



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade
Habilitação em Audiovisual

MARIA LUIZA RODRIGUES MUNHOZ

Trabalho de Conclusão de Curso
O Estudo da Composição e Funções de Equipes de Fotografia a Partir da Realização do Curta-
Metragem "Rádio Capital Alvorada"

Brasília
Novembro de 2019

MARIA LUIZA RODRIGUES MUNHOZ

O Estudo da Composição de Equipes de Fotografia a Partir da Realização do Curta-Metragem "Rádio Capital Alvorada"

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Audiovisual e Publicidade da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual.

Data da aprovação: 14/11/2019

Emília Silveira Silberstein – Orientadora
Professora Mestre da Faculdade de Comunicação (UnB)

Maurício Gomes da Silva Fonteles – Membro 1
Professor Doutor da Faculdade de Comunicação (UnB)

Elton Bruno Pinheiro – Membro 2
Professor Doutor da Faculdade de Comunicação (UnB)

Brasília

2019

Agradecimentos

Gostaria de primeiramente agradecer ao André Watanabe, meu segundo assistente de fotografia e primeiro assistente emocional, por todo seu apoio durante a execução desse trabalho de conclusão.

Um muito obrigado a minha orientadora Emília Silberstein, pelo cuidado na orientação e por se tornar o meu maior exemplo de mulher na direção de fotografia.

A minha família, por sempre acreditar no meu potencial e possibilitar de todas as maneiras que eu o alcançasse.

A Larissa Ronin e a Nelma Fernanda da Gancho de Nuvem, por mudarem o meu caminho profissional, assim como o de muitos alunos da UnB que participaram do filme,

Ao Rafael Stadniki, pela parceria indispensável e por confiar em mim para fazer a fotografia do seu filme.

A equipe de fotografia mais atenciosa que já tive o prazer de trabalhar: Gustavo Pastorino, Giórgia Plauto, André Watanabe, Zé Bessa e Daniel Brito.

A Maria Luisa Liotto, Sofia Todd, Rodrigo dal Moro, Bruna Tavares e Ana Paula Castro, por me acompanharem nessa trajetória de graduandos na UnB.

E finalmente, ao gatinho Dante pelo carinho incondicional.

Sumário

Resumo	05
Abstract	06
Introdução	07
1.Objeto	09
2. Problemática de Pesquisa	11
3. Objetivos de Pesquisa	13
3.1 Objetivos Gerais	13
3.2 Objetivos Específicos	13
4. Justificativa	13
5 .Referencial Teórico	14
6. Procedimentos Metodológicos	20
6.1 Pré-Produção	21
6.2 Produção	29
6.3 Pós-Produção	37
7. Considerações finais	39
Referencial bibliográfico	41
Apêndices	43

Brasília
Novembro de 2019

Resumo: Este estudo propõe a experimentação e reflexão sobre a viabilidade de um modelo de trabalho altamente especializado na área de fotografia no contexto do cinema independente de baixo orçamento. A realização da direção de fotografia no curta "Rádio Capital Alvorada" sugere uma composição para a equipe de fotografia e iluminação, inspirada nos moldes Hollywoodianos, para refletir os benefícios de uma equipe setorizada para a dinâmica e andamento dos sets de gravação. O trabalho aborda, além disso, o ofício da diretora de fotografia como ponte comunicacional entre o diretor e a equipe de fotografia e quais instrumentos podem ser utilizados para favorecer esse diálogo e a execução do filme.

Palavras-chave: Direção de Fotografia. Cinematografia. Cinema Universitário. Equipe de Fotografia. Produção Audiovisual.

Brasília
Novembro de 2019

Abstract: This study proposes an experimentation and reflection on the viability of a highly specialized cinematography team workflow in the context of low budget and independent film productions. The work as a cinematographer in the short film "Radio Capital Alvorada" suggests a camera and electric team composition, inspired by the Hollywood workflow, to reflect the benefits of a sectored team to the dynamics of a film set. This work also addresses the director of photography's craft as a communication bridge between the director and the cinematography team and what instruments can be used to facilitate this dialogue in the making of the film.

Keywords: Director of Photography. Cinematography. Student Films. Cinematography Department. Film Production.

Introdução

Cinematografia é o termo que utilizamos para denominar o que conhecemos como fotografia cinematográfica. Para Brown (2012, p.02, tradução nossa¹) "O termo Cinematografia vem de raízes gregas que significa "escrever com movimento" [...] É o processo de pegar ideias, palavras, ações, subtexto emocional, tom e todas as outras formas de comunicação não verbal e transformá-las em termos visuais.". Com isso em mente, cinematografia vai muito além de posicionar a câmera e apertar o botão de gravar, cinematografia é arte, o resultado visual de um filme, narrativamente pensada e carregada de significados e pesos emocionais.

A diretora de fotografia é a pessoa responsável por executar a cinematografia de um filme e dentro desta função estão várias responsabilidades e habilidades desejadas para desempenhar tal trabalho. Dentre estas, está a de conferir uma visualidade fotográfica ao filme e trabalhar em parceria com os demais departamentos para alcançar uma unidade estética para a obra sendo produzida.

Desta forma, o trabalho do departamento de fotografia deve ser realizado quase que de maneira simbiótica com as outras áreas. Se estas não estiverem alinhadas quanto ao conceito estético do filme, é muito fácil que este acabe não tendo conceito nenhum quando cada departamento idealiza filmes diferentes em suas mentes. Neste âmbito, entra o trabalho do diretor como a bússola guia da produção. Embora a direção de fotografia tenha seu peso, a sua função primordial é contar uma história, e "apresentar uma história geralmente se resume a servir ao conceito da diretor. Embora o diretor de fotografia tenha um papel importante na produção, o principal contador de histórias nesta fase é o diretor." (MALKIEWICS, 1986, p. 06, tradução nossa²). Não faz sentido gastar tempo e força braçal gravando um plano que é visualmente bonito mas que não serve à narrativa, por isso a colaboração com o diretor se faz fundamental para conferir concisão visual ao filme.

¹ Tradução livre de Brown 2012, p.02: "The term *cinematography* is from the Greek roots meaning "writing with motion." [...] It is the process of taking ideas, words, actions, emotional subtext, tone, and all other forms of nonverbal communication and *rendering them in visual terms.*"

² Tradução livre de MALKIEWICS, 1986, p. 06: "Serving the story usually comes down to serving the director's concept. Though the cinematographer has an important role in the production, the principal storyteller at this stage is the director."

Mas além de desempenhar o estilo fotográfico do filme, a diretora de fotografia também possui outra importante responsabilidade: capturar tudo que for necessário para torná-lo editável e fazer isso no tempo que lhe é concedido. Além de uma forma de arte, a cinematografia também deve levar em consideração a logística de produção.

No cinema, é comum dizer que tempo é dinheiro, e muitos gastos estão relacionados ao departamento de fotografia que demanda tempo de execução e despesas com equipamentos e equipe. Uma diária a mais de gravação pode significar um peso no orçamento do projeto que produções menores não são capazes de suportar. Logo, a diretora de fotografia precisa ter um pensamento estratégico sobre quantas diárias são necessárias para executar o filme, o que é cabível de se realizar nestas diárias, e como otimizar esse tempo para atingir o melhor resultado possível.

No entanto, ela não está sozinha nesse processo. Em produções de grande orçamento, como em Hollywood, é comum que as equipes de fotografia sejam compostas por inúmeras pessoas, divididas em sub-departamentos, com funções particulares e cabeças responsáveis por cada um para auxiliar a diretora de foto em set. "A fotografia de um filme não é diferente de um concerto. Todo instrumento é importante por si só, mas é necessário um condutor para coordenar todos eles, e isso é conseguido através dos esforços do Diretor de Fotografia." (ALTON, 1995, p. 01, tradução nossa³)

De maneira simplificada, a diretora de fotografia supervisiona estas principais equipes:

- Equipe de Câmera: Trabalha diretamente com a câmera cinematográfica e consiste no operador de Câmera, primeiro assistente de fotografia (Foquista), segundo assistente de fotografia e demais assistentes.
- Equipe de Elétrica: Executa as instruções de iluminação e manuseia todo o equipamento de luz. Composta pelo gaffer, o assistente de elétrica e demais eletricitas.
- Equipe de Maquinaria: Monta todas as estruturas necessárias para a gravação no departamento de fotografia, seja, por exemplo, um dolly ou uma grua. Composta pelo maquinista chefe, o assistente de maquinária e demais maquinistas.

3 Tradução livre de ALTON, 1995, p. 01: "The photography of a film is not unlike a concert. Every instrument is important by itself, but a conductor is required to coordinate them all, and this is accomplished through the efforts of the director of photography, or first camera-man."

Todas essas pessoas envolvidas no departamento de fotografia estão lá para aliviar a Diretora de Fotografia de preocupações técnicas no set e auxiliarem na rápida e eficiente montagem da iluminação, câmera e outros equipamentos durante as gravações. Dependendo do tamanho e orçamento da produção, no entanto, algumas funções são omitidas e acumuladas em outras. É importante encontrar o tamanho de equipe confortável em que ninguém esteja sobrecarregado ou ocioso em set. Isso pode depender da complexidade dos planos, da iluminação requerida, se existe demanda por uma maquinaria específica, o tamanho das locações, o tempo de gravação, a quantidade de equipamento e entre outros fatores que afetam direta e indiretamente na quantidade de trabalho imposto a cada sub-departamento.

É importante analisar que na tentativa de abaixar os custos, produções menores podem diminuir o departamento de fotografia, mas um departamento sobrecarregado pode significar uma demora na montagem do set, mais diárias e uma possível perda de qualidade. Da mesma forma, uma equipe de fotografia completa em um set de baixa complexidade significa um gasto desnecessário com pessoal e pessoas ociosas em set.

A maior parte das bibliografias sobre cinematografia, no entanto, abrangem o departamento de fotografia sob a visão de grandes produções de longa-metragem, em grande parte Hollywoodianas, e pouco se encontra sobre a composição desse departamento em produções de baixo orçamento, e muito menos em curtas-metragens. Com isso em mente, o que seria uma equipe completa de fotografia para produções independentes, pequenas e de baixo custo?

1. Objeto

De maneira a realizar uma experimentação pessoal sobre a composição e o trabalho da equipe de fotografia em curtas-metragens independentes, esse trabalho se propôs a exercer a Direção de Fotografia no filme "Rádio Capital Alvorada", dirigido por outro aluno da Faculdade de Comunicação da UnB, Rafael Stadniki. O filme narra a história do último dia de uma emissora AM do Distrito Federal, a Rádio Capital Alvorada, a partir da perspectiva dos ouvintes dessa rádio que transmite apenas músicas orquestradas em sua programação.

A narrativa é composta por três pequenas antologias que se passam ao decorrer do dia. A primeira, Alvorada, conta a história de uma filha que visita o seu pai em um asilo e se emociona quando ele, em seu estado senil, reconhece a música Alvorada que toca na rádio. A segunda, conta

a trajetória de uma freira que escuta a programação da rádio escondida e tenta, contra as regras impostas pela sua Madre Superiora, telefonar na rádio para descobrir o nome de uma música que ouviu ao meio dia. Por fim, o filme culmina em um concerto ao vivo de piano no Conjunto Nacional que une pessoas desconhecidas e simboliza a última composição a ser transmitida pela rádio. Todas essas antologias se mesclam com a história que se passa na sede da emissora, contando a despedida da fundadora e o programador da rádio que empacotam o restante da mudança e se despedem daquilo que a rádio lhes representa. O filme é uma homenagem às peculiaridades da Rádio Capital Alvorada que resultam na sua capacidade de tocar e unir pessoas em diferentes localidades e em momentos diferentes da sua programação icônica.

