

A IMAGEM DO CINEMA BRASILEIRO DO SÉC. XXI: O SIGNIFICADO DAS NOVAS TECNOLOGIAS DIGITAIS

Vera BUNGARTEN*

Resumo: O artigo propõe debater o uso das novas tecnologias digitais na geração e manipulação de imagem pela indústria cinematográfica e o efeito que a inclusão desses recursos acarreta sobre a concepção da linguagem visual dos filmes. A própria característica, completamente inédita, da imagem numérica sugere uma mudança de paradigma no significado e uso dos signos visuais. Os recursos proporcionados pelo uso deste instrumental ampliam de tal maneira as possibilidades de manipulação da imagem, que lançam um novo desafio ao diretor de fotografia: apoderar-se do potencial técnico-científico sem sucumbir a ele, utilizando-o com sensibilidade, com o propósito de criar uma nova estética. Ao mesmo tempo, a rapidez, a facilidade e o barateamento do custo possibilitam viabilizar projetos ousados e orçamentos reduzidos. Isso é de interesse especial para as produções brasileiras, particularmente marcadas pela exigüidade de recursos. Apesar da diversidade de opiniões, por parte dos fotógrafos brasileiros, sobre os resultados desta nova tecnologia, esta já está se incorporando, definitivamente, às produções nacionais contemporâneas. Dessa forma podemos tentar definir uma tendência da linguagem visual do cinema brasileiro dos últimos anos com a incorporação das novas tecnologias digitais.

Palavras-chave: imagem digital; linguagem visual cinematográfica; cinema brasileiro contemporâneo.

Abstract: This article intends to discuss the use of the new digital technology in the production and post-production of images in cinematography and the consequences that the inclusion of that kind of means may produce on the visual expression of movies. The numeric image and its special features suggest a change of paradigm in the use and significance of the visual signs. The range of potential results that the use of these new tools can offer is wide. They increase the possibilities of manipulation of the image in such way, that they open a new questions: the DP is challenged to make use of all those techno-scientific resources taking care not being overwhelmed by them. He has to show great sensibility in this use, in order to create a new visual language. On the other side this kind of technology offers speed of results, easy handling and the low costs, and so helps to make possible low budget productions or audacious visual proposals. Here we have a new possibility that is especially interesting for Brazilian productions, as they suffer a particular lack of resources. There are still divergences about the use and the results of these new means between the Brazilian DPs, but there is no doubt that this technology has definitely incorporate the contemporary Brazilian film production. At this time we may define a new tendency of the image in the Brazilian Cinema of the last years, due to the use of digital technology.

Keywords: digital image; visual style in cinematography; contemporary Brazilian Cinema.

* Vera Bungarten é fotógrafa e Mestre em Ciência da Arte, com pesquisa focada na fotografia cinematográfica brasileira.

I. INTRODUÇÃO

Num momento em que a própria noção de “cinema” tornou-se bastante indefinida, em que o produto audiovisual de entretenimento se apresenta em diferentes suportes, numa mídia diversificada e com as mais variadas propostas formais, cabe fazer uma abordagem das novas tecnologias de produção e manipulação de imagem como agentes de transformação na criação da linguagem visual de um determinado tipo de cinema - aquele cinema convencionalmente definido como obra audiovisual que reúne a expressão de vários agentes-autores, afinados num trabalho de elaboração de um produto que conjuga arte e tecnologia, considera espectador e mercado, propõe um conteúdo narrativo, estético, simbólico, é ao mesmo tempo entretenimento e expressão de identidades culturais.

A digitalização dos processos de captação e finalização das imagens filmicas propôs novas questões na concepção da linguagem visual cinematográfica, abrindo um leque de diferentes opções e recursos, mas também de alterações e limitações nos resultados. A incorporação deste novo instrumental por parte dos profissionais ainda não é consensual e a mudança de paradigma que este representa para a construção da imagem fotográfica no cinema é motivo de debates intensos. Se existe, por um lado, a resistência de alguns fotógrafos em utilizar um ferramental que não lhes permite resultados semelhantes aos métodos tradicionais, outros usam as possibilidades diferenciadas para a criação de uma nova estética visual.

