

TAÍS DE ANDRADE E SILVA NARDI

**Forma e sentido na direção de fotografia: a criação de efeitos próprios à
imagem**

**Versão corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo, para a obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Poéticas e Técnicas

Orientadora: Profa. Dra. Maria Dora Genis
Mourão

São Paulo
2024

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)

Nardi, Taís de Andrade e Silva

Forma e sentido na direção de fotografia: a criação de efeitos próprios à imagem / Taís de Andrade e Silva Nardi; orientadora, Maria Dora Genis Mourão. - São Paulo, 2024.

252 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Cinema. 2. Fotografia cinematográfica. 3. Narrativa visual. 4. Contraste e afinidade. 5. Eisenstein. I. Mourão, Maria Dora Genis. II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Nome: NARDI, Taís de Andrade e Silva.

Título: Forma e sentido na direção de fotografia: a criação de efeitos próprios à imagem.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Um trabalho com duração e dedicação necessárias a uma tese não pode acontecer sem o apoio e a colaboração de diversas pessoas. Espero fazer jus a esse apoio por meio deste curto agradecimento.

À minha orientadora Profa. Dra. Maria Dora Genis Mourão, pela importante orientação e pelos valiosos momentos de espera, frutos da compreensão de que uma tese é feita igualmente de pausas, em particular durante uma pandemia, em particular com o nascimento de um bebê.

Aos integrantes da banca de qualificação, tão generosa, que, remota, mas significativamente, me auxiliou encontrar e descartar caminhos.

Ao Prof. Dr. Fernando Pasquale Rocco Scavone e ao Prof. Dr. Joel La Laina Sene que de início me ensinaram sobre direção de fotografia, nos longínquos tempos de graduação, e depois me adotaram como aprendiz e colega ao longo de minha trajetória na pós-graduação.

Aos professores e colegas da pós-graduação que me ensinaram o que é pesquisar, como Prof. Dr. Atílio Avancini, meu orientador no mestrado, e Prof. Dr. João Vítor Resende Leal, que em uma de nossas muitas conversas me apresentou Gumbrecht.

À minha família e amigos que sempre me apoiaram com carinho, palavras de incentivo e muito mais, em especial meu pai Odair José Nardi.

A meu marido, Theo Lovizio Araújo que, além de todo suporte cotidiano nas agruras de se fazer uma tese, sempre me apoiou e apoia em tudo. Obrigada por perguntar por todo esse tempo *como está a pesquisa hoje*.

A meu filho Martim, meu tesouro, que nasceu na semana da banca de qualificação, confundindo tudo e mostrando que não existe resposta fácil. Obrigada pelo carinho e pelos abraços quando mamãe ficava desanimada. Obrigada por aguentar a mamãe nervosa com a pesquisa.

A meus sócios na Cigano Filmes e outros parceiros importantes no universo da produção cinematográfica. Eles, com muita paciência, esperaram o fim desse processo para que eu voltasse a lhes dar a atenção que merecem como companheiros de trabalho e de vida.

A todas e todos integrantes do Grupo de Pesquisa Cinematografia Expressão e Pensamento que rapidamente me incluíram em seu círculo, sempre com muita generosidade, afastando de mim a sensação de “patinho feio” que sentia no mundo acadêmico.

Finalmente, meu agradecimento às e aos diretores de fotografia com quem tanto aprendi observando seus *sets* e que seguem me ensinando a arte de fotografar por meio de seus lindos e potentes filmes. Espero que possam se sentir representados aqui por esses três mestres: José Roberto Eliezer, Walter Carvalho e Jacob Solitrenick, cujos trabalhos tive o prazer de (re)descobrir nas páginas que se seguem. Nelas, precisei me conter, mas aqui encontro espaço para dizer como os admiro e como lembro sempre com muito carinho dos momentos que compartilhamos.

RESUMO

NARDI, Taís. **Forma e sentido na direção de fotografia: a criação de efeitos próprios à imagem**. 2024. 252 páginas. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2024.

A presente pesquisa visa demonstrar a relevância da direção de fotografia na construção da narrativa cinematográfica por meio da reflexão sobre seus efeitos de sentido e presença. Para tanto propõe um método de análise filmica baseado no exame das relações de contraste e afinidade visuais criadas entre as cenas pela organização dos componentes visuais. Esse método é uma adaptação das recomendações de Bruce Block referentes à produção cinematográfica. Ele parte do princípio de que a elaboração das imagens do filme estrutura uma narrativa visual cuja análise permite a descrição do comportamento de cada componente imagético ao longo da obra e a decorrente interpretação dos efeitos que eles causam individualmente e em conjunto na narrativa. Esses efeitos são discutidos com apoio de conceitos da teoria do cinema que originalmente não se debruçam sobre a direção de fotografia, mas que apresentam reflexões sobre os processos de realização cinematográfica de forma geral. Entre elas, as noções de conflito, organicidade e montagem polifônica de Sergei Eisenstein ajudam a descrever a união entre conteúdo e forma na criação de sentidos. Considerações de Vivian Sobchack e David Bordwell contribuem para a discussão sobre a experiência do cinema para o espectador e colaboram, assim, com a descrição dos modos como os efeitos da imagem se constroem e impactam o público. A eles somam-se outros autores, com destaque para Hans Ulrich Gumbrecht, que traz para a pesquisa a diferença entre efeitos de sentido e efeitos de presença. Dessa maneira, a pesquisa localiza e nomeia diversos impactos da fotografia cinematográfica presentes em filmes brasileiros produzidos e exibidos em épocas diferentes, o que permite demonstrar a importância do seu trabalho na representação, narração e expressão filmica em diferentes contextos culturais e tecnológicos. Os filmes analisados são: *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987), *Terra Estrangeira* (Daniela Thomas e Walter Salles, 1995) e *Albatroz* (Daniel Augusto, 2019).

Palavras-chave: Cinema. Fotografia cinematográfica. Narrativa visual. Contraste e afinidade. Eisenstein.

ABSTRACT

NARDI, Taís de Andrade e Silva. **Form and sense in cinematography: the creation of effects inherent to the image.** 2024. 252 páginas. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2024.

The present research aims to demonstrate the relevance of cinematography in the construction of cinematic narrative through a reflection on its effects of meaning and presence. To this end, it proposes a method of film analysis based on the examination of contrast and affinity relationships created between scenes by the organization of visual components. This method is an adaptation of Bruce Block's recommendations regarding film production and is based on the principle that the crafting of film images structures a visual narrative whose analysis allows for the description of the behavior of each image component throughout the work and the consequent interpretation of the effects they individually and collectively cause in the narrative. These effects are discussed with the support of concepts from film theory that originally do not focus on the craft of cinematography but which present reflections on the processes of filmmaking in general. Among them, Sergei Eisenstein's notions of conflict, organicity, and polyphonic montage help to describe the union between content and form in the creation of meaning. Considerations from Vivian Sobchack and David Bordwell contribute to the discussion on the cinema experience for the viewer, thus collaborating with the description of how image effects are constructed and impact the audience. They are joined by other authors in the same sense, with emphasis on Hans Ulrich Gumbrecht, who introduces the difference between effects of meaning and effects of presence to the research. In this way, the research manages to name various effects of cinematography elaboration found in Brazilian films produced and exhibited in different periods. This allows demonstrating the importance of the work of cinematography in the representation, narration, and cinematic expression in different cultural and technological contexts. The analyzed films are: *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987), *Terra Estrangeira* (Daniela Thomas and Walter Salles, 1995), and *Albatroz* (Daniel Augusto, 2019).

Keywords: Cinema. Cinematography. Visual narrative. Contrast and affinity. Eisenstein.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: gráfico da estrutura da história.....	52
Figura 2: gráfico da estrutura visual.....	52
Figura 3: comparação entre gráfico da história e gráficos de elementos da imagem.....	53
Figura 4: <i>frames</i> de <i>Xingu</i>	56
Figura 5: <i>frames</i> de <i>Deslembro</i>	56
Figura 6: <i>frames</i> de <i>Cidade de Deus</i>	57
Figura 7: <i>frames</i> do início de <i>Assassinos por Natureza</i>	58
Figura 8: <i>frames</i> do desenvolvimento de <i>Assassinos por Natureza</i>	59
Figura 9: <i>frames</i> do clímax de <i>Assassinos por Natureza</i>	59
Figura 10: <i>frames</i> de <i>Que horas ela volta?</i>	61
Figura 11: “Princípio do Contraste e Afinidade”.....	62
Figura 12: <i>frames</i> do início de <i>Guerra Mundial Z</i>	63
Figura 13: <i>frames</i> do clímax de <i>Guerra Mundial Z</i>	63
Figura 14: diferentes representações da construção do espaço.....	64
Figura 15: <i>frames</i> do primeiro plano do filme.....	76
Figura 16: <i>frames</i> das primeiras sequências de <i>Anjos da Noite</i>	81
Figura 17: <i>frames</i> de <i>Anjos da Noite</i>	84
Figura 18: <i>frames</i> do discurso de Malu.....	85
Figura 19: <i>frames</i> da apresentação de Dr. Fofo.....	89
Figura 20: <i>frames</i> de <i>Anjos da Noite</i>	91
Figura 21: <i>frames</i> de <i>Anjos da Noite</i>	91
Figura 22: <i>frame</i> da videotape de Teddy.....	93
Figura 23: <i>frames</i> do clímax da linha narrativa de Malu e Léger.....	101
Figura 24: <i>frames</i> do ápice da linha narrativa de Mauro.....	103
Figura 25: <i>frames</i> do ápice da linha narrativa de Ciça.....	104
Figura 26: <i>frames</i> do ápice da linha narrativa de Teddy.....	106
Figura 27: <i>frames</i> do amanhecer em <i>Anjos da Noite</i>	108
Figura 28: <i>frames</i> do trecho final de <i>Anjos da Noite</i>	109
Figura 29: a representação de São Paulo em <i>Anjos da Noite</i>	110
Figura 30: <i>frames</i> da apresentação de Paco e São Paulo.....	124
Figura 31: <i>frames</i> da apresentação de Alex e Lisboa.....	127
Figura 32: <i>frames</i> da briga entre Alex e Miguel.....	130

Figura 33: <i>frames</i> da morte de Manuela	132
Figura 34: <i>frames</i> de outras sequências na sala de Paco	132
Figura 35: <i>frames</i> da etapa de exposição	136
Figura 36: sobreposição da estrutura narrativa clássica ao gráfico geral da narrativa.....	140
Figura 37: <i>frames</i> de cenas de Paco pós morte de Manuela	145
Figura 38: <i>frames</i> da espera de Paco no hotel.....	152
Figura 39: <i>frames</i> das cenas no “fim da Europa”.....	155
Figura 40: <i>frames</i> da tortura de Pedro.....	157
Figura 41: “Andarilho sobre o Mar de Névoa” de Caspar David Friedrich (1817).....	159
Figura 42: chuva na estrada durante a fuga.....	160
Figura 43: dia de sol na praia com navio encalhado	160
Figura 44: <i>frames</i> da cena na lanchonete em Boa Vista	161
Figura 45: plano aéreo da cena final	162
Figura 46: a presença de São Paulo em planos fechados	168
Figura 47: apresentação do bar e da loja de antiguidades de Igor em São Paulo	168
Figura 48: apresentação do bar e da loja de Pedro em Lisboa.....	168
Figura 49: resultado da composição na estação de trem.....	179
Figura 50: <i>frames</i> do trecho inicial de <i>Albatroz</i>	184
Figura 51: <i>frames</i> da exposição de <i>Albatroz</i>	187
Figura 52: escala de temperatura de cor em kelvins	190
Figura 53: <i>frames</i> de <i>Albatroz</i> e vectorscopes correspondentes	191
Figura 54: representações do vectorscope	193
Figura 55: <i>frame</i> de <i>Albatroz</i> e vectorscope correspondente.....	196
Figura 56: <i>frames</i> da linha narrativa de Alícia.....	197
Figura 57: <i>frames</i> de trechos do livro narrado por Alícia.....	199
Figura 58: <i>frames</i> das várias aparições do plano do beijo	200
Figura 59: <i>frame</i> de Alícia no spa.....	202
Figura 60: <i>frames</i> da cena de orgasmo.....	203
Figura 61: <i>frames</i> de <i>Albatroz</i>	212
Figura 62: <i>frames</i> de <i>Albatroz</i>	212
Figura 63: <i>frames</i> de <i>Albatroz</i>	213
Figura 64: <i>frames</i> de <i>Veludo Azul</i> e <i>Albatroz</i>	215
Figura 65: <i>frames</i> de <i>Albatroz</i>	217
Figura 66: <i>frames</i> do primeiro sonho na estação – sonho com Cats.....	218

Figura 67: <i>frames</i> do segundo sonho – jogo de dados.....	218
Figura 68: <i>frames</i> da sequência da chegada do trem à meia-noite	219
Figura 69: <i>frames</i> do crescente de intensidades até o clímax de <i>Albatroz</i>	220

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: gráfico geral da narrativa de <i>Anjos da Noite</i>	94
Gráfico 2: hipótese elaborada sobre os movimentos de câmera	97
Gráfico 3: hipótese elaborada em relação à luz	97
Gráfico 4: hipótese elaborada em relação ao tom	98
Gráfico 5: hipótese elaborada em relação ao uso da cor azul	98
Gráfico 6: hipótese elaborada em relação à saturação das cores	99
Gráfico 7: hipótese elaborada em relação à textura	99
Gráfico 8: gráfico geral da narrativa visual de <i>Anjos da Noite</i>	114
Gráfico 9: gráficos da narrativa e da narrativa visual sobrepostos	115
Gráfico 10: gráfico geral da narrativa de <i>Terra Estrangeira</i>	139
Gráfico 11: sobreposição das linhas de Paco e Alex ao gráfico geral da narrativa	141
Gráfico 12: hipóteses elaboradas em relação à luz	143
Gráfico 13: hipótese elaborada em relação à luminância	143
Gráfico 14: hipótese em relação à movimentação de câmera	144
Gráfico 15: movimentação de câmera com as variáveis contraste e afinidade	154
Gráfico 16: variação dos movimentos de câmera na cena do cortiço	163
Gráfico 17: variação dos movimentos de câmera na cena do restaurante	163
Gráfico 18: gráfico geral da narrativa visual de <i>Terra Estrangeira</i>	165
Gráfico 19: gráficos da narrativa e da narrativa visual sobrepostos	165
Gráfico 20: gráfico geral da narrativa de <i>Albatroz</i>	205
Gráfico 21: alinhamento narrativo em relação ao número da cena	208
Gráfico 22: hipótese em relação ao desfoque	208
Gráfico 23: hipótese em relação à saturação	209
Gráfico 24: hipótese em relação ao contraste cromático	209
Gráfico 25: gráfico geral da narrativa visual	223
Gráfico 26: gráficos da narrativa e da narrativa visual sobrepostos	224

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: relações de afinidade e contraste na história	141
---------------------------------------------------------------	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. OS EFEITOS DA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA	33
1.1 Os efeitos próprios à imagem	40
1.2 A contribuição de Eisenstein: união forma e conteúdo	43
1.3 Mergulhando na imagem: narrativa visual	49
1.4 Contraste e afinidade	55
1.5 O método de análise	65
2. ANJOS DA NOITE – A PERFORMANCE NA IMAGEM	70
2.1 A “ditadura da fotografia”	70
2.2 Exposição: expectativas para uma noite em São Paulo	75
2.3 Análise da narrativa	93
2.4 Hipóteses	96
2.5 Desenvolvimento: os anjos na noite	100
2.6 Resolução: Nasce o dia na grande metrópole	107
2.7 Os efeitos da direção de fotografia em <i>Anjos da Noite</i>	111
3. TERRA ESTRANGEIRA – O DESTERRO EM TONS DE CINZA	118
3.1 O desamparo dos anos 1990	118
3.2 Exposição: dois estranhos, duas cidades, um mesmo desamparo	123
3.3 Análise da narrativa	138
3.4 Hipóteses	142
3.5 Desenvolvimento	144
3.5.1 Dois perdidos numa terra estrangeira	144
3.5.2 Perdidos, mas juntos	154
3.6 Os efeitos da direção de fotografia em <i>Terra Estrangeira</i>	162
4. ALBATROZ – A IMAGINAÇÃO DO FILME.....	172
4.1 O cinema digital dos anos 2000.....	172
4.2. Prólogo: o protozoário	180
4.3 Exposição.....	185
4.3.1 O rato	185
4.3.2 A gata.....	194
4.4 Análise da narrativa	203

4.5 Hipóteses	207
4.6 Desenvolvimento: “o teatro do meu inconsciente”	210
4.7 Resolução: “São só algumas coincidências”	221
4.8 Os efeitos da direção de fotografia em <i>Albatroz</i>	222
CONSIDERAÇÕES FINAIS	228
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	247
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	251

INTRODUÇÃO

Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, então é que deixaria de vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico (Merleau-Ponty, 2013, p. 36).

Os efeitos próprios à imagem dentro da experiência cinematográfica e como estes podem ser alcançados por meio da organização dos componentes visuais do filme são preocupações fundamentais de quem exerce a direção de fotografia. Todavia, e a despeito de sua relevância, estes temas ainda não foram suficientemente explorados no universo da pesquisa acadêmica brasileira, que só recentemente passou a debruçar-se sobre o campo da cinematografia.

Em sua maioria, os materiais disponíveis sobre esse campo são relatos de profissionais, na forma de livros ou entrevistas, nos quais apresentam seus modos e métodos pessoais de compreender e realizar a construção da imagem. Estes materiais são uma fonte interessante no que tange à atitude da pessoa diretora de fotografia frente à concepção da narrativa e à produção dos filmes e oferecem bons exemplos de processos individuais. Entretanto, não são materiais voltados a organizar um pensamento teórico-científico sobre os conceitos que utilizam.

O veterano diretor de fotografia e professor Andrew Laszlo, por exemplo, repete diversas vezes ao longo de seu livro *Every Frame a Rembrandt* que “os diretores de fotografia estão constantemente se esforçando para criar uma imagem que seja interessante, incomum e memorável” (Laszlo, 2000, p. 2, tradução nossa).¹ Com essa frase marcante ele consegue transmitir ao leitor os efeitos que busca causar em seus filmes, porém sem se ocupar do que significam. O livro em si trata de aspectos artísticos e técnicos, mas não aprofunda nenhum deles como pesquisa. No tocante a uma teoria da cinematografia, não escapa do lugar-comum, tão presente no universo da crítica, de que a fotografia ajuda a contar a história e torna o filme visualmente atraente.

Se por um lado, o discurso não acadêmico trata especificamente da cinematografia, mas de forma pouco criteriosa, por outro, o tema dos efeitos da imagem cinematográfica já foi trabalhado em profundidade por diversos autores, mas partindo de definições de imagem

¹ No original: “Cinematographers are constantly striving to create an image that is interesting, unusual and memorable.”

ligadas a questões de filosofia e ontologia do dispositivo cinematográfico. Nesses textos a imagem e o som são vistos como duas unidades formadoras do filme, a imagem concentrando tudo o que se dá a ver no cinema. São reflexões sobre as sensações geradas pelas imagens, mas de uma perspectiva teórica que deixa de lado preocupações relacionadas à parte prática da concepção e produção delas. Mesmo quando tratam de questões mais concretas, diretamente ligadas à direção de fotografia, como faz André Bazin (1991) em relação à profundidade de campo, elas são apresentadas como aspectos da decupagem e da *mise-en-scène* de modo geral, afastadas de questões específicas da área da cinematografia.²

A fim de contribuir e expandir os estudos realizados na área, a presente pesquisa busca unir essas duas perspectivas em uma reflexão metódica sobre o trabalho da direção de fotografia: falar das técnicas e processos necessários para gerar impacto na imagem, como no discurso dos profissionais da área, mas trazendo para este campo de estudo a complexidade das reflexões sobre os efeitos do cinema que aparecem na teoria cinematográfica mais geral.

Trata-se de uma busca motivada por uma inquietação pessoal com a prática e análise da fotografia cinematográfica. Como diretora de fotografia, sempre me preocupo com o impacto das imagens que crio; mas essa experiência na produção ainda não havia se traduzido em conceitos bem fundamentados e duradouros para falar do meu próprio trabalho ou discutir imagens de outros filmes. A fim de encontrar os termos que me ajudariam a explicar a potência da imagem cinematográfica, encontrei em alguns teóricos reflexões que traduziam perfeitamente o que sinto sobre a direção de fotografia, mesmo tratando, originalmente, de outros campos artísticos – como a pintura e a fotografia fixa – ou outras áreas do cinema, como a montagem.

Esta tese visa testar algumas dessas aproximações e elaborar conceitos no campo da cinematografia que possam ser utilizados tanto por quem exerce esta atividade quanto por quem a analisa. De um lado, explicando-a de forma simples, mas bastante detalhada, para dar conta de toda a complexidade de seus processos e técnicas. De outro, mostrando a profundidade de seu caráter criativo, discutindo-a como um fazer artístico de modo a inseri-la dentro de discussões mais amplas sobre a arte e o cinema.

² Considerando o tipo de defesa que Bazin faz do plano-sequência com profundidade de campo, é compreensível a presença de frases como “A profundidade de campo não é uma moda de operador com o emprego de filtros ou tal estilo de iluminação, mas uma aquisição capital da *mise-en-scène*: um progresso dialético na história da linguagem cinematográfica” (Bazin, 1991, p. 77). De fato, Bazin consegue transmitir o valor deste tipo de construção, que não é apenas estético, porém é notável como atribui à cinematografia uma função secundária em relação a uma construção geral, que estaria a cargo da direção. Bazin é, afinal, um dos teóricos defensores do “Cinema de Autor”.

A hipótese fundamental que sustenta todo este trabalho é a de que a investigação das relações de contraste e da afinidade na organização dos elementos da imagem é uma maneira eficiente de analisar a construção visual de qualquer obra cinematográfica, permitindo a descrição do comportamento de cada componente imagético e a decorrente interpretação dos efeitos que estes causam individualmente e em conjunto na narrativa.

Parte-se do entendimento de que a direção de fotografia é uma atividade técnico-criativa, ou seja, um trabalho conceitual e expressivo que se traduz por meio de técnicas e processos específicos, os quais, por sua vez, geram efeitos intelectuais e emocionais na experiência da obra audiovisual. É possível, portanto, definir o trabalho de profissionais que a exercem como a tradução de ideias e imagens mentais sobre a história em imagens concretas por meio de decisões técnicas relacionadas a aspectos visuais, como composição e iluminação, que pressupõem o domínio sobre equipamentos de câmera, movimento, luz, entre outros. É necessário certo conhecimento teórico sobre física óptica e mecânica e conhecimento prático sobre o manejo dos equipamentos, seus botões e parafusos. Porém, o trabalho não se resume a essa parte técnica, pois não basta saber como funciona um refletor Fresnel Tungstênio de 1000w e sua diferença para um refletor Fresnel HMI de 1000w.³ É preciso saber se eles são necessários para a cena, onde no *set* de filmagem colocá-los para criar o efeito desejado e, antes de tudo, qual é ele. O mesmo acontece com os equipamentos relacionados à câmera. Onde a câmera deve ser colocada? Com qual lente a cena deve ser filmada? É a pessoa diretora de fotografia quem toma essas e outras decisões práticas e, ao mesmo tempo, criativas desde a preparação do filme até a pós-produção das imagens. Para isso, deve preparar-se: entender profundamente o filme, a construção narrativa de cada cena e as intenções do diretor em cada fala, cada gesto.

O trabalho começa então com a leitura do roteiro⁴ e conversas com a equipe de direção e direção de arte.⁵ Na etapa de pré-produção, são criados conceitos visuais para cada cena do

³ Esses dois refletores têm semelhanças, como a lente fresnel colocada à frente da lâmpada que espalha a luz de maneira característica e a quantidade de energia que precisam para funcionar, mas diferem em temperatura de cor e eficiência luminosa.

⁴ Esta pesquisa se debruça especialmente sobre filmes de longa-metragem de ficção, portanto parte do pressuposto de que existe um roteiro formalmente escrito e organizado como tal, dividido em sequências e com os diálogos dos atores estabelecidos, o que pode não ser verdade dentro do trabalho de alguns cineastas e, especialmente, em outros gêneros e formatos do audiovisual.

⁵ A direção de arte é a outra função do cinema mais ligada à construção da imagem. Estão sob sua responsabilidade a criação dos cenários, objetos de cena, figurinos e maquiagem do filme. O recorte desta pesquisa abrange apenas a direção de fotografia, mas deve-se manter em mente que ela precisa do suporte da direção de arte para alcançar os efeitos desejados. Adrian Cooper, diretor de fotografia de mais de trinta longa-metragens e diretor de arte de mais de dez, diz que a direção de arte é 50% da direção de fotografia, já que a equipe de fotografia ilumina e capta

filme levando em consideração as intenções de cada uma e a relação entre elas dentro da história, assim como as condições de produção que começam a se desenhar – escolha das locações, disponibilidade de equipamentos, equipe, tempo de filmagem. Esses conceitos são posteriormente transformados em um método de trabalho que guia as decisões técnicas relacionadas à composição (posicionamento de câmera e escolha das lentes), iluminação (disposição das fontes de luz) e exposição (captação das imagens pela película ou sensor da câmera), necessárias para a produção e finalização das imagens. Mas ainda aí, e até o fim do processo, o trabalho não se resume à técnica:

O diretor de fotografia tem duas responsabilidades principais: composição e iluminação. Existem também várias expectativas não declaradas. A primeira é a habilidade de avaliar se cada tomada individual funciona dentro do grande contexto do filme (velocidade é outra grande expectativa). Essa responsabilidade vai de simplesmente garantir que a tomada está bonita e tem o ritmo e energia visual apropriados a – o mais importante – avaliar se as tomadas podem ser montadas juntas. Um diretor de fotografia com experiência em sala de montagem traz uma valiosa perspectiva ao processo.

Além de garantir composições aproveitáveis, a expectativa tácita é que você traga vida e animação à figura filmada – mesmo que esta seja menos que fascinante por si só (Mamer, 2009, p. 142, tradução nossa).⁶

Além de exigências técnicas da filmagem, Bruce Mamer enxerga outras mais subjetivas em relação a quem dirige a fotografia, como a necessidade de ter familiaridade com a história e com as ideias da direção. Essas exigências também mostram a expectativa de um engajamento com a construção do filme como um todo e não apenas com as escolhas estéticas: é esperado que se pense no “grande contexto do filme” e na montagem.

Desse modo, a direção de fotografia pode ser descrita como a atividade de criação de imagens que transmite sentidos e sensações da história por meio de técnicas de captura e tratamento de imagens, apoiadas na utilização de equipamentos e acessórios de câmera, iluminação e finalização. Ela perpassa tanto o pensamento sobre a imagem do cinema como

o que é posto diante da câmera pela direção de arte. Informação verbal realizada durante a Sessão ABC sobre o filme *Jogo Subterrâneo* (Roberto Gervitz), em São Paulo, 2005.

⁶ No original: “The director of photography (DP) has two primary responsibilities: compositions and lighting. There are also many unstated expectations. Primary among these is the ability to evaluate whether the individual shot work within the greater context of the film (speed is a big one as well). This responsibility can range from simply making sure the shots look good and making sure that they have the appropriate pace and dynamic visual energy to – most important – evaluating on a shot-by-shot basis whether the shots will cut together. A DP with experience in the editing room brings a valuable perspective to the process. Beyond ensuring serviceable composition, the unwritten expectation is that you will bring life and animation to the subject – even if that subject is somewhat less than spellbinding on its own.”

dispositivo (como das teorias mais gerais de cinema) quanto o conhecimento técnico que aparece nos manuais de fotografia cinematográfica, mas não se resume a nenhum deles. Logo, como qualificar esta atividade em sua potência técnico-criativa, levando em conta uma atitude frente à imagem e não apenas as técnicas que resultam dela?

A questão da visibilidade, como proposta por Maurice Merleau-Ponty, pode oferecer alguns parâmetros ao discutir a relação entre percepção e representação:

Não importa a civilização em que surja, e as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimônias que a envolvam, e ainda que pareça voltada a outra coisa, de Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade (Merleau-Ponty, 2013, p. 20).

A reflexão sobre pintura feita pelo autor em *O Olho e o Espírito* (2013) dialoga profundamente com a inquietação que guia esta pesquisa. Ela fala de enigma, propondo um mistério a ser resolvido: a visibilidade. Como as imagens podem representar visualmente coisas do mundo que nos afetam na vida cotidiana não apenas pela visão, mas dentro de experiências sensoriais e emocionais mais amplas? Merleau-Ponty continua,

É a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar.
O que ele pede a ela exatamente? Pede-lhe revelar os meios tão somente visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos. Luz, iluminação, sombra, reflexos, cor, esses objetos da pesquisa não são inteiramente seres reais: como os fantasmas, têm existência apenas visual. Inclusive, não estão senão no limiar da visão profana, não são comumente vistos. O olhar do pintor lhes pergunta como se arranjam para que haja de repente alguma coisa, e essa coisa, para compor um talismã do mundo, para nos fazer ver o visível (Merleau-Ponty, 2013, p. 21).

A postura do pintor descrita por Merleau-Ponty neste pequeno trecho se aproxima muito da noção do trabalho de direção de fotografia que esta tese procura transmitir. Ela passa primeiramente pela compreensão do poder (dos “efeitos”) dos “meios tão somente visíveis”, que dentro da realização do filme condizem com a atividade da cinematografia. Meios estes que, de certo modo, “não são comumente vistos” porque não são os objetos do mundo em si (como os cenários e adereços sob responsabilidade da direção de arte), são elementos visuais existentes apenas na imagem e para a imagem, como luz, cor, textura, brilho. Diz respeito também à fotografia cinematográfica como investigação do arranjo destes elementos para que “haja alguma coisa”, para que a imagem nos faça compreender e sentir a história.

Propõe-se então que, pensando a imagem a partir do enigma da visibilidade, o diretor de fotografia pode trabalhar tendo como materiais os elementos visuais em sua forma mais abstrata, não restringindo seu ponto de partida à captação da presença de objetos reais em frente

à câmera. “Luz, iluminação, sombra, reflexos, cor” e outros componentes da imagem fílmica podem ser tratados como “objetos de pesquisa” de um estudo mais amplo sobre como percebemos o mundo enquanto seres humanos e como podemos expressar nossa compreensão sobre ele. Postura que aproxima o trabalho da direção de fotografia da pintura, mesmo que a origem da imagem cinematográfica esteja na fotografia.

De fato, o peso do caráter indicial das imagens compostas a partir da captação fotográfica do mundo não pode ser subestimado e é fundamental dentro da teoria do cinema. Seu ilusionismo, a sensação do público de observar algo real acontecendo na tela, por muitos foi creditado à dependência das fotografias em sua origem a um referente existente como objeto do mundo, à experiência do “isso foi” em relação ao que se vê fotografado, como coloca Roland Barthes (2018).

Dado este enorme apelo à consciência da existência do objeto registrado, o teórico de cinema David Rodowick qualifica a fotografia como uma transcrição do mundo e complementa: “isso significa que uma fotografia não é uma representação – está menos preocupada com semelhanças no espaço do que com existências no tempo” (Rodowick, 2007, p. 58, tradução nossa).⁷ Para ele, o que define a natureza desse meio é seu poder de “tornar o tempo passado espacialmente presente” (Rodowick, 2007, p. 56, tradução nossa).⁸ Isso incute em toda fotografia um caráter de documento histórico que acaba por impregnar também o cinema de uma camada de realismo.

Compreendida assim como um “traço do real”, a imagem fotográfica não tem sentido em si mesma, mas dentro de um processo ligado ao caráter automático e instantâneo do ato de fotografar, à relação do produtor com o referente e à recepção da fotografia como objeto físico (Dubois, 2012).

É fundamental para a experiência da fotografia sua gênese automática. Mesmo que somente a fração de segundos da exposição propriamente dita concentre esse automatismo, cercado “de ambos os lados [por] gestos completamente ‘culturais’, codificados, que dependem inteiramente de escolhas e decisões humanas” – como a escolha do objeto a ser capturado, da lente, do ângulo de visão e as escolhas de revelação e ampliação da cópia do filme já sensibilizado –, “este instante de ‘pura indicialidade’, porque é construtivo, não deixará de ter consequências teóricas” (Dubois, 2012, p. 51). Consequências essas que Dubois resume como

⁷ No original: “This means that a photograph is not a representation — it is less concerned with likenesses in space than with existences in time.”

⁸ No original: “making past time spatially present.”

uma ligação da fotografia com o objeto referencial marcada pela conexão física, pela singularidade, pelo caráter de designação (“a foto é um dedo que aponta: isso é isso!”) e de atestação (da existência do referente). Para o autor, mais do que um traço do real, essas características marcam a fotografia como o “traço de *um* real”, uma imagem “dotada de um *valor todo singular* ou *particular*, pois determinada unicamente por seu referente e só por este” (Dubois, 2012, p. 45).

São essas características que a fotografia empresta ao cinema, o que leva Lev Manovich à contundente afirmação de que "o cinema é a arte do índice; é uma tentativa de fazer arte a partir de uma pegada" (2016, p. 21). No entanto, as diferenças nas relações da fotografia e do cinema com o tempo e espaço são enormes. Na primeira, o gesto fundamental é o corte, como explica Dubois:

Temporalmente [...] a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção da extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma fatia, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente cortada ao vivo. [...] Pequeno bloco de estando-lá, pequena comoção de aqui-agora, furtada de um duplo infinito. Pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre com o cinzel, passando, em cada enfocamento, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio da navalha (Dubois, 2012, p. 161).

Difícil encontrar definição melhor para diferenciar o gesto fotográfico da construção cinematográfica. No cinema, o corte é substituído pela sucessão, pela possibilidade de continuidade no tempo e no espaço. Espacialmente, impera a mobilidade construída pelos movimentos de câmera e pelos cortes de um ângulo a outro, de um ambiente a outro. De fato, a mobilidade do olhar é tão fundamental à natureza do cinema que se faz presente mesmo quando a câmera está fixa ou não há cortes, dado que movimentações de personagens ou objetos podem atualizar a qualquer momento a sensação de espaço da cena. Um olhar para fora de quadro, por exemplo, pode chamar atenção para a existência de um espaço atrás da câmera, já visto anteriormente ou ainda apenas imaginário (o que pode ser atualizado por um próximo plano). Além do espaço presente em cada quadro, no cinema há todo o espaço fora de quadro que também participa de sua construção narrativa (Burch, 2011).

E se Dubois usou a pintura como contraposição à fotografia, a teoria de cinema costuma usar a fotografia como alvo de oposição ao tratar do tempo:

Se a fotografia é um "buraco" na temporalidade e anuncia uma ausência, a “imagem em movimento” do filme com seu movimento preenche suficientemente esse vazio e inaugura a plenitude. As imagens de um filme existem no mundo como um fluxo temporal, dentro de finitude e situação. De fato, a fascinação do filme está no fato de

que ele não transcende nossa experiência vivida de temporalidade, mas parece participar dela, compartilhá-la. Ao contrário da fotografia estática, o filme existe para nós sempre em ato de tornar-se (Sobchack, 1992, p. 60, tradução nossa).⁹

As afirmações de Vivian Sobchack são exemplares de uma postura teórica que, para afirmar a especificidade do cinema dentro das artes, busca ultrapassar, sem abandonar, sua origem fotográfica. Trata-se de uma tentativa de superar as amarras da fotografia, mas manter o efeito de realidade que ela agrega e é tão importante para a experiência do cinema.

Esse desejo teórico fica ainda mais evidente com a digitalização dos processos de finalização e captação do cinema a partir dos anos 1980 e 1990, respectivamente. Os objetos do mundo pró-filmico passam então a ser capturados em câmeras digitais nas quais a luz que atinge o sensor não é diretamente impressa numa superfície sensível, como era a película, e sim transformada em informações numéricas gravadas em um disco. Essa mudança leva teóricos como David Rodowick a questionar a definição da imagem desse cinema digital como uma imagem propriamente dita, como aquela da fotografia. Segundo Rodowick, ela é uma simulação de imagem gerada pela reconstituição de informações arquivadas na forma de números, que precisam de algum tipo de tradução para representar algo visível. Entra em jogo, portanto, um novo tipo de trabalho simbólico na notação do mundo captado e na construção de uma imagem final. A fim de expressar a natureza deste tipo de imagem, Rodowick aproxima-a da pintura:

A reconstituição de uma imagem a partir de informações digitais é algo como fazer uma pintura muito detalhada a partir das informações fornecidas em uma descrição muito precisa. Em suma, a captura digital produz similaridade, mas não isomorfismo ou homomorfismo no sentido comum desses termos (Rodowick, 2007, p. 23, tradução nossa).¹⁰

Deste ponto de vista, a imagem digital está mais próxima da ideia de representação do que da transcrição da fotografia. Portanto, a tendência das inovações tecnológicas da imagem digital a criar credibilidade apoiando-se em critérios fotográficos, especialmente o de similaridade espacial – que Rodowick chama de “realismo perceptivo” –, revela uma vontade em manter o cinema atrelado à fotografia e suas funções culturais. No entanto, o “realismo

⁹ No original: “If the photograph is a ‘hole’ in temporality and announces a vacancy, the motion picture in its *motion* sufficiently fills up that vacancy and inaugurates fullness. The images of a film exist in the world as a temporal flow, within finitude and situation. Indeed, the fascination of the film is that it does *not* transcend our lived-experience of temporality, but rather that it seems to partake of it, to share it. Unlike the still photograph, the film exists for us as always in the *act of becoming*.”

¹⁰ No original: “The reconstitution of an image from digital information is something like making a very detailed painting from the information given in a very precise description. In short, digital capture produces similarity, but not isomorphism or homomorphism in the ordinary senses of those terms.”

perceptivo” é apenas uma das possibilidades da imagem digital e não uma de suas características. E a consequência disso é o enfraquecimento do caráter indicial da imagem, o que altera nossa percepção de intenção na criação da imagem:

o grafismo aprimorado das imagens digitais as tornou mais pictóricas; elas estão agora mais disponíveis a nossas intenções criativas e menos ancoradas a relações causais com o mundo físico. Do mesmo modo, nossos critérios perceptivos para julgar essas imagens tornaram-se mais espaciais e menos temporais, e menos indiciais e mais icônicos, embora esse iconismo seja o resultado de uma notação simbólica (Rodowick, 2007, p. 123, tradução nossa).¹¹

Mesmo que não seja o objetivo principal de Rodowick estabelecer uma relação entre cinema e pintura e sim afastar a imagem digital de uma ontologia ligada à fotografia, também neste trecho ele utiliza a pintura para definir a relação da imagem cinematográfica digital com seu referente dentro da condição de ícone (relação por semelhança). Esta relação é afirmada de forma ainda mais categórica por Lev Manovich, que apresenta o cinema digital como “uma ramificação particular da pintura – pintura no tempo. Não mais um cine-olho, mas um cine-pincel” (Manovich, 2016, p. 42, tradução nossa).¹²

Voltamos, então, à relação do cinema com a pintura, presente na teoria cinematográfica muito antes da discussão contemporânea sobre o cinema digital, sendo que grande parte das aproximações com a questão procura abranger a ampla e complexa relação entre os dois meios, tarefa a qual a presente pesquisa não se propõe. Aqui, a conexão da direção de fotografia com a pintura está focada na semelhança de atitude entre certos tipos de cinematografia e de pinturas que buscam criar representações do mundo que nos façam “ver o visível” para além do que vemos na vida cotidiana. É voltando a Merleau-Ponty e a seus seguidores dentro da teoria do cinema, como Vivian Sobchack, que encontramos essa ideia de forma mais bem colocada. Ela afirma: “o meio do pintor, o meio do cineasta, é menos tinta ou filme do que sua visão. De fato, em seu máximo rigor, tanto o pintor quanto o cineasta praticam uma fenomenologia da visão” (Sobchack, 1992, p. 91, tradução nossa).¹³ É essa aproximação que defendemos aqui: uma

¹¹ No original: “the enhanced graphism of digital images has rendered them more painterly; they are now more available to our creative intentions and less anchored to causal relations with the physical world. Similarly, our perceptual criteria for judging these images have become more spatial and less temporal, and less indexical and more iconic, although this iconism is an output for symbolic notation.”

¹² No original: “Cinema becomes a particular branch of painting—painting in time. No longer a kino-eye, but a kino-brush.”

¹³ No original: “The painter’s medium, the filmmaker’s medium, is less paint or film than its sight. Indeed, at their most rigorous, both painter and filmmaker practice a phenomenology of vision.”

postura em relação ao enigma da visibilidade. Mas se em seu texto, Sobchack trabalha dentro daquela chave teórica já citada que analisa o dispositivo cinematográfico como um todo, sem se deter nas especificidades de cada área da produção do filme, aqui são justamente as questões específicas à direção de fotografia que revelam a atitude de pintor do realizador cinematográfico.¹⁴

A relação entre cinematografia e a pintura é recorrente no discurso dos profissionais da área. Um primeiro exemplo é o livro de John Alton, diretor de fotografia notório por filmes do gênero *noir* nos anos 1950. Seu título *Painting with light* (1995) refere-se principalmente a atitude do diretor de fotografia em relação à construção da imagem. Para tanto, o autor dá destaque ao trabalho com a luz, um dos temas mais comentados dentro da fotografia cinematográfica, que talvez aqui ganhe especial força por se tratar de uma parte do trabalho que expressa bem a ideia de criação. Afinal, diferentemente do trabalho da câmera, que está sempre ligado a um referente de existência anterior a ser captado, é possível imaginar a criação da iluminação a partir do vazio, do estúdio escuro, da mesma maneira como o pintor cria a luz/cor partindo da tela branca vazia, apesar de seus materiais serem de natureza tão diferente.

Foi citado também o livro *Every frame a Rembrandt* (2000) que, no título emprestado de uma expressão utilizada em *sets* de filmagem norte-americano, apresenta a comparação com a pintura como um elogio às qualidades plásticas alcançadas por realizadores. Outra grande obra de referência na área é o livro do diretor de fotografia Vittorio Storaro, *Writing with light* (2001), no qual, apesar do título, a ligação da cinematografia é muito maior com a pintura do que com a literatura. Além destes, *Cinematographer Style* (2008) é um compilado de entrevistas com diretores de fotografias norte-americanos no qual a pintura aparece diversas vezes como fonte de estudo e referências estéticas.

No Brasil, podemos ver citações frequentes à pintura em depoimentos do diretor de fotografia Walter Carvalho. Ele diz, por exemplo, que para pensar a imagem de um filme toma “vários caminhos, mas sempre a partir do universo pictórico, pois foram os pintores os pioneiros que trouxeram, de certa forma, a organização narrativa, como contar uma história com a imagem” (Coutinho; Gomes; Barbosa, 2014, p. 30). Aqui, Walter se refere a outro aspecto da pintura como chave para a direção de fotografia: a composição e construção do espaço. Apesar

¹⁴ A palavra “realizador” será utilizada ao longo da tese para nomear um responsável simbólico pelo filme, de fato construído pela atividade de vários profissionais e equipes. Esta escolha busca evitar atribuir a apenas um profissional decisões que foram alcançadas em conjunto, especialmente em relação ao conceito visual da obra. A utilização do termo “realizador” visa então manter sempre em foco a complexidade das parcerias que informam a imagem do filme. Além disso, é importante lembrar que se trata de uma palavra no gênero masculino, mas que representa o trabalho de mulheres e homens cisgênero, pessoas transgênero e não-binárias.

de diretamente dependentes de elementos fundamentalmente fotográficos, como as lentes, as escolhas relacionadas à composição são fortemente influenciadas por referências da pintura.