Embora o argumento e o roteiro não sejam produtos dessa memória, eles são extremamente importantes no que se trata da composição do conceito estético para a fotografia do filme e, logo, afetam diretamente o meu trabalho como diretora de fotografia. Para John Alonzo ASC, "o poder da cinematografia reside nas imensas possibilidades de interpretar a realidade, mesmo que dentro de um determinado conceito. A função do diretor de fotografia é de transformar um ambiente artificial em realidade cinematográfica." (MALKIEWICS, 1986, p. 6, tradução nossa⁴). Quando falamos em realidade cinematográfica estamos falando de uma realidade artificial que quando serve a narrativa do filme é capaz de imergir o espectador naquilo que aquela realidade se propõe a ser.

Com isso em mente, é parte da minha função interpretar esse roteiro, as ideias do diretor sobre ele, e as capacidades técnicas disponíveis à mim para formular essa realidade aumentada. A fotografia deveria transmitir o bucolismo das duas primeiras histórias, afastadas do centro urbano do Distrito Federal, para valorizar a importância dessa rádio de ondas AM; realçar o decaimento do ambiente da rádio que não possui mais condições de se sustentar; e ambientar a apresentação do piano no Conjunto Nacional de maneira destoante às outras cenas que acontecem no mesmo shopping, de maneira a dar ênfase ao seu caráter teatral e dramático. Tudo isso alinhado com a necessidade de ver-se passar o tempo durante o filme que começa ao nascer do sol e termina quando ele se põe.

⁴ Tradução livre de MALKIEWICS, 1986, p. 6: "The power of cinematography lies in the immense possibilities of interpreting reality even within a given concept. The cinematographer's function is to transform an artificial environment into film reality."

No entanto, isso se trata apenas sobre o que idealizamos esteticamente para o filme. Ainda é necessário que esse resultado estético seja alcançado no tempo disponível de produção do mesmo e, se tratando de uma produção independente de baixo orçamento, foram previstas apenas 5 diárias para a gravação de todo o curta metragem de 20 páginas de roteiro. Para tornar esse desafio possível, dois aspectos se tornaram fundamentais para a direção de fotografia.

O primeiro é uma pré-produção intensa e detalhada para um planejamento eficiente prévio ao set de gravação. Nessa etapa, processos de decupagem, storyboard e reuniões com o diretor se tornaram protagonistas para minha organização como diretora de fotografia. O segundo aspecto é a composição de uma equipe de fotografia robusta, com um Operador de Câmera, 1º e 2º assistentes de fotografia, um gaffer/maquinista e um assistente de luz/maquinária. Esse segundo aspecto se mostrou importante tendo em vista minha inferência de que mais pessoas na equipe de fotografia seriam úteis para me desafogar de funções e contribuir para um andamento rápido e eficiente de set.

Embora este seja um filme independente, com diversos universitários encabeçando áreas importantes da equipe, ele também foi abraçado pela produtora Gancho de Núvem do Distrito Federal, que trouxe o filme para o mercado profissional, incluindo pessoas experientes na equipe e equipamentos profissionais para a sua execução. O curta, de certa forma, se tornou uma produção híbrida universitária e profissional e, para tanto, o nível do departamento de fotografia também teria que acompanhar essa evolução e se especializar nas funções individuais que cada membro dessa equipe performa.

Por empecilhos de calendário da empresa produtora, o filme foi gravado nos dias 24, 26, 27, 28 e 29 de Outubro de 2019 e, por isso, o produto desta memória é um trailer do curta-metragem. O trailer foi escolhido como produto final pela possibilidade que este apresenta de ser editado em menos tempo e passar por todos os processos de colorização e finalização para evidenciar a qualidade que a cinematografia do filme foi capaz de alcançar. O produto final dessa memória, no entanto, extrapola apenas o que é apresentado no trailer, o próprio processo de elaboração de equipe e de confecção do conceito fotográfico gera reflexões importantes sobre o trabalho da direção de fotografia que podem ser analisados como um produto complementar deste trabalho.

2. Problemáticas de Pesquisa

A partir dos contextos apresentados, um questionamento que instiga esse trabalho é o porquê de produções independentes de baixo orçamento, dentre estas produções universitárias no âmbito da Faculdade de Comunicação da UnB, não explorarem a setorização da equipe de fotografia em suas produções. Como dito anteriormente, é comum que em produções menores, as equipes sejam reduzidas com a finalidade de diminuir custos. No entanto, não seria uma equipe de fotografia completa e especializada capaz de dinamizar o andamento do set, de forma a ampliar aquilo que é gravado em uma diária e, em contrapartida, contribuir para a redução de dias de gravação?

No que tange um departamento de fotografia completo e especializado, estamos pensando nos mesmos moldes Hollywoodianos de produção? Sendo esta uma produção de um curta-metragem independente, esse claramente não é o caso, mas é possível se inspirar nesse modelo industrial e na maneira com que cada função dentro dele é detalhada para diagramar uma equipe que se enquadre nas necessidades de uma produção brasiliense de baixo orçamento. Com isso em mente, qual seria uma composição de equipe de fotografia ideal para a produção independente do "Rádio Capital Alvorada"? Como seria a distribuição das funções exercidas por cada membro da equipe de forma a evitar que algumas pessoas fiquem sobrecarregadas e outras ociosas? E como essa setorização do departamento afeta o trabalho da Diretora de Fotografia, tanto na pré quanto na produção do filme?

Nessa linha de pensamento, uma equipe maior, também demanda uma melhor comunicação da diretora de fotografia com os outros membros, visto que esta equipe deve executar as concepções estéticas do filme e instruções claras sobre como fazê-las se mostram necessárias. Levando em consideração que equipes de trabalho maiores são mais propensas a ruídos de comunicação, quais seriam as estratégias e técnicas possíveis de serem aplicadas para evitar tais ruídos, comunicar efetivamente os conceitos de cada etapa do filme e aprimorar o rendimento desse departamento no set?

3. Objetivos da Pesquisa

3.1 Objetivos Gerais

- Executar a direção de fotografia do curta "Rádio Capital Alvorada" a fim de testar uma estruturação da equipe de fotografia e iluminação baseada em cargos e funções bem delimitados, inspirada nos moldes Hollywoodianos e adaptada para a realidade de curta metragem independente, de forma a averiguar o funcionamento dessa estrutura no âmbito do filme, seus pontos positivos e negativos no rendimento e organização do set.

3.2 Objetivos Específicos

- Conceber, em colaboração com diretor, a concepção estética para o filme.
- Desenvolver um departamento de fotografia e iluminação que satisfaça as necessidades da produção, do qual os membros não estejam sobrecarregados ou ociosos em suas funções.
- Estudar e aplicar metodologias e técnicas, como a elaboração de storyboards, para a aprimorar a produtividade e comunicação com a equipe durante as gravações.
- Obter o equipamento necessário para que todos na equipe estejam habilitados para realizar as suas funções.
- Gravar todo o material necessário durante o tempo disponibilizado que para viabilizar a futura pós-produção do curta.
- Finalizar, juntamente ao o diretor, um trailer para o curta-metragem que demonstre todas as qualidades cinematográficas alcançadas pelo filme.

4. Justificativa

Percebendo uma lacuna na prática de setorização de equipes de fotografia, em específico no âmbito universitário, este se mostra como um tema oportuno para iniciar uma discussão pouco

abordada na minha experiência na Faculdade de Comunicação da UnB. A fotografia como uma etapa de grandes responsabilidades técnicas e criativas possui diversas atribuições, logo, a existência desses cargos se faz necessária para executá-las. É comum recebermos como avaliação das nossas produções universitárias que a fotografia está amadora, mas ao mesmo tempo, não estaria assim porque a equipe que a desenvolve também se estruturou de tal maneira?

Além disso, esse trabalho também é uma reflexão sobre o dilema enfrentado por produções independentes sobre cortar pessoas da equipe para poupar gastos de produção ou aumentar a equipe para realizar as gravações em menos diárias. Tudo isso depende de cada filme e essa memória não pretende dar uma solução definitiva para esse problema. Entretanto, assim como muitos outros conhecimentos na área do cinema que adquirimos a partir do relato de pessoas com experiência, esse projeto pretende somar à discussão e apresentar soluções de comunicação e organização que auxiliem no trabalho em equipe.

5. Referencial Teórico

Antes de iniciar a abordagem do embasamento teórico, primeiramente esclareço a utilização da denominação "diretora de fotografia" no feminino que acontece por toda a memória, com exceção das citações e paráfrases. O ramo da direção de fotografia ainda é predominado por homens e percebi durante a leitura das bibliografias abordadas a seguir que elas trazem apenas referências e relatos de diretores de fotografia do gênero masculino. A escolha consciente realizada aqui por utilizar diretora de fotografia no feminino foi feita para exaltar a atuação de mulheres no ofício, assim como a minha própria no "Rádio Capital Alvorada". As referências ao "diretor de fotografia" somente no masculino é abordada por Tedesco como uma ferramenta que diminui a relevância da mulher nessa função.

Não é à toa que durante muitas décadas a única palavra que havia em inglês para designar cinegrafista, vocábulo que em português pode ser utilizado tanto para homens como para mulheres, foi cameraman. Todavia, não é correto tomar a marca de gênero contida no termo cameraman como um simples reflexo da realidade. Parece fácil perceber que tal palavra também contribuiu: 1) para invisibilizar as diretoras de fotografia; e 2) para a conformação da fotografia cinematográfica como uma área onde as mulheres claramente não eram bem-vindas. (TEDESCO, 2016, p. 51)

Para entender o trabalho da diretora de fotografia, retorno ao termo mencionado anteriormente: cinematografia. Salles (2014, p.06) define a fotografia "como a arte de fixar uma imagem luminosa". No cinema, a cinematografia, ou fotografia cinematográfica, é a arte da fotografia em sequência que permite ao olho humano visualizar uma imagem em movimento que exhibe o resultado visual da narrativa sendo contada. Nesse contexto, como a diretora de fotografia alcança esse resultado visual e quais ferramentas ela utiliza para que esse resultado reflita a história do filme?

A primeira ferramenta que podemos mencionar é a iluminação. Malkiewicz (1989, P.79, tradução nossa⁵) declara que “a iluminação é o elemento mais importante na cinematografia. É a tarefa à qual o diretor de fotografia dá sua atenção primária. [...] é a iluminação que molda a realidade na frente da lente, dando-lhe profundidade ou planicidade, excitação ou tédio, realidade ou artificialidade”. Sendo a cinematografia a responsável por criar e manter um tom para o filme, a iluminação é a ferramenta principal que a diretora de fotografia utiliza para moldar um estilo.

