

16 mm

O 16m/m passou a ter, a partir de 1977, um novo apoio: o dos Festivais

Nacionais de Cinema. Se bem que ainda encarada com certa apreensão, essa bitola ganhou Sessões especiais em Brasília e no Festival JB-Shell, sem falar na VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem de Salvador.

Damos a seguir uma série de depoimentos dos laboratórios a respeito da situação em que se encontra, no momento, a copiagem, a sonorização e a ampliação de filme de 16m/m entre nós.

Sobre este último item acrescentamos a palavra dos quatro cineastas que, tendo realizado seus longa-metragens nessa bitola, os levaram à comercialização através da ampliação, seja no Brasil, seja em laboratórios americanos.

Torna-se válido cotejar essas informações com o material colhido nos laboratórios.

Fica claro que esta Revista abre suas páginas para qualquer laboratório ou estúdio de som que se proponha a suplementar ou enriquecer os dados apresentados nas páginas que se seguem.

OS DOCES BÁRBAROS

Depoimento de Jom Azulay

O filme **Doces Bárbaros** — que conta as aventuras de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethania, quando os quatro decidiram formar um conjunto que se apresentaria em várias cidades brasileiras — envolveu filmagens de palco e nos mais diversos locais, como camarins, clínica psiquiátrica, delegacia de polícia, salas de audiências judiciais, aeroportos etc. É claro, portanto, que outra senão o 16mm, poderia ser a bitola escolhida, com várias câmeras sincronizadas a cristal. O filme empregado foi o Ektachrome-7242-EF, em virtude de (a) sua grande latitude à subexposição, (b) a possibilidade de ser "puxado" até 250 ASA e, (c) finalmente, a grande resistência de sua emulsão a riscos, poeira e manuseio em geral.

O filme foi integralmente montado em copião de 16mm e em pistas sonoras da mesma largura, exceto as músicas que, da gravação original realizada pela Phonogram em fita de 16 canais, foram transcritas para fita magnética perfurada de 17,5mm. A montagem, assim, teve de ser feita em moviolas italianas do tipo que permite percurso da imagem em 16mm e do som em 17,5mm.

Terminada a montagem e a mixagem, iniciamos a etapa final da ampliação para 35mm, o que, infelizmente, diante da impossibilidade técnica de se realizar o trabalho no Brasil, teve de ser realizado nos EUA. O primeiro passo foi contratar uma firma de assessoria técnica local, a Christopher Gray and Associates, que se encarregou de todos os contatos, orçamentos etc. E, as-

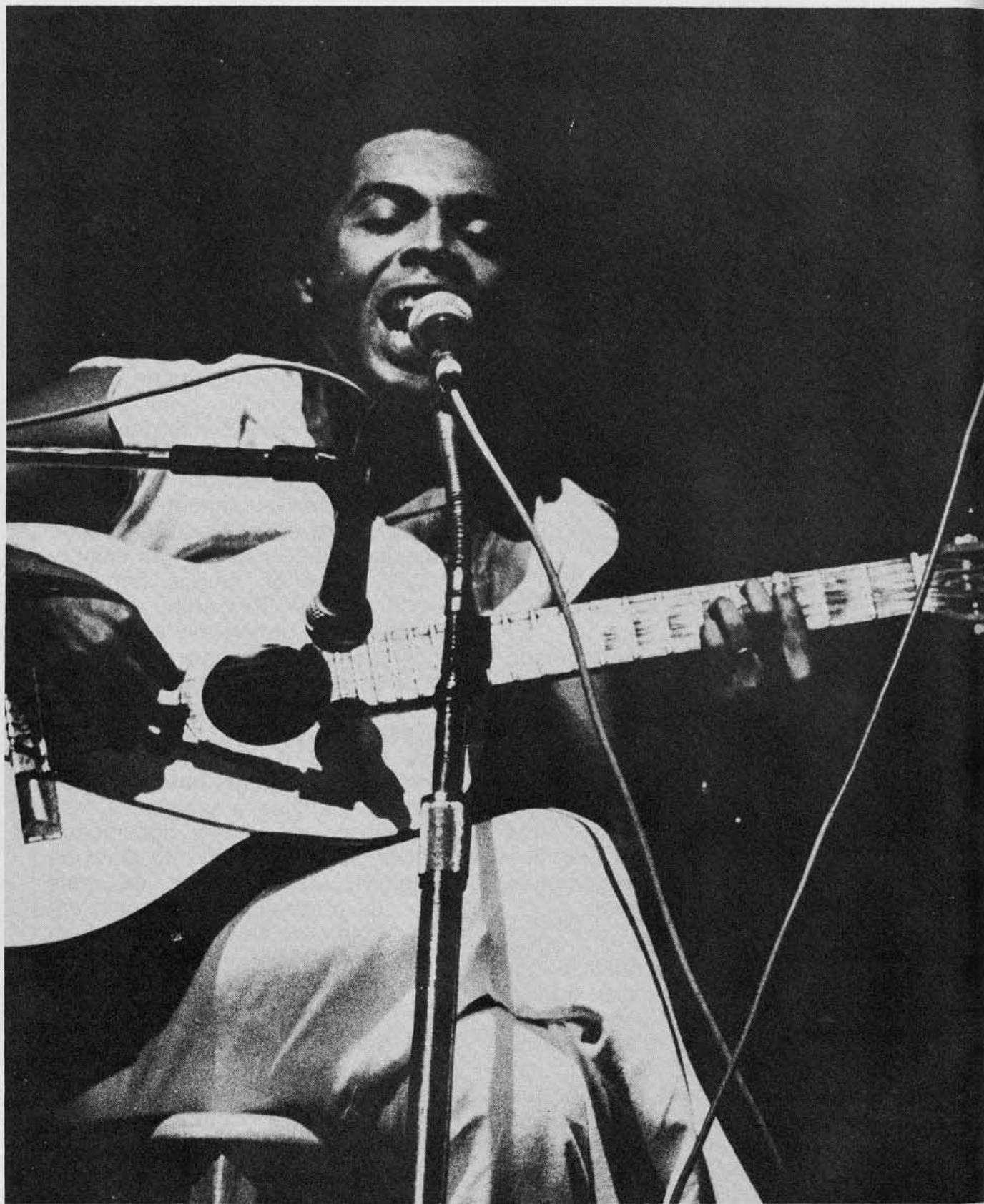
sim, uma vez acertada nos mínimos detalhes a execução da ampliação, embarquei para Los Angeles levando uma batelada de latas de filmes.

O laboratório que escolhemos foi o Cinema Research Inc., presidido por Hal Scheib, que fundara a firma em 1947, especializando-se em efeitos especiais. Hal Scheib, inclusive, foi o idealizador da famosa linha de copiadeiras óticas, Research Products, cujas patentes foram posteriormente compradas pela Bell & Howell. Por "notáveis contribuições" à indústria cinematográfica, Hal Scheib fôra agraciado com dois Ôscares, sendo atualmente considerado pioneiro do que se chamou de Engenharia de Cinema ("film engineering"). Entre os muitos trabalhos que o Cinema Research realizara, incluía-se um projeto de ampliação, cujos produtores estavam apreensivos com as dimensões ambiciosas do mesmo. O filme chamava-se **Woodstock** e abriu grandes perspectivas para o novo gênero de documentários musicais que, verdadeiramente, inaugurava uma nova fase na evolução do cinema documentário. Hal Scheib é o tipo do dono de laboratório que é, antes de mais nada, um profissional com consciência artesanal de seu trabalho e bem cedo percebi que o empenho que ele tivera com **Woodstock** não seria menor com os **Doces Bárbaros**.

Na verdade, a Cinema Research não é a rigor um laboratório, mas apenas uma firma especializada em efeitos especiais, o que os americanos denominam de "optical house". O trabalho propriamente dito de revelação e copiagem é feito num dos

16mm

OS DOCEZ
BARBAROS
Depoimento de John Asbury





grandes laboratórios locais, no nosso caso a Consolidated Film Industries (CFI).

A primeira coisa a ser feita foi a montagem do original reversível em rolos A&B com os efeitos de "fades" e fusões nela incorporados. Em seguida, fizemos inúmeros testes de ampliação cujos resultados discutíamos minuciosamente. Ao contrário do que eu pensava, o processo mais moderno de ampliação não era mais o de "liquid gate", mas um outro denominado de "fiber optics". O problema todo na ampliação reside em reduzir ao máximo no negativo ampliado a granulação, e as marcas de sujeira e risco que porventura o original 16mm possui. O controle de contraste é igualmente desejável. O sistema de "fiber optics" assim, consiste em fazer passar a luz, no momento da ampliação, em que na copiadeira ótica o original 16mm é reproduzido ampliado num negativo, por um filtro difusor de fibra de vidro que, não só reduz a granulação, como neutraliza a reprodução por reflexão na emulsão 35mm dos defeitos do original 16mm. Além disso, pelo emprego de filtros difusores de densidade diversa, controla-se, ainda, os níveis de contraste.

