

MESTRADO
[COMUNICAÇÃO E GESTÃO DE INDÚSTRIAS CRIATIVAS]

A proteção do autor e o processo criativo da obra cinematográfica: o caso do Diretor de Fotografia

João Ricardo Lima Pinto de Sousa Fino

M

2022



João Ricardo Lima Pinto de Sousa Fino

A proteção do autor e o processo criativo da obra cinematográfica: o caso do Diretor de Fotografia

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Comunicação e Gestão de Indústrias Criativas, orientada pelo Professor Doutor António Machuco Rosa

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2022

João Ricardo Lima Pinto de Sousa Fino

A proteção do autor e o processo criativo da obra cinematográfica: o caso do Diretor de Fotografia

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Comunicação e Gestão de Indústrias Criativas, orientada pelo Professor Doutor António Machuco Rosa

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

*Ao meu irmão Gonçalo que partiu a meio deste processo. Às minhas filhas Matilde e
Magali, esta última chegada a meio deste processo.*

Sumário

Declaração de honra.....	3
Agradecimentos.....	4
Resumo	5
Abstract.....	7
Índice de Figuras	9
Índice de Tabelas	10
Glossário	11
Introdução	12
1. Revisão bibliográfica.....	19
1.1. Enquadramento legal	19
1.2. Enquadramento legal – direitos patrimoniais e direitos morais.....	21
1.3. Enquadramento legal – Portugal no contexto europeu.....	23
2. O que é um Diretor de Fotografia? Técnico ou Criativo?.....	24
2.1. O papel do diretor de fotografia	28
3. Liberdade criativa e autoria.....	30
4. A Questão da coautoria – obra ou imagem?.....	33
5. Fluxo de trabalho típico no cinema	36
5.1. Pré-Produção.....	37
5.2. Produção.....	48
5.3. Pós-produção.....	50
5.3.1. Pós-Produção – A proteção no Analógico vs Digital	55
6. Proteção e controlo do trabalho criativo	61
7. O caso de “Citizen Kane” – Orson Welles e Gregg Toland	67
Conclusões.....	71
Referências Bibliográficas.....	76
Anexos	80
Anexo 1 – Filme “Variações” (Maia, 2019).....	80
Anexo 2 – Entrevistados para esta tese.	81

Declaração de honra

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 20 de Setembro de 2022

João Ricardo Lima Pinto de Sousa Fino

Agradecimentos

A realização desta dissertação de mestrado contou com importantes apoios e incentivos sem os quais não se teria tornado uma realidade e aos quais estarei eternamente grato.

O sincero agradecimento aos profissionais que operam nesta área que se disponibilizaram para contribuir com o seu testemunho para a base deste trabalho, nomeadamente os Diretores de Fotografia Tony Costa; Rui Poças; António Moraes; Francisco Vidinha; os Realizadores Jorge Paixão da Costa, Jorge Pelicano, David Mendes, Manuel Mozos; o Produtor Fernando Vendrell; o Argumentista Luís Mário Lopes e os Juristas Dr. Mário Serra Pereira e Dr. Carlos Madureira. Sem o seu contributo, este trabalho não poderia ser feito.

Ao Professor Doutor António Machuco Rosa agradeço a sua orientação, total apoio e disponibilidade, pelo saber que transmitiu, pelas opiniões e críticas, total colaboração no esclarecimento de dúvidas e problemas que foram surgindo ao longo da realização deste trabalho.

Agradeço em particular à minha esposa Joana Freitas pela paciência, apoio e companheirismo em certos momentos difíceis, assim como àqueles que estiveram perto de mim neste período.

Tendo consciência de que nada disto teria sido possível, dirijo um agradecimento especial aos meus pais, por serem modelos de coragem, perseverança e de superação das dificuldades que ao longo desta caminhada foram surgindo, e às minhas filhas Matilde e Magali pela constante demonstração de ternura desarmante. A eles dedico este trabalho.

Resumo

A tese de mestrado que se apresenta tem como objetivo refletir sobre a questão da autoria da obra cinematográfica. Atualmente atribuída sobretudo ao Realizador, uma ideia que vem sendo herdada desde os anos 50 pelo conceito de cinema *d'auteur* nascida França pela mão de François Truffaut, defensor da ideia de que o Realizador é aquele que imprime nas suas obras conceitos originais que pertencem apenas a ele e a nenhum outro. Analisa-se em particular a legitimidade que a posição do Diretor de Fotografia possa reclamar, não auferindo este último de qualquer proteção legal sobre o trabalho da sua autoria, no sentido de ser incluído enquanto coautor de uma obra fílmica, a par das funções atualmente reconhecidas pelo Código de Direito de Autor e Direitos Conexos em Portugal: o Realizador, Argumentista, Guionista e o compositor da banda sonora original.

Pretende-se colocar o enfoque na função do Diretor de Fotografia uma vez que este é o único membro de uma equipa de produção cinematográfica que a par do Realizador e do Produtor, está presente durante todas as fases de produção fílmica, fazendo dele uma figura transversal a todo o processo de criação.

Este projeto terá como base essencial um acervo de entrevistas junto de agentes relevantes na indústria cinematográfica. Produzido e editado pessoalmente, este conjunto de entrevistas inclui Realizadores, Produtores, Diretores de Fotografia e Argumentistas cujo corpo de trabalho produzido na área é de inquestionável relevo a nível nacional e internacional, tendo sido igualmente incluídas entrevistas a juristas especializados na questão dos direitos de autor.

Tendo como fonte privilegiada os pareceres partilhados pelos entrevistados daquilo que é realidade da indústria, serão igualmente utilizadas informações recolhidas em artigos académicos que se debruçam sobre a questão da “autoria” e publicações especializadas. O objetivo é proporcionar o debate sobre o papel do Diretor de Fotografia numa produção cinematográfica, e perceber se a sua relevância no processo criativo, justificaria uma proteção legal que de momento não tem.

Foca-se igualmente, e de forma exclusiva, no sistema jurídico nacional, estabelecendo-se a diferenciação entre os “direitos patrimoniais” e os “direitos morais”, advindos do estatuto de “autor”, estando o foco desta tese colocado sobretudo nestes últimos. Serão mencionadas várias obras fílmicas de forma a dar a conhecer em rigor o papel que o Diretor de Fotografia possui numa produção cinematográfica, usando para isso como referência aquilo que é um fluxo de trabalho característico de uma produção cinematográfica.

Palavras-chave: Diretor de Fotografia; Cinema; Autoria; Originalidade; Direito de Autor;

Abstract

This master's thesis aims to reflect on the issue of authorship of the cinematographic work. Currently attributed mainly to the film Director, an idea that has been inherited since the 1950s by concept of *cinema d'auter* by the hand of the french born François Truffaut, defender of the idea that the Director is the one who prints in his original ideas into his films and no other. It is analyzed the legitimacy that the role of the Director of Photography may claim of being included as co-author of a physical work, adding some protection to his creation, as he currently doesn't benefit from any legal protection, by the Copyright and Related Rights Code in Portugal, as the Director, Scriptwriter, Screenwriter and the composer of the original soundtrack.

It is intended to focus on the role of the Director of Photography, since this is the only member of a film crew that, along with the Director and the Producer, is present during all production stages of a film, making him a transversal figure. to the entire creation process.

This project will be based essentially on a collection of interviews with relevant figure in the national film industry. Produced and edited personally, this set of interviews include Producers, Film Directors, Photography Directors and Scriptwriters whose body of work produced in the Cinema industry are of unquestionable relevance at national and international level, having also included interviews with specialized law representatives on the issue of copyright and authorship laws .

Establishing the collected interviews as the primary source of valuable information, we also collected it in academic articles that address the issue of "authorship" and specialized publications. The objective is to provide a debate about the creative process of the Director of Photography in a film production, and to understand if his contribution to the creative process, justifies the legal protection that at the moment he doesn't have.

This thesis focus exclusively on the portuguese legal system, establishing the differences between "property rights" and "moral rights", arising from the status of "author", being

the focus of this thesis mainly in the latter . Several film works will be mentioned in order to accurately comprehend the extensive role that the Director of Photography has in cinematographic production, using for that purpose as a reference, a typical film production workflow.

Key-words: Director of Photography; Cinema; Authorship; Originality; Copyright;

Índice de Figuras

Figura 1 – Diagrama das emoções humanas segundo Robert Plutchik.	44
Figura 2 – Pintura “Judith Beheading Holofernes” 1599–1602 – de Caravaggio.	45
Figura 3 – Moodboard da adaptação de um poema de Edgar Allan Poe para filme – Exercício Académico – Film Academy of Mirolslav Ondricek.....	45
Figura 4 – Storyboard típico de uma obra audiovisual da empresa Ideias com Pernas – Creative Film.....	47
Figura 5 – Representação do tamanho da imagem nas diferentes resoluções.	56
Figura 6 – Entrevistados para esta tese. uma lente anamórfica e uma lente esférica. Aquilo que se designa por bokeh nesta imagem, é a mancha verde por trás da personagem que se encontra em primeiro plano.	58
Figura 7 – Reconversão para o formato side crop.	59
Figura 8 – Reconversão para o formato Letterbox.....	60
Figura 9 – Frame dos créditos do filme “Citizen Kane” de Orson Welles – 1941.	69

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Fluxo de trabalho típico de uma produção cinematográfica.	36
---	----

Glossário

<i>BREAKDOWN</i>	Processo de levantamento de necessidades técnicas/artísticas que cada departamento deve fazer através de consulta de documentos como o guião, storyboard, <i>moodboard</i> .
<i>DECUPAR</i>	Do francês “ <i>découpage</i> ”. Na linguagem audiovisual, diz respeito ao processo de dividir as cenas de um argumento em planos, como parte do planeamento da filmagem.
<i>MOODBOARD</i>	Criado na pré-produção, trata-se de um quadro que exhibe visualmente a aparência do filme por meio de paletas de cores, imagens e vídeo. Geralmente apresentado numa montagem gráfica, fornece uma rápida noção do estilo e do tom do filme. Um <i>moodboard</i> pode ser um objeto físico, um arquivo digital ou até mesmo um <i>moodboard</i> de vídeo com clipes e animação.
<i>RÉPERAGE</i>	Processo de pesquisar e procurar lugares que se encaixem no visual do seu filme.
<i>TALONAGEM</i>	Origina do termo francês “ <i>étalonnage</i> ” ou correção de cor analógica (sinónimo também aqui utilizado) é o momento em que são escolhidas as luzes, a nível de intensidade e de valores RGB (inicialmente no sistema aditivo ciano amarelo e magenta), com que vai ser impresso o positivo a partir do negativo montado, resultante da montagem final. Em Portugal o nome que se dá ao técnico responsável por esta escolha, na colaboração com o Diretor de Fotografia e o realizador, é o Etalonador(a). No início o material era visto a olho, em pequenas provas de alguns fotogramas por cena, numa mesma de luz. Com a evolução, nas escolhas, passou-se a poder ver a simulação das luzes num “positivo virtual”, imagem vídeo.

Introdução

“O que há de mais subjetivo - o sentimento - infiltrou-se no que de mais objetivo há: uma imagem fotográfica, uma máquina: o cinema, ao mesmo tempo que é mágico, é estético e, ao mesmo tempo que é estético, é afetivo.” (Morin, 1956)

Tendo feito parte do meu percurso académico na República Checa, particularmente na escola de Cinema cujo fundador foi o Diretor de Fotografia checo Miroslav Ondříček, reconhecido sobretudo pelo seu trabalho no filme realizado por Miloš Forman em 1984 *“Amadeus”*, desde cedo ficou claro de que a posição de Diretor de Fotografia ocupava um papel de relevo na indústria cinematográfica daquele país. O prestígio de que o Diretor de Fotografia Miroslav Ondříček gozava, advém não apenas dos inúmeros prémios nacionais e internacionais recebidos pelo seu trabalho, mas sobretudo por um sentido e sincero respeito à sua arte por parte dos cidadãos checos que ainda hoje procuram a instituição de ensino que com o seu nome e legado conferem credibilidade e notoriedade.

Este reconhecimento pelo contributo do Diretor de Fotografia à arte Cinematográfica é difícil de encontrar replicada, sendo algumas razões para essa realidade encontradas antes mesmo da invenção do próprio Cinema. Uma delas poderá estar relacionada com a criação do conceito de "belas-artes", que surgiu no século XVIII, associado à ideia de que um certo conjunto de suportes e manifestações artísticas é superior aos demais. Até meados do século XIX, as academias classificavam as artes em basicamente dois tipos: as belas-artes e as artes aplicadas ou artes secundárias. As belas-artes eram aquelas que, segundo o ponto de vista do período, possuíam a dignidade da nobreza. Eram elas a pintura, a escultura, o desenho, a arquitetura. Já as artes aplicadas, devido ao fato de serem praticadas por trabalhadores, eram desvalorizadas. Este é, ainda hoje, um dos paradigmas em que vive o Diretor de Fotografia como observaremos mais adiante nesta tese, indefinido algures entre um

hábil técnico subalterno ao Realizador, ou um criativo capaz de produzir conteúdo original e acrescentar valor à obra.

O Cinema surge apenas já no final do século XIX, com a engenhosa invenção do cinematógrafo, mas o seu início foi catalogado como pouco mais de que uma “curiosidade mecânica” e só com o passar dos anos foi adquirindo o estatuto de “arte” pela mão e “espírito” de quem nela investiu.

Sendo o Cinema um trabalho colaborativo, a questão da “autoria” gera inúmeras tensões. Existem alguns estudos dedicados à questão da “autoria” no Cinema, no entanto poucos se dedicam com profundidade ao caso particular do Diretor de Fotografia, pelo que, sentiu-se necessidade nesta tese de privilegiar o testemunho na primeira pessoa de profissionais da indústria, para que o tema fosse debatido com um permanente contacto com a realidade industrial.

Partiu-se então para este projeto com a intenção de dialogar com os agentes criadores da indústria cinematográfica nacional, com aquilo que o direito prevê para essa atividade criativa, sabendo de antemão de que se tratava de um tema de difícil abordagem desde logo pela complexidade de isolar o trabalho do Diretor de Fotografia das decisões do Realizador. O acervo de entrevistas criado para esta tese revela-se assim de particular relevância pela possibilidade de contactar com os intervenientes diretos deste tema. Aliado ao conhecimento reunido através destes agentes, far-se-á pontualmente ainda uso da experiência pessoal do autor da tese enquanto profissional com mais de 15 anos de colaboração contínua na indústria audiovisual no exercício de diferentes funções, desde repórter de imagem até Produtor.

Como será exposto mais adiante nesta tese, existem diversas razões para a dificuldade existente em debater sobre a questão da autoria na obra cinematográfica, no entanto a sua complexidade é proporcional à sua necessidade. Os autores que se debruçam sobre este tema, Inês Rebanda Coelho, Nelson Zagalo e Pedro Venâncio reforçam a ideia da pertinência deste tema, avançando com o motivo de *“dar a conhecer e confrontar a perspetiva que a indústria cinematográfica tem de autoria no cinema com a noção que é transmitida à sociedade e aquela que é defendida pelo Direito, noções essas que diferem bastante umas das outras.”* (Coelho, Zagalo, & Venâncio, 2016) São

estas diferenciações entre noções existentes do conceito de autoria, que geram tensões, não apenas entre autores já protegidos legalmente, mas entre diferentes agentes criativos das obras fílmicas.

Assim, foi decidido utilizar a entrevista semiestruturada a figuras de relevo do cinema nacional como método privilegiado de recolha de informação para esta tese, uma vez que este tema diz respeito não apenas aos Diretores de Fotografia, permitindo assim a abertura e confronto entre posições antagónicas sobre o tema e obter um entendimento sobre as razões de cada posição.

A reflexão que se procurou promover, é se a função de Diretor de Fotografia deverá ser considerada para inclusão no Código do Direito de Autor e Direitos Conexos (CDADC) enquanto coautor da obra cinematográfica e/ou coautor da imagem, tendo em conta o papel e responsabilidades que detém no processo de criação. Será o Diretor de Fotografia uma posição fundamentalmente técnica dentro do contexto de produção cinematográfica? Terá o Diretor de Fotografia um contributo artístico e criativo inegável no resultado final de uma obra? Existem traços identificativos de cada Diretor de Fotografia e como tal, originalidade no seu trabalho? Justifica-se a atual ausência de qualquer proteção legal do contributo do Diretor de Fotografia? São estas as questões às quais se procurará dar resposta.

Evitando qualquer partidarismo e reducionismo ideológico, procurou-se estabelecer desde início uma curadoria de entrevistados que não passasse apenas por profissionais da área que estivessem de acordo com a inclusão do Diretor de Fotografia enquanto autor da obra fílmica, abrindo a discussão a realizadores, produtores e argumentistas com os mais diversos trajetos profissionais. Entre eles encontram-se Jorge Paixão da Costa, realizador de filmes como *Soldado Milhões*, *Jacinta* ou *O Mistério da Estrada de Sintra*. Jorge Pelicano, realizador de vários documentários, entre eles *Tony*, *Pára-me de Repente o Pensamento* ou *Páre, Escute, Olhe*. David Mendes, Realizador e fundador da empresa Ideias com Pernas – Creative Films. O Realizador Manuel Mozos dos filmes *Ramiro* e *José Cardoso Pires - Diário de Bordo* entre outros. O produtor e realizador Fernando Vendrell, responsável pela produção de vários filmes como *Variações*, realizador de *Aparição* e fundador da produtora

audiovisual *David & Golias*. Inclui-se ainda o argumentista Luís Mário Lopes, que trabalhou no filme *“Campo de Sangue”* realizado por João Mário Grilo, entre outros projetos de escrita.

Procura-se igualmente articular *“Arte”* e *“Direito”* no ponto crucial em que se encontram e em que mantêm uma relação em constante tensão. Esse ponto de encontro é o Código de Direitos de Autor e Direitos Conexos (CDADC), que tem como objetivo proteger as obras e os seus criadores, e estimular a sua criação. Para abordar o atual enquadramento do CDADC, e como muitos aspetos desta tese estão relacionados com direitos autorais e à lei de autor, foram entrevistados igualmente especialistas neste tema por forma a conseguir uma visão profunda sobre como a lei vê os autores em Portugal, daí o contacto com o Dr. Mário da Serra Pereira, jurista especializado neste tema. É autor de vários artigos e publicações sobre a matéria, tendo compilado e atualizado uma versão do Código do Direito de Autor e Direitos Conexos. Adicionalmente foi entrevistado o Dr. Carlos Madureira, responsável do Departamento Jurídico da Sociedade Portuguesa de Autores.

Fez-se a tentativa de recolher a posição da Associação Portuguesa de Realizadores (APR) no sentido de compreender o posicionamento oficial de uma associação com representatividade significativa na indústria, no entanto não se obteve qualquer resposta até ao momento. O mesmo pedido foi feito junto do Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA) enquanto principal impulsionador e financiador da atividade cinematográfica no país, não tendo existido até ao término desta tese qualquer resposta ao pedido efetuado. Foram igualmente efetuados pedidos de colaboração de outros realizadores e produtores, no entanto não foi possível concretizar o interesse inicialmente demonstrado pelos próprios em abordar este tema, por razões que o autor desta tese desconhece.