Existem possibilidades infinitas sobre como trabalhar a iluminação de um filme, no entanto, Brown (2012, P.110) aponta algumas características da luz que podem ser manipuladas para se atingir o resultado estético de iluminação desejado. A primeira é a qualidade da luz, ela pode ser dura, com sombras bem definidas e oriunda de uma fonte de luz pequena; ou suave (soft) com sombras menos nítidas e oriunda de uma fonte de luz grande. A direção da luz também pode ser moldada de acordo com a narrativa, ela pode iluminar a atriz ou ator de frente, lateralmente, por trás, por cima, entre outras direções. Ela pode parecer estar vindo de uma janela, um abajur ou até mesmo do sol. A intensidade da luz também interfere no tom de uma cena. Quando falamos de intensidade podemos nos referir ao nível geral de iluminação da cena, se ela é clara ou mais escura, ou à diferença comparativa entre as luzes, geralmente chamada de relação de contraste entre a luz principal e a de preenchimento (BROWN, 2012, P. 115). Todas essas decisões de iluminação podem ser trabalhadas para gerar um resultado de luz que melhor sirva à narrativa e a diretora de fotografia é a guia sobre como fazê-lo. Segundo Oliveira e Caleiro (2011, p.06),

⁵ Tradução livre de MALKIEWICS, 1989, p. 79: “Lightning is the most important element in cinematography. It is the task to which a cinematographer gives his primary attention. [...] it is lighting that shapes the reality in front of the lens, giving it depth or flatness, excitement or boredom, reality or artificiality.”

Para ser diretor de fotografia é necessário que se eduque os olhos para perceber o efeito da luz sobre seus objetos. Pode-se aprender em escolas, praticar em estúdios, experimentar, não obstante, o mais sábio dos caminhos é observar pintores como Vermeer, Hopper, Degas, e estudar fotógrafos como Cartier-Bresson, Rodchenko e Salgado.

Outra ferramenta manipulada pela cinematografia é a cor. Cor e iluminação andam juntas no sentido de que ambas “têm um poder especial que é compartilhado por apenas algumas formas de arte, como música e dança: elas têm a capacidade de tocar as pessoas em um nível emocional.” (BROWN, 2012, P. 08, tradução nossa⁶). Cada cor possui um significado e uma forte capacidade de criar subtextos visuais. Ela pode ser manipulada no set, através da temperatura de cor das fontes luminosas ou alteradas por gelatinas de correção e efeito, ou ela pode ser trabalhada na pós produção do filme com o auxílio de uma colorista. Nesse âmbito, a colaboração com a diretora de arte também se faz essencial para se estabelecer uma paleta de cores para o filme. Haskell Wexler ASC exalta que “qualquer trabalho que o diretor de fotografia possa fazer com o Diretor de Arte é sucesso garantido, porque basicamente o diretor de arte está lhe dando o que você fotografa” (MALKIEWICS, 1986, p. 10, tradução nossa⁷).

Por fim, a composição e o enquadramento de câmera também são instrumentos cinematográficos relevantes e que podem ser modificados para construir e alterar significados na narrativa. Brown (2012, p. 38) afirma que o quadro (frame) é mais que uma imagem, é informação; na narrativa partes dessa informação são mais importantes que outras e, por isso, a composição ajuda a dizer ao público para onde olhar, o que olhar e em que ordem olhar. A composição do quadro seleciona e enfatiza elementos como forma, tamanho, ordem, dominância, hierarquia e entre outros, de forma a atribuir significado ao que está sendo filmado.

Quando tomamos uma decisão sobre onde posicionar e apontar a câmera, estamos tomando uma decisão narrativa. Com isso em vista, o diretor do filme, como a bússola guia da história, toma decisões de enquadramento. “É o diretor que decide quais planos serão necessários para concluir uma cena específica. Ele deve especificar onde a câmera será colocada e qual será o campo de

⁶ Tradução livre de BROWN, 2012, P. 08: “They also have a special power that is shared only by a very few art forms such as music and dance: they have the ability to reach people at a gut, emotional level.”

⁷ Tradução livre de MALKIEWICS, 1986, p. 10: “Any work which the cameraman can do with an art director is money in the bank, because basically an art director is giving you what you photograph.”

visão.” (BROWN, 2012, p. 288, tradução nossa⁸). A decupagem, logo, é elaborada pela diretora, mas é a diretora de fotografia quem deve idealizar a execução desses enquadramentos e como preenchê-los de informação e luz.

Esse processo também deve levar em consideração que “O que separa o filme das outras artes visuais é que ele é cinético. O cineasta está compondo movimento.” (MALKIEWICS, 1986, P. 15, tradução nossa⁹). Os objetos e os personagens se movem dentro do enquadramento e o próprio enquadramento pode se movimentar juntamente ou não a eles. Por isso, também é fundamental que a diretora de fotografia se atente à continuidade dos planos, se eles cortam com o próximo e em qual ordem que eles podem ser editados. Ter certeza de que a todas as partes de uma cena foram gravadas durante o set é uma responsabilidade da diretora de foto, compartilhada com a continuísta e a diretora.

Em suma, essas são as principais responsabilidades da diretora de fotografia na produção de um filme. No entanto, ela não está sozinha em set e uma outra importante função atribuída a ela é a de coordenar equipes técnicas que, com ela, vão tornar o conceito visual do filme realidade.

É necessária uma grande equipe para ajudar na fotografia de um filme. Essa equipe consiste em pequenos departamentos separados, cada um com suas próprias funções peculiares. A maioria desses artistas e técnicos qualificados tem seus próprios chefes de departamento, mas no set eles trabalham sob a supervisão do operador de câmera.
(ALTON, 1995, P. 01, tradução nossa¹⁰)

Em produções digitais Hollywoodianas, temos três principais equipes: a equipe de câmera, a equipe de elétrica e a equipe de maquinária.

A equipe de câmera, como o nome indica, atua diretamente com a câmera cinematográfica, ajustando-a para cada configuração (setup) diferente e garantindo o seu funcionamento e segurança. Os membros principais desse time são:

⁸ Tradução livre de BROWN, 2012, P. 288: “It is the director who makes the decision as to what shots will be needed to complete a particular scene. He must specify where the camera will be placed and what the field of view needs to be.”

⁹ Tradução livre de MALKIEWICS, 1986, P. 15: “What separates film from the other visual arts is that it is kinetic. The filmmaker is composing motion.”

¹⁰ Tradução livre de ALTON, 1995, P. 01: “A large staff is necessary to assist in the photography of a picture. It consists of separate little departments, each with its own peculiar functions. Most of this skilled artists and technicians have their own department heads, but on the set they work under the supervision of the cameraman.”

- Operador de Câmera: Responsável pela operação da câmera durante a gravação. Trabalha sob a supervisão direta da diretora de fotografia; e garante que o enquadramento do plano esteja configurado corretamente. (SALAMOFF, 2018, n.p¹¹). Na equipe, essa é a pessoa que mais se preocupa com a composição, a movimentação de câmera (pans, tilts, zooms) e problemas que podem afetar o quadro, como o microfone sendo enquadrado ou flares na lente.
- 1º Assistente de Fotografia: Responsável pela manutenção geral da câmera, assim como pela troca de lentes e por realizar o foco durante as gravações. (SALAMOFF, 2018, n.p). O 1º Assistente também altera a abertura da lente (T-Stop), o frame rate (quantidade de quadros por segundo) e a angulação do obturador, além de fazer as mudanças de cartão de memória e bateria quando necessário. Ele é encarregado por realizar toda a segurança da câmera e seus equipamentos auxiliares, como as lentes, assim como por movê-la entre os setups com a ajuda do 2º Assistente. (BROWN, 2012, p. 292)
- 2º Assistente de Fotografia: Quando alguém pede uma troca de lente, filtro ou qualquer outro equipamento, é o 2º Assistente de Câmera que buscará o equipamento no carrinho da câmera ou no caminhão (BROWN, 2012, p. 293). Ele também é conhecido como *clapper*, pois é responsável por operar a claquete (Clapperboard em inglês), fundamental no cinema para a sincronização de vídeo e áudio na pós produção, e por preencher o relatório de câmera. O 2º Assistente também é encarregada de dar aos atores suas marcas no chão e de conectar e organizar os cabos dos monitores (SALAMOFF, 2018, n.p) na ausência de um Operador de Vídeo Assist.
- Logger e DIT (Digital Imaging Technician): O Logger e o DIT realizam funções semelhantes, sendo o DIT um pouco mais especializado em algumas partes. Ambos gerenciam e organizam a mídia digital à medida que ela sai da câmera (SALAMOFF, 2018, n.p), mas o DIT vai um pouco mais a fundo, monitorando a cor e a exposição da imagem enquanto ela é gravada, podendo alterá-la. Produções menores normalmente trabalham com um logger, enquanto as maiores utilizam o DIT.

Outra equipe supervisionada pela diretora de fotografia é a equipe de elétrica/iluminação encarregada de executar as instruções de iluminação da cena. Os seus membros são:

¹¹ Não paginado.

- Gaffer: Também denominado como o chefe de elétrica, o gaffer é responsável pelo fornecimento das luzes e das fontes de energia. Ele instrui a sua equipe sobre as configurações de iluminação a partir das orientações da diretora de fotografia e, por isso, é importante que o gaffer sempre esteja próxima a ela para comunicação imediata (BROWN, 2012, p. 299). Embora seja a diretora de fotografia quem realiza as orientações sobre iluminação, o gaffer muitas vezes tem a liberdade de escolher qual equipamento pode ser melhor utilizado.
- 1º Assistente de Elétrica/Iluminação: Responsável por manter e monitorar todos os equipamentos desta área, supervisionando tudo relacionado à eletricidade, orientando diretamente a equipe de eletricitas (BROWN, 2012, p. 299).
- Eletricitas: "Membros da equipe do departamento elétrico que ajudam o gaffer colocando, operando e mantendo todas as luzes no set." (SALAMOFF, 2018, n.p, tradução nossa¹²). São as eletricitas que realizam o trabalho mais braçal de iluminação.

A terceira, porém não menos importante equipe supervisionada pela diretora de fotografia, é a equipe de maquinária. O trabalho desse departamento é bastante braçal, eles manejam todos os equipamentos que não sejam do departamento de elétrica ou câmera, ou seja, tripés, gruas, trilhos, dollies, bandeiras, barracudas, butterflies, entre vários outros que auxiliam no controle da luz, habilitam movimentos de câmera ou facilitam o dia-a-dia do trabalho no set de filmagem. Essa área também é encarregada por garantir a segurança no ambiente de gravação, com exceção do que é relacionado à parte elétrica, garantindo que todos os equipamentos estejam estáveis e os tripés assegurados por sacos de areia. "Trabalhando em estreita colaboração com o diretor de fotografia e o gaffer, eles ajudam a determinar o método mais eficiente de configurar a locação" (SALAMOFF, 2018, n.p, tradução nossa¹³). As pessoas dessa equipe são:

- Maquinista Chefe: Trabalha próximo da diretora de foto e gaffer para idealizar a configuração dos planos e orienta sua equipe sobre como fazê-lo. O maquinista chefe

¹² Tradução livre de SALAMOFF, 2018, n.p: Electric department crew members that assist the Gaffer by placing, operating, and maintaining all the lights on the set.

¹³ Tradução livre de SALAMOFF, 2018, n.p: Working closely with the Director of Photography and the Gaffer, they help to determine the most efficient method of setting up the shot.

também pode se encarregar de operar o *dolly* (travelling) e a grua na ausência de um maquinista especializado para essa função.