Em seguida, o original 16mm é levado para o analisador de cor para determinação da marcação de luz de cada um dos planos e, o filme é então ampliado na copiadeira ótica.

Assim, de um original reversível 16mm obtém-se um negativo ampliado do tipo Eastmancolor 5247. O passo seguinte é a tiragem de um CRI (Color Reversal Intermediate), do qual se fazem as cópias finais.

Por motivos de economia, porém, decidimos parar no negativo ampliado Eastmancolor 35mm que, trazido

para o Brasil, foi copiado na Lider, com excelentes resultados.

Apesar da fabulosa experiência que vivi e que muito contribuiu para o meu aperfeiçoamento profissional, lamento apenas o fato de não me ter sido possível realizar o trabalho de ampliação no Brasil quando tudo o mais fora realizado sem problemas aqui mesmo, a começar pela revelação do original 16mm executada pelo laboratório Hélicon Filmes de São Paulo com impecável qualidade. O trabalho de ampliação, conforme verifiquei e acabo de descrever, não requer investimentos excepcionais nem uma sofisticação tecnológica que os técnicos de nossos laboratórios já não disponham. O próprio Hal Scheib estranhou que eu tivesse que viajar para os EUA para ampliar o meu filme quando aqui mesmo, em São Paulo, havia um laboratório, o Interlab (Telstar), para o qual ele vendera uma de suas copiadeiras óticas do tipo da empregada para o trabalho que fizemos. E os lucros para uma inovação desse tipo estão aí mesmo como frutos silvestres para serem colhidos pelo primeiro que se aventurar pelos domínios dos efeitos especiais, dos quais a ampliação de 16mm para 35mm é apenas um de seus capítulos. Com a palavra os laboratórios brasileiros.

Um aspecto importante é que a decisão de se filmar 16mm, para depois ampliar para 35mm, com o objetivo de se vir a distribuir o filme comercialmente, deve decorrer de razões de ordem de produção, mas igualmente de ordem estética. As primeiras, à primeira vista, são aparentes, na medida em que se tornaria proibitivo rodar, como no caso de Doces Bárbaros, 20 horas de filme com som sincronizado em outra bitola que não 16mm. Da mesma forma, dificilmente conseguiríamos



nos introduzir com as pesadas e incômodas câmeras de 35 (Arriflex BL) em exíguos espaços repletos de gente. "O não perturbar o clima reinante" do que se pretende filmar, bem como a possibilidade econômica de se rodar muitas horas de filme e som sincronizado tornam-se, assim, os dois fatores básicos que vão presidir, esteticamente, a decisão de se filmar em 16mm, na medida em que são esses dois elementos que irão permitir às plateias, quando o filme chega às telas, a intensa sensação de credibilidade, realismo e autenticidade que as cenas provocam. Nesse sentido, pode-se sem dúvida alguma falar de uma linguagem do 16mm em oposição ao 35mm, caracterizada por uma espontaneidade que enquanto este só difícil e idealmente logra atingir, aquele realiza natural e habitualmente. O ideal do 35mm (pelo menos do longa-metragem convencional de ficção) é reproduzir fielmente a realidade. Já o 16mm apreende e colhe diretamente a realidade no momento em que ela se realiza; daí ele ter permitido o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica de eficácia inigualável e a custos econômicos sensivelmente reduzidos.

Como isso tudo só se tornou possível a partir do momento em que os processos de ampliação de 16mm para 35mm se desenvolveram, ao ponto de praticamente não permitirem distinção de qualidade entre uma bitola e outra, é fundamental não esquecer que o resultado que atingimos é o de se obter no formato

de distribuição comercial do 35mm as virtudes de leveza, despojamento, versatilidade e autenticidade que caracterizam as produções de 16mm. Por conseguinte, o produto final, a rigor, nem é um 16mm, nem um 35mm, considerados tradicionalmente, mas um terceiro produto que se apresentaria como um novo veículo de expressão, que poderia ser definido como um 35mm liberto das injunções econômicas e de produção que, historicamente, sobretudo após o advento do som nos anos 30, cerceiam o desenvolvimento do cinema.

ORLANDO SENNA

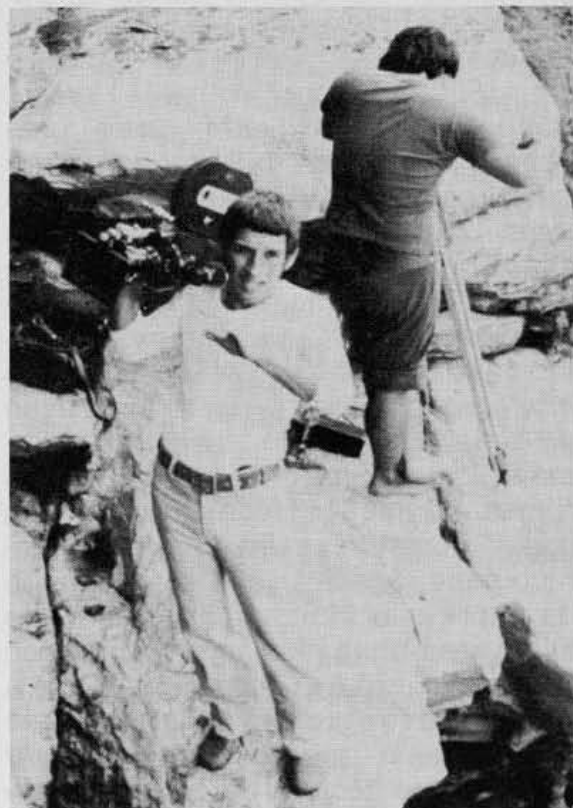
P — “Diamante Bruto” seria um outro tipo de filme, teria outro estilo, caso houvesse sido realizado em 35mm e não em 16mm?

R — O projeto foi pensado em termos de 16, foi gerado a partir de nossa experiência nesta bitola. A própria estrutura dramática do filme, como a estávamos propondo, só seria alcançada com a utilização de uma técnica que incluísse alto nível de maneabilidade e mobilidade tanto da equipe como do equipamento. Que incluísse as possibilidades de um grupo de trabalho reduzido, um mínimo de dez horas de material filmado (fizemos 14 horas), um som direto de alta qualidade em qualquer situação, filmagens em locação de difícil acesso, iluminação portátil e adaptável a qualquer ambiente. Além de outras **exigências** contidas na raiz mesmo da concepção do filme, como é o caso da fotografia, um trabalho maravilhoso de João Carlos Horta. A textura da fotografia, o índice de transparência da imagem que a gente desejava só poderia resultar

de um macete técnico cujo ponto inicial é a película em 16. “Diamante Bruto” é o filme que é porque foi feito em 16. Caso eu tivesse optado pelo 35, o projeto teria de ser pensado em termos desta bitola, do material mais pesado, etc. Ou seja: eu teria de me expressar segundo os parâmetros técnicos desta bitola. O resultado, é claro, seria outro.

P — Sua experiência pioneira com “Iracema” e “Gitirana” serviu de reforço à tese segundo a qual o 16mm é a nova linguagem do cinema, defendida por várias correntes da crítica internacional. A técnica do 16mm seria, em si mesma, uma superação do cinema em 35mm?

R — Existe um cinema muito jovem sendo feito na África, na América Latina e nos EUA, todo ele em 16. Na minha opinião, este é o melhor cinema que se faz atualmente. Além disso, boa parte do mais presti-





giado cinema convencional está sendo realizado em 16. O último Cannes premiou "Pai Patrão", rodado em 16. Bergman, Welles, Herzog, Buñuel, Jacques Rivette, vários americanos de grande bilheteria realizaram, realizam ou desenvolvem projetos em 16. Então existe todo um clima de prestígio e entusiasmo em torno disto, principalmente na Europa. Mas nenhuma técnica é revolucionária em si. Não podemos **bitolar** o cinema, seria a imposição de uma espécie de "gestalt" ainda mais absurda do que a duração dos filmes. Qulquer técnica serve ou não a uma idéia. Um progresso técnico pode significar um retardamento da expressão cinematográfica, como aconteceu com relação ao 70mm, ao 3-D, ao Todd-A-O odorífico. Outros podem lastrear um avanço desta expressão, o que só ocorre quando o progresso técnico do meio de co-

municação surge por força da necessidade de sincronizar este meio de comunicação ao ritmo da sociedade. Parece-me que isto é aplicável ao 16, nas atuais circunstâncias. Esta é uma técnica que nos permite uma maior agilidade, que oferece ao cinema condições de acompanhar e pensar o mundo. O documentário, por exemplo, que vem se firmando cada vez mais como a mais contundente e oportuna relação do Cinema com o mundo atual, já é quase todo ele realizado em 16. Assim, acredito que a insatisfação dos criadores cinematográficos com o obsoletismo das técnicas desenvolvidas pelo cinema convencional, no que se refere justamente a esta apreensão do mundo dos anos 70, é o que está impulsionando o avanço do 16. Esta técnica serve a uma inquietação e pode, realmente, canalizar novas idéias cinematográficas.

