

SUMÁRIO

Prefácio à edição brasileira 9

Apresentação 11

Prólogo 13

1 CÂMERA: ÂNGULOS 17

Introdução 17

Cena, plano e sequência 19

Câmera: tipos de ângulo 20

Tamanho do objeto, ângulo do objeto e altura da câmera 31

Conclusão 76

2 CONTINUIDADE 79

Introdução 79

Tempo e espaço cinematográfico 80

Filmando a ação 88

Técnicas de filmagem 89

Continuidade direcional: a importância de determinar a direção 101

Direção da imagem 102

Unindo tempo e espaço 156

Recursos de transição visual e sonora **156**

Conclusão **166**

3 CORTE 169

Introdução **169**

Tipos de edição **171**

Requisitos da edição **193**

O fotógrafo pode aprender com o editor **195**

Conclusão **196**

4 CLOSES 199

Introdução **199**

Tamanho do close **200**

Tipos de close **203**

Escolha do close **212**

O olhar em closes **213**

Ângulo da câmera e tamanho da imagem em closes **214**

Movimento de atores entrando e saindo de closes **220**

O ritmo no close **221**

Posições de câmera para filmar closes **221**

Segundos planos para closes **222**

Close em abertura de sequência **223**

Closes para transições **223**

Conclusão **225**

5 COMPOSIÇÃO 227

Introdução **227**

Composição de imagens estáticas *versus* cinematográficas **228**

O bom trabalho da câmera começa com a composição **229**

Regras de composição **229**

Linguagem de composição **230**

Equilíbrio **239**

Unidade **245**

O que fazer e o que não fazer **246**

O centro de interesse	247
Movimento do olho	252
Enquadramento	256
Tamanho da imagem	257
Integre a composição e os ângulos de câmera	259
Perspectiva	261
Segundos planos	266
Molduras	269
Composição dinâmica	272
Composição de suspense	273
Imagens de catálogo	274
Variedade de composição	276
Componha em profundidade	277
Simplicidade	278
Conclusão	279

Índice remissivo 281

Crédito para fotos 287

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

Estamos vivenciando um momento de rápidas transformações, e um dos períodos mais interessantes da história da cinematografia.

O surgimento de novas tecnologias, as atualizações constantes das câmeras analógicas, o aparecimento de inúmeras câmeras digitais de captação de imagens em movimento, os novos sensores e o aperfeiçoamento das lentes fazem surgir a “câmeramania”. Discute-se inicialmente o equipamento a ser utilizado em detrimento da narrativa e da importância do artista que vai manipulá-lo – o fotógrafo, ou diretor de fotografia. Porém, não podemos esquecer que esse é um dos personagens principais que, com os demais membros de uma equipe de cinema, transforma o roteiro numa obra cinematográfica.

Este livro é fundamental para diretores de fotografia, diretores, diretores de arte, editores, produtores, alunos e professores de cinema ou amantes da sétima arte ansiosos por mais conhecimento. Único no gênero e pioneiro, fundamenta a linguagem cinematográfica com sua gramática básica, mas ao mesmo tempo avançada, seus princípios e regras, permitindo o domínio do ofício sem o qual um filme não pode existir.

A obra de Mascelli – finalmente publicada em português – vem dando suporte a gerações diversas na criação da arte cinematográfica, e sua contribuição é uma herança a todos nós. Tenho certeza de que *Os cinco Cs da cinematografia* permitirá a todos os leitores expandir seus conhecimentos e recriar e revolucionar os princípios básicos nele descritos.

Lucio Kodato

*Diretor de fotografia e membro fundador
da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC)*

APRESENTAÇÃO

Embora a produção de filmes tenha mudado consideravelmente desde que fotografei *The perils of Pauline* [Os perigos de Paulina], em 1914, alguns aspectos – em particular aqueles relacionados com o processo de contar uma história – continuam sendo os mesmos de meio século atrás.