De fato, a pintura é historicamente a grande formadora da tradição visual ocidental, operante tanto no olhar de realizadores quanto de seus espectadores e por isso é apontada por muitos daqueles como material privilegiado de estudo. Ademais, diversos realizadores se utilizam de obras pictóricas como referências para demonstrar imagetivamente suas ideias e conceitos para seus parceiros de equipe, como demonstra o depoimento de Néstor Almendros sobre seu trabalho no filme *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1978):

Para nos situarmos visualmente, Benton, grande conhecedor de pintura, me pediu para examinar a obra de Piero della Francesca. Um pintor renascentista servindo de inspiração para um filme atual, que se passa no Upper East Side de Nova York! Parece loucura, mas este ponto de referência nos ajudou a simplificar nossos enquadramentos e composições, nos guiou na seleção das cores das roupas e das decorações (Almendros, 1996, p. 258, tradução nossa).¹⁵

O que a pessoa diretora de fotografia busca na pintura quando a analisa? A interpretação da luz, das cores e do contraste feita pelos artistas, suas maneiras de compor e representar o mundo. O mesmo pode ser dito em relação à análise de filmes prontos: o investigador do enigma da visibilidade não quer conhecer apenas como era o mundo real que foi filmado, que tipo de janela e persiana havia na casa da personagem; ele procura ver como os elementos “abstratos”, de “existência apenas visual” da imagem foram usados para mostrar o universo dessa personagem: qual a intensidade e cor da luz que a atinge em sua casa? Qual a cor que a envolve quando está triste? Ou seja, trata-se de um questionamento sobre como outros organizaram suas imagens e atingiram um efeito. Como Caravaggio pintou sua sensação do mundo na luz/cor de seus quadros? Como Vermeer representou a luz do dia na luz/cor de suas telas? A intenção é compreender como o dia foi recriado e não como era de fato o dia em que Vermeer pintou. O mesmo para análises de filmes: como Walter Carvalho iluminou o desespero da personagem que acabou de perder todo seu dinheiro em *Terra Estrangeira* (Daniela Thomas e Walter Salles, 1995)? Como Jordan Cronenweth iluminou e enquadrou o universo futurista de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) que tanto influenciou os diretores de fotografia paulistas nos anos 1980?

Questões que vêm acompanhadas da reflexão sobre as consequências dessas construções. Qual o efeito da luz de Caravaggio dentro de seus quadros? Qual efeito ele esperava causar no

¹⁵ No original: “Para situarnos visualmente, Benton, un gran entendido en pintura, me pidió que examinase la obra de Piero della Francesca. ¡Un pintor renacentista sirviendo de inspiración para una película actual, que transcurre en el Upper East Side de Nueva York! Parece descabellado, pero este punto de referencia nos ayudó a simplificar nuestros encuadres y composiciones, nos orientó en la selección de los colores de las ropas y los decorados.”

receptor dessas imagens? O que o azul saturado de *Blade Runner* transmite da história? Como usar o azul para expressar sensações em um filme? Perguntas que aproximam novamente o trabalho de representação no cinema e na pintura.

O que a pintura queria, ao querer conexão com a realidade, era uma sensação de presença – não exatamente uma convicção da presença do mundo para nós, mas nossa presença para ele. Em algum momento, a desarticulação entre nossa consciência e o mundo interpôs nossa subjetividade entre nós e nossa presença no mundo. Então nossa subjetividade se tornou o que está presente para nós, a individualidade se tornou isolamento. O caminho para a convicção na realidade era através do reconhecimento dessa presença infundável do eu [...]. Para manter a convicção em nossa conexão com a realidade, para manter nossa presença, a pintura aceita o afastamento do mundo. A fotografia mantém a presença do mundo ao aceitar nossa ausência dele. A realidade em uma fotografia está presente para mim enquanto eu não estou presente para ela; e um mundo que conheço e vejo, mas ao qual não estou presente (sem culpa de minha subjetividade), é um mundo passado (Cavell, 1979, p. 22–23, tradução nossa).¹⁶

O trecho de Cavell acima traduz minhas sensações como diretora de fotografia e ajuda a compreender a ligação aqui proposta entre quem dirige a fotografia e quem pinta. Ela se apoia no pressuposto de que ambos esses artistas buscam a expressão de suas subjetividades quando criam uma imagem do mundo e percebem a expressão dos outros quando estão diante das imagens de seus pares. A presente pesquisa é focada neste segundo caso, isto é, a análise de obras prontas, mas baseada em um entendimento sobre o processo de criação. Parte-se da convicção de que a direção de fotografia é a atividade de organização de elementos da imagem, por meio de processos técnicos específicos, que objetiva a criação de efeitos que elevem o poder da obra audiovisual de mostrar o mundo como experimentado por seus realizadores, aumentando sua potência narrativa e expressiva.

Partindo então de uma perspectiva ligada à ideia de investigação da visibilidade como sugerida por Merleau-Ponty (2013), os elementos da imagem à disposição da direção de fotografia podem ser descritos da seguinte maneira:

¹⁶ No original: “What painting wanted, in wanting connection with reality, was a sense of presentness—not exactly a conviction of the world’s presence to us, but our presence to it. At some point the unhinging of our consciousness from the world interposed our subjectivity between us and our presentness to the world. Then our subjectivity became what is present to us, individuality became isolation. The route to conviction in reality was through the acknowledgment of that endless presence of self (...). To maintain conviction in our connection with reality, to maintain our presentness, painting accepts the recession of the world. Photography maintains the presentness of the world by accepting our absence from it. The reality in a photograph is present to me while I am not present to it; and a world I know, and see, but to which I am nevertheless not present (through no fault of my subjectivity), is a world past.”

- a) Forma e espaço: engloba a composição da cena em relação aos limites do enquadramento; às informações espaciais como profundidade de campo, perspectiva e campo de visão; às relações entre linhas e formas do cenário e seus “pesos visuais”; ao equilíbrio ou desequilíbrio do quadro; à alteração da percepção de espaço por meio dos movimentos de câmera; às relações de proximidade ou distanciamento das personagens com os espaços criados. São aspectos controlados pela direção de fotografia principalmente por meio da escolha das lentes e posicionamento e movimentação de câmera.
- b) Luz: refere-se à direção, natureza e intensidade da luz e ao que essas características sugerem dentro da cena. A relação da iluminação com efeitos de realidade (hora do dia, condições climáticas) e com a criação de sensações. Tecnicamente, é um elemento controlado pela seleção, posicionamento e tratamento das fontes de luz.
- c) Tom: o uso das gradações de cinza entre os limites do preto e branco como informação. Engloba a coincidência ou não da tonalidade do objeto com o fundo, o contraste entre as zonas claras e escuras dentro do quadro e as relações de brilho entre cenas. Na prática, é o trabalho com a exposição e com a relação de contraste nos processos de captação e finalização das imagens.
- d) Cor: refere-se ao uso da cor do ambiente, dos objetos e das luzes para a criação de relações entre personagens, objetos, espaços e situações. Na direção de fotografia, o controle deste aspecto é feito especialmente por meio da iluminação, do controle cromático do registro com a câmera, do uso de filtros e da finalização de imagem.
- e) Textura: a sensação tátil da imagem, em sua força ou ausência. Tecnicamente, o tamanho e natureza dos grãos perceptíveis na imagem após seu processamento analógico ou digital.

Analisando como a direção de fotografia controla esses cinco aspectos, esta pesquisa visa demonstrar que a criação da imagem cinematográfica é um processo formado por escolhas intencionais e geradoras de sentidos e sensações.

No entanto, admitir a possibilidade de averiguar intenções em um filme pronto requer primeiramente colocar em evidência o fato de que a imagem final observável não necessariamente equivale ao conceito imaginado por seus realizadores. No cinema, as

condições de produção que vão se colocando durante todo o processo de realização marcam profundamente o resultado. No caso da direção de fotografia, o tamanho da equipe, a disponibilidade de equipamentos, as escolhas de locação, o tempo programado para preparar e filmar cada cena e mesmo as incontroláveis condições meteorológicas do dia da filmagem influenciam o resultado da imagem. Mesmo depois, na etapa de pós-produção, o tempo e as condições disponíveis para a finalização também intervêm no alcance da imagem idealizada. O filme experienciado pelo espectador é resultado desse encontro entre conceito e condições de trabalho.

Dentro desta realidade, a intencionalidade pode ser averiguada por meio da ferramenta analítica da repetição. Ou seja, a constatação de semelhanças nas características visuais entre planos e cenas da obra é o que permite assumir a existência de uma intenção de lhes atribuir sentido. Por consequência, é possível atribuir sentido também aos momentos marcados pelo explícito contraste visual em relação a estas características já estabelecidas dentro do filme.

Esta proposição é derivada das ideias do produtor cinematográfico e consultor visual Bruce Block, apresentadas em seu livro *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media* (2008). Nele, o autor propõe que a produção de sentidos na imagem é gerada pela criação de semelhanças e diferenças na aparência entre planos e sequências do filme. Como exemplo, descreve o uso da cor azul no filme *Assassinato no Expresso Oriente* (Sidney Lumet, 1974, fotografado por Geoffrey Unsworth). Nele, todas as mortes da história acontecem sob luzes azuladas, criando uma afinidade visual que gera a expectativa de que haja um assassinato sempre que uma luz azul é apresentada. Sendo assim, Block sugere um método de trabalho na realização audiovisual baseado no controle dos componentes visuais do filme criando estruturas de contraste e afinidade.

De fato, pensar os elementos da imagem dentro dessa relação dicotômica é um interessante instrumento na prática da fotografia cinematográfica. Além disso, pode ser uma boa maneira de analisar obras prontas, pois incentiva a comparação entre as diversas imagens do filme, permitindo a apreensão da estrutura visual geral formada por elas. Isso porque a dualidade “contraste e afinidade” se baseia no pressuposto de que cada imagem do filme é construída em relação a outras e que, portanto, são essas relações entre imagens que possibilitam interpretar os sentidos atribuídos aos componentes visuais. Trata-se de uma ideia apoiada em um conceito expandido de montagem, trabalhado aqui a partir das reflexões do cineasta e teórico Sergei Eisenstein.

Já em seus primeiros textos,¹⁷ Eisenstein (1990) afirma que o plano é uma célula da montagem e não apenas um elemento como o tijolo de uma construção. Mais do que isso, cada plano ganha sentido pela justaposição dos diversos elementos que o formam e pelo contraponto com os elementos do plano seguinte. Desta maneira, Eisenstein coloca em pauta tanto a organização do conteúdo interno ao plano quanto o sentido revelado por meio da união entre planos – que seria o procedimento de montagem em sentido específico, realizado pelo montador.

Tomando as reflexões de Eisenstein como fundamento teórico, procura-se apresentar a construção do plano pela direção de fotografia como a criação de camadas de significados estabelecidas pelas relações entre os elementos da imagem, que por sua vez entram em conflito ou harmonia com as camadas componentes dos planos seguintes, de modo que a união de dois planos “não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto, (...) porque o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente” (Eisenstein, 2002, p. 15).

Outras proposições de Eisenstein, como os conceitos de conflito e organicidade, pautam esta pesquisa e serão trabalhadas em mais detalhes no capítulo um. Em especial, eles ajudam a fundamentar e complexificar o uso do termo “efeito” para descrição dos impactos cinematografia, relacionando-os tanto às intenções de realizadores quanto à recepção por espectadores.

É possível então retomar a hipótese desta tese da seguinte maneira: a direção de fotografia é a organização de elementos da imagem, por meio de processos técnicos próprios à atividade, para a criação de “efeitos”. Essa organização pode ser analisada dentro de relações de contraste e afinidade, mesmo que seus realizadores não tenham partido desta dicotomia no momento da criação, porque este método de análise trabalha dentro dos limites do próprio filme, possibilitando que diversos processos criativos e atitudes em relação à imagem sejam contemplados.

Hipótese que se estende a obras audiovisuais de quaisquer gêneros e formatos, mas que será trabalhada aqui especialmente em relação a filmes de longa-metragem de ficção, tendo em vista a existência de variações conceituais e práticas na realização de obras de diferentes gêneros que teriam que ser deixadas de lado neste momento, de modo a manter a reflexão mais coesa.

¹⁷ O texto “Dramaturgia da forma do filme” (presente em *A forma do filme* (1990)) no qual essa proposição é categórica data de 1929.

A utilização deste método será colocada à prova na análise da direção de fotografia de três filmes brasileiros: *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987), *Terra Estrangeira* (Daniela Thomas e Walter Salles, 1995) e *Albatroz* (Daniel Augusto, 2019).

Anjos da Noite é o único longa-metragem dirigido por Wilson Barros. Com direção de fotografia de José Roberto Eliezer, é um painel da noite paulistana nos anos 1980, por onde perambula toda sorte de figuras. Dois assassinatos unem os doze personagens que o filme acompanha. O longa ganhou, entre outros, os prêmios de melhor direção e melhor direção de fotografia nos festivais de Brasília e Gramado no ano de seu lançamento e fez parte da polêmica sobre a “ditadura da fotografia”, que cercou o cinema paulista da década, criticado pelo “exagero” da performance da imagem em seus filmes.

Terra Estrangeira é o primeiro longa-metragem de Walter Salles com o diretor de fotografia Walter Carvalho, parceria que se repetiu diversas vezes (tanto em filmes que Salles codirigiu com Daniela Thomas, quanto naqueles em que exerceu a direção sozinho). Com imagens em preto e branco, o filme conta a história de Paco, jovem que aceita fazer a entrega de um pacote misterioso em Portugal após perder a mãe e ver as economias dela confiscadas pelo governo Collor em 1990. Lá ele se envolve em um esquema de contrabando que o leva até Alex, uma brasileira que trabalha como garçonne em Lisboa.

O terceiro filme, *Albatroz*, é também um exemplo de uma parceria profícua, aqui entre o diretor Daniel Augusto e o diretor de fotografia Jacob Solitrenick. O filme conta as histórias de Simão, um fotógrafo sinestésico que busca reencontrar sua esposa desaparecida, e de Alícia, uma escritora que é interrogada pela polícia depois que um corpo é encontrado em sua casa. A relação entre as duas histórias é complexa e estabelecida aos poucos por meio de idas e vindas temporais e espaciais, que confundem inclusive o estatuto de cada cena entre sonho e realidade.

A seleção destes filmes se baseia em vários critérios. Em primeiro lugar, há o recorte do gênero ficção, que reflete a pretensão de confrontar a construção da imagem com a narrativa do filme como um todo, compreendida como a relação do conteúdo com todos os materiais que entram em jogo na sua representação – som, interpretação, figurinos, cenários, montagem, etc. Este tipo de análise seria possível também em filmes de documentário, mas manter o foco na ficção permite que essa relação apareça de forma mais explícita. Além disso, parece mais inteligível demonstrar, em um primeiro momento, o trabalho com os elementos da imagem de forma mais abstrata, como sugere a postura do fotógrafo-pintor defendida aqui, em obras menos dependentes da concretude do mundo filmado e que podem se desprender de discussões sobre o estatuto da imagem em relação ao real, das quais este texto procura se afastar.

Já a escolha por longas-metragens busca uma certa unidade entre as condições de produção dos filmes. Como atividade técnico-criativa, os resultados da fotografia cinematográfica dependem bastante das circunstâncias de realização das obras – os equipamentos disponíveis, o tempo calculado para as filmagens, o tamanho das equipes –, aspectos que variam muito para outros formatos de produção, como o curta-metragem.

Da mesma maneira, a restrição a filmes de ficção nacionais mantém a pesquisa dentro de uma mesma realidade de produção. Apesar de serem obras lançadas em épocas diferentes, é possível supor entre elas uma continuidade que caracteriza a produção (e cultura) brasileira. As técnicas e equipamentos vão mudando, mas o cinema de uma região mantém padrões e lógicas característicos, resultantes de sua construção histórica e da experiência de seus profissionais. No caso dos filmes selecionados é possível estabelecer inclusive relações bem próximas entre os profissionais envolvidos que, apesar de focalizados em décadas diferentes na tese, tiveram seus caminhos cruzados ao longo de suas carreiras e estão todos ainda em atividade. Por exemplo, Jacob Solitrenick foi assistente de câmera de José Roberto Eliezer, inclusive em *Anjos da Noite* e em *A Grande Arte* (1991), primeiro longa-metragem de ficção de Walter Salles, que em seguida dirigiu *Terra Estrangeira* com fotografia de Walter Carvalho. Esse tipo de cruzamento não é apenas um fato curioso. Ele demonstra uma contiguidade dentro do mercado cinematográfico brasileiro que ampara a comparação entre filmes e seus meios de produção.

Além disso, o campo da pesquisa em direção de fotografia é recente no Brasil e ainda são poucos os estudos sobre a importância expressiva dessa função em relação à produção cinematográfica nacional. As pesquisas sobre cinematografia se referem, de modo geral, a filmes de outros países. Enquanto as pesquisas sobre filmes brasileiros discutem as imagens dos filmes partindo de análises mais gerais sobre decupagem e *mise-en-scène*, sem levantar questões específicas à direção de fotografia. Neste sentido, a pesquisa deve trazer à luz importantes profissionais da fotografia de cinema no Brasil.

Ademais, o recorte no cinema nacional visa incentivar o diálogo entre a pesquisa acadêmica e a prática audiovisual. As reflexões apresentadas podem ser aplicadas na criação cinematográfica, assim como a dimensão prática dos processos de realização pode desvendar aspectos importantes para as análises teóricas. Tratar de cinema brasileiro e de diretores de fotografia que continuam em atividade visa promover ainda mais essas trocas.

Por seu turno, a seleção de obras de épocas diferentes tem a intenção de colocar sob exame a influência do contexto tecnológico na criação da imagem e na recepção das obras. Nesse sentido, o capítulo sobre *Anjos da Noite* trata da questão da performance da imagem cinematográfica, em pauta na crítica especializada à época de seu lançamento. Já a discussão

sobre *Terra Estrangeira* atesta a importância da contextualização para a compreensão do efeito gerado pelo preto-e-branco das imagens em um filme dos anos 1990, quando a imagem colorida era o padrão. O capítulo sobre *Albatroz* versa sobre a digitalização dos procedimentos de captura e pós-produção de imagem e as mudanças decorrentes nos aspectos técnicos e criativos do trabalho com a direção de fotografia.

Dentro desses parâmetros haveria ainda muitos objetos de estudo possíveis. A decisão final recaiu, então, sobre o afeto. “Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*”, diz Barthes em *A Câmara Clara* (2018, p. 16). Caminho que parece adequado para quem inicia uma reflexão sobre os impactos da imagem na experiência do filme. Quais são minhas imagens cinematográficas preferidas? As que “celebram o mistério da visibilidade” de Merleau-Ponty. As que levantam as questões: como este diretor de fotografia fez uma luz que parece real se a realidade não está no que é captado pela câmera? Como esta imagem pode parecer com a vida, mas em seu melhor momento? Ou ainda, como ela pode ter um apelo emocional tão forte se chama tanta atenção para si mesma? Acima de tudo, os filmes presentes aqui existem “*para mim*”.

Cada um dos filmes é analisado em um capítulo que se inicia com a análise geral da história e de sua construção narrativa com intuito de fundamentar a análise da cinematografia. Nesta, são descritos os comportamentos dos elementos visuais que criam relações de contraste e afinidade ao longo do desenvolvimento do filme. São essas relações que permitem encontrar os efeitos próprios à imagem de cada obra, que posteriormente são discutidos com auxílio de noções da teoria geral de cinema. Tratam-se de capítulos de leitura um tanto árida por mergulharem nos detalhes da direção de fotografia de cada obra. E assim devem sê-lo para que possam revelar a complexidade desse trabalho, em sua dimensão conceitual e técnica.

Em suma, nos próximos capítulos serão analisadas as imagens de três longas-metragens de ficção brasileiros com intuito de verificar (1) se diferentes estratégias de criação visual podem ser examinadas dentro da ideia de construção de relações de contraste e afinidade; (2) se as relações percebidas entre os elementos da imagem são responsáveis pela geração de efeitos; e (3) quais são os efeitos da direção de fotografia na experiência do filme.

1. OS EFEITOS DA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Esta pesquisa pretende discutir o impacto da direção de fotografia nos atos de representação, narração e expressão do filme de ficção por meio da análise da construção visual de obras cinematográficas. Em outros termos, a presente pesquisa procura demonstrar a potência da imagem na rerepresentação do mundo ao espectador, na indicação de contexto e atmosfera para as histórias contadas, e na criação de significados. Efeitos cuja diversidade e profundidade parecem escapar ao uso dos termos “expressão” ou “expressividade”, frequentemente utilizados para a valorização da cinematografia.

De saída, aparece a dificuldade em consolidar uma definição para esses termos, utilizados com intenções diferentes entre autores, muitas vezes sem delimitação explícita. Em *A Imagem*, Jacques Aumont procura sistematizar essa complexidade ao dividir a definição de “expressão” em quatro vertentes:

- a) A definição espectral, ou pragmática: é expressiva a obra que induz certo estado emocional em seu destinatário [...]
- b) A definição realista: é expressivo aquilo que exprime a realidade [...]
- c) A definição subjetiva: é expressivo aquilo que exprime um sujeito, em geral o sujeito criador [...]
- d) A definição formal: é expressiva a obra cuja forma é expressiva (Aumont, 1993, p. 277–278).

No entanto, segundo o próprio autor, essas definições não resultam em uma delimitação suficientemente clara ou universal para o conceito, tendo em vista que elas se encontram muitas vezes combinadas nos discursos de críticos e artistas. Segundo ele:

O apanhado dessas principais definições permite compreender por que a noção de expressão é tão problemática: sua definição varia ao sabor dos valores estéticos reconhecidos pela sociedade; como função simbolizante, está sempre conexas à significação, sem, no entanto, confundir-se com ela; aparece sempre mais ou menos como um suplemento relacionado a uma função primeira (de representação, sobretudo); está ao mesmo tempo na obra e fora da obra, eterna e histórica (Aumont, 1993, p. 279–280).

Como solução Aumont sugere a “definição funcional” de que “a expressão visa o espectador (individual ou mais anônimo), e de que veicula significados exteriores à obra, mas mobilizando técnicas particulares, meios que afetam a aparência da obra” (Aumont, 1993, p. 281). Ou seja, reúne todas as definições anteriores de uma maneira generalista, que deixa várias pontas soltas e não resolve a questão de fato.

Outra tentativa de dar conta da questão da “expressividade”, comum nos estudos de cinema, especialmente os relacionados à direção de fotografia, é a vinculação das imagens cinematográficas “expressivas” com tendências artísticas, como o expressionismo, impressionismo, barroco, entre outras.¹⁸ É um caminho compreensível tendo em vista a forte relação de diretores de fotografia com a pintura, como discutido na introdução. Além disso, parte importante da teoria em artes plásticas se preocupa em definir desejos e resultados de diferentes escolas de pintura, facilitando a tarefa de encontrar afinidades entre elas e as posturas de criação de imagem observadas em análises fílmicas. Porém, se pintura e cinema podem ter atitudes próximas em relação à construção da imagem, a maneira como elas são experienciadas pelo público é demasiado distinta, e isso configura-se parte importante da questão sobre seus efeitos.

Ao experienciar a pintura o público se depara com obras estáticas notadamente realizadas no passado, objetos completamente presentes no espaço. Ao passo que na experiência do cinema, o espectador se depara com uma obra que se projeta no tempo e espaço, o que lhe confere “uma incerteza espacial e uma instabilidade temporal” que resultam em uma “inerente virtualidade” de suas imagens (Rodowick, 2007, p. 23).¹⁹ De fato, em seu livro *The Virtual Life of Film*, Rodowick discute profundamente a dificuldade em estabelecer para o cinema uma ancoragem ontológica sólida, como as que possuem as obras de arte fisicamente encerradas no espaço:

Na mente da maioria das pessoas o cinema continua sendo um meio "visual". E frequentemente ainda defende seu valor estético alinhando-se com as outras artes visuais e afirmando sua identidade como um meio de criação de imagens. No entanto, o grande paradoxo do cinema em relação às categorias conceituais da estética dos séculos XVIII e XIX é que ele é um meio temporal e "imaterial" assim como um meio espacial (Rodowick, 2007, p. 13, tradução nossa).²⁰

¹⁸ Esta tendência aparece em pesquisas como *A linguagem poética de Walter Carvalho: um diálogo entre fotografia no cinema e artes plásticas*, de Ana Carolina R. M. de Sá (2014); e *Imagens do Desvario: narrativa visual de estados alterados de percepção*, da autora (2017).

¹⁹ As questões referentes à representação e sensação do tempo tanto no cinema quanto na pintura são muito mais profundas do que se pretende dar conta aqui. Passamos rapidamente por elas apenas para apontar para a complexidade da relação entre os dois meios e restringir melhor sobre quais aspectos dessa relação estamos nos debruçando.

²⁰ No original: “In the minds of most people cinema remains a ‘visual’ medium. And more often than not it still defends its aesthetic value by aligning itself with the other visual arts and by asserting its self-identity as an image-making medium. Yet the great paradox of cinema with respect to the conceptual categories of eighteenth- and nineteenth-century aesthetics is that it is a temporal and ‘immaterial’ as well as spatial medium.”

Essa questão torna-se ainda mais complexa com a digitalização dos processos de produção, que faz mesmo o conceito de imagem perder sua solidez, como discutido na introdução.

Soma-se a isso o fato de que na pintura o público vê uma representação de objetos que se movem, enquanto “nos filmes, não vemos apenas que eles se movem, nós os vemos se movendo: e isso ocorre porque a própria imagem se move” (Danto, 1979, p. 110, tradução nossa). Essa diferença tem consequências profundas na teoria de cinema. Decerto, é justamente essa ênfase na caracterização do filme como imagem em movimento, cuja duração temporal é compartilhada com o mundo e com o espectador, que leva Vivian Sobchack a apresentar o filme como um sujeito e não um objeto de experiência, como é uma pintura ou uma fotografia:

Por mais mecânicas que sejam suas origens, a imagem em movimento é experimentada semioticamente também como intencional e subjetiva, como apresentando uma representação do mundo objetivo. Percebida não apenas como um objeto para a visão, mas também como sujeito de visão, uma imagem em movimento não é vivida precisamente como uma coisa que, como a fotografia, pode ser facilmente controlada, contida ou possuída materialmente. O espectador pode compartilhar (e assim, até certo ponto, alterar interpretativamente) a apresentação e representação que um filme faz de sua corporificada e sempre movente experiência e de sua produção de sentidos (Sobchack, 1992, p. 62, tradução nossa).²¹

Sobchack defende inclusive que é possível falar de um corpo deste “sujeito filme” – formado pela câmera, projetor e mecanismos que os acompanham –, que funciona como seu meio sensível de contato com o mundo. Um corpo que ao mesmo tempo percebe e exprime o mundo, assim como fazem os espectadores e realizadores envolvidos em seu círculo de produção e distribuição. No cinema, o espectador se depara então com um “outro (corpo) que deixou de ser um mero fragmento do mundo e se tornou o palco de um certo processo de elaboração, por assim dizer, uma certa *visão* do mundo” (Ponty, 1962 *apud* Sobchack, 1992, p. 140, tradução nossa).²²

Dessa maneira, Sobchack apresenta a experiência do cinema como uma mútua vivência performada por cineasta, filme e espectador, na qual todos interagem por meio de atos

²¹ No original: “Rather however mechanical its origins, the moving picture is experienced semiotically as also intentional and subjective, as presenting a representation of the objective world. Perceived not only as an object for vision but also as subject of vision, a moving picture is not experienced precisely as a thing that, like the photograph, can be easily controlled, contained, or materially possessed. The spectator can share (and thereby, to a degree, interpretively alter) a film’s presentation and representation of its embodied and always self-displacing experience and production of meaning.”

²² No original: “the other (body) has ceased to be a mere fragment of the world and becomes the theater of a certain process of elaboration, as it were, a certain ‘view’ of the world.”

de “percepção da expressão” (vejo que o outro está intencionalmente apresentando seu ponto de vista) e de “expressão da percepção” (apresento ativamente minha visão e experiência do mundo ao outro). Note-se como Sobchack, embasando-se em conceitos da fenomenologia, define o termo “percepção” como “ver sentido em”, entender (“*making sense*”), e o termo “expressão” como “significar algo”, gerar sentido (“*signifying*”). Deste modo, trabalha com o conceito de “expressão” de forma bem definida, inserindo-o dentro de uma experiência maior, dinâmica e reversível do mundo e do filme. Sozinha, a “expressão” não consegue descrever a produção ou a experiência do cinema. É por isso que nesta pesquisa a questão do impacto da imagem cinematográfica será conduzida por meio do conceito de “efeito”.

A definição da palavra “efeito” perpassa um conjunto de sentidos ligados à criação de uma impressão, que pode ser vista ao mesmo tempo como um resultado sobre um receptor e como a intenção de um criador, sem que uma dessas instâncias supere a outra em prioridade ou importância. Por isso, “efeito” é um termo que consegue agregar as experiências do público e do realizador sem colocá-las em conflito, mas sim em complementariedade, até mesmo reversibilidade; como aparecem nas reflexões de Sobchack.

Antes de seguir neste caminho é importante direcionar um olhar crítico às teorias de Sobchack. Apesar da aproximação desta pesquisa com as ideias de Merleau-Ponty que também guiam a autora, há de se levar em conta os problemas apontados por outros teóricos em relação à visão fenomenológica do cinema como descrita até aqui, especialmente em relação à literalidade com a qual Sobchack apresenta o “corpo” do filme e ao paradigma referencial da imagem que esta parece propor.

David Bordwell, relevante teórico americano ligado a teorias cognitivistas de cinema, coloca a questão da seguinte maneira:

As analogias com a percepção de fenômenos tendem a “naturalizar” as operações do estilo cinematográfico. Câmera e microfone tornam-se antropomórficos, posicionados como uma pessoa diante de um fenômeno real. [...] Essa ideia de testemunha imaginária esquece que, no cinema, a narrativa ficcional começa não com o enquadramento de uma ação preexistente, mas com a construção dessa ação para começo de conversa (Bordwell, 1985, p. 11, tradução nossa).²³

²³ No original: “Analogies to phenomenal perception tend to “naturalize” the operations of film style. Camera and microphone become anthropomorphic, stationed like a person before a real phenomenon. (...) The imaginary witness account forgets that in cinema, fictional narrative begins not with framing of a preexistent action but with the construction of that action to start with.”

Bordwell chama atenção assim para um momento anterior de elaboração da narrativa cinematográfica, o momento da encenação, da *mise-en-scène*, que também é endereçado ao espectador e visa a criação de efeitos. Ele diz: “não é que a câmera escolha o melhor local para capturar um evento independente; figuras, iluminação, cenário e figurino são construídos para fazer sentido vistos de certos pontos de vista” (Bordwell, 1985, p. 11, tradução nossa).²⁴ De fato, a direção de fotografia aqui é uma atividade expressiva (no sentido de Sobchak) que se desenvolve mesmo antes do posicionamento da câmera, embora aquela esteja sempre voltada à existência e às características desta. Por isso, a defesa de Bordwell do caráter narrativo e estilístico de todas as etapas de construção da obra cinematográfica são importantes fundamentos que guiam esta pesquisa.

A desvalorização da etapa pré-filmica no discurso de Sobchack é alvo também da crítica de Scott Richmond (2016) por indicar um modelo de cinema no qual a imagem representa objetos e cenas do mundo; atitude que parece supor uma origem fotográfica para as imagens do filme, com todas as implicações referentes ao caráter indicial que esta engloba, já discutidas na introdução. Pensando que no cinema contemporâneo imagens podem ser criadas numericamente e aplicadas sobre imagens captadas por câmeras digitais, a “percepção do filme” em relação ao mundo colocada por Sobchack pode se mostrar insuficiente para pensar as imagens do cinema.

No entanto, apesar da legitimidade das críticas, as relações entre realizador, espectador e filme apresentadas pela autora parecem ainda pertinentes, especialmente ao considerar a tendência ao “realismo perceptivo” do cinema atual e a consequente manutenção de sua função cultural para os espectadores (apontadas por Rodowick (2007)).

Além disso, apesar de partirem de compreensões diferentes da natureza do filme e da experiência cinematográfica, Sobchack e Bordwell concordam em um ponto crucial: a necessidade de um papel ativo e intencional tanto da instância criadora quanto da receptora para que sejam criados sentidos e sensações no filme.

Vivian Sobchack afirma que uma experiência significativa do filme pressupõe uma reversibilidade de intenções entre os envolvidos. De um lado, é necessário um espectador “comunicativamente competente” procurando compreender as imagens como significação. De

²⁴ No original: “It is not that the camera chooses the best spot from which to capture an independently event; figures, lighting, setting, and costume are constructed so as to make sense from certain vantage points.”

outro, um realizador que pressupõe, e tenta assegurar, que suas escolhas e imagens serão compreendidas, mesmo que não possa garantir uma única interpretação para elas.

David Bordwell também defende que o espectador de cinema é um agente ativo, que “executa as operações relevantes para construir uma história a partir da representação do filme” (1985, p. 30). Para ele, a percepção do espectador é um processo orientado a um objetivo, até mesmo especializado (*skilled*), que se baseia no teste de hipóteses referentes aos dados apresentados pela obra. São necessários então dois agentes interligados:

O espectador traz para a obra de arte expectativas e hipóteses nascidas de *schemata* [esquemas perceptivos], que por sua vez derivam da experiência do cotidiano, de outras obras de arte, etc. A obra de arte impõe limites ao que o espectador faz. As características perceptivas salientes e a forma geral da obra de arte funcionam como gatilhos e restrições (Bordwell, 1985, p. 32, tradução nossa).²⁵

Ao mesmo tempo em que a obra de arte é incompleta sem a participação do observador, é papel do filme criar o contexto de suas expectativas, satisfazê-las ou frustrá-las. Ao descrever a forma do filme como uma criação de códigos e esquemas sob o escrutínio do espectador, Bordwell enfatiza a intencionalidade dos realizadores nas escolhas de produção sem cair em armadilhas de conceitos como o de “leitor ideal” (*ideal reader*), que segure uma via de mão única para os efeitos do filme, dominada por um realizador que “posiciona” o público de acordo com suas vontades.

No entanto, Bordwell prioriza aspectos perceptivos e cognitivos da recepção que ressaltam especialmente o envolvimento intelectual do espectador com a obra. Apesar de não esquecer o valor das emoções para a vivência completa do cinema, o autor atribui à resposta emocional uma dependência na interpretação do filme similar à necessária para a compreensão racional da obra: ambos são resultados das respostas às hipóteses intelectuais que o espectador constrói ao longo do desenrolar do filme. Dessa maneira, o autor acaba por uniformizar os efeitos relacionados às sensações e à compreensão racional da obra.

Este aspecto da teoria de Bordwell pode ser visto como um sintoma do que Hans Ulrich Gumbrecht (2010) chama de “cultura de sentido”, marca de sociedades que enxergam a relação do homem com o mundo baseada no pensamento e na interpretação. Nelas, há uma ênfase na produção ativa de conhecimento acerca do mundo, profundamente apoiada no pensamento de Descartes resumido pela frase “penso, logo existo”. Para Gumbrecht, esse

²⁵ No original: “The spectator brings to the artwork expectations and hypotheses born of schemata, those in turn being derived from everyday experience, other artworks, and so forth. The artwork sets limits on what the spectator does. Salient perceptual features and the overall form of the artwork function as both triggers and constraints.”

discurso leva todo o ocidente a ignorar o corpo e entender o ser humano como algo excêntrico ao mundo, constituído apenas de consciência. Essa “cultura de sentido” valoriza os “efeitos de sentido”, ou seja, os significados intelectuais alcançados por meio da interpretação, que supõem a “consciência de uma escolha que ocorreu (ou o conhecimento de alternativas àquilo que se escolheu)” (Gumbrecht, 2010, p. 134). São preteridos assim os impactos ligados mais diretamente às emoções e às sensações que atingem o corpo sem passar pela mente, “os efeitos de presença”, que ficam relegados essencialmente à experiência estética.

Para Gumbrecht, a experiência estética é caracterizada justamente pela “sensação de intensidade que não encontramos no mundo histórica e culturalmente específicos do cotidiano em que vivemos” (Gumbrecht, 2010, p. 128). Ela é um evento marcado pela vivência de “um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas” (2010, p. 127). Tradicionalmente, essa experiência é associada a apreciação de obras de arte, mas Gumbrecht sugere que o campo de vivências que geram esses momentos de intensidade pode ser muito mais amplo. Ele percebe esse tipo de impacto, por exemplo, quando vê uma jogada de futebol plasticamente interessante. É por isso que tenta deixar de lado a expressão “experiência estética” e prefere utilizar os termos “presença” e “epifania” para tratar da intensa impressão que o belo gera no ser humano.

Os “efeitos de presença” que Gumbrecht procura estabelecer referem-se a sensações que têm “impacto imediato em corpos humanos” (2010, p. 13), e, portanto, não precisam da mediação da consciência para ganharem força. “Em vez de termos de pensar sempre e sem parar no que mais pode haver, às vezes parecemos ligados num nível da nossa experiência que, pura e simplesmente, quer as coisas do mundo perto da nossa pele” (Gumbrecht, 2010, p. 135). São efeitos físicos, sensoriais e espontâneos que podem fornecer mais dados para a experiência do ser humano. No cinema, seriam as impressões físico-emocionais que atingem o corpo do espectador – que o fazem sentir frio no estômago ou um aperto no coração –, tocando-o sem passar pelo pensamento, e que muitas vezes ele tem dificuldade de interpretar racionalmente. Gumbrecht salienta, no entanto, que tais impressões são efêmeras, por estarem sempre rodeadas de sentido. É muito difícil não atribuímos significados ao que vemos.

Na experiência do cinema, como compreendida nesta pesquisa, há, portanto, a existência simultânea de dois tipos de efeito: os “efeitos de presença”, de impacto mais sensorial e direto, e os “efeitos de sentido”, resultantes da interpretação intelectual da obra. A relação entre eles é de tensão e oscilação, o que gera instabilidade e, conseqüentemente, intensidade na experiência do filme.

Trazer os conceitos de efeito de presença e sentido para esta discussão procura ressaltar ainda mais a relação dinâmica estabelecida pelo termo “efeito”. Assim como é preciso considerar os efeitos como consequência de relações multiformes entre espectador, realizador e filme, é necessário ter em mente a complexidade dos resultados dessa troca, que podem estar mais ligados a significados intelectuais ou a sensações físico-emocionais, e mesmo oscilar entre os dois.

1.1 Os efeitos próprios à imagem

Levando em conta a complexidade da questão apresentada até aqui, é preciso assumir de partida que o rol dos efeitos tratados ao longo desta tese não é exaustivo e nem poderia ser, como provoca Jean Mitry: “as formas [cinematográficas] são, portanto, tão variadas quanto a própria vida e, assim como não se poderia regular a vida, nunca se poderia regular uma arte da qual ela é ao mesmo tempo sujeito e objeto” (Mitry, 1965, p. 453–454, tradução nossa).²⁶

Partindo ainda do princípio fenomenológico de que análises são sempre feitas por um observador específico, pode-se dizer também que os efeitos aqui discutidos são os que mais atraem a atenção desta autora e que lhe parecem ser os que melhor elucidam o poder da direção de fotografia dentro da construção fílmica, mesmo que não sejam todos os impactos possíveis desta atividade.

São efeitos resultantes especialmente da experiência da obra em si, sua organização interna. Isso não significa negar a importância de fatores sociais e culturais externos ao filme, presentes tanto na produção quanto na fruição cinematográfica. Estes certamente condicionam a experiência dos sentidos e sensações tanto de realizadores quanto de espectadores. Não à toa, os filmes analisados são produções nacionais, pertencentes a mesma história política, social, cultural e econômica. Assim, esses fatores podem aparecer de forma elucidativa sem precisamente serem foco das análises.

Dito isso, dentre os inúmeros efeitos de sentido e presença possíveis a uma obra cinematográfica, serão discutidos nos próximos capítulos aqueles mais diretamente ligados à construção das imagens pela direção de fotografia. Não porque a cinematografia seja a única responsável pela criação deles na narrativa e sim porque ela consegue contribuir com eles com grande força.

²⁶ No original: “Ces formes sont donc aussi variées que la vie elle-même et, pas plus qu’on ne saurait régler la vie, on ne saurait régler un art dont elle est à la fois le sujet et l’objet.”

- a) Efeitos de criação de temporalidade: referem-se ao estabelecimento de contexto temporal para as cenas e explicitação de passagens de tempo. Por exemplo, por conta das variações no ângulo de incidência e na coloração da luz pode-se criar dentro de um mesmo cenário a sensação de diferentes momentos do dia ou da noite.
- b) Efeitos de condição climática: referem-se à possibilidade da imagem gerar sensações relacionadas a diferentes estações e climas, de acordo com as escolhas de iluminação, relação de contraste e cores. Uma cena com tons mais amarelados, luz entrando pela janela, por exemplo, pode gerar a sensação de um dia quente de sol. Ao passo que uma iluminação mais homogênea, com luzes sem direção marcada, e de coloração azulada pode sugerir um dia nublado de inverno.
- c) Efeitos de atmosfera: ligados às intenções da cena, pertinentes ao momento em que ela se encontra na história e ao gênero do filme. Cenas com atmosfera de terror e suspense, por exemplo, tendem a ser mais contrastadas, com zonas de escuro escondendo partes do cenário de modo a causar desconfiança e inquietação no espectador; cenas de comédia, por outro lado, são classicamente iluminadas de forma mais homogênea, com tons mais brilhantes.
- d) Efeitos de perspectiva narrativa: referem-se ao modo como as escolhas de lente, movimentação e posicionamento de câmera demonstram um ponto de vista sobre as cenas. Por exemplo, movimentos de câmera independentes da movimentação dos atores podem transmitir a sensação de que a câmera é controlada por uma instância narradora externa, que seleciona explicitamente o que o espectador vê a cada instante.
- e) Efeitos de engajamento com personagens: referem-se às maneiras da imagem revelar as sensações das personagens gerando conexões afetivas entre o espectador e elas. Por exemplo, o desfoque ao longo de uma cena pode sugerir o ponto de vista de uma personagem bêbada ou zozna e resultar na identificação do público com suas sensações, gerando assim reações emocionais.
- f) Efeitos de criação de relações: a fotografia pode criar relações de proximidade entre personagens, por exemplo, ao iluminá-los com luzes do mesmo tom, ou ao usar a mesma

lente e tipo de movimentação para enquadrá-los. Ao passo que pode criar relações de contraste entre eles ao diferenciar seus tratamentos visuais. O mesmo pode ser feito com objetos ou ambientes, de modo a marcar suas conexões com certas personagens ou situações.

- g) Efeito intensificador: refere-se ao modo como a construção da imagem consegue acentuar a intensidade das cenas. Por exemplo, uma cena, de início, pode ser filmada com a câmera fixa e passar a ter movimentos mais bruscos ou uma agitada câmera na mão quando seus conflitos se agravam.
- h) Efeito de realidade: refere-se à opção da direção de fotografia por lentes e desenhos de luz que simulem condições possíveis da realidade. Escolhas que buscam criar imagens “naturais”, de modo que o filme possa ser sentido pelo espectador como uma captação do mundo sem intervenções, mesmo que se trate de uma cena de ficção filmada em um cenário construído em estúdio.
- i) Efeito háptico: refere-se à possibilidade de as características da imagem chamarem atenção para dimensão tátil do que está sendo mostrado. Planos detalhes da pele molhada de uma personagem, por exemplo, podem aumentar a sensação de toque possível ao espectador.

Antes de mais nada, é importante salientar que os exemplos apresentados visam apenas facilitar esse primeiro contato com cada efeito. Não se sugere que os tipos de iluminação ou filmagem citados são os mais adequados ou eficientes para as situações descritas. São apenas exemplos de maneiras convencionais de construção dessas cenas. Esta tese é baseada justamente na ideia de que existem inúmeros modos de compor fotograficamente cada cena, sendo os mais interessantes os que refletem as oscilações da narrativa do filme e constroem relações de contraste e afinidade na imagem dentro da própria obra.

Ademais, esses efeitos não aparecem isolados dentro do filme. Eles se combinam e vários são ativados a cada momento. Afinal, não é porque a direção de fotografia está preocupada em revelar uma sensação da personagem, que vai deixar de construir uma iluminação adequada ao horário ou condição climática da cena.

