



Bruno Polidoro. Créditos: Dulphe Pinheiro Machado.

Entrevista: Bruno Polidoro

Renato Cabral

Crítico de cinema e Bacharel em Cinema e Animação, UFPel

O realizador gaúcho Bruno Polidoro se destacou em diversas vertentes do cinema de forma precoce, mas sempre com maturidade. Em seu trabalho, iniciado há mais de uma década, ele desbrava a direção em curtas e longas-metragens, encontrando também na direção de fotografia seu espaço de experimentação e liberdade artística. Com trabalhos como o documentário *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes*, co-dirigido por Cacá Nazario, ou ainda como responsável pela fotografia de *Dromedário no Asfalto*, de Gilson Vargas, o fotógrafo não se mostra acomodado em um só campo e equilibra a prática com a academia desde os seus 20 anos ocupando o cargo de professor no curso de Realização Audiovisual da Universidade do Vale dos Sinos (Unisinos). Conversamos com Polidoro sobre esse papel fundamental que o diretor de fotografia cumpre dentro do processo da produção cinematográfica, suas referências e a versatilidade que possuiu como realizador. Ainda destacamos sua recente realização no curta-metragem *Objetos*, de Germano de Oliveira, baseado no conto homônimo de Lygia Fagundes Telles.

ORSON - Já são 10 anos atuando como diretor de fotografia em diferentes vertentes do audiovisual (curta e longa-metragem/ficção e documentário). Como foi essa trajetória e como se iniciou?

Polidoro - Quando eu era adolescente, vivi uma fase de grande “brasilidade”, consumindo muita cultura nacional. Nessa época, assisti pela primeira vez ao curta *O dia em que Dorival encarou a guarda*. Quando vi esse curta produzido no Rio Grande do Sul me convenci que era possível fazer um grande cinema por aqui. Com o passar dos anos, acabei me envolvendo com o movimento estudantil, e juntando essa defesa do conteúdo nacional com meus ideais políticos vi no audiovisual um caminho possível, visando a utopia de transformar a sociedade. Assim, entrei no curso de

Audiovisual da Unisinos, integrando a primeira turma. Cheguei na faculdade bem aberto, gostando muito das artes, mas com pouco domínio técnico (tinha realizado apenas um curta na época do ensino médio). As aulas me seduziam muito, mas não tinha certeza de qual caminho seguir. No entanto, ainda no primeiro ano da graduação, tive aula de fotografia estática com a professora Jacqueline Joner e o Fernando Schimitt, e com eles despertou o meu fervor pela produção de imagens. Alguns trabalhos que desenvolvi na disciplina deles se destacaram, e fui convidado para fotografar para a revista da Unisinos. A partir daí foi natural minha migração para a fotografia cinematográfica, na qual me especializei na faculdade, atuei nos curtas dos colegas e sigo fazendo até hoje. Outro ponto importante da minha formação foi que comecei a dar aula na Unisinos de Direção de Fotografia com 20 anos, dois meses após eu me formar. Não era minha intenção, mas as circunstâncias me levaram a lecionar logo depois de formado. Inicialmente foi bem difícil, muito por minha timidez e inexperiência na época, mas hoje olhando para trás fica claro que eu ter me tornado professor me auxiliou muito no caminho que estou construindo. Por um lado o fato de estar exposto em sala de aula fez com que eu mergulhasse em referência e estudos, a fim de suprir as demandas da faculdade, além da troca intensa com os alunos, a qual até hoje é o principal motivo de eu seguir na Unisinos: discutir os roteiros dos alunos, aprender novas referências, ajudá-los a encontrar soluções técnicas e estéticas. Por fim, um outro ponto em relação às aulas foi a estabilidade, que mesmo que não o suficiente, me permitiu embarcar em muitos projetos autorais, com equipes reduzidas, baixo-orçamento. Esses projetos que, percebendo hoje, foram os primordiais para meu aprendizado na construção de imagens, além de fortalecimento de relações com profissionais os quais trabalho há mais de dez anos, numa parceria de amadurecimento conjunto, troca afetiva de imagens e amizade.

