

STYLO

Revista de Estudos Artísticos 2023
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Data de submissão: Dezembro 2022 | Data de publicação: Março 2023

O DIRETOR DE FOTOGRAFIA NA CINEMATOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

The director of photography in contemporary cinematography

Christian Schneider¹

Resumo

O presente artigo propõe uma visão atualizada das atribuições do diretor de fotografia desde as contribuições artísticas e narrativas na construção da imagem do filme, a partir do domínio de ferramentas e aparatos técnicos, as relações e impactos das novas tecnologias de colorização digital, a articulação e o diálogo técnico e criativo com o colorista, uma função relativamente nova na *timeline* da história do cinema agregada ao núcleo de fotografia, a partir do advento da intermediação digital no processo de pós-produção da imagem do filme.

Abstract

This article proposes an updated view of the duties of the director of photography from the artistic and narrative contributions in the construction of the film's image, from the mastery of technical tools and devices, the relationships and impacts of the new technologies of digital colorization, the articulation and the technical and creative dialogue with the colorist, a relatively new function in the timeline of cinema history added to the cinematography team, from the advent of digital intermediation in the post production process of the film image.

Palavras-chave: Cinema; Direção de Fotografia; Correção de Cor; Colorização; Diretor de Fotografia.

Key-words: Cinema; Cinematography; Color Correction; Color Grading; Director of Photography.

¹ Doutorando em Estudos Artísticos, Estudos Fílmicos e da Imagem, FLUC. Trabalho realizado no âmbito de Hibridismo e Transdisciplinaridade nas Artes 2020-2021.

O DIRETOR DE FOTOGRAFIA NA CINEMATOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

A alma da fotografia é a câmara escura, assim como é a do cinema, a da televisão, ou mesmo a do olho, sem ela não há imagem. Entrando pela lente, passando pelos elementos óticos, cruzando-se na altura do diafragma, a luz finalmente entrará na câmara escura para formar uma imagem. Sem câmara escura não há imagens. No século V a.C. seu princípio ótico foi conferido ao chinês Mo Tzu. Também há registros em Aristóteles, como sendo o responsável pelos primeiros comentários da câmara escura. Na fotografia em 1826, Joseph Nicéphore Niépce produziu a primeira imagem sensibilizada pela ação direta da luz através da câmara escura. Mais adiante temos Louis-Jacques Mande Daguerre, Josef Petzval, William Henry Fox Talbot, John Herschel, James Clerk-Maxwell e Hercule Florence. Particularmente na cinematografia a história começa a interessar a partir de 1889, quando William Dickson, da Edison Laboratories, desenvolve a película fotossensível flexível, mais tarde aprimorada e produzida por George Eastman. Desde o Cinetógrafo de Thomas Edison, do Cinematógrafo de Auguste e Louis Lumière, até a mais moderna das câmeras digitais, o princípio é o mesmo de Mo Tzu e Aristóteles, a câmara escura.

Ao longo da evolução dos dispositivos, absolutamente todos os avanços referentes ao registro de imagens em movimento aconteceram antes da luz entrar na câmara escura (lentes e filtros) ou depois da imagem formada no interior da câmara escura (suporte de captação). A fotografia e a cinematografia nascem fotoquímicas, baseadas nos estudos de Niépce, relacionando a sensibilidade do nitrato de prata em relação à luz. Na evolução das tecnologias a diferença entre a fotografia estática e a cinematografia é que a primeira migrou do processo fotoquímico para o digital, enquanto a cinematografia, sob a influência dos adventos tecnológicos da televisão, nomeadamente da evolução do *Videotape*, experimentou o suporte magnético analógico² e o magnético digital³ até a chegada da captação puramente digital. Inclusive cabe o reparo, a fotografia nunca foi “analógica” essa adjetivação não faz sentido. Se algo foi analógico no cinema, foi o som

² Consideramos os suportes baseados em fita magnética de gravação analógica, nomeadamente: VERA (1952) Quadruplex (1953), Type A (1965), U-matic (1969), VCR (1972), Betamax (1975) VHS (1976), Betacam (1982), Video8 (1985), S-VHS (1987), Hi8 (1989).

³ Digital Betacam (1993), DVCPRO (1995), DV (1995), Betacam SX (1996), DVCAM (1996), HDCAM (1997), Digital8 (1999), DVCPRO HD (2000), HDV (2003), HDCAM SR (2003).

através da tecnologia do Vitaphone, mas a imagem não. Uma das melhores explicações para esse obscurantismo é encontrada na afirmação de Sérgio Rodrigues:

Ocorre que o adjetivo “analógico” é a acepção que não se aplica com precisão a fotografia – mas sua carga semântica evoluiu em compasso com a rápida disseminação que experimentou nos últimos vinte ou trinta anos. Faz tempo que “analógico” qualifica tudo o que não é digital, ou melhor, tudo o que é pré-digital. (Rodrigues, 2020,⁴)

O indivíduo com o fotômetro

O trabalho do diretor de fotografia parte do roteiro. Conforme lê o roteiro começa a criar imagens para aquele texto, o fotógrafo até então não sabe onde será filmado, nem com que atores, não sabe nada.