O mesmo pode ser dito em relação à classificação deles entre efeitos de sentido e de presença. Numa primeira aproximação, todas as possibilidades apresentadas parecem ligadas

ao sentido já que podem ser assimiladas intelectualmente pelo espectador e contribuem para os significados que ele vai conferir à história do filme. No entanto, vários deles vão antes impactar o receptor como sensações emocionais. A atmosfera de uma cena de suspense, por exemplo, pode primeiro trazer desassossego e angústia ao público e só depois ser entendida como parte da construção da história. Na direção oposta, a explicitação visual do ponto de vista de uma personagem pode servir primeiramente para a compreensão lógica da cena e em seguida levar o espectador a uma reação emocional que guiará seu contato com as imagens seguintes. Faz parte da experiência do filme como objeto estético essa oscilação entre efeitos de sentido e presença.

Na mesma lógica, é importante notar como os efeitos sugeridos se relacionam com as atividades de representação, narração e expressão fílmicas, mesmo que a divisão deles dentro dessas categorias seja difícil. Afinal, o objetivo aqui não é classificá-los dentro de definições que possam limitá-los, mas sim mostrar a complexidade e potência de cada um deles na construção do filme. Os efeitos de condição climática, por exemplo, podem ser compreendidos como atos de representação, se pensados como apresentação do universo da personagem ao espectador; como atos de narração, se considerados como uma maneira particular de contar a história; e como atos de expressão, se utilizados para criar atmosferas e significados para a cena.

Vale sublinhar ainda que os efeitos da direção de fotografia não precisam ser notados conscientemente pelo espectador para que sejam eficientes. Reações acontecem mesmo quando a construção da narrativa passa despercebida. Ademais, o nível de reação pode variar entre espectadores, já que cada um cria suas próprias expectativas em relação ao andamento do filme, baseadas em memórias pessoais e experiências prévias com o universo cinematográfico e com os fatos apresentados. De qualquer modo, os efeitos estão lá, na construção do filme, que guia a elaboração de hipóteses.

Por tudo isso, uma descrição mais detalhada e profunda de cada um dos efeitos só será possível quando eles forem discutidos dentro da construção específica de cada obra ao longo das análises.

1.2 A contribuição de Eisenstein: união forma e conteúdo

Para falar mais profundamente da criação de efeitos pela imagem cinematográfica é preciso antes determinar a força das ligações entre “forma e conteúdo” e “narrativa e história”. E para tanto é proveitoso passar pelas teorias de Serguei Eisenstein que, ao longo de toda sua

carreira como cineasta, teórico e professor, se debruçou sobre os impactos possíveis da arte e as maneiras de alcançá-los. Ele pontua:

Imediatamente surge a pergunta: com que métodos e meios deve o fato retratado filmicamente ser tratado a fim de que se mostre, simultaneamente, não apenas o que é o fato, e atitude do personagem em relação ao fato, mas também como o autor se relaciona com o fato, e como o autor quer que o espectador receba, sinta e reaja ao fato retratado (Eisenstein, 1990, p. 138).

Em busca de respostas para essa questão, Eisenstein explorou o uso de variados termos, dando ênfase a diferentes elementos e momentos da criação cinematográfica ao longo de sua teorização. Por isso alguns autores dividem sua teoria em fases, relacionadas especialmente às etapas de seu trabalho como realizador entre o período silencioso e o sonoro. Nesta pesquisa, no entanto, seus conceitos são compreendidos como transformações de uma mesma ideia ou mesmo ambivalências presentes no processo de pesquisa, como propõem respectivamente os autores Jacques Aumont (1979) e François Albera (1993).²⁷ Dessa maneira, o foco se mantém nos princípios duradouros que fundamentam as reflexões de Eisenstein sobre os efeitos do filme, entre eles a convicção na importância da criação concomitante de sentidos racionais e sensações emocionais baseada na ligação entre forma e conteúdo.

Apesar de usar termos como “montagem intelectual” e se referir constantemente ao papel de conscientização ideológica do cinema, para Eisenstein os “filmes enfrentam a missão de apresentar não apenas uma narrativa *logicamente coesa*, mas uma narrativa que contenha o máximo *de emoção e de vigor estimulante*” (Eisenstein, 2002, p. 11). É a união desses dois fatores que alcança com força o espectador:

Permitindo que um ou outro elemento predomine, a obra de arte permanece não realizada. Uma virada em direção ao lógico-temático torna a obra seca, lógica, didática. Mas pressionar demais o lado das formas sensoriais do pensamento, levando-se em conta de modo insuficiente a tendência lógico-temática – é igualmente fatal para a obra: ela fica condenada ao caos sensorial, ao primitivismo, ao ódio. Apenas na interpenetração “duplamente unida” dessas tendências reside a verdadeira unidade formada pela tensão forma e conteúdo (Eisenstein, 1990, p. 131–132).

É preciso então que o realizador encontre as melhores imagens, ou seja, as melhores representações do conteúdo pela forma, para que a justaposição delas crie o sentido total da

²⁷ Aumont defende a continuidade no pensamento de Eisenstein em *Montage Eisenstein* (1979). Nele, o autor aponta para o fato de Eisenstein nunca ter alcançado uma “grande síntese teórica” de suas pesquisas, e se lança ele mesmo numa tentativa de “examinar a consistência, a coerência dessas teorias, e de encontrar conceitos mais ou menos identificáveis, fixos, claramente definidos” (p. 41).

François Albera aponta a presença concomitante de diferentes ideias em relação à construção fílmica em textos de Eisenstein de um mesmo período no artigo *Eisenstein's theory of the photogram* (1993).

obra. Segundo Eisenstein, o trabalho do realizador é como o de um detetive às avessas. O detetive procura os fatos por meio das pistas, ao passo que

o artista trabalha precisamente da mesma maneira no reino da forma, mas resolve seu enigma de maneira diretamente oposta. Ao artista é 'dada' uma solução – uma tese formulada conceptualmente – e seu trabalho é transformá-la ... em um 'enigma'; ou seja, transpô-lo na forma de imagem” (Eisenstein, 1987, p. 66, tradução nossa).²⁸

Note-se que a imagem a que Eisenstein se refere não é uma única figura ou plano, mas sim a acumulação, o “quebra-cabeça” de representações particulares do tema, que combinadas adequadamente geram sua imagem total “mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema” (Eisenstein, 2002, p. 17).

Em seus primeiros textos, Eisenstein defende que a organização ideal desse quebra-cabeça deve ser baseada no “conflito”, princípio fundamental da montagem e da criação dos significados, apelos emocionais e sentidos ideológicos do filme. O conflito é a essência da relação produzida pela emenda entre planos. É ele que possibilita a comparação entre cada fragmento da montagem, permitindo a percepção de seus temas e subtemas e a síntese deles em um novo significado. Eisenstein apresenta assim uma versão da sintaxe do cinema em que o plano aparece como “elemento relacional, definido pela soma de todas as suas relações com os outros fragmentos que o precedem e o seguem” (Aumont, 1979, p. 49, tradução nossa).²⁹ Mais do que isso, está contida na ideia de conflito a diferença entre os planos, o choque entre imagens que permanecem visíveis ao mesmo tempo em que suas justaposições criam um novo sentido para o conjunto.

Com a evolução de seu trabalho teórico, Eisenstein se debruça cada vez mais sobre a construção das imagens autônomas, buscando um princípio que determine “tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo revelado através de uma dada justaposição dos dois planos” (Eisenstein, 2002, p. 10). A construção do plano (composição, *mise-en-scène*, etc) e a montagem passam então a ser dois momentos interdependentes da criação dos efeitos, agregadas pelo conceito de organicidade.

²⁸ No original: “The artist works precisely the same way in the realm of form, but solves his riddle in a directly opposite manner. An artist is ‘given’ a solution – a conceptually formulated thesis – and his job is to make of it ... a ‘riddle’; i. e. to put it in imagistic form.”

²⁹ No original: “élément relationnel, défini par la somme de tous ses rapports avec les autres fragments qui le précèdent et le suivent.”

O termo “orgânico” aparece de duas formas nos textos de Eisenstein. Em primeiro lugar, há a “qualidade orgânica [que] pode ser definida pelo fato de que a obra como um todo é governada por determinada lei de estrutura e todas as suas partes são subordinadas a essa lei” (Eisenstein, 1990, p. 144). O conceito se refere então a leis internas que dão unidade a obra. Sendo que elas, de maneira nenhuma, excluem a possibilidade de choque entre fragmentos, já que a montagem é capaz de sintetizar elementos díspares, revelando neles uma familiaridade que conduz a novos sentidos.

Mais profundamente, Eisenstein defende que numa verdadeira obra de arte essas leis internas deveriam ser baseadas nas mesmas leis com as quais os fenômenos naturais são construídos; não apenas os fenômenos biológicos do mundo em si, mas também os que governam a sociedade e as pessoas. Esse “tipo particular” de organicidade causa uma forte impressão no público dado que espectador, realizador e obra são governados por uma lei idêntica:

O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor (Eisenstein, 2002, p. 33).

Há nesse tipo de obra uma ressonância perceptiva e um realismo da forma derivado de “um reflexo verdadeiro e pleno de uma lei peculiar à realidade”, que impregna “não apenas o todo e cada uma de suas partes, mas também cada área chamada a participar do trabalho de composição” (Eisenstein, 1990, p. 143).

Entra em cena então não apenas uma dimensão “horizontal” da relação entre planos sucessivos, mas também uma dimensão “vertical” entre os diferentes elementos de composição dos planos – características da imagem, som, movimentos, ritmos internos. Eisenstein trata dessa concepção do filme como justaposição de camadas especialmente na descrição da relação entre som e imagem, que nomeia de “montagem vertical”. Nela estão englobadas tanto a montagem interna a cada plano – relação entre som e imagem em cada fragmento – quanto a relação entre as “linhas de movimento” formadas no desenrolar do filme.

A ideia de “linha de movimento” pode ser bem compreendida pela metáfora da orquestração musical: a criação de efeitos pela justaposição de vários instrumentos, cada um com sua linha de desenvolvimento individual, mas todos fluindo com base no mesmo “*movimento da emoção* que deve servir como um fator fundamental para se esboçar toda a imagem” (Eisenstein, 2002, p. 157). Cabe ao artista encontrar por meio de sua investigação uma lei estrutural da obra que seja “o primeiro passo em direção à personificação do tema”

(idem, p. 153). Essa lei por sua vez pode ser descrita graficamente por uma linha que permite ao artista visualizar o caráter do desenvolvimento de sua obra que “transmitida pela tela, envolve as emoções do espectador de acordo com o mesmo esquema gráfico, causando nele o mesmo emaranhado de paixões que originalmente caracterizou o esquema de composição da obra” (idem, 1990, p. 139).

Apesar da ligação com a trilha-sonora ser a base dos exemplos de Eisenstein, a questão da verticalidade na construção dos sentidos pode ser extrapolada para qualquer elemento fílmico dentro de uma ideia de “montagem polifônica”, na qual um plano é ligado ao outro por meio “de uma série múltipla de linhas, cada qual mantendo um curso de composição independente e cada qual contribuindo para o curso de composição total da sequência” (Eisenstein, 2002, p. 71).

A “linha de movimento” é, portanto, uma noção estruturante da obra que atravessa todos seus elementos – *mise-en-scène*, imagem, som e montagem (como união de planos), que serão sincronizados para expressão do tema do filme e criação de efeitos, sempre permanecendo possível uma fundamentação no conflito:

nossa concepção de sincronização não presume coincidência. Nessa concepção existem plenas possibilidades para a execução de ambos, “movimentos” correspondentes e não-correspondentes, mas em qualquer dos casos a relação deve ser controlada composicionalmente (Eisenstein, 2002, p. 80).

Dessa maneira, a ideia de conflito entre planos permanece na teoria de Eisenstein, mas esta ganha novos contornos ao aceitar também a unidade, a ausência do choque, como criadora de sentido por meio do ideal de organicidade. Ademais, a questão mais importante segue sendo a organização de uma estrutura, um método para controlar a construção do filme e seus efeitos – a “geometria do êxtase”, como resume lindamente Arlindo Machado (1982). O conceito de “linha de movimento” é, acima de tudo, mais uma demonstração da possibilidade de compreender as características formais da obra como recursos de explicitação do tema, marcando “uma indissociabilidade genética” da ideia com a aparência (Eisenstein, 1933 *apud* (Aumont, 1979, p. 71).

Nesse aspecto, assim como os termos que concernem à organização dos elementos mudam ao longo dos textos de Eisenstein, os conceitos referentes aos efeitos do filme também. No entanto, mantêm como objetivo final de todas as construções formais e temáticas o impacto no público.

Os primeiros textos falam de “atrações”, momentos chaves de representação do tema por meio de imagens que rompem a continuidade narrativa e afetam o espectador corporal e

emocionalmente, atingindo-o pelo estômago. São momentos que se baseiam na ideia do choque, de conflito na montagem criando impactos, que podem ser calculados pelo realizador desde que ele consiga determinar a natureza de seu público. Trata-se de um conceito que aponta uma ligação direta entre ação-reação, entre estímulo gerado pelo realizador (a atração) e efeito no receptor, que, portanto, não é visto como sujeito-espectador, mas como “público” de forma mais genérica.

É a transição da “montagem de atrações” para os conceitos de *pathos* e “êxtase”, ligados à organicidade, que leva a uma mudança de compreensão do “encontro entre arte e espectadores como a criação de espaço para novas formas de subjetividade e não como manipulação” (Vassilieva, 2017, p. 126).

O *pathos* é o que faz o espectador sair de si mesmo e leva-o ao êxtase, objetivo final de toda obra de arte. É a transformação qualitativa que se dá no salto de um estado para seu oposto: da imobilidade ao movimento, do silêncio ao barulho, dos olhos secos às lágrimas. E para que isso ocorra no corpo do espectador, o realizador precisa sugerir-lhe na obra um “guia” correspondente na forma de “um movimento de imagem que salta de uma qualidade para uma nova qualidade” gerando uma “fórmula de desenvolvimento” (Eisenstein, 1990, p. 149) que envolve o público em suas leis. Ou seja, a estrutura de uma obra patética deve estar necessariamente baseada na organicidade.

Importante notar que, apesar de usar exemplos para descrever a noção de *pathos*, Eisenstein o define de maneira genérica como a mudança de um estado para seu oposto, sem que um tipo específico de estímulo gere um determinado efeito no público. Desta maneira, o cineasta afirma a importância da estrutura da obra, responsável por manter os observadores “organicamente vinculados” a seu desenvolvimento para gerar impactos, mas ressalta que estes causam resultados individuais em cada espectador.

Essa individualização do efeito, consequência da experiência de um corpo específico vivendo o mundo e a obra, é uma influência evidente na teoria de Vivian Sobchack, que defende a semelhança dos corpos e experiências do filme entre realizador, espectador e o próprio filme. Vivem todos uma percepção-expressão do mundo, importante desdobramento do conceito de organicidade.

De certa maneira, vemos esse mesmo tipo de pensamento na base da descrição do “efeito de presença” por Gumbrecht (2010). Para ele, a presença é justamente um impacto imediato no corpo, intensificado quando os seres humanos não se veem como excêntricos ao mundo, mas como parte dele. Apesar de não ser possível fazer uma associação direta entre os conceitos de *pathos* e “presença”, a maneira pela qual os autores os descrevem guarda semelhanças

importantes para esta pesquisa: ambos falam de um efeito que depende da ligação do ser com o mundo e com a obra, e, especialmente, ambos descrevem seus conceitos de forma genérica como um momento de salto sensorial (no *pathos* – de qualidade, na presença – de intensidade). Os dois também explicitam que a forma da obra gera efeitos, mas não os descrevem para além dos termos que escolheram, respeitando a individualidade dos impactos em cada espectador ao mesmo tempo que demonstram a eficiência das obras em atingi-los.

De fato, os conceitos de Eisenstein apresentados – conflito, atração, organicidade e *pathos* – dialogam com todas as teorias apresentadas até aqui, com a vantagem de trazerem à tona mais diretamente a questão da forma, foco do trabalho da direção de fotografia. É notável inclusive a grande preocupação de Eisenstein com a construção da imagem em si, especialmente em relação à composição do plano e à organização visual das linhas e tons, mesmo que se aproxime desses elementos pelo viés da montagem.

Além disso, a obra teórica de Eisenstein é baseada em seu trabalho como realizador, atividade que lhe possibilitou ter uma visão prática do fazer cinematográfico, diferente da demonstrada por outros autores aqui presentes. Por isso, os textos do teórico e realizador são fontes estimulantes de reflexão sobre a direção de fotografia, atividade que une conceito e prática. Eles são empregados nesta pesquisa para alicerçar as ideias mais práticas sobre a análise da imagem. Passar por Eisenstein é partir de uma teoria mais profunda e, ao mesmo tempo, mais geral da dualidade contraste e afinidade que baseia o método analítico proposto. É pensar a estrutura do filme como um todo, consequência da união de todos os seus elementos, antes de penetrar especificamente na imagem.

1.3 Mergulhando na imagem: narrativa visual

A compreensão de narrativa fílmica desta pesquisa deve muito às ideias de Eisenstein. Ela define a fusão entre história, forma de contar e efeitos, elementos interdependentes que, somente juntos e em relação, acarretam uma percepção completa do filme.

A narrativa fílmica é a interação de todas as camadas de sentido que levam à experiência da obra como tal, “o lugar de encontro e da associação sutil conteúdo-expressão [...]. É a narrativa que permite que a história tome forma, pois a história enquanto tal não existe” (Vanoye; Goliot-Lété, 2006, p. 38). Ela é formada pelo roteiro do filme, pela *mise-en-scène*, a montagem, o desenho de som e as características da imagem e não pode ser confundida com nenhuma dessas instâncias separadamente. É a justaposição de todas elas que constrói o filme e seus efeitos.

Dentro dessa realidade, é também a soma das sensações captadas por todos os sentidos do corpo que compõe a percepção do filme pelo espectador. Sendo assim, a separação da visão de outros sentidos com os quais contribui para a percepção é apenas um artifício teórico com objetivo de tratar especificamente da imagem. Afinal, é por conta da sinestesia de nosso corpo perceptivo que podemos, por exemplo, *ver* texturas (Sobchack, 1992). Da mesma maneira, separar o aspecto imagético da estrutura geral do filme, como é feito aqui, é um recurso metodológico. Seu objetivo é enfatizar a direção de fotografia, de modo a revelar as especificidades de sua contribuição para a construção da narrativa.

Ao considerar o plano em sua completude é notável, por exemplo, como o som (tanto na forma do diálogo dos atores quanto nas camadas de som ambiente e trilha sonora) agrega sentido às imagens. Mas esta pesquisa procura pelas colaborações específicas dos elementos visuais para a experiência do filme e, portanto, vai se afastar desse tipo de associação intraplano com outros aspectos da linguagem cinematográfica que, de qualquer maneira, não ficarão completamente de fora das análises, uma vez que participam da narrativa filmica como um todo e, portanto, aparecem de alguma maneira ao longo das descrições das sequências.

A separação entre a imagem e o conjunto do filme é também um modo de pensar que busca se aproximar do processo de trabalho da direção de fotografia. Durante a realização da obra, a distinção entre imagem e narrativa filmica é mais presente dado que as possibilidades visuais ainda estão em aberto, ao passo que já é possível falar em uma narrativa do filme, existente neste momento na forma do roteiro e das ideias do realizador. Mesmo que posteriormente essa narrativa filmica seja alterada por escolhas ao longo da produção, ela é a base de criação da imagem, como deixa transparecer o depoimento do diretor de fotografia Walter Carvalho sobre o processo de criação na cinematografia:

É preciso muita leitura. Os roteiros quase sempre estão carregados de muita leitura e poucas indicações imagéticas. Mas entendo que a imagem do filme está nas páginas do roteiro, em alguns com certa clareza, em outros é necessário mais tempo para encontrar (Coutinho; Gomes; Barbosa, 2014, p. 31).

Essa declaração evidencia a existência de aspectos da narrativa anteriores à criação das imagens, especialmente na etapa de preparação do filme. No entanto, quando a obra fica pronta suas camadas se fundem em uma amálgama sobre a qual é possível conceber as diferentes partes, mas não as perceber completamente separadas. Daí a utilidade do conceito de “narrativa visual”. Ele define um processo em que a imagem cria uma história, expressando de modo direto a conexão entre forma e conteúdo. Ao mesmo tempo, de certo modo abarca a integração

entre os aspectos visuais e as outras áreas com os quais a imagem dialoga sem cessar, mantendo em evidência o caráter complexo das relações que formam a história.

Compreender que a direção de fotografia atua na construção de uma narrativa visual é entendê-la como um trabalho de imagem que não apenas captura o mundo exterior. É pensar uma atividade desassociada da ideia de registro e conectada à criação de sentido e presença. Uma cinematografia que se constrói pela justaposição das impressões geradas por cada elemento da imagem – forma e espaço, luz, tom, cor e textura.

Aqui, o conceito de montagem polifônica de Eisenstein ajuda a apreender como cada um desses elementos pode ter seu próprio desenvolvimento dentro do filme e, ao mesmo tempo, formarem juntos uma unidade visual, que explicita o tema e os sentidos do filme imageticamente. Essa linha de movimento da imagem, por sua vez, avança paralelamente às linhas formadas pelos outros aspectos do filme, todas baseadas na grande linha da narrativa, mas relacionando-se de maneiras diversas entre si e com essa linha fundamental. Logo, mostra-se essencial a análise da narrativa visual sempre em paralelo à narrativa fílmica como um todo.

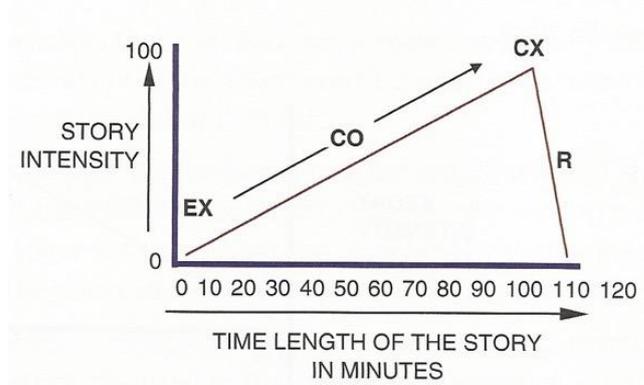
Essa dependência é esquematizada de forma didática por Bruce Block (2008). O autor sugere que é possível definir a estrutura visual do filme com os mesmos termos utilizados para tratar do desenvolvimento da narrativa: exposição, conflito, clímax e resolução. Ou seja, assim como a exposição na narrativa é o estabelecimento dos fatos necessários para dar início à história, a exposição visual é a etapa de apresentação do modo como os componentes da imagem se comportam para dar suporte a história. Então, se o começo do filme apresenta que “era uma vez uma família feliz que...”, a exposição visual completa, por exemplo, que “era uma vez uma família feliz, que vivia num espaço plano com formas quadradas e cores quentes” (Block, 2008, p. 233).

Tendo como referência o trabalho de Eisenstein, Block apresenta um método de criação da imagem cinematográfica a partir da estruturação de linhas de movimento para cada um de seus elementos. Essas linhas podem ser representadas por meio de gráficos, que facilitam a comparação de cada uma delas com a estrutura geral do filme, também expressa na forma de gráfico.

Esse gráfico geral da narrativa apresenta a variação de intensidade ao longo da história, sendo que Block define a intensidade do filme como sinônimo de conflito. Para ele, os conflitos impulsionam o filme ao serem compreendidos pelo público, que reage com maior ou menor força a depender da intensidade dos choques que eles causam na narrativa. Dentro de uma estrutura clássica, base das reflexões de Block, isso se traduz em um aumento gradual da

intensidade até o clímax, seguido de uma queda brusca em direção à resolução final dos conflitos, como se vê na figura a seguir.

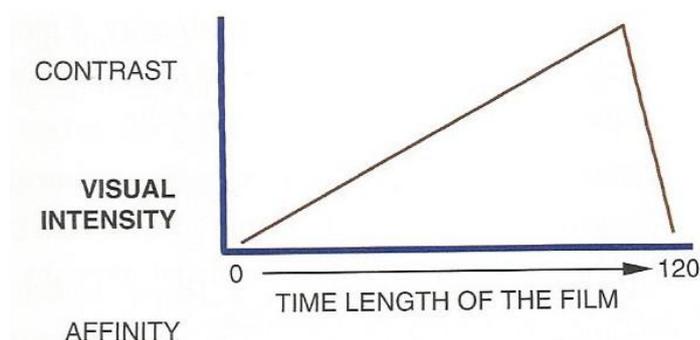
Figura 1: gráfico da estrutura da história



Fonte: Block (2008, p. 226).

Em paralelo a esse gráfico da história pode ser elaborado um gráfico da estrutura visual, tendo as mesmas variáveis como eixos: intensidade e desenvolvimento no tempo. Assim, é possível comparar as duas estruturas em qualquer ponto da linha do tempo da história e ver como estão conectadas. O objetivo de Block é ajudar realizadores a planejar o visual do filme como uma tradução do desenvolvimento da história, o que gera um gráfico da narrativa visual com o mesmo desenho do gráfico da narrativa geral:

Figura 2: gráfico da estrutura visual

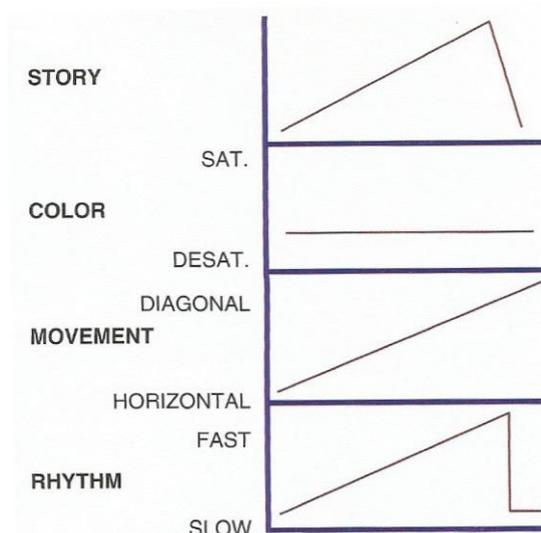


Fonte: Block (2008, p. 236).

Além dessas representações mais gerais, Block sugere ainda que os realizadores construam gráficos para cada elemento visual do filme, testando diferentes combinações em direção aos efeitos desejados. O autor valoriza assim a independência entre os componentes da imagem: não é porque a linha de movimento da imagem como um todo mostra uma ascensão

de intensidades ao longo do filme, que todos os seus elementos precisam refletir essa construção, como no exemplo da figura 3.

Figura 3: comparação entre gráfico da história e gráficos de elementos da imagem



Fonte: Block (2008, p. 251).

Nesse exemplo, a história forma um desenho clássico de ascensão de intensidades em direção ao clímax. O gráfico referente à construção da cor mostra uma linha reta que simboliza a manutenção da saturação das cores ao longo de todo o filme, o que lhe proporciona uma unidade visual. O gráfico de movimento mostra uma crescente, que vai da predominância de movimentos horizontais para movimentos diagonais, o que demonstra o uso do movimento de câmera como um elemento gerador de sentido e intensidade pela direção de fotografia. É possível dizer que ao longo da trajetória dessa personagem acontecimentos fazem com que ela ou as coisas a seu redor mudem e acabem diferentes, o que é traduzido visualmente pelo uso de movimentos mais diagonais. Por fim, o gráfico de ritmo visual mostra um aumento ao longo do desenvolvimento do filme, que chega a seu máximo junto com o clímax e cai repentinamente na resolução, o que revela o uso do ritmo como intensificador dos conflitos da história. De modo geral, a construção imagética da obra acompanha o crescimento da intensidade narrativa, mesmo que os trajetos de cada elemento visual sejam diferentes entre si.

Esse tipo de representação individual das características da imagem é importante por demonstrar que os elementos visuais não possuem sentido inerente e se tornam significantes à medida que são inseridos dentro de uma organização específica relacionada à história. Os

efeitos da narrativa visual dependem então da estruturação geral desses elementos dentro de um jogo de semelhanças e diferenças que se estabelece ao longo de desenvolvimento do filme.

Guiado por esta ideia, este estudo considera que imagens de planos isolados da obra não carregam sentidos completos em si. Seus significados dependem de suas relações com outras imagens da obra, criadas pelas comparações propiciadas pela montagem – o “conflito” de Eisenstein.

Na verdade, é possível um espectador deduzir significados para o visual de um plano isolado, ou mesmo de um *frame* do filme. Para tanto, ele pode levantar hipóteses sobre o contexto no qual a imagem se insere e examiná-la em relação a imagens de suas memórias pessoais e experiências anteriores. Essas duas atividades estão presentes na atitude de um receptor ativo, segundo Bordwell (1985), e formam o que a linguística define como criação de relações “paradigmáticas”. Com elas, as imagens também ganham sentido graças à comparação, mas com unidades que estão fora da obra e não foram especificamente escolhidas para esse fim. No entanto, os significados assim construídos podem não corresponder aos sentidos concebidos para a imagem dentro do filme específico a qual pertence. Decerto, quanto mais convencional for a construção da imagem (ou seja, mais típica dentro da tradição cinematográfica da qual o filme faz parte), maior a chance de os sentidos elaborados em relação a experiências anteriores corresponderem às intenções do realizador. Isso não significa que as imagens possuem sentido em si, visto que de qualquer maneira foram colocadas em relação a outras. A criação de sentidos sempre depende do estabelecimento de associações.

Esta pesquisa defende que associações “sintagmáticas”, ou seja, criadas entre unidades presentes na própria obra e especificamente escolhidas para a comparação, são mais eficientes na criação dos efeitos desejados pelo realizador e libertam a construção visual de clichês. Organizados dentro de relações específicas da obra, os elementos da imagem podem adquirir sentidos diversos e, na direção oposta, efeitos semelhantes podem ser alcançados por visuais diferentes.

De fato, alguns elementos visuais possuem impressões associadas tradicionalmente a si, mas que podem ser facilmente subvertidas pela construção de relações específicas dentro do filme. As cores, por exemplo, são alvo de muitos textos que discutem seus significados culturais, históricos e psicológicos,³⁰ mas podem adquirir sentidos novos de acordo com seu

³⁰ A cor foi escolhida como exemplo justamente por ser um dos aspectos mais estudados da imagem em relação a seus efeitos: desde Goethe (*Doutrina das cores*, (2013), originalmente de 1810), passando por tratados sobre a cor na pintura, no design e no cinema. Eisenstein as discute em *O Sentido do filme* (2002) de forma similar à

uso dentro do filme, como no exemplo de Block apresentado na introdução, no qual a cor azul é associada à ideia de morte em vez do convencional vermelho.

E mesmo se a escolha for utilizar os elementos em seus sentidos mais tradicionais, para agilizar a comunicação, pensar a imagem dentro de jogos de diferença ajuda quem realiza a organizar os elementos visuais. Voltando ao exemplo do “perigo”, a opção pode ser pela utilização de luzes vermelhas, mais típicas, nas cenas de morte. De qualquer maneira, a ligação entre “morte” e “vermelho” fica mais forte para o espectador se for repetida em várias cenas e se essas sequências forem contrapostas a outras sem a presença de perigo, nas quais a cor vermelha não aparece. Dessa maneira são criadas relações de afinidade e contraste entre as cenas, a essência da construção e análise da imagem defendida aqui.

1.4 Contraste e afinidade

Cada plano de um filme é o resultado de escolhas feitas sobre cada elemento da imagem. Então, em todo plano é possível analisar a construção do espaço, luz, tom, cor e textura pela direção de fotografia. Contudo, para que essas soluções formais adquiram sentido, precisam ser colocadas em relação a outras, sejam elas ausentes (convenções, memórias do espectador) ou presentes (imagens de outros momentos do filme).

Ao criar associações entre os fragmentos do filme, o realizador guia o espectador na elaboração de hipóteses sobre o desenrolar da obra, tanto no que concerne os rumos da história quanto a forma como ela será retratada. Essas expectativas são validadas, invalidadas, levadas a se modificarem ou mesmo ignoradas pela continuidade da narrativa, o que gera sensações no espectador, como satisfação, surpresa, frustração, inquietação, confusão.

Já nos primeiros momentos da obra, na etapa de exposição, são apresentados ao espectador as personagens principais, cenários, situações e características visuais que servirão como referências sobre as quais as informações subsequentes serão subordinadas. É a repetição desses elementos que estabelece o universo do filme. Ou seja, ao identificar as recorrências de personagens e cenários o espectador compreende o filme como uma narrativa e, no campo da imagem, é por meio das repetições formais que reconhece como os componentes visuais são usados para dar suporte à história.

apresentada aqui, mas grande parte do material sobre a imagem cinematográfica baseia sua discussão em padrões culturais e históricos como o livro *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling* (Bellantoni, 2008).

A intencionalidade do visual da narrativa é revelada então pela afinidade, pelos elementos que formam uma unidade imagética tal que permite ao público reconhecer que as cenas fazem parte de um mesmo filme e que as personagens ou situações têm características visuais próprias, como mostram os exemplos nas figuras a seguir.

Figura 4: *frames* de *Xingu*



Fonte: *Xingu* (2011)

Figura 5: *frames* de *Deslembro*



Fonte: *Deslembro* (2018)

Figura 6: frames de *Cidade de Deus*

Fonte: *Cidade de Deus* (2002).

Nos *frames* de *Xingu* (Cao Hamburger, 2011, fotografado por Adriano Goldman) os níveis de saturação das cores e de intensidade dos pretos criam afinidade entre imagens de cenas situadas em diferentes momentos do dia e condições climáticas, gerando uma unidade estética responsável por mostrar ao espectador que todas as cenas fazem parte da mesma narrativa.

Nas imagens do filme *Deslembro* (Flávia Castro, 2018, fotografado por Heloísa Passos), paletas de cor específicas criam diferença entre os trechos em Paris e no Rio de Janeiro (respectivamente os dois primeiros e os dois últimos). Por outro lado, uma tendência geral ao magenta e os níveis de saturação e contraste dão unidade às imagens.

Na figura 6 é possível ver a afinidade visual entre cenas de uma mesma época no filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002, fotografado por César Charlone). As cenas da infância de Buscapé são marcadas por tonalidades quentes tanto nas diurnas quanto nas noturnas. Ao passo que as cenas de sua adolescência têm maior variedade de cores, com a presença inclusive de tons frios, mas sempre com bastante saturação. Além disso, são imagens com um brilho característico nas altas luzes. A repetição dessas características visuais ao longo do filme possibilita que o espectador rapidamente compreenda em qual etapa da história cada cena se encontra mesmo que os períodos sejam alternados. Para essa construção é importante que haja afinidade entre as cenas de uma mesma época, mas contraste entre as cenas de períodos diferentes.

A afinidade estabelece então um universo visual para o filme, mas para que a narrativa se desenvolva é preciso que haja mudanças e conflitos; na imagem eles aparecem como contrastes ao estilo estabelecido. Os contrastes, por sua vez, ganham sentido devido à repetição com motivação narrativa, como no caso de *Cidade de Deus*. O filme começa no período atual com suas cores características, mas a fotografia muda assim que há o corte para um plano do passado. Com a repetição desse novo visual ao longo das cenas, ele passa a simbolizar essa mudança de período da história.

É também o que se vê na construção da cor verde como “perigo” em *Assassinos por Natureza* (Oliver Stone, 1994, fotografado por Robert Richardson).³¹ Por um lado, é a presença dela em todas as cenas de violência que gera significado. Por outro, é também porque os realizadores não usam essa cor em nenhuma outra cena do filme, preservando-a para esses momentos. Ou seja, o verde ganha sentido por ser trabalhado dentro de relações de contraste e afinidade entre as cenas, como nas imagens a seguir:

Figura 7: frames do início de *Assassinos por Natureza*



Fonte: *Assassinos por Natureza* (1994).

³¹ Exemplo retirado da dissertação da autora, escolhido por permitir uma explicitação do conceito por meio de poucos fotogramas. Os filmes brasileiros objetos desta pesquisa poderiam fornecer construções semelhantes, mas mais complexas e optamos por trabalhá-las em mais detalhe em momento oportuno.

Figura 8: *frames* do desenvolvimento de *Assassinos por Natureza*



Fonte: *Assassinos por Natureza* (1994).

Figura 9: *frames* do clímax de *Assassinos por Natureza*



Fonte: *Assassinos por Natureza* (1994).

A figura 7 mostra *frames* da primeira cena do filme, que já apresenta o casal de protagonistas Mickey e Mallory como assassinos violentos e estabelece um estilo visual marcado por grande variação da imagem dentro de uma mesma cena: alternam-se planos em preto e branco e planos coloridos, câmeras desniveladas e equilibradas e diferentes texturas de imagem. Neste início, o verde de tom ácido aparece em elementos da direção de arte, sempre em planos com a câmera na diagonal, já criando uma afinidade entre eles no meio da variação das imagens, que de resto não possuem tons de verde.

Ao longo do filme, há um aumento progressivo da violência, que é acompanhado por um crescimento do uso daquele tom especial de verde, que passa dos objetos para a luz, sempre nas cenas com mortes. Na figura 8, o primeiro *frame* mostra o resultado de uma fonte de luz de cor verde que aparece entre outras de tom mais natural na iluminação do local onde Mallory mata o mecânico. No *frame* seguinte, toda a farmácia ganha tonalidade esverdeada por ser cenário de um tiroteio. Já no fim do filme, na figura 9, o vão esverdeado da porta mostra as personagens indo em direção ao perigo, chegando ao clímax do filme, uma cena dominada pela luz verde, sem contrapontos. As personagens estão mergulhadas na violência. Em *Assassinos*

por *Natureza* há uma linha de desenvolvimento da cor verde, que acompanha a narrativa e por isso ganha significado. Ou ainda, a cor verde colabora com a criação das sensações e sentidos da narrativa por ser trabalhada dentro das similaridades e diferenças já presentes na história.

Contraste e afinidade são dois lados da mesma moeda: o contraste é significativo quando se contrapõe a uma construção anteriormente estabelecida através de afinidades; e também precisa ser trabalhado dentro de uma estrutura própria de repetições para que se estabeleça. Aos poucos, o contraste também vira parte do padrão do filme.

Essa noção de contraste é diretamente relacionada ao conceito de “conflito” de Eisenstein e seria possível mesmo utilizar esse termo para uma aproximação maior com sua teoria. No entanto, em português, o termo “conflito” invoca um aspecto de violência, choque grave e luta, que, se condiz bem com o estilo literário e cinematográfico de Eisenstein (especialmente em seus primeiros textos), parece forte demais para a definição mais genérica da relação entre imagens proposta aqui. Por isso a opção pelo termo “contraste”, que também é usado em linguística para definir uma diferença formal que permite distinguir significados. De qualquer maneira, ambos os termos indicam a importância da presença de dois polos que se opõem, evidenciando como são as relações de coexistência e tensão entre elementos que guiam a experiência cinematográfica.

Já o conceito de afinidade reflete o ideal eisensteiniano de “organicidade” que, levado à direção de fotografia, aponta para algo que engloba a geração de sentidos pela síntese das diferenças e semelhanças visuais entre as cenas e por isso é responsável pela unidade estética da obra. A organicidade aparece como chave para a compreensão da interação entre as linhas de movimento de cada elemento visual que forma uma imagem única e geral do tema.

Abordar dessa maneira o jogo de contraste e afinidade das imagens é pensar especialmente a dimensão temporal dessa relação, ou seja, a comparação entre diferentes planos dentro da estrutura consolidada pela montagem do filme. Mas é possível também compreender essa dualidade como uma dinâmica espacial, ou seja, interna a cada imagem. Por esse ângulo, são as noções de polifonia e montagem vertical de Eisenstein que são resgatadas. Trata-se de pensar cada plano como superposição de elementos visuais que têm entre si diferenças ou semelhanças as quais geram sentidos ou sensações. É o caso de cenas em que duas personagens são iluminadas de maneiras diferentes, demonstrando uma oposição entre elas ou, ao contrário, as personagens são colocadas numa relação de harmonia pela imagem, como nos *frames* a seguir.

Figura 10: *frames de Que horas ela volta?*

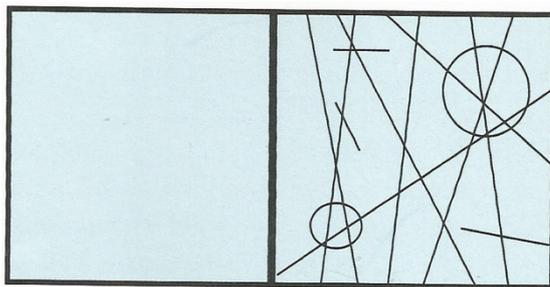


Fonte: *Que horas ela volta?* (2015).

As duas primeiras imagens de *Que horas ela volta?* (Ana Muylaert, 2015, fotografado por Barbara Alvarez) mostram a oposição entre a doméstica e sua patroa. Elas aparecem separadas por linhas verticais que dividem o quadro como um obstáculo entre as duas e também são iluminadas de maneira distinta. Na primeira, há uma diferença entre tons quentes e frios nas fontes de luz. Na segunda, uma diferença de tom: a doméstica está mais iluminada sobre um fundo escuro, ao passo que a patroa recebe menos luz, mas tem um fundo mais claro. São figuras opostas. Já a terceira imagem mostra uma relação diferente: o patrão convida a filha da doméstica para almoçar com ele, procurando uma aproximação. Os dois estão sentados na mesma mesa, compartilhando a mesma iluminação e exposição.

Ainda dentro dessa dimensão espacial é preciso citar outra maneira de pensar o contraste na imagem, apresentada por Bruce Block. Nela, o contraste é tido como sinônimo de alta intensidade visual e, conseqüentemente, como causa de maior resposta sensorial do público. Inversamente, a afinidade visual caracteriza uma baixa dinâmica da imagem e menor apelo emocional, o que o autor ilustra com a seguinte figura:

Figura 11: “Princípio do Contraste e Afinidade”



Fonte: Block (2008, p. 11).

Não há como negar a diferença de intensidade visual entre os dois lados da imagem. A metade direita, repleta de linhas contrastantes, tem maior intensidade que a metade toda azul. De fato, estudos sobre a percepção visual, como os de Rudolf Arheim em *Arte e Percepção Visual* (2005) apontam o equilíbrio das forças visuais como o grande princípio da nossa percepção, ou seja, a experiência das imagens como atividade de compreensão na qual uma imagem já equilibrada demanda menos trabalho perceptivo e, portanto, menor engajamento sensorial.

No entanto, se o “Princípio do contraste e afinidade” deve ser levado em consideração na análise de imagens individuais, é preciso atenção para que estas conclusões internas ao quadro não sejam carregadas para a análise da construção temporal do filme. Tal confusão acarretaria na sugestão de que as linhas de movimento dos elementos da imagem devem sempre caminhar da afinidade para o contraste espacial para que gerem um aumento da resposta sensorial do público ao longo do desenrolar do filme. Porém, é possível que a imagem do filme seja marcada por grande contraste espacial ao longo de todo seu desenvolvimento, com uso de muitas cores, movimentos de câmera intensos, luzes piscando, linhas diagonais e outros fatores que gerem intensidade visual desde a etapa de exposição, e adiante tenha um clímax marcado pela afinidade interna, com poucas cores e câmera fixa, características com maior equilíbrio visual, mas que, pelo contraste com o restante do filme, terão maior impacto sobre o público.

É o caso do filme *Guerra Mundial Z* (Marc Forster, 2013, fotografado por Ben Seresin). Nele, o estilo geral da imagem é intenso, com grandes variações e muitos cortes, mas o momento ápice de tensão se dá em planos longos de um laboratório em tons frios (e silencioso), que se diferencia de todo o caos instaurado até ali.

Figura 12: *frames* do início de *Guerra Mundial Z*



Fonte: *Guerra Mundial Z* (2013).

