UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ECA – ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ANDRÉ FONSECA BESEN

***O chiaroscuro e a cinematografia de *Cabra Marcado
Para Morrer****

São Paulo – SP

2019

ANDRÉ FONSECA BESEN

***O chiaroscuro e a cinematografia de *Cabra Marcado
Para Morrer****

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Mestre.

Área de concentração: Teoria e Pesquisa em
Comunicação - Linguagens e Estéticas da
Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Victor Aquino Gomes Corrêa

São Paulo – SP

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Besen, André Fonseca
O chiaroscuro e a cinematografia de Cabra Marcado Para
Morrer / André Fonseca Besen ; orientador, Prof. Dr. Victor
Aquino Gomes Corrêa. -- São Paulo, 2019.

81 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original
1. Cinema 2. História da arte 3. Chiaroscuro 4. Estética
5. Direção de Fotografia I. Aquino Gomes Corrêa, Prof. Dr. Victor
II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888
Nome: BESEN, André Fonseca

Título: O *chiaroscuro* e a cinematografia de *Cabra Marcado Para Morrer*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Mestre.

Aprovado em:

Presidente da banca: Prof. Dr. Victor Aquino Gomes Corrêa

BANCA EXAMINADORA

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Gostaria de agradecer ao meu orientador, o Prof. Dr. Victor Aquino Gomes Corrêa, por acolher a orientação deste projeto permitindo assim sua realização, assim como sua ajuda durante todo processo do mestrado. Agradeço também minha esposa, Margot Legrix de la Salle, pelo suporte e a paciência durante a realização dessa pesquisa e por fim gostaria de dedicar um agradecimento especial a minha mãe, Sonia Maria Botta da Fonseca, por realizar toda a revisão e pelo aconselhamento referente à esta dissertação.

RESUMO

O cinema e em decorrência disso a direção de fotografia, operam, em síntese, desenvolvendo imagens produzidas e projetadas em sequência, construídas a partir de desenvolvimentos conceituais e técnicos, particulares desse estilo de expressão artística.

Essa dissertação se propõe a demonstrar como funcionam esses processos de desenvolvimentos conceituais e técnicos, através da análise de um dos elementos fundamentais na construção de uma imagem, a relação entre os signos gráficos claro e escuro, *chiaroscuro*.

A direção de fotografia, área do cinema responsável pela cinematografia, fundamenta seu desenvolvimento criativo e artístico através da manipulação de todos elementos presentes na imagem. Esses elementos são essenciais para a compreensão e a relação estética do espectador com o filme.

A manipulação desses elementos, entretanto, não é um recurso original da realização cinematográfica, é uma interpretação, por parte da cinematografia, de métodos e propostas estéticas que localizam suas gêneses nas artes visuais.

Para analisar especificamente o fenômeno estético resultante da manipulação entre claro e escuro, esse estudo se ergue a partir do período do Renascimento e avança até o período Barroco, na Europa.

Como objeto específico de estudo cinematográfico, para endossar o desenvolvimento realizado, destaca-se um exemplo de aplicação da cinematografia brasileira. Por meio do exercício de análise fílmica da obra *Cabra Marcado Para Morrer*, de Eduardo Coutinho, 1984, essa dissertação revelará a importância do elemento *chiaroscuro* na relação estética decorrente da conexão entre o filme e seus espectadores.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Estética, História da Arte, *Chiaroscuro*, Direção de Fotografia

ABSTRACT

The cinema, and side by side with it, the cinematography, work up, in synthesis, images produced and projected in movement, which are, usually, made from conceptual and technical developments, particular from this type of artistic expression. This dissertation proposes to demonstrate how this process of conceptual and technical developments works, using the analysis of one fundamental element inside the creation of an image, the relation between light and shadow, *chiaroscuro*.

Direction of photography, the area in cinema responsible for the cinematography, builds all the creative and artistic developments using image significations. These image significations, also called visual poetry, are essential to the comprehension and aesthetic relation between the spectator and the film. This work proposes to develop a way to construct this visual poetry, with the support of some of the most important cinema theory.

The visual poetry, however, is not a resource originated in cinema. They are interpretations, from the cinematography, of resources and aesthetics propositions that begun mostly in visual arts.

To specifically analyze the aesthetic phenomenon of visual poetry, which results from the manipulation of light and shadow, this dissertation uses the renaissance period. Based on important scholars from art history and theory, this work presents a brief study about the development of the manipulation through light and shadow, *chiaroscuro*, as a possible resource in the creation process of an image.

As a study object, a demonstration will be elaborated of the use of this resource in the Brazilian Cinema Novo period, through the exercise of film analysis of the film *Twenty Years Later*, in order to demonstrate the importance of this element in the aesthetics created from the relation of the film and his spectators.

KEY-WORDS: Cinematography, Aesthetics, Art History, *Chiaroscuro*, Cinema

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – *Rabulla Gospels*, Arte bizantina, 596 d.C – Pág. 17

Figura 2 - Arte Românica, Séculos XI e XII d.C – Pág. 18

Figura 3 – *A lamentação de Cristo*, Giotto di Bondone 1305 d.C – Pág. 20

Figura 4 - *Paisagem do Arno*, Leonardo da Vinci, 1473 d.C – Pág. 26

Figura 5 – *Vocação de São Mateus*, Caravaggio, 1599 - 1600 d.C – Pág. 40

Figura 6 – *Narciso*, Caravaggio, 1594 – 1596 d.C - Pág. 45

Figura 7 – Fotograma extraído do filme *A chegada de um trem na estação*, Auguste Lumière e Louis Lumière, 1896 – Pág. 51

Figura 8 – Fotograma extraído do filme *Cidadão Kane*, Orson Welles, 1941, pág. 62

Figura 9 – Fotograma extraído do filme *Ladrões de Bicicleta*, Vittorio de Sica, 1948 – Pág. 65

Figura 10 – Fotograma extraído do filme *Cabra Marcado Para Morrer*, Eduardo Coutinho, 1985 (Primeiras filmagens) – Pág. 71

Figura 11 – Fotograma extraído do filme *Cabra Marcado Para Morrer*, Eduardo Coutinho, 1985 (Segundas filmagens) – Pág. 75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – SOBRE O OBJETO E A JUSTIFICATIVA	Pág. 9
---	--------

INTRODUÇÃO - METODOLOGIA E APORTE TEÓRICO	Pág. 12
---	---------

CAPÍTULO I – RENASCIMENTO

1.1 <i>Teoria e prática</i> nas artes plásticas – Contexto do desenvolvimento do conceito <i>Chiaroscuro</i>	
1.1.1 Idade Média	Pág. 16
1.1.2 Giotto	Pág. 19
1.1.3 Brunelleschi	Pág. 22
1.2 Iconografia e iconologia por Panofsky	Pág. 25
1.3 Paisagem do Arno – Leonardo da Vinci por Argan	Pág. 26
1.4 <i>Tratado De Pintura</i> de Leonardo da Vinci	Pág. 31

CAPÍTULO II – A RESSIGNIFICAÇÃO DO *CHIAROSCURO*

2.1 O período Barroco	Pág. 36
2.2 Michelangelo Merisi, o Caravaggio	Pág. 38
2.3 A ressignificação dramática	Pág. 42
2.4 A obra Narciso (FIGURA 6)	Pág. 43

CAPÍTULO III – CINEMATOGRAFIA

3.1 Intertextualidade - Das artes plásticas para o cinema	Pág. 47
3.2 <i>Teoria e prática</i> na cinematografia	Pág. 48
3.3 Poéticas Visuais: Parâmetros Fotográficos	Pág. 52
3.4 O Imaginário e a sombra em Edgar Morin	Pág. 56
3.5 O realismo em André Bazin	Pág. 59
3.6 O neorealismo italiano	Pág. 63

CAPÍTULO IV – A QUESTÃO DA FORMA EM CABRA MARCADO PARA MORRER – ANÁLISE DE OBJETO DE ESTUDO

4.1 A obra	Pág. 67
4.2 1964	Pág. 68
4.3 A década de 80	Pág. 73
4.4 O <i>chiaroscuro</i> no Cinema Novo	Pág. 77

CAPÍTULO V – CONSIDERAÇÕES FINAIS	Pág. 81
---	---------

REFERÊNCIAS	Pág. 83
-------------------	---------

INTRODUÇÃO – Sobre o objeto e a justificativa

Há alguns séculos, as áreas de crítica, teoria e história da arte, se responsabilizam pela tarefa hercúlea de interpretar cada detalhe, em cada objeto de estudo, relevante ou não, de parte das manifestações artísticas visuais importantes. Através desse exercício contínuo, uma série de revelações conceituais, artísticas, filosóficas, políticas, entre outras, despontaram. Esse exercício de interpretação é de fundamental importância para nossa compreensão e progresso cultural, social e político.

A composição, o emprego das cores, a orientação da luz, a representação do movimento, a escolha do detalhe, o material utilizado, o formato e proporção escolhidos, a espacialidade, a perspectiva, o volume, ou seja, todos os elementos qualitativos, representados e explorados em cada pintura, escultura, desenho, obra arquitetônica, performance, instalação, entre outros meios de expressão artística visual, onde pensadores se aprofundam continuamente, são elementos participantes do processo de criação artística, portanto, são passíveis de interpretação.

O cinema, como campo de manifestação artística central no século XX, também possui suas possíveis interpretações, portanto, é um campo extremamente rico para o exercício da análise crítica.

Fundamentada em teorias e desenvolvimentos ensaísticos de críticos, teóricos e historiadores, nacionais e internacionais, das áreas das artes plásticas e audiovisuais, essa dissertação se propõe a fornecer uma contribuição para o campo da interpretação e estudo das manifestações artísticas e culturais.

A direção de fotografia é a área do universo cinematográfico responsável pelo desenvolvimento da imagem. Através de processos técnicos, herdados do meio fotográfico, a direção de fotografia, ou como às vezes é chamada, a cinematografia, constrói, a partir de um roteiro escrito, imagens complexas. Essas imagens, ao contrário do que muitas vezes se pensa, são realizadas, desde sua gênese, pelo estudo e aprimoramento de diversos elementos, que serão responsáveis por auxiliarem essas mesmas imagens a atingir uma relação de interesse e cumplicidade entre o filme e o

espectador. Esse processo de desenvolvimento, realizado pela direção de fotografia, é chamado popularmente de desenvolvimento de um conceito, ou defesa, da direção de fotografia de um filme.

Trabalhando como diretor de fotografia, realizei diversos conceitos de direção de fotografia, em todos os projetos que participei. Porém, sempre me questioneei de onde vinha a inspiração para tomar essas decisões imagéticas antes do período de realização do filme.

Por outro lado, sempre me surpreendi como muitas vezes era natural esse processo, ou seja, as diretrizes imagéticas surgiam no desenvolvimento do filme como se estivessem já pré-definidas, intrínsecas ao projeto.

Por conseguinte, me veio a inspiração para uma pesquisa: como determinar os elementos que compõem uma imagem audiovisual? E, como contemplar com responsabilidade a tarefa de desenvolvê-los conceitualmente?

Minha solução para responder essa pergunta foi sintetizar uma pesquisa através do estudo de um elemento, entre muitos que compõem uma imagem: a relação entre claro e escuro, inicialmente, localizando-o nas artes plásticas, para depois interpretar sua utilização nas artes audiovisuais.

Em outras palavras, através da relação *chiaroscuro*, busquei um exemplo expandido da determinação de um elemento na imagem, desenvolvido e estudado pela sua significação conceitual, transportando o conceito de manipulação de claro e escuro das artes plásticas para as audiovisuais.

É importante explicitar desde já a definição que uso do termo *chiaroscuro*, para essa dissertação. *Chiaroscuro*, relativo à arte, é a técnica, ou o conceito, responsável pela manipulação da relação entre luz clara e escura, através da representação das mesmas, em função de um objetivo em uma obra. Em outras palavras, *chiaroscuro* é o controle do contraste na representação de luz e sombra em função de objetivos formais para geração de significações diversas.

O caminho que proponho percorrer nessa dissertação, portanto, é de construir uma fundamentação para o desenvolvimento técnico e conceitual do *chiaroscuro* no período do Renascimento e no período Barroco, na Europa, especificamente na Itália, e, a partir daí, justificar como foi realizada sua transposição para o cinema.

A arte é uma prática que opera com procedimentos específicos aplicados a materiais determinados que dão origem a obras. Quanto à estética, enquanto disciplina em si mesma, tem a autoridade de refletir sobre a arte e sobre as obras, forjando um universo conceptual constitutivo de um saber. (JIMENEZ, 1999, Pág. 19)

Dessa afirmação de Marc Jimenez (1999), destaco a relevância desse trabalho ao propor a construção de um estudo específico de interpretação de um, entre os muitos elementos artísticos que foram desenvolvidos através da nossa história, para assim enriquecer o campo do conhecimento da estética, das artes plásticas, do cinema e da direção de fotografia.

INTRODUÇÃO – Metodologia e aporte teórico

O ponto de partida para essa pesquisa é a origem do desenvolvimento, de utilização conceitual e técnica, da relação entre luz e sombra. Através do suporte e da revisão bibliográfica de nomes importantes da história, teoria e crítica das artes plásticas, conforme será destacado a seguir, a proposta, no território da história da arte, é construir um contexto para o desenvolvimento da aplicação do *chiaroscuro*.

Para abordar o contexto do Renascimento e construir uma linha do tempo da história da arte, essa dissertação utilizará como ponto de partida a revisão do livro *História da arte* de Ernst Gombrich, 1950, no que diz respeito ao período do Renascimento e o seu contexto.

Para complementar o contexto do Renascimento e destacar na dissertação fenômenos específicos desse mesmo período, será utilizada, através de revisão, a obra *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel* de Giulio Carlo Argan, 1984. É através dessa obra, também, que a dissertação irá destacar a relação entre *teoria* e *práxis*, para Argan, na obra de Brunelleschi. As abordagens desses dois termos conceituais, *teoria* e *práxis*, serão utilizadas como fundamentação epistemológica para todo o trabalho.

Para ajudar a localizar o método de análise que será realizado em algumas manifestações artísticas, no decorrer da dissertação, serão utilizados os conceitos de *iconografia* e *iconologia*, a partir da obra *Significado nas artes visuais* de Erwin Panofsky, 1955.

Através da interpretação desses autores sobre os períodos que anteciparam o desenvolvimento objetivo do *chiaroscuro*, se revelarão os alicerces indiretamente responsáveis para o desenvolvimento dessa técnica e conceito.

Para endossar essa pesquisa, ainda no período do Renascimento, serão exploradas, através de revisão, as afirmações e indagações de Leonardo da Vinci, sobre as relações entre luz e sombra, reunidas no *Tratado De Pintura*, 2013.

Ainda no arcabouço das artes plásticas, a dissertação abordará as contribuições importantes a respeito da ressignificação conceitual da ferramenta *chiaroscuro*, realizadas durante o período barroco. Para endossar teoricamente essa ressignificação, será utilizada a revisão da obra *Imagem e Persuasão: Ensaaios sobre o barroco* de Giulio Carlo Argan, 1986.

É, inclusive, nessa ressignificação que se edificará a relação direta de utilização conceitual entre a cinematografia e as artes plásticas, expondo uma possibilidade de análise continuada entre as duas formas de manifestações artísticas, a pintura e o cinema.

Para transportar intertextualmente o termo *chiaroscuro*, assim como os conceitos de *teoria*, *práxis*, *iconografia* e *iconologia*, das artes plásticas para as audiovisuais, propomos conduzir esses conceitos, de uma área para a outra, conservando os seus significados e concepções conforme explicitados na dissertação pelos autores apontados.

No campo do cinema, com o intuito de fornecer suporte bibliográfico para a dissertação, serão apresentadas discussões a respeito da cinematografia, a partir das pesquisas da linguagem cinematográfica, que, por sua vez, serão fundamentais para assentar essa dissertação no campo teórico cinematográfico.

A fundamentação teórica para discutir questões acerca do cinema e da cinematografia se baseiam, portanto, em alguns ensaios e análises críticas organizadas nas obras *O que é o cinema?* de André Bazin, 2014, *O cinema ou o homem imaginário* de Edgar Morin, 1970, *Sobre a história do estilo cinematográfico* de David Bordwell, 2013, *Práxis do cinema* de Noël Burch, 1972 e *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* de Ismail Xavier, 1977. Esses ensaios e análises são o ponto de partida para introduzir os estudos sobre linguagem e estética nos desenvolvimentos criativos na direção de fotografia.

Portanto, a partir do estudo da linguagem cinematográfica, realizado pelos autores citados acima, esse trabalho pretende assentar o estudo da direção de fotografia no campo da teoria do cinema, consolidando uma nova interpretação por meio do estudo de elementos conceituais na imagem.

A direção de fotografia cinematográfica é uma modalidade de manifestação artística relativamente jovem, ainda escassa em abundância de recursos bibliográficos para pesquisa. Para discutir as questões específicas técnicas e conceituais dessa modalidade artística, será utilizada como aporte teórico a obra *Cinematografia, Teoria e Prática* de Blain Brown, 2002.

Para atar um nó entre todos os desenvolvimentos, de áreas distintas, mesmo que correlativas, definidas como campos epistemológicos dessa dissertação, será abordado um objeto de estudo, o filme *Cabra Marcado Para Morrer*, do diretor Eduardo Coutinho, com cinematografia de Fernando Duarte e Edgar Moura.

O Cinema Novo foi um movimento importante na história do cinema brasileiro e entre muitas de suas formas, uma que se destaca, é a manipulação formal para construção de significado, utilizada como alicerce das estruturas discursivas em alguns filmes. Em outras palavras, elementos de construção de significação presentes nas imagens eram utilizados de maneira sistemática neste período, constituindo-se como linguagem comum em algumas obras. Um desses elementos foi a relação entre luz e sombra. A realização inicial de *Cabra Marcado Para Morrer* faz parte do movimento do Cinema Novo, portanto, corresponde a um bom objeto de estudo dos processos de significações comuns à época.