É um processo de ler nomes, situações e criar imagens. Essas imagens são a reação do diretor de fotografia ao texto, o roteiro de autor transformado em roteiro de imagens, não são mais as ações de um filme nem os diálogos de um ator, são as interpretações do diretor de fotografia concretizadas em imagens. Na primeira leitura virão as primeiras imagens, e é dessas primeiras imagens que começará a nascer o conceito da fotografia do filme, transformando em algo concreto, antes mesmo de fotografar. (Moura. 1999. p.235)

Para transformar palavras em imagens, dois métodos são tradicionais no cinema: decupar e fazer o *storyboard*. De formas distintas, ambos resultam no mesmo, visualizar o filme antes de realizá-lo. O que era um bloco único de ações vai ser separado em descrições de ações diferentes. Isso é decupar. A palavra tem origem no francês *couper*, "cortar". Assim decupar é separar as ações que estão descritas no roteiro, sem interrupções, em ações separadas, segundo as diferentes posições de câmera. Essas ações, assim separadas e vistas através de uma "câmera futura", serão então descritas em palavras.

⁴ <https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/faz-sentido-falar-em-fotografia-analogica/>. Acessado em 11/03/2021

Conforme Moura (1999) decupagem é tarefa do diretor, mas muitos fotógrafos preferem participar, muitos defendem a participação de ambos. O objetivo do fotógrafo é criar um conceito geral para as imagens do filme e prever soluções para os problemas técnicos. A decupagem técnica ou análise técnica, que é semelhante com a decupagem de direção, mas em vez de envolver pessoas e ações, envolve câmeras, filtros, lentes, iluminação e equipamentos de movimento. Por outro lado, para criar o conceito da fotografia do filme, o fotógrafo vai lidar com dados abstratos e artísticos e resolver como será a imagem do filme: se dura ou delicada, quente ou fria, contrastada ou suave, realista ou estilizada. Intervir no roteiro, mesmo que dramaticamente, é válido e inevitável. O fotógrafo não é um mero técnico que não possa ter boas ideias para acrescentar a um roteiro. É verdade que a maioria das intervenções dos fotógrafos serão práticas e técnicas, mas um ponto de vista visual pode acrescentar boas soluções dramáticas.

Fora do rigor não a salvação

Mescla de mito e mantra da cinematografia fotoquímica, o rigor ou a falta dele, aterroriza os diretores de fotografia, por outro lado, o excesso de rigor assusta os produtores executivos. Ricardo Aronovich (2004) esclarece em parte esses mitos: "Só o uso do *spotmeter*⁵ permite o rigor necessário para se chegar à exposição correta" (2004. p.47). Não há o que contestar nisso. É verdade que pouco importa a quantidade de luz que chega até o assunto, o que importa é a quantidade de luz que chega até a câmara escura e só o fotômetro *spotmeter* é capaz de medir a luz que chega até lá, somente o *spotmeter* mede a luz refletida pelos objetos. O que se pode contestar é a ênfase que Aronovich dá a essa tese. As ideias em que a tese se baseia se dilui no dia-a-dia dos diretores de fotografia. Fotógrafos não ficam medindo e remediando a luz refletida por cada objeto que está em cena. Medem áreas específicas para saber qual a quantidade de luz que está sendo refletida. Controlam, por exemplo, a relação de contraste no rosto da atriz, medem uma parede atrás dela, regulam uma janela que não deve exceder a latitude do suporte de captação, e somente após este processo filmam. Aronovich lembra que sempre será preciso "ter coragem para decidir onde colocar a exposição" (2004. p.48) e que este sistema não fará com que todos sejam diretores de fotografia geniais. A importância de

⁵ Tipo de fotômetro. Ao contrário do modelo tradicional de fotômetro que mede a luz incidente, o tipo *spotmeter* mede a luz refletida pelas superfícies iluminadas.

Aronovich é desmistificar o conceito de exposição correta sob uma doutrina técnica, mas sob a perspectiva artística que utiliza a técnica de medição através do *spotmeter* para controlar a intensidade da luz em cada área da imagem enquadrada, determinando um valor específico de diafragma em função da estética e da narrativa.