Figura 13: *frames* do clímax de *Guerra Mundial Z*

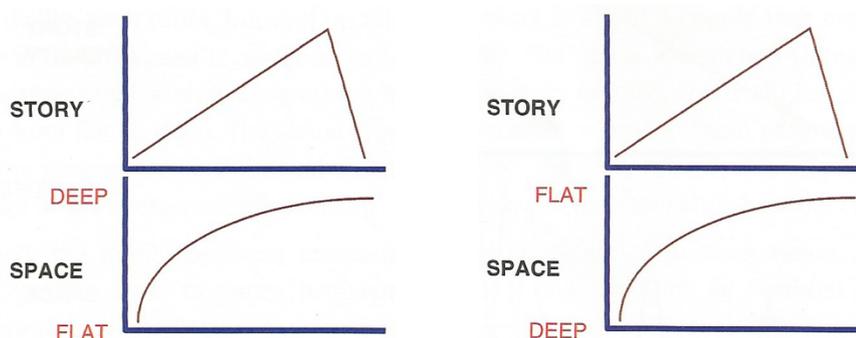


Fonte: *Guerra Mundial Z* (2013).

Um gráfico representando a intensidade visual intra-plano ao longo do filme mostraria uma queda brusca no momento do clímax, apesar do aumento da intensidade da história. De fato, a descrição de Block sobre a construção de um gráfico geral da estrutura visual do filme como uma crescente da afinidade para o contraste (figura 2) é confusa nesse sentido, já que não explicita em que tipo de contraste está se baseando – temporal ou espacial. No entanto, quando fala sobre a elaboração de gráficos de elementos específicos da imagem, fica evidente seu foco na dimensão temporal das relações de contrastes e afinidades. Block afirma que as variáveis de cada elemento imagético “são arbitrárias e completamente flexíveis. Elas podem ser configuradas da maneira que funcionar melhor para cada produção” (2008, p. 240, tradução nossa).³² O autor sugere inclusive que sejam testadas várias alternativas, opostas até, durante o planejamento da obra, como demonstra a figura a seguir:

³² No original: “The labels placed on the graphs are arbitrary and completely flexible. They can be set up in whatever way works best for your production.”

Figura 14: diferentes representações da construção do espaço



Fonte: Block (2008, p. 240).

Nas figuras há uma inversão das variáveis *deep* e *flat* (profundo e plano) entre os dois gráficos, representando construções totalmente diferentes dos planos ao longo do filme. Na primeira opção, há um aumento gradual da intensidade visual espacial das cenas, devido o aumento da sensação de profundidade do espaço, obtida pela escolha das lentes, posicionamento e ângulo da câmera, construção do cenário, entre outros aspectos. Na segunda, o filme caminha para uma diminuição da intensidade visual intra-plano, mostrando decisões opostas em relação à representação do espaço pelos enquadramentos. No entanto, nas duas alternativas a construção do espaço pode colaborar com o aumento da intensidade da história e refletir seu desenvolvimento. Os gráficos evidenciam o fato de os elementos individuais da imagem não possuírem sentidos inerentes, mas ganharem sentido dentro da construção específica de cada filme.

Voltando a ideia de um gráfico geral das intensidades da imagem é importante salientar que nesta pesquisa a questão do contraste está especialmente relacionada à dimensão temporal da narrativa visual e pode ser resumida da seguinte maneira: a narrativa visual reflete e é refletida pela narrativa fílmica, portanto, um aumento da intensidade narrativa deve ser acompanhado pelo aumento da intensidade visual.

Ao longo do filme, essas elevações de intensidade visual são obtidas por meio da introdução de imagens de características diferentes das que vinham sendo apresentadas como padrões visuais do filme no decorrer de seu desenvolvimento. Há então uma relação direta entre o contraste entre cenas e o aumento da intensidade da narrativa visual. Assim sendo, se por um lado a descrição das imagens depende das características internas de cada uma, são principalmente as relações de contraste e afinidade criadas entre as imagens que devem revelar as intenções do trabalho da direção de fotografia e os efeitos alcançados por ela.

1.5 O método de análise

Parte da hipótese fundamental desta pesquisa é que a direção de fotografia de uma obra pode ser analisada a partir de relações de contraste e afinidade, mesmo que seus realizadores não tenham planejado as imagens a partir deste princípio. O método de análise da cinematografia proposto aqui se baseia na investigação dessas relações, tendo como ponto de partida o trabalho de Bruce Block (2008). Em seu livro, o autor sugere os seguintes passos para o planejamento visual de obras audiovisuais:

Primeiro, deve ser elaborada uma lista de sequências do filme, que devem ser categorizadas como exposição, conflito, clímax e resolução, dependendo de suas funções narrativas. Essa lista será a base para a construção do gráfico representando a estrutura da história que tem como eixo horizontal o desenvolvimento no tempo e vertical, a intensidade (figura 1).

Em paralelo deve ser construído o gráfico da estrutura visual, que também tem como eixo horizontal o tempo de filme. No eixo vertical ele representa a intensidade visual, que vai da afinidade ao contraste. Esse gráfico deve refletir as variações de intensidade da história (figura 2).

Depois, podem ser produzidos gráficos para planejar aspectos específicos da imagem, como saturação das cores, direção dos movimentos e ritmo visual (como na figura 3), mantendo sempre a relação com o gráfico da história.

Esse trajeto é muito produtivo no momento de planejamento do filme, por permitir que sejam facilmente testadas diversas ideias para cada elemento da imagem, sem perder de vista a relação da construção visual com a história. Trata-se de um processo que parte de uma visão geral da história e da imagem e vai se tornando mais detalhado à medida que o trabalho se volta a diferentes elementos da imagem e a cenas específicas. O objetivo de adaptar esse método para análise de obras prontas é justamente apontar de alguma maneira ao processo de realização para assim evidenciar a atividade da direção de fotografia. No entanto, esse método não pode ser utilizado diretamente para tratar da desconstrução que é a análise do filme. Durante a elaboração da obra é compreensível pensar a imagem de maneira mais esquemática, partindo das relações de contraste e afinidade como sinônimos de intensificação e relaxamento dos conflitos. Porém, com a obra pronta, um nível de complexidade maior entre as diversas áreas audiovisuais já foi estabelecido, o que demanda uma análise mais detalhada desde o início.

No momento da análise, elaborar primeiro um gráfico geral da estrutura visual, pensando nas relações de contraste e afinidade encontradas nas imagens como um todo, não funciona. De pronto, aparece a dificuldade em analisar as imagens de todo o filme “como um todo”. A direção de fotografia lida com tantos aspectos diferentes da imagem que fazer um gráfico só neste momento, generalizando a construção visual ao longo de várias cenas, é por demais esquemático. Durante a análise, as nuances são bem-vindas tanto em relação à estrutura da imagem quanto à estrutura da narrativa em sua totalidade. São elas que acabam revelando o diferencial da fotografia do filme. É necessário fazer o caminho contrário ao do planejamento e observar cada componente em separado para depois conseguir apontar quais foram os parâmetros mais utilizados na criação de afinidades e contrastes. Somente assim um gráfico geral da narrativa visual pode ser construído e justaposto ao gráfico da narrativa do filme.

Todavia, essa inversão, do específico para o sentido geral, não invalida as premissas do método de Block. A primeira delas – a possibilidade de examinar a narrativa visual de maneira análoga a que se analisa a narrativa geral – é útil especialmente na indicação do uso dos conceitos de “exposição” e “clímax” para observação da direção de fotografia. A demarcação dessas etapas facilita, respectivamente, o reconhecimento dos padrões imagéticos criados para o filme pela afinidade e do momento no qual deve aparecer o máximo contraste em relação a eles.

A segunda premissa – os gráficos são instrumentos privilegiados de planejamento da imagem – também funciona bem no momento da análise, pois os gráficos possibilitam a representação das estruturas de forma mais enxuta que a descrição. Eles são ainda ferramentas versáteis, pois podem ter o nível de detalhamento que o pesquisador desejar dependendo das especificidades de cada filme. Flexibilidade que possibilita também o teste de diferentes visualizações da construção de cada componente.

Além disso, a essência do pensamento de Block, a saber, a construção de contraste e afinidade na imagem é geradora de efeitos, permanece válida. É ela a base desta pesquisa. No entanto, é importante conseguir ultrapassar a indicação da intensidade visual como único resultado desse tipo de organização, para que seja possível descrever as consequências destas relações em mais detalhes. A teoria de Block culmina na afirmação de que quanto maior o contraste em um componente visual, mais a intensidade ou o dinamismo visual aumenta e, conseqüentemente, mais intensa a reação do público. Ou seja, os efeitos da imagem são descritos genericamente apenas como aumento ou diminuição de intensidade. Aqui, eles devem ser esmiuçados para revelar as influências da fotografia na experiência intelectual e emocional da obra.

Partindo dessas observações e adaptações foi criado um método de análise baseado na dualidade contraste e afinidade, que será colocado à prova nos próximos capítulos. Ele percorre os seguintes passos:

Primeiramente, é realizada a elaboração de um gráfico da estrutura da narrativa tendo como eixo horizontal a passagem do tempo e como eixo vertical a intensidade alcançada pela história por meio da maneira como ela foi narrada. É importante notar que não se trata exatamente o mesmo gráfico sugerido por Block, chamado até aqui de “gráfico da história”. Se no momento do planejamento ainda é possível pensar em uma história que será traduzida em imagens, analisando o filme pronto nos deparamos com o resultado da amálgama entre todas as camadas de sentido que formam a narrativa e não mais apenas com uma história. O gráfico construído nessa etapa representa a linha fundamental da narrativa, ou seja, o modo como se estruturam os impactos e relaxamentos ao longo das etapas de exposição, desenvolvimento, clímax e resolução da obra resultantes de toda a polifonia fílmica.

Nessa fase, cada sequência (ou conjunto significativo delas) recebe um valor no eixo vertical de intensidade. Esses valores são arbitrários e não têm importância isoladamente, servem apenas para classificar cada parte da obra em relação às outras. Unidos por uma linha, eles revelam os picos e quedas de intensidade do filme.

Com o gráfico pronto, evidenciam-se as sequências que se destacam dentro do desenvolvimento do filme por corresponderem aos pontos máximos e mínimos de intensidade da narrativa. Partindo da hipótese de que as oscilações da intensidade narrativa são acompanhadas pela variação da intensidade visual, essas sequências devem então apresentar as maiores e menores intensidades visuais dentro da obra, ou seja, revelar os padrões de contraste e afinidade da imagem, respectivamente.

Ainda nessa etapa, é feito o levantamento das relações de contraste e afinidade presentes na história, que visa revelar a rede de relações entre personagens, objetos e espaços que pode ter sido usada como base para o conceito da direção de fotografia. Pode ser o caso, por exemplo, de personagens contrastantes serem filmados com características imagéticas opostas, como no exemplo de *Que horas ela volta?* (2015).

Finda a análise da narrativa, com seu desenvolvimento representado em um gráfico e suas cenas e relações marcantes destacadas, começa a análise específica da imagem. Primeiramente, é feita a análise da etapa de exposição do filme até o surgimento do conflito central da narrativa, considerando que essa parte do filme apresenta simultaneamente as personagens, seus conflitos e as características visuais da diegese, que se tornam referências para o estabelecimento das relações de afinidade e contraste nas próximas cenas.

Nesse momento, são colocados sob observação os cinco elementos da imagem com os quais trabalha a direção da fotografia: forma e espaço, luz, tom, cor e textura. Ao analisar suas características é possível formar hipóteses sobre o comportamento de cada um deles ao longo da obra. De início, pensando na manutenção de aspectos que formarão a unidade visual do filme e, depois, imaginando possíveis construções contrastantes a essa afinidade estabelecida, que devem marcar as sequências destacadas como picos de intensidade.

A criação dessas hipóteses objetiva levantar questões que guiem a investigação do filme a partir de construções visuais presentes dentro da própria obra. Tanto a confirmação quanto a refutação dessas ideias ao longo da análise auxiliam a identificação do conceito de imagem do filme. Além disso, essas hipóteses podem ser representadas por meio de gráficos que relacionam a passagem do tempo com as variáveis observadas em cada elemento da imagem. Dependendo das especificidades de cada filme, pode ser o caso da elaboração de um gráfico específico da natureza da luz e não um gráfico geral da iluminação. A direção de fotografia envolve sempre os cinco elementos citados anteriormente, mas em cada obra é um aspecto dentre eles que se sobressai.

Adiante, são analisadas as imagens das cenas destacadas do desenvolvimento e final do filme, considerando especialmente os picos e grandes baixas de intensidade. Nesse momento, espera-se demonstrar que os ápices de intensidade possuem imagens marcadas pelo contraste com o resto do filme, ao passo que as baixas intensidades demonstram a manutenção das características visuais da exposição.

A comparação das características verificadas nessas cenas com as hipóteses levantadas anteriormente deve apontar para os sentidos e sensações resultantes da experiência da imagem. Soma-se a ela ainda a interpretação da relação entre as imagens e os conflitos e harmonias levantados entre as personagens e situações da história, que podem ter sido representados ou não visualmente.

Para além da influência na intensidade narrativa, essa etapa da análise possibilita que sejam ressaltados outros efeitos de sentido e presença do filme criados com a colaboração da cinematografia. Em seguida, eles são discutidos em profundidade dentro do universo de cada filme. A ideia é investigar como cada efeito citado no início deste capítulo é alcançado pela construção visual específica de cada obra. Isso deve trazer à tona diferentes aspectos de cada um e demonstrar que resultados semelhantes podem ser alcançados por construções imagéticas diversas, assim como é possível um mesmo elemento da imagem ser responsável por gerar efeitos diferentes dependendo da estrutura visual a qual pertence.

Para tanto, são analisados também o contexto tecnológico e mercadológico do cinema que pode ter influenciado a produção e recepção de cada filme, considerando assim um pouco dos aspectos paradigmáticos da experiência da obra. É o caso, por exemplo, de citar a predominância de filmes coloridos na década de 1990, quando Daniela Thomas e Walter Salles decidem filmar *Terra Estrangeira* em preto-e-branco. Assim como de indicar a influência da direção de fotografia do filme *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) nos realizadores e público da época, pertinentes a análise de *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987). E por fim, discutir, mesmo que de maneira rápida, a digitalização da produção e distribuição de filmes no contexto de experiência do filme *Albatroz* (Daniel Augusto, 2019).

O último passo dessas análises da forma é a elaboração de um gráfico geral das intensidades da narrativa visual, parecido com o sugerido por Block, porém, aqui ele é fruto da interpretação de dados detalhados sobre a imagem do filme, ao passo que no planejamento de Block ele é a base geral da qual partem os futuros detalhamentos.

O confronto desse gráfico da narrativa visual com o da narrativa fílmica deve tornar visível a relação entre as duas linhas de movimento descrita ao longo da análise, revelando especialmente a influência da direção de fotografia na intensidade narrativa.

Por fim, com o auxílio de algumas teorias gerais de cinema são propostas definições mais gerais para os efeitos observados em cada filme, de modo que esses possam ser nomeados e utilizados de maneira mais ampla em outras análises e discussões sobre cinematografia.

Esquemáticamente esse foi o método elaborado para as análises, mas, como processo vivo que é, a própria pesquisa tratou de embaralhá-lo um pouco. Os capítulos a seguir apresentam então um fluxo mais orgânico no texto, mas as análises não deixam de ter percorrido todo esse trajeto.

2. ANJOS DA NOITE – A PERFORMANCE NA IMAGEM

2.1 A “ditadura da fotografia”

A produção cinematográfica paulista dos anos 1980 é interessante objeto de discussões sobre direção de fotografia, uma vez que suas imagens foram alvo de pesadas avaliações negativas por parte da crítica da época e por teóricos posteriores que se debruçaram sobre o período. As acusações de serem imagens elaboradas demais apontam para um tipo de gradação sobre o qual vale refletir.

Cidade Oculta (Francisco Botelho, 1986), *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) e *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988), os filmes de São Paulo mais conhecidos da época, terminaram agrupados em uma “trilogia paulistana da noite” (Pucci Jr., 2008, p. 9) que ignora muitas de suas diferenças. Generalização na qual incorrem mesmo pesquisadores que defendem essas obras de serem rotuladas como “vazias” e “superficiais”, adjetivos presentes em muitas críticas. Dentre elas, o livro de Tales Ab'saber *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80* (2003) aponta o estilo fotográfico dos filmes como sintoma da frieza, da falta de ideologia e da crise identitária de realizadores brasileiros que essas obras supostamente revelam:

A estética amaneirada da fotografia que se exhibe e se impõe como plano sobre uma realidade que desaparece é a criação de um universo anti-hermenêutico, na acepção que Jameson nos recupera, “o hermeneuta é aquele que volta a dar sentido às coisas”. O sentido buscado na operação de hiperestetização de suas imagens é o de que o mundo é refeito no interior do sistema técnico, de domínio exclusivo do cineasta. Afirmar a posse do sistema causa grande prazer, principalmente quando articulada com a face ingênua de que o público está mesmo e sempre tomado pelo fetiche da técnica. Ao invés de uma imagem dele próprio, o caminho seguro do cineasta é expor ao infinito a própria técnica.

[...] Neste sentido, o mundo ficcional, o mundo dos conteúdos, sofre drástica redução, pois é estrangulado pela estreita brecha onde a regra da performance técnica permite a vinda à luz de alguma forma narrativa possível (Ab'saber, 2003, p.112-113).

Nos trechos acima, Ab'Saber sugere uma dominação da técnica sobre o conteúdo nos filmes da “trilogia paulistana” e, conseqüentemente, a presença de uma estética vazia, da forma pela forma. Assim, ele resume a opinião de uma corrente crítica da época do lançamento das obras que sugeria a existência de uma “ditadura da fotografia”, que tornava o nível técnico da imagem mais importante que a história e a ideologia da obra.

De fato, aparecia nesse período uma nova tendência na direção de fotografia dos filmes de São Paulo, menos preocupada com um efeito realista da imagem. Ela se afastava, portanto,

dos modelos da cinematografia brasileira dos anos 1960 e 1970, especialmente da estética do Cinema Novo. Este, apesar de se distanciar explicitamente da transparência do cinema clássico em outras esferas da construção fílmica como encenação e montagem, geralmente continha imagens que se propunham a respeitar as condições reais de iluminação do ambiente.

Francisco Botelho, diretor de *Cidade Oculta* e diretor de fotografia atuante na época, explica essa característica visual do Cinema Novo como consequência da incorporação das condições técnicas existentes à proposta estética dos realizadores:

Será que, com os equipamentos disponíveis para uma produção brasileira de longametragem naquele momento, seria possível produzir uma imagem que não fosse aquela contida na proposta estética do Cinema Novo? Se, por um lado, o tipo de imagem produzido pela Vera Cruz não era o desejado, por outro lado, esse tipo de imagem também era inalcançável. Se os fundos estourados faziam parte da própria proposta estética, representando um dos exemplos mais claros da chamada “luz brasileira”, cabe agora perguntar como seria possível fazer diferente se não havia condições de iluminar os primeiros planos, e na impossibilidade disso, a opção mais lógica era expor para estes e não para os fundos que ficariam assim inevitavelmente estourados (Botelho Jr., 1991, p. 34).

Essa provocação é interessante porque atrela o resultado visual às condições tecnológicas e econômicas da produção, fatores significativos da mudança visual nos filmes paulistanos dos anos 1980.

Acusados de importar os profissionais e a estética (vazia) da publicidade, forte mercado produtor da cidade, o que esses filmes fazem de fato é trazer para a produção de longas-metragens as possibilidades técnicas e, conseqüentemente, estéticas antes disponíveis apenas na estrutura publicitária. Essas novas condições possibilitam, por exemplo, a valorização da direção de arte e o uso de refletores mais caros como os HMI. Tornam-se disponíveis também no período novos equipamentos e procedimentos: novas emulsões de negativo (Kodak 5294), novas câmeras (Arri BL3), a introdução do equipamento de vídeo-assist e as filmagens com captação de som direto.

Por ser a direção de fotografia uma atividade técnico-criativa, as condições de produção são importantes na reflexão sobre a construção da imagem, mesmo que precisem sempre ser atreladas à questão narrativa. Por este ângulo, o que Botelho sugere a respeito do Cinema Novo pode ser adaptado ao “Novo Cinema Paulista”: o que se vê na tela é a incorporação das possibilidades técnicas na estética e ideologia de realizadores do período, que são diferentes daquelas de realizadores cinema-novistas.

O cineasta e pesquisador Miguel Freire resume a postura do Cinema Novo de maneira muito eficiente:

O uso da câmera na mão tornou-se uma de suas marcas, domar a luz tropical, sem perder suas características – um desafio –, e romper com a fotogenia hegemônica euro-americana dos grandes estúdios e com sua mimese brasileira – um caminho.

A fotografia para os filmes do Cinema Novo foi marcada, portanto, por soluções inéditas e se constitui como personificadora daquela proposta artístico-cultural (Freire, 2018, p. 23).

Fazendo esse mesmo tipo de reflexão sobre os anos 1980 fica evidente que uma nova imagem era possível tecnicamente e que ela expressa as ideias sobre a sociedade, o cinema e o próprio trabalho da direção de fotografia que circulam no período.

Decerto, o reconhecimento da carreira em cinematografia se fortalece nos anos 1970, especialmente nos Estados Unidos, grande modelo de indústria cinematográfica com o qual se colocam em comparação (e disputa) os mercados regionais de produção como o Brasil. No período, abre-se uma brecha no domínio dos grandes estúdios norte-americanos e novos realizadores passam a trabalhar fora desse sistema de produção. Isso se traduz em uma maior liberdade na construção de suas imagens que, por sua vez, muda os modos de fazer e compreender a direção de fotografia (Visions..., 1992, 41min). Ganham notoriedade as colaborações de fotógrafos como Conrad Hall, Gordon Willis, Vimos Zsigmond e László Kovács na construção dos filmes.

No início dos anos 1980, a retomada da produção de grandes filmes de gênero por grandes empresas abarca essas mudanças visuais e demarca um período em que a estilização da imagem é valorizada em Hollywood, impulsionando a experimentação de diferentes técnicas na cinematografia (Keating, 2014). São especialmente influentes os filmes de Ridley Scott como *Blade Runner* (1982), cuja cinematografia de Jordan Cronenweth é citada como referência por diversos diretores de fotografia brasileiros da época.³³ A imagem do filme tem uma série de características que podem ser encontradas nos filmes paulistanos do período: alto contraste entre luzes de natureza dura, fortes contraluzes recortando as personagens do fundo, muitas fontes de luz diegéticas em quadro (especialmente luzes de neon e fluorescentes), luzes que se movem, luzes desenhadas pela presença de fumaça e luzes com um forte tom azul

³³ Menções a *Blade Runner* aparecem diversas vezes nas entrevistas realizadas por Francisco Botelho para sua tese *Técnica e estética na imagem do novo cinema de São Paulo* (1991), assim como no livro de Edgar Moura *50 anos luz, câmera e ação* (2001).

caracterizando a noite. Todas qualidades estilizadas de iluminação, que diferem do tipo de cinematografia realista dominante no Brasil dos anos 1960.³⁴

Outra grande influência do período é a teoria das cores do diretor de fotografia Vittorio Storaro, presente na imagem de seus filmes, nas inúmeras e longas entrevistas realizadas na época, e depois formalizada em sua famosa série de livros *Writing with light* (2001).³⁵ Tendo como referência a pintura, Storaro defende o uso da cor como criadora de sentidos e não como ferramenta de representação, propondo uma psicologia das cores que se contrapõe a convenções realistas.

Tendo em vista esse contexto, afirmações sobre a estilização dos filmes paulistanos, como a seguir, podem ser lidas como interessantes diagnósticos da mudança de postura da direção de fotografia na época e não necessariamente como pontos negativos das obras, como defendem seus autores:

A máscara, a hiperconsciência que invade as luzes de José Roberto Eliezer, aqui é assemelhada à que os fotógrafos ou arte-finalistas utilizam nos laboratórios ou estúdios, a estrutura construída para delimitar ou recortar o espaço. A imagem do mundo antes de ser objetiva é uma forte concepção de luzes que tomam a realidade e ocupam seu lugar profundo, transformando-se em objeto (Ab'saber, 2003, p. 111).

Ab'Saber descreve uma atitude que considera negativa, mas que dentro da concepção de cinematografia apresentada nesta pesquisa pode ser considerada positiva. Afinal, aqui se defende uma direção de fotografia que cria partindo dos elementos da imagem de maneira mais abstrata, para além da fisicalidade do mundo. Talvez seja essa justamente uma característica desejada na época. Certamente, eram imagens que expressavam as preocupações e mensagens daqueles realizadores, menos políticas do que se esperava delas, mas não desconectadas do mundo e da sociedade. De fato, os temas e formas desses filmes dialogam com o contexto pós-moderno de “crise mundial de representação de espaço e tempo” (Harvey, 1996, p. 288 *apud* Pucci Jr., 2008, p. 13) que marca o período.

³⁴ Não que a direção de fotografia do Cinema Novo fosse isenta de estilizações. O trabalho com o alto contraste de tons na imagem de *Porto das Caixas* (Paulo Cesar Saraceni, 1962, com cinematografia de Mario Carneiro), símbolo da “luz brasileira” para Miguel Freire, não é propriamente “natural”. O mesmo pode ser dito sobre os trabalhos de câmera e composição de *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964, com fotografia de Ricardo Aronovich). O que de fato os filmes do período não tinham era uma estilização da iluminação, que predomina do cinema paulistano dos anos 1980.

³⁵ Diversas menções às ideias de Storaro aparecem nas entrevistas de Francisco Botelho (1991) e no livro de Edgar Moura (2001).

Em seu livro sobre a “trilogia paulistana da noite”, Renato Luiz Pucci Jr. (2008) se debruça sobre a ligação desses filmes com as teorias da pós-modernidade e identifica traços do pós-modernismo no cinema brasileiro, tais como: “oscilação entre narração clássica transparente e recursos de distanciamento modernistas”, “preeminência da paródia lúdica” ligada ao citacionismo, “caráter estetizante” que revela um fascínio do falso, “impureza em relação a outras artes e mídias”, relações ambíguas com a cultura midiática e “não-exclusão *a priori* do espectador sem repertório sofisticado” (Pucci Jr., 2008).

Todas essas características aparecerão ao longo da análise de *Anjos da Noite*, filme representante dos anos 1980 nesta pesquisa. No entanto, esses aspectos ideológicos e estilísticos, bem trabalhados por Pucci Jr. e outros autores,³⁶ não devem ser aprofundados ao longo do capítulo. O foco aqui está nos modos como a direção de fotografia transmite sentidos e sensações por meio de uma construção interna ao filme e, portanto, a análise se concentra nos elementos que aparecem, e como eles aparecem, especificamente na obra selecionada. Sendo assim, essas questões são apontadas agora de maneira genérica para reiterar o caráter inseparável da associação forma e conteúdo que parece ausente das críticas a esses filmes.

Além disso, essa contextualização mais ampla ajuda a evidenciar as condições de produção e fruição dos filmes na época, que podem influenciar os sentidos paradigmáticos da obra. Decerto existe também uma dimensão reativa na maneira como essas obras foram elaboradas, como é comum em momentos de transição cultural e artística. São filmes que tensionaram mudar a visão do público e do mercado exibidor em relação ao cinema brasileiro e encontraram na “fotogenia hegemônica” um modo de se conectar com o espectador e transmitir suas ideias. A imagem não está acima do conteúdo como a expressão “ditadura de fotografia” sugere. A imagem é parte do conteúdo.

Assim, a crítica às imagens desses filmes paulistanos parece uma maneira de depreciar obras que incomodam por outros fatores, como o distanciamento da representação de questões sociais e políticas como realizada pelo cinema nacional até então.³⁷ Pensar a estilização da imagem apenas como um fator formal, sintoma da “ideia mágica da “fotografia” de padrão

³⁶ Outra pesquisadora que se debruçou sobre o “Novo Cinema Paulista” foi Andréa Barbosa (2012). Em seu livro, ela discute especialmente a representação da cidade de São Paulo e de seus habitantes nas histórias e imagens desses filmes. Nelas, encontra características semelhantes às propostas por Pucci Jr., mas propositadamente não as aponta como sintomas de um pós-modernismo cinematográfico.

³⁷ Com seu panorama dos habitantes de São Paulo, *Anjos da Noite* toca em questões políticas e sociais, mas considera menos as instituições e mais os indivíduos, os corpos, a sexualidade; algo bem diferente para a época. Para uma análise do caráter político do filme ver Pucci Jr. (2008).

internacional” (Ab’saber, 2003, p. 39) é ignorar o potencial discursivo da direção de fotografia. Se ela ganha destaque dentro da economia criativa dessas obras é porque seus realizadores acreditam em sua força na expressão do tema. É justamente o que se pode ver em *Anjos da Noite*, filme de Wilson Barros, fotografado por José Roberto Eliezer.³⁸

Anjos da Noite acompanha várias personagens ao longo de um entardecer e uma noite na cidade de São Paulo, criando um panorama de seus habitantes. O emaranhado de histórias formado pelo cruzamento das personagens forma uma narrativa intrincada e opaca, na qual o espectador é lembrado a todo momento que está diante de uma obra fabricada, que lhe mantém em constante incerteza sobre o que é “real” (ao menos dentro da diegese do filme) e o que é encenado. Essa atitude narrativa reflete a centralidade da questão da performance no tema do filme: entre as personagens estão um diretor que ensaia uma nova peça, atores e atrizes de teatro e cinema, uma modelo aposentada, travestis que fazem shows em uma boate, um artista na ocasião do lançamento de seu novo espetáculo. Em quais momentos eles estão interpretando papéis e em quais estão se expondo verdadeiramente? Para quem eles representam? E ainda: é possível separar o “real” e a “ilusão” na vida e na cidade pós-moderna? É este o tema central do filme: a onipresença e o poder da aparência e da performance na sociedade contemporânea. Questão habilmente sugerida por uma construção visual que evidencia constantemente o estatuto do próprio filme como performance.

2.2 Exposição: expectativas para uma noite em São Paulo

O filme começa, ainda sobre a cartela de título, com uma voz *over* dizendo: “E aí, tá tudo em cima? Vamos lá?! Atenção! Silêncio!” (*Anjos...*, 1987, 1 min). Indicação de que uma performance está para começar (o próprio filme?).

A imagem que se segue mostra a travesti Lola encarando a câmera por um espelho, em plano próximo. “Chega de mentira. Chega!”, ela diz enraivecida e se vira para sua própria imagem. Enquanto tira a maquiagem, ela continua: “Lola é um homem. Eu sou um homem. Um homem como você, seu puto. Eu mijó em pé como você, quer dizer, como você mijava,

³⁸ José Roberto Eliezer, o Zé Bob, é diretor de fotografia dos três filmes da tal “trilogia paulista da noite” e coprodutor de *Anjos da Noite*, realizado por sua empresa produtora. Um dos sócios fundadores da Associação Brasileira de Cinematografia, Eliezer iniciou sua carreira no cinema em 1975 como assistente de câmera. Seu primeiro filme como diretor de fotografia foi *Janete* (1982), de Chico Botelho, que lhe rendeu prêmio no Festival de Gramado de 1983. Prêmio que voltou a ganhar com *Anjos da Noite* e *A Dama do Cine Shangai*. Desde então, Zé Bob fotografou importantes (e diferentes) filmes para o cinema nacional como *O Cheiro do Ralo* (Heitor Dhalia, 2016) e *Se Eu fosse você* (Daniel Filho, 2016). Desde 2013 tem dirigido a fotografia de muitas séries de televisão como *Pé na Cova*, da TV Globo (2013-2016) e *Samantha!*, da Netflix (2018-2019).

né? Não mijá mais” (Anjos..., 1987, 2 min). Lola tira a peruca, termina de se arrumar, encara mais uma vez a câmera com olhar desafiador e sai de quadro.

A saída de Lola revela pelo espelho um homem ferido numa banheira cheia de sangue, na direção em que ela olhava. A câmera começa então a se afastar do espelho, apresentando primeiro o espaço do banheiro todo em azul escuro, a seguir a fina parede que o divide do quarto onde Lola está se vestindo e depois o banheiro e o quarto no mesmo enquadramento. O movimento de câmera continua até que todo o espaço é revelado, inclusive o fim do cenário, os refletores que o cercam e o teto do galpão onde ele está construído (figura 15). Lola sai do quarto/cenário por uma porta e a montagem corta para o plano próximo do diretor da peça: “Muito bom, vamos manter assim. Tá quase perfeito” (Anjos..., 1987, 4 min). Ainda não é possível ver seu rosto, totalmente em contraluz, mas certamente é a mesma voz que deu início ao filme.

Figura 15: *frames* do primeiro plano do filme.



Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

Assim, o trecho inicial já revela nas diversas camadas de sua construção a incerteza fundamental que caracteriza o jogo entre realidade e performance do filme. Um homem vestido de mulher fala sobre a mentira de sua performance dentro de padrões de gênero. A princípio ele parece estar discursando para a câmera, para o espectador, depois sente-se que ele fala

sozinho, como se ensaiasse uma discussão com um amante não presente. Sua saída, no entanto, revela que ele olhava para o tal amante, morto na banheira atrás dele. O afastamento da câmera, no entanto, revela que isso também não era verdade. Trata-se de um ator fingendo-se de morto no ensaio de uma peça, na qual o ator Mauro é o protagonista interpretando o papel de Lola. A cada momento a “realidade” anterior é negada com a introdução de um novo elemento na imagem. De maneira muito eficiente, o primeiro movimento de câmera não revela apenas o espaço onde se dão as performances, apresenta também o lado performático do próprio filme e da atitude de quem conta a história.

Em *Narration in the Fiction Film* (1985), David Bordwell propõe três parâmetros para analisar estratégias narrativas que ajudam a detalhar a atitude a qual nos referimos: conhecimento, autoconsciência e comunicatividade (*knowledge, self-consciousness, communicativeness*). Antes de utilizá-los, no entanto, é preciso lembrar que um dos argumentos principais do autor nessa obra é a defesa da narração como:

a organização de um conjunto de pistas para a construção de uma história. Isso pressupõe um receptor, mas não qualquer remetente, de uma mensagem. Esse esquema permite a possibilidade de que o processo narrativo às vezes imite a situação de comunicação mais ou menos completamente [...].

Quando isso ocorre, devemos lembrar que esse narrador é produto de princípios específicos de organização, fatores históricos e da mentalidade do espectador. Ao contrário do que sugere o modelo de comunicação, esse tipo de narrador não cria a narração; a narração, apelando para as normas históricas de visualização, cria o narrador (Bordwell, 1985, p. 62, tradução nossa).³⁹

Bordwell defende que é a construção narrativa que cria um narrador e não o contrário. Essa afirmação é importante porque abre espaço para a sugestão de que a estrutura visual do filme colabora com a criação de seu narrador, ou seja, que a imagem pode ter um **efeito de perspectiva narrativa**.

Em *Anjos da Noite*, desde o início é possível sentir a presença de um narrador por conta de a sensação da entrega de informações ser adiada (de que se trata de uma peça) apesar do narrador ter conhecimento dessa situação (a câmera está calculadamente posicionada para esconder o corpo na banheira) e que, portanto, não se pode confiar plenamente em sua

³⁹ No original: “narration is better understood as the organization of a set of cues for the construction of a story. This presupposes a perceiver, but not any sender, of a message. This scheme allows for the possibility that the narrational process may sometimes mimic the communication situation more or less fully [...]. When this occurs, we must recall that this narrator is the product of specific organization principles, historical factors and viewer’s mental sets. Contrary to what communication model implies, this sort of narrator does not create the narration; the narration, appealing to historical norms of viewing, creates the narrator.”

comunicatividade. Além do mais, o narrador se mostra bastante autoconsciente, ou seja, a narrativa se mostra como tal e reconhece a presença de um público que a acompanha (Bordwell, 1985): Lola começa o filme olhando diretamente para a câmera/espectador. Por se tratar do primeiro plano do filme, esse olhar – meio para câmera, meio para o morto escondido – poderia ser apenas um elemento de surpresa para um início de filme atraente, mas o resto da cena demonstra que se trata de um tipo de narração se estabelecendo.

Com o fim do ensaio, o diretor Jorge Tadeu entra no cenário para lidar com a reclamação do “morto” de que água da banheira está fria. O ator sugere que eles apenas finjam que tem água ali, ao que o diretor responde: “Olha a sua volta. É um palco que você vê? É um teatro que você vê? Não, não e não. O que você vê é um apartamento, e você está morto na banheira deste apartamento. E é nisso que eu quero que eles acreditem” (Anjos..., 1987, 5 min) e neste momento Jorge olha e aponta para câmera convocando novamente uma relação direta com o espectador. Nessa cena, o diretor da peça é quase uma personificação do narrador do filme mostrando sua consciência em relação à presença do público e o convidando para um jogo: acreditar em uma ficção. Público esse que não é o do teatro, como poderia ser dentro do universo da cena, mas do cinema. A suspensão da revelação do morto só funciona para o público que acompanha o olhar da câmera. Um espectador no teatro teria todo o cenário a disposição de seu olhar e, portanto, uma outra relação com a história (Pucci Jr., 2008). Lola encena para o filme. Jorge aponta para seu espectador.

A etapa de exposição continua apresentando o narrador de maneira onisciente, autoconsciente e cuja comunicação não é integral. Nas próximas cenas Mauro telefona para Alfredo e o convida para seu show como Lola à noite. Alfredo satisfeito conta à secretária que vai embora com o conversível do chefe. A narrativa acompanha Alfredo no carro vermelho por várias ruas até que ele para no semáforo. Um vendedor de flores amarelas se aproxima e esfaqueia Alfredo, numa série de planos em câmera lenta. Ele tomba sobre a buzina do carro, disparando-a. Uma pedestre vê o corpo e grita. A câmera sobe rapidamente num movimento de grua afastando-se do morto. Ouve-se uma voz: “Cortou!” e a pedestre para de gritar, mudando toda sua postura.

Novamente o que o espectador acompanhava era uma encenação, apesar das cenas terem partido de uma linha narrativa estabelecida quando Mauro não estava mais interpretando no teatro. Assim, o jogo entre encenação e realidade, no qual nada tem estatuto confiável dentro dessa dualidade, extrapola o mundo do teatro e vai para as ruas e para todos os outros cenários. Toda a etapa de exposição apresenta esse jogo como o tema central do filme, refletido por seu modo de narrar. Um depende do outro. Trata-se, portanto, de um narrador que rompe o

“postulado de sinceridade” esperado do narrador onisciente (Gaudreault; Jost, 2009) deixando o espectador sempre desconfiado. Nesse caso, não uma desconfiança pesada, ligada à trapaça ou ao suspense, mas uma incerteza na chave lúdica, considerando que o clima geral do filme é de leveza e autoironia.

Na cena seguinte, o ator “assassino” e a atriz “pedestre” conversam nos bastidores da filmagem. Ele se oferece a apresentá-la para alguém que pode ajudar a alavancar sua carreira. Em certo momento, uma figurante de roupa vermelha para em frente ao quadro, entre a câmera e os atores, até que outra moça, vestida de amarelo, entra e lhe informa que ela está atrapalhando a cena, enquanto aponta para a câmera. A moça de vermelho se desculpa e as duas saem de quadro enquanto os atores continuam sua conversa sem dar atenção à interrupção.

Até este ponto são três sequências no filme e em todas o caráter manipulador da narrativa é explicitado. Naturalmente, essa demonstração de poder do narrador precisa diminuir ao longo do filme para que ele ganhe ritmo; mas nesse início é importante que haja repetição, pois ela cria afinidade entre as cenas que proporciona sentido ao conjunto. De novo, caso se limitassem à primeira cena os olhares e a interpelação à câmera, eles poderiam se configurar como elementos do mundo do teatro ou atrativos para este momento inicial. É a recorrência da estrutura das cenas – início na “realidade” com a revelação da ilusão no clímax – e dos aspectos visuais das sequências que estabelece esses elementos como características da perspectiva narrativa.

No caso da imagem, tanto na primeira cena quanto na cena do assassinato são movimentos de câmera⁴⁰ que revelam o *status* de encenação. Os movimentos são realizados de maneira diferente (um *travelling out* e uma subida de grua, respectivamente), mas nos dois casos a câmera se afasta da ação enquanto as personagens estão paradas (estão mortas!). Esse tipo de movimento chama atenção para a presença de uma instância narrativa mostrando a história, ao contrário de movimentos que acompanham deslocamentos de personagens, que assim os mantêm como foco de atenção do enquadramento. A repetição desses movimentos independentes das ações dos atores gera a expectativa de que eles sejam carregados de sentido

⁴⁰ Apesar de serem elementos da *mise-en-scène*, os movimentos de câmera e os tamanhos de quadro estão sendo considerados também como elementos da direção de fotografia tendo em vista que na dimensão prática da filmagem são controlados por ela. Um plano médio seguindo um ator andando, por exemplo, pode ter inúmeras características diferentes por conta da escolha da lente, da altura de câmera, da maior ou menor centralidade da composição, do ritmo dado pelo operador de câmera, da escolha do tipo de equipamento para fazer o movimento. É difícil estabelecer o limite da influência da direção de fotografia na decupagem, por isso é importante o uso do termo “realizador” ao discuti-la e sua inclusão entre os aspectos da cinematografia.

ao longo do filme, no caso, potencializadores de um efeito de perspectiva narrativa que revela um narrador manipulador.

Na verdade, no filme esse tipo de movimento exerce também um papel de intensificação narrativa. É o que se vê na cena do assassinato, na qual o rápido movimento de grua acentua o clímax da cena, junto com os sons do grito e da buzina. Se por um lado, há uma afinidade geradora de sentidos nos movimentos de afastamento das primeiras cenas, por outro, há também um contraste entre eles e o resto de suas sequências, promovendo um **efeito intensificador**.

De fato, ao longo dessa última cena, outra questão de ritmo auxilia na intensificação do conflito por contrastar com o que vinha sendo construído até então: a facada letal acontece em dois planos em câmera lenta, procedimento que não se repete em nenhum outro momento do filme e que marca a importância da situação. A grande velocidade do movimento de grua também se beneficia por vir depois desses planos, formando uma sequência com grande contraste de ritmo. Interessante notar que, embora a exposição se trate do momento de apresentação das características do filme, é possível que ela inclua afinidades e contrastes mais pontuais, que colaboram na construção das importantes cenas iniciais.

Ainda sobre os movimentos de câmera é possível dizer que mesmo aqueles que acompanham personagens, presentes em grande quantidade no começo de filme, colaboram com o estabelecimento de características do narrador. Afinal, mesmo em planos que poderiam ser chamados de “fixos” durante a maior parte de sua duração, há um pequeno movimento de câmera logo no início, junto com algum movimento da personagem. Esse procedimento gera a sensação de uma câmera sempre viva, atenta às ações. Especialmente nos planos que ligam diferentes sequências, esses pequenos movimentos ajudam a criar relações entre situações, colaborando com a construção do caráter onisciente do narrador, capaz de unir diversas linhas narrativas dentro de uma grande estrutura.

É possível dizer que o uso das cores no filme trabalha nesse mesmo sentido. A repetição das cores azul, vermelho e amarelo, em tons saturados e formando blocos dentro do quadro, é outro elemento de união entre as linhas narrativas. Na primeira cena, o banheiro azul escuro chama atenção, contrastando com a pele clara de Lola e seu póá cor de rosa. Aos poucos o vermelho do sangue ganha destaque. O mesmo vermelho caracteriza o carro dirigido por Alfredo, que morre entre flores amarelas. O mesmo tom de amarelo está na camisa da figurante que interpela a moça de vermelho na cena seguinte.

Figura 16: *frames* das primeiras sequências de *Anjos da Noite*.



Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

Esse uso das cores é bem diferente daquele defendido por Storaro, citado anteriormente, pois não reflete a subjetividade das personagens nem a atmosfera da cena. Tampouco, as cores estão no filme em prol de um efeito de realidade. Pelo contrário, é como se as cores deixassem transparecer um gesto narrativo que aproxima as diferentes histórias para poder contá-las em conjunto.⁴¹ Não é de se estranhar que os mesmos tons caracterizem a introdução da próxima personagem e da linha narrativa que ela conduz.

Trata-se da apresentação de Malu, rica ex-modelo que se arruma para ir à estreia do novo espetáculo de Léger, artista amadrinhado por ela. Ela está vestida de robe vermelho, em seu quarto de paredes azuis com quadros amarelos. Mesmos tons e saturação das cenas anteriores. Evidentemente, a repetição cromática depende da direção de arte,⁴² mas a direção de fotografia tem papel fundamental na manutenção dessa unidade, dado que as fontes de luz

⁴¹ Esta análise do uso das cores de *Anjos da Noite* deve muito à análise de *Duas ou três coisas que eu sei dela* (Jean-Luc Godard, 1967) por Edward Branigan (2006).

