

Cinema

O Invasor:

a expressividade das baixas luzes

Por Alessandra Meleiro

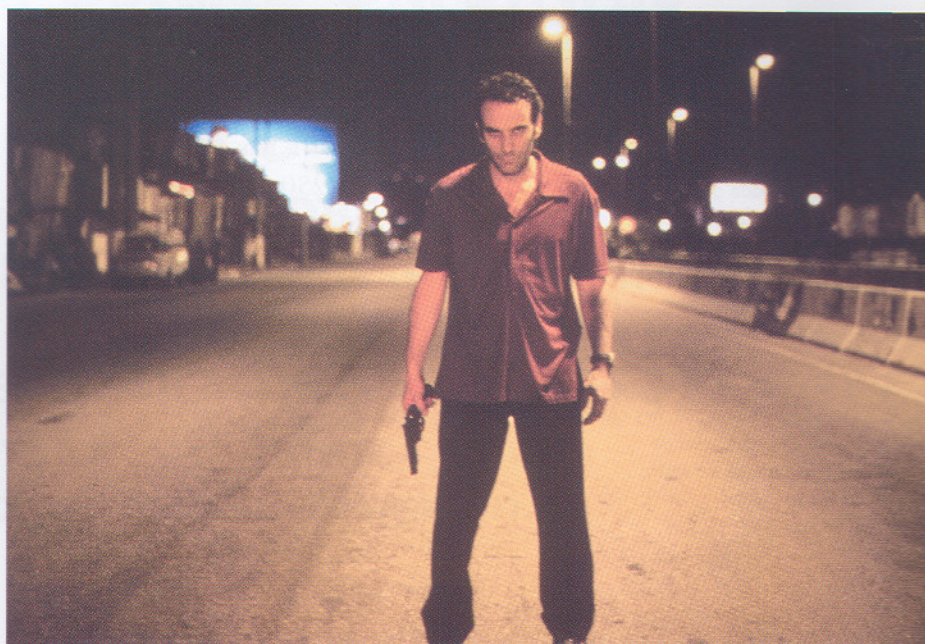


A Associação Brasileira de Cinematografia (ABC) vem promovendo, mensalmente, a exibição de longa-metragens brasileiros seguidos de palestras com diretores de fotografia. No mês de junho foi a vez do filme "O Invasor", dirigido por Beto Brant, com direção de fotografia de Toca Seabra. A fotografia do filme gerou muita discussão entre os profissionais e críticos de cinema por ser quase inteiramente subexposta e ter sido utilizada pouquíssima luz, mesmo em externas noturnas. "Ainda que eu tivesse muita luz, era necessário manter o nível baixo para não 'apagar' a luz existente da cidade" – conceitua Toca.

Desafio estético

Segundo o diretor de fotografia, a produção contou com um total de 12.000 W de luz, que não chegaram a ser usados na íntegra. Resolvia-se a iluminação de uma fachada de boate, por exemplo, com dois mini-brutes rebatidos num isopor e, nas cenas internas, tubos de fluorescentes, lâmpadas caseiras e, eventualmente, fresnel de 300W. "Naquela boate em que o Ricca vai beber, tinham 2 fresnêis de 300W, dois tubos de fluorescente e lâmpadas caseiras de 40W, que substituíram as de 20W existentes. No total, se a gente somar, havia 1.000W, sem contar as luzes da própria boate", afirma.

Em um filme de baixo orçamento, como foi o caso de "O Invasor", contar com locações sem iluminação controlada (aliás, todas emprestadas), como em restaurantes e boates, ou mesmo com a iluminação de rua, torna-se uma necessidade de produção. O desafio estético é inerente ao processo, já que também não seria possível ter um controle das cores das locações. Toca, entretanto, ressalta: "De uns quinze anos para cá, a arquitetura



dos lugares públicos e comerciais das metrópoles conta com uma iluminação ambiente muito eficiente e padronizada, tanto em termos de desenho quanto de iluminância. Um lobby de hotel cinco estrelas em qualquer lugar do mundo tem a mesma iluminância e um conceito muito parecido com os outros, porque já existe um padrão luminotécnico. Este padrão equilibra conforto para o usuário com economia para o empresário. Em geral, em qualquer lugar bem estruturado, hoje em dia, encontramos mais ou menos T: 1.4 / 500 ASA".