P — Por que "Iracema" não foi ampliado para 35mm?

R — Porque não houve qualquer exigência do mercado internacional com relação a isto. A questão da bitola dos filmes só é problemática no Brasil, aqui ainda permanece a idéia de que 16 significa amadorismo e baixa qualidade técnica, uma visão singularmente retrógrada em um país onde o 16 poderia ser a base para o desenvolvimento de um cinema com características marcantemente nacionais. O pioneirismo brasileiro com relação a longametragens em 16 não fica só com "Iracema". Filmes de indiscutível importância cultural, como o "Uirá" de Gustavo Dahl, "Em Busca do Su-Sexo" de Roberto Pires e "Câncer" de Glauber Rocha, realizados em 16, marcaram este pioneirismo em nível internacional.

P — Exemplifique a relação da estrutura dramática de "Diamante Bruto" com a técnica em 16mm.

R — Como ocorreu nos meus projetos anteriores, não havia um roteiro rígido a seguir. Os atores improvisam os diálogos e as situações, o povo fala o tempo que quiser, não existe qualquer controle com referência à duração de uma cena. Não há como selecionar, durante a filmagem, acontecimentos ou falas porque nem eu nem os outros da equipe sabem o que vai acontecer em seguida — porque o máximo a que eu me permito na filmagem de uma cena com atores profissionais é discutir antes uma linha geral de ação (que pode ser sugerida por mim ou pelos atores). Quando a câmera dispara, se já não estiver rodando desde antes, a responsabilidade fica com os atores. Eles usam o tempo que acharem ne-



cessário. De uma maneira geral os atores profissionais em meus filmes estão sempre contracenando com não-atores, com gente do povo. E minha missão é filmar tudo porque eu não sei quando vai acontecer aquele momento mágico, aquela frase indispensável, aquele gesto. A seleção é na moviola. Isto é possível porque o negativo 16 é mais barato — então eu posso coletar 14 horas de material filmado. Além do mais, este tipo de cinema exige discrição, não poderia ser realizado sob a parafarnália de uma grande equipe, gruas e carrinhos. O material necessário ao 35 agride e inibe as pessoas (no caso do documentário) e impõe um tipo de comportamento aos atores, uma postura, um relacionamento convencional com o cinema. Minhas intenções convergem para outra direção. E há também a questão do som direto: no 35 o som direto só é possível com a utilização de blimpagem pesada, o que imobiliza a câmera ou exige equipe maior e mais material de filmagem — enfim, o som direto é um apêndice complicado em 35 e um elemento integrado ao 16.

P — Esta relação existe também no que se refere à fotografia?

R — Existe e pode clarificar um ponto polêmico: a ampliação. A locação de "Diamante Bruto", a Chapada baiana, apresenta uma luminosidade especial, translúcida — tanto que é

conhecida como a Cordilheira Azul. As pessoas que circulam nestas montanhas, os garimpeiros, têm a face crestada pelo sol, gente dura feito pedra. A intenção **artística** da fotografia era transmitir este contraste, esta aparente dissociação entre Paisagem e Homem. Os primeiros planos recortados com dureza, dramáticos, e o cenário que está ao fundo sugerindo dissolvências, imprecisões. Não se tratava apenas de retratar realisticamente a paisagem da Chapada Diamantina, que se apresenta aos nossos olhos assim. Mas também integrar a fotografia na composição dramática do filme, no documento abrangente que pretendíamos produzir daquela comunidade: também a atmosfera social e histórica da região se apresenta muito nítida ao nível dos primeiros planos, dos planos pessoais, e imprecisa no que se refere ao que está por trás disto. Não se tratava de deixar os primeiros planos em foco e desfocar os planos de fundo, um macete de larga utilização, agora já definitivamente incorporado à linguagem dos filmes de publicidade (aliás, uma linguagem articulada a partir dos detritos formais da expressão cinematográfica). O projeto era o de uma fotografia seca, objetiva, onde a cor fosse instrumento de informação. E aí tivemos, João Carlos Horta e eu, de levar em consideração o fato de que os fotogramas seriam ampliados e a cromatização alterada. Chamo a atenção para o fato de que "Diamante Bruto" foi um filme preparado **a priori** para esta ampliação, uma vez que o mercado ao qual se destina de imediato, o mercado brasileiro, exige a bitola 35 para exibição. Então a nossa alternativa foi trabalhar tecnicamente esta fase, a ampliação. Utilizando a película negativa 7247, Horta estabele-

leceu comportamentos técnicos relativos à abertura de diafragma e revelação do 16, trabalhando em sintonia com os laboratórios — a Revela de São Paulo e a Exceptional Opticals de Nova York. Visando justamente o controle das mutações cromáticas e de contraste que ocorrem no processo de ampliação, isto é, trabalhando nisto, transformando o que muitos consideram como "um problema" em mais uma possibilidade de aperfeiçoar a fotografia. Horta se utilizou destas mutações e destes níveis de contraste para conseguir um resultado muito difícil de ser alcançado no 16 ou no 35 separadamente. Ou seja, a cromatização de "Diamante Bruto" é resultado de um processo onde a **ampliação do negativo** é um ponto básico. Esta fotografia só seria conseguida assim: a impressão da imagem em negativo 16 com pontuação de luz um pouco mais baixa que o normal; segundo, a ampliação desta imagem para um negativo 35, ocasião em que o contraste se acentua e a baixa pontuação de luz na matriz 16 é compensada. Aí os primeiros planos têm seus contornos e seus relevos enfatizados e os segundos planos, embora permaneçam em foco (a profundidade de campo também se acentua) apresentam uma textura de dissolvência — a fotografia que a gente desejava. João Carlos Horta atingiu isto **através** da ampliação, manipulando a seu favor as mutações que ocorrem no processo.

P — Existem discordâncias entre pessoas diretamente ligadas ao assunto no que se refere ao aspecto econômico. Uma produção de longa-metragem em 16mm é mais barata do que uma produção em 35mm?

R — No Brasil o custo é o mesmo no caso do filme ser destinado ao mercado comercial, ou seja, no caso



de incluir a ampliação do negativo no projeto. A ampliação terá de ser feita no exterior e paga em dólar, uma operação complicada que geralmente inclui a presença do diretor ou do fotógrafo em Nova York ou Londres. Pode-se optar pela ampliação nos laboratórios brasileiros. Neste caso o custo é maior do que a ampliação nos EUA (devido à inexistência no país de equipamento moderno apropriado) e não se conseguirá um produto tecnicamente aceitável pelo mercado, quer brasileiro, quer estrangeiro. Desta forma, o orçamento aliviado na compra da película virgem 16 e na produção simplificada é violentamente sangrado no custo da ampliação. E se equilibra com o custo das produções em 35. O xis do problema: os laboratórios brasileiros não equipados, isto é, um furo no projeto cinematográfico nacional. Laboratórios equipados baixariam sensivelmente o custo. No caso de filmes realizados em 16 serem destinados a um mercado de 16, evidentemente o custo é mais baixo, o **fantasma** da ampliação deixa de existir. Mas não existe um mercado de 16 organizado no Brasil, furo mais grave ainda porque impede o surgimento do que poderia ser um cinema brasileiro muito forte e ágil, muito independente, todo ele filmado e exibido em 16. Necessário dizer que o aspecto econômico da realização em 16 é importante, é um fator a ser analisado segundo uma perspectiva de conquista do nosso

próprio mercado de cinema. Mas temos de inserir este aspecto em uma formulação mais ampla que é a própria busca de um espaço político por parte do criador cinematográfico, a opção pessoal por este ou aquele canal de comunicação e análise. De minha parte, filmo em 16 não porque é mais barato (ficou claro que custa o mesmo). Mas porque a leveza e mobilidade do 16 e as características cromáticas da película 16 servem à proposta de cinema que desenvolvo neste momento. A ampliação de "Diamante Bruto" ficou por 12 mil dólares e o custo total do filme em dois milhões e meio de cruzeiros. Porque tinha de ser ampliado, a primeira cópia atrasou seis meses, ocasionando prejuízos em vários níveis. O que quero dizer é que ainda é extremamente difícil e caro realizar filmes longos em 16mm no Brasil quando, pelas próprias características do processo, deveria ser mais fácil e mais barato. Entre as várias e graves contradições do Cinema Brasileiro esta é a que pode atingir mais danosamente o futuro imediato de nossa expressão fílmica. Porque existe uma multidão de jovens e inéditos cineastas — o próprio futuro de nosso cinema — que deseja se expressar através do 16 e se depara com obstáculos deste tipo. É possível que esta geração esteja sendo castrada de antemão pelas dificuldades, incompreensões e preconceitos que cercam a realização em 16.