Como base teórica para aprofundar sobre a questão da forma, no movimento do Cinema Novo, serão utilizadas as obras, *Revisão crítica do cinema brasileiro* de Glauber Rocha, 2003, *Introdução ao cinema brasileiro* de Alex Viany, 1987 e *Cinema brasileiro: Propostas para uma história* de Jean-Claude Bernadet, 2009.

Outra particularidade do objeto escolhido para estudo, é o tempo que demorou a sua realização. Devido à uma interrupção no seu processo de filmagem, o filme de Eduardo Coutinho levou vinte anos para ser finalizado, esse fenômeno determinou a forma final do filme, colocando em evidência duas abordagens de utilização da relação entre o claro e escuro na obra, uma conceitual e outra figurativa, conforme será apresentado nesse trabalho através do método da análise fílmica.

Devido ao sucesso do filme na época de seu lançamento, *Cabra Marcado Para Morrer* teve uma larga repercussão no território da crítica cinematográfica brasileira, legando para esse trabalho recursos bibliográficos de pesquisa, crítica e estudo. Serão utilizados como aporte teórico para essa dissertação textos de Marilena Chauí e Ferreira Gullar na obra *Eduardo Coutinho*, organizado por Milton Ohata, 2013, *O fio da meada* de Roberto Schwarz, 1985, *Cabra Marcado Para Morrer – “O cinema cúmplice da vida” de Eduardo Coutinho* escrito por Walter Lima Jr., 2010 e *Cineastas e imagens do Povo* de Jean-Claude Bernadet, 2003.

A metodologia a ser aplicada para a dissertação é de caráter ensaístico, fundamentado através da revisão bibliográfica das obras e autores destacados. Para a análise do objeto de estudo *Cabra Marcado Para Morrer* será aplicado o método de análise fílmica. Outros autores que julgamos importantes para endossar os argumentos desta dissertação serão utilizados também na forma de citação.

Concluindo e sintetizando a sinalização sobre a metodologia e o aporte teórico, reitero que, o objetivo geral dessa dissertação é, através do estudo histórico dos períodos do Renascimento e do Barroco, oferecer um aprofundamento sobre a utilização do *chiaroscuro* nas artes visuais. A partir desse desenvolvimento, será construída uma justificativa da ressignificação dessa técnica para elemento de significação conceitual, nas artes plásticas. Então, com a justificativa das dimensões técnicas e conceituais do *chiaroscuro*, a proposta é relacioná-lo com o cinema, especificamente com a direção de fotografia.

CAPÍTULO I – RENASCIMENTO

1.1 Teoria e prática nas artes plásticas – Contexto do desenvolvimento do conceito *Chiaroscuro*

1.1.1 Idade Média

Durante o período compreendido entre os séculos XIV e o século XVI d.C, um desenvolvimento da expressão artística se consagrou, conquistando o papel de um dos momentos essenciais na história da arte ocidental, o Renascimento. Para entender melhor esse período, é importante explorar um pouco do seu contexto, que teve uma participação, mesmo que indireta, no seu desenvolvimento.

É importante esclarecer desde já, que o objetivo aqui não é desenhar uma linha direta e sucessória de diversos períodos da história da arte. O objetivo é estabelecer um contexto, apoiado no método historicista, que possibilite compreender os fenômenos responsáveis pelos grandes avanços paradigmáticos que as manifestações artísticas tiveram, no período do Renascimento.

Entre os séculos V e XI d.C, a arte ocidental passou um longo período sem grandes mudanças paradigmáticas expressivas, entretanto, esses séculos não deixaram de ser férteis de manifestações artísticas variadas. A Alta Idade Média foi um período em que a maioria das esferas da sociedade, política, social e militar foram controladas por influência direta da Igreja Católica. Houve, nesse momento, nas manifestações artísticas, uma ausência de multiformidade relativa à criação de novas técnicas, assuntos, formas de representação e no papel da arte perante a sociedade. Os elementos constituintes de uma imagem eram, em sua maioria, voltados para representações de passagens da bíblia, consideradas úteis para ensinar as estruturas sobre as quais a igreja católica foi construída, para aqueles que não possuíam instrução.

Um exemplo foi o Papa Gregório Magno, que viveu no final do século VI d.C e lembrava àqueles que eram contra toda e qualquer pintura que muitos membros da Igreja não sabiam ler nem escrever e que, para fins didáticos, as imagens eram tão úteis quanto as figuras de um livro

ilustrado para criança. “ As pinturas podem fazer pelo analfabeto o que a escrita faz pelos leitores”, dizia. (GOMBRICH, 2013, p.104)

O período subsequente, conhecido como Românico, também não apresentou mudanças paradigmáticas significativas relativas à forma e às funções da arte, com exceção de algumas influências arquitetônicas introduzidas pelos Normandos e uma influência importante na técnica da representação dos textos católicos, assimilada dos contatos durante as cruzadas com a arte Bizantina. (GOMBRICH, 2013)

Os artistas da época, artesões, escultores, pintores e arquitetos, estavam completamente distantes da representação fiel da natureza, seus objetivos eram representar em signos gráficos passagens escritas da bíblia, de maneira que o máximo de informações sobre cada uma dessas passagens fossem incluídas dentro da obra, a partir, por exemplo, da composição, como podemos observar abaixo (FIGURAS 1 E 2).

(Figura 1 - *Rabbula Gospels*, 586 d.C)

(Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Rabbula_Gospels)

(Figura 2 – Arte românica, séculos VI e VII)

(Fonte: <http://trabalhohistoriadaarte.blogspot.com/p/idade-media.html>)

A mensagem comunicada para o espectador por meio da imagem era meramente representativa e informativa, não havia uma pesquisa de naturalismo nos elementos figurativos, tampouco uma pesquisa de transmissão de conceitos emancipadores por meio dos signos gráficos.

Inclusive, o próprio prestígio do artista como tal, não era considerado importante na época. Como se desenvolverá a frente, foi somente a partir de Giotto, no final do século XIII d.C, que essa questão começou a obter alguma relevância.

Nos séculos XII e XIII d.C, despontaram algumas inovações, principalmente relacionadas às formas e a maneira do artista se relacionar com suas próprias obras e os fenômenos

sociais. Na arquitetura, vale destacar uma técnica que representou essas mudanças, o estilo Gótico.

Os artistas naquela época, com um ímpeto de renovação, destacaram-se, dirigindo o olhar para a observação do fenômeno real, com o objetivo de introduzir mais proximidade com a natureza em suas obras, voltando o olhar para algumas técnicas e métodos desenvolvidos nas artes da Antiguidade Clássica. A inauguração do artifício de estudo da herança Helenística trouxe imensas contribuições, mas também problemáticas a serem resolvidas, para os artistas naquele momento.

Mesmo direcionando o estudo às conquistas e o legado do período Helênico no campo artístico, o propósito principal da arte nesse momento, permanecia bem diferente. Para o artista do século XIII d.C, representações de acontecimentos relativos à religião eram os elementos de importância primária na maioria de suas obras.

Devido às temáticas, mesmo que variáveis, serem predominantemente temas relacionados à igreja católica, um importante mestre da época voltou o seu olhar para a forma. Nesse momento se destaca, portanto, o personagem de Giotto di Bondone na história do Renascimento.

1.1.2 Giotto

No final do século XIII d.C, na Itália, surgem as raízes das estruturas estilísticas do Renascimento e em consequência, a gênese tímida de desenvolvimento da técnica *chiaroscuro*.

Conforme demonstrado no subcapítulo anterior, os períodos anteriores ao Renascimento já exprimiam um desejo da manipulação formal, porém, ainda permaneciam muito radicados nos métodos doutrinários impostos pela igreja católica. (GOMBRICH, 2013)

A partir da influência da arte bizantina relativa à representação das temáticas da igreja, da interpretação e do estudo do naturalismo das esculturas helenísticas, das influências

que chegavam de outras partes da Europa, surgem as técnicas e a revolução formal de Giotto di Bondone (1267 - 1337 d.C).

Através do desígnio da deflagração de perspectiva, Giotto se empenhou em uma pesquisa complexa da forma. Seu objetivo era que a forma o auxiliasse de maneira positiva a construir realidade nas pinturas, aportando assim uma nova configuração da forma de representar os trechos da bíblia.

Foi Giotto quem deu os primeiros passos, nesse período, para manipulação dos efeitos de luz e sombra com o objetivo de construção de perspectiva, tridimensionalidade e naturalismo nas pinturas.

Conforme é possível observar na figura 3, os personagens se destacam do fundo e entre eles mesmos, por meio da manipulação delicada do jogo entre luz e sombra nas suas representações. O drapeado das vestimentas, claramente inspirado nas esculturas helenísticas, gera um conjunto espacial que oferece materialidade aos personagens, diferente do observado anteriormente nas figuras 1 e 2.

(Figura 3 - *A lamentação de Cristo*, Giotto di Bondone, 1305 d.C)

(Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Giotto_di_Bondone)

O método de Giotto é completamente distinto. A pintura, para ele, é mais que um mero substituto para a palavra escrita. Parecemos testemunhar o acontecimento real, como se fosse representado num palco. [...]. Esses personagens em primeiro plano indicam o grau de ineditismo da arte de Giotto, sob todos os aspectos. Recordemos que a arte cristã primitiva havia retomado a antiga ideia oriental de que, para contar com clareza uma história, cada personagem precisava ser mostrado inteiro, quase como se fazia na arte egípcia. Giotto abandonou tais ideias. Não tinha necessidade de recursos tão simples. Mostra, de forma tão convincente, como cada figura reflete a dor que permeia a cena trágica que detectamos o mesmo pesar nas figuras agachadas, mesmo sem ver seus rostos. (GOMBRICH, 2013, Pág. 151)

Importante reiterar que a maneira como Giotto aplica o jogo entre luz e sombra nos personagens cria uma perspectiva particular em cada um e sobre a obra como um todo, a forma da obra traz o efeito de naturalismo, provocando uma nova relação entre o espectador e a obra, principalmente colocando-a em comparação com as obras dos períodos antecedentes.

Foi ele, também, quem elevou o artista ao papel de protagonista na história da arte, o que não era comum na época, dando um novo grau de importância e posição social para os mesmos. Esse novo patamar de importância do artista perante a sociedade foi responsável por fenômenos importantes no contexto das artes visuais. (GOMBRICH, 2013)

Giotto foi o primeiro artista capaz de ultrapassar as barreiras da rigidez da arte Bizantina. Em sua busca de movimento e tridimensionalidade na pintura, ele deixou contribuições inestimáveis para as futuras gerações. Foi o responsável por dar início ao processo de emancipação da pintura, em função da sua utilização como substituta da palavra escrita. Através do estudo sistemático das esculturas Helenísticas, ele foi capaz de transpor a tridimensionalidade da escultura para a pintura.

Importante assinalar aqui, como essa revolução formal representou uma ruptura paradigmática, mesmo que involuntária, através da expressão artística de Giotto, na história da arte e da estética.

Relativo à história da arte, o objetivo da utilização de manipulação de luz e sombra, nesse momento, era puramente formal, provavelmente era interpretável como mera técnica, entretanto, isso não deixou de representar uma potencial abertura conceitual. Essa

abertura foi realizada devido à participação direta da forma na representação do assunto, nas manifestações artísticas. Ou seja, a forma começava a se declarar participante do discurso, através dos seus elementos de representação figurativos e simbólicos.

Destaco que quando a forma se tornou um participante ativo no discurso, toda a relação com o apreciador da obra de arte se modificou, assim como a relação do artista com a sociedade (GOMBRICH, 2013). É essencial voltar o olhar para a forma nesse momento, porém, é igualmente importante olhar para a mudança que isso significou no espectador da arte. Com Giotto, elementos da forma se destacavam como relevantes, delegando à temática o segundo lugar na prioridade do estudo da obra. O espectador vislumbrou, com Giotto, o objeto artístico não como um objeto funcional, mas sim como um objeto complexo, com intenções de difíceis interpretações.

Para reiterarmos essas afirmações sobre o período do Renascimento, citamos um trecho de *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco* (ARGAN, 2004).

Sabe-se que na Itália o pensamento sobre a arte nasce diretamente do fazer artístico como consciência mesma do ato, e nasce no momento em que a arte italiana, adquirindo uma consciência mais precisa dos próprios antecedentes históricos, se destaca da tradição comum à arte européia; isto é, no início do Renascimento, que se distingue da Idade Média exatamente por esse acréscimo de um ato de consciência, reflexivo, ao ato expressivo. (ARGAN, 2004, Pág. 12)

O avanço de Giotto foi, então, um avanço na forma, assim como também um avanço da estética, colocando questões complexas onde, até então, haviam respostas claras. Com esse aprimoramento complexo da forma, a comunicação do objeto artístico não estava somente na estrutura do todo, mas estava presente também nos detalhes formais, ou seja, nas escolhas artísticas da representação.

1.1.3 Brunelleschi

Influenciado pela obra de Giotto e de muitos outros mestres importantes, no século XIV, Filippo Brunelleschi (1337 - 1446 d.C) dá, também, um passo revolucionário na história da arte, que é muito relevante para o desenvolvimento dessa dissertação.

Em suas realizações arquitetônicas, representadas, entre outras, pela construção da cúpula de *Santa Maria del Fiore*, em Florença, o artista posiciona a *teoria* como o elemento fundamental para o fazer artístico, delegando à *práxis* o lugar de processo racional de resolução de problemas construtivos, pesquisa histórica e conhecimento da realidade. (ARGAN, 2011)

O que Giotto, conforme demonstramos há pouco, contribuiu para o desenvolvimento da forma, Brunelleschi contribuiu para o desenvolvimento da *teoria*. Apesar da *teoria* e da *práxis* estarem intrinsecamente conectadas, a pesquisa realizada com independência entre os dois fundamentos, proposta por Brunelleschi, foi extremamente importante para o desenvolvimento do campo da realização artística, conforme esclareceremos a frente.

Ao dissociar a *teoria* da *práxis* no processo de criação, Brunelleschi inaugura um novo método de pensar a arte. Em outras palavras, a concepção teórica desejada, por exemplo: estética, filosófica, teológica ou ideológica, se emancipa da necessidade de estar atrelada à técnica de realização, permitindo ao artista avançar no desenvolvimento da *teoria* em suas obras, independente do processo técnico da realização.¹

Até então, a expressão artística era pensada como um desenvolvimento a partir do método de realização escolhido, ou seja, através da técnica a ser empregada, propunha-se a teorização conceitual do objeto final. Brunelleschi propôs o movimento ao contrário, ele demonstrou que é possível partir de um desenvolvimento conceitual, por exemplo, de cunho filosófico, para então desenvolver a técnica responsável para a realização.

Na cúpula de *Santa Maria Del Fiore*, ele implementa esse método de fazer artístico. Brunelleschi determina, através da sua postura crítica, que: “as coisas já não são consideradas como indícios desbotados da perfeição divina, mas como realidades finitas que encerram seus significados em si mesmas”. (ARGAN, 2011, Pág. 95)

Esse princípio teórico e teológico do artista, inscreve-se na história das realizações arquitetônicas. Em outras palavras, Brunelleschi não pensa a cúpula como pensavam seus contemporâneos, ele refuta que a cúpula deveria ser construída através do estudo da forma

¹ Essa é a concepção que significaremos com os termos *teoria* e *práxis* em itálico, quando não ressaltado, assumimos a concepção comum do termo.

e da técnica antiga, que representavam os cânones de sua época, ele pensa que a cúpula é uma divindade em si mesma, um objeto com começo, meio e fim, portanto, merece uma nova forma e técnica, originais e adequadas justamente para sua realização.

[...] ao projetar a cúpula Filippo não pretende tanto continuar e terminar a obra iniciada havia mais de um século quanto “concluí-la”: a cúpula deve ser o elemento que coordena, num sistema novo e preciso, todos os dados construtivos da catedral, conferindo a cada um deles o valor específico que lhe compete na unidade do sistema. O valor representativo da catedral também sairá profundamente transformado dessa operação: a catedral será expressão não da sociedade florentina antiga, mas da atual. Quando Alberti, com retórica floreada, exaltar a cúpula, “ampla até encobrir com sua sombra todos os povos toscanos”, reconhecerá implicitamente que o valor representativo da construção já não está em relação apenas com a municipalidade florentina, mas com aquela “nação” toscana mais ampla, que lhe parecia, como a Brunelleschi e Donatello, a mais legítima herdeira da nação latina. (ARGAN, 2011, Pág. 97)

Com essa renovação no modo de pensar artístico, Brunelleschi acrescentou contribuições inestimáveis no campo da composição e da perspectiva, contribuindo enormemente, também, para o estudo da forma e estética. O mestre sistematizou a distinção categórica entre *teoria* e *práxis* durante o processo de criação artístico.

Importante destacar que essa distinção categórica será aplicada como base epistemológica nesta dissertação. Para o ensaio analítico que realizaremos neste trabalho, sempre aplicaremos a compreensão dessas duas categorias separadamente e devidamente assinaladas.

A aplicação desse método é essencial para a compreensão, posterior, do modo de pensar que sistematizou a manipulação de luz e sombra. Brunelleschi inaugurou, na concretização da realização, considerada inclusive como impossível, da cúpula de *Santa Maria del Fiore*, uma nova relação expressiva no universo das manifestações artísticas.

Essa nova relação estaria em total acordo com o que pretenderiam os artistas posteriores a ele, do Renascimento até a arte contemporânea.

1.2 – Iconografia e iconologia por Panofsky

Em *Significado nas Artes Visuais*, Irwin Panofsky (1955) desenvolve sobre um conceito para auxiliar na compreensão e análise dos fenômenos estéticos e formais do período do Renascimento. A partir da sua concepção do conceito de *iconografia*, que ele descreve como:

O sufixo “grafia” vem do verbo grego *graphein*, “escrever”; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e a classificação das raças humanas; é um estudo que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. (PANOFSKY, 1955, Pág. 53)

O autor desenvolve sobre o conceito de *iconologia*, que ele caracteriza da seguinte forma:

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica. (PANOFSKY, 1955, Pág. 54)

Essa concepção sobre o conceito de iconologia é importante para assinalarmos e esclarecermos, nessa dissertação, o modelo de análise que estamos realizando. Quando for indicada que a análise é de ordem *iconológica*, estamos levando em consideração todos os elementos presentes na imagem como possíveis fatores de intenção subjetiva do artista.