Todas estas questões refletem-se na produção cinematográfica brasileira de forma muito particular: além das diferentes respostas e dos novos resultados possibilitados pelas inovações tecnológicas, estimulando uma reinvenção das linguagens visuais, temos que levar em consideração que as novas tecnologias representam uma importante alternativa de barateamento de custo numa indústria cinematográfica de recorrente instabilidade e descontinuidade, em constante dificuldade de recursos materiais, gerando um diálogo entre o experimental e o comercial no atual cinema brasileiro.

II. O CONCEITO DE CINEMA NO ATUAL MOMENTO

Diante das mudanças trazidas pelos novos meios de produção e comunicação, o próprio conceito de *cinema* (e também de *filme*) foi ficando com contornos menos determinados.

Em 1982, preocupado com os caminhos pelos quais enveredava o cinema, Wim Wenders pediu o depoimento de alguns dos mais proeminentes realizadores cinematográficos sobre uma determinada questão por ele proposta. Gravou estes depoimentos durante o Festival de Cannes, num quarto de hotel, com uma TV sintonizada em uma programação aleatória ao fundo. A questão estava numa folha de papel, que trazia o seguinte:

Investigação sobre o futuro do cinema - o contexto.

Cada vez mais e mais filmes parecem ter sido feitos para a televisão, em termos de iluminação, enquadramento e formato. Tudo leva a crer que, em grande parte do mundo, a estética da televisão está substituindo completamente a estética do cinema. Um grande número de filmes se refere a outros filmes, em vez de se referir a alguma realidade fora deles mesmos; é como se a “vida” já não pudesse fornecer histórias. Pouquíssimos filmes de cinema estão sendo feitos. Há uma tendência em direção a superproduções grandiosas, em detrimento dos “pequenos” filmes.

Muitos filmes encontram-se hoje disponíveis em vídeo. Esse é um mercado em franca expansão. As pessoas agora preferem ver os cassetes em casa, em vez de se dirigir a uma sala de exibição.¹

De todos os cineastas entrevistados por Wenders, apenas dois rejeitaram o tom de desencanto deste, e chamaram a atenção para um outro lado da questão: o da possibilidade de reinvenção do cinema com a incorporação da eletrônica - Michelangelo Antonioni e Jean-Luc Godard.

Não há dúvida que os novos recursos e meios estão introduzindo “*uma grande desordem no interior da cinematografia, na sua maneira de olhar para o mundo, de contar histórias ou de pervertê-las, de combinar sons e imagens, de produzir e distribuir materiais audiovisuais, de assistir aos filmes*”, como observa Arlindo Machado.²

A palavra *cinema* (do grego *ki-nema*, ‘atos’ e *kineín* ‘mover’, ‘pôr em movimento’) refere-se à característica essencial das imagens *em movimento*. Essa característica é hoje compartilhada por uma grande variedade de produtos audiovisuais. A palavra *filme* remete diretamente a *película*. Mas o produto cinematográfico já não é mais vinculado exclusivamente a uma película, já que pode ser gerado por outros meios ou transferido para outros suportes. Originalmente produzido para ser projetado por meio de uma aparelhagem específica em um espaço especialmente construído para a sua apreciação - a sala escura, *o cinema*, esse produto hoje pode ser visto pelo público em outros espaços ou ambientes, através de variados meios: na programação das emissoras de televisão, em fita magnética (VHS) ou vídeo digital (DVD), no computador através de diversos softwares, pelo telefone celular. Na maior parte das salas de exibição os filmes ainda são projetados em película, mas a projeção digital, programada em rede, já é uma realidade. Em 2006 foi realizada, em Londres, a Conferência Européia do Cinema Digital, com o propósito de debater este novo ramo de negócios, com a presença de instituições ligadas ao cinema de toda Europa, além das grandes companhias produtoras e distribuidoras americanas.

O que, então, podemos chamar de cinema, hoje em dia?

Descrito como “*escultura em movimento*” (Vachel Lindsay), “*música da luz*” (Abel Gance), “*pintura em movimento*” (Elie Faure)³ - o cinema sempre foi definido como

¹ Wenders in Machado, 2002, p. 203

² Machado, 2002, p. 211

³ In Stam, 2003, p. 49

expressão de arte. Segundo Arlindo Machado, podemos conceber um cinema *lato sensu* (*kínema-éματος + graphein* = escrita do movimento), como uma das mais antigas formas de expressão da humanidade. Machado entende que, nesse sentido expandido, o cinema estaria não apenas em plena vitalidade, como vivendo transformações substanciais que garantiriam a permanência de sua hegemonia perante as demais formas de cultura. “*O cinema, que já foi teatro de sombras, já foi a Caverna de Platão, já foi Lanterna Mágica, [...], e depois se tornou cinematografia (no sentido dado por Lumière), deverá sofrer agora um novo corte em sua história para se tornar cinema eletrônico.*”⁴

III. AS INOVAÇÕES TECNOLÓGICAS NA PRODUÇÃO DAS IMAGENS

Desde o Renascimento investe-se numa pesquisa quase obsessiva que visa à automatização dos processos de criação e reprodução da imagem. Os efeitos dessa evolução foram além dos campos pictóricos e se estenderam aos domínios das ciências e da tecnologia.

