

Entrevista com Ricardo Aronovich, ABC

Ricardo Aronovich, nascido em Buenos Aires em 1930, é certamente o mais experiente e premiado dos diretores de fotografia latino-americanos. Nos últimos 30 anos, estabelecido em Paris, vem fotografando filmes para os principais diretores europeus.



Ele foi responsável pelas belas imagens de filmes como "Providence " de Alain Resnais, " Missing " de Costa -Gavras, " Le Soufle au Coeur de Louis Malle , e " O Baile " de Ettore Scola entre outros. Seu último filme "Le Temps Retrouve" de Raul Ruiz esta sendo exibido esta semana no Festival de Cannes.

Antes da Europa , Ricardo trabalhou na Argentina e no Brasil. Por aqui fotografou " Os Fuzis " de Ruy Guerra, " São Paulo S.A." de Luís Sérgio Person , "O Homem que comprou o mundo" de Eduardo Coutinho, " Garota de Ipanema " de Leon Hirzsmann etc . Ricardo chegou ao Brasil no início dos anos sessenta , trazendo na bagagem uma formação prática e teórica que repercutiu imediatamente na evolução da nossa cinematografia. Formou alguns assistentes entre eles Affonso Beato.

Anos mais tarde, fui assistente do Affonso e recebi por seu intermédio muitos dos ensinamentos de Ricardo Aronovich. Numa época em que quem queria se informar sobre fotografia só contava com uns livrinhos da editora Íris que eram vendidos nas Óticas Lutz Ferrando , Ricardo chegou ao Rio com manuais de sensitometria editados pelo laboratório Alex de Buenos Aires. Foi por um destes manuais que me introduzi à sensitometria do filme colorido.

Sempre tive a impressão que Ricardo e o Cinema Novo divergiam quanto à importância da excelência técnica na captação da imagem e aqui tentei esclarecer este e outros pontos . Nossa conversa via e-mail foi se prolongando e cada resposta sugeria novas perguntas. Falamos de algumas coisas e deixamos outras tantas de lado, por isso mesmo, esta fica sendo apenas uma primeira conversa .

Ricardo, vamos começar pelo começo. Gostaria de conhecer um pouco mais a seu respeito antes da sua chegada no Brasil.

Como se interessou pela fotografia de cinema?

Qual foi a sua formação e sua experiência no cinema argentino?

Quem foram seus mestres e quais foram suas principais influências?

Minha ligação com a fotografia e com o cinema começou muito cedo. Garoto ainda, descobri (não sei como) a forma de construir um projetor com caixa de sapatos, tubo de papelão, uma lupa e uma lâmpada atájs. Fiz duas fendas para passar a fita de celofane onde havia desenhado com nanquim. Fiz até com descomposição do movimento.

Eu tinha um tio (casado aliás com uma bela sobrinha do presidente Dutra) que era uma documentarista eventual. Descobri na casa dos meus avós uma mala dele cheia de rolos de 35 e 16 mm, positivos, negativos, etc.. Brinquei muito com isso e até consegui grudar alguns pedaços feito um montador!

Algum tempo depois fui estudar fotografia em Chicago, pensando em ir para Los Angeles mais tarde. Só que estourou a guerra da Coreia e tive que me mandar rápido de volta para a Argentina. Uma dessas coincidências geracionais, me fez conhecer um rapaz mais velho do que eu, que estava voltando da França depois de haver estudado no IDEHC (Institut des Hautes Études Cinématographiques).

Quem era essa pessoa?

Era o Simón Feldman. Não acredito que seja conhecido no Brasil. Embora tenha feito alguns filmes na Argentina. Seu segundo longa foi meu primeiro trabalho como diretor de fotografia, do qual me orgulho muito ainda hoje. Chamava-se "Los de la Mesa Diez", 1960, p & b, claro. O Simón tinha mais qualidades como didata do que como cineasta. A prova é que fez 3 ou 4 longas. Mas realizou muitos filmes de animação bastante críticos em relação a sociedade argentina, particularmente a de Buenos Aires. Foi ele quem trouxe todo o programa do IDEHC. Ele foi o ponto de partida de várias vocações, embora eu tenha me dedicado à direção de fotografia.