Conforme veremos à frente, esse conceito, assim como outros trabalhados aqui, até então, serão empregados para as análises na esfera das artes plásticas e audiovisuais no decurso dessa dissertação.

1.3 - Paisagem do Arno – Leonardo da Vinci por Argan

Parte dos críticos da história da arte, como Giulio Carlo Argan e Ernst Gombrich, não atribuem, claramente, as primeiras experiências de manipulação de luz e sombra na pintura à Leonardo da Vinci (1452 – 1519 d.C). Conforme demonstrado anteriormente, Giotto já havia apresentado utilizações dessa técnica.

Outros artistas contemporâneos a Leonardo da Vinci também a utilizavam, a fim de aprimorarem suas representações de perspectiva. O diferencial, a partir do ponto de vista dessa dissertação, é que até Leonardo da Vinci, o *chiaroscuro* era utilizado como pura *práxis*, ou seja, uma técnica aplicada em função das experiências de desenvolvimento da perspectiva.

Em *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*, o autor Giulio Carlo Argan (2011) constrói a análise de uma obra inusitada de Leonardo da Vinci, o desenho *Paisagem do Arno* (FIGURA 5), um dos primeiros esboços do artista. É a partir dessa análise que se desenvolve a proposta de interpretação da origem *teórica* do *chiaroscuro*, nessa dissertação.

(Figura 5 – Paisagem do Arno, Leonardo da Vinci, 1473 d.C)

(Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Paisagem_do_Arno_-_Leonardo_da_Vinci.jpg)

A justificativa da escolha de Argan (2011) provém do argumento de que, desde sua juventude, Leonardo da Vinci já estava decidido sobre sua interpretação relativa ao caráter científico do fazer artístico. O autor realiza uma análise ensaística sobre Leonardo Da Vinci, a respeito da proposição do artista de como a arte deveria se espelhar na experiência do real e a importância das pesquisas científicas para essa tarefa.

Como breve contexto, esse desenho, oficialmente datado de cinco de agosto de mil quatrocentos e setenta e três, faz parte do período em que Leonardo da Vinci estava recém-admitido como potencial artista no panteão do Renascimento. Nesse momento, ele trabalhava no ateliê do mestre Verrocchio como aprendiz e, desde então, já dava sinais de sua proposta *teórica*, que resultaria, futuramente, em sua disputa intelectual com o colega de ateliê, Sandro Boticelli.

Leonardo da Vinci acreditava em um caráter fenomênico e científico da realidade. Na arte, assim como em outros campos, ele defendia que o fenômeno era uma realidade em si, ele não era o resultado de uma ação transcendental de um evento divino na natureza. Essa interpretação transcendental, que ele refutava, decorria, entre outros fundamentos, da filosofia neoplatônica corrente na sua época, representada na arte justamente por Boticelli.

Comparado aos outros desenhos juvenis, esse é certamente o primeiro em que o signo gráfico, mais do que representar coisas, transcreve o processo da mente pensante, atua como agente de uma pesquisa que, com base em nossas categorias, não saberíamos dizer se é mais artística ou mais científica. Leonardo, que mais tarde fundaria o conceito moderno de ciência, definiria também a relação dela com a pintura: essa, em oposição à matemática, é ciência não imitável, porque “representa as obras da natureza” com seus signos, ou seja, não passa por aquele sistema constituído que são as palavras, a “linguagem humana”. Os signos da pintura não comunicam noções adquiridas, são meios pelos quais se consuma a experiência e se adquire o conhecimento. Tanto a pintura como a ciência baseiam-se, todavia, na experiência direta da realidade, na apreensão dos fenômenos, e não há dúvida de que, entre os cinco sentidos, a visão é o que recebe a maior quantidade de informações. (ARGAN, 2011, Pág. 258)

Em *Paisagem do Arno*, segundo Argan (2011), Leonardo da Vinci já expressava sua interpretação da experiência real e empírica por meio da representação das luzes e

sombras. Com esse desenho, o artista expressava sua representação científica da luz, que refutava o discurso teológico comum de seu tempo.

No viés *iconológico*, o elemento luz, para Leonardo da Vinci, operava como um argumento em um debate contra o cânone teológico da sua época.

Essa afirmação está implícita no curto capítulo da obra de Argan (2011), entretanto, não é essa questão que o autor estabelece como prioridade. A proposta interpretável do texto de Argan (2011) é que, operando pela divisão total dos campos da *teoria* e da *práxis*, Leonardo da Vinci levou ao limite a pesquisa nessas duas categorias, realizando uma nova quebra de paradigmas no modo de fazer artístico.

No viés da *teoria*, é importante destacar a pesquisa de Leonardo referente à função e a origem da luz no fenômeno da experiência real, que, por sua vez, é representada nas suas pinturas. Para Leonardo da Vinci, a luz é uma entidade divina em si, ou seja, ela é força motriz cíclica dentro de sua própria divindade. Como afirmado anteriormente, portanto, a representação da luz através do contraste entre claro e escuro, tem a responsabilidade de representar a realidade fenomênica da luz.

No caso de Leonardo, portanto, a manipulação do *chiaroscuro* se dá a favor de uma proposta filosófica e científica sobre o fenômeno da luz na natureza.

Para exemplificar essa concepção, em *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*, Argan (2011) chama atenção, por meio da observação do esboço *Paisagem do Arno*, às girândolas, signos gráficos utilizados pelo artista para representar a luz.

Para conferir a aparência fenomênica a esse movimento invisível e tornar perceptível a vibração que anima o espaço aparentemente imóvel, Leonardo recorre a uma solução gráfica que permaneceria um *hápax legómenon* (um vocábulo isolado) na amplíssima gama de signos de seus desenhos: as árvores na montanha são representadas como halos luminosos que rodam e vibram, e são precisamente essas girândolas que comunicam ao espaço inteiro um movimento vibratório. (ARGAN, 2011, p. 260)

A partir do seu desenvolvimento da *teoria*, por meio da utilização da luz para representação da sua concepção de realidade, Leonardo da Vinci sistematiza o fenômeno cíclico da luz como divindade em si mesma, representada pela manipulação de halos claros e escuros, *chiaroscuro*.

Com Giotto, foi demonstrado o desenvolvimento complexo da forma, destacando-a como elemento fundamental na compreensão da obra de arte. Com Brunelleschi, foi descrito a importância da *teoria* como um importante ponto de partida para a motivação da investigação artística, além da possibilidade da pesquisa independente da *teoria* e da *práxis* como recurso para emancipação de um sobre o outro.

Na obra de Leonardo da Vinci, é importante evidenciar como ele proporcionou um método de pensar, a partir da pesquisa da *teoria* e da *práxis*. Sem determinar hierarquia evidente, os dois elementos foram pesquisados independentes, para se alinharem em função de um novo fundamento: a relação estética da interpretação da luz na obra, que propõe uma maneira de compreender como ela opera na natureza.

Para Leonardo da Vinci, a concepção relativa à luz, de outros artistas de sua época, parecia ser insuficiente e equivocada, pois ele almejava que o apreciador de sua obra percebesse a luz como ela realmente é, como ela se comporta na natureza.

Esse posicionamento de Leonardo da Vinci, por meio de sua obra, o coloca em um lugar de exceção durante o período do Renascimento.

É na participação ativa do observador no processo de compreensão, ou interpretação da obra de arte e seus signos gráficos, que opera a consolidação do discurso de posicionamento ideológico de Leonardo da Vinci.

A análise de Argan (2011) destacada aqui, sobre o desenho *Paisagem do Arno*, se desenvolve por meio de sua observação da deflagração de volume no espaço. Essa deflagração provém de uma luz que emana dos próprios objetos. A luz de cada volume se destaca na paisagem ao ser representada por movimentos circulares de traços escuros sobre o fundo claro. Portanto, o volume, a profundidade e o preenchimento são constituídos a partir do movimento gerado pelas representações de claro e escuro.

A constituição da luz para Sandro Boticelli, assim como para outros mestres da época, provinha da crença de uma transcendência divina verticalizada, a luz era projetada do céu para a terra, de deus para o homem. Para Leonardo da Vinci, ela era *teoricamente* distinta. A luz para ele era uma divindade em si e ele utilizou a forma das sombras e luzes, em suas obras, para afirmar essa constatação.

Essa postura ativa de Leonardo da Vinci, na arte e na ciência, constitui na época uma maneira particular de se relacionar com o objeto artístico. Para o artista, a manipulação de luzes e sombras era uma técnica e um estudo a ser aplicado a favor da simulação da realidade, porém, o que o diferenciava, é a sua interpretação ideológica sobre o fenômeno da relação entre claro e escuro.

Arriscamos aqui a proposição que Leonardo da Vinci implantou, mesmo que precocemente para sua época, a participação ativa do espectador por meio da interpretação subjetiva da obra. Esse fenômeno estético artístico vai se tornar mais comum alguns séculos depois, no período Barroco, conforme abordaremos à frente.

Na esfera de uma análise *iconológica*, Leonardo da Vinci, por meio dos signos gráficos, nesse caso significando o fenômeno natural da luz, propõe implicitamente que a obra só seria decifrada se o apreciador aceitasse a sua hipótese sobre a luz como coerente e plausível. Esse método coloca o espectador como figura participante no processo artístico.

É devido a esse processo de significação complexa, portanto, que atribuímos o desenvolvimento da concepção *teórica* de *chiaroscuro* à Leonardo da Vinci. Na sua obra, o *chiaroscuro*, portanto, se emancipa da sua responsabilidade como técnica para começar a se desenvolver como um conceito complexo de significação.

Mais à frente na dissertação, vamos interpretar também como o cinema vai lidar com a *teoria*, a *práxis* e a interpretação do *chiaroscuro*.

Para concluir esse capítulo, é interessante ressaltar a contemporaneidade de Leonardo da Vinci por meio da concepção do ser contemporâneo do filósofo Giorgio Agamben (2009).

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta a contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, P. 63)

1.4 Tratado De Pintura de Leonardo da Vinci

O objetivo desse capítulo é definir o termo *chiaroscuro* relativo à *práxis* e a *teoria* do fazer artístico.

Principiando pelo viés da *práxis*, existem duas definições comuns do *chiaroscuro*: a tradução literal do termo italiano para o português, que transporta o significado do fenômeno real entre luz e sombra e uma definição popular, desenvolvida a partir das utilizações mais comuns da manipulação das representações de luzes e sombras na expressão artística.

Chiaroscuro, traduzido literalmente da língua italiana para a língua portuguesa, significa claro-escuro e um compêndio da definição popular de *chiaroscuro* remete a uma técnica, ou um método, para representar a relação entre luzes e sombras, a fim de se obter perspectiva e volume em uma obra artística.

Essas duas concepções são uma continuidade da maneira como esse termo era tratado no século XVIII, período onde a questão da sombra foi vastamente discutida. Destacamos abaixo uma citação do livro *Sombras e Luzes*, onde Michael Baxandall (1977) dedica um estudo aprofundado da questão científica das sombras e define o *chiaroscuro* da seguinte forma:

O termo *chiaroscuro* ou *clair-obscur* era usado em dois sentidos diferentes no século XVIII, conforme salientavam as pessoas na época. Um deles é a atuação da luz e da obscuridade no mundo em geral, ou seja, um fenômeno físico. O outro é a disposição artística da luz e da sombra nas pinturas, ou seja, um ato estético e frequentemente normativo [...]. (BAXANDALL, 1977, Pág. 103)

Quando Giotto manipulava a relação de sombras e luzes em sua obra, ele o fazia para garantir a ilusão da perspectiva na mesma, ou seja, ele tinha um objetivo técnico, portanto, era um objetivo inteiro delegado à *práxis*. De utilizações como essa, assim como outras similares durante todo o período do Renascimento, que o termo *chiaroscuro* se popularizou em sua definição comum atual, desde o século XVIII d.C.

Para os fins dessa dissertação, essa definição é insuficiente, pois remete o termo *chiaroscuro* completamente ao viés da *práxis*, restringindo-o a uma técnica.

Apesar de não haver um consenso entre os pesquisadores da história da arte sobre o surgimento factual do termo *chiaroscuro*, muitos indicam que há fortes evidências de que Leonardo da Vinci foi o primeiro a utilizá-lo sistematicamente. Essas evidências dizem respeito a como Leonardo da Vinci complementou a utilização da manipulação de claro-escuro, alçando essa “técnica” à posição de um conceito.

Em seus escritos, espalhados nos esboços de tratados oficiais jamais publicados, Leonardo da Vinci cita inúmeras vezes as relações entre luzes e sombras e sua importância para o fazer artístico.

Para exemplificar a afirmação que suscitamos acima, apresentamos uma anotação sobre como um jovem artista deve proceder para aprender o fazer artístico, escrita por Leonardo da Vinci, recolhida e organizada por Fábio Moraes (2013) em *Tratado de Pintura – Preceitos da Pintura – Vol. 1*.

∞ 2. O que o jovem deve estudar.

O estudo do jovem que deseja aproveitar da ciência imitadora de todas as coisas criadas pela natureza, o Desenho, deve ser acompanhado das luzes e sombras convenientes para o lugar onde estão colocadas as figuras. (DA VINCI in MORAES, 2013, Pág. 25)

O objetivo de explorar essa coletânea de escritos de Leonardo da Vinci é estabelecer um argumento para uma *definição ampla*² do termo *chiaroscuro*, uma definição que remeta também à *teoria* do fazer artístico.

Conforme foi colocado na introdução dessa dissertação, concebemos que “*Chiaroscuro*, relativo à arte, é a técnica, ou o conceito, responsável pela manipulação da relação entre luz clara e escura, através da representação das mesmas, em função de um objetivo em uma obra. Em outras palavras, *chiaroscuro* é o controle do contraste na representação de luzes e sombras em função de objetivos formais para geração de significações diversas”. Essa definição que é utilizada, ultrapassa os limites que a definição da *práxis* do *chiaroscuro* abrange.

O próprio Leonardo da Vinci assumia, em algumas situações, a possibilidade de função de mera *práxis* do *chiaroscuro* em seus escritos, conforme é possível verificar no trecho abaixo:

∞ 35. Modo de desenhar uma cabeça com graça em claro e escuro.

O rosto de uma pessoa que está em um ambiente escuro sempre tem um gracioso efeito de claro e escuro; pois a sombra do dito rosto é devido à obscuridade do lugar e a parte iluminada recebe nova luz resplendorosa do ar, cujo aumento das sombras e luzes deixará a cabeça com grande relevo e a massa de claro será quase imperceptível nas meias tintas e dará um belíssimo efeito na cabeça. (DA VINCI in MORAES, 2013, Pág. 37)

Porém, nas anotações mais habituais, Leonardo trata das relações entre luzes e sombras de maneira mais complexa. E isso o posiciona como uma exceção, durante o Renascimento, no que se refere à sua concepção do *chiaroscuro*. Abaixo destacamos um trecho dos seus escritos que cita diretamente as “luzes e sombras”:

∞ 6. Como o jovem deve estudar.

A mente do pintor deve mudar continuamente para vários temas, tantos quantos forem as figuras dos objetos que estão a sua frente e a cada um deles deve deter-se e estudá-lo e formar as próprias regras de estudo, considerando o lugar, as circunstâncias e as luzes e sombras. (DA VINCI in MORAES, 2013, Pág. 26)

² Como *definição ampla*, busco complementar a definição popular, por meio de uma definição mais abrangente do que a tradução literal da língua italiana para o português e a definição popular.

Esse comentário de Leonardo da Vinci exemplifica perfeitamente o que essa dissertação propõe relativo à complementação do termo *chiaroscuro*.

Ao propor que a mente do pintor deve, ao estudar um objeto, “deter-se” às suas “luzes e sombras”, Leonardo da Vinci inscreve as “luzes e sombras” no campo da *teoria*, retirando o caráter restritivo técnico desses dois elementos.

Conforme apresentado anteriormente, Brunelleschi, em suas obras, propõe uma emancipação da *teoria* relativo à *práxis* no fazer artístico (ARGAN, 2011). Leonardo da Vinci, ao dar um caráter de realidade nas representações das luzes e sombras, retira a relação *chiaroscuro* da sua função na *práxis* do fazer artístico, inscrevendo-a em uma concepção da *teoria*.

A concepção de Leonardo da Vinci sobre o termo *chiaroscuro*, vai muito além da sua aplicação comum. Portanto, o termo em si merece uma *definição* muito mais complexa e *ampla* que a tradução literal, ou mesmo a definição popular.

Importante esclarecer que a intenção aqui não é refutar a definição comum do termo *chiaroscuro*, o objetivo é complementar essa definição com a contribuição conceitual realizada na obra de Leonardo da Vinci.

A própria qualidade da sombra, ou seja, como ela deve ser representada nas mais diversas situações, é discutida com profundidade nos escritos de Leonardo. Sua pesquisa sobre o comportamento e as possibilidades do *chiaroscuro* é bem extensa, como exemplificado nos trechos abaixo.

∞ 60. Das sombras.

As sombras que o pintor deve imitar em suas obras são aquelas que apenas se mostram e que estão tão quebradas, que não se vê onde acabam. Copiadas estas com a mesma suavidade que no natural parecem sair da obra concluída com talento. (DA VINCI in MORAES, 2013, Pág. 49)

∞ 115. Toda cor que não tenha brilho é muito mais bela na parte iluminada do que na sombra.