A invenção da fotografia, no século XIX, foi saudada como um desenvolvimento dos processos de automatização das técnicas de figuração e deu início a uma série de estudos elaborados de decomposição da imagem em seus componentes mínimos. Com a fotografia, foi possível centrar a origem da imagem na lente da máquina fotográfica. A reprodutibilidade foi conseguida graças aos processos químicos de fixação de pontos aleatórios em um substrato. Mas ainda faltava o controle de cada um dos componentes da fotografia.

O grande desafio de transmitir imagens estáticas a grandes distâncias foi superado na segunda metade do século XIX, com o pantelógrafo, uma máquina que permitia a decomposição de uma imagem em uma seqüência de elementos lineares, e possibilitando a transmissão experimental de imagens entre Paris e Lyon.

Porém somente com o advento da televisão, na metade do século XX, foi possível criar uma “linguagem” imagética, no sentido de uma seqüência linear com características próprias, e conceito semelhante à escrita. Decompondo através de uma varredura horizontal qualquer imagem em linhas, codificadas a partir de um determinado quantum informativo (vermelho, verde e azul), foi possível, por síntese aditiva à mesma varredura, reconstituir a imagem original, sob forma de um mosaico luminoso. Esta unidade referencial de imagem, no entanto não podia ser modificada ou tratada. Faltava também a esse mosaico eletrônico ser completamente ordenado e controlado, como diz Edmond Couchot, permitindo que a imagem fosse numerizada, isto é, localizada com exatidão na tela através de coordenadas especiais e cromáticas definidas por um cálculo automático. O computador tornou possível essa ordenação, dominando o elemento

⁴ Machado, 2002, p. 211

mínimo da imagem - o pixel, atribuindo-lhe um tratamento numérico de informação relativo à imagem.⁵

Com o computador, o automatismo mecânico dá lugar ao automatismo digital, no qual o pixel é o componente elementar. O pixel é a ponte entre dois mundos, a imagem e o número, a passagem do real para o virtual. A partir do momento que uma imagem é *pixelizada*, ela perde completamente sua ligação com o real, tornando-se uma seqüência de números, aparentemente sem sentido se não for olhada com um programa-tradutor, que torna a seqüência numérica novamente visível para o campo da visão.

Esse radical processo de mudança de patamar técnico vem alimentando considerações sobre as alterações no exercício de pensar e olhar que as técnicas de figuração numérica podem estar engendrando e nos leva a uma compreensão transdisciplinar dos vários aspectos da produção da imagem, em que estão envolvidos não só especialistas de áreas científicas, como físicos e matemáticos, mas também sociólogos e filósofos, artistas plásticos, cineastas e fotógrafos.

O registro automático da fotografia, a conquista do movimento no cinema, a instantaneidade e a simultaneidade da geração e transmissão de imagem na televisão são técnicas que têm em comum os processos morfogênicos de formação de imagem a partir de uma emanação luminosa, que compartilham uma idêntica aderência ao real.

Todas essas técnicas guardam uma similaridade no processo de formação da imagem: há uma aproximação entre imagem e real, seja na fixação de uma imagem fotográfica, gravação de um filme ou transmissão de um programa de televisão. A morfogênese, característica da imagem analógica, em que cada ponto da imagem corresponde a um ponto do objeto real representado, implica sempre na presença de um objeto real preexistente à imagem. Existe aí uma relação biunívoca entre o real e a sua imagem, em que a imagem se dá como representação do real. Couchot diz que a imagem traz a marca do real, morfogeneticamente estável, com capacidade de perdurar no tempo e de ser re-apresentada. A fotografia reúne num mesmo lugar o objeto a ser fotografado, sua imagem e o fotógrafo, estabelecendo assim uma relação imediata entre o objeto a ser representado, sua imagem e quem organiza o encontro de ambos. E adere também ao tempo, na medida em que estabelece uma ligação entre dois instantes: o da captação e o da contemplação. A foto nos remete permanentemente ao tempo presente da pose, “*num ir e vir vertiginoso entre o presente-presente daquele que a contempla e o presente-passado da pose*”.⁶ Também Roland Barthes chama a atenção para essa característica temporal da fotografia: “*Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi [...] tudo sob a instância da ‘realidade’.*”⁷