Nesta tese, opta-se por analisar as diferentes fases de um fluxo de trabalho típico em produção de filmes, para compreender e demonstrar a contribuição criativa do Diretor de Fotografia. Tratando-se de uma das artes mais dependentes do colaboracionismo entre diferentes indivíduos com diferentes valências, estas precisam de trabalhar em conjunto com um objetivo comum e precisam de encontrar uma

linguagem comum para transmitir a ideia do filme por meio de imagens, esquemas de cores e esquemas de luz, sendo cada detalhe de extrema importância. Partindo deste princípio, será difícil justificar a posição de que a obra cinematográfica original é da autoria de apenas um indivíduo. Esta percepção é aliás corroborada no artigo de Inês Coelho, que afirma: *“Não podemos encontrar um autor apenas numa obra que, por vezes, acaba por ter dezenas de pessoas a trabalhar para o mesmo fim. Podemos mencionar todos os elementos criadores numa obra, o que de certa forma acaba por definir a autoria da mesma, pois os técnicos podem ser facilmente substituídos, mas os criadores intelectuais não. A alteração de um destes elementos iria automaticamente modificar a linguagem da obra final.”* (Coelho, Zagalo, & Venâncio, 2016) O conceito utilizado de “criadores” não será, no contexto do trabalho desenvolvido, utilizado de forma inocente, pois esta figura do “criador” não está contemplada no sistema que rege os direitos autorais. O facto de serem creditados todos os “criadores”, não atesta do seu verdadeiro impacto na autoria da obra fílmica.

Para estabelecer o que representa um típico fluxo de trabalho e conhecer a realidade do contexto do Diretor de Fotografia atualmente, foram entrevistados Rui Poças, Francisco Vidinha, Tony Costa e António Morais, reputados Diretores de Fotografia de séries televisivas, filmes e publicidade, com um corpo de trabalho reconhecido nacional e internacionalmente. Rui Poças é um premiado diretor de fotografia, mais conhecido pela sua colaboração em *“ZAMA”*, a mais recente longametragem de Lucrecia Martel que estreou no 74º Festival Internacional de Cinema de Veneza, trazendo a Poças prémios da *International Cinephile Society*, incluindo o de melhor fotografia nos *Fenix Film Awards* e *The Platino Awards* para o cinema ibero-americano. Francisco Vidinha foi recentemente nomeado como Membro Honorário da AIP, e assinou o primeiro filme como diretor de fotografia em 1984, trabalhando principalmente em filmes de ficção e documentários, e alguns publicitários para televisão. Continua a exercer a sua profissão de diretor de fotografia já depois de ter sido professor, tendo fotografado recentemente a série *«Vento Norte»* e de ter fotografado o filme *«1618»*. Tony Costa é o atual presidente da AIP (Associação de Imagem Portuguesa). Como diretor de fotografia já recebeu diversos prémios entre eles

destaca-se “*Golden Eye*” na Tbilisi-Georgia com o filme «*Lápis Azul*». Fundador da Associação de Imagem e da Academia Portuguesa de Cinema onde ocupa atualmente cargos dirigentes. Conta com um corpo de trabalho relevante enquanto diretor de fotografia tendo assinado longas e curtas metragens e spots publicitários. António Morais, é um jovem diretor de fotografia, fotógrafo e professor universitário na ESMAD-IPP. É um membro convidado da Associação de Imagem Portuguesa, Sony Independent Certified Expert e Fujinon Ambassador. Mestre em Produção e Realização pelo IPP-Porto e Mestre em Som e Imagem pela Univ. Católica do Porto. Desde o final de 2018 é sócio-gerente e diretor de fotografia da produtora “*Golpe Filmes*”. Trabalhou em várias produções, tanto nacional como internacionalmente, tendo sido premiado com Melhor Fotografia no Hollywood Women’s Film Festival 2019 com “*Baptismo de Terra*” “*Cinzas*”, Melhor Fotografia no Planos – Tomar 2018 Film Festival.

Se alguns dos agentes entrevistados para esta tese sublinharam a pertinência do tema, outros sentiram que este seria “*pouco relevante*”, uma “*não-questão*” ou que simplesmente ainda “*não existe a cultura necessária para o fazer*”. No entanto, o debate sobre a questão da autoria, sobre a definição de autor, e da “*criação original*” vem sendo feito desde os tempos da Idade Média, passando pelo Renascimento até aos dias de hoje. A “*autoria*” e o “*autor*”, segundo refere António Machuco Rosa no seu livro “*Imitação e Desejo: Moda, Marcas e Copyright*”, foram conceitos que foram sofrendo atualizações com o passar dos tempos. Recorrendo às ideias apresentadas por Larry Shiner, o autor António Rosa afirma que durante o Renascimento, a Arte era concebida antes de mais como uma obra coletiva, e não como resultado de uma criação individual. Exemplo disso mesmo é o caso de Leonardo da Vinci, e a sua obra “*A Virgem das Rochas*” em que esta “*não era realmente uma “obra” criada por um “autor”, mas um todo composto pelos desenhos, ornamentos e molduras do quadro destinado a decorar um altar(...)*” (Rosa, 2019) Este exemplo é o reflexo de que o conceito de “*autor*”, no sentido em que essa expressão adquire nos tempos modernos, era na altura diferente, talvez retrato de uma reminiscência de um tempo em que a “*originalidade*” era algo desacreditado e a própria noção de “*criador*” apenas se aplicava apenas a Deus. No entanto, como parece ser deixado em evidência no trecho citado do livro de António

Machuco Rosa, com o passar dos anos, a “autoria” passou a ser um título cada vez mais centrado na figura de um autor, e disputado pelos criadores de uma obra original, num movimento inverso àquele que procurava incluir todos os intervenientes de relevo no processo criativo original.

1. Revisão bibliográfica

1.1. Enquadramento legal

Antes de questionarmos quem são os autores de uma obra, devemos talvez questionar “que obra”, uma vez que nem todas as obras são protegidas, pois não se encaixam nessa categoria à luz do Código do Direito de Autor e Direitos Conexos (CDADC). Para se compreender esta questão, deve-se procurar entender o ponto de partida do Código do Direito de Autor e qual o seu entendimento sobre aquilo que é, antes de mais, uma “obra”. Assim, de acordo com o Artº 1º *“Consideram-se obras as criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico, por qualquer modo exteriorizadas, que, como tais, são protegidas nos termos deste Código, incluindo-se nessa proteção os direitos dos respetivos autores.”* Não obstante esta definição do Artº 1º, podemos encontrar no Art. 2º um conceito que transforma a aparente simplicidade do conceito de “obra”: o conceito apresentado é “originalidade”.

No Código do Direito de Autor, a palavra “originalidade” aparece associada às obras protegidas. Para além de usar o termo “originalidade da obra” como uma referência a obra primária e não a uma cópia, ainda são atribuídas outro tipo de conotações à palavra “originalidade”, o que se torna bastante importante para a proteção de uma obra. No Artº 2º e 3º do Capítulo I e do Título I do CDADC português os títulos aí apresentados são “Obras Originais” e “Obras Equiparadas a Originais”, assim como no Artº 54º do Capítulo V do CDADC que fala em “(...) entende-se por “obra de arte original” qualquer obra de arte gráfica ou plástica, tal como quadros, colagens, pinturas, desenhos, serigrafias, gravuras, estampas, litografias, esculturas, tapeçarias, cerâmicas, vidros e fotografias, na medida em que seja executada pelo autor ou se trate de cópias consideradas como obras de arte originais, devendo estas ser numeradas, assinadas ou por qualquer outro modo por ele (autor) autorizada”. Sendo que o Artº 2 nomeia todo o tipo de criações intelectuais protegidas pelo CDADC como obras originais.

Ou seja, em todos estes casos quando se fala de “obra original”, fala-se de uma obra exteriorizada que origina do seu autor enquanto um requisito principal para a obra ser protegida, conforme a proteção judicial que lhe foi sendo dada.

Outros dos conceitos que o CDADC utiliza, é de que a obra deve ser “exteriorizada”. Significa isto que deve ter um suporte num formato tangível. Uma obra que não possa ser apreendida pelos sentidos e nunca ganhe forma perceptível, não se enquadra nesta proteção. A esse respeito, o jurista Mário da Serra Pereira em entrevista concedida para esta tese elabora uma reflexão, onde enquadra o papel do Diretor de Fotografia como peça central desta “exteriorização”, permitindo-nos desde já aflorar a pertinência da questão levantada nesta tese. *“Por defeito, o que o Código diz relativamente ao Diretor de Fotografia, é que não tem qualquer direito, não tem qualquer proteção, enquanto criador artístico. (...) Se alguém realizar, ou tiver um contributo criativo e intelectual, e essa obra é de alguma forma exteriorizada, então temos um aspeto que é muito significativo. Se o Diretor de Fotografia, é aquele corporiza a exteriorização da fotografia uma determinada obra, poderia pensar-se por aqui que ele teria algum tipo de proteção e à partida podíamos ter aqui algum direito associado.”* (Pereira, 2022). Esta reflexão é particularmente relevante, uma vez permitiria enquadrar conceptualmente o Diretor de Fotografia nos atuais termos e condições exigidos legalmente para a reclamação do estatuto de autor, sem que nada fosse necessário acrescentar à atual Lei.

1.2. Enquadramento legal – direitos patrimoniais e direitos morais

Um conceito importante a reter do sistema de Direito de Autor, é que este abrange direitos de carácter patrimonial e direitos de carácter moral. O CDADC é claro nesta divisão.

Art. 56º do CDADC:

“CAPÍTULO VI

Dos direitos morais

Artigo 56.º

(Definição)

1 – Independentemente dos direitos de carácter patrimonial e ainda que os tenha alienado ou onerado, o autor goza durante toda a vida do direito de reivindicar a paternidade da obra e de assegurar a genuidade e integridade desta, opondo-se à sua destruição, a toda e qualquer mutilação, deformação ou outra modificação da mesma e, de um modo geral, a todo e qualquer acto que a desvirtue e possa afectar a honra e reputação do autor.

2 – Este direito é inalienável, irrenunciável e imprescritível, perpetuando-se, após a morte do autor, nos termos do artigo seguinte.” (Código do Direito de Autor dos Direitos Conexos, 2006)

Como veremos mais adiante nesta tese, a impossibilidade de zelar pela integridade das imagens que ajudou a criar, pode deixar o Diretor de Fotografia vulnerável a uma adulteração significativa das mesmas. Infelizmente essa é uma situação que acontece frequentemente, devido ao facto deste não ser considerado autor das mesmas à luz do CDADC, o que lhe conferiria imediatamente os referidos direitos morais sobre as imagens.

O Diretor de Fotografia não está protegido legalmente, no entanto de acordo com o Presidente da Associação de Imagem Portuguesa Tony Costa em entrevista concedida para esta tese 3 de Abril de 2022, é necessário olhar para o Diretor de

Fotografia enquanto autor de 25 fotografias por segundo, para este poder usufruir de uma imprecisão linguística do CDADC, ao ser encarado como Fotógrafo. *“Existe uma alínea no Art.º 164 – Condições de proteção, que se refere à fotografia “fixa” e ao fotógrafo, dizendo no parágrafo três, “consideram-se fotografias os fotogramas das películas cinematográficas”, portanto é a partir deste pequeno pressuposto que a SPA (Sociedade Portuguesa de Autores) reconhece o diretor de fotografia como autor. É a única entidade que nos reconhece como tal.” (Costa, Presidente AIP, 2022)* Ao equiparar o seu trabalho ao de um Fotógrafo que vê as suas Fotografias protegidas, o Diretor de Fotografia pode passar a ser considerado autor das “fotografias” que cria, que mais não são do que 25 imagens por segundo recolhidas por um artifício mecânico capaz de transmitir a ilusão de movimento. Não obstante esta situação, mais adiante nesta tese veremos a dificuldade que os Diretores de Fotografia sentem em trabalhar ao abrigo desta proteção concedida pela SPA.

No caso do CDADC, tal como o mesmo diz no Art.º 9º da Secção I do Capítulo II Lei no 45/85, de 17/09, ao serem exercidos os direitos de carácter patrimonial o autor tem o direito de dispor da sua obra e de fruí-la e utilizá-la, ou autorizar a sua fruição ou utilização por terceiros, total ou parcial. Isto é, a obra pode ser explorada de livre vontade pelo autor, inclusive economicamente, e pode ser usada por terceiros com autorização do seu autor e com as condições impostas por ele.

Quanto aos direitos morais, o CDADC, dá ao autor o direito de reivindicar a respetiva paternidade e assegurar a sua genuinidade e integridade, sendo que a paternidade de uma obra não é transmissível e é perpétua. Citando a entrevista concedida pelo jurista Dr. Mário da Serra Pereira a 27 de Março de 2022, referindo-se a este tema, dá o exemplo de um realizador que é protegido por este direito: *“Eu enquanto realizador, posso ceder o direito patrimonial de autor, ou seja, sou pago pelo meu trabalho e depois disso (o cliente) faz o que bem entender economicamente com aquela criação artística, mas eu realizador tenho direitos morais que não posso alienar de forma nenhuma. A Lei impede-me. Qualquer contrato que eu faça alienando o meu direito moral, é um contrato nulo. Não tem qualquer valor em qualquer circunstância.”* (Pereira, 2022) O que aqui se apresenta, é a qualidade inalienável deste direito. Ou seja,

enquanto Autor de uma obra fílmica, o realizador pode ceder todos os seus direitos patrimoniais sobre a obra, a troco ou não de uma compensação financeira, no entanto, não lhe é juridicamente possível alienar os seus direitos morais sobre a mesma. Os direitos morais tornam-se assim indissociáveis do autor, sendo esta a qualidade do direito moral sobre a obra.

Ainda que este tema levante questões pertinentes do ponto de vista dos direitos patrimoniais, sendo inclusivamente uma das razões apresentadas por alguns dos entrevistados para que o assunto nunca seja debatido de forma consequente, será nos direitos morais que advém do estatuto de autor que esta tese se irá focar.

1.3. Enquadramento legal – Portugal no contexto europeu

Ao contrário de alguns países da Europa de Leste que reconhecem por letra de lei a coautoria da fotografia da obra cinematográfica ao Diretor de Fotografia, e nessa circunstância têm o direito de se inscrever nas sociedades de autores como autores e não como fotógrafos, Portugal posiciona-se de uma forma semelhante aos restantes países europeus. De acordo com o jurista dr. Carlos Madureira, responsável do Departamento Jurídico da Sociedade Portuguesa de Autores em entrevista concedida no dia 11 de Agosto do presente ano, enquadra Portugal no contexto europeu. *“Em relação à obra cinematográfica, o artigo 22º do código de direitos e de autor e direitos conexos é muito claro: só são considerados coautores de uma obra cinematográfica, o realizador, o autor do guião e dos diálogos e o autor da banda sonora. Nessa matéria é semelhante à maioria dos países europeus (...) Onde a legislação diverge muito (em relação ao resto da Europa) é na gestão dos dividendos da obra audiovisual, aí a legislação é muito diversa, até comparativamente a Espanha.”* (Madureira, 2022)

2. O que é um Diretor de Fotografia? Técnico ou Criativo?

Um Diretor de Fotografia é um profissional que vive frequentemente entre dois conceitos antagônicos. Por um lado um técnico, por outro um criativo. As tentativas de catalogação são por norma redutoras e imprecisas, no entanto parecem ser essenciais e adquirem uma importância desproporcional à sua fiabilidade. Rui Poças afirma isso mesmo e define fala dessa polarização do discurso “(...) *Há uma ideia da polarização do que é o Cinema. Ou é comercial ou é artístico e depois não pode haver nada do meio. Há sim. Mas há sempre uma vontade de colocar assim as coisas num lado ou no outro. (...) Há funções que são artísticas e há outras que são técnicas, como se não houvesse nada no meio como se não pudesse haver alguma coisa que se juntasse as duas.*” (Poças, 2022) Esta perceção parece indicar a prevalência de uma determinada visão que coloca a arte e a cultura de um lado e a tecnologia de outra. Essa dicotomia gera polémica ainda hoje, sobretudo quando ainda se discute a fotografia, o cinema, o vídeo e a televisão e se as obras geradas pelo uso de tecnologias serão ou não passíveis de serem consideradas enquanto Arte.

O Realizador Manuel Mozos vai de encontro à posição de Rui Poças, tendo afirmado em entrevista para esta tese no dia 9 de Setembro de 2022 que um Diretor de Fotografia “(...) é uma mistura entre um técnico e um criativo, embora deva ser capaz de respeitar o cronograma estabelecido para as filmagens em tempo útil” (Mozos, 2022) Ao rejeitar a dicotomia “técnico” ou “criativo”, procurando antes ver o Diretor de Fotografia como um profissional com competências diversas, parece poder concluir-se de que Manuel Mozos entende que a criatividade do Diretor de Fotografia deverá estar sempre subalternizada face aos imperativos económicos da Produção.

Em todos os períodos da História da Arte as evoluções técnicas influíram na arte. Os mosaicos, a pintura a óleo, as gravuras, foram técnicas e procedimentos inéditos no seu tempo. Os artistas sintonizados com a sua época acompanharam essas mudanças e incorporaram as novas tecnologias em suas obras. Como afirma a investigador ligado à Comunicação e Semiótica Arlindo Machado, “*a história da arte não é apenas a história das ideias estéticas, como se costuma ler nos manuais, mas também e sobretudo a*

história dos meios que nos permitem dar expressão a essas ideias. Tais mediadores, longe de se configurarem dispositivos enunciadores neutros e inocentes, na verdade desencadeiam mutações sensoriais e intelectuais que serão, muitas vezes, o motor de grandes transformações estéticas” (Machado, 1996)

A separação entre “artes mecânicas” e “artes do espírito” ocorrida no século XVIII, é abordada pelo investigador e professor universitário Dr. António Machuco Rosa no seu livro *“Imitação e Desejo moda, marcas e Copyright”*, e é este legado que marca profundamente a centralidade desta tese e que está na génese da problemática levantada e na forma como o trabalho do Diretor de Fotografia é percecionado. É no seguimento das ideias apresentadas no século XVIII sobre a *“criação genuína”* como *“propriedade sagrada”* e a existência de uma completa separação entre as artes práticas ou mecânicas e as *“artes do espírito”*, que se conclui que a *“imitação”* é desvalorizada, apresentando-se uma hierarquia nas artes em que as criações do espírito são superiores às criações mecânicas e práticas. Estas ideias apresentadas há mais de 3 séculos, acabam por fazer parte do seu trajeto até à Lei do direito de autor Francesa de 1793, onde se declara ser a propriedade da obra *“a mais sagrada, a mais legítima, a mais inatacável e mais pessoal de todas as propriedades”*. Este legado da ideia de que o “Autor”, o “homem de letras”, é de algum modo superior aos outros indivíduos, a começar por aqueles que se dedicam às artes práticas, parece encontrar ainda hoje alguma ressonância no discurso de alguns agentes do Cinema, através de uma subalternização das “artes mecânicas” às “artes do espírito”, e consequentemente do Diretor de Fotografia ao Realizador.

Estando estabelecida a valorização da figura do autor, incorporada no Cinema pela figura do Realizador, encontramos no parecer do Diretor de Fotografia António Morais em entrevista concedida para esta tese, a confirmação daquilo que é a perceção pública do seu trabalho. *“Quantas vezes me apresentaram amigos meus que sabem que eu trabalho nisto há quase dezasseis anos e apresentam-me como realizador e eles sabem perfeitamente que eu não sou realizador. (...) Ou seja, de certa forma todas as outras posições numa produção acabam por ser posições ditas menores.”* (Morais, 2022) A perceção que o público tem do Diretor de Fotografia será potencialmente desajustada

da realidade e da sua importância dentro de uma equipa de filmagens, razão pela qual parece ser assumida com naturalidade a ideia de que é o Realizador, e apenas ele, a figura de destaque no contexto da produção de uma obra cinematográfica.