Toda cor é sempre mais bonita em sua parte iluminada do que na sombra, porque a luz dá vida e mostra claramente a natureza da cor e a

sombra a escurece e apaga e não permite distinguir bem. E se a isto se diz que o preto tem mais beleza na sombra do que na luz, se responderá que o preto não é cor. (DA VINCI in MORAES, 2013, Pág.79)

Conforme será demonstrado nesse trabalho, foi no período barroco que essas concepções *amplas* sobre o *chiaroscuro* se concretizaram e se estabeleceram como definitivas. Portanto, Leonardo da Vinci ofereceu em sua época um vislumbre, antecipando uma tendência que mais à frente se tornaria comum nas artes plásticas e, conforme veremos, também na expressão cinematográfica.

A compreensão da relação entre luzes e sombras por meio de uma vertente designada para a *práxis*, assim como uma compreensão, ou *definição ampla*, que remeta também à *teoria*, relativa ao objeto artístico, é fundamental para as aplicações do *chiaroscuro* que veremos à frente nessa dissertação.

CAPÍTULO II – A RESSIGNIFICAÇÃO DO *CHIAROSCURO*

2.1 O período Barroco

Conforme foi estabelecido no capítulo anterior, mais do que construir uma linha sucessória dos diversos períodos da história da arte, a proposta dessa dissertação é analisar fenômenos formais e estéticos na trajetória do desenvolvimento do fazer artístico, para destacá-los como influenciadores à compreensão, no viés da *teoria* e da *práxis*, da manipulação das luzes e sombras.

O Barroco foi um período muito complexo e frutuoso no que diz respeito às formas e interpretações sobre o fazer artístico. Se espelhando no período do Renascimento, porém, buscando o seu espaço de emancipação do Maneirismo, os artistas dessa época consagraram contribuições originais importantes para o campo da análise artística e estética.

Gombrich em *História da arte* (2013), Argan em *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel* (2011) e *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco* (2004), descrevem o período do Renascimento como o momento, na história da arte, onde a pesquisa sobre a manipulação da forma em conjunto com a representação de realidade chegaram ao seu auge.

Esses mesmos críticos e historiadores classificam o Barroco como o período onde essa pesquisa se estafou e, portanto, algo de original tornava-se necessário. Era o momento onde ver e observar a natureza com novos olhos, descobrir e apreciar harmonias de cores e luzes, tornaram-se a tarefa essencial do pintor.

Em outras palavras, é o momento definitivo onde a *práxis* não se apresenta mais em evidência, similar ao demonstrado no capítulo anterior, relativo à posição de exceção que Leonardo da Vinci ocupou no período do Renascimento.

Em *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco* (ARGAN, 2004) consta a seguinte descrição do período Barroco:

[...] a unidade de estilo e de técnica sucedeu ao binômio teoria e prática; com isso, a imagem já não se apresenta, mas é elaborada e quase insinuada ao leitor ou ao observador a fim de suscitar uma resposta afetiva, sem a qual a imagem voltaria a enrijecer-se no esquematismo do tipo, sem produzir aquele útil que certamente não se poderia produzir senão passando de um artista para outro, continuando assim a existir e transmutar-se. (ARGAN, 2004, Pág. 32)

Nesse mesmo livro citado acima, Argan (2004) localiza a base teórica do período barroco na Retórica de Aristóteles, diferente do período Renascentista, onde a principal influência cultural era o neoplatonismo. Ele descreve esse período como o momento onde a persuasão, ou a arte da persuasão, era um elemento chave do fazer artístico. Por meio dessa aspiração à persuasão, os artistas se desprendem da sua obrigação para com a representação da natureza, fosse ela divina ou científica, ganhando grandes possibilidades na expressão artística. Segundo ele, no período Barroco, há uma “afirmação do valor autônomo e intrínseco da imagem.” (ARGAN, 2004, Pág. 50)

Esse “valor autônomo e intrínseco” é interessante para essa dissertação pois constitui justamente uma continuidade do que propusemos com a afirmação sobre a atitude artística de Leonardo da Vinci. A imagem, ao se emancipar da sua obrigação com a natureza, desenvolveu seu tema, conteúdo e forma, de acordo com a própria intenção que ela almejava atingir.

É no período Barroco que a intenção da participação ativa do observador, presente no Renascimento por meio da exceção do trabalho de Leonardo da Vinci, vai se consagrar. Para reiterar essa afirmação, recorreremos a mais um trecho de *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o Barroco* (ARGAN, 2004).

Mas, se até aquele momento a arte não visava senão a suscitar admiração pela beleza de sua forma ou pela revelação das qualidades supremas da natureza, isto é, a condicionar a atitude do homem diante da realidade, agora ela pretende exaltar certas possibilidades de reação sentimental que já estão no espectador e que, aliás, por serem comuns a todos os espectadores, constituem o caráter de determinada sociedade. Mais precisamente: se no passado o objetivo do artista era fazer que o receptor visse e sentisse aquilo que ele mesmo tinha visto ou sentido (a composição em perspectiva determinava um ponto de vista obrigatório, colocava o espectador no mesmo lugar onde o artista se colocara),

reproduzindo no receptor a condição do artista, agora o receptor é de fato um *outro*, e o artista já não se esforça em ver ou sentir, mas apenas em fazer ver e sentir por meio de uma técnica que, na condição de artista, lhe é própria. (ARGAN, 2004, Pág. 35)

É justamente nesse movimento de trazer à tona o sentimento do espectador, ou observador, que o *chiaroscuro* vai ser ressignificado. Essa ressignificação é essencial para compreendermos o potencial conceitual que a manipulação de luzes e sombras conseguiu abranger.

A participação do observador no processo artístico não era apenas sugerida, ela era necessária ao fazer artístico. Com isso, os artistas conduziam um discurso retórico por meio de sua arte, para conseguirem atingir o sentimento desejado no observador.

Nesse período, portanto, a manipulação de sombras e luzes tornou-se um elemento essencial no desenvolvimento da *práxis* e da *teoria*, dando continuidade ao projeto inaugurado por Leonardo da Vinci.

Além da intenção de representação da natureza a partir do fenômeno real, artistas como Caravaggio (1571 – 1610 d.C) ou Rembrandt (1606 – 1669 d.C), dotavam a relação entre claro e escuro de significação sensível, utilizando a manipulação desses elementos a fim de criar sentimentos controlados no observador, como por exemplo: desespero, horror ou tristeza.

2.2 Michelangelo Merisi, o Caravaggio

Por um processo de observação da *práxis* e da *teoria* de Leonardo da Vinci e da *práxis* do artista renascentista Michelangelo (1475 – 1564 d.C), unida ao desenvolvimento da sua própria *teoria*, nesse caso representada pela sua significação individual das passagens da bíblia, Caravaggio destacou a possível dramaticidade que a luz carregava também dentro de si. Essa evolução na *teoria* relativa à concepção da luz fez com que o *Chiaroscuro*, inclusive, seja mais relacionado a ele, popularmente, do que ao seu primeiro expoente *teórico*, Leonardo da Vinci.

O motivo da escolha de utilizar Caravaggio, ao invés de outros artistas para situar o *chiaroscuro* no período Barroco, se justifica pela importância da intenção dramática em suas obras, alocada acima do objetivo formal.

Conforme vimos anteriormente, a manipulação de claro-escuro, em Giotto, foi utilizada como técnica de manipulação formal, a fim de conseguir efeitos interessantes de realidade na representação e na perspectiva.

Em Leonardo da Vinci, o *chiaroscuro* ascendeu a um outro patamar, ele foi empregado para simbolizar elementos conceituais e *teóricos* exteriores à obra, por meio da compreensão do observador. Caravaggio o ressignificou, aplicando expressão dramática para que seu efeito estético atingisse diretamente a emoção do espectador.

O seu desenvolvimento *teórico* propunha que as passagens da bíblia não haviam ocorrido em cenários idílicos, muito usual nas obras do Renascimento e do Maneirismo, mas sim em ambientes comuns aos quais ele estava habituado. Essa interpretação representativa aplicada à pintura conferiria mais realismo a mesma. A intensidade nas pinturas geradas pelas combinações de luzes e sombras, *Chiaroscuro*, garantiriam mais impacto à obra, atingindo diferentes emoções na experiência estética do apreciador.

Ao realizarmos uma análise *iconológica*, podemos afirmar que em suas obras, com exceção das experiências com natureza morta, a relação implícita entre as luzes e as sombras age por meio de significação e simbolismo. O *chiaroscuro* participa da obra como um personagem, dividindo a responsabilidade da transmissão da mensagem narrativa e dramática, contribuindo ativamente para a compreensão da obra por parte do espectador.

Na figura 5, destacada na próxima página, podemos observar essa aplicação de significação.

(Figura 5 – A vocação de São Mateus, Caravaggio, 1599 - 1600 d.C)

(Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Vocação_de_São_Mateus_\(Caravaggio\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Voca%C3%A7%C3%A3o_de_S%C3%A3o_Mateus_(Caravaggio)))

A vocação de São Mateus é uma obra pintada entre 1599 e 1600 d.C. Ela foi encomendada a Caravaggio para adornar a capela *Contarelli* na igreja *San Luigi dei Francesi*, em Roma. A pintura representa o episódio em que Levi d'Alfeo – nome de São Mateus antes de se tornar apóstolo – é convocado por Cristo para disseminar a palavra de Deus.

A maneira como ele significa a narração, por meio da manipulação das luzes e sombras, designando uma luz para os personagens da mesa e uma luz para os personagens divinos, é um dos elementos que mais chamou atenção dos historiadores de arte ao longo da história.

A fim de dar um tom sóbrio e realista para a cena, a situação é representada em uma taverna escura. Existem duas fontes de luz que compõem o projeto de iluminação na obra. Uma luz que entra hipoteticamente por uma janela, à direita da pintura, e incide sobre os personagens que estão sentados na mesa, entre eles São Mateus e uma luz que incide sobre os personagens da direita, sem nenhuma justificativa clara de orientação, que é hipoteticamente a luz de Cristo. Essas duas fontes de luzes, em contraste com as sombras do ambiente, constituem a significação orientada pelo artista, dirigindo nosso olhar para os dois personagens simbólicos centrais na narrativa.

A manipulação das luzes e sombras, portanto, não é um recurso meramente técnico. Existe sim uma utilização na esfera da *práxis*, que diz respeito à própria constituição da pintura e a deflagração de volume e profundidade nos personagens. Porém, é a manipulação de luz e sombra conceitual, referente à *teoria* projetada para a obra, que constitui o elemento mais expressivo nessa pintura. A luz que se projeta sobre Cristo, independente da luz orientada pela janela, desenvolve uma significação simbólica relativa à importância do personagem na narrativa da cena.

Toda a composição de luzes e sombras na obra também nos toca, criando uma significação subjetiva em nós, espectadores, relativa aos nossos sentimentos. A escuridão inerte do ambiente nos proporciona uma proximidade com o local onde se passa a ação, agindo como um catalisador de realismo para nós.

The imperious gesture of Christ, accompanied by a low and highly symbolic light, is the theme which dominates and determines the picture. (POMELLA, 2004, Pág. 16)

Essa manipulação do *chiaroscuro* assume, portanto, um exercício complexo na esfera da *práxis* e da *teoria* nessa obra. Ela fere o espectador pela sua beleza, harmonia e realismo, entretanto, também fere pela intensidade dramática da narrativa, fazendo o espectador, ou o observador, se relacionar emocionalmente e subjetivamente com a pintura.

2.3 A ressignificação dramática

O período Barroco foi um momento de ressignificação na arte em todos os aspectos: formas, temas, postura artística, relação estética. Seguindo esse movimento, o percurso percorrido por Caravaggio, relativo ao *chiaroscuro*, foi de ressignificação também.

Os processos de significação no Renascimento aconteciam a partir da ilusão de realismo divino e histórico, suportada principalmente pelo instrumento da perspectiva. Conforme vimos, Leonardo da Vinci apresentou uma exceção a esses processos, fundando uma hipótese de realismo natural. No período Barroco os processos de significação aconteciam por meio de simbolismo e ilusão psicológica dramática. (ARGAN, 2004)

Era nessa ilusão psicológica dramática que o *chiaroscuro* fornecia sua principal contribuição. Devido ao caráter ilusionista e persuasivo da arte Barroca, a sua principal ação estética acontecia por meio dos sentimentos na retórica discursiva das suas pinturas.

Abaixo ressaltamos um trecho de *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o Barroco* (ARGAN, 2004) para complementar essas afirmações.

No século XVII, ao contrário, mais que representar com eficácia os afetos e os movimentos físicos correlatos, busca-se comunicar um estado emocional e provocar no espectador uma reação sentimental. Portanto, na figuração deve haver qualquer coisa de incompleto, que tenda a permanecer no ânimo de quem olha. (ARGAN, 2004, Pág. 100)

Caravaggio foi um expoente desse ilusionismo persuasivo. Ele almejava em suas obras uma representação fiel da realidade em todos os seus aspectos, inclusive o aspecto dramático da narrativa das cenas que ele representava.

Na pintura escura de Caravaggio, os contrastes nítidos de luz e sombra queimam todas as variações intermediárias de cor, a perspectiva desaparece para dar lugar a ligações diretas entre figura e fundo, os escorços contraem e precipitam a forma, cada abertura ao verossímil é bloqueada pela verdade inquestionável da imagem, tão certa que pode dispensar o “crível”. De um lado há um discurso extremamente fluido, coerente, persuasivo, uma argumentação tão perfeita e exaustiva que

não é necessária a prova dos fatos; de outro há apenas os fatos, tão evidentes que não precisam de argumentação. (ARGAN, 2004, Pág. 100)

O seu objetivo, portanto, deu um novo significado para o *chiaroscuro*, transportando-o da sua condição anterior relativa à *teoria* e a *práxis* para um novo patamar. Argan (2004) descreve a forma pictórica dramática na obra de Caravaggio, por meio do termo *Páthos*. Esse termo, desenvolvido na obra do filósofo Descartes, pode ser definido como: furor, paixão, excesso, sofrimento; ele delineia bem a ressignificação dramática pela qual Caravaggio foi responsável.

Porque, quando se fala de realismo caravaggesco, é preciso levar sempre em conta que não se trata de um mais justo e verdadeiro modo de olhar e conhecer a realidade, mas de um novo e mais responsável modo de comportar-se na realidade; e essa passagem de um realismo ainda decididamente cognitivo a um realismo conscientemente ético é precisamente a história da obra romana do artista. (ARGAN, 2004, Pág. 219)

Essa ressignificação do *chiaroscuro* lhe permite alcançar uma maior abrangência como técnica e conceito, desenvolvendo-se por completo nas suas vertentes da *práxis* e da *teoria*. Será essa variação de manipulação do *chiaroscuro* que, conforme veremos à frente, o cinema vai herdar como herança artística e adaptar ao seu meio particular.

As luzes e sombras, no período Barroco, são uma peça chave no fenômeno estético e narrativo, contribuindo e interagindo na relação entre a obra e o espectador. O *chiaroscuro* contribui ativamente para a transmissão da mensagem implícita na obra e se torna, portanto, um grande aliado do artista.

2.4 A obra *Narciso*

Para enfatizar as afirmações realizadas anteriormente, apresentamos para análise uma outra obra do artista Caravaggio, a obra *Narciso*. (FIGURA 6)

Em *O livro de ouro da mitologia* (BULFINCH, 1998) consta a seguinte narrativa sobre a história mítica do personagem Narciso:

[...] A crueldade de Narciso nesse caso não constituiu uma exceção. Ele desprezou todas as ninfas, como havia desprezado a pobre Eco. Certo dia, uma donzela que tentara em vão atraí-lo implorou aos deuses que ele viesse algum dia a saber o que é o amor e não ser correspondido. A deusa da vingança ouviu a prece e atendeu-a.

Havia uma fonte clara, cuja água parecia de prata, à qual os pastores jamais levavam rebanhos, nem as cabras monteses frequentavam, nem qualquer um dos animais da floresta. Também não era água enfeada por folhas ou galhos caídos das árvores; a relva crescia viçosa em torno dela, e os rochedos a abrigavam do sol. Ali chegou um dia Narciso, fatigado da caça, e sentindo muito calor e muita sede. Debruçou-se para desalterar-se, viu a própria imagem refletida na fonte e pensou que fosse algum belo espírito das águas que ali vivesse. Ficou olhando com admiração para os olhos brilhantes, para os cabelos anelados como os de Baco ou de Apolo, o rosto oval, o pescoço de marfim, os lábios entreabertos e o aspecto saudável e animado do conjunto. Apaixonou-se por si mesmo. Baixou os lábios, para dar um beijo e mergulhou os braços na água para abraçar a bela imagem. Esta fugiu com o contato, mas voltou um momento depois, renovando a fascinação. Narciso não pôde mais conter-se. Esqueceu-se de todo da idéia de alimento ou repouso, enquanto se debruçava sobre a fonte, para contemplar a própria imagem.

- Por que me desprezas, belo ser? – perguntou ao suposto espírito – Meu rosto não pode causar-te repugnância. As ninfas me amam e tu mesmo não pareces olhar-me com indiferença. Quando estendendo os braços, fazes o mesmo, e sorris quando te sorrio, e respondes com acenos aos meus acenos.

Suas lágrimas caíram na água, turbando a imagem. E, ao vê-la partir, Narciso exclamou:

- Fica, peço-te! Deixa-me, pelo menos, olhar-te, já que não posso tocar-te.

Com estas palavras, e muitas outras semelhantes, atiçava a chama que o consumia, e, assim, pouco a pouco, foi perdendo as cores, o vigor e a beleza, que antes tanto encantara a ninfa Eco. Esta se mantinha perto dele, contudo, e, quando Narciso gritava “Ai, ai”, ela respondia com as mesmas palavras. O jovem, depauperado, morreu. E, quando, sua sombra atravessou o rio Estige, debruçou-se sobre o barco, para avistar-se na água.

A obra *Narciso* atualmente está em Roma. Ela é atribuída à Caravaggio devido às evidências, na pintura, do estilo do artista. Ela foi composta entre 1594 -1596 d.C.