Ele, eu e uma turminha, formamos um "grupo de estudos" de cinema, de modo que posso dizer que estudei no IDEHC, "par personne interposée". Mas fiz minhas experiências num trabalho como fotógrafo e (pequeno) cineasta na municipalidade de Buenos Aires - setor cultural...!!!

Todos da minha geração acompanhavam a nouvelle vague (a francesa e a argentina). Fiz muitas curtas, e logo logo vieram prêmios, etc...

Outro mestre que tive, foi Pablo Tabernero, que me ensinou este genial sistema de spot meter sobre o qual escrevi recentemente num livro (Exponer una Historia, Editorial Gedisa). Estes dois, Feldman e Tabernero, foram as principais influências no meu começo. Mas tomo como mestres longínquos ao Eisenstein e ao Eduard Tissé, para começar.

Quem foi Pablo Tabernero?

Tabernero era um grande diretor de fotografia, realmente grande, e também um grande mestre, com gigantescos conhecimentos técnicos que não o impediam de ser um grande fotógrafo. Foi ele que desenvolveu o sistema chamado "medida de brilho", ao qual aderi na hora, por achar que era a coisa mais sensata que se podia imaginar para a medição "criativa" da luz.

Para quem queria fazer uma fotografia criativa esquecendo, claro que depois de incorporada, à técnica. Livre das preocupações típicas de quem começa (e de muitos "velhos" da fotografia): vai ter alguma coisa impressa no negativo que acabei de expor? Essa era a sua premissa: libertar o fotógrafo da espada de Damocles da exposição "certa".

Eu segui seus ensinamentos, desenvolvi (eu acho) ainda mais o método, sempre em contato com ele quando surgiam perguntas existenciais. Até pedi para ele fazer o prefácio ao meu livro. Em vez disso, ele o editou. Porque sou muito bagunçado na hora de escrever... Ele morreu pouco tempo antes do livro sair... Mas cheguei a vê-lo.

Esses foram, portanto os começos e os mestres. Porém, acho que muito cedo me interessei na luz, nos atores, no teatro e nos textos "importantes". Como você pode constatar, meu interesse não era apenas a fotografia... Essa foi a minha formação, embora seja mais complexa do que possa parecer aqui.

E as influências?

As influências não foram tantas (aliás, foram mínimas). A nouvelle vague, o neo-realismo italiano, o cinema soviético, e bastante do cinema inglês. Muito pouco do cinema americano, exceção feita ao Orson Welles e algum outro por aí (John Huston). Mesmo que a gente tenha seus mestres e influências, eu sempre tentei e procurei meu próprio caminho, meu estilo próprio.

A experiência no cinema argentino, evidentemente, foi fundamental, pois foi o começo, mas a seguinte, no Brasil também foi fundamental. Já tinha um certo métier, o que me permitiu partir para outros horizontes.

Como se deu seu envolvimento com o Brasil e com o cinema brasileiro?

Para um argentino ir para o Brasil em 1963 era o mesmo que um sueco viajar , sei lá, para Bangladesh... Aproveitei esse choque cultural e lumínico para absorvê-lo e desenvolver a "verdadeira luz brasileira" .(e outras...) Que não é camera na mão, improvisação, e luz natural: o cinema é uma série de "mentiras" ("toou art est mensonge" disse o tal de Picasso!)

Dá para você desenvolver a idéia do choque lumínico? Como foi a experiência no "Os Fuzis"?

Quando viajei pela primeira vez ao Brasil, já houve um choque cultural muito grande que me marcou por toda a vida. Tempos depois, fiz uma outra viagem (onde encontrei com o Ruy Guerra), para ver mais tranqüilo como era isso... Nesta viagem, por um acaso, ajudei a um amigo inglês e uma argentina (psico-socióloga) a fazer um filme sobre candomblé ou umbanda em Recife. Aí foi o primeiro choque lumínico.