ORSON - Você vem de uma geração que passa pela transição da película para o digital e em alguns momentos de pouco contato com a película. O mercado já se desprendeu disso e para quem produz, em especial nas universidades, o foco é o digital. Como você vê essa mudança e a forma de trabalhar nesse já não tão novo suporte para a concepção da fotografia?

Polidoro - Apesar de me considerar um aprendiz no audiovisual, meus primeiros trabalhos na faculdade ainda foram captados em película. Depois dela, realizei apenas outros cinco projetos captados ou com transfer para 35mm. Creio que a questão do digital hoje é definitiva, não há mais volta, mesmo que um pouco de certa nostalgia persista. Pensando primeiro nos pontos positivos, o digital veio transformar a cadeia audiovisual de uma forma democrática, impulsionando projetos menores, experimentações estéticas que só com muita grana poderiam se concretizar caso trabalhássemos apenas com película. Dessa forma, mesmo que o digital traga consigo o excesso na produção de imagens - a maioria delas descartáveis, é impossível não perceber esse novo suporte como um sopro de criação e liberdade estética. Vejo minha geração como a filha do digital, e posso afirmar sem medo que se não tivesse começado a fazer cinema nessa transição eu não seria diretor de fotografia. Minha formação nasceu com a película, mas todos os primeiros trabalhos que fiz que ganharam algum destaque foram realizados pela facilidade do vídeo, de juntar alguns amigos e nos jogarmos no interior de Bagé com uma Canon XL2 e rodar um filme, como foi no primeiro longa que gravei, *O Guri*, dirigido pelo Zeca Brito. Assim, o digital permite o erro, a tentativa, a mudança de rumo em uma cena, fato que a película limitava pela quantidade de latas exatas para rodar um plano, por exemplo. Assim, me vejo muito como um aprendiz da imagem, muito intuitivo, buscando exacerbar as imagens, fato que a película me limitaria.

No entanto, acho importante abusarmos do digital, mas com um pé no exercício analógico: hoje, com as facilidades, é comum os diretores rodarem mais de quinze tomadas de um mesmo plano, para “dar opções para a montagem”. Nessa questão, acho problemática essa libertação gerada pelo digital, pois parece que em alguns casos, se reduz o tempo de estudo e, essencialmente, as discussões conceituais e artísticas na pré produção, deixando que muita coisa aconteça no set de filmagem. O set tem de ser livre, mas a liberdade me parece catalisadora de ideias quando temos uma proposta como guia. São poucos os casos em que uma cena brota apenas do momento - uma série de fatores anteriormente planejados, provavelmente permitiram essa concretização. Não quero parecer careta com isso, mas acompanhando tanto os sets em que filmo e dos meus alunos na universidade, venho percebendo

do essa certa despreensão - que sim, é potencializadora na criação de novas imagens, mas que em alguns casos parece remeter à perda do respeito pelo ato de filmar em si. A câmera tem de ser levada ao extremo, temos de brincar com ela, como nos instiga Vilém Flusser, mas eu acredito no set de filmagem como ritual, numa conversão de energia, união de desejos e afetos que se imprimem na imagem. Não creio que devamos rodar com o pensamento “se ficar ruim posso fazer outro logo em seguida”, mas a cada take buscar o melhor de nós, unir a equipe, na busca de sempre encontrar novas forças a serem impressas em nossos filmes.

ORSON - Existe alguma marca particular que você gosta de imprimir em seus trabalhos na direção de fotografia?