Essa pintura é extremamente rica para nossa análise devido à maneira como o artista combina a *iconografia* do personagem com a forma, referente aos símbolos de sombra e luz, conforme podemos observar abaixo. (FIGURA 6)

(Figura 6 – *Narciso*, Caravaggio, 1594 – 1596 d.C)

(Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Narciso>)

Nessa obra, como em praticamente todas as pinturas a partir do Renascimento, é realizada uma aplicação de pinceladas claras e escuras para deflagrar volume, detalhe e preenchimento para o personagem. Conforme é fácil de observar em seu rosto e em seus

braços. Essa é uma aplicação técnica do *chiaroscuro*, delegada a *práxis* da realização artística de Caravaggio.

Mas o que mais chama a atenção não é o personagem em si, ou seja, seu volume, preenchimento e detalhes. O que surpreende na observação dessa pintura é a representação da narrativa conciliada à forma.

A história de Narciso, conforme nos conta o mito, é uma história sobre a dialética do personagem, com um caráter e objetivo moralizador. De maneira sintética, podemos afirmar que, obcecado pelo seu próprio reflexo, o personagem mítico Narciso definha e morre. Portanto, o seu reflexo, e tudo que significa e simboliza, foi o responsável por sua morte.

Por meio de uma análise *iconológica*, podemos afirmar que, para sugerir essa informação dramática e narrativa, Caravaggio manipula as sombras e as luzes na pintura, determinando que Narciso, verdadeiro e inteiro em si mesmo, é luz, e o seu reflexo, espelho da sua soberba, é sombra.

Ao observarmos a composição da obra *Narciso*, fica evidente que houve uma intenção do autor para que observássemos o reflexo do personagem, afinal ele ocupa quase a metade da obra.

Posto que o reflexo é importante, a maneira como Caravaggio arquiteta o *chiaroscuro* entre o personagem e seu reflexo, nos comunica uma mensagem de caráter moral da obra, por meio de uma hipótese persuasiva. O *chiaroscuro*, portanto, faz parte da narrativa, representando uma informação implícita e conclusiva da mesma.

Ao se tornar um personagem independente na obra, a relação da luz e a sombra é mais uma vez ressignificada, emancipando-se de um simbolismo rígido. Em outras palavras, o *chiaroscuro*, a partir do período Barroco, é técnica, mas também é livre como conceito, definindo-se em cada obra a partir da intenção comunicativa de cada artista e da interpretação subjetiva de cada observador

CAPÍTULO III – CINEMATOGRAFIA

3.1 Intertextualidade - Das artes plásticas para o cinema

Os termos e conceitos, abordados até então na dissertação, foram todos desenvolvidos e pesquisados dentro do escopo das artes plásticas.

Os conceitos de *teoria* e *práxis* no contexto usado na dissertação, conforme vimos, foram desenvolvidos por Giulio Carlo Argan (2011), por meio de sua análise da obra de Brunelleschi e depois aplicados em outros momentos em sua obra, como por exemplo na análise dos períodos do Renascimento e Barroco.

As interpretações dos conceitos de *iconografia* e *iconologia*, assumidas aqui, foram desenvolvidas por Erwin Panofsky (1955), a fim de permitir uma compreensão melhor do método de análise das obras do período do Renascimento.

O termo e conceito *Chiaroscuro*, apesar de mais difuso, foi citado e comentado por vários autores, conforme já abordado, principalmente para determinar a técnica artística desenvolvida no pré-renascimento e a sua ascensão conceitual durante o Renascimento e o Barroco.

Desse momento em diante, a dissertação vai ter como foco o meio artístico do cinema, principalmente a cinematografia. Porém, a proposta que fazemos, é de transportar esses termos e conceitos para o estudo da expressão cinematográfica.

Para realizar essa transposição intertextual dos termos e conceitos de uma linguagem – as artes plásticas – para outra – a audiovisual, conservaremos os mesmos fundamentos e definições já discutidos e estabelecidos para esta dissertação.

3.2 Teoria e práxis na cinematografia

A cinematografia, também conhecida como Direção de Fotografia, é a manifestação formal e conceitual, técnico-artística, da realização cinematográfica por meio de um processo fotoquímico, seja ele analógico ou digital. Ela opera entre os paradigmas da *teoria* e da *práxis* da manipulação da luz no processo de representação, para concretizar os resultados imagéticos cinematográficos.

Para complementar a afirmação acima, citamos abaixo a definição de cinematografia realizada por Blain Brown (2012) em *Cinematografia – Teoria e Prática*.

O termo *cinematografia* tem raízes gregas e significa “escrever com movimento”. O coração da produção cinematográfica é filmar – mas a cinematografia é mais que o mero ato de fotografar. É o processo de selecionar ideias, palavras, ações, subtexto emocional, tom e todas as outras formas de comunicação não verbal para *transformá-las em expressões visuais*. (BROWN, 2012, Pág. 2)

Começando pelo viés da *práxis*, é importante destacar a questão paradigmática do *Chiaroscuro* na técnica cinematográfica.

O registro da imagem no processo cinematográfico acontece por meio do registro de luz em elementos fotossensíveis apropriados. Ele opera dessa maneira, porque foi desenvolvido a partir do processo fotográfico, portanto, é similar a ele.

O processo fotográfico registra a imagem através da distinção dos raios luminosos quanto a sua intensidade quantitativa, registrando-os em tons específicos e graduais de cinza, sempre dentro da relação entre claro e escuro. O nome desse processo de registro de imagem é exposição.

Blain Brown (2012) descreve da seguinte forma o trabalho de exposição em negativo:

- Exposição. A propriedade útil do haleto de prata é que seu estado é alterado quando submetido à luz, em proporção direta à quantidade de energia absorvida da luz. Essa mudança não é visível, ainda é uma *imagem latente*. (BROWN, 2012, Pág. 191)

Apesar dessa descrição acima ter sido escrita para o meio analógico, o funcionamento da exposição nos meios digitais acontece de maneira similar. Portanto, sejam nos meios analógico ou digital, a fotografia e o cinema, registram as luminosidades de cada assunto em uma escala gradual que opera entre o preto, branco e tons graduais de cinza.

Essa relação em fotografia, ou em cinema, em preto e branco, é mais simples de assimilarmos, toda a informação luminosa é classificada e registrada entre preto, branco e tons de cinza. Cada assunto terá suas luminosidades registradas como preto, branco, ou o respectivo tom de cinza, de acordo com a informação quantitativa de intensidade do raio de luz.

Fotografia, ou cinema, em cor, é um pouco mais difícil de assimilar, porém, a relação é a mesma. Cada cor terá uma informação referencial relativa à sua quantidade de intensidade luminosa, essa informação será registrada também na escala de preto, branco ou tons graduais de cinza.

Sobre os tons, ou escala, de cinza, Brown (2012) comenta:

A discussão do sistema de zonas sempre acontece em termos dos cinzas, mas qualquer cor pode ser interpretada em termos do seu valor na escala de cinza. [...] Em uma fotografia P&B, os degradês de luz e sombra nas superfícies contêm as informações sobre a forma, definindo claramente todos os objetos. A cor contribui com uma quantidade relativamente pequena de informações sobre a imagem real, mas carrega grande parte da beleza e do interesse da imagem. (BROWN, 2012, Pág. 204)

Complemento a discussão sobre essa questão com outro trecho da obra de Brown (2012):

O que queremos alcançar com a exposição? Mais precisamente: o que é uma “boa” exposição e o que é uma exposição “ruim”? Vamos analisar uma cena típica, mediana. Ela terá algo no quadro que é muito escuro, quase completamente preto. Ela também terá algo que é quase totalmente branco [...]. No meio, ela terá toda a variedade de valores entre o escuro e o claro – cinza-médio, alguns cinzas muito escuros, alguns cinzas bem claros e outros bem no meio – entre preto e branco. (BROWN, 2012, Pág. 182)

Portanto, quaisquer informações de luminosidades de um assunto e em função disso as informações de seu volume, forma, perspectiva, entre outros, no cinema, são registradas

a partir da sua informação de claro e escuro, *chiaroscuro*, pelo processo de exposição fotográfica.

É possível concluir, então, que o processo científico do registro de imagem por fotossensibilidade, originário do processo fotográfico, que tem como decorrência o processo cinematográfico, é uma reação química baseada no registro da luz em função da sua relação *chiaroscuro*.

Para reiterar essas afirmações acima, destaco mais dois trechos da obra de Brown (2012) sobre contraste e *chiaroscuro*:

Conhecemos algo através do seu oposto. O contraste é uma função do valor de claro/escuro, a cor e a textura dos objetos no quadro e sob a iluminação. É um importante componente visual para definir a profundidade, os relacionamentos espaciais e, naturalmente, também tem um peso emocional e narrativo considerável (BROWN, 2012, Pág. 40)

Italiano para luz (*chiara*) e sombra (*scuro*, mesma raiz latina de obscuro), *chiaroscuro*, ou gradações de luz e sombra, estabelece a percepção de profundidade e cria o foco visual. Como lidar com a iluminação é uma das nossas tarefas mais importantes, esse elemento é uma consideração importante no nosso trabalho (BROWN, 2012, Pág. 44)

A afirmação originária dessa conclusão, portanto, é de que o cinema, em decorrência do método fotográfico, é *chiaroscuro* na sua gênese paradigmática técnica.

Sem a manipulação da relação entre preto, branco e todas variações existentes entre essas duas qualidades de luminosidades, ou seja, sem a manipulação da relação entre claro e escuro, o método fotográfico não teria se desenvolvido, pelo menos não como é conhecido e o mesmo aconteceria com o meio cinematográfico.

É importante destacar essa condição inscrita na informação genética do cinema, porque ela é determinante no desenvolvimento formal e estético proveniente desse meio.

Para verificar com facilidade essa afirmação, basta observar as primeiras experiências cinematográficas registradas, como, por exemplo, *A chegada de um trem na estação* (FIGURA 7), dos irmãos Lumière, datada de 1895.

(Figura 7 – Fotograma extraído do filme *A chegada de um trem na estação*, Auguste Lumière e Louis Lumière, 1896)

(Fonte: <https://muitomaisqueadaptacoes.wordpress.com/2013/08/30/historia-do-cinema/>)

A sensação de movimento do trem, sintetizada como exemplo na análise desse fotograma, acontece devido à movimentação da luminosidade registrada mais escura do assunto trem, representado pelo seu volume, em contraponto com o chão e o céu de luminosidades representadas mais claras, esse contraste das duas luminosidades projetado, de forma contínua e em velocidade, causa a ilusão do movimento.

Atualmente, já está claro, que a movimentação que arrebatou muitos ao verem essa imagem, era causada por uma ilusão de movimento fruto da imagem projetada. Os objetos e assuntos que passavam a sensação de estarem se movimentando, com seus respectivos volumes, tamanhos e perspectivas, eram todos constituídos pelo registro e manipulação de raios de luz na relação *chiaroscuro*, filmados e projetados em bidimensionalidade.

Para complementar essa afirmação, apresentamos um comentário de *O cinema ou o homem imaginário*, de Edgar Morin (1970) sobre o cinematógrafo:

O cinematógrafo aumenta duplamente a impressão de realidade da fotografia, restituindo, por um lado, aos seres e às coisas o seu movimento natural, e projectando-os, por outro, libertos tanto da película como da caixa do Quinetoscópio, sobre uma superfície em que pareçam autónomos. (MORIN, 1970, Pág. 19)

Para concluir esse subcapítulo, é passível de afirmação que o *chiaroscuro* está intrinsicamente integrado com a *práxis* da cinematografia. À frente, será discutido como ele ascende de técnica para conceito, assim como fez nas artes plásticas.

Destacamos abaixo mais um trecho da obra de Morin (1970), que discorre sobre o papel das sombras na fotografia e que acreditamos ser possível de ser transposto para o meio da cinematografia também e, portanto, complementa as afirmações realizadas até agora.

A arte da fotografia – entenda-se por isto não só a do “artista” do género, mas também a arte popular dos domingos, das férias e dos dias feriados – revela-nos, mercê da sua própria estética, o valor afectivo que se atribui à sombra. Bem entendido que o enquadramento, o ângulo de focagem, a composição, etc., são, igualmente, elementos-chave da arte da fotografia. Mas a que é que, antes de mais nada, se chama uma “bela” fotografia ou “belo” postal ilustrado? Que buscam no mar ou na montanha os amadores? O sempiterno (para nós, *blasés*) contraluz, a viva oposição da sombra sobre um fundo claro, ou, pelo contrário, a apreensão de um corpo, dum rosto salpicado de sol, desprovido de sombras. Todas as receitas e todas as astúcias – a *vulgata* da fotografia – tendem a exagerar a sombra, a torna-la bem evidente ou, pelo contrário, a excluí-la, a volatilizá-la, a mostrar um não menos estranho universo desprovido de sombras. (MORIN, 1970, Pág. 42)

3.3 Poéticas Visuais: Parâmetros Fotográficos

Agora é importante estabelecermos a concepção proposta nesta dissertação do fundamento *teoria* no cinema, que pode ser interpretada como a criação das poéticas visuais, ou metáforas visuais, responsabilidade, entre outras áreas, da cinematografia. A partir dessa constatação, cabe analisar um pouco melhor como a cinematografia cria significações imagéticas específicas, por meio das poéticas visuais.

De maneira breve e indireta, Noël Burch, um importante teórico do meio cinematográfico, trata desse tema ao discorrer sobre o aparato cinematográfico. Ele nomeia essas significações de parâmetros “fotográficos”, no capítulo *Dialéticas*, em *Práxis do cinema* (BURCH, 1973).

Os outros parâmetros “fotográficos” (no que respeita ao preto-e-branco relacionam-se com os valores da luz propriamente dita: o contraste e a tonalidade (ou “brilho”, como se diz em televisão). Não é raro que uma mistura de estilos fotográficos seja empregue de modo sistemático no interior do filme, quase sempre em conjunção com uma alternância cênica; entre interiores e exteriores (veja O último ano em Marienbad, mas também em numerosos filmes comerciais, tais como Divórcio à Italiana); entre passado e presente (Hiroshima Mon Amour), entre o sonho e a realidade, Verão e Inverno, etc. (BURCH, 1973, p. 70)

Para essa dissertação, definimos por substituir o termo parâmetros fotográficos, utilizado por Burch (1973) pelo termo poéticas visuais, ou metáforas visuais. Essa escolha se dá pelo caráter restritivo da *práxis* no termo parâmetros fotográficos, enquanto o termo poéticas visuais abrange a *teoria* e a *práxis*, porém, ainda contém em sua circunscrição a definição descrita por Burch (1973).

Para reiterar essa afirmação acima destacamos um trecho de *Cinematografia – Teoria e prática*, onde Blain Brown (2012) usa o termo metáfora visual para se referir ao exercício de manipulação dos elementos de direção de fotografia, conforme é possível constatar abaixo:

Uma de nossas ferramentas mais importantes como cineastas é a *metáfora visual*, que é a capacidade das imagens de transmitir um significado além da sua realidade imediata. Pense nela como a capacidade de “ler as entrelinhas” visualmente. Em alguns filmes, as coisas são o que são. Em outros, porém, muitas imagens transmitem um significado implícito que pode ser uma poderosa ferramenta narrativa. (BROWN, 2012, Pág. 68)

Agora, cabe situar essas poéticas como recursos do debate *teórico* cinematográfico, sempre à mercê da experiência dramática e narrativa.

Para aqueles que não são familiarizados com o processo cinematográfico, é possível que incorram no erro de achar que ele se resume ao processo de filmagem. Não é exatamente

assim que acontece. O processo completo de desenvolvimento de um filme, até estar pronto para ser distribuído e projetado, é dividido em três etapas: a pré-produção, a filmagem e a pós-produção.

Durante o processo da pré-produção de um filme que são determinadas, habitualmente, as definições essenciais do mesmo, levando em consideração sua estrutura como um todo. Esse período comporta as pesquisas extensas dos elementos fundamentais, como: paletas de cores, objetos, figurinos, equipamentos, diretrizes e etc., que precisam ser realizadas com bastante atenção, diferente da conjuntura no contexto do período de filmagem.

É, também, durante o período da pré-produção, que a direção de fotografia vai determinar todas as diretrizes imagéticas de um filme, sintetizando-as em um desenvolvimento conhecido popularmente como: conceito de direção de fotografia ou defesa de direção de fotografia.

O conceito de direção de fotografia é responsável por organizar e determinar as características e elementos qualitativos da imagem de um filme. Através de descrição e argumentação, ele definirá os elementos constitutivos de todo conjunto de imagens que compõe a obra, justificando, sempre, por meio das informações compreendidas no roteiro, que é o fundamento narrativo e dramático do filme.

Definições como, a movimentação da câmera, predominância de alguma cor, ou mesmo a saturação das mesmas, a orientação da composição que vai ser utilizada, a relação de contraste entre claro e escuro, as linguagens do foco, entre outros, são definidas por meio desse conceito de direção de fotografia.

Cada um desses elementos irá constituir um signo gráfico audiovisual, que será responsável por transmitir significados para o espectador.

Abaixo ressaltamos mais um trecho da obra *Cinematografia – Teoria e prática*, de Blain Brown (2012) para complementar essas afirmações:

A produção cinematográfica é uma iniciativa estranha e misteriosa – envolve misturar e coordenar muitos elementos diferentes, alguns deles artísticos, outros técnicos e práticos. Em particular, o diretor de

fotografia deve ser capaz de preencher essa lacuna – entender o lado prático de como lidar com câmera, objetivas, aspectos digitais, tipos de arquivos, fluxo de trabalho etc., mas também colocar a mente firmemente no viés artístico da criação de um mundo visual, nas metáforas visuais e na arte de contar histórias. Há também um terceiro aspecto: ser um psicólogo amador. No set de filmagens, não há colaboração mais fundamental que aquela do cineasta com o diretor de fotografia.

