



## II ENCONTRO BRASILEIRO DE FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO

APOIO  
 FAPERJ

REALIZAÇÃO



 Universidade  
Federal  
Fluminense

## Anais de textos completos

II MOVI – Encontro Brasileiro de Fotografia em Movimento:  
“A direção de fotografia na telenovela brasileira”

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Encontro Brasileiro de Fotografia em Movimento  
(5. : 2022 : Rio de Janeiro, RJ : online)  
Anais de textos completos [livro eletrônico] :  
II MOVI : Encontro Brasileiro de Fotografia em  
Movimento : "A direção de fotografia na telenovela  
brasileira / organização Ana Carolina Roure Malta  
de Sá...[et al.]. -- Rio de Janeiro, RJ :  
Ed. dos Autores, 2023.  
PDF

Vários autores.  
Outros organizadores: Felipe Corrêa Bonfim, Paulo  
Souza dos Santos Júnior, Marina Cavalcanti Tedesco.  
Bibliografia.  
ISBN 978-65-00-78375-9

1. Cinema 2. Cinematografia 3. Fotografia  
4. Telenovelas I. Sá, Ana Carolina Roure Malta de.  
II. Bonfim, Felipe Corrêa. III. Santos Júnior,  
Paulo Souza dos. IV. Tedesco, Marina Cavalcanti.  
V. Título.

23-169387

CDD-770

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Direção de fotografia 770

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253



O II MOVI - Encontro Brasileiro de Fotografia em Movimento teve como tema “A direção de fotografia na telenovela brasileira” e ocorreu, em formato virtual, entre os dias 04 e 06 de maio de 2022. O evento foi realizado pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e pelo Grupo de Pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento (GPCEP).

O II MOVI foi viabilizado através do apoio da Fundação de Amparo   Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ.

O evento é destinado ao campo da direção de fotografia, nas suas mais diversas manifestações audiovisuais, tais como o cinema, a telenovela, seriados, entre outras.



## Sumário

|                                                                                                                                          |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Imagens da Liberdade e Prisão no Documentário <i>Socorro Nobre</i> .....</b>                                                          | <b>5</b>   |
| Julianna Torezanni                                                                                                                       |            |
| <b>A direção de fotografia na produção do espaço-tempo fílmico de “o orvalho e o rio” .....</b>                                          | <b>15</b>  |
| Leonardo Pinheiro e João R. Peralta                                                                                                      |            |
| <b>Reflexões sobre a câmera na obra de Gianfranco Rosi e um olhar sobre “Notturmo” .....</b>                                             | <b>22</b>  |
| Filipe Gama                                                                                                                              |            |
| <b>Sombra e luz sobre o ventre: as plissadas, as mãos e as flores .....</b>                                                              | <b>28</b>  |
| Silvaneide Dias da Silva e Rogério Luiz Silva de Oliveira                                                                                |            |
| <b>Emmanuel Lubezki: o contragolpe do naturalismo na cinematografia .....</b>                                                            | <b>37</b>  |
| Edvaldo Siqueira Albuquerque                                                                                                             |            |
| <b>Cinematografia em cena noturna: a experiência de Alziro Barbosa .....</b>                                                             | <b>46</b>  |
| Aline de Caldas e Matheus Andrade                                                                                                        |            |
| <b>Estética e imagens: um estudo da direção de fotografia de Pedro Sotero e do uso do zoom nos longas de Kleber Mendonça Filho .....</b> | <b>61</b>  |
| Filipe Falcão                                                                                                                            |            |
| <b>A fotografia como instrumento de construção do olhar infantil no curta-metragem <i>Aluap</i> (1997) .....</b>                         | <b>70</b>  |
| Pedro Cardoso                                                                                                                            |            |
| <b><i>Mise-en-scène</i> e subjetividade: A cor do “Dragão” na cinematografia de Affonso Beato .....</b>                                  | <b>82</b>  |
| Tiago Mendes Alvarez                                                                                                                     |            |
| <b>Escrever com o movimento: Um estudo sobre o ensino da cinematografia .....</b>                                                        | <b>92</b>  |
| Jean Vargas                                                                                                                              |            |
| <b>“Meu Pedacinho de Chão” (2014) e a linguagem transmidiática na direção de fotografia .....</b>                                        | <b>103</b> |
| Lorrayne Nascimento e Montez Oliveira                                                                                                    |            |
| <b>Affonso Beato: entre câmeras, luzes e cores .....</b>                                                                                 | <b>111</b> |
| Rogério Luiz Silva de Oliveira                                                                                                           |            |
| <b>A noite gráfica de <i>Sin City</i>: apontamentos sobre cinematografia digital .....</b>                                               | <b>117</b> |
| Matheus Andrade e Paulo Souza                                                                                                            |            |
| <b>Entrevista Bruno Polidoro: Cinematografia do filme <i>A Nuvem Rosa</i> .....</b>                                                      | <b>125</b> |
| Cynthia Gomes Calhado                                                                                                                    |            |

## Imagens da Liberdade e Prisão no Documentário *Socorro Nobre*

Julianna Nascimento TOREZANI<sup>1</sup>

### Resumo

A direção de fotografia tem o papel de transmitir sensações e emoções através da imagem. Este trabalho aponta estes aspectos a partir do documentário *Socorro Nobre* (Walter Salles, 1995) com o objetivo de analisar a cinematografia da obra em função da composição das imagens que tratam sobre liberdade e prisão. Através de uma pesquisa documental, observa-se que a produção audiovisual se divide em partes para apresentar as histórias de Frans Krajcerb e Socorro Nobre em seus ambientes de moradia no ano de 1995. Resulta em revelar que os enquadramentos, movimentos de câmera e iluminação escolhidos pelo diretor de fotografia Walter Carvalho tem a função dramática, estética e narrativa de representar os sentimentos de liberdade e aprisionamento. A luz e a sombra apresentam os sentimentos dos personagens, em que são narrados seus sofrimentos, perdas, ideiação suicida por um lado, mas também esperança, resiliência e recomeço por outro lado.

**Palavras-chave:** Direção de fotografia; Documentário; *Socorro Nobre*.

### Considerações Iniciais: das cartas para o cinema

Estudar a direção de fotografia do cinema brasileiro é mergulhar na forma e no conteúdo para entender como as histórias são contadas apresentando vários aspectos do país, que tem uma iluminação singular a cada região e requer uma elaboração da imagem minuciosa que atende às diversas narrativas. Cada plano, ângulo, textura, luz escolhidos nos coloca dentro um lugar e tempo específicos para tentar, cinematograficamente, nos envolver, tocar, emocionar e, principalmente, fazer refletir.

Assim, somos levados da praia à prisão no documentário *Socorro Nobre*, dirigido por Walter Salles, em 1995, que conta a história do artista plástico e escultor polonês, naturalizado brasileiro Frans Krajcerb (1921-2017) que veio morar no Brasil em 1948 por conta do que aconteceu na Segunda Guerra Mundial e da presidiária baiana Maria do Socorro Nobre, condenada a mais de 21 anos de encarceramento. Os dois estão na Bahia, Krajcerb em sua casa, no Sítio Natura, em Nova Viçosa e Nobre está no Complexo Penitenciário Feminino, em Salvador.

Em 1993, Nobre conhece a história de Krajcerb através de uma entrevista publicada pela revista *Veja*, em que o artista judeu contou que perdeu a mãe (que foi enforcada pelos nazistas) e toda a família em campos de concentração, mas sobreviveu ao holocausto, ficou deprimido e começou a se recuperar quando veio morar no Brasil perto da natureza. Ao se identificar com momentos do

---

<sup>1</sup> Professora do Curso de Rádio, Televisão e Internet da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Professora do Curso de Psicologia da Faculdade de Ilhéus. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Mestra em Cultura e Turismo e Bacharela em Comunicação Social pela UESC. E-mail: juliannatorezani@yahoo.com.br

depoimento do escultor, Nobre volta a sonhar e resolve enviar uma carta para ele para contar sua trajetória e sua perspectiva de vida após o cumprimento de sua pena. Mesmo sem o endereço, coloca apenas a cidade de moradia do escultor, como estava na França participando de um evento, a carta foi enviada para lá. Ao ler, Krajcerb fica emocionado e mostra ao amigo cineasta Walter Salles, que resolve elaborar uma produção audiovisual inspirada na história de Nobre. Gonçalves (2007, p. 7) afirma que em “com Socorro Nobre, Salles muda sua forma de narrar e, pela primeira vez, parte para um projeto sem um roteiro acabado, reconhecendo o frescor do inesperado”. Esta história também serviu como inspiração para o longa metragem *Central do Brasil*, também dirigido por Salles. Quanto à produção deste documentário, Strecker (2010) conta que

Depois de obter autorização da penitenciária baiana, Salles partiu para o interior da Bahia com uma equipe mínima, munido de uma câmera Aaton 16 mm e película que havia sobrado de um comercial, em preto e branco. [...] O documentário foi realizado em apenas quatro dias, sem roteiro prévio. Primeiro, há um ensaio sobre o cotidiano de Krajcerb em sua casa de Nova Viçosa (BA). Depois, o contracampo de Socorro Nobre na prisão (STRECKER, 2010, p. 142-143).

A direção de fotografia do documentário apresenta um delicado trabalho para mostrar o modo de vida do artista e o interior de uma prisão feminina, neste sentido surge o seguinte questionamento para analisar tal obra: De que forma a composição de imagens revelam os sentimentos de liberdade e aprisionamento no documentário *Socorro Nobre*? Como hipótese, arriscamos dizer que esta criação imagética é metafórica, visto que mesmo no encarceramento, Nobre tem seus pensamentos livres, inclusive para planejar sua vida após a saída da prisão; ao mesmo tempo, que Krajcerb estando em liberdade, está preso às memórias da perda da sua família na guerra e para tal constrói obras de artes como um processo de alívio para seus problemas.

Deste modo, este trabalho tem por objetivo analisar a direção de fotografia do documentário *Socorro Nobre*, feita por Walter Carvalho, quanto ao enquadramento e iluminação. Esta análise se justifica pelo efeito cinematográfico que a obra traz, uma vez que discute os estereótipos das pessoas encarceradas e traumatizadas pela guerra, como discursos de esperança, sonho e resiliência. O documentário foi produzido pela Videofilmes, com o roteiro assinado por Salles e Krajcerb, os 23 minutos de duração foram analisados a partir da pesquisa documental.

### **A liberdade de Frans Krajcerb em imagens**

A partir de 1972, Krajcerb passou a morar no sul da Bahia, no município de Nova Viçosa, em uma casa erguida na árvore, em seu sítio montou seu ateliê para criar sua obra-protesto a partir da defesa da natureza. Além disso, denunciou as queimadas irregulares, o desmatamento, a exploração

irregular de minérios e a poluição ambiental, utilizou das suas criações artísticas em pintura, escultura e fotografia sua forma de ser ativista ambiental.

Krajcerb tem sua vida na Europa marcada pelo sofrimento, pela dor de perder toda a família e pelo testemunho da barbárie. Dedicou-se a lutar contra a violência humana sobre a natureza e, dessa forma, conseguiu viver em paz, suas obras foram feitas em comunhão com o uso responsável de elementos naturais, sobretudo ao criar esculturas com troncos e raízes queimadas pintadas de vermelho e preto, representando fogo e morte, em formas que indicam pulmões, corações e esqueletos humanos. Esses troncos queimados eram extraídos de áreas que ocorriam incêndios para criação de pasto, com isso queria conscientizar as pessoas e levar a reflexão sobre a destruição da natureza. Ao trabalhar com as árvores queimadas, o artista opta por demonstrar que a natureza não pode ser enquadrada em telas, assim seu trabalho é um manifesto, suas esculturas ocupam os espaços onde são expostas, em que as pessoas podem andar entre elas, para que possam ver, mas também sentir que naquele lugar onde está um tronco queimado, antes fora uma árvore viva.

Em função de seu trabalho, o artista recebeu cartas de pessoas de vários lugares do mundo, por conta do respeito a natureza, entre tantas cartas uma delas foi muito marcante, vinda de Salvador, escrita por uma detenta, que conta sua vida em conexão com os momentos de sofrimento e dos sonhos vividos por Krajcerb. Assim, na perspectiva do trabalho do artista que a direção de fotografia do documentário o apresenta, tendo em vista que

Os suspenses, os dramas, as perseguições, os amantes, as comédias, as guerras, as tramas intergalácticas, os sonhos e os delírios cinematográficos são, todos eles, conduzidos por imagens minuciosamente elaboradas por seus criadores. Imagens capazes de estimular sensações que reiteram (ou não) seus conteúdos narrativos e aguçam nossas percepções nos transportando para os rincões de nossas subjetividades. As imagens do cinema são frutos de uma complexa construção na qual a fotografia cinematográfica cumpre um papel-chave (SCANSANI, 2019, p. 17).

No documentário, Krajcerb aparece em meio a natureza, andando em direção a sua casa e trabalhando, especialmente quando ergue os troncos na praia. Enquanto as imagens mostram seu lugar de moradia, o artista conta que tem marcas e lembranças tristes do período que morou na Polônia, pois ficava restrito a um gueto, não tinha acesso a vários lugares e não tinha os mesmos direitos que outros moradores da pequena cidade de Kozienice.

A câmera acompanha seus movimentos, ora parada, ora em movimento, o enquadramento em plano geral serve para mostrar o local, seu sítio perto da praia e sua casa na árvore. Carreiro (2021, p. 108) aponta que “essa tomada de referência também ajuda o espectador a assimilar a geografia do ambiente”. E neste caso, criar cenas em plano geral, serve para mostrar o espaço e a forma como o artista vive, de modo livre e sem restrições, neste sentido a imagem começa a traçar a trajetória de

mostrar ambientes de liberdade, em comparação que veremos na parte seguinte do documentário. Ao erguer os troncos na praia temos um contraplongée para mostrar seus movimentos, para termos a percepção de como o escultor elabora sua obra (Figura 1). Em alguns momentos surgem cartelas com texto para contar fatos da sua vida que não aparece em seu depoimento, mas serve para complementar o que está sendo narrado (Figura 2).

Figura 1 – Krajcerb erguendo suas obras na praia.

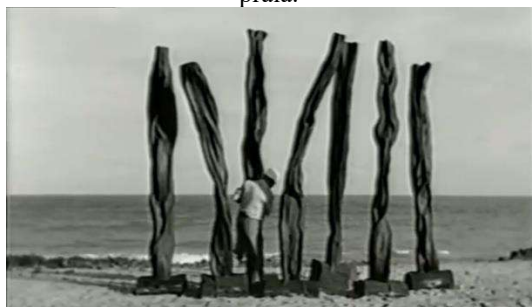
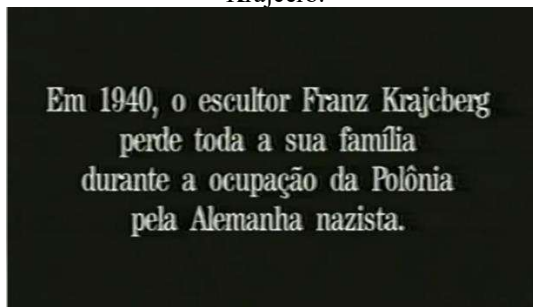


Figura 2 – Cartelas que contam fatos da vida de Krajcerb.



Fonte: Filme *Socorro Nobre* (Walter Salles, 1995).

Um aspecto fílmico que se destaca é a opção de apresentar as imagens em preto e branco, através dos tons de cinza que vemos a natureza, a vegetação, a praia e as obras, para homogeneizar também em função do outro ambiente que será mostrado e diminuir o contraste, entre a variação cromática da natureza em comparação com as cores do presídio, como afirma Andrade (2013, p. 82): “a imagem em preto e branco também é um recurso que se relaciona esteticamente com as soluções do filme”. Neste sentido, consideramos que nos sete minutos iniciais do documentário foi utilizada como luz principal a luz solar, visto que as cenas são diurnas e em espaços abertos.

Krajcerb narra que após a guerra queria esquecer tudo e fugir do homem, por conta do seu poder destruidor, resolve então vir para o Brasil, para nascer pela segunda vez e descobrir uma vida nova. Destacamos duas cenas que colaboram para indicar tal sentimento, a primeira quando mostra seu rosto em primeiro plano, iniciando com desfoque e vai focando aos poucos, isso representa a fase de não mais acreditar na vida, inclusive tentando se suicidar, o foco representa o recomeço da sua vida, a nitidez fílmica indica essa retomada e transformação (Figura 3). Tendo em vista que no primeiro plano “filma-se somente o rosto do personagem em momentos de maior intensidade emocional, isolando-o do ambiente. [...] Os cineastas costumam usar os closes para dar ênfase a momentos de emoção intensa de um personagem da cena” (CARREIRO, 2021, p. 109). A segunda cena é quando a câmera acompanha a corrida na praia, mostrando o plano detalhe dos seus pés, enquanto brinca com os cachorros (Figura 4), mais uma expressão de liberdade, podendo ir aonde quiser.



Figura 3 – Krajcerb na praia.



Figura 4 – Krajcerb correndo na praia.



Fonte: Filme *Socorro Nobre* (Walter Salles, 1995).

Em contraplongée, temos o escultor em primeiro plano e sua casa na árvore em segundo plano, erguida no tronco de um pequi (Figura 5), como a idealização de um recomeço da vida. O artista conta que recebe cartas de jovens do mundo inteiro sobre as questões ambientais, mas a carta que mais o marcou conta a história de alguém que se identifica com a sua vida, em termos de perdas, sofrimento e resiliência.

Krajcerb aparece sentado, lendo a carta em sua casa, em plano conjunto, enquanto ouvimos a voz de Socorro Nobre narrando o texto (Figura 6).

Senhor Franz. É muito difícil começar escrevendo para você. Mas mesmo assim, eu vou tentar. Ao ler a reportagem da revista Veja, sobre você, fiquei fascinada sobre sua maneira de viver. Sei que você não vai me responder quando lhe disser onde estou. Eu fecho os olhos e vivo de recordação e sempre me vejo passeando em uma praia tão bonita quanto esta que é sua. Meu paraíso é imaginário, mas tem me ajudado muito a ficar calma e esperar o tempo passar. As pessoas, às vezes, só dão valor às coisas quando perdem. Eu hoje me encontro no Presídio Feminino, em Salvador. Mas muito em breve, vou poder novamente andar descalça pela praia, ver a lua, ver as estrelas, poder criar novamente minhas galinhas. Talvez até ter uma cadela como Peroba. Agora vou me apresentar, meu nome é Maria do Socorro Nobre, estou presa há quatro anos e nove meses. Estou no Presídio Feminino, aqui em Salvador. Fui condenada a 21 anos e quatro meses de reclusão. Se chegar a ler esta carta. Obrigada. Com admiração e carinho, Socorro Nobre.

Figura 5 – Krajcerb e sua casa na árvore.



Figura 6 – Krajcerb conta que recebe muitas cartas.



Fonte: Filme *Socorro Nobre* (Walter Salles, 1995).

Enquanto ouvimos a carta, vemos imagens de Krajcerb brincando na praia com os cachorros e andando pela mata, tudo isso revela o trabalho do diretor de fotografia Walter Carvalho, quanto à

sua composição de iluminação e o trabalho de câmera. Oliveira e Maciel Júnior (2015, p. 183) analisam o trabalho da direção de fotografia, quando afirmam que “as opções de Walter Carvalho, em muitos dos projetos para os quais chamamos a atenção é por uma luz contrastada, compostas por luzes e sombras que iluminam rostos, corpos, ambientes”, temos nesse sentido a luz natural predominante nesta parte da obra para bem mostrar o artista e seu sítio. “Em muitos planos, percebe-se o uso de luz natural apenas; em outros casos, uma associação entre luzes natural e artificial; ainda é possível identificar planos completamente iluminados com luz artificial que muito chamam a atenção” (OLIVEIRA; MACIEL JÚNIOR, 2015, p. 183). Perceberemos essa mudança de iluminação ao longo do documentário, quando terá a mudança das imagens externas para internas.

### **Cenas da prisão de Socorro Nobre**

Em 1995, ano em que o documentário foi lançado, Socorro Nobre sai do presídio após seis anos de detenção e fica em liberdade condicional. No ano seguinte participa da primeira cena do filme *Central do Brasil*, também dirigido por Walter Salles, com Fernando Montenegro que interpreta Dora, uma pessoa que escreve cartas nesta estação, esse papel foi inspirado em uma das tarefas que Nobre tinha na penitenciária ao escrever cartas e bilhetes para as detentas analfabetas. Salles conta que se a carta que Socorro enviou para Krajcerb transformou a vida dos dois, então ele pensa que o aconteceria com as cartas que não chegam até os destinatários, foi a ideia para criar o filme lançado em 1998. A obra audiovisual abre com Socorro ditando o seguinte texto: “Querido, meu coração é seu. Não importa o que você tenha feito, eu te amo. Esses anos todos que você vai ficar trancado aí dentro, eu também vou ficar trancada aqui fora, te esperando”.

O aprisionamento no Complexo Penitenciário Feminino, em Salvador, causa sofrimento a Socorro Nobre, sobretudo pela separação dos três filhos (com 11 a 14 anos na época) quando acabava o horário da visita. Mesmo com vidas diferentes, a detenta se identificou com o sofrimento e sonhos de Krajcerb. Estava com seu corpo em reclusão, mas os pensamentos estavam livres. Por isso, na segunda parte do vídeo, há uma mudança de cenário, das imagens externas que mostram mata e praia, para cenas internas de uma penitenciária feminina. Mudam os planos, os ângulos e a iluminação. Importante mencionar o que descreve Scansani (2019) quanto a tais mudanças.

Acreditamos que qualquer alteração dos parâmetros estabelecidos para cada imagem, seja ela qual for, tem a capacidade de criar diferentes sensações. Como se nossos corpos encontrassem na configuração física da imagem, diferentes modos de sentir, de se encaixar em seus intervalos, em sua vibração (SCANSANI, 2019, p. 18).

A primeira imagem da penitenciária é através de uma janela, que emoldura a cena e acentua o contraste, vemos as detentas em plano conjunto (Figura 7), a estratégia de mostrar com essa vinheta em pequeno espaço da tela, já traça a diferença em relação às imagens da primeira parte da trama que em os planos gerais mostram amplos espaços. O contraste é ainda mais acentuado, o espaço é pequeno, dentro e fora marcam as delimitações que a prisão evoca, o controle e a vigilância se impõem no espaço, a privação da liberdade se coloca de forma dupla. A opção de se acentuar o contraste se dá não apenas por escolha de iluminação, mas também porque insere a questão social na narrativa, para marcar a diferença entre o exterior mostrando a natureza e o interior da prisão. “No registro em preto e branco, se põe em jogo o contraste entre sombra e luz na imagem. Torna-se de grande valia uma estética montada entre o clarão e a escuridão” (ANDRADE, 2013, p. 73).

Figura 7 – Penitenciária feminina em Salvador.



Figura 8 – Socorro Nobre na penitenciária.



Fonte: Filme *Socorro Nobre* (Walter Salles, 1995).

A primeira vez que Socorro Nobre aparece no documentário, está em primeiríssimo plano, com alto contraste, metade do quadro está no escuro por conta de uma sombra causada pela luz principal do lado esquerdo do rosto, observa-se que não há luz de preenchimento, característica do cinema noir, o que cria um efeito dramático intenso (Figura 8). Oliveira (2015, p. 94) ao analisar o filme, também com a direção de fotografia de Walter Carvalho, intitulado *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001), trata da “capacidade de posicionar as fontes de luz e consequente densidade provocada por estas luzes no cenário e nos personagens, marcará a cinematografia de Walter Carvalho, localizando-o numa linha dentro da história da arte”. Uma vez que Carvalho aciona seu repertório cultural também formado pelo estudo das técnicas de pintura, especialmente de Caravaggio quanto aos efeitos de iluminação.

Figura 9 – Objetos pessoais das detentas.

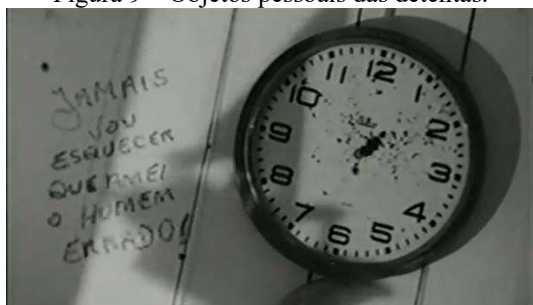


Figura 10 – Cella da penitenciária feminina.



Fonte: Filme *Socorro Nobre* (Walter Salles, 1995).

Nobre abre seu depoimento falando sobre Krajcerb, das suas angústias e do seu trabalho, visto que ele usa materiais que as pessoas descartam. Importante quando ela menciona que ele não perdeu a liberdade, mas perdeu sua família. Depois começa a contar sobre sua própria vida, que será dividida em três momentos, antes da prisão, o período do encarceramento e a projeção futura após a saída da penitenciária. Na trama essas camadas de temporalidades são marcadas em duas cenas que mostram o relógio em plano detalhe (Figura 9), na segunda também aparece a frase que indica o motivo pelo qual Socorro Nobre fora condenada a prisão.

O depoimento é emocionante, sobretudo porque revela que pediu a Deus para morrer, mas que não quer mais isso, ao contrário quer recomeçar a viver após a saída da prisão, diz que vai começar a viver depois de velha, as imagens variam entre primeiro plano e primeiríssimo plano. Depõe também que ao sair da condicional será como se estivesse saindo da barriga da mãe.

Ao contrário do que constatamos nas cenas que mostram Krajcerb bem iluminadas, as imagens da prisão apresentam sombras, ainda mais quando enquadra as grades, sempre marcadas pela luz principal e sem preenchimento, em que as sombras têm caráter narrativo de representar como muitas pessoas se sentem dentro das penitenciárias (Figura 10). Na parte final do documentário são intercaladas cenas de Krajcerb andando na praia e cuidando das árvores e das mulheres encarceradas em seus afazeres, inclusive molhando as plantas da penitenciária. Entre as imagens há uma que mostra Socorro Nobre em sua cela escrevendo cartas, em plano conjunto (Figura 11).

Figura 11 – Socorro Nobre escrevendo cartas.



Figura 12 – Encontro de Nobre e Krajcerb.



Fonte: Filme *Socorro Nobre* (Walter Salles, 1995).

Em seu depoimento final, Krajcerb fala da sua revolta, que fez tudo para esquecer seu passado, mas o passado está dentro dele, as vezes ele pensa que não vale a pena continuar, mas a vida continua. A última cena mostra o encontro emocionado de Socorro Nobre com Frans Krajcerb, quando ele a visita na penitenciária (Figura 12).

### **Considerações Finais: quando Krajcerb encontra Nobre**

A troca de cartas entre Nobre e Krajcerb para compartilhar as dores e as histórias de vida fez nascer uma amizade que permite o encontro através da produção cinematográfica, quando o artista a visita no presídio, imagem apresentada no final do filme, visto que um dos sonhos de Socorro era conhecê-lo.

No documentário há a apresentação da vida de duas pessoas marcadas pelo sofrimento, numa tentativa de desconstruir estereótipos de infratores, visto que há pessoas que mesmo cometendo erros se arrependem e buscam corrigi-los. Socorro Nobre sonha em viver de maneira correta após a saída da prisão, quer ser feliz e ter paz ao lado da sua família. Como instrumento de reflexão, Salles nos propõe uma nova forma de olhar para as pessoas que cometem erros, especificamente grave delitos.

A direção de fotografia, nesta obra, tem o papel de revelar a sensação de liberdade e de prisão. A liberdade de Krajcerb é mostrada pelos espaços abertos, cenas em externa e iluminação natural, já a prisão de Nobre se apresenta pelos espaços fechados, cenas internas e iluminação artificial, com alto contraste. Assim, luzes e sombras são metafóricas como recurso dramático, narrativo e estético, entre a luz da liberdade e a sombra da prisão. Nobre e Krajcerb falam do desejo de interromper a vida em certo momento, mas depois resolvem recomeçar a viver.

Socorro Nobre vive com sua família no interior da Bahia. Frans Krajcerb faleceu em 2017, aos 96 anos, deixando uma grande obra que leva a reflexão de todos sobre a natureza e a maldade humana. A transformação provocada pelas cartas trocadas entre eles, indica que sempre há um recomeço.

### **Referências**

ANDRADE, M. **Rec:** uma iniciação à filmagem. João Pessoa: Ideia, 2013.

CARREIRO, R. **A linguagem do cinema:** uma introdução. Recife: Ed. UFPE, 2021.

GONÇALVES, M. **Por um Cinema Humanista:** a identidade cinematográfica de Walter Salles de *A grande arte* até *Abril despedaçado*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-goncalves-cinema.pdf> Acesso em: 17 mar. 2022.

OLIVEIRA, R.; MACIEL JÚNIOR, A. Walter Carvalho: uma memória de luz e sombras. *Alceu*, v. 15 - n. 30 - p. 182 a 194 - jan./jun. 2015. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1EaM48fR1tsQMtfB3\\_3g2vmzzcyLG\\_sJ0/view](https://drive.google.com/file/d/1EaM48fR1tsQMtfB3_3g2vmzzcyLG_sJ0/view)

SCANSANI, A. Visualizações da matéria fílmica: a imagem cinematográfica em camadas. *In*: TEDESCO, M.; OLIVEIRA, R. (orgs.). **Cinematografia, expressão e pensamento**. Curitiba: Appris, 2019.

**SOCORRO Nobre**. Direção: Walter Salles. Roteiro: Walter Salles e Frans Krajcerb. Produção: Videofilmes. Brasil. 1995. 23 min. Disponível em: <https://fb.watch/c0BVqvxmPa/> Acesso em: 07 mar. 2022.

STRECKER, M. **Na estrada**: o cinema de Walter Salles. São Paulo: Publifolha, 2010.

## A direção de fotografia na produção do espaço–tempo fílmico de “o orvalho e o rio”

Leonardo PINHEIRO<sup>2</sup>

João R. PERALTA<sup>3</sup>

### Resumo

Neste relato de experiência analisamos como a concepção e a implementação de um plano cinematográfico influencia na instauração do espaço–tempo fílmico. Buscamos compreender como a atmosfera, criada com a ajuda da fotografia, se insere no estabelecimento de microuniversos e suas (im)possíveis narrativas. Partimos do planejamento da direção de fotografia do filme *o orvalho e o rio* (2022) para investigar como se dá a transição entre a fase de idealização para a realização da obra. Em um diálogo entre direção e direção de fotografia debruçamo–nos sobre um plano sequência do filme, passando pela decupagem, mise–en–scène e composição, planejamento de luz, maquinaria, movimentação e operação de câmera e foco, para entender o processo de filmagem de toda obra.

**Palavras–chave:** Direção de fotografia; Espaço–tempo fílmico; Imagem cinematográfica; Cinema.

### Começo

Existem diversas maneiras de se começar um filme: *o orvalho e o rio* (2022) parte de uma aproximação de espaço e palavra. Sabíamos o seu nome e onde se passaria: a antiga casa de madeira no meio de uma clareira, próxima a um rio, isolada no interior do Rio Grande do Sul – lá onde no inverno o frio e a umidade se instalam nas portas e janelas. Ao se juntarem, estes dois elementos – espaço e palavra –, surgem suas primeiras imagens. E mais ainda, esses elementos tornam-se vetores de criação à medida que interagem, produzem imagens um no outro. Esse conjunto de imagens marca o começo, em meados de 2018, e são essas imagens que inauguram seu microuniverso, oferecendo indícios de seu campo de forças, sua atmosfera (GIL, 2005).

A partir desse momento e da montagem imaginária e dialética dessas imagens – que existem apenas virtualmente, mas que pulsam –, surgem personagens que passam a habitar essas imagens: eles se movem por elas e agem em seu interior. Suas motivações são incertas, mas eles portam desejos e um silêncio. Torna-se então nosso papel como realizadores descobrir o que havia acontecido naquele espaço, com aqueles personagens e naquele microuniverso, para tentar entender suas ações. Isto é, puxar os fios de uma história para entender como contá-la e o que ela pedia nos termos de uma tessitura narrativa–imagética–sonora. Dá-se início a uma investigação, uma procura. Seguimos os

---

<sup>2</sup>Mestrando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, e–mail: leonardopinheirocontato@gmail.com

<sup>3</sup>Graduando em Cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, e–mail: kalendosteka@gmail.com

rastros deixados em cada gesto, em cada cena. Somos impelidos a acompanhar cada ação, por mais simples, cotidiana, mínima que seja. E é na espessura temporal do agora que outro elemento toma a centralidade na criação do filme: a memória.

Ao entendermos que imagens, gestos e silêncios não eram regidos por uma narrativa clássica linear, mas sim por um presente entretempos, conseguimos vislumbrar de esgueira, por uma pequena fresta, a construção imagética-narrativa do filme. Este entendimento permitiu experimentar a liberdade das imagens e, assim, respeitar seu próprio tempo. Afinal, um filme sobre memória é, necessariamente, um filme sobre a passagem do tempo, materializada em sua afirmação no presente. É a atualização do passado no agora: a memória se sobrepõe ao tempo horizontalizado em camadas sobrepostas, que, por fim, verticalizado no tempo do agora, fazendo com que o filme se torne uma intersecção entre o tempo diegético e o tempo da memória.

Assim, após idas e vindas, conseguimos entender as ações daqueles que habitavam aquelas imagens e chegamos à premissa do filme, que nunca nos é inteiramente explicada: Marcelo, o protagonista, volta ao sítio abandonado após o fim de seu relacionamento, lugar onde vivera parte dessa relação. A memória que Marcelo carrega é a de um tempo que não permite retorno, mas que está impregnado nas paredes e objetos que agora lhe circundam – se presentificam. Carrega consigo um sentimento tão latente que palavras lhe escapam, algo tão forte que não é possível dizer. Tão forte que ganha vida, se materializa na presença de Alberto.

É inverno, a casa se encontra em uma clareira. A grama está alta e os canteiros estão abandonados. Várias caixas espalhadas pela sala, coisas velhas pelos cantos da casa. Na cozinha o fogo queima brando no fogão a lenha. E próximo dali corre o rio, a presença constante, seja em tela, seja em som, onde Marcelo se refugia da confusão de memórias que o acompanha, resíduos de um passado que busca reencontro consigo mesmo.

Através deste *conjunto-de-imagens-habitadas-por-personagens*, esse microuniverso, formas de acesso a ele (a entrada em suas camadas mais profundas) precisavam de um elemento arqueológico: a fotografia entra no processo de tradução do espaço-tempo cinematográfico para a tela, a fotografia nos possibilita chegar até o filme, nos dá uma maneira de olha-lo, uma chave de entrada naquela história.

Como realizadores nosso desafio foi fazer um filme coerente com a história que ele está (nos) contando. Para chegarmos a um resultado que nos fosse satisfatório, justo com essa premissa, utilizamos algumas estratégias: 1) Pensar na composição temporal do filme passando por uma aproximação do tempo do cinema ao tempo da vida – assim aproximando também a experiência espectral da experiência do personagem em tela. 2) Dar primazia ao exercício do olhar interior ao



plano, com o trabalho de construção da *mise-en-scène*, composição de quadro, movimentação de câmera e as ações dos personagens do que a montagem.

### **Um quadro de pequenos gestos: *mise-en-scène*, composição e decupagem**

A imagem que vemos começa em um *plongée* voltado para o chão de pedra em plano próximo. Ali estão o pé de ferro de um fogão à lenha, uma machadinha e alguns pedaços de madeira. A imagem é em preto e branco e a luz é dura, dando ênfase nas texturas e contornos do ferro, da madeira e da pedra. A câmera se movimenta lentamente subindo seu ângulo no sentido diagonal superior esquerdo, entre uma *pan* e um *tilt*. Uma sombra se aproxima e, então, entra em quadro a mão de Marcelo, o protagonista do filme. Ele se agacha em frente ao fogão, puxa um pedaço de lenha e atiza o fogo. A câmera conclui o movimento que havia iniciado enquadrando agora Marcelo e o fogão, e em cima dele uma forma com amendoins.

Marcelo aproxima o rosto do fogo e o assopra, mas logo esfrega os olhos, incomodados com a fumaça que sobe. Ao esfregar os olhos Marcelo inclina a cabeça na direção oposta da câmera e se detém em algum ponto fora de quadro, para por um instante e então pega uma colher de pau que está em um armário ao lado do fogão. A câmera, levemente solta, acompanha suavemente seus movimentos, reenquadrando posição e altura do plano à medida que Marcelo se move, acompanhando-o mexer com a colher os amendoins dentro da forma sobre o fogão.

O personagem larga a colher e se levanta, caminhando em direção à sala, a câmera volta a mover-se no mesmo sentido diagonal entre *pan* e *tilt*, terminando o movimento em um plano aberto de Marcelo em pé entre as caixas espalhadas pelo chão da sala. Neste momento dá-se início à um *travelling in* em direção ao personagem que busca alguma coisa, indo de caixa em caixa. A câmera se aproxima vagarosamente enquanto Marcelo tira uma garrafa de cachaça de uma das caixas, caminha até o armário alcançando um copo de vidro; serve uma pequena dose da bebida e a prova, enche então o copo e o apoia na escada a sua esquerda. O enquadramento agora é o de um plano conjunto, o personagem volta a mexer nas caixas, tira agora um disco de vinil, que põe para tocar em um toca-discos.

O *travelling* termina quando o personagem começa a sair da sala com a capa de um disco nas mãos, então começa a ser feita uma *pan* acompanhando-o passar do outro lado da escada enquadrando-o entre os degraus em um plano próximo... podemos vê-lo passar para a cozinha. Marcelo larga a capa do disco em cima da mesa da cozinha, caminha até a pia, onde pega uma xícara e volta até o fogão à lenha, e, aqui a câmera conclui sua *pan*. Ele apoia o copo de cachaça na base do fogão e com a colher serve um punhado de amendoins na xícara, prova-os enquanto se agacha, olha o fogo por um instante antes de colocar a xícara junto ao copo, levanta-se novamente, caminhar até o fundo da cozinha onde pega uma cadeira de madeira, volta ao fogão, abre a cadeira e a posiciona

em frente ao fogo. Marcelo se senta, bebe a cachaça e come o amendoim enquanto mira as chamas, escapando o olhar para o restante da sala vez por outra. Não há cortes. Ao total, o plano possui uma duração de pouco mais de sete minutos, começando próximo ao minuto vinte e quatro e se encerrando próximo ao minuto trinta e um do longa-metragem.

Na decupagem original esta seria a décima cena do filme, entre cortes e adequações acabou sendo a oitava. Até então não ouvimos nenhuma palavra, assim como não vimos nenhuma outra pessoa na casa velha isolada em uma clareira, não há indicativos de onde se localiza... Acompanhamos uma narrativa de gestos detidos, atentos, para dessa maneira podermos compartilhar, como expectadores, a experiência vivida pelo personagem em tela.

Figura 1 – Frames do plano sequência do filme *o orvalho e o rio*



Fonte: autoria própria

Estes dois ambientes pelo qual Marcelo se desloca – sala e cozinha – são divididos por apenas um pequeno degrau – somados o interior da casa possui 3,05 metros de largura, 8,15 metros de profundidade e apenas 1,9 metros de altura na cozinha e 1,75 metros de altura na sala. Por conta desta contingência da locação e o movimento de câmera que mostrava todo o interior do ambiente, todo equipamento de luz e elétrica montado para essa cena dentro da casa teve de ser elevado alocado com garras jacaré nas vigas do teto, assim como um circuito de microfones e todos seus respectivos cabeamentos. Instala-se assim também um modo de espreitar-se para viver a narrativa...