Polidoro - A autorialidade na direção de fotografia é uma questão bem relativa, pois acabamos nos moldando a cada trabalho. Existem semanas que começo rodando um documentário com câmera na mão no interior, e dois dias depois estou filmando um chroma em estúdio. Assim, creio que tenho de saber me moldar a cada filme. No entanto, a escolha dos projetos vai traçando uma linha estética e política do que buscamos com nossa arte, nossos grupos de amizade e nossa vida em geral. Sempre que possível, aceito propostas com as quais eu possa imergir esteticamente, ou conhecer novos mundos (rodar no presídio central, numa cidade do interior, fora do País, por exemplo) ou filmar uma situação a qual nunca trabalhei antes. Seguindo esses três eixos que hoje guiam minhas escolhas, acho que em geral, ao optar por esses projetos, consigo traçar linhas tênues no meu olhar, que visa produzir imagens que desconstruam a luz - tirando-a do centro da fotografia e colocando o escuro como base de realização. Se pensasse em uma marca que quisesse imprimir, sem dúvida seria essa, mas o imaginário e sua concretização são bem subjetivos. Assim, sendo marca ou não, essa desconstrução é meu foco nos estudos acadêmicos, no qual desenvolvi minha dissertação de mestrado sobre “a potência do escuro na imagem”. E sigo como elemento inicial na minha reflexão conceitual das fotografias: leio o roteiro como se estivesse enevoado, e deixo brotar sentimentos e personagens dessa imensidão profunda. Aos poucos, eles vão se apresentando e com isso vou vendo o que vale tirar das “trevas” e o que deve permanecer na caverna, onde nada se vê - e, conseqüentemente,

mantém a potência libertadora do espectador, de imaginar, criar sobre a nossa imagem.

Além dessa questão dos escuros, um outro tema que norteia é o respeito pelo acontecimento. Essa questão pode ser bem questionável, pois pode gerar imagens “não tão belas”. Acredito que nada substitui a poesia do acontecimento que estamos filmando. Assim, às vezes deve-se abrir mão da estética do belo, e aceitar que um plano desfocado terá sua força pela situação no qual estamos inseridos. A técnica não pode nos oprimir e atar nossas mãos, ela deve ser fluida, na cauda da poesia da cena. Assim, a fotografia não pode se sobressair, não acho justo por uma luz mais bela prejudicar um depoimento de uma senhora emocionada, por exemplo. Nós temos de potencializar a poesia das sequências, mas não termos um pensamento de supremacia no qual a fotografia pode sozinha poetizar o mundo. O mundo e suas belezas vem primeiro - como fotógrafos temos de ver como acentuar essa gênese poética.

ORSON - Em meio a esses intuitos, há alguma referência, algum fotógrafo, diretor, profissional ou estilo que inspire o seu trabalho?

Polidoro - Penso nosso imaginário como um conjunto de cenas vividas, filmes vistos, livros lidos... Assim, acho difícil definir um fotógrafo ou uma escola determinante para mim. Gosto desse bombardeio de referências, que se misturam e deles surgem as imagens que criamos. A cada ano meus estilos preferidos mudam, e dois anos depois podem voltar, mas no momento estou muito instigado pelo cinema do Tsai Ming Liang e do Pedro Costa. São olhares esteticamente diferentes, mas me encanto com a pureza e pulsão das imagens desses cinemas no momento. Saindo do cinema, Dan Flavin e suas fluorescentes coloridas, e o *Quadro negro*, do Malevich: duas obras que penso quase diariamente nelas. Flavin pela beleza do minimalismo da luz, como uma série de pequenas lâmpadas ressignificam um espaço, e Malevich pela questão de colocar o escuro como base de construção de uma imagem.

Mas, para ser sincero, onde busco mais “inspiração” para os projetos é na literatura. Assisto muitos filmes, mas quase sempre, logo após ler um roteiro, antes de pensar em quais filmes se assemelham a ele, busco na literatura textos que tentam expressar o que

senti com o roteiro. Assim, é através de outros autores que vou construindo minhas propostas visuais. A literatura tem uma potência visual pura, acho um bom estímulo para encontrar novas formas que conceber as imagens. Depois dela, claro, migro para pintores, fotógrafos, e outros filmes. Mas creio que as referências visuais têm de existir para pensarmos sobre a nossa imagem, não como um modelo a ser seguido.

E lembrar que toda situação vivida é fotografada: seja em casa quando optamos por acender a luz do teto ou o abajur lateral, seja na escolha do restaurante que vamos levar alguém para jantar. Busco sempre educar meu olhar, instigá-lo a perceber essas nuances do dia-a-dia, como a luz reflete em um olhar, como é a sombra da minha mão no sol do metro, quanto tempo a tela do computador fica na minha retina depois que fechei os olhos... Busco sempre me dedicar a essas pequenas fotografias cotidianas, me despir de um olhar direcionado e pré-estabelecido. Sem dúvida, é uma busca constante.