O segundo, ainda mais importante (e até mesmo grave), foi durante a filmagem de "Os Fuzis ". Essa luz nordestina me fascinou e quebrou todos os meus esquemas conhecidos da Argentina, onde a luz é mais inclinada, (não tanto quanto a européia, que se assemelha a da Patagônia), e mais controlável. Na época (era até lógico) nunca tinha visto filme brasileiro, (talvez tenha visto o famoso "O Cangaceiro", mas não me lembro muito bem).

Só vi "Vidas Secas" depois de ter feito "Os Fuzis", assim como "Deus e o Diabo na Terra do Sol", filme que devo dizer e confessar apreciei em toda sua magnitude, uns vinte anos depois, quando voltei a vê-lo aqui na Europa, já tendo vivido no Brasil e conhecido bastante bem o país, a luz, a idiosincrasia do brasileiro. Só então tive o recuo suficiente para realmente apreciar "Deus e o Diabo", assim como "Os Deuses e os Mortos", "São Bernardo" etc etc.

Choque lumínico

Bom, para voltar ao choque lumínico. Ele me afetou de tal maneira que tive que repensar a fotografia, e a partir desse instante, nunca mais a pensei (a fotografia de cinema) da mesma maneira. E diria até que mesmo hoje em dia, na Europa, trinta anos depois de ter chegado, continuo com essa idéia transformada pelo choque lumínico. Por isto quero dizer que mesmo nestas latitudes, eu tento introduzir elementos (sutilmente, claro) totalmente estrangeiros a esta luz do norte, da Europa.

Sobretudo nos interiores. É por isto (e isso tem a ver com uma discussão atual na lista da ABC sobre as noites brasileiras), que não concordo (ou gosto) que a noite deva ser azul. Em todo caso poderia ser cinza com cores muito pálidas, cor difícil de fabricar em filme colorido!! Mas, enfim, isto é uma questão de gosto pessoal também...

A pergunta sobre o choque lumínico está muito ligada a seguinte, sobre a experiência com "Os Fuzis". Mais uma vez, o tal "choque lumínico" se converte num choque já de outro tipo, que me faz repensar o cinema todo, assim com maiúsculas, de toda uma outra maneira sendo o "responsável", o cinema novo!!! Mas ir para o nordeste naquela época, para um argentino como eu, era como aterrizarem num outro planeta.

Como consequência eu devia me recolocar a fotografia de uma forma inteiramente diferente daquela que eu conhecia. É um pouco como a música brasileira em geral e a bossa nova em particular só a entendi e apreciei em toda a sua singularidade depois que morei no Brasil por um tempo. Diria até que trinta e poucos anos depois. Tenho uma necessidade quase fisiológica de ver, de olhar, de viver pelo menos uma vez ao ano, essa luz que vocês tem a sorte de ter aí.

É um pouco como se ela tivesse se fixado na minha retina... E vejo filmes às vezes, fotografados por grandes diretores de fotografia europeus, em lugares que poderiam se parecer com a luz do nordeste, da Bahia, ou do sertão (embora esta seja única), muito bem fotografados, certinhos até, mas que fora a qualidade técnica e mesmo pictórica, não refletem na fotografia, a realidade da luz, da temperatura ou a realidade social da locação em questão.

Um bom exemplo é a "Erendira" do Ruy Guerra, que eu devia ter feito e que não pude fazer (lamento até hoje!!): Foi um diretor de fotografia muito bom daqui que fez, e está bem certinha e tudo, mas não tem nada a ver com o clima no qual acontece o filme. O "sertão" colombiano (no caso o México onde foram feitas as filmagens) aparece frio, azulado, como se tivesse sido feito num estúdio na Europa...o problema é bem mais complexo do que parece e levaria um tempão discutir isto ou descrever nesta entrevista. Espero ter respondido satisfatoriamente com a resposta que dei acima.

Sempre que ouvia falar em Ricardo Aronovich era em oposição aos cânones do cinema novo do tipo: uma camera na mão e uma idéia na cabeça. A luz brasileira é a luz natural e ainda; a apologia do improvisado. Por outro lado sabemos que a evolução técnica da nossa cinematografia deve muito à sua passagem por aqui. você poderia descrever a época e as principais batalhas enfrentadas?