Muitos diretores são adeptos de transmitir suas visões do projeto verbalmente ou por meio de desenhos, metáforas ou referências fotográficas. Alguns deles não são bons nisso – têm um conceito visual, mas não são capazes de se comunicar bem com seus colaboradores. Em outros casos, o diretor não construiu uma visão forte e precisa de ajuda para desenvolver uma. Nesses casos, cabe ao diretor de fotografia acessar a mente do cineasta e procurar entender o que ele está tentando alcançar; se houver peças ausentes no quebra-cabeça visual que é o projeto de um filme, então é função do DF preencher os espaços em branco com inspiração artísticas, colaboração e liderança. (BROWN, 2012, Pág. 12)

Cada elemento pertencente à imagem de um filme, portanto, é um elemento da sua poética visual. Ele é determinado durante o processo de desenvolvimento dessa imagem, devido ao seu grande potencial de significação.

Em outras palavras, cada elemento significará algo e o conjunto desses elementos será organizado em uma poética visual, que, por sua vez, vai compor as diretrizes determinantes de uma imagem, significando estruturas complexas narrativas e dramáticas para o espectador.

Para destacar um exemplo de um possível elemento a ser definido na poética visual de um filme, usamos aqui o *chiaroscuro*.

É importante, nesse momento, também, reforçar o paralelo que foi construído nessa dissertação, por meio do elemento *chiaroscuro*, devido ao seu caráter na esfera da *práxis* e da *teoria*, no fazer artístico.

A relação entre claro e escuro, discutida nos capítulos anteriores, segundo a lógica que é debatida neste trabalho, compõe um elemento de construção de uma poética visual nas artes plásticas. Com o advento do cinema, ela foi intuitivamente transportada para esse meio.

Portanto, os elementos desenvolvidos em um conceito de direção de fotografia são determinantes na construção de significado para o espectador. Essa significação é realizada a partir dos elementos compreendidos na imagem final, assim como as definições da forma das girândolas eram importantes na significação do observador do esboço de Leonardo da Vinci.

Em outras palavras, na cinematografia, as ferramentas da *práxis* do meio fotossensível são alinhadas com a *teoria* aspirada na obra. Essa *teoria* é representada pelas poéticas visuais, que contribuem para uma melhor experiência narrativa e dramática, sempre em função de uma melhor relação estética do espectador com o filme.

Para complementar, é importante afirmar que o motivo da pesquisa e aplicação da poética visual a ser utilizada é, por sua vez, sempre pautado na sustentação da ponte de conexão estética entre o espectador e a obra, permitindo uma melhor compreensão e relacionamento com a mesma. Esse método foi importado da dialética entre *teoria* e *práxis* das artes plásticas, como visto anteriormente.

Como conclusão, explicitamos a atenção que a direção de fotografia deve ter em relação à construção das poéticas visuais. No cinema, assim como em outras modalidades das artes visuais, os elementos determinantes de uma imagem podem ser pesquisados e explorados de maneira criativa e complexa, porém, também podem ser definidos aleatoriamente sem nenhuma justificativa conceitual, não constituindo assim nenhuma importância para a discussão aqui apresentada.

3.4 O imaginário e a sombra em Edgar Morin

É importante para continuarmos os desenvolvimentos nesta dissertação, localizarmos o papel do imaginário, em função da questão das luzes e das sombras, em especial no que é relativo às sombras.

Em *O cinema ou o homem imaginário*, Edgar Morin (1970) apresenta um conceito que ele chama de duplo. Destacamos abaixo um trecho dessa obra que o descreve:

O duplo é, efetivamente, essa imagem fundamental do homem, imagem anterior à íntima consciência de si próprio, imagem reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho, na alucinação, assim como na representação pintada ou esculpida, imagem fetichizada e magnificada nas crenças duma outra vida, nos cultos e nas religiões. (MORIN, 1970, Pág. 34)

O duplo é um conceito importante para a discussão aqui suscitada pois é a partir dele que Morin (1970) localiza o papel primário da sombra no nosso imaginário, destacando sua importância.

Nessa obra, Morin (1970) estabelece a ligação estreita existente entre o cinema e o nosso imaginário. O autor destaca que o cinema foi desenvolvido a partir de uma atividade inerente à nossa atividade mental: o processo de criar, conservar e se relacionar por meio de imagens.

O autor afirma que por meio da realidade afetiva, da subjetividade na sua criação e do seu caráter mágico ilusionário, o cinema ocupa um papel essencial no imaginário humano. O motivo de situarmos esse pequeno subcapítulo é de demonstrar, por meio de uma fundamentação importante, as possibilidades que a sombra pode ocupar no exercício cinematográfico.

Abaixo oferecemos uma citação da obra *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, onde o importante teórico do cinema Ismail Xavier (1977) descreve a obra de Edgar Morin (1970):

Edgar Morin fez do processo de identificação/projeção praticamente o núcleo de seu livro – *O cinema ou o homem imaginário* (1958). Neste trabalho, que ele próprio denomina “ensaio antropológico”, seu interesse concentra-se na discussão de um fenômeno que considera básico dentro da cultura do século XX: a metamorfose do cinematográfico em cinema. O primeiro seria simplesmente a técnica de duplicação e projeção da imagem em movimento; o segundo seria a constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base. [...] A participação afetiva deve ser considerada como “estado genético e como fundamento estrutural do cinema” (pág. 91 do original do francês), ou seja, daquilo que é algo mais do que o cinematografo

(técnica de duplicação), sendo materialização daquilo que “a vida prática não pode satisfazer”. (XAVIER, 1977, Pág. 16)

A realidade afetiva, para Morin (1970), nos coloca em uma posição de constante troca subjetiva com o cinema e, a partir dessa posição, construímos processos de significações complexos sobre os espaços vazios que o cinema nos permite completar. A partir da nossa percepção de realidade nos filmes, completamos as suas narrativas com informações implícitas em combinação com nossa própria subjetividade.

O lugar que as sombras ocupam no cinema, portanto, é de um espaço vacante favorável para preenchermos com nossas informações subjetivas, por meio de processos de projeção-identificação (MORIN, 1970). Elas constituem uma contribuição importante para o nosso imaginário. Apresentamos abaixo um trecho da obra de Morin (1970) que reitera essas afirmações:

[...] A sombra, que sempre nos apanha nas suas malhas, apresenta a evidente exterioridade do duplo e, ao mesmo tempo, a sua quotidiana e permanente presença. De noite, em que tudo é sombra, o homem, escudado pelo sono, perde a sua sombra, é ela que o possui. É o fantástico que reina. A morte é como a noite: liberta as sombras; os mortos não têm sombra, os mortos são as sombras: e como tal são conhecidos.

A decadência do duplo veio decerto atrofiar o prestígio da sombra. Ainda perduram, contudo, essas conservatórias mágicas que são os folclores, o ocultismo e a arte. Perdura ainda, no nosso desenvolvimento infantil, um estádio de fascínio da sombra, e as mãos dos nossos pais ainda se esmeram em projectar lobos e coelhos sobre as paredes. Perdura todo o encanto dos teatros de sombras do Extremo-Oriente. Persistem todos os terrores e angústias que a sombra é susceptível de suscitar – e que tão admiravelmente o cinema soube explorar, [...]. (MORIN, 1970, Pág. 39)

O motivo de adicionarmos a discussão acerca do imaginário na dissertação é de complementar o argumento sobre a importância que a sombra ocupa na experiência cinematográfica. Ao analisarmos o nosso objeto de estudo, o filme *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), demonstraremos como as luzes e sombras podem nos proporcionar significações ideológicas complexas a partir das suas manipulações em uma obra.

3.5 O realismo em André Bazin

Até aproximadamente a década de 1940 - 1950, a teoria considerada fundamental no meio cinematográfico era a teoria da montagem. A teoria da montagem, descrita de maneira muito sintética, afirmava que a especificidade artística do meio cinematográfico estava na possibilidade do recurso da montagem, ou seja, a montagem era a essência e a principal particularidade do meio cinematográfico.

O crítico e teórico do cinema André Bazin (2014), no livro *O que é o cinema?* (BAZIN, 2014), apresenta um compêndio de ensaios que, em síntese, portam argumentos contrários a teoria cinematográfica da montagem. Ele localiza, na sua cinematografia contemporânea, exemplos filmicos que conseguiram atingir o objetivo de delegar uma posição secundária para o recurso da montagem, por meio de variações criativas da linguagem cinematográfica.

Citamos abaixo um trecho da obra *O que é o cinema?* (BAZIN, 2014) onde o autor exprime um comentário sobre o recurso da montagem para o cinema:

A montagem, tantas vezes é tida como a essência do cinema, é, nessa conjuntura, o procedimento literário e anticinematográfico por excelência. A especificidade cinematográfica, vista por uma vez em estado puro, reside, ao contrário, no mero respeito fotográfico da unidade do espaço. (BAZIN, 2014, Pág. 88)

Para Bazin (2014), a montagem agia como uma ferramenta geradora de ilusões, portanto, ela está sempre circunscrita no perigo decorrente da manipulação ilusionaria dos espectadores.

Como alternativa a montagem, nesta mesma obra, o autor escreve ensaios a partir da observação de uma nova linguagem, comum em algumas obras da cinematografia de sua época.

Ele propõe, a partir dessas observações, uma nova maneira de realizar e pensar o cinema, levando sempre em consideração a responsabilidade desse meio em relação à sua fidelidade com a realidade e a objetividade.

Para fundamentar essa teoria sobre a importância da representação da realidade no cinema, André Bazin (2014) destaca o emprego da ferramenta da profundidade do campo³ no filme *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles.

O autor analisa e enfatiza como um ponto fundamental do filme, relativo à sua linguagem, a maneira como Orson Welles evita a desconstrução espacial por meio do recurso da montagem.

Destacamos abaixo um trecho da obra *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (XAVIER, 1977), sobre esse tema:

Este fenômeno da profundidade de campo tem a sua importância dramática. Tanto em fotografia quanto no cinema ele será responsável por determinados efeitos. A oposição nitidez/não nitidez, que marca uma série de objetos co-presentes numa imagem, traz sua carga semântica. Se todos estão em foco, tenho uma imagem diferente da que eu teria se apenas um ou alguns estivessem. Na narração cinematográfica, a manipulação da profundidade de campo é extremamente funcional (seleciona e informa, conota, segrega, reúne, ajuda a organizar o espaço). E ela tem consequências no nível da decupagem. Ao mostrar um fato, muitas vezes sou obrigado a usar dois planos e fazer uso da montagem justamente porque é impossível mostrar nitidamente os dois elementos de interesse num mesmo plano e simultaneamente. (XAVIER, 1977, Pág. 66)

Até então, o mais comum nos filmes era dividir os espaços por meio da montagem de diversos planos, constituindo assim uma espacialidade particular cinematográfica do espaço em cena. Orson Welles e seu cinematografista Greg Tolland, em *Cidadão Kane* (1941), não dividem o espaço na montagem. Eles trabalham com o recurso da profundidade do campo para garantir que os atores localizados mais próximos da câmera, assim como os mais distantes, estivessem no mesmo plano e focados, evitando o recurso

³ Profundidade do campo é a ferramenta de definição do espaço na perspectiva que estará em foco na imagem, medida por unidade de distância: metros ou pés. Essa definição de espaço é realizada pela combinação das definições da abertura do diafragma, a distância focal da lente, o tamanho da bitola do negativo ou sensor e a distância do objeto em foco e em primeiro plano na imagem.

do corte. Para complementar essa descrição, citamos abaixo uma explicação de David Bordwell (2009), presente em *Sobre a história do estilo cinematográfico*:

O seu uso torna possível fotografar a ação desde uma distância de 18 polegadas da lente da câmera até mais de 200 pés dela, com figuras nas extremidades da frente e do fundo, ambas registradas com contornos nítidos. Até então, a câmera tinha de ser focalizada para um plano próximo ou para um plano distante, e todas as tentativas de abranger ambos ao mesmo tempo resultaram na falta de foco de um ou do outro. Essa deficiência criou a necessidade de decompor uma cena em ângulos longos e curtos (isto é, planos de conjunto e primeiros planos), com a consequente perda de muito realismo. Com o *pan-focus*, a câmera, como o olho humano, vê um panorama inteiro de uma vez, com todas as coisas claras e naturais. (BORDWELL, 2009, Pág. 87)

A partir dessa análise, Bazin (2014) afirma que a representação da realidade é uma responsabilidade estética do cinema, portanto, a escolha imagética narrativa de Orson Welles, representada pela profundidade do campo, configura um bom exemplo de um desenvolvimento da linguagem apropriado para o meio cinematográfico.

E isso é apenas um progresso formal! A profundidade de campo bem utilizada não é somente uma maneira a um só tempo mais econômica, mais simples e mais sutil de valorizar o acontecimento; ela afeta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo. (BAZIN, 1999, p.107)

O motivo de apresentarmos esse debate, nesta dissertação, é para complementar o argumento sobre a importância dos elementos que constituem a imagem na definição da linguagem de um filme. A profundidade do campo, ou como a chamamos hoje: profundidade de campo, é um elemento fundamental nas escolhas durante a constituição das poéticas visuais de um filme.

A poética visual, nesse caso da obra *Cidadão Kane* (1941), foi representada, entre outros elementos, pela manipulação da *práxis* por meio da ferramenta da profundidade de campo, aliada à intenção *teórica* de uma alternativa ao recurso da montagem. Ambas as esferas alinhadas, a *teoria* e a *práxis*, nesse caso, constituíram uma linguagem particular para o filme.

Conforme é possível observar no fotograma extraído do filme abaixo (FIGURA 8), os três personagens estão inseridos no mesmo plano, com nitidez, pois estão todos incluídos na profundidade de campo. Essa opção formal de linguagem permitiu evitar a necessidade do corte, na cena, para um plano individual de cada personagem.

(Figura 8 – Fotograma extraído do filme *Cidadão Kane*, Orson Welles, 1941)

(Fonte: <https://amazingmemoriesinfilm.files.wordpress.com/2013/05/kane09.jpg>)

Desse destaque que apresentamos da obra de André Bazin (2014), é possível estabelecer que a construção de uma poética visual tem que ser analisada como um recurso fundamental da relação estética e narrativa entre a obra e o espectador, portanto, é um instrumento essencial na constituição da linguagem cinematográfica.

O que comprova essa afirmação, é como o autor André Bazin (2014) fundamentou sua teoria, essencial na história do cinema, a partir de uma escolha relativa à constituição da poética visual realizada por Orson Welles, em parceria com seu cinematografista.

Porém, cabe assinalar, e o próprio crítico atenta para isso, que essa decisão dentro do universo da linguagem cinematográfica não deve ser confundida com meras escolhas imagéticas decorativas, sem verdadeira significação estética. Essas escolhas meramente decorativas não atingem o patamar de um componente da linguagem do filme.

Para concluir esse subcapítulo, acrescentamos um comentário de Bordwell (2009) sobre a questão discutida:

[...] não tratemos a profundidade de campo ou qualquer outro recurso técnico como simplesmente dado, a ser identificado em um corpo de filmes. Devemos entendê-la em relação com os “sistemas textuais” de filmes específicos e as condições que moldam a relação da técnica com códigos não cinematográficos derivados da fotografia, da pintura, do teatro ou de outras práticas de significação. (BORDWELL, 2009, Pág. 228)

3.6 O neorrealismo italiano

A partir dessa análise da obra de Orson Welles, Bazin (2014) localiza no neorrealismo italiano o que ele considera como uma continuação desse programa estético apresentado no subcapítulo anterior. O crítico analisa que esse movimento cumpre o dever e as responsabilidades estéticas cinematográficas, por meio do emprego de poéticas visuais adequadas à representação fiel da realidade (BAZIN, 2014).

Fundamentado nessa análise sobre o neorrealismo italiano, é possível ir mais além e afirmar que, além dos elementos estéticos debatidos por Bazin (2014), esse movimento é, também, um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento de poéticas visuais aplicadas à linguagem cinematográfica. Sobre essa questão, o autor comenta:

A imagem – sua estrutura plástica, sua organização no tempo -, apoiando-se em um maior realismo, dispõe de muito mais meios para redirecionar e modificar de dentro a realidade. O cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista. (BAZIN, 2014, p.112)

Apesar de colocar todos os elementos dentro do termo linguagem, muitos dos fundamentos que Bazin (2014) considera como essenciais para a consagração do realismo estético do cinema neorrealista italiano, são elementos determinados especificamente por meio da constituição das poéticas visuais de seus filmes.

Essas poéticas visuais eram provenientes de um estilo particular de filmar, relativo principalmente às intenções almejadas pelos diretores na situação social do pós-guerra, na Itália.

Abaixo destacamos um trecho da obra *Nelson Pereira dos Santos: Um olhar Neo-Realista*, de Mariarosaria Fabris (1994) que estabelece os fundamentos formais e estéticos do movimento neorrealista italiano:

Fechado dentro desses estreitos limites cronológicos e restringindo-se praticamente à chamada trindade neo-realista, ou seja, Rossellini-De Sica/Zavattini-Visconti, à qual a crítica italiana hodierna acrescenta ainda o nome de um Giuseppe De Santis, ou, mais raramente, de um Luciano Emmer (mas não mais o de um Alberto Lattuada, de um Luigi Zampa ou de um Pietro Germi), o cinema italiano do pós-guerra, melhor dizendo, essa sua vertente, segundo Guy Hennebelle, “foi historicamente a primeira afirmação coerente de um cinema tipicamente nacional, com vocação popular e tendências progressistas”, representando “um prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana” que caracterizará as novas cinematografias nos anos 60.

Ao livrar-se dos cenários artificiais do cinema dos anos 30 (1929-1942-43), o neo-realismo redescobria a paisagem italiana e nela reintegrava o homem. As temáticas que transformavam homem e paisagem em protagonistas se inspiravam diretamente na realidade e na necessidade de registrar o presente: a guerra e a luta de Resistência antifascista, num primeiro momento, mas, logo depois, também a “questão meridional”, a reforma agrária, a crise do desemprego e o subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher.