Em função do desencontro entre a importância efetivamente dada ao Diretor de Fotografia na indústria cinematográfica, e a percepção do público sobre esta figura, afigura-se como fundamental compreender a função do Diretor de Fotografia e conhecer as suas funções e responsabilidades. Enquanto diretor do Departamento de Imagem, o Diretor de Fotografia deve articular o seu trabalho com vários profissionais, não sendo raras as vezes em que deve estender o espectro da sua influência a nível interdepartamental, com destaque para o Departamento de Arte, responsável por toda a composição do cenário. São por isso funções extensas, mas à luz da literatura existente, tendem a ser descritas mais como um profissional competente na execução técnica e não tanto creditado pela sua componente artística.

A dificuldade em definir e limitar o seu trabalho sente-se nas definições a si atribuídas por cada associação nacional de Diretores de Fotografia, onde cada uma aplica uma definição diferente, com nuances que podem deixar adivinhar a forma como cada um dos países vê esta classe de profissionais.

De acordo com a *Association Française des Directeurs de la Photographie Cinématographique* (AFC), a definição utilizada é: *“According to the CNC job definition, he is responsible for the artistic and technical quality of the film’s image. He or she is responsible for everything that is related to making the film image that will be seen by the audience, given that this image is the result of the collaboration of many people and disciplines (first and foremost the director’s work, but also the set, wardrobe, editing, color timing, etc.) He is chosen in principle by the director, though sometimes by the producer, for his competence and know-how, his artistic sense and his aptitude to conceive and create images that suit the script and direction, as well as for his people skills and team leadership. He is also responsible, with the production manager, for the suitability of the means used in production to accomplish the images, in the context of the project’s budget”* (AFC, 2005)

Nesta definição encontramos entre as diversas responsabilidades, uma característica peculiar: a sensibilidade artística e aptidão para criar imagens que se adequem ao guião, colocando o Diretor de Fotografia numa posição de criador com um nível considerável de autonomia, acima do simples patamar de técnico executor.

Por sua vez, a Encyclopedia Britannica define o DF enquanto:

“Cinematographers remain virtually unknown outside the motion-picture industry even though their contribution sometimes matches that of the director in importance. Although the director has ultimate control over the visual image, the cinematographer actually records that image on film, translating the directors ideas and creating the atmosphere and the look of the film. The association between the cinematographers and the processing laboratory is also of highest importance because the cinematographer often spends hours there after shooting, checking the negative. On most feature films a camera team (often consisting of a director of photography, cameraman, and assistant cameraman) shares the responsibilities.

Cinematographers are responsible for exact framing, sometimes for screens of more than one type. They also must decide upon the use of masking, the choice of lens, the camera angle, and the control of camera movement. They must either keep the focus sharp or put all or part of the picture out of focus if this effect is required. Cinematographers also control slow motion or accelerated motion. With early hand-cranked cameras, the camera operator simply slowed down or cranked faster, but later special controls and cameras were developed. Trick photography was once affected by simple manipulation of the camera: magical transformations were made simply by stopping the camera and changing the scene, and the impression of backward motion was achieved by turning the camera upside down and reversing the film. More elaborate processes now at the cinematographer's command involve laboratory technicians as much as the camera crew. Many effects require the actors to perform against a background of previously prepared film. The cinematographer must be in command of all these processes. The best cinematographers give a motion picture a visual style that is peculiarly their own.” (AIP, 2022) Nesta descrição, a definição do trabalho do Diretor de Fotografia, centra-se sobretudo naquilo que são as suas responsabilidades do ponto

de vista técnico, no entanto encontra-se uma pequena referência a um dever de criar um “estilo visual pessoal”. Esta última referência poderá ser vista como um sinónimo de “originalidade”, o que parece atestar novamente da contribuição singular deste no processo criativo.

Não obstante, a descrição que se opta por usar como referência é a aquela que está descrita no site da Associação de Imagem Portuguesa, representativa dos Diretores de Fotografia em Portugal, e que é bastante sucinta: *«É o responsável pela qualidade artística e técnica da imagem do filme.»* (AIP, 2022) Ainda que se trate de uma definição curta e simples, consegue encapsular a complexidade e dimensão da extensão de movimentos do Diretor de Fotografia. A imagem em si mesma, é fundamental para a criação da ilusão necessária que sustenta o Cinema, logo a perceção da importância do trabalho do Diretor de Fotografia só se torna possível tendo em linha de conta de que o Cinema vive do fator fundamental que é impressão de se estar perante a realidade na captura da atenção do espetador. Aí o Diretor de Fotografia tem um papel determinante.

2.1. O papel do diretor de fotografia

O Diretor de Fotografia é o principal colaborador do Realizador durante a produção de um filme. A simbiose entre ambos deve ser tão próxima quanto possível, razão pela qual encontramos diversos realizadores a trabalhar frequentemente com os mesmos realizadores durante grande parte das suas carreiras. Francisco Vidinha, diretor de Fotografia português em entrevista que nos concedeu a 27 de Março de 2022, afirma que esse processo deve começar logo no início do projeto: *“Eu tenho que entrar no platô com uma ideia daquilo que eu irei comunicar ao resto da minha equipa e uma descrição já aceite previamente pelo Realizador. (...)obviamente eu tenho que ter uma parte de preparação grande antes do dia de filmagem.”* (Vidinha, 2022) Este trecho da entrevista foca-se na absoluta necessidade do Diretor de Fotografia, em conhecer o projeto tão detalhadamente quanto o próprio Realizador, por forma a executar o seu trabalho com a desejada autonomia criativa. Rui Poças leva este exemplo ainda mais longe em

entrevista concedida no âmbito desta tese a 30 de Julho de 2022, em que confessa que no âmbito da produção de filme em que está envolvido *“(...)já estamos a trabalhar há três semanas na preparação. Estamos a fazer um levantamento das cenas, cena a cena. É um trabalho de mesa ainda. Ainda não fomos ver decores. Estamos há três semanas a falar. Vamos fazer de uma forma, ou de outra... A seguir vamos procurar os decores para filmar. Vamos escolher como é que vamos filmar e onde é que vamos filmar. Ou seja, ainda nem sequer filmámos um único plano e esta contribuição do Diretor de Fotografia com o Realizador já é uma algo sólido. Já nos está a levar a alguma coisa, e ainda nem sequer se filmou a nada.”* (Poças, 2022) Como se pode constatar através deste exemplo de Rui Poças, o Diretor de Fotografia inicia o seu trabalho muito cedo na produção cinematográfica. Esta foi uma das razões pela quais se decidiu destacar o caso do Diretor de Fotografia nesta tese, relativamente aos demais diretores de departamento, uma vez que existe um acompanhamento transversal e contínuo de toda a criação da obra, como se analisará em maior detalhe mais adiante nesta tese.

Será então o Diretor de Fotografia quem porá em prática na filmagem as linhas orientadoras estéticas determinadas pelo realizador ou, em último caso, delineadas entre os dois, num trabalho em conjunto, dependendo do realizador e da relação que ambos constroem. Sob a orientação do Diretor de Fotografia, há um número considerável de técnicos que constituem a sua equipa. Os iluminadores ocupam-se do posicionamento do equipamento de iluminação; os maquinistas tratam da segurança geral no local de filmagem e dos mecanismos para executar planos em movimento, enquanto os assistentes de imagem se ocupam de todos os equipamentos que compõem o conjunto das câmaras de filmar.

3. Liberdade criativa e autoria

Existe uma mutabilidade em quase todos os processos criativos que os tornam únicos. O Cinema não é diferente, e os processos variam consoante o realizador, o produtor e até muitas vezes o cliente final, influenciando de sobremaneira não apenas o papel do Diretor de Fotografia, como confere um maior ou menor grau de autonomia e criatividade ao mesmo. Esta questão ganha particular relevância, uma vez que a liberdade criativa e a originalidade, são condições essenciais para se poder falar de autoria.

O jurista e fotógrafo Mário da Serra Pereira, aborda igualmente a questão da autonomia criativa na entrevista concedida, oferecendo uma visão que não limita esta problemática ao Diretor de Fotografia. *“Imaginemos um cliente encomenda um trabalho. (...) Nós temos aqui uma liberdade criativa ou temos uma encomenda muito direcionada? Independentemente disso, e é importante perceber o que é um trabalho criativo e aquilo que é um trabalho meramente executivo, o trabalho de Diretor de Fotografia pode ser um trabalho meramente executivo ou ter alguma criatividade, mas o Realizador também pode não ter nenhuma liberdade criativa. Pode haver aqui uma orientação de tal forma minuciosa por parte do cliente que o Realizador aqui é alguém que se limitará a executar.”* (Pereira, 2022) Este exemplo dado por Mário da Serra Pereira, parece desmontar a lógica argumentativa que está por trás dos argumentos apontados pelos que não defendem a proteção legal do Diretor de Fotografia: o facto deste se tratar de uma figura subalterna ao Realizador, com um grau de dependência quase total das suas ordens e sem autonomia criativa. Neste caso, o próprio Realizador pode ver-se condicionado na sua liberdade criativa, caso se trate de um projeto claramente orientado quando este lhe é apresentado para Realizar. Como veremos mais adiante, tendo em conta os testemunhos recolhidos, esta “dependência” e “falta de autonomia criativa” poderão ser difíceis de identificar, uma vez que existe grande dificuldade em definir os limites das funções do Diretor de Fotografia e do Realizador. No entanto ainda que o argumento da falta de liberdade criativo fosse válido, a carência de autonomia criativa não parece ser impeditiva para a manutenção do estatuto “autor”

do Realizador, quando este colabora numa obra fortemente condicionada criativamente. De acordo com Francisco Vidinha, *“(...) nos países anglo-saxónicos na visão de um orçamento, por exemplo, existe o que se descreve por “below the line” e “above the line”. Aqueles que se inserem no “above the line”, têm certos direitos de “ownership” do produto: Produção, Realização, Argumentista (...) e o Diretor de Fotografia ainda se encontra no “below the line”, onde inclui toda a equipa técnica. Ou seja, o Diretor de Fotografia sim, está obviamente numa plataforma criativa, artística, mas está nessa fronteira. (...) Há realizadores que têm uma noção de estética e fotografia extremamente forte e, portanto, o trabalho do Diretor de Fotografia às vezes é quase só técnico. (...) Há realizadores que são excelentes com atores e direção de atores e de fotografia não percebem absolutamente nada, nem muitas vezes quer saber. Ou seja, a partir daí o trabalho do Diretor de Fotografia muitas vezes até tem que passar por uma compreensão muito apurada da montagem de uma noção de uma pré-visualização do que é o filme final, e ir ao encontro disso. Aí cabe toda a parte criativa, muitas vezes até intervenções com direção artística, com guarda-roupa, para seleção de cores, testes de maquilhagem.”* (Vidinha, 2022) O que se pode constatar pela posição de Francisco Vidinha é de que o Diretor de Fotografia pode ser uma figura de tal forma relevante, que controla os processos de vários departamentos, para além do seu. Ainda assim, independentemente do grau de intervenção, liberdade criativa, e mérito artístico impressos pelo Diretor de Fotografia, a sua proteção legal continua a ser a mesma.

Já Rui Poças revela na entrevista para esta tese exemplos dessa autonomia com que já trabalhou numa obra cinematográfica: *“Já fiz filmes em que o Realizador não estava presente. Ele depois só “assinou”. Esteve na montagem, assinou, e disse que era realizador, mas ele nem sequer me deu indicações nenhuma.”* (Poças, 2022) A assinatura acaba por ter um grande peso na autoria, seja a obra criada por quem a assinou ou não. Não a linguagem estética, não a forma, não o conteúdo, nem a própria obra em si, mas uma assinatura. Esta situação verifica-se nas mais diferentes artes, desde a arquitetura, passando pela pintura. Neste caso a que se refere a citação de Rui Poças, independentemente daquilo que a ausência do Realizador no set de filmagens possa sugerir a respeito do seu comprometimento com o filme, uma das leituras

possíveis à luz do exposto, é de que a presença do Realizador pode ser facultativa e até dispensável, se todos os envolvidos entenderem as suas responsabilidades. Releva-se, no entanto, um facto que parece ser da maior importância: de acordo com os testemunhos recolhidas para esta tese, que pretendem aferir da realidade da indústria cinematográfica e das relações de diferentes naturezas que aí se geram, irá poder verificar-se que um Realizador sem o seu Diretor de Fotografia não consegue filmar, no entanto um Diretor de Fotografia sem a presença do Realizador continua a ser capaz de produzir uma obra fílmica. Parece então ser possível de concluir que se existe dependência, esta vem do Realizador para com a sua equipa, em particular para com o seu Diretor de Fotografia.

4. A Questão da coautoria – obra ou imagem?

A filmagem será o resultado de todo o planeamento feito anteriormente, e embora possam ocorrer algumas situações imprevisíveis, a lista de filmagens e o *storyboard* geralmente são respeitados e seguidos como o principal guia para esse processo. É nesta fase da produção que mais se sente a importância do Diretor de Fotografia, uma vez que dependendo da autonomia que tiver, e conhecimento das necessidades do projeto, terá a possibilidade de imprimir o seu cunho pessoal na exploração da linguagem audiovisual.

Como foi possível constatar, as tarefas do Diretor de Fotografia são vastas, podendo até acumular funções que diriam respeito à realização. A natureza das suas funções vão desde tarefas administrativas, como a planificação do dia de trabalho, gestão de equipa, ou articulação com diferentes departamentos, passando pela vertente técnica de escolha de material, ensaio de equipamento, resolver problemas mecânicos, preparação de camaras, preparação de iluminação, preparação de cena, até às decisões criativas de aprovação de takes, discussão de alternativas com o Realizador, visionar o trabalho do dia anterior através da projeção das imagens com o realizador, produtor, montador e equipa, verificação da qualidade das imagens gravadas, entre muitas outras.

Não obstante a importância de outros profissionais, à luz do exposto, o contributo do Diretor de Fotografia parece ser singular, no entanto não usufrui de qualquer proteção legal. Mas se o seu contributo é tão evidente, porque é que existe tanta resistência em reconhecer o seu papel diferenciado na produção cinematográfica?

Rui Poças entende que a questão da coautoria é um tema delicado. *“É um assunto de tabu, porque é um assunto que não lhes interessa (realizadores) muito abordar, porque vão ter que reconhecer que não são só eles, realizadores, que têm as ideias. Há outras pessoas que também os ajudam, portanto nem todos os Realizadores têm essa capacidade de admitir que também usam ideias dos outros, e que isso faz parte do seu trabalho, porque está tudo construído para se achar que o realizador é que é o génio e que todos os outros não têm relevância.”* (Poças, 2022) Esta afirmação de Rui

Poças, levanta a possibilidade concreta de não se estar apenas a não reconhecer injustamente o contributo de outros profissionais na construção do filme, como disso estar a acontecer intencionalmente, criando artificialmente uma legitimidade sobre a autoria da obra que poderá ser visto como um exercício de alguma desonestidade intelectual.

A coautoria da imagem é uma das propostas apresentadas pela AIP através do seu presidente Tony Costa, numa tentativa de procurar consensos mais fáceis de garantir do que a coautoria da obra. Como refere o Diretor de Fotografia Tony Costa em entrevista: *“Ser coautor do filme é errado. O que nós somos é coautores da fotografia do filme. (...) Nós somos autores da Fotografia, mas essa fotografia é em coautoria com o realizador. Portanto temos que partilhar esse trabalho.”* (Costa T. , 2022) A posição apresentada por Tony Costa diverge ligeiramente daquilo que são as posições apresentadas, não apenas por outros Diretores de Fotografia entrevistados no âmbito desta tese, como até representantes da Realização. *“Não se trata então de procurar garantir o estatuto de coautor(a) da obra, mas sim da imagem.”* (Costa T. , 2022)

A questão levantada por Tony Costa é particularmente relevante, uma vez que parece evitar um confronto direto com aqueles que são já considerados “autores” da obra, procurando ainda assim conferir alguma proteção ao Diretor de Fotografia. A conquista da coautoria da imagem é relevante, uma vez que garantiria o seu direito a assegurar o controlo de qualidade desta. Como já foi abordado anteriormente, o CDADC, dá ao autor o direito de reivindicar a respetiva paternidade e assegurar a sua genuinidade e integridade, sendo que a paternidade de uma obra não é transmissível e é perpétua. Só obtendo então o estatuto de coautor da imagem, é que o Diretor de Fotografia estaria então protegido, e as imagens consideradas suas.

Ainda assim, se há Realizadores que têm dificuldade em partilhar este espaço criativo e autoral, há outros que defendem abertamente essa questão. Jorge Paixão da Costa é um dos realizadores entrevistados que se relaciona com a obra fílmica dessa forma e que não tem qualquer hesitação em afirmá-lo logo no início da entrevista concedida, de forma clara: *“O Diretor de Fotografia é um criativo sem dúvida nenhuma, logo deveria ser considerado um autor. (...) O filme vai adquirindo várias almas. E lá*

estão as almas todas, inclusive a dele.” (Costa J. P., 2022) Jorge Paixão da Costa é absolutamente claro. O Diretor de Fotografia deveria ser incluído no role de coautores, neste caso não apenas da imagem, mas da obra final.

Jorge Pelicano por outro lado argumenta de que o filme é uma criação audiovisual que não vive apenas de um elemento *“O que nós estamos a criar é um conteúdo Audiovisual que não vive só da imagem. Vive da imagem, do som, do argumento, vive da banda sonora.”* (Pelicano, 2022) Esta lógica argumentativa teve tendência a surgir no decorrer das entrevistas, e baseia-se na premissa de que o Diretor de Fotografia tem tanta importância, quanto tem o Diretor de Som, o Argumentista, a Banda Sonora. Ora, através deste posicionamento do realizador Jorge Pelicano, verificamos que os exemplos dados são de dois agentes não protegidos como autores (Diretor de Fotografia e Diretor de Som), e outros dois agentes que são protegidos legalmente na qualidade de coautores: o Argumentista e o Compositor da Banda sonora original. Jorge Pelicano coloca assim estes quatro agentes, em patamar de relevância idêntica para o resultado final. Se dois deles já são considerados autores, então poderá deduzir-se de que os outros dois deveriam usufruir do mesmo estatuto.

Importa referir que nem sempre esta lógica argumentativa foi usada desta forma por outros intervenientes. A lógica discursiva apresentada era de que, se tivesse de ser considerada a inclusão do Diretor de Fotografia como coautor da obra, então esse estatuto teria de ser estendido aos restantes Diretores de Departamento. O que fica implícito nesta ideia, é de que isso não pode acontecer, porque obrigaria a refazer toda a lógica de distribuição de direitos autorais, sugerindo que o Código do Direito de Autor e Direitos Conexos teria de ser reconstruído de raiz, se partíssemos dessa premissa. Não sendo esse o desejo do legislador e sendo a questão tão complexa de resolver devido aos inúmeros interesses de todos os envolvidos nesta questão, seria então preferível manter o atual *status quo*.

5. Fluxo de trabalho típico no cinema

O fluxo de trabalho de uma produção cinematográfica depende de vários fatores, e a sua mutabilidade é uma das suas principais características. Este fluxo pode depender dos recursos humanos e financeiros alocados ao projeto, assim como do próprio gênero do filme.

Para o propósito desta tese resumem-se as principais etapas relevantes de um fluxo de trabalho de ficção típico, no sentido de identificar as contribuições específicas do Diretor de Fotografia. A aceitação desta identificação de um fluxo de trabalho típico veio da consulta a profissionais experientes das áreas relevantes, que concordam que os passos a seguir resumem as produções cinematográficas em geral.

