” –, o fotógrafo irá buscar os recursos técnicos e artísticos necessários para que esse processo – vinculado à *decupagem* de cena e sua planificação – seja alcançado e estabelecido na *forma* dos planos. Portanto, o fundamento da fotografia em cinema está inteiramente vinculado ao procedimento adotado para a *decupagem* de cena, isto é, à maneira como o diretor planeja a fragmentação da ação e como este deseja – esteticamente – que esta ação, a ser registrada, seja transmitida ao espectador. Por outro lado, a planificação da ação em quadros pressupõe uma posterior montagem em uma determinada sequência. Portanto, a adoção de um procedimento de *decupagem* de cena já estabelece a maneira como a narrativa fílmica estruturar-se-á, isto é, como ocorrerá a sintaxe desses quadros na montagem².

É incontestável que o design da imagem em movimento, ou melhor, a fluência

² Daí a importância do *storyboard* desenvolvido pelo diretor de arte, pois já estabelece a *decupagem* de cena e deixa claro o procedimento de abordagem do diretor à cena.

visual, tem seu caráter entrelaçado à fragmentação – *decupagem* – e à justaposição dos fragmentos – montagem – em uma narrativa. Isso significa que, ao se estabelecer um padrão de fotografia ao filme, esta perfaz a narrativa como um todo, pois torna-se a *assinatura, marca* ou *gênero* ao qual se vincula o filme.

Já a *iluminação como narrativa* lida com o emprego da luz como elemento dramático. O exemplo mais notório na história do cinema é o gênero de filmes *noir* com seus fortes contrastes entre claro e escuro como fator fundamental para criar, enfatizar e moldar um clima de suspense no em torno de suas narrativas detetivescas. Nesses filmes, o emprego de uma luz com fortes contrastes não só ilumina as cenas, como também complementa e enaltece os dramas vividos pelos personagens. Nesse caso, o diretor de fotografia “escreve” com a luz, isto é, ele colabora e integra a iluminação à narrativa. Algo notadamente defendido por Vittorio Storaro, o famoso diretor de fotografia de o *Último Tango em Paris*, 1972, de Bernardo Bertolucci.

A diferença nesse tipo de escrita – ou grafia – é que a luz não serve apenas para iluminar corretamente as cenas, na verdade, vai mais além, pois a iluminação também *conta* a história do filme, ou seja, a fotografia complementa a narrativa visual e influi na própria identidade plástica do filme – direção de arte – e, conseqüentemente, na própria dramaticidade da história abordada como um todo: roteiro, encenação e narrativa.

É como se a luz caracterizasse o universo diegético apresentado e representado pelo filme, portanto, é um cosmos *banhado* por aquela luz e dela partem todas as percepções, mediações e interpretações em torno dos personagens. Aliás, não é raro que o diretor de fotografia assumia apenas a função de compor a luz nos estúdios e locações, deixando a *decupagem*, a fluência visual e a composição dos enquadramentos a cargo do diretor.

A partir da compreensão da concepção visual do filme – ou do seu cosmos diegético –, estabelece-se a estética a ser adotada na disposição das luzes no espaço diante da câmera. Nesse processo, o que se leva em consideração são as intensidades, os direcionamentos e a natureza dessas luzes, compostas sob três eixos distintos: (a) Luz de Ataque ou *Key Light* que serve para iluminar os objetos diante da câmera de maneira direta, dispersa e intensa. Sob sua ação, tudo fica bem iluminado e há fortes zonas de escuro onde a luz não incide, criando e produzindo na fotografia áreas de contraste – entre os elementos dispostos à cena –, ressaltando suas formas e ações. Geralmente é colocada atrás/acima da câmera e distante do assunto, entretanto, isso não é uma regra; (b) Luz de Compensação ou *Fill Light* que serve para quebrar as fortes