⁴² A direção de arte do filme foi premiada no Festival de Gramado e é assinada por Cristiano Amaral.

utilizadas na cena e o tratamento da imagem no laboratório de finalização interferem diretamente no resultado das cores vistas na tela.⁴³

É ainda nessa cena que começam a ser estabelecidos alguns padrões da iluminação do filme. Primeiramente, é nela que a luz de cor azul aparece pela primeira vez, nas janelas de Malu. Com o desenrolar do filme, o azul que começa dominando a direção de arte dos cenários passa aos poucos a caracterizar as luzes da noite paulistana que o filme retrata, tornando-se um de seus principais aspectos visuais.

Por ser a primeira repetição de uma situação interna sem influência da luz do dia entrando no cenário, como foi a cena do teatro, essa sequência também revela as afinidades que caracterizam esse tipo de situação, que tanto reaparecerá no filme. Trata-se, portanto, de uma cena chave para a compreensão do conceito de iluminação da obra.

Para esse fim, vale apresentar primeiramente os critérios de análise da luz trabalhados nesta pesquisa: direção, intensidade, natureza e cor.

A direção se refere à posição da fonte de luz em relação ao assunto principal. O contraluz, por exemplo, é a luz posicionada “atrás” do ator e ilumina uma parte sua que a câmera não vê. Ele gera um brilho ao redor da personagem, separando-a visualmente do fundo da imagem.

A intensidade é a medida da força com a qual a luz chega ao objeto e determina o brilho com que ele é captado pela câmera. Ela depende da potência da fonte de luz e da distância desta em relação ao objeto iluminado.

A natureza da luz refere-se ao modo como a luz se dispersa pelo ambiente e atinge o objeto influenciando o modo como ele brilha e a definição e intensidade de suas sombras. Uma luz dura tem trajetória mais demarcada e forma sombras fortes e bem desenhadas. Uma luz difusa se espalha mais e “cerca” os objetos formando sombras com gradações. Diferente dos aspectos anteriores, não é possível medir a natureza da luz com precisão. É fácil dizer que uma luz é dura se a sombra que gera é demarcada, e difusa se a sombra é suave, mas é difícil precisar quão difusa é uma luz dentro da infinidade de gradações possíveis. A natureza da luz é, portanto, um critério que funciona melhor dentro de comparações.

Já a cor da luz pode ser classificada em dois tipos: “cor de efeito” ou “temperatura de cor”. Luzes dentro do espectro da temperatura de cor vão ser definidas como quentes (próximas

⁴³ É impressionante a unidade cromática no filme, mesmo com tantas situações diferentes, em uma época na qual não era possível selecionar cada objeto na correção de cor e a imagem do quadro inteiro era tratada em conjunto.

de tons amarelos e laranjas), neutras ou frias (relacionadas aos tons de azul). Assim, elas se inserem dentro uma escala convencional no universo da fotografia utilizada para definir a variação das cores dentro padrões naturalistas que fazem referência, especificamente à “luz do dia” e à “luz de lâmpadas”. Do outro lado, cores “de efeito” são qualificadas dentro de parâmetros de matiz, saturação e brilho. É o caso das luzes azuis de *Anjos da Noite*, que têm uma tonalidade azul “de efeito”, saturada e brilhante. Definição importante nesta análise, pois mostra que a luz azul que caracteriza a noite do filme não gera uma impressão natural e é um fator de estilização.

Todos esses aspectos da luz são considerados no conceito de iluminação de uma cena, que define as características de cada fonte de luz e a relação que constroem entre si, criando o desenho de luz. É ele que determina as relações de contraste da cena: as diferenças de tom no rosto da personagem, diferenças tonais entre personagens, entre personagem e cenário e entre partes do cenário. O desenho de luz tem papel estruturante no elemento “tom” da imagem, mesmo que haja ainda o trabalho de exposição e de controle do contraste a ser feito na filmagem e na finalização.

Estabelecido o vocabulário sobre luz, voltemos à cena na casa de Malu. Ela é caracterizada por luzes de natureza dura e, portanto, com direção e sombras bem demarcadas, inclusive na forma de contraluzes bem intensos. Mesmo assim, a iluminação não gera grande contraste entre zonas claras e escuras do cenário, nem entre as áreas de luz e sombra no rosto das personagens.

De fato, todas as situações internas do filme mantêm essas características: luzes principais duras e contraluzes intensos. Inclusive nas cenas que se passam de dia, como a cena no escritório de Alfredo. De certo, algumas cenas têm iluminação um pouco mais difusa que outras, afinal, são muitas gradações possíveis, mas de modo geral, a luz do filme é dura, condizente com o uso de refletores Fresnel como fontes principais,⁴⁴ posicionados apontando diretamente para os atores e atrizes.

Esse tipo de luz é característico da cinematografia da década e se contrapõe à iluminação difusa e ancorada na justificativa diegética das fontes, hegemônica nos anos 1960 e 1970 nos cinemas americano e europeu. A cena de Malu, por exemplo, demonstra pouca preocupação dos realizadores em justificar o posicionamento das fontes de luz dentro da realidade física do cenário. De fato, não parece que a personagem está sendo iluminada por uma luminária ou

⁴⁴ Em entrevista a Chico Botelho, Zé Bob descreve os equipamentos de luz disponíveis para o filme: refletores Fresnels de 1000w, 2000w e 5000w, “uma meia dúzia de minibruts e soft-lights” e um refletor HMI apenas na sequência de Marta Brum em cima do carro (Botelho Jr., 1991, p 89-90).

abajur da casa, porque estas fontes teriam natureza e direções diferentes. Mesmo que haja um certo grau de justificativa para as luzes, especialmente no que se refere à direção, ela é menos rígida do que se vê em outros tipos de direção de fotografia. Existe aqui um tanto de artificialidade, que colabora com a indefinição do estatuto das imagens do filme entre real, invenção e performance. A iluminação do quarto de Malu (“real”) tem as mesmas características da do apartamento cenário construído no teatro (“ilusão”). Além disso, ambos são marcados pelas mesmas cores fortes e em bloco: azul, vermelho e amarelo. Essas afinidades geram ambiguidade e mantêm o espectador no estado de incerteza que o filme precisa. Elas demonstram também como a cinematografia consegue expressar visualmente o tema do filme.

Figura 17: frames de *Anjos da Noite*

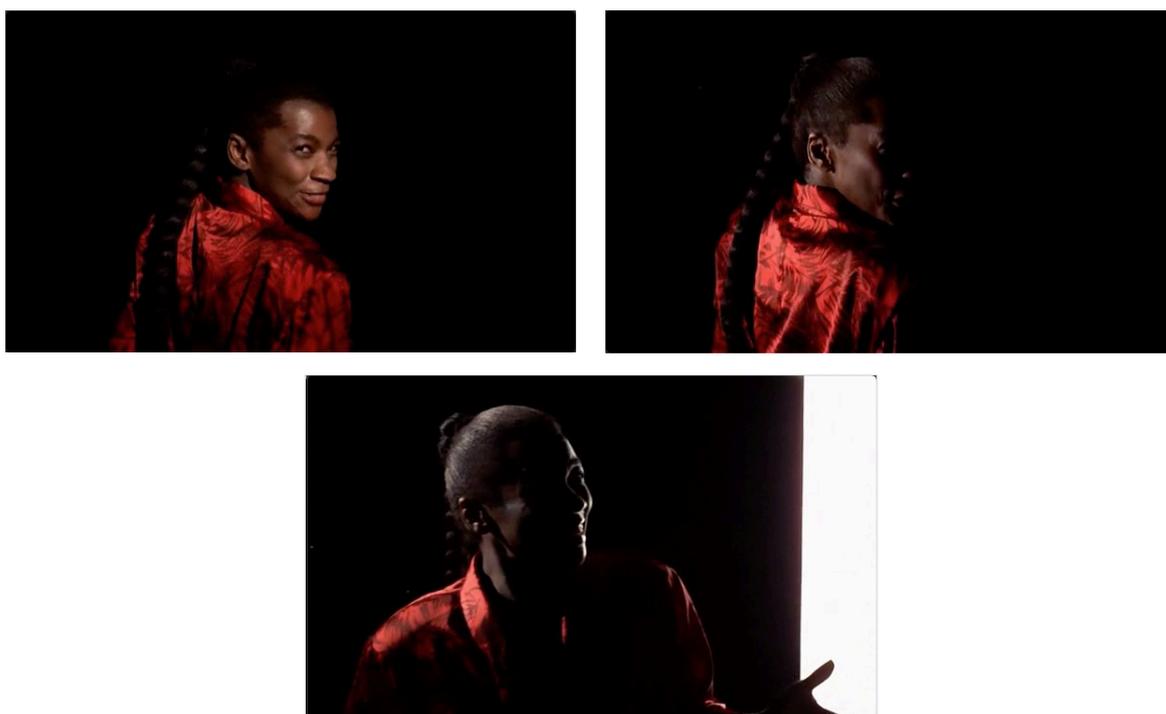


Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

Ainda nessa cena de Malu, a luz colabora de mais uma maneira com este sentido. Ciça, estudante de sociologia, chega para assistir as “tapes” de entrevistas que a ex-modelo coleciona. Malu a guia em direção ao vão de uma porta totalmente escuro. A câmera acompanha o movimento “entrando no corredor” atrás delas. Malu começa então a falar em direção à câmera, olhando para a lente, como se estivesse convidando os espectadores e não apenas Ciça a adentrar no seu mundo de “garotos de aluguel, doces travestis, tarados, gângsters, tímidos e mascarados... meus anjos da noite” (*Anjos...*, 1987, 14 min). Enquanto a personagem anda neste cenário totalmente escuro e, portanto, indefinido, luzes acendem e apagam, cada hora de um

lado, tirando de vez a cena do universo da realidade. Ao final, uma luz forte e branca acende atrás de Malu, que conclui “Ah, mas não leve tão a sério, é só brincadeira”. A câmera se volta para o clarão de luz, como se fosse passar por um portal para dentro dessa “aventura louca” dos “anjos da noite” (Anjos..., 1987, 14 min). Assim, o desenho de luz deste plano transforma a cena em um espetáculo e engrandece a performance da personagem para câmera.

Figura 18: *frames* do discurso de Malu



Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

O convite de Malu é um dos pontos altos do filme, apesar de não se tratar de um momento de grande conflito. Essa observação é muito relevante porque contradiz a sugestão de Bruce Block, citada no capítulo anterior, de que a intensidade de uma cena é diretamente associada ao nível de conflito que ela apresenta e, conseqüentemente, em sua capacidade de levar a história adiante. Essa cena de Malu não move particularmente a história nem apresenta um conflito entre personagens, mas certamente há um aumento da intensidade narrativa, da energia sentida pelo espectador nesse trecho.

Essa cena demonstra justamente que a construção da imagem pode elevar a intensidade da narrativa mesmo em momentos de pouco conflito. A narrativa é a união entre forma e conteúdo – entre imagem, som e história – e sua intensidade é influenciada por cada um desses aspectos. Isso sugere também que o sentido intelectual da cena não é sempre dominante. Não é

apenas uma informação racionalmente compreendida que carrega a narrativa, como fazem parecer os textos de Block e Bordwell já discutidos. O aspecto formal da imagem ligado a sensações, à presença, também movimenta a narrativa. E aqui fica evidente como isso se acontece por meio da construção de uma imagem ímpar em relação ao que foi apresentado até então, ou seja, pela criação de contraste. Nesse caso, um contraste produzido pelo exagero de características visuais já estabelecidas para o filme. Um processo definido nesta pesquisa como a criação de um **efeito de hipérbole da imagem**, um tipo de efeito intensificador.

A figura de linguagem hipérbole parece explicar bem essa construção: uma ênfase de sentido obtida pelo exagero deliberado, ou seja, um recurso no qual a forma exacerbada eleva o grau do discurso. Como consequência, a forma (aqui, a imagem) acaba atraindo atenção para suas próprias qualidades, tornando-se um objeto de atenção em si mesma. Dessa maneira, o efeito aqui sugerido se aproxima da noção de “efeito” que Jacques Aumont associa à deformação e à “imagem expressiva”:

há sempre, na origem do que é sentido globalmente como deformação, uma espécie de hipertrofia local deste ou daquele aspecto da imagem, um efeito, que torna a imagem expressiva. O impressionismo deforma a realidade visual tal como a percebia o pintor acadêmico, porque exagera os efeitos da luz; o fovismo, porque exagera os efeitos da cor, e um e outro ganham em expressividade (Aumont, 1993, p. 290).

No primeiro capítulo foram apontados os problemas do uso de termos ligados a “expressividade”, logo não é o caso de adotar a nomenclatura proposta por Aumont. No entanto, a aproximação com suas definições pode esclarecer o impacto do efeito de hipérbole da imagem, especialmente porque o autor defende que a noção de deformação não é absoluta e sempre se dá em relação a outra “forma supostamente legítima” (Aumont, 1993, p. 288). Aumont se refere a padrões amplos, como escolas diferentes de pintura, mas critérios mais pontuais dentro de cada filme podem também ser apresentados como o lugar da legitimidade estabelecida.

Assim, a deformação pode se dar por meio do exagero de características criadas pelo próprio filme – características estabelecidas como padrões pela construção de afinidades. Na cena de Malu, por exemplo, o que se vê é um exagero na manipulação das luzes (que acendem e apagam) e no contraste de tons criando um ambiente ambíguo, diferente dos outros do filme. A hipérbole da imagem é então uma ênfase pela deformação, que se baseia na criação de contraste. Nesse processo é o choque formal que cria sentido, ao contrário dos exemplos anteriores nos quais foram as semelhanças na iluminação e nas cores as responsáveis por construções significantes.

Voltar à pintura como referência, como faz Aumont, tem outro proveito: aproximar o efeito de hipérbole da imagem da noção de “performance” como trabalhada por Roger Cardinal em relação ao expressionismo, escola de arte notória justamente pelo exagero das formas para aumento dos efeitos expressivos.

Cardinal define “performance” como “a expressão intencional de uma emoção, cujo objetivo é ser notada por outra ou outras pessoas”, uma “tradução não por um reflexo, mas por um ato consciente” (Cardinal, 1988, p. 23). Refere-se portanto a um processo no qual a marca de um autor é importante, assim como o reconhecimento de que há um receptor para a performance. Dois aspectos que podem ser associados à autoconsciência do narrador de *Anjos da Noite*: ele manipula as informações porque sabe estar sendo acompanhado pelo espectador. Ele performa para o público. Uma performance pela imagem.

Sobre essa dimensão formal da performance afirma Cardinal:

A superfície texturizada de uma pintura expressionista constitui a assinatura explícita de uma performance que, embora há muito concluída, no seu sentido literal, pode ser ainda recriada pelo espectador, que é preparado para entregar-se à atividade de “ler” ou representar mentalmente os movimentos da mão do pintor (Cardinal, 1988, p. 30).

A performance explícita o processo de um autor; no caso do filme, de um realizador simbolizado pelo narrador. Esse aspecto é importante na distinção entre efeito de hipérbole da imagem e efeito de engajamento com personagens, que será detalhado no próximo capítulo. Os dois visam aumentar a intensidade narrativa, mas trabalham em chaves diferentes. O exagero da imagem para uma representação visual das sensações da personagem é sinal de um mergulho no íntimo de uma pessoa que não se sabe observada. Ao passo que a hipérbole da imagem como definida aqui é uma expressão do narrador, ou melhor, uma ferramenta da narrativa na elaboração de um narrador explícito, que se coloca diretamente em relação ao espectador. Encaixam-se, portanto, nesse efeito os movimentos de câmera que revelam o teatro, na primeira cena, e a situação de filmagem, no momento do assassinato, que foram caracterizados como criadores de perspectiva narrativa e pontos de intensificação das cenas. Ambos se colocam em relação à estrutura de suas cenas como contrastes formais, que chamam atenção para a imagem em si e explicitam a presença de um narrador externo.

Por trazer esse tipo de estilização, que atrai atenção para o aspecto visual da narrativa, a direção de fotografia de *Anjos da Noite* foi acusada de estar a serviço da elaboração da obra como um produto de consumo. De fato, a preocupação em “concorrer no mercado com um produto bem acabado” por meio de “excelência técnica” (Eliezer *apud* Botelho Jr., 1991, p. 72)

aparece no discurso de seu diretor de fotografia, mas certamente é apenas um dos diversos fatores considerados na construção da imagem. E não por isso um aspecto pouco relevante. Mencionou-se no início do capítulo a importância dada pelos realizadores paulistanos dos anos 1980 ao objetivo de alcançar o público e atingir também “o espectador sem repertório sofisticado” (Pucci Jr., 2008). Além disso, os filmes brasileiros realmente competem no mercado exibidor com obras estrangeiras muitas vezes melhor distribuídas e publicizadas. Sugerir, no entanto, que o aspecto comercial domina a elaboração desses filmes é uma maneira rasa de tratar suas imagens, produtoras de tantos efeitos narrativos e expressivos, como os que estão sendo demonstrados aqui. Existe uma performance da direção de fotografia em *Anjos da Noite*, mas ela está a serviço do tema, da construção narrativa e da expressão de seus realizadores.

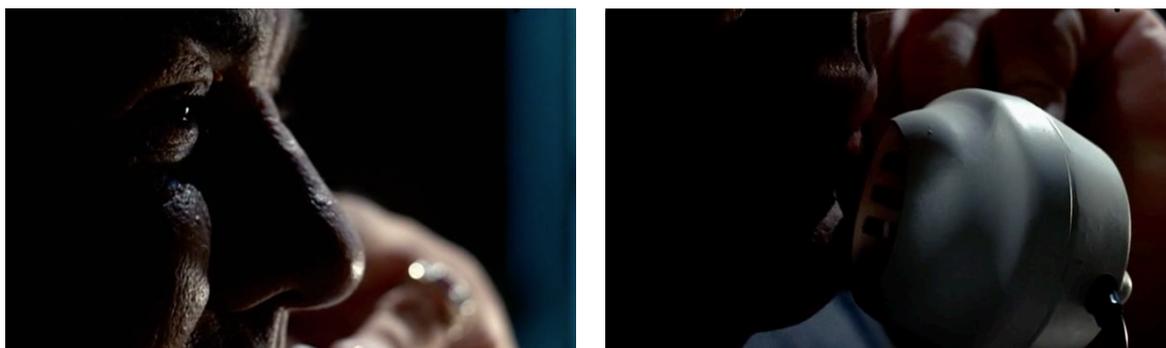
Voltando à análise da etapa de exposição do filme é possível encontrar mais um efeito que pode ser associado às acusações da “ditadura da fotografia”: o **efeito de atmosfera**. Durante a cena no quarto de Malu, enquanto ela ainda se arruma, o telefone toca. Malu atende animada, mas do outro lado da linha Doutor Fofó está sério e preocupado porque “eles mataram o homem errado” (*Anjos...*, 1987, 28 min).

A conversa é mostrada pela montagem paralela entre um mesmo plano médio de Malu sentada ao espelho, cujas características repetem o visual da cena descrita anteriormente, e vários planos detalhes de Fofó: a mão segurando o telefone, a boca, os olhos. São imagens com grande contraste, nas quais não há luz de enchimento, apenas uma luz principal lateral e dura, que gera sombras muito escuras no rosto. São planos que não revelam totalmente a figura de Fofó, na verdade o escondem na sombra e no espaço fora de quadro. Trata-se da apresentação de um “tipo”, não de uma personagem com nuances psicológicas e detalhes de vida. Fofó é o “policial corrupto/gângster”, tipo emblemático dentro de um gênero específico: o filme *noir*. E são mais importantes para a cena as características da imagem que o inserem no universo de violência e desconfiança associado a esse gênero do que detalhes de seu rosto ou especificidades de sua personalidade. Fofó não é uma personagem que vai se desenvolver ao longo do filme. Sua presença importa apenas como símbolo de vilania, em antagonismo com outras personagens, inclusive com Malu, apesar da conversa mostrar que têm negócios em comum e estão ambos envolvidos no assassinato de Alfredo. Fofó é um contraponto à positividade do conjunto boêmio formado pelos “anjos da noite”: um “demônio da noite”.

Essa “luz de gênero” na introdução de Fofó também foi alvo das críticas à “trilogia paulista”, especialmente em relação aos outros dois filmes, que aderem ao gênero *noir* de maneira mais ampla. A alta referencialidade que ela demonstra foi vista como um esvaziamento

de sentido, uma repetição de normas importadas para o cinema nacional. No entanto, essa adesão da imagem ao gênero pode ser compreendida como uma forma eficiente e rápida de construção de atmosfera, ou seja, de um clima que guia as expectativas do público no sentido desejado pela narrativa. Já no primeiro plano de Fofó a imagem informa seu caráter, justamente porque se insere dentro de uma convenção, porque aciona uma experiência prévia do público.

Figura 19: *frames* da apresentação de Dr. Fofó



Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

Em *Anjos da Noite* a referencialidade ao cinema colabora inclusive com a expressão do tema da performance. Por conta de sua caracterização visual, Fofó parece ser desde o início uma personagem do universo da ilusão que se intromete no andamento do filme, sempre com alguma mediação: o telefone, a televisão. Só mais adiante ele ganha vida física nos cenários, mas sempre mais estereotipado que as personagens com quem se relaciona. O mesmo acontece no tratamento da personagem Marta Brum, que entra em cena no meio do filme e será discutida mais adiante. Aqui, é importante notar que a construção imagética da cena de Fofó é condizente com o tema do filme e inicia a formação de uma afinidade entre cenas que se vinculam a gêneros cinematográficos convencionais, criando efeitos de atmosfera.

Dando continuidade ao filme, a etapa de exposição ainda apresenta mais uma personagem e seu conflito, Teddy. Depois do discurso de Malu sobre os “anjos da noite”, a câmera se vira para o vão brilhante. Com um corte invisível esse clarão se transforma na parede do quarto do rapaz. A câmera desce pela parede e apresenta em detalhes o cenário, aproximando-se pela primeira vez de objetos: almofadas vermelhas e azuis, a mesinha lateral, revistas no chão, a televisão ligada. Teddy atende o telefone: seu agente lhe informa que Guto, um cliente recorrente, marcou um programa com ele para a noite inteira. Toda conversa se dá em um mesmo plano, com Teddy deitado no chão, iluminado por um forte contraluz que vem da janela atrás de si. Repetem-se então as características de luz e cor das cenas anteriores assim

como o uso do corte com movimento de câmera para criar relação entre as diferentes linhas narrativas: Teddy é apresentado como um dos “anjos” sobre os quais fala Malu.

É repetido também o tratamento do espaço nos aspectos composição e escolha de lentes. Ao longo de toda a cena parece haver o uso apenas de uma “lente normal”, ou seja, cuja distância focal não gera deformações notáveis no espaço por apresentar uma perspectiva parecida com a da visão humana. Não se notam achatamentos nem alongamentos perspectivísticos significativos, nem deformações de linhas como aconteceria com o uso de outros tipos de lentes. Além disso, os enquadramentos têm profundidade de campo mediana, ou seja, não são notados nem focos muito precisos nem grandes espaços em foco dentro das composições, características que condizem também com o uso de lente normal. Neste critério, a imagem não chama atenção para sua construção.

De fato, no aspecto composicional, o início do filme é marcado por uma baixa variação de tamanhos de plano e escolha de lentes. O que se vê é a alternância entre planos médios das personagens nos momentos de diálogo e de externalização de reações e planos de localização das personagens no espaço, mais abertos e com mais profundidade. Note-se que os primeiros não foram caracterizados como “*close ups*”, nem os últimos como “planos gerais”, que seriam as nomenclaturas comumente associadas a essas situações. Isso porque em *Anjos* tudo parece sempre de um tamanho médio, com os planos nem muito abertos nem muito fechados concentrados nas personagens e suas ações. Mesmo a altura de câmera parece sempre normal, ou seja, guiada pela altura das personagens.

O aspecto tonal das imagens já está estabelecido nesse momento do filme: a integridade dos rostos das personagens é favorecida pelo baixo contraste entre o lado iluminado e o lado de sombra, com a exposição sempre mantendo as personagens em um tom médio, sem grandes tendências para a sub ou superexposição. Por outro lado, o contraste geral de tons das imagens é grande e se dá entre pretos profundos, mas com detalhes e brancos bem expostos – altos em brilho, mas sempre com textura. Esses extremos aparecem em objetos, figurinos e cabelos, ou seja, por conta da direção de arte, e na presença de blocos muito escuros ou muito claros nos cenários por conta do modo como são iluminados. É o caso do clarão da porta aberta no fundo do teatro em contraste com a parte apagada da platéia e da escuridão dos vãos das portas no quarto de Malu. Com isso, mesmo que os espaços que concentram as ações das personagens sejam iluminados sem grande diferença entre áreas claras e escuras, a imagem tem grande riqueza de tons.

Pensando na correlação do tom e a iluminação, vale destacar ainda que quase todas as cenas até aqui apresentam fontes de luz diegéticas em quadro, sendo que o brilho dessas luzes

do cenário ultrapassa a latitude tonal da imagem, gerando pontos estourados. É o que acontece com a luz do espelho no banheiro de Lola, os refletores no teto do teatro, a lâmpada que ilumina o orelhão utilizado por Mauro, os abajures nas casas de Malu e Teddy.

Figura 20: *frames de Anjos da Noite*



Blocos claros e escuros nos cenários. Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

Figura 21: *frames de Anjos da Noite*



Luzes diagéticas em quadro. Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

Porém, nem tudo é repetição no visual da cena de Teddy, afinal uma nova linha narrativa está sendo introduzida. A câmera parece mais à vontade e próxima da personagem, especialmente por conta dos planos detalhe, que ainda não tinham aparecido no filme com exceção dos planos de apresentação de Fofo, que trabalham para esconder, numa chave

completamente diferente. Nos planos de Teddy, os detalhes revelam, ajudam a criar o carisma da personagem, importante até para a resolução geral do filme. Os autores Andrea Barbosa e Renato Pucci Jr. apontam inclusive Teddy como protagonista de *Anjos*, considerando essa aproximação maior da narrativa com sua subjetividade: Teddy é a única personagem que fala sobre sua história pregressa e sobre seus anseios abertamente ao longo do filme. Isso acontece logo na próxima cena na qual a estudante Ciça assiste a um depoimento de Teddy em uma das “*tapes*” de Malu. Nela, olhando diretamente para a câmera, ele conta como é sua vida como garoto de programa.

Essa nova cena aprofunda a relação do público com Teddy, que parece estar se expondo sinceramente. Ainda não foi proposta no filme a dúvida sobre a veracidade dessas fitas, tema principal da linha narrativa de Ciça. Por enquanto, as características visuais do material parecem atestar seu estatuto documental: depoimentos em planos-sequência apenas com movimentos de *zoom* para a mudança de enquadramentos, como se tivessem sido gravadas de uma única vez. Teddy fala a um entrevistador não identificado cuja mediação parece ser mais confiável do que a do narrador do filme em si, tendo em vista que não parece haver manipulação de som e imagem. Além disso, o olhar do rapaz para a câmera é diferente dos anteriores, já que a situação de gravação de seu depoimento é bem estabelecida pela imagem, ao passo que as outras personagens olham diretamente para a câmera do filme, interpelando o espectador.

Esse tipo de depoimento reaparece diversas vezes ao longo do filme e é facilmente identificado dentro de sua estrutura por conta da diferença de cor e textura com o resto das imagens. Nas *videotapes*, o azul escuro saturado que até então apareceu na direção de arte e nas luzes do quarto de Malu passa a dominar toda a extensão da imagem, como um filtro colorido que interfere em todas as cores do quadro, inclusive nas peles, transformando tudo em tons de azul. Essa “*filtragem*” da imagem se dá pela mediação da tela de televisão onde os depoimentos são exibidos dentro do universo da história e (re)captados pela câmera do filme. Por isso, essas fitas ganham também uma textura acentuada, complementada até com o batimento da varredura da imagem na televisão, que difere muito da textura fina e discreta do restante das cenas.

Na verdade, essa primeira aparição das gravações impõe vários contrastes com a imagem do filme que depois serão amenizados. Por exemplo, o depoimento de Teddy começa com o uso de uma lente grande-angular posicionada a uma altura acima do seu olhar, o que não se repete em outras entrevistas. Nesse início é importante que seja construída uma grande diferença entre a diegese do filme e as imagens gravadas. Assim, as *tapes* se mantêm fora dos questionamentos sobre o estatuto de realidade que já tocam as imagens do filme; ao menos até virarem elas mesmas alvo de incerteza.

Figura 22: *frame* da *videotape* de Teddy



Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

2.3 Análise da narrativa

A introdução das *tapes* marca o fim da etapa de exposição de *Anjos da Noite*. Foram apresentadas as quatro linhas narrativas que se entrecruzam no filme, guiadas por quatro personagens e seus conflitos, na corda bamba entre realidade e ilusão.

A linha de Mauro é a primeira e sua principal expectativa é o encontro com Alfredo após seu show noturno como Lola. Mauro segue aguardando esse momento até o clímax, apesar de o espectador já o saber frustrado por conta da morte de Alfredo. Faz parte desta linha o universo do teatro, que inclui o diretor Jorge Tadeu, a atriz Glorinha e a investigação sobre o assassinato.

A linha de Malu gira em torno da estreia da performance de Léger naquela noite. Ela inclui também a questão do assassinato por engano de Alfredo, sobre a qual Malu recebe diversas chamadas de Fofo.

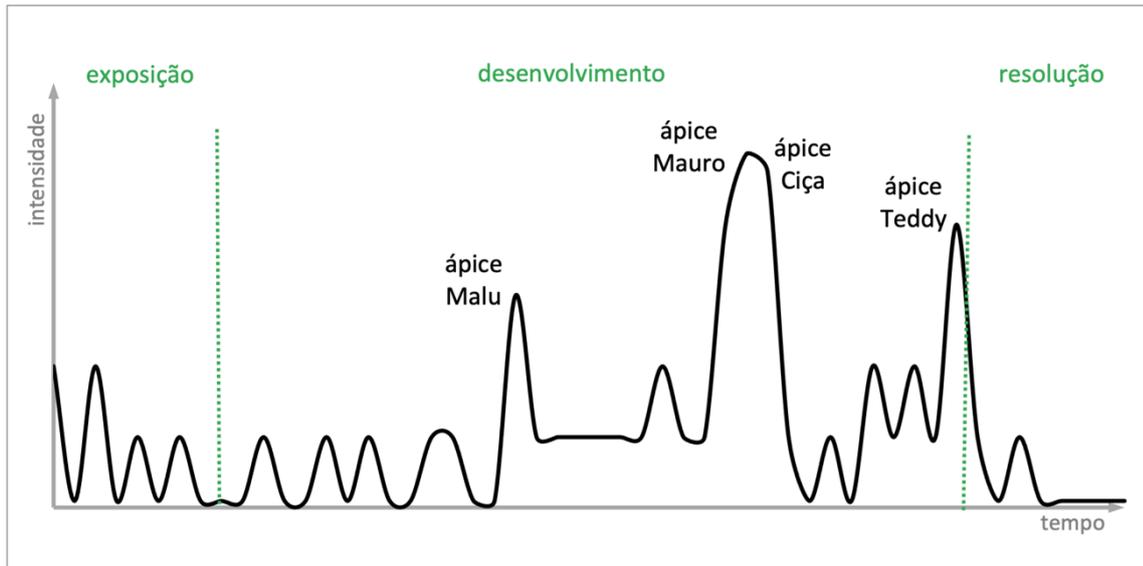
A linha narrativa de Ciça se desenvolve ao redor da veracidade e do conteúdo das *videotapes* e inclui a relação da estudante com Bimbo, o assassino de Alfredo, que também aparece dando depoimento em uma das fitas.

Por fim, a linha de Teddy gira em torno de seu encontro com o cliente Guto, na verdade seu ex-namorado que agora mora no exterior.

Todas as linhas têm sua apresentação, desenvolvimento, clímax e resolução. Juntas formam uma narrativa com quatro pontos altos de intensidade, que correspondem ao clímax de cada história. Para além desses picos, o gráfico geral das intensidades narrativas mostra uma oscilação entre cenas de baixa intensidade e outras um pouco mais intensas acompanhando a

alternância entre as linhas narrativas, que se encontram em momentos diferentes de desenvolvimento.

Gráfico 1: gráfico geral da narrativa de *Anjos da Noite*



Fonte: A autora.

A linha de Malu, por exemplo, gera o primeiro pico de intensidade, que se dá na cena seguinte à estreia do espetáculo de Léger, na qual ele se revolta com a recepção negativa do público. Chegando logo a seu clímax, essa é a linha que se encerra primeiro. As personagens aparecem ainda algumas vezes no filme, mas em cenas de baixa intensidade, já que não há mais conflito a ser desenvolvido. Realmente, a função principal desta linha narrativa dentro da estrutura geral do filme é criar relações entre as outras linhas. Ela estabelece um contexto para a apresentação das figuras da noite paulista e logo acaba, dando espaço para as outras histórias.

As linhas com maior tempo de desenvolvimento no filme são também as que alcançam maior intensidade: de Mauro e Teddy. Não por acaso também são elas que abrem e fecham o filme. Mauro/Lola é a primeira personagem a aparecer e após o clímax de sua história, há uma diminuição geral de intensidade pois só resta conflito na linha de Teddy. Quando este se resolve, o filme acaba.

Dentro dessa estrutura, a linha de Ciça aparece como um comentário às outras histórias. Fechada em uma salinha, ela entra em contato com os anjos da noite por meio das gravações e da presença de Bimbo e Milene, que em vez de ajudarem em sua pesquisa sociológica, embaralham ainda mais suas certezas em relação à verdade dos depoimentos e dos comportamentos dos habitantes de São Paulo.

Esta análise geral da narrativa possibilita o destaque das sequências-chaves que serão analisadas adiante para compreensão do trabalho da direção de fotografia do filme. Entre elas estão todas as cenas da etapa de exposição, o clímax de cada linha narrativa e as cenas finais, após a resolução de todos os conflitos.

A exposição é fundamental para o estabelecimento dos padrões internos à obra gerados pela afinidade e já permitiu a análise das características visuais de cada linha narrativa, das relações entre elas e de traços da instância narrativa. Esses aspectos servirão agora de base para a comparação com as outras sequências destacadas. Apesar de ainda ser dia na diegese do filme, as cenas internas no teatro, no quarto de Malu e na salinha de Ciça já introduziram características visuais das cenas noturnas que virão. Seguindo para a etapa de desenvolvimento, é esperado que muitos dos padrões imagéticos descritos sejam mantidos, sustentando uma coerência interna no filme.

Por outro lado, foram apresentados choques na estrutura, geradores de intensidade e sentido. Seguindo a narrativa, eles devem ser potencializados para acompanharem os níveis de intensidade da história e manterem a força de seus efeitos. Especialmente nas cenas de clímax são esperados contrastes visuais com os padrões da exposição. Ou melhor, devem ser observadas diferenças em relação às características usuais do filme, assim como devem ser reencontrados os contrastes que já apareceram intensificando a imagem, como os movimentos de câmera desconectados da movimentação de personagens responsáveis pela revelação da ilusão no teatro e na filmagem do assassinato.

Por fim, as cenas de resolução são uma volta ao dia na cidade. Suas características visuais devem mostrar o quanto essa noite teve impacto em seus habitantes.

Analisar a estrutura narrativa permite também o estabelecimento dos contrastes e afinidades entre personagens e situações do filme que podem servir de base para o trabalho de imagem.

Entre eles é possível destacar uma afinidade entre Malu e Mauro, duas personagens *performers*. Mauro é ator e se traveste de Lola para performar em uma boate. Malu é uma ex-modelo que domina todos os espaços com sua presença potente. Ela está praticamente em um palco quando fala de seus “anjos da noite”. Eles são também duas figuras da noite, que não aparecem em nenhuma cena de característica diurna. Mesmo que no começo do filme seja ainda dia na história, suas cenas têm iluminação artificial e qualidades visuais das noturnas.

Mauro, no entanto, contrasta com todos as demais personagens. Ele não parece ter proximidade nem com o diretor nem com o ator de sua peça. Briga com a dona e com a colega da boate. Seu clímax é justamente um discurso sobre não pertencer.

Teddy e Ciça também são personagens de linhas separadas que possuem afinidade. São os mais jovens e “reais” do filme, no sentido de não estarem diretamente ligados à questão da performance como os outros. Ciça na verdade é uma figura que simboliza o espectador em sua busca pela realidade dentro do filme e da sociedade. Esse traço gera um grande contraste entre ela e o casal formado por Bimbo e Milene, o assassino de Alfredo e a assistente de Malu. Eles parecem saber algo que Ciça desconhece e nem vai conseguir descobrir. Se a princípio parece que os dois a incluem em seu universo num *ménage-a-trois*, no fim eles apenas fazem sexo na sua frente, isolando-a. Ciça deixa a casa com menos certezas do que quando entrou.

2.4 Hipóteses

As observações sobre a estrutura narrativa geral do filme, junto com a análise visual da etapa de exposição, permitem a criação de hipóteses sobre a construção visual do restante da obra, que serão colocadas a prova com o andamento da análise.

Em relação à representação do espaço, a exposição estabeleceu características visuais que devem ser mantidas, como o uso de lentes normais, sem grande distorção perspectiva, e a preferência por planos de tamanho médio. A exceção ao padrão deve ser vista na linha narrativa de Teddy, que já apresentou planos mais fechados.

Para a movimentação de câmera também foi estabelecido um padrão. O filme tem uma câmera viva, que está sempre em movimento, relacionando situações e personagens. São constantes os pequenos movimentos no início dos planos e os movimentos de *travelling* mais longos acompanhando o deslocamento das personagens. Essas características devem se manter, porém o ritmo dos movimentos deve aumentar após ao primeiro salto de intensidade do filme, acompanhando assim o aumento da intensidade geral que aparece no gráfico da narrativa. Nas cenas de maior intensidade espera-se que apareçam movimentações de câmera mais rápidas ou mais aparentes, que cumpram um papel intensificador como fizeram os movimentos de câmera das primeiras cenas.

Gráfico 2: hipótese elaborada sobre os movimentos de câmera



Fonte: A autora

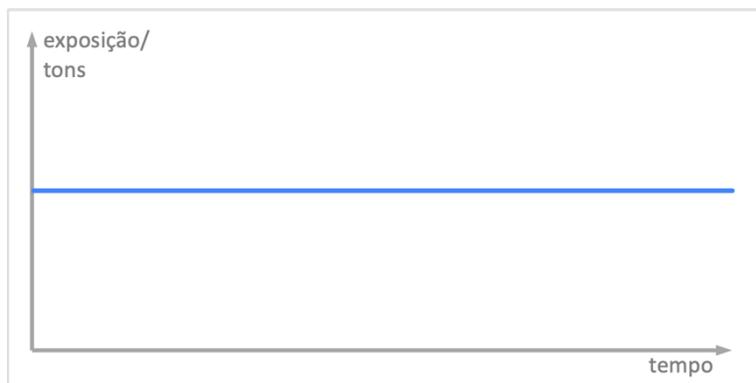
O mesmo pode ser dito sobre a luz, que deve ser trabalhada novamente de forma hiperbólica nas cenas de maior intensidade. De resto, as características de luz e tom descritas anteriormente devem se manter ao longo de todo o filme, ou seja, uma iluminação produzida com fontes de luz dura, sem criar grandes contrastes nos rostos, expostos em tons médios.

Gráfico 3: hipótese elaborada em relação à luz



Fonte: A autora

Gráfico 4: hipótese elaborada em relação ao tom

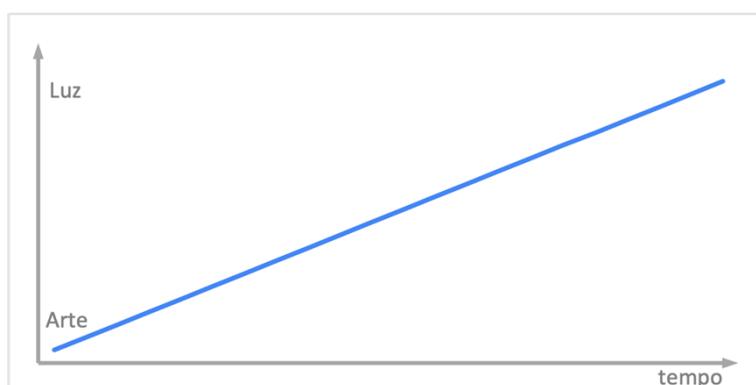


Considerando a exposição principal dos rostos e cenários. Fonte: A autora

Com o aprofundamento da noite devem aparecer mais pontos de luz diegética nas composições, especialmente na cor azul. Na etapa de exposição, o característico azul do filme aparece especialmente como um elemento da direção de arte (nas paredes do banheiro de Lola, do quarto de Malu e Teddy) mas deve migrar para a luz, tornando-se a cor dominante da iluminação noturna, tanto em cenas internas quanto externas.

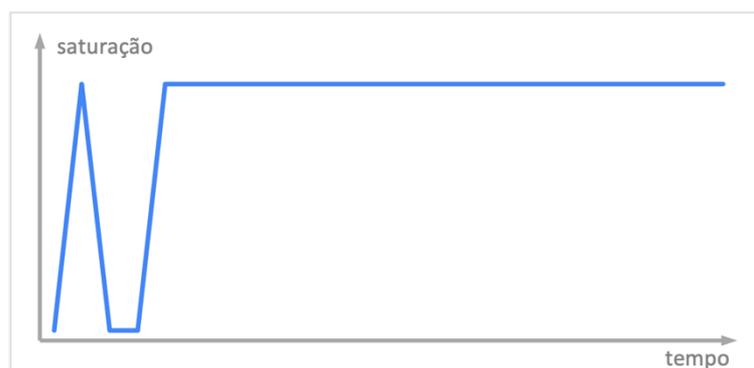
Ainda em relação às cores, devem sumir de vez os tons pastéis que apareceram nas sequências iluminadas pela luz do sol (escritório de Alfredo, ruas), dando lugar às cores saturadas introduzidas nas sequências marcadas pela luz artificial. Os tons pastéis não devem ter lugar nem mesmo nas cenas externas do novo dia que nasce ao fim do filme. Afinal, depois de todos os conflitos da noite é esperado que a imagem sofra mudanças. Pode ser então que as cores da resolução sejam mais saturadas, como as das internas, trazendo as consequências da noite diretamente para a representação cromática. Ou ainda, é possível que esse novo dia seja marcado por tons mais quentes, que se contraponham ao azul dominante na noite, causando o choque da volta “à realidade”.

Gráfico 5: hipótese elaborada em relação ao uso da cor azul



Fonte: A autora.

Gráfico 6: hipótese elaborada em relação à saturação das cores

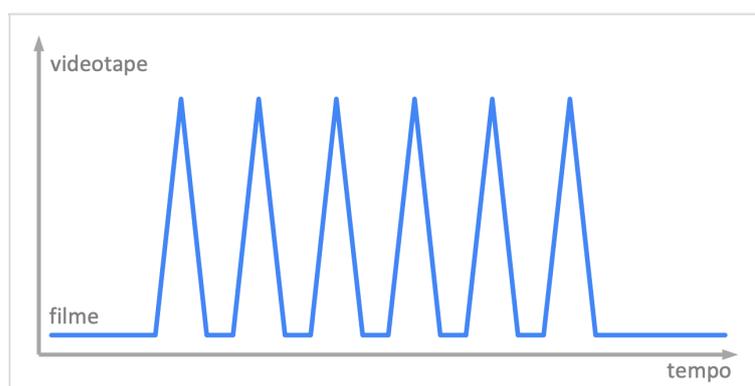


Fonte: A autora

No aspecto textura deve haver a alternância entre a imagem “do filme” e das *videotapes*. Apesar de seus conteúdos se misturarem cada vez mais dentro da narrativa, as características visuais da primeira fita devem se manter para explicitar as entradas do vídeo, que chacoalham o estatuto de realidade de todo o filme.