Os processos em negrito são responsabilidades diretas do Diretor de Fotografia ou etapas em que as suas contribuições são fundamentais. Serão então esses momentos aqueles cuja análise será aprofundada em seguida nesta tese, no entanto abordar-se-á cada passo por forma em enquadrar o leitor o melhor possível na lógica de preparação e funcionamento de um filme de ficção.

Tabela 1 - Fluxo de trabalho típico de uma produção cinematográfica.

<u>Pré-Produção</u>	<u>Produção</u>	<u>Pós-Produção</u>
Guião	Iluminação	Edição
Réperage	Gravação de Imagem	VFX/CGI
Design de Produção	Som	Pós-Produção de Som
Casting	Armazenamento de Media	Coloração
Storyboard		
Calendarização		

5.1. Pré-Produção

Não existe filme sem estória, portanto geralmente é aqui que tudo começa, no guião. Seja um guião original ou uma adaptação de um romance, é necessário produzir um guião, a partir do qual tudo o resto se irá desenvolver. O guionista ou o realizador, ou ambos, normalmente escrevem o guião, no qual o realizador irá basear a implementação da sua visão para a narrativa.

Assim que o guião está pronto e o financiamento do filme está garantido, inicia-se a contratação da equipa. Este momento é particularmente relevante, uma vez que desde logo coloca nas mãos do realizador uma escolha fundamental: quem será o Diretor de Fotografia deste projeto? Nas entrevistas efetuadas, esta foi uma das questões levantada a todos os Realizadores. Quais os fatores que têm em conta na contratação de um Diretor de Fotografia? Como sempre, segue-se a metodologia de dar primazia aos agentes entrevistados para esta tese, onde Jorge Paixão da Costa afirma na entrevista que nos concedeu no dia 1 de Agosto de 2022 que *“Há Diretores de Fotografia que ficam muito melindrados por eu não os escolher de um projeto para o outro. (...) Alguns até são meus amigos e tudo o que eu digo é ‘Não, é que tu não és a pessoa indicada porque tu não sabes fazer o tipo de fotografia que eu quero. Quem faz o tipo de fotografia que eu quero é fulano tal, e tu não tu vais fazer tipo fulano tal. Dizes-me que vais fazer como o teu colega. Não, não vais. Vais tentar imitá-lo.’ E eu não quero imitações. Eu quero o verdadeiro.”* (Costa J. P., 2022) O Realizador Jorge Paixão da Costa sublinha uma vez mais a importância do Diretor de Fotografia no contexto da produção cinematográfica e a criatividade que uns podem emprestar ao filme em detrimento de outros. Parece efetivamente existir uma diferenciação clara entre Diretores de Fotografia, não apenas do ponto de vista técnico, mas na abordagem criativa e artística a uma obra.

O realizador Manuel Mozos, em entrevista concedida para esta tese, releva uma qualidade inerente ao Diretor de Fotografia, quando refere que este tem a capacidade de se adaptar a cada Realizador. *“É claro que os Diretores de Fotografia se adaptam aos projetos e aos Realizadores. Não fazem sempre a mesma Fotografia, mas é óbvio que há Diretores de Fotografia que começam a destacar-se e que têm a sua marca.”* (Mozos,

2022) Nesta tomada de posição, o realizador não apenas salienta a capacidade de integração e adaptação do Diretor de Fotografia a cada projeto e a cada Realizador, respondendo às necessidades de acordo com isso, mas utiliza um conceito que poderá ser interpretado como uma singularidade que cada Diretor de Fotografia possui: uma *marca*. No contexto em que se debruça neste momento, introduzir o conceito de “marca”, poderá ser visto como algo “original”, “único” e “criativo”, o que deixa adivinhar da relevância que o Diretor de Fotografia tem para Manuel Mozos.

David Mendes é Realizador de uma produtora audiovisual, e encontra no Diretor de Fotografia alguém com uma visão singular, que deve ser escolhido com critérios bem definidos. Em entrevista concedida a 8 de Maio de 2022 para esta tese ele afirma que *“Na realidade há vários fatores (por trás da escolha do Diretor de Fotografia). Acima de tudo o primeiro fator é a visão de cada um. Há projetos que eu sei que vou querer uma estética mais clássica, portanto se calhar vou optar por um tipo de Diretor de Fotografia. Se quero uma imagem mais moderna, em que o modo de operação de câmara vai dar planos mais criativos...no fundo um bocadinho também dessa criatividade é importante, escolho outro. No fundo cada Diretor de Fotografia tem uma visão diferente das coisas.”* (Mendes, 2022). A indicação de que existe um Diretor de Fotografia adequado para cada projeto, desde logo parece dar a entender de que esta não é uma posição meramente subalterna às ideias Realizador, caso contrário, poder-se-ia ignorar a criatividade que cada um acrescenta.

Jorge Pelicano, realizador ligado sobretudo ao género documental, possui um ponto de vista extremamente relevante, uma vez que ele próprio já foi diretor de Fotografia e pontualmente acumula essa função com a de Realizador nos seus projetos. Em entrevista para esta tese o Realizador e Diretor de Fotografia partilha da mesma posição que já vimos ser expressa por David Mendes: *“Em primeiro lugar (um dos fatores) é o lado estético como é óbvio. A parte visual, a parte estética, a maneira como trabalhas é importante...como captas a luz.... Depois a maneira como de facto a câmara é trabalhada. (..) Essencialmente, eu procuro que o Diretor de Fotografia acrescente mais à minha ideia.”* (Pelicano, 2022)

Todos os entrevistados foram, portanto, unânimes num fator: o contributo criativo que os Diretores de Fotografia podem acrescentar à obra final.

O produtor e realizador Fernando Vendrell tem uma perspectiva um pouco diferente e em entrevista para esta tese a 8 de Agosto de 2022, quando questionado sobre quais os fatores que tem em consideração na escolha de um Diretor de Fotografia, começa por afirmar que *“Eu pessoalmente sou muito contra a vaidade dos técnicos. Acredito muito na humildade e na capacidade de trabalho e no conjunto do trabalho de equipa e, portanto, eu não acredito. Apesar de admitir que existem Diretores de Fotografia “estrelas”, ou “astros” que podem transportar alguma riqueza para o filme, eu não acredito, nessa preponderância. Aliás, vejo essa preponderância como uma certa dificuldade do ponto de vista artístico, para o filme se manifestar de uma forma totalmente livre.”* (Vendrell, 2022) A categorização do Diretor de Fotografia enquanto técnico, deixa adivinhar aquela que é a posição de Fernando Vendrell sobre a relevância que este pode reclamar sobre uma eventual coautoria. Sendo frontalmente contra uma excessiva valorização do trabalho do Diretor de Fotografia, mais adiante na entrevista, Vendrell revela uma história pessoal que acontece com consigo e com o seu Diretor de Fotografia de confiança Mário Castanheira, e que parece apontar para alguma ambiguidade na hora de classificar a importância do Diretor de Fotografia: *“No primeiro projeto das “3 Mulheres” (série televisiva), eu estava para filmar com o Mário Castanheira, que é um Diretor de Fotografia que eu conheço há muito tempo(...) Estávamos a preparar a série, mas o Mário estava sempre com problemas na contratualização. Ele acabou por dizer que não seria capaz de acompanhar o fluxo de trabalho de uma série (televisiva) e saiu. Pois queira acreditar que desde que o Diretor de Fotografia saiu, até me aparecerem outros Diretores de Fotografia, eu não conseguia produzir imagens. Eu não tinha imagens. Eu fiquei “cego” praticamente, ou seja, eu estava em preparação, ia ver os sítios, mas não sabia como é que ia filmar. Eu não sabia como é que ia filmar. Como eu estava a pensar que ia trabalhar com aquele Diretor de Fotografia, eu estava a pensar no que iria sair do trabalho com esse Diretor de Fotografia. A partir do momento em que eu não tive esse Diretor de Fotografia, eu fiquei praticamente “cego”. ”* (Vendrell, 2022) O modo como Fernando Vendrell assume esta

posição, revela que na prática a sua dependência do Diretor de Fotografia é significativa, senão mesmo total.

As expressões e conceitos utilizados pelos entrevistados, dão a entender de que o Diretor de Fotografia, apesar de não auferir de qualquer proteção legal do CDADC, é um agente ativo na construção da obra. Assim, parece ser um dos grandes méritos da função de Realizador, a capacidade de se saber rodear de Diretores de Fotografia capazes de “*acrescentar*” valor ao que idealizam para a obra fílmica.

Após definidos os diretores de departamento, cada um deles inicia com o seu próprio processo de pré-produção conhecido como “*breakdown*” (levantamento de necessidades técnicas/artísticas) para descobrir ou criar tudo o que é necessário para contar a história, desde figurinos até adereços e locais de filmagens.

Tal como já foi aqui referenciado por Rui Poças e Francisco Vidinha, o trabalho do Diretor de Fotografia começa justamente aqui. Nessa fase, o Diretor de Fotografia reúne-se com o Realizador e juntos decidem o visual do filme e a melhor forma de transformar um guião em imagens, de acordo com a visão do realizador. Em entrevista concedida para esta tese, o realizador Jorge Paixão da Costa partilha o seu método: *“Antes do filme começar discuto qual é o moodboard. O que é que eu quero como luz? O que é que eu acho que deve ser a luz? Tenho tido algumas alturas em que o Diretor de Fotografia, após a leitura do guião, não está de acordo comigo. (...) Há uma discussão sobre a autoria do lado não só gráfico, mas plástico e estético da imagem.”* (Costa J. P., 2022) Este momento irá estabelecer as fundações sobre as quais todo o filme será construído. O Realizador Manuel Mozos partilha desta forma de atuar quando afirma na entrevista concedida que *“Para mim na preparação deve estar tudo bastante bem definido, dentro daquilo que eu pretendo e que seja entendido pelo Diretor de Fotografia. Estou aberto a sugestões que muitos deles me trazem e que eu não via. (...) Eles dão-me outras possibilidades e alternativas àquilo que eu julgava que seria o indicado. Muitas vezes aceito e passa a incorporar o filme.”* (Mozos, 2022) Se neste momento, tanto o Realizador como o Diretor de Fotografia não estiverem em sintonia, o processo de filmagem e pós-produção poderá ser extremamente penoso e o resultado final comprometido. No entanto, com base no testemunho dado pelo Realizador

Manuel Mozos, parece ficar novamente sublinhada a importância que um Diretor de Fotografia pode assumir no resultado final de uma obra cinematográfica, desde logo porque acrescenta algo à perspectiva do Realizador.

É após este momento em que ambos estão coordenados e a “visualizar” o mesmo filme, que o Realizador, o Diretor de Fotografia e, às vezes, o designer de produção fazem uma aferição de locais de filmagem (*réperage*), no sentido de encontrar os melhores locais para servir de pano de fundo da estória. Neste momento dão-se escolhas fundamentais para aquilo que virá a ser o filme.

Uma vez escolhidos os locais onde ocorrerão as filmagens, o Diretor de Fotografia pode refletir sobre as necessidades da filmagem (Produção) e selecionar equipamentos específicos para produzir os esquemas de iluminação que melhor atenderão a estória e a visão do realizador. O Diretor de Fotografia Vittorio Storaro, responsável pela fotografia em filmes como *“O Último Tanto em Paris”* realizado por Bernardo Bertolucci, ou *“Apocalypse Now”* realizado por Francis Ford Coppola, em entrevista para a revista *“Café Society”* afirma isso mesmo: *“Ver o local com antecedência com o realizador e com o designer de produção é essencial. A pesquisa da localização ajuda-nos a determinar e a confirmar todas as nossas ideias visuais teóricas.”* (Storaro, Digital Cinematography on “Café Society” by Vittorio Storaro, 2016)

De acordo com Tony Costa, este é um momento muitas vezes descurado, com consequências para aquilo que é o próprio filme. *“Há muitas pessoas que não percebem qual é o papel do Diretor de Fotografia. (...) Por exemplo, há Diretores de Fotografia que são contratados muito tarde, e eles devem ser um dos primeiros a ser contratados. Há Produtores que contratam equipas e fazem orçamentos com empresas de equipamentos sem o Diretor de Fotografia se pronunciar. Escolhem locais antes do Diretor de Fotografia. Há assistentes de realização que fazem planos de trabalho em exteriores ou interiores sem consultar o Diretor de Fotografia. (...) há um atropelo generalizado. (...) O Diretor de Fotografia só pode ter um contributo próximo e valioso, se for trabalhar no princípio e trabalhar de perto com o Realizador.”* (Costa T. , 2022) Tony Costa afirma então de que esta “desconsideração” pelo trabalho do Diretor de Fotografia, em última análise, só acaba por prejudicar o filme. Ainda que a figura do Diretor de Fotografia

possa ter conhecimentos valiosos e ferramentas criativas que beneficiem o filme, se não se souber tirar o máximo partido disso, integrando-o o máximo possível numa produção, acaba por se tornar uma figura menor.

Relativamente a estas tensões geradas com a equipa de produção, André Szankowski, Diretor de Fotografia do filme *“Variações”* (Maia, 2019), confessou em entrevista à Associação de Imagem Portuguesa de que *“houve uma tentativa de filmar em 16mm, não por uma questão de “vintage”, de tentar fazer parecer de época, mas a meu ver, pela qualidade neutra de observação do 16mm. (...) Chegamos a fazer testes, no entanto o produtor (Fernando Vendrell) discordou com a escolha e filmamos em digital. Não é um filme menor nem pior por isso, é outro filme, tão bom quanto, só diferente. (...) Continuo iluminando com película em mente, e na correção de cor também tentando emular o contraste e cor da película”* (Szankowski A. , 2019) Neste exemplo, o Diretor de Fotografia, claramente tinha uma visão específica para o filme, no entanto, a sua execução foi vetada pela produção.

Fernando Vendrell, produtor do filme em questão, revela em entrevista concedida para esta tese um pouco daquilo que é o seu processo na tomada de decisões enquanto produtor e a sua visão da sua função. *“Normalmente em Portugal desvaloriza-se o trabalho do Produtor. Na realidade um Produtor, no extremo, acaba também por ser um trabalho editorial, como um editor. Muitas vezes trabalhando com o Realizador diretamente, e propondo soluções para concretizar o filme. Muitas vezes, quase sempre, senão todas as vezes, os financiamentos de que dispomos, não são suficientes para cobrir essa visão. Nesse aspeto, o trabalho conceptual do Produtor inclui também uma harmonização para que o filme possa existir e ter esse impacto, face às circunstâncias de Produção. Muitas vezes os Realizadores pensam que são impostas, mas são circunstâncias que estão inerentes ao trabalho. (...) A função de Produtor procura um balanço entre o mundo dos criadores, e a realidade.”* (Vendrell, 2022) Existe assim, no entender de Vendrell, um carácter criativo no papel do Produtor, que acaba por ser interventivo na própria obra final. Realça-se de que nem sempre este é o papel do Produtor, sendo esta uma das funções cuja forma de atuar depende muito do cunho pessoal de cada um.

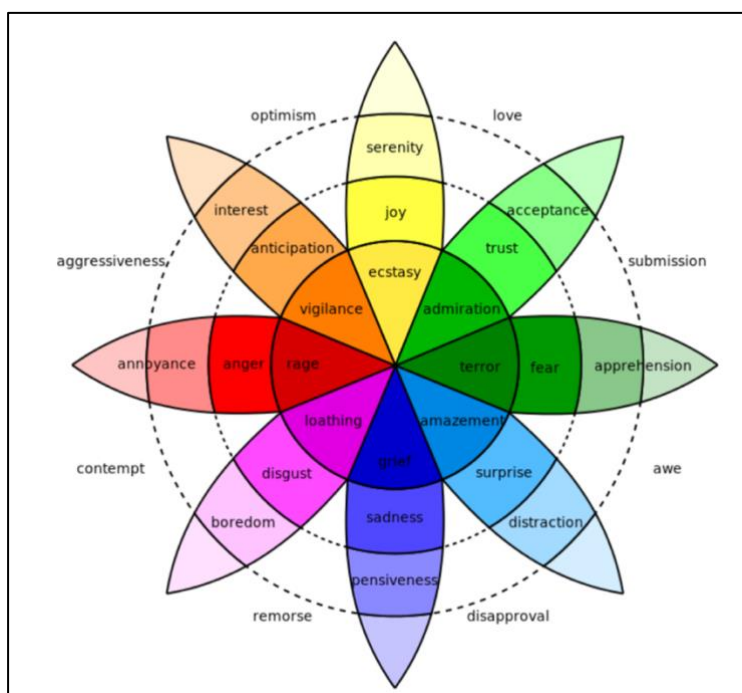
Um dos Diretores de Departamento com quem o Diretor de Fotografia deve articular o seu trabalho é o Diretor de Arte. Este é responsável pelo “design de produção” e é um dos principais contribuintes para a criação do *clima* do filme e inclui a montagem ou criação de raiz do conjunto certo de objetos para se encaixar perfeitamente na visão do realizador. Segundo o Realizador Jorge Paixão da Costa, o design de produção deve ser criado em parceria com o Diretor de Fotografia e com o Realizador para decidir sobre os esquemas de cores que, combinados com os esquemas de iluminação e enquadramento, ajudarão a transmitir a visão do realizador e a contar a história. *“Se o diretor da arte não for bom, o DF não tem nada para fotografar. Nem ele nem eu. Não temos nada para fotografar. (...) Eu só concebo esse trabalho entre os três porque os Diretores de Fotografia com que eu agora mais gosto de trabalhar são aqueles que gostam de cooperar com a direção de arte e que têm sempre uma relação muito íntima com a direção de arte. Quando é assim, praticamente metade do meu trabalho está feito.”* (Costa J. P., 2022)

Para melhor se entender a importância desta articulação, devemos perceber que a imagem contruída, impacta o espectador de formas distintas, se construída de formas distintas. Tudo quanto existe num enquadramento é pensado. Nada é está posicionado ou é iluminado ao acaso, mesmo aquilo que está em segundo ou terceiro plano. Isso acontece por exemplo com as cores escolhidas para os objetos que rodeiam uma determinada personagem, que de uma forma intencional, gera no espectador emoções distintas. Thomas Ohanian e Natalie Phillips abordam no seu livro *“Digital Filmmaking The Changing Art and Craft of Making Motion Pictures”* essa questão. *“Certas cores devem ser atribuídas a uma personagem para acentuar um certo traço da personalidade. Existem estudos científicos da percepção visual humana que mostraram que certas combinações de cores são propícias de causar reações específicas. Por exemplo, vamos dizer que o Realizador filmou uma cena com um fundo que tinha um filtro vermelho para que toda a cena esteja banhada num brilho vermelho, nebulado. Agora, o realizador tem uma personagem feminina a correr de um lado do frame para o outro. Ela está a usar uma camisola verde clara. Combinações como vermelho e verde*

são usualmente utilizadas para significar energia frenética, pânico e ansiedade.”
(Ohanian & Phillips, 2000)

Nas figuras abaixo, podemos ver exatamente um diagrama das emoções humanas segundo Robert Plutchik, que atribui uma codificação emocional a cada combinação de cores. Daqui se pode extrair a relevância que a iluminação e direção de arte podem ter na leitura de uma determinada cena, enfatizando o drama da narrativa ou simplesmente deixando “pistas” indeléveis para traços de personalidade de algumas personagens. O trabalho destes dois departamentos deve ser articulado, por forma a manter a coerência estética e evitar possíveis contradições interpretativas de cada cena, o que em última análise poderá gerar confusão no espectador e o consequente desinteresse do mesmo.