Captação

O filme foi captado em Super 16mm (que tem mais ou menos 1/4 da resolução¹ do 35mm) e, depois, telecinado em baixa resolução para que a edição fosse feita em AVID. Uma vez editado, foi totalmente retelecinado em High Definition no C-Reality, um telecine 2K com uma mesa de correção de cor DaVinci. Os efeitos especiais foram realizados nos programas *Fire* e *Inferno*. Uma vez findo o tratamento de imagem - cor, textura, granulação, contraste - foi feito o TTF (*tape to film transfer*) numa

"Era necessário manter o nível de luz baixo para não 'apagar' a luz existente da cidade".

A fotografia do filme gerou muita discussão entre os profissionais e críticos de cinema por ser quase inteiramente subexposta e ter utilizado pouquíssima luz, mesmo em externas noturnas.

¹ A resolução está relacionada com a nitidez da imagem, ou seja, a capacidade do filme de registrar pequenos detalhes.

² As iniciais ASA vem de American Standards Association, atual American National Standards Institute. Representa a sensibilidade do filme em relação à luz. Cada filme específico exige determinada quantidade de luz para produzir densidades aproveitáveis, isto é, a imagem.

³ Os controles de exposição da câmera são determinados pela decisão dos ajustes de luminância. Na subexposição os detalhes se perdem nas áreas de sombra, não havendo possibilidade de serem recuperados.

Em um filme de baixo orçamento, contar com locações emprestadas, sem iluminação controlada, como em bares e boates, torna-se uma necessidade de produção.

máquina CELCO, que *shootou* um negativo 5245 / 35mm.

Foram usadas películas 250 *Daylight*, da Kodak (7246), nas cenas diurnas, nas sensibilidades 250 até 1000 asa². Isto porque, mesmo usando um filme *daylight* sensível, quando a luz do céu diminui muito não resta outra alternativa a não ser “puxar” o negativo.

Noturnas

A parte noturna do filme foi feita com 500 Tungstênio (7279) e, apenas algumas seqüências, com 800 Tungstênio (7289). O fato de haver atraso na entrega do filme de sensibilidade 800 acarretou em várias “subexposições”³. Na avaliação de Toca Seabra, a liberdade do processo de realização do filme era total e a quantidade de riscos que a equipe corria era máxima: “*Em conversas com o Beto (Brant) decidimos que os abusos de subexposições, por serem inevitáveis, seriam adotados como linguagem do filme*”. Neste caso não devemos falar em *subexposição*, que diz respeito a um erro de exposição, e sim, em *exposição reduzida*

(termo usado pelo fotógrafo Ansel Adams) ou *exposição compulsória* (termo usado por Toca Seabra), já que este tipo de exposição foi intencional.

Ao optar pela exposição reduzida, utilizar as luzes urbanas - com todo o descontrole de croma e intensidade - e ainda ter 28 locações sem poder fazer testes de luz, sabia-se de antemão que a granulação da imagem também seria inevitável.

O diretor de fotografia optou, então, por deter-se mais no desenho de luz do que em preocupar-se com o tamanho do grão já que, em última instância, haveria o recurso do *noise reduction* no telecine. “*Há um limite muito tênue para usar o noise reduction, porque senão você elimina o grão filmico e cria uma trama eletrônica e isto interfere esteticamente. Às vezes tentar diminuir perde a beleza do grão cinematográfico*”, explica José Augusto de Blasiis, supervisor de finalização dos Estúdios Mega.

Saturação de cores

A decisão de qual será o *look* do filme é sempre feita na pré-produção, o que permite um planejamento do tratamento da imagem na filmagem e na pós-produção, isto é, como será trabalhada a cor, o contraste, a granulação e a textura. No caso do filme de Beto Brant, o conceito imagético adotado era que as cenas da vida cotidiana, real (exteriores e as seqüência do escritório) estariam dessaturadas, o que simbolizaria a falta de “sabor” da vida real. “*Ao longo do trabalho, o Beto e eu fomos concordando que numa sociedade excludente o prazer e o colorido só existem no crime, na loucura ou na propriedade privada*” – justifica Toca.