⁵ Couchot, 2001, p. 37/38

⁶ Couchot, 2001, p. 39

⁷ Barthes, 1984, p. 143

Isso muda radicalmente com a imagem numérica, já que essa traz uma mudança total de parâmetros. Essa imagem é reduzida a um esquema de números que podem ser modificados eternamente. É permanentemente instável e mutável na medida em que o computador trabalha a partir de modelos realizados por operações ordenadas infinitas. A modelização permite, assim, que a imagem seja trabalhada em todos os ângulos, transcendendo o que o homem consegue visualizar.

Com as tecnologias digitais a lógica figurativa e o modelo geral da figuração sofrem uma transformação radical. Mesmo que a matriz tenha sido gerada através de uma projeção ótica, o domínio numerizado da imagem através do pixel muda a relação do objeto com a imagem. Ao pixel não corresponde nenhum ponto de qualquer objeto real preexistente. O pixel representa a materialização de um cálculo efetuado pelo computador, ou seja, uma linguagem numérica, matemática, e não mais o real. Portanto a imagem numérica não representa o mundo real, mas o simula, reconstruindo-o através de fragmentos.

Outra consequência das imagens numéricas é a possibilidade de transporte instantâneo entre diferentes meios. Júlio Plaza diz que: “o meio já não é mais a mensagem, pois não existe mais meio, somente trânsito de informações entre suportes, interfaces, conceitos e modelos como meras matrizes numéricas”.⁸ A imagem numérica pode transformar-se através da escolha do meio de saída de dados.

Se na imagem fotográfica analógica temos sempre uma dupla referência espaço-temporal, como vimos acima, a fotografia digital tem uma relação com o tempo completamente diferente. As palavras-chave desse tipo de imagem são: instantaneidade, velocidade, quantidade. A fotografia amadora contemporânea concentra tudo em alguns poucos segundos: vivenciar, fotografar, ver, deletar, fotografar novamente. A fotografia digital se revela no presente, passa a fazer parte do instante, do evento fotografado.

As inovações tecnológicas introduzidas nas produções e transmissões da imagem inserem-se em determinados espaços e momentos sociais, articulando sujeitos e universos. É preciso relacionar as técnicas de produção de imagens aos respectivos contextos culturais nos quais a imagem é produzida. As novas imagens não fazem parte de um domínio tecno-científico isolado, mas devem ser consideradas dentro da dinâmica das diversas configurações sociais, segundo Rogério Luz.⁹ Dessa forma evitamos atribuir a essas imagens uma importância e uma novidade tão excepcionais, que elas não possam ser confrontadas com a história das imagens e seu papel na sociedade. É preciso, portanto, determinar o contexto histórico e social em que é produzida cada manifestação de arte. “As técnicas figurativas não são apenas meios para criar imagens de um tipo específico, são também meios de perceber e de interpretar o mundo.”¹⁰

⁸ Plaza, 2001, p. 75

⁹ Luz, 2001, p. 52

¹⁰ Couchot, 2003, p. 41

IV. A FOTOGRAFIA CINEMATOGRAFICA DIANTE DAS NOVAS TECNOLOGIAS

Estamos assistindo ao fim do filme-película fotográfica, material fotossensível, como suporte e meio de captação das imagens fotográficas e cinematográficas. Edmond Couchot prevê que as técnicas de figuração numérica serão empregadas no controle de todas as imagens automáticas, quais sejam: fotografia, cinema e televisão, já que estas serão, a curto ou médio prazo, transmutadas em números para poderem ser registradas, tratadas, difundidas, conservadas, manipuladas, constatando que o destino das imagens, daqui para frente, é numérico.¹¹

Os processos digitais de manipulação da imagem na pós-produção estão se sofisticando, oferecendo cada vez mais recursos. Com as possibilidades de geração e inclusão, supressão e alteração de imagens durante esse processo, grande parte da responsabilidade sobre o resultado imagético final ficou transferido para esta fase. Como observa Arlindo Machado, “*uma vez que os recursos eletrônicos (digitais) de pós-produção são hoje quase infinitos, não é de se estranhar [...] que eles acabem se impondo como o coração da atividade cinematográfica lato sensu*”.¹² Com isso abre-se uma nova questão em relação à autoria da imagem final do filme: quem é o agente que opera estas manipulações e qual o seu papel? O fotógrafo deseja ou deve operar também estas ações de interferência na imagem? Ou passaria a existir um compartilhamento de autoria na estética da concepção visual do filme?