ORSON - Junto da Jessica Luz, Tatiana Nequete e do Fabiano Florez você fundou a Besouro Filmes. Como é esse processo de ramificação dentro do audiovisual, de também ser um produtor?

Polidoro - Olha, em 95% do meu tempo sou fotógrafo, mas acho muito importante ser sócio de uma produtora. Com os “besouros” posso tocar projetos mais autorais e pude alavancar o longa-metragem que eu dirigi. Mas, acima de tudo, estar inserido em uma produtora contribui para percebermos toda a cadeia do audiovisual, entender o valor das coisas, dos profissionais, as dificuldades de captação de recursos, por exemplo. Esse conhecimento faz com que sejamos profissionais mais compreensíveis e solidários, respeitando as outras áreas do cinema, convergindo para uma harmonia e respeito essencial para esse nosso ofício que nos deixa presos em um apartamento por semanas, 15 horas por dia.

ORSON - O trabalho em *Sete Ondas Verdes Espumantes* pareceu extenso, até por se tratar de um road movie documental e poético. Como é co-realizar um projeto de produção um tanto quanto itinerante como esse?

Polidoro - O *Sobre sete ondas* foi um projeto que durou cinco anos, os quais foram essenciais para ele ser o que ele é na tela. O filme nasceu como um documentário de 30 minutos, mas quando eu e o Cacá Nazario começamos a pesquisa, lendo todos os livros do Caio Fernando Abreu em ordem cronológica, despertou ali uma necessidade de fazer uma filme que fugisse do informativo, e refletisse um pouco a alma inquieta e viajante do Caio. Assim, começamos as filmagens pela Europa, e a partir dessa primeira etapa fomos descobrindo a cada diária o filme que gostaríamos de fazer. O rumo foi mudado algumas vezes, mas a obra do Caio permanecia rígida como nosso norte. Gosto de ver como os textos do escritor agiram sobre o filme, pois eles atuaram literalmente como nosso “mapa” narrativo e de construção de imagens. Uma das situações do filme que tenho mais carinho são as cenas que estão na última onda do filme, denominada “Para além dos muros”, que filmamos numa cidadezinha francesa, Saint Nazaire. Lá, numa madrugada, com as ruas desertas, eu andava com a câmera na mão, e o Cacá com o livro, lendo a novela. No texto do Caio, o personagem também vaga por essa cidade, e descreve as ruas, o prédio onde mora, o apartamento. E lá estávamos nós, seguindo exatamente as direções que o Caio escreveu, pegando as mesmas ruas, chegando a tocar no apartamento descrito no livro. Ninguém nos atendeu. Mas era como se um elo ali se concretizasse, e com esse encontro o filme ganhou uma outra dimensão, nos libertou, e mergulhamos em sua obra, tentando trazer à tona imagens, sons, memórias nossas que encontramos por lá. Assim, foram cinco anos de muito trabalho, mas acima de tudo, cinco anos de encontros: seja com a obra do Caio como com as pessoas fantásticas que cruzamos para leituras da obra e conversas.

O processo do *Sete ondas* me lembra muito um pequeno conto do Caio, que diz assim: “Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair num poço assim de repente? No começo é. Mas você logo começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade do poço. A água do poço. A terra do poço. O cheiro do poço. O poço do poço. Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo mas não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço. E não dói? Morrer não dói. Morrer é entrar noutra. E depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê.”

ORSON - *Dromedário no Asfalto*, dirigido pelo Gilson Vargas, no qual você faz a direção de fotografia, também embarca no gênero de *road movie*. Como foi fotografá-lo?