Figura 1 – Diagrama das emoções humanas segundo Robert Plutchik.



As figuras apresentadas fazem parte do processo de desconstrução do guião de ambos os departamentos, que recorrem a todas as referências visuais possíveis para estabelecer referências de construção de cenários, adereços e iluminação. Não raras vezes recorre-se a pinturas que possuem um característico uso da iluminação ou um

enquadramento, e que facilmente transmitem o tom, o dramatismo e a paleta de cores a usar.

Figura 2 – Pintura “Judith Beheading Holofernes” 1599–1602 – de Caravaggio.

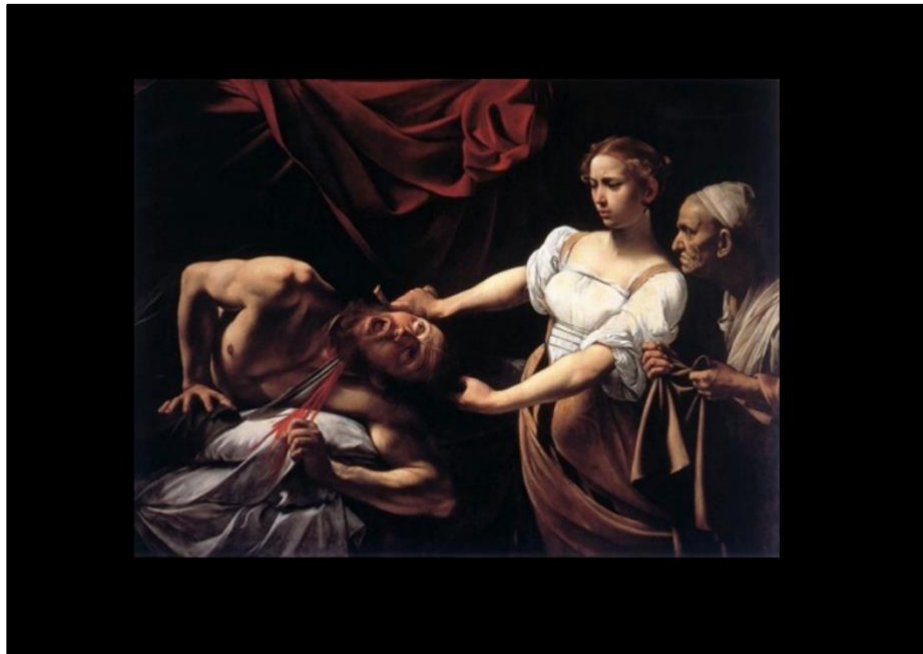


Figura 3 – Moodboard da adaptação de um poema de Edgar Allan Poe para filme – Exercício Académico – Film Academy of Miroslav Ondricek.

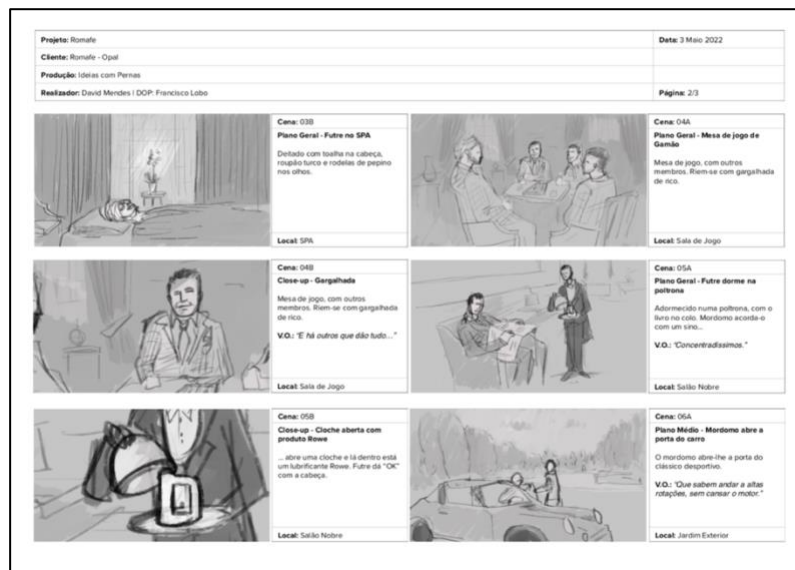
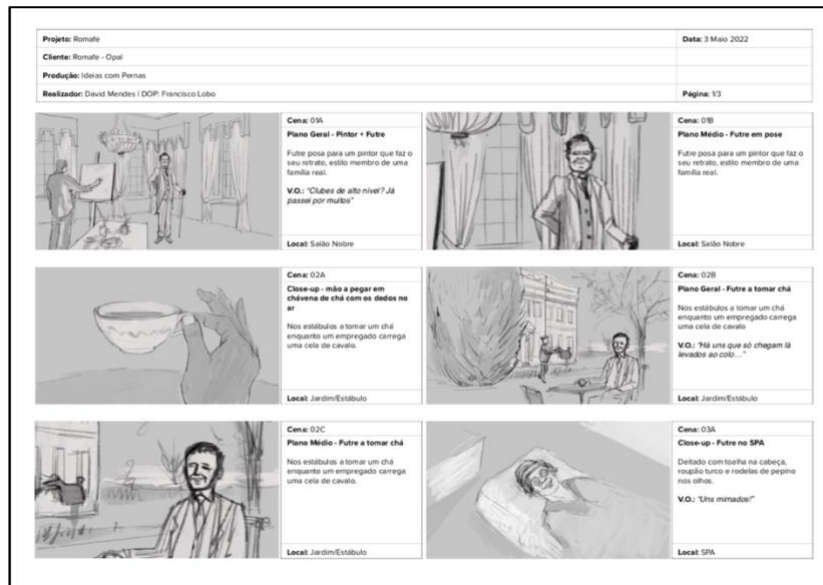


Enquanto decorre este processo dentro dos dois departamentos assinalados, está a acontecer o *Casting*. Este é o processo de seleção dos atores que interpretarão as personagens e geralmente é conduzido por um Diretor de Casting ou pelo próprio Realizador, que deve ter a palavra final sobre quem escolher. Por norma o Diretor de Fotografia não exerce particular influência neste processo, uma vez que não interfere diretamente no seu Departamento.

Um dos últimos passos para o Realizador e Diretor de Fotografia na fase de pré-produção, é a criação de um *storyboard* (anexo 2). Segundo John Hart no seu livro, *“The Art of the Storyboard”*, *“o storyboard é a primeira ferramenta de pré-visualização projetada de cada cena, séries de plano a plano, usando desenhos adaptados do guião. São desenhos conceptuais que iluminam e aumentam a narrativa do guião e permitem a toda a equipa de produção organizar todas as ações exigida pelo guião antes da filmagem ser iniciada”* (Hart, 2008)

Na figura abaixo podemos verificar um exemplo de um storyboard e as informações nele contidas. Aí podemos encontrar um filme já dividido em cenas e cada cena já dividida em planos. Cada plano tem a sua descrição, nomeadamente as escalas usadas, movimentos, falas das personagens e descrições das ações a cada momento.

Figura 4 – Storyboard típico de uma obra audiovisual da empresa Ideias com Pernas – Creative Film.



O storyboard é o resultado de todas as contribuições do Departamento de Imagem, Realização e Direção de Arte, tornando-se assim o principal documento que servirá de referência para todos os profissionais envolvidos nas filmagens, entre eles também os atores.

Concluídos estes passos, a pré-produção está na sua generalidade terminada, podendo a equipa e elenco dar início à fase de Produção e filmagem. Esta será realizada de acordo com um cronograma de produção com o objetivo de maximizar as ferramentas disponíveis, como locais, atores e equipamento. O 1º assistente de realização e/ou o produtor criarão o cronograma por forma a maximizar o uso de equipamentos técnicos dispendiosos ou gerir gastos de produção com a maior eficiência possível.

5.2. Produção

Este é o momento em que todos os recursos humanos e técnicos são reunidos para se dar início às gravações. Nesta fase, todos os planos são feitos de acordo com os documentos produzidos anteriormente, mas podem ser feitos ajustes de acordo com as mudanças que o Realizador e o Diretor de Fotografia possam querer fazer, oportunidades que possam surgir ou problemas no *set*. Seja uma posição de câmara diferente, escala de plano ou mesmo sequência, deve haver um natural acordo entre o Diretor de Fotografia e o Realizador, sempre com o propósito de servir a história que está a ser contada e de transmitir a visão do Realizador. O acordo aqui surge não de alguma qualquer imposição do Diretor de Fotografia, mas como o resultado natural de uma colaboração que se pretende estreita.

O Diretor de Fotografia Rui Poças esclarece na sua entrevista este tema. *“Quando me convidam para fazer um filme com alguém, partem do princípio que eu parto: as minhas ideias ou a minha contribuição, vai ser aceite e trabalhada com o Realizador e com os outros parceiros e, portanto, não é território de conflito. Se há algum conflito ou muito conflito de interesses ou de pontos de vista, ele é falado e, portanto, chega-se sempre a algum lado. Fazer um filme não é um braço de ferro. (...) Se eu sou Realizador*

e vou desconsiderar (o Diretor de Fotografia) e achar que a pessoa que está ali a trabalhar comigo, só está ali para carregar no botão, eu estou a ser parvo, porque eu não estou a usar a possibilidade que essa pessoa tem, que é ter muito mais experiência do que eu. É esse o caso, porque um Realizador faz um filme enquanto eu faço dez. Quando ele faz o segundo, eu já fiz vinte. É uma relação completamente diferente de experiência.” (Poças, 2022) Este contraste de experiências é muitas vezes utilizado pelos Realizadores em seu próprio benefício, uma vez que devido à realidade da indústria, um Diretor de Fotografia tende a estar envolvido num número significativamente maior de filmes, trazendo com isso uma experiência que o Realizador não consegue ter.

O Realizador David Mendes por sua vez acaba por partilhar que nem sempre lhe foi fácil partilhar o espaço com os Diretores de Fotografia: *“Quando comecei a “Ideias com Pernas” [empresa que fundou], (...) delegava muito as questões da iluminação para o Diretor de Fotografia porque isso foi uma área que nunca dominei. Nunca fui competente, nunca explorei nem quis explorar. No início custava-me imenso largar a câmara e passar-lhes a câmara para as mãos. (...) portanto o Diretor de Fotografia punha a câmara no sítio e eu ia lá a seguir corrigir. Eu queria sempre a visão do Realizador, exatamente à regra, mas a partir de certa altura comecei a perceber que se eu não puser aqui a visão de outras pessoas não vamos conseguir ter outras visões, e no fundo agora sinto que realmente é bom ter diferentes Diretores de Fotografia. (...) Apesar de mesmo assim não deixar de ser uma extensão da minha ideia, mas a extensão da minha ideia que está a ser vista de cima. (...) Ou seja, o Diretor de Fotografia no terreno diz-me: ‘Mas este plano ficava bem se saísse por trás disto, e com esta lente entro por aqui e pode sair por ali...’, mas ele não está a ver a edição. Por mais que estejam dentro do projeto, eu sei que a seguir vou ter de editar uma versão mais curta e aquele plano não vai funcionar...”* (Mendes, 2022) Neste caso em particular, o Realizador David Mendes permite-se a partilhar o espaço com o Diretor de Fotografia, no entanto sempre com uma supervisão intensa e onde a subalternização está bem presente. Isto acontece, segundo o próprio, porque o Diretor de Fotografia não tem conhecimento daquilo que virá a ser o processo de edição e as necessidades que advirão futuramente na pós-produção. A integração plena e completa do Diretor de Fotografia

na Produção depende vários fatores, mas em última análise será sempre o Realizador e o conforto deste com a partilha total da informação relevante para o filme, que ditarão a preponderância e envolvimento que o responsável pela imagem pode ter.

Um dos últimos processos da fase de Produção é o armazenamento de mídia. Este processo acontece diariamente por alguém normalmente dedicado a esta tarefa, dada a sua importância. Significa este processo que as imagens e o som são armazenados digitalmente em discos. Esta última etapa acaba por ocorrer apenas em produções de maior orçamento, sendo, no entanto, vital no sentido de preservar a integridade da qualidade das imagens. O gerenciamento desta função de forma inadequada pode comprometer o resultado de todo o processo de filmagens e deve ser feita com a supervisão do Diretor de Fotografia.

5.3. Pós-produção

Esta etapa pode ser mais ou menos elaborada e longa, dependendo do tipo de filme e da quantidade de pós-produção e efeitos visuais necessários.

Na etapa de edição, um profissional especializado, o Editor ou Montador, monta as filmagens numa sequência lógica que conta a história pela visão do realizador. O Realizador e/ou o Produtor podem supervisionar esse processo e podem dar mais ou menos liberdade de criatividade ao editor. Sendo a Edição um processo muito delicado pela importância nevrálgica que tem no resultado final da obra, o Editor é por norma alguém experiente e que domina perfeitamente a linguagem audiovisual. A justaposição de imagens, o seu ritmo de montagem e toda a manipulação possível de introduzir e operar nesta fase, fazem com que haja filmes que são “realizados” nesta mesma fase. O Diretor de Fotografia pode e deve acompanhar de perto esta fase, uma vez que foi ele quem geriu durante a fase de produção, o ritmo dos movimentos de câmara, a coreografia dos atores, e “montou” a cena em diferentes escalas, como se pôde constatar na construção do storyboard, juntamente com o Realizador.

Muitas obras cinematográficas na era digital usam Efeitos Visuais (VFX) ou Imagens Geradas por Computador (CGI), e se for o caso, o processo de produção irá

prever quais serão essas necessidades na pós-produção, sendo o plano de filmagem feito de acordo os pré-requisitos identificados. Robert Hardy, Diretor de Fotografia escreve sobre este assunto no artigo publicado num website da especialidade, e releva o impacto que os efeitos visuais produzem na cinematografia final do filme: *“A outra metodologia do cinema moderno é aquela em que as imagens são criadas digitalmente através da composição de vários elementos para criar a imagem final. (...) Enquanto as personagens são iluminadas e enquadradas pelo Diretor de Fotografia no set, essas decisões geralmente ficam irreconhecíveis depois da equipa de efeitos digitais terminar a composição.* (Hardy, 2014) Nesses casos, grande parte da iluminação e composição acontece no computador, o que é demonstrativo do impacto que este recurso técnico tem na imagem final. O Diretor de Fotografia deve, portanto, ser conhecedor das potencialidades que as novas tecnologias permitem, e procurar enquadrá-las da melhor forma numa imagem capturada de forma tradicional. Assim, o acompanhamento desta fase do processo deverá igualmente ser acompanhada pelo Diretor de Fotografia, pois é ele o responsável técnico máximo pela criação da imagem, que ajudará o especialista em Efeitos Visuais a integrar estas potencialidades no produto final.

Por fim, como uma das últimas etapas da pós-produção em que o Diretor de Fotografia deve estar presente e interferir ativamente, é a Coloração. Aqui acontece a manipulação das imagens do ponto de vista do seu espectro de cores que será feita por um colorista. Este processo deverá ser supervisionado pelo Diretor de Fotografia que dá notas sobre como o filme deve ficar otimizando-o e aproximando-o do clima pretendido por ele e pelo Realizador. A este respeito, Francisco Vidinha refere até que *“Esse controlo de imagem para mim é fantástico, mas é óbvio que tento deixar o mínimo possível para pós-produção porque senão a pós-produção passa a ser um processo “curativo” e não um processo “criativo”. Isso em película obviamente tinha que ser feito logo à frente da câmara.”* (Vidinha, 2022) A Era Digital e a Era Analógica apresentam desafios diferentes para os Diretores de Fotografia, como afirma Francisco Vidinha. As metodologias mudaram, e enquanto anteriormente o filme ia 90% concluído para esta fase de pós-produção, atualmente uma grande percentagem do filme está a ser executado na pós-produção.

Este é um dos momentos mais sensíveis para o trabalho do Diretor de Fotografia, uma vez que é nesta fase em que se pode tornar mais evidente a falta de proteção legal dada pela coautoria das imagens, reclamada pelos Diretores de Fotografia. Francisco Vidinha, partilha em entrevista alguns episódios em que já sentiu a existência de tensões entre ele e outros agentes na hora de tomar decisões. *“Já tive choques. Sim, mas mais na montagem. Apareceram lá planos, sabendo eu principalmente que há planos muito melhores do que aquele que eu estou a ver ali, só que eu tenho de ceder porque a performance está melhor naquele ponto ou naquela toma onde o meu trabalho não, ou o ator não acertou na marca ou a câmara tremeu um bocado onde não devia tremer... Mas eu tenho que compreender que, má performance do ator distrai mais do que se calhar um movimento inesperado da câmara.”* (Vidinha, 2022) A senioridade de Francisco Vidinha, faz com que este seja considerado no momento de efetuar a pós-produção e a sua presença nesta fase é praticamente inquestionável. Não obstante, o que se sente é que esta presença advém muito mais do estatuto adquirido pelo Diretor de Fotografia e pelas relações informais que mantém com o Realizador, do que propriamente como um direito inalienável. Tal como Rui Poças e outros Diretores de Fotografia mais experientes e com uma carreira consolidada, são a experiência e a senioridade que permitem ao Diretor de Fotografia aceder a um maior controlo do processo de manipulação das imagens, conquistando assim informalmente a sua autoridade e influência.

O caso de Francisco Vidinha não será, no entanto, um exemplo representativo da generalidade dos casos. Quem o afirma é o jovem Diretor de Fotografia António Morais, que já se viu confrontado com o uso abusivo das suas imagens sem que pudesse evitar que isso acontecesse. *“Já aconteceu. (não ser chamado para a fase de pós-produção) Mas aconteceu, e eu só tenho que fazer uma gestão de expetativas. Tenho que dizer assim: António, as premissas foram estas, portanto vais exigir mais do que isto? Não vale a pena porque só vais ser mal interpretado. Não vais cortar uma linha de trabalho, que é importantíssima quando se está a falar principalmente de freelancers.”* (Morais, 2022) A vulnerabilidade financeira inerente às gerações que procuram penetrar no mercado faz com que, na ausência de qualquer proteção legal, sejam então

desconsiderados e arredados das tomadas de decisão desta fase. As consequências disso, são a incapacidade de proteger as imagens que no mínimo ajudou a criar.