sombras criadas pela luz de ataque de maneira a amortizá-las e preenchê-las em nuances, gradações e graus diluídos entre o claro e o escuro. Sob sua ação, tudo fica com uma luz mais suave e branda, pois não incide diretamente sobre o assunto. Portanto, tem como característica principal o fato de ser uma luz difusa, muitas vezes rebatida em superfícies que consigam absorver uma luz mais intensa e transformá-la em mais moderada. Frequentemente, é colocada ao lado da câmera e perto do assunto; (c) Contra-Luz ou *Back Light* que serve para dar contorno ao assunto diante da câmera, destacando-o do ambiente e não permitindo, por exemplo, que um personagem ou objeto se confunda com o cenário ou o local em que está inserido. Sob sua ação o assunto adquire relevo, logo serve para amenizar o fato de a fotografia ser uma imagem bidimensional, produzindo uma falsa impressão de tridimensionalidade e, assim, criar camadas de profundidade à imagem. Tem como característica principal ser uma luz pontual – com certa precisão cirúrgica –, direta e de relativa intensidade. Costumadamente, é colocada no ângulo oposto ao da câmera. A disposição dessas luzes obedece a uma geometria que tem a câmera como pivô de uma relação, na qual a iluminação é projetada e delineada em correspondência ao ângulo de enquadramento a ser empregado na cena.

Diretores de fotografia como – o já mencionado – Vittorio Storaro (*Último Tango em Paris*, 1972, de Bernardo Bertolucci), Gregg Toland (*Cidadão Kane*, 1941, de Orson Welles), Jordan Cronenweth (*Blade Runner – o caçador de andróides*, 1982, de Ridley Scott), Slawomir Idziak (*A Liberdade é Azul*, 1993, de Krzysztof Kieslowski), Sven Nykvist (*Gritos e Sussurros*, 1972, de Ingmar Bergman) e John Alcott (*Barry Lyndon*, 1975, de Stanley Kubrick) são exemplos desse tipo de emprego da *iluminação como narrativa*.

Vale ainda ressaltar que é comum que um perfil puramente técnico pareça se sobrepor ao caráter artístico do diretor de fotografia, porém, assim como o diretor de arte, sua área de atuação visa ao *design da imagem* e, no caso do cinema, da imagem em movimento. Certamente os detalhes técnicos influem em seu trabalho, todavia são instrumentos que tem por finalidade alcançar a iluminação e a fluência idealizadas para o filme.

Assim, compreender a dinâmica da luz e dos enquadramentos torna-se seu objeto de estudo, sendo comum que tais profissionais se debrucem sobre obras de pintores como Vermeer, Rembrandt, Caravaggio, da Vinci, Velazquez, Delacroix, Monet e Degas, por exemplo, buscando entender como esses artistas viam as “cenas” e como as representavam em seus quadros: o arranjo dos objetos, a maneira como a luz incide

sobre o espaço, as zonas de claro e escuro, a disposição das cores, as relações internas estabelecidas pela perspectiva e o equilíbrio da composição em relação à leitura do quadro.

Nessa perspectiva, fica claro compreender quão atrelado está o diretor de fotografia a uma herança – memória – vinculada à linguagem visual figurativa como um todo (ver SANTAELLA, 2001, p. 226-246) e como tal profissional está atrelado também às artes temporais – música, teatro e ópera – no que tange ao caráter plástico do movimento: seus fluxos, ritmos, ênfases, tons, modulações, choques, desvios, aleatoriedades, improvisos, acentos, relaxamentos, crescentes, decrescentes, *leitmotivs*, rotações, flutuações, dissonâncias, harmonias, encenações e clímax.

Assim sendo, o diretor de fotografia não deixa de ser um *designer visual*, aliás, seu trabalho está intimamente conectado ao da direção de arte. Entretanto seu eixo de ação desloca-se para o desenvolvimento da *escrita em movimento*, ou no seu caso, no *escrever com a luz*. A fotografia, portanto, é mais do que uma imagem (BROWN, 2002, p. 30), porque transpira o ideal estético buscado pelo diretor e ressoa as informações e os conceitos que fundamentam o roteiro do filme.

Seu processo de criação está interconectado à direção de arte e ao desenho de produção, pois o visual elaborado e adotado para o filme é todo arquitetado e projetado em relação ao raio de ação da câmera. Devido a isso, é a partir da câmera que se concebe o *espaço fílmico* (ver BROWN, *ibid.*, p. 01-28), isto é, o espaço criado e desenvolvido pelo e no filme que, muitas vezes, não corresponde com exatidão à realidade³. Esse design visual do filme fornece os fundamentos necessários para se pensar a iluminação, pois as cores, objetos, formas e relevos do ambiente construído ou dos locais de gravação escolhidos só aparecerão se houver luz incidindo e rebatendo sobre eles.