Colorização digital

A cor é uma sensação causada pela radiação eletromagnética. Essa radiação tem parte do comprimento de onda presente no espectro visível, que denominamos luz. Guimarães (2001). Mais que os debates aventados pela física, biologia, psicologia, dentre outras áreas, que estudam as cores, propomos compreender a cor no cinema dentro do escopo da direção de fotografia, uma arte que pressupõe investigações simbólicas e filosóficas, e não exatas sobre a cor.

Ao analisar essa gama e amálgama de teorias de origens diversas, indo da filosofia à psicologia da percepção, passando pela fisiologia, física, estética etc., percebi que os pressupostos de uma teoria não invalidam a priori os das outras, e, dessa forma, fui levado a considerar o fenômeno cromático como um processo amplo, a exigir um estudo de natureza interdisciplinar. (Guimarães, 2001, p. 3)

O processo de colorização digital utilizado em produções cinematográficas é relativamente novo quando comparado à linha de tempo do cinema, contudo inicia-se ainda no período da captação fotoquímica. *O'Brother Where Art You* (Ethan e Joel Cohen, 2000) filmado em 35mm com negativos Kodak Eastman EXR 100T 5248, Kodak Eastman EXR 200T 5293 e Kodak Vision 500T 5279, foi o primeiro a ter as cores modificadas através do processamento digital, que depois veio a ser adotado como padrão no processo de finalização, conhecido como intermediação digital⁶. O termo colorização digital na cinematografia difere daquele empregado nas fotografias fixas. No audiovisual a colorização digital será o termo utilizado para definir a técnica que modifica os pixels da imagem digital, alterando suas características cromáticas.

⁶ Processo particular das obras filmadas em suporte fotoquímico. Uma vez processada a película sensibilizada é digitalizada, as interferências técnicas e artísticas, correção primária (*color correction*) e secundária (*color grading*) são realizadas em ambientes digitais, então o conteúdo é impresso em películas intermediárias (*Digital Intermediate Film*) seja para armazenamento a longo prazo ou para cópias positivas para projeção.

As técnicas utilizadas pelos aparatos digitais para coloração da imagem carregam em sua gênese os mesmos princípios empregados nos moldes fotoquímicos de pós-processamento ótico, porém as tecnologias digitais expandem as possibilidades a níveis incomparáveis outrora, maior apuro e velocidade na realização, um maior controle sobre a imagem cinematográfica. Sem precedente, esse controle, consequentemente, trouxe novas possibilidades criativas acessadas através do colorista, profissional com formação necessariamente técnica, subordinado ao diretor de fotografia que é o responsável pelas etapas de *color correction* e *color grading* na finalização da imagem do filme.

No universo cinematográfico, diversos profissionais são responsáveis por pensar a cor na imagem, como conduzir uma narrativa através das cores no filme. Dentre esses profissionais e os recursos que manipulam a cor em um filme, nosso interesse é a responsabilidade do diretor de fotografia na colorização e seu diálogo com o colorista, último profissional a se preocupar com a cor, pois seu trabalho acontece durante a pós-produção da obra, ou seja, depois das imagens já estarem produzidas. Este profissional irá manipular a imagem final do filme baseado naquilo que foi produzido antes, nas possíveis novas questões levantadas e nas premissas do diretor. A partir disso o profissional irá buscar o *look*⁷, uma unidade visual entre as cenas conforme a premissa criativa.

Os autores e mesmo os profissionais da área divergem quanto a como nomear e dividir as diversas etapas do processo de colorização digital, e quando aplicadas à língua portuguesa é ainda mais confuso. A indústria Estadunidense sistematizou o processo em duas etapas distintas, a primeira, *color correction* é semelhante as possibilidades disponíveis no processo fotoquímico, o colorista controla o contraste e o brilho para que as imagens mantenham um padrão e permaneçam dentro das normas técnicas das janelas de exibição. Hurkman (2014) explica o *color correction* como um processo técnico em sua natureza, de fazer ajustes para corrigir problemas qualitativos na imagem. A segunda etapa os estadunidenses nomeiam de *color grading*, diferentemente da primeira, este é um processo criativo que busca atender a proposta cromática definida pelo diretor de fotografia, também podendo sugerir novas opções, “refere-se a um processo mais

⁷ Termo comumente utilizado nas produtoras nacionais e internacionais para uma unidade estética da imagem do filme.

intensivo de desenvolvimento de um estilo apropriado para a imagem, em relação às necessidades narrativas e artísticas pretendidas”. (Hurkman, 2011, p.09)

Em língua portuguesa não existe consenso quanto a terminologia definitiva, nós adotamos: *correção primária* para o relativo em língua inglesa *color correction* e *correção secundária* para o relativo em língua inglesa *color grading*. A escolha não se dá por motivos etimológicos, mas pelas características intrínsecas ao fluxo de trabalho na pós-produção digital, no qual necessariamente os ajustes de contraste, brilho e a padronização às normas, são realizados antes das intervenções relacionadas aos aspectos criativos que envolvem de fato a colorização, cujo objetivo é aplicar digitalmente uma identidade cromática previamente idealizada.