O experiente diretor de fotografia Tony Costa conhece igualmente bem esta realidade que o Diretor de Fotografia António Morais retrata e afirma: *“Sei perfeitamente aquilo que está a perguntar porque a gente sofre na pele todos os dias esse problema.”* O Presidente da AIP tem a este respeito uma posição muito clara *“Esse é um problema que só se pode resolver com a assinatura de um contrato, mas isto tem que estar mesmo definindo. Eu não creio que o Realizador e o Produtor aceitem um contrato que diga que por exemplo “eu tenho o poder como Diretor de Fotografia de dizer “não usas esta cena” ou “não usas este plano, porque nesse plano o meu enquadramento ou a minha fotografia não estavam bem.” Portanto temos este problema. Os Realizadores não aceitam dividir a coautoria da fotografia ou a coautoria do filme, porque têm muito medo de eu Diretor de Fotografia chegar lá e dizer “Não quero esse plano”, e ele diz, “Mas eu gosto muito deste plano apesar de estar mal enquadrado e está desfocado, é onde eu tenho a melhor expressão que o ator me está a dar para esta cena deste personagem”. (...) Portanto eu vejo como muito complicado o Realizador e o Produtor aceitarem o contrato onde eu tenho o domínio no que diz respeito à montagem. O que eu tenho como Diretor de Fotografia, é ter consciência disso e no contrato poderia dizer que todas as alterações que sejam feitas de ampliação da imagem, devem passar pela supervisão do Diretor de Fotografia.”* Um pouco mais adiante na entrevista com Tony Costa, o Diretor de Fotografia acaba por partilhar uma estória pessoal em que acontece justamente um uso abusivo das suas imagens num determinado projeto, e explica como geriu a situação: *“Eu tive um exemplo de um filme em que o Realizador e o Montador tiveram dificuldades para fazer a montagem dessa cena e então o que é que fizeram? Pegaram num plano geral e ampliaram-no...e quando vi aquilo fiquei horrorizado porque aquilo estava mal enquadrado e não estava de acordo com a estética que eu tinha feito. Mas eu não impedi que isso tivesse sido feito. O que eu disse foi: “Então pára. Vamos fazer isso, mas vamos enquadrar com este alinhamento.” E assim foi, fez-se o enquadramento de acordo com aquilo que eu queria. Isto sim pode ser feito.”* (Costa T. , 2022) A ampliação da imagem de forma digital é um

conceito que se irá explorar mais adiante na tese. No entanto o que acontece nesses momentos, é uma consequência direta do advento do Digital e das possibilidades que abriu para a manipulação da imagem. Hoje em dia filma-se em elevadíssimas resoluções, no entanto, a exibição dos filmes é feita por norma ainda em resoluções mais baixas. O que é possível de acontecer na edição por exemplo, é ampliar a imagem por forma a que aquilo que é inicialmente um plano geral em que se mostra uma cena de uma família a jantar, passa a ser um plano médio em que se vê apenas um dos elementos que está à mesa, sem que haja qualquer perda de qualidade. No fundo o que acontece, é uma mudança de escala de planos feita pelo montador *à posteriori* da filmagem, que altera a interpretação daquela cena por parte do espectador. O Realizador Manuel Mozos tem um passado com Montador e explica-nos o seu ponto de vista em entrevista: *“Eu trabalhei muitos anos como montador, e muitas vezes quando o filme já estava numa fase próxima do fecho de montagem, por vezes o Diretor de Fotografia chegava lá e ficava muito aborrecido porque determinado “travelling” [movimento de câmara] tinha sido cortado ou retirado. (...) eu não concordo que quem não é do setor em questão, deva assistir à montagem, sobretudo quem esteve nas gravações.”* (Mozos, 2022) Esta posição de Manuel Mozos parece entrar em conflito com os Diretores de Fotografia, uma vez que os afasta do processo de edição. No entanto parece ser uma tomada de decisão compreensível, uma vez que o Diretor de Fotografia é desconhecer de muitas das razões que levaram à tomada de determinadas decisões por parte do montador.

Tony Costa reconhece igualmente os limites daquilo que é o espectro de atuação do Diretor de Fotografia na montagem. No entanto, o Presidente da AIP tem outra opinião no que diz respeito à Coloração. *“Na edição o Diretor de Fotografia não deve interferir. (...) Quanto à correção de cor aí sim, aí é o direito moral do diretor de fotografia. Não deve ser feita nenhuma correção de cor sem a aprovação do Diretor de Fotografia, porque quem assina a fotografia é o Diretor de Fotografia e não o montador ou editor. Eu decido, porque inicialmente tinha sido pensada a cor da camisola, a cor da pele, a forma de iluminação, a cor da parede, tudo. Aí sim, aí tem de estar dentro do contrato, decidido que quem tem a última palavra sobre correção de cor e sobre a fotografia, é o Diretor de Fotografia. (...) Sei que há alguns que já conseguem (proteger*

o seu trabalho na pós-produção) porque já têm um CV e são respeitados, mas há novos que não conseguem...” (Costa T. , 2022) Os argumentos apresentados por Tony Costa poderão ser considerados irrefutáveis à luz daquilo que vem sendo apresentado: qualquer ingerência de outro departamento na Fotografia do filme deve passar pela aprovação do Diretor de Fotografia. No atual contexto isto não acontece, sendo o Diretor de Fotografia muitas vezes privado do seu parecer, sobretudo numa fase inicial das suas carreiras profissionais.

5.3.1. Pós-Produção – A proteção no Analógico vs Digital

Se até há alguns anos atrás a qualidade entre imagens capturadas através de película e aquelas que o eram por meio digital era significativa, nos dias de hoje a semelhança será quase impercetível para uma esmagadora maioria do público. Com esta mudança, houve um incremento sem precedentes na capacidade de manipulação da imagem gravada, que agora não é mais do que uma base de trabalho, ao invés de quase um produto final. Como afirma Francisco Vidinha, *“a grande diferença entre película e digital é mais nessa área de preparação e principalmente na área de filmagem, porque quando se “filmava” com película, a câmara arrancava com 99% do trabalho estava feito. Portanto a única coisa que faltava era movimentos de câmara, se houvesse, porque até o enquadramento e a interpretação dos autores estavam rigorosamente estudados. Com o digital, muitas vezes está-se a filmar o ensaio. As marcações dos atores praticamente não existem. Hoje em dia não. Uma pessoa já está a filmar o ensaio, e muitas vezes a iluminação já tem que ser uma coisa mais genérica mais geral e isso alterou bastante em termos de estética.”* (Vidinha, 2022)

Assim, o processo de edição geralmente é o primeiro passo da pós-produção, e reunirá todos os planos e sequências para chegar à versão final do filme. Como já foi abordado anteriormente, nesta fase é possível um editor alterar profundamente aquilo que foi o trabalho desenvolvido pelo Diretor de Fotografia, que terá pouco ou nada a dizer.

Os reenquadramentos e alteração da proporção são muito comuns de ocorrer, e a maneira como elas podem afetar as imagens será examinada de perto, para avaliar

como isso impacta na intenção das imagens, a própria linguagem audiovisual, e afetar as técnicas de narração de histórias transmitidas pelas imagens escolhidas.

A manipulação da imagem pode ser feita de forma praticamente impercetível para o espectador. Com o aumento das resoluções e das possibilidades que a indústria pode oferecer hoje em dia, é muito fácil fazer um *close-up* a partir de um plano geral, mudando as intenções do Diretor de Fotografia na forma de contar a história visualmente.

A Figura 8 a seguir mostra diferentes formatos digitais que as câmaras podem produzir hoje em dia, começando no 8K e a terminar em SD [Standard Definition], que ainda é o formato em que muitos canais de TV ainda transmitem hoje em dia. Esta imagem demonstra como imagens filmadas em 8K podem ser alteradas e reenquadradas, se o produto final estiver num formato de resolução menor, que é o caso de muitos produtos atuais da indústria cinematográfica.

Figura 5 – Representação do tamanho da imagem nas diferentes resoluções.



A imagem completa é aquela produzida originalmente, com a resolução total da câmara, 8K. O produto final deste filme pode estar em resolução HD, o que significa que, se se quisesse, poderia reenquadrar-se todos os planos, alterando completamente o tamanho das imagens. A imagem completa é um plano amplo, onde vemos uma

encosta, o mar, casas, entre outros elementos. No entanto, fosse a imagem reformulada para HD, poderíamos ocultar totalmente o mar, ou simplesmente enquadrar uma pequena porção das casas, mas perderíamos o resto, mudando assim o tamanho do enquadramento e o seu significado. Caso esta produção fosse para ser vista em resolução ainda menor, como SD, poderíamos acabar com plano de talvez duas ou três casas, praticamente sem informações sobre o que as rodeava. Desta forma, poderíamos ir de um plano geral amplo, para um plano de conjunto, sem perder qualidade, pelo menos de forma perceptível ao espectador.

Sendo a imagem a matéria-prima do filme, esta pode ser em si mesma um veículo narrativo. Podem contar-se *estórias* sem recorrer a outro meio adicional, como o som, para as fazer entender. Aliás, foi assim que se iniciou o Cinema. A imagem tem essa força visual que comunica e influencia estados de espírito junto de um público. Qualquer ingerência na sua construção tem um impacto no público, que altera a sua percepção. Como reforça o Diretor de Fotografia António Morais, *“O input do diretor de fotografia é quase como se fosse um braço direito do realizador que lhe permite resolver a situações em que há necessidade de um incremento à narrativa para transparecer a mensagem. Estamos a falar de coisas tão simples como escolher um quadro (composição do plano). Podes fazê-lo como uma lente 35mm igualzinho ao que fazes com a lente 85mm, mas o feeling é completamente diferente. Então principalmente se formos falar de relações entre planos entre personagens muda tudo.”* (Morais, 2022) O que o Diretor de Fotografia António Morais pretende reforçar é que, como acontece com qualquer equipamento audiovisual, seja uma câmara, uma objetiva, um projetor de luz, a sua escolha varia de acordo com as necessidades artísticas de cada indivíduo e de cada filme. Não há necessariamente um equipamento melhor do que o outro, uma vez que ambos possuem características que os tornam únicos e servem como meio para representar diferentes intenções.

Em virtude da experiência pessoal enquanto profissional audiovisual há mais de 15 anos, é possível afirmar que os Diretores de Fotografia são confrontados com inúmeras decisões que determinam estreitamente a estética impressa a uma obra cinematográfica. Por exemplo, alguns Diretores de Fotografia preferem filmar com uma

lente esférica, outro com anamórficas. Uma das diferenças entre esses dois tipos de objetivas é o *bokeh* produzido (que nada mais é do que a forma como os pontos de luz se comportam quando estão fora de foco em diferentes lentes). Devido às suas formas e estruturas internas, as esféricas tendem a ter um *bokeh* mais nítido e circular, enquanto as anamórficas têm um *bokeh* oval (que lembra muito as pinturas impressionistas), como pode ser constatado na figura abaixo.

Figura 6 – Diferenças entre uma lente anamórfica e uma lente esférica. Aquilo que se designa por *bokeh* nesta imagem, é a mancha verde por trás da personagem que se encontra em primeiro plano.



A questão da alteração da composição da imagem, das escalas usadas, da profundidade de campo, entre outras inúmeras escolhas do Diretor de Fotografia e do Realizador, afeta diretamente a linguagem cinematográfica, razão pela qual os Diretores de Fotografia defendem que estas sejam executadas apenas com a autorização de quem as idealizou desde a pré-produção.

Apesar das opções de reenquadramento que podem ser feitas na edição, quando transmitido, um filme geralmente está sujeito a uma alteração na proporção, o que resultará num reenquadramento de todo o filme. Isto acontece desde a era analógica, quando os filmes passaram a ser produzidos em *widescreen* ao invés do tradicional 4:3.

Como a maioria dos aparelhos de TV, bem como a transmissão real, eram em 4:3, um filme filmado em *widescreen* teria que ser reestruturado para 4:3. Isso significa uma grande perda de informação na imagem. Por exemplo, se houvesse uma cena de diálogo com duas personagens, uma de cada lado do enquadramento, era feito uma panorâmica, deslocando o enquadramento 4:3 visível para a esquerda e direita dentro da imagem *widescreen* da imagem original, para acompanhar a ação.

Assim, um filme pode mudar completamente se for visto na proporção original nos cinemas ou num aparelho de TV. Esta mudança de proporção e consequente reenquadramento ainda é feita hoje em dia e tipicamente de *widescreen* para 16:9, já que esta é a proporção mais comum da maioria das televisões e monitores de computador. A opção está entre *letterboxing* ou o corte de ambos os lados do filme inteiro e reenquadramento. Infelizmente a segunda opção é a mais exigida pelas televisões de todo o mundo, o que pode mudar completamente um filme.

Figura 7 – Reconversão para o formato *side crop*.

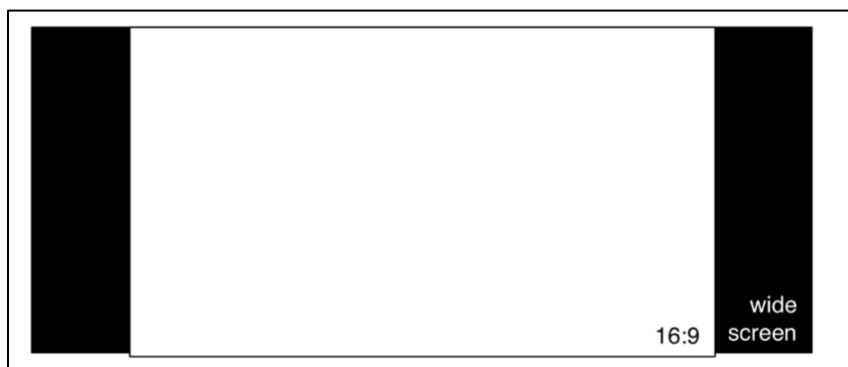
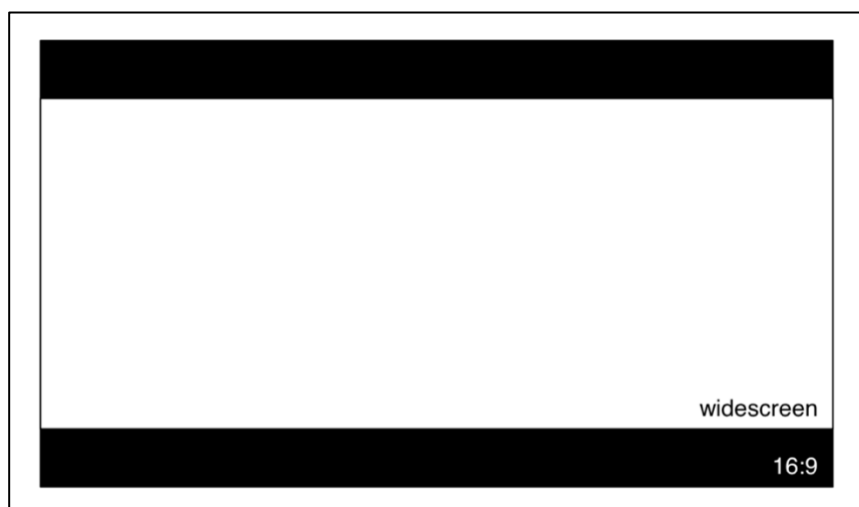


Figura 8 – Reconversão para o formato *Letterbox*.



A caixa branca representa o formato 16:9 e a caixa preta representa o formato *widescreen*. Como podemos ver, as laterais da imagem *widescreen* serão cortadas, o que resulta na perda de cerca de 20% da imagem.

Na imagem acima, a caixa branca representa o formato *widescreen* e a caixa preta representa o formato 16:9. Como podemos observar, toda a imagem no *widescreen* seria vista, sem perdas, apenas adicionando barras pretas (*letterbox*) na parte superior e inferior do ecrã.

O *letterboxing* parece ser a melhor forma, na transmissão em 16:9, de proteger as imagens, garantindo que o resultado do trabalho criativo do diretor de fotografia e de muitos outros profissionais seja apresentado de forma mais eficaz da forma a que se destina.

6. Proteção e controlo do trabalho criativo

Em produções cinematográficas de grande orçamento, as *imagens* pertencem, como mencionado anteriormente nesta tese, ao produtor. Esta é a razão pela qual às vezes vemos filmes ir para o cinema e depois outra versão do mesmo filme ser lançada como o *“director’s cut”*. Isso significa que o Realizador escolheu a edição final do filme, mas como o Produtor não concordou, a edição foi alterada e enviado aos cinemas. Alguns Realizadores como Steven Spielberg ou Martin Scorsese têm cláusulas nos seus contratos que impedem que isso aconteça, e a edição final dos seus filmes é sempre a edição do realizador, a sua visão de como as imagens devem ser montadas para melhor contar a história como eles a veem. A isso chama-se *“direito à edição final”*, e é o modo de alguns Realizadores se protegerem, proteção essa que deverá ser estendida aos Diretores de Fotografia.

Não é muito comum encontrar nas produções cinematográficas uma cláusula no contrato de trabalho do Diretor de Fotografia, que assegure o seu direito à edição final. No entanto existem alguns diretores de fotografia que pelo seu estatuto conseguem garantir essa proteção. Exemplo disso é o contrato celebrado em 2018 entre André Szankowski e a produtora do filme *“Variações”*, David & Golias, Audiovisuais e Eventos Culturais, LDA, onde se encontram diversas cláusulas que protegem o trabalho do Diretor de Fotografia nomeadamente na Cláusula 2 Ponto 3, onde refere o seguinte:

“O CONTRATADO tem prevista a participação de uma semana em data a estabelecer no termo da pós-produção para efetuar o visionamento da montagem e a correção de cor do filme.”

Este contrato vai ainda mais longe, estabelecendo, na cláusula 3, ponto 3 nas Funções do Diretor de Fotografia:

“1. Cabe ao Diretor de Fotografia tomar as decisões técnicas e artísticas relacionadas com a captação de imagem do filme, nomeadamente:

a) A escolha das equipas de Imagem, Eletricidade e Maquinaria, que serão feitas pelo Diretor de Fotografia em coordenação com o Diretor de Produção;

b) A escolha dos equipamentos de captação de imagem; nomeadamente a escolha de câmara, objetivas, e filtros, concretizando testes técnicos se necessário para efetuar uma opção. Esta escolha será feita em conformidade com os recursos e disponibilidade dos equipamentos dos fornecedores contratados pelo Diretor de Produção; (...)

f) Em colaboração com o Supervisor de Efeitos Especiais, coordenar e organizar trucagens e efeitos especiais na rodagem, em conformidade com o Realizador e seguindo indicações do Estúdio/Laboratório de pós-produção contratados pelo PRODUTOR;

h) Na montagem de imagem fazer um visionamento, em conjunto com o Realizador e o Montador, para avaliar a possibilidade dos raccords de luz e de cor na correção de cor;

i) Efetuará a escolha do Colorista segundo a disponibilidade do Estúdio/Laboratório em conformidade com o PRODUTOR;

j) Em colaboração com o colorista, efetuar a correção de cor sob aprovação do Realizador. O calendário irá ser estabelecido pela coordenação de pós-produção e comunicado antecipadamente pelo PRODUTOR;

k) O Diretor de Fotografia deverá aprovar o Master Digital/DCP após visionamento em projeção, caso seja considerado necessário poderá fazer uma correção final do Master Digital/DCP.” (David & Golias, 2018)

Chama-se a atenção para este último ponto, onde o ficheiro Master Final (versão final do filme), conhecido como a “*cópia zero*”, dever ser aprovada pelo próprio Diretor de Fotografia, algo que atesta do contributo que é reconhecido a este profissional. Se este contrato parece conferir uma autoridade ao Diretor de Fotografia, quase equiparável ao Realizador e até mesmo ao Produtor, a verdade é que em quase todas as cláusulas a palavra final é do “Produtor” ou “Diretor de Produção”. Não obstante, neste documento podem ser encontrados modos de proteção do trabalho do Diretor de Fotografia. Se estas cláusulas serão depois aplicadas, seria matéria para outro tema.

Se é verdade que este se trata de um exemplo de um contrato que protege de algum modo o Diretor de Fotografia na pós-produção e lhe permite imprimir o seu

cunho pessoal, também podemos perceber, visualizando o filme final, o impacto que a dinâmica Realizador/Diretor de Fotografia tem no projeto final. André Szankowski em entrevista para o site da Associação de Imagem Portuguesa partilha que *“O João [João Maia- realizador do filme “Variações”] tinha ideias muito claras do que pretendia de cada cena em termos de informação para a história, emoções e em muitos casos da câmara. Em conversas ao longo da preparação concordamos em não “decoupar” muito e deixar a cena viver dentro do quadro, mas sem, no entanto, buscar pausas ou lentidão, não é isso, não é contemplação, mas criar uma proximidade com o protagonista como se estivéssemos ali e escolhemos o que observar. Optamos por estar sempre perto do personagem principal com a câmara, com angulares, é sempre ele o mais presente no quadro.”* - (Szankowski A. , 2019) O resultado final desta simbiose, é um filme que transparece uma identidade coerente, fruto dos compromissos estabelecidos entre estes dois agentes.