Os filmes têm um ritmo mais acelerado para os espectadores mais sofisticados de hoje. Os dramas televisivos da atualidade apresentam os personagens, preparam a cena e determinam o enredo em alguns minutos. Para conseguir isso, os primeiros filmes demandavam uma ou mais bobinas. O uso que hoje se faz da câmera em movimento – especialmente tomadas de helicópteros – e de formatos widescreen permite uma filmagem mais contínua, com menos cortes de edição. As tendências da filmagem moderna estão se afastando dos efeitos teatrais e adotando iluminação e tratamento de câmera mais naturais, envolvendo os espectadores mais profundamente na história mostrada nas telas. Isso é bom!

A produção de filmes era muito diferente em 1908, quando, ainda um garoto de 14 anos, tive a grande sorte de me tornar assistente – ou “camera boy”, como então diziam – de Fred J. Balshofer, pioneiro produtor, diretor e fotógrafo. Balshofer iniciou muitas técnicas de filmagem – tais como a aderência absoluta à *continuidade direcional* – que se tornaram modelos de filmagem. No ano seguinte, fui trabalhar para Edwin S. Porter, que, em 1903, produziu aquele que é hoje considerado o primeiro filme narrativo – *The great train robbery*. Para os primeiros espectadores, esses filmes *narrativos* lembravam peças de teatro – devido a sua *continuidade*, que era um grande avanço em relação às animações fotográficas apresentadas até então.

Este ano marca o 50º aniversário do lançamento de *The birth of a nation* [O nascimento de uma nação]¹, produzido e dirigido por D. W. Griffith – como hoje sabemos, o reconhecido criador da sintaxe das telas.

Mas, apesar da influência exercida sobre cineastas de todo o mundo por esses brilhantes pioneiros – e por muitos fotógrafos e diretores competentes de hoje e de ontem –, nenhum desses mestres de nossa atividade já escreveu, com clareza, sobre *como* a câmera pode ser usada de maneira mais proveitosa para filmar histórias cinematográficas. A única forma de saber fazer filmes melhores era trabalhar como aprendiz de um professor competente – ou analisar filmes e tentar imaginar como foram feitos.

Até onde sei, este é o primeiro livro que tenta traduzir os muitos aspectos intangíveis da produção de um filme em explicações definitivas. Em minha opinião, ninguém é mais qualificado para escrevê-lo do que Joe Mascelli. Mascelli é uma raridade. Ele combina sua ampla experiência de cinegrafista profissional – que filma tanto ficção como não ficção – com um vasto conhecimento de todas as fases da produção, juntamente com o desejo de instruir e inspirar. É um estudioso perspicaz da história do cinema – em particular da cinematografia – e pesquisou, estudou e analisou o trabalho de fotógrafos de cinema, de Billy Bitzer a Leon Shamroy. Ele tem a capacidade única de desvendar as técnicas de filmagem para aqueles que consideram a complexidade da produção de filmes um mistério.

Acredito que este livro será verdadeiramente valioso a cineastas pouco experientes e, em especial, a estudantes de produção cinematográfica. Compreendendo e aplicando os princípios apresentados aqui, o leitor será capaz de *visualizar* uma história cinematograficamente. Pois, acima de tudo, é o poder de visualização que faz um cineasta de sucesso.

Ler o original de *Os cinco Cs da cinematografia* foi, para mim, ao mesmo tempo interessante e desafiador. Espero que, para você, este livro seja igualmente estimulante e informativo.

Arthur C. Miller

1. Esta apresentação foi escrita em 1965. [N. T.]

PRÓLOGO

Em 1928, quando a Eastman Kodak introduziu a Kodacolor 16 mm, um físico renomado observou: “É impossível – *mas nem tanto!*”

Durante os anos em que me dediquei a preparar e escrever este livro, senti, em muitas ocasiões, que definir, explicar, esclarecer e ilustrar graficamente as técnicas de filmagem cinematográfica de forma didática é impossível, *mas nem tanto*.