Se, do ponto de vista temático, não se pode negar o caráter nacional do novo cinema italiano – pois, como afirmava Giuseppe De Santis, “o que caracterizava o neo-realismo não é o modo de narrar, não é a câmara que passeia na rua ou a utilização de atores não profissionais; é o fato de colocar clara, abertamente, os problemas de nossa época, de nosso país” -, no entanto, pode-se questionar sua vocação popular. (FABRIS, 1994, Pág. 26)

Era desta intenção de um cinema nacional italiano, que denunciasse os problemas políticos, sociais e culturais da sua época, que despontavam as construções de poéticas visuais com o objetivo de sensibilizar o espectador por meio da forma. Em concomitância com as propostas discursivas da direção, a cinematografia dava sua contribuição por meio de um alinhamento formal estético, colaborando para o desempenho do filme relativo aos sentimentos dos seus espectadores.

Para endossar essas afirmações acima, propomos a seguir um exercício de análise de uma obra neorrealista italiana.

Observando o fotograma abaixo extraído de *Ladrões de Bicicleta* (1948) (FIGURA 7), dirigido por Vittorio de Sica e cinematografia de Carlo Montuori, é possível destacar como os pretos profundos se contrapõe com os claros luminosos, em uma relação intensa de contraste.

A posição da turba de algozes na região da sombra, comportando-se como uma massa ignorante e injusta, em oposição ao protagonista e seu filho na luz, inocentes, proporciona uma interpretação simbólica da relação de claro e escuro no contexto do filme, por meio da significação da condição social, narrativa e dramática dos personagens.

A escolha consciente do diretor de colocar os protagonistas para caminhar na luz, em oposição clara com a sombra, demonstra uma tentativa de persuasão estética afetiva por meio dos elementos claros e escuros na imagem.

(Figura 9 – Fotograma extraído do filme *Ladrões de Bicicleta*, Vittorio de Sica, 1948)

(Fonte: Fotograma extraído do próprio filme)

Ou seja, a relação entre claro e escuro como elemento das constituições das poéticas visuais, não é empregada somente para determinar o volume dos objetos, mas para estabelecer significações exteriores aos mesmos, mas implícitas na imagem, conforme observado anteriormente com as pinturas de Caravaggio. O *chiaroscuro*, portanto, se desloca da sua condição inerente à *práxis* cinematográfica, para ascender a uma dimensão *teórica*, por meio da exploração da manipulação de sombras e luzes como instrumento da constituição de uma poética visual.

Na esfera *iconológica* referente à análise da intenção do cineasta Vittorio de Sica, em *Ladrões de bicicleta* (1948), é possível fazer uma incursão sobre a questão que a sombra ocupa no espaço imaginário, discutida anteriormente nesta dissertação. A sombra, aqui, por ser um território vacante, assume o significado que o filme nos orienta por meio da manipulação da posição dos personagens, em cena, relativa à sombra. Ela é um mero recurso técnico a ser assimilado pela cinematografia – *práxis* – porém, é também um discurso de significado implícito na imagem – *teoria*. Ela é um personagem, pois nós nos relacionamos afetivamente com ela e, ao mesmo tempo, é um espaço vazio, que completamos com as informações de um discurso ideológico sobre o comportamento das massas.

O motivo de colocarmos o movimento neorrealista italiano para análise, se deve, conforme veremos à frente, a ele ser uma referência estética fundamental para o objeto de estudo *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), assim como para o movimento cinematográfico brasileiro que a primeira parte do filme de Eduardo Coutinho pertence: o Cinema Novo.

CAPÍTULO IV – A QUESTÃO DA FORMA EM CABRA MARCADO PARA MORRER – ANÁLISE DE OBJETO DE ESTUDO

4.1 A obra

Cabra Marcado Para Morrer é um filme brasileiro, lançado oficialmente em 1984, dirigido por Eduardo Coutinho (1933 - 2014) e direção de fotografia de Fernando Duarte e Edgar Moura.

O filme passou por duas etapas de filmagens, formalmente diferentes, realizadas em períodos distantes entre si, devido à interrupção da filmagem inicial, em função da perseguição da equipe durante a instauração do regime militar no Brasil.

A justificativa da escolha dessa obra é a dualidade impressa na linguagem do filme, motivada por meio do longo intervalo de tempo entre seus dois períodos de filmagem.

Em função da sua diferença formal, principalmente, nesse contexto, com respeito ao *chiaroscuro*, as duas partes do filme permitiram interpretações sobre as diferentes intenções expressivas e artísticas impressas no resultado final da obra. A partir do estudo dessas intenções é possível justificar a manipulação formal do filme realizada pelo diretor Eduardo Coutinho, em parceria com seus diretores de fotografia, Fernando Duarte e Edgar Moura.

A partir do exercício de análise fílmica, fundamentado na obra de importantes intelectuais e críticos do cinema brasileiro como Jean-Claude Bernadet (1978), Ferreira Gullar (2013), Roberto Schwarz (1985) e Marilene Chauí (2013), é possível destacar um exemplo interessante de como os diretores de fotografia, aliados a Eduardo Coutinho, desenvolveram diferentes constituições de poéticas visuais, que foram essenciais para a construção da proposta de linguagem desse filme.

4.2 1964

A produção original de *Cabra Marcado Para Morrer* começou em 1962 e foi interrompida em 1964. Nesse período, o diretor Eduardo Coutinho, o diretor de fotografia Fernando Duarte, responsável pela cinematografia da primeira parte do filme, e o assistente de direção Wladimir Carvalho, estavam no Engenho da Galiléia, para filmar a história da vida e morte de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé, assassinado presumidamente por latifundiários em 1962, no sertão da Paraíba.

O filme fazia parte de um projeto de realização do Centro Popular de Cultura da UNE, que tinha uma proposta social e cultural específica. Jean-Claude Bernadet, em *Brasil em tempo de cinema* (BERNADET, 1989), descreve resumidamente a atividade do CPC da seguinte forma:

O CPC pretendia, por meio de peças de teatro, filmes, ou outras atividades, levar a um público popular informações sobre sua condição social, salientando que as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia. Tarefa de conscientização: deve-se ir além da descrição e da análise da realidade, a fim de levar o público a atuar; a situação não mudará se ele não agir para transformá-lo e só ele pode ser o motor dessa transformação. (BERNADET, 1978, Pág. 30)

Interessante destacar, também, a descrição de Ferreira Gullar (2013), relacionando o CPC com o filme.

O CPC, através dos diferentes campos artísticos, tinha por objetivo contribuir para a mudança da sociedade brasileira. Assim, a reforma agrária, uma questão essencial naquele momento histórico, era tema constante das atividades do grupo, fosse no teatro, na poesia, na criação popular ou no cinema. Versando temas urbanos, havia recentemente produzido o filme *Cinco vezes favela*, que reunia curtas-metragens de diversos jovens diretores. O filme de Coutinho, *Cabra marcado para morrer*, era a segunda produção cinematográfica do CPC, mas, ao contrário da primeira, de temática urbana, seu assunto era a luta camponesa pela reforma agrária, mais precisamente, a história do líder camponês João Pedro Teixeira, que havia sido assassinado em 1962, a mando de donos de terras. (GULLAR in OHATA [ORG.], 2013, Pág. 58)

As filmagens foram interrompidas, logo no início, por agentes da ditadura militar e a equipe do filme foi obrigada a se esconder, abandonando os equipamentos. Dessa primeira parte incompleta, algumas imagens foram salvas, por já estarem em processo de revelação no laboratório Líder, no Rio de Janeiro.

A proposta narrativa dessa primeira parte do filme, resgatada por meio dessas poucas sequências que se encontravam nos laboratórios do Rio e apresentadas na montagem final, era uma representação da história do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado em 1962, devido à sua trajetória política e social.

Seguindo uma proposta de linguagem do CPC, inspirada em métodos de escolha de *casting* do cinema neorrealista italiano, o camponês João Mariano foi escolhido para representar João Pedro Teixeira. Para desempenhar o papel da esposa de João Pedro Teixeira no filme, foi escalada Elizabeth Teixeira, viúva do personagem na vida real.

Esses métodos estavam alinhados com a proposta cultural, social e educativa dos grupos do CPC. Buscava-se um processo de aproximação e diálogo com o público pretendido do filme, que viria através da participação ativa no processo de realização e não somente na posição comum do espectador passivo.

Analisando o pouco que restou desses trechos da filmagem original, observa-se uma orientação ficcional empregada para narrar a história de João Pedro Teixeira. Porém, os métodos, assim como o desenvolvimento narrativo do roteiro, a escolha de atores sem experiência para desempenhar a representação dos personagens, as locações externas similares aos ambientes originais da história, demonstram, também, um viés documental na forma de contar a história. Roberto Schwarz (1985) comenta sobre esse tema, em um artigo de 1985.

A relação entre assunto, atores, situação local e gente de cinema não é evidentemente de ordem mercantil, e aponta para formas culturais novas. Não se pode dizer também que o diretor se quisesse expressar individualmente: a sua arte trata de apurar a beleza de significados coletivos. Tem sentido, no caso, falar em autor? O filme não é documentário, pois tem atores, mas o seu assunto é a tal ponto o destino deles, que não se pode tampouco dizer que seja ficção. (SCHWARZ, 1985, Pág. 32)

Nesse ambiente híbrido entre ficção e documentário, o filme utiliza-se de recursos formais para transmitir significação dramática e expressiva, um deles e foco central dessa dissertação, o da manipulação das luzes e sombras.

Em *Brasil em tempo de cinema*, Jean-Claude Bernadet (1978) faz o seguinte comentário sobre a direção de fotografia comum no movimento do Cinema Novo, período do qual a primeira parte de *Cabra Marcado Para Morrer* faz parte.

Outro aspecto dessa busca de uma forma brasileira é a fotografia. Os fotógrafos e iluminadores da Vera Cruz utilizaram um claro-escuro rebuscado, uma luz trabalhada pelo rebatedor, pelo refletor e pelos filtros. Era a única escola de fotografia do Brasil e continua tendo seus adeptos, num Walter Hugo Khouri ou num Flávio Tambellini. Embora não se possa rejeitar sistematicamente êsse tipo de fotografia, deve-se reconhecer que não está apto a expressar a luz brasileira. [...] Pois a luz brasileira não é esculpida, não valoriza os objetos, nem as cores; ela achata, queima. A procura dessa luz era tanto mais imperiosa porque o ambiente corrente do cinema era o Nordeste e a esmagadora percentagem das filmagens se fazia ao ar livre. (BERNADET, 1978, Pág. 147)

Dessa afirmação de Jean-Claude Bernadet (1978), relacionando-a com a primeira parte do filme, é possível localizar a proposta estética de Fernando Duarte, desenvolvida a partir do desejo de encontrar uma *luz brasileira*.

A hipótese na esfera *iconológica*, nessa análise, é que a intenção do diretor de fotografia não era somente encontrar uma iluminação que representasse formalmente a luz do Brasil, todavia, uma luz que construísse por meio de significação, através da sua forma, alinhada com o discurso narrativo do filme, uma repercussão interpretativa dramática para o espectador. Preenchendo com expressão e dramaticidade o espaço vazio que a sombra proporciona no imaginário, conforme visto anteriormente.

As sequências das primeiras filmagens de *Cabra Marcado Para Morrer*, apesar de escassas, são construídas propositalmente sobre uma orientação de luz de alto contraste entre os pretos e os brancos, que Bernadet (1978) interpretou como o branco que *achata, queima*, conforme é possível observar no fotograma extraído do filme. (FIGURA 8)

(Figura 10 – Fotograma extraído do filme *Cabra Marcado Para Morrer*, Eduardo Coutinho, 1984)

(Fonte: Fotograma extraído do próprio filme)

Essa relação violenta e dialética, representada por tonalidades rígidas de luzes e sombras, nos comunica muito da intencionalidade estética dramática do filme naquela época.

O *chiaroscuro* em *Cabra Marcado Para Morrer* está inserido na *práxis*, devido à condição paradigmática técnica da cinematografia, porém, também está inserido no conteúdo *teórico* da obra. Por meio da sua representação da luz nos ambientes contextuais do filme, ele significa a dramaticidade da realidade social brasileira.

Conforme vimos anteriormente, *Ladrões de Bicicleta* (1948) buscava uma reação estética emocional por meio da utilização do *chiaroscuro*. A manipulação de sombras e luzes em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) remete a uma estética racional relativa à situação social do país. Nos dois casos o *chiaroscuro* avança para muito além da sua aplicação técnica.

Dessa análise, é possível inferir como a manipulação formal era realizada de maneira sistemática no movimento do Cinema Novo. Essas significações tinham o objetivo complexo de agir na compreensão subjetiva do espectador, para que ele processasse a partir das informações do roteiro e do contexto, a realidade negativa da desigualdade social, da situação política e da miséria no Brasil.

Em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), Fernando Duarte, alinhado aos métodos de utilização de não atores, encabeçado pela direção, concebeu as imagens da filmagem inicial, através de uma poética visual que tinha como objetivo sensibilizar racionalmente o espectador. Partindo da relação intensa e dramática entre luz e sombra, ele propunha que o espectador percebesse como problemática e negativa a situação da realidade social do sertão da Paraíba, no contexto da história do assassinato do camponês João Pedro Teixeira.

O preto, em oposição ao branco que *achata, queima*, sendo os dois participantes do fenômeno da representação da luz, significam o contraste construído através da desigualdade e da injustiça no contexto da morte do personagem principal, João Pedro Teixeira.

Aplicações desse tipo de construções de poéticas visuais, configuram, conforme o que é discutido nessa dissertação, um alinhamento bem-sucedido da *teoria e da práxis*. Ou seja, através da cinematografia, definiram-se os elementos constituintes da imagem, para uma significação específica.

Independente da discussão acerca do êxito dos cineastas do Cinema Novo de se comunicarem com os seus espectadores, considero indiscutível que houve uma tentativa legítima de utilização do cinema com o objetivo de uma melhoria social e cultural factual, exemplificados aqui nesse trabalho tanto pelas ações militantes do CPC, como pelo desenvolvimento formal sistemático dos filmes da época.

É facilmente observável que, mesmo escassas, as imagens que nos restaram das filmagens realizadas em 1964 nos revelam muito sobre a estética almejada naquela época. Basta um fotograma, de qualquer parte das sequências originais, conforme destacado acima, para constataremos como o preto profundo e o branco que *queima* revelam intenções

conceituais importantes para essa obra, assim como comentado sobre o neorrealismo italiano no capítulo anterior.

4.3 A década de 80

Após a perseguição da sua equipe durante o ano de 1964 e a consequente interrupção das filmagens, Coutinho suspendeu temporariamente a realização de *Cabra Marcado Para Morrer* (1984).

Dezessete anos depois, mais seguro com a situação política em função da campanha pela anistia, o diretor retomou as filmagens para completar o filme, porém, com uma proposta completamente diferente do original.

A segunda parte das filmagens, que compõe a maior parte da montagem final, é a busca do diretor pelos participantes da filmagem original após passada a pior parte do regime militar, são eles: camponeses e militantes do Sertão da Galiléia de 1964, que haviam concordado em participar do projeto; Elizabeth Teixeira, que desde então, devido à perseguição por parte da ditadura, vivia na clandestinidade com o pseudônimo de Marta; e seus filhos, que haviam sido separados da mãe, também em função da perseguição política que assolou a família.

As filmagens da década de 1980 são, em sua maioria, entrevistas com Elizabeth Teixeira, entrevistas com alguns personagens do sertão da Galiléia de 1964, entrevistas independentes com seus filhos e uma exibição na década de 1980 de uma cópia não finalizada, com as imagens de 1964, para alguns participantes do primeiro período das filmagens.

Dessa segunda parte das filmagens, muito se discute sobre a questão do tempo e da história, em especial nas críticas de seu lançamento (OHATA, 2013). Sem dúvida, a própria particularidade da interrupção do processo de realização desenvolve no filme uma particularidade de rompimento temporal. É impossível falar de *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) sem falar da história e do tempo. Destaca-se aqui uma excelente análise de Roberto Schwarz (1985), sobre esse assunto:

Ora, nada é mais comovente que reatar um fio rompido, completar um projeto truncado, reaver uma identidade perdida, resistir ao terror e lhe sobreviver. São anseios básicos da imaginação, e também paradigmas explorados pela ficção sentimental. Se *Cabra Marcado* não fosse mais que isto, seria um dramalhão. Sem menosprezar o valor político da fidelidade, que existe, e ao qual o filme deve a extraordinária simpatia, além da própria existência, vamos reconhecer que a sua qualidade é mais complexa. (SCHWARZ, 1985, Pág. 32)

A característica formal preponderante da segunda parte das filmagens é justamente a ausência de uma forma rígida, porém, é uma construção sem forma específica, em todos seus elementos, totalmente distinta da forma utilizada nas primeiras filmagens. As formas da segunda parte são de orientação estritamente documental. O diretor mistura recursos de cinema-verdade, com algumas formas particulares do seu estilo de filmar. Eduardo Coutinho conduz muitas vezes se dirigindo diretamente para a câmera. As segundas filmagens apresentam uma ausência de rigor formal, o diretor propõe uma excursão com o objetivo de concluir a sua discussão e honrar seus personagens originais, para assim “reatar um fio rompido”.

Sobre essas características formais, Jean-Claude Bernadet (2003) comenta, em *Cineastas e imagens do povo*.

O *Cabra/64* tem algo de neo-realismo temperado com didatismo: seu hieratismo lembra o episódio *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirzman) do *Cinco vezes favela* que a UNE co-produziu no início dos anos 60. As entrevistas com Elizabeth são bastante próximas do modo de filmar encontrado em documentários de meados dos anos 60, algo do tipo *Opinião pública* (Arnaldo Jabor). Já as entrevistas feitas na Baixada Fluminense com filhos e filhas de Elisabeth revelam certo sensacionalismo emocional que as aproxima de um estilo televisivo atual. Nessa variedade de estilos, a própria passagem do tempo se reflete. E a menor dessas diferenças não é a acintosa presença do diretor: o autor expondo-se em primeiro plano, com tanta importância quanto seu personagem, era impensável na época do *Cabra/64*. (BERNADET, 2003, Pág. 233)

Essa ausência de uma definição formal rigorosa das segundas filmagens, é justamente o que constrói uma ponte de significação complexa entre os dois períodos de filmagem. Abandonando qualquer possibilidade de construção historicista, Coutinho assume a ruptura causada pela ditadura militar, na década de 80, como elemento inconciliável com

os acontecimentos precursores da década de 60. A própria ruptura narrativa que separou Elizabeth Teixeira de seus filhos é a prova disso, no filme.