- 1º Assistente de Maquinária: Segundo no comando desse departamento, assiste o maquinista chefe na execução das suas instruções para o restante das maquinistas.
- Maquinistas (Grip): Responsável por uma variedade de tarefas que incluem o transporte e a instalação de equipamentos ou cenários, configuração do trilho de dolly, armação de garras e equipamentos de sustentação em paredes ou tetos, e de maneira geral, ajuda nos departamentos de câmera e elétrica (SALAMOFF, 2018, n.p).

No set, essas três equipes devem trabalhar orgânica e simultaneamente, por isso, o trabalho da diretora de fotografia em coordená-las quanto a qual é a configuração desejada para cada cena e cada plano se faz tão importante. Comunicação e trabalho em equipe são qualidades fundamentais para uma gravação tranquila e eficaz.

O esforço colaborativo, geralmente em condições adversas, cria relacionamentos intensos entre os membros da equipe. De uma maneira muito natural, o diretor de fotografia freqüentemente se torna o núcleo dessa família instantânea, com os membros da equipe buscando sua liderança.
(MALKIEWICS, 1989, P.19, tradução nossa¹⁴)

Relações humanas são tão importantes no set quanto a qualidade do que está sendo gravado, de certa forma a primeira pode inclusive afetar a segunda. Por esse motivo, o trabalho da diretora de fotografia com a sua equipe se faz tão relevante e deve estar constantemente sendo estudado por aqueles que pretendem seguir tal função.

6. Procedimentos Metodológicos

Por se tratar da confecção de um curta metragem, esta deve necessariamente passar pelos

¹⁴ Tradução livre de MALKIEWICS, 1989, P.19: The collaborative effort, often under adverse conditions, creates intense relationships among crew members. In a very natural way the cinematographer often becomes the nucleus of this instant family with crew members looking to his leadership.”

processos usuais de Pré-Produção, Produção e Pós-Produção. Essas três etapas serão tratadas individualmente nas sessões seguintes.

6.1. Pré-Produção

Um dos pontos positivos sobre as gravações serem adiadas para o final do mês de Outubro de 2019 foi a possibilidade de uma pré-produção maior e mais detalhada para o filme. Para Salamoff (2018, n.p, tradução nossa¹⁵) "'se você não se planejar, você planeja falhar.' Quanto menos preparada for a produção, mais os problemas imprevistos (como um clima desagradável) causarão estragos no cronograma."; essa foi a maior premissa adotada por mim durante a pré-produção do curta. Sendo esta a minha primeira vez coordenando uma equipe de fotografia setorizada e a minha primeira vez trabalhando em parceria com uma produtora do mercado audiovisual brasileiro, o meu nível de profissionalismo estava sendo testado e a melhor forma para lidar com a proporção que o filme havia tomado seria me preparando ao máximo possível durante a pré-produção.

O primeiro passo na pré-produção da fotografia do filme foi o desenvolvimento do estilo visual, ou conceito estético, para ele. É muito difícil tomar qualquer tipo de decisão para o filme sem antes decidir-se o que ele será. Para isso, retomamos os conceitos de iluminação, cor, composição e movimentação de câmera para pensarmos em conceitos visuais para cada um desses aspectos. O trabalho com o diretor, Rafael Stadniki, foi essencial nesta fase, sabendo que "o diretor de fotografia adota a visão do diretor e usa seu talento visual e conhecimento técnico para capturar os pensamentos internos do diretor e colocá-los na tela." (MALKIEWICS, 1989, p. 02, tradução nossa¹⁶).

Para entender como o diretor visualizava a obra, realizamos diversas reuniões presenciais e conversas online nas quais trocávamos referências estéticas para o filme. Na maioria das vezes, o diretor apontava referências que tinham um valor mais narrativo para a história do que referências propriamente visuais. Eu, como diretora de fotografia, indagava o que o chamava a sua atenção naquela obra, se era a luz, o enquadramento ou a cor, e com isso discutimos se aquele aspecto

¹⁵ Tradução livre de SALAMOFF, 2018, n.p: "If you fail to plan, then you plan to fail." The less prepared a production is, the more that the unforeseen problems (like inclement weather) will wreak havoc on the schedule.

¹⁶ Tradução livre de MALKIEWICS, 1989, p. 02: "The cinematographer embraces the director's vision and uses his visual talent and technical knowledge to capture the director's inner thoughts and put them on the screen."

estético era relevante para o "Rádio Capital Alvorada". Isso também instigou o diretor mudar sua forma de pensamento e buscar referências mais visuais.

Uma tática de comunicação, apontada por Malkiewicz, que facilitou esse momento foi a de apresentar um pintor para o diretor, cujas qualidades das obras me inspirasse sobre o filme.

O bom conhecimento de uma grande variedade de pintores e fotógrafos é o próximo passo importante para facilitar a comunicação entre o diretor e o diretor de fotografia. Ser capaz de descrever um certo estilo como aquele que se assemelha a um determinado pintor ou saber onde procurar exemplos de uma paleta de cores desejadas, ajuda imensamente a chegar a um visual mutuamente entendido para o filme. (MALKIEWICS, 1989, p. 5, tradução nossa¹⁷)

O pintor que selecionei foi Edward Hopper (1882-1967), pelo seu conceito de luz que ilumina através de um portal (seja ele uma porta ou janela), que atinge os corpos dos sujeitos de maneira suave ao mesmo tempo que cria sombras duras nas paredes. Esse conceito fora aplicado principalmente nas sequências do filme com as freiras, mas a luz suave permaneceu por todo o curta.



Figura 1
"Morning Sun" (1952) - Edward Hopper



Figura 2
Still - Cena 14, Plano 1 "Rádio Capital Alvorada"

Felizmente, foi possível também encontrar recriações fotográficas das obras de Hopper pelo artista Richard Tuschman que viabilizaram uma visão um pouco mais palpável sobre a

¹⁷ Tradução livre de MALKIEWICS, 1989, p. 05: "Good knowledge of a wide range of painters and photographers is the next important step in facilitating the communication between the director and the cinematographer. Being able to describe a certain style as one resembling a given painter, or knowing where to look for examples of a palette of desired colors helps immensely in arriving at the mutually understandable visual look of the film."

estética do pintor em um contexto mais próximo da cinematografia.



Figura 3
"Woman and Man on Bed" (2012) - Richard Tuschman



Figura 4
Still - Cena 11, Plano 2 "Rádio Capital Alvorada"

Quanto à cor, a referência foi dada diretamente pelo diretor, que queria atribuir uma noção clássica ao filme, inspirado nos tons amarelados da obra "O Poderoso Chefão" (dir. Francis Ford Coppola, 1972). O próprio diretor de fotografia do filme, Gordon Willis, comenta que foi a cor aplicada por ele que deu uniformidade à obra:

O que manteve o filme unido foi a mesma estrutura de cores adotada por ele todo. Embora eu tenha mudado muito a iluminação e o enquadramento entre os períodos, eu senti que era melhor manter esse tom amarelo em tudo. E assim, haveria um fio que uniria tudo isso. (SCHAEFER & SALVATO, 2013, p. 288, tradução nossa¹⁸)



Figura 5
"O Poderoso Chefão" (1972) - Francis Ford Coppola



Figura 6
Still - Cena 29, Plano 1 "Rádio Capital Alvorada"

¹⁸ Tradução livre de SCHAEFER & SALVATO, 2013, p. 288: "The thing that ultimately kept it together was the same color structure throughout. Even though I changed the lighting and the shot structure a lot between the periods, I felt it was best to just hold this yellow tone through all of it. And that way, there would be one thread that united all of it."

Por fim, para decidir os tipos de composição e movimento de câmera, foi necessário entender quais os equipamentos disponíveis para a produção do filme de forma a idealizar quais movimentos seriam possíveis de executar. Por questões orçamentárias, não tínhamos disponível nenhum steadycam ou gimbal para movimentos suaves na mão, e também não era a nossa intenção utilizar a estética de câmera na mão por buscarmos um estilo mais clássico de fotografia. Através de uma parceria com a produtora Trupe do Filme, conseguimos um trilho e carrinho de dolly para executarmos movimentos de travelling em vários momentos-chaves para adicionar dinamicidade para a cena, aumentar a sua carga dramática ou evidenciar a trilha sonora importante na trama.

Além de travellings, utilizamos movimentos de tripé como pans e tilts por todo o filme para acompanhar a movimentação dos personagens em quadro. Nossa maior influência foi o estilo adotado pelo diretor David Fincher.

No geral, o trabalho de câmera de Fincher pode ser resumido como uma apresentação elegante e deliberada que tenta passivamente orientar os olhos do espectador em direção aos principais objetos na tela. (KITAMURA, 2017, p. 02, tradução nossa¹⁹)

Planejamos raramente usar planos detalhes e, assim, inspirados em Fincher, o nosso objetivo era simplesmente acompanhar os principais objetos da cena, que na maioria dos casos eram os próprios personagens.

Ao final, com todos os conceitos alinhados com o diretor e satisfeitos com o resultado, produzi uma apresentação sobre o conceito estético da fotografia do filme (Apêndice 1). Essa apresentação ficou fixada como a nossa estrela guia, não somente para a fotografia, mas também facilitou o diálogo com a diretora de arte, viabilizando uma comunicação mais palpável de compreensão entre os dois departamentos.

Com essa etapa finalizada, começamos a visita às locações e esse momento se mostrou crucial para a fotografia por dois motivos. "Muitas vezes, os cenários ou as locações vão ditar a abordagem visual da história." (Malkiewicz, 1986, p. 06, tradução nossa²⁰). Visto que não havia possibilidade financeira para alugar locações perfeitas para o filme, tivemos que escolher dentre as possibilidades disponíveis, aquelas que mais se encaixavam no conceito do filme. Por

¹⁹ Tradução livre de KITAMURA, 2017, p. 02: On the whole, Fincher's camerawork can best be summarized as a sleek and deliberate presentation that passively attempts to guide the viewer's eye toward the key objects onscreen.

²⁰ Tradução livre de MALKIEWICS, 1986, p. 06: "Often the sets or the location will dictate the visual approach to the story."

intermédio da produtora, felizmente, conseguimos locações que esteticamente se enquadravam na nossa premissa e que, embora não fossem perfeitas, adicionavam características interessantes para o visual do filme. Na locação do asilo, por exemplo, uma sala com venezianas verticais viabilizou uma textura de luz interessante nas paredes.



Figura 7
Still - Cena 06, Plano 01 "Rádio Capital Alvorada"

O segundo motivo pelo qual a visita às locações se mostrou importante nos leva à ferramenta mais pertinente de criação e comunicação que adotei durante a pré-produção do filme: a elaboração de storyboards.