Para a realização do movimento, a câmera, uma Black Magic Pocket Design, com uma lente Zeiss Compact Prime CP.2 35mm, acoplada através de um adaptador de lentes Metabones T Speed Booster, foi posicionada sobre um tripé de cabeça hidráulica em um ligeirinho sobre um trilho de 4 metros de comprimento colocado diagonalmente na cozinha da locação. Essa disposição de câmera e

lente, elétrica e maquinária em um espaço tão estreito e com o pé-direito tão baixo exigiu uma marcação precisa de operação de câmera e foco assim como de atuação para atingirmos a melhor composição e trabalho de *mise-en-scène* junto ao ator... De certa forma, a solidão de Marcelo vem acompanhada de nossa cumplicidade quieta e atenta aos seus movimentos, à sua dor (ou às ruínas de uma presença distante).

### **Espaço-tempo**

Durante o processo de criação de *o orvalho e o rio* tomamos por princípio (de método) que todas as escolhas criativas seriam feitas a partir das provocações que nos eram lançadas por imagens, espaços e personagens. A temporalidade do material filmico e a relação estabelecida com o espaço da casa, do pátio e do rio foram demandas colocadas pelo filme para a sua realização.

Uma dessas demandas era o tempo do plano e, conseqüentemente, do filme. Além da sua duração, as ações que são empregadas pelo personagem não se apressam, os tempos mortos não são abdicados. Somos conduzidos pelo tempo da observação, da fruição da própria obra. Marcelo está habitando uma casa em ruínas que sobrepõe tempos, onde o passado coroe o espaço e a casa torna-se um entre-lugar. A este ponto do filme nós, como espectadores/as, ainda não entenderemos quais são esses tempos sobrepostos, mas sentimos junto com ele a experiência material do fluxo do vivido. A fruição da obra fílmica é uma experiência temporal por excelência compartilhada entre espectador/a e filme, mas aqui damos espaço-tempo para ele e para nós, compartilhando juntos a sua suspensão: “(...) o ritmo do fluir do tempo ali está, dentro do quadro, como única força organizadora do extremamente complexo desenvolvimento dramático.” (TARKOVSKI, 1998, p. 135)

Tendo em vista que historicamente diversas técnicas de montagem foram criadas para suprimir tempos, aproximando espaços física ou temporalmente distantes, propomos um movimento diametralmente oposto. Aqui, ao invés disto, optamos por decupar a ação sem a quebra provocada pelo corte, mantendo as passagens, os entremeios, utilizando movimentação de câmera como definidores de uma montagem interna ao quadro. Dessa maneira, a construção da geografia do espaço nos é revelada através da montagem dentro do plano. Construção esta que é elaborada ao longo de toda obra, possibilitada pela arquitetura desforme da casa, com sua infinidade de portas e janelas a dar passagem a deslocamentos diversos, criando assim um quebra-cabeças para o/a espectador/a sobre geografia da casa. Geografia conhecida por Marcelo, desta casa esta que está sempre pronta a disparar-lhe uma lembrança.

Bem entendido, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas

lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios. [...] No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. (Bachelard, 1978, p. 202)

Por fim, combinados estes gestos, arriscamos afirmar, torna-se a fotografia cúmplice da audiência: é através do fluxo temporal, da movimentação de câmera, marcação e coreografia do personagem que ela participa da narrativa. Esses elementos aproximam e compartilham a experiência do/a espectador/a à experiência do personagem. E juntos criam a atmosfera que desejávamos desde o princípio e que contribuem para a história que está sendo contada.

### **Fim de cena: começa uma nova sequência**

Apostamos, junto ao filme, na criação de imagens cuidadosas, precisas, atentas aos detalhes que contém. Apostar nessas imagens é também apostar numa narrativa que tem como prioridade a sensibilidade da memória, dos afetos – menores –, na passagem do tempo e nos restos, rastros e arquivos – em ruínas – da casa e das coisas, marcados pela relação de Marcelo e Alberto. Dar corpo, materialidade, a este filme é contribuir para a construção de outras narrativas possíveis dentro da experiência de ser/estar no mundo.

*O orvalho e o rio* (2022) é um filme de longa-metragem realizado como Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. A realização dessa obra não seria possível sem todos os esforços da equipe assim como a colaboração de toda a estrutura da universidade, tais como os laboratórios (LABCINE, LABSOM e LABMONT), o grupo de pesquisa (PACT), assim como das produtoras independentes que cederam tempo de trabalho e equipamentos para a produção (Barquinho, Kalendasteka, Club, We Music Studio e Covil Filmes). O filme foi gravado durante dez dias em julho de 2019 na cidade de Maquiné no Rio Grande do Sul.

Figura 2 – Cartaz do filme *o orvalho e o rio*

Fonte: autoria de Nathália Albino

## Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)

GIL, Inês. **A atmosfera como figura fílmica**; In: ACTAS DOS III SOPCOM, IV LUSOCOM E II IBÉRICO, Volume I, Estética e Tecnologias da Imagem. 2005, Covilhã. Serviço gráfico da Universidade da Beira Interior, 2005. pp. 141 – 146.

**O orvalho e o rio**. Direção e Roteiro: Leonardo Pinheiro. Produção: Leonardo Pinheiro, Júlia Amaro e Lígia Mota. Brasil. 2022. 88 min.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**; Tradução Jefferson Luiz Camargo. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes. 1998.

## **Reflexões sobre a câmera na obra de Gianfranco Rosi e um olhar sobre “Notturmo”**

Filipe GAMA<sup>4</sup>

### **Resumo**

Gianfranco Rosi é um documentarista de destacada trajetória, com obras que marcaram presença em grandes festivais pelo mundo. Em uma análise mais geral do conjunto de suas obras, é possível perceber certa recorrência nas escolhas éticas e estéticas de seus filmes, interferindo na forma como o sujeito-da-câmera representa aquele determinado contexto e espaço. Uma das questões que chama a atenção em sua experiência cinematográfica é trabalhar com equipes pequenas, e ele concentrando o papel de diretor e diretor de fotografia, interferindo nas estratégias técnicas e narrativas para realização de seus filmes. O presente ensaio tem como objetivo traçar um breve panorama da obra de Rosi, observando especialmente a atuação da câmera e construção das imagens, e de forma mais específica, tratar sobre a fotografia de Notturmo (2020), destacando a questão da iluminação e a construção de quadros de forte impacto visual com desdobramento significativo na narrativa.

**Palavras-chave:** Documentário; Direção de fotografia; Gianfranco Rosi; Notturmo.

### **Gianfranco Rosi e a câmera em seus documentários**

O debate sobre autoria nos estudos de documentário nos ajuda a entender as múltiplas formas de realizar filmes neste gênero, analisando especialmente como os recursos estilísticos são utilizados em uma determinada obra específica ou em um conjunto de filmes de um/a cineasta, compreendendo sua trajetória. Nesta perspectiva, uma análise mais global permite entender as estratégias narrativas e os dispositivos desenvolvidos em cada filme, mas também as questões que conectam essas obras, identificando um grupo de recursos estilísticos corriqueiros em uma determinada filmografia.

A análise dessas mudanças e permanências pode nos ajudar a desvendar o “projeto poético” (SALLES, 1998) de determinado criador/a, ou seja, quais os princípios gerais (éticos e estéticos) que norteiam, e marcam, um/a realizador/a. Este texto busca propor considerações iniciais sobre algumas estratégias utilizadas pelo diretor e diretor de fotografia Gianfranco Rosi em seus seis principais filmes, focando na questão do trabalho com a câmera.

Rosi, em conversa no festival IDFA (DAMON, 2020), comenta sobre alguns desses princípios e práticas gerais, que nos ajudam a entender seu modo de realização e captação de imagens: seus filmes são realizados sem roteiro prévio, surgidos a partir de uma ideia geral e de poucas páginas escritas. A obra se desenvolve especialmente na captação das situações observadas pelo diretor e sua pequena equipe, destacando que ele mesmo atua como diretor de fotografia dos documentários, coordenando as ações da câmera – ele sugere, inclusive, que o roteiro vai se desenhando na própria

---

<sup>4</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, professor do curso de Cinema e Audiovisual da UESB. [filipebgama@gmail.com](mailto:filipebgama@gmail.com)

câmera, ou seja, no ato da preparação e da filmagem, com a valorização do improvisado. Na maior parte de seus filmes ele trabalha com cronogramas alongados, fazendo com que a questão do tempo seja tratada como aspecto fundamental para sua prática. Ele propõe uma ética-estética construída a partir da observação das ações do cotidiano e na escolha cuidadosa da forma e do momento para filmá-las, verificando também os dilemas técnicos para captação das imagens, em especial o trabalho cuidadoso com a luz natural. A maior liberdade com o tempo nas filmagens se transforma em importante aliado no processo de realização das imagens, permitindo a aproximação com o personagem e a melhor compreensão dos planos e de seus elementos nos quadros, bem como escolhas técnicas relativas à iluminação, ao foco, ao movimento de câmera, etc.

Esse modo de realização, que se aproxima do que Nichols (2016) sugere como modo/modelo observativo do documentário, é uma característica marcante da obra de Rosi. Mas o realizador analisa essa postura com ressalvas, já que para ele, quando uma câmera está presente, a dinâmica e as relações mudam, o que o faz problematizar o próprio conceito de cinema observacional e valorizar a relação de confiança entre sujeito-da-câmera e personagem (DAMON, 2020). Para ele, a questão central é encontrar a linguagem ideal para contar uma determinada história, que só vai ser conhecida no processo, nessa relação “roteiro-câmera”.

Esses aspectos gerais relativos à forma de realização dos seus filmes e a postura no processo de captação das imagens são informações importantes para entender a cinematografia nos documentários de Gianfranco Rosi. O seu primeiro filme de destaque foi *Boatman* (ROSI, 1993), média-metragem em preto e branco, rodado em 16mm, que acompanha o cotidiano de um determinado local do Rio Ganges, focando especialmente no personagem barqueiro e na câmera que o acompanha. A câmera circula ao redor do barco, propondo variações nas composições dos quadros, diversos espacial e temporalmente, filmados ao longo de anos, com predomínio de tomadas em externas. Aqui, a câmera se desloca livremente, se aproxima de outros personagens, capta os relatos e procura demonstrar uma visão particular da rotina daquele lugar e de alguns de seus personagens. Neste filme, a câmera flutua junto ao barco, algo que será recorrente em suas obras.

Décadas depois, finaliza seu segundo trabalho, *Below sea level* (ROSI, 2008), já em digital, que aborda uma realidade bastante diferente da anterior, focando no deserto americano e nas pessoas que ali habitam. Neste filme, o tempo é novamente um elemento central, privilegiando situações que destacam o cotidiano, resultado do trabalho paciente do sujeito-da-câmera ao acompanhar personagens nos interiores e exteriores, entre o deserto, as comunidades circunvizinhas e suas moradias. A câmera se aproxima das pessoas na busca pelo diálogo íntimo, notadamente nas imagens internas, por vezes captadas em ambiente com pouca luz e em planos mais próximos. Ao mesmo tempo, tem a liberdade de percorrer os espaços, retratando grandes planos abertos ambientados no

deserto, privilegiando a luz natural e as sequências diurnas. Seu próximo filme, *El Sicario: room 164* (ROSI, 2010), tem uma característica diferente dos anteriores: prioriza a imagem no interior, dentro de um quarto, com apenas algumas tomadas externas do entorno, e volta-se para um personagem - um homem que fala sobre histórias associadas ao narcotráfico no México. Este personagem está com um pano preto cobrindo seu rosto, e há pouca variação de movimento de câmera ou de planos, já que o foco está no discurso e nas anotações feitas por ele em um caderno. A imagem impacta, mas a força está no relato e nas encenações do personagem. O quarto da entrevista, com poucas entradas de luzes e de iluminação artificial limitada, constrói um ambiente de muitas sombras, o que faz todo sentido para o contexto do filme.

No documentário seguinte, o vencedor do Leão de Ouro de Veneza *Sacro GRA* (2013), Rosi se desloca para cidade, filmando os limites do Grande Cordão Circular (*Grande Raccordo Anulare - GRA*), autoestrada que circunda Roma. Novamente busca personagens em seu cotidiano, captando um mosaico diverso de espaços e pessoas, com ampla variedade de quadros e movimentos de câmera (privilegiando a câmera fixa), bem como na iluminação das cenas, variando de acordo com a ação captada, o horário e o ambiente. O princípio da observação se preserva, e o sujeito-da-câmera percorre o dia a dia, novamente de forma paciente e persistente.

Possivelmente seu filme mais comentado é *Fuocoammare* (ROSI, 2016), vencedor de Berlim e nomeado para melhor documentário no Oscar. Um filme cuja temática toca em questões sensíveis ao mundo contemporâneo, diante dos dilemas associados aos fenômenos migratórios e a experiência dos refugiados. O filme é uma representação atenta de um recorte temporal específico na ilha de Lampedusa, na Itália, território mais próximo ao continente africano do que da Europa. O modo observacional novamente está no centro da proposta ético-estética, contemplando o cotidiano da ilha, tendo como arco narrativo principal a rotina do jovem Samuele e de sua família, residentes locais, em paralelo ao trágico universo das tentativas de migração. Na perspectiva da cinematografia, vale-se da alternância entre imagens diurnas, bem iluminadas e com formas definidas, com as noturnas, marcadamente com mais sombras e a predileção do tom azulado. A preferência é pela câmera fixa, entre os quadros mais abertos, destacando o espaço, em terra firme ou no mar, e planos mais fechados, se aproximando das pessoas representadas. Por fim, cabe destacar que a dramaticidade associada à noite e a preferência à certa paleta de cores faz *Fuocoammare* dialogar, em alguns aspectos formais e teóricos, com *Notturmo*.



### O sujeito-da-câmera em *Notturmo*

*Notturmo* (ROSI, 2020) é o último longa-metragem lançado por Rosi, e não são poucas as menções positivas ao filme. Eduardo Scorel (2021), em texto escrito para Revista Piauí, chama o documentário de “um feito cinematográfico admirável”, destacando a beleza das imagens e o trabalho da trilha sonora, mas ressaltando que o filme exige “disposição da parte do espectador para que consiga superar sua habitual passividade”. Scorel comenta sobre o modo de produção, ao ressaltar que se trata de um resultado de três anos de convívio, observação e filmagem, sendo um filme realizado por uma equipe de apenas duas pessoas, com Rosi concentrando a função de direção, fotografia e som.

*Notturmo* apresenta uma visão íntima, poética, atenta e austera das fronteiras entre Iraque, Curdistão, Síria e Líbano, construindo um “mosaico de histórias de guerra” (DAMON, 2020) a partir de alguns personagens ou grupos que vivem nesse contexto. Abarca esse vasto território entre fronteiras invisíveis no Oriente Médio, território em constantes crises e tensões, sensações expressas na imagem. O filme trabalha a partir de fragmentos das memórias das pessoas e dos lugares, articulando micro-histórias, em seus contextos específicos, e costurando um diálogo com questões amplas da geopolítica global. O próprio Rosi sugere uma aposta em “arquétipos universais” no diálogo com o público, e mais uma vez parte para a observação atenta como forma de representação: “Eu não queria a câmera saltando e perseguindo eventos. [...] Quero incluir em um filme o que não é facilmente percebido.” (ROSI, 2021).

Diante da proposta narrativa e estética do filme, a composição dos quadros ganha força. O filme se aproxima de *Fuocoammare*, priorizando quadros mais estáveis, com pouco movimento de câmera ou *travellings*, e tempos alongados nas tomadas selecionadas, variando em grandes planos abertos e alguns detalhes e closes. Como diz Scorel (2021), o estilo visual de Rosi não é descritivo, indicando que “o filme resulta da justaposição de planos fixos, imagens variadas e lugares desconexos que formam um grandioso painel”. E mesmo a câmera buscando sempre as pessoas e o cotidiano, o espaço é (quase) tão protagonista quanto os sujeitos fotografados.

### A luz, a sombra, a noite

Para o diretor e fotógrafo, o título do filme está diretamente associado a proposta estético-narrativa e ao contexto social e político que envolve o documentário: “É um filme articulado na meia-luz, repleto de sobreposições. O filme é silencioso e apresenta o vazio de lá. Tudo traçado na incerteza

e nos marginalizados” (ROSI, 2021). Essa meia-luz garante a forte presença de sobras na composição dos quadros noturnos, ajudando a construir a atmosfera da obra.

André Fonseca Besen (2019, p. 71) comenta sobre o uso do claro-escuro no documentário *Cabra Marcado Para Morrer*, sugerindo a escolha associada às questões técnicas, mas também inseridas no aspecto teórico da obra, na construção da dramaticidade. É possível dizer que o mesmo acontece em *Notturmo*, uma iluminação que dramatiza e ajuda na construção narrativa desse painel de situações espacialmente distantes, estabelecendo a força da dramaticidade e certa unidade a partir das sombras. Destacamos a presença do claro-escuro especialmente em quadros que nos mostram a luz proveniente de frestas ou pequenas janelas, que envolvem os personagens e os ambientes cheios de sombras, representando as incertezas e, de alguma forma, o terror ali presente. No outro polo, existem os grandes planos a luz do dia, valorizando a ampla dimensão dos espaços e seus acontecimentos, mas prevalecendo um céu cinzentos, nublado, inclusive por questões técnicas, já que assim evita-se a forte incidência de luz, minimizando sombras mais duras. Essa luz difusa, também presente em *Fuocoammare*, mantém uma atmosfera mais sóbria nas sequências diurnas. Em um documentário em que o tempo e a observação atenta são os grandes parceiros da cinematografia, o sujeito-da-câmera tem na luz a questão central de um filme que não nos sugere respostas nem mensagens de esperança, ou uma luz no fim do túnel, como diz o próprio diretor.

## Referências

**Below sea level.** Direção e Produção: Gianfranco Rosi. Itália/EUA. 2008. 118 min.

BESEN, A. F. **O chiaroscuro e a cinematografia de Cabra Marcado Para Morrer.** 2019. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

**Boatman.** Direção e Produção: Gianfranco Rosi. Itália. 1993. 55 min.

DAMON, W. Documentary Filmmaker Gianfranco Rosi: ‘I Don’t Believe in Observational Cinema’. **Variety**, 2020 Disponível em: < <https://variety.com/2020/film/global/idfa-gianfranco-rosi-1234837975/> > Acesso em: 23 maio 2022.

**El Sicario: room 164.** Direção e Roteiro: Gianfranco Rosi. Produção: Serge Lalou. Itália/EUA. 2010. 80 min.

ESCOREL, E. Notturmo – um feito cinematográfico admirável. **Revista Piauí**, 2021. Disponível em: < <https://piaui.folha.uol.com.br/notturmo-um-feito-cinematografico-admiravel/> >. Acesso em 23 maio 2022.

**Fuocoammare.** Direção: Gianfranco Rosi. Produção: Roberto Cicutto. Itália/França. 2016. 114 min.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário.** Campinas-SP: Papyrus, 2016.

**Notturmo.** Direção e Roteiro: Gianfranco Rosi. Produção: Diana El Jeiroudi. Itália/França/Alemanha. 2020. 100 min.

**Sacro Gra.** Direção: Gianfranco Rosi. Produtor: Marco Visalberghi, Carole Solive. Itália/França. 2013. 95 min.

ROSI, G. Diretor Gianfranco Rosi, candidato ao Oscar, fala de novo filme. [Entrevista concedida a] Ricardo Daehn. **Correio Brasiliense**, 2021. Disponível em: < <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/04/4919532-diretor-gianfranco-rosi-ex-candidato-ao-oscar-fala-do-novo-filme.html> >. Acesso em: 23 maio 2022.

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado:** Processo de criação artística. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.

## Sombra e luz sobre o ventre: as plissas, as mãos e as flores

Silvaneide Dias da SILVA<sup>5</sup>  
Rogério Luiz Silva de OLIVEIRA<sup>6</sup>

### Resumo

Objetiva-se pensar a sobrevivência das ninfas pagãs como memória nas personagens Contessina de Medici (Anabell Scholey) e Lucrezia de Medici (Valentina Bellè) no seriado *Medici: Masters of Florence*, (2016), direção de Sergio Mimica-Gezzan. Para tanto, estamos compreendendo como embasamento teórico os historiadores da arte e filósofos da imagem Georges Didi-Huberman e Aby Warburg. Refletiremos como a sombra e a luz ornar enquadramentos que reconstituem os tempos passados no audiovisual.

**Palavras-Chaves:** Enquadramento; Sombra; Luz; Memória; Sobrevivência.

### Abstract

The objective is to think of the survival of pagan nymphs as a memory in the characters Contessina de Medici (Anabell Scholey) and Lucrezia de Medici (Valentina Bellè) in the series *Medici: Masters of Florence*, (2016), directed by Sergio Mimica-Gezzan. For that, we are understanding as theoretical basis the art historians and image philosophers Georges Didi-Huberman and Aby Warburg. We will reflect on how shadow and light decorate frames that reconstitute past times in audiovisual.

**Key words:** Framework; Shadow; Light; Memory; Survival.

### Introdução

Tecidos e corpos se movimentam em nosso presente, o fazem enquanto coisas que assombram como os fantasmas que aparecem quando as luzes são apagadas, mas ainda assim eles se dão a ver. No escuro fazem-se luz, veem-se os corpos fantasmagóricos que pensávamos não mais viver, e que o passado era seu lugar e tempo de existir. Na sombra e na luz do cinema e/ou do audiovisual eles aparecem como visitas inesperadas que entram pelas frestas das portas. São a essas imagens que nos dedicaremos no presente estudo.

O presente escrito faz parte de um estudo mais abrangente que está em desenvolvimento em uma pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Memória Linguagem

---

<sup>5</sup> Mestranda em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). [neide.dias11@gmail.com](mailto:neide.dias11@gmail.com).

<sup>6</sup> Professor da Área de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós Graduação em Memória Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. [rogerioluizso@gmail.com](mailto:rogerioluizso@gmail.com).

e Sociedade na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Tal pesquisa visa fundamentar a reflexão acerca da memória e da sobrevivência no seriado de televisão *Medici: Masters of Florence*.

Por volta de 1348, a Peste Negra assolava a Europa com violência não conhecida até então, e na Florença governada pelos Medici não foi diferente. O seriado *Medici: Masters of Florence*, do ano de 2016, dirigido por Sergio Mímica-Gezzan, reproduz com a licença da arte, fragmentos deste momento vivido pela família Medici, na Florença adornada pelo cristianismo e pela arte do início do Renascimento.

Ao partirmos dessa observação nos corpos cobertos pelos tecidos e iluminados pela articulação plástica da direção de fotografia, percebe-se o envolvimento entre tecidos e corpos, como a coexistência de tempos diversos na imagem. Naquele tempo, Lucrezia de Medici carregava em seu ventre o primeiro filho, e em meio ao caos da doença os Medici se afastaram de Florença para se refugiarem em um de seus palácios no Feudo. Foi nesse palácio, onde a família se isola que Lucrezia de Medici perde seu bebê, desse momento surge as plissas na vestimenta de Contessina quando ela se movimenta para acudir e consolar a nora enlutada.

O seriado articula uma Contessina e uma Lucrezia de Medici que vamos apresentar neste estudo, em ondulações de plissas iluminadas e escuras, meio aquosas, passadas e presentes, um múltiplo de corpo e pano permeados numa mistura macia de luz e sombra, ornada a velas que aqui laboram como luzes “atenuantes”, que além de destacar alguns objetos, funcionam também como plasticidade aveludada nas dobraduras das vestimentas — dobraduras que corrobora para o pensamento da sobrevivência como veremos mais adiante.

Destacamos de início que nos importa também para observar as formas sobreviventes desses *frames* pensar a importância da “luz-chave” nas formas aqui reflexionadas como que auxilia a reflexão da sobrevivência e da memória. Essa luz que ilumina todo o ambiente, mas que não vemos de onde vem:

LUZ-CHAVE é a principal fonte de luz, e também a mais forte. Ilumina diretamente os atores e objetos que serão o centro da ação principal. Pode ser colorida com filtros ou reforçada por refletores extras. A origem pode variar (refletores quentes ou frios, néon, fogo). A luz-chave não aparece na tela, e pode ser composta por múltiplas fontes. (CARREIRO, 2021, p. 122)

Esta é uma luz que independente do seu tom está para mostrar e não para ser vista, mas que dá suavidade à aparência das pequenas luzes que entre os corpos e com os corpos agem como significados relevantes a narrativa. A luz-chave ilumina todo o ambiente. Dentro do que estamos percebendo, a técnica, seu apuro e poder criativo nos possibilitam observar sob a texturização da luz e da sombra, o que estamos compreendendo como os tempos díspares na plasticidade imagética da obra audiovisual em estudo.

## Desenvolvimento

É mediando nessa perspectiva da imagem que alicerçamos nossa proposta nos estudiosos Didi-Huberman e Aby Warburg. Didi-Huberman é um observador de imagem warburguiano. É filósofo da imagem e historiador da arte. O autor compreende Warburg como um importante teórico para guiá-lo em sua crítica da história da arte convencional. Para este autor, Warburg foi um estudioso que soube como ninguém remexer no tempo da imagem, perceber suas trincas, o anacronismo do tempo. Warburg desmontou essa imagem que preestabelece a história da arte e viu em tal remontagem os índices da antiguidade pagã, traços percebidos por ele, na poesia de Poliziano, na obra botticelliana, de Guirlandaio, entre outros. Por todos esses feitos de Warburg, Didi-Huberman se direciona a ele ao escrever seu modo de olhar a imagem no livro *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), no qual explica:

A história se remexe, portanto. Move-se, difere dela mesma, exhibe sua semiplasticidade. Ora fluente, ora quebradiça, aqui serpentina, ali mineral. Warburg, não há como duvidar, quis pensar tudo isso em conjunto, dialeticamente: latências e crises, suspensões e rupturas, ductibilidade e sismos [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 149, grifos do autor).

Warburg inquietou-se com o que via na imagem, visto que tal forma apresentava o tempo passado, mas que em suas plasticidades suaves produzidas pelos artistas do Renascimento não se fazia facilmente aparecer, ao menos a um olhar descuidado e apressado. O Renascimento buscou apaziguar as imagens, pincelar de forma colorida o *Pathos* e ressaltou apenas a *forma* — a forma suave, assim, a intricação, os intervalos, tendia a serem negados, a não serem pensados ou debatidos.

De fato, a *Pathosformel*, se constituiria como uma ideia agitada, *apaixonada* justamente por aquilo de que se tratava em termos objetivos: de uma ponte a outra, ela foi debatida no nó reptiliano das imagens, travado um embate de todos os instantes com a complexidade fervilhante das coisas do espaço e com toda a complexidade intervalar das coisas do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 173, grifos do autor).

Foi ainda nesse encontro de coisas contrárias que Warburg percebia o antigo naquilo que era apresentado como forma fechada no Renascimento, por isso ele tornou possível visualizarmos a ménade endoidecida nas obras de Botticelli como o passado vindo a visão em uma nova constituição da forma.

Quando o seriado *Medici Masters of Florence* é constituído, dá-se o fazer de coisas novas, mas as coisas novas feitas se abrem, e das aberturas brotam fantasmas, as formas antigas das ninfas.

O tempo não segue linear, mas por retornos de anacronismos. Georges Didi-Huberman no livro *Diante do Tempo* (2015) ao se referir a essa compreensão de anacronismo escreve:

Em primeiro lugar, o *anacronismo* parece emergir na dobra exata da relação entre imagem e história: as imagens, certamente, têm uma história; mas o que elas são, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma - um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão - na história (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 30-31, grifo nosso).

A continuação só acontece por imbricações surpresas que chegam e mudam o que parecia pronto e finalizado. As antiguidades pagãs observadas por Warburg na imagem fundamentam as compreensões didi-hubermanianas de anacronismo, de descontinuidade. É o retorno pagão que se percebe nas drapearias de tons claros da volumosa ninfa (figura 1) ao lado da Vênus plácida de Botticelli.

[...] seu vestido de padrões florais. Em contraste, nesse ínterim o festão de folhas no pescoço desabrochou em flores de todas as variedades; ela também traz à cabeça uma coroa de flores, e mesmo as centáureas (?) em seu traje desabrocharam. As rosas que ela joga atraem Zéfiro e Flora, à frente dos quais ela avança. O vestido vai bem colado à perna esquerda (que está à frente, firmando a passada), descendo à altura do joelho numa curva suave, para revoar junto à franja, espalhando-se em leque. (WARBURG, 2015, p. 67).

Seus tecidos fazem desta moça primaveril, que joga flores atraindo o deus pagão, um verdadeiro ornado macio de flores e das mais diversas dobraduras, entre o vestido que lhe veste e o pano que ela segura direcionando a Vênus.

Figura 1 - *O Nascimento de Vênus* (1474 -1475) Botticelli





Florença, Galleria degli Uffizi

Nessa perspectiva observamos que as personagens do seriado *Medici: Masters of Florence*, ao aparecerem com os corpos cobertos de luz e sombra em seus movimentos dentro dos enquadramentos, corroboram para que a ninfa em sua fluidez apareça mais uma vez, mas agora na contemporaneidade. A Flora que apresentada na tela botticelliana é ornada por plissas em curvaturas muito bem iluminadas, com “estética Renascentista”. Parece uma cristã, não fosse ela enfeitada a plissas tão curvilíneas, de movimento tão expressivo do corpo: eis, então a imagem que configura, a ninfa do paganismo em sintoma, o tempo antigo e pagão entremeado nas volumosas plissas e no passo alado.

Warburg propôs pensar o florescer do paganismo na imagem suave das ninfas de Botticelli, como “suas” Floras (figuras 1 e 2) com vestidos de estampa azulada repletas de brandura, e plissas. Na Primavera ela tem o colo cheio de flores que oferece a outra mulher, com uma mão segura as flores e com a outra as colhe de seu colo para a deusa do amor.

Figura 2 - *Primavera* - Sandro Botticelli. (1482)

Florença, Galleria degli Uffizi

Na figura 2, ao vermos as plissas de Flora e seu colo cheio de flores, estamos de certo modo a ver a antiguidade pagã, são matérias suaves, mas ainda matérias que apresentam sintomas. É uma repetição que nos impulsiona a perceber o retornar. Houve antes do Renascimento momentos em que os colos carregavam flores, ou que as flores caíam dos colos. Lembremo-nos de Prosérpina quando sequestrada por Plutão. Prosérpina grita pela mãe e pelas amigas, ao mesmo tempo em que o avental, as flores, e as vestes caem, como nos fala Ovídio em sua poesia:



Enquanto Prosépina aí se diverte e colhe ora violetas, ora cândidos lírios e,  
com juvenil entusiasmo,

enche os açafates e enche o regaço, e se esforça para superar  
na colheita suas companheiras, vê-la, amá-la e raptá-la  
foi para Plutão obra de um instante (a tal ponto é impaciente o amor!).  
Aterrorizada, com gritos aflitos, a deusa chama pela mãe,  
Chama pelas companheiras, mas é pela mãe que mais vezes chama.

E, porque rasgava a veste de alto a baixo,  
As flores colhidas caíram da túnica que as segurava.<sup>7</sup>

As flores revivem aqui e acolá como uma insistência que vem descontinuar a história. A personagem que na pintura *Primavera* (1482) de Botticelli carrega flores “mortas” na estampa da vestimenta, e também vivas no colo quando ao juntar o tecido com as mãos e forma plissadas ao segurar as flores que oferece a Vênus, não é tão distante, da rainha das profundezas, Perséfone/Prosérpina. No seriado *Medici*, vemos outra vez a insistência dos corpos femininos em gesticulação que repetidamente e em tempos diferentes ajuntam no colo os tecidos, ainda que sem flores, como podemos observar em Contessina na figura 3.

O vestido de Flora interage com seu corpo com perfeita intimidade com o passado antigo e pagão. É assim também com Contessina quando ela se move para acudir Lucrezia enlutada pela perda do primeiro filho provocada por aborto.

Figura 03- cena da série *Medici*: ... - personagem Contessina de Medici



Fonte: *Frame* extraído da série *Medici: Masters of Florence* (2016)

No pedido de socorro que chega pela fala de Emilia, (Tatjana Nardone), dama de companhia de Contessina, há a sobrevivência, a existência do passado germinando ou por germinar do também pedido de socorro. Ao sentir a perda do filho Lucrécia grita de dor, quando Piero preocupado com a

<sup>7</sup> OVÍDIO, *Metamorfoses*. Tradução. Domingos Lucas Dias. São Paulo. 2017. P, 295.

esposa abre a porta do quarto e esbraveja a palavra *mother* (mãe), em seguida Emilia grita por Contessina, “*Madona*”, profere ela aflita, todos em meio à sombra e a luz. Ao senti o esvaziamento do ventre Lucrezia grita de dor e Piero chama pela mãe. Ao ser raptada Prosérpina clama pela mãe e as amigas, seu colo fica vazio das flores que caem. Em *Medici: Masters of Florence*, o ventre de Lucrezia fica vazio do filho.

Tanto em Botticelli, quanto no seriado, ou ainda em Ovídio é possível observar as constâncias, as semelhanças persistentes nas gesticulações femininas quando do encontro de seus corpos um com os outros corpos femininos e masculinos, e pelas mais diversas razões. Em Ovídio, isso ocorre pela forma como as palavras dá plasticidade ao corpo apavorado de Prosépina, em Contessina por sua pressa em socorrer Lucrezia, em meio à luz e a sombra. Aqui, (figura 3) seu corpo veste-se de plissas quase retas para livrar seus pés de supostos tropeços no pano que compõe seu vestido, que no enquadramento se mistura a ambiência aveludada. Já em Flora as dobras no colo ocorrem pelas gesticulações pincelares, quando por meio das tintas de Botticelli surge em seu corpo o movimento.

Figura 04- cena da série *Medici*: - personagens Contessina de Medici e Lucrezia de Medici



Fonte: *Frame* extraído da série *Medici: Masters of Florence* (2016)

Contessina, ao ajeitar o vestido, na figura 3, é uma composição de sobrevivência, de ninfa que carrega flores no regaço, Contessina é a memória de um tempo longe, e que acontece não somente pela poesia antiga dada na articulação plástica das palavras, não apenas pelas tintas em tons pastel de Botticelli, mas dentro da ornamentação aveludada e penumbrosa da fotografia.

### Considerações finais

Nas presentes explicações, buscamos olhar atentamente as formas em que as imagens estão expostas e como as mediações entre corpos e tecidos articulam para a câmera imagens constituídas de tempos. Plasticidades sobreviventes, que por gesticulações comuns dos corpos dissimulam<sup>8</sup> outras percepções. Dissimular aqui é misturar os tempos na constituição da obra audiovisual, é trazer os sintomas da imagem a percepção. É com o colo sobrevivente, em sintoma que Contessina apresenta seu afeto pela outra mulher, plasmando assim na imagem uma evidência fantasmática do colo plissado de Flora, e/ou de Prosérpina. O movimento das suas mãos é um acidente na imagem, coisa inesperada que vem suspender, surpreender. Um inconsciente interruptor do curso linear.

O sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é também a instauração de uma estrutura significante, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas *parcialmente, contraditoriamente*, de modo que o sentido advenha apenas como enigma ou *fenômeno – índice*, não como conjunto estável de significações. [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 334-335, grifos do autor).

Contessina é uma memória de luz e sombra. É um *sintoma* existente no germinar da criação dentro dessa atmosfera que se assemelha ao que aqui ousamos chamar de um “crepúsculo” feito da técnica e de sua possibilidade criadora. Este não é o crepúsculo como aquele que vemos e sentimos e olhamos quando não é noite nem dia, mas um crepúsculo da luz e da sombra.

É nessa perspectiva que Contessina de Medici ao agir torna-se tempos diversos. Ela é uma memória no crepúsculo onde e quando corre para ver a nora que sofre com a dor da perda do filho. Ao colocar-se na cama sentada, Contessina abriga plissas em seu colo. Quando Contessina abriga plissas em seu colo? Quando a cinematografia nos diz que não é noite nem dia, para na cena dizer que é noite.

A memória acontece, quando no seriado trechos da história do Renascimento nos aparecem, quando nesse tempo que Lucrezia de Medici, perde seu bebê e Contessina de Medici lhe afaga com o beijo na mão.

## Referências

BULFINCH, T. **O livro da mitologia:** (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. Tradução: David Jardim Júnior — 26a ed. — Ediouro, Rio de Janeiro, 2002.

Carreiro, R. **A Linguagem do Cinema:** uma introdução. Editora UFPE. Recife, 2021.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do Tempo:** história da arte e anacronismo da imagem. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015.

---

<sup>8</sup> Termo utilizado por Georges Didi-Huberman na obra *Diante da Imagem* (2013), para explicar sobre o sintoma em Freud, e como esse sintoma acontece na imagem da arte.

DIDI-HUBERMAN, G. **A Imagem Sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro. Contraponto, 2013.

OVÍDIO, **Metamorfoses**. Tradução, Introdução e notas: Domingos Lucas Dias. Apresentação: João Angelo Oliva Neto. Editora 34. São Paulo, 2017.

WARBURG, A. **A Presença do Antigo**: escritos inéditos – volume 1. Organização Introdução e tradução: Cássio Fernandes. Rua Caio Prado, 50 – Campus Unicamp – São Paulo. Ed. Unicamp, 2018.

WARBURG, A. **Histórias de Fantasmas para Gente Grande**: escritos esboços e conferências. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo. Ed Companhia das Letras, 2015.

SILVA DE OLIVEIRA, R. **Memória e Criação na Direção da Fotografia**. Vitória da Conquista. Universidade Estadual do sudoeste da Bahia, 2016.

**Medici: Masters of Florence**. **Direção**: Sergio Mimica-Gezzan. Roteiro: Frank Spotnitz e Nicholas Meyer. Produção: Rai 1- Itália. Itália/Reino Unido. 2016. 52 min.

## Emmanuel Lubezki: o contragolpe do naturalismo na cinematografia

Edvaldo SIQUEIRA ALBUQUERQUE<sup>9</sup>

### Resumo

A fotografia cinematográfica se fundou dependente da luz natural, porém antes de completar uma década de vida, a opção pela ficção a fez migrar para interiores (estúdios). A estética do naturalismo foi gradativamente sendo relegada, em detrimento da sofisticação das lâmpadas e refletores. E assim, o cinema analógico negou o sol. Cento e vinte anos depois, ao retirar de cena a nuvem pesada do realismo, o mexicano Emmanuel Lubezki passou a fotografar "sem acender uma lâmpada", como costuma dizer, referindo-se a "Árvore da vida". O *cinematographer* privilegia a janela no *indoor* do cinema digital atual, o que imprime um novo pensar sob o signo do sol, dando uma nova alternativa como resposta às imposições da indústria da luz artificial.

**Palavras-chave:** Cinematografia; Filosofia; Estética; Fotografia; Digital;

Este trabalho busca compreender como a cinematografia digital se reinscreve no âmbito da produção de imagens a partir da utilização de uma premissa que remonta aos processos embrionários do cinema analógico: a utilização da luz natural como fonte única de impressão. Ao investigar a realização de imagens no mundo contemporâneo a partir da análise de filmes cuja cinematografia é elaborada e executada pelo fotógrafo mexicano Emmanuel Lubezki<sup>10</sup>, se busca compreender, as experimentações e escolhas estético narrativas deste *cinematographer* ligadas ao naturalismo fotográfico, em um tempo em que a imagem tem muitas possibilidades de manipulação posterior à sua captação, tanto como, efetuar uma ponte entre questões seminais que tocam o desafio das realizações cinematográficas atuais no que concerne à escolha de filmar com luzes de fonte advindas da natureza, sejam estas, o próprio sol, a lua, o fogo e seus derivados. Assim como, remontar às limitações que as primeiras produções tiveram no final do século XIX, quando o cinema foi criado.