Entrevista com Zelito Viana, realizador de MORTE E VIDA SEVERINA

1) FC: Vamos por etapas. Para começar, devemos ir devagar. Você filmou com material reversível ou com negativo?

Zelito Viana: Eu filmei com negativo 7247 (Kodak) e esse negativo foi montado em pista simples, deixando dois fotogramas a mais em cada corte, para que não aparecesse a emenda na ampliação. E a máquina que ampliou já está computada para não ampliar esses fotogramas suplementares. Não existe, portanto, necessidade de uma nova montagem de negativo. O processo de ampliação é como se fosse uma filmagem quadro a quadro numa máquina com a "janela" molhada; o processo se chama "liquid gate".

2) FC: Qual o nome desse laboratório?

Zelito Viana: O laboratório se chama **Exceptional Opticals** fica no n.º 17 do lado Leste da rua 45 em Nova Iorque e quem me indicou esse lugar foi o Rudi Böhm que trabalha na TV Globo e que é especialista em efeitos e trucagens em cinema e TV. Em geral é ele quem faz os letreiros das novelas. Mas o que é importante assinalar aqui, para os que estão interessados na parte técnica da questão é que eu ampliei do negativo 16mm 7247 para um C.R.I. que sai direto, através desse "liquid gate" que tira toda a sujeira, todo arranhão, é realmente um processo sensacional. A ampliação fica melhor que o original 16mm, inclusive... Há, entretanto, alguns dados que se

tornam interessantes, mencionados aqui, porque ajudam a quem for utilizar o processo futuramente. A primeira coisa é que eu errei, mixando o filme antes da ampliação. Hoje eu não faria mais isso. Às vezes a máquina, por algum problema copia um fotograma a mais ou a menos e isso pode acarretar problemas de ajuste de sincronismo.

3) FC: Você já respondeu várias perguntas numa só. Vamos, então continuar no teu embalo. Quanto custou tudo isso?

Zelito Viana: Antes de falar de preço eu gostaria de dar um conselho técnico que pode ajudar: o certo, então, é você ampliar e do negativo resultante tirar um copião preto & branco para mixar com ele antes da copiagem definitiva em cores. Quanto ao preço, foi, mais ou menos, de US\$ 1.20 por pé em 35mm, mas como o meu trabalho era muito grande, veja você era um filme de uma hora e meia para ser ampliado, eles resolveram cobrar US\$ 1.00 por pé. E tudo custou, com as fusões, trucagens, letreiros adicionais, tudo que eu fiz lá, US\$ 8.700. Mas o preço da ampliação, exclusivamente, foi de US\$ 7.000 (aproximadamente).

4) FC: O total de tempo gasto foi grande?

Zelito Viana: O tempo que eu gastei lá foi de uns quinze dias e contando com viagem e estadia gastei um total de US\$ 9.200. Eles trabalham muito rapidamente.



5) FC: Como funcionou a burocracia brasileira para a exportação do negativo?

Zelito Viana: Tirei uma licença na Cacex de exportação e importação conjugada do material em 16mm e uma licença de importação do C.R.I. em 35mm. A primeira licença conjugada é sem ônus, isto é, sem cobertura cambial. A outra, teve alguns obstáculos. A Cacex quis me cobrar um depósito como se eu estivesse importando uma nova "coisa". Eu tive que provar que estava levando **Morte e Vida Severina** e trazendo **Morte e Vida Severina**... Consegui convencê-los disso e recebi a licença.

6) FC: Para você conseguir isso os laboratórios brasileiros tiveram que atestar sua incapacidade para esse trabalho?

Zelito Viana: Tiveram. Isto é, na verdade os laboratórios aqui não são capazes de fazer o "liquid gate". Ampliar, eles ampliam, mas num processo meio rudimentar, que gera um certo desequilíbrio na imagem,

uma falta de regularidade na ampliação. Aqui no Brasil fazem também um tipo de ampliação que corresponde às trucagens óticas ("aerial image") mas o grande problema é conservar a qualidade durante uma hora e meia. Eles garantem três minutos... O grande problema da ampliação no Brasil hoje é o de garantir a qualidade ao longo do trabalho. E isso eles foram honestos bastante para não fazer. Além disso, no caso do uso da truca ótica o preço fica exorbitante: um filme de uma hora e meia ampliado por esse processo ia requerer mais de doze horas de trabalho, digamos assim, quase científico. O Walter Lima Jr fez um trabalho desse tipo, com material de vinte minutos e ficou mais caro que o meu, ampliado em Nova Iorque.

7) FC: Do ponto de vista orçamentário, valeu a pena essa empreitada?

Zelito Viana: Há um ponto essencial a favor do 16mm, na minha opinião: o material sensível você compra, **caro**, no início de qualquer produção. Estou falando do 35mm. E

isso se dá, na melhor das hipóteses, um ano antes da comercialização do filme. No caso da ampliação, ela é feita digamos, dois meses antes dessa mesma comercialização. Você, então, ganha um ano financeiro em cima disso. Não é só o preço específico do material (muito mais barato que o 35mm) que deve ser levado em conta. É o giro do dinheiro que é mais importante.

8) FC: Você chegou a ver a situação do filme reversível relativamente aos processos de ampliação?

Zelito Viana: O filme reversível utiliza um processo mais direto de ampliação que é também mais barato. Enquanto o filme ampliado de um negativo te custa US\$ 1.20 por pé, partindo de um original reversível o preço cai para US\$ 0.70 o pé. **Morte e Vida Severina** tem alguma coisa feita em filme reversível, uns 30 ou 40 planos mas a qualidade do trabalho é tão boa que você nem chega a notar.

9) FC: Para terminar era bom saber de você se essa experiência pode trazer alguma coisa nova para o cinema brasileiro. O **Uirá**, do Gustavo Dahl já havia sido beneficiado por esse processo de ampliação, feito na Itália. Pouca gente soube disso. Pouca gente aqui quer dizer gente que se interesse pela produção no Brasil. O resultado, já naquele momento foi excelente!

Zelito Viana: O que eu acho básico é que os custos dos filmes brasileiros têm que baixar de alguma forma. Qualquer tentativa é válida para isso até a volta ao preto & branco. A ampliação nestas condições perfeccionistas é uma saída ideal. Hoje já se fala em filme de um milhão de dólares como se fosse uma brincadeira. Os filmes caros são um tipo ou uma maneira de imitar a televisão, que já faz produções caras há muito tempo! Não tem mais graça. O engraçado hoje é ser diferente da televisão.

Marcelo França fala de RITMO ALUCINANTE

Ritmo Alucinante foi realizado em 1975 no Estádio do Botafogo do Rio de Janeiro, nos meses de janeiro e fevereiro. No estilo documental é um dos primeiros filmes musicais feitos no Brasil. O filme, todo a cores, tem como participantes os grupos Vímana e Peso, Cely Campello, Erasmo Carlos, Raul Seixas e Rita Lee.

O filme tenta documentar as nossas influências musicais, muito questionadas por músicos mais conservadores, nem por isso menos criadoras na sua pretensão de evolução de nossas próprias raízes musicais.





Ritmo Alucinante, a princípio, surgiu como um festival de Rock, produzido por Nelson Motta e que, além dos participantes citados acima, ainda contava com a presença do grupo Mutantes. A idéia de transformar o festival em filme foi um prolongamento de meus contatos com Roberto Menescal, diretor artístico da Phonogram. Contamos com mais dois apoios inestimáveis: o do próprio Nelson Motta e de Gilberto Loureiro (fotógrafo e montador do filme) que, com o desenvolvimento do seu trabalho passou à categoria de co-produtor.

O festival, que durante cinco sábados lotou o campo do Botafogo, teve seu registro dentro do cinema brasileiro, apesar das condições precárias de realização.