Além disso os equipamentos de captação de imagem em digital ficaram cada vez mais desenvolvidos e acessíveis. Depois das tecnologias de captação híbridas, surgiram as câmeras de alta definição, em modelos cada vez menores, mais eficientes, mais leves, mais acessíveis e com maior qualidade. Isso proporcionou uma progressiva diminuição de custos de produção, colocando os recursos digitais ao alcance dos pequenos produtores, viabilizando produções independentes e estimulando um maior experimentalismo.

Considerando estas questões, concluímos que a transformação por que passa hoje o cinema afeta todos os aspectos da sua manifestação, da elaboração da imagem aos modos de produção e distribuição, da semiose à economia.

Porém, enquanto as imagens forem geradas por uma luz que atravessa uma lente e é captada por uma superfície fotossensível, continuará existindo essa coisa chamada fotografia - fixa ou cinematográfica. “*O olho, com o seu cristalino e a sua retina, é o melhor, o mais perfeito e insuperável destes sistemas óticos. Enquanto houver olhos para olhar, a fotografia viverá.*”¹³ Dessa forma, a fotografia cinematográfica captada e manipulada em tecnologia digital é uma hibridação da imagem numérica com a imagem ótica. A arte numérica é uma arte da hibridização - entre as imagens óticas, a pintura, o

¹¹ Couchot, 2001, p. 45

¹² Machado, 2002, p. 214

¹³ Moura, 2001, p. 25

desenho, a foto, o cinema, a televisão, a partir do momento em que se encontram numerizadas.

Essas transformações tão significativas dos meios e instrumentos na construção das imagens no cinema desencadearam um intenso debate em torno de uma nova postura, um novo olhar na fotografia. O universo da técnica e da tecnologia gera novos modos de pensamento e de visualidade. As respostas imagéticas diferentes, o aumento de possibilidades e recursos, e a facilidade de experimentar e inovar, tudo isso tende a engendrar uma reinvenção das linguagens visuais.

O desafio para o diretor de fotografia como técnico/artista é submeter a tecnologia concebida pela ciência, transformando-a em ferramenta de sensibilidade e estética; ele terá que transcender os modelos tecno-científicos que estão colados ao seu imaginário, terá que transcender também a facilidade de suprir falta de criatividade ou de conteúdo através de efeitos técnicos banais. Para isso ele terá que ir além da acumulação tecnológica, evitando o uso abusivo das puras técnicas de modelização para não cair no formalismo puro, superficial e vazio. Deve, de acordo com Couchot, “...transformar as certezas das ciências em incertezas da sensibilidade, em gozo estético, e o excesso de clareza em sombras.”¹⁴

O fotógrafo traduz a proposta de conteúdo do filme em linguagem visual através da iluminação, dos enquadramentos e dos movimentos de câmera. Ele apresenta a interpretação visual deste conceito, expressando-se através da parte mais “visível” do filme. E a produção de uma imagem nunca é gratuita. Em todas as sociedades a maioria das imagens foi produzida com uma finalidade determinada - de propaganda, de informação, religiosa, ideológica - mas, segundo Aumont, uma das razões essenciais da produção das imagens é a que provém da vinculação da imagem com o domínio do simbólico, possibilitando uma mediação entre o espectador e a realidade.¹⁵ A linguagem simbólica das imagens lida com o encontro subjetivo entre o autor e o espectador. Usada de forma intencional ou inconsciente, seus efeitos dependem do contexto sócio-cultural e histórico no qual se inserem as imagens simbólicas, e da identificação do espectador. Aumont afirma que o contexto simbólico revela-se necessariamente social, já que nem os símbolos nem a esfera do simbólico, em geral, existem no abstrato, mas são determinados pelos caracteres materiais das formações sociais que os engendram.¹⁶

