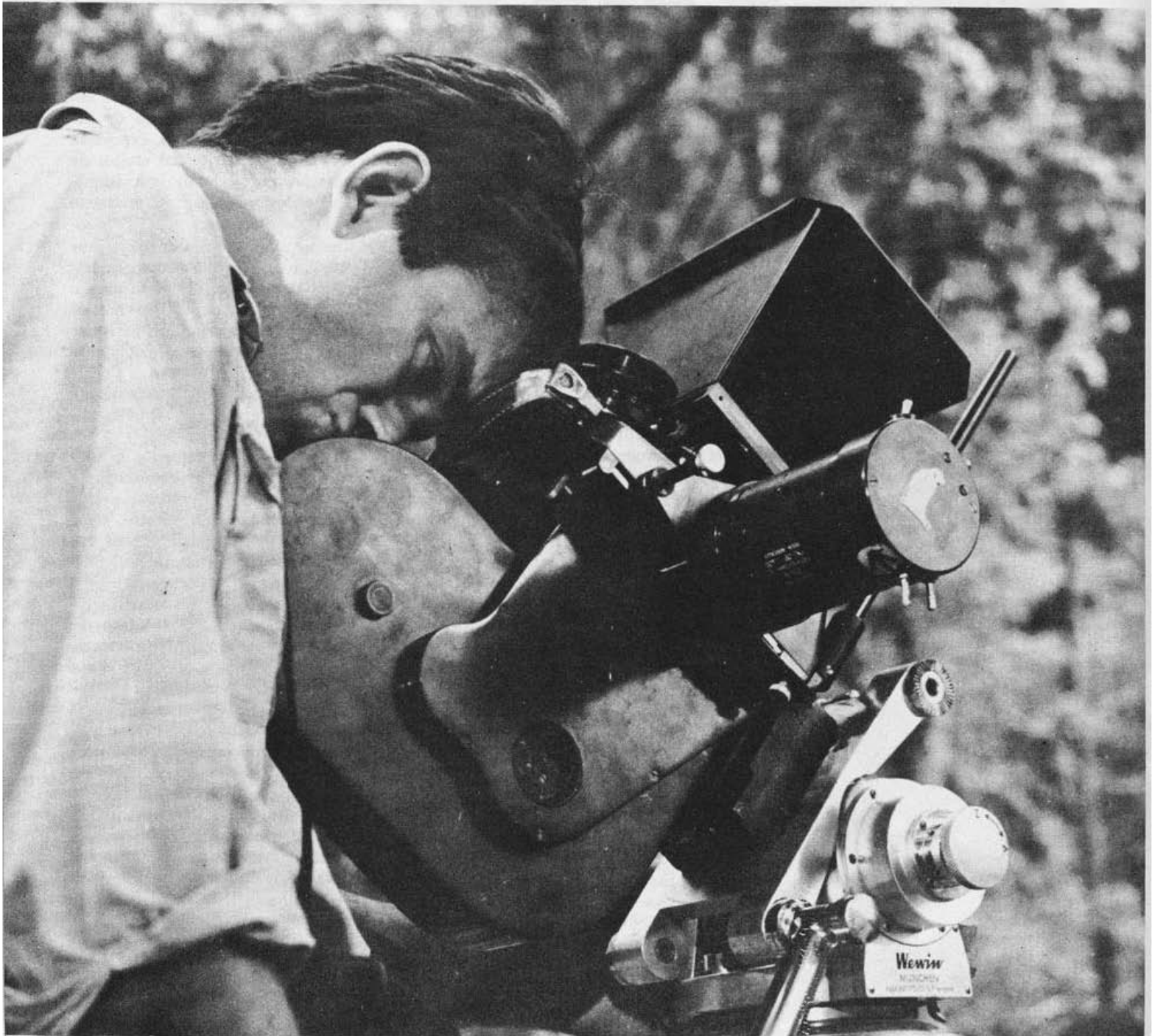


ARANOVICH

o trabalho do fotógrafo



“Boa fotografia em cinema é a que não se nota durante a projeção do filme; é a que se descobre depois, mediante uma reflexão sobre os fatores que produziram um filme expressivo”. Assim o jovem Ricardo Aranovich, argentino, radicado há cinco anos no cinema brasileiro (sem corte de suas raízes profissionais na Argentina), faz profissão de fé no trabalho de equipe. Curioso e sempre insatisfeito em relação aos seus trabalhos, procurando não o brilho, mas a comunhão com o sentido profundo de cada obra cinematográfica, reivindica um perfeito entendimento com a direção, a fim de que a direção fotográfica possa contribuir para a transmissão das idéias do autor. Não se pode falar em um estilo de fotografia no cinema; e sim em muitos estilos — “necessariamente um estilo para cada filme”.