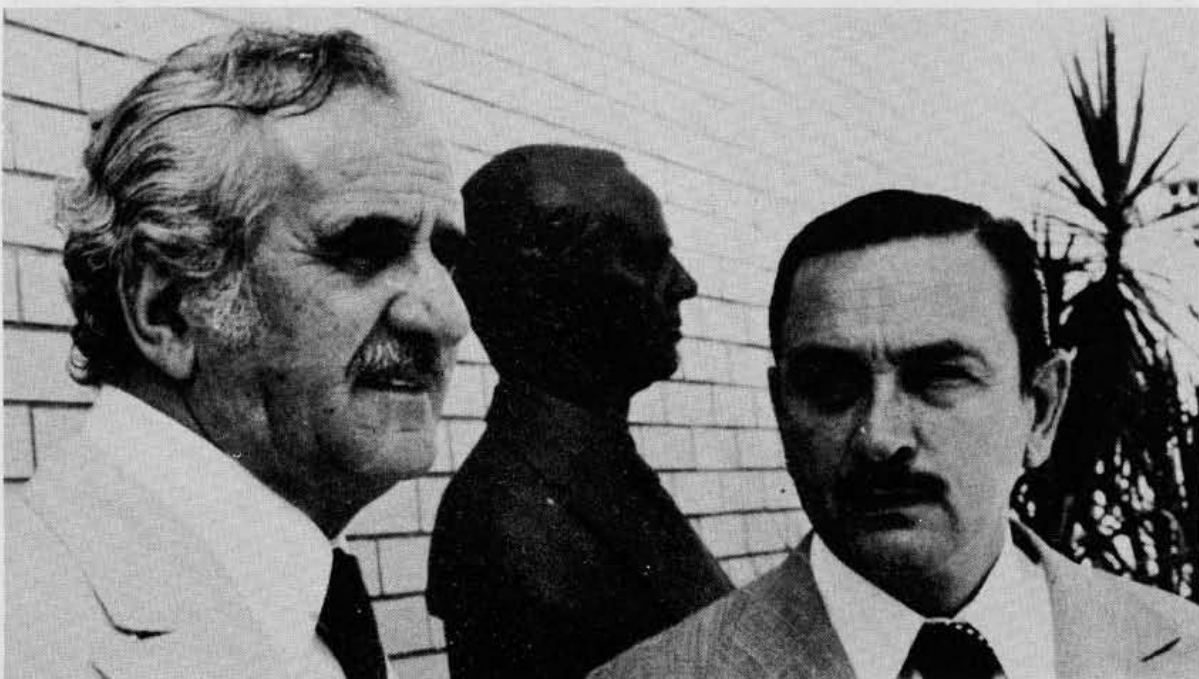
Usamos duas câmaras, sendo uma fixa e outra em movimento, ligadas a um gravador Nagra com sincronismo por cristal. Película Kodak 7242, Ektachrome. O segundo operador de câmera foi Jom Azulay. O som ficou

a cargo de Mario da Silva. E a produção coube aos organizadores do festival: Alpha Produção Artísticas — Nelson Motta.

O nível geral da ampliação é bom, graças às condições de luz de cada participante. Uma característica geral marca o filme: a granulação. O que para muitos seria uma falha técnica funciona aqui fortalecendo a linguagem musical do Rock.

O mercado do filme de 16mm, agora iniciando o seu desenvolvimento paralelo, pode e deve criar condições para a realização de filmes nessa bitola. Todo o trabalho de ampliação foi processado no Brasil, na Lider Cine-Laboratórios S/A.





ENTREVISTA COM JOSÉ ALVARENGA

Diretor Comercial da Líder Cine Laboratórios

1) FC: Por que no Brasil, país em desenvolvimento, o 35mm cada vez é mais aprimorado e o 16mm desprezado, enquanto, nos centros culturais e artísticos do mundo os filmes curtos e longos em 16mm cada vez ganham mais adeptos?

José Alvarenga: É fácil explicar, porque, no Brasil, o campo filme de 16mm ainda permanece virgem, inexplorado, toda a produção é feita em 35mm; evidentemente nos outros países o 16mm tem utilidade maior, por conta do aparelhamento e modernização dos laboratórios. A Líder, antecipando-se a qualquer providência tomada pelo governo, já está importando todo equipamento necessário para atender o mercado, que nós reputamos promissor e de boa rentabilidade. O investimento que

vamos fazer é grande, principalmente em se tratando da conjuntura vigente, em que temos que depositar no Banco do Brasil, pelo prazo de um ano, valor equivalente ao da importação. Mas a Líder tem uma meta, um compromisso com o cinema brasileiro, e não pode deixar de olhar atentamente para esse mercado de 16mm. Estamos importando uma máquina de C.R.I., já fechamos licença para mais um "Seikel", estamos comprando uma máquina nova, que o nosso Diretor, Dr. Victor Bregman viu recentemente, na viagem que fez à Europa e que a Líder está tratando de tirar a licença. Poderemos, até o final do ano, dar aos filmes de 16mm o tratamento que merecem, não só melhorando sua qualidade, como também permitindo que os produtores possam filmar em

16mm e ampliar para 35mm, pois este desejo foi manifestado a mim, pessoalmente por vários produtores. Estou inclusive informado que a Embrafilme pretende abrir uma linha de financiamento para apoiar e desenvolver o campo de 16mm. A Líder está atenta, está tomando providências e, no que depender de nós o filme de 16mm terá o mesmo tratamento do filme de 35mm.

2) FC: O negativo colorido 16mm se beneficia do mesmo tipo de revelação do negativo 35mm, mas no caso do filme reversível é uma catástrofe. O Gevachrome 6.00 e 6.05 eram bem revelados pela Rex e pela Revela, mas, parece que a fábrica cancelou sua fabricação. O novo Gevachrome II não é processado no Brasil. O Ektachrome (Kodak), de qualquer tipo, é tão maltratado como o filme preto & branco (16mm). Porque a Líder nem chega a revelá-lo?

José Alvarenga: Porque esse material é praticamente usado por amadores. Evidentemente, em consequência da elevação dos custos nas fontes de produção, isto é, os custos mundiais, as fábricas abandonaram esse tipo de produção.

Hoje nós evoluímos. A Kodak lançou um novo negativo em 16mm (tipo 7247), que é revelado e processado da mesma maneira que o 35mm (tipo 5247).

Nós pretendemos, para atender a uma pequena parte do mercado, cuja tendência é desaparecer, revelar também o Gevachrome e o Ektachrome reversíveis, mas não é propriamente um trabalho de profissionais. Trata-se de material usado para atividades amadorísticas e não está em nossos planos industriais fazermos investimentos neste campo, para

atender apenas a diletantes do cinema. Nós encaramos o cinema como uma atividade séria, acreditamos no progresso do cinema brasileiro, que ele atingirá um estágio semelhante ao estrangeiro e a prova disso é que estamos verificando que hoje os filmes brasileiros já não cumprem apenas lei; eles são solicitados pelos nossos exibidores.

3) FC: Esta pergunta talvez já esteja incluída nas anteriores, mas, quem sabe algo tenha ficado esquecido? Vai, portanto, assim mesmo: Quando se fala em ampliação de 16mm para 35mm, ainda estamos na Idade da Pedra. Sem falar na montagem de originais (16mm). Cada mudança de plano é um desastre.

José Alvarenga: É isso mesmo. Mas vamos evoluir dentro de seis meses. Aí então estaremos transformando o campo do 16mm num campo de produtividade normal, ampliando com qualidade, sem granulação, atendendo ao desejo, à qualidade e ao perfeccionismo do produtor. Recentemente, alguns filmes foram feitos. Rui Guerra realizou **A Queda**. Fizemos um teste com uma antiga máquina de ampliação. (Já havíamos feito várias ampliações de 16 para 35mm com qualidade razoavelmente boa.) O teste com **A Queda** foi apreciado pelo Rui Guerra bem como pelo produtor e pelo diretor de fotografia.

Em face desses entendimentos, vamos dotar a Líder de equipamentos em condições de ampliar com a qualidade dos laboratórios estrangeiros que já têm nesse campo uma experiência e uma tecnologia mais avançada. Nosso interesse prende-se ao fato de acreditarmos no filme de 16mm pois sabemos que excelentes

produtores o utilizam para filmes documentais, com som gravado diretamente, e com custos mais baixos. Daremos condições para que esses trabalhos recebam o tratamento de qualidade exigido.