3. Luz, Câmera e Ação: eis o processo de criação

O trabalho do diretor de fotografia inicia – *Rompimento* – após a leitura do roteiro e depois de uma reunião em que muitos elementos são definidos com o diretor de arte, com o produtor e com o próprio cineasta: a estética idealizada às imagens, os procedimentos referentes tanto à construção dos enquadramentos quanto à fluência e ao

³ Como Walter Benjamin aponta em 1936 em seu antológico "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (BENJAMIN, 1996, p. 178).

arranjo visual da encenação. Nesse primeiro contato, a pesquisa iconográfica, realizada pelo diretor de arte, e as definições de locações, os cenários, as ilustrações e até *storyboards* podem e devem ser transmitidos ao fotógrafo. É de extrema importância, nesse momento, que o diretor demonstre ao fotógrafo a maneira como almeja abordar as cenas, os personagens e os episódios dramáticos específicos ao longo da história a ser contada. Ainda que esses aspectos e detalhes mudem após os ensaios com os atores, é fundamental que o cineasta transmita a maneira como *visualiza* o filme, pois o fotógrafo só pode criar, desenvolver e colaborar com o diretor a partir do que este lhe transmitir. Por outro lado, o fotógrafo pode e deve discutir a respeito de suas impressões sobre as cenas após a leitura do roteiro, porque a sua visualização pode complementar o que o cineasta idealiza.

A segunda fase – *Preparação* – é marcada pelo estudo iconográfico no qual o fotógrafo estuda as referências exploradas e desenvolvidas pelo diretor de arte e transmitidas pelo diretor. Nesse processo, há um claro diálogo – mediação – entre o roteiro – linguagem verbal –, a direção de arte – linguagem visual – e a própria fotografia – fluência visual, iluminação e design imagético –, pois o fotógrafo tem que transformar as informações já articuladas anteriormente por esses profissionais em imagem em movimento. É comum que, nesta fase, o diretor de fotografia visite as locações, veja os cenários já construídos ou as maquetes e comece a traçar as relações das luzes necessárias para cada cena, bem como a articulação dos planos e o maquinário para execução das tomadas. Nesse ponto, os *storyboards* e/ou *animatics* servem-lhe de base para compreender a fluência visual a ser empregada no filme e, por meio disso, compor e organizar os elementos técnicos necessários para sua realização.

De posse das informações coletadas, a terceira fase – *Expansão ou Iluminação* – envolve a formulação de hipóteses para o desenvolvimento dos enquadramentos, movimentos de câmera e iluminação. A pesquisa realizada anteriormente confere-lhe bases para suas hipóteses que são transmitidas ao diretor que, a seu turno, ajusta, complementa e sugere outras possibilidades e/ou as mantém. Há um claro elo de cumplicidade e reciprocidade de ideias entre diretor e diretor de fotografia naquilo que se refere à maneira como as cenas serão abordadas para que a *visão* do filme, idealizada pelo cineasta, esteja e seja o foco de atenção que perfaz todos os planos, bem como sua fluência visual.

Estabelecidas as hipóteses e as possibilidades de enquadramento, todos os equipamentos de iluminação, maquinarias, lentes, câmeras, materiais sensíveis, e profissionais necessários são passados ao produtor que, tendo o orçamento em mente,

relaciona tais solicitações com o que é possível ser locado, adquirido e contratado. Há aí uma logística a ser dimensionada em conformidade ao cronograma de filmagem para que tais profissionais, equipamentos e materiais sejam destinados aos locais nos dias certos e que nada falte para os *sets* de filmagem.

Improvisações, acasos e dificuldades diversas são recorrentes em fotografias de cinema. No entanto, não possuir um determinado equipamento de iluminação e/ou de maquinaria base para a fotografia do filme constitui um caminho passível a riscos que podem implicar e impactar no trabalho de todos os envolvidos, pois tudo o que é realizado na fase de pré-produção e de produção é produzido em relação à câmera e, se ela falha, todos os outros elementos/subsistemas envolvidos são comprometidos.