A maioria dos profissionais sabe, por intuição, a maneira adequada de filmar determinado assunto, mas parece incapaz de explicar como o faz. Eles passaram a saber o que *não* fazer, por meio de experiências anteriores ou trabalhando como aprendizes de técnicos habilidosos. No entanto – embora estejam empregando-as constantemente –, poucos conseguem explicar as regras com base nas quais os filmes são feitos.

Muitos fotógrafos – particularmente aqueles que se dedicam a filmes de não ficção – ficam tão envolvidos nos aspectos técnicos da produção que tendem a se esquecer de que o principal objetivo de um filme é contar uma *história interessante*. Fazer um filme é muito mais do que colocar um rolo numa câmera e expor a imagem corretamente.

Os objetivos deste livro são: despertar a atenção do leitor para os muitos aspectos envolvidos quando se pretende contar uma história por meio de um filme; mostrar como as técnicas de filmagem utilizadas em ficção podem ser aplicadas com sucesso a filmes de não ficção. Não é preciso um grande orçamento para uma boa filmagem. As mesmas regras profissionais podem ser aplicadas com sucesso a um documentário.

As definições, regras e recomendações neste livro não pretendem ser absolutas. A maior parte desses preceitos foi desenvolvida de forma gradual

ao longo dos anos, tornando-se procedimentos rotineiros. Em alguns casos, precisei descobrir a regra oculta com base na qual se logram certos tipos de filmagem. Também tive de inventar nomes – tais como *eixo de ação* e *técnica da ação justaposta* – para definir e explicar métodos de filmagem.

A produção de um filme cinematográfico, em especial de não ficção, pode ser um projeto extremamente pessoal. Cabe ao indivíduo aceitar, mudar ou distorcer a regra para adaptá-la a seu propósito particular. Os métodos de filmagem estão em constante mudança. A chamada “nova onda” derrubou muitas técnicas estabelecidas – com algum sucesso. As futuras gerações de cineastas talvez considerem os atuais métodos de filmagem sufocantes e até mesmo obsoletos. A produção de filmes pode adotar mudanças – desde que seja para melhor. Mudanças que envolvem o público de maneira mais profunda na história mostrada na tela são construtivas e sempre bem-vindas.

É importante, entretanto, que os cineastas *primeiro aprendam as regras* antes de transgredi-las. Conheçam a maneira certa de filmar, aprendam modelos aceitáveis, entendam como o público se envolve na história do filme – e que os espectadores foram condicionados a aceitar tais regras durante anos de ida ao cinema. Experimente; seja ousado; filme de forma pouco ortodoxa. Mas, primeiro, *aprenda* a forma correta, não o faça apenas de forma “nova” – que, muito provavelmente, era nova há trinta anos! – por falta de conhecimento ou de técnicas adequadas.

Conheça seu público. Coloque-se na posição do espectador. Seja verdadeiramente objetivo ao avaliar um novo método ou ideia. Experimente-a. Se funcionar – se for aceitável –, e se o público compreendê-la e desfrutá-la, *use!* Se fizer não mais do que confundir, importunar ou mesmo distrair o público da narrativa, *descarte!*

Experiências na produção tanto de filmes de ficção como de não ficção me levaram à conclusão de que os fotógrafos de documentários – militares, industriais e educacionais – que trabalham com uma equipe pequena, geralmente em locais remotos, sem um roteiro detalhado ou outros benefícios de um departamento de produção em estúdio, devem ter conhecimento e experiência que vão muito além daqueles de natureza técnica. Normalmente, eles têm de agir como fotógrafos/diretores e depois editar o filme. Seu trabalho pode abarcar tudo, da concepção à produção – até a exibição nas telas.

O meu sincero desejo é que este livro proporcione aos leitores uma maior compreensão acerca das muitas formas pelas quais uma narrativa pode ser filmada – com a garantia de que as imagens possam ser editadas para compor uma história interessante, coerente e que flua com suavidade.