Nosso programa inclui também a redução de 35 para 16mm, com excelente técnica, porque nós temos neste campo a maior confiança e é bom que se fale nisso. Os produtores brasileiros ainda não atentaram para o fabuloso mercado que representa o 16mm e, no 1.º Congresso Publicitário, eu, em nome dos laboratórios brasileiros, apresentei duas reivindicações, as duas aceitas pelo Governo, por que foram encaminhadas por homens da competência de Roberto Farias e do Dr. Alcino Teixeira de Melo. Propus que a cobrança da taxa da Censura fosse feita não por metro linear de cópia, porque reduzia o número de cópias tiradas e conseqüentemente criava uma capacidade ociosa para os laboratórios; propus, como dizia, que se cobrasse por título, o que, felizmente veio a acontecer agora. A outra reivindicação que fiz e que me parecia justa, pois resultava numa bi-tributação é que se liberasse o filme em 16mm da taxa, pois que, desde que se tivesse pago na bitola original (35mm) seria injusta uma nova cobrança relativa à cópia reduzida (16mm). Ainda mais, porque o filme em 16mm não possui um mercado positivo. Esse mercado é potencial e deveria ser prospectado pela Embrafilme. Ele daria ao produtor uma saída suplementar para seus filmes. Inúmeros povoados, acampamentos na Transamazônica, à margem da Belém—Brasília, adros de igrejas utilizam eventualmente equipamento de projeção em 16mm.

LABORATÓRIO REVELA (SP)

1) O cinema no Brasil existe há mais de 50 anos e toda a produção estava voltada para a bitola de 35mm que permitia a exploração comercial dos documentários e filmes de enredo que começaram a serem feitos.

Só este fato foi suficiente para que cada vez mais houvesse um aprimoramento técnico para a bitola que, pela própria conjuntura do cinema pudesse sustentar-se financeiramente com resultados próprios e tornando-se auto suficiente em termos econômicos.

Já o 16mm somente começou a ser difundido e tomar um grande impulso com o advento da televisão no Brasil, isto porque até então o cinema 16mm era encarado em termos amadorísticos e sua comercialização de difícil rentabilidade.

Muito embora possa parecer um contracenso, notoriamente num país em desenvolvimento, o 35mm tem mais adeptos em razão principalmente de:

- ter surgido primeiro no mercado
- ser autofinanciável

com isso a infra-estrutura do cinema, como as locadoras de equipamentos, os laboratórios, os estúdios de som, etc., foi obrigada a adaptar-se e aprimorar-se para atendimento da demanda do mercado, o que equivale dizer que fomos dirigidos para um mercado.

2) No geral o 16mm é um material de manuseio mais delicado e que requer cuidados especiais e está sujeito a um número de danos maiores pela sua própria estrutura.

Em se tratando de filme branco e preto isto tende a agravar-se pois

são raríssimos os trabalhos realizados com tal material, porém isto não representa que todo material saia com manchas, arranhões, etc., muito pelo contrário, estes casos representam as exceções dentro dos laboratórios.

3) O Gevachrome 600 e 605 deixou de ser fabricado dando lugar a um novo material (Gevachrome II), porém, apesar de parecer uma simples mudança, as transformações foram radicais, pois torna-se necessária a aquisição de uma nova máquina para processar tal material, seu tipo de revelação não é compatível com o material 903 (cópias reversíveis) que era revelado na mesma máquina.

Mais uma vez os laboratórios tiveram de fazer uma opção e esta foi a de continuar a revelar somente o material 903 (propício para cópias) em detrimento do material de câmara 16mm reversível.

Entretanto para compensar tal opção é que iniciaremos a revelação do material de câmara 16mm Ektachrome mais difundido atualmente no Brasil e que cobrirá a lacuna deixada pelo Gevachrome.

4) A deficiência da ampliação de 16 para 35mm, tem como origem também o desenvolvimento do cinema em 35mm e até o presente, o usual é reduzir de 35 para 16mm, no que estamos competindo em nível técnico e em resultados com qualquer laboratório do exterior. Para a mesma operação ao inverso, já começam as primeiras iniciativas no Brasil, porém os resultados neste campo são morosos e agravados pela quase impossibilidade atual na importação das máquinas necessárias.

A parte da montagem de negativos está num estágio mais adiantado e

já temos resultados bastante bons e deverá em breve tempo ter uma solução definitiva com a especialização da mão-de-obra uma vez que requer equipamento de baixo custo e ao alcance dos laboratórios e dos produtores.

5) O apoio oficial é indispensável, quer seja no plano financeiro para equipar os laboratórios e produtores, como também no plano comercial, criando oportunidades para a veiculação em televisões, vendas no exterior, etc. que permitam o retorno do capital investido pelos produtores.

6) As experiências feitas por alguns produtores brasileiros no campo internacional, foram obras do pioneirismo latente com nossos cineastas, porém com um retorno de capital, se não duvidoso, pelo menos difícil e a longo prazo e que não serve de alento às investidas maciças sem realmente um apoio oficial.

LABORATÓRIO HÉLICON (SP)

1. O "desprezo" pelo 16mm no Brasil se deve a diversos fatores, entre os quais a desinformação dos profissionais de 35, sobre o que é possível fazer em 16. Cópias reversíveis? Rolos A e B? Enrolamento A ou B? Pista de prata no som 16, em cópias reversíveis? Só estas perguntinhas, em geral, já deixam o pessoal de 35 sem muita resposta. Outro fator é que, infelizmente, o 16mm foi muito mal trabalhado durante muito tempo por muita gente, em parte por falta de investimentos em aparelhagem (tão ou mais cara que a de 35), em parte por empirismo mesmo, gerado pelo mercado inexistente, ou quase. Muita coisa mudou, inclusive o mer-

cado, e o 16mm vem crescendo lentamente, mas, menos do que devia.

2. 16mm preto e branco praticamente não existe mais. Os custos de produção, dos equipamentos, da iluminação, do som, etc., são tão altos que a economia de se filmar em p/branco é irrisória. Daí o desinteresse dos laboratórios em equipamentos e instalações adequadas para garantir um 16mm p/branco bom.

3. O negativo color 16 vem crescendo bastante, especialmente depois do lançamento do 7247, de muito boa qualidade. No entanto, as novas emulsões reversíveis são muito boas, e deveria, de fato, haver mais uso do reversível: mais prático, mais fácil de montar, mais flexível quando se trata de fazer superposições ou fusões. De nossa parte, continuamos processando reversível (originais e cópias, em 16mm e Super-8) e deveremos continuar assim por muito tempo ainda. O Ektachrome Commercial, muito pouco usado entre nós, é talvez o tipo de película mais usada no exterior, no campo de TV, documentários, filmes educativos, de treinamento, etc. Em congressos de produtores dos quais participo, na Europa e nos EUA, isto fica cada vez mais comprovado. Além deste, o Ektachrome 7242 (agora 7240) é utilizado quando se necessita de mais sensibilidade.

4. Ampliação para 35 de boa qualidade, só com janela molhada. O problema novamente: investimento por parte do laboratório, que reluta em aplicar somas num campo sem mercado. O mercado por sua vez não cresce, porque as condições são ruins, e o círculo se repete. Temos atendido, aqui na Hélicon, alguns produtores de filmes de longa me-

tagem, modestos, que filmaram em 16 e ampliaram, com resultados, segundo eles, satisfatórios. É um campo a ser desenvolvido, sem dúvida. Quanto à montagem de originais, não concordo. Hoje se faz a montagem em rolos A e B, e as emendas do 16 não aparecem na cópia, além de se fazer fusões na copiadeira, clareamentos, escurecimentos, superposições, etc., através do recurso desse tipo de montagem, que também possibilita a perfeita correção da luz de copiagem e a mudança dos filtros de correção, já que há o espaço da ponta preta entre cada cena para os ajustes da copiadeira. Desinformação, pois, novamente...

5. O apoio oficial abrange o 16, é claro, e temos nos valido dele para importar equipamentos com isenção, etc. Um grande desenvolvimento seria proporcionado, caso as cópias destinadas à TV fossem feitas no Brasil, ao invés de serem importadas. Com o volume desse trabalho, poderiam os laboratórios dedicar maiores investimentos ao setor.

SOM: Este é talvez um aspecto que pode proporcionar ao 16 um bom desenvolvimento, no que se refere a filmes destinados à ampliação. A economia do produtor na filmagem, tendo em vista o alto custo da ampliação, não é grande (ele ganha, é verdade, com a redução da equipe, menos peso para transportar, etc.) — mas no que se refere ao som, a economia pode ser real, e isto não está sendo explorado. Temos, por exemplo, na Hélicon, um estúdio de som com recursos para dublagens e mixagens de trilhas (outros também têm), particulares ao 16mm, como os projetores de banda dupla de até 4 cabeças magnéticas, etc., que muita gente acostumada ao 35 desco-

nhece. No som está a possibilidade de uma boa economia, e como um bom som, mixado em 16mm (magnético), se transfere para 35 óptico facilmente, o caminho está aberto para um aspecto do 16 que muito pode ajudar o produtor de 35. Quanto ao produtor que filma em 35, grava em 35, mixa em 35, para depois reduzir para 16 e usar o filme em 16, acho que está se atendo a custos elevados sem necessidade. Usar o 16 em toda a sua plenitude é o que se faz no exterior (vide os filmes nos festivais de filmes industriais e científicos, bem como de turismo), e é o que mais gente deveria fazer entre nós.