A quarta fase – *Transição ou Verificação* – corresponde ao momento em que o diretor de fotografia encontra-se com sua equipe organizando os pontos de luzes nas locações e/ou cenários, assim como ajustando os ângulos e movimentos de câmera. Esse processo é demorado, consome tempo, logística e envolve a mobilização técnica de maquinistas, eletricitas, assistentes de câmera e foquista. Por envolver um volume grande de ajustes, as restrições são importantes aqui, pois mudanças drásticas na fotografia acarretariam consumo de recursos e tempo – isso significaria atrasos e estouro de orçamento. Assim, a fase de *Transição* é crucial para o fechamento de uma estética que agora é posta em execução de acordo aos conceitos e às informações articuladas e desenvolvidas até aqui pelo cineasta, roteirista e o diretor de arte.

Em conformidade ao cronograma de filmagem e à *decupagem*, cada cena é dimensionada para mensurar os deslocamentos dos personagens e dos objetos diante da câmera e da própria câmera em relação à encenação. As marcações são feitas para diagnosticar onde cada elemento a ser filmado será situado e por onde deslocar-se-á. É um claro exercício de dedução, pois a geometria das luzes – luz de ataque, de compensação e de contra-luz – entra em foco. Além, é claro, de se esquadrihar o arranjo dos movimentos diante da câmera em correspondência à forma idealizada aos enquadramentos. Não é raro trazer os atores não caracterizados como personagens para participarem desse processo em ensaios. Para leigos, aparenta ser um sobe e desce de pessoas e de equipamentos, uma comunicação truncada e cheia de gírias, uma montagem desenfreada de maquinaria e de iluminação, tudo contra o tempo, contrastando com o ponto de filmagem em si, durante o qual todos os envolvidos mantêm silêncio absoluto.

A fase seguinte – *Maturação ou Formulação* – é marcada pela presença dos atores

nos sets de filmagem que já se encontram organizados em termos de iluminação e posicionamento de câmera(s). É um momento antes das gravações em que testes são (re) feitos na iluminação, como medição da quantidade de luz a incidir nos atores para se definir a abertura ideal do diafragma na câmera. Realizam-se, por exemplo, testes na troca de focos – profundidade de campo – em meio aos ensaios dos atores para se definir com melhor desenvoltura os momentos em que tais trocas serão executadas, ou ainda testes em gruas, *travellings* e *steadycam*, procurando o tom certo desses movimentos em relação à encenação. Na verdade, a interação dos atores, já caracterizados no set, ajuda o diretor de fotografia e o diretor a implementarem e ajustarem ainda mais a iluminação, os enquadramentos e os movimentos de câmera. Dessa forma, marcada pela indução, esta fase é o momento de aprimoramento e validação da direção de fotografia como um todo.

Aqui as correções ocorrem dada à interação de todos os elementos em ação/movimento adiante da câmera, isso quer dizer que boa parte da fotografia já está organizada. O processo de Maturação serve para refiná-la ainda mais em consonância: (a) à atuação entre os atores e as atrizes; (b) à interação entre estes e o espaço criado e/ou desenvolvido e/ou escolhido pela direção de arte; (c) e à interação entre a câmera e o espaço/encenação adiante, naquilo que o diretor deseja abordar, selecionar, representar.

Nessa etapa, apresenta-se a interação e a conectividade entre os subsistemas, evidenciando sua interdependência entre as diferentes funções específicas que se complementam e se integram para serem registrados pela câmera. A *Maturação* na direção de fotografia se desenvolve pelo e no jogo complexo e sistêmico das interações e performances entre os subsistemas diante da câmera. Para alguns cineastas, como Bresson e Tarkovsky, esse processo é aberto aos acasos, às espontaneidades e às singularidades do momento; para outros, como Hitchcock, tais performances obedecem ao máximo de orquestração, precisão e diligência.

A fase seguinte – *Clímax* – é a etapa de filmagem propriamente dita em que iluminação, enquadramentos e movimentos de câmera estão tão equacionados, em consonância à encenação e ao o que o diretor deseja imprimir como abordagem que parece que tudo flui com uma facilidade incrível. Assim, todas as instâncias estão perfeitamente acopladas, amalgamadas e bem dosadas. Caso adversidades ocorram durante as filmagens, elas são absorvidas e assimiladas por todos os profissionais envolvidos e logo se retoma de onde for necessário. Não há rupturas efetivamente, mas sim uma continuidade no processo de realização fílmica. Dia a dia, conforme o

cronograma de filmagem, percebe-se que a equipe responsável pela fotografia está cada vez mais afinada com a estética de abordagem do filme, corroborando para um padrão e uma identidade à imagem em movimento.