De forma específica, como assento metodológico, analisamos a produção de imagens deste fotógrafo, em um recorte que observa a relação entre a imagem produzida e a luz natural enquanto energia prima para a realização audiovisual, nos filmes *O regresso* (2015), *A árvore da vida* (2011)

---

<sup>9</sup> Fotógrafo de cinema e documentarista, professor de disciplinas de Cinematografia e Documentário (Universidade de Fortaleza). E-mail: valdosiqueira@unifor.br.

<sup>10</sup> Diretor de fotografia mexicano, autor de mais de duas dezenas de projetos de fotografia cinematográfica, dentre os quais, seis em colaboração com o diretor Alfonso Cuarón ( filmes como: "A little princess", "Children oh men" e "Gravity") e três com o diretor Terrence Malick ("Árvore da vida", "The new world" e "To the wonder").

e *Filhos da esperança* (2006)<sup>11</sup>. A escolha dos filmes em ordem decrescente de ano de produção se dá em função de que esta investigação busca encontrar elos construtivos entre os conceitos fotográficos de cada um dos períodos abordados, ligando-os ao naturalismo, como opção clara do diretor de fotografia. Para a consecução deste fim, efetuamos um retorno às dificuldades que os primeiros fotógrafos tiveram nos primeiros anos de cinematografia.

Quase cem anos depois das primeiras imagens captadas à luz solar, com o advento da tecnologia digital, a cinematografia se vê às voltas com novas preocupações técnico e estéticas envolvendo a um só tempo, câmeras, luzes, material sensível e conceitos fotográficos. Dentro da história da imagem neste século XXI, gradativamente a emulsão química foi sendo desnaturalizada da cena, para dar entrada a novos processos foto eletrônicos, capazes de dar conta da preservação do impulso luminoso desde sua impressão na base que leva ao digital (e de meta dados) até posterior manipulação dos recursos então nativos de cada câmera. Com o novo contexto abrindo relação entre diretor de fotografia, DIT e colorista, os fotógrafos passaram a poder alterar parâmetros anteriormente exigidos apenas na captação de imagens, como o ISO, por exemplo, o que repercute sobremaneira na forma de se elaborar e captar uma imagem na base eletrônica.

Nos tempos atuais, a chegada da tecnologia HDR permite que se altere o *range dinâmico* nas câmeras, estas que passam a atingir uma latitude muito próxima daquilo o que era alcançado pelo aparato analógico, e que modificou muito a forma como se constrói a fotografia cinematográfica. A maioria dos profissionais que se incorporou rapidamente ao digital teve que passar por muita experimentação, nem sempre bem sucedidas, como, aliás, acontece todas as vezes que uma tecnologia nova surge. A obsolescência de materiais da indústria do digital fez exigir dos fotógrafos uma constante atualização de modelos de câmera, formato de sensores, *codecs*, número de *bits* contidos na imagem, dentre outras funções de configuração de menu que as câmeras exigem para se conformar à proposta de *look* de um filme. Dentro desse contexto, o DP mexicano Emmanuel Lubezki, apelidado de *El chivo* ( O bode ), surpreende pelas experimentações que vêm sendo observadas em diferentes estilos de filmes, tanto por modificar a forma como a câmera e as lentes se conformam a situações em que haja aproximação de atores a cenários, como pela fotometragem de figura e fundo em ambientes de luz natural.

Em nossa análise, *O regresso* é o filme no qual a fotografia naturalista é mais extremada, dentre os três escolhidos. A busca por geografias que se conformem ao estilo muda o *habitus* cinematográfico de a fotografia se adequar ao lugar escolhido pelo diretor para se filmar. Já nesse

---

<sup>11</sup> Filmes: “O regresso” (2015), dirigido por Alejandro González Iñárritu; “A árvore da vida” (2011), por Terrence Malick; e “Filhos da esperança” (2006) por Alfonso Cuarón.

sentido se perceber a participação decisiva da fotografia na tomada de decisões da direção acerca do filme. Mas, para além deste fato, ele mostra que os ângulos de câmeras escolhidos para cada momento dos atores em cena irrompe a relação entre paisagem e personagens, no sentido de que as câmeras exploratórias apontam tanto na paisagem como nos rostos luzes naturais que buscam refletir em nuances de cor o que o personagem está sentindo. O filme é esteticamente belo, porém Lubezki não filma a beleza em si mesma, mas em função de traduzir os papéis dos atores em cena em *outdoor*, como em ângulo baixo com lente 35mm (figura 01 abaixo).

Figura 01 – Lubezki filmando *O regresso*



Foto: Kimberley French-Variety

Os atores são pouquíssimo iluminados, porque a paisagem que os castiga é protagonista do filme (a neve). Sua liberdade por trabalhar fotometrando no personagem principal (Leonardo DiCaprio) em contraluz é tamanha que muitas vezes chega a sacrificar o cenário no fundo, que ora fica super exposto, ora apresenta enormes *flares* coloridos. Tais escolhas não são muito comuns de ser aceitas no contexto da indústria, porquanto emulam regras fotográficas antes cristalizadas na cinematografia habitual. Justamente por experimentar mudar o contexto e o hábito de colocar a câmera em lugares previsíveis, que Lubezki passou a ter reconhecida sua capacidade do *inventio*.

Este diretor já possui pouco mais de trinta anos de experiência na condução de processos de direção estética de filmes de longa metragem e uma larga vivência nos mais diversos âmbitos de produção, tanto médias, como grandes produções. Dentre as principais características apontadas em seu trabalho há o emblemático retorno ao *naturalismo fotográfico*, como um vento de frescor que reinvade os sets de filmagem, já tão demarcados por utilização de aparato de luzes artificiais e modelos de iluminação cristalizados de outrora, quando a cinematografia era absoluta e integralmente



analógica. Disparando elegantemente suas escolhas fotográficas em gamas suaves de contraste e cor, Lubezki vem perseguindo em alguns de seus *looks* uma emergência pelo retorno à luz natural, como se notando que esta nunca devesse ter sido negada pelo cinema de grandes estúdios. Embora tenha trabalhado com artífices dessa indústria ( como os Irmãos Coen, Tim Burton, Terrence Malick, Michael Mann, dentre tantos outros), tem marcado seus trabalhos por novas práticas que desafiam os ditames dessa indústria, como exemplo, o desapego às luzes artificiais. Esse fato surpreende não só os produtores, que em geral destinam uma boa parte do orçamento do filme para a luz contratada ( o que inclui caminhões, guinchos, gruas, tripés e andaimes enormes e pesados, a fim de sustentar o parque de iluminação ), mas também os espectadores mais atentos, que procuram uma distinção na consecução de unidades visuais originais em filmes contemporâneos.

Em grande medida, se pode atribuir que a ousadia estética de iluminar apenas com luz natural pode ter tido um termo facilitador decisivo: a imagem digital. Com a constante necessidade de reelaboração da imagem e as urgências das produções no mundo contemporâneo, o processo digital foi ocupando lugar do analógico, até este último quase fenecer em termos de escala industrial. Ainda que a película analógica não tenha sido totalmente superada em relação à qualidade da impressão da luz na emulsão fotoquímica, as tecnologias que passam a capturar a energia luminosa em superfícies fotossensíveis têm cada dia mais sensibilidade para codificar em sinal eletrônico um impulso mínimo, como o do fóton. Sendo assim, as câmeras digitais passaram a ter condição de filmar com cada vez menos luz, a ponto de surpreenderem fotógrafos formados na captura de imagens por película.

Em recente aula de apresentação do cinema digital no contexto da ABC<sup>12</sup>, o diretor de fotografia Affonso Beato<sup>13</sup> comentou o seguinte: “o cinema analógico adora as *high lights* e o digital, as *low lights*”. Na síntese de Beato se pode fazer a distinção entre os meios na forma de capturar a luz, tendo a prata necessidade de grandes áreas onde se identifique a presença altas luzes. E em face do aumento da sensibilidade dos sensores de câmeras de grande formato ( *Arri Alexa, Red, Sony Venice, Black Magic*, dentre outras ), há muito maior disposição no digital de capturar-se imagens em baixas luzes. Isto prefigura uma nova dinâmica de visão para os fotógrafos contemporâneos, abrindo diálogos com situações antes impossíveis na relação entre luz ambiente e sensibilidade da câmera. Lubezki percebe que essa dinâmica poderia reformar o pensar sobre o pictórico com uma antiga forma de captá-lo, que remonta aos primórdios da imagem cinematográfica: a luz da natureza. Em grande

---

<sup>12</sup> Associação Brasileira de Cinematografia, entidade criada por fotógrafos para congrega profissionais de várias áreas do cinema, incluindo, o diretor de fotografia.

<sup>13</sup> Affonso Beato é diretor de fotografia brasileiro, que trabalhou em dezenas de filmes no país, dentre os quais “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” de Glauber Rocha, que o deu reconhecimento como fotógrafo. Traçou uma carreira internacional de prestígio ao fotografar alguns filmes de Pedro Almodovar, Walter Salles, Stephen Frears, dentre outros diretores.



parte de seus filmes, faz uma opção por desnaturalizar as luzes advindas de fontes luminosas artificiais para aceitar o sol como fonte primordial e imprescindível para a composição de um estofado narrativo visual, hoje reconhecido em nível global. Em alguns desses filmes, a luz natural é mesmo assumida como fonte única, o que a faz concreta e assumidamente “imperfeita” (é o sol que muda ao transitar de uma nuvem, o fogo que dança sua chama, o contraluz que escurece os personagens, a janela que estoura nos interiores etc), algo impensável para produtores e diretores estabelecidos no âmbito de grandes estúdios.

Em “*O regresso*” (Iñárritu), excede todas as suas experimentações de trabalhar ao ar livre usando baixas luzes. A vivência com fontes de luz natural parece estar bem amadurecida no processo de elaboração do Look deste filme, porquanto se percebe ao longo dele que o uso de fontes naturais diversas, como sol, fogo e velas, anota suas cores em praticamente todas as sequências do filme, o que confere uma cor proeminente bem definida para cada uma. O sol em geral fica em contraluz, delineando o personagem na chamada *Golden hour*, sendo o fogo marcante por fogueiras em acampamentos e velas em situações específicas de impressão em vermelho em mata fechada e exterior noite. Em cada situação, a luz muda radicalmente, assim como a cor, o que nos faz pensar que a depender do clima e da geografia em que os atores estejam submersos, a atmosfera fotográfica nos leva a sentir o que o personagem sente. A luz do dia é mostrada em função narrativa, como por exemplo, em uma cena (figura tal) na qual o personagem machucado na noite escura e sombria, renasce no dia seguinte, depois das vicissitudes da noite anterior, passando a ter esperança de sobreviver. Neste caso, o sol é apresentado como símbolo de esperança. Já em outra noite, a luz do fogo simboliza o recomeço da trajetória sombria deste personagem (figura 02). Em um *daylight* azul, o personagem cai na água em um rio gelado, sendo a câmera levada a mergulhar junto com ele, levada pela correnteza. Neste caso, o sol em contraluz na superfície da água surge como sopro de vida para quem estea imerso em problemas difíceis de ser solucionados.

Figura 02 - Lubezki em *O regresso* – iluminação baseada na luz do fogo

Como já dissemos, a trajetória do cinema analógico inclui a permissão para que experimentações com luz natural ocorressem, porém, a busca por controle da mesma acabou arrefecer seu uso na película. Contudo, foi quando a película ainda era a única base da cinematografia, e o vídeo não havia se tornado confiável para os diretores, que surgiram as experimentações de Lubezki, anos 90. Como se lançasse um olhar no retrovisor da câmera, em princípio, este DP torna-se apenso ao experimento com a base fotoquímica a fim de fazer perdurar a luz com sombra sobre o negativo, como pontua em “Como água para chocolate” (1992), no qual faz uso de uma fotografia bastante contrastada, esta que abre uma boa discussão sobre a função da luz dura, tanto solar, como artificial, na impressão em negativo. Depois de realizar curtas metragens na faculdade de cinema no México, uma necessária passagem pelas disposições industriais em grandes estúdios nos EUA, ele passa a utilizar técnicas pouco convencionais de iluminar, requerendo mais luz solar do que a artificial, diferente da maioria dos fotógrafos da ficção de seu tempo. Uma abertura para a experimentação que pode levá-lo ao cinema digital e as novas nuances de impressão da luz, não mais na matéria emulsiva, mas sim no sensor. Os *looks* dos filmes aqui comentados podem ter surgido em roteiro ( embora, em geral, roteiros não antecipem luz e cor, segundo Aronovich )<sup>14</sup>, no entanto, pelas características gerais que unem a fotografia de seus filmes em pelo menos duas décadas, se percebe que a interferência deste profissional na narrativa pictórica modifica a forma de olhar e captar as cenas. Sejam pela utilização de componentes naturais dadas pelos cenários, a utilização constante de câmera na mão,

---

<sup>14</sup> Em “Expor uma história”, Ricardo Aronovich dedica um capítulo inteiro para a interpretação fotográfica do roteiro”, em que comenta que, em geral, os roteiros não trazem maior indicação acerca da perspectiva de utilização de luzes do que “INT/dia” e “EXT/dia”. “Não é frequente nos encontrarmos diante de um roteiro (mesmo que exista), que descreva uma sequência da seguinte forma: Casa de fulano de tal – interior – tarde. O personagem se estende sobre um divã. A luz da tarde cai oblíqua e rosada, ressaltando assim a textura das paredes e móveis. Em um dado momento, o brilho do sol é parcialmente coberto pelas nuvens, o que faz com que o cenário e os personagens sejam envolvidos por uma profunda penumbra” (p. 71)

tomadas longas, a inclusão de largas áreas escuras nas cenas ou a modificação dos parâmetros das paletas de cor, o conceito fotográfico do naturalismo se amplia na experiência de Lubezki, haja visto que estes aspectos citados acima acabam por trazer uma perspectiva distinta da maioria dos fotógrafos de seu tempo.

A estética madura e firme de *O regresso* vinha sendo estudada em *Árvore da vida* no qual a experiência de iluminar com luz natural se intensifica, posto que em praticamente todo o filme é esta luz a fonte única que fornece substrato para a impressão da imagem. O passo-a-passo dos personagens são mostrados pelas fases da cor em cada sequência, sempre calcadas na relação destes com o sol. Como o filme carrega em si um contexto espiritual, se pode pensar neste sol como sendo a onipresença de algo que está tanto no interior como no exterior dos entes envolvidos nele, como se fosse um deus em si mesmos. O filme tem muitas cenas em exterior dia, porém faz pequenas incursões em interiores recolhidos na geografia dos personagens, suas casas e empregos, onde o DP aproxima sempre uma janela da cena, a fim de aproveitar a luz da manhã que adentra na casa como se estivesse falando com ele/a. Assim, a manhã de sol entrado em casa, ilumina não só literalmente a vida do sujeito, como alimenta a energia do mesmo para plantar o seu amanhã. E assim, cultivar a árvore de cada vida. Nada mais lúcido como concepção fotográfica, pois para “retratar o divino”, Lubezki vê a natureza da luz como formadora das coisas do mundo e como ela vem elevada, produz o mundo fielmente à luz dura do sol, que forma sombras duras no chão, algo bastante explorado no filme de Terrence Malick.

Se recuarmos a *Filhos da esperança* (Children of men), filme de 2006, também observamos no cerne da proposta conceitual do filme uma tendência à experiência de levar a câmera para ambientes e situações pouco usuais na indústria. Pontua a ousadia de captar *long shots* de até mais de dez minutos, em câmera na mão, como se fora um documentarista perseguindo uma cena no mundo histórico. Para além deste aspecto, o *cameraman*, que é o próprio Lubezki, emula a película com relação à sua sensibilidade a fim de que permita captar em planos de sequência mudanças bruscas de longos shots de int/dia para continuar a mesma cena sem corte em ext/dia, situação em que a maioria dos fotógrafos recusaria fazer. Ao reassistir algumas vezes os longos planos sequência deste filme lembrei que tais experimentações tiveram como um dos pontos de partida a ousadia do fotógrafo brasileiro Dib Lutfi ainda nos anos 70. O certo é que este filme demonstra que o acordo de fotografia e direção fez robustecer seus valores narrativos e técnicos, posto que as escolhas permitem ao espectador “viver a experiência” dos atores como se estas fossem documentadas por uma câmera, mais uma peripécia engenhosa deste fotógrafo. Em suma, sua disposição à experiência nos trouxe em anos recentes algumas semi novidades, como o retorno a um naturalismo, que era existente, latente, mas que foi dado como natimorto na historiografia do cinema.

A guisa de fechamento, a fim de confirmar o olhar de Chivo em sintonia com o que existe de mais essencial na cinematografia primordial, nos convém regredir no tempo a fim de aludir inicialmente às imagens icônicas que nos fizeram entender a história do cinema em seus primeiros fotogramas. Quando ainda nem os intuitivos *proto* profissionais de cinema, tampouco os primeiros teóricos, haviam atrelado aos filmes uma tônica “naturalista” justificada, Edison fixou-se na elaboração de uma figura arquitetônica estranha que viria a tornar-se de um dos primeiros estúdios de cinema da história, o *Black Maria* (figura 01). Nesta imensa caixa fotográfica sobre rodas, podemos perceber que há o teto móvel fabricado com a intenção de se abrir para que a luz proveniente do sol pudesse adentrar o pequeno vestíbulo de metal pintado de preto onde ficavam os atores ao serem filmados nos primeiros registros deste inventor.

Figura 03 – The Black Maria ( Thomas Edison )



Foto extraída do endereço eletrônico de National Park Service  
<https://www.nps.gov/edis/learn/kidsyouth/motion-pictures.htm>

Em uma genealogia do cinema primordial se pode perceber a dependência da luz solar sobre a impressão fotoquímica da película ( analógica ). Esta mesma sujeição à luz também ocorrera aos primeiros experimentos dos Irmãos Lumière<sup>15</sup> na estação de *La Ciotat* e na saída de trabalhadoras da fábrica em Lyon, com a distinção de que estes últimos captaram suas cenas a céu aberto, sem qualquer aparato de controle ou ampliação da fonte de luz natural. E assim é que se conta que nos primeiros anos a atividade cinematográfica ainda imberbe de técnica fotográfica se constituiu e cresceu, apontando suas cenas para o sol, escolhendo-o como fonte e centelha de reflexão dos primeiros grãos de prata fotossensíveis. Como em uma analogia à fotossíntese, estas primeiras cenas, mesmo que

---

<sup>15</sup> Cenas primordiais dos filmes “L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat ” e “La Sortie de l’usine Lumière à Lyon”, dos irmãos Lumière.

pensadas em uma estufa estúdio, ainda não transformam luz em textura e cor, mas conseguem fazer sobreviver a nova arte à luz natural. Ou seja, o cinema, embora tenha nascido vocacionado à luz solar, não se elaborava naturalista, posto que não se conhece boas reflexões por parte de fotógrafos do período acerca do usufruto da energia prima solar na película de então. No entanto, parece não haver qualquer evento ou acidente no período primordial que contrarie a tese de que o cinema nasceu sob o sol, dependeu deste por pelo menos uma década.

Porém, essa arte que nasce reproduzível, como aponta Walter Benjamin, cresce célere seu olhar para um potencial capital: o futuro industrial. Uma obra criada passa a ser reproduzida à mancha e disseminada materialmente pelo mundo, fazendo cair a aura de unicidade, comum à pintura, por exemplo. Daí em diante, todos sabemos o que a história conta. O cinema cresceu enquanto indústria e se ramificou, baseado na divisão do trabalho e nas relações comerciais que vinculam o empreendimento à necessidade de maior aproveitamento possível das horas do dia e da noite em função da produção de bens de consumo de massa. O valor de exposição das obras cinematográficas passa a ser perseguido, sob olhares dos produtores, donos do capital e, conseqüentemente, dos filmes. O produtor é aquele que exige trabalhos ininterruptos, retorno dos investimentos e agilidade na produção de filmes, estes que acabam por virar mercadorias. Para atender aos desejos de produção constante, a luz solar se tornou um fator limitante, por não obedecer a qualquer controle da indústria. O sol virou um inimigo dos estúdios e o naturalismo ruiu.

## Referências

ARONOVICH, Ricardo. Expor uma história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936). In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANEVACCI, Massimo. Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural / Massimo Canevacci. Revisão: José W. S. Moraes e Roberto Alves. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.

LANDAU, David. Lighting for Cinematography, New York, Bloomsbury, 2014.

**La sortie de l'usine Lumière à Lyon.** Direção: Irmãos Lumière, França, 1895.

LIPOVETSKY, Gilles. A tela global; mídias culturais e cinema na era hipermoderna / Gilles Lipovetsky e Jean Serroy; tradução de Paulo Neves. - Porto Alegre: Sulina, 2009.

LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. 6a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

PARENTE, André. Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2000.

**The Lumière Brothers' first films.** Estados Unidos, 1996.

## Cinematografia em cena noturna: a experiência de Alziro Barbosa

Aline de CALDAS<sup>16</sup>  
Matheus ANDRADE<sup>17</sup>

### Resumo

Esse trabalho apresenta uma entrevista ao diretor de fotografia e professor Alziro Barbosa a respeito de sua experiência na confecção de cenas noturnas. As questões colocadas abordam o saber-fazer cinematográfico, visando o modo como ele pensa e materializa fotograficamente a noite no cinema. Trata-se de um repertório de reflexões a respeito da noite enquanto ferramenta narrativa, bem como de estratégias compostas por formas de iluminação, modos de filmagem, atmosferas tonal e cromática, equipamentos para a construção da noite cinematográfica. O recorte recai sobre a conjunção de fatores técnicos, estéticos e criativos necessários à realização da plasticidade das imagens para as cenas noturnas.

**Palavras-chave:** Cinematografia; Direção de fotografia; cena noturna; cinema.

*O que eu aprendo num dia no set, eu já conto para  
as pessoas no próximo*  
Alziro Barbosa

A entrevista a seguir foi realizada a Alziro Barbosa, diretor de fotografia brasileiro, membro da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC). Alziro cursou graduação e mestrado no Instituto de Cinema Russo - VGIK (1988 a 1994). É professor de direção de fotografia em escolas livres de cinema. Atua no mercado brasileiro desde 1995, realizando longas metragens, comerciais, séries para TV, documentários e curtas. Foi premiado em diversos festivais nacionais e internacionais e tem cinco prêmios de Melhor Direção de Fotografia pela Associação Brasileira de Cinematografia (ABC). Entre os longas em destaque, estão *Serras das Desordens* (Andrea Tonacci, 2006), *Mistérios* (Pedro Merege e Beto Carminatti, 2008), *Bela Noite para Voar* (Zelito Viana, 2009), *Cores* (Francisco Garcia, 2013) e *Bob Cuspe - nós não gostamos de gente* (Cesar Cabral, 2021).

O intuito da entrevista foi conhecer a experiência de Alziro Barbosa a respeito da produção de cenas noturnas, desde a tomada de decisão por uma noturna, quando da análise do roteiro, até sua execução e intenções de interpretação. Nossa entrevista foi do tipo semi-estruturada, quando se parte de um conjunto de perguntas mais gerais e se aproveita a tônica das respostas para lançar perguntas mais específicas, não roteirizadas. O encontro aconteceu em 12 de abril de 2022, de modo remoto,

---

<sup>16</sup> Professora da Universidade Federal do Oeste da Bahia - UFOB, e-mail: [alinedecaldas@gmail.com](mailto:alinedecaldas@gmail.com)

<sup>17</sup> Professor da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, e-mail: [theujpl@gmail.com](mailto:theujpl@gmail.com)

através da plataforma Google Meet, gravado com XBOX Game Bar. A transcrição foi literal. A revisão cuidou de fazer ajustes e acréscimos em notas de rodapé na intenção de assegurar a fluidez enquanto texto, suprimindo certos traços de oralidade que poderiam comprometer o fluxo da leitura.

**M.A.: A noite no cinema é uma mentira?**

**A.B.:** Eu acho que tudo no cinema é mentira porque a gente cria situações. Então tudo no cinema é uma criação. Porém, nas cenas noturnas esta mentira fica mais aparente porque, dentro de uma estrutura mais clássica das noturnas, com os refletores presentes, o contraluz muito forte, marcado, as texturas das cenas, a noite é a noturna cinematográfica; não é a noturna com a qual estamos acostumados.

Apesar de que isso seja relativo também. É muito importante promover a sensação da noturna em cenas noturnas. Quando eu trabalho com as noturnas, há sempre um sentido e um significado maior: elas são pontos de interrogação; muitas vezes, são pontos de conflito, pontos de tensão. As noturnas servem para mudar a estrutura do contexto narrativo das cenas. Normalmente, eu analiso muito o roteiro e sinalizo “olha, essa cena aqui seria interessante que fosse uma noturna porque atrás dessa cena tem um momento em que a gente precisa de mais tensão”. A gente precisa ocultar coisas, levar o público para uma atmosfera de tensão. Eu digo que as noturnas são momentos em que a curva cinematográfica sobe. Os dias são mais a explicação das coisas. Quando a gente não tem recurso para noturna por uma questão de cronograma, de estrutura de filmagem, a gente faz diurna em ambientes internos, com menos claridade, justamente para buscar a tensão. Para mim, a noturna cinematográfica tem um propósito. É uma ferramenta narrativa. Ela leva o público a uma interpretação do roteiro específica.

Eu gosto muito do ponto de vista do Sergei Eisenstein porque ele sempre pensa a ferramenta cinematográfica como dotada de sentido, como uma linguagem em que tudo é elemento de comunicação. As noturnas são elementos de comunicação - elas criam climas narrativos específicos, desde um elemento de intimidade até uma questão mais romântica por uma questão da construção da luz.

As noturnas têm uma predominância de tons escuros, que trazem uma inquietude para a cena - eles escondem as coisas. Conforme escondem, colocam mais questionamentos no universo do imaginário do público. Ou mais! Sempre digo que existem dois tipos de narrativas cinematográficas: as narrativas expositivas, que sempre dizem para o público o que se quer que ele interprete, que colocam toda a interpretação “mastigada” para o público. Você expõe as coisas, mostra claramente o que você quer; e existe uma narrativa com momentos em que você provoca mais o imaginário do público. Então as noturnas são ferramentas para provocar o imaginário do público. E assim se trabalha

um imaginário mais ativo do público.

Eu gosto das noturnas porque elas têm essa inquietude, a inquietude de movimentar o imaginário das pessoas. Nos filmes, eu fico brigando: “nossa, isso aqui é noturna, não pode ser diurna!” porque se for diurna vai esvaziar a emoção. Esse é o momento de colocar pontos de interrogação no filme e não pontos de exclamação. Se houver uma determinada cena em que se queira causar uma inquietude, uma tensão, é muito mais fácil conseguir esse objetivo com uma noturna. O dia clareia tudo, explicita tudo. O dia é mais expositivo porque todas as informações estão ali; já a noturna, não - se fizer uma noturna trabalhando as relações de luz e sombra, revelando parcialmente o tema, você provoca o público, fazendo o que a gente chama de “imaginário ativo”. Nesse contexto, para mim, as noturnas são potências muito grandes. Tudo o que eu quero trabalhar é com o universo ativo de interpretação do público, e não passivo. Assim a gente constrói um público que fica mais “dentro” da obra, não é um público que está só recebendo, mas também participando; participando pelo imaginário, descobrindo as coisas.

Eu sou fã de noturnas exatamente porque tem essa linguagem mais indireta e menos explícita. A noturna deve ser trabalhada como um elemento de sensação, ela é sensorial, tem esse elemento potente.

Além disso, se constrói uma atuação mais intimista - público e personagens, público e universos que você constrói. A gente leva o público para um universo mais íntimo junto com suas personagens e cria uma sensação de intimidade.

Acabei de trabalhar em um documentário que se chama *Vento na fronteira* (Marina Weis, Laura Faerman, 2022). Ele tem uma sequência noturna, à luz de velas, com os indígenas. Eles conversam sobre coisas do cotidiano. É impressionante como, por trazer essa conversa para um universo mais noturno, se cria outra interpretação para aqueles fatos.

**M.A.: É como se construísse esse espaço para o público...**

**A.B.:** É, você cria essa intimidade. É impressionante como a intimidade, dentro do nosso trabalho com a direção de fotografia, é criada, em um dos caminhos, pela luz. Se você ilumina totalmente frontal, sem desenho, você tira a intimidade, desprovê a intimidade. Então, no nosso trabalho, a gente também cria essa aproximação com o público, trazendo ele para dentro da cena como se público e personagem fossem mais íntimos e essa intimidade não precisa ser em um filme específico, romântico, pode ser em um documentário, como nesse caso, por exemplo, que citei para vocês.

**M.A.: A gente parte do pressuposto de que as cenas noturnas carregam certos dilemas**



**para o fotógrafo, por exemplo, o dilema de iluminar para mostrar a escuridão, colocar luz para fotografar o escuro. Como você reflete e elabora suas cenas noturnas?**

**A.B.:** No pressuposto da construção da luz noturna, você já parte de um percentual muito maior de sombras e de baixas tonalidades. Sempre digo que as tonalidades são nossa matriz principal de trabalho - a dinâmica das tonalidades, a necessidade das tonalidades. Em noturnas, a gente trabalha com um percentual que, para mim, é acima de 70% de tons escuros. Dentro desse pressuposto a nossa luz não pode ser frontal. A grande base de luz da fotografia noturna é uma contraluz, ou uma luz modeladora, ou a luz que parte de um ângulo de inclinação, digamos, não oposto ao personagem, como a contraluz, mas na região da contraluz, passando dos 90° (em relação à câmera), passando da linha perpendicular. Quando ela vai para o ambiente dos 180°, se torna contraluz.

Esse contraluz é interessante para trazer inquietude, só que não é uma luz volumétrica, é uma luz de separação de planos. Ela vai te dar diferentes camadas, diferentes níveis de contraluz. Ela cria uma profundidade com separação de planos, mas não cria volumetria. A luz noturna, para mim, é uma mistura da luz a 180° em oposição à cena, à câmera - sempre do ponto de vista da câmera -, com outra luz que se estabelece nessa região depois dos 90°. Vai depender da assinatura de cada noturna. Quando a gente fala em noturna, existem diferentes tipos: mais dramáticas, mais gráficas. Por exemplo: quando você vai ao ambiente do suspense, a noturna é mais gráfica. Ela está, de fato, dentro do universo mais perto dos 180° em relação ao eixo da câmera. Mas se você vai criar uma situação mais íntima, não pode trabalhar só com luzes a 180°. É aí que eu digo que as luzes começam a ser além dos 90° em relação à câmera. Essas luzes vão criar uma volumetria. Uma luz que está antes de 90° não vai dar essa personalidade da noite. Isso é importante.

Mais dois aspectos muito contemporâneos sobre as noturnas: 1) a estética das noturnas em relação às novas tecnologias de captação: o HDR<sup>18</sup>. Amanhã já começo a trabalhar o pensamento HDR no próximo filme, que vai ter o patrocínio da Canon. Vai ser um filme muito escuro, um filme mais crepuscular. Nessa construção, a gente tem que ter o percentual, no meu entendimento, de mais do que 70% de zonas no escuro.

Setenta por cento é uma noturna clara, com funções narrativas, expositivas. A imagem não pode ser expositiva, mas, muitas vezes, as histórias têm elementos expositivos que mostram a informação para o público acompanhar a trajetória.

As noturnas também vêm aderindo a percentuais menores de tons claros de acordo com o

---

<sup>18</sup> A sigla para “*High Dynamic Range*” ou “alto alcance dinâmico” em tradução literal. A tecnologia HDR altera a quantidade de cores que cada pixel pode assumir, incluindo o preto e o branco absolutos. O resultado são imagens com variações tonais altíssimas - cores mais vivas, tons mais claros com mais brilho e os tons escuros com mais densidade.

gênero. Para fazer suspense, escolhemos ter 10% de tons claros e 90% de tons escuros. Para fazer uma cena mais romântica, haverá entre 70% de tons escuros e 30% de tons claros. Cada situação requer um percentual próprio porque cada percentual tonal é um percentual de comunicação. Assim se constrói mais ou menos tensão.

Isso também é associado à cor. Quando a gente fala de noturnas, não é algo exclusivo da relação tonal, de claros e escuros, mas também das relações cromáticas. Para aquele documentário, fiz uma cena em uma tenda em que os indígenas usavam velas. Por ter trabalhado com velas, essa atmosfera noturna é quente. Depois eles estavam trabalhando com fogo, ao redor de uma fogueira. É completamente diferente quando você constrói uma atmosfera cromática quente na noturna para uma atmosfera fria na noturna. Isso vai se diferenciar por gêneros, também. Quando se trata de uma cena mais romântica ou mais intimista, você coloca o público no conforto, faz uma noturna com uma tendência mais quente.

Na direção de fotografia, as pessoas estão sempre muito preocupadas com a paleta cromática. Para mim, a paleta é secundária. O que vem inicialmente é a atmosfera cromática. É dentro da atmosfera cromática que se constrói a paleta cromática, que se criam os climas narrativos. É dentro disso que a gente vai trabalhar a paleta. Às vezes, as pessoas ficam nesse discurso da direção de arte de trabalhar com tais cores e tal... Aquilo tem que ter uma função narrativa. Não pode ter uma função estética sem atender à narrativa. Então, primeiramente, a gente discute atmosfera cromática e depois a paleta cromática dentro da atmosfera cromática. A atmosfera cromática é o que manda na cena porque ela tem um princípio narrativo mais forte. É onde se constrói a emoção da cena. A paleta, para mim, está em função dessa atmosfera. O ideal é compor toda essa atmosfera cromática junto com a direção e com a direção de arte.

As noturnas mais quentes são noturnas mais íntimas. Se ela entrar com um percentual de 70%, vai ser mais expositiva. Se nessa noturna se trabalha com tons em mais de 180°, com 90% de escuridão e mais fria, com tons mais azulados, principalmente, aciantados, você trabalha mais no universo da tensão, que conversa mais com o drama e com os filmes que tem uma conotação de mais inquietude, como horror e suspense. Quando a gente usa outras cores, como amarelo ou verde, numa desconstrução da realidade, como no filme *Coringa* (Todd Phillips, 2019), que tem cenas noturnas amareladas e esverdeadas - no *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002) também tem - se cria uma agressividade maior, misturando cor e tonalidade.

A noturna é sempre essa co-relação da quantidade tonal juntamente com a cor da atmosfera cromática. Com essas relações, podemos construir um sentido de comunicação para o público, através do qual ele vai criar uma condição emocional de interação com a obra, um sentimento sobre a obra.

Eu, particularmente, sou da escola Eisensteiniana. A gente trabalha com um objetivo de

comunicação. O problema é que as pessoas lidam muito com a função expositiva da comunicação, como se a comunicação não pudesse ser sensorial ou atmosférica. Quando se lida com a comunicação como sendo apenas expositiva, o que a gente faz no audiovisual se perde. Para a fotografia, precisamos entender o sentido da comunicação - é o nosso trabalho. A gente está ali traduzindo uma ideia em luz, contraste e cor implícitos nesse sentido.

**M.A.: Quais são os truques de fotografia a que você mais recorre para as cenas noturnas? Ou não tem uma fórmula?**

**A.B.:** Eu não gosto muito da palavra “truque”. Eu gosto mais de falar em “ferramentas”. Dentro da técnica, há duas questões. Uma é a estética. A estética tem todo um sentido porque também é uma ferramenta de comunicação. Em uma estética contemporânea a gente tem que analisar, por exemplo, para que caminho está indo a imagem. Por que isso é importante? Simplesmente porque é o caminho pelo qual a gente se comunica com um público contemporâneo, com um público regional, com um público, com uma identidade, com um contexto específico, públicos geracionais. Você sempre tem que pensar na estética da sua imagem. Ela vai comunicar para quem e com quais características dentro da estrutura da imagem?

Uma coisa com a qual a gente começa a lidar cada vez mais, que começa a se tornar ferramenta contemporânea e que vai facilitar o trabalho das noturnas é a presença de luzes diegéticas na cena. Por que isso? Porque expande-se a latitude de captação dentro das imagens. Outro dia eu fiz uma cena simplesmente com uma geladeira. Era uma cena em HDR. E era uma geladeira dessas de cerveja que tinha um LED. Essa cena era dentro de um bar e só estava acesa a luz interna dessa geladeira. Ela iluminava as bebidas que estavam dentro e sobrava luz para a pessoa que estava abrindo a geladeira. Hoje, com o aumento da sensibilidade e da latitude das câmeras, a gente precisa estar muito conectado com as luzes presentes na cena, as luzes diegéticas, as *practical light*<sup>19</sup>. As noturnas ganham cada vez mais a presença dessas fontes e isso facilita muito o nosso trabalho.

Eu estou em um projeto de filme e até já conversei com o diretor de arte sobre um livro sobre iluminação de ambientes. O filme se passa nos anos 1970, o que é um pouco mais difícil, mas tem que tentar entender essas luzes presentes nos anos 1970 porque, dentro dessa construção, a expansão da sensibilidade e da latitude das câmeras e com a presença do HDR é possível incorporar fonte e iluminação no mesmo quadro. Se você tem um abajur, ele pode iluminar o quadro. Com a expansão da latitude você consegue abraçar essa fonte e também a luz que ela emite dentro da captação. Essa é uma ferramenta muito contemporânea.

---

<sup>19</sup> Luz prática, em tradução literal, é aquela realizada para filmagem com instrumentos cotidianos, domésticos, como abajur, pisca-pisca, televisores etc.

Gosto de citar *Parasita* (Bong Joon-ho, 2019), nesse sentido. O ano de 2019 teve dois filmes muito importantes que trabalharam com luzes noturnas e a presença de luzes diegéticas: *Parasita* e *Coringa*. São ótimos exemplos para se estudar porque são construções que fazem mudar muito o pensamento sobre as cenas noturnas. O uso dessas fontes diegéticas permite fazer muitas coisas com muito pouco e o resultado fica muito bonito.

Volto ao exemplo do documentário. Eu estava trabalhando com lentes claras, uma lente 1.2, mas eu fiz a cena com meia dúzia de velas! Uma cena intimista dentro de uma casa indígena. Fiz isso porque temos ferramentas contemporâneas: mais sensibilidades dos sensores das câmeras, lentes mais claras e uma latitude maior. Então a minha vela não está “estourada”. A gente tem que pensar que a noturna mudou porque as estéticas também são relativas à técnica e à tecnologia.

Figura 01: Exemplo de imagem captada com iluminação do fogo



Fonte: Print do filme *Vento na fronteira* (Marina Weis, Laura Faerman, 2022)

Porém, quando você faz uma noturna em uma avenida, como a Avenida Paulista, que tem luzes por todos os lados, a cena fica sem a intenção da noturna, sem o contraste da noturna, sem a atmosfera da cena noturna. Pode ser uma noturna, sem atmosfera noturna. Eu insisto muito nessa questão. Noturna não é só imprimir uma cena da noite; noturna é construir atmosfera noturna. É a isso que a gente tem que estar atento. Vejo muitos estudantes que não olham a luz que estão fazendo: “ah, tem luz para exposição, então eu rodo”, não, não é isso! Uma noturna tem que ter atmosfera noturna dentro da imagem e essa atmosfera tem que ser importante na construção das nossas cenas. Dá pra rodar em uma avenida clara? Dá, mas, às vezes, vai ter que cobrir parte da luz no seu personagem, vai ter que achar um canto desse lugar onde você consiga imprimir essa atmosfera. Se estiver tudo claro, você não vai ter essa atmosfera noturna. Se o eixo da luz numa cena noturna, de um poste, estiver frontal à câmera, se estiver aquém dos 90° do lado da câmera, você não tem atmosfera noturna.