Um storyboard fornece um bom quadro de referência e indica a cobertura necessária para a cena em questão. Pode ser um dispositivo importante para economizar tempo. O diretor de fotografia deve tratar o storyboard pelo que ele é: um guia para as cenas, apenas um guia útil para pré-montar as luzes.
(MALKIEWICS, 1986, p. 12, tradução nossa²¹)

Embora o diretor seja o responsável pela decupagem dos planos, eu como diretora de fotografia ainda sou encarregada por realizar os enquadramentos no set em conjunto com o operador de câmera. Por essa razão, decidi elaborar storyboards a partir das orientações e decupagem do diretor para entender para onde cada cena caminhava do início ao fim. A visita às locações, desta forma, foi importante para entender onde imaginávamos posicionar os atores, como

²¹ Tradução livre de MALKIEWICS, 1986, p. 12: "A storyboard provides a good frame of reference and indicates the coverage needed for the given scene. It can be an important time-saving device. The cameraman should treat the storyboard for what it is: a guide to the scenes, only a guide useful in prerigging the lights."

que a composição do cenário iria harmonizar com o enquadramento dos personagens e quanto espaço teríamos para posicionar a câmera, o dolly e as luzes.

Tendo em vista que eu não possuo a destreza para desenhar os storyboards à mão, decidi utilizar o software FrameForge 3D Studio para isso. O FrameForge é um programa para trabalhos visuais narrativos que permite ao usuário construir e mobiliar o cenário do seu filme, inserir personagens de diferentes etnias, idades e figurinos, simular a câmera e as lentes da sua escolha e fotografar storyboards (Apêndice 2) nesse cenário 3D personalizado digitalmente.

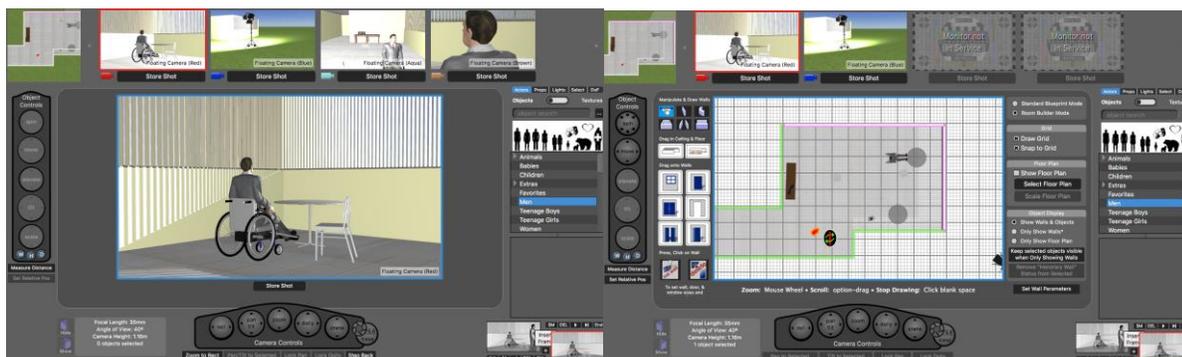


Figura 8
Interface FrameForge 3D Studio - Setup Cena 06, Plano 01 "Rádio Capital Alvorada"

Com a afinidade técnica do FrameForge, consegui simular o sensor da câmera que iríamos utilizar, uma Blackmagic Ursa Mini 4.6k, e o jogo de lentes disponibilizado, possibilitando que planejasse milimetricamente cada plano do filme para que nos dias de gravação os *setups* acontecessem de maneira mais fluida. A elaboração desse storyboard aconteceu muitas vezes ao lado do diretor, enquanto ele escrevia a decupagem de outra cena, e dessa maneira conseguimos dinamizar essa etapa e discutir rapidamente os enquadramentos que nos agradavam. Essa foi a mais longa etapa dentro da pré-produção mas também a mais proveitosa para trabalhar ao lado do diretor e alinhar as nossas estratégias de cobertura das cenas. Dessa maneira, foi possível visualizar exatamente o que iríamos gravar em cada diária, qual a melhor ordem de gravação desses planos e qual a melhor estratégia de iluminação para eles.

O FrameForge também permite a animação dos movimentos de câmera e atores, e o posicionamento de luzes nos cenários. No entanto, o catálogo de luzes é limitado a poucas opções de equipamento e a qualidade da luz é sempre dura. A intensidade das luzes pode ser customizada mas não encontrei a possibilidade de suavizá-las, o que ainda não prejudica a capacidade do

software de auxiliar no planejamento do desenho de luz para o filme. Abaixo um exemplo de plano desenhado no FrameForge e ao lado uma still desse plano após gravado.



Figura 9
Storyboard - Cena 10, Plano 6



Figura 10
Still - Cena 10, Plano 6 "Rádio Capital Alvorada"

A lente de 21mm, prevista no storyboard, foi a mesma utilizada no dia de gravação e o enquadramento final ficou muito semelhante ao planejado no FrameForge, atestando precisão do software na simulação do sensor e da lente. A principal ideia desse processo foi de tornar a decupagem algo mais tangível antes das gravações, perceber com o diretor o que funciona ou não funciona para a narrativa, e evitar que conversas desnecessárias sobre enquadramento tomem tempo no set, assim como aponta Caleb Deschanel ASC.

Uma situação ideal é aquela em que o ângulo ou movimento da câmera nunca se tornam uma questão de discussão, quando você e o diretor estão muito sincronizados e ele sugere algo e você concorda, ou você sugere algo e ele diz 'Sim, é claro', ou vocês dois dizem: 'E se nós fizermos isso?'

(Malkiewicz, 1986, p. 13, tradução nossa²²)

Após completado o storyboard no FrameForge, é possível alterar a ordem dos planos para estruturar qual seria a melhor ordem de gravação em cada diária e exportá-la com todos os dados técnicos e qualquer outro texto que gostaríamos de acrescentar como anotação. Eu acreditei que fosse útil incluir os trechos da decupagem em cada um dos planos para que isso também servisse de guia para o diretor e outros membros da equipe. Abaixo, um exemplo storyboard exportado do FrameForge e na ordem de gravação:

²² Tradução livre de MALKIEWICS, 1986, p. 13: "An ideal situation is one where the camera angle or movement never becomes a matter of discussion, when you and the director are very much in sync and he suggests something and you concur, or you suggest something and he says, "Yes, of course," or you both say, "What if we did this?"

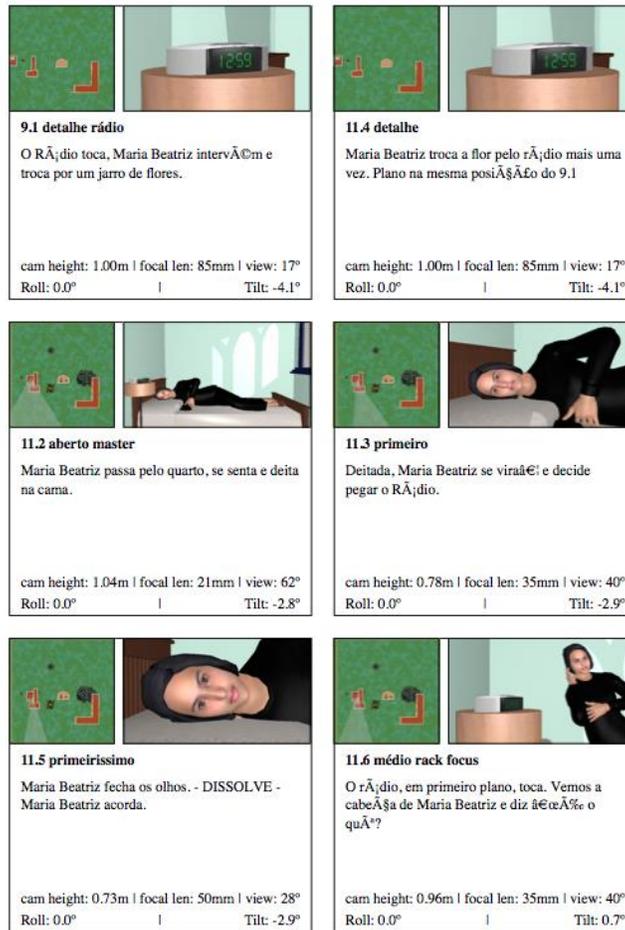


Figura 11
Exemplo de Storyboard - Planos na ordem de gravação

O último passo na pré-produção foi a de selecionar quais equipamentos seriam necessários para a gravação do filme. Essa etapa ficou muito mais fácil após a finalização do storyboard, quando eu já possuía uma ideia bem mais definida sobre o que cada cena demandava. A Produtora conseguiu todo o equipamento de câmera para o filme com a Gruta Filmes, o equipamento de luz foi disponibilizado pela Técnica da Faculdade de Comunicação na UnB (Apêndice 3) e o parte de maquinário conseguimos fruto da parceria com a Trupe do Filme (Apêndice 3).

6.2. Produção

A etapa da produção é o momento do departamento de fotografia e iluminação atuar. Tendo em mente todos os sub departamentos dessa equipe e seus devidos membros, abordados no referencial teórico, considerei dois aspectos como critérios para estruturação da equipe: a demanda gerada pelos equipamentos e planos e o orçamento disponível para a equipe. Felizmente, a produtora nos auxiliou encontrando pessoas para trabalhar conosco pela experiência de participar do filme, tornando os gastos com pessoal uma preocupação menor. Logo, bastava analisar a demanda que os equipamentos geravam e a dificuldade dos planos que iríamos gravar para delimitar a equipe.

A duração de cada diária estava prevista para um total de doze horas, contando com o período de café da manhã, almoço e desprodução. Antecipamos gravar uma média de 35 planos por dia e, logo, devido à extensa decupagem e grande quantidade de *setups* para executarmos no tempo disponível, priorizei uma equipe de câmera com três pessoas para favorecer a dinâmica na mudança de planos. Este sub departamento contou com um operador de câmera, uma 1ª e um 2º assistente de fotografia. Suas funções ficaram muito semelhantes à bibliografia estudada, com o acúmulo de algumas funções para algumas das partes. O trabalho com cada um deles se deu da seguinte forma:

- O operador de câmera, como o maior responsável pelo enquadramento dos planos dentro da equipe, foi o que mais se aproveitou do storyboard nas mudanças de *setup*. Após finalizarmos a gravação de uma sequência, eu apresentava o storyboard do próximo plano e ele, com o auxílio dos assistentes, conseguia rapidamente posicionar a câmera no local indicado e afinar a composição enquanto eu trabalhava a luz com o gaffer. Embora, Brown (2012, p. 291) apontasse que em projetos pequenos é comum que o diretor de fotografia opere a câmera, a inclusão de um operador neste projeto permitiu que eu me concentrasse em outros deveres ao mesmo tempo que a equipe de câmera executava as instruções de enquadramento.



Figura 12
Operador de Câmera Gustavo Pastorino (Foto: Nelma Fernanda)

- A 1ª assistente de fotografia também se utilizou do storyboard para coordenar as mudanças de lente com o 2º assistente. Além disso, para habilitar a sua principal função como foquista, fez questão de termos disponível um monitor de boa qualidade acoplado à câmera, no caso um Video Assist 4K 7" da Blackmagic Design, que favoreceu a execução do foco durante a gravação e evitou a necessidade dela dividir o mesmo monitor que o operador de câmera. Outro equipamento essencial para o seu trabalho foi um follow focus wireless, Tilta Nucleus-Nano, que viabilizou a execução do foco longe da câmera quando necessário e sem precisar encostar na lente.