No Clímax, o diretor de fotografia, apesar de toda a atenção que envolve cada tomada e cena, goza de momentos perceptíveis em que a fotografia em cinema traz graus incríveis de vivacidade, sutileza, liberdade e riqueza inexprimíveis, porque a maneira como a encenação se desenvolve diante dos enquadramentos e dos movimentos de câmera, muitas vezes, é de uma beleza incrível. Ver, capturar e acompanhar tais performances – dialogia – envoltas em intensidades dramáticas distintas e díspares, repletas de informações, das mais sutis às mais profundas e escancaradas, sendo transmitidas/traduzidas em imagens em movimento, leva geralmente esse profissional a filosofar sobre a vida (ver MOURA, 1998, p. 20).

Devido a isso, é comum vê-las ou vê-los recorrerem a altas doses de teorias – de Heráclito a Freud – e de experiências pessoais rotineiras ao invés de explicações técnicas complicadas em palestras. Isso porque o trabalho do fotógrafo está em perceber o que ninguém percebe, de observar e flagrar as nuances, peculiaridades e singularidades do que está adiante de si. E essa habilidade, por mais que hajam tentativas, nenhum manual técnico de fotografia de cinema ensina.

Por fim, um processo que hoje se tornou muito comum na direção de fotografia são as filmagens em fundos verdes que servem de base para inserção de ambientes e personagens virtuais e digitalizados. Os princípios da fotografia não mudam como um todo em termos de iluminação, de movimentos de câmera e de enquadramento. Todavia, filmar nesses espaços exige que o fotógrafo disponha de referências que o façam projetar e escalonar o que será posto, inserido, articulado na fase de pós-produção. Nesse caso, o *storyboard* e/ou *animatic* lhe servem de fundamento para desenvolver tal processo tendo em vista que, a partir desses conhecimentos, são definidas e planejadas as dimensões do espaço real, tri-dimensional.

Para isso, marcações pontuando as três dimensões – profundidade, altura, largura – são colocadas nesses espaços verdes com apliques pregados nas paredes e no solo, constando os famosos X, Y e Z da geometria espacial. O propósito desse cuidado está em proporcionar uma exata compreensão, por exemplo, da linha do horizonte, da proporção dos objetos e do movimento/performance dos atores no ambiente digital etc. Sem tais demarcações e referências espaciais básicas, a imagem produzida pode não servir à pós-produção, pois são essas indicações que servem de fundamento à plataforma estrutural

de *softwares* de desenvolvimento em 3D, responsáveis pela elaboração desses ambientes digitais. Além disso, é comum em produções que envolvem ambientes digitalizados e virtualizados que o supervisor de efeitos visuais acompanhe o diretor de fotografia na fase de filmagem.

Vale acrescentar ainda a revolução que as câmeras fotográficas DSLRs, as de smartphones, as portáteis como as GoPros, bem como as acopladas em drones vêm produzindo no contexto da direção de fotografia. Essa é uma área que sempre esteve na linha de frente dos adventos e aprimoramentos tecnológicos e que encontra uma miríade de novas perspectivas tanto em termos orçamentários quanto estéticos e de linguagem nos novos equipamentos.

Considerações Finais

O diretor de fotografia tem um papel fundamental no processo de consolidação de uma carreira cinematográfica, pois é co-autor da poética cinemática desenvolvida e/ou almejada pelo diretor de cinema. Ambos profissionais comungam de uma mesma ambição criativa. Tal vínculo, entre cineasta e diretor de fotografia, é estabelecido no momento em que ambos percebem que o filme/obra se torna algo maior exatamente pelo viés das associações, colaborações e ajustes mútuos na performance de cada um.

Não podemos, por exemplo, isolar Ingmar Bergman do trabalho de seu diretor de fotografia Sven Nykvist, ou ainda Alfred Hitchcock de Robert Burks. E mais, não poderíamos isolar Hitchcock/Burks do trabalho de Edith Head (figurinista), de George Tomasini (montador) etc., ou mesmo Bergman/Nykvist das performances de Liv Ullmann e Max von Sydow. Por mais que a *politique des auteurs* tenha reservado apenas aos diretores a alcunha de "gênios", o que ocorre é que, tratando-se de cinema, a questão de autoria tem de ser observada como ecossistêmica. Sobretudo, o conceito de 'genialidade' tem que ser estendido e analisado sob o ponto de vista da complexidade, ou melhor, por uma noção mais abrangente, ecológica.