Se André Szankowski abordou a questão do ritmo de edição e deixou claro que teve um papel ativo nessa escolha, Francisco Vidinha refere em entrevista um pouco da sua experiência com o processo seguinte: a Coloração. Estando os dois diretores de fotografia num patamar de notoriedade e reconhecimento semelhante, as suas influências na obra são significativas, pelo que Vidinha refere uma das suas últimas experiências nesta fase final da pós-produção. *“Já não me acontecia há muito tempo, mas já estive sozinho [na fase de coloração] ...há anos que isso não me acontecia e aconteceu num publicitário que fiz há quinze dias atrás. Já sei que foi aprovado com algumas alterações de montagem, mas o que me garantiram foi que a talonagem [coloração] que eu fiz, e pela primeira vez, não estava lá a realizadora a intervir nem cliente a intervir e, portanto, o que eu sei é que não houve alteração nenhuma na correção de cor. Porque normalmente até aí sim, eu estou presente, mas é um trabalho colaborativo, de realizador ou cliente.”* (Vidinha, 2022) Como se pode constatar, no caso do exemplo citado por Szankowski, o Diretor de Fotografia pode exercer uma grande influência no resultado final do projeto, desde que esse contributo seja valorizado e protegido, no aconteceu no último caso citado de Francisco Vidinha.

Estes dois exemplos levantam questões quanto ao “porquê” de o Diretor de Fotografia não ver o seu trabalho legalmente protegido, se no caso dos profissionais mais experientes, ser inclusivamente esperado que o nível de contribuição e intervenção seja elevado. Factualmente, o Diretor de Fotografia exerce essa função, quando parece ser da conveniência do Realizador ou do Produtor, no entanto, esse “privilégio” parece ser revogado consoante as situações, deixando algumas dúvidas se o Diretor de Fotografia está ao serviço da obra, ou se estará ao serviço do Realizador e/ou do Produtor. Se na realidade é permitido ao Diretor de Fotografia exercer algum tipo de impulso criador sobre uma obra, a esmagadora maioria das associações e a própria Lei não o reconhece como coautor da mesma. Exceção a isto, segundo Tony Costa da AIP, é a Sociedade Portuguesa de Autores [SPA]. *“Nós temos uma alínea (na SPA) que se refere à fotografia “fixa”, ao fotógrafo, no artigo 164 do CDADC que diz: “Condições de proteção, no parágrafo três, consideram-se fotografias os fotogramas das películas cinematográficas,”. É a partir deste pequeno pressuposto que a SPA reconhece o diretor de fotografia como autor. É a única entidade que nos reconhece como tal.”* (Costa T. , 2022) Este facto poderia ser encarado como um ponto positivo para os Diretores de Fotografia, uma vez que a SPA permite que os seus associados façam os seus contratos de trabalho através dela, podendo assim beneficiar dos direitos associados à autoria da imagem. No entanto a realidade não funciona dessa forma, como nos explica Tony Costa: *“Eu como Diretor de Fotografia negoço com o Produtor: “O meu contrato faço-o através da SPA. Tu assinas o contrato e pagas à SPA diretamente, e depois a SPA paga-me a mim, e eu assim acabo por ter os direitos (como autor) que a SPA dá.” Porque é que isto não está a ser praticado? Porque nenhum produtor quer assinar o contrato. Não aceitam assinar o contrato connosco porque diz lá “direitos de autor”, porque é a única forma da SPA lançar uma fatura com essa discriminação. Então (os produtores) entram em pânico e não assinam os contratos. Temos essa grande dificuldade. “Mas eu não trabalho se não assinar o contrato” diz o Diretor de Fotografia – “Então vem outro” – Diz o Produtor.* (Costa T. , 2022) Esta situação revela bem o porquê de não se conseguir que a questão autoral seja repensada. Não existindo qualquer proteção legal ao Diretor de Fotografia, a indústria acaba por

estigmatizar aqueles que procuram vincular-se através da Sociedade Portuguesa de Autores., desincentivando os Diretores de Fotografia a usarem essa ferramenta, sob pena de não serem contratados.

Assim, a única forma de contornar esta situação é exigir junto do legislador uma mudança no próprio código, que deixe explícita essa proteção legal ao Diretor de Fotografia. No entanto, como tem sido evidenciado ao longo desta tese, a grande dificuldade para o legislador está em criar uma norma que se aplique a todos os Diretores de Fotografia. Se há realizadores que permitem uma maior influência do Diretor de Fotografia no filme, há outros que limitam em muito a sua intervenção. *“(...)trata-se de um assunto bastante complexo”* – diz-nos Tony Costa na entrevista concedida para esta tese, *“porque não é assim tão evidente que o diretor de fotografia possa conseguir ser um coautor da obra. Uma obra cinematográfica pressupõe a colaboração estreita com o realizador. Portanto há aqui uma divisão clara das funções. (...) Como é que o legislador vê? Primeiro vê que o músico faz música e pode vender a sua música à parte. O argumentista, que se escrever o guião e imprimir o guião pode vender o guião à parte. O realizador se vender o seu filme, vende o seu filme. Então e o Diretor de Fotografia vende o quê? Como é que o Diretor de Fotografia pode separar a sua parte do restante? Não pode. (...) E é por isso que a legislação está mesmo assim.”* (Costa T. , 2022)

Como se pode verificar, o controlo do trabalho criativo é um grande poder que está nas mãos do Realizador e do Diretor de Fotografia, o qual não será cedido facilmente. A tensão existente entre Diretor de Fotografia e Realizador, alastra-se igualmente a figuras como o Produtor e até ao Argumentista. O escritor e argumentista Luís Mário Lopes em entrevista concedida para esta tese a 12 de Agosto de 2022, contextualiza esta situação: *“Penso que o problema disto tudo, e antes de estender a cobertura legal ao Diretor de Fotografia, é que a vivência atual da autoria tripartida (argumentista/guionista, realizador, compositor da banda sonora original reconhecida no CDADC), seja de facto executada. Porque se for apenas letra de Lei morta, não vale a pena, porque continuar-se-á a entender que (...) o Produtor pode mudar-lhe as cores [às imagens do Diretor de Fotografia], que lhe pode mudar o enquadramento.”* (Lopes,

2022) A posição de Luís Mário Lopes enquanto argumentista é particularmente relevante, uma vez que estamos a falar de um autor protegido legalmente, no entanto, aparenta apresentar razões que insinuem a falta de eficácia dessa mesma proteção. Ainda que se trate de problema do qual os Diretores de Fotografia não padecem, uma vez que não são ainda sequer figuras protegidas, é um sinal preocupante da forma como a indústria cinematográfica nacional em geral, e alguns agentes do atual panorama cultural português em particular, parecem funcionar desconsiderando os atuais autores protegidos por lei.

A respeito daquilo que é a interferência do Realizador no trabalho de outros autores, Luís Mário Lopes acrescenta que: *“São poucas as histórias onde o Realizador muda a banda sonora, isto porque são necessários conhecimentos musicais. É outra linguagem. Ora, parece achar-se que o Argumento ou a narrativa, ou a Fotografia, podem ser alterados pelo Realizador e este achará que pode mexer na montagem e por vezes acumulam essas funções. Raramente (os Realizadores), acumulam a função de Compositor da banda sonora. Este respeito pelo autor da banda sonora acontece, porque o Realizador não tem capacidade de alterar. Imagine-se agora um Realizador pegar na banda sonora do Ennio Morricone, e comesse a fazer umas variações... Era o que faltava, não era?”* (Lopes, 2022) O argumentista Luís Mário Lopes parece sugerir que existe um exercício frequente de algum abuso de liberdade criativa por parte dos Realizadores, sobretudo no tratamento dos argumentos. Estas ingerências parecem apenas conhecer um limite, que se encontra quando o Realizador se depara com a sua própria incapacidade de alterar o trabalho de alguém. Esta situação parece ser evidente nomeadamente na construção de bandas sonoras originais, algo que só alguém com a devida formação poderia fazer, tal como o Argumentista. Não obstante, talvez pela vulnerabilidade apresentada e pela “facilidade” que existe de interferir fisicamente e de forma direta no guião, talvez alguns Realizadores considerem que o possam fazer sem a aprovação do guionista, o seu autor. Pode-se concluir portanto que esta interferência de alguns realizadores no trabalho do argumentista, será na melhor das hipóteses, por ignorância, ou na pior das hipóteses, por soberba.

7. O caso de “Citizen Kane” – Orson Welles e Gregg Toland

Já se abordou que a indústria cinematográfica envolve um grande número de profissionais que necessitam de trabalhar em sintonia. Assim, o Produtor precisa de trabalhar de perto com o Realizador, e o Realizador precisa trabalhar ainda mais perto do Diretor de Fotografia. Estas duas figuras passam muitas horas juntas, trabalhando na pré-produção e produção do filme, portanto, precisam de estabelecer uma relação de trabalho próxima, que precisa de ser baseada no respeito mútuo e na humildade. Eles são absolutamente essenciais na elaboração das imagens, e a sua relação pode determinar o sucesso de todo o processo e, de certa forma, se o trabalho colaborativo for bem executado, isso pode eventualmente ajudar a proteger o trabalho do cineasta de ser manipulado.

O estudo de caso seguinte referindo o Realizador Orson Welles desenvolvido por Philip Cowan, demonstra como o trabalho criativo de um Diretor de Fotografia pode ser totalmente descartado, pelo realizador e pela crítica cinematográfica, tendo como exemplo o filme “Citizen Kane (Welles, 1941)” e apresentou vários exemplos em que Orson Welles recebeu grande parte do mérito criativo e inovador, em detrimento do Diretor de Fotografia Gregg Toland. *“A contribuição artística dos Diretores de Fotografia para os filmes que fazem, no cinema narrativo mainstream, tem sido historicamente ignorada em favor da teoria do autor centrado no realizador. Para resolver esse desequilíbrio, é necessário que seja implantada uma nova abordagem para atribuição de autoria no filme que reconheça a coautoria na produção cinematográfica.”* - (Cowan, 2012) Esta questão pode ser explicada através daquilo que é a ideologia sobre a autoria, referida anteriormente nesta tese. Mais uma vez, privilegia-se a criatividade do Realizador, quando historicamente o Diretor de Fotografia tem tanta importância e interferência como o Realizador. Enquanto autor, Orson Welles representa a definição romântica que lhe foi atribuída e que os Realizadores procuram ativamente promover, muitas vezes em benefício próprio.

À medida que Philip Cowan elabora extensivamente sobre a influência que Gregg Toland teve em “Citizen Kane” (Welles, 1941), ficam comprovados alguns pontos muito

interessantes sobre como as imagens foram obtidas. Ele dá exemplos claros de como as opções estéticas feitas para o filme, que foram atribuídas pelos críticos de cinema à genialidade de Orson Welles, de fato foram usadas antes por Toland em filmes anteriores que ele havia filmado. *“O tratamento de Toland nas mãos dos historiadores, críticos e acadêmicos ilustra a deturpação dos grandes cineastas do passado e do presente. Muitas vezes definidos como técnicos em vez de artistas, como artesãos em vez de autores”*. (Cowan, 2012) Este tratamento, poder-se-á explicar com o legado já deixado há mais de três séculos atrás, de uma ideologia que defendia uma hierarquia nas artes em que as criações do espírito seriam superiores às criações mecânicas e práticas. Esta ideia veio ainda ser reforçada nos anos 50, com a teoria do *auteur* criada por André Bazin, que defende que o realizador é a figura chave de um filme, e por isso, o único autor do mesmo. Essa visão bastante é bastante extremista, mas encontra-se como foi possível verificar nas entrevistas efetuadas, intrínseca até mesmo nos ideais de muitos estudiosos e trabalhadores da área.

Orson Welles não parecia incomodar-se em ter todo o reconhecimento na linguagem inovadora atribuída a ele e a *“Citizen Kane”* (Welles, 1941). O autor da frase *“A good artist should be isolated. If he isn't isolated, something is wrong.”* (Andrew Sarris, 1971), parece indicar que o Realizador acredita que o Cinema é o trabalho de uma única pessoa, ou pelo menos procura convencer a opinião pública de que é isso que acontece.

Philip Cowan termina o seu estudo questionando se este poderia ser apenas um caso entre muitos outros que podem ter ocorrido ao longo da história da indústria cinematográfica. *“É aqui que residem as questões e os debates de autoria. Um argumento fornece ao Realizador uma narrativa detalhada, completa com temas e caracterização. Um diretor de fotografia tem influência sobre como essas ideias são transmitidas ao público, assim como um designer de produção ou um editor. Um realizador não trabalha isoladamente. (...) Há muitos indivíduos criativos que contribuem para um filme. A negligência histórica de Toland coloca uma questão, na pressa de creditar realizadores com a autoria exclusiva dos seus filmes, quantos outros artistas importantes também foram enterrados debaixo do argumento que estabelece*

autores individuais?” (Cowan, 2012) Outra razão que se aponta para esta percepção erradamente formada, são as estratégias de marketing utilizadas, que também levaram ao enraizamento desta noção de autoria, estratégias essas que ainda são usadas por muitos cineastas, como é o caso de cartazes e posters e mesmo nos próprios créditos fazerem a menção a um filme como “um filme de”, e não um filme “realizado por”. Há um foco no realizador e uma noção de posse, que vai entrando no olhar do público mais curioso e atento, que muitas das vezes mesmo não sabendo quais as funções do realizador, sabem dizer quem é que realizou determinado filme, mas dificilmente sabe mencionar mais algum elemento que esteja por detrás das câmaras.

Na entrevista de Tony Costa há uma reflexão sobre este mesmo caso paradigmático, *“Todos dizem: “Que grande filme...” e quem fez aquilo foi o Gregg Toland, onde aplicava as técnicas nos filmes onde trabalhou: grande profundidade de campo, os movimentos de câmara, os planos de sequência, os planos contrapicados, quer dizer, é uma técnica do Gregg Toland, que o Orson Welles, inexperiente realizador na altura, tirou partido ao “encostar-se” ao Diretor de Fotografia para a criação desses planos... (...) No entanto, até hoje é o único filme em que no genérico está lado a lado, realizador e diretor de fotografia. É o único. Não diz que são corealizadores, mas colocou lado a lado.”* - (Costa T. , 2022).

Figura 9 – Frame dos créditos do filme “Citizen Kane” de Orson Welles – 1941.



Em nome da verdade, alguém mais preciosista poderia alegar, como ilustra o frame do filme original *"Citizen Kane"* (Welles, 1941) acima, o nome de Gregg Toland não aparece lado-a-lado, mas por baixo do de Orson Welles. Tratando-se ou não do reconhecimento do contributo do Diretor de Fotografia, certo é que este tipo de "reconhecimento" não é abundante.

Conclusões

A principal razão para a elaboração desta tese foi perceber a vulnerabilidade do trabalho criativo de um Diretor de Fotografia. Como pôde ser constatado, a vulnerabilidade começa antes mesmo de ser contratado e prolonga-se até à pós-produção de um filme e consequente manipulação de imagens.

Por meio da minha experiência profissional, investigação e das experiências compartilhadas por vários profissionais da indústria em diferentes áreas procurou-se deixar evidentes algumas fragilidades e imprecisões que não apenas se encontram na Lei, como no discurso dos defensores da ideia de que o Diretor de Fotografia não deverá ser considerado um coautor. Relativamente à Lei, procurou-se saber até que ponto a legislação necessita de ser atualizada, já que a última atualização decorreu em 2006, sendo um índice disso mesmo, a constante menção à película. Há praticamente uma inexistência de referência à evolução para o suporte digital. Torna-se assim evidente de que é um idealismo tentar proteger os autores de uma obra cinematográfica, especialmente por os autores não serem apenas aqueles que a lei menciona.

No decorrer desta tese a discussão ganhou novos contornos. De coautor de uma obra, levantou-se a possibilidade da coautoria da imagem. O que quer que esteja a ser feito neste momento para proteger o trabalho criativo do Diretor de Fotografia, parece ser insuficiente, uma vez que o seu trabalho pode ainda ser profundamente adulterado por decisões de terceiros, e para as quais ele não precisa de dar qualquer aprovação ou consentimento.

Ficou demonstrado que o ofício do Diretor de Fotografia não requer apenas o domínio técnico sobre o equipamento. Ele tem um conhecimento técnico profundo, mas requer igualmente um conhecimento artístico e sensibilidade estéticas apurados. Todos os entrevistados foram unânimes neste ponto. Desde aqueles que são frontalmente contra a inclusão do Diretor de Fotografia como coautor, entendem esta posição como uma figura subalterna ao Realizador e Produtor, até àqueles que identificam facilmente o contributo inestimável do Diretor de Fotografia nos filmes.

A lógica argumentativa apresentada pelos entrevistados que defendem a ideia da não-inclusão do Diretor de Fotografia enquanto figura protegida pelo CDADC como “autor”, foi quase sempre idêntica entre todos: se se for considerar o Diretor de Fotografia como coautor, então ter-se-á de olhar igualmente para o Diretor de Arte, para o Diretor de Som, entre outros... Não é o objetivo desta tese definir quais os profissionais que deveriam ou não reclamar a coautoria do filme. O que se pretende é perceber se o contributo do Diretor de Fotografia é ou não suscetível dessa consideração. A impressão que fica é que a lógica que preside os argumentos apresentados não rebate a ideia da não-inclusão do Diretor de Fotografia enquanto “autor”. Pelo contrário, defende até a inclusão de mais agentes envolvidos na criação da obra fílmica para além do Diretor de Fotografia, mas que pelo simples facto de ter se de rever profundamente essa questão, a própria mudança não é justificável.

Uma mudança que poderia ser eficaz, embora certamente resistisse fortemente, seria alterar o contrato do Diretor de Fotografia, e incluir uma cláusula ou várias cláusulas, que garantissem que ele teria que consentir e aprovar qualquer mudança nas imagens, em qualquer tipo de produção. Filme, TV ou Publicidade, pois todos eles têm a contribuição artística do Diretor de Fotografia. Para que isso aconteça, o Diretor de Fotografia de precisa ser considerado como um legítimo autor das imagens, visto que é um contribuidor fundamental na criação visual.