Figura 13
1ª Assistente de Fotografia Giórgia Plauto (Foto: Nelma Fernanda)

- O 2º Assistente de Fotografia, além das suas atribuições de operar a claquete, preencher o boletim de câmera, fixar a marcação dos atores e auxiliar no manuseio da câmera como um todo, também acumulou a função de operador de video-assist, auxiliando a conexão dos

monitores da primeira assistente e do diretor; e de logger no set, cuidando do cartões que saíam da câmera e nos seus backups nos dois Hard Drives do filme. Ele também utilizou o storyboard constantemente para configurar a claquete e elaborar o boletim de câmera com agilidade.



Figura 14
2º Assistente de Fotografia André Watanabe (Foto: Nelma Fernanda)

Os sub departamentos de elétrica e maquinária foram os mais enxutos na produção. Não por motivos orçamentários ou de escassez de pessoas, mas porque os equipamentos não exigiam tanta mão de obra para que fosse necessário um responsável para cada área. O equipamento de maquinária mais especializado, por exemplo, era o trilho e o carrinho de dolly, que poderiam ser posicionados em poucos minutos. Dessa forma, essas duas equipes se mesclaram em uma só que foi comandada por um gaffer, que também executava funções de maquinista chefe, auxiliado por um assistente de elétrica e maquinária. Não foi possível realizar pré lights em nenhuma das locações, por isso ter tempo em set para configurar a iluminação com essa equipe foi uma prioridade. Isso foi possível tendo em vista que a equipe de câmera conseguia trabalhar com mais autonomia depois de orientados com o auxílio do storyboard, tornando a minha atuação junto à equipe de iluminação mais presente. O trabalho dos membros dessa equipe se deu da seguinte maneira:

- Após orientar a equipe de câmera, me reunia como o gaffer para pensarmos na configuração das luzes para uma determinada cena. Normalmente, eu já teria idealizado um plano de iluminação para cada locação, mas o gaffer, por possuir mais tempo e experiência técnica no ramo, sugere ideias sobre quais equipamentos utilizar, a melhor maneira de posicioná-los e se a rede elétrica do local era capaz de

acomodar as nossas necessidades. Se o plano demandava algum movimento de travelling ou dolly, o gaffer e o seu assistente priorizavam montar o trilho para que a equipe de câmera já pudesse executar o enquadramento, e durante a gravação ele era o responsável por operar o carrinho.



Figura 15
Gaffer Zé Bessa (Foto: Ariane Lamarão)

- O assistente de elétrica e maquinária realizava o trabalho técnico de posicionar as luzes e outros equipamentos a partir das instruções do gaffer. Sua presença foi fundamental para dinamizar o tempo de configuração das luzes visto que, enquanto o gaffer dialogava comigo sobre o plano, ele se atentava para quais equipamentos pensávamos em utilizar e já coletava o que era necessário na base de equipamentos para não perdermos tempo na configuração. Ter um assistente que executava ambas funções de iluminação e maquinária fez mais sentido no nosso contexto do que substituí-lo por um maquinista chefe, pois o equipamento de maquinária não era especializado o suficiente para necessitar de uma pessoa encarregada somente para ele.



Figura 16
Assistente de Elétrica e Maquinária Daniel Brito (Foto: Nelma Fernanda)

Em todos os sets que a equipe estava completa, o andamento das gravações aconteceu de uma maneira dinâmica e organizada, sem estresses imprevistos ou atrasos. No entanto, nos dois dias de gravação no Conjunto Nacional, o gaffer que chamamos para compor a equipe nesses dias não compareceu e ficamos reduzidos a apenas uma pessoa na equipe de iluminação e maquinária. Nessas duas diárias específicas, tive que atuar na montagem das luzes para suprir essa ausência e o peso da falta dessa pessoa foi evidente. Ainda que tenha sido possível gravar tudo que era necessário para as cenas desta locação, o clima de estresse e pressão sob o time de foto se intensificou visto que a configuração dos planos, especialmente das luzes, estava tomando mais tempo que o normal. O fato da locação apresentar suas dificuldades por ser um shopping cuja iluminação é mais difícil de controlar, também não contribuiu para o nosso trabalho no geral, mas mesmo assim conseguimos superar as adversidades e gravar o filme com a qualidade que estávamos esperando. Alguns planos tiveram que ser descartados, mas o storyboard nos ajudou nesse momento para compreender quais deles eram necessários para a cobertura das cenas e quais eram um luxo que, caso sobrasse tempo, seriam interessantes de gravar.

Uma técnica, no entanto, que facilitou a dinâmica das gravações, foi a de adotar um método de gravação e aplicá-lo em todas as diárias. O método que utilizamos é um dos mais comuns, mas ainda muito útil para a nossa organização, apontado por Brown (2012, p. 27) como método do plano master.

Primeiro, você filma a cena inteira em um plano do começo ao fim -

essa é a master. Depois de ter o master, você passa para a cobertura. Exceto em casos raros, é sempre melhor gravar primeiro a master, pois todo o restante dos planos devem corresponder ao que foi feito na master. Não filmar o master primeiro frequentemente causa problemas de continuidade.
(BROWN, 2012, p.27, tradução nossa²³)

Esse método também facilita o *blocking*, ou marcação dos atores na cena e permite que todos entendam o que vai acontecer nessa sequência. Caso alguma alteração seja necessária, ela pode ser realizada o quanto antes para evitar problemas na continuidade. Para Brown (2012, p.27) também é comum que a master seja um plano aberto. O posicionamento das luzes durante a master é mais demorado por conta disso, mas quando passamos para os planos mais próximos apenas alguns ajustes são necessários para podermos gravar. Enquanto esse *setup* acontece, a direção de arte pode trabalhar no que falta no cenário, figurino e maquiagem, e o diretor pode ensaiar com os atores a cena inteira ao invés de apenas momentos picotados de algum plano de cobertura.

Também durante as gravações, realizamos ensaios com a câmera posicionada para avaliarmos a posição dos atores, demarcarmos o foco, testar o movimento de câmera e avaliar a posição das luzes antes de começarmos a gravar. Esses ensaios foram principalmente necessários para os planos master e os planos que demandavam mudanças de foco. Para poupar tempo, nós não nos incomodamos em realizá-los em planos de cobertura estáticos ou cuja ação já havia sido performada mais de uma vez em outros momentos.

Um equipamento essencial para o andamento das gravações e que solicitei que a produtora nos auxiliasse a conseguir, foi um monitor video-assist grande para a utilização minha em conjunto com o diretor e demais membros da equipe. Pouco empregado em produções universitárias no âmbito da Faculdade de Comunicação da UnB, o monitor possibilitou uma visualização ampliada daquilo que estava sendo enquadrado, auxiliando o trabalho da direção de arte com o cenário, do diretor com o ensaio e posicionamento dos atores, e da minha relação com o operador de câmera, visto que "o monitor lhe dá oportunidade de construir um relacionamento entrosado com o operador - depois das primeiras tomadas, ambos estarão sintonizados" (Watts, 1990, p. 65). Além disso, esse segundo monitor facilitou o trabalho da equipe de câmera, evitando o acúmulo de

²³ Tradução livre BROWN, 2012, p.27: "[...] first you shoot the entire scene as one shot from beginning to end - this is the *master*. Once you have the master, you move on to the *coverage*. Except in rare cases, it is always best to shoot the master first, as all the rest of the shots, must *match* what was done in the master. Not shooting the master first will frequently lead to continuity problems."

peças ao redor desta que desejam visualizar o enquadramento. Assistir às gravações com um monitor ao invés de observá-la apenas com os olhos, nos permitiu averiguar se aquilo que estava sendo gravado era exatamente o que desejávamos, visto que " a diferença entre a sua visão e a da câmera deve levar você a se habituar a ver as coisas como ela as focaliza. Isso evita os equívocos. Portanto, o monitor de vídeo é inestimável em locações onde seja possível tê-lo" (Watts, 1990, p. 66).



Figura 17
Monitor em Set (Foto: Larissa Rolim)

Por fim, a produção também é o momento que executamos a iluminação do filme e, por se tratar de uma narrativa composta por pequenas antologias que se passam em locais diferentes, a iluminação para cada locação se deu de maneira um pouco diferenciada, porém ainda mantendo o aspecto de luz suave e contrastada, idealizada na concepção estética do filme.

A primeira locação é a sede da "Rádio Capital Alvorada". Levando em consideração a narrativa que apontava a rádio como um local repleto de memórias e que estava prestes a fechar por motivos financeiros, a iluminação deste local se deu de forma bastante contrastada para reforçar a melancolia dos personagens que se despediam desse espaço, com a adição de pontos específicos de luz que traziam um brilho para os objetos sentimentais da cena.

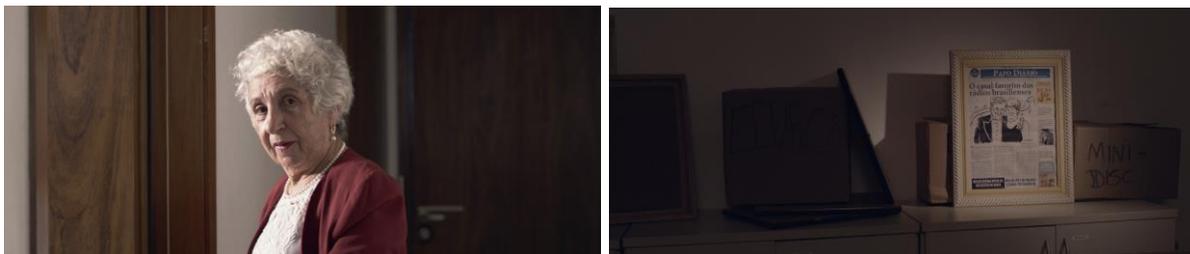


Figura 18^l

Still - Cena 3, Plano 5 "Rádio Capital Alvorada"

Figura 19

Still - Cena 31, Plano 1 "Rádio Capital Alvorada"

Na locação do Asilo, a intenção era representar a solidude do pai da personagem Marta que se encontra em um estado tão senil que não se lembra mais da própria filha. A locação, uma sala com janelas de ponta à ponta, cobertas por venezianas verticais, permitiu causar a ilusão de isolamento do personagem em uma espécie de aquário coberto por luz, separado do mundo exterior por "grades" (venezianas verticais).



Figura 20

Still - Cena 6, Plano 3 "Rádio Capital Alvorada"

Na terceira locação, um convento nos arredores do Distrito Federal, a intenção também era de retratar o distanciamento daquele local dos centros urbanos, e conseqüentemente a alienação das freiras que lá habitavam da sociedade. Externamente, a luz se tornou menos contrastada e mais suave para representar uma iluminação naturalista espalhada pelo sol, enquanto internamente essa luz do sol adentrava os cômodos de maneira mais dura através de um portal para enfatizar, de forma subliminar, que uma das freiras estava fazendo algo contra as regras.



Figura 21

Still - Cena 18, Plano 1 "Rádio Capital Alvorada"

Figura 22

Still - Cena 10, Plano 2 "Rádio Capital Alvorada"

A última locação, o Shopping Conjunto Nacional, trazia dois momentos emotivos diferentes na narrativa. As histórias que se passam pelos corredores e lojas do shopping contrastam

do restante do filme; este é um ambiente sintético, repleto de lojas e em forte contato com o mundo e pessoas. Com isso em mente, a iluminação nesses momentos é diferente do restante do curta para emular essa luz artificial de shopping e enfatizar a diferença desse local com o segundo momento emotivo na locação. O auditório onde se passa a última apresentação de piano transmitida pela rádio retorna a estética do filme, mas amplifica o contraste entre claro e escuro para realçar o discurso da personagem principal no palco e separar esse ambiente mais melancólico do restante do Conjunto Nacional.