A saturação das cores estaria associada às cenas de crime, de drogas e da vida noturna. Nestas cenas, os refletores





Pelo conceito adotado, as cenas da vida cotidiana estariam dessaturadas, simbolizando a falta de "sabor" da vida real. A saturação das cores estaria associada às cenas de crime, de drogas e da vida noturna.

foram gelatinados. *"A gente já procurava intuir um certo tom em todas as sequências para que, no telecine, pudessemos radicalizar aquela idéia que já estava no negativo original"*, revela o diretor de fotografia.

O look na pós-produção

Colorir no *set* é também uma questão orçamentária. Para colorir na pós-produção é necessário fazer máscaras quadro a quadro, o que eleva muito os custos.

O processo de escolha do *look* come-

ça com a escolha de luz das principais sequências no telecine. Isso gera um *frame store*, uma série de fotogramas no telecine que são impressos numa grande variedade de testes. *"Damos muitas opções de escolha para o fotógrafo, pra quem escolhe o caminho do filme. Em cima desses testes o Toca escolheu o caminho de cada sequência"* explica José Augusto de Blasiis.

Luz negra

Filmar com luz negra foi uma experiência inédita para a equipe. Todas as luzes da locação foram gelatinadas. Combinou-se a gelatina *congo blue* com o refletor HMI de 300W, tubos de fluorescentes junto às colunas do ambiente com gelatinas verdes e várias lâmpadas domésticas. Houve ainda um pedido para que alguns figurantes vestissem roupas fluorescentes.

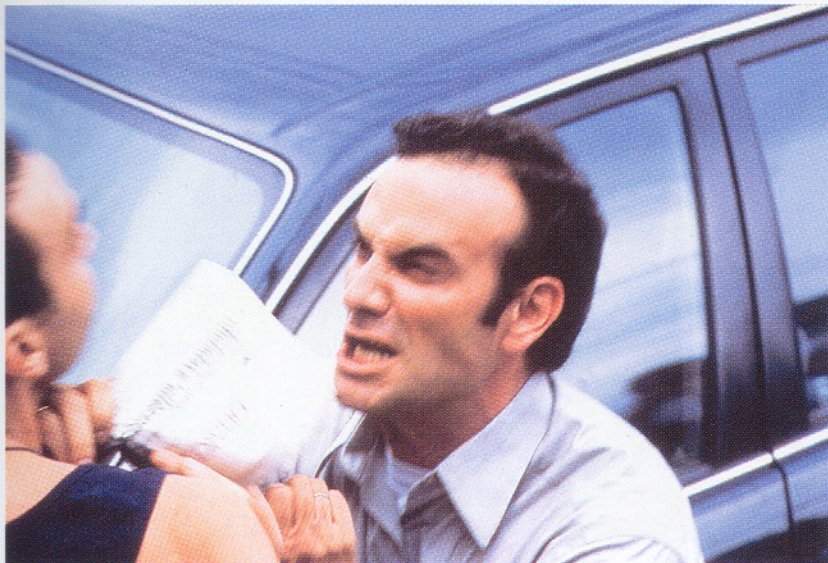
O material bruto no telecine, no entanto, estava quase sem cor. Foi preciso "solarizar" e "lisergizar" as cores. Mas colorir eletronicamente tem um custo: gera-se um grão eletrônico aparente para os olhos mais atentos.