Então as luzes diegéticas são importantes em uma noturna desde que elas estejam no posicionamento que construa uma atmosfera noturna, passando dos 90°. Às vezes, dentro desse

pensamento, é o que você tira e não o que você coloca de iluminação que importa. Então você pode contar com poucos elementos e esses poucos elementos, às vezes, são muito mais eficientes do que os elementos de iluminação. Se conectar às noturnas é importante, se conectar à atmosfera noturna, aos contrastes das noturnas, às tonalidades e à cor da noturna.

**A.deC.: O aumento da sensibilidade nos equipamentos manteve a estética do grão?**

**A.B.:** O grão vai ser mais relativo ao negativo; no digital, falamos em “ruído”. É importante ter cuidado porque muitas câmeras têm filtros de ruído. As câmeras *prosumer*<sup>20</sup>, hoje, são muito variadas - a 7S, grande parte das câmeras Canon, a Red entra agora no universo das *prosumers* com a câmera Komodo. Digamos que hoje muitos equipamentos têm uma certa inteligência artificial. São questões com as quais a gente vai ter que lidar cada vez mais. Por que lidar com inteligência artificial? Porque ela detecta o rosto e adiciona ao matiz cromático uma suavidade. Essa linha de expressão aqui da minha testa, por exemplo, não vai aparecer porque a câmera interpreta isso como “tem que suavizar o canal do vermelho”. E aí você não vai perceber algumas linhas de expressão. Mas, pô, é inteligência artificial... se a gente quer ter uma linha de expressão, a gente não vai ter porque a câmera não deixa?

Você acredita que não tem ruído na imagem, mas é porque a câmera colocou um filtro de ruído. Assim, também não tem tonalidades escuras com textura. Perdem-se os tons escuros. Onde a câmera não consegue ler, ela insere um filtro *blur* e deixa os pretos da câmera densos, escuros. Aí você fala “oh, que bonito, não tem ruído!”, mas não tem detalhe. Então a gente tem muitas cenas com os tons empastelados. Isso é um perigo porque, em cenas noturnas, é muito importante ter o que chamamos de “profundidade tonal” das baixas luzes. Uma noturna é bonita quando tem muita profundidade tonal de tons escuros. Quando se explora os tons noturnos das cenas, a noturna vai ter volumetria. Inclusive, nas cenas noturnas, a gente não costuma trabalhar com ISOs muito altos, mas com ISOs até mais baixos. É claro que, dependendo da cena, você não vai conseguir porque os ISOs aumentam a profundidade tonal dos tons escuros. Você tem mais tonalidade em tons escuros. Essa é a beleza da noturna - trazer profundidade tonal no tom escuro. Então, o aumento da sensibilidade nas câmeras, às vezes, são aumentos *fakes*, não são aumentos verdadeiros.

Se você diz “eu rodo com a câmera em 2000 ISO porque aí não tem ruído”, você vai ter uma noturna de baixa qualidade porque as tonalidades escuras não vão ter texturas. E sem textura sua imagem fica mais plana. Se eu puder fazer uma noturna com 500 ISO, eu vou ficar feliz, e não com

---

<sup>20</sup> Do inglês, o neologismo provém da junção de *professional* + *consumer* (profissional + consumidor). São produtos para usuários avançados, com sensores, aberturas e tempo de exposição maiores, sensibilidades moderadas, sem perder a característica compacta.

2000. Com 2000 eu não vou ter profundidade tonal nas regiões escuras da imagem.

### **A.deC.: Fala um pouco sobre as diferenças entre profundidade tonal e profundidade cromática**

**A.B.:** São totalmente diferentes, mas são associadas no conceito. Profundidade tonal é a quantidade de tons de cinza e profundidade cromática é a quantidade de tons de cor na imagem. Isso, na imagem em bits. Cobre a taxa de bits tanto na captação quanto na projeção.

Há um mês e meio, foi exibido o meu primeiro filme em 10 bits, 4K, no CineSesc. A gente está acostumado a trabalhar em 8 bits. Em praticamente todo veículo de comunicação que a gente vê hoje - com exceção de *streaming*, Netflix, e uma TV 10 bits -, a gente assiste as coisas em 8 bits, com 256 tons. Em 8 bits se multiplica  $256 \times 256 \times 256$ ; em 10 bits, 1024 tons de vermelho, 1024 tons de verde, 1024 tons de azul e nessa multiplicação você tem a quantidade de cor. Na escala da imagem, se deixar em preto e branco, serão 1024 tons de cinza; ou, em 8 bits, 256 tons de cinza. Isso é muito pouco. Oito bits é muito pouco.

Em 10 bits, se quadruplica a quantidade tonal nas cenas em tons de cinza e vai multiplicar o RGB nas relações cromáticas. A quantidade de cor também vai se multiplicar quatro vezes. A gente ganha uma relação tonal e profundidade cromática.

Estava conversando com o meu time sobre gravar em HDR e perguntaram se isso não era muita tecnologia. Respondi “mais ou menos”. No Japão, já estão rodando 8K em 12 bits. Então HDR não é a tecnologia de ponta, a gente está atrasado na questão tecnológica. Nesses últimos anos, com a desvalorização do real, a gente não evoluiu na tecnologia.

A gente vai fazer um filme que, provavelmente, é um dos primeiros filmes fora do universo *streaming* que é monitorado e tem um *workflow* em HDR. O que o HDR traz? A monitoração em 10 bits - quatro vezes mais tons de cinza - e na multiplicação das cores. Isso dá uma profundidade maior à imagem. Mais profundidade tonal implica numa profundidade maior da própria imagem. Profundidade cromática também implica na sensação de profundidade maior. Nas noturnas, isso também é contemplado, desde que se valorize as baixas luzes, valorize a luz e tudo aquilo que a gente comentou.

Uma questão bem importante, nesse sentido, com o HDR é a preocupação com as lentes. Em uma noturna a gente se preocupa muito com *flaire* porque tira a profundidade tonal das baixas luzes. Assim a imagem chapa por uma questão de baixa profundidade tonal. Não adianta, na captação, ter grande possibilidade tonal se com o *flare*, ou com o ISO, ou com outros problemas, você está perdendo tonalidade. Ganhar profundidade tonal é o que vai trazer uma sensação de imersão maior do público nas nossas noites. A gente tem que criar as profundidades dentro da noturna. E a tecnologia

vem colaborando bastante com isso.

**M.A.: Como produzir profundidade cromática em meio a noites urbanas tão claras e tão iluminadas?**

**A.B.:** Ao mesmo tempo em que a gente tem cidades mais claras, essa luz traz um pouco mais de profundidade, tanto tonal quanto cromática. Refiro-me aos leds urbanos. Por ser um pouco mais frio que as luzes amareladas da cidade, o led nos traz essa profundidade por cor, trabalhando com tons mais frios no fundo, dando perspectiva cromática. Eu deixo essas fontes como uma referência de fundo e trabalho na iluminação do meu primeiro plano fora desse universo das luzes urbanas. Hoje a gente pode usar, numa noturna, parte da luz da cidade e levar refletores de led, mesmo na bateria, para fazer o primeiro plano com a luz planejada. Esse é um caminho hoje: usa-se muitas luzes urbanas como luz diegética.

O led - em 70 IRE, mais ou menos - não tem tanta cor, mas já é melhor do que as luzes urbanas. Ele serve para temas menos importantes na imagem porque pode causar um empastelamento cromático, mas pode funcionar bem como uma luz de fundo mais clara, desfocada, para, na frente, se trabalhar com refletores de uma qualidade melhor. E não precisa usar muita coisa, só trabalhar mais no primeiro plano. Se você usar os leds urbanos, ou sódio ou mercúrio, vai ter que lidar com a diminuição das tonalidades e da cor. Trabalhar com as luzes urbanas é ter consciência de que você terá um empastelamento tonal e cromático. Com led, menos; com sódio e mercúrio, muito mais.

São bons tempos para as noturnas, que ficaram mais econômicas devido às questões tecnológicas - câmeras mais sensíveis, lentes mais modernas, refletores.

As noturnas mudaram muito nos últimos vinte ou trinta anos. No passado, as noturnas eram feitas com refletores de luzes mais duras. O contorno e o recorte das noturnas era muito mais forte. De um tempo pra cá, com o aumento da sensibilidade das câmeras, as noturnas se tornaram mais suaves. Mesmo usando um refletor de grande porte, você coloca uma bandeira de difusão. Aquelas noturnas de contraluz muito marcada, muito definida, já não fazem tanto parte da estética da noturna contemporânea. Elas se tornaram mais suaves.

Tem um filme que ganhou o Oscar há mais de dez anos e que tem cenas noturnas suaves. *Memórias de uma Gueixa* (Rob Marshall, 2005). O filme ganhou o Oscar de Melhor Fotografia há mais de dez anos por causa das cenas noturnas suaves. O diretor de fotografia, um australiano, já trabalhava com esse conceito das noturnas mais suaves, com uma contraluz mais suave, que faz parte das noturnas contemporâneas<sup>21</sup>. Hoje é muito difícil a gente trabalhar com um refletor duro, um

---

<sup>21</sup> O diretor de fotografia se chama Dion Beebe.

fresnel duro em contraluz. Isso remete a uma estética mais antiga. Normalmente, ponho contraluz em cima das coisas, o que eu chamo de “teto”: uma bandeira de difusão no refletor em contraluz buscando uma estética mais contemporânea. A estética contemporânea das noturnas é feita com uma luz suave na região da contraluz e a presença de luzes diegéticas. Inclusive na indústria. Quando falo da indústria, penso em recursos. Se eles usam esse tipo de artifício é porque essa estética está presente no cotidiano das pessoas.

Se tornou recorrente utilizar recursos mais simples que fazem parte da imagem contemporânea. As diretoras e os diretores de fotografia podem ter todas as ferramentas do mundo, mas se isso não passar uma estética contemporânea... Não adianta ter milhões em refletores grandes. Pode não ter a ver com o que as pessoas estão acostumadas hoje, com o momento atual da imagem. A gente está sempre se reciclando, sempre repensando a nossa fotografia para conversar com o público. As noturnas estão se transformando. Se a gente não se transforma junto com as estéticas, as nossas noturnas ficam ultrapassadas.

#### **A.deC.: Quais são as suas referências hoje sobre as noturnas no cinema?**

**A.B.:** Se a gente falar, por exemplo, de Lubensky, ele tem uma tendência mais naturalista dentro da sua construção da sua imagem. Eu gosto muito da fotografia dele porque traz essa tendência mais naturalista que faz parte da minha escola também - naturalista atmosférica - onde as coisas tem que ter um sentido. A gente faz uma cena noturna com fogo, usa luzes diegéticas...

Se a gente for ver fora dessa estética naturalista, o filme *1917* (Sam Mendes, 2019), por exemplo, tem aquela noturna que Roger Dickens trabalha com a variação do movimento da luz através de bombas. Aquilo é incrível! Aquilo é lindo! E não é naturalista. Nesse sentido, a noturna do Roger Dickens é fabulosa porque a luz se torna protagonista dentro desse conceito.

Apesar de gostar mais dessa fotografia naturalista, que tem justificativa, quando a luz se torna funcional - em *1917*, a luz tem função rítmica, tem movimento, tem dramaticidade e combina com aquela estética -, eu acho que Roger Dickens tem um pensamento dentro da estética em tudo que faz. São coisas não tão justificadas, mas que combinam com a estética dos filmes dele.

E Lubensky, tem essa construção mais intimista da luz. Há coisas meio híbridas que ele faz, como *O regresso* (Alejandro Iñárritu, 2015), que trabalha numa relação de crepúsculo e fogueira, luz natural. Trabalha muito com o momento crepuscular, que é quase à noite. Acho bem bonito esse tipo de construção que traz uma imersão maior do público na história.

Mas depende da estética de cada filme. Eu mesmo faço diferentes filmes com estéticas diferentes e adoto aquilo que conversa mais dentro daquele projeto, procuro uma escolha mais sensorial para o filme.



E tem uma coisa que eu queria acrescentar dentro da narrativa. Fiz um filme que se chama *Cores* (Francisco Garcia, 2012), um filme em preto e branco. A gente dividiu o filme em três personagens: um personagem diurno, uma personagem que era diurna também, mas mais crepuscular, e um personagem noturno. Luís era noturno. Luca era diurno. Luara era crepuscular. Quando ele estava com Luís, normalmente, a cena era noturna, porque era Luís que mandava na noite. Em muitas cenas, Luís estava com Luca de dia, porque era Luca que mandava na cena.

Figura 02: Luca, a personagem diurna



Fonte: Print do filme *Cores* (Francisco Garcia, 2013)

Figura 03: Luís, a personagem noturna



Fonte: Print do filme *Cores* (Francisco Garcia, 2013)

Quem mandava na cena era o clima atmosférico do dia, com exceção de uma sequência só de Luca que era noturna, uma das sequências iniciais que funcionava como uma desconstrução da personagem. Essencialmente, ele era diurno. Construímos o filme para ter essas características de personagens diferentes, inclusive para trazer uma dinâmica tonal. Quando se vai de dia para noite, se muda a estrutura narrativa, as tonalidades e isso traz uma dinâmica. Luís era noturno por ser uma personagem de uma inquietude maior, parecia estar sempre escondendo alguma coisa do público. Isso combina muito com a noturna. Nesse filme, eu fui muito ativo em indicar as cenas que seriam

noturnas ou diurnas porque era exatamente relacionado à construção das personagens. Tem cenas noturnas na desconstrução do personagem Luca quando ele não está no seu ímpeto, não está no lugar que ele gostaria de estar. Lidar com esse pensamento também traz mais camadas para o roteiro e para a personagem. Normalmente, em muitos filmes, o antagonista é apresentado numa noturna porque você tenta escondê-lo durante um tempo para dar ritmo, para trazer expectativa para o filme. Essa construção permite ir criando um elemento de tensão que se revela aos poucos, o que traz um ritmo narrativo. Nesse sentido, é importante estruturar em que momento vai retratar o traço de cada personagem. Às vezes, isso não é possível por uma questão estrutural - tem filme que tem cronogramas específicos que definem que os personagens estão naquele momento, naquele horário e não dá pra ser noturna, mas eu converso para ser em um ambiente interno escuro, uma janela pequena, para construir a cena com uma tensão específica.

**A.deC.:** *Bob Cuspe* também chama atenção, nesse sentido. Quando ele está em cenas internas, tem uma luz zenital que forma luz óssea no rosto dele e, mesmo em cenas externas, ele usa um óculos de sol que imprime o mesmo tipo de sombra e faz parecer que ele está o tempo todo na noite...

**A. B:** É, a gente tá sempre chutando contra o sol nas cenas diurnas. Essa era a meta da fotografia do *Bob Cuspe*: o sol tá sempre contra os personagens, o que é uma característica da noturna. Isso foi uma coisa que eu instituí no filme? Não! A gente não vai tratar do Bob, que é um personagem transgressor, punk, com o sol batendo chapado nele, só se precisar em determinado momento.

Figura 04: Bob Cuspe em cena externa, diurna.



Fonte: Print do filme *Bob Cuspe, Nós Não Gostamos de Gente* (Cesar Cabral, 2022)

Figura 05: Bob Cuspe em cena interna, diurna.



Fonte: Print do filme *Bob Cuspe, Nós Não Gostamos de Gente* (Cesar Cabral, 2022)

Normalmente, ele está na sombra, exatamente para criar essa construção de personagem, isso foi pensado e virou uma das metas do filme - “não vamos lidar com ele na luz, vamos lidar com ele na sombra, mesmo sendo uma diurna”.

#### **A.deC.: E o inconsciente de Angeli era noturna!**

**A. B:** Sim, o inconsciente do Angeli tinha que ser noturna. É inconsciente, não é dia, não é revelação. É exatamente a dúvida. Angeli tinha que estar de noite. Ele, na noite, tinha esse pensamento estético da inquietude, não era uma coisa muito clara, muito explícita, nem expositiva. Estaria mais no imaginário. Eu até perguntei se a gente ia fazer o Bob à noite e eles me falaram que Angeli seria estruturado sempre como noite, foi algo que veio da direção e eu intensifiquei na fotografia. Bob tinha que ter esse deserto e o deserto não poderia ser dia. Criamos situações tensas dentro de um esgoto para trazer o Bob Cuspe com essa tensão mais macabra. Foi isso que a gente pensou: trazer essa atmosfera mais densa e mais escura com ele ocupando o esgoto. E isso, de fato, no filme, dá uma dinâmica.

A gente tem que tomar cuidado com filmes totalmente escuros, porque a dinâmica é importante, é um elemento de motivação para o público. Se o filme só tem cenas noturnas, elas deixam de ser importantes como ferramenta de linguagem porque começam a se esvaziar. Se tem uma cena clara, depois uma cena à noite, ela ganha em ferramenta de linguagem. Alternar entre dia e noite faz parte da dinâmica tonal do filme e aí a noite se torna mais eficiente, assim como o dia na narrativa. Está cansado da noite, entra o dia. Entra uma nova história. Depois, se quer trazer tensão, volta para uma noite. Cenas mais claras e cenas mais escuras mudam a interpretação das coisas.

Às vezes, no documentário, fica mais difícil criar noturnas, mas eu tento porque sei que elas são uma ferramenta de linguagem. Mesmo no documentário, a variação da diversidade tonal deixa o filme mais múltiplo, o que traz mais interesse ou motivação para o público.

Vou fazer agora um filme sobre a Ditadura Militar<sup>22</sup>. O princípio do filme é uma atmosfera crepuscular, mais escura, aquela luz em que o sol já se pôs e entra aquele azul pela janela. Eu vou ter que dosar essa atmosfera crepuscular para que ela funcione como ferramenta de linguagem. Nem é dia, nem é noite. Eu pensei nisso por causa da Ditadura. Ela é um tempo estranho. E essa coisa fria combina com esses dias mais tensos que foram os da Ditadura. Essa atmosfera crepuscular tem a ver com a atmosfera cromática para conduzir um espírito narrativo de um filme que fala sobre tortura, ditadura e repressão. É o lema do filme, com uma cara naturalista. Vai ter luz diegética. É isso! A luz base do filme.

## Referências

**Cidade de Deus.** Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Produção: Antônio Pinto e Ed Côrtes. Produtora: O2 Filmes. Brasil. 2002. 130 min.

**Cores.** Direção: Francisco Garcia. Produção: Acauã Sol, Pedro di Pietro, Simone Iliescu, Sara Silveira e André Gevaerd. Brasil. 2012. 95 min.

**Coringa.** Direção: Todd Phillips. Produção: Todd Phillips, Bradley Cooper e Emma T. Koskoff. Produtora: Village Roadshow Pictures. EUA. 2019. 122 min.

**Memórias de uma Gueixa.** Direção: Rob Marshall. Produção: Lucy Fisher, Douglas Wick e Steven Spielberg. Produtora: DreamWork Pictures. EUA/China. 2005. 145 min.

**O regresso.** Direção: Alejandro G. Iñárritu. Produção: Arnon Milchan et all. EUA. 2015. 156 min.

**Parasita.** Direção: Bong Joon-ho. Produção: Kwak Sin-ae, Moon Yang-kwon e Jang Young-hwan. Coreia do Sul. 2019. 132 min.

**Vento na fronteira.** Direção: Marina Weis, Laura Faerman. Produção: Rodrigo Díaz Díaz e Luís Ludmer. Brasil. 2022. 77 min.

**1917.** Direção: Sam Mendes. Produção: Sam Mendes, Pippa Harris et all. Produtora: DreamWork Pictures. Reino Unido/EUA. 2019. 119 min.

---

<sup>22</sup> Período da política brasileira iniciado com o golpe de 1964 e a implantação de um regime ditatorial autoritário, perdurando institucionalmente por 21 anos, com final datado em 1985.

## **Estética e imagens: um estudo da direção de fotografia de Pedro Sotero e do uso do zoom nos longas de Kleber Mendonça Filho**

Filipe FALCÃO<sup>23</sup>

### **Resumo**

A pesquisa aqui apresentada tem como objetivo realizar um estudo introdutório da utilização do zoom pelo diretor de fotografia pernambucano Pedro Sotero nos longas *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019). Através de uma metodologia interdisciplinar, que combinou análise dos elementos estilísticos nos três filmes, entrevistas com Pedro Sotero e revisão bibliográfica crítica, foram pontuados os tipos de zoom identificados aqui em três categorias: o zoom invisível, o zoom narrativo e o zoom estilo Sérgio Leone. A análise e as entrevistas permitiram identificar a utilização do zoom como recurso estilístico por Pedro Sotero e compreender como estas decisões imagéticas foram pensadas de modo a auxiliarem uma maior imersão do público com as obras filmicas aqui estudadas.

**Palavras-chave:** Direção de fotografia; Análise estilística; Zoom; Cinema pernambucano; Pedro Sotero.

### **Introdução**

Pensar na experiência estética e de como a mesma faz parte da experiência filmica significa compreender quais escolhas estilísticas são tomadas para que o roteiro seja transformado em obra audiovisual. Dentro deste processo, pesquisadores como Robert Stam (2003), a dupla David Bordwell e Khristin Thompson (2013) e Barry Salt (2009) afirmam que o fazer filmico e os próprios estudos de cinema trabalham com questões narrativas e estilísticas.

Esta linha de pensamento acontece pelo fato do homem ser um ser visual. Deste modo, o cinema reconhece a importância de trabalhar imgeticamente como as suas histórias serão contadas. Não basta apenas ter um bom roteiro em mãos, mas garantir formas criativas para que as histórias sejam filmadas. Dentro deste recorte, Jaques Aumont afirma que “a imagem é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações específicas” (1993, p. 80).

Desta forma, assim que foi possível e a tecnologia permitiu, o cinema deixou de contar as suas histórias utilizando apenas câmeras e lentes que representavam um único enquadramento semelhante

---

<sup>23</sup>Doutor em Comunicação pela UFPE, professor assistente III da Escola de Comunicação da Universidade Católica de Pernambuco, pesquisador do Laboratório de Análise de Imagem e Som, grupo de pesquisa CNPq, vinculado ao PPGCOM da UFPE, membro do grupo de pesquisa Mídia e Cultura Cotidiana, vinculado a Universidade Católica de Pernambuco, colunista de cinema da CBN Recife. Projeto de pós-doutorado em andamento pela UFPE. [filipe.falcao@unicap.br](mailto:filipe.falcao@unicap.br)

à visão que se tinha diante de uma peça de teatro<sup>24</sup>. Já no ano de 1903, por exemplo, novas lentes permitiram formas inovadoras de como a imagem filmada passaria a ser representada<sup>25</sup>. Aqui é importante trazer a definição de plano para a sétima arte. De acordo com Aumont e Marie (2011), além de significar o que está entre dois cortes, o plano também é o nome dado para o principal componente do enquadramento ao definir qual é a distância entre a câmera e o objeto que está sendo filmado. Pode-se citar o plano aberto, o plano médio e o plano fechado como três principais formatos<sup>26</sup>, embora existam muitos outros.

Uma das mais importantes áreas da produção audiovisual é a direção de fotografia. O trabalho deste profissional é tão extenso e pode variar tanto de obra para obra que buscar uma única definição nos parece limitado e pode diminuir as possibilidades de análise deste profissional. Ao pensar na função, a pesquisadora Cyntia Gomes Calhado explica que “na cadeia cinematográfica, o diretor de fotografia é o responsável pela concepção fotográfica dos filmes. (...) Ele atua em definir os aspectos propriamente plásticos da imagem, a narrativa visual” (2019)<sup>27</sup>. Em outras palavras, mas ainda de maneira resumida, podemos pensar no diretor de fotografia como o profissional que vai trabalhar ou auxiliar para que a questão narrativa presente no roteiro seja transformada em imagens por meio de escolhas estilísticas que vão auxiliar na dramatização da obra.

Nós, diretores de fotografia, criamos as imagens que vão aparecer na tela e nunca podemos nos esquecer de como elas são na realidade. O trabalho do diretor de fotografia consiste em imaginar, ou melhor, ver as imagens antes de executá-las. (...) Vejo imagens. As imagens vão se formando enquanto leio o roteiro e não desaparecem mais até serem filmadas. (MOURA, 1999, p.220)

Jacques Aumont (1993) afirma que “a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre foram fabricadas para determinados usos” (1993, p. 78). Ao trazer esta afirmação para o cinema, torna-se possível expandir este pensamento para compreender que nenhuma cena ou sequência deve ser gravada de modo aleatório.

---

<sup>24</sup> O cinema surge em 1895 e os filmes dos primeiros anos utilizavam este tipo de enquadramento com um plano aberto e centralizado diante da ação filmada.

<sup>25</sup> *A vida do bombeiro americano* (1903) e *O grande roubo do trem* (1903), por exemplo, trouxeram aqueles que são considerados os primeiros planos fechados da história do cinema. Este tipo de plano é conhecido pelo seu enquadramento mostrando apenas uma parte do objeto ou da pessoa, oferecendo assim um maior detalhe para o que está sendo visto.

<sup>26</sup> O plano fechado tem função de destacar o que está sendo mostrado. Já o plano aberto tem função de estabelecer uma apresentação geográfica da história ou do personagem com o cenário. O plano médio costuma destacar ações do personagem, mas conseguimos ter uma visão ainda detalhada de parte do cenário.

<sup>27</sup> Disponível em

:<[https://associado.socine.org.br/anais/2019/18145/cyntia\\_gomes\\_calhado/o\\_impacto\\_de\\_procedimentos\\_fotograficos\\_na\\_experiencia\\_cinematografica](https://associado.socine.org.br/anais/2019/18145/cyntia_gomes_calhado/o_impacto_de_procedimentos_fotograficos_na_experiencia_cinematografica)> Acesso em 10 jun 2022.

Para esta pesquisa, vamos apresentar o trabalho do pernambucano Pedro Sotero nos longas escritos e dirigidos pelo cineasta Kleber Mendonça Filho<sup>28</sup>. Para este recorte, será destacado a utilização do zoom como ferramenta estilística. O zoom é um recurso de movimento feito pela própria lente e já foi eternizado por inúmeros cineastas em especial nos anos 1960, 1970 e 1980. No entanto, pelo exagero e excesso de utilização no final dos anos 1980 e na década de 1990, não apenas em filmes, mas em videoclipes e programas de televisão, o zoom foi considerado cafona e passou a ser evitado.

As entrevistas com Pedro Sotero foram realizadas em dois momentos nos meses de dezembro de 2021 e fevereiro de 2022. As citações de Sotero presentes neste trabalho são frutos destas entrevistas que foram feitas por meio da ferramenta digital GoogleMeet. Este estudo faz parte de uma pesquisa maior de pós-doutorado em desenvolvimento pelo autor cujo objetivo é aprofundar os dados iniciais aqui levantados.

## O diretor de fotografia

O desenvolvimento da direção de fotografia de um longa-metragem é paradoxalmente uma tarefa conjunta e solitária. “O fato de o cineasta tomar as decisões cruciais na realização do filme não invalida a co-autoria dos outros agentes, nem o caráter poético de suas funções no que tange à confecção do filme” (MORIN, 2008, p. 105). Por outro lado, é primordial que na hora da gravação propriamente dita, o diretor de fotografia tenha seu espaço solitário de criação.

Isso porque o trabalho do fotógrafo está em perceber o que ninguém percebe, de observar e flagrar as nuances, peculiaridades e singularidades do que está adiante de si. E essa habilidade, por mais que hajam tentativas, nenhum manual técnico de fotografia de cinema ensina. (SANTOS, 2020, p.123)

O trabalho de direção de fotografia permite encontrar maneiras para que a história fílmica seja contada dentro de determinado ponto de vista estilístico e visual. Além de questões de enquadramento e de iluminação, esta função permite que o realizador pense em maneiras de como movimentar a câmera ou a lente para que a história seja contada da melhor maneira possível. Existem diversos movimentos tanto de câmera como de objetivas. O *travelling*, por exemplo, é todo movimento no qual a câmera se desloca no espaço. Os movimentos panorâmico e tilt permitem que a câmara apenas gire sobre o seu próprio eixo horizontalmente e verticalmente. Já a técnica conhecida

---

<sup>28</sup> *Bacurau* foi roteirizado e dirigido em parceria com Juliano Dornelles.



como zoom utiliza uma lente com variação de distância focal<sup>29</sup>. Isto significa que a lente, por meio do ajuste feito pelo seu realizador, pode se aproximar ou se distanciar do objeto. A lente cria assim uma ilusão de aproximação, que recebe o nome de zoom in, ou de afastamento, zoom out. Para Carreiro (2021) e Mascelli (2010), a lente zoom simula o aumento ou diminuição da atenção da pessoa em relação ao que é mostrado dentro do quadro fílmico. Em outras palavras, “a distância focal da lente zoom pode variar conforme a cena se desenrola” (MASCELLI, 2010, p. 32).

Existem lentes fixas cujas medições podem ser de 12mm, 50mm, 80mm, 200mm, entre outros formatos. A lente zoom se diferencia por permitir justamente que estas medições possam ser mudadas. Por exemplo, de 35mm para 80mm ou de 80mm para 200mm de acordo com a decisão do diretor de fotografia.

De acordo com Barry Salt (2009), o primeiro modelo do que seria chamado de lente zoom foi lançado entre os anos de 1926 e 1929. Este período foi marcado pelo surgimento das câmeras Ball & Howell Eyemo e De Vry. Salt não nos informa qual era a variação exata, mas ele aponta que era em torno de 25mm. Desta forma, provavelmente a variação era para alguma medição maior como talvez 50mm, mas esta medição exata não é apontada pelo pesquisador.

A etapa inicial deste estudo inclui uma análise comparativa entre os filmes para entender como a lente zoom foi utilizada quantitativamente e qualitativamente. Antes de avançarmos, é importante destacar as câmeras com as quais cada filme foi filmado. *O som ao redor* foi filmado em 35 mm com câmeras Aaton Penélope e BL Evolution. *Aquarius* foi filmado em 3.4K com câmeras Arri Alexa XT, Arri Alexa Plus e Red Epic. Já *Bacurau* foi gravado em 3.4K com câmeras Arri Alexa Mini.

Quanto ao zoom, este estudo foi possível assistindo aos filmes e fazendo anotações das cenas que utilizavam o zoom. A análise aponta que *O som ao redor* utiliza o zoom 18 vezes, *Aquarius* possui 55 cenas com a utilização do zoom e *Bacurau* possui 80 exemplos de zoom. Ao aprofundarmos esta análise, é comum encontrarmos três tipos existentes de zoom: o zoom invisível, o zoom narrativo e o zoom Sérgio Leone. Estes três tipos<sup>30</sup> são comuns dentro do trabalho de cineastas famosos que utilizaram o zoom em suas filmografias como Claude Lelouch, Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola, John Carpenter, entre outros. O zoom invisível é muito discreto, quase imperceptível e costuma ter função de ambientação. Já o zoom narrativo possui uma função importante para a sua existência específica ao ter uma funcionalidade narrativa e dramática dentro da ideia do movimento com uma informação visual que é destacada pelo uso do zoom. Já o zoom Sérgio Leone recebe este

---

<sup>29</sup> O quanto consegue ser visto a partir de uma lente dentro de determinada distância do enquadramento. Dentro da anatomia das objetivas, existe a abertura de diafragma, que é um importante fator de escolha para auxiliar na composição da imagem e da utilização do zoom. Quanto mais aberto está o diafragma, mais luz é captada pela lente. O oposto acontece quando o diafragma está mais fechado diminuindo a quantidade de luz captada. Existem lentes que não possuem alterações neste marcador do diafragma quando o zoom é utilizado. Para este estudo não vamos incluir este recorte de abertura do diafragma.

<sup>30</sup> Não se tratam de nomes oficiais, mas sim as maneiras como estes tipos de zoom costumam ser identificados.



nome por ser um movimento brusco e extremamente perceptível do zoom conforme os utilizados não apenas pelo diretor italiano, mas por outros cineastas do *western spaghetti* como Sérgio Corbucci, Lucio Fulci, Sérgio Sollima, entre outros.

Em entrevistas para esta pesquisa, Pedro Sotero traz algumas justificativas para a utilização do zoom como parte de uma gramática visual. Inicialmente existe um caso de cinefilia tanto dele quanto de Kleber Mendonça Filho referente aos filmes que a dupla considera de formação

Eu e Kleber nós adoramos o zoom nesses filmes dirigidos por John Carpenter, Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, Sergio Leone. Por que ninguém mais utiliza zoom? Vamos usar e isso estava virando uma marca muito nossa de abraçar o zoom como elemento narrativo, um elemento de criação de tensão, um elemento até de comédia. É mais uma das ferramentas. Você não precisa ter preconceito com ela, você pode abraçar ela. É isso, um monte de filme que a gente ama utilizou zoom, por que eu vou dizer que o zoom é cafona? (SOTERO, 2022)

Nas palavras de Pedro, existe um processo criativo, mas ao mesmo tempo vindo de uma questão afetiva da memória e da cinefilia dos realizadores. Quanto a compreender como estas escolhas surgem, o processo parece se mostrar orgânico e coletivo. Os roteiros dos três filmes não trazem para a maioria das cenas indicações para movimentos de câmera ou da utilização de determinados ângulos. O mesmo se aplica ao uso do zoom. Em entrevista para esta pesquisa, Sotero explica que a escolha de uma cena ter ou não zoom não é baseada no que traz o roteiro, mas da maneira como a equipe, durante as leituras do roteiro e já com a locação encontrada, vai querer mostrar a cena.

Vamos analisar os três tipos de zoom e suas aplicabilidades feitas por Pedro Sotero. Vamos iniciar com o zoom considerado invisível. Trata-se de uma técnica comumente utilizada em filmes independente de gênero ou mesmo de período. Costuma ser discreto e ter função de ambientação. Geralmente costuma ser feito quando a ação muda de um cenário para o outro. Em *O som ao redor*, um exemplo deste tipo de zoom acontece no tempo fílmico de 1h17m18s e dura até 1h17m26s. A cena é um grande plano geral que mostra um novo cenário dentro da trama. Boa parte do roteiro do filme se passa em um bairro urbano na cidade do Recife. Esta cena marca a mudança de cenário para uma área de mata. A utilização do grande plano geral serve para marcar geograficamente a ação. Neste caso, reforçar a mudança de cenário dentro da história. Assim possui função atmosférica. Para Pedro, o zoom neste exemplo representa “uma cena de ambientação já que o filme inteiro é na cidade e de repente você sai. Vou usar um grande plano geral com um zoom discretíssimo só para introduzir” (SOTERO, 2022). Ele completa explicando que este zoom serve para criar dinâmica visual para a cena.

Figura 1 - Cena que mostra mudança de cenário utiliza o zoom invisível em *O som ao redor*.



Fonte: DVD *O som ao redor*, 2012.

O segundo tipo de zoom utilizado é o conhecido como zoom narrativo. Este possui uma função específica ao ter uma proposta narrativa e dramática dentro da ideia do movimento. Em *Aquarius*, um dos melhores exemplos para o uso do zoom narrativo acontece na cena que se passa no tempo fílmico de 09m55s até 10m05s. Esta cena acontece quando a personagem de tia Lúcia olha para um móvel. A câmera, que está em um plano fechado no rosto dela, faz um movimento panorâmico para mostrar o que ela está olhando. Ao final do movimento, a câmera faz um zoom out de maneira perceptível para poder enquadrar o móvel. Esta escolha tanto do movimento como do uso do zoom out possui a função de afirmar ao público que existe uma importância naquele móvel. Na entrevista para este trabalho, Pedro confirma que trata-se de um zoom muito narrativo. A cena é muito bem realizada justamente porque o uso do zoom costuma ser fechando na imagem para destacar a mesma, mas aqui Pedro faz o inverso. Primeiro a imagem já está com um plano fechado para dar seriedade à cena por meio do olhar da personagem. “Queríamos estar muito perto dela. Quando a gente faz essa pan para a esquerda, o meu zoom out tem intenção de marcar uma coisa e você já entende que é a importância daquele móvel”. (SOTERO, 2022) No caso o móvel traz lembranças de quando ela transava com o companheiro dela na juventude e do quanto foi feliz ao lado dele.

Figura 2 – Tia Lúcia olha para móvel e zoom out narrativo destaca a importância do objeto em *Aquarius*.



Fonte: DVD *Aquarius*, 2016.

A escolha se mostra bastante funcional já que se a câmera chegasse com plano fechado ao móvel, não seria possível entender a arquitetura do mesmo, assim como o design que seria muito importante para as próximas cenas. Trata-se de móvel que é um elemento de memória e que dispara muitos momentos importantes para esta personagem. Além disso, trata-se de um móvel que vai aparecer em outros momentos do filme e sempre temos a lembrança da existência do mesmo graças ao uso deste zoom out para apresentá-lo.

O terceiro tipo de zoom utilizado por Sotero na construção narrativa dos filmes é o considerado Sérgio Leone pela semelhança com o zoom que se tornou a marca do cineasta italiano. Isto representa um zoom que possui um movimento forte e até agressivo. Em *Bacurau*, é possível encontrar inúmeros exemplos de zoom estilo Sergio Leone. Uma cena muito emblemática acontece no tempo filmico 1h45m51s e segue até 01h46m22s. A sequência mostra dois norte-americanos caminhando para Bacurau após se separarem do grupo. Eles estão andando e encontram um varal com algumas roupas. Ao se aproximarem, o ângulo da câmera mostra que eles estão observando algo pendurado no varal. Eles param diante do varal e a câmera revela roupas manchadas de sangue. Estas são das pessoas que já foram mortas pelos estrangeiros. A sequência segue e vemos novamente o varal de outro ângulo quando um personagem em outra cena pergunta por rádio se existe alguma roupa de criança. A norte-americana responde que sim ao mesmo tempo em que a câmera faz um zoom forte para destacar justamente a camiseta manchada de sangue.

Figura 3 – Em *Bacurau*, a câmera utiliza o zoom in para destacar a roupa de uma criança.



Fonte: DVD *Bacurau*, 2019.

Sobre este zoom, existe claramente uma intenção para destacar aquela camisa daquela maneira para o público. “O que eu vou te mostrar aqui é uma camisa de uma criança que foi baleada e isto gera toda a revolta no povo de Bacurau. Isto é uma cena clássica de um western e o zoom para esta camiseta é para você sentir isso”. (SOTERO, 2022) Neste recorte, o diretor de fotografia está mostrando um varal todo ensanguentado, mas não basta esta informação geral já que a intenção é destacar que existe uma camisa de criança ali.

## Considerações

O estudo aqui proposto buscou compreender como o trabalho de direção de fotografia e da utilização do zoom podem ser construídos dentro de recortes específicos e incluir decisões estilísticas para destacar questões narrativas das tramas. Foi possível, por exemplo, notar que Pedro Sotero traz os três tipos de zoom comumente utilizado por cineastas: um mais discreto, de contemplação e lento; um segundo mais perceptível e que narrativamente ajuda a contar a história; e um terceiro mais agressivo.