Figura 23
Still - Cena 32, Plano 2 "Rádio Capital Alvorada"



Figura 24
Still - Cena 28, Plano 3 "Rádio Capital Alvorada"

6.3 Pós-Produção

Durante a etapa da pós-produção, a diretora de fotografia trabalha principalmente em contato com a colorista designada ao filme. Nessa fase, as decisões sobre cor, contraste e o tom geral para o filme são concretizadas com base nos materiais capturados na produção e o conceito estético elaborado na pré-produção. Durante a escrita dessa memória, o curta-metragem ainda estava em processo de edição e, por isso, o trabalho com a colorista ainda não havia começado. No entanto, o trailer apresentado como produto desse trabalho foi colorizado por mim. Ele servirá como uma ferramenta de comunicação com a colorista e um guia inicial sobre onde imaginamos chegar com a cor da obra.

Conforme abordado no conceito estético, idealizamos uma coloração amarelada para o filme, porém, devido às características das locações, esse tom amarelo se transformou em algo mais próximo ao amber. Nada muito intenso como em "O Poderoso Chefão", mas uma leve indicação de que o filme se passa a algum tempo no passado e que sua narrativa de certa forma retrata algo nostálgico da cultura brasileira. Gordon Willis aponta em Schaefer & Salvato (2013,

p. 288) que após a sua utilização de amarelo em "O Poderoso Chefão", as pessoas começaram a utilizar o amarelo indiscriminadamente em outras produções quando queriam retratar algo clássico, mas que para fazê-lo era necessária uma estrutura fotográfica, de iluminação e de cenário que dialogassem da mesma forma.

Nosso filme levou esse conceito apenas como inspiração e a tonalidade dourada se expressou de uma maneira sutil mas trazendo harmonia e união para o filme como exemplificam as figuras abaixo:



Figura 25
Stils Cena 19 Plano 2 - à esquerda frame original sem colorização, à direita frame colorizado.

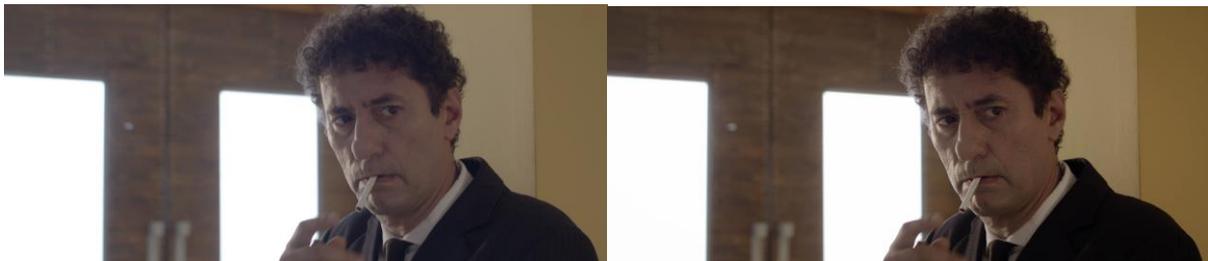


Figura 26
Stils Cena 6 Plano 8 - à esquerda frame original sem colorização, à direita frame colorizado.

Em algumas ocasiões, no entanto, o balanço de branco na câmera não estava apropriadamente configurado e uma correção de cor mais assertiva se fez necessária em momentos raros para retornar a tonalidade dos brancos e pretos da composição.

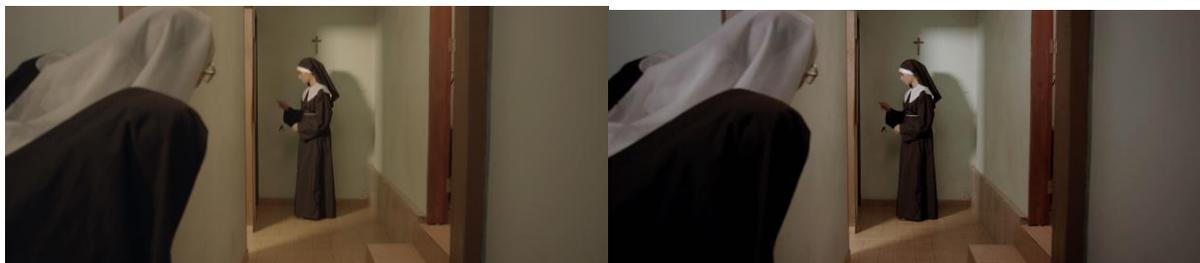


Figura 27

Stils Cena 14 Plano 1 - à esquerda frame original sem colorização, à direita frame colorizado.

7. Considerações finais

Iniciamos esse trabalho com o questionamento sobre como se daria a composição da equipe de fotografia e iluminação em produções independentes e de baixo orçamento. Ao concluir a gravação do "Rádio Capital Alvorada" e refletir sobre a atuação da equipe que compus para as 5 diárias de produção, percebo que consegui chegar em um lugar confortável onde a importância da contribuição dessa equipe para a dinâmica do set foi maior do que os gastos que ela mesma proporcionava. Essa equipe composta por seis pessoas (diretora de fotografia, operador de câmera, 1ª e 2ª assistentes de fotografia, gaffer e assistente de elétrica e maquinária) foi capaz de gravar em média trinta planos por dia com a qualidade e a dinâmica que esperávamos. O maior indício de que esse departamento estava adequadamente composto para as necessidades do curta se deu na ausência de um gaffer nas duas diárias no Shopping Conjunto Nacional, algo que gerou uma instabilidade no set e sobrecarregou a equipe de uma maneira que poderia ter sido evitada.

O sucesso da eficiência dessa equipe, entretanto, não se fez somente pela mera setorização das pessoas em funções diferentes. Compreendi que é necessário um preparo para conseguir liderar esse departamento, cujos membros podem ser inclusive mais experientes que eu, como foi o caso do nosso operador de câmera e gaffer. Schaefer & Salvato (2013, p. 01) afirmam que a equipe de fotografia olha para o diretor de fotografia em busca de liderança e direção e ele deve manter o controle de todas as etapas do processo de gravação de forma a cumprir com as demandas de tempo e orçamento. Esta não é uma tarefa simples e nessa experimentação pessoal com o "Rádio Capital Alvorada" entendi o papel da diretora de fotografia como uma forte ponte de comunicação no processo cinematográfico.

Como diretora de fotografia, tive que extrair do diretor aquilo que ele idealizava visualmente como o filme e colaborativamente elaborar o conceito visual para ele. Escutar ativamente as suas ideias e colocar no papel as nossas referências estéticas foi chave para compreender o filme que queríamos executar e criar um ponto de referência no qual poderíamos seguir. Transformar a decupagem do diretor em storyboards no FrameForge também facilitou o nosso alinhamento quanto à composição e permitiu pré-visualizar o filme de uma maneira mais palpável. Com essas informações assimiladas, é meu papel transmiti-las para a equipe de fotografia responsável por executar o filme. Estar planejada sabendo exatamente o que, como e quando iríamos gravar algum plano foi essencial para passar a confiança necessária durante as gravações e o storyboard, de novo, se mostrou como instrumento para esse diálogo. Em suma, compreendi que a cinematografia demanda comunicação e a diretora de fotografia deve desenvolver as ferramentas de diálogo que facilitem a coleta e a transmissão de informações nessa forma de arte visual que muitas vezes é difícil de descrever apenas com palavras.

Esse trabalho, no entanto, possui algumas limitações. O fato desta se tratar de uma produção em grande parte composta por universitários que aceitam trabalhar em projetos pela experiência, torna as reflexões dessa experimentação restringidas ao contexto da universidade. É mais fácil afirmar que uma equipe robusta de fotografia traz mais benefícios do que prejuízos financeiros para a produção quando parte dessa equipe não recebe pelo trabalho. Mas isso, no entanto, não impossibilita que outras produções possam aprender com os esses achados e extrapolar esse estudo para o contexto de produções independentes nas quais os membros da equipe precisam ser pagos.

Outra limitação é a circunstância do produto final apresentado pela memória ser o trailer do filme e não o filme em si. Com apenas o trailer não é possível analisar a eficiência da cinematografia em retratar a narrativa do filme e a continuidade dos planos em termos estéticos e de edição. Embora o trailer consiga demonstrar a qualidade técnica da fotografia, ele ainda não é capaz de demonstrar a sua articulação com a história e isso impossibilita que tenhamos uma visão geral sobre a sua performance.

Por fim, uma última reflexão de uma pessoa que encontrou a sua função na fotografia. O principal equipamento que trabalhamos no cinema são as pessoas e apesar de todas as ferramentas técnicas que existem para facilitar a nossa comunicação, não há curso técnico que nos ensine a lidar uns com os outros. Fazer cinema como uma profissão pode ser estressante e por isso é

necessário aprender a apreciar o processo de gravar filmes e prezar pelas pessoas que fazem isso conosco. Empatia e senso de humor podem ser instrumentos poderosos nessa profissão que almejamos exercer pela vida e um ambiente agradável de gravação é tão importante quanto a qualidade do que gravamos para não perdermos a sanidade e apreço por esse ofício.

Referencial Bibliográfico:

ALTON, John. **Painting with light**. Berkeley: University of California Press, 1995.

BROWN, Blain. **Cinematography: theory and practice: image making for cinematographers and directors: 2. ed.** Kidlington: Focal Press, 2012.

KITAMURA, Garrett. **The Auteur Perspective of David Fincher**. (2017). Disponível em: <https://ir.library.oregonstate.edu/concern/honors_college_theses/0v838257w> Acesso em: 30 out.2019.

MALKIEWICZ, Kris. **Cinematography: a guide for film makers and film teachers: 2. ed.** Nova Iorque: Prentice Hall Press,, 1989.

MALKIEWICZ, Kris. **Film Lighting: Talks with Hollywood's cinematographers and gaffers**. Nova Iorque: Fireside, 1992.

OLIVEIRA, K., & CALEIRO, M. **Direção Fotográfica no Cinema – Análise de Lavoura Arcaica**. In *XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, São Paulo*. 12-14, 2011.

SALAMOFF, Paul. **On the set: the hidden rules of movie making etiquette: Kindle ed.** Tavin Press, 2018.

SALLES, Filipe. **Manual de fotografia e cinematografia básica**. São Paulo: Editora PUC/SP, 2004.

SCHAEFER, D.; SALVATO, L. **Masters of Light: conversations with contemporary cinematographers**. Berkeley: University of California Press, 2013.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros**. In *Significação: Revista De Cultura Audiovisual* 43.46: 47-68, 2016.

WATTS, Harris. **On Camera:** O curso de produção de filme e vídeo da BBC: 5. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1990.

Filmografia

O PODEROSO CHEFÃO. Direção: Francis Ford Coppola. Nova Iorque: Paramount Pictures, 1972. 1 DVD (175 min.).