Toca Seabra

Nascido em 1956, foi fotógrafo amador até os 19 anos, começou como motorista do filme "Gordos e Magros", de Mário Carneiro. Conheceu Joaquim Pedro e Pedro Moraes (diretor de fotografia), tornando-se assistente em 1976. Começou a fotografar em 1990 e já tem, em seu currículo, 6 longas:

- 2001 - "O Invasor", de Beto Brant, Drama Filmes, com Paulo Miklos, Alexandre Borges, Mariana Ximenes, Marco Rica e Malu Mader
- 1998 - "Oriundi", de Ricardo Bravo, Laz Audiovisual, com Anthony Quinn, Letícia Spiller, Paulo Betti e Gabriela Duarte
- 1997 - "O Dia da Caça", de Alberto Graça, com Marcelo Anthony, Barbara Schulz, Paulo Vespúcio, Jean Louis Tribes e Jonas Bloch
- 1996 - "O Toque do Oboé", de Claudio Mac Dowell, com Paulo Betti e Mario Lozano
- 1995 - "Buena Sorte", de Tania Lamarca, Skylight, com Marcos Palmeira
- 1990 - "Pure Juice", de Stefano Rolla, Skylight, com Lorenzo Quinn, Giulia Fossá, Teresa Seiblit e Raul Gazzola.





O filme foi captado em Super 16mm e, depois, telecinado em baixa resolução para que a edição fosse feita em AVID.

Cumplicidade entre fotografia e narrativa

A questão orçamentária não foi o único determinante do caminho a ser tomado. A veracidade e o naturalismo do roteiro exigia que o processo deveria ser muito próximo ao que efetivamente foi, ainda que houvesse mais dinheiro.

A polêmica agora se desfaz na urgência da história que Beto Brant tinha para contar. Aspectos técnicos como tamanho do grão, ruído eletrônico ou baixas luzes podem ser questionados, mas não isoladamente da expressividade da fotografia que, para Toca, deve-se à radical cumplicidade com a sintaxe narrativa do diretor. ✪



Ficha Técnica

Fotografia e câmera:

Toca Seabra

Direção de arte:

Yukio Sato

Figurino:

Juliana Prysthon

Maquiagem:

Gabi Moraes

1º Assistente de câmera:

Kika Cunha (4 1/2 semanas) e Cristiano Conceição (1 1/2 semana)

2º Assistente de câmera:

Wilson Boni

Video Assist:

Manga Campion

Maquinista:

Rogério Footscandle e Ug

Eltricistas:

Café e assistente (4 semanas) / Idelfonso e assistente (2 semanas)

Colorista:

Ely Silva

Laboratório:

Marina Reis / Megacolor

Supervisão:

Zé Augusto de Blasiis

Lista de Equipamentos

Câmera Super 16mm Aaton XTR S16

(emprestada pela VideoFilmes)

Jogo de lente Nikkor:

35mm, 50mm, 85mm (todas f1.4)

Jogo de lentes Zeiss SuperSpeed:

9,5mm, 12mm, 16mm, 25mm

Lentes zoom Cannon:

8-64mm e 11-165mm

Filmes Kodak:

250 D (7246) / 500 T (7279) / 800 T (7289)

Equipamento de câmera

1 Aaton XTR S16

com Video Assist System

3 400' mags

1 Sachtler Video 20 Head & Legs

1 SET SUPERSPEED ZEISS

1.4 PRIMES 9,5 / 12 / 16 / 25 mm

1 SET DE NIKKOR

1.4 PRIMES 35 / 50 / 85 mm

1 8 - 64mm Cannon Zoom

1 11-165mm Cannon Zoom

1 Set de 85 + 1 set de ND's

Luz

Tungstênio

2 Minibrutes 6 lamps

1 2 kW fresnel

2 2 kW abertos

2 1kW fresnel

4 1kW abertos

2 650 W Arri

4 300 W Arri

Obs : Todos os refletores acima completos c/ tripé, barndoor, screen e saco de areia

Kinoflo Banks

2 10 x 40W lamps (4ft / 122cm)

4 1 x 40W / single

2 4 x 20W lite (2ft / 60 cm)

2 2 x 20W lite

12V / 6W Micro-Flo (9 in / 21,2 cm)

3 1 x 6W lite (3 Mini-Flo 131-120 kits)

Obs: Todos c/ lâmpadas daylight e tungstênio

HMI

1 2,5 Par HMI

(na seq.Int/Day Ricca c/Alexandre rest.Pandoro)

4 200w HMI fresnel

(na seq.da boate lisérgica)

Lâmpadas caseiras de 60, 40 e 20W

2 mini-brutes

Tubos de fluorescentes

Fresnel 300W