V. A REALIDADE BRASILEIRA

As relações culturais que dominam o cenário mundial sofreram uma mudança considerável de uns 15 anos para cá. Segundo observação de Nestor Canclini, até a queda do muro de Berlim as nações tinham culturas mais ou menos auto-contidas, com

¹⁴ Couchot, 2001, p. 46

¹⁵ Aumont, 1995, p. 78

¹⁶ Aumont, 1995, p. 192

eixos ideológicos definidos e duradouros, que regiam a maior parte da organização econômica e dos costumes cotidianos. Os países tinham um intercâmbio comercial, através do qual recebiam objetos de consumo diário e mensagens audiovisuais cada vez mais variadas. No entanto, nestes últimos anos as economias dos países grandes, médios e pequenos passaram a depender de um sistema transnacional no qual as fronteiras culturais e ideológicas se desvanecem.¹⁷ De um mundo *multicultural* passamos a outro, *intercultural* e globalizado. No processo da globalização tecnológica passou a existir uma interconexão entre a maior parte dos países, criando novas diferenças e desigualdades entre as sociedades.

Essa globalização cultural é centralizada, na realidade, em alguns poucos países. Segundo Canclini, a acumulação de capital simbólico e econômico através da cultura e da comunicação concentram nos EUA, em alguns países europeus e no Japão os lucros de quase todo o planeta e a capacidade de captar e redistribuir diversidade. Não há lugar para o livre exercício artístico e intelectual, ao invés disso os interesses de algumas empresas dedicadas ao entretenimento e às comunicações é que determinam o que se edita, se filma ou se abriga nos museus.

Dentro deste panorama o Brasil ocupa uma posição típica de país periférico. As trocas de bens culturais são na realidade vias de mão única: somos muito suscetíveis aos bens culturais que nos chegam de fora, porém pouco do que produzimos consegue colocação no mercado externo. Acabamos absorvendo os valores estéticos e intelectuais dos países centrais, que nos são impostos através de uma rede de divulgação e distribuição que se imiscui através dos meios de comunicação mais variados.

Sem domínio sobre esses meios, o produto brasileiro corre o risco de ficar à margem do mercado, restringindo a própria produção cultural em si. Após a assim chamada Retomada do Cinema Brasileiro, em 1995, assistimos a uma certa continuidade na produção de filmes, no Brasil, mas o número de filmes produzidos por ano em todo país ainda é bem baixo (40, aproximadamente). Entre 1995 e 2005 foram produzidos 260 filmes segundo dados da Filme B. O mercado produtor oscila bastante, não podemos falar de uma indústria cinematográfica brasileira estabelecida. A grande maioria das produções é de baixo orçamento (de 500 mil a 1 milhão de reais), de pequenos produtores / realizadores. Exceção são alguns produtores tradicionalmente estabelecidos no mercado, que conseguem captar recursos mais generosos, fazer parcerias de distribuição com grandes empresas estrangeiras, e manter uma certa constância e regularidade de produções.

O sistema de distribuição e exibição é responsável pelo final infeliz em todo o processo do cinema brasileiro. A não ser que tenha parcerias com empresas de distribuição, como Globo Filmes ou empresas americanas, o produtor brasileiro muitas vezes vê o produto de um trabalho de anos limitado a um circuito reservado a “filmes de arte”,

¹⁷ Canclini, 2005, p. 19

onde fica de uma a duas semanas em cartaz. A grande maioria dos filmes brasileiros não chega ao grande público brasileiro.

Cabe então indagar como lida com esse cenário o diretor de fotografia brasileiro, e quais as suas respostas a esse novo potencial de criação que lhe é oferecido.

No cotidiano profissional, a atual realidade das produções brasileiras apresenta uma série de desafios ao profissional da fotografia cinematográfica. As limitações de recursos materiais impõem restrições incontornáveis e é inegável a necessidade de adequação da fotografia às demandas de comercialização das produções. Os filmes de baixo orçamento tornam o tempo de filmagem cada vez mais reduzido. Na medida em que o fotógrafo dispõe de pouco tempo para a elaboração da fotografia precisa recorrer à sua competência e criatividade, sob pena de ver a iluminação tornar-se padronizada, apenas correta, pouco trabalhada. No aspecto formal, existe a maciça influência do modelo de fotografia americano, que o produtor deseja ver reproduzido nos seus filmes, muitas vezes em conflito com o desejo do fotógrafo de imprimir uma marca pessoal ao seu trabalho, na contra-mão de uma tendência de uniformização, e de sujeição a modelos.