No segundo período de filmagens, se ressalta uma imagem colorida, uma forma, em boa parte dos momentos, televisiva, uma câmera que percorre o espaço, se movimentando através das situações, buscando os acontecimentos. A luz aqui, adquire uma outra personalidade, ela significa indefinições e a impossibilidade de conciliações, por meio da sua simplicidade.

Enquanto, antes, a forma era elementar em sua significação, nas filmagens da década de 80, ela abre espaço para a significação através dos personagens e das situações reais, não nas suas representações idealizadas.

A definição do colorido nas imagens da segunda filmagem, como destaque, constitui uma ruptura formal evidente. Apesar de existir manipulação de *chiaroscuro*, assim como na imagem monocromática, o contraste entre luz e sombra em cores não é tão intensa, conforme podemos observar na imagem abaixo. (FIGURA 9)

(Figura 11 – Fotograma extraído do filme *Cabra Marcado Para Morrer*, Eduardo Coutinho, 1984)

(Fonte: Fotograma extraído do próprio filme)

Para endossar essas minhas afirmações, cito abaixo uma crítica de Marilena Chauí (2013), datada do lançamento do filme.

Qual a diferença entre o filme de 1964 e o documentário de hoje?
Na linha cultural do CPC, o filme de 1964 pretendia ser exemplar: épico e pedagógico, lição de política e construção de heróis, lutadores, clara partição entre o bem e o mal, personagens funcionando mais como arquétipo do que como seres humanos reais. Em contraponto, o documentário nos coloca na presença de criaturas de carne e osso, com dúvidas e indecisões, medos e esperanças, meditando sobre o passado e avaliando o presente. Ao filme épico-pedagógico sucedeu o documentário preciso, conciso e dramático: a saga da família destruída, o recuo de camponeses face ao passado revolucionário, a ironia de alguns no relato dos eventos de 1964 e a esperança de outros, como João Virgínio, após narrativa de tortura, afirmando: “Não se pode tratar o povo dessa maneira. Deus está vendo. Nada como um dia depois do outro, com uma noite no meio”. Longa noite. (CHAUÍ in OHATA [ORG.], 2013, Pág. 457)

O discurso, assim como o momento histórico, é outro. Acompanhando esse movimento, Eduardo Coutinho, agora em parceria com o cinematografista Edgar Moura, constrói um novo ambiente formal através do registro da luz sem um desenvolvimento *teórico* evidente de significação, uma luz sem manipulação evidente de claro e escuro.

Em paralelo, nas filmagens de 64, o filme apresenta uma estética didática da separação “*entre o bem e o mal*”, como colocou Marilena Chauí (2013). Essa didática é reforçada por uma manipulação da sombra e da luz, conforme vimos na subdivisão anterior. Nas filmagens da década de 80, o autor delega à luz um papel secundário, coadjuvante, a relação entre luz e sombra constitui uma simples questão técnica, constituinte da *práxis* do processo cinematográfico, o autor não permite que essa relação seja determinante na significação discursiva.

Essa dualidade criada dentro do filme, constrói, portanto, um filme muito complexo no que diz respeito à sua cinematografia. O caminho percorrido pelo filme e pelo cineasta está presente em cada elemento dentro da experiência audiovisual. A luz e a sombra, elementos inerentes na experiência visual, não ficam de fora do processo, estão presentes, discretos, porém determinantes, na jornada cinematográfica do *Cabra Marcado Para Morrer* (1984).

Ao projetar essas duas poéticas visuais no filme, o autor comunica uma mudança da sua própria maneira de enxergar a realização cinematográfica. No momento das primeiras filmagens, como citado anteriormente, se vê um autor de intenção formalista, discursivo e didático. Enquanto, nas filmagens da década de 80, é possível vislumbrar um autor que amadureceu seu assunto, adequando um método assertivo de comunicação para o seu filme e que consegue transitar mais facilmente pelos seus personagens, se colocando em posição de igualdade no diálogo por abrir mão da manipulação rígida da forma.

É importante ressaltar que essa é uma magnífica obra realizada pelo diretor Eduardo Coutinho. *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) traz à tona, em sua época, uma realidade social brasileira importante, ele destaca questões essenciais da nossa história e problemáticas importantes a serem discutidas. Ele coloca em pauta, também, através de cada uma das particularidades do filme, uma importante e complexa discussão da realidade cinematográfica brasileira.

4.4 O *chiaroscuro* no Cinema Novo

Por enquanto, sendo um cinema de autor, o Cinema Novo é um cinema de diretores, que, em sua busca de uma linguagem moderna, dependem mais dos diretores de fotografia do que dos atores. E, de fato, impossível é imaginar o fabuloso avanço do movimento sem as contribuições de fotógrafos como Ricardo Aronovich, Luís Carlos Barreto, Afonso Beato, Mário Carneiro, Fernando Duarte, Valdemar Lima, Dib Lutfi, José Rosa, Hélio Silva e tantos mais. (VIANY, 1987, Pág. 160)

No texto citado acima, original de 1959, o crítico do cinema brasileiro Alex Viany (1987) chama a atenção para a importância da direção de fotografia em um dos movimentos mais notáveis do cinema brasileiro, o Cinema Novo.

O Cinema Novo, conforme afirmado anteriormente, absorveu muito da estética do movimento neorrealista italiano. Sobre esse assunto, o crítico de cinema Jean-Claude Bernadet (2009) comenta em *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história* (BERNADET, 2009):

[...] Em 1953 a Vera Cruz já está agonizando. É um momento próprio para a germinação das idéias neorrealistas. É um momento em que futuros cineastas se preparam para inventar um novo cinema brasileiro e que, para isso, se aproveitem da ideologia cinematográfica mais adequada às suas necessidades. Dela extraem o que precisam, deixando o que não interessa. [...] Essas ideias, entre aspas ou não, estão constantemente presentes no Congresso de Cinema Brasileiro de São Paulo (1951) ou do Rio de Janeiro (1952), quando se luta em favor da produção independente (contra a produção empresarial) e em favor de uma temática nacional. É realmente aí que nascem as ideias e os comportamentos que levariam ao Cinema Novo brasileiro. Recentemente declarava Alex Viany: “O neorrealismo tem sido muito esquecido aí nessas discussões de Cinema Novo. Mas não sei se ele teria existido sem o neorrealismo. Porque o neorrealismo foi decisivo na deflagração do cinema Novo” Aliás, Glauber Rocha também insiste sobre esse papel do neorrealismo: os jovens que fariam o Cinema Novo saíam dos “clubes de cinema com o impacto do cinema clássico soviético e do moderno cinema italiano. (BERNADET, 2009, Pág. 266)

É complexo analisar elementos de linguagem recorrentes no movimento do Cinema Novo, devido às particularidades na forma e nas linguagens aplicadas por cada diretor. Entretanto, elementos comuns aparecem em algumas obras, permitindo possibilidades de análise crítica. A manipulação da relação de contraste intensa entre luz e sombra, exemplificado aqui pela primeira parte do *Cabra Marcado Para Morrer*, é um desses elementos comuns.

Conforme afirmado anteriormente, esta forma da utilização de *chiaroscuro* era um meio para os cineastas reforçarem os alicerces dos seus discursos sociais e políticos, através da dramaticidade e a racionalidade. Era um método para representar, por meio de significação, a experiência negativa da realidade social e imprimir uma *luz brasileira* com a dimensão simbólica apropriada da sua complexidade.

Em outras palavras, os cineastas do Cinema Novo, com o intuito de transmitir adequadamente os seus discursos, contidos nas narrativas dos seus filmes, em parceria com suas respectivas direções de fotografia, utilizavam-se da forma e dos conceitos implícitos na manipulação da relação entre luzes e sombras, com o objetivo de variações de linguagem que realizassem seus objetivos estéticos.

Por meio desse exercício de análise filmica da obra *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), é importante ressaltar o fio-condutor que suporta comunicativamente o discurso

complexo do filme de Eduardo Coutinho. A conclusão, portanto, é que as utilizações da forma e das sombras e luzes, realizadas pelo diretor, em parceria com seus diretores de fotografia, é uma actante importante na experiência estética do espectador.

Essa manipulação formal, portanto, é uma contribuição importante da cinematografia nas variações da linguagem cinematográfica do Cinema Novo, assim como o foi também no cinema neorrealista italiano.

Cabra Marcado Para Morrer (1984), sem dúvida, é um filme ímpar na história do cinema brasileiro, tanto pela sua realização complexa de natureza aventuresca, quanto pela sua complexidade, constituída principalmente pela obstinação do seu autor.

Conforme ficou destacado, a cinematografia, quando utilizada de maneira consciente, pode acrescentar elementos complementares importantes para a retórica do discurso proposto e sua compreensão, similar ao demonstrado por meio de análises da persuasão na obra de Caravaggio.

Cada elemento, mesmo que mínimo, contido em uma imagem, quando bem utilizado, pode comunicar diversos significados.

O próprio Glauber Rocha (2003), grande expoente do movimento do Cinema Novo, em uma abordagem bem diferente desta dissertação, faz elogios aos diretores de fotografia contemporâneos à sua época:

E para isto não é importante ter apenas uma câmera: é necessário o senso do cinema natural em Noronha e Vieira;[...] sua luz é dura, crua, sem refletores e rebatedores, princípios da moderna escola de fotografia cinematográfica do Brasil, onde atuam Mário Carneiro, Fernando Duarte, Waldemar Lima, Luiz Carlos Barreto, Rucker Vieira, José Rosa, Hans Bantel. A modernidade-eficiência-coragem experimental destes jovens fotógrafos muito contribuiu para que as produções andassem com maior rapidez e economia. (ROCHA, 2003, Pág. 146)

Portanto, a cinematografia do Cinema Novo, com a sua representação contrastada de *chiaroscuro*, mais do que desenvolver uma forma aleatória, sugeriu uma imagem brasileira, tão complexa quanto a cultura, a estrutura social e política desse país.

É importante ressaltar que o Cinema Novo é uma fonte enorme de potenciais pesquisas de utilização de linguagem. Cada filme desse movimento, com suas particularidades, é uma possibilidade de análise e é um território rico de desenvolvimentos *teóricos* sobre a cinematografia, sobre os roteiros, sobre a estética de cada obra e sua relação com a história brasileira.

CAPÍTULO V – CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante estabelecermos, neste final, que o percurso percorrido por esta dissertação sempre foi em torno da técnica e do conceito *chiaroscuro*. Apesar de ser necessário um grande giro, através das artes plásticas e audiovisuais, o *chiaroscuro* permaneceu do começo ao fim como porto seguro deste trabalho.

Através de séculos, nas artes visuais, o *chiaroscuro* foi debatido. Conforme vimos, ele foi utilizado sistematicamente a partir do período do Renascimento, porém, já haviam registros de sua utilização nas manifestações artísticas da antiguidade clássica. O papel das sombras no imaginário se discute desde as obras de Platão, talvez até mesmo antes.

A expressão artística mudou muito com o passar dos séculos, seja em função dos temas, formas, conteúdos, conceitos, técnicas, assim como em função dos seus meios, porém, alguns artifícios permaneceram quase como pontos cardeais. Eles foram sobrevivendo às pequenas e grandes mudanças. A relação entre claro e escuro, *chiaroscuro*, foi um desses artifícios.

Esta dissertação se propôs a tentar localizar alguns momentos na história desse artifício que tiveram uma importância expressiva, para assim, localizá-lo em sua abrangência técnica e conceitual.

Por meio do destaque do *chiaroscuro* justificamos como são realizadas, de maneira clara e coerente, as escolhas conceituais no processo de construção de poéticas visuais em um filme. Esperamos que ficou evidente, também, a importância desse exercício no trabalho da direção de fotografia em cada obra.

Acreditamos ser importante, para fins de esclarecimento, explicar o porquê de serem escolhidos os períodos e objetos analisados nesta dissertação. Procuramos manter uma curadoria relativa a esses objetos e períodos que estivesse inscrita nas esferas da *práxis* e da *teoria*. Sem dúvida houve, na história das artes visuais, manifestações que inclusive são mais remetidas ao uso do *chiaroscuro*, porém, muitas delas dizem respeito principalmente à esfera da *práxis* e não contemplam a abrangência que buscávamos.

Na esfera das artes plástica, que possuem uma história teórica e crítica mais longa, são mais evidentes as manifestações de *chiaroscuro*, assim como sua influência nos modos de expressão. Porém, nem sempre são evidentes os motivos dessa influência, e foi justamente isso que este trabalho se propôs a entender.

O cinema, especialmente a direção de fotografia, são jovens e por isso ainda são latentes as pesquisas relacionadas a esses meios. Porém, conforme demonstrado, são cada vez mais claras as influências que as expressões artísticas mais antigas legaram como herança para os mesmos, e, portanto, acreditamos que a pesquisa continuada das artes plásticas para o cinema e a direção de fotografia é um exercício muito positivo.

A cinematografia, apesar de ser uma área de grande concentração de informação científica, é ainda considerada uma atividade imanentemente prática. Porém, o seu desenvolvimento por completo só se dá pelo viés *teórico*, portanto, foi nessa vertente que tentamos localizar o caráter de utilidade dessa dissertação.

Já era popularmente evidente que o *chiaroscuro*, conforme demonstrado, tinha uma relação direta com o cinema e, em especial, com a direção de fotografia. Logo, a proposta aqui foi de aprofundar o conhecimento teórico e prático sobre essa relação, por meio de análises e revisões de referências bibliográficas.

Para finalizar, desejamos que todos aqueles que, de alguma forma, realizam qualquer atividade relativa à imagem, possuam no conteúdo reunido e debatido nesta dissertação, uma nova fonte de informação. Acreditamos que com isso o resultado final deste trabalho poderá ser considerado bem-sucedido.

REFERÊNCIAS

A chegada do trem na estação, Ficção, direção Auguste Lumière & Louis Lumière, 1896. Paris - França: Mídia digital (50seg.).

AGAMBEN, G. **O que é o Contemporâneo?: e outros ensaios**. Chapecó - SC: Argos, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anticlássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo - SP: Companhia das Letras, 2011.

Arte Românica. XI e XII d.C. Afresco. Disponível em: <http://trabalhohistoriadaarte.blogspot.com/p/idade-media.html>. Acesso em: 10 abr. 2019.

BAXANDALL, Michael. **Sombras e luzes**. São Paulo – SP: Edusp, 1997.

BAZIN, André. **O que é o Cinema**. São Paulo - SP: Cosac Naify, 2014.

BERGER, John. **Ways of seeing**. Londres: Penguin Classics, 2008.

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 3a. ed. Rio de Janeiro - RJ: Paz e Terra, 1978.

BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do Povo**. São Paulo - SP: Companhia das Letras, 2013.

BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: Propostas para uma história**. São Paulo – SP: Companhia das Letras, 2009.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo – SP: Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2013.

BÜRCH, Noel. **Práxis do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: Histórias de deuses e heróis**. 12 ed. Rio de Janeiro - RJ: Ediouro, 2000.

Cabra Marcado Para Morrer, Documentário, direção Eduardo Coutinho. Brasil. 1984. 1 DVD (129min.).

CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi. **A vocação de São Mateus**. 1599 - 1600 d.C. Óleo sobre tela. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Vocação_de_São_Mateus_\(Caravaggio\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Vocação_de_São_Mateus_(Caravaggio)). Acesso em: 10 abr. 2019.

CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi. **Narciso**. 1594 - 1596 d.C. Óleo sobre tela.

Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Narciso>. Acesso em: 10 abr. 2019.

Cidadão Kane, ficção, direção Orson Welles, 1941. Estados Unidos. 1 DVD (119min)

DA VINCI, Leonardo. **Paisagem do Arno**. 1473 d.C. Desenho. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Paisagem_do_Arno_-_Leonardo_da_Vinci.jpg. Acesso em: 10 abr. 2019.

DI BONDONE, Giotto. **A lamentação de cristo**. 1305 d.C. Afresco. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Giotto_di_Bondone. Acesso em: 10 abr. 2019.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro - RJ: LTC, 2013.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo – RS: Unisinos, 1999.

Ladrões de bicicleta, ficção, direção Vittorio de Sica, 1948. Itália: Produzione De Sica (PDS). 1 DVD (89min).

LIMA JÚNIOR, Walter. **“Cabra Marcado para Morrer - ‘o cinema cúmplice da vida’ de Eduardo Coutinho”**. Filme Cultura nº 44 edição fac-similar. Rio de Janeiro -RJ: 2010.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro - RJ: Zahar, 2004.

LIRA, Bertrand. **Cinema noir: A sombra como experiência estética e narrativa**. João Pessoa – PB: Editora da UFPB, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo - SP: Cosac & Naify, 2004.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2 ed. São Paulo - SP: Perspectiva, 2014.

MORAES, Fábio. **Tratado de pintura. Volumes I, II, II**. 1 ed. São Paulo – SP: Criativo, 2013.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes editores, 1970.

MOURA, Edgar. **50 anos luz, camera, ação**. São Paulo - SP: Senac, 2005.

OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo - SP: Cosac & Naify, 2013.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo – SP: Perspectiva, 1955.

POMELLA, Andrea. **Caravaggio: art courses**. Roma: ATS Italia Editrice, 2004.

Rabulla Gospels. 596 d.C. Afresco. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Rabbula_Gospels. Acesso em: 10 abr. 2019.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo - SP: Cosac & Naify, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **O fio da meada** *in* **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo - SP, n. 12, p. 31-34, jun. 1985.

VALERY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo – SP: Editora 34, 1998.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro - RJ: Alhambra-Embrafilme, 1987.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro - RJ: Paz e Terra, 1977.