Um debate cada vez mais necessário diz respeito a relação do diretor de fotografia com o colorista. Devido à importância cada vez maior das técnicas digitais na pós-produção da imagem, o colorista é muitas vezes tido como o técnico responsável por ajustar a imagem aos padrões estabelecidos, enquanto outros profissionais, como diretor de fotografia e diretor de arte, encarregam-se de trazer “aspectos artísticos” para a imagem, frequentemente o colorista é apenas aquele que domina os softwares e aplica o que lhe é pedido, contudo essa é uma afirmação nem sempre correta. Ainda obscuro e merecedor de uma investigação específica, percebe-se nas discussões de classe, mesas e seminários das associações profissionais, questões cada vez mais frequentes, reivindicações de coloristas acerca do crédito na autoria da direção de fotografia do filme.

Conforme Moura (2016) atualmente muitos acreditam que o trabalho do colorista se limite a balancear e equalizar os planos, otimizar as imagens de modo a não deixar erros ou exageros cometidos durante a filmagem serem percebidos. Essa é, realmente, uma de suas funções, contudo, não a principal. O principal trabalho do colorista é concretizar uma proposta cromática do diretor de fotografia, e inclusive propor uma identidade (cromática) para a obra.

Todavia se existiam dúvidas acerca da autoria da direção de fotografia no processo digital, da coparticipação do colorista na construção do *look* do filme e, portanto, na direção de fotografia. Edgar Moura enfatiza:

O colorista não pode colocar “ataque”⁸ (*key light*) em outro lugar. Não pode corrigir a posição da “compensação”⁹ (*fill light*). Nem pode adicionar um “contraluz”¹⁰ (*back light*) onde não existia. (Moura, 2016, p. 55).

O diretor de fotografia portanto mantém o controle sobre a imagem filmada, sobre as composições de quadro, a exposição à luz, a profundidade de campo, a natureza da luz quanto a posição dos projetores e fontes de luz, contraste, brilhos e registro da cor em relação ao equilíbrio de branco, sendo apenas estes três últimos compartilhados com o colorista. A direção de fotografia não morreu ou perdeu seu artífice original, apenas mudou, contudo, a luz continua sendo o elemento indispensável para formar a imagem no interior da câmara escura, e o senhor da luz é o diretor de fotografia, nesse sentido nada mudou, mesmo que tudo tenha mudado. A cinematografia não morreu. “O diretor de fotografia não foi para casa. Cada um faz o seu trabalho.” (Moura, 2016, p. 56).

⁸ Luz de ataque ou *Key light*. Luz principal, quando medida no lugar onde está o ator, é o *key light*. (MOURA, 1999. P.175). Normalmente é a luz principal, a qual será diafragmada na lente, ou seja, a luz que determina a exposição da câmera.

⁹ Luz de compensação ou *Fill light* utilizada para “compensar” a luz de ataque (*key light*) ou principal, no sentido de controle do contraste.

¹⁰ *Back light*. É uma fonte de luz colocado em oposição a luz de ataque, com função de criar contornos, delimitar, destacar ou separar corpos e objetos do fundo da cena

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aumont, Jacques. A Imagem. Campinas, Papirus Editora. 7ª Edição. 2002.\

Avellar, José Carlos. Terra Cinema – Aposta no digital.

(<http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2001/03/21/0002.htm>)

Gerbase, Carlos. Impactos das tecnologias na narrativa cinematográfica. Porto Alegre. EDIPUCRS. 2003.

Guimarães, Luciano. A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. São Paulo, Annablume. 2001.

Hurkman, Alexis. V. *Color Correction Handbook: Professional Techniques for Videos and Cinema*. Berkeley. California, Peachpit Press. 2011.

_____. *Color Correction Look Book: creative grading techniques for film and video*. Berkeley, Califórnia, Peachpit Press, 2014.

Moura, Edgar. 50 anos luz, câmera e ação. São Paulo, Editora Senac. 1999.
_____. da Cor. Balneário Camburiú, iPhoto Editora. 2016.

Pastoureau, Michel. *Diccionario de los colores*. Barcelona. Ediciones Paidós. 2013.

Rodrigues, Sérgio. Faz sentido falar em ‘fotografia analógica’? Revista Veja. São Paulo, Abril. 2020. (<https://veja.abril.com.br/coluna/sobre-palavras/faz-sentido-falar-em-fotografia-analogica>).