Por certo, tal ecossistema é uma emergência (MORIN, 2008, p. 136-142) que floresce na medida em que o trabalho de um influi no de outro *ad infinitum*. O processo gera intercâmbios sígnicos em rede e a semiose ocorre por meio de um compósito de ações ecológicas promovidas pelos especialistas envolvidos. Assim, uma malha densa interativa de signos é tecida a cada agente/parcela/signo que se integra ao processo criativo, formando camadas, densidades, relevos, espaços com texturas diversas, com

informações que se alternam e flutuam ao longo das tomadas, cenas e da própria narrativa fílmica desenvolvida. Na verdade, a fotografia de cinema captura um caudaloso fluxo de signos urdidos, forjados e tecidos pela integração de vários profissionais em conjunto⁴.

Quando esse processo colaborativo surge e evolui positivamente é uma via de mão dupla pautada por uma *empatia* que se renova, retroage, permeia e aflora ao longo das fases de pré-produção, produção/filmagem e pós-produção. Essa empatia permite que as competências entrem em um fluxo de complementaridade, isto é, em uma sinergia de sentido. Dessa forma, a verticalidade hierarquizada cede espaço a uma horizontalidade cooperativa.

Todavia, esse ambiente de trabalho ou ecossistema não é algo simples de se encontrar ou promover, porque depende que todas as partes exercitem: tolerâncias, partilhas, concessões e afinidades. Algo que a visão mecanicista *fordista-taylorista* ignora e a visão romântica de autor esvazia. É por isso que quando um diretor 'encontra' uma equipe cujos integrantes partilham de uma mesma sinergia, ela permanece com o cineasta ao longo de sua carreira e/ou por muitos filmes, pois é a equipe que permite que 'sua-deles-deles-sua' poética se consolide.

Por outro lado, a convivência entre pares pode evoluir de forma negativa, acarretando uma série de disputas de egos entre os componentes da equipe, e uma política de desvalor invade as relações inter-subjetivas. A cooperação mútua cede espaço a um trabalho impessoal, e, em ambientes hostis, a verticalidade rígida hierárquica é a única forma de se manter a organização do sistema. Nesse tipo de metodologia, próximo ao ambiente laboral das fábricas e indústrias *fordistas* e incorporado em muitas produções hollywoodianas ou mesmo em produções de filmes publicitários e *sitcoms* televisivos, cumpre-se tão somente uma função técnica, especializada. É evidente que diante desse tipo de ambiente a diversidade de intercâmbios é enfraquecida e reduzida a um mínimo suportável de convivência. Em muitos casos, faz-se necessário substituir certos profissionais, e não é raro que o filme não seja concluído ou até mesmo lançado. Além disso, quem assiste pode vir a perceber que algo não "se encaixa" no todo. Alfred Hitchcock, por exemplo, passou por isso em *Cortina Rasgada* (1966) diante de embates com o ator Paul Newman, ou ainda mais recente o *blockbuster Quarteto Fantástico* (2015), de Josh Trank, que também obteve uma série de percalços em seus *sets* de filmagem.

⁴ No meu artigo "*Os Oitos Odiados: uma análise semiótica-sistêmica-psicanalítica*" publicado pela Revista Famecos (PUC-RS) em 2017, faço uma análise desse fluxo dos signos e suas camadas de significação a partir de uma cena deste filme do diretor Quentin Tarantino.

Mas, como Morin alerta (2008, p. 188): “Não há desenvolvimento linear da complexidade; a complexidade é evidentemente complexa, ou seja, desigual e incerta”. Isso quer dizer que cada filme ou produto audiovisual traz consigo uma complexidade diferente, ou melhor, metodologias diferentes. Dessa forma, dados os desafios de sua realização, cada filme requer *estratégias* de execução também diferenciada. Os “novos cinemas”, além de inaugurarem novas poéticas e estilos cinemáticos distintos, também favoreceram o florescimento de metodologias de trabalho diversificadas. Assim, o modelo industrial hollywoodiano, apesar de se manter como referência no modo de se produzir filmes até hoje, não é adotado de forma geral nas produções cinematográficas ao redor do globo.