Se a gente está fazendo um documentário é uma coisa, Se está criando um longa, é um outro papo. Em conseqüência, isso de luz natural, improvisação, etc., Esconde apenas, e sinto dizer-lo, uma falta de meios (a estética da fome...!), Conhecimentos, profissão, estudos etc..

Coitado do Gláuber. Me disse em casa, alguns meses antes de morrer: o "Ará (me chamava assim), você sabe que finalmente você tinha razão!? Para mim, foi uma frase fundamental..

Então desenvolvi (ou tentei) uma série de "macetes", técnicos, em fim, formas de fotografar em preto e branco e logo mais, em cor. Mas como esta forma foi evoluindo constantemente - e ainda o faz- não poderia fazer hoje um filme no Brasil (e como eu gostaria!!!!) do mesmo jeito que naquela época, mas isto é quase um pleonasmo. Devo dizer que fiquei bastante frustrado (pois não era minha idéia ficar na Europa) de não continuar fazendo filmes aí, porque tinha outras idéias para serem desenvolvidas naquele momento, que teria gostado de desenvolver aí.

Divergências

A frase do Gláuber dá a dica das minhas "lutas" pela qualidade do cinema brasileiro e pela correta exposição (mas...quem decide qual é a correta exposição?) - está no meu livro - pela composição também bem pensada, sem ser acadêmica. Enfim, é uma longa lista de "coisas" que eu queria (normas como agora na ABC), que fossem adotadas no cinema brasileiro, porque achava que isso contribuiria para a melhor expressão e a melhor venda e distribuição dos filmes na Europa e em outros países.

E eu não estava de maneira alguma me opondo aos cânones do cinema novo. Isto teria sido ridículo porque fiquei no Brasil por causa do cinema novo (ainda por cima eu o achava bem mais interessante e forte do que o cinema argentino, que olhava para a nouvelle vague o tempo todo) apenas queria, ou pensava, que devíamos trabalhar de uma outra maneira. Acho que o tempo me deu razão...

Essas foram minhas batalhas: tentar trabalhar melhor, com mais rigor, com provas extensas de câmera, testes fotográficos intensivos, de maneira a buscar e encontrar um "look" para o filme a ser feito. Modificar os gammas na revelação para modificar assim o contraste e o estilo fotográfico do filme. Enfim, não estou te contando nada novo, só que era novo na época...

"Os Fuzis" x "Deus e o Diabo". Rigor estético x criação espontânea. Como você vê o contraste entre estes dois marcos do cinema novo?

É verdade essa diferença, esta distância entre os dois filmes, mas também tem diferença entre os dois diretores. Não esqueça que o Ruy tem formação européia. IDECH. E nós argentinos somos ou fomos muito influenciados pela Europa. As discussões com o Gláuber eram sempre de ordem: "deixa para lá a técnica, a qualidade... Basta com o gênio que eu sou " (isto era tácito, claro), eu brigava pela qualidade.

Para que os filmes brasileiros pudessem vender melhor nos outros países - era só um pequeno grupo de intelectuais aqui na França que apreciavam esses filmes, mas ninguém queria distribuí-los porque não atingiam o gabarito requerido -. Essa era a grande estupidez e força dos europeus. Mas se filmes brasileiros com o mesmo assunto e a mesma maneira de filmar tivessem sido feitos com mais qualidade, a distribuição teria sido mais legal. Porém, foram feitos assim, e assim é que valem.

Agora, porque o Gláuber, tantos anos depois me deu razão... Sei lá... Me lembro muito bem um dia muito quente em Paris no verão. Ele estava deitado na minha rede (na época, tinha lugar para pendurar), e ficou calado um tempão. Me mostrou um projeto de filme (uma folha!), E então, de repente, disse isso: que depois de muita porra-louquice, achava que era melhor fazer as coisas (filmes) bem feitas...