Neste caso, o zoom assinado por Pedro Sotero criou momentos para destacar passagens de cenários, questões narrativas importantes de personagens para a história e direcionou quase forçadamente o olhar do público para determinadas informações. Bordwell e Thompson reforçam a importância do trabalho do enquadramento “para transformar a realidade cotidiana em eventos cinematográficos” (2013, p. 298). Isto significa que, conforme foi afirmado algumas páginas atrás, nenhuma cena ou sequência deve ser feita de modo aleatório. Cada tipo de plano ou ângulo vai ter uma importância estilística dentro da obra e aqui vamos incluir também a utilização do zoom para construção desta ambientação fílmica.

As três sequências escolhidas para este estudo demonstram o processo criativo da direção de fotografia para narrar as suas ações. Por fim, como já mencionado, este estudo se mostra uma leitura inicial dentro da pesquisa de pós-doutorado realizada pelo autor cujo objetivo para as próximas etapas é aprofundar estes dados referentes a utilização do zoom no trabalho de Sotero de modo a compreender e identificar a existência de uma linguagem estilística e até autoral diante do seu trabalho como diretor de fotografia.

## Referências

**Aquarius.** Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Brasil/França. 2016. 146 min.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** Campinas, SP: Pappirus, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme.** Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

**Bacurau.** Direção e Roteiro: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux. Brasil/França. 2019. 132 min.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema:** uma introdução. Campinas: Unicamp, 2013.

CALHADO, Cyntia Gomes. **O impacto de procedimentos fotográficos na experiência cinematográfica.** Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 5 do ST Teorias e análises da direção de fotografia. Disponível em :

<[https://associado.socine.org.br/anais/2019/18145/cyntia\\_gomes\\_calhado/o\\_impacto\\_de\\_procedimentos\\_fotograficos\\_na\\_experiencia\\_cinematografica](https://associado.socine.org.br/anais/2019/18145/cyntia_gomes_calhado/o_impacto_de_procedimentos_fotograficos_na_experiencia_cinematografica)> Acesso em 10 jun. 2022.

CARREIRO, Rodrigo. **A linguagem do cinema**: uma introdução. Recife: Ed. UFPE, 2021.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia**. São Paulo: Summus, 2010.

MOURA, Edgar. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

MOURIN, Edgar. **O Método 1** - a natureza da natureza. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

**O Som ao Redor**. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Brasil. 2012. 131 min.

SALT, Barry. **Film style history & technology analysis**. Londres: Hobbs the printers, 2009.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papirus, 2003.

SANTOS, Marcelo Moreira. A Direção de Fotografia no Cinema: uma abordagem sistêmica sobre seu processo de criação. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 13, n. 1, p. 106-128, jan./abr. 2020.

SOTERO, Pedro. **Entrevista**. Entrevistador: Filipe Falcão. Recife, 2022. 02 arquivos em mp4. (01h19m e 47m)

## **A fotografia como instrumento de construção do olhar infantil no curta-metragem *Aluap* (1997)**

Pedro Cardoso<sup>31</sup>

### **Introdução**

Uma festa de aniversário infantil onde tudo está às avessas. Essa é a ideia principal do curta-metragem argentino *Aluap*, produzido em 1997. Dirigido por Tatiana Mereñuk e Hernán Belón, a obra faz parte do programa Histórias Breves, concurso de curta-metragens impulsionado e financiado pelo Instituto Nacional de Ciney Artes Audiovisuales (INCAA). A direção de fotografia é assinada por Alejandra Martin.

A protagonista, Paula, é uma menina em torno de seus 6 anos que vê sua própria festa de aniversário cheia de tensões, contradições e medos. Além da comemoração por mais um ano de vida, o evento também tem um outro componente: é a despedida de Paula e de seus pais, que estão prestes a partir para o exílio em decorrência da perseguição política que imperava na Argentina durante sua última ditadura cívico-militar (1976-1983). Por conta desse ambiente de terror e da militância de seus pais - que não é mencionada, mas sugerida - a festa possui elementos completamente fora do seu lugar, como o típico palhaço de papel que enfeita os festejos argentinos grudado do lado de dentro da porta e não do lado de fora, as janelas e cortinas fechadas para não despertar a atenção de quem passa e, o mais insólito: o momento em que as crianças, em vez de presentear a aniversariante, tomam um a um os seus brinquedos, já que Paula não os poderá levar consigo na viagem de última hora. A situação estranha começa a ser construída desde o primeiro plano do filme, pois segundo Feierstein (2016):

el mismo título reproduce esta lógica invertida: ALUAP es el nombre de la protagonista (Paula) leído de derecha a izquierda. Es la escena con la que comienza la historia: una niña que intenta leer su nombre frente al espejo y en su asombro le comenta a su madre: Mamá, para el espejo yo no me llamo Paula.

Isso posto, neste ensaio vamos analisar como a fotografia construiu o olhar infantil e como ele é representado para o espectador.

### **Histórico**

A história se passa durante a segunda metade dos anos 70 na Argentina, momento em que o

---

<sup>31</sup> Cineasta, compõe equipes de direção de fotografia em projetos de cinema, TV, séries e videocliques. Atualmente é produtor executivo na emissora pública TV Brasil.

país era governado pela junta militar conformada pelas forças armadas. No comando, o general Jorge Rafael Videla (1925-2013), que impunha um regime de terror com prisões arbitrárias, torturas, desaparecimentos e assassinatos de seus próprios cidadãos, militantes ou não. Se estima que os sete anos de ditadura, apoiada diretamente pelos Estados Unidos da América, deixaram cerca de 30.000 mortos e/ou desaparecidos<sup>332</sup>, além da destruição do Estado argentino através do aprofundamento de uma doutrina econômica neoliberal, ruína econômica e sufocamento cultural e social. De uma forma mais objetiva:

Esse atravessamento ocorreu de maneira muito explícita na forma como os governos militares fraturaram famílias com práticas de tortura, desaparecimento forçado e separação entre familiares, provocando assim ausências diversas. Só que cada corpo desaparecido de um sujeito, assim como cada vida desviada da convivência com os seus, carrega consigo a potencialidade transformadora das ações, e com isso, os golpes militares também representaram uma severa inflexão nos projetos de mundo planejados por toda uma geração. Uma ausência de sonhos, sentidos e percepções coletivas, se materializando em forma de trauma geracional. (CAMACHO, FRANCO, DA SILVA e DOS SANTOS, 2020)

É nesse contexto que acontece a festa de Paula. O país vive sob mais uma das ditaduras que assolaram o continente sul-americano a partir da segunda metade do século XX. A protagonista é mais uma criança argentina que teve sua infância atravessada pelo terror e pelo medo das perseguições, assassinatos e desaparecimento de sua família e amigos. Uma geração que viveu e conviveu sob um regime de exceção que marcou para sempre as suas vidas.

### **A direção de fotografia como instrumento narrativo**

A direção de fotografia no curta Aluap desempenha um papel fundamental na construção da narrativa. A tensão é constante e ela se dá através do ambiente vivido pelos personagens - toda a situação política e social que vivem e que já foi exposta acima - mas é reforçada pelo uso dos recursos imagéticos que aprofundam e dão sentido às ações, movimentos, hesitações e expressões dos personagens. A seguir detalharemos de que forma cada recurso da fotografia contribuiu para a construção do sentido.

### **Enquadramentos**

O enquadramento é um importante recurso da direção de fotografia para construir sentidos, estados de ânimo e psicológicos e outros elementos que enriquecem a narrativa planejada no roteiro

---

<sup>32</sup> Os organismos de direitos humanos estimam e reivindicam o número de 30.000 pessoas desaparecidas.

e pela direção. Nenhuma posição de câmera, sua inclinação ou direção são escolhidas de forma gratuita. Muito menos o que está em quadro e o que ficou fora dele. Toda escolha tem a intenção de proporcionar um sentido ou, pelo menos, tem como consequência a criação deste. E isso fica evidente nos enquadramentos trabalhados por Alejandra Martin em *Aluap*.

Existe uma notória diferença entre a camada de interação dos adultos, que tratam da iminente partida para o exílio da família de Paula, e da camada que trata da compreensão do que está acontecendo por parte da aniversariante. As conversas entre adultos sempre ocorrem com a câmera no nível dos olhos destes. Já o que Paula consegue ouvir e perceber é mostrado a partir de um nível ligeiramente mais baixo em relação ao olhar dos adultos, um leve contra-plongée. Mas é interessante notar que não se trata do "olhar" de Paula, não é necessariamente tudo o que ela pode ver. Em realidade, se trata de como ela apreende o que está acontecendo entre os adultos: a tensão pelo carro misterioso parado em frente à casa, os passaportes falsos para a viagem ao exílio, as conversas baixas sobre a situação que passam e as despedidas emocionadas entre pessoas que talvez não se vejam jamais. Por isso, essa diferença na posição da câmera cria uma linguagem bastante rica e complexa para o espectador.

### **Movimentos de câmera**

Com relação à movimentação da câmera, podemos perceber um certo receio a movimentos bruscos. Todos são muito bem planejados e não trazem giros radicais de posição e visão a partir da câmera. Isso pode ser entendido como o próprio cuidado que os personagens manifestam em todas as suas ações, sejam elas físicas ou emocionais. Como a tensão é a tônica de toda a história, qualquer movimento inadequado ou efusivo pode ser definitivo e chamar a atenção mais do que o necessário. É por isso que a câmera acompanha esse estado mental dos que estão no aniversário: cada passo é pensado, cada movimento é sutil. O olhar fala muito mais do que palavras e gestos. A câmera está ali como se fosse outro convidado: acompanha tudo com cuidado, sem chamar muito a atenção e com medo e receio do que pode acontecer.

### **Luz e sombra**

Estes são outros dois elementos fundamentais na composição da direção de fotografia de *Aluap*. O contraste entre as áreas iluminadas e as sombreadas acompanha a evolução da narrativa e da crescente tensão presente durante todo o filme.

Quando a história inicia e os convidados ainda estão chegando à casa de Paula, a relação



entre luz e sombra é de baixo contraste, com poucas áreas sombreadas construindo uma espécie de oposição à iluminação dos personagens. Entretanto, conforme a hora avança, há um avanço também no medo dos convidados sobre o que poderia acontecer e do risco que correm. Além disso, a presença de um carro parado em frente à casa e de um homem que se põe a olhar fixamente para essa residência, traz ainda mais receio com a segurança de todos. E conforme essa tensão cresce, a luz acompanha essa dramaticidade e se torna mais constrastada, gerando sombras bastante marcadas, sobretudo no rosto dos personagens, inclusive nas crianças. Quando o perigo parece mais perto daquela casa, a luz se torna mais constrastada. As sombras se fazem mais presentes e preenchem mais o ambiente. Dessa forma, as áreas escuras representam as dúvidas e medos de todos os que tentam, sem sucesso, comemorar o aniversário de Paula.

### **Temperatura de cor**

O último dos elementos da direção de fotografia de *Aluap* que analisamos neste ensaio é a temperatura de cor, ou seja, a cor das fontes luminosas utilizadas em cada cena partindo de uma referência de branco e, obviamente, como o uso dessas cores influencia na percepção do olhar infantil no curta-metragem e na narrativa da história apresentada.

Assim como a relação entre luz e sombra, a temperatura de cor também vai absorvendo as mudanças no estado anímico dos personagens e, dessa forma, proporcionando mais dramaticidade aos ambientes e às cenas.

Num primeiro momento, toda a temperatura de cor está neutra, com a luz que entra pela janela sendo a principal da maioria das cenas. Assim como o contraste de luz e sombra, que é bastante suave ao iniciar o filme, a temperatura de cor também está balanceada, provavelmente toda a fonte de luz está configurada nos 5600K (Kelvin). A tensão no aniversário está apenas começando e não há grandes diferenças com relação às cores. No entanto, conforme a história - e a tensão, o medo e o perigo aumentam - a temperatura começa a representar essa mudança de uma forma muito marcante: as fontes de luz quente, em tons amarelos, estão na parte interna e isso demonstra a segurança de estar dentro da casa, ainda que não se saiba por quanto tempo. Por outro lado, as fontes de luz frias, em tons azulados, vêm sempre do lado de fora da casa, representando o risco que está do lado de lá da porta. O medo, a insegurança e a incerteza sobre o que poderia acontecer está na parte externa, sobretudo quando notam o carro e um homem que poderia ser um agente da repressão observando a casa. Toda essa sorte de ameaças é representada pelos tons azuis que entram pela janela, numa espécie de luz que "pinta" o rosto preocupado dos personagens.

## Conclusão

"... a todos que foram criança na década de 70"(lettering final do curta-metragem *Aluap*)

A construção do olhar infantil no cinema é algo recorrente. Vários filmes utilizam essa forma de narrativa para contar histórias através de um ponto de vista pessoal e impactante. O curta-metragem *Aluap* também se vale deste recurso e consegue criar uma história impactante, emocionante e que nos faz refletir sobre o que é viver parte da sua vida em uma ditadura que persegue, desaparece e mata seus cidadãos.

E aqui, no curta-metragem que analisamos em nosso ensaio, vemos como a direção de fotografia contribuiu para imprimir esse olhar infantil, essa percepção de uma criança e a transformação da sua visão de mundo, do que parece a ela ver seus pais com medo e de ter que abrir mão de sua vida ao partir para o exílio. As ferramentas da direção de fotografia que foram combinadas por Alejandra Martin conseguiram nos dar a dimensão do estranhamento de Paula, cuja vida é atravessada pelo terror ao ponto de não ter direito a uma festa de aniversário convencional. É nesse ponto que a direção de fotografia é tão importante nessa obra: ela consegue nos fazer ser um convidado mais da festa, nos coloca como um espectador mais naquela casa: com medo, com insegurança, com incerteza e sem garantia de que sua vida seria preservada.

A contribuição de *Aluap* é dar a conhecer como um regime de exceção afeta a dimensão humana e pessoal de toda uma sociedade, e como as relações sociais familiares mais íntimas são marcadas para sempre por uma tragédia coletiva que, infelizmente, todos os nossos países latinoamericanos viveram nesta época.

## Referências

CAMACHO, Carlos Malaguti; FRANCO, Paula; DA SILVA, Elson Luiz Mattos Tavares e DOS SANTOS, Luciana Mendes. **Claquete 1: memórias sobre passados não projetados**, 2020.

FEIERSTEIN, Lilian Ruth. **Del otro lado del espejo - la pesadilla de crecer en dictadura**, 2016.

## Filmografia

*Aluap* (1997), Argentina. Realizadores: Tatiana Mereñuk / Hernán Belón. Cortometraje, 16 minutos

## **O legado de Antônio Luiz Mendes para o cinema de sertão: entrevista com o diretor de fotografia e imagens de três filmes.**

Ronald Jesus<sup>33</sup>

Resumo: Esse ensaio reúne, em uma singela homenagem, uma entrevista realizada em 2015 com Antônio Luiz Mendes e depoimentos dos diretores Rosemberg Cariry e Sérgio Rezende, com os quais o diretor de fotografia colaborou em três filmes do Cinema de Sertão: *Lamarca* (dir. Sérgio Resende, 1994), narrando a história de um desertor e guerrilheiro que morre no Sertão da Bahia; *Guerra de Canudos* (dir. Sérgio Resende, 1997), baseado no conflito ocorrido no Sertão Baiano no final do século XIX; e *Lua Cambará – Nas escadarias do Palácio* (dir. Rosemberg Cariry, 2002), filmado no Sertão do Ceará.

Palavras-chave: Cinema de Sertão; Antônio Luiz Mendes; Covid-19.

### **Apresentação**

Eu, Ronald Jesus, conheci Antônio Luiz Mendes na oficina de direção de fotografia por ele ministrada durante a II Mostra Universitária Salobrinho de Audiovisual, em 2012, na Universidade Estadual de Santa Cruz (Ilhéus, BA). Em 2015, para minha pesquisa de mestrado, Antônio Luiz se dispôs para falar sobre sua experiência no Cinema de Sertão, onde cinematografou obras como *O Sertão das Memórias* (dir. José Araújo, 1994), *Lamarca* (dir. Sérgio Rezende, 1994), *Guerra de Canudos* (dir. Sérgio Rezende, 1997) e *Lua Cambará – Nas Escadarias do Palácio* (dir. Rosemberg Cariry, 2003). Sócio emérito da Academia Brasileira de Cinematografia, Antônio Luiz faleceu em 1 de janeiro de 2021, acometido por COVID-19. Nesse ensaio, falarei pouco e darei espaço à voz desse cineasta, trazendo a conversa que tivemos em 2015 juntamente com depoimentos gentilmente cedidos por Rosemberg Cariry e Sérgio Rezende para essa singela homenagem.

---

<sup>33</sup> Professor substituto no curso de Tecnologia em Produção Multimídia do Instituto Federal da Bahia – IFBA e doutorando pela Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília – UNB. E-mail: [fotornald@hotmail.com](mailto:fotornald@hotmail.com).

Figura 1 - Rosemberg Cariry e Antônio Luiz Mendes durante as filmagens de Lua Cambará (em cor) e ao lado de Sérgio Rezende, filmando *A children of Africa*, Moçambique, 1991.



Fonte: perfil do cineasta Rosemberg Cariry no Facebook, em 3 de janeiro de 2021 e acervo pessoal de Sérgio Rezende.

### Antônio Luiz Mendes e o cinema de Sertão.

Quando procurei Antônio Luíz para falarmos sobre sua atuação no Cinema de Sertão, questionei a experiência de fotografar, em *Guerra de Canudos* (1997), a representação de uma história real ocorrida no final do século XIX. “Percebi que, para tanto, o filme conta com representações de luz do fogo (tocha, candeeiro, fogueira, vela) e de luz lunar em cenas noturnas. Como é a experiência de fotografar sem deixar perceber o uso da luz elétrica?”, formulei a questão. Aqui, segue a resposta e as questões seguintes desenvolvidas nessa entrevista:

Figura 2 - Um plano de abertura e uma imagem noturna.



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Guerra de Canudos* (1998).  
Direção: Sérgio Rezende. Cinematografia: Antônio Luiz Mendes.

[A.L.M.] Este é um dos principais desafios que se coloca aos diretores de fotografia em todas as partes do mundo, onde se faz cinema. As estratégias técnicas para esse tipo de abordagem, que está presente desde os primórdios, evoluíram, evidentemente, desde então, com a incorporação de equipamentos específicos. Um deles, para citar um exemplo, é o *Flicker Master*, cuja função é reproduzir o tremeluzir de uma vela, de uma fogueira, etc. Ligado a um refletor, com as filtragens necessárias para reproduzir a cor dessas fontes luminosas, ele cria essa ilusão. Em suma, com a ajuda

desse tipo de equipamento, o adequado posicionamento dos refletores, a regulação das intensidades e da relação de contraste – relação entre a luz e a sombra-, cria-se o efeito. As alternativas são variadas e, claro, dependem das condições de produção. Por exemplo, na falta do equipamento que citamos, o *flicker master*, um galho com folhas passando na frente do refletor em intervalos pré-estabelecidos, também funciona. Criar a ilusão este é o objetivo, não só para este caso, mas, me parece ser o do Cinema como um todo.

No caso da luz lunar, que você cita, o princípio é, mais ou menos, o mesmo do que acabamos de falar. A ideia da luz azulada é uma convenção que se estabeleceu e que todo o mundo usa, com maior ou menor intensidade. Pessoalmente, não gosto de forçar essa convenção, tentando nos meus trabalhos ser bem discreto na intensidade do azul. Em termos gerais, na impossibilidade de se conseguir gravar imagens na ausência total de luz, quando nos defrontamos com as situações em que esta circunstância se apresenta, a ação no escuro, temos que fazer apelo a ilusão ou, para ser mais delicado, a expressão poético-cinematográfica convencional disso. Vale observar que vem se desenvolvendo tecnologias que são capazes de captar imagens na ausência quase completa de luz, mas que, em minha opinião, em termos imagéticos, não expressa esta situação, pois cria imagens, ao fim das contas, claras, de tal forma, que parecem estar à luz do dia!

[Ronald Jesus] Fale um pouco sobre a luz no sertão, de modo geral, e sobre como é fotografar (física, psicológica, técnica e esteticamente) narrativas que envolvam esse tipo de cenário.

A.L.M: A luz sertaneja foi, durante muito tempo, um grande desafio para os diretores de fotografia que tinham que desenvolver seu trabalho nessas condições. O problema estava na alta relação que se tem aí, entre as zonas de luz e sombra e as características técnicas do material de captação, à época. Ou bem se optava por uma dessas zonas ou se buscava atenuar essa relação com a ajuda de equipamentos de iluminação dirigidos às sombras. É bastante conhecido o resultado fotográfico de “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos, fotografado por Luiz Carlos Barreto e José Rosa, em que a opção por expor para áreas de sombra, criou uma forte luminosidade nas áreas de luz, estabelecendo um padrão de beleza especial, fugindo aos cânones da “correta fotografia” e que acabou sendo um dos fortes diferenciais expressivos do filme. Mas de uma maneira geral, era feito o máximo de esforço no sentido de equilibrar luz e sombra, haja vista o resultado obtido em “O Cangaceiro” (1953), de Lima Barreto, fotografado pelo inglês H.E. Fowle, utilizando os melhores recursos técnicos oferecidos pela, na época, poderosa Vera Cruz.

Hoje, a tecnologia de captação de imagens, tanto em película quanto em digital, desenvolveu bastante as condições de resolver as altas relações entre luz e sombra, facilitando bastante o trabalho

no sertão. As condições climáticas do sertão são muito agradáveis para mim. Apesar do calor intenso, a umidade é muito baixa e isso faz mais suportável essa condição. Como já disse, em resposta anterior, esteticamente o sertão, a caatinga, oferece inesgotáveis possibilidades, na sua rude beleza. Tanto quando seca, em que a galharia, os “garranchos”, criam molduras às ações nos tabuleiros de pedra, ou quando, após as chuvas, da noite para o dia, o verde chega com força, os mandacarus e xique xiques explodindo suas flores efêmeras, a imponência do juazeiro valente, os recortes das serras no horizonte contra um céu azulíssimo e nuvens brancas de aparência sólida formando figuras que excitam a imaginação.

### 1. *Parceria com Sérgio Rezende*

Para a ocasião dessa apresentação no II Movi, entrei em contato com o diretor Sérgio Rezende e pedi que falasse sobre sua parceria com Antônio Luiz no Cinema de Sertão. O diretor relatou que iniciaram uma parceria quando filmaram *Doida Demais* (1988), também na Bahia e falou sobre a realização de *Lamarca* e *Guerra de Canudos*:

[Sérgio Rezende]: A gente se tornou a partir dali grandes amigos e fizemos muitos filmes juntos. Por curiosidade, muito no Sertão e na Bahia. Depois do *Doida Demais* nós fizemos *Lamarca* e *Canudos*, em Juazeiro e também em Ibotirama. Antônio tinha uma habilidade, uma capacidade técnica como profissional de cinema, de se adaptar as situações. Ele fazia filmes grandes e pequenos com a mesma desenvoltura, com o mesmo entusiasmo. Por exemplo, no *Lamarca* a gente filmou num Sertão, no vilarejo Barro Vermelho, na Bahia, que não dispunha de energia elétrica e nós não tínhamos orçamento para ter geradores, nada disso. Então, ele iluminou o filme inteiro com espelhos e rebatedores, fizemos noite americana, e com um resultado que nos agradou muitíssimo. Eu acho que o Antônio tinha isso, de encontrar soluções criativas para os desafios técnicos.

Figura 3 - No Sertão da Bahia, *Lamarca*.



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Lamarca* (1994).  
Direção: Sérgio Rezende. Cinematografia: Antônio Luiz Mendes.

## 2. Lua Cambará – Nas escadarias do palácio.

[Rosemberg Cariry]: Tínhamos naquele momento um duplo desafio: redefinir o uso de luz e de maquinária e pensarmos uma concepção estética da fotografia do filme, levando-se em conta a luz do sertão e a sua poética. Tínhamos um projeto de um filme que previa a hibridação de algum realismo com uma narrativa fantástica, inspirada em um conto popular de assombração. Além do seu grande talento, Antônio Luiz era um homem prático, que encontrava sempre a melhor solução para o filme, na realidade e nas condições oferecidas. Mantive com Antônio Luiz um diálogo intenso e criativo, assim, dentro do apertado cronograma e das condições objetivas de produção, ele conseguiu vencer o desafio, fez uma bela fotografia, onde o sertão se revelava em sua grandeza e em sua beleza, por vezes áspera e violenta, mas quase sempre misterioso e fascinante. Trabalhar com Antônio Luiz, como fotógrafo e como artista, foi um privilégio.

Além do depoimento acima, Rosemberg cedeu, para esse ensaio, um inédito depoimento de Antônio Luiz, registrado ainda no *set* durante as filmagens de Lua Cambará:

[A. L. M.]: É a primeira vez que trabalho com o Rosemberg Cariry e está sendo uma experiência muito boa, porque a gente está conseguindo uma cumplicidade muito interessante do ponto de vista do processo de criação do filme, estabelecendo algumas coisas: conceitos do ponto de vista visual que a gente está conseguindo realizar, e está sendo muito gratificante e prazeroso, esse trabalho. Não é a primeira vez que eu trabalho no Ceará. Estou tendo a honra de realizar um segundo longa-metragem aqui, o que só me faz ficar muito contente mesmo, e o trabalho está sendo muito mais prazer do que dificuldade. Todo o conceito do que a gente sobre a fotografia que pretendemos fazer nesse filme é tentar captar de forma não estilizada, mas também não muito realista – o filme tem uma proposta mais fantástica – mas sem tentar uma fotografia pirotécnica, de muitos efeitos. Trabalhar a fotografia do Sertão, né? A luz do Nordeste. Eu acho que de certa maneira, a partir dos copiões que temos visto, a gente está conseguindo isso... é um filme de época com algumas propostas de pureza, bem minimalista em suas coisas, não é um filme rococó, do ponto de vista de dressing, de cenário... é bem mínimo, bem simples, como são as coisas sertanejas mesmo, na concepção do Rosemberg e que eu corroboro. É um pouco isso. A fotografia foi pensada, embora não tivemos muito tempo para conversar, porque essa parceria foi criada de forma meio rápida, mas logo que a gente se encontrou, a gente percebeu alguns pontos de identificação e foi muito bom. É muito simples entender o Rosemberg porque, como ele conhece muito bem as coisas do Nordeste e as coisas do Ceará em



particular, ele expõe isso com muita facilidade pra nós, e eu espero que esteja fazendo isso de alguma maneira.

Figura 4 - No Sertão do Ceará.



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Lua Cambará – Nas escadarias do Palácio* (2003).  
Direção: Rosemberg Cariry. Cinematografia: Antônio Luiz Mendes.

### Considerações Finais

Lá em 2015, Antônio Luiz contou que também havia trabalhado no filme *Homens com cheiro de Flor*, de Joe Pimental, no Sertão do Quixadá. Falava ainda sobre *O Sertão das Memórias*, de José Araújo, premiado como melhor filme latino-americano *Sundance* e com o prêmio *Wolfgang Staudte*, no Festival de Berlim – ambos em 1997. Sobre sua vivência no Sertão em *Guerra de Canudos*, comentou como pequena curiosidade: “Nunca imaginei que poderia sentir tamanho frio naquele ambiente! Tive que fazer apelo aos cobertores do figurino para conseguir trabalhar! Vivendo e aprendendo!”.

Antes de *Guerra de Canudos* e *Lamarca*, conforme revela o diretor, os cineastas trabalharam juntos na África, quando Antônio esteve em Moçambique para cinematografar uma produção inglesa: houve uma confusão lá e o diretor foi mandado embora. O Antônio tinha levado meus filmes em VHS e mostrou aos produtores, que se entusiasmaram e me convidaram pra filmar. Em três dias peguei o avião... Era a época do Collor, a Embrafilme tinha acabado, não havia cinema no Brasil, e fomos pra lá”. Rezende ressalta ainda sobre Antônio Luiz Mendes: “um homem modesto, simples, embora tivesse perfeita consciência da sua capacidade e do seu talento, mas que não ficava se vangloriando, não ficava fazendo graça com isso.

Em 3 de Janeiro de 2021, Rosemberg Cariry compartilhou em seu perfil do Facebook uma mensagem acerca do amigo com a qual encerramos esse texto: Antônio Luiz Mendes destacou-se pela sensibilidade, pelo talento e por ser uma pessoa de boa alma, sempre solidário, sempre cúmplice do filme que realizava. A tudo apaziguava com seu sorriso. Juntos enfrentamos bons desafios na realização do filme *Lua Cambará*. A sua partida nos faz muita falta e ficamos muito tristes. Sei que



será mais um artista a desenhar com luz o cósmico cinema no céu, mas precisávamos dessa luz aqui na terra, nesse tempo tão escuro.

## Referências

A CHILDREN FROM THE SOUTH (1992). Direção: Sérgio Rezende. Cinematografia: Antônio Luiz Mendes. [longa-metragem, ficção].

CARIRY, Rosemberg. (2022). Depoimento concedido a Ronald Jesus via WhatsApp.

\_\_\_\_\_. Postagem de Rosemberg Cariry em seu perfil do Facebook. 2021. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/RosembergCariry/posts/3590692371015242/> Acessado em 3 de julho de 2022.

DOIDA DEMAIS. (1989). Direção: Sérgio Rezende. Cinematografia: Antônio Luiz Mendes. [longa-metragem, ficção].

GUERRA DE CANUDOS. (1998). Direção: Sérgio Rezende. Cinematografia: Antônio Luiz Mendes. [longa-metragem, ficção].

LAMARCA. (1994). Direção: Sérgio Rezende. Cinematografia: Antônio Luiz Mendes. [longa-metragem, ficção].

LUA CAMBARÁ – Nas escadarias do Palácio (2003). Direção: Rosemberg Cariry. Cinematografia: Antônio Luiz Mendes. [longa-metragem, ficção].

MENDES, Antônio Luiz (2003). Entrevista concedida durante os bastidores do filme Lua Cambará [arquivo de áudio cedido pelo diretor Rosemberg Cariry].

MENDES, Antônio Luiz (2015). Entrevista concedida por e-mail a Ronald Jesus.

REZENDE, Sérgio. (2022). Depoimento concedido a Ronald Jesus via WhatsApp.

## ***Mise-en-scène* e subjetividade: A cor do “Dragão” na cinematografia de Affonso Beato**

Tiago MENDES ALVAREZ<sup>34</sup>

### **Resumo**

*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), filme dirigido por Glauber Rocha, com cinematografia de Affonso Beato, tornou-se um marco na história do cinema brasileiro. Realizado em plena ditadura militar, o “Dragão” – abreviação dada ao filme pelos seus realizadores, traz, por meio de suas vicissitudes imagéticas, inúmeras questões subjetivas. Considerada a primeira investida de Glauber no cinema colorido, as cores desta obra transcendem a ideia de realismo e se apresentam na *mise-en-scène* como uma espécie de método estilístico mediado pela direção de fotografia. Neste contexto, este artigo pretende expor os possíveis modos de atenção sugeridos a partir das relações ocorridas entre direção, direção de fotografia e direção de arte.

**Palavras-chave:** Cor; cinematografia; *mise-en-scène*; ditadura; subjetividade.

### **Introdução**

Surgido em meados do final dos anos 50, o Cinema Novo, com visível influência estética do Neorrealismo italiano e da *Nouvelle-Vague* francesa, sempre esteve conectado ao povo e suas raízes. Esta faceta do cinema brasileiro irá se tornar uma referência para outros movimentos, sendo lembrado e relembrando cotidianamente em nossa cultura, como um legado de continuidade de uma história de luta, resistência, e, sobretudo, de um cinema crítico, com os olhos voltados às questões sociais. Segundo Ismail Xavier (2001, p. 14), o período de desenvolvimento do Cinema Novo e o Cinema Marginal “foi, sem dúvida, o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro.” Este cinema moderno, especificamente o Cinema Novo, irá se perpetuar em diversas partes do mundo, exprimindo seu estilo, apoiado, em grande medida, nas problemáticas políticas da época – período de plena ditadura militar.

A ditadura que se inicia desde a queda de Jango em 1964 e que se estenderá até meados de março de 1985, terá seu ápice extremista no ano de 1968, ano de edição do Ato Institucional Nº5 (AI-5), momento em que ocorrerá o extermínio de diversos civis, tornando-se, sobretudo, o período mais duro e mais dramático das inúmeras ditaduras nacionais. Datado como “Anos de Chumbo”, a violência e a coerção se tornariam atos triviais dos que queriam “ordenar” a crise política e social. Atuando de forma truculenta e sanguinária, os militares atuavam em prol da tortura pela justificativa de dar “fim ao terrorismo” e de acabar com a “subversão” de princípios nacionais. (GASPARI, 2002).

---

<sup>34</sup> Doutorando em Comunicação pela UFPR – PPGCOM. Professor do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual na UNESPAR - Campus de Curitiba II - FAP e do curso de técnico em Produção de Áudio e Vídeo no Colégio Estadual do Paraná. E-mail: [tiagom.alvarez@gmail.com.br](mailto:tiagom.alvarez@gmail.com.br).

Neste período, dentre os artistas que iriam preconizar o movimento cinemanovista em direção ao público, surgirá Glauber Rocha, um grande intelectual das artes cinematográficas que se tornará um dos expoentes do cinema brasileiro moderno. Como muitos intelectuais da época que estavam diretamente entrelaçados aos acontecimentos políticos daquele momento, Glauber se destacaria pelo seu formato estético e por suas abordagens críticas ocorridas em seus filmes. Em *Câncer* de 1968/72, por exemplo, o diretor estará atrelado à posição marginal, se expressando em prol dos ideais iniciais do Cinema Novo, com uma abordagem mais experimental, diferentemente de *Terra em Transe*, de 1967, em que o diretor irá se aproximar mais do público com uma temática mais conectada ao povo e a política, construindo sua estrutura temática por meio de alegorias – dispositivo que se tornaria uma tônica em diversos trabalhos posteriores. Segundo Elio Gaspari (2002), Glauber era o brasileiro “que melhor encarnaria as perplexidades e a audácia de sua geração.”

Dentre os caminhos seguidos pelo cinema de Glauber, as alegorias e as subjetividades se conectariam ao belíssimo e ao mesmo tempo crítico trabalho do diretor baiano. Glauber já se mostrava como um cineasta inovador ao apresentar o célebre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), filme que se tornaria um marco para o Cinema Novo, trazendo para o debate a temática do oprimido e do opressor, colocando em pauta os temas da fome, da religião e da violência, se destacando principalmente por questões ligadas à desigualdade social – fato inerente à sociedade brasileira ainda em tempos atuais. Em *Deus e o Diabo*, no ato da morte do cangaceiro Corisco, uma das frases mais impactantes de todo o filme parece revelar de forma surpreendente um grito de resistência dos oprimidos, clamor que viria depois, em plena ditadura militar. Ainda na etapa final do filme, Corisco, com várias balas no corpo, grita, olhando diretamente para os espectadores: “Mais fortes são os poderes do povo!” Para Xavier:

Em *Deus e o Diabo*, prevaleceu o impulso de mobilização para a revolta e a tonalidade do filme era de esperança, pois estávamos no período anterior ao golpe militar de 1964, [...]. Depois do golpe militar, o cinema encontrou outro motivo para tornar ainda mais urgente sua discussão sobre a mentalidade do oprimido no Brasil: era preciso entender a relutância do povo em assumir a tarefa da Revolução. (XAVIER, 2001, p. 20).

Nesta trajetória, o diretor baiano se tornará um cineasta de rupturas, aderindo em determinado momento à Tropicália, movimento que surgiria originalmente a partir de uma instalação do artista plástico Hélio Oiticica, se manifestando na música, nas artes plásticas, no teatro e no próprio cinema ainda em meados dos anos de 1967 e 1968. Para Christopher Dunn (2009, p. 95), “o termo era rico em conotações, pois brincava com imagens do Brasil como um ‘paraíso tropical’ que remontava à carta escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal em 1500, relatando a ‘descoberta’ do Brasil.” Oiticica, que tinha como característica trazer a intensidade da cultura brasileira para seus trabalhos,

concebeu os chamados “parangolés” – uma espécie de performance na qual os participantes utilizavam capas e vestimentas com diversas cores altamente saturadas.

Para Xavier (2012, p. 50), a Tropicália trouxe “um tipo de efeito de estranhamento que ganha maior nitidez nas artes visuais e de *mise-en-scène*, as que, não por acaso, tiveram papel fundamental para o impacto das canções [de grupos musicais]” Ou seja, havia neste movimento a ideia de alegoria, de concepção visual atrelada ao uso das cores no sentido de uso estético e metafórico, contrapondo propostas mais radicais dentro do campo progressista. Neste contexto, Glauber será um aspirante do movimento tropicalista, trazendo os ideais dessa estética para sua estrutura cinematográfica, desconstruindo, sobretudo, uma essência permanente do Cinema Novo e rompendo com a ideia da precarização, do baixo orçamento e da chamada “estética do lixo”. Segundo Fernão Ramos (1987, p. 63), há uma espécie de abandono de “propostas mais radicais de questionamento da narrativa cinematográfica” e que levará as produções a uma “conquista do mercado, através de um cinema de espetáculo.” Neste sentido, Robert Stan afirma que:

À medida que o Cinema Novo avançava para filmes de orçamento relativamente alto, caracterizados pelo polimento técnico e pelos "valores de produção", o Novo Cinema Novo, como passou a ser chamado, exigia uma radicalização da "estética da fome". O Cinema Novo, eles zombavam, tornou-se o Cinema Novo Rico. Com o cinema novo cada vez mais em cores, "cobrindo" sua aparente recriação para uma estética mais comercial pelo "álibi" do Tropicalismo e uma ênfase baseada em cores berrantes, o Marginal permaneceu fiel ao preto e ao branco. (STAM, 1995, p. 312).

Apesar das críticas em relação aos novos caminhos trilhados pelo Cinema Novo, Glauber (1981 citado por RAMOS, 1987) apontava que “o caminho do cinema são todos os caminhos”, ou seja, para o diretor havia uma oportunidade de se comunicar com o grande público e não teria importância se a forma narrativa fosse conectada mais ao cinema internacional ou se a produção estivesse mais atrelada ao mercado. É a partir deste princípio que surgirá *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), filme em que Glauber conseguirá avançar para um caminho mais “globalizante” (RAMOS, 1987). Popularmente conhecido como o “Dragão” e veiculado internacionalmente como “Antônio das Mortes”, esta obra se tornará a primeira investida do diretor baiano no cinema em cores. Censurado em meio ao processo mais doloroso ocorrido durante a ditadura, o *Dragão* acabará se consagrando no exterior e no Brasil, levando o prêmio de Melhor Direção no Festival de Cannes em 1969. Esta obra se tornará uma referência em relação a exposição de fatos políticos, de questões sociais, como também na forma de construção estética e narrativa dos sons e das imagens.