LABORATÓRIO FLICK (SP)

1. Nos centros de maior densidade demográfica é raro encontrar-se casas de espetáculos equipadas adequadamente para realizar projeções em bitola 16mm. Isto significa que longa-metragens produzidas nesta bitola teriam terreno de exploração comercial limitada às salas de cinema existentes em centros urbanos menores e portanto bastante restritas em termos de bilheteria. As produções em 16mm podem ter cópias finais em 35mm, desde que ampliadas, adequando-se assim às condições regulares de projeção existentes nas salas de exibição. Esta ampliação, mesmo que se disponha dos equipamentos apropriados, irá apresentar uma qualidade inferior à que apresentaria se produzida em 35mm. Há uma inevitável ampliação de grão. Contudo, devemos ressaltar que em termos efetivos nenhum laboratório no Brasil tem equipamento absolutamente completo para

este tipo de serviço. É possível fazer ampliações mas sem recursos para operar as indispensáveis mudanças de luz. As ampliações no Brasil são feitas a uma única luz, sem condições de mudanças. Existem formas, a rigor, de contornar-se este problema de equipamento, porém todas envolvem artifícios que sacrificam a qualidade do produto final. Além deste aspecto, se considerarmos a fase de acabamento de uma produção em 16mm, iremos nos defrontar com outras questões. As trucas existentes no Brasil estão preparadas para trabalhos em 35mm, sendo problemático realizar efeitos especiais que envolvam aplicação de máscaras e contra-máscaras.

O 16mm, mesmo nos centros mundiais mais desenvolvidos, apresenta imperfeições inerentes à própria dimensão da bitola.

2. Nosso laboratório oferece uma magnitude qualitativa de tal ordem que diversos canais de TV estão desativando suas atividades de processamento e transferindo para nossa empresa estes serviços em 16mm. Esta prática é indicativa do atingimento de um padrão elevado. Porém, paralelamente a este parêntese, deve-se considerar que de fato o material 16 é muito mais sensível à sujeira, mancha etc. do que o material 35mm. Um fiapo localizado no fotograma 16mm irá registrar na tela uma inconveniência muito maior do que se o mesmo fiapo estivesse localizado num fotograma 35mm. Esta ilustração é válida para todos os problemas desta natureza.

3. O Flick oferece o mesmo material e os mesmos processos utilizados nos EUA (reversível Kodak). Não há qualquer diferença entre um material reversível processado no Flick ou em qualquer laboratório dos EUA.

O que existe como fator diferencial é a característica exigida pelos produtores nacionais com relação ao original reversível. Normalmente por questões de custo o produtor deseja aproveitar comercialmente o próprio original e exige que este material tenha alto contraste adequado à projeção. Esta vantagem inicial aparente sacrifica os resultados das cópias que se queira tirar daquela, pois a cada passagem haverá tendência crescente de aumento da gama de contraste. Corrigido este conceito por parte dos produtores de forma alguma deverão ocorrer problemas de reprodução.

4. Os problemas de ampliação já foram abordados. A deficiência, além de se prender às questões de grão em virtude da pequena dimensão do fotograma 16, se torna mais séria pela falta de acessórios próprios para este tipo de trabalho. A aquisição de acessórios implica em investimento a longo prazo, pois por uma série de outras injunções o retorno através de serviços teria um desenvolvimento pouco acelerado. Na verdade a falta de equipamento especialmente adequado não é o único obstáculo, mas apenas um deles. Basicamente as restrições se prendem à insuficiência qualitativa devida às próprias dimensões da bitola. O 16 apresenta também a inconveniência de desenfoque nas emendas por aumento da espessura do filme naqueles pontos. Uma forma de se evitar este problema reside no emprego do sistema A&B, mas que por outro lado encarece substancialmente os custos dos serviços.

5. O Flick pretende suprir-se de todo equipamento suplementar que possa representar maior integração em sua linha de serviços. Cumpre ressaltar que nosso laboratório pres-

ta integralmente toda a linha de serviços nas bitolas profissionais de 16 e 35, tanto que é o único laboratório a dispor de truca própria funcionando dentro do próprio prédio onde se encontram as demais comodidades. A aquisição de novos recursos produtivos depende unicamente da demanda. A medida que se intensificar a procura por um tipo de trabalho como este em questão, estará justificado o investimento, mesmo que a longo prazo. Convém frizar que o 16mm é uma bitola incentivada pelo governo. Existe isenção de direitos para importação de equipamento 16 pois esta é, oficialmente, considerada bitola profissional.

6. Estas realizações sempre têm reflexos estimulantes, porém não devemos esquecer que isto não soluciona certos impasses, como a questão da inevitável perda de qualidade devido ao tamanho da própria bitola. Se existem vantagens, como por exemplo o mais fácil transporte de câmera e material virgem por seu menor peso e volume, e custo básico mais baixo, existem também fatores que terminam por sacrificar parcialmente a excelência do resultado final.

LABORATÓRIO INTERLAB (SP)

1. Não acreditamos que o 16mm seja desprezado. Os laboratórios brasileiros estão capacitados a processar as bitolas 35mm e 16mm em igualdade de condições de qualidade, pois os processos são idênticos. O que altera é o tamanho. Simplificando: o 16mm é o 35mm cortado ao meio.

O que realmente acontece é que a infra-estrutura do cinema brasileiro foi criada com o 35mm, ou seja, os

equipamentos de câmera e os profissionais foram desenvolvidos em função de filmes para cinema, ou seja, o 35mm. Recentemente, com o advento da televisão, houve a transformação do que era exclusivamente amador no 16mm para utilização em termos profissionais, seja em equipamentos ou técnicos, e o amador passou a trabalhar com o Super-8.

Temos, então, que se for feito um levantamento, vamos ter ainda um número radicalmente maior de câmeras de 35mm contra poucos equipamentos profissionais em 16mm.

2. Nosso laboratório está capacitado não só a fornecer uma excelente revelação em preto-e-branco como também em Ektachrome ou Eastmancolor, dentro dos padrões recomendados pela Kodak. O que não podemos fazer é uma limpeza nas câmeras e objetivas sujas e obsoletas. Recomendamos que os profissionais conscientes, ao contrário da sua opinião, não utilizem os equipamentos das televisões, pois o negócio da TV é fazer TV e o dos laboratórios é o de revelarem e copiarem filmes.

3. O bom produtor ou profissional deve estar sempre atualizado com os recursos e desenvolvimento da nossa indústria. Em nosso laboratório temos milhares de dólares investidos em equipamentos utilizados pelos norte-americanos e volto a afirmar que seguimos religiosamente a cartilha de como processar o filme dentro dos padrões exigidos.

4. Temos uma máquina comprada na "Research Products", que além de fabricante é uma "casa de truca". Uma máquina similar à nossa ampliou filmes como "Woodstock", "On the Sunday".

5. Apoio oficial nós já recebemos ao importar equipamentos para pro-

cessamento com isenção de impostos, e eles estão em operação no Brasil.

6. Será que a indústria automobilística brasileira chegaria aonde está se todos os Volks, por exemplo, fossem fabricados parte no Brasil e o acabamento feito na Alemanha? Esse negócio de acabar filmes no exterior não leva a lugar nenhum. Ou seja, pode levar a muitos lugares...

O SOM E O 16mm. — JORGE BODANZKY



O problema do som é uma velha discussão no cinema brasileiro. E se ele é precário no 35mm, os problemas se ampliam no 16mm. Pela

própria natureza técnica do 16; o fato do filme correr em velocidade mais baixa e também das projeções em 16 serem mais precárias.

Eu filmo muito em 16. Os meus dois longa-metragens, "Iracema" e "Gitirana" eu fiz em 16. "Iracema" eu tive que montar fora do Brasil porque havia um problema de revelação do negativo. Mas, fundamentalmente, especialmente no caso do "Gitirana", onde o negativo e o copião foram feitos aqui no Brasil, o problema foi o som. Como eu tinha esses filmes veiculados nas televisões estrangeiras, eu tinha que ter pelo menos o padrão técnico mínimo aceitável para eles. E pelos testes que eu fiz aqui, eu não consegui nem sequer na transcrição estar dentro de um nível aceitável. Por que isso, não é? Também não sei responder.