Todavia, acho que devo acrescentar uma coisinha: também a "mise-en-scene" do Ruy mudou muita coisa na minha cabeça. Eu estava apenas começando, creio que era meu quarto longa, mas vinha de um cinema que embora tivesse sua qualidade (e tradição), estava com um olho na nouvelle vague, com temas

muito urbanos e uma forma de filmar muito clássica até. A gente os chamaria de quadrados. Mas seria injusto.

Diante desse lugar (Milagres, Nordeste), desse diretor e desse tema e roteiro, eu literalmente pirei e decidi que não queria voltar para lá e continuar fazendo as mesmas coisas. Foi por isto que me fixei no Brasil, o que não me impediu voltar de vez em quando a Argentina para fazer filmes.

Quando comecei a fotografar ainda predominava o partido da luz natural entre os diretores brasileiros. Logo me dei conta das suas limitações e comecei a travar as mesmas batalhas que você. Você poderia desenvolver um pouco suas idéias a respeito da questão :Luz natural versus a luz reconstruída?

Pessoalmente parto do princípio (e falo disso no meu livrinho), que salvo em ocasiões em que é imperativo ou em que vale a pena aproveitar uma luz ambiente já existente, ou que vai existir, como no caso de se fotografar um por do sol ou um amanhecer (o que dá na mesma fotograficamente falando, além do problema dos azimutes e o diabo no caso do nascer do sol), ou no caso de aproveitar uma luz muito particular por alguma razão x, filmar "a outrance", com a luz existente, num filme de ficção que possui os meios de iluminação corretos ou necessários, não tem sentido.

Na minha maneira de ver é preguiça ou falta de imaginação ou até de meios. Devo esclarecer que estou falando não apenas de exteriores onde somos parcialmente "donos" da luz (parcialmente porque temos sempre a escolha da hora, do ângulo, da posição da câmera etc...), Mas dos interiores onde alguns gostam de utilizar a luz existente (available light). A estes respondo: tudo bem, temos esta possibilidade, porém existem dois problemas importantes. Primeiro, e talvez o mais importante para mim: cadê a criação? Qual o interesse de filmar com a luz ambiente (fora os problemas técnicos de exposição, de escolha de ângulos etc.) Se neste caso não há criação nenhuma do ponto de vista artístico?

Mais uma vez lembro de que estamos falando aqui de um filme de cinema, não um telefilme ou ainda (com todo o respeito devido) um documentário ou um filme tipo "cinemá-verité", ou do estilo muito naturalista como nos filmes do grande Ken Loach, que é um caso muito particular e aparte, mas que também é iluminado (pouco, mais é). Pois bem; vamos supor que a luz ambiente dá para se filmar mais ou menos corretamente.

Acontece que o diretor imaginou ou decupou a seqüência em, vamos dizer, 18 planos ou posições de camera. O que vamos fazer se sabemos que na melhor das hipóteses cada plano vai levar pelo menos uma hora para ser feito? Sem falar que o sol "caminha", de que pode acontecer que fique encoberto ou simplesmente de que fique muito tarde e escureça.

Penso que esta posição de luz natural versus luz reconstruída não tem sentido pois as possibilidades e situações que vão se apresentar ao diretor de fotografia são quase que infinitas e o que deve funcionar em cada caso é o bom senso.

A arte do diretor de fotografia

Volto entretanto a esta questão porque quero deixar estabelecido que o que me interessa pessoalmente é a recriação, a reconstrução de um ambiente, de um "mood". Porque aí esta realmente a beleza e a magia do cinema e a arte do diretor de fotografia: poder "enganar" o espectador mostrando um cenário (sobretudo se este for feito em estúdio) que de a sensação de ser completamente "realista". Sim, realista mas com a condição de introduzir algumas "coisas", detalhes, cuja razão de existir é evocar no público uma sensação, um sentimento que deve ir com o assunto ou argumento ou situação do filme em questão.

Voltando ao passado. Da sua experiência no cinema brasileiro, de que filmes você mais gosta?