O estudante sério deve considerar também um fator que *não* pode ser aprendido nem com este, nem com nenhum outro livro: o truque. O truque é

a arte de dispor pessoas, objetos ou ações, durante a filmagem ou a edição, de modo que o efeito na tela seja aprimorado. Somente a experiência ensinará o fotógrafo e o editor *quando e como* usar truques. O segredo de um truque eficaz está em saber como fazer mudanças sem que o público o perceba. O único crime ao usar truques é ser pego. A altura de um ator pode ser alterada para que ele pareça mais alto em um two-shot; o canto de uma lâmpada pode ser eliminado de um close; porções do acontecimento podem ser retiradas do filme final editado para um melhor resultado na tela. O iniciante talvez tema usar truques ou utilizá-los em excesso. O técnico experiente sabe exatamente até que ponto o truque pode ser empregado antes que o espectador perceba a mudança.

Este livro não pretende ser um meio para um fim, mas um começo. Meu objetivo é fazer que você se torne *ciente* das muitas facetas da produção de um filme. Assim, poderá analisar qualquer situação e optar pelos melhores procedimentos para a filmagem que tem em mãos. Espero ajudá-lo a *pensar* na produção de filmes cinematográficos profissionalmente.

Joseph V. Mascelli



1 CÂMERA: ÂNGULOS

INTRODUÇÃO

Um filme é composto de muitos planos. Em cada plano é necessário colocar a câmera na melhor posição para ver os atores, o cenário e a ação naquele *momento particular* da narrativa. A tarefa de posicionar a câmera² – o *ângulo da câmera* – é influenciada por diversos fatores. Por meio da análise cuidadosa das especificidades da história, é possível encontrar soluções para muitos problemas ligados à escolha de ângulos de câmera. Com experiência, é possível tomar decisões de maneira quase intuitiva. O ângulo da câmera determina tanto o *ponto de vista* do público quanto a *área* abrangida pelo plano. Cada vez que se adota uma nova configuração para a câmera, deve-se responder a duas perguntas: 1) Qual é o *melhor ponto de vista* para filmar esta parte do acontecimento? *Que porção da área* deve ser incluída neste plano?

Um ângulo de câmera cuidadosamente escolhido pode aumentar a *visualização dramática* da

história. Um ângulo escolhido de modo negligente pode distrair ou confundir o público ao representar a cena de uma maneira que dificulte a compreensão de seu significado. Portanto, a seleção de ângulos de câmera é um fator de extrema importância na construção de um filme que seja interessante do início ao fim.

Normalmente, os roteiros de filmes de ficção determinam o tipo de plano necessário para cada cena numa sequência³. Alguns estúdios preferem roteiros no formato cena máster, nos quais se apresentam todas as ações e todos os diálogos em uma sequência completa, mas não se indicam os ângulos de câmera. Em ambos os casos, o diretor tem a prerrogativa de escolher os ângulos de acordo com sua interpretação do roteiro. Uma vez que o fotógrafo posiciona a câmera, é ele quem costuma tomar a decisão final sobre o ponto de vista e a área abrangida, com base nos desejos do diretor. Os diretores abordam a questão dos ângulos de câmera de várias maneiras: muitos, uma vez feita a solicitação, deixam a decisão

2. O ato de posicionar câmera, luzes, equipamentos, atores etc. em cena é denominado "set up". [N. R. T.]

3. Atualmente, os roteiros não determinam o tipo de plano, excetuando-se rubricas particulares, como close, insert etc. [N. R. T.]



Os roteiros de filmes de ficção determinam o tipo de plano exigido para cada cena na sequência. O designer de produção deve fornecer desenhos que sugiram como a câmera será posicionada e movimentada. O diretor de fotografia é responsável pelo posicionamento preciso da câmera.

final nas mãos do fotógrafo. Outros podem se guiar mais pela câmera e decidir juntamente com o fotógrafo o posicionamento preciso de cada plano.

Ao filmar com roteiro, o fotógrafo e o diretor de filmes de não ficção podem trabalhar da mesma forma. Quando trabalha sozinho, no entanto, o fotógrafo deve determinar os próprios planos. Ao filmar documentários sem roteiro, ele tem a responsabilidade extra de dividir o acontecimento em planos individuais e estabelecer o tipo de plano necessário para cada parte da ação. Em ambos os casos, a experiência do fotógrafo, seu conhecimento dos problemas e sua imaginação visual influenciarão a escolha do ângulo da câmera.