Divididas assim entre os cinco componentes da imagem – forma e espaço, luz, tom, cor e textura – estas hipóteses podem ser apresentadas também por meio de gráficos que relacionam as características observadas com a passagem do tempo, o que facilita a comparação com o gráfico geral da intensidade narrativa.

Gráfico 7: hipótese elaborada em relação à textura



Fonte: A autora.

Apesar de ser um momento transitório no processo de pesquisa, explicitar no texto a elaboração das hipóteses e a confirmação ou não dessas expectativas é parte importante do método analítico aqui proposto. Os acertos mostram a força das afinidades criadas nos

primeiros trechos do filme, que perduram e dão unidade a obra como um todo. Com os enganos e frustrações, as descrições dos efeitos ganham mais força porque explicitam os choques, os contrastes que, de modo geral, são os grandes responsáveis pela existência dos efeitos próprios à imagem.

2.5 Desenvolvimento: os anjos na noite

A primeira sequência-chave do desenvolvimento destacada no gráfico da narrativa é o clímax da linha de Malu, logo após a estreia do espetáculo de Léger. Um *fade in* revela o artista apoiado numa mesa no meio do cenário da performance, arrasado, bebendo. Ele reclama que o público riu de suas ideias, que estão todos contra ele. Malu tenta acalmá-lo, mas Léger fica cada vez mais nervoso, levanta, grita. Todo o diálogo acontece em um único plano geral, consideravelmente mais aberto do que os outros do filme. A luz também é diferente: um foco de luz dura ilumina a mesa, ao passo que o resto do cenário é marcado por grandes zonas de escuridão, sendo por vezes impossível ver o rosto de Léger enquanto ele esbraveja de um lado para o outro. Seu movimento dá ritmo à cena, marcada pela fixidez da câmera. Tem-se então uma construção inteiramente nova dentro dos padrões da obra. Diversamente à hipótese apresentada, não são movimentos desconectados de personagens ou de grande intensidade que marcam esse primeiro grande momento de conflito; pelo contrário, é a fixidez.

Completando a sequência, um choque ainda maior aparece ao fim da cena: Léger joga a garrafa de bebida em direção à câmera. No entanto, em vez de atingi-la diretamente, a garrafa quebra um espelho, revelando que era por meio dele que víamos o cenário desde o início, sem que soubéssemos estar diante de uma mediação. Mais uma vez, e de maneira nova, há uma quebra da ilusão de realidade: Malu e Léger passam de personagens para imagens. Além disso, o choque causado com a quebra do vidro, na imagem e no som, acentua um dos picos de intensidade do filme.

Figura 23: *frames* do clímax da linha narrativa de Malu e Léger



Início do longo plano geral e o momento da quebra do espelho. Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

Os planos seguintes mostram a câmera passeando rapidamente pelas ruas da cidade cheias de luminosos de neon vermelhos e azuis. O narrador está mudando de assunto, procurando outras personagens pela noite paulistana. Aqui sim, o movimento de câmera é rápido e impulsiona o ritmo do filme, especialmente pelo contraste com a fixidez da cena anterior. Porém, logo a câmera volta a se mover mais lentamente e com planos de tamanho mediano. Não se comprova a hipótese de que depois do primeiro pico de intensidade haveria um aumento no ritmo dos movimentos. Acabam inclusive ficando para trás as junções de cenas por meio de leves movimentos de câmera, afinal, já cumpriram sua função e estão suficientemente estabelecidas as relações entre as diversas personagens e situações. De resto, continuam as alternâncias entre planos médios fixos e planos de movimentos que acompanham ações de personagens seguindo seus ritmos.

Assim sendo, em relação ao espaço, a imagem do filme não muda como se imaginava para dar conta do crescimento dos conflitos. Após a discussão entre Léger e Malu a imagem volta a suas características usuais, tornando a se diferenciar apenas nos momentos que antecedem diretamente o próximo grande pico de intensidade, o clímax da linha narrativa de Mauro/Lola.

As cenas em que Mauro se prepara para sua apresentação funcionam justamente para aumentar as expectativas sobre ela. No camarim, ele diz à dona da boate que está muito nervoso e não vai entrar no palco, criando um suspense para a continuidade da história. A cena é filmada em um plano conjunto com a câmera abaixo da linha do olhar. Até aqui, alguns planos mais abertos do filme já foram filmados com a câmera um pouco mais baixa que os olhos dos atores, mas sem que isso revelasse um sentido, por não haver uma repetição notável. Aqui essa ênfase aparece e a posição de *contra-plongée* se repete em todos os planos seguintes desta linha narrativa, até seu exagero no ápice do conflito. No momento do show, por exemplo, um pequeno movimento de *pan* acompanha a aguardada entrada de Lola no palco. Em seguida, a

câmera se fixa num plano americano de longa duração, com a câmera baixa, no qual Lola canta *Ne me quitte pas*, de Edith Piaf. Essa posição se repete no plano seguinte, mais fechado, e a câmera continua baixa enquanto Mauro é levado pelos policiais que interrompem a apresentação. Depois, do lado de fora da boate, o conflito chega a seu ápice e a câmera mostra a personagem ainda mais de baixo.

Cai uma chuva forte. Mauro consegue escapar dos policiais no fundo do quadro e corre em direção a câmera próxima ao chão. A composição o mantém no canto direito do quadro, que de resto é dominado pelo neon da fachada da boate, em azul e rosa. Mauro esbraveja um discurso sobre o preconceito que sofre por se vestir de mulher, por ser “veado”, por não se encaixar nas expectativas sociais. Sua fala emocionada e pungente é o momento mais intenso de todo o filme e novamente é um plano fixo que colabora com a intensificação da cena, como na sequência de Malu e Léger. Há então uma nova afinidade que se forma entre os clímaxes. Neles, a imagem possui um efeito intensificador que tem como aspecto formal principal a fixidez e a inclusão de mais espaço nas composições. Não se tratam, portanto, dos elementos de intensificação que a etapa de exposição apresentou, mas têm a mesma função. Talvez até com uma potência maior, por serem uma quebra de expectativa mesmo em relação ao que já era um contraste dentro da estrutura do filme. O efeito intensificador da imagem é fundamentado na diferença.

Outras duas diferenças visuais aparecem nessa cena: o tom mais escuro do rosto da personagem, assim como aconteceu na cena de Léger (afinidade no contraste), e a presença do neon de cor rosa. Até este momento, a cor rosa só aparecera na direção de arte, caracterizando justamente o poá usado por Lola na cena inicial. O rosa, porém, volta a aparecer no clímax de Teddy, criando outra afinidade entre os picos narrativos.

A cena de Mauro também ganha intensidade por meio da hipérbole da imagem, efeito descrito anteriormente em relação à iluminação do discurso de Malu sobre os “anjos da noite”. Aqui tudo na imagem é exagerado: a posição baixa da câmera, a composição do plano geral destacando os neons acesos ao fundo, a chuva forte brilhando com o contraluz, a interpretação, a música não-diegética. A intensidade da cena é refletida na intensidade da imagem. Contudo, mais que uma externalização das sensações da personagem, a imagem parece revelar um comentário do narrador. Sensação reforçada pelo corte, que joga o discurso de Mauro para dentro da televisão, como uma das fitas do acervo assistido por Ciça.

Figura 24: *frames* do ápice da linha narrativa de Mauro



Lola canta. A polícia chega e a arrasta para fora do palco. Plano final: Lola escapa e corre para perto da câmera. Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

Ao longo de todo o desenvolvimento, a mistura das imagens das *tapes* com o desenrolar da narrativa põe em xeque tanto o *status* documental desse arquivo quanto a realidade da narrativa do filme em si. Nessa cena de Mauro, isso se dá especialmente pela confusão temporal gerada pelo corte da cena “acontecendo aquela noite” para a imagem com todas as características dos vídeos de arquivo, gravados no passado. Dessa maneira, é explicitada a manipulação temporal da narrativa pelo narrador, para além de sua onisciência espacial já estabelecida, que lhe permite saber onde está cada personagem em cada momento da noite.

Além disso, esse corte joga o filme também para outro espaço, a salinha onde Ciça passa a noite vendo as fitas. O plano começa com o *close* de Mauro na televisão, criticando a sociedade por ter arruinado a sexualidade. O foco passa da tela para a mão de Ciça levantada em primeiro plano. Começa um grande *zoom out* que aos poucos revela a garota fazendo sexo com Bimbo e Milene. A cena é muito escura e os corpos são iluminados apenas por um contraluz e pela baixa luz vinda da televisão, que funciona como um comentário à cena de sexo.

Esse é o ápice de intensidade da linha de Ciça, com todos os elementos formais colaborando para impulsionar a cena por meio do contraste: a imagem muito escura, o movimento longo e bem aparente separado do movimento das personagens. No entanto, dentro do andamento da história, não se trata de um momento de grande conflito para as personagens.

Esse envolvimento físico não significa nada para eles. Por outro lado, a cena marca o ápice dos comentários do narrador. Este é o momento em que ele expõe explicitamente a crítica social em relação aos papéis de gênero e sexualidade que permeia a narrativa. É também o momento mais contundente de transformação da realidade em performance, pois gera uma quebra na cena mais emocionalmente forte do filme, o discurso mais inflamado. Discurso que comenta o sexo vazio de Ciça e que, ao mesmo tempo, é comentado por este. A construção narrativa denota que para a sociedade pouco importa o que Mauro está dizendo. Ele é ignorado justamente em meio a um momento de sexo vazio como os que critica.

Figura 25: *frames* do ápice da linha narrativa de Ciça



Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

O fato de o ponto alto do filme ser o ápice do comentário do narrador mostra como a estrutura narrativa que o constrói é mais forte e importante dentro da obra do que as personagens em si, por isso o filme dá pouco espaço para que suas sensações tomem conta da imagem. São mais presentes os efeitos de hipérbole da imagem do que os de engajamento com personagens. Mesmo aqui, no discurso tão íntimo de Mauro, a construção da identificação do espectador com a personagem parece secundária à expressão do tema. *Anjos da Noite* é um panorama de tipos de São Paulo. Não são personagens rasas, mas a narrativa não dá elementos nem tempo suficientes para uma identificação profunda do público com elas. A única exceção é Teddy, que conta a história de sua vida a Marta Brum e, conseqüentemente, ao espectador.

Ao longo da noite, Teddy e Guto encontram a famosa atriz Marta Brum, que segue com eles. Durante um passeio de carro, Guto se irrita com a demonstração de atração de Marta por Teddy e abandona os dois na Avenida Paulista. Triste, Teddy recebe o apoio de Marta e conta em detalhes para a nova amiga sua história com Guto e seu trabalho como garoto de programa. Os dois estão sentados e Teddy se deita com a cabeça no colo de Marta, a montagem intercala planos fechados de seus rostos. A cena complementa o depoimento de Teddy naquela primeira

aparição em *videotape* na qual fala sobre seu trabalho. Juntas elas mostram a história pregressa da personagem, seus conflitos e anseios. Teddy ganha uma profundidade maior do que qualquer outra personagem e por isso o que se segue pode ser considerado o clímax do filme. Não se trata do ponto mais intenso de conflitos da narrativa, que já se deu com a prisão de Mauro, mas é essa cena que leva à resolução da obra como um todo.

Ao ouvir a história de Teddy, Marta conclui que ele e Guto se amam e completa: “Você é tão lindo, parece um anjo assim caído no meu colo” (Anjos..., 1987, 73 min). Começa então uma música lenta. Teddy se levanta para olhar sua origem e vê um casal namorando num carro. Ele fica cabisbaixo e sai de quadro andando devagar. O corte revela um espaço todo escuro. Grandes refletores azuis e rosa se acendem no fundo do quadro, acompanhados pelo início de uma música extra-diegética. Eles revelam um palco, todo tingido de rosa pela luz, mostrado em plano geral. Teddy entra em quadro e para de costas para a câmera, silhuetado pelo contraluz dos refletores. Uma luz azul acende em suas costas. Marta também entra em quadro e mais uma luz se acende. Os dois começam então a dançar juntos uma coreografia típica de musicais americanos enquanto a câmera acompanha suavemente seus movimentos. Um novo corte leva as personagens para um novo palco, maior, em um ambiente fora da diegese, onde a câmera continua os seguindo em planos abertos. Paralelamente, a montagem mostra que Guto encontra outro rapaz na rua e o leva embora de carro. Esse é o ápice do conflito entre o casal, mas não é de tensão o tom da cena; a atmosfera é de harmonia entre Marta e Teddy. Novamente o efeito de hipérbole da imagem mostra sua importância na intensificação narrativa. A *mise-en-scène*, a música, as luzes em quadro, os planos mais abertos, tudo em excesso para trazer mais uma novidade, mais uma intensificação, para um filme que já começou com exageros formais. No ápice da música e da dança, a câmera está de volta ao espaço diegético e revela em um plano geral bem aberto que o palco se encontra sob o vão do Masp, um dos símbolos de São Paulo.

Essa cena também é um exemplo do efeito de criação de atmosfera de gênero, que foi descrito em relação ao tratamento *noir* dado à personagem Fofo. Aqui, a atmosfera do gênero “musical” ajuda a transmitir a conexão entre as personagens, que apareceu antes no diálogo. Ela também consolida Marta como um tipo, uma figura “do cinema”. Quase mágica dentro do filme, a atriz aparece pela primeira vez fumando uma piteira sobre o teto de um carro, como vista em uma propaganda de TV em uma cena anterior. Ela passa a noite com um vestido vermelho de festa e toda sua interpretação é afetada e diferente da de outras personagens.⁴⁵ Na cena, a referencialidade ao cinema é ainda mais direta, pois a coreografia dançada por Marta e

⁴⁵ Para uma análise profunda da personagem Marta Brum, ver Pucci Jr. (2002).

Teddy é uma reencenação de uma cena do musical *A Roda da Fortuna* de Vincent Minelli (1953) (Pucci Jr., 2002). Marta é construída como uma figura da narrativa do filme e não como a representação de uma pessoa real, estatuto que na verdade tem pouco crédito dentro de *Anjos da Noite*. Marta inclusive brinca com isso na próxima cena. Sem conseguir encontrar um taxi, como num passe de mágica ou “como no cinema”, diz ela, a atriz se transporta junto com Teddy para seu apartamento por meio do corte seco entre as locações. A cena musical ajuda a instaurar um clima mais onírico ao fim de noite.

Na verdade, essa é uma característica do tempo dessa noite paulistana. Além do narrador manipulá-lo ao intercalar as imagens texturizadas do vídeo que deveriam mostrar o passado com as imagens do filme no presente, a falta de indicações de passagem de tempo devido à manutenção das qualidades da imagem ao longo de toda noite colabora com a ambiguidade temporal. Mais do que isso, desde o início do filme a noite parece mais um estado de espírito do que um momento do dia. A cena inicial no teatro, por exemplo, tem as mesmas características de iluminação, cor e contraste que as cenas noturnas. Na cena de Malu se arrumando em casa há inclusive a luz azul característica da noite entrando pela janela, mesmo acontecendo antes da cena de Teddy em seu apartamento, no qual a janela é iluminada por uma luz diurna mais neutra. O mesmo acontece no final do filme. Primeiro é mostrado o amanhecer no teatro que, por se tratar novamente de um ensaio, deveria acontecer ao longo do dia. Só depois amanhece de verdade na história, numa cena de Teddy. Porém, essa troca de ordem não causa grande estranhamento porque se estabeleceu que a relação entre as linhas narrativas é mais importante do que a ordem cronológica dos fatos. Assim sendo, as passagens de tempo se constroem pouco pela caracterização temporal da imagem e muito pela montagem entre linhas.

Figura 26: *frames* do ápice da linha narrativa de Teddy





Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

2.6 Resolução: Nasce o dia na grande metrópole

O amanhecer marca o fim dos conflitos e o início da etapa de resolução do filme. Ele também tem um clima mágico, de sonho e harmonia. O diretor Jorge Tadeu e a atriz Glorinha andam cabisbaixos depois de uma difícil noite na delegacia. Estão em uma rua marcada pelo contraste cromático entre o azul da noite e a luz quente das lâmpadas; uma luz bastante teatral, apesar de se tratar de uma cena filmada em locação. Eles se beijam e a câmera roda em torno deles. A montagem corta para um movimento de grua que desce do plano aberto e alto do casal para um enquadramento em *contra-plongée*, que revela a silhueta da cidade no fundo do cenário. Eles estão agora no teatro e o céu se ilumina aos poucos, em tons de rosa e laranja. É o fechamento de um ciclo, que começou com Jorge Tadeu dando início do ensaio e agora acaba com ele comentando a cena, pedindo para ela ser repetida “do início, da escuridão” (*Anjos...*, 1987, 85 min). As luzes se apagam em *fade out* até o escuro total. Toda a questão da performance acaba aí. Encerram-se as linhas de Mauro, Malu e seus coadjuvantes. O que se segue não sofre mais da ambiguidade entre real e ilusão. Acabou a noite e o jogo de esconde-esconde do narrador.

Na próxima cena, de fato nasce o dia na diegese do filme. Do preto profundo, corta-se para uma imagem muito clara, estourada até, da silhueta da cidade vista pela janela do apartamento de Marta. O choque visual é grande, porém ao longo da cena a direção de fotografia não cria uma quebra, mas uma passagem. Um movimento de *zoom out* vai revelando o cenário aos poucos, aumentando a sensação de gradação desse nascer do dia. Um dia que nasce ainda azulado, como a noite que o antecedeu. Não há o choque da mudança de cores como na hipótese formulada sobre a resolução. Teddy e Ciça não são jogados na realidade da vida diurna da metrópole, como se supunha. Eles acordam para mais um dia de suas vidas. Tiveram grandes experiências na noite, mas voltam ao cotidiano sem grandes mudanças internas ou resoluções,

como se vê nas características da imagem. Teddy liga pra Guto e marca um encontro, mas vemos que Guto está na cama com o outro rapaz. O encontro não deve ser uma resolução final nos problemas do casal. Ciça amanhece observando Milene e Bimbo ainda dormindo. Ela sai, deixando sua prancheta na casa de Malu, mostrando que compreendeu não ter encontrado nenhuma certeza digna de nota ao longo da noite.

É só nas próximas cenas que essa luz vai ficando mais neutra (branca), depois ganhando tons mais quentes nas peles, até que o sol aparece alaranjado em quadro na cena da praça, que fecha o filme. Essa gradação das cores colabora com a transição até um final esperançoso.

Figura 27: frames do amanhecer em *Anjos da Noite*



Últimos momentos da noite. Amanhecer no teatro. Teddy desperta. Ciça desperta. Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

O filme reencontra Ciça em uma praça, filmada em um plano bem aberto e fixo, com a câmera alta mostrando a moça pequenina sentada cabisbaixa no banco verde. Verde como a grama e as árvores que a cercam, cor pouco presente nas outras etapas do filme. Teddy entra pelo fundo de quadro e se senta ao lado dela. Eles não se conhecem, mas criam uma conexão instantânea. Teddy fala sobre como tudo parece “bom e difícil”, como “às vezes é duro o amanhecer, né? Mas olha como é gostoso” (*Anjos...*, 1987, 90 min). Ciça está feliz com o encontro e confessa que não gosta de se sentir sozinha. Teddy conclui que “é por isso que às vezes as pessoas precisam se encontrar, ser cúmplices pra valer, como a gente agora” (*Anjos...*,

1987, 91 min). A imagem traz uma sensação de calma e harmonia ao mostrar os dois saindo da praça de mão dadas, iluminados pelo sol em contraluz. Se as expectativas estão na noite, é de dia que o encontro “de verdade” pode acontecer.

Logo Ciça e Teddy se separam, mas a garota sai satisfeita com este momento de carinho e aproximação. Agora sim ela vai conseguir encarar o dia da cidade, cheio de gente, correria, movimento. Os anjos ficam na noite. De dia, a cidade volta ao seu universo de metrópole, cheia de trabalho e trabalhadores. Ciça atravessa a rua cercada de pessoas, com todas as cores de roupa, enquanto a câmera faz um *zoom out* abrindo para essa imagem típica de representação de São Paulo: esquinas movimentadas. É neste fim de filme que a cidade aparece com força como espaço físico em quadro.

Figura 28: *frames* do trecho final de *Anjos da Noite*



Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

No início, mesmo com a cena de Alfredo andando de carro pelas ruas, filmada em planos gerais, não aparecem na imagem elementos que sejam símbolos famosos de São Paulo. Mesmo na linha de Teddy, que acompanha as várias paradas que o rapaz faz com Guto pela cidade, os espaços são apresentados em planos de tamanho mediano. Teddy e Marta são largados na Avenida Paulista e conversam nos bancos sob o vão do Masp, mas apenas o plano final da sequência revela a localização deles.

Na verdade, ao longo do filme são poucos os planos de localização no espaço, que surgem ligados a momentos de contraste e de grande intensidade da história. Só na resolução aparece um *skyline* da cidade, mediado pela janela. Ele é marcado pelo azul, mesmo se tratando de uma sequência diurna (figura 27). Assim como se dá no outro único momento em que vemos essa imagem típica de São Paulo, também mediada, mas pelo vídeo. Um horizonte cheio de prédios aparece no depoimento de Malu em uma das *tapes*, com os tons de azul que caracterizam esses arquivos (figura 29). A cidade é azul, como diz Andrea Barbosa (2012) sobre a representação da cidade nos filmes do período. Mas essa grande cidade do *skyline* parece afastada fisicamente das personagens. Ela está lá ao fundo, não é lá que eles vivem. A relação deles é com uma São Paulo mais íntima, menos turística. Os espaços que aparecem em quadro não são lugares simbólicos de São Paulo. Quando são, como a Avenida Paulista e o Masp, eles são mostrados pelo detalhe. A São Paulo de *Anjos da Noite* é a cidade vivida por seus habitantes, aqueles que a reconhecem nas pequenas coisas, que não se detêm diante de seus grandes marcos, mas passam por eles, vivem neles.

Colabora com essa sensação a predominância de planos médios ao longo do filme. Mesmo quando são várias personagens em quadro ou aparecem lugares novos, não há uma tendência à apresentação do espaço e a composição permanece centrada nos atores. *Anjos* é um filme de personagens. O narrador não se aprofunda na apresentação dos sentimentos deles (com exceção de Teddy), mas de suas ações, que formam um retrato da cidade e não a representação do espaço. Mesmo assumindo uma postura crítica em relação a várias personagens, a narrativa é marcada por um carinho do narrador (e do realizador) por seus “anjos”, parceiros dentro de sua cidade, mostrada de um ponto de vista pessoal e afetivo.

Figura 29: a representação de São Paulo em *Anjos da Noite*



Primeira cena externa. Primeira parada de Teddy e Guto pela cidade.



Apresentação da locação bar. *Videotape* de Malu.



Passeio pela Avenida Paulista. Fonte: *Anjos da Noite* (1987).

2.7 Os efeitos da direção de fotografia em *Anjos da Noite*

Anjos da Noite é uma colagem de situações de uma noite paulistana. Para que elas formem um panorama da cidade é preciso que seja criada uma conexão entre as quatro linhas narrativas que se entrecruzam. Do seu lado, a direção de fotografia do filme colabora com essa união por meio da criação de afinidades imagéticas. São mantidas as principais características de enquadramento, luz, tom e cores entre as linhas, mesmo havendo pequenas diferenças no tratamento de cada personagem, também um fator importante para a sensação de panorama. São dois lados da mesma moeda: é preciso mostrar que são personagens diferentes, mas que têm algo em comum, a vida noturna de São Paulo.

Nesse caso, a semelhança é o que mais colabora na transmissão do tema da performance na sociedade metropolitana. Por isso, as afinidades são ressaltadas visualmente nas etapas de exposição e resolução, ou seja, nos momentos de criação e encerramento da história e de seu universo. No início, por exemplo, leves movimentos de câmera no começo dos planos mostram a direção de fotografia colaborando com o **efeito de criação de relações** proposto pela montagem entre linhas. Também são parecidos os esquemas de iluminação e a representação dos rostos em tons médios e cores neutras entre as sequências iniciais. Depois das apresentações, surgem pequenas diferenças nas peles de Mauro e Ciça, que ficam mais rosadas,

e no trabalho dos tons nas cenas de Malu, que se tornam um pouco mais contrastadas; mas no início é importante que as imagens sejam o mais parecidas possível para criar relações. O mesmo vale para as cenas finais: as imagens devem se unir novamente para que o filme chegue ao fim costurando uma unidade. Por isso o tom frio da luz marca os planos gerais do amanhecer de Ciça e Teddy, cujas composições também dialogam entre si. Logo depois, os dois se encontram pela primeira vez em um mesmo enquadramento (figura 28).

Mesmo as cenas de maior contraste visual com o restante do filme guardam afinidades que unem as linhas em uma mesma narrativa. A presença de grandes zonas escuras e os enquadramentos mais abertos marcam o ponto alto de todas as histórias. Nos dois últimos clímaxes, aparecem luzes de cor rosa, que não aparecem em nenhum outro momento. Essa cor não chega a adquirir um significado definido no filme, como paixão ou tensão, mas colabora na construção geral de sentidos já que acentua a mudança de atmosfera dessas duas cenas e ajuda a conectar as linhas narrativas.

O grande responsável narrativo pela conexão das histórias é um narrador onisciente, autoconsciente e cuja comunicação não é integral. Ele é construído pelo jogo de revelações do roteiro, pelas interpelações das personagens à câmera, pela estrutura da montagem e pela direção de fotografia.

São vários os elementos da imagem que colaboram com esse **efeito de perspectiva narrativa**, ou seja, com a criação de um ponto de vista sobre a história. Primeiramente os movimentos de câmera desconectados das ações das personagens, que ressaltam a presença de um narrador controlando o que o espectador vê. Sua onisciência pode ser vista na livre manipulação entre materiais de diferentes: o filme em si e as imagens das *videotapes*. Diferença representada visualmente pela mudança de textura e cores. Mas é especialmente pelo trabalho com a explicitação de seus comentários sobre as situações que a cinematografia colabora com a opacidade desse narrador, que continuamente chama atenção para seu trabalho narrativo.

Transparência e opacidade são termos cunhados por Ismail Xavier nos anos 1980 para caracterizar posturas opostas de realizadores em relação à elaboração da autoconsciência de suas narrativas, que se refletem na consciência do espectador sobre estar diante de um obra ao assistir um filme. A transparência é uma atitude marcada pelo ideal de “efeito-janela”, baseada em construções que visam tornar o dispositivo cinematográfico invisível e assim dar ao espectador a sensação de que vê o mundo em sua “existência autônoma” (Xavier, 2019, p. 9), como através de uma janela aberta. A opacidade, por outro lado, marca decisões que procuram criar “uma série de índices que chamam a atenção do espectador para o filme enquanto objeto, procurando criar consciência de que se trata de uma narração” (Xavier, 2019, p. 141).

Em *Anjos da Noite*, a direção de fotografia trabalha na chave da opacidade que caracteriza todo o resto da construção da obra, uma opção para que a imagem colabore com expressão do tema da performance no mundo moderno. Seria possível a produção do filme com uma fotografia mais transparente, que se baseasse na construção naturalista da iluminação, com fontes de luz justificadas diegeticamente, por exemplo. Mas aqui, a narrativa visual espelha a direção dada pela narrativa geral e também atrai atenção para si, o que gera sensações importantes para o filme e colabora na expressão do ponto de vista do narrador.

Ao longo da análise, cenas como o discurso de Malu sobre os “anjos da noite” e a prisão de Lola mostraram como o desenho de luz comenta as ações das personagens e não apenas as apresenta. São cenas em que os realizadores parecem responder a questão de Eisenstein discutida no primeiro capítulo sobre a representação simultânea do fato e do ponto de vista do autor sobre ele. A resposta é: a construção da imagem pode comentar os acontecimentos além de representá-los. Sempre. Em *Anjos da Noite* isso fica muito evidente por conta do **efeito de hipérbole da imagem**.

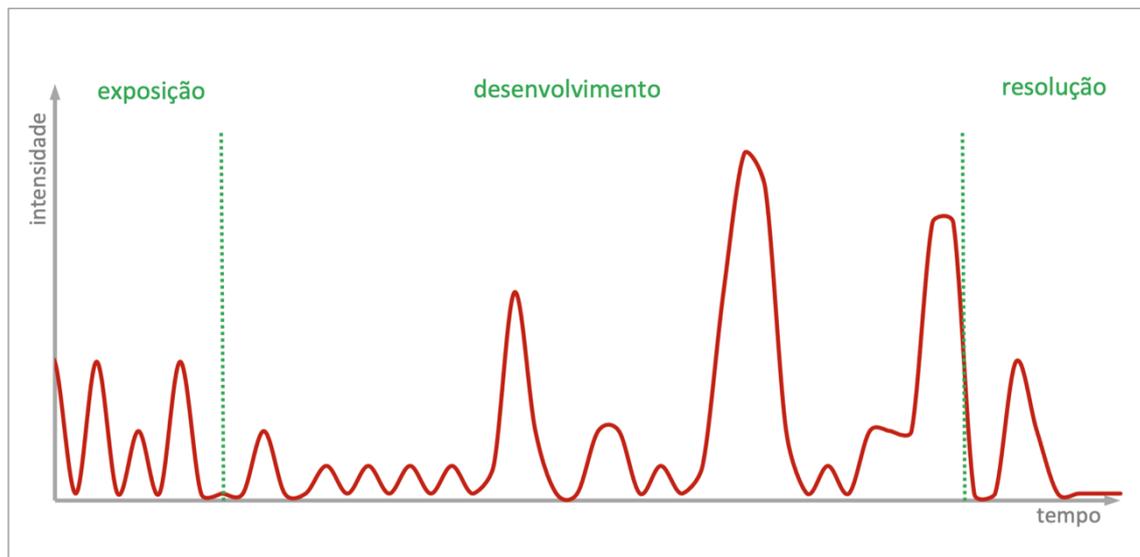
As estilizações visuais enfáticas definidas aqui como hipérbolas da imagem são ferramentas de expressão do realizador, revelando seu ponto de vista sobre as ações apresentadas. São também elementos de transformação da dinâmica narrativa dentro das cenas, momentos de intensificação gerados pela imagem. A cena de Teddy e Marta dançando sob o vão do Masp é um grande exemplo. O fim do filme se aproxima e a cena marca o ponto alto da narrativa antes da resolução. A atmosfera é de harmonia entre as personagens, mas as diferenças na imagem e no estilo de *mise-en-scène* com o resto do filme intensificam sua recepção. A potência da cena está na explicitação do comentário do narrador à situação. Um narrador que manipula explicitamente as informações que divide com o público e que aqui, por meio de um exagero visual deliberado, dá força a uma cena leve e quase desconectada do andamento geral do filme.

Outras maneiras visuais de impulsionar a narrativa também aparecem no filme e marcam outros tipos de **efeito intensificador**. É o caso da mudança para planos bem abertos e desenhos de luz mais contrastados que aparecem em todas as cenas de clímax. É o caso também da ênfase na fixidez em algumas das cenas e do uso de luzes de cor rosa em outras. Essas características se limitam às cenas de pico e marcam diferenças inclusive com as cenas de grande intensidade da etapa de exposição nas quais são especialmente os movimentos de câmera grandes e desconectados das personagens que acentuam a força das cenas. A repetição deles no início do filme gera a expectativa de que serão os elementos de intensificação das

cenas ao longo de todo o filme e quebrar essa expectativa empresta às cenas a força do inesperado.

O gráfico geral da narrativa visual é uma representação útil nesta análise da relação da imagem com as intensidades da narrativa como um todo. Em seu eixo horizontal, é possível acompanhar a passagem de tempo do desenrolar do filme. No eixo vertical, o valor mínimo da escala é a afinidade, a repetição de um tipo de imagem já estabelecido como padrão de alguma situação ou personagem. O máximo da escala é o maior contraste visual, obtido quando um novo tratamento da imagem é introduzido ou exageros visuais se acumulam.

Gráfico 8: gráfico geral da narrativa visual de *Anjos da Noite*

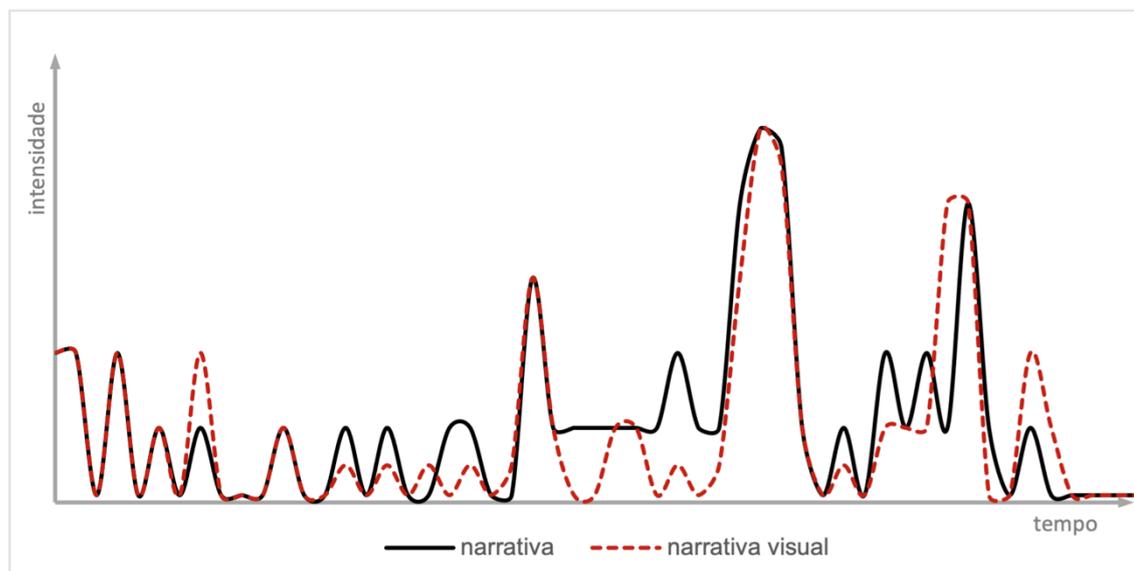


Fonte: A autora.

O gráfico geral da narrativa visual de *Anjos da Noite* demonstra como a intensidade da imagem diminui depois que acaba a etapa de exposição. Afinal, as características da imagem já foram apresentadas, formando um padrão visual para o filme. Mesmo os elementos contrastantes que aparecem como choques visuais no início criam afinidades entre si e se transformam em parte da estrutura esperada para obra.

Da mesma maneira, depois da grande intensidade da cena de Malu com Léger, a imagem volta aos padrões internos a obra e sua intensidade aos patamares anteriores, apesar da narrativa geral mostrar um aumento da intensidade do filme como um todo depois desse momento, como se pode ver no gráfico que sobrepõe a estrutura visual à estrutura narrativa.

Gráfico 9: gráficos da narrativa e da narrativa visual sobrepostos



Fonte: A autora.

Por outro lado, os clímaxes de todas as linhas narrativas têm grande intensidade, mesmo que repitam entre si algumas características, como mencionado acima. Elas não eclipsam o choque que as imagens causam e que ajudam as cenas a se destacarem no filme. Nota-se que apesar de ápices da história, essas cenas não são todas de grande conflito e, portanto, é possível dizer que parte da força delas se deve a seus aspectos formais. A história puxa a imagem e a imagem empurra a história.

Por conta da relação tão direta da imagem com o conteúdo é importante ressaltar as diferenças entre os gráficos da narrativa geral e da narrativa visual. No caso de *Anjos*, aparece nessa comparação especialmente uma desproporção da intensidade da imagem em relação à da narrativa no início da resolução. Isso ocorre porque na história o nascer do dia é um momento de harmonia e até romance, mas na imagem há um choque com a volta ao teatro, com uma iluminação estilizada e o sol nascendo no cenário em tons quentes depois da noite toda azul. Há ainda um movimento circular e uma descida da câmera que diferem bastante das últimas cenas. Depois, um novo choque se dá com a passagem do escuro ao brilho intenso da janela do apartamento de Marta que mostra o dia começando na cidade. A diferença na intensidade que essas cenas têm em cada gráfico exemplifica como a imagem eleva a força de uma cena. Sem a intensidade gerada pelos contrastes da imagem, a cena poderia ter a mesma intensidade baixa de todas as outras da resolução.

Ainda sobre a intensidade das imagens há que se considerar uma potencial dimensão paradigmática dos efeitos do filme. Dentro do contexto do mercado cinematográfico nacional

do período, as imagens de *Anjos* podem ter ganhado impacto (prêmios, críticas) também por conta de uma ruptura visual com padrões da década anterior, além de uma quebra de expectativas em relação à representação da cidade.

No filme, São Paulo é representada como um palco onde vivem e criam suas performances diversas personagens. O que se vê é uma grande metrópole onde tudo pode acontecer, marcada por luzes coloridas e movimento. Nela, o “real” tem pouca importância, como explicita a última fala do filme. Ciça pergunta se as pérolas que Teddy lhe deu são verdadeiras, ao que ele responde: “E isso importa? O que importa é que elas são lindas. E agora são suas” (*Anjos...*, 1987, 93 min).

A falta de importância do *status* de “realidade”, ou a impossibilidade dessa definição, pode ser vista também na criação de **efeitos de atmosfera** ancorados em padrões visuais reconhecíveis de gêneros cinematográficos. A iluminação contrastada das cenas na delegacia, com as sombras das persianas marcando o cenário, a fumaça do cigarro iluminada em contraluz, colocam o espectador rapidamente dentro do clima de corrupção e imoralidade do filme *noir*. A referência ajuda a caracterizar a personagem Fofó e a manter viva a dúvida sobre o estatuto das imagens. Da mesma maneira, as luzes coloridas em quadro, os enquadramentos abertos e os movimentos de câmera suaves tornam a dança de Teddy e Marta mais deslumbrante por conta da associação com a atmosfera de musicais estado-unidenses.

Importante notar como são os mesmos elementos visuais que caracterizam tanto o efeito de atmosfera quanto o efeito intensificador encontrados na cena da dança. Apesar de serem nomeados separadamente, para que sejam ressaltados os resultados diversos da construção fotográfica, os efeitos se intercalam. Outro exemplo disso aparece logo a seguir: quando o dia amanhece no apartamento de Marta, o azul da imagem funciona como contextualização no tempo e também como atmosfera para um amanhecer ainda sem grandes novidades, meio apático.

De fato, a cor azul é chave para o **efeito de criação de temporalidade** do filme, ou melhor, para seu efeito de ausência de contexto temporal. Ao longo de toda a noite, as luzes azuis caracterizam um tempo em suspenso, no qual o andamento cronológico tem pouca importância em relação ao tempo subjetivo das relações criadas pela narração. As imagens das *tapes*, que embaralham ainda mais a estrutura temporal, também são dominadas pelo azul. Com o amanhecer, fica para trás essa temporalidade mágica. A direção de fotografia começa a ressaltar a passagem de tempo por meio da variação de temperatura de cor entre as cenas. O dia começa ainda com o azul, em um sentido novo, trazendo uma melancolia para os despertares de Teddy e Ciça que não se aplica aos outros usos da cor ao longo do filme. Aos poucos, porém,

esse ciclo da noite se encerra e a imagem ganha as cores mais quentes do sol, que chama os trabalhadores para ação.

Como nesse exemplo, toda a análise de *Anjos da Noite* demonstra que os elementos visuais não possuem um significado inerente e ganham sentido dentro das construções de afinidades e contrastes criadas pelo filme. Por isso, é importante o mergulho na etapa de exposição do filme. Nela estão sendo criadas as principais afinidades do universo da narrativa, ou seja, é nesse momento que cada elemento visual adquire sentido específico a obra. Sentido que pode mudar por conta dos contrastes que surgem ao longo do desenvolvimento da trama. Daí a relevância da explicitação das hipóteses no decurso da análise: elas revelam os choques e manutenções presentes no conceito global da direção de fotografia.

3. TERRA ESTRANGEIRA – O DESTERRO EM TONS DE CINZA

3.1 O desamparo dos anos 1990

Terra Estrangeira, de Walter Salles e Daniela Thomas (1995), é o representante da década de 1990 nesta pesquisa. Ele marca a estreia em longa-metragem da famosa parceria entre Walter Salles e Walter Carvalho,⁴⁶ atualmente o mais respeitado e pesquisado diretor de fotografia do país.⁴⁷

O filme é um bom contraponto ao intrincado *Anjos da Noite*: menos personagens, conflitos mais demarcados e narrativa com desenvolvimento mais clássico, pois encadeada por relações causais que “encorajam o espectador a construir tempo e espaço coerentes e consistentes para a ação da fábula” (Bordwell, 1985, p. 162), com começo, meio e fim. *Terra* tem, portanto, uma estrutura narrativa mais próxima às discutidas por Bruce Block. Sua análise coloca à prova as adaptações do método do autor propostas aqui ao tipo de obra que ele examina, assim como permite o teste das definições dos efeitos do capítulo anterior.

Contrapor os dois filmes funciona também para demonstrar diferentes possibilidades da cinematografia na representação da cidade. Em *Anjos*, São Paulo é um espaço de performance, um cenário colorido familiar aos habitantes da noite. Em *Terra*, a cidade é rígida, um emaranhado de linhas em tons de cinza, indiferente às sensações de seus cidadãos.

O filme ainda propõe um paralelismo entre duas histórias que se juntam aos poucos sugerindo uma construção narrativa baseada nas relações de contraste e afinidade entre personagens, fato que, se confirmado, pode fazer da obra um exemplo didático da importância dessa dicotomia na construção da direção de fotografia.

⁴⁶ Walter Carvalho fotografou filmes que Salles codirigiu com Daniela Thomas – *O Primeiro Dia* (1998) e *Somos Todos Filhos da Terra* (curta dirigido por Kátia Lund, João Moreira Salles, Walter Salles e Daniela Thomas, 1998) – e filmes em que ele liderou a direção sozinho – os curtas *Krajcber*, *o Poeta dos Vestígios* (1987) e *Socorro Nobre* (1996) e os longas-metragens *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001).

⁴⁷ Dentre os quase cem créditos de Walter Carvalho como diretor de fotografia são famosas suas parcerias com Cláudio Assis – *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) –, Karim Aïnouz – *Madame Satã* (2002), *O Céu de Suely* (2006) – e Júlio Bressane – *Filme de Amor* (2003) e *A Erva do Rato* (2008). É muito reconhecido também seu trabalho na cinematografia de minisséries da TV Globo como *O Rebu* (2014) e *Amores Roubados* (2014). Além de atuar como diretor de fotografia, Walter é fotógrafo e diretor de cinema. Dirigiu documentários como *Raul: o início, o fim e o meio* (2012) e *Um filme de Cinema* (2017) e ficções como o longa *Budapeste* (2009) e a novela *Amor de Mãe* (2019-2021). O trabalho de Walter Carvalho é alvo de inúmeras pesquisas e teses. No congresso da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual de 2023, por exemplo, entre as dezesseis pesquisas apresentadas cinco se debruçavam sobre seu trabalho.

Em *Terra*, o jovem paulistano Paco vê todo o seu cotidiano ruir com a morte da mãe, Manuela. Paralelamente, Alex, uma garçonete brasileira vivendo em Lisboa, fica desolada ao descobrir que seu namorado Miguel usou suas economias para comprar drogas, esperando devolver o dinheiro com um esquema de contrabando. Dessa maneira, instaura-se desde o início uma aproximação entre as situações das personagens, que se veem sozinhas, sem dinheiro e sem rumo.

Com esperança de conseguir chegar a San Sebastián, cidade natal da mãe na Espanha, Paco aceita levar uma misteriosa mala à Lisboa. O sonho de rever a cidade espanhola é tema de discussões entre o rapaz e a mãe enquanto ela está viva; com a morte dela, ele dá algum propósito ao perdido Paco. No entanto, o esquema de tráfico em que Paco se envolve se torna cada vez mais complicado e perigoso. Miguel, seu contato em Lisboa, é assassinado e Paco não consegue falar com Igor, o contratante. Em busca de respostas, Paco resolve procurar Alex, cujo endereço encontrou entre os pertences de Miguel. Assim começa a relação entre eles, que intercala momentos de carinho e confrontos.