Polidoro - Foi um dos trabalhos com o qual mais aprendi e sinto orgulho de ter embarcado. A obra é uma ficção com um olhar e liberdade de documentário. Assim, muito diferente do que normalmente ocorre nos sets de filmagem tradicionais, em que temos um cronograma fechado a cumprir, no *Dromedário* pudemos exercer a pureza da observação do espaço a ser filmado, montando as cenas nas locações mais legais, na melhor luz, etc. Assim, foi um processo de exercitar o olhar no momento, construindo uma fotografia que busca utilizar da melhor forma a luz dos lugares. Todo o filme foi rodado usando dois refletores, abajures, lâmpadas e gelatinas. Com o ambiente escolhido, fazia pequenas intervenções, como colocar um abajur ou uma gelatina de coloração em uma lâmpada. O bom de realizar filmes com equipe pequena é que ganhamos essa liberdade de poder mudar de locação, por exemplo, caso aquela que escolhemos não esteja funcionando. Assim como, permite o acaso imprimir diretamente na tela. Muitos cenas foram construídas na estrada, como a cena do caminhão que leva uma casa na caçamba: estávamos na estrada, passamos por esse caminhão (uma metáfora linda para os sentimentos do Pedro, protagonista do filme) e seguimos até ele e pedimos para fazer uma cena. O motorista topou e rodamos com a casa em cima do caminhão. Se estivéssemos com uma equipe gigantesca dificilmente poderíamos mudar a rota dessa forma durante uma diária.

Apesar de tudo isso, como falei anteriormente, essa liberdade visual e criativa só existiu pois tivemos uma intensa pré-produção no filme. Tínhamos uma escaleta, mas acima de tudo tínhamos definições bem claras do que queríamos subjetivamente imprimir na tela: seja na questão narrativa como estética. Assim, com essas propostas impregnadas em nós partimos para a descoberta da estrada, onde fotografar um *road movie* é sempre um novo encontro: seja pelos personagens, seja pelos climas do tempo: dia nublado, sol, chuva. O filme traz essa energia do novo, do que surpreende. E esteticamente temos de saber como lidar com essas situações, para que elas ajam a favor da proposta que tínhamos definido para o filme.

Por fim, foi muito importante para o filme a sensibilidade do Gilson, que não tem medo das imagens, que me apoiou a fazer cenas inteiras em um único plano aberto, por exemplo, ou deixar todos os personagens silhuetados, como ocorre na cena com os pescadores. Sem um diretor que nos instigue e permita esse mergulho, o *road movie* pode virar também um filme em que o fotógrafo tem de sair com a câmera na mão correndo atrás dos personagens. Felizmente, no *Dromedário* tivemos vários momentos assim, mas outros também de extrema delicadeza visual.

ORSON - Em *Objetos as sombras têm peso e importância*. A cena final do Marcos Contreras no quarto escuro frente à janela, a silhueta e o quarto escuro é realmente muito bela e impressionante. Reflete um tanto do personagem. A iluminação parece dar uma atmosfera bem peculiar ao curta. Como é esse seu trabalho com a sombra e a luz, como enxerga esses aspectos?

Polidoro - Para mim foi uma mudança de paradigma em meu trabalho como fotógrafo a desconstrução da luz como centro da imagem cinematográfica. A luz é a principal ferramenta do diretor de fotografia, mas creio que ela deva vir para tatear o escuro fundador da imagem. A luz desperta os personagens, informa o espectador, mas essa informação será muito mais instigante se ela puder ser comparada com o escuro. Busco manter muitas zonas de escuro na imagem, pois creio que esses escuros são reservas potentes de sentido, é nossa cutucada no espectador, é a mão que oferecemos para ele vir construir essa imagem conosco. Fazendo um trocadilho, penso o escuro (e as sombras) como o iluminador subjetivo da cena, pois está ali para questionar, para colocar uma dúvida sobre o que está sendo narrado. Eu poderia passar horas preenchendo os escuros dos quadros de Rembrandt, eu tenho vontade de saltar para dentro desses escuros e descobrir os corpos que não são mostrados pela luz! É um pouco desse desejo que tento imprimir nos filmes que fotografo.