Os altos custos vinculados a uma equipe tão especializada e plural, como a encontrada nas produções norte-americanas, inviabiliza as produções independentes de muitos países onde a escassez de recursos financeiros e humanos se faz notória. Ao encontro disso, observa-se que as produções fora do eixo do mercado aderem com muita facilidade ao acúmulo de funções. Não se percebe mais as especializações em demasia, mas, sobretudo, as poli-funcionalidades (MORIN, 2005, p. 346).

A tecnologia digital propiciou e potencializou ainda mais o ambiente poli-funcional. Ainda que a academia esteja atrelada ao particionamento das disciplinas em eixos específicos, o que se vê na realidade são diversas produções em que o roteirista, diretor, diretor de fotografia e o montador, por exemplo, são a mesma pessoa⁵. O cinema de documentário aderiu a esse perfil com muita facilidade, dada ao mote glauberiano em que com “uma câmera na mão e uma ideia cabeça” tudo poderia ou deveria ser possível.

No entanto, necessita-se revolucionar a maneira como se analisa ou se ensina o cinema, não apenas por suas especificidades limítrofes e reduzidas entre suas áreas como roteiro, direção de fotografia, montagem etc., mas por meio de uma visão multifacetada das inter-relações integrantes e copulantes nas e pelas quais a poética do cinema está imersa.

É preciso, portanto, trazer a complexidade aos estudos do cinema e, sobretudo, observar a autoria ecossistêmica tanto aberta ao caráter sinérgico das trocas, cooperações e complementaridades em produções hierarquizadas e altamente especializadas quanto fechada em produções menores permeadas pela poli-

⁵ Curtas-metragens como “Arapuca” (<https://www.youtube.com/watch?v=gMuEdCDAKAI>) e “Noroeste” (<https://www.youtube.com/watch?v=SABh-qHXmFw&t=12s>) filmados com câmeras DSLRs e finalizados utilizando softwares de edição digital podem ser destacados aqui. Nestes, eu assumo mais de uma função ao longo do projeto e isto não é uma exceção, é uma realidade das produções independentes atuais.

funcionalidade.

Referências

- AUMONT, J. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus Editora, 2004.
- _____. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.
- AUMONT, J. et alii. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus Editora, 2002.
- BENJAMIN, W. Obras escolhidas I – Magia e técnica. **Arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BORDWELL, D. **Poetics of Cinema**. New York: Routledge, 2008.
- BROWN, B. Cinematography: Theory and Practice. **Image making for cinematographers, directors and videographers**. Oxford: Focal Press, 2002.
- DEULEZE, G. A Imagem-Movimento. **Cinema I**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2. ed., 2009.
- _____. A Imagem-Tempo. **Cinema II**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- LAWSON, J. H. **O Processo de Criação no Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- MACHADO, A. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Editora Papyrus, 5. ed., 2008.
- MCKEE, R. **Story** – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2004.
- MERCADO, G. **The Filmmaker's Eye**. Oxford: Elsevier, 2011.
- MORIN, E. **O Método 1** – a natureza da natureza. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.
- _____. **O Método 2** – a vida da vida. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.
- MOURA, E. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo: Editora Senac, 1999.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento** – sonora, visual, verbal. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.
- _____. **Estética** – de Platão a Peirce. São Paulo: Editora Experimento, 2000.
- SANTOS, M. M. **Os Oito Odiados**: uma análise semiótico-sistêmica-psicanalítica. Revista Famecos (PUC-RS), v. 24, n. 2, 2017.
- STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2000.
- VIEIRA, J. de A. **Ciência** – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Gráfica e Editora, 2007.

_____ **Ontologia** – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 4. ed., 2008.

ⁱ Graduado em Comunicação Social - Rádio e TV pela Universidade Católica Dom Bosco - MS, Especialista em Comunicação Audiovisual pela PUC-PR, Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, Pós-Doutor em Comunicação, Arte e Cultura pela Universidade do Algarve, Portugal, atuando principalmente nos seguintes temas: Poética do Cinema, Autoria Colaborativa no Cinema, Montagem, Cinematografia, Interpretação Fílmica e Poética Transmidiática. É membro pesquisador do Centro Internacional de Estudos Peircianos – CIEP desde 2007.

Como citar esse artigo:

SANTOS, Marcelo Moreira. A Direção de Fotografia no Cinema: uma abordagem sistêmica sobre seu processo de criação. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 13, n. 1, p. 106-128, jan./abr. 2020.