### ***Mise-en-scène* e subjetividade nas cores do “Dragão”**

Dentre os elementos que marcam uma diferença entre esta e outras obras que Glauber vinha construindo, a cor se tornaria um elemento determinante, traçando valores estéticos entrelaçados às imagens, às personagens e à história do filme. Para Ramos (1987, p. 91), “a defesa de *O Dragão* passa pela conquista e a comunicação com o grande público e justifica o sacrifício de algumas ousadias estéticas.” Esse sacrifício estava, em grande medida, atrelado a escolha da cor como elemento essencial para a dramaturgia. Mesmo que o próprio Glauber não confirmasse que o colorido das imagens alteravam seu modo de pensar o cinema – fato que se confirma em depoimentos do documentário *Milagrez* (2008), aos poucos começa a ficar claro para o diretor, que a partir dessa escolha estética, seu cinema ficaria cada vez mais próximo de um público mais amplo, mais voltado para as massas e para o consumo. Neste sentido, para Xavier:

No processo cultural bastante denso que cercou 1968, de *Terra em Transe* ao filme experimental, temos um curioso momento em que, no cinema, explodem aventuras autorais ousadas, ricas, complexas, pouco afeitas ao consumo e, no entanto, ligadas a uma discussão que revela uma tomada de consciência aguda da modernização, um pensar as novas condições de produção artística na sociedade de massas. [...] *O Dragão* é uma nítida revisão de sua obra anterior; assume-se como diálogo com anacronismos, faz do ‘balanço na imobilidade’ seu estilo consciente. Retoma a figura de Antônio das Mortes, o cordel, as questões revolucionárias no sertão, a solidariedade e separação que marcam a relação intelectual-povo. E faz de tudo isso um grande teatro à beira da estrada, teatro assaltado pela ironia sonora e colorida de pitadas de tropicalismo. (XAVIER, 2001, p.81-82).

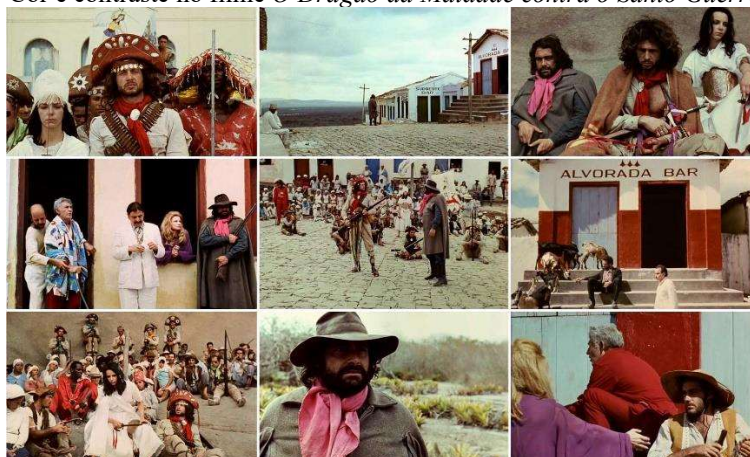
Para Ramos (1987, p. 92), *O Dragão da Maldade* seria um filme de “conotações alegóricas” e estaria ligado a produção de uma espécie de “‘cor, espetáculo’ trilhada pelo Cinema Novo.” Neste sentido, nota-se claramente nas imagens do *Dragão* que há uma idealização que se concretiza no uso do colorido, de uma escolha estética que se atém na exposição de locações, figurinos, iluminação e objetos de cena muito bem construídos, tendo a cor como elemento de comunicação. Sabe-se que Glauber não concordava com o efeito da estética da *Technicolor* – ele mesmo entendia o uso desse processo como uma forma de “maquiagem” e que os problemas do Brasil deveriam ser expostos claramente e não camuflados por meio de um colorido naturalista. Para Glauber, “o manto do *Technicolor* vai [iria] agravar mais do que esconder a evidência física desta doença [da fome].” (XAVIER, 2019, p. 44).

Desta forma, no intuito de contornar a ideia da cor apenas como um requinte para o trabalho, Glauber desconstrói sua aplicabilidade por meio de alegorias e conotações visuais. As cores inseridas no filme transcendem a ideia de realismo e se apresentam na *mise-en-scène* como uma espécie de método estilístico mediado de forma primorosa pela cinematografia executada pelo renomado diretor

de fotografia Affonso Beato. No documentário *Milagrez* (2008), há um depoimento do diretor Luiz Carlos Barreto sobre o pensamento de Glauber em relação ao uso das cores no *Dragão*. Para Barreto, o diretor baiano não gostava do uso da cor de forma tradicional e apontava a fotografia colorida no cinema brasileiro como “porta de tinturaria”, ou seja, Glauber não gostaria de acabar recorrendo ao uso psicológico e ao conceito canonizado da aplicabilidade das cores. Será neste momento em que Affonso Beato terá papel fundamental para que essa ruptura imagética se concretize na tela.

Com a experiência de ter sido assistente de fotografia em *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra, Beato realizará a direção de fotografia do documentário *O Circo* de Arnaldo Jabor, em 1965. Neste filme, o diretor de fotografia já esboça uma ampla gama de cores com notável expressividade, tornando-se uma de suas marcas estéticas mais aparentes. Em 1969, a convite de Glauber, Beato assumirá a fotografia do *Dragão*, selando o compromisso de materializar com planos, movimentos, luzes e cores a proposta concebida pelo diretor baiano. Na visão de Glauber, as cores deveriam ser utilizadas de maneira criativa junto aos figurinos e ao espaço cenográfico – com intuito simbólico, contemplando aspectos narrativos que deveriam estar conectados às personagens. Desse modo, a fotografia torna-se o meio pelo qual o contraste entre a luz e a sombra, bem como o contraste entre as cores, chamam a atenção do espectador (Figura 1). Esse método de construção será evidenciado desde o início do filme e ficará mais aparente durante as transformações das personagens no decorrer da trama.

Figura 1 – Cor e contraste no filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).



Fonte: frames extraídos do filme – montagem realizada pelo autor

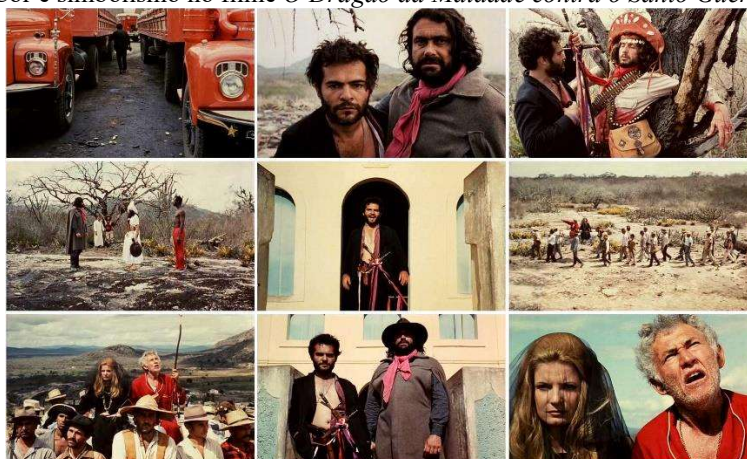
Edgar Moura (1999, p. 73), aponta que, em fotografia cinematográfica, “cada elemento do cenário ou do figurino pode ser pensado só em função da cor. A sensação de três dimensões será dada pelas diferentes cores.” No caso do *Dragão*, uma característica marcante são as cores saturadas – o uso de vermelhos, azuis, amarelos e verdes muito densos, dando destaque às personagens e aos cenários. Em *Milagrez*, há uma fala de Beato sobre um termo inventado por Glauber: o *Tropicolor*.

Para o diretor de fotografia, esse termo estaria conectado à ideia do clima tropical, da associação das cores às potencialidades culturais do Brasil. Segundo Beato a expressão *tropicolor* contrapunha, por exemplo, as tonalidades mais frias e pouco saturadas do cinema colorido da *Nouvelle Vague*, pois os filmes franceses eram realizados em localidade de clima temperado. Além disso, essas características se conectavam diretamente com o movimento da tropicália que influenciaria substancialmente outros filmes com destaque ao colorido, como é o caso de *Macunaíma* (1969). Em *Milagrez*, Beato afirma que:

Para conseguir uma densidade e uma saturação de cores como nós conseguimos, na época eu modifiquei o processo. Em vez de ter uma revelação *standard*, eu forcei a revelação em dois *stops* e isso fazia com que a densidade das cores ficasse muito alta e havia uma saturação que é o que a gente queria das primárias – das cores primárias. E isso era tudo meio combinado com o desenho de arte, cores, vestidos, onde houve uma interferência estética. (MILAGREZ, 2008).

Essa alteração estética conseguirá extrair das cenas não somente uma relação de contraste visual, mas, sobretudo, uma relação simbólica da cor contida em cada personagem (Figura 2). Aos poucos, ao longo da narrativa, vai tornando-se cada vez mais evidente que o filme trata metaforicamente de uma sensibilização política, como fica sintetizado no caso do Professor, personagem interpretado por Othon Bastos. A associação dessa personagem com a classe intelectual brasileira em plena ditadura militar torna-se pulsante na medida em que representa uma crítica em relação à inação ou não participação efetiva desta faceta social nas lutas junto ao povo naquele momento repressivo, evidenciando a necessidade de uma participação política mais concreta e não distanciada. Essa “consciência de classe” se inicia após uma caminhada desolada do Professor entre carretas de caminhão de cor avermelhada. Neste plano, o vermelho é pulsante e envolto ao personagem, instigando sua inação diante dos acontecimentos.

Antônio das Mortes que acabara de matar o cangaceiro Coirana, aos poucos também inicia uma jornada de mudança. Ao enxergar os fatos a sua volta – como as injustiças sociais e a imensa desigualdade presente no povo nordestino, Antônio resgata o Professor e o carrega até Coirana – que está pendurado em uma árvore, numa espécie de crucificação. O Professor, como um devoto, se mune da arma, da espada e das cores vermelha e roxa do cangaceiro, alegorias que representam sua transformação. Para Michel Pastoureau (1997, p. 37), “o vermelho se identificará, sobretudo, com os signos do poder.” Desse modo, após esse processo, o Professor se juntará a Antônio das Mortes na luta contra os fazendeiros e o Coronel. Ou seja, haverá uma sensibilização, mesmo que tardia, sobre qual seria a verdadeira luta a ser travada naquele momento.

Figura 2 – Cor e simbolismo no filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).

Fonte: frames extraídos do filme – montagem realizada pelo autor

Neste contexto, Antônio das Morte se manterá com uma vestimenta neutra – com um lenço rosado no pescoço, permanente desde sua chegada ao Jardim das Piranhas. Essa ambiguidade da cor contida em Antônio parece se conectar com um aspecto simbólico mais profundo. Para Pastoreau (2006, p. 118), por exemplo, “em outros tempos o rosa era chamado de encarnado, ou seja, uma cor de carne (sangue), de cravo.” No entanto, quando ligada ao período romântico, o rosa significará a cor “da ternura - um vermelho ténue, despojado de seu caráter guerreiro, atrelado à suavidade.” Ou seja, a cor rosa, ao mesmo tempo que carrega em Antônio seu lado violento e sanguinário, revela um outro, um ser consciente, reflexivo em relação ao povo e ao seu sofrimento. Neste sentido, o aspecto dramático será essencialmente evidenciado pela direção de arte e fotografia, trazendo a *mise-en-scène* para uma camada aparente, transcendendo a literalidade narrativa.

Outra personagem significativa para a narrativa na concepção de Glauber é Laura, interpretada pela atriz Odete Lara. A esposa do Coronel, utiliza um vestido roxo, se destacando na grande maioria dos planos, contrastando com o clima árido do sertão e com a cenografia de ambientes ocre e terrosos (Figura 3). Além da questão física e fisiológica da cor, o roxo saturado e onipresente em Laura poderá representar uma espécie de contradição da personagem. Ao se defrontar com a descoberta do Coronel sobre seu caso com o Delegado Mattos, Laura – num ato de desespero e na tentativa de provar sua lealdade ao Coronel, mata o Delegado com inúmeras punhaladas. A cena rememora, mesmo que de forma ténue, características do Cinema Marginal, tanto pelo aspecto agressivo e visceral, como pela ação caótica e desmedida da personagem.



Figura 3 – Cor e simbolismo no filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).



Fonte: frames extraídos do filme – montagem realizada pelo autor.

Se referindo a este trecho do filme, Xavier aponta que:

Há nesse plano um jogo com as cores fortes, berrantes, que servem de comentário ao drama, principalmente nos instantes finais: o cabelo loiro e o vestido roxo de Laura se combinam ao vermelho da parede do bar e ao laranja da roupa do coronel. [...] Laura compõe, desde sua primeira aparição, o estereótipo da *femme fatale*: longa piteira, baforadas, vestido roxo e olhar de Eva. Das três personagens de transição entre o campo e a cidade, é a mais forte e efetiva, centro da intriga que precipita as ações e deflagra o mecanismo da vingança. (XAVIER, 2012, p. 298-299).

### Considerações finais

A proposta de Glauber para este filme, sempre esteve pautada em atingir o grande público. Ramos (1987) aponta que o *Dragão* possuía uma “ânsia globalizante” – inclusive pelo uso das cores de forma alegórica. Na época, onde o Cinema Novo exercia uma série de regramentos na execução dos filmes, *O Dragão* se tornou uma espécie de ruptura – muito criticada naquele momento, principalmente por um grupo que compunha o Cinema Marginal. Neste sentido, Glauber (1981 citado por RAMOS, 1987), afirmava que o *Dragão* seria “um grande sucesso de público” e que “a crítica esteticista e prejudicial” iria apontar que ele teria abandonado “as pesquisas de Terra em Transe.” Para Xavier, na tentativa de defender o *Dragão* das críticas, Glauber pretendia revelar que poderia “transformar toda a energia do imaginário popular em figuras capazes de serem deslocadas ou mesmo incorporadas”, como se fosse a ideia de “um sonho como criação da utopia, um sonho como a mediação possível para construir um futuro.” (MILAGREZ, 2008).

Neste sentido, o *Dragão* parece revelar para o espectador não somente as injustiças do cangaço, mas, também, um olhar para questões sociais mais amplas, de se fazer notar a possibilidade de alguns e a consciência de classe de outros. Desta forma, segundo Glauber, o *Dragão* poderá estar

conectado a diversos personagens, podendo, por vezes, incorporar Antônio das Mortes, como também o latifundiário, enquanto que o Santo Guerreiro também poderá ser o próprio Professor, ao pegar as armas e as cores do cangaceiro. Refletindo sobre o próprio filme, Glauber Rocha (2004, p. 243) aponta que “tais papéis sociais não são eternos e imóveis, e que tais componentes de agrupamentos sociais solidariamente conservadores, ou reacionários, ou cúmplices do poder, podem mudar e contribuir para mudar, desde que entendam onde está o verdadeiro Dragão.” O filme de Glauber, fotografado por Affonso Beato, se torna portanto uma alegoria da luta pela consciência do povo brasileiro, manifestada pelas luzes, enquadramentos, e pelas cores supersaturadas que compõe as imagens.

Segundo David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 205), “em suma, muitas das nossas memórias mais bem gravadas do cinema acabam se centralizando na *mise-en-scène*.” Neste sentido, a *mise-en-scène* conceituada por Glauber e concretizada por Beato, tornará *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) uma obra distante do racionalismo exacerbado, se aproximando do onírico – de uma subjetividade necessária em meio às desilusões sociais e políticas. Por meio da exposição dos cordéis, dos figurinos, dos cenários, por meio das danças, das imagens do sertão e da incidência da luz natural, a estruturação de uma narrativa cromática apresentada no *Dragão* aciona a atenção do espectador, não só com uma história que se apresenta em primeiro plano, mas, sobretudo, na forma alegórica de se transmitir uma realidade implícita. Enquanto a situação política brasileira impede a luta e traz desesperança, o *Dragão*, com suas imagens e cores, revela um imaginário possível.

## Referências

BORDWELL, D; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Unicamp, 2013.

**Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Direção: Glauber Rocha. Produção: Copacabana Filmes. Brasil. 1964. 120 min.

DUNN, C. **Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: UNESP, 2009.

GASPARI, E. **A Ditadura Escancarada: as ilusões armadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GLAUBER, R. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

**Milagre**. Direção: Joel Pizzini e Paloma Rocha. Produção: Versátil Filmes. Brasil. 2008. 180 min.

MOURA, E. **50 anos luz, câmera e ação**. 5. ed. São Paulo: Senac, 1999.

**O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro**. Direção: Glauber Rocha. Produção: Mapa Filmes. 1969. 100 min.

PASTOUREAU, M. **Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade**. Lisboa: Estampa, 1997.

PASTOUREAU, M; SIMONNET, D. **Breve História de Los Colores**. Barcelona: Paidós, 2006.

RAMOS, F. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

STAM, R. On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema. *In: Brazilian Cinema*. JOHNSON, R; STAM, R. 2. ed. New York: Columbia University Press, 1995.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **O Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **On Cinema by Glauber Rocha**. London/New York: I.B.Tauris, 2019.

## Escrever com o movimento: Um estudo sobre o ensino da cinematografia

Jean VARGAS<sup>35</sup>

### Resumo

O artigo busca compreender uma melhor forma para que o ensino da cinematografia no ensino superior se adeque ao avanço tecnológico do cinema digital e como isso tem afetado a posição dos diretores de fotografia numa produção cinematográfica. Para isso, utiliza-se como referência o processo criativo do diretor de fotografia polonês Piotr Sobocinski Jr. e a forma como ele cria uma identidade visual a partir de um roteiro, bem como sua participação em todo o processo de criação de uma obra. Aplica-se a Teoria dos Cineastas como metodologia para tal estudo, buscando entrevistas que corroborem com as hipóteses levantadas além da análise do filme *Corpus Christi* em que atua como diretor de fotografia.

**Palavras-chave:** Direção de Fotografia; Piotr Sobocinski Jr; ensino de cinema; cinema.

### Introdução

Do grego, o termo cinematografia significa escrever com movimentos e, de acordo com o diretor de fotografia e escritor Blain Brown, é o processo de pegar ideias, palavras, ações, emoções e todas as outras formas de comunicação não verbais e transformá-las em termos visuais (Brown, 2016, p. 2).

De forma mais prática entende-se, que a cinematografia (ou direção de fotografia) é a arte de transformar numa imagem o que está escrito em um roteiro, documento que direciona toda a produção cinematográfica. Criar imagens a partir de um texto. Duas mídias diferentes, com suportes diferentes e que o diretor de fotografia, ou DOP<sup>36</sup>, tem a responsabilidade de traduzir. Para isso, os cineastas utilizam de diferentes câmeras, lentes, composições, movimentos de câmera, iluminações, entre outros artifícios para fazer essa tradução. Tradução que pode ser entendida como criação. Criação de uma ambientação, ou uma atmosfera, onde personagens transitam e interagem. Sem isso, assim como sem todas as outras áreas e departamentos, não existe um filme.

Na maioria dos livros sobre cinematografia, muito se fala da parte técnica, equipamentos, movimentos de câmera e todos os artifícios utilizados pelo diretor de fotografia para criar as imagens e ambientações. Mas pouco é falado sobre o ato criativo. A passagem do roteiro para a imagem. Talvez, porque dependa do processo de cada profissional, porém, não há sentido em alguém que saiba operar todos os equipamentos antigos ou novos, se não percebe como a construção criativa é necessária para retirar do equipamento o melhor resultado visual, pois hoje a máquina passou a ser a

---

<sup>35</sup> Estudante de Mestrado em Cinema da UBI – Universidade da Beira Interior, Covilhã – Portugal, e-mail: [jeanvargasfoto@gmail.com](mailto:jeanvargasfoto@gmail.com)

<sup>36</sup> DOP, do inglês, *director of photography*.

constante na equação da produção de imagens, onde anteriormente a consciência humana dominava (Flusser, 1985, p. 14).

Para esse artigo então, estuda-se o filme *Corpus Christi* e o processo criativo utilizado pelo DOP Piotr Sobocinski Jr., buscando um melhor entendimento em relação às capacidades que um diretor de fotografia precisa ter para realizar o seu trabalho de forma criativa e eficaz.

Além disso, a direção de fotografia tem mudado consideravelmente nos últimos 20 anos com a chegada da tecnologia digital em relação a captação em película, o que tem afetado consideravelmente a forma de se fazer cinema, por mais que os conceitos principais continuem os mesmos, para a cinematografia. Diversos debates têm sido levantados com o passar do tempo principalmente em relação ao ensino da direção de fotografia nas universidades, sendo foco de discussões através de associações como o GEECT - Agrupamento Europeu de Escolas de Cinema e Televisão e a IMAGO – Federação Internacional de Cinematógrafos através de conferências e simpósios.

### **Análise: Corpus Christi**

*Corpus Christi* (2019, 115min.), uma produção original polonesa com roteiro de Mateusz Pacewicz e direção de Jan Komasa tem como protagonista Daniel, interpretado por Bartosz Bielenia. Um jovem detento que após ter uma experiência religiosa dentro da prisão decide seguir a trajetória de clérigo, porém, devido a sua ficha criminal, é impossibilitado de fazer o seminário e ao se dirigir a uma pequena vila polonesa acaba assumindo a posição de padre na igreja deste local.

O presente artigo não busca compreender as intencionalidades narrativas da obra em si, mas analisar a forma como o diretor de fotografia Piotr Sobocinski Jr. desenvolve sua estética na produção através de seu processo de criação nesta área em específico e como aplicá-lo ao ensino da cinematografia nas universidades.

Piotr Sobocinski Jr. é polonês, nascido em 1983 na cidade de Lodz e seu contato com cinema surge desde pequeno. Seu avô e seu pai eram diretores de fotografia e sua mãe e sogros são atores, que em entrevista (Jr., 2020) relata essa proximidade e como, ainda adolescente, decide seguir a carreira do pai. Após a morte prematura de seu pai, o também diretor de fotografia Krzysztof Ptak o ajuda a ingressar na carreira o levando para as produções em que participava. Em 2011, Piotr Jr. faz sua estreia como diretor de fotografia.

Ao analisar o filme *Corpus Christi* percebe-se uma evolução visual que acompanha seu protagonista tanto na iluminação quanto referente a cor do longa-metragem. Piotr diz ter tido total liberdade criativa para criação do universo ali representado. Após a apresentação de sua ideia para o diretor, Jan Komasa, encontrou-se um bom alinhamento, o que fez com que Sobocinski Jr trabalhasse de forma autônoma e, através de entrevista dada pelo diretor de fotografia, observou-se uma grande

participação sua em todo o processo de construção do filme, não apenas em sua área específica (Jr., 2020).

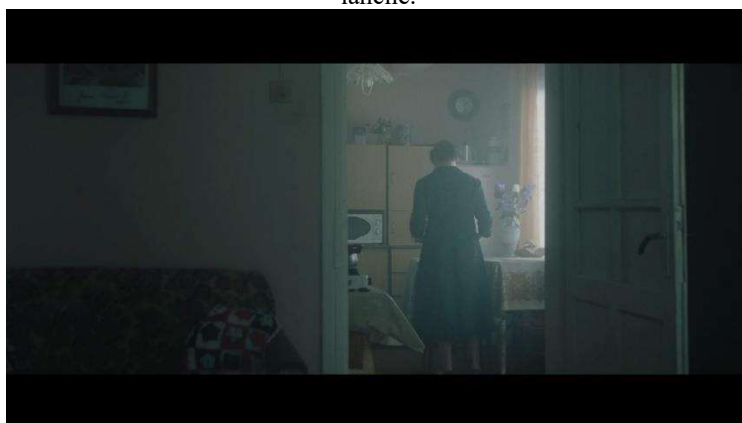
Piotr diz que sua maior inspiração visual foram as obras do pintor dinamarquês Vilhelm Hammershoi. Assim como as obras desse artista (Figura 1), que em grande parte utiliza tons pastéis e iluminação com baixo contraste, o DOP transporta esse tom melancólico para o filme (Figura 2). Para as imagens externas e de paisagem, se inspira nas obras de Andrew Wyeth, pintor norte-americano, onde se percebe a ideia bucólica da pequena cidade polonesa em que a obra se desenvolve.

Figura 1: Interior. Strandgade 30 (Vilhelm Hammershoi, 1901).



Fonte: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/interior-strandgade-30>

Figura 2: Cena do filme *Corpus Christi* em que a esposa do padre da cidade que o protagonista passa a viver prepara um lanche.



Fonte: Frame extraído do filme *Corpus Christi* (Jan Komasa: 2019) em 38min32s.

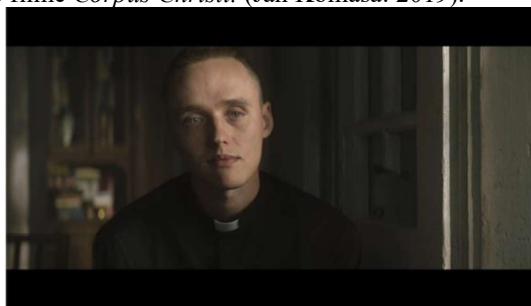
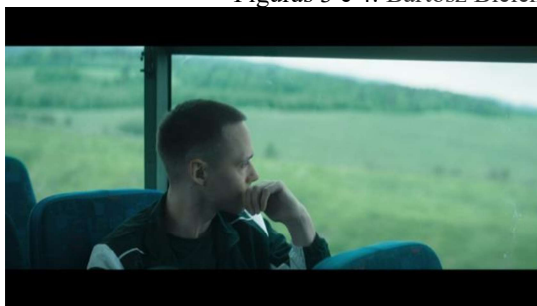
O cineasta utiliza uma paleta de cor baseada em tons frios com predominância na utilização de verdes e azuis, principalmente no início do filme (Figura 3). Durante a jornada do protagonista, vê-se um aumento na utilização da cor amarela, onde a saturação aumenta gradativamente, como se

o ambiente mudasse de acordo com a sua evolução e a busca por perdão (Figura 4) o que é confirmado através da entrevista dada ao site *British Cinematographer*

“Quando ele chega à cidade, aparentemente vindo do nada, é o início da primavera, é bonito e feio ao mesmo tempo; os verdes são um pouco terrosos, a natureza parece fria e distante. Depois de um tempo, quando ele começa a mudar a comunidade por dentro, tudo fica saturado, a luz é mais pictórica, as cores mais esperançosas”.<sup>37</sup>

Em boa parte da obra, a luz que incide em Daniel faz com que metade do seu rosto fique numa região clara gerando uma sombra na outra metade do rosto, reforçando a dualidade existente (Figura 4).

Figuras 3 e 4: Bartosz Bielenia no filme *Corpus Christi*. (Jan Komasa: 2019).



Fonte: Frames extraídos do filme *Corpus Christi* (Jan Komasa: 2019) em 11min52s (Figura 3) e 28min34s (Figura 4).

Além disso, observa-se pouco movimento de câmera sendo justificado por Piotr por uma busca pela caracterização do personagem também na forma como é filmada a obra.

Por fim, criamos um estilo composto por tomadas estáticas e cuidadosamente enquadradas, que podem parecer menos apaixonadas, mas que oferecem uma experiência mais rica e texturizada. Focamos em criar uma história com ritmo mais medido e quieto, que convidasse os cinéfilos a se aprofundarem. Diminuindo a energia do movimento de câmera, queríamos que as pessoas tivessem tempo para refletir sobre a história, os atores, os detalhes do design de produção, a forma como a luz define os personagens. Algo semelhante a uma oração cinematográfica.<sup>38</sup>

Para Piotr, uma produção cinematográfica passa por 7 fases em que o roteiro é geralmente modificado até se chegar à obra finalizada (Jr., 2020). Elas são:

Etapa 1: Transformação do roteiro para um roteiro visual. Nesta fase o diretor de fotografia recebe o roteiro aonde, através da sua leitura e análise, adaptará a linguagem escrita para a linguagem

<sup>37</sup> Tradução nossa: “When he arrives in the town, seemingly out of nowhere, it’s early spring, it’s beautiful and ugly at the same time; the greens are a bit earthy, the nature seems cold and distant,” says Sobociński Jr. “After a while, when he begins to change the community from within, everything gets saturated, the light is more painterly, the colours more hopeful.” (British Cinematographer).

<sup>38</sup> Tradução nossa: “We ultimately devised a style composed of static, carefully-framed shots, which may seem less impassioned, but they offer a richer, more textured experience altogether. We aimed at creating a quiet, measured rhythm to the story that would invite cinemagoers to reach deep within. By decreasing the energy of camera movement, we wanted people to have time to reflect on the story, the actors, the detailed production design, the way light defines the characters. Something akin to a cinematic prayer.” (British Cinematographer).

visual. Nela possivelmente existe a necessidade de ajustes, pois nem tudo o que está escrito é possível de ser feito na prática, ou ainda é necessário que se mude o roteiro para que o filme tenha um ganho estético de acordo com a visão que o DOP tem para aquela obra.

Etapa 2: Encontro com o realizador. Aqui o diretor de fotografia se reúne ao realizador para conversarem a respeito do filme. Uma série de perguntas é feita para que o realizador explique o que pretende com o filme, o que quer passar e qual a ideia geral e visual da obra. Além disso, o diretor de fotografia expõe o que foi pensado na etapa um, para que em conjunto com o diretor, cheguem a um consenso estético.

Etapa 3: Fechando então a ideia geral com o realizador, parte-se para a busca e aprovação de locações, fechamento dos atores selecionados bem como testes de luz para os personagens além escolha de quais equipamentos serão utilizados para colocar em prática o que foi decidido anteriormente.

Etapa 4: Após realizada a pré-produção, é necessária uma reunião com os produtores para se definir a possibilidade financeira de tudo que foi planejado nas etapas anteriores. Após essa reunião volta-se ao roteiro e ao roteiro visual para possíveis modificações e adequações para a rodagem.

Etapa 5: A partir daí, parte-se para a rodagem do filme. Se deparando com a realidade, o diretor de fotografia precisa adaptar-se, pois nem tudo que foi planejado, funciona da forma esperada. Questões como o clima e a interpretação dos atores pode gerar mudanças não esperadas na implementação do roteiro visual preparado.

Etapa 6: Após a rodagem, parte-se para a pós-produção. Na montagem mais uma vez o filme pode-se modificar devido a estrutura em que a edição se dá, fazendo que mais uma vez o diretor de fotografia, bem como o diretor, tenham influência direta no processo.

Etapa 7: Por fim, na aplicação do *color grading* e do CGI<sup>39</sup> ainda há mais uma camada de possível modificação do filme. Aqui, cada vez mais na produção cinematográfica contemporânea se faz necessária a participação do diretor de fotografia, pois é aqui em que o *mood* do filme será aplicado sendo que as cores influenciam diretamente na recepção do resultado final.

Ao ser questionado sobre qual etapa acredita ser a mais importante, a resposta surge de imediato. A criação do que neste artigo nomeamos de roteiro visual. É nesse primeiro momento em que o cinematógrafo cria, traduzindo a linguagem literária em linguagem imagética. Isso se dá através de sua experiência própria, do seu repertório e de seus conhecimentos técnicos a respeito de composição de imagens, iluminação e cor. Em entrevista a Paul Risker para o site *Aesthetica Short Film Festival* complementa dizendo que em geral um filme é feito através das emoções. As emoções

---

<sup>39</sup> CGI, do inglês, *Computer Generated Imagery* ou Imagens geradas por computador (tradução nossa). São todas as imagens tridimensionais criadas através de computadores.



dos atores e a forma como se ilumina, enquadra e edita esses sentimentos. Completa dizendo que *“quando se lê um roteiro, seu ponto de vista é filtrado através das próprias emoções e por fim, adiciona também a visão do realizador”*.<sup>40</sup>

Por fim, diz que há a necessidade de que o diretor de fotografia seja um profissional flexível e que esteja ciente desde o início do processo sobre o que se pretende com cada cena, para que não se perca a essência do que se foi planejado inicialmente devido a tantas etapas de possível modificação (Jr., 2020).

## O ensino da cinematografia

O papel do diretor de fotografia tem evoluído. Cada vez mais é exigida a sua participação em todo o processo de construção de uma obra cinematográfica, desde a concepção da ideia visual a partir do roteiro, até a exibição do filme. Isso se dá devido a chegada do cinema digital, percebendo uma mudança drástica na função do cinematógrafo, suas capacidades técnicas e participação no processo.

Inicialmente, o diretor de fotografia era o único em set que sabia o que se passava na captação da imagem. Era ele que detinha em sua mente a imagem que estava sendo captada em película. Existia então uma total dependência e confiança em relação ao DOP, mas, com a chegada das câmeras digitais, passa-se a ter telas e monitores aonde toda produção do filme tem acesso instantâneo ao que está sendo captado pela câmera (Kenneally, 2012). Acredita-se então que o diretor de fotografia começa a perder autonomia na rodagem, devido a influências externas, surgindo à pergunta: A direção de fotografia está se tornando uma função meramente técnica?

Para Agrupamento Europeu de Escolas de Cinema e Televisão (GEECT) a resposta é não. Em 2013 este grupo organizou um encontro em Paris, França para debater sobre o ensino da cinematografia nas universidades e observou que a função do diretor de fotografia tem mudado com o avanço tecnológico. Surge assim uma preocupação para que os alunos sejam preparados de forma adequada para as produções cinematográficas concluindo que: 1) as instituições de ensino de cinema passam a substituir as câmeras de película por questões de tamanho e mobilidade que os equipamentos digitais oferecem; 2) a instantaneidade em que os brutos podem ser visualizados, agilizando a produção de trabalhos acadêmicos; 3) a maior aproximação dos cinematógrafos com a equipe de montagem, edição e *color grading*; 4) e que apesar de todas essas questões, o que ainda é mais necessário é que o aluno aprenda a treinar o seu olhar e pensamento, bem como entenda a utilização da luz (GEECT/European Film School Network, 2013, p. 21).

---

<sup>40</sup> Tradução nossa.

Para Jean-Paul Jarry e Nicholas Oughton, professores e pesquisadores de cinematografia, em seu artigo *Learning Cinematography at Film School: Old Ways, New Direction* é necessário que os alunos aprendam os dois métodos de produção cinematográfica, tanto em película, quanto digital. Jarry, que participou do encontro da GEETC anteriormente citado em conjunto com Oughton acreditam que:

“Os estudantes que experimentam captação em filme juntamente com digital aprendem: disciplina e economia durante a rotação, habilidades específicas e transferíveis, percepção visual e discernimento, um entendimento considerável de continuidade, comunicação e responsabilidade autoral, e uma ampla visão narrativa. E o mais importante, o estudante de cinematografia adquire a habilidade de ver uma cena em sua própria mente antes de criá-la e gravá-la” (Oughton & Jarry, 2015, p. 29) <sup>41</sup>.

Concluem dizendo que o ensino através da união dessas duas formas de se filmar não é dar um passo para trás, mas “representa um eficiente método de aprendizado das habilidades, técnicas e estratégias criativas da cinematografia” (Oughton & Jarry, 2015, p. 30) <sup>42</sup>.

Mas ao observar as responsabilidades de um diretor de fotografia numa produção cinematográfica observa-se que não se trata apenas de uma função criativa. Alguns sites como o da Academia Internacional de Cinema (São Paulo - Brasil) e da *American Cinematographer Magazine* possuem documentos disponíveis em seus respectivos *websites* contendo as responsabilidades de um diretor de fotografia. Elas vão desde a questão criativa, passando por quesitos administrativos e gerenciais além dos pontos técnicos relevantes. O DOP necessita passar por todo o processo criativo para poder exercer sua função de forma plena.

Fazendo então um comparativo do que foi visto até aqui, acredito que existam valores imprescindíveis para um aluno que queria ser um diretor de fotografia. O primeiro, e mais óbvio, é a paixão pelo cinema. Mas não apenas a paixão em assistir filmes, mas a necessidade em analisá-los, em pensar como determinada cena ou sequência foi realizada. Tentar imaginar o que o diretor de fotografia responsável por aquele filme quis mostrar e passar para o espectador. Sendo assim, quem almeja ser um diretor de fotografia, primeiro, precisa ser um espectador.

Com essa atitude, naturalmente cria-se um repertório imagético nesse estudante das artes filmicas, mas não basta apenas ser um espectador de filmes. Para se obter um repertório completo é necessário que as outras artes sejam buscadas. A literatura, a pintura, a fotografia, a música, entre outras. Cada uma dessas áreas aumenta significativamente os aspectos imagéticos de uma pessoa,

---

<sup>41</sup> Tradução nossa: “The students who experience film alongside digital capture learn: discipline and economy while shooting; specific and transferable skills; visual perception and insight; a considered understanding of continuity; communication and authorial responsibility; and an aptitude for visual narration. Most importantly, the student cinematographer acquires the ability to see a shot or scene in their own mind before it is created and recorded.”

<sup>42</sup> Tradução nossa: “...represents an efficient method of learning the skills, techniques and creative strategies of cinematography.”

fazendo com que ela acumule conhecimento que possam ser utilizados como referências ou inspirações, como foi o caso do Piotr em *Corpus Christi*.

Passando então pela documentação referente às atividades de um cinematógrafo divide-se então sua função em três dimensões: A dimensão criativa, a dimensão técnica e a dimensão organizacional. A dimensão criativa envolve toda a parte de criação estética de um filme. Desde a construção do roteiro visual até a exibição da obra, conforme foi visto anteriormente.

A dimensão técnica se refere a toda parte tecnológica da cinematografia. É necessário que o diretor de fotografia esteja ciente de que todo maquinário utilizado em uma produção é sua responsabilidade. Escolha de câmeras (digitais ou analógicas), filmes, resoluções, lentes, equipamentos de iluminação bem como equipamentos para movimentos de câmera como *dollys* ou *drones*. Aqui existe uma necessidade de que o diretor de fotografia esteja sempre atualizado com os equipamentos mais recentes e que, além disso, tenha uma boa capacidade de aprendizado, caso venha a trabalhar com um equipamento que nunca utilizou.

Observa-se que essas duas primeiras dimensões já vêm sendo estudadas e ensinadas ao longo do tempo sendo que o próprio cinema é considerado um misto entre arte e tecnologia (Kenneally, 2012), porém pouco se fala da terceira dimensão encontrada, a dimensão organizacional. Ela se refere a toda parte administrativa que o diretor de fotografia necessita fazer para que um filme se realize com sucesso.

De forma resumida, na pré-produção é necessário que o cinematógrafo tenha um domínio sobre pesquisa para além de seu *background* imagético. Pesquisa de concepção, pesquisa prática e pesquisa técnica. Espera que o DOP pesquise períodos, eventos e outros elementos de design que ajudem na composição do clima do filme, além de sempre estar em contato com o diretor para juntos chegarem ao um consenso de como será o visual da obra. Além disso, uma verificação de orçamento e valores de equipamentos e equipe que pretende utilizar, visita e aprovação de locações, posicionamento do sol durante a rodagem, previsão de tempo gasto em cada locação para rodagem e a participação e aprovação nos planos de filmagem. Existe ainda a necessidade de exploração de novos equipamentos, aprendendo como eles funcionam e desenhar um plano de luz e maquinário junto a equipe técnica de iluminação. Por fim, buscar, organizar e treinar toda sua equipe de filmagem, iluminação e assistentes, além estar em contato com outras áreas como a produção de arte, guarda-roupa e maquiagem para juntos, chegarem a um consenso dos melhores elementos a serem utilizados.

Na produção, é responsável por toda organização e planejamento diário de captação, a filmagem em si, além de observar e aprovar todos os equipamentos utilizados. Preparação da equipe assegurando que todos estão treinados e cientes do que é necessário ser feito naquele dia e controle de qualidade do que foi produzido no dia.

Na pós-produção o diretor de fotografia é responsável, junto ao montador, colorista e diretor, da correção de cor, implementação de efeitos e CGI. Para, além disso, é necessária sua aprovação na cópia final e cópias de exibição.

Com isso percebem-se, além da necessidade criativa e técnica, conhecimentos administrativos e gerenciais, pesquisa, orçamento e recursos humanos. Conhecimentos esses que tem sido deficientes no ensino da cinematografia através das universidades. Muito se foca na técnica e equipamentos, além da criatividade e da voz do cineasta, mas questões administrativas também são igualmente necessárias para o profissional de cinematografia, pois isso é exigido dele numa produção.