Dentro desse panorama, o uso de novas tecnologias na produção de imagens cinematográficas adquire uma importância fundamental. Alguns fatores podem resultar favoráveis especialmente à produção do cinema brasileiro contemporâneo. O barateamento dos custos desse instrumental é apenas um dos aspectos. As infinitas possibilidades de criação e manipulação, e a rapidez da visualização dos resultados também são facilitadores dos projetos alternativos, de baixo orçamento.

No campo da criação são consideráveis as vantagens proporcionadas pelas pequenas dimensões das câmeras, que facilitam o uso de câmera na mão, permitem uma relação mais íntima com o objeto, e proporcionam novas possibilidades para a colocação da câmera.

Por conta da universalização e da acessibilidade dos processos tecnológicos de última geração, as produções nacionais rapidamente se apoderaram desse potencial. Porém os fotógrafos brasileiros estão reagindo de maneiras diversas às possibilidades de uso e aos resultados desta nova tecnologia: se, por um lado, os profissionais mais tradicionais ficam insatisfeitos com a imagem gerada por captação digital, cujo resultado, segundo eles, fica muito aquém da filmagem em película, outros utilizam exatamente esta diferente qualidade de imagem para a criação de novos padrões de expressão visual. O meio propício para estes é o dos filmes com uma proposta menos comercial, criando assim um terreno fértil para o experimentalismo e a inovação formal.

VI. CONCLUSÃO

As transformações trazidas pela incorporação dos recursos da tecnologia digital na estética da imagem do cinema brasileiro já são claramente perceptíveis. Paralelamente à

busca de repetição do modelo americano, incluindo o uso exagerado de “efeitos” proporcionados por estas ferramentas, percebemos que a potencial mudança de patamar que esse instrumental significa está definitivamente mudando a linguagem estética, a forma e o significado das imagens produzidas pelos diretores de fotografia brasileiros. Nesse momento em que os novos instrumentos oferecem uma maior viabilidade de produção dentro das condições do cinema brasileiro contemporâneo, abre-se uma nova possibilidade para a fotografia cinematográfica brasileira, de criação de uma linguagem imagética singular, aliando o uso deste novo instrumental à já conhecida capacidade de improvisação do profissional brasileiro. A reinvenção técnica como resposta à exigüidade de recursos destacou o cinema nacional em dois momentos significativos da sua história: o cinema mudo de Humberto Mauro, na década de 20, e o Cinema Novo nos anos 50-60. Nestes dois momentos os filmes não só referenciaram a identidade cultural brasileira através dos temas abordados, mas também criaram uma linguagem visual própria. Essa busca de brasilidade e a proposta de criar uma estética própria, desvinculada das regras norte-americanas vigentes, podem agora criar uma nova matriz de imagem para o cinema brasileiro, e ajudá-lo a redescobrir a vocação do signo estético para traduzir a multiplicidade de uma cultura terceiromundista.

“... nós aqui no Brasil poderíamos caminhar para uma nova modalidade de cinema. A nova modalidade seria exatamente pôr de lado toda e qualquer regra ou teoria de fotogenia até agora usadas. Ao invés de seguir a compreensão da beleza imposta pelas regras do cinema americano, poderíamos perfeitamente conseguir beleza, mas à nossa custa, pondo em atividade o nosso poder de criação, aplicando os nossos próprios recursos técnicos. Se a gente fizer isto sem outra preocupação senão a de fazer arte, estaremos, por certo, fazendo coisa nova... Nós aqui no Brasil devemos começar desde já a seguir um caminho melhor. Produzir com absoluta independência artística e técnica.” Humberto Mauro

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac-Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 1995
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- COUCHOT, Edmond. *Da Representação à Simulação*. In PARENTE, André (org), *Imagem e Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*. Editora 34, São Paulo, 3ª edição, 1999 (reimpressão 2001).
- LUZ, Rogério. *Novas Imagens: efeitos e modelos*. In PARENTE, André (org), *Imagem e Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*. Editora 34, São Paulo, 3ª edição, 1999 (reimpressão 2001).
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2002.
- MOURA, Edgar. *50 Anos Luz, Câmera e Ação*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

- PLAZA, Julio. *As Imagens de Terceira Geração, Tecno-poéticas*. In PARENTE, André (org), *Imagem e Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*. Editora 34, São Paulo, 3ª edição, 1999 (reimpressão 2001)
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.