Continua sendo "Os Fuzis". Aliás não só do período brasileiro, mas de um modo geral, de todos os meus filmes até agora. Depois "São Paulo S.A.". Outro que talvez seja interessante, mas não tornei a ver, é "O Homem que Comprou o Mundo" do Eduardo Coutinho, assim como "Garota de Ipanema" do Leon Hirzman, que nunca mais vi e que foi meu primeira longa em cores...

Quais as suas lembranças do Leon Lirzman e do Luís Sérgio Person ?

Temo que vai ser difícil me lembrar com precisão do que foi o trabalho com o Person e o grande Leon. Minha lembrança é de que foi um trabalho muito fluido, muito próximo do Leon que era, como todos sabemos, uma pessoa muito humana, que não exercia pressões inúteis sobre a gente, pressões que só atrapalham o processo criativo.

Como foi o seu início no cinema francês?

Na verdade não fiz nada de particular para entrar no cinema francês. E se é verdade que aprendi muita coisa, (preenchi lacunas enormes), também é verdade que vi muita coisa para criticar nos franceses, e tive que modificar muita coisa no meu estilo de iluminação, quase da mesma forma que tinha feito na Argentina e no Brasil.

O padrão com um certo nível por aqui apresenta resultados muito parecidos entre si. Alguns são francamente horrorosos...

Ricardo, para encerrar gostaria que você falasse um pouco sobre o filme do Raul Ruiz 'Le Temps Retrouve'. Qual foi sua aproximação conceitual e que técnicas você empregou para transpor suas idéias para a tela?

Retomando o tema da opção luz ambiente x luz reconstruída, isto teria sido completamente impossível neste filme pelos cenários gigantescos e época de filmagem (inverno, sendo que muitas das cenas se passam no verão).

No filme foi decidido como "aproximação conceptual", esquecer as janelas mesmo quando estivessem em quadro e convertê-las praticamente na única fonte de luz existente. Bom, eu tenho, como tu tens e todos os diretores de fotografia em geral tem, meus "macetes", mas a decisão foi essa para todos os interiores dia, acrescentando uma cor a estas fortes e grandes fontes de luz.

Uma cor que lembrasse velhas fotos e ainda por cima retirasse uma grande parte das cores existentes nos cenários, figurinos etc... Mesmo depois de termos combinado isso com o cenógrafo e a figurinista (a grande Gabriella Pescucci). Tudo está nessas tonalidades marrons, ocre, etc... Algumas seqüências do Proust mais velho e doente no final da vida e os exteriores noite foram reveladas pulando o bleach na revelação (bleach by-pass), o que não é novidade. O que é novo é que fiz isso diretamente no negativo original. Além de ficar melhor, é definitivo.

Por exemplo: o quarto do Proust velho, feito em estúdio foi todo construído duas vezes: uma no tamanho normal e outro quatro vezes maior. Também nessas cenas para se conseguir uma outra tonalidade foi revelado em bleach by-pass o que aumenta o contraste produzindo pretos maravilhosos. Então o "look" desejado, após muitas provas, muitos dias de testes de negativo, gelatinas, fontes de luz diferentes, foi encontrado com um sistema de enormes fontes de luz "crepuscular" em geral (moody), com toques de fortes raios de sol onde me convinha, misturado a uma luz ambiente difusa e geral, de pouca intensidade (como falo em meu livro) e com uma outra temperatura de cor, um pouco mais fria, contrastando com o marron das janelas.

Isso como idéia geral foi mantido praticamente ao longo de toda a filmagem, com poucas exceções como no caso dos interiores noite. Mas praticamente sempre tem uma só fonte de luz de uma colorimetria parecida ou idêntica a das janelas. Enfim, é simples e complexo ao mesmo tempo, você sabe bem disso. Mas em grandes linhas foi mais ou menos isso. Espero não ter esquecido nada.

Nota:

Ricardo Aronovich já fotografou mais de 60 longas. Ele desenvolve intensa atividade didática na França tendo ainda ministrado cursos em Cuba, Argentina, Brasil, Bulgária, e Israel .

Suas principais idéias estão expostas no livro :
EXPONER UNA HISTORIA
A Fotografia Cinematográfica

Gedisa Editorial
Coleção Multimedia