## **Conclusão**

Conforme foi visto até aqui o cinema tem evoluído, bem como a cinematografia. Com o passar dos anos e das atualizações tecnológicas a direção de fotografia tem estado em constante mudança, demandando dos profissionais que sempre estejam atentos e atualizados. Com isso também é necessária a evolução do ensino da cinematografia e que as instituições de ensino estejam preparadas para isso.

Utilizando por base a experiência do diretor de fotografia do filme *Corpus Christi*, Piotr Sobocinski Jr., e seu processo criativo entende-se que o cinematógrafo precisa ser um profissional criativo e flexível. Criativo, porque é sua função criar as imagens que serão captadas a partir da análise e entendimento do roteiro. Flexível, porque a produção cinematográfica é uma complexa criação coletiva que passa por modificações durante todo o processo de construção sendo necessário que o cineasta tenha em mente de forma concreta aquilo que deseja criar através das imagens e que suas decisões acompanhem essas mudanças sem que se perca a essência de sua ideia.

Através das organizações focadas no ensino da cinematografia e analisando documentos de produção, entende-se que o DOP precisa ter conhecimentos que vão além da criatividade e da técnica. Uma busca constante por informação e atualizações a respeito de sua profissão se faz necessário, bem como um bom desenvolvimento para se trabalhar em contato com diferentes equipes e profissionais.

Conclui-se que as universidades precisam estar em constante adaptação para o ensino da cinematografia, observando as novas tecnologias, mas sem abandonar a captação em película. Que ambos os métodos desenvolvem o aluno em diferentes áreas, fazendo com que se torne um profissional apto para o desenvolvimento de uma obra. Que, além de se focarem nas dimensões criativas e técnicas, há a necessidade de que um DOP tenha conhecimentos específicos administrativos e gerenciais para lidar a produção cinematográfica por completo.

## Referências

Academia Internacional de Cinema. (s.d.). **Responsabilidades do diretor de fotografia**. Acesso em 15 de Dezembro de 2020, disponível em AIC: Academia Internacional de Cinema: <https://www.aicinema.com.br/wp-content/uploads/2018/04/responsabilidades-do-diretor-de-fotografia.pdf>.

British Cinematographer. (s.d.). **Colours of Faith - Piotr Sobocinski Jr. PSC / Corpus Christi**. Acesso em 28 de Dezembro de 2020, disponível em British Cinematographer: <https://britishcinematographer.co.uk/piotr-sobocinski-jr-psc-corpus-christi/>

BROWN, B. (2016). **Cinematography: Theory and Practice** (3ª ed.). Londres e Nova York: Routledge: Taylor and Francis Group.

**Corpus Christi**. Direção: Jan Komasa. Roteiro: Mateusz Pacewicz. Produção: Leszek Bodzak e Aneta Hickinbotham. Polônia/França. 2019. 116min.

**Corpus Christi**. (s.d.). Acesso em 28 de Dezembro de 2020, disponível em European Film Awards: [https://www.europeanfilmawards.eu/en\\_EN/film/corpus-christi.15199#2020-nominated](https://www.europeanfilmawards.eu/en_EN/film/corpus-christi.15199#2020-nominated)

COSTA, A. A. (Novembro de 2018). **O ensino da cinematografia - 2ª conferência IMAGO**. Acesso em 29 de 12 de 2020, disponível em Universidade Lusófona: <http://cinemaeartes.ulusofona.pt/pt/revistas/revista-0/artigos/1760-o-ensino-da-cinematografia-2-conferencia-imago>

FLUSSER, V. (1985). **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora HUCITEC.

GEECT/European Film School Network. (2013). **Teaching Cinematography: From Film to Digital**. GEECT/European Film School Network, La Fémis, Paris.

Hora, J. (Janeiro de 2003). **Duties and Responsibilities of the Cinematographer**. Acesso em 15 de Dezembro de 2020, disponível em IMAGO: International Federation of Cinematographers: <https://imago.org/index.php/cinematographers/item/448-duties-and-responsibilities-of-the-cinematographer.html>

Jr., P. S. (29 de Dezembro de 2020). **Entrevista com o Diretor de Fotografia Piotr Sobocinski Jr.** (J. Vargas, Entrevistador)

LINARES, G. (s.d.). **O que é CGI e computação gráfica?** Acesso em 29 de Janeiro de 2020, disponível em Canaltech: <https://canaltech.com.br/software/O-que-e-CGI-e-computacao-grafica/>

UGHTON, N., & JARRY, J.-P. (2015). **Learning Cinematography at Film Schools: Old Ways, New Direction**. Quezon City, Philippines: University of the Philippines Film Institute.

RISKER, P. (4 de Junho de 2015). **Interview with Polish cinematographer Piotr Sobocinski Jr. at Kinoteka Festival**. Acesso em 27 de Dezembro de 2020, disponível em Aesthetica Short Film Festival: <https://www.asff.co.uk/interview-polish-cinematographer-piotr-sobocinski-jr/>

**Side by Side**. Direção e Roteiro: Christopher Kenneally. Produção: Keanu Reeves e Justin Szlasa. EUA. 2012. 99min.

## **"Meu Pedacinho de Chão" (2014) e a linguagem transmidiática na direção de fotografia**

Lorrayne NASCIMENTO<sup>43</sup>

Montez OLIVEIRA<sup>44</sup>

### **Resumo**

O trabalho busca analisar a direção de fotografia da telenovela brasileira "Meu Pedacinho de Chão" (2014), assinada por Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho, à luz dos estudos de transmídia para desenvolver um estudo da construção da fotografia na obra através de uma linguagem transmidiática que envolve abordagens e estéticas do teatro, da animação, da ludicidade literária e do formato de realidade virtual dos videogames, comuns aos trabalhos de Luiz Fernando de Carvalho, como em "Hoje é Dia de Maria" (2005). A análise partirá do visionamento da novela e de pesquisa bibliográfica utilizando os conceitos de hibridismo transtextual por Renato Luiz Pucci Jr. (2008); linguagem transmidiática no audiovisual por João Carlos Massarolo (2011); relação entre literatura e cinema por Ismail Xavier (2003); atravessamentos da fotografia contemporânea no cinema por Antonio Fatorelli (2013) e as inovações nas telenovelas por Arlindo Machado (2000) e Rose Calza (1996).

**Palavras-chave:** Cinema e literatura; Direção de fotografia; Linguagem transmidiática; Meu Pedacinho de Chão; Telenovela brasileira.

### **As inovações estéticas na arte da telenovela**

Componente primordial na produção audiovisual, a direção de fotografia auxilia na construção da narrativa cinematográfica, operando através da organização da iluminação e do enquadramento. De forma hegemônica, o cinema e demais produtos audiovisuais já internalizados na cultura da sociedade, apresentam regras e padrões que delimitam a forma como o profissional de direção de fotografia trabalha; é comum, por exemplo, a existência de manuais e roteiros que descrevem as posições clássicas de iluminação e câmera para que se produza o efeito desejado.

Caminhando no sentido contrário, a fim de exibir uma nova possibilidade estilística para a fotografia cinematográfica, observamos o trabalho do diretor e autor Luiz Fernando Carvalho, que com destreza exibe traços pós-modernistas, reconfigurando a estética padrão e clássica da fotografia televisiva. É possível visualizar características únicas de sua assinatura em trabalhos como as minisséries *Hoje É Dia de Maria* (2005) e *Capitu* (2008) e nosso objeto de estudo, a telenovela *Meu Pedacinho de Chão* (2014).

---

<sup>43</sup> Bacharela em Comunicação Social pela UNIFG e estudante da graduação de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, e-mail: lorrynebarbara1@gmail.com

<sup>44</sup> Estudante da graduação de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco, e-mail: mtzolive@gmail.com

A novela *Meu Pedacinho de Chão* (2014), trata, dentre outros assuntos, do coronelismo, narrando a história de uma pequena vila chamada “Santa Fé”, que está sob os poderes do coronel Epaminondas, vivido por Osmar Prado. O lugar é habitado por diversos tipos de personagens caricatos, e entre eles, um núcleo de três crianças chamadas: *Serelepe*, interpretada por Tomás Sampaio; *Pituca*, representada por Geytsa Garcia; e *Tuim*, figurado por Kauê Ribeiro de Sousa. O personagem Serelepe, é uma espécie de narrador da obra, que introduz a história e o espaço sob seu olhar e experiência ao telespectador.

Com uma produção sofisticada, a novela traz um diferencial em sua linguagem fotográfica, a qual é possível perceber uma ligação transmidiática com outros formatos audiovisuais e artísticos como o cinema, o teatro, a animação e os jogos digitais, que emprestam suas características para a fotografia da obra, como pode ser observado no primeiro capítulo da telenovela.

Fatorelli (2013), em sua obra *Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*, discute sobre situações contemporâneas nas relações da imagem, seja fixa ou em movimento. Nesse sentido, ele reflete sobre as diferentes possibilidades de recriação da arte através do deslocamento e expansão de si mesma. Ele diz que,

fotógrafos e cineastas não pararam de criar, desde os primórdios da fotografia e do cinema, essas situações limiares e paradoxais, pelo menos na perspectiva da definição convencional, que viriam deslocar e expandir as possibilidades técnicas e conceituais das artes (FATORELLI, p.23, 2013).

Assim, ao analisar o trabalho de Luiz Fernando Carvalho na direção de fotografia, examinamos essa expansão da função clássica fotográfica no cinema, quebrando o padrão hegemônico de luz e enquadramento, e recriando, de maneira inovadora, lúdica e transmidiática a imagem em movimento na obra audiovisual e televisiva.

### **A telenovela e seu telespectador**

As novelas, inicialmente, possuíam narrativas inspiradas em histórias da literatura clássica. A partir do momento em que passa a retratar a realidade brasileira, esse gênero televisivo foi tornando-se, aos poucos, um hábito entre a população nacional. As pessoas viram-se conectadas com essa nova produção midiática por enxergar nelas uma semelhança com a estrutura dos folhetins, que já estavam acostumadas a consumir; gerando assim, um modelo para a construção dessas narrativas.

A padronização estética da telenovela, se confunde, por vezes, com a do próprio regime de televisão. Arlindo Machado (2000) em sua obra *A Televisão levada a sério*, descreve como se deu



esse sistema seriado em que funciona a TV, e que podemos estender também para as novelas. Segundo ele, esse modelo seriado,

já existia antes nas formas epistolares de literatura [...], nas narrativas míticas intermináveis [...], depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do folhetim, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado, continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela e conheceu a primeira versão audiovisual com os seriados do cinema (MACHADO, 2000, p. 86).

Porém, com a evolução da linguagem e em um contexto contemporâneo baseada na era da informação, que possibilitou o surgimento de novas mídias e novas formas de fazer audiovisual, a produção televisiva precisou se adaptar. Nesse contexto, Gaudreaut e Marion (2016) destacam que os meios de comunicação “que não se hibridizam e cujas fronteiras identitárias não são porosas que correm hoje o risco de uma crise mais aguda, uma crise por isolamento” (GAUDREAUT; MARION, 2016, p. 45).

Dessa forma, mudanças começaram a serem vistas na produção da obra, seja na narrativa, na temática, na atuação, como também, na fotografia. Luiz Fernando Carvalho é um dos exemplos dessas modificações que ocorreram na linguagem televisiva. Com uma estética explorando diferentes iluminações, posições de câmera e estilos artísticos e lúdicos, sua trajetória pelo cinema evidencia uma experimentação com a linguagem, vide *Lavoura Arcaica* (2001), em que muitos críticos na época, apontavam o projeto cinematográfico como um divisor de águas. Já na televisão, suas obras continuaram com uma abordagem pós-moderna e transmidiática da fotografia. Um desses exemplos é a novela *Meu Pedacinho de Chão* (2014), exibida pela TV Globo.

### **A direção de fotografia transmidiática**

A telenovela *Meu Pedacinho de Chão* será analisada a seguir a partir de cenas do seu primeiro capítulo, que contam com diversos momentos imagéticos cujas relações entre fotografia e transmídia se tornam mais perceptíveis. É importante destacar que essas imagens podem ser encontradas ao longo de toda a telenovela, que consegue mesclar referências do cinema clássico com a realidade virtual dos videogames e do cinema de animação, além do olhar teatral. As narrativas transmídias possibilitam que as histórias se desenvolvam em diversas camadas e, como esclarece, Massarolo,

[...] fornece, em cada uma das mídias, experiências que expandem o universo pessoal das audiências ao mesmo tempo em que reforça a sua noção de pertencimento a um determinado universo narrativo, fazendo com que o

público se identifique com os textos dispersos em diferentes mídias, de forma autônoma ou relacionada (MASSAROLO, 2011, p. 61).

Essa dispersão a que Massarolo se refere intensifica a relação entre obra e telespectador, pois a partir disso o público passa a mergulhar e a participar do mundo ficcional construído nas imagens. Mesmo não sendo algo criado a partir do desenvolvimento tecnológico, visto que a Odisseia de Homero possui características de transmídia, esse tipo de narrativa passou a ser ainda mais importante para o emaranhado de complexidades que a cultura popular contemporânea exige numa sociedade em que as redes sociais se expandem a cada dia.

Uma das mídias que contribuíram para a linguagem transmidiática de *Meu Pedacinho de Chão* (2014) foi o cinema. O faroeste (*western*), gênero estadunidense que até os anos 1960 permanecia se renovando através de novas formas de contar as narrativas mitológicas do velho oeste (o que André Bazin chamou de *metawestern*), tem como base a literatura. Frequentemente associado aos planos panorâmicos que definem o espaço onde a história irá se desenvolver, o gênero fílmico tem como uma de suas marcas a razão de aspecto *cinemascope*, isto é, 2.35, fazendo com que barras pretas se encontrem nos cantos superiores e inferiores da tela.

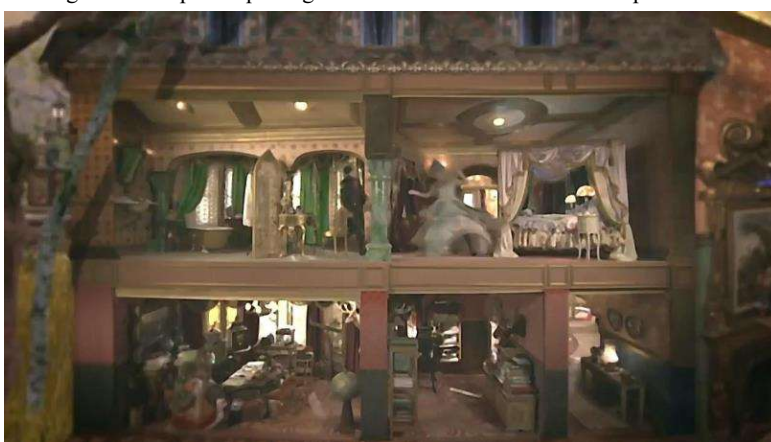
Em contraste com a imagem que encontramos nas telenovelas, com a razão de aspecto conhecida como 16:9, Luiz Fernando Carvalho traz em *Meu Pedacinho de Chão* a mudança gradual entre as razões de aspecto durante a própria duração da imagem, isto é, pouco a pouco, as barras pretas vão entrando na imagem, indicando uma modificação de clima na cena. Esse processo fica evidente em uma das cenas que contam com o personagem Zelão (Irândhir Santos), um dos peões do Coronel Epaminondas. A câmera se aproxima em *close-up* do rosto do personagem (Figura 1), enquanto as barras pretas são inseridas na tela, indicando ao espectador que o momento que será visto pode ser interpretado como uma das disputas muito comuns nos filmes do gênero faroeste.

Figura 1. O *close-up* em Zelão e o cinema faroeste emulado



Quando o momento de tensão se encerra, a razão de aspecto volta a ser a comumna telenovela contemporânea, ocupando todo o espaço da tela. É interessante destacar, também, que, por se tratar de uma narrativa que se passa numa pequena cidade do interior, a opção estética por trazer algumas características do faroeste se mostra acertada pela conversa coerente entre mídias e gêneros. Uma outra mídia que pode ser observada na novela de Benedito Ruy Barbosa é a da realidade virtual presente nos videogames. Esse novo tipo de “realidade”, cada vez mais presente na atualidade, permite que o usuário - ou telespectador, no caso da novela - esteja imerso dentro do espaço, fazendo com que ele consiga passear pelos ambientes com o olhar.

Figura 2. Um plano que engloba todo o casarão do Coronel Epaminondas



Essa alusão ao universo do videogame também remete às características das animações, quando percebemos a quebra dos cenários, como se aludisse à montagem de uma maquete ou casa de bonecas (Figura 2), ou promovesse a visão em miniatura dos personagens, através do tipo de plano de filmagem utilizado, o que remete à visão que temos de jogos com *The Sims*. A utilização dos elementos literários na construção de audiovisual de forma criativa instiga a curiosidade do espectador, e reforça o gosto pela mistura de referências na obra.

Figura 3. Um plano geral da vista de cima da vila



Uma outra mídia que podemos encontrar em *Meu Pedacinho de Chão* é a do teatro. Matriz das artes dramáticas, o teatro muitas vezes foi adaptado para o cinema e para a televisão. Nessas duas últimas linguagens, que possuem a liberdade de espaço, cenas geralmente são decupadas através de planos e contraplanos, além de *close-ups*. O olhar teatral pela câmera de cinema e televisão é representado através de um plano aberto, num leve *contra plongée*, isto é, uma visão de baixo para cima, transformando os limites da imagem nos limites do palco, com todos os personagens posicionados dentro desse espaço. A iluminação não é natural, sendo comum a presença dos holofotes na parte de cima, iluminando o centro da cena e algumas luzes de preenchimento.

Essas características estão presentes em uma cena do primeiro capítulo (Figura4) da novela dirigida por Luiz Fernando Carvalho. A professora Juliana (Bruna Linzmeyer), recém-chegada a Santa Fé, janta na casa de Pedro Falcão (Rodrigo Lombardi), aqui-inimigo do Coronel “Epa”. Ambos os personagens, focos da cena, estão posicionados nas cadeiras da cabeceira da mesa, enquanto a esposa e filha de Falcão estão juntas numa das laterais. Uma forte luz superior ilumina a mesa de forma pouco natural, ao mesmo tempo em que no canto direito da imagem é possível ver uma iluminação azul, também não-natural. A câmera, posicionada em plano aberto, enquadrando todo o corpo dos personagens além de estar um pouco mais abaixo que o nível dos olhos, pode ser interpretada como o olhar do espectador teatral na cena.

Figura 4. O olhar teatral em cena de *Meu Pedacinho de Chão*



Figura 5. O olhar teatral em mais uma cena da telenovela



Um outro momento neste mesmo capítulo, é quando o Coronel Epaminondas recebe em seu casarão Pedro Falcão acompanhado do Padre (Emiliano Queiroz). Carvalho opta por colocar a câmera no mesmo posicionamento do olhar teatral (Figura 5), mais abaixo, colocando todos os personagens de corpo inteiro na cena, enquanto eles circundam a mesa que os separa. E a cena continua com a inserção da razão de aspecto emula o cinema faroeste (Figura 6), que já foi abordado anteriormente, com as barras pretas sendo inseridas na cena pouco a pouco, deixando claro ao telespectador que se trata de um duelo entre o Coronel Epaminondas e seus interesses e Pedro Falcão e os interesses dele.

Figura 6. A mudança da razão de aspecto na mesma cena



A análise do primeiro capítulo de *Meu Pedacinho de Chão* é o ponto de partida para entender a introdução de outras linguagens, técnicas, abordagens estéticas e estilísticas na construção da telenovela contemporânea. Entregar essa abordagem repleta de referências ao espectador, propõe uma maior imersão ao universo da obra audiovisual.

## Considerações finais

Em entrevista para o site Aurora de Cinema, em 2014, ao fim da novela, Luiz Fernando de Carvalho conta sobre sua inspiração para criar a direção de fotografia em *Meu Pedacinho de Chão*:

Assim como um Shakespeare pode e deve ser encenado de várias formas – do histórico ao contemporâneo – e quanto maior a quantidade de leituras mais reafirmada será sua qualidade. Assim foi. Dos westerns aos animês orientais, tudo me vinha na cabeça. Das operetas de circo-teatro aos antigos melodramas de rádio. Meu Pedacinho de Chão é uma história onde vários gêneros se cruzam: drama, comédia, aventura, quadrinhos, fábula. Me pareceu necessário cruzar também as linguagens, criando uma atmosfera híbrida, contemporânea, capaz de atender às mais variadas modulações da minha interpretação. (AURORA DE CINEMA, 2014).

A declaração do diretor nos resume a análise transmidiática da direção de fotografia que buscamos abordar neste trabalho, entendendo as referências estilísticas e estéticas de diferentes linguagens visuais na construção da imagem na telenovela, dando ênfase ao primeiro capítulo da obra e sua influência dos *westerns*, da imagem teatral, dos videogames e animações.

Assim, é possível refletir ainda sobre as transformações que conseguimos identificar, não só nas telenovelas, mas em diversas produções audiovisuais na contemporaneidade, e como a linguagem transmidiática se faz presente acompanhando um espectador que se encontra em uma sociedade de fluxo de informação intenso e diferentes meios e métodos de comunicação.

## Referências Bibliográficas

FATORELLI, Antônio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2013.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4 ed. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MACHADO, Arlindo. **O diálogo entre texto e vídeo**. In: Revista USP. n 19, 1993.123-135.

MASSAROLO, João Carlos. **Narrativa transmídia: a arte de construir mundos**. In: XII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. Volume 1. São Paulo: Socine, 2011. 61-75.

PUCCI JR, Renato Luiz. **A televisão brasileira em nova etapa?** Hoje é dia de Maria e o cinema pós-moderno. In: XIX Encontro da Compós. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2010.

STYCER, Maurício. Às vésperas do fim de ‘Meu Pedacinho’, Luiz Fernando Carvalhose declara um Aprendiz. **Aurora de Cinema**. Disponível em: <https://auroradecinema>. Acesso em 7 de maio de 2022.



## Affonso Beato: entre câmeras, luzes e cores

Rogério Luiz SILVA DE OLIVEIRA<sup>45</sup>

### Resumo

Este ensaio tem origem numa entrevista com o diretor de fotografia Affonso Beato, realizada no dia 13 de março de 2021. Em julho do mesmo ano, a transcrição da conversa iria compor a seção reservada à Associação Brasileira de Cinematografia – ABC, no primeiro número da Revista Íris, uma publicação especializada e dedicada à direção de fotografia brasileira<sup>46</sup>. A preparação para aquele encontro virtual em torno de uma obra vasta e multifacetada revelou evidências singulares para o campo de estudos em cinematografia, pois a obra construída pelo fotógrafo serve como fio condutor de uma imersão na história da direção de fotografia no país. O texto aqui apresentado é uma partilha de impressões livres sobre a obra, apresentando um panorama de uma intensa atividade de cinematografia.

**Palavras-chave:** Affonso Beato; Direção de fotografia; Técnica

Desvendar a trajetória artística do diretor de fotografia Affonso Beato é conhecer uma estrada atravessada com o recurso de soluções práticas. Tornou-se um homem de cinema em virtude de uma dedicação incansável à tecnologia que serve à criação da imagem técnica. Ao longo de quase seis décadas dedicadas à imagem em movimento, tem transformado em ofício a curiosidade de criança que tinha quando acompanhava o trabalho desenvolvido na fábrica do pai. Desde muito cedo, Beato demonstrou interesse pela manipulação de ferramentas, logo compreendendo que sua atuação no mundo poderia se dar pelas vias da instrumentalidade artística. A própria historiografia comprovaria que o mundo do cinema o acolheu justamente por isso. Seu conhecimento sobre sensitometria o levou à amizade com Ricardo Aronovich. O domínio sobre o comportamento químico das películas abriu passagem para trabalhar nos filmes do Cinema Novo. A responsabilidade na escolha e gerenciamento de equipe e equipamentos cancelaram a sua participação nos filmes internacionais de grande orçamento. A compreensão da colorimetria possibilitou o auxílio na revolução cromática de Pedro Almodóvar. Antes de ilustrar cada um desses aspectos acima listados, cabe construir um breve adendo visando a construção de um alicerce histórico-teórico.

A descrição de tais características profissionais faz com que pensemos que este perfil técnico de Beato nos permite o diálogo com um entendimento do historiador da arte Michael Baxandall. No livro *Padrões de Intenção: explicação histórica dos quadros*, o pesquisador faz uma reflexão sobre o processo de criação artística afirmando que “o pintor ou o autor de um artefato histórico qualquer

---

<sup>45</sup> Vínculo institucional e e-mail. Ex: Estudante da graduação em Jornalismo da UNICAP, e-mail:

[nomesobrenome@gmail.com](mailto:nomesobrenome@gmail.com)

<sup>46</sup> <https://www.iriscine.com/>

se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta” (BAXANDALL, 2006, p. 48). Ao analisar obras como a do pintor Pablo Picasso ou do engenheiro civil Benjamin Baker, Baxandall acaba por revelar o quanto a obra artística é resultante da associação problema-solução. Seja *Guernica* (1937) ou a Ponte do Forth<sup>47</sup> (1890), estas intervenções humanas são consequências de um procedimento em que seus criadores precisam encontrar soluções práticas para torná-las possíveis e viáveis. O resultado, dessa maneira, é muito mais consequência de um saber mobilizado ao longo do processo de construção do que de uma intenção rígida e intocável. Além disso, qualquer leitura sobre essas determinadas obras revela o contexto da produção.

Um olhar retrospectivo sobre a obra de Affonso Beato nos conduz a experiências reveladoras destas soluções práticas que ele coloca a serviço do cinema. A princípio, chama a atenção que os dois primeiros trabalhos de sua carreira são filmes documentais, gênero que reconhecidamente exige um tipo de resolução que dialoga com o acaso, com o inesperado. O primeiro deles, *O Circo* (1964), filme dirigido por Arnaldo Jabor, foi filmado num período turbulento vivido pelo Brasil e seus vizinhos latino-americanos.

Figura 1 – Plano do filme *O Circo* (1964) – Direção: Arnaldo Jabor



Fonte: *Frame* do filme.

Num continente assombrado por regimes ditatoriais, Beato e muitos de sua turma iniciavam a aventura cinematográfica. Ao observarmos a movimentação da câmera, neste filme inaugural na sua vida profissional, conseguimos supor a intensidade da experiência de um operador que percorre espaços e tempos em busca do melhor enquadramento.

Nesse mesmo tom, Beato fotografa *Memórias do Cangaço* (1965), de Paulo Gil Soares. Dessa vez, a equipe mergulha num período histórico desenrolado no nordeste brasileiro. Mergulham nas reminiscências de ex-cangaceiro(a)s sem deixar de encarar a ira de personagens que, em dado

<sup>47</sup> Ponte ferroviária construída sobre o Rio Forth, no Reino Unido. O projeto foi elaborado pelo engenheiro civil Benjamin Baker.



momento do filme, afrontam a câmera numa recusa de serem filmadas. Em certa medida, essas situações de animosidade estarão ainda presentes em processos de filmagem como em *Cuando despierta el Pueblo* (1973), realizado pelo próprio Beato, em parceria com André Racz, no Chile, no mais grave momento enfrentado pelo governo de Salvador Allende. Se por um lado, o documentário serviu como espaço de aperfeiçoamento da técnica submetida à eventualidade, de outro a ficção trouxe o ensinamento do planejamento e da mobilização de uma engenhosidade técnica que cresce e se modifica ao longo de sua trajetória.

Esse tipo de conhecimento foi convocado na filmagem de *Cara a Cara* (1967), de Júlio Bressane. O próprio Beato conta que naquele momento do cinema brasileiro eram escassas as fontes de iluminação. Diante da demanda apresentada pela produção, Beato iluminou determinados espaços com *photo floods*. Dessa maneira improvisada, ajudava a “pintar o quadro de outra pessoa”, como ele mesmo faz questão de sublinhar em entrevistas concedidas ao longo da vida. Para Beato, o fotógrafo de um filme está sempre a serviço de uma ideia maior que seus gostos ou preferências. É como se suas tintas estivessem a serviço de um quadro assinado por outrem. Ao encontrar soluções para a necessidade de iluminar os interiores, confirma a tese de Baxandall convocada anteriormente. Além do mais, as alternativas encontradas em *Cara a Cara*, por sua vez, eram consequências de uma formação estética.

Figura 2 – Plano do filme *Cara a cara* (1967) – Direção: Júlio Bressane



Fonte: *Frame* do filme.

A pintura é uma expressão artística que certamente serve como parâmetro para imergir nas imagens registradas por Affonso Beato. Ter estudado na Escola Nacional de Belas Artes e frequentado a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, são apenas dois dados reveladores de uma dedicação direcionada às artes plásticas. Por certo, tal diálogo aguçou o olhar de um diretor de fotografia que se tornaria referência na capacidade de imprimir as cores e as luzes nos suportes filmicos, do analógico ao digital.

A consideração destes traços revela o quanto a capacidade de articular técnica e estética fez de Affonso Beato o fotógrafo de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, um dos filmes mais marcantes do cinema brasileiro e de sua carreira. A cor e a textura impressas no filme, resultante da parceria com Ricardo Stein (operador de câmera), adornaram um cartão de visitas que seria apresentado ao mundo a partir de então.

Figura 3 – Cena do filme *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) – Direção: Glauber Rocha



Fonte: *Frame* do filme.

Com a repercussão internacional do filme, abriram-se muitas portas para outras parcerias frutíferas, como a construída com o diretor estadunidense Jim McBride, de quem fotografou 13 longas-metragens, ou até mesmo com Pedro Almodóvar, com quem realizou três longas-metragens, dentre eles *Tudo sobre minha mãe* (1999), vencedor do Oscar de melhor filme em língua estrangeira, em 2000.

Figura 4 – Cena do filme *Tudo sobre minha mãe* (1999) – Direção: Pedro Almodóvar



Fonte: *Frame* do filme.

A atuação no cinema internacional fez com que Affonso Beato se tornasse o primeiro brasileiro a integrar a *American Society of Cinematographers – ASC*. A internacionalização de sua carreira repercutiu na atuação em grandes produções como diretor de fotografia: *Dark Water* (2005)

- de Walter Salles, *A Rainha* (2006) - de Stephen Frears e *O Amor nos Tempos do Cólera* (2007), de Mike Newell. É também em âmbito internacional que inicia a tarefa de professor de cinematografia. Até hoje compartilha seus conhecimentos na *ArtCenter College of Design*, em Pasadena, como *organizer*, bem como na ABC Cursos de Cinema, iniciativa que idealizou junto à Associação Brasileira de Cinematografia – ABC.

Ao considerar a perspectiva docente do diretor de fotografia, encontramos, aqui, outra instância em que Beato atua como uma ponte. Sempre interessado nos desdobramentos tecnológicos, segue inquieto compartilhando seus conhecimentos com jovens interessado(a)s em direção de fotografia. E neste sentido, ele tem feito uma importante conexão entre um passado analógico e um futuro que sinaliza cada vez mais para a estereografia. A carreira de Beato permite a qualquer pessoa interessada em cinema, fazer uma imersão nas potencialidades dessa arte à qual ele, não apenas se filiou, mas também tem ajudado a desenvolver a partir da direção de fotografia. Agindo como um pesquisador, mantém em funcionamento seus estudos e experimentos sobre o 3D, compartilhando os resultados em palestras ou aplicativos para *smartphone*. Ao passo que valoriza a experiência fílmica na tela grande e na sala escura, vislumbra com ânimo as possibilidades de novas superfícies de exibição audiovisual com entusiasmo, a exemplo dos ambientes *fulldome*.

A rota do diretor de fotografia Affonso Beato é, por fim, o percurso de um brasileiro que rompeu fronteiras geográficas e extrapolou limites de uma cinematografia nacional. Sua presença no campo cinematográfico internacional simboliza o elo do audiovisual latino-americano com o mundo, tal como o vínculo entre o cinema e a política ou, quem sabe, entre o passado e o futuro.

## Referências

**A Rainha.** Direção: Stephen Frears. Reino Unido / Irlanda do Norte. 2006. 103 min.

**BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros.** São Paulo; Companhia das Letras, 2006.

**BEATO, Affonso e ESCOREL, Lauro.** Entrevista concedida a Rogério Luiz Oliveira no dia 10 de maio de 2013. In: **OLIVEIRA, R. L. S. O Gosto na Direção de Fotografia. Dossiê Cinema e Audiovisual: entre o sensível e o reflexivo.** Arquivos do CMD, Volume 3, N. 1. Jan/Jul 2015. Disponível em: <http://www.culturaememoria.com.br/revista/index.php/cmd/article/view/44/90>.

**BEATO, Affonso.** Entrevista concedida a Rogério Luiz Oliveira no dia 13 de março de 2021. In: **SOTERO, P. ; SERRA, A. ; NOBRE, R. (Orgs.). Revista Íris: Cinematografia Brasileira,** São Paulo - SP, 08 jul. 2021.

**Cara a Cara.** Direção: Júlio Bressane. Brasil. 1967. 80 min.

**Cuando despierta el Pueblo.** Direção: Affonso Beato e André Racz. Chile. 1973. 58 min.

**Dark Water.** Direção: de Walter Salles. Estados Unidos. 2005. 105 min.

**Memórias do Cangaço.** Direção: Paulo Gil Soares. Brasil. 1965. 25 min.

**O Circo.** Direção e roteiro: Arnaldo Jabor. Brasil. 1964. 28 min.

**O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro.** Direção: Glauber Rocha. Brasil. 1969. 100 min.

**O Amor nos Tempos do Cólera.** Direção: Mike Newell. Estados Unidos. 2007. 139 min.

**Tudo Sobre Minha Mãe.** Direção: Pedro Almodóvar. Espanha. 1999. 101 min.

## A noite gráfica de *Sin City*: apontamentos sobre cinematografia digital

Matheus Andrade  
Paulo Souza

### Resumo

Sabe-se que a digitalização da cinematografia ampliou as possibilidades criativas para a feitura da imagem dos filmes. Desta feita, o presente trabalho consiste numa observação analítica do processo de produção das cenas noturnas do filme *Sin City - a cidade do pecado* (Robert Rodriguez, 2005, EUA). Para se aproximar da visualidade da HQ, o cineasta recorreu à técnica de *chroma key*, gerando imagens de uma noite cinematográfica de alto contraste, em preto e branco. Com isso, imprimiu-se na tela uma atmosfera notívaga semelhante à estética quadrinesca de referência, ou seja, uma noite gráfica, levando as cenas noturnas a uma visualidade cinematograficamente marcante.

**Palavras-chave:** Cinematografia digital; Cena noturna; Sin City; Chroma key; direção de fotografia.

### Introdução

*Sin City - a cidade do pecado* (Robert Rodriguez, 2005, EUA) é uma daquelas obras do cinema que marcaram o público pela visualidade levada à tela, tanto que foi popularmente apelidada de “efeito Sin City”. Chegou, naquele momento, como uma inovação imagética da cinematografia digital, o que, naturalmente, aguçou a curiosidade de muitos. Trata-se de um *look* cinematográfico perceptivelmente gráfico, anti naturalista, de traços bem marcados, tal qual as *graphic novels* de Frank Miller, de onde derivou o filme.

Movidos por essa curiosidade, elaboramos o presente estudo com o intuito de compreender os princípios e procedimentos da direção de fotografia na era digital, partindo de uma reflexão teórica sobre como a cinematografia digital apresenta características de uma visualidade gráfica em suas tendências. Nosso foco, portanto, se ajusta sobre as cenas noturnas de *Sin City*, ou seja, quase a narrativa inteira. Nossa intenção é abordar os aspectos técnico e estético da cinematografia digital através da experiência da respectiva obra. Portanto, o presente texto consiste num exercício analítico descritivo dos processos de feitura da imagem notívaga do filme ao mesmo tempo que apresentamos leituras acerca da visualidade alcançada por Robert Rodriguez.

### Cinematografia digital

Vivemos um tempo em que parece claro que os regimes digitais transformaram a sociedade em incontáveis campos, no cinema não foi diferente. A fotografia cinematográfica digital atua

simultaneamente em uma dualidade que, ora mantém as estruturas clássicas de produção, ora apresenta relevantes discontinuidades e abre margens para incorporar disruptivas formas ao fazer cinematográfico. Os regimes digitais elevaram a manipulação imagética e as possibilidades de criação de universos e personagens a um patamar, antes, dificilmente alcançável.

Arlindo Machado (1995, p. 196) mapeou, já nos anos 1980, o que chamou de “aurora do filme sintético”, ao perceber “as imagens digitais infiltraram-se, com ênfase cada vez maior, entre as imagens fotoquímicas, criando novas paisagens no já desfigurado cenário do filme convencional”. E, apesar da criticidade em relação a ligação direta entre os efeitos digitais e esse cinema balizado pelo interesse econômico, Machado (1995, p. 197) reconhece que “seria um equívoco fingir ignorar as transformações decisivas que estão se processando na área da síntese cinematográfica de imagens”, sobretudo a partir do barateamento das “técnicas de geração de imagens sem câmera”.

A ascensão e consolidação do digital, para além das previsões apocalípticas sobre o fim do cinema, nos parece como mais um passo na extensa história da expressão humana a partir das imagens.

O ser humano começou há muito tempo tentando se expressar com imagens desenhadas dentro de cavernas. Mais tarde, usaram pedrinhas para fazer mosaicos. Depois pintaram em madeira, fizeram afrescos nas paredes e na tela. Quando a fotografia chegou, começaram a trabalhar em emulsões em preto e branco. Depois eles foram ao cinema, a imagem mudou, o som chegou, tivemos cor, e 3D estéreo. E agora temos o digital, faz parte da evolução das câmeras e da mídia (STORARO apud FAUER, 2016, p. 8, tradução nossa<sup>48</sup>).

Lev Manovich (2016, p. 20) enuncia que o advento da mídia digital redefine a própria identidade do cinema. Uma afirmação tão categórica, naturalmente, pareceria demasiadamente assertiva, não fosse a tão pronunciada transformação que os novos meios vêm trazendo ao, já centenário, fenômeno do cinema. Manovich não se restringe a pontuar rupturas tecnológicas, ainda que essas sejam claramente perceptíveis e influentes nos correntes meios de produção de produtos audiovisuais. O teórico aponta para uma transformação de natureza ontológica, pois a própria indicialidade da imagem fotográfica, historicamente sustentada pelo pilar da credibilidade do aparato mecânico, não submetido a intervenção humana em seu processo fotoquímico – ainda que saibamos das sem-número possibilidades de intervenção – revela, com o digital, toda sua fragilidade. Se a adulteração de negativos, os ajustes nos laboratórios, os cortes e manipulações, eram um segredo

---

<sup>48</sup> No original: Human beings started out a long time ago trying to express themselves with images drawn inside caves. Later, they used little stones to make mosaics. Then they painted on wood, did frescoes on walls, and on canvas. When photography arrived they started to work in black and white emulsions. Then they went to the cinema, the image moved, sound arrived, we had color, and stereo 3D. And now we have digital, it is part of the evolution of cameras and media.

alquímico e distante dos olhos da maioria dos usuários, no digital temos a manipulação como regra, os filtros, máscaras, retoques, são realidade tanto para o fotógrafo amador quanto para a indústria do cinema.