Apêndice 1

- **Conceito estético para fotografia**

CONCEITO
ESTÉTICO PARA
FOTOGRAFIA



RÁDIO BRASÍLIA FM



TONALIDADE GRADUAL

Luz difusa
Sombras suaves
Contraste claro escuro

FONTE LUMINOSA
"ÚNICA" (DE UMA
JANELA OU CÔMODO)
Edward Hopper maior
referência em luz



ENQUADRAMENTO CLÁSSICO

Planos abertos (valorizar os ambientes)
Full shots
Planos médios (+OTS e conjuntos)
Close-ups médios (limitação das locações)
POV de objetos

Close-ups apenas em momentos
narrativamente necessários
Sem extreme close-ups

MOVIMENTAÇÃO DE CÂMERA

PLANOS ESTÁTICOS
TRAVELINGS, PANS E TILTS
(movimentação pode acompanhar personagens ou ritmo da música)

*SEM CÂMERA NA MÃO OU GIMBAL



CLIQUE NO VÍDEO

COR



BEGE DOURADO

Possivelmente com as sobras em verde escuro nas cenas mais escuras

TIPOGRAFIA EM TELA



TÍTULOS GRANDES PARA O FILME E PARA CADA CAPÍTULO

Preenchendo a tela

Apêndice 2 – Storyboard (fragmentos)



13.4 POV Ma beatriz

Madre Superiora segue dormindo // Madre Superiora come a se mover e gagueja.

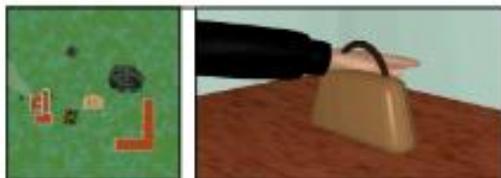
cam height: 1.31m | focal len: 25mm | view: 54°
Roll: -0.3° | Tilt: -33.6°



13.6 médio

Maria Beatriz se vira, assustada.

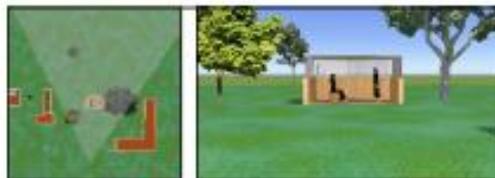
cam height: 1.10m | focal len: 25mm | view: 54°
Roll: -0.3° | Tilt: 16.6°



13.5 detalhe

Detalhe de Maria Beatriz pegando a chave na bolsa.

cam height: 1.39m | focal len: 50mm | view: 28°
Roll: -0.3° | Tilt: -14.2°



10.1 Geral

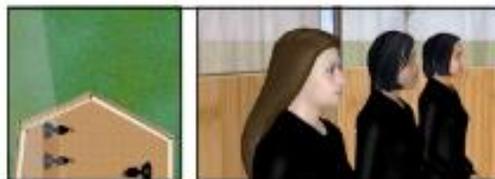
Plano aberto, capela

cam height: 1.34m | focal len: 21mm | view: 62°
Roll: 0.0° | Tilt: -4.2°



10.6 aberto master

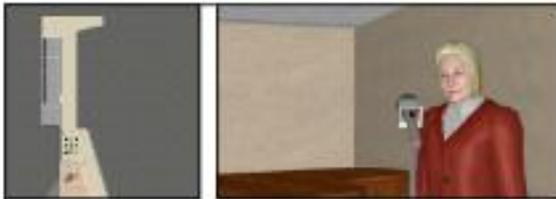
cam height: 1.39m | focal len: 25mm | view: 54°
Roll: 0.0° | Tilt: -6.6°



10.2 médio rack focus

Maria Beatriz, Maria Cecília e Maria Ângela olham, apreensivas. Rack Focus até chegar em Maria Beatriz. /

cam height: 1.34m | focal len: 50mm | view: 28°
Roll: 0.0° | Tilt: -4.9°



26.3

Rita ajusta o microfone e se prepara para apresentar o programa.

cam height: 1.93m | focal len: 50mm | view: 28°
Roll: 0.0° | Tilt: 1.1°



28.1 primeiro

“Boa noite”// Rita ri da situação toda, suspira e diz “Boa noite” de novo.// “Muito obrigada”

GRAVAR MASTER DO DISCURSO AQUI

cam height: 1.79m | focal len: 50mm | view: 28°
Roll: 0.0° | Tilt: 8.1°



28.5 primeiro traveling fim

“Todos vocês participaram da nossa história e por isso gostaria de agradecê-los por estarem aqui. Mas queria também agradecer aos outros mais que estão nos ouvindo e que ouviram, pelo Distrito Federal inteiro, durante todos esses

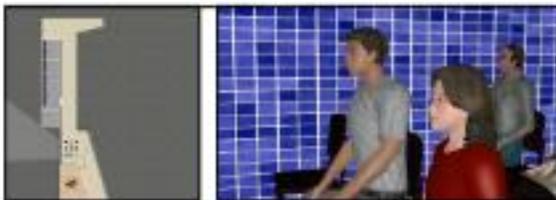
cam height: 1.63m | focal len: 85mm | view: 17°
Roll: 0.0° | Tilt: 6.7°



28.5 médio travelling (inicio)

“Todos vocês participaram da nossa história e por isso gostaria de agradecê-los por estarem aqui. Mas queria também agradecer aos outros mais que estão nos ouvindo e que ouviram, pelo

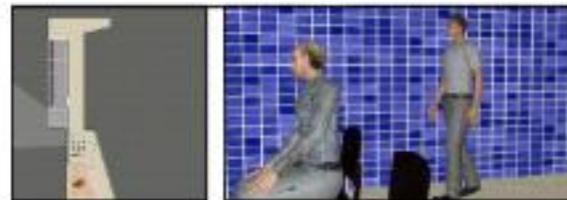
cam height: 1.63m | focal len: 85mm | view: 17°
Roll: 0.0° | Tilt: 2.2°



26.1 médio travelling 3/4

As pessoas estão sentadas na cadeira. Travelling lateral acompanha Miguel chegando e se sentando na primeira fileira.// Gravar MASTER com a mãe chegando.

cam height: 1.24m | focal len: 35mm | view: 40°
Roll: 0.0° | Tilt: -4.9°



26.1 médio travelling inicio

As pessoas estão sentadas na cadeira. Travelling lateral acompanha Miguel chegando e se sentando na primeira fileira.// Gravar MASTER com a mãe chegando.

cam height: 1.24m | focal len: 35mm | view: 40°
Roll: 0.0° | Tilt: -3.8°

Apêndice 3

- Lista de equipamentos de luz

1	Equipamento	Quantidade	Origem
2	Kit arri	1	FAC
3	Refletor 2k	2	FAC
4	Refletor 1 k	1	FAC
5	Fresnel 1k	1	FAC
6	Fresnel 5k	1	FAC
7	Dexel Fluo Soft studio 2 lampadas	1	FAC
8	Dexel Fluo Soft studio 4 lampadas	1	FAC
9	Rebatedor isopor	2	FAC
10	prolongas	6	FAC
11	Rabixos	8	FAC
12	Distribuidor de energia	1	FAC
13			
14			
15	LED Aputure 528W	1	André
16	LED Aputure Amaran AL-198	1	André
17	LED Aputure Amaran F7	1	André
18	Fonte para LED	2	André
19	Ball-head para LED	3	André
20	Bateria NP-F550	6	André
21	Carregador NP-F550	2	André
22			
23	Rebatedor Portátil 110cm	1	Stad
24	Rebatedor Portátil 60cm	2	André
25	Rebatedor de Isopor	1	André
26	Rebatedor de Isopor	1	André
27			
28	difusores de papel	3	FAC e comprar
29	difusores de papel	2	Malu
30	Gelatina CTB	1	Malu
31	Gelatina CTB	2	Stad
32	Gelatina Efeito Vermelha	1	Stad

- **Lista de equipamentos de maquinária**

1	Equipamento	Quantidade	Origem
2	Tripé Pino	2	trupe
3	Tripé Luva	3	trupe
4	Tripé luva baby	1	trupe
5	Bandeira Preta Grande (1m x 0.5m)	3	trupe
6	Cabeça de Efeito	4	trupe
7	Cabo de Segurança	3	trupe
8	Sacos de areia	6	trupe
9	Garra + Pino	3	trupe
10	pano preto grande	1	trupe
11	Manta de som	2	trupe
12	Trilho e carrinho de traveling	1	trupe
13	Barracuda pequena	1	Tao
14	Barracuda grande	1	Tao
15	vareta 1m	2	Tao
16	Tripé LED	2	André

- **Lista de equipamentos de video assist**

1	Equipamento	Quantidade	Origem
2	Video assist grande (modelo a definir)	1	
3	cabo SDI (apx. 20m)	1	

• **Lista de consumíveis**

1					
2	LISTA DE CONSUMÍVEIS - DEPTO. DE FOTOGRAFIA				
3					
4	Produtora: Gancho de Nuvem	Dir. Fotografia: Maria Luiza Munhoz			
5		1º Ass. De Câmera: Giórgia Plauto			
6	Filme: "Brasília Rádio Alvorada"	2º Ass. De Câmera: André Watanabe			
7		Operador de câmera: Gustavo Pastorino			
8		Eletricista: TBC			
9					
10	Itens	quant	unid.	resp.	obs.
11	Adaptador de tomada Padrão EUA para Brasil	6	unid	André	
12	Álcool em gel	1	unid	André	
13	Band-aid	1	caixa	André	
14	Borracha	1	unid	André	
15	Cabo para HD Externo	2	unid	André	
16	Caderno de anotações	1	unid	André	
17	Caneta Azul para quadro branco	1	unid	André	
18	Caneta preta	1	unid	André	
19	Caneta Vermelha para quadro branco	1	unid	André	
20	Carregador AA Sony	1	unid	André	
21	Carregador portátil (PowerBank)	1	unid	André	
22	Carregador USB	1	unid	André	
23	Carregador USB-C	1	unid	André	
24	Chapéu	1	unid	Malu	
25	Claquete	1	unid		pegar na FAC ou com a produtora
26	Elastico	10	unid	André	
27	Extensão de tomada	3	unid	André /	Faltam 2 extensões (preferencialmente de 5 metros)
28	Fita adesiva	1	unid	André	
29	Fita crepe fina	3	unid	André	
30	Fita crepe grossa	2	unid	André	
31	Fita isolante	1	unid	André	
32	Garrafa de água (térmica)	1	unid	André	
33	Guarda-objetos de plástico (grande)	1	unid	Malu	Caixa pra guardar consumíveis
34	HD Externo 1Tb	1	unid		
35	HD Externo 2Tb	1	unid	André	
36	Kit de limpeza de lentes	1	unid	André	
37	Lápis	1	unid	André	
38	Luva antitérmica	1	par		ver se o eletricista tem
39	Moeda de 5 centavos	3	unid	André	
40	Pano de limpeza	2	unid	André	
41					
42	Pilhas recarregáveis AA Sony	8	unid	André	
43	Pinça	1	unid	André	
44	Post-it	2	bloco	André	
45	Prendedores para gelatina	20	unid		resistentes a altas temperaturas
46	Protetor Solar	1	unid	André	
47	Referência de Cores	1	unid		Ver se a produtora ou operador de câmera tem
48	Repelente	1	unid	André	
49	Saco de lixo	3	unid	André	
50	Tesoura	1	unid	André	
51	Toalha de rosto	1	unid	André	
52	Lanterna	1	Unid		