Por fim, aliado ao escuro base, existem as sombras, desse escuro que se reinventa com a luz. E aqui é quase uma implicância minha: sempre se fala muito que a sombra “atrapalha a cena”, “que feia a sombra na parede”... Com isso, comecei a fotografar com medo da sombra, e acho que muitos fotógrafos sentem isso também. Aí

comecei a pensar nessa inversão de sentido, de colocar o escuro como centro da fotografia, e assisti ao filme *Partner*, do Bertolucci. Filme cheio dessas sombras, de um uso tão extremo que a própria sombra se “descola” do personagem, se tornando ela própria personagem. É um filme inesquecível nesse sentido. Com isso, tento não fotografar “brigando” com a sombra, mas vou levando ela para criar grafismos e zonas dessa potência líquida que é o escuro. No caso do *Objetos*, creio que conseguimos brincar um pouco com essas questões.

ORSON - A fotografia para documentário e para ficção possuem algum tipo de particularidade em cada ou você as enxerga da mesma forma?

Polidoro - Geralmente, temos muito mais controle de iluminação e enquadramento nas ficções, onde já conhecemos as locações, cenários, figurinos, etc. A pré-produção é muito mais exata na ficção. Já no documentário a fotografia tem de ser mais adaptável, visando exprimir ao máximo o acontecimento que está sendo narrado. No modo de operação, assim, a fotografia para a ficção e documentário são bem diferentes, mas creio que devemos sempre buscar um pouco de uma na outra: as certezas conceituais e estéticas da ficção migrarem para o documentário, e a liberdade e pureza de encontro do doc diluir a rigidez da ficção.

ORSON - Acha que as universidades de cinema ajudaram o nosso cinema a se distanciar um pouco do cansativo retrato histórico nas ficções?

Polidoro - Com certeza! É energizante ver a transformação que o nosso cinema passou nessa década, que é marcada pelo início das graduações em cinema. Essas universidades têm papel fundamental, pois propiciam ao estudante uma formação técnica e teórica, gerando profissionais que não são apenas operadores, mas com bagagem cultural e capacidade crítica na criação. Além do mais, as universidades dão uma visão mais geral do cinema. Assim, um fotógrafo acaba também desenvolvendo um trabalho em que age como diretor de arte, por exemplo. A compreensão das diversas equipes do audiovisual é essencial, pois um filme só se concretiza em harmonia entre as áreas. Arte e fotografia, por exemplo, tem

de andar de mãos dadas. A luz só brilha se tiver um belo cenário. Sem falar nas cores, que está na arte e na própria luz.

Esta formação mais completa e organizada permite este cinema novo que estamos vendo por aqui. Um cinema mais ligado ao contemporâneo, inventivo e livre. Não podemos nos esquecer, no entanto, que nós egressamos da universidade num ambiente mais favorável à realização e distribuição dos filmes: temos mais editais, a internet permite facilmente enviarmos um filme para um festival, e claro, o digital, que barateou e permitiu que equipes de três pessoas pudessem realizar um filme desde a concepção até a exibição. Certamente, essas transformações sociais e tecnológicas aliadas à formação dos cursos nas universidades auxiliaram nesse arejamento de nosso cinema.

ORSON - Além de muito ligado à prática você também exerce a parte acadêmica, sendo professor na Unisinos. Como é equilibrar essas duas práticas?

Polidoro - No dia a dia, às vezes é complicado, pois tenho de mudar diárias por causa das aulas, ou dar duas aulas no mesmo dia para ficar com a semana livre seguinte para rodar. Então, para questões de agenda é um limitador. No entanto, acho minha atuação como professor essencial para meu trabalho, pois faz com que eu tenha de estar em constante movimento, buscando novas referências, com grandes trocas e aprendizados com os alunos. Além do mais, os alunos logo entram no mercado e trabalho direto com eles. É uma relação que nasce na faculdade, mas que conseguimos seguir em um processo de criação depois. O *Objetos* é um exemplo disso. O Germano (de Oliveira, diretor) foi meu aluno, e o João de Queiroz (meu assistente no curta) meu orientando de TCC. É bonito ver esse encontro e podermos concretizar na prática reflexões estéticas que desenvolvemos durante a faculdade. Espero seguir unindo as duas atuações, é um alimento essencial para mim.