Se o cinema foi construído a partir de uma estrutura de que englobava atores, sets e locações, levando aos espectadores aquilo que minuciosamente se construía em frente ao aparato câmera, hoje essa é a apenas uma possibilidade, não mais uma regra. A criação digital – não fotográfica – de atores e cenários é uma realidade posta, sob a qual a desconfiança dos mais céticos é posta em prova a cada dia. Essa revolução digital, possibilitando a criação de imagens totalmente animadas e renderizadas em um computador, dá vida ao fenômeno que Manovich (apud ELSAESSER, 2018, p. 201) nominou como *modo gráfico do cinema*. O modo gráfico faz alusão a uma técnica que se afasta do fotográfico, abrindo espaço às imagens sintetizadas digitalmente por computador. Na verdade, a geração de imagens não fotográficas sempre esteve viva na história do cinema, em menor ou maior grau. Os primeiros filmes animados eram produto de criação artesanal humana, os desenhos animados, os fundos de tela que preenchiam as pinturas *matte*, as intervenções manuais nos celuloides, foram todos produtos da inventividade humana, processos não mediados pela interface fotográfica.

É a partir dessa compreensão, do modo gráfico do cinema, que nos debruçamos sobre as cenas noturnas do filme *Sin City - a cidade do pecado*, mais precisamente, em virtude da visualidade gráfica que se imprimiu a partir da cinematografia digital utilizada para a feitura das cenas noturnas da obra.

### **A noite gráfica de *Sin City***

A noite gráfica, na verdade, é uma nomenclatura para nos referir a uma noite diegética feita, efetivamente, através da cinematografia digital, com as marcas do modo gráfico de cinema, gerida a partir de recursos técnicos fundamentais para se alcançar uma imagem cinematográfica noturna atípica. O caso aqui em questão é dono de um processo de feitura menos usual, justificado pelas escolhas que um diretor faz, dentro das possibilidades dadas pelo sistema digital, para contar uma história no cinema.

Com uma imagem de HQ na tela, *Sin City* é uma daquelas obras que aguça nossa curiosidade sobre o processo de feitura da cinematografia, como dito. A trama apresenta um universo violento, repleto de divergência e corrupção durante uma noite cinematográfica esteticamente intrigante pelas imagens aparentemente gráficas. O filme é assinado por três diretores: Robert Rodriguez, Quentin Tarantino e Frank Miller, o autor da obra adaptada.

As três *graphic novels* de Miller: *A cidade do pecado*, *O assassino amarelo* e *A grande matança*, lançadas nos anos 1990 e adaptadas para o roteiro do longa metragem, possuem imagens com um alto contraste entre o claro e o escuro, de um sombreamento intenso em traços firmes para ambientar o universo dos seus personagens. Há, ainda, uma alternância a cada quadro: ora usa 2D, ora utiliza certa perspectiva nas imagens.

*Sin City* é marcada por um conjunto de características estéticas/estilísticas e narrativas associadas ao *noir* de maneira mais contundente do que o perceptível nos “clássicos” filmes estadunidenses dos anos 1940 responsáveis pela criação a *posteriori* do “gênero” *noir* (SCHNEIDER, 2016, p. 179).

Ao que se refere à cinematografia, destacamos duas das características desse estilo cinematográfico de narrativa: 1) o uso da iluminação *low key* para ressaltar as sombras; e 2) a ambientação da história à noite (MASCARELLO, 2012, p. 181-182). Estas marcas podem ser reconhecidas na visualidade tanto nos traços de Frank Miller, quanto na obra de Robert Rodriguez.

Aliás, por essas e outras marcas nas imagens, fica visível que o cineasta buscou uma aproximação estética com os quadrinhos<sup>49</sup>. Em outras palavras, a HQ foi a referência visual para o diretor de fotografia tomar suas decisões acerca do trabalho técnico e artístico de cinematografia utilizado para o filme, pois o objetivo foi alcançar o resultado plástico ideal para a narrativa que se traduziu para o cinema.

Para tanto, o diretor Robert Rodriguez, que também é o diretor de fotografia da obra, adotou, em cinematografia digital, uma técnica conhecida por *chroma key* ou *color keying*: um processo de sobreposição de camadas na imagem, cujo princípio é a separação de imagens por chave cromática. Na prática, os atores e objetos de cena são filmados num cenário verde ou azul e, na pós-produção, adiciona-se outra imagem, a qual só aparecerá sobre as cores do cenário. “Telas azuis ou verdes são mais usadas porque são as cores opostas ao tom da pele, permitindo que o software de edição não linear elimine o fundo e o substitua por outra imagem” (ANG, 2007, p. 99). Um trabalho de total dependência entre a captura e a pós-produção, exigindo do fotógrafo conhecimento sobre a técnica para o alcance de certos resultados. É fundamental saber o que será feito depois, tecnicamente, na imagem para proceder corretamente sobre como as coisas deverão ser iluminadas no estúdio: os atores e os objetos não podem estar com algo que tenha a mesma cor que o fundo, bem como o cenário não pode ser vermelho, para não fundir a imagem com a pele humana. Por exemplo: uma gravata azul, num cenário azul, faz com que a imagem sobreposta apareça, também, na frente da gravata. A não

---

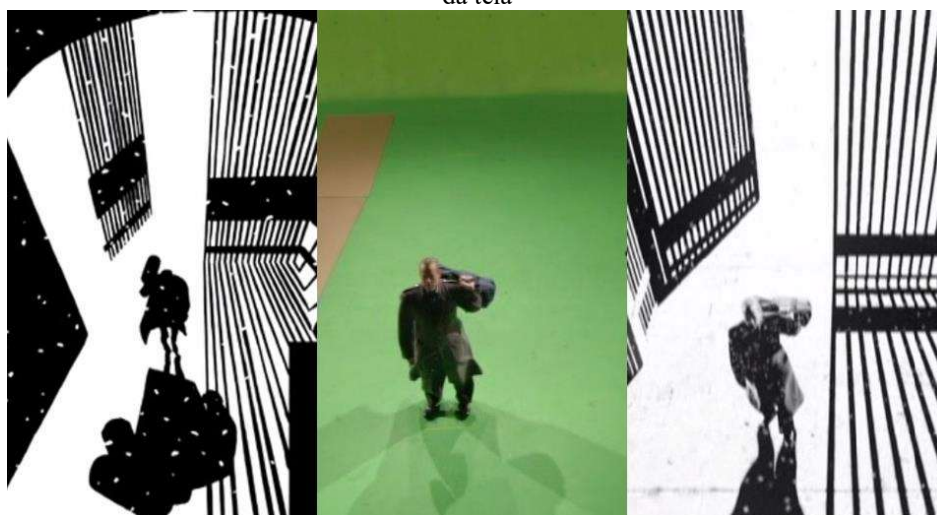
<sup>49</sup> As informações aqui são baseadas no episódio “Escola de cinema em 15 minutos”, um *making of* contido entre os conteúdos da sessão de Extras do DVD do filme.



ser que seja a intenção. A questão da pele humana, nesse caso, é semelhante, pois ela é reconhecida pela câmera através da cor vermelha. Faria o mesmo efeito da gravata.

*Sin city* foi todo feito em *chroma key*. Uma opção técnica que, por um lado, baixa alguns dos custos de filmagem, por ter uma única locação (o estúdio de filmagem), o que otimiza o plano de gravação. Mas, por outro lado, não parece ser mais fácil que o modo tradicional de trabalho, sobretudo para se fazer um filme longa metragem inteiro num único cenário verde.

Figura 01: etapas do processo de realização da cinematografia: da esquerda para a direita: imagem da HQ, do estúdio e da tela



Fonte: frames extraídos do *making of* do filme, montado pelos autores

Como mostramos na sequência de imagens da figura 01, o *chroma key* possibilitou um resultado cinematográfico que se aproxima do estilo *graphic novel* de Miller. Nota-se que a iluminação para a filmagem no cenário verde foi posta em função do resultado final. Ela projeta a sombra do personagem na mesma direção que foram postas as sombras das grades. Contudo, o alto contraste da HQ, de fato, se traduz para o cinema com tamanha semelhança devido ao processo de montagem e tratamento da cinematografia em *software* de pós-produção.

Mesmo num filme em preto e branco como esse, para o *chroma key*, é fundamental capturar as imagens em cores, pois as informações digitais da imagem são organizadas por divisão cromática entre as cores primárias – o RGB, havendo, assim, condições de separação dos elementos da imagem pelas cores. Por isso, a cor do figurino deve ser levada em consideração para um resultado acinzentado no preto e branco.

Voltando aos contrastes, as filmagens precisaram ter certos cuidados com a iluminação, no que se refere à direção dos refletores, ou seja, de onde a luz incide sobre os atores, pois a sombra deve estar no lugar certo para o tratamento posterior. Nesse caso, há um contraluz que pode ser entendida através das sombras que são evidenciadas para o espectador no rosto e no chão, bem na frente do

personagem. Aliás, essa contraluz é fundamental para o sombreamento característico da atmosfera do cinema *noir*, bastante recorrente nas cenas noturnas do cinema em geral. A relação sombra e luz também será informação digital para a decodificação da imagem pelo *software*, o que possibilita equalizar o claro e o escuro da filmagem no estilo da referência visual.

A contraposição de luz é posta, também, pela necessidade de recortar o personagem em relação ao cenário virtual que ainda está por vir. O recorte pela luz é também uma maneira de delinear as coisas para remeter aos contornos dos desenhos de Miller.

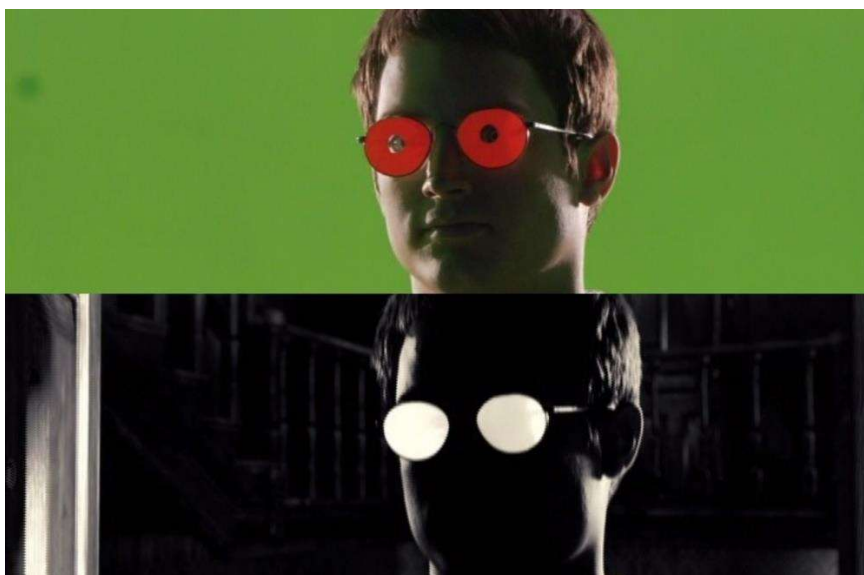
O resultado é um filme com uma visualidade notívaga diferente de muito do que já se viu nas telas. Tratam-se de cenas noturnas atípicas, de plasticidade quadrinesca, não naturalista, feitas a qualquer hora do dia, no estúdio. Desenhos, marcadamente contrastados em seu traço, com a força de uma atmosfera neo-noir (SCHNEIDER, 2016), ora com cara de animação, ora com cara de filmagem, para atender às premissas da narrativa.

O *software* usado por Robert Rodriguez em *Sin City* chama-se *Fusion*. Desenvolvido desde a década de 1980, ele tornou-se uma tecnologia recorrente da indústria para efeitos visuais e composição em cinematografia digital. “Recursos como Realidade Virtual, Rastreamento de câmera e Planar ou Rotoscopia Planar permitem que os usuários deste software de composição digital baseado em nó produzam vídeos de tirar o fôlego” (PEDRO, 2022).

A noite gráfica de *Sin City*, feita em cinematografia digital, através da técnica de *chroma key* e tratamento em pós-produção no *Fusion*, é de tirar o fôlego, pontualmente, pela transposição de detalhes visuais característicos da HQ para as telas de cinema.

Através de outros métodos de cinematografia, talvez, não fosse possível chegar a tal resultado. Na figura 02 temos o caso da cena em que os olhos de um dos personagens brilham em branco absoluto na tela, em meio a uma sombra tão profunda que parece impraticável através de processos fotográficos habituais.

Figura 02: o rosto do personagem visto antes e depois da pós-produção



Fonte: frames extraídos do making of do filme, montados pelo autor

Na imagem de captura, no cenário verde, os refletores incidem pelos dois lados, logo, o rosto do ator é marcado por uma sombra frontal, bem no meio da face do personagem. Na imagem finalizada, em preto e branco, observa-se um negrume intensificado por trás dos olhos brancos brilhantes, sem gradação, tornando o restante do rosto basicamente ilegível. Para isso, Robert Rodriguez colocou nos óculos do personagem lentes cobertas por adesivos de cor laranja, criando, assim, a possibilidade de, através das chaves cromáticas, manipular a respectiva cor na pós-produção. Estes, ao serem iluminados por uma luz azulada no ato de captura, de alta frequência, ajudam a definir o brilho no tratamento.

Durante o filme, muitas outras cenas noturnas utilizam truques como esse para a criação de visualidades intrigantes. O resultado vem de um leque de experimentações com o *chroma key* antes mesmo do início das gravações oficiais. Aliás, o teste foi um fator fundamental para o fotógrafo desse filme, como é para tantos outros trabalhos. Deveria ser algo obrigatório para a cinematografia, sobretudo quando se quer chegar a determinados resultados visuais. Mas nem sempre é assim.

Ainda vale observar que, na imagem finalizada do personagem de olhos brancos, o ator está à frente do segundo plano virtual, em 3D, muito diferente do fundo verde da imagem crua. Isso decorre, mais uma vez, dos cuidados em iluminar corretamente as coisas no ato de captura, em frente àquele cenário esverdeado insosso, totalmente sem expressão, para, assim, sobrepor o cenário em total consonância com o personagem.

Nesses termos, a noite gráfica de *Sin City* revela um delineamento de altos contrastes feitos através de técnicas amparadas pelos recursos digitais, capaz de referenciar diretamente os HQs de Miller sem deixar de ser cinema.

A atmosfera expressionista da noite de *Sin City*, a qual se afasta um pouco do realismo fotográfico, está totalmente assegurada pelo conceito imagético escolhido para o filme, como parte

de uma narrativa, um tanto, inverossímil. O espectador aqui se envolve muito mais pelos elementos plásticos que lhe são dados para aquele universo diegético, pouco se importando com o efeito de realidade da fotografia.

No estúdio, uma noite filmada com muita luz. Na tela, uma identidade visual noturna que marca pela plasticidade toda especial, dona de um ambiente nefasto e fantasioso, fruto de um trabalho técnico e estético especialmente inventivo para se contar uma história. A noite de *Sin City* carrega, de fato, um aspecto gráfico para o entendimento das potências dadas pela cinematografia digital, considerando os usos que dela são feitos.

Robert Rodriguez, famoso por acumular funções em seus trabalhos audiovisuais, também assina a montagem. A sobrecarga demonstra, também, as possibilidades inscritas no fazer audiovisual, no que se refere às equipes na era da digitalização do cinema. Ao criar o “efeito Sin City”, modo como se referem à visualidade do filme, Rodriguez deu continuidade à sua jornada autoral, permanecendo com seu estúdio de efeitos especiais e, posteriormente, realizando o segundo filme da saga: *Sin City – a dama fatal* (*Sin City – a dama to kill for*, 2014, EUA).

## Referências

ANG, Tom. **Vídeo digital**: uma introdução. São Paulo: Editora Senac, 2007.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. 2018.

FAUER, Jon. Passage from Film to Digital: Vittorio Storaro, ASC, AIC. **Film and Digital Times**: Art, Technique and Technology in Motion Picture Production Worldwide, [s. l.], n. 75, p. 4-12, Abril 2016.

FIGUEIREDO, Camila A. P. de. Da página para a tela: a questão do layout em *Sin City*. **Anais...** 2015.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. Brasiliense, 1995.

MANOVICH, Lev. What is digital cinema? In: LEYDA, Julia; DENSON, Shane. **Post-Cinema**: Theorizing 21st-Century Film. 2016.

MASCARELLO, Fernando. Film noir. In: **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

PEDRO, João. **Os 10 melhores software de efeitos visuais (VFX) em 2020**. out. 2022. Disponível em: <https://filmora.wondershare.com.br/video-editing-tips/best-special-effects-software.html>. Acessado em: 3 de novembro de 2022.

SCHNEIDER, Adérito. Sin City: o neo-noir como emergência do noir enquanto gênero a posteriori e a influência múltipla entre diversas linguagens (literatura, cinema e quadrinhos). In: **História, histórias**. Brasília, vol. 4, n.7, 2016, 167-183.

## Entrevista Bruno Polidoro: Cinematografia do filme *A Nuvem Rosa*

Cyntia Gomes CALHADO<sup>50</sup>

### Resumo

Este trabalho consiste em uma entrevista com o diretor de fotografia Bruno Polidoro. Além de questões de trajetória e carreira, as perguntas buscam elucidar suas escolhas na concepção fotográfica do filme *A Nuvem Rosa* (Iuli Gerbase, 2021). O foco das perguntas recai sobre os procedimentos audiovisuais utilizados e a plasticidade das imagens neste filme e também das dinâmicas da relação criativa entre a direção, direção de arte e de fotografia nesta produção.

**Palavras-chave:** Bruno Polidoro; *A Nuvem Rosa*; Fotografia cinematográfica; Direção de fotografia.

Bruno Polidoro é graduado em Realização Audiovisual e mestre em Comunicação pela Unisinos. Atua há quinze anos como diretor de fotografia em filmes, videoartes e séries. Fotografou 18 longas-metragens, que estrearam em importantes festivais como Sundance (*A Nuvem Rosa*, Iuli Gerbase, 2021), IDFA: International Documentary FilmFestival Amsterdam (*5 Casas*, Bruno Gulate Barreto, 2020), PÖFF: Tallinn Black Nights (*A Colmeia*, Gilson Vargas, 2019), IFFI: International Film Festival of India (*A Primeira Morte de Joana*, Cristiane Oliveira, 2019), e Chicago Latino Film Festival (*Legalidade*, Zeca Brito, 2019).

Recebeu mais de 25 prêmios de melhor fotografia em festivais, com destaque para os oito no Festival de Cinema de Gramado. Também fotografou as séries *O Ninho* (Filipe Matzembacher e Marcio Reolon, 2016, Outfest Los Angeles - International Special Mention); *Horizonte B* (Emiliano Cunha, 2016, exibida na Netflix); as três temporadas de *Grandes Cenas* (Ana Luiza Azevedo e Vicente Moreno, 2016); *Afinal, quem é Deus?* (Thaís Fernandes, 2017, finalista do Prix Jeunesse International); e curtas como *A Pedra* (Iuli Gerbase, 2018, exibido no Festival de Havana) e *O que pode um corpo?* (Victor Di Marco e Márcio Piccoli, 2020, finalista do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro). Atualmente, finaliza a série internacional *Travessias*, dirigida por Gilson Vargas.

É integrante da ABC – Associação Brasileira de Cinematografia, e do grupo de pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento. Além do trabalho como fotógrafo, dirigiu três curtas e o longa-metragem *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes* (2013, co-direção de Cacá Nazario, seleção oficial do Festival É Tudo Verdade), sobre a obra do escritor Caio Fernando Abreu. Em 2022, foi selecionado para o programa Camera Studio, da Berlinale Talents, no 72º Festival de Berlim.

---

<sup>50</sup> Professora na graduação de Cinema e Audiovisual da ESPM, e-mail: [cyntia.calhado@gmail.com](mailto:cyntia.calhado@gmail.com)

Esta entrevista foi realizada por e-mail, a pedido do entrevistado, em 1º de abril de 2022. As perguntas buscam elucidar suas escolhas na concepção fotográfica do filme *A Nuvem Rosa*. O foco das perguntas recai sobre os procedimentos audiovisuais utilizados e a plasticidade das imagens neste filme e também das dinâmicas da relação criativa entre a direção, direção de arte e de fotografia nesta produção.

1- Grande parte dos trabalhos que você fotografou e realizou são projetos produzidos em Porto Alegre. Poderíamos dizer, então, que você atua num eixo descentralizado da produção cinematográfica brasileira. Como você percebe a consolidação de outros territórios no circuito cinematográfico, pensando especificamente na região Sul do país?

Em 2006, eu me formei em Realização Audiovisual na Unisinos, integrando a primeira turma graduada em cinema no Rio Grande do Sul. Eram tempos de grande incentivo para a cultura. Mesmo iniciando minha carreira fora do eixo produtor Rio/São Paulo, existiam diversos tipos de fomentos públicos e privados para se filmar na região. Vivíamos o início da consolidação da captação e exibição digital - fato que barateou e popularizou a realização cinematográfica; e as políticas públicas principalmente federais de fomento para a produção e descentralização da realização.

Essa conjuntura favorável permitiu que a geração da qual faço parte produzisse grande quantidade de obras. A união de editais públicos com as novas tecnologias foi decisiva para o processo de descentralização que vimos na última década, pois ela permitiu desenvolver a cadeia produtiva em suas diversas etapas: incentivo ao desenvolvimento de projetos, realização das obras, distribuição e exibição. Sem esse ciclo, não há como o cinema se consolidar. Além da educação e formação de público.

Por isso, é incrível ver como novos cursos de cinema surgiram em diversas regiões do país. No Rio Grande do Sul, atualmente, temos mais de cinco graduações, além de escolas de cursos livres. Outro fato que creio ter sido decisivo para esse processo foi a criação dos Pontos de Cultura, obra do Governo Federal que levou muitos projetores e câmeras para o interior do Brasil, permitindo a formação de cineclubes e a existência de pequenas salas de cinema em muitas cidades desamparadas dessa estrutura no país.

Atualmente, mesmo com a aceleração tecnológica e de logística - podemos rodar um longa com um aparelho celular e lançá-lo em plataformas digitais, percebemos uma redução drástica nos mecanismos de fomento federais, destruindo a cadeia que vinha sendo construída. Desenvolve-se atualmente uma política que visa extinguir a cultura em geral, afetando gravemente o cinema brasileiro, que levará anos para se reerguer. Neste ano, os projetos que desenvolvi são financiados

com incentivos de editais de 2018 - e que foram congelados devido à pandemia. Com a redução dos incentivos, a centralização da produção fica ainda mais evidente.

2- Quais são o(a)s diretores(a)s de fotografia brasileiro(a)s que você tem como referência?

Eu me apaixonei pelo cinema através da literatura. Caio Fernando Abreu, por exemplo, foi um autor que me ensinou a pensar a luz, e através de sua obra dirigi um longa-metragem (o documentário *Sobre sete ondas verdes espumantes*, co-dirigido com Cacá Nazario). *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2011) é sem dúvida uma de minhas referências, e a direção de fotografia é de Walter Carvalho, um mestre dos escuros, e sem dúvida, um dos maiores nomes da cinematografia nacional. Além do *Lavoura Arcaica*, me encanta *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) e *Filme de Amor* (Júlio Bressane, 2003). Seguindo essa linha mais ensaística, também acompanho de perto o trabalho da Heloísa Passos, que traz uma poesia visceral nas imagens de filmes como *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes, Karim Aïnouz, 2009). Da geração mais próxima a minha, admiro o trabalho de Adolpho Veloso, especialmente em *Joquey* (Clint Bentley, 2021) e no português *Mosquito* (João Nuno Pinto, 2020) onde ele trabalha densamente com luz natural e corpos imersos em sombras; e as fotógrafas Wilssa Esser, que podemos conferir no longa *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018), a Andrea Capela, que fotografou *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017), e a Barbara Alvarez, de filmes como *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2017).

3- Em relação ao longa *A Nuvem Rosa* (Iuli Gerbase, 2021), como se deu o processo de criação da narrativa visual e dos aspectos plásticos da imagem?

Eu e a diretora Iuli Gerbase temos uma parceria há mais de dez anos. Assim, *A Nuvem Rosa* está presente em mim muito antes de 2018, quando li o roteiro pela primeira vez e fiquei encantado - e extremamente desafiado - pensando em como criar um filme de ficção científica em Porto Alegre, com orçamento baixíssimo.

Já nas primeiras leituras de roteiro, duas questões fundamentais surgiram: como utilizar a iluminação rosa de forma a não perder a sua força dramática ao longo do filme? E como trazer identidade e quebrar a monotonia dos mesmos ambientes de um único apartamento em mais de cem cenas? Pensando nelas, em conversas com a Iuli, o diretor de arte Bernardo Zortea, e a assistente de direção Daniela Strack, definimos que existiria uma movimentação geográfica da nuvem, assim nem toda luz externa é rosa. A nuvem está em alguma parte, mas não circunda toda a casa. Essa escolha permitiu criar um contraste entre fontes de luz rosa e outras mais esbranquiçadas/azuladas. Também,

decupamos o roteiro pensando na localização da nuvem e como ela agiria sobre as personagens, experimentando, durante os ensaios com os atores, novas posições e ocupação dos corpos nos cenários.

Eu e o diretor de arte Bernardo Zortea trabalhamos juntos em diversos filmes anteriormente, e felizmente temos grande sintonia e cumplicidade. Assim, realmente atuamos em conjunto. Essa relação de cumplicidade ocorre também com a Iuli: durante todo o processo do filme trocávamos com franqueza opiniões e sugestões.

4- Gostaria que falasse da escolha do rosa, uma cor associada à feminilidade, utilizada como gás tóxico. Quais os significados simbólicos dessa paleta de rosa e azul pasteis no início do filme? Eu interpreto como uma onda conservadora impossível de controlar. Se pensarmos no roteiro, a maioria das questões giram em torno de abusos advindos do patriarcado e do machismo. Temos um senhor, o pai de Yago, homofóbico; menores de idade sofrendo violência sexual do pai de uma amiga; a protagonista Giovana cedendo à maternidade contra sua vontade e tendo seu sofrimento psicológico negado pelo companheiro Yago, enquanto este personagem normaliza a situação, por entender que ela o favorece.

Foi esse o caminho que percorremos com a escolha do rosa: ele vem desde o roteiro, em uma proposta de ser uma cor sedutora, ligada ao feminino, mas que essa sedução esconde muitos segredos - e desgraças. Total reflexo da situação que se instalou no Brasil: em um olhar rápido você é seduzido - e se deixa enganar por algo que pode te destruir. O rosa parece tão querido, mas é uma beleza que é, também, uma força mortal. Ainda, creio que o rosa traz o estereótipo dos opostos de meninas e meninos, e consequentemente, uma “nuvem” sobre o casamento e as relações heterossexuais padrões, que são vendidas como o único meio de realização pessoal, e muitas vezes se revelam terrivelmente tóxicas e fatais.

No caso dos tons de azul, eles nasceram durante a pré-produção, em uma necessidade de imprimir outras cores que não o rosa para gerar uma dinâmica mais ampla de desenhos de luz e possibilidades de manipular o rosa. Também, conversei muito com a Iuli sobre a evolução dos tons de rosa ao longo do filme, e, principalmente, sobre o contraste entre os claros e escuros. Concordamos que o rosa tinha de se apresentar leve e delicado no início, com as personagens felizes em estar banhadas por ele, as cortinas abertas. Com a evolução da história, as cortinas e janelas são fechadas, colocando o casal em trevas que são invadidas por pequenos facho de luz de um rosa denso, quase



vermelho. O fato de rodarmos grande parte das cenas em ordem cronológica nos ajudou bastante também na construção dessa evolução entre claros e escuros.

5- Os créditos do filme informam que o roteiro foi escrito em 2017 e filmado em 2019, mas, na ocasião do lançamento do longa em 2021, o que era para ser uma ficção científica distópica, se tornou o primeiro filme “sobre a pandemia”. Você acha que ele ganhou mais visibilidade por conta desta (trágica) coincidência?

O filme se passa em uma cidade brasileira do Sul. Inicialmente, a nuvem rosa estava só no Brasil, quase como um reflexo da onda conservadora que se aproximava – e com a eleição em 2018, se tornou uma certeza. Já na montagem, com o início da pandemia, sentimos que o filme deveria ganhar ares mais internacionais, e durante a finalização, a Iuli sugeriu inserirmos no noticiário, em uma das primeiras cenas, imagens da nuvem em Londres e São Francisco. Acredito que foi uma boa escolha, pois temos certeza que o filme se passa no Brasil - e gera essa crítica política que estamos falando, mas também expande e gera identificação com outras plateias.

Nas primeiras semanas da pandemia, não conseguíamos acreditar que muitas das situações do filme estavam se tornando realidade. Realmente acredito que o filme ganhou outra dimensão com o “drástico acaso” da pandemia. Sundance colocou o filme com destaque como “o primeiro filme sobre a pandemia”, que foi realizado “antes da pandemia!”. O lançamento em Sundance mexeu com os espectadores, gerando grande comoção, identificação. E a Iuli foi aclamada como uma diretora “visionária”, com muitos elogios sobre a densidade da construção das relações humanas que vai além do fato extraordinário da própria nuvem.

6- Como você chegou nas decisões técnicas e estéticas utilizadas na direção de fotografia neste longa? Como o baixo orçamento influenciou nas escolhas de iluminação, locação?

*A Nuvem Rosa* nasceu como um filme de baixo orçamento - a Iuli escreveu o roteiro já pensando em uma história que pudesse ocorrer quase toda em uma só locação, com elenco pequeno. E dentro dessa proposta, ela roteirizou descrevendo a geografia e possibilidades visuais do apartamento de seus pais, que é onde filmamos. O fato de ser uma locação disponível foi decisivo para a construção do filme, pois grande parte das reuniões, conversas, estudos de planos e luzes puderam ocorrer na própria locação. Isso nos trouxe intimidade com o espaço, assim, pudemos utilizar abundantemente as luzes diegéticas do apartamento e a qualidade da luz natural disponível para construir os desenhos de luz.

Passamos a pré-produção focados em propor novos olhares sobre o mesmo espaço. Com as transformações do roteiro e acompanhando os ensaios, busquei mergulhar na subjetividade das personagens para encontrar as diversas tonalidades de rosa que o filme apresenta – e como as personagens reagem a partir delas. Por isso, o filme começa mais solar, com o elenco banhado e seduzido pelo rosa que emana das nuvens. Com o passar dos anos, Giovana passa a lutar contra a nuvem, fechando as cortinas, deixando os ambientes cada vez mais escuros, e instalando lâmpadas de outras cores, na busca de anular esse rosa. Também pensando nessa pluralidade visual e transformações de tonalidades de cor, testamos diversas gelatinas e refletores para compor a paleta do filme. Depois de testes com a câmera e criação de LUTs, ficamos muito seduzidos pela tonalidade gerada pelo *insulfilm* (esses filtros de janela de carros mesmo), e adotei ele como gelatina principal nas cenas diurnas, pois podia inseri-lo nas janelas e aproveitar a luz solar. Já nas outras mais dramáticas e com contraste acentuado, optei por imprimir o tom rosa com Arri SkyPanel e lâmpadas LIFX. Dessa forma, as cenas são desenhadas com diferentes artefatos, construindo um mosaico subjetivo de como a nuvem age sobre os estados de espírito das personagens, e brinca com o público: ora busca seduzir, ora aterrorizar.

O fato de ser um filme de baixo orçamento também gera maiores liberdades: como não tínhamos verba para construir grandes estruturas de luzes externas, o sol se tornou a principal fonte, e a organização do plano de filmagem seguia a posição solar. A escolha dos horários de filmagem de cada cena é também direção de fotografia.

O filme foi rodado com uma câmera Arri Alexa Mini, com um jogo de lentes Zeiss High Speed, e em muitas cenas usamos filtros de suavização na lente, como 1/8 de Hollywood BlackMagic e Black Pro Mist. Também, para a filmagem, criamos LUTs com diferentes gradações de rosa, pois muitas vezes o olho ia se acostumando ao tom, fazendo com que o rosa fosse lido como branco. Nesses casos, aplicava um LUT mais carregado, sem precisar mudar a quantidade de gelatinas ou saturação dos refletores. E esses looks de densidade de cores e contrastes foram aperfeiçoados na pós-produção pelo Daniel Dode, colorista do filme, e sua equipe.

7- Além do rosa, temos, em algumas cenas noturnas, luz vermelha, além da nuvem verde. Quais os significados que pretendiam trazer à narrativa com estas duas novas cores na direção de fotografia?

Eu penso que essas variações de cor da nuvem são, na verdade, projeções das personagens. Talvez as nuvens fisicamente ainda estejam lá rosadas, mas de tanto observar e desejar algo, em certo momento, as nuvens assumem uma cor que reflete o estado e sentimento das personagens. Por isso, o vermelho, que brota da ira dos olhos de Giovana, ao mesmo tempo que remete ao tom clássico de

pinturas de obras católicas renascentistas e suas representações do inferno. E o verde, que vem para “brincar” com as personagens, em uma provação: desestabiliza Giovana, e faz Yago se revelar ainda mais fanático pela nuvem.

8- O filme tem outras pontuações visuais, como as lanternas, as nuvens luminosas de Lino e os óculos iluminados de realidade virtual de Giovana. Como estas soluções foram pensadas?

Na busca de quebrar a monotonia visual de um filme de uma locação só, pensamos em elementos de luz que pudessem jogar visualmente com o rosa. Desenvolvemos então uma pesquisa onde fomos acumulando diversos objetos luminosos que poderiam ser utilizados durante as cenas. E buscávamos objetos que emanassem diferentes tonalidades de cor e também gerassem movimento - como as luzes verdes da festa, feitas com uma pequena máquina de laser e muitas lanternas emprestadas pela equipe.

9- Há muitas telas (celular, computador, tablet, TV) no decorrer de *A Nuvem Rosa*, como foram produzidas estas imagens?

Essa foi uma grande questão da pré-produção: rodar primeiro as cenas e personagens que aparecem nas telas ou primeiro com os protagonistas no apartamento (e, conseqüentemente, ter de inserir essas imagens na pós-produção)? Seria um trabalho gigantesco de pós-produção inserir essas cenas nos tablets, celulares e computadores. Além do custo orçamentário que não tínhamos, engessaria muito a atuação dos atores, pois eles interagiriam o tempo todo com telas azuis, sem poderem movimentar muito as telas para não dificultar a inserção depois.

Então, decidimos começar as filmagens com os personagens que aparecem nas telas. Primeiro, rodamos cinco diárias com uma equipe menor, com uma câmera mais simples (uma Sony a7s II). Filmar as telas permitiu também testar mais filtros, manipulações de luz e enquadramentos - desde a concepção queríamos quebrar a linearidade entre “personagem-olhar-tela”. Assim, experimentamos os personagens no chão com o celular na mão, deitados na cama com o computador ao lado ou no colo. Creio que essa diversidade imprime no filme e traz uma organicidade, pois em certos momentos os personagens chegam a ficar de costas para as telas.

10- Poderia comentar sobre os efeitos visuais do filme.

Praticamente todos os efeitos visuais do filme foram desenvolvidos em set, sejam as telas, os momentos com fumaça e alteração de luzes e movimentos. Os únicos efeitos de pós-produção foram as nuvens, que foram modeladas em 3D pela equipe da DOT Cine. Pelo alto custo, tínhamos um número exato de planos que poderíamos ter nuvens em cena. Também por questão orçamentária, não utilizamos *chroma key*, e todas as nuvens foram inseridas sobre céus reais captados durante as filmagens na locação. Isso gera maior veracidade, mas demandou um grande tempo para afinar o tom exato das nuvens com os tons das luzes que utilizamos no set.

## Referências

**Afinal, quem é Deus?** Direção e Roteiro: Thaís Fernandes. Produção: Fabiano Florez, Jessica Luz. Brasil. 2017. 13 episódios de 13 min.

**A Colmeia.** Direção: Gilson Vargas e Roteiro: Diones Camargo, Gilson Vargas, Matheus Borges. Produção: Gabriela Bervian. Brasil. 2019. 101 min.

**A Nuvem Rosa.** Direção e Roteiro: Iuli Gerbase. Produção: Patricia Barbieri. Brasil. 2021. 105 min.

**A Pedra.** Direção e Roteiro: Iuli Gerbase. Produção: Luciana Tomasi. Brasil. 2018. 19 min.

**A Primeira Morte de Joana.** Direção: Cristiane Oliveira. Roteiro: Cristiane Oliveira, Sílvia Lourenço. Produção: Cristiane Oliveira. Brasil. 2019. 100 min.

**Cinco Casas.** Direção: Bruno Gualarte Barreto. Roteiro: Bruno Gualarte Barreto, Vicente Moreno. Produção: Jessica Luz. Brasil. 2020. 85 min.

**Corpo Elétrico.** Direção: Marcelo Caetano. Roteiro: Marcelo Caetano, Gabriel Domingues, Hilton Lacerda. Produção: Beto Tibiriçá, Marcelo Caetano. Brasil. 2017. 94 min.

**Filme de Amor.** Direção: Júlio Bressane. Roteiro: Júlio Bressane, Rosa Dias. Produção: Daniela Arantes. Brasil. 2003. 90 min.

**Grandes Cenas.** Direção e Roteiro: Ana Luiza Azevedo, Vicente Moreno. Produção: Nora Goulart. Brasil. 2016. 22 episódios de 17 min.

**Horizonte B.** Direção: Emiliano Cunha. Roteiro: Gabriel Faccini, Tiago Rezende, Tomás Fleck. Produção: Tainá Rocha, Gabriel Faccini, Tiago Rezende, Tomás Fleck. Brasil. 2016. 4 episódios de 26 min.

**Joquey.** Direção: Clint Bentley. Roteiro: Clint Bentley, Greg Kwedar. Produção: Clint Bentley. EUA. 2021. 94 min.

**Lavoura Arcaica.** Direção e Roteiro: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Elisa Tolomelli. Brasil. 2001. 165 min.

**Legalidade.** Direção: Zeca Brito. Roteiro: Leo Garcia, Zeca Brito. Produção: Luciana Tomasi. Brasil. 2019. 121 min.

**Madame Satã.** Direção e Roteiro: Karim Aïnouz. Produção: Isabel Diegues, Walter Salles, Mauricio Andrade Ramos, Donald Ranvaud, Juliette Renaud, Marc Beauchamps, Vincent Maraval. Brasil. 2002. 105 min.

**Mosquito.** Direção e Roteiro: João Nuno Pinto. Roteiro: João Nuno Pinto, Fernanda Polacow, Gonçalo Waddington. Produção: Paulo Branco, Ana Pinhão Moura, Mario Peixoto, Enrico Saraiva. Portugal, Brasil, França. 2020. 122 min.

**O Ninho.** Direção: Filipe Matzembacher e Marcio Reolon. Roteiro: Filipe Matzembacher, Marcio Reolon, Eleonora Loner. Produção: Filipe Matzembacher, Jessica Luz, Marcio Reolon. Brasil. 2016. 4 episódios de 25 min.

**O que pode um corpo?** Direção e Roteiro: Victor Di Marco, Márcio Piccoli. Produção: Laura Moglia, Márcio Picoli. Brasil. 2020. 15 min.

**Que horas ela volta?** Direção, Roteiro e Produção: Anna Muylaert. Brasil. 2015. 114 min.

**Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes.** Direção: Bruno Polidoro, Cacá Nazario. Roteiro: Bruno Polidoro, Cacá Nazario, Tatiana Nequete. Produção: Jéssica Luz. Brasil. 2013. 73 min.

**Temporada.** Direção e Roteiro: André Novais Oliveira. Produção: Thiago Macêdo Correia. Brasil. 2018. 113 min.

**Viajo porque preciso, volto porque te amo.** Direção e Roteiro: Marcelo Gomes, Karim Aïnouz. Produção: Daniela Capelato. Brasil. 2009. 75 min.