O objetivo do fotógrafo no cinema, segundo Aranovich, não pode ser a procura da beleza por si mesma, de efeitos que funcionem isoladamente, mas a expressão correta, ou seja, a fotografia funcionando como complemento, inseparável e indispensável, das idéias que cada plano — e o filme no seu todo — desejam expressar. Daí considerar que a boa fotografia nem sempre é a mais bonita, porque a beleza isoladamente pode ser conseguida por qualquer um, bastando apenas um mínimo de conhecimento técnico. Lembra que um amador pode conseguir uma bela fotografia apenas acertando nas prescrições técnicas.

Exemplifica o ideal fotográfico com o recente *Persona* de Ingmar Bergman. Acha a fotografia de Sven Nykvist “perfeita exatamente porque não se destaca” do conjunto do filme, “uma obra-prima”. Sem ela, *Persona* não seria o mesmo. Aranovich lembra outros exemplos de entendimento perfeito entre diretor de fotografia e o cineasta como os trabalhos de Tissé e Eisenstein, e todas as obras de Bergman com Gunnar Fisher. A admiração de Aranovich por Fisher se manifesta em todos os momentos, ao se falar de fil-

mes de Bergman. Esta admiração foi expressa pessoalmente ao sueco, ano passado, quando esteve filmando no Rio. Aranovich guarda um cartão que Fisher lhe mandou posteriormente da Suécia, não esconde a satisfação de ter se tornado amigo do “mestre”.

Embora não lhe desagrade trabalhar com a côr, Aranovich prefere a fotografia em preto-e-branco, que “também tem sua côr” e, sob “certos aspectos”, representa um desafio, por dispor de menor gama de recursos.

“Poucos filmes têm usado a côr a contento”, afirma ressaltando que não procede qualquer preconceito contra o cinema cromático, que bem empregado, atinge os melhores resultados. Considera que a grande dificuldade da côr é exatamente sua utilização sem função ou sem a preocupação de lhe acrescentar mais do que um sentido meramente visual.

Exemplifica a utilização expressiva da côr citando *Moby Dick*, de John Huston, fotografado por Oswald Morris, e o trabalho de Carlo di Palma para *O Incrível Exército Brancaleone* (*L'Armata Brancaleone*) de Mario Monicelli, na qual a côr é a principal responsável pelo “tom medieval”. Aranovich cita ainda entre os trabalhos coloridos do cinema, o de Walter Lassaly, em *Tom Jones*, de Tony Richardson, e o de Giani di Venanzo, em *Giulietta degli Spiriti*, de Fellini.

O filme colorido, segundo Aranovich, nem sempre é mais trabalhoso que o preto-e-branco, isto novamente dependendo do tipo de produção. Explica que, se o iluminador dispõe de condições técnicas, a côr não representa acréscimo ou diminuição de trabalho nem requer cuidados não exigíveis também pelo preto-e-branco.

Do ponto de vista puramente técnico, explica que é mais fácil a filmagem colorida em interior, pois no exterior torna-se mais complicado o controle da luz. Uma contra-indicação: nunca se deve filmar em exterior, entre meio-dia e duas horas da

tarde, com sol muito forte, por causa do excesso de luz no rosto dos atores, que poderia resultar em defeitos — sombras e desvirtuação da côr.

Sobre as atuais condições de trabalho com a côr, no Brasil, Aranovich diz que apesar de deficiências de material, é possível conseguir resultados satisfatórios. O principal problema é o laboratório. No Brasil — explica — os laboratórios coloridos ainda tiram cópias pelo sistema subtrativo, completamente ultrapassado pelo atualmente em uso nos principais centros produtores do mundo, o aditivo. O emprêgo daquele sistema obsoleto provoca principalmente a falta de unidade das cópias registrando-se, muitas vezes, diferenças fundamentais entre uma cópia e outra.

Quanto aos processos, acha o Eastmancolor o “melhor que existe, quando bem revelado”, embora faça restrições a algumas das variações daquele sistema, como do De Luxe Color, “desvirtuador da tonalidade real”. Lembra a fotografia de *O Leopardo* (*Il Gattopardo*), de Visconti, copiada em De Luxe Color.

Em relação a seu trabalho em *Garôta de Ipanema*, Aranovich diz que nunca está satisfeito com o que realiza, mas acha ter conseguido chegar “bem perto do que pretendia”.

Aranovich considera “inteiramente falsa a teoria da luz ambiente”. Diz que, para o cinema, a luz ambiente não existe, porque a câmera não consegue captar a tonalidade exata do ambiente, competindo ao iluminar “recriar a atmosfera de forma a que, transferida ao filme, dê a ilusão exata da luz ambiente”. Afirma que, ao contrário do que se tem dito, os bons iluminadores (cita Raoul Coutard) utilizam a luz controlada para transmitir a impressão de luz ambiente. Revela que gostaria também de dirigir filmes e que entre os vinte de que participou — sete dos quais no Brasil — prefere o brasileiro *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, e *Los Venerables Todos*, argentino, de Manuel Antin.