Tanto os produtores de filmes de ficção como os de não ficção em geral empregam um designer de produção para preparar um storyboard – série de desenhos com os principais acontecimentos que sugere o ângulo da câmera, o movimento da câmera e do ator e o tratamento da composição. Esses desenhos podem ser muito simples, meros esboços, ou muito elaborados – em especial no caso de filmes de ficção de grande orçamento, em que as detalhadas reproduções de cores das cenas são seguidas rigorosamente pelo diretor e pelo fotógrafo ao definir o plano.⁴

4. Storyboards são mais empregados em filmes publicitários ou em sequências de difícil feitura, como as de ação. [N. R. T.]



▮ O fotógrafo de documentários que filma sem planejamento prévio tem a responsabilidade extra de dividir o acontecimento em planos individuais e decidir o melhor plano para cada parte da ação. Quando se filma sem um roteiro, é importante conhecer as especificidades editoriais.

Uma história cinematográfica é uma *série de imagens em constante mudança* que retrata acontecimentos de *vários pontos de vista*. A escolha do ângulo da câmera pode posicionar o público *mais perto* da ação, para que observe uma parte importante num grande close; *mais distante*, para que aprecie a grandeza de uma vasta paisagem; *acima*, para ver, abaixo, um grande projeto de construção; *abaixo*, para ver, acima, o rosto de um juiz. A câmera pode *mudar* de ponto de vista de um ator para outro, conforme altera a ênfase dramática durante uma cena; *viajar* ao lado de um cavaleiro galopando enquanto ele escapa de perseguidores; *aproximar-se* de uma cena dramática, quando aumenta o interesse pela história; *afastar-se* de uma cena cruel representando morte e destruição; *ver* um mundo microscópico que, de outro modo, não poderia ser contemplado; *observar* a Terra de um satélite em órbita.

O público pode ser posicionado *em qualquer lugar* – *instantaneamente*, para ver *qualquer coisa de qualquer ângulo* – a critério do fotógrafo e do editor do filme. Tal é o poder do cinema. Tal é a importância de escolher o ângulo de câmera adequado.

CENA, PLANO E SEQUÊNCIA

Os termos *cena*, *plano* e *sequência* são, às vezes, mal compreendidos.

Cena define o *lugar* ou *cenário* em que ocorre a ação. Essa expressão é emprestada das produções teatrais, em que um ato pode ser dividido em várias cenas, cada uma delas situada num local diferente. Uma cena pode consistir de um plano ou de uma série de planos representando um acontecimento contínuo.

Plano define uma visão contínua filmada por uma câmera sem interrupção. Cada plano é uma *tomada*. Quando, devido a erros técnicos ou dramáticos, filma-se a mesma ação com as mesmas configurações, os planos subsequentes são tomadas repetidas de uma mesma cena. Se, de alguma forma, a configuração é alterada – por meio do movimento da câmera, da troca da lente ou da filmagem de uma ação diferente –, trata-se de um novo plano, e *não* de uma tomada repetida.

Uma *sequência* é uma *série de cenas*, ou *planos*, completa em si mesma. Pode ocorrer num único cenário ou em vários. Uma ação deve corresponder a uma sequência sempre que continuar por diversos planos consecutivos com cortes secos – para representar o fato de maneira contínua, como na vida real. Uma sequência pode começar como uma cena exterior e continuar dentro de um prédio, quando os atores entram e se acomodam para falar ou atuar. Pode começar ou terminar com uma fusão; ou pode ser inserida entre outras sequências por meio de cortes secos.

A confusão surge quando os termos *cena* e *plano* são usados de maneira equivalente. Num roteiro, cada um dos planos é chamado de cena. Mas, num roteiro no formato cena máster, costumam ser necessários vários planos para filmar todo o acontecimento. Nesses casos, pode-se usar um único núme-