De imediato, chama atenção a escolha por uma fotografia em preto-e-branco para um filme que tem como ponto de partida um evento real tão próximo a sua realização: o confisco das poupanças pelo presidente Fernando Collor de Mello em 1990. É o choque advindo dessa notícia que leva a mãe de Paco a óbito. Ou seja, é esse evento que põe em marcha toda a história do rapaz que, sem perspectivas e dinheiro, se envolve no esquema de contrabando.

Em depoimentos sobre a obra, os diretores explicam que a imagem em preto-e-branco “insere o filme imediatamente num tempo histórico, tem a faculdade de datar um evento” (Carvalho; Salles; Thomas, 1997, p. 14). Dessa maneira, sugerem que a imagem exerce um **efeito de criação de temporalidade** no filme, colaborando para afastar a narrativa do presente e criar a sensação de um retrato de época.

Essa sugestão justifica também a interpretação das imagens das personagens na cidade como símbolos da relação sujeito/sociedade que o filme quer retratar, explicitada pelos realizadores ao citarem o fotógrafo Robert Frank: “o preto e o branco são ao mesmo tempo as cores da esperança e do desespero” (Carvalho; Salles; Thomas, 1997, p. 13). É essa a atmosfera geral do filme: melancolia, um vazio existencial, com vislumbres (passageiros) de esperança. Retrato do “exílio econômico, que vem transformando o Brasil dos anos noventa num país de emigração, pela primeira vez em quinhentos anos” (idem, p. 13). Ademais, não é só das personagens esse misto de esperança e desespero, o cinema brasileiro acompanhou de perto as dificuldades da Era Collor.

Em 1990, o presidente extinguiu órgãos ligados à produção cinematográfica, como a Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro, sem substituí-los por outras instituições ou políticas de incentivo. Com isso, a produção nacional caiu a praticamente zero e aumentou somente com a promulgação e regulação da Lei do Audiovisual (lei 8685/1993), que criou mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal no governo Itamar Franco. Foi em 1995, mesmo ano de lançamento de *Terra Estrangeira*, que chegou aos cinemas *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (Carla Camurati), obra apontada como o marco da “Retomada” da produção nacional. A partir de então 20 a 30 filmes nacionais foram produzidos por ano ao longo da década. Foram 167 longas-metragens lançados entre 1995 e 2001 contra 30 nos primeiros anos de 1990 (Oricchio, 2003, p. 27). Assim, a atmosfera no filme de Walter Salles e Daniela Thomas revela também a experiência dos próprios cineastas dos anos 1990: melancolia com alguma esperança pós-impeachment.

Além disso, o filme tematiza questões culturais, sociais e geopolíticas típicas da pós-modernidade e do cinema mundial do período, como a identidade cultural, o exílio, o cosmopolitismo, a crise existencial e afetiva da vida na cidade.⁴⁸ *Terra Estrangeira* representa o “fracasso da reconciliação pós-colonial” (Nagib, 2014, p. 9) em um momento no qual

O retorno à temática da identidade cultural brasileira e latino-americana assume [...] outros contornos dados pela própria complexidade do contemporâneo, que não mais parece admitir fáceis contraposições, como local x universal, periferia x centro, colônia (cultural) x metrópole. Marcado pela diluição das fronteiras geográficas, políticas, econômicas e, até mesmo, simbólicas, o contemporâneo vê-se diante de um frenético processo de fragmentação das identidades, de relações de poder inscritas não mais na oposição entre blocos hegemônicos, de um descentramento que, no mínimo, desestabiliza “ordens e progressos” (Freire, 2002, p. 124).

A história de desamparo de Paco, portanto, está longe de retratar um problema pessoal, ela é simbólica. *Terra Estrangeira* se constrói como um retrato de época e esse caráter é evidenciado de partida pela cinematografia em preto-e-branco em um momento no qual a produção em cores era a norma de mercado, como demonstra o depoimento de Walter Carvalho sobre sua preparação para a filmagem:

Minha intenção em assistir tanto filmes era fazer com que as imagens do preto-e-branco tomassem conta do meu imaginário [...]. Queria ver a realidade só em preto-e-branco, numa busca incansável para dessacralizar a cor, descolorizar o cinema. Enfim,

⁴⁸ Assim como no capítulo anterior, a análise não vai se debruçar sobre a dimensão paradigmática da obra que a aproxima do estilo pós-moderno, apontando-a aqui apenas como um contexto mais amplo que pode ajudar a compreender alguns sentidos criados pela imagem. Para reflexões sobre a representação da pós-modernidade na obra, verificar: Freire (2002), Nagib (2014), Pucci Jr. (2005).

escapar do bombardeamento diário da cor no nosso cotidiano, que absorvemos em todos os meios de comunicação modernos, numa velocidade igual à da luz (Carvalho; Salles; Thomas, 1997, p. 100).

O depoimento de Carvalho revela um aspecto paradigmático complexo da construção da direção de fotografia do filme. Por um lado, suas imagens contrastam com o cinema e os meios de comunicação coloridos da época, rejeitando o tipo de representação em voga, por outro acaba se diferenciando do colorido da vida cotidiana que vemos e entendemos como realidade. Ao mesmo tempo, essas imagens se aproximam de toda uma tradição realista da fotografia em preto-e-branco, fazendo referência a imagens de caráter documental: o preto-e-branco das fotografias de arquivo, das fotos de jornal, das imagens de grandes fotógrafos e documentaristas. As imagens de *Terra* têm sentidos permeados por questões de contexto histórico e de convenções.

Outra associação com o documentário aparece também no depoimento dos realizadores, que dizem ter procurado “filmar com o mesmo prazer que temos no documentário” (Carvalho; Salles; Thomas, 1997, p.14). Para eles, isso se traduz em um trabalho mais coletivo e uma equipe de filmagem pequena. Para a direção de fotografia esse desejo tem outras consequências: uma equipe pequena pode significar mais tempo de trabalho necessário para cada mudança de iluminação ou a necessidade de desenhos de luz mais simples. Muito associada à ideia de documentário está também certa maneira de operar a câmera, especialmente a câmera na mão, que promete agilidade do operador e sua participação diferente na *mise-en-scène*. Essa dimensão aparece no discurso dos realizadores:

quisemos, conscientemente, contar uma história que partisse de um fato documental recente – o caos resultante do plano Collor – para depois desaguar na ficção [...]. Há algo de fascinante na possibilidade de fazer um filme urgente, que fale de algo que mudou a vida de todo um país. Esse sentido de urgência determinou a linguagem adotada. Assim, o super 16mm não foi utilizado por uma questão de custos (embora ajude neste aspecto), mas porque, a câmera mais leve, orgânica a esse tipo de história, aproxima-nos dos personagens (Carvalho; Salles; Thomas, 1997, p.14).

É interessante a escolha da palavra “documental” para classificar o fato “real” que dá marcha ao filme. Ela revela uma maneira de contar a história traduzida inclusive pela escolha do equipamento de câmera, cujas consequências vão além da desejada aproximação com as personagens.

O processo do super 16mm supõe o uso de negativo 16mm na captação das imagens para posterior ampliação para o padrão de projeção 35mm das salas de cinema. Isso faz com que os grãos de prata que formam a película sensível do negativo apareçam maiores na cópia

final, gerando um resultado particular na textura do filme. Além disso, “condenado a refotografar a imagem original em laboratório, as alterações seriam inevitáveis no contraste [...], na definição, no recorte, na profundidade e no brilho da imagem”, diz Walter Carvalho (1997, p. 102). As condições de produção, aqui impostas pelo desejo da direção, determinam o resultado da cinematografia.

Isso não impede, no entanto, que a textura seja trabalhada como um elemento significativo dentro da construção da imagem. O que acontece é que o diretor de fotografia vai ter que criar sobre os limites impostos por suas condições, como atesta Carvalho:

Sabia que jamais eliminaria os grãos, por exemplo, depois de ampliado, mas também tinha plena consciência de que poderia minimizá-lo e colocá-lo do nosso lado, tornar sua presença um elemento a mais na narrativa do filme, sobretudo em plena harmonia com os demais elementos que compõem o cinema (Carvalho; Salles; Thomas, 1997, p. 103).

De fato, a textura em *Terra Estrangeira* trabalha em prol do efeito documental almejado, tendo em vista que convencionalmente esse mesmo tamanho de negativo e processo de ampliação são utilizados em documentários, afinal, além de utilizar câmeras mais leves, o super 16mm permite que as imagens sejam captadas por mais tempo sem interrupções.⁴⁹

De maneira mais ampla, o efeito de documento histórico do filme vai além de uma questão de criação de temporalidade e se refere também a um **efeito de realidade**. Se por um lado o filme não se apresenta como uma simples janela aberta para o mundo, muitos de seus elementos mostram preocupação com a transparência de seu dispositivo.

Nesse começo de discussão, é importante notar como várias camadas do efeito de realidade do filme se baseiam em referências externas, anteriores a ele, que criam sensações e sentidos nos primeiros instantes de sua recepção, antes mesmo do completo estabelecimento das personagens e seu conflitos. Essas camadas demonstram um aspecto fundamental do realismo no cinema e nas artes, que “o efeito de real global depende bem mais de convenções e das expectativas relativas ao realismo, do que da perfeição intrínseca dos efeitos de realidade parciais” (Aumont, 2004, p. 146). Ou seja, o efeito de realidade está baseado especialmente na afinidade com obras da mesma “tendência realista”. O preto-e-branco, os grãos aparentes e a câmera na mão “documentais” foram repetidos em diversos filmes até ganharem o *status* de referências visuais de verossimilhança.

⁴⁹ Os 122 metros de película 35mm que formam um rolo de filme rendem aproximadamente 4 minutos de captação, ao passo que um rolo de 16mm de mesma metragem rende 11 minutos de filmagem.

O realismo de *Terra* se apoia, portanto, em um trabalho com convenções, de partida baseado em modelos do documentário. Porém, ao longo do filme outros elementos da imagem vão demonstrar a elaboração de efeitos de realidade por meio da adesão a convenções do cinema clássico, que atestam grande controle da estrutura ficcional.

3.2 Exposição: dois estranhos, duas cidades, um mesmo desamparo

Terra Estrangeira começa apresentando a personagem Paco, ou melhor, Paco na cidade. Os primeiros dois planos mostram a janela iluminada do apartamento do rapaz em meio à paisagem do Minhocão. Paco é apenas uma silhueta que anda pequenina de um lado para outro e declama um texto teatral. No primeiro plano, as luzes artificiais da rua geram grandes sombras na fachada do prédio. No segundo, as luzes continuam acesas, mas o céu aparece em quadro já com nuvens visíveis, é o amanhecer. Paco passou a noite toda lendo. O som do texto declamado parece contínuo, mas a imagem mostra a passagem do tempo. O barulho alto do acelerar de um ônibus inicia o próximo plano, de dia, no qual a mãe de Paco é apresentada da mesma maneira que o filho, dentro da cidade, sob o domínio das linhas em preto-e-branco que a delineiam. Manuela atravessa a rua com a fachada do prédio ao fundo. O enquadramento é cuidadosamente composto, ressaltando o caráter gráfico da cidade. O minhocão é a grande linha que domina a construção da cidade e do quadro.

Quando a montagem corta para dentro do apartamento, novamente o viaduto está em quadro, através da janela na qual se apoia Paco. A profundidade de campo da imagem (há foco suficiente para ver tanto Paco quanto o viaduto e os prédios ao fundo) e o trabalho de tons da cena sugerem novamente a ligação de Paco com a paisagem urbana. Apesar de ser a primeira aparição de sua vida particular, os detalhes do quarto de Paco estão na penumbra e não revelam mais informações sobre sua personalidade. O que importa é sua ligação com a cidade, simbolizada pelo Minhocão, e sua fixação pelo texto teatral, que o rapaz continua lendo.

São Paulo é o grande cenário da vida de Paco, não sua casa, a qual a narrativa não se preocupa em descrever. Os enquadramentos das cenas internas que se seguem são delimitados pela medida das personagens, ou seja, mesmo os planos mais abertos parecem ter o tamanho necessário para ação acontecer, não mais que isso. Esse é um dos parâmetros visuais que passam a caracterizar o universo imagético do apartamento. Além disso, ele se configura como um espaço com grande variedade de tons de cinza: partindo dos pretos profundos das sombras e dos cabelos escuros das personagens passa por uma vasta gradação de tons de cinza médio nos rostos e cenários e chega às altas luzes estouradas das janelas no fundo de quadro, que formam

halos brilhantes. O apartamento de Paco é claro, iluminado por uma luz natural mais ou menos homogênea vinda das janelas.

Figura 30: *frames* da apresentação de Paco e São Paulo



Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

Nesse trecho inicial também é elaborada visualmente a onisciência da narrativa que, desde o primeiro plano, mostra seu poder de colocar a câmera em qualquer lugar: desde posições privilegiadas, como acima do Minhocão enquadrando o viaduto e a janela de Paco simultaneamente, até posições de identificação com as personagens, como quando se coloca sobre o ombro de Paco, mostrando uma afinidade com o rapaz enquanto ele discute com a mãe. Trata-se, portanto, de uma onisciência narrativa que se traduz como onipresença espacial, transformando “o esquema cognitivo que chamamos de “câmera” em um observador ideal

invisível, livre de contingências de espaço e tempo, mas discretamente confinando-se a padrões codificados em prol da inteligibilidade da história” (Bordwell, 1985, p. 161, tradução nossa).⁵⁰

Entre esses padrões de inteligibilidade estão também, na apresentação de Paco, a restrição do tamanho dos planos à figura humana e a conexão direta entre os movimentos de câmera e os deslocamentos das personagens, ambas estratégias que visam manter o foco do espectador na história e não no modo como ela é contada.

Voltando às classificações de Bordwell, pode-se dizer que até aqui a imagem do filme exerce um **efeito de perspectiva narrativa** que colabora para a construção de uma narrativa onisciente, altamente comunicativa e pouco autoconsciente. Ou seja, “a narração sabe mais do que todos os personagens, esconde relativamente pouco do espectador (principalmente “o que acontecerá a seguir”) e raramente reconhece seu próprio endereçamento ao público” (Bordwell, 1985, p. 160, tradução nossa).⁵¹

Note-se que no capítulo anterior essa categorização foi aplicada a um “narrador”, porque em *Anjos da Noite* ele foi criado pelo filme. Aqui ela caracteriza diretamente a “narrativa”, considerando que não é preciso falar de um narrador se o filme justamente se propõe a “apagar ou ocultar o processo de narração” (Bordwell, 1985, p. 62).

Todas as reflexões de Bordwell utilizadas nesse trecho integram suas definições das características da narrativa clássica. Não se objetiva classificar *Terra Estrangeira* como um filme clássico, mas elas aparecem em profusão a fim de salientar a forte relação do filme com esse padrão. Se por um lado foi apresentado o desejo dos realizadores em se aproximarem dos modos de fazer do documentário, por outro o filme mantém uma construção bastante típica da narrativa ficcional clássica e garante seu efeito de realidade também por conta da adesão a certo padrão de perspectiva narrativa, ao menos na etapa de exposição.

Até esse momento, os aspectos da imagem que mais se afastam de um modelo clássico são a participação da cidade nos enquadramentos iniciais e um exagero em certos *closes* de Paco (figura 30). Convencionalmente, esse tamanho de plano é um pouco mais aberto, com o corte no topo da cabeça e um pouco mais do pescoço da personagem em quadro. Os *supercloses* de *Terra* aproximam enfaticamente a narrativa das reações do rapaz.

⁵⁰ No original: “Classical omnipresence makes the cognitive schema we call “the camera” into an *ideal* invisible observer, freed from contingences of space and time but discreetly confining itself to codified patterns for the sake of story intelligibility.”

⁵¹ No original: “the narration knows more than all the characters, conceals relatively little (chiefly “what will happen next”) and seldom acknowledges its own address to the audience.”

No sentido oposto, os planos que apresentam a cidade têm “motivação composicional” (Bordwell, 1985, p. 59) para serem mais abertos, pois transmitem sentidos ligados ao tema da obra. No entanto, deixam transparecer uma estetização na representação de São Paulo que pode ser associada a um comentário da narrativa, ou seja, parecem aspectos de uma desfamiliarização. Por serem construídos como contrastes, esses dois tipos de plano parecem carregados de sentidos que ainda devem ser elaborados ao longo do filme.

Seguindo adiante no filme, há uma mudança de espaço por meio dos planos de um barco cruzando o quadro com a paisagem de uma cidade ao fundo. A música e o sotaque dos diálogos nos planos seguintes revelam que estamos em Portugal. Dessa maneira é revelada outra faceta da onisciência narrativa: a montagem entre diferentes linhas de história. Alex é apresentada como uma garçonete que vive em um universo em preto-e-branco de contraste acentuado. Nele, predominam os cenários sem janelas marcados por zonas de baixa luz e nos quais mesmo os rostos das personagens mostram sombras bem definidas, geradas predominantemente por fontes de luz duras. A fim de destacar seus cabelos escuros do fundo de quadro, um contraluz pouco intenso sempre acompanha Alex.

A cidade parece fisicamente distante das personagens, impressão intensificada pelas características do plano que as insere na paisagem de Lisboa. A câmera começa mostrando um panorama elevado da cidade e se afasta aos poucos para revelar Alex e Miguel apreciando a vista. Ela fala sobre o medo de ficar sozinha, sobre sua sensação de desterro que “não depende do lugar. Quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira [...]. Eu morro de medo de ficar velha aqui fora. Mas quando eu penso em voltar pro Brasil, me dá um frio na espinha” (Terra..., 1995, 10 min).

A imagem mantém Alex o tempo todo separada da cidade, mesmo que estejam no mesmo enquadramento. A cidade é clara, as personagens, escuras. O uso de uma lente fechada (com distância focal maior que de uma normal) achata o espaço e aproxima as personagens da vista, fazendo com que as casas pareçam maiores em quadro, porém a profundidade de campo típica da lente mantém uma diferença de foco entre as personagens e o fundo que os separa visualmente. Além disso, os tons de cinza médios e escuros que dominam a cena dão peso ao discurso. Apesar de Alex chamar Lisboa de “cidade branca” quase não há branco na imagem, só cinza, gerando um clima apagado e sem brilho que dialoga com o *close* da moça de olhos fundos e escuros.

Figura 31: *frames* da apresentação de Alex e Lisboa



Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

As cenas de Alex ainda introduzem no filme movimentos de câmera desconectados dos movimentos das personagens. Na linha de Paco, a câmera se mostrou bastante móvel, mas acompanhando o deslocamento dos atores. É dentro da boate onde Miguel se apresenta que ela realiza, pela primeira vez, movimentos ao redor de uma personagem parada. Contudo, nesse momento, os movimentos acompanham o ritmo da música que o rapaz toca e os planos que seguem Alex na montagem paralela. Por isso, não chamam tanta atenção para si, passam como uma descrição da situação. Sensação muito diferente daquela causada pelo *travelling out* que revela as personagens apreciando a cidade.

Esse movimento de afastamento cria uma ênfase na narração que indica a importância da cena na explicitação do tema do filme e evidencia de maneira nova a presença de uma instância narrativa que comanda a mostraçã do filme. Enquanto a câmera seguia as

personagens, a sensação dominante era de que a história contava a si mesma, sem um ponto de vista demarcado. Aqui é revelada a manipulação. Se de fato esse movimento isolado não é suficiente para quebrar o efeito de perspectiva narrativa que vinha se construindo dentro do filme, também é certo que a narrativa se mostra momentaneamente mais autoconsciente, gerando o que chamamos no capítulo anterior de **hipérbole da imagem**, efeito no qual um exagero estético contrastante com os padrões do filme intensifica a potência da cena e aponta para um comentário da narrativa sobre a história.

Importante ressaltar que, apesar desse efeito supor que a imagem chama atenção para si mesma, não se pode dizer que nesses momentos o poder da imagem interrompe a narrativa. Essa consideração diferencia a definição de “hipérbole da imagem” do conceito de “intensidades da imagem”, proposto por Cyntia Calhado (2021). A autora afirma que

podemos compreender as intensidades da imagem no cinema narrativo como uma forma de aumentar o engajamento dos espectadores no cinema. Por meio de contatos com a materialidade da imagem, ênfase em suas texturas e granulações, a experiência cinematográfica se torna mais corpórea, convocando a um engajamento afetivo de ordem sensorial e sentimental (Calhado, 2021, p. 85).

Calhado propõe que certas imagens acionam a sensibilidade háptica do espectador e podem ser compreendidas como “acontecimentos” narrativos por serem capazes de ampliar a experiência sensorial do filme.⁵² A autora trabalha com a noção de acontecimentos filmicos que “quebram o fluxo narrativo” e podem ser vistos como “performances da imagem”. Eles são caracterizados pela ênfase no aspecto “figural” da imagem, ou seja, no que “subsiste em uma imagem quando se retira dela o figurativo (isto é, o motivo referencial, sua parte iconográfica) e o figurado (a parte retórica)” (Calhado, 2021, p. 40).

Várias aproximações podem ser encontradas entre as definições de Calhado e o conceito de efeito de hipóbole da imagem, afinal discutem construções de imagem que geram intensidade na experiência do público. No entanto, os impactos da imagem definidos como “intensidades” e “intensificadores” são diferentes, mesmo que alguns exemplos possam ser compartilhados.⁵³ Aqui, a proposta é definir um efeito que se coloca como um ápice da união

⁵² O termo “háptico” se refere à sensação de toque. Ligado à imagem trata do “modo como certas imagens podem ativar o tato a partir da memória cultural e sensorial de cada espectador por meio da valorização de texturas de objetos normalmente filmados de perto” (Calhado, 2021, p. 44). No capítulo 4 esse aspecto da imagem será trabalhado em detalhe por meio da definição do efeito háptico.

⁵³ É por pouco que os exemplos das duas pesquisas não são de fato compartilhados, tendo em vista que em seu livro Calhado se debruça sobre filmes de Walter Salles, inclusive alguns fotografados por Walter Carvalho. Certamente, ela poderia ter analisado cenas de *Terra Estrangeira*, como o banho de Paco, que apresentam um “efeito háptico”.

entre narrativa e imagem. A imagem se torna objeto de atenção, mas não eclipsa a representação, o discurso ou sentido da obra, como sugere a aproximação com a ideia de figural, pelo contrário, a imagem tem um efeito intensificador da narrativa. No efeito de hipérbole, a imagem explicita a construção da narrativa, mas não a interrompe.

Pelo mesmo motivo, também não são imagens que formam propriamente uma “atração” no sentido eisensteiniano, já que esta supõe uma ruptura com a continuidade narrativa. Os exemplos do efeito de hipérbole da imagem em *Anjos da Noite* até poderiam sugerir a ruptura como característica, por causarem maior choque na estrutura narrativa do filme, porém não é isto que define o efeito sugerido. Nele, o exagero formal amplia a autoconsciência narrativa sem interromper seu discurso, que continua sendo experimentado racional e emocionalmente.

Ao rever as características da perspectiva narrativa do filme após o início da linha de Alex é notável como se acumulam exceções à classificação de “pouco autoconsciente” feita na análise da apresentação da linha de Paco. O filme começa com mais transparência, mas revela uma tendência gradual à “oscilação entre ilusionismo clássico e distanciamento modernista”, típica do cinema pós-moderno (Pucci Jr., 2008).

Por outro lado, é reforçada a onisciência da narrativa, cuja maior demonstração é a passagem de uma história a outra. Ao longo de toda a exposição são esses saltos que revelam também os **efeitos de criação de relações** entre personagens e ambientes com os quais a direção de fotografia colabora. O preto-e-branco une as duas linhas gerando afinidade entre os protagonistas, que inclusive dá força aos contrastes entre suas situações. Compreender a relação de Alex com Lisboa traz sentido à sua história e também à relação de Paco com São Paulo, por contraste. As sombras que marcam as imagens de Alex revelam sentidos também porque contrastam com as imagens mais claras e homogêneas de Paco.

A apresentação das linhas narrativas termina quando se instauram os grandes conflitos de cada personagem. A morte da mãe é o ponto de virada da história de Paco, que ocorre simultaneamente – dentro da estrutura narrativa e não necessariamente dentro de uma realidade temporal – à briga entre Alex e Miguel, que separa o casal. São esses os dois primeiros picos de intensidade do filme que, como esperado, contrastam visualmente com as cenas anteriores.

Na linha de Alex, ela briga com o dono do restaurante em que trabalha, vai para casa e encontra Miguel se drogando. Ela pergunta sobre o dinheiro que ele usou para comprar as drogas e descobre que ele gastou as economias dela. Enfurecida, Alex resolve ir embora.

Na imagem, a diferença com as cenas anteriores se dá pela mudança no estilo de movimentação da câmera e pelo desenho de luz que gera variação de tons entre áreas do cenário. A briga se dá no apartamento do casal, iluminado com fontes de luz duras, de cima, que causam

sombras marcadas e recortam o ambiente formando pontos de luz intensos cercados por áreas escuras. Dessa maneira, à medida que as personagens andam pelo cenário, atravessam facho de luz, ora parando sob eles, ora discutindo no escuro. A câmera acompanha com muitos movimentos os deslocamentos de Alex e Miguel, que vão rapidamente de pontos mais próximos a outros mais distantes dela, gerando um dinamismo inédito nessa linha da história.

Há também a repetição de uma composição em profundidade entre as duas personagens. Em contraste com o resto da cena repleta de movimentos, nesses dois planos a câmera está fixa. Assim, geram pausas dramáticas e revelam visualmente o alienamento de Miguel em relação às ações de Alex, e mesmo seu descaso com ela, questão fundamental da cena. São planos que chamam atenção por conta da fixidez e da perfeição do encaixe das personagens em quadro, aspectos que se repetem no fim da sequência. Um corte faz uma elipse temporal: Alex está sentada sozinha em um banco de praça. A composição do alto, em diagonal, com a câmera fixa, dá um ponto final à agitação anterior e revela mais uma vez o cuidado da narrativa com os sentidos da composição.

Figura 32: *frames* da briga entre Alex e Miguel





Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

Na linha de Paco, Manuela está sozinha no apartamento e assiste o anúncio do confisco das poupanças pelo governo Collor pela televisão. Nas cenas anteriores ela havia dito a Paco que usaria todo seu dinheiro guardado para levá-lo a San Sebastián. Agora ela se desespera. A cena se desenrola com a variação entre planos muito abertos da sala e planos fechados, *closes* de seu rosto. A iluminação do ambiente oscila com luzes que entram pela janela. Parecem raios de uma tempestade que intensificam o drama da cena, mas diegeticamente são as luzes dos faróis dos carros que passam no Minhocão em frente à janela. A luz da TV também tremula no rosto da angustiada senhora, como deve estar tremendo todo seu corpo. A construção da imagem reflete a tensão da cena. Manuela morre do coração.

Paco chega em casa. Tudo está escuro. A câmera faz um movimento rápido de aproximação enquanto Paco caminha chamando pela mãe e para sob um foco de luz. No próximo plano, vemos apenas as mãos do rapaz pegando nas mãos imóveis da mãe. A câmera se afasta das personagens e para em frente à televisão que chuveja devido à falta de sinal, ela preenche todo o quadro. Corte para uma imagem toda escura. Ouve-se o choro de Paco junto a uma música triste. Aos poucos, a luz em movimento do farol de um carro varre a sala e permite que o espectador veja o rapaz abraçando a mãe no sofá por um breve momento até a imagem se tornar toda escura novamente. Depois, outro carro passa e ilumina a cena, depois outro, e mais outro, até que o preto volta a dominar o quadro. O corte revela um novo dia: a cidade vazia ao amanhecer, o começo de uma nova fase da história.

A direção de fotografia de toda essa sequência é bem diferente do padrão das imagens de Paco: o contraste dos tons é maior, com menos nuances de cinza. A luz é mais dura e marca pontos isolados do cenário, deixando grandes áreas no escuro. As luzes oscilam ao longo de toda a cena. Há planos gerais mais abertos do ambiente mostrando a mãe isolada e diminuta na imagem. A câmera se posiciona acima dela, ressaltando as sombras em seu rosto. Pela primeira vez nessa linha da história, os movimentos de câmera não são guiados pela movimentação da

personagem. Todas essas mudanças aumentam a intensidade visual da cena, que reflete sua intensidade dentro da história.

Figura 33: *frames* da morte de Manuela



Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

Figura 34: *frames* de outras seqüências na sala de Paco



O ambiente da sala com um tratamento visual bem diferente em cenas anteriores, tanto de noite quanto de dia. Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

As duas seqüências de conflito desse final da etapa de exposição contêm imagens muito expressivas, mas que não fogem de um ideal de realidade. É o que o diretor de fotografia Gordon Willis⁵⁴ chama de “realidade romanceada” (Willis *apud* Aronovich, 2004, p. 66),

⁵⁴ Gordon Willis foi um diretor de fotografia norte-americano conhecido especialmente por seu trabalho na trilogia *O Poderoso Chefão* de Francis Ford Coppola e pela parceria com Woody Allen em diversos filmes, entre eles *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977), *Manhattan* (1979) e *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985).

imagens marcadas por efeitos de realidade, com a justificativa diegética das fontes de luz, mas que também são regidas fortemente por **efeitos de atmosfera**. Elas mostram o mundo em seu melhor momento, ou como diria Aronovitch,⁵⁵

Partir de uma concepção realista da luz, para em seguida acrescentar-lhe os toques necessários, as pinceladas, me parece ser uma boa base. Diríamos que os toques e as pinceladas em questão destruiriam em parte o naturalismo “real”, transformando-o talvez neste naturalismo “mágico” (Aronovitch, 2004, p. 67).

A iluminação da última cena de Manuela é justificada pela presença da televisão ligada e pela localização do apartamento ao lado do viaduto. Ela está baseada em uma realidade possível, mas é dramática, carregada de intenções, e mostra uma grande quebra com as características apresentadas ao longo da exposição que, até aqui, moldavam o efeito de realidade. Surgem movimentos desconectados da ação dos atores, luzes intermitentes e novos ângulos de câmera, que até então era limitada à altura das personagens. Se nada disso rompe com o realismo, definitivamente há um contraste que busca um resultado: gerar emoções e tocar o espectador sensorialmente. Trata-se, então, de uma construção voltada a um efeito de presença, como definido por Gumbrecht.

Para descrever a dimensão da obra que não está diretamente ligada a questões de representação, Gumbrecht (2014) usa de forma equivalente os termos “atmosfera”, “ambiência” e “*Stimmung*”. Criados em grande parte pelos componentes materiais da obra, esses “tons” geram presença, o encontro da obra com o corpo e não com a mente. Dentro da experiência da obra são momentos “‘carregados’, como se de carga elétrica” (Gumbrecht, 2014, local 382), vivenciados de maneira pré-consciente, ou seja, sem que precisem ser racionalizados: eles são sentidos e isso basta.

Esse aspecto é importante para Gumbrecht, que critica a valorização da interpretação em relação à experiência estética. Em seu livro sobre literatura (2014), ele busca estabelecer parâmetros para uma leitura em busca de *Stimmung*, de modo que o poder dessas atmosferas seja demonstrado sem que isso signifique decifrá-las. As ambiências não requerem explicação e tradução. O importante é ressaltar que uma atmosfera é criada, que algo na obra se confronta

⁵⁵ Ricardo Aronovitch é um diretor de fotografia argentino. Chegou ao Brasil nos anos 1960, onde foi responsável pela cinematografia de filmes importantes como *São Paulo S.A.* (Luís Sérgio Person, 1965), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1966) e *Garota de Ipanema* (Leon Hirschman, 1967). Nos últimos 30 anos se estabeleceu na Europa, onde fotografou filmes de Alain Resnais, Costa -Gavras, Louis Malle e Ettore Scola, entre outros. Em 2004 publicou *Expor uma história: a Fotografia de Cinema*, no qual fala sobre princípios técnicos e conceituais de iluminação e exposição.

com as sensações do leitor. Segundo o autor, é possível buscar os elementos formais que ajudam sua transmissão, mas não compensa tentar descrever as atmosferas em si por se tratarem de experiências singulares que fogem inclusive do poder de discernimento da linguagem.

Pensar em Gumbrecht nos adverte a ter cuidado ao interpretar os sentidos e sensações daquela luz intermitente na morte de Manuela. Se é possível apontar que ela é uma ferramenta de criação da atmosfera da cena, tentar descrever em detalhes a consequência de sua presença é improdutivo. A luz gera uma sensação forte na cena, esse é o fato importante. Por outro lado, não é o ponto final. Para esta pesquisa é importante mostrar que o contraste formal com o resto do filme faz parte da elaboração de atmosferas, a presença isolada dessa luz não gera o clima, ela funciona dentro do contexto maior criado pela direção de fotografia do filme. De modo especial, ela tem impacto porque é diferente e porque é enfatizada, repetida ao longo da sequência.

Para tratar desse aspecto estrutural do efeito de atmosfera, é útil voltar-se à definição de *mood* por Greg Smith:

o principal meio para orientar estados emocionais é o clima (*mood*) [...]. Climas são expectativas de que estamos prestes a ter uma emoção específica, de que encontraremos pistas que vão evocar emoções específicas. As expectativas nos orientam em relação à nossa situação, encorajando-nos a avaliar o ambiente de uma maneira congruente com o nosso estado de espírito. O clima nos influencia a interpretar nosso ambiente como consistindo de pistas produtoras de emoções. Um clima alegre leva a pessoa a privilegiar as partes do ambiente que são consistentes com esse estado de espírito. Os climas agem como o equivalente à atenção do sistema emocional, focando-nos em certos estímulos e não em outros (Smith, 1999, p. 113, tradução nossa).⁵⁶

Em primeiro lugar, é importante notar como as afirmações de Smith se parecem com as explicações de Bordwell sobre a compreensão do filme pelo público, apresentadas na introdução. De fato, o que Smith faz é chamar atenção para os fatores emocionais da criação de expectativas por parte do espectador, que são a base da experiência da obra segundo a teoria cognitivista – a qual se alinham tanto Bordwell quanto Smith. Sendo assim, da mesma maneira como o início do filme fornece informações sobre as personagens e ambientes, ele apresenta um clima, pistas das emoções que se seguirão, que influenciam o modo como o espectador

⁵⁶ No original: “The primary set of orienting emotion states is mood [...]. Moods are expectancies that we are about to have a particular emotion, that we will encounter cues that will elicit particular emotions. The expectancies orient us toward our situation, encouraging us to evaluate the environment in a fashion congruent to our mood. Mood influences us to interpret our environment as consisting of emotion-producing cues. A cheerful mood leads one to privilege those portions of one's environment which are consistent to that mood. Moods act as the emotion system's equivalent of attention, focusing us on certain stimuli and not others.”

sentirá as próximas cenas. Essa atmosfera ajuda a compor o caminho até os momentos de grande emoção, que são relativamente curtos dentro filme. Por sua vez, esses picos de intensidade reforçam o clima geral para que este não se dissipe.

As pistas emocionais que formam a atmosfera podem ser de diferentes fontes. “Expressão facial, situação narrativa, música, iluminação e *mise-en-scène*, tudo colabora para indicar ao espectador qual é o clima emocional convocado” (Smith, 1999, p. 116). O uso de várias dessas fontes ao mesmo tempo aumenta a “chance de que diferentes membros do público (com suas diferentes preferências de acesso emocional) sejam conduzidos para uma orientação emocional apropriada” (idem, p. 116, tradução nossa).⁵⁷

É isso o que se vê nos trechos de *Terra* que estão sendo discutidos. Nas duas linhas narrativas, uma cena anterior ao grande conflito prepara um clima de tensão. Alex briga com o patrão. No *close* vemos sua reação por meio das expressões da atriz; a câmera acompanha com rapidez seus movimentos, aumentando o ritmo da cena; uma bandeja de metal cai e produz um som estridente. Na linha de Paco, Manuela lava o rosto em um *superclose* e parece já não se sentir bem; na trilha sonora, um piano toca uma música melancólica que termina com um som grave; a câmera filma a ação bem de baixo, dando gravidade a posição encurvada da senhora. Muitas pistas estabelecem expectativas de tensão, confirmadas nas cenas de conflito. Smith nomeia esses ápices como “*emotion markers*”. Aqui eles serão definidos como momentos de alta concentração do efeito de atmosfera, momentos em que a direção de fotografia procura, acima de tudo, impactar o espectador sensorialmente. Se por um lado esses picos de emoção são fortalecidos pela criação de climas mais duradouros, inclusive pela imagem, eles têm maior intensidade por conta dos contrastes formais que apresentam. Mais uma vez contraste e afinidade aparecem como dois lados da mesma moeda e trabalham juntos na criação de efeitos.

Assim acaba a etapa de exposição de *Terra Estrangeira*: as personagens e seus conflitos foram apresentados. Paco e Alex são jogados dentro de novas realidades e agora desamparados devem seguir suas jornadas sozinhos. Na imagem, foi estabelecido o universo visual do filme fundamentado em uma cinematografia em preto-e-branco. Sua repetição entre as duas linhas gera uma grande unidade narrativa e permite supor que as histórias de Paco e Alex têm uma ligação, mesmo que ela não tenha sido revelada.

Além disso, o preto-e-branco causa o aumento da impressão de “grafismo” dos enquadramentos, ou seja, da importância visual das linhas e variações de tom na imagem. A

⁵⁷ No original: “Films provide a variety of redundant emotional cues, increasing the chance that differing audience members (with their different preferences of emotional access) will be nudged toward an appropriate emotional orientation.”

cidade de São Paulo tem linhas especialmente acentuadas, o Minhocão cortando a paisagem. Ela se difere da cidade de Lisboa, que parece um mosaico de volumes de cinza, sem que sejam destacadas características visuais marcantes até aqui.

Entre as duas linhas há também uma afinidade em relação às composições em profundidade. Em São Paulo, esse aspecto aparece especialmente forte nos planos com personagens e cidade ocupando diferentes camadas da imagem (figura 30), mas segue presente mesmo quando a câmera acompanha mais de perto as ações das personagens nas internas. De fato, ao longo de toda a exposição grande parte dos enquadramentos mantêm a sensação de profundidade por conta da opção por lentes mais abertas (de distância focal menor que a normal) e do posicionamento da câmera. São exceções as composições menos profundas, que aparecem especialmente nos planos de Manuela.

Figura 35: *frames* da etapa de exposição



Planos mais abertos com composição em profundidade.



Planos mais fechados com composição em profundidade.



Planos de Manuela com menos profundidade. Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

De qualquer modo, as composições do filme são muito precisas e se ancoram fortemente nas personagens. Ou seja, os tamanhos de plano acompanham a necessidade narrativa de mostrar as ações das personagens e as relações entre elas, com enquadramentos o menos abertos possível: os planos gerais apenas dão conta de estabelecer a ação no espaço e os planos próximos são colados às reações faciais, mais fechados do que um *close* clássico.

Nas duas linhas narrativas há também grande presença de movimentos de câmera: mais fluidos e menos aparentes nas cenas de Paco por acompanharem o movimento das personagens; mais rápidos e por vezes desconectados da ação dos atores na linha de Alex. De qualquer maneira, em ambas, a natureza dos movimentos se modifica nas cenas de maior conflito: quando Paco descobre a mãe morta, a câmera se movimenta desconectada das ações dele; na briga entre Miguel e Alex, a câmera segue as personagens com mais rapidez.

São, portanto, várias características visuais que se repetem entre as duas linhas e reforçam a relação de afinidade entre elas. Em relação à iluminação e à luminância é que as linhas mais se diferem. Nas cenas de Paco, a luz chega pela janela iluminando os ambientes de forma mais ou menos homogênea. A sensação é de luz média/clara e natural. Nas noturnas, as fontes de luz diegéticas são os abajures e lustres de teto, que apresentam luz mais dura, mas ainda há um relevante enchimento das sombras, o que mantém a iluminação com pouco contraste entre as fontes. No que tange à luminância, o range de tons de cinza é grande: vai do preto profundo até o branco passando por uma grande variedade de tons. É só na cena da morte de Manuela que o contraste aumenta por conta da presença de grandes áreas de preto profundo na imagem.

Na linha de Alex predominam as luzes duras e recortadas que geram sombras bem definidas, intensificadas pela baixa incidência das luzes de preenchimento. São muitas fontes de luz posicionadas no teto, formando pontos de claridade dentro dos espaços escuros da boate em que Miguel toca e do apartamento que divide com Alex. A sensação é de uma luz mais construída, menos natural, inclusive porque os ambientes não têm janelas. Em relação à luminância, há maior contraste entre os tons, por conta da diminuição das gradações de cinza devido às grandes áreas escuras da imagem. Nas cenas externas, tanto dia quanto noite, chama atenção a exposição rebaixada, com pequenas áreas de branco, gerando a sensação de uma cidade “apagada”.

3.3 Análise da narrativa

Com o fim da etapa de exposição, os conflitos se desdobram com as personagens ainda em trilhas separadas. A segunda parte do filme acompanha as reações de Paco à morte da mãe, seu encontro com Igor, a viagem à Lisboa carregando uma mala misteriosa e a descoberta da morte de seu contato em Portugal, Miguel. Na outra linha narrativa, Miguel vende as pedras preciosas que roubou do esquema de contrabando de Igor. Alex vende seu passaporte para juntar dinheiro e, junto com o amigo Pedro, descobre o assassinato de Miguel pelos contrabandistas. As duas histórias se cruzam quando Paco encontra Alex no cortiço. Momento que além de unir as duas linhas de desenvolvimento da narrativa, é uma cena de confronto de grande intensidade, na qual Alex ameaça Paco com uma arma, expulsa-o do apartamento e acaba apertando o gatilho contra a própria cabeça.

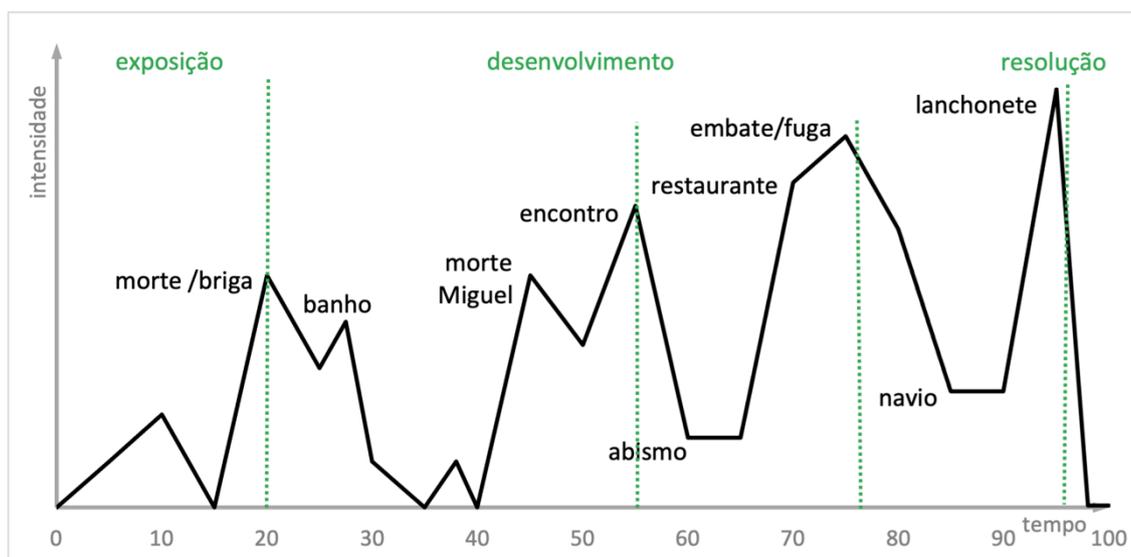
Começa então a terceira parte, ainda dentro da etapa de desenvolvimento do filme. Um grande plano geral mostra o pátio de um convento. A câmera desce em um movimento de grua até revelar a presença de Paco e Alex. É um lugar novo, apresentado com um movimento de câmera bem diferente dos outros do filme. Ele marca o início de uma nova condição, na qual as duas personagens seguem juntas, passando por momentos de aproximação e de conflito. A narrativa se intensifica quando Paco, não mais em posse da mala do contrabando, encontra com Igor e seu chefe no restaurante e, percebendo o perigo, foge. Ele procura por Alex e a confronta para que ela lhe devolva o violino que estava na mala. Ela de fato o roubou, mas não está mais com ele. Sem terem como se resolver com Igor, os dois fogem juntos de carro em direção à fronteira com a Espanha. O crescendo de intensidade da história culmina na tortura de Pedro por Igor, seguida pelo momento em que Alex mostra sua arma a Paco e atira sem querer no vidro do carro.