E o problema do som está se tornando mais importante agora, porque a linguagem mais atual do cinema está implicando no som direto. Isso tanto em 35 como em 16. No 16, pelo fato de ter uma característica mais de documentário, já se usa o som direto há muito tempo. O pioneiro aqui é o Farkas. E atualmente a tendência internacionalmente é usar o 35 em som direto também. Então aí o problema do som se torna mais interessante. Porque é muito mais difícil você trabalhar o problema do som no filme direto do que no filme dublado. É mais interessante porque o resultado final é muito mais autêntico, muito mais vivo, no som direto.

Eu me pergunto porque a Televisão no Brasil consegue um som bastante bom e o cinema está com toda essa dificuldade.

Primeiro lugar, no som direto é a "tomada do som". Oitenta por cento da qualidade do som já se define

aí. Na escolha do microfone, na escolha da posição do microfone, na atenção que o diretor e o fotógrafo têm em relação ao som, no ato de filmar. Ainda há muito preconceito. A gente deve partir do princípio de que o som e a imagem têm o mesmo nível de importância.

E depois é todo processo que continua isso. Na transcrição, o cuidado na montagem e o cuidado depois no acabamento. Quer dizer, na hora da mixagem você fazer as compensações, as filtragens para eliminar ruídos de câmera, coisas desse tipo. E o grande problema é a transcrição pró ótico. Pela sua natureza técnica, o ótico já é limitado. Quer dizer, se você não tem uma matéria-prima muito boa, os defeitos se ampliam no ótico ainda mais. E no 16 mais ainda.

A alternativa é você usar o magnético 16. As televisões usam; transmitem em magnético ou então em banda dupla. Com isso, resolvem o problema do ótico e a qualidade do magnético é infinitamente superior à do ótico.

D — E qual o problema dos estúdios em 16?

BODANZKY — O que impõe o padrão de qualidade, infelizmente, é a publicidade. E a publicidade toda trabalha com o 35. Por duas razões: uma porque os estúdios já estão equipados em 35, as produtoras estão equipadas para filmagens em 35. Segundo, que na publicidade, como eles rodam muito pouco, no orçamento do filme o fato de você fazer em 16 ou 35 não altera o orçamento final do filme. Então a publicidade, por questão de qualidade e segurança, roda sempre em 35.

Mais recentemente a tendência está sendo de se fazer documentários para a Televisão, que exige um

certo padrão de qualidade. Então o pessoal está impondo este padrão de qualidade também em 16. E os exemplos dos longa-metragens que estão rodados em 16 e ampliados para 35, que também estão exigindo qualidade equivalente nas duas bitolas. Apesar dos estúdios estarem há muito tempo equipados em 16. Mas é um equipamento antiquado. E também condicionado a um padrão de qualidade muito antigo.

Então a reequipagem desses estúdios exige um investimento muito alto, requer técnicos e isso é um processo lento. Você vê que a gente tem dificuldade com a imagem do 16, não é só com o som, não.

Agora, eu acho que no Brasil a gente deve se preocupar com isso. É de especial importância para os produtores... não só do cinema independente, como do cinema de linguagem, sei lá, mais atual, se preocupar com o 16. E agora que se está falando que há essa possibilidade de filme seriado para a televisão, eu acho a fórmula do 16 ideal. Porque 16 é a bitola da televisão.

O grande medo dos produtores de trabalhar com o 16 está justamente aí, na qualidade técnica. O pessoal tem medo do 16, fundamentalmente com o som também: "Puxa, o que é que eu vou fazer com esse material 16, com má qualidade depois?"

D — E a saída seria incrementar a produção do 16...

BODANZKY — Não é que seja uma saída, mas uma forma de produção, especialmente para a situação brasileira, muito adequada. Primeiro a gente tem que entrar na televisão, o que já está acontecendo. E o 16 é a bitola da televisão. A mais lógica. O mundo inteiro filma em 16 para televisão, por que que nós aqui com

uma situação de produção apertada, vamos partir para o sistema mais caro?

Outro ponto é o problema do som direto. O som direto no 16 é muito mais simples de se fazer. As câmeras 16 são em grande parte blimpadas. Quer dizer, é muito mais fácil você trabalhar em som direto no 16 que no 35. Problema de custo, custo de material e de equipamento. E também a disponibilidade de equipamento. O equipamento 16 é muito mais adequado.

Agora, quanto ao nosso novo estúdio aqui... Eu não estou sozinho. Nós somos três sócios. A Raquel Gerber, o Wolf Gauer e eu. E tem a Sylvia Bahiense que administra o estúdio.

D — E por que esse fato raro, diretor, montar um estúdio?

BODANZKY — Entrei nessa a partir das dificuldades que eu tive com os meus próprios filmes. Aí foi que eu percebi a importância e a dificuldade que a gente tem com todo o acabamento sonoro do filme no Brasil, especialmente no 16. Apesar de que o estúdio aqui, não é só 16. É 35 e 16. Agora, por que nós montamos o esquema 16 e 35?

Um estúdio é um investimento muito alto para você poder alcançar um padrão de qualidade que interessa ter. Não adianta montar uma coisa cara e não resolver o problema. Quer dizer, eu trabalho dentro de um padrão de qualidade internacional, já que eu trabalho muito em co-produção com as televisões estrangeiras. E como o longa-metragem e a publicidade é tudo em 35, nós precisamos oferecer nosso trabalho também para eles, e manter o que nós precisamos.

D — Você teve auxílio nesse investimento?

BODANZKY — Não. Isso é só investimento dos meus sócios e meu. Pedi um auxílio à Embrafilme. Não consegui ainda. Inclusive é um estúdio pequeno mas muito bem equipado, dentro do que é necessário. Ele é muito sofisticado eletronicamente. Ele usa o sistema interlock, quer dizer não precisa, no caso de dublagens, fazer anel, e é mais prático nas mixagens. Quer dizer, é um equipamento pequeno mas suficiente para se ter um bom resultado. É um modelo pequeno de estúdio de televisão alemã.

D — E o técnico para esse equipamento?

BODANZKY — Isso é muito importante. O equipamento está aí e tem muita gente bem equipada. Não sou o único. Agora não adianta você ter um equipamento muito caro e depois botar um operador que ganha três, quatro mil cruzeiros. Quer dizer... Que condições essa pessoa pode ter para usar esse equipamento? Nós trouxemos um técnico alemão que está montando o estúdio. Vai ficar aqui ano e meio e está treinando uma equipe que depois vai operá-lo.

D — E os técnicos brasileiros?

BODANZKY — Olha, nós temos gente excelente. Mas é um problema de formação. No Brasil a gente não tem como se formar. É tudo na prática. Os técnicos de som brasileiros são um potencial fantástico, mas onde que os caras vão se formar? Eles aprendem uns dos outros. Mas é um círculo vicioso. Como é que você altera esse padrão? Difícil! Por isso estou formando equipe.

A verdade é que se fala muito, mas se dá pouca atenção ao som. Quando você vai fazer o som do teu

filme, você já está na etapa final de produção, totalmente endividado. Então você relaxa. Você faz de qualquer jeito, para acabar. E também o que desanima o produtor é a má qualidade da projeção. Quer dizer, você se esforça, gasta um dinheirão para ter um som bom e depois, no cinema, eles acabam com teu som na projeção. É um negócio deprimente. Mas a imagem também sofre muito com isso.

D — É, mas o público está mais sensível para o som que para a imagem.

BODANZKY — Claro, porque a imagem eles já estão acostumados a comparar com as imagens dos outros filmes, e eles têm um padrão de imagem muito baixo. Agora, como nos filmes estrangeiros eles não "escutam", e no filme brasileiro eles são obrigados a "escutar", porque não tem legendas, aí eles prestam mais atenção nas deficiências.

Olha, eu quero chamar a atenção que se deve dar ao 16, como estímulo de produção e também comercialmente, em especial por causa do mercado de Televisão. Não tem sentido a gente ainda hoje no Brasil discriminar o 16, em festivais, em premiações, em distribuição, em tudo.

O 16 é, naturalmente, de acordo com as circunstâncias de filmagem e de produção que a gente tem, muito adequado à situação brasileira. Isso não quer dizer que eu seja contra o filme 35, que se faça filmes de grande produção. Isso é muito importante também.

Agora se deu um passo importante no sentido da bitola 16, que foi o Festival de Brasília este ano, onde se fez uma mostra paralela em 16. Eu acho ainda que o 16 devia concorrer junto com o 35. O filme deve ser visto e aceito, independente da sua bitola.