Rui Poças enquanto experiente Diretor de Fotografia com um portefólio que lhe permite falar sem qualquer constrangimento ou receio de represálias afirma perentoriamente que *“O que acontece em Portugal é que algumas profissões são consideradas meramente técnicas. O caso do Diretor de Fotografia está ali no meio. É sempre uma questão um pouco complicada. Esse tipo de pensamento serve politicamente e economicamente, pois serve aos Realizadores e serve aos Produtores que assim podem desvalorizar (o trabalho do Diretor de Fotografia). É conveniente porque depois na prática o que é que acontece? Por exemplo: Eu sou realizador. Tenho um filme para fazer. Eu vou tentar escolher um Diretor de Fotografia “artista” que seja meu parceiro a fazer um filme bonito e espetacular. Não quero só um tipo que saiba de botões, porque isso todos sabem, portanto, a diferença é que aquela pessoa vai-lhe dar*

mais qualquer coisa. E mais qualquer coisa é isso: É uma contribuição artística.” (Poças, 2022)

O Realizador Jorge Paixão Costa fala igualmente de forma desassombrada sobre este assunto, e é frontalmente a favor da inclusão do Diretor de Fotografia como coautor da obra. No entanto identifica o mesmo problema dos anteriores entrevistados para o atual estado da situação. *“Eu falo isto porque eu tenho dupla nacionalidade. Sou sueco e português. Portanto vivi muitos anos num país onde a cultura tem uma importância capital e onde a cultura faz parte da evolução da sociedade. E vejo que em Portugal não se olha da mesma maneira...mas não é de agora. Nunca foi. É desde sempre, e isso tem muito a ver com isto tudo o que nós estamos a falar. Com a importância de um Diretor de Fotografia ser ou não ser autor. Isso está na génese daquilo que é o pensamento nacional e que faz os portugueses serem quem são, os alemães serem quem são, e os suecos e os dinamarqueses e os noruegueses e os finlandeses serem quem são. É tão simples como isso.” (Costa J. P., 2022)*

Abordar este tema através de entrevistas foi um processo delicado, e que facilmente poderia ser encarado como uma tentativa de questionamento do valor e importância do Realizador no contexto de produção de uma obra fílmica. Não o é, mas quanto mais claro se torna o papel do Diretor de Fotografia, menos isolado está o realizador no seu universo autoral. Rui Poças explica porque é que no seu entender este tema é tão difícil de abordar: *“É sempre um tema tabu porque aqueles que são considerados autores, vão ver isto sempre como uma espécie de luta de classes e de status. Portanto, no nosso sistema, o Realizador está acima em termos de status e em termos de classe, acima de todas as outras funções. Há sistemas em que esse não é o caso. (...) Substituem o Realizador como do pé para a mão. Mais depressa substitui um Realizador do que substitui um Diretor de Fotografia. Acontece muito nos Estados Unidos por exemplo, e na Índia igualmente. Portanto o Realizador é uma peça que se muda mais facilmente do que se muda um Diretor de Fotografia porque ele tem que manter é uma continuidade do aspeto visual da obra. Mudar de Diretor de Fotografia vai ser difícil porque vai-se sentir. Ao mudar o Realizador não se sente nada. Portanto depende um bocado da forma como nós olhamos. Nós temos tendência a olhar para esta*

questão condicionados pela forma como os filmes são produzidos no nosso país.” (Poças, 2022) Aquilo que no discurso pode soar a uma menorização do papel do Realizador, na verdade o que procura fazer é enquadrar devidamente a leitura da importância deste ou do Diretor de Fotografia, consoante a cultura onde estamos inseridos. Em qualquer dos casos, o que se pretende relevar é de que ambas as figuras aparentam ter o mesmo peso artístico, se não for criado um mecanismo artificial de sobrevalorização do Realizador.

Assim sendo, uma das soluções propostas passa pelos Diretores de Fotografia terem o direito de ter uma palavra final sobre as imagens que produziram em colaboração com o resto da equipa. Os direitos autorais são outra forma que pode ajudar a seguir nessa direção. Dentro dos países europeus as coisas começaram a mudar há algum tempo, e em muitos países os direitos autorais do filme pertencem ao Argumentista, Produtor, Realizador, Compositor de Som e Diretor de Fotografia.

Por enquanto, os Diretores de Fotografia só podem contar com as relações profissionais que constroem com os Realizadores, Produtores, Editores e outros membros da equipa, no sentido lhes ser dada alguma influência no resultado final de uma Produção. Aquelas que são construídas com base numa admiração e respeito mútuos são os mais propensos a proteger eficazmente o trabalho criativo do Diretor de Fotografia, de forma não oficial.

Felizmente, ainda existem bons exemplos dessas relações, quando vemos Diretores de Fotografia e Realizadores com uma relação de trabalho colaborativa que dura anos, e que muitas vezes produz filmes de muito sucesso.

É evidente que cada indivíduo desempenha sua própria parte no processo criativo, mas sendo o Diretores de Fotografia o responsável máximo pela imagem, não pode ser desconsiderado, devendo até ver reforçado o seu papel. Este tipo de postura parece não ajudar apenas a profissão em particular, como a produção cultural no seu geral. Se seguirmos essa premissa, por um lado, teremos Realizadores que poderão acreditar que podem fazer um filme por conta própria e, por outro lado, os Diretores de Fotografia que serão eternamente desconsiderados injustamente

A premissa que talvez seja necessário começar a evidenciar, é aquela que defende uma indústria cinematográfica enquanto um trabalho colaborativo, em que um Realizador sozinho não consegue contar qualquer história.

Referências Bibliográficas

AFC - **Charte de l'image** [Em linha]. Paris: AFC, 2005, actual. 2005. [Consult. 12-fev-22]. Disponível em: <https://www.afcinema.com/-La-Charte-de-l-image-.html?lang=fr>

AIP - **Tarefas e responsabilidades do Director de Fotografia** [Em linha]. Lisboa: Associação de Imagem Portuguesa, 2022, actual. 2022. [Consult. 12-fev-22]. Disponível em: www.aipcinema.com/director-de-fotografia

Andrew Sarris, M. S. - **Hollywood Voices**. Edição 1, Hollywood: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1971. 82 p. ISBN 978- 0436441523

Belton, J. - Introduction: Film and Copyright. **Indiana University Press**. Indiana. 2007. ISSN <https://www.muse.jhu.edu/article/219008>. 19:2(19) 107-108

Chan, A.; Zhangke, J. - **Moving with the Times**. Film Comment. Massachusetts. 2009. ISSN <https://www.jstor.org/stable/i40136731>. 45:2(45) 40-43

Código do Direito de Autor dos Direitos Conexos (2006).

Coelho, I. - **Quando a autoria a solo não é suficiente**. CECS. Braga. 2017. 194-205

Coelho, I. R., Zagalo, N., & Venâncio, P. D. - **Comunicação, Culturas e Estratégias**. IV Jornadas Doutorais Comunicação e Estudos Culturais - **Direito, indústria e sociedade: os diferentes olhares sobre a comunicação autoral no Cinema**. Edição 1, Braga: CECS, 2016. 288-312 p. ISBN http://lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/issue/view/186/showToc

Costa, A.F. - **Fotografia e construção da experiência cinematográfica. Qual a influência da direção de fotografia na percepção da narrativa cinematográfica?** Lisboa: Universidade Lusófona, 2022. 14-210 p. Tese de Doutoramento.

Costa, J. P. - Realizador. (R. Fino, Interviewer). 2022

Cowan P. - Authorship and the Director of Photography: A Case Study of Gregg Toland and Citizen Kane. **Networking Knowledge**. Manchester. 2012. ISSN <https://doi.org/10.31165/nk.2012.51.256> .5:1(5) 231-245

David & Golias, Audiovisuais e Eventos Culturais, Lda - **Contrato de prestação de serviços técnicos**. Lisboa. Junho 2018.

Dennis Schaefer, L. S. - **Writing with Light: An Interview with Vittorio Storaro**. Film Quarterly. California. 1982. ISSN <https://doi.org/10.2307/1213091>.48:2(48) 02-09

Deren, M. - Cinematography: The Creative Use of Reality. **MIT Press**. Massachusetts. 1960. ISSN <http://www.jstor.org/stable/20026556>.89:1(89) 150-167

DGA - **Basic Agreement** [Em linha]. California: Directors Guild of America, 2017, actual. 2017. [Consult. 22-abr-22]. Disponível em: <https://www.dga.org/Contracts/Agreements/Basic2017.aspx>

European Commission - **Copyright: report highlights successful EU-wide recognition of directors as "authors" of films** [Em linha]. Bruxelas: European Commission, 2002, actual. 2002. [Consult. 14-jul-22]. Disponível em: https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_02_1824

Feder, E.; Figueroa, G. - **A Reckoning: Interview with Gabriel Figueroa**. Film Quarterly. California. 1996. ISSN <https://doi.org/10.2307/1213466>.49:3(49) 2-14

Fisher, B. - Flashback – **Evolution of Art in Cinematography** [Em linha]. Bruxelas: International Federation of Cinematographers, 2014, actual. 2014. [Consult. 16-nov-21]. Disponível em: <https://imago.org/activities/education/flashback-evolution-of-art-in-cinematography-article-by-bob-fisher/>

Ginsburg, J.C. - **The Concept of Authorship in Comparative Copyright Law** [Em linha]. Columbia: Columbia Law SchoolColu, 2003, actual. 2003. [Consult. 14-jul-22]. Disponível em: https://scholarship.law.columbia.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1695&context=faculty_scholarship

Hardy, R. - **Have Computer Generated Images Changed the Definition of Cinematography?** [Em linha]. California: noFilmSchool, 2014, actual. 2014. [Consult. 19-dez-21]. Disponível em: <https://nofilmschool.com/2014/01/digital-technology-changed-definition-cinematography>

Hart, J. - **The Art of the Storyboard: A Filmmaker's Introduction**. Edição 2, Burlington: Elsevier, 2008. 69-81 p. ISBN 978-0240809601

ICA - **Legislação** [Em linha]. Lisboa: Instituto do Cinema e do Audiovisual, 2017, actual. 2017. [Consult. 25-nov-21]. Disponível em: https://ica-ip.pt/pt/downloads/legislacao/?search=1&cat=7&id_subcat=0&id_ano=0

Kaufman, B. - **Film Making as an Art**. MIT Press. Massachusetts 1960. ISSN <https://www.jstor.org/stable/20026554>.89:1(89) 138-143

Lopes, L. M. - **Argumentista**. (R. Fino, Interviewer). 2022

Machado A. - Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. Edição 3, São Paulo: **EdUSP**, 1993. 11 p. ISBN 8531401437, 9788531401435

Madureira, C. - **Jurista SPA**. (R. Fino, Interviewer). 2022

Maia, J. (Director) - **Variações** [Motion Picture]. 2019

Mendes, D. - **Realizador**. (R. Fino, Interviewer). 2022

Morais, A. - **Diretor de Fotografia**. (R. Fino, Interviewer). 2022

Morin E. - **O Cinema ou o Homem Imaginário**. Edição 1, Lisboa: Moraes, 1956. 105 p. ISBN 9789727083602

Mozos, M. - (R. Fino, Interviewer). 2022

Nagel, A. - **Co-authorship in the social sciences, law, theology and the humanities** [Em linha]. Oslo: Norwegian National Research Ethics Committees, 2015, actual. 2015. [Consult. 14-jul-22]. Disponível em: <https://www.forskningsetikk.no/en/resources/the-research-ethics-library/authorship-and-co-authorship/co-authorship-in-the-social-sciences-law-theology-and-the-humanities/>

Nord, L. - **Directors and cinematographers have to be equally vulnerable**. [Em linha]. California: noFilmSchool, 2016, actual. 2016. [Consult. 19-dez-21]. Disponível em: <https://nofilmschool.com/2016/11/arrival-cinematographer-bradford-young-interview>

Ohanian, T., & Phillips, N. - **Digital Filmmaking: The Changing Art and Craft of Making Motion Pictures**. Edição 2, Burlington: Focal Press, 2000. 6 a 8 p. ISBN 978-0240804279

Pelicano, J. - **Realizador**. (R. Fino, Interviewer). 2022

Pereira, M. d. - **Jurista**. (R. Fino, Interviewer). 2022

Phillips, J. - **Authorship, ownership, wikiship: copyright in the twenty-first century**. **Journal of Intellectual Property Law & Practice**. Oxford. 2008. ISSN [https://doi.org/10.1093/jiplp/jpn200.3:12\(3\)](https://doi.org/10.1093/jiplp/jpn200.3:12(3)) 788-798

Poças, R. - **Diretor de Fotografia**. (R. Fino, Interviewer), 2022

Prince, S. - The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era. **University of California Press**. California. 2004. ISSN [https://doi.org/10.1525/fq.2004.57.3.24.57:3\(57\)](https://doi.org/10.1525/fq.2004.57.3.24.57:3(57)) 24-33

Rosa, A.M. - **Imitação e desejo: moda, marcas e copyright**. Edição 1, Porto: FLUP, 2019. 112-118 p. ISBN <https://hdl.handle.net/10216/127022>

Storaro V. - **Digital Cinematography on “Café Society”** [Em linha]. Pennsylvania: Film and Digital Times, 2016, actual. 2016. [Consult. 25-nov-21]. Disponível em: <https://www.fdtimes.com/2016/12/30/vittorio-storaro/>

Storaro V. - **IMAGO supports Spanish Cinematographers** [Em linha]. Bruxelas: International Federation of Cinematographers, 2022, actual. 2022. [Consult. 16-nov-21]. Disponível em: <https://imago.org/news/imago-supports-spanish-cinematographers/>

Stuart, J. - **Hey, Academy: Here’s Why the Best Cinematography Oscar Should Be Divided Into Two Awards** [Em linha]. California: IndieWire, 2013, actual. 2013. [Consult. 19-dez-21]. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2013/12/hey-academy-heres-why-the-best-cinematography-oscar-should-be-divided-into-two-awards-31847/>

Szankowski, A. - «**Variações**» - **Entrevista a André Szankowski aip AFC** [Em linha]. Lisboa: Associação de Imagem Portuguesa, 2019, actual. 2019. [Consult. 12-fev-22]. Disponível em: http://www.aipcinema.com/single-post/2019/08/27/-varia%C3%A7%C3%B5es-entrevista-a-andr%C3%A9-szankowski-aip-afc?fbclid=IwAR2QqTDIlgRgaJ_22G7-9uoS35r09H5ClZSmuv8KjVb_e_zjOttncB33yj94

Szankowski, A. - **Diretor de Fotografia**. (T. Costa, Interviewer).(n.d.)

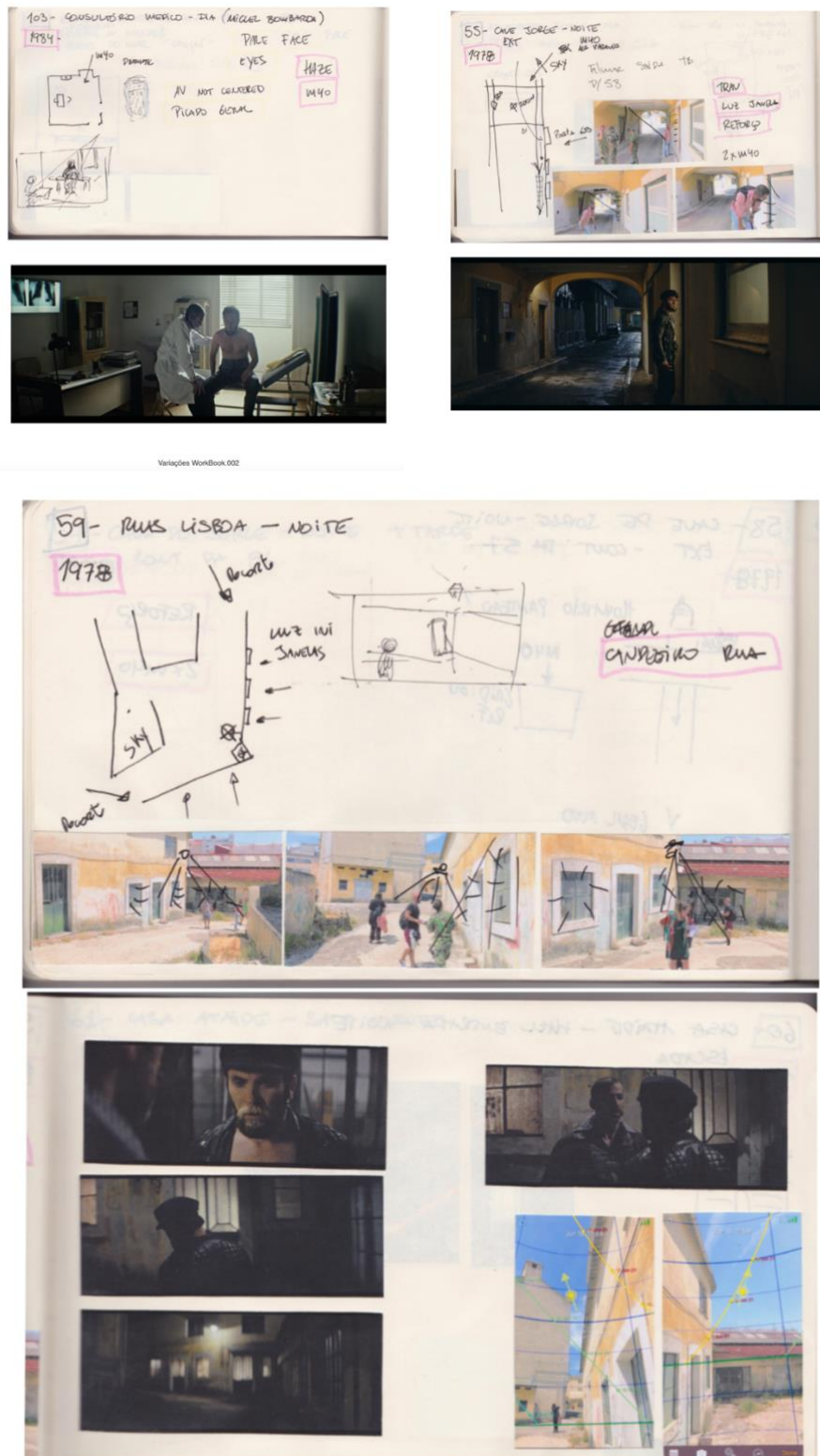
Vendrell, F. - **Produtor e Realizador**. (R. Fino, Interviewer), 2022

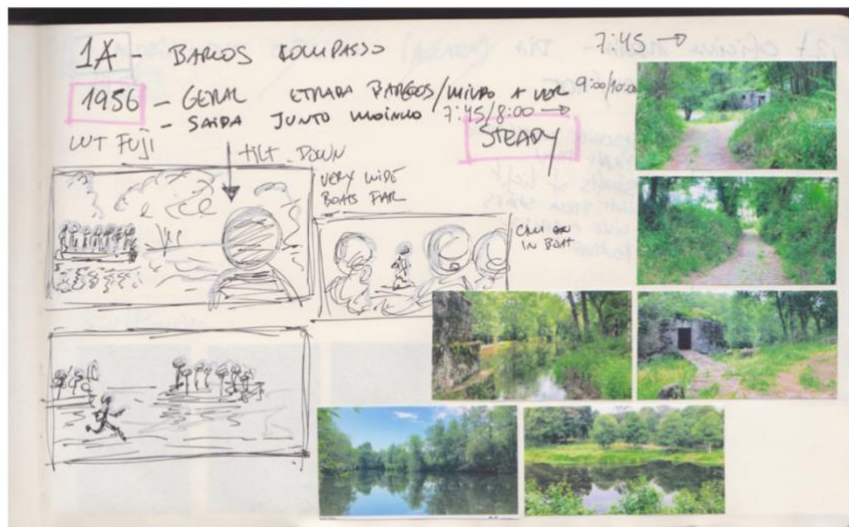
Vidinha, F. - **Diretor de Fotografia**. (R. Fino, Interviewer), 2022

Welles, O. (Director). - **Citizen Kane** [Motion Picture]. 1941

Anexos

Anexo 1 – Filme “Variações” (Maia, 2019)





Anexo 2 – Entrevistados para esta tese.

ENTREVISTADOS PARA ESTA TESE

Diretores de Fotografia

Tony Costa

Rui Poças

António Morais

Francisco Vidinha

Realizadores

Jorge Paixão da Costa

Jorge Pelicano

David Mendes

Manuel Mozos

Produtores

Fernando Vendrell

Argumentista

Luís Mário Lopes

Juristas

Mário Serra Pereira

Carlos Madureira