A última parte do filme é marcada pela *road trip* de Alex e Paco até Boa Vista, fronteira entre Portugal e Espanha. Eles voltam a se entender, apaixonam-se e passam a ter esperanças de um futuro em San Sebastián, agora destino desejado também por Alex. A identificação entre eles se completa. Porém, os dois param em uma lanchonete, onde Igor e seu capanga os encontram. É o clímax do filme, com o enfrentamento entre os rivais. Os jovens conseguem ferir seus inimigos e fugir de carro, mas Paco leva um tiro, provavelmente, mortal. Alex acelera e atravessa a fronteira da Espanha sem parar, quebrando a cancela da fiscalização. Ela segue repetindo a Paco que o está levando para casa, em um longo plano aéreo da estrada. O filme acaba em aberto, sem revelar o ponto final da história de Alex, mas deixando no ar mais melancolia que esperança.

Há ainda mais uma cena no filme, um epílogo, que dá um fechamento à narrativa. O violino do contrabando, causa de várias mortes do filme, é tocado por um músico cego dentro de uma estação de metrô. Alguém esbarra no estojo do violino e ele cai no chão liberando pedras preciosas que brilham em quadro. Em plano detalhe, as pedras são pisoteadas e espalhadas pelos passantes que ignoram sua existência. Elas passam a ser só pedras no caminho, insignificantes. Uma sequência que funciona acima de tudo como um comentário irônico à história.

Essa divisão do filme é consequência da sensação de apresentação de vários picos de intensidade, que parecem pontos finais às condições instauradas e que são seguidos imediatamente por cenas que apresentam novas circunstâncias, reinícios. É como se fossem quatro partes, cada uma com sua exposição, desenvolvimento e clímax. O gráfico geral da estrutura narrativa explicita essa construção. Nele, é possível ver como as sensações de virada que causaram a divisão das partes, correspondem aos picos de intensidade da narrativa. Eles são seguidos por cenas que apresentam novas condições e fazem a virada do filme para trechos de intensidades mais baixas.

Gráfico 10: gráfico geral da narrativa de *Terra Estrangeira*

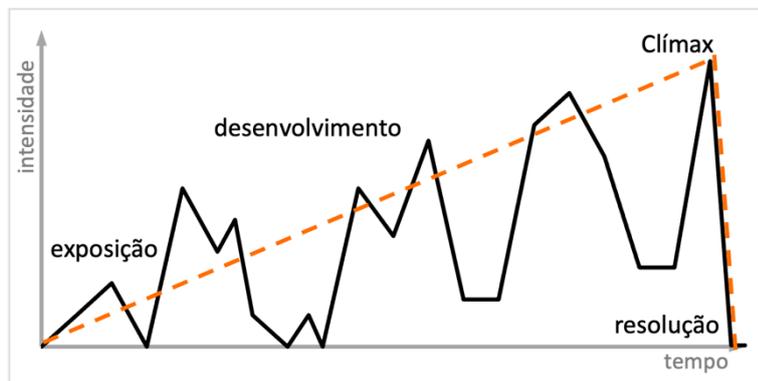


Fonte: A autora.

Seria possível analisar o filme dentro da estrutura básica de etapas proposta por Block (linha laranja na figura 36), que mostra um crescendo ao longo de toda a etapa de desenvolvimento. De fato, existe esse aumento geral das intensidades na estrutura do filme. Porém, essa representação mais esquemática elimina os “vales” de intensidade, tão importantes quanto os picos para a experiência dos efeitos do filme, como será demonstrado ao longo da

análise. É a oscilação entre intensidades o aspecto mais interessante no desenvolvimento da narrativa de *Terra* e na estrutura da direção de fotografia do filme. Considerar apenas um crescimento geral de intensidades ao longo do desenvolvimento reduziria justamente o que se quer demonstrar: a importância do contraste e afinidade para a construção da obra.

Figura 36: sobreposição da estrutura narrativa clássica ao gráfico geral da narrativa

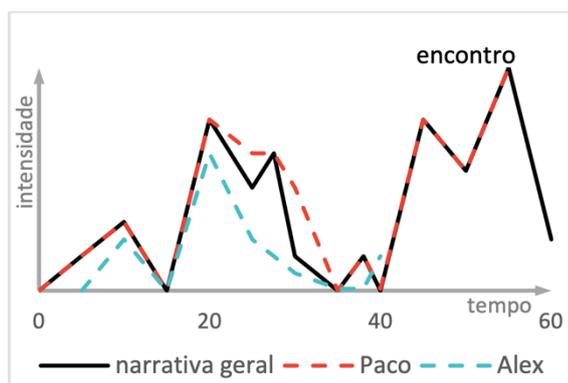


Fonte: A autora.

Considerando que o filme tem várias exposições e conflitos, foram destacados para análise os picos da etapa de desenvolvimento e as cenas que os seguem.

Além disso, no caso de *Terra Estrangeira*, foi importante fazer um gráfico considerando separadamente cada linha da narrativa até o momento em que as personagens se encontram. Essa representação evidencia o protagonismo de Paco, cuja história começa primeiro e permanece sempre com maior intensidade, influenciando as intensidades da narrativa como um todo. Ela revela ainda um paralelismo na variação de intensidades no desenvolvimento das duas linhas, responsável pela unidade do filme nas duas primeiras partes. Até a morte de Miguel, nada nas histórias parece unir as personagens: elas não têm as mesmas motivações, nem personalidade, nem condições. O que cria uma afinidade entre elas é a coincidência da apresentação dos conflitos e relaxamentos de suas histórias, enfatizada pela montagem em paralelo.

Gráfico 11: sobreposição das linhas de Paco e Alex ao gráfico geral da narrativa



Fonte: A autora.

Para além da afinidade principal gerada pela construção concomitante das narrativas, as seguintes relações foram identificadas em *Terra Estrangeira*:

Tabela 1: relações de afinidade e contraste na história

Conflitos	Afinidades
Paco /mãe	Paco/ São Paulo Paco/Loli
Alex/patrão Alex/Miguel Alex/Lisboa	Alex/Pedro Miguel/Pedro
Pós encontro entre Alex e Paco	
Paco/Alex Paco/Igor Alex/Igor	Alex/Pedro Paco/Alex

Fonte: A autora.

A partir da tabela é possível perceber as semelhanças entre as relações que envolvem as personagens principais. O filme começa apresentando os conflitos que cada um tem dentro de sua história: Paco discute com a mãe sobre os sonhos para o futuro, Alex discute com Miguel sobre a relação deles e as condições de vida em Lisboa. A vida de Paco é mais centrada na relação com mãe, única personagem com a qual conversa até a morte dela, evento que faz seu mundo ruir. Para além de Miguel, Alex interage com o dono do restaurante onde trabalha, figura pouco compreensiva e preconceituosa que simboliza o descaso do nativo com o estrangeiro. Por outro lado, a moça tem o apoio do gentil português Pedro. A figura do amigo aparecerá

para Paco apenas em Lisboa, em seu encontro com o angolano Loli. A identificação entre os dois imigrantes longe de casa, morando no mesmo prédio, fará de Loli o confidente de Paco, responsável pela leveza das cenas que interrompem o conflito principal da história.

Há, portanto, uma coincidência entre os tipos de relação vivenciados por Paco e Alex, agregada ao paralelismo já mencionado entre as variações de intensidade das situações por que passam ao longo da exposição do filme. Essa construção reforça a semelhança entre os protagonistas, que vivem situações diferentes, mas com a mesma estrutura. Apesar disso, Alex e Paco dão início a relação marcada pelo conflito. Este só dará lugar à afinidade quando precisarem lidar com o inimigo em comum, Igor.

A tabela também evidencia uma diferença entre as relações dos protagonistas com o ambiente. Especialmente graças a sua força dentro dos enquadramentos, São Paulo se faz presente em todas as experiências de Paco. Já Lisboa aparece como um pano de fundo da história de Alex, ela não pertence a esse espaço.

Há ainda uma afinidade entre as personagens de modo geral: nenhuma consegue concretizar seu sonho. A mãe morre sem voltar à cidade natal, Miguel não enriquece e nem sobrevive, Paco não vira ator nem chega a San Sebastián. Mesmo Igor não consegue cumprir seu acordo com o chefe do contrabando e acaba ferido. Alex parece escapar no final aberto do filme, mas seu sonho tinha sido traçado junto a Paco. Ela acaba o filme repetindo que vai levá-lo “pra casa”, mas não há mais esperança para Paco e tampouco casa para ir.

3.4 Hipóteses

As características visuais apresentadas na etapa de exposição revelam afinidades e contrastes entre as linhas de desenvolvimento da narrativa. Primeiramente, o preto-e-branco se estabelece como o principal aspecto do estilo visual do filme. Com esse elemento tão demarcado, as diferenças visuais entre as linhas parecem ser relativas a condições próprias e temporárias de cada personagem.

A iluminação, por exemplo, é mais difusa e homogênea nas cenas com Paco e mais dura e recortada nas cenas de Alex. É possível supor que essas características se manterão enquanto as personagens estiverem separadas por serem próprias as suas condições pessoais ou que a iluminação de Paco vai se tornar mais contrastada após a morte da mãe já que houve uma grande mudança na sua realidade. Isso o aproximaria das condições de desamparo de Alex também visualmente. De qualquer maneira, nas duas hipóteses permanecem diferenças entre as linhas

que devem desaparecer quando as personagens se juntarem. A partir daí qual dos visuais deve seguir dominante?

Gráfico 12: hipóteses elaboradas em relação à luz

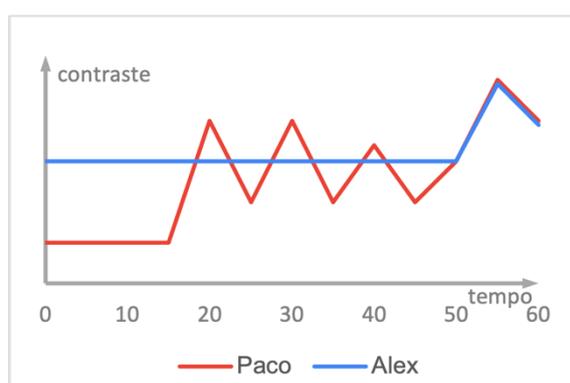


Fonte: A autora.

A mesma pergunta pode ser feita em relação à composição e à luminância. É possível perceber uma diferença entre os visuais de Paco/São Paulo e Alex/Lisboa. Será que é a presença de Paco que chama o grafismo para os enquadramentos ou é a cidade de São Paulo que carrega este aspecto? Quem determina o contraste entre as linhas: a personagem ou o ambiente? A suposição é de que Paco seja a chave das composições, já que a narrativa foca em suas ações. Assim, São Paulo tem esse visual porque está ligada a Paco e não o contrário. Logo, a chegada do jovem à Lisboa deve mudar os enquadramentos, que passam a mostrar mais a cidade, especialmente com composições em profundidade.

Em relação à luminância, a hipótese é que o contraste da imagem aumente depois da morte de mãe, como se a intensidade instaurada pelos tons dessa sequência não pudesse mais voltar ao patamar anterior.

Gráfico 13: hipótese elaborada em relação à luminância

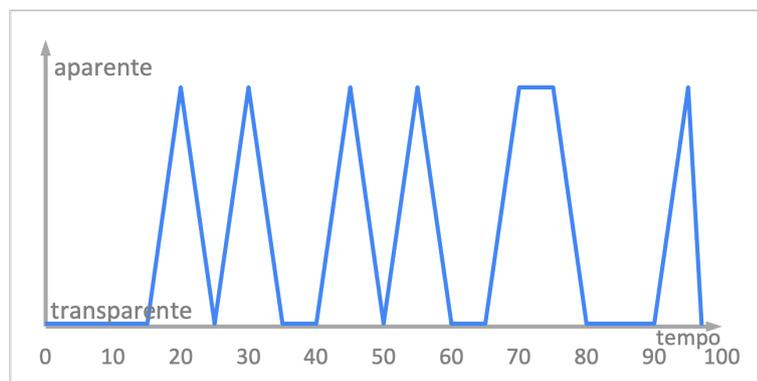


Fonte: A autora.

Para além dos aspectos visuais da narrativa como um todo, também é possível imaginar os atributos específicos das cenas de maior intensidade: grande contraste entre os tons do preto-e-branco e movimentos de câmera mais aparentes, por se desvencilharem das personagens ou por serem mais vigorosos. São essas as características dos primeiros conflitos das duas linhas, formando uma afinidade entre elas dentro do contraste que constroem em relação ao resto do filme. Os conflitos a seguir devem então repetir essas características.

Em relação às cenas de baixa intensidade é esperado que mostrem sua afinidade com os padrões criados no início do filme, trazendo o clima da narrativa de volta a um patamar “seguro” antes do surgimento de novos conflitos.

Gráfico 14: hipótese em relação à movimentação de câmera



Fonte: A autora.

3.5 Desenvolvimento

3.5.1 Dois perdidos numa terra estrangeira

A sequência seguinte à morte de Manuela acompanha a angústia de Paco tentando resolver as burocracias para o enterro. Ele não tem dinheiro e precisa forjar a assinatura de mãe em um cheque para pagar os gastos funerários. Apesar de suas ações estarem focadas em um problema de ordem prática, a construção da cena visa expressar também os sentimentos do rapaz. A câmera na mão é um tanto trêmula, mesmo nos planos iniciais mais abertos em que ela está fixa na mesma posição. Depois, aparecem planos detalhes muito fechados, como não se viu antes: são as fotos da mãe, o papel com sua assinatura, as notas de dinheiro. Planos que remetem ao lado sensorial, tátil da imagem. Aqui, o grão da película ganha destaque dentro da

imagem, gerando um **efeito háptico**. É como se o filme nos permitisse tocar os objetos com o olhar. Por fim, a câmera faz um movimento de aproximação enquanto Paco assina o cheque da mãe, enfatizando a ação.

De maneira mais intensa, na cena do banho que se segue, a imagem procura transmitir visualmente o desespero do rapaz que chora sob o chuveiro declamando um texto teatral. O plano começa desfocado, ressaltando a textura e as formas presentes na imagem. Os brilhos desfocados das gotas de água tremeluzem em quadro. A câmera se aproxima lentamente de Paco até que ele entra em foco e ficam nítidas as gotas de água que escorrem pelo seu rosto. A imagem, a música, o texto, a voz embargada do rapaz justapõem-se para criar uma grande sensação de angústia, que envolve o público nos sentimentos de Paco. Em seguida, há uma série de planos detalhes da água escorrendo para fora do banheiro e inundando a sala, carregando as fotos e memórias da mãe. Nenhuma informação nova aparece na cena, ela fecha a grande sequência de momentos que mostram o desamparo do rapaz: o texto declamado foi apresentado ao público no início do filme, as fotos foram vistas nos planos anteriores. No entanto, trata-se de um momento de grande intensidade narrativa impulsionado pela exacerbação visual que decorre da subjugação da imagem às sensações da personagem.

Figura 37: *frames* de cenas de Paco pós morte de Manuela



Detalhes das fotografias de família. Paco no chuveiro e a água do banho carregando as fotografias pela sala. Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

De alguma maneira, isso já aconteceu na sequência da morte de Manuela: toda a imagem se tensionou junto com ela e depois com o filho desesperado. Mas aqui fica evidente que essas mudanças na imagem são a tradução dos sentimentos de Paco e não a criação de uma atmosfera “vinda de cima” ou comentários da narrativa sobre as ações. Afinal, naquele momento, os faróis passando na imagem parecem mais mostrar o alheamento da cidade ao sofrimento do rapaz do que sua sensação de perda. Porém agora, após diversas sequências do luto de Paco, não resta dúvida: a imagem procura expressar as emoções do rapaz e gerar uma identificação do público com ele.

O termo “identificação” é muito utilizado em textos sobre cinema para tratar da ligação emocional do espectador com personagens ou mesmo com o observador onisciente da narração, a “câmera”. Porém, ele é também bastante criticado, por partir de concepções confusas sobre as bases e limites dessa conexão. Afinal, tratando-se da identificação com as personagens, é preciso que o espectador mergulhe em uma ilusão de que é a personagem vivendo suas situações? Ou ele tem consciência de que não é a personagem ficcional, mas esse conhecimento é separado de seus estados emocionais por uma “suspensão da descrença”? A imaginação do espectador é suficiente para colocá-lo dentro dos estados emocionais que vai compartilhar com a personagem? É uma questão de empatia ou simpatia? A discussão é enorme e interessante, mas não cabe aqui, pois se concentra demais em aspectos da recepção do filme.

Nesta pesquisa o objetivo é mostrar a tentativa da direção de fotografia de emocionar o espectador ao mostrar nas imagens as emoções da personagem, fazer com que o sujeito real se conecte de maneira sensorial e não racional com o sujeito ficcional e sua situação, ou seja, na criação de um efeito de presença.

Para tanto, abandonar o termo identificação parece exagerado, afinal ele é comumente usado pelo público para descrever sua experiência. Se a definição acadêmica do conceito é difícil, ele é de fácil compreensão pelo espectador, ou seja, por quem sente, por quem é alvo dos efeitos que a direção de fotografia pretende criar. No entanto, para que funcione como instrumento teórico esse termo será utilizado dentro de uma perspectiva aspectual, baseada em ideias de Berys Gaut (1999) e Murray Smith (1995).

É do cognitivista Berys Gaut a defesa do termo “identificação” para manter a conexão da teoria com o discurso do público. Porém, seu uso deve ser atrelado a resultados específicos:

Assim, a pergunta a ser feita sempre que alguém fala em se identificar com um personagem é em que aspectos ele se identifica com o personagem? O ato de identificação é aspectual. Identificar-se perceptivamente com um personagem é imaginar ver de seu ponto de vista; identificar-se afetivamente com ele é imaginar

sentir o que ele sente. Identificar-se motivacionalmente é imaginar querer o que ele quer, identificar-se epistemicamente com ele é imaginar acreditar naquilo que ele acredita, e assim por diante. O que as objeções mostradas acima nos forçam a ver é que só porque alguém está se identificando perceptivamente com o personagem, não significa que esteja se identificando motivacional ou afetivamente com ele, nem que imagine que possui suas características físicas (Gaut, 1999, p. 204-205, tradução nossa).⁵⁸

Segundo Gaut, a identificação como conceito global não funciona, mas descrever tipos específicos de identificação ajuda a compreender as reações do público e as ferramentas usadas para criá-las. Pensando em *Terra Estrangeira*, pode-se dizer que na primeira parte do filme, até a morte de Manuela, existem momentos de “identificação perceptual” com as personagens, gerados pelo posicionamento de câmera, como no plano sobre o ombro de Paco enquanto ele discute com a mãe. Nessa posição, a câmera vê Manuela como o rapaz a vê, de baixo, falando alto, mostrando a força dominadora de mãe dentro da cena (figura 30). Esse plano isolado, no entanto, não é suficiente para que haja uma identificação com as emoções de Paco, com o que ele está sentindo. Ainda que suas sensações sejam invocadas, é necessário o plano da reação dele, de sua expressão, para que suas emoções sejam transmitidas, especialmente no início do filme quando nossa relação com a personagem ainda está se construindo. O *superclose* é o instrumento de “identificação afetiva” da cena.

Para descrever a construção de cada plano parece útil usar as nomenclaturas de Gaut, mas é difícil classificar a cena completa dentro desse tipo de categorização. Ao longo da sequência em questão, fica evidente que a narrativa procura gerar conexão do espectador com Paco, mas nomear especificamente cada aspecto dessa conexão levaria a um amontoado de denominações: identificação perceptual, afetiva, epistemológica.

Murray Smith (1995) propõe conceitos que podem resolver essa descrição mais geral. Ele também defende uma divisão do conceito de identificação, mas em três processos, três níveis de “engajamento” criados pela estrutura narrativa: reconhecimento, alinhamento e aliança (*recognition, alignment e allegiance*).⁵⁹

⁵⁸ No original: “Thus the question to ask whenever someone talks of identifying with a character is in what respects does she identify with the character? The act of identification is aspectual. To identify perceptually with a character is to imagine seeing from his point of view; to identify affectively with him is to imagine feeling what he feels. To identify motivationally is to imagine wanting what he wants, to identify epistemically with him is to imagine believing what he believes, and so on. What the objections rehearsed above force us to see is that just because one is identifying perceptually with the character, it does not follow that one is identifying motivationally or affectively with him, nor does it follow that one imagines that one has his physical characteristics.”

⁵⁹ A tradução dos termos é nossa. “Aliança” foi a alternativa escolhida em detrimento de “adesão”, “fidelidade” ou outros sinônimos por conta da semelhança da palavra tanto com termo em inglês “*allegiance*” quanto com o par em português “alinhamento”, mantendo assim o jogo sonoro que há no texto original.

O reconhecimento é a percepção do conjunto de elementos que forma uma personagem como “um agente humano individual e contínuo” (Smith, 1995, p. 83), especialmente seus atributos físicos. Ele é o primeiro passo necessário para uma conexão espectador-personagem.

O alinhamento trata do modo como o filme dá acesso às ações, pensamentos e sentimentos da personagem. É um conceito que se aproxima da concepção de “ponto de vista” sobre a história, uma perspectiva pela qual a narrativa dá a ver os acontecimentos. Em *Terra Estrangeira* o que se vê é o alinhamento da narrativa com Paco e Alex. É do ponto de vista dele que vemos a história de um rapaz que sonha ser ator, discute com a mãe, vê-se perdido quando ela morre. Não é pelo olhar de Manuela que vemos a história, mesmo que o filme mostre suas ações em momentos nos quais ela está sozinha, mesmo que deixe transparecer suas sensações quando descobre que seu dinheiro foi congelado pelo governo. A mesma coisa na linha de desenvolvimento de Alex: não se trata da história de um músico frustrado que resolve quebrar o esquema de contrabando em que trabalha para fugir com a namorada garçonete, mesmo que o filme nos dê a ver cenas de Miguel sozinho colocando em andamento essa intenção. A história é de Alex, de como ela fica desamparada ao perder o namorado e ser jogada na situação de cúmplice dele. Cenas sem Paco e Alex e planos que mostram a reação de outras personagens mostram a onisciência da narrativa, mas não rompem com a sensação de engajamento com os protagonistas.

De fato, Smith defende que a organização da narrativa cria estruturas e padrões de alinhamento com as diversas personagens de um filme ao controlar o nível de vinculação espaço-temporal da câmera com elas (*spatio-temporal attachment*) e o grau de acesso que temos às suas subjetividades (Smith, 1995). É por isso que, em *Terra*, há um breve alinhamento com Manuela na cena de sua morte, revelado pela concentração da câmera em suas ações e por todos os elementos de criação de atmosfera descritos anteriormente, mas dentro da estrutura geral do filme há um alinhamento maior com Paco e Alex.

Depois da morte da mãe, a estrutura de engajamento muda e passamos a ter acesso maior à subjetividade de Paco. A câmera é mais trêmula, os planos detalhes das fotos emulam a atenção que ele dá às imagens. Especialmente a cena do banho explicita o que Smith chama de aliança com a personagem.

A aliança refere-se à maneira como o filme “tenta dirigir nossas simpatias a favor ou contra os vários personagens do mundo da ficção” (Smith, 1995, p. 6). Ela está ligada a avaliação moral que o espectador faz da personagem, talvez o nível de engajamento mais parecido com o uso cotidiano do termo “identificação”. Ao ter o conhecimento e as sensações

da personagem compartilhados consigo, o espectador é compelido a avaliar a situação, o que o afeta emocionalmente:

A avaliação, nesse sentido, tem dimensões cognitivas e afetivas; por exemplo, ficar com raiva ou indignado com uma ação envolve categorizá-la como indesejável ou prejudicial a alguém ou algo, e ser afetado – afetivamente estimulado – por essa categorização. Com base nessas avaliações, os espectadores constroem estruturas morais, nas quais os personagens são organizados e classificados em um sistema de preferência. Muitos fatores contribuem para o processo de orientação moral (a contraparte narrativa da estrutura moral) e, portanto, para a aliança: a ação do personagem, a iconografia e a música são particularmente salientes (Smith, 1995, p. 84, tradução nossa).⁶⁰

A direção de fotografia também é um desses fatores que colaboram para a avaliação das ações e sensações, como se vê na cena do banho. A partir dela, Paco domina o que Smith chama de “estrutura moral do filme”. Seu ponto de vista é privilegiado e há um aumento da aliança com ele. Esta leva inclusive a um aumento do alinhamento espaço-temporal da narrativa com o rapaz: as cenas de Alex começam a ser cada vez mais rápidas e isoladas entre as sequências de Paco, até que por fim ele chega em Lisboa e domina de vez o alinhamento da narrativa.

É com esta estrutura de diferentes de níveis de ligação do espectador com personagens que a cinematografia colabora ao buscar **efeitos de engajamento com personagens**. É como sinônimo destes que “identificação” é usada aqui, de maneira a também aproveitar as classificações de Gaut. Elas são úteis para descrever momentos específicos e parecem interessantes meios de planejar a filmagem de uma cena. Não sendo essa a principal preocupação desta pesquisa, vale lembrar a intenção de que ela possa também servir de base para reflexões voltadas à prática da direção de fotografia. As divisões de Berrys Gaut parecem formar um bom vocabulário para o debate entre os realizadores da obra no estabelecimento da motivação de cada plano.

Seguindo adiante no filme, a nova estrutura de engajamento, liderada por Paco, se confirma. Após o dramático banho do rapaz, a narrativa se volta para a linha de Alex, que procura a ajuda do amigo Pedro para se reestabelecer. Trata-se de uma sequência voltada às ações e não às sensações. Imagetivamente, ela se conforma ao padrão do filme e baixa sua intensidade geral. Se a vida de Paco mudou drasticamente, acompanhada da imagem que o

⁶⁰ No original: “Evaluation, in this sense, has both cognitive and affective dimensions; for example, being angry or outraged at an action involves categorizing it as undesirable or harmful to someone or something, and being affected – affectively aroused – by this categorization. On the basis of such evaluations, spectators construct moral structures, in which characters are organized and ranked in a system of preference. Many factors contribute to the process of moral orientation (the narrational counterpart to moral structure) and hence the allegiance: character action, iconography, and music are particularly salient.”

caracteriza, a vida de Alex se complicou, mas a moça já estava perdida em uma terra estrangeira. As atenções e tensões agora recaem com muito mais força sobre Paco.

Contudo, passado um primeiro momento de grande intensidade emocional, com mais algumas cenas expressando a subjetividade de Paco, a direção de fotografia retoma suas características iniciais. A câmera volta a ser predominantemente fixa no tripé ou acompanha a movimentação das personagens com movimentos de *travelling*. A iluminação continua mais homogênea, sem uma direção marcada, mesmo que os dias pareçam mais escuros. Agora, não há mais a presença de janelas estouradas e os rostos são expostos para tons menos claros, perto do cinza médio, mas essas características não causam uma quebra no estilo visual, elas transcorrem como uma gradação, uma mudança de atmosfera específica ao momento da história.

O elemento visual que mais chama atenção em todo esse trecho é o *superclose*. Depois de uma aparição isolada na sequência em que Paco discute com a mãe sobre o futuro, ele é a base da construção da cena de encontro entre Paco e Igor. No início da sequência há um plano geral do ambiente visto de cima, mais uma vez destacando as qualidades gráficas dos ambientes de São Paulo. Quando Igor se senta ao lado de Paco, a cena passa a se estruturar como uma série de campos e contracampos, uma decupagem clássica, se não fossem tão fechados os *closes* dos atores. A grande proximidade visual entre as personagens que ainda não se conhecem gera estranheza e dúvida sobre as intenções da aproximação repentina de Igor. O contraste desse tamanho de plano com outros planos do filme, e mesmo com o *close* convencional, tem um grande efeito intensificador na cena, que do contrário poderia parecer apenas um encontro casual.

Entre as cenas de Paco, encaixam-se breves cenas de Lisboa que mostram Alex e Miguel tocando suas vidas separadamente. Sem dinheiro, a moça acaba vendendo seu passaporte brasileiro. Miguel recebe mais um contrabando e pega as pedras preciosas para vender por conta própria. Essas cenas mantêm as características visuais apresentadas anteriormente nessa linha e essa constância assegura a coesão visual do filme. Além disso, ela permite um relaxamento do espectador, considerando que a afinidade visual gera menos intensidade. Ao mesmo tempo, graças à brevidade das cenas, elas não afastam demais o público do clima das cenas de Paco, que continuam guiando as sensações do filme.

Com a chegada de Paco à Lisboa, cessa o paralelismo entre as linhas e a narrativa se concentra nas ações dele. Nesse ponto, ficam para trás as composições que intensificam a presença da cidade e as luzes homogêneas. Contrariando as expectativas criadas na etapa de exposição, Paco não carrega o estilo visual para a nova cidade. As cenas ficam mais

contrastadas tanto no aspecto iluminação quanto na luminância. Os enquadramentos mostram um pouco mais do ambiente já que a câmera acompanha as caminhadas de Paco pelas ruas, porém, continuam os mais fechados possíveis, como já eram em Lisboa. Quando a narrativa corta para Alex pela primeira vez depois da viagem de Paco, o corte entre a cena dele na rua e a dela na loja de Pedro não se configura como um choque visual afinal, no momento seguinte, as duas personagens se encontram pela primeira vez nesse cenário e para isso é fundamental que a continuidade visual entre eles esteja instaurada.

Quanto a isso é importante discutir porque as características da linha de Alex predominaram sobre as de Paco, mesmo sendo a personagem que sustenta afetivamente o filme. Isso mostra que as características da linha de Paco até aqui não eram conectadas exatamente à personagem e sim à cidade de São Paulo ou à condição mais confortável do Paco sonhador e dono de si do início do filme. Ambos ficaram para trás. Por isso, talvez seja o caso de deixar de lado a ideia de uma “luz de Lisboa” ou “de Alex” e supor a elaboração de uma “luz estrangeira”, a representação visual do desterro, da falta de pertencimento que caracterizava a vida de Alex e agora também é a realidade de Paco.

Antes de prosseguir, é possível destacar na segunda parte do filme, o **efeito de criação de temporalidade** que marca a chegada de Paco a Lisboa e sua espera em frente ao apartamento de Alex, momento que antecede o ápice de intensidade dessa etapa.

Um mínimo de contextualização do tempo pela direção de fotografia está presente em qualquer cena, pois convencionalmente toda iluminação supõe uma adequação ao horário do acontecimento, pelo menos uma indicação de dia ou de noite.⁶¹ Contudo, em alguns casos específicos essa contextualização pode ganhar mais relevância na construção do sentido da sequência, especialmente quando é preciso representar uma passagem de tempo na história. Essa circunstância supõe especialmente uma repetição do ambiente e da personagem em diferentes condições de luz. Isso já aconteceu na sequência inicial de *Terra*, que dá a entender que Paco passou a noite toda ensaiando o texto do livro: cada plano da cena tem uma construção de luz e luminância diferente em relação ao plano anterior. Os dois primeiros mostram a janela de Paco de um ponto de vista externo e formam uma gradação no desenrolar da noite, que é quebrada pela luz intensa do dia no terceiro plano, agora pelo lado de dentro da janela (primeiros *frames* da figura 30).

⁶¹ Certamente existem exceções pontuais a essa prática, cenas em que a iluminação não permite a compreensão do momento do dia. A ambiguidade que isso causa no sentido das cenas é um outro aspecto do “efeito de criação de temporalidade” da imagem, que será discutido no próximo capítulo, na análise de *Albatroz* (2019).

Quando Paco chega em Lisboa vê-se o mesmo tipo de construção. Ele vai direto para o hotel esperar o contato que vem buscar a mala misteriosa. Segue-se uma sequência de planos que o mostram em diferentes posições em relação à cama e à mala, cada um com uma construção imagética diferente da anterior, marcando o anoitecer e depois um novo amanhecer.

Figura 38: *frames* da espera de Paco no hotel



Diferentes posições de Paco no quarto do hotel. Diversos olhares para a mala misteriosa ao longo da espera. Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

Nos dois casos, o efeito é obtido visualmente pela mudança de enquadramento e de características de iluminação entre planos seguidos ou muito próximos na montagem. No entanto, apesar das duas construções serem parecidas, elas mostram passagens de tempo com sentidos diferentes: no primeiro caso, Paco mal vê a noite passar porque está distraído lendo. No segundo, o tempo de espera é longo, se arrasta. Isso demonstra que a contextualização temporal é uma ferramenta de representação e de narração: ela trabalha na indicação de contexto e também na atmosfera.

Este efeito da imagem funciona inclusive fora de uma estrutura contínua como dos casos anteriores. Na etapa de exposição, por exemplo, a narrativa apresenta Manuela na sala vendo televisão de dia (figura 34). É o plano que inicia a sequência na qual ela vai até o quarto do filho e eles discutem. Para o resto da cena, a ação de ver TV é pouco importante, ela poderia fazer qualquer outra coisa. Porém, o plano funciona para apresentar a textura das imagens da televisão e mostrar o ambiente da sala em um momento tranquilo, ou seja, ele antecipa dois elementos que reaparecerão na cena de sua morte. A repetição do plano geral da sala do mesmo ângulo (mesmo que mais aberto), mas com uma iluminação bem diferente ajuda a estabelecer a mudança do tempo para a noite e da atmosfera para a tensão (figura 33): a repetição do enquadramento com luzes diferentes colabora com a criação de temporalidade, que funciona mesmo com intervalo relevante entre as sequências.

O efeito de criação temporalidade também é significativo quando Paco vai à procura de Alex no endereço que achou entre as coisas de Miguel. Quando a cena começa é dia e um movimento grande e fluido de grua acompanha o jovem. Ele sobe as escadas e anda pelos corredores externos de um cortiço. Paco bate na porta, mas ninguém atende e ele sai de quadro. O corte revela seu rosto, encolhido, à noite. As mudanças de luz e luminância revelam o passar do tempo de sua espera.

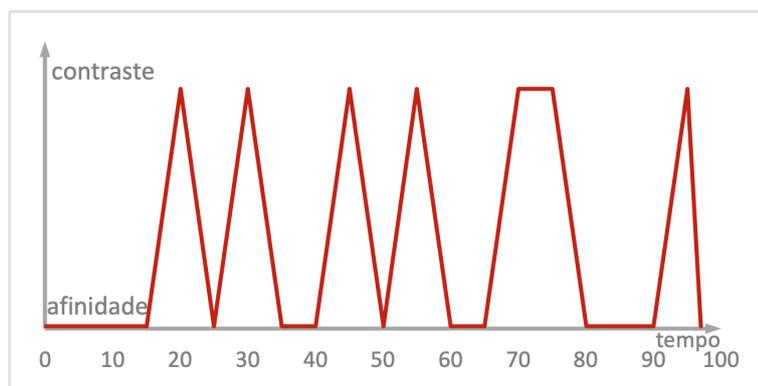
A cena continua. Agora é Alex que sobe as escadas, enquanto Paco a observa. Os planos são fixos ou com movimentos fluidos. Quando ela entra pela porta do apartamento, Paco levanta e a câmera, agora na mão, segue-o pelo corredor. Ele abre a porta e uma exaltada discussão começa entre os dois, filmada em planos de câmera na mão com grande agitação, especialmente nos *closes*. Alex acha que foi Paco quem matou Miguel e o expulsa do apartamento com uma arma na mão. O fim da cena é um novo choque: o rapaz está do lado de fora desesperado e Alex abre a porta lentamente. A imagem mostra seu rosto num plano fixo e próximo enquanto ela olha para câmera e revela: “Eu sou a Alex” e aperta o gatilho da arma contra sua própria cabeça.

Ápice de intensidade da segunda parte, essa cena é mais um exemplo de como a movimentação de câmera muda para intensificar a narrativa. Como descrito anteriormente sobre as cenas da morte de Manuela e da briga entre Alex e Miguel, a mudança nos movimentos de câmera de transparentes para aparentes e de suaves para mais agitados, respectivamente, marcaram a intensificação narrativa até aqui. Agora, é a variação entre a fixidez da câmera no tripé e a agitação da câmera na mão a responsável pelo aumento do nível de energia da cena. Isso sugere uma revisão na hipótese de que os momentos de intensificação do conflito teriam movimentos de câmera mais aparentes ou vigorosos sendo que não é exatamente a agitação da câmera que intensifica a cena, mas a variação do tipo de movimento: a volta para a câmera fixa

no *close* de Alex também é uma intensificação. O conceito da direção de fotografia para essas ocasiões pode ser mais bem definido como o uso do contraste no tipo de movimentação da câmera.

Logo, é interessante rever o gráfico que representa a hipótese criada sobre os movimentos de câmera do filme (gráfico 14). Suas variáveis não se mostraram suficientes para explicar a construção da obra como um todo, mas podem ser facilmente substituídas pelos termos “contraste e afinidade”, mantendo o desenho geral de sua estrutura.

Gráfico 15: movimentação de câmera com as variáveis contraste e afinidade



Fonte: A autora.

Explicitar a manutenção da estrutura é importante porque mostra que as variações de movimentos estão de fato conectadas aos picos de intensidade de narrativa como suposto. A maneira como isso é construído ao longo do filme muda, mas a relação é a mesma: os ápices de intensidade narrativa são intensificados pelo contraste entre os movimentos de câmera.

3.5.2 Perdidos, mas juntos

Após o choque do plano em que Alex faz menção de atirar na própria cabeça, o filme faz uma virada para um clima menos intenso cortando para Paco e Alex juntos indo ao encontro de contatos de Miguel para que Paco possa resolver a entrega da mala.

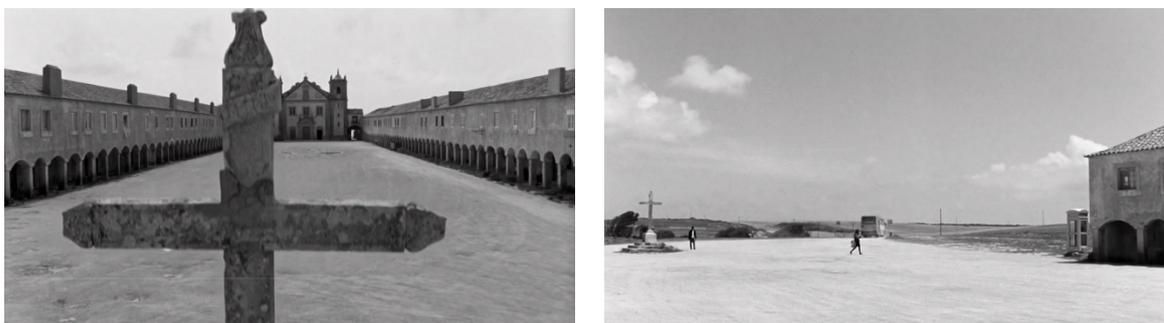
A cena começa com um movimento de grua descendo pelo eixo vertical de uma cruz em primeiro plano. Atrás dela, um amplo espaço cercado por uma antiga construção da Igreja. Seguem-se planos gerais bem abertos, como não se viu ainda na terra estrangeira, agora marcada pelo vazio. Os espaços são enormes, sem pessoas e sem objetos. As personagens aparecem pequenas em quadro. A construção dos planos com grande profundidade só mostra que não há nada mais para se ver. É o fim da Europa.

Mais um movimento de grua faz uma passagem de tempo e revela Paco e Alex sentados à beira de um abismo olhando para o mar. A câmera começa mostrando apenas o oceano, de cima, depois desce e se afasta das personagens. Elas parecem entrar no mar, recomeçando o caminho feito pelos colonizadores, que Alex descreve: “eles achavam que o paraíso estava ali ó. Coitado dos portugueses, acabaram descobrindo o Brasil” (Terra..., 1995, 56 min). O corte mostra um plano ainda mais aberto, no qual Paco e Alex são dois pontinhos pretos à beira da imensidão do abismo.

São imagens impressionantes, que chamam atenção pela beleza e pelo contraste com o resto do filme. Até aqui, o homem era a medida das composições, agora o mundo é enorme e as personagens são diminutas. Reaparece com força a sensação de um comentário da instância narrativa, explicitado na forma de um evidente esteticismo. A narrativa parece apontar: “olha aqui o sentido da história, estão vendo?”

Uma passagem de tempo nesse ambiente isolado faz a transição para a atmosfera da próxima cena. É fim de tarde, o cinza domina a imagem. Paco e Alex terão que passar a noite aí. Uma noite fria e triste, mas que gera aproximação física entre eles: um beijo quente e um *fade out* sugestivo. O corte faz outra passagem de tempo. É dia, o sol gera sombras e o aumento no contraste de tons. A câmera mostra uma imagem torta, com a silhueta escura de uma cruz contrastando com a claridade do ambiente. Paco corre atrás de Alex e a câmera na mão é agitada. Tudo mudou: Alex está irritada e rechaça Paco, que fica nervoso. A imagem muda com eles: a luminância, as composições, os movimentos.

Figura 39: *frames* das cenas no “fim da Europa”





Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

Depois de algumas cenas mais leves, o crescendo do filme leva a narrativa a um novo ápice de intensidade. Paco vai a um restaurante encontrar o chefão do esquema de contrabando. Assim que ele chega começa um *travelling* circular que mostra todo o diálogo girando ao redor das personagens vistas em plano médio. A ausência de cortes e a movimentação nova geram tensão. O movimento cessa com a entrada de Igor, uma surpresa dentro da cena, mas um elemento familiar a Paco, que deveria trazer-lhe calma. Assim que fica evidente que sua presença não salvará Paco, o *travelling* é retomado. Paco resolve fugir pois não está mais com a mala para entregar aos contrabandistas. Eles o perseguem pelas ruas e a câmera na mão corre atrás deles, muito agitada e instável, até borrando a imagem em alguns momentos.

De modo geral, a estrutura da utilização dos movimentos de câmera é similar à dos ápices de conflito anteriores, porém a circularidade do plano no restaurante é inédita e a agitação dos movimentos na rua é a maior vista até então. Sendo assim, além das variações de movimento dentro da própria cena que exercem um efeito intensificador, é possível notar a

progressão na energia da movimentação de câmera ao longo do filme, que acompanha o crescendo da intensidade geral da narrativa: nas cenas seguintes mesmo os planos fixos têm maior dinamismo que no início do filme.

Depois da fuga de Lisboa, Paco e Alex seguem de carro para a fronteira com a Espanha. Nas cenas de estrada, a imagem apresenta movimento mesmo com as personagens sentadas no carro e a câmera fixa nelas, uma vez que é possível ver a paisagem passando pela janela. Quando o plano é frontal e essa sensação da paisagem correndo é menor, outros elementos animam a imagem: gotas de chuva escorrendo no vidro, o limpador de para-brisas ligado, os faróis dos outros carros passando. Há ainda um plano frontal no qual a câmera, presa ao capô do carro, faz movimentos de *pan* de uma personagem a outra. É notável o empenho para que o dinamismo das imagens não diminua apesar do pouco movimento dos atores, de modo que o clima de tensão permaneça até o estabelecimento de uma nova situação.

Ainda dentro dessa grande sequência de fuga, outro efeito da direção de fotografia aparece nas imagens de Igor torturando Pedro, montadas em paralelo aos planos de Alex e Paco no carro. As imagens da tortura são bastante estilizadas. Parece que o filme mudou um pouco de registro e virou um filme policial *noir*, até um pouco expressionista. Trata-se de um **efeito de atmosfera** de gênero,⁶² como em *Anjos da Noite*, que atua para criar rapidamente um clima de tensão específico para a cena: ao mesmo tempo em que gera intensidade, o caráter estetizado e referencial das imagens tira um pouco da atenção à violência em si.

Figura 40: *frames* da tortura de Pedro



⁶² Muitos textos sobre *Terra Estrangeira* apontam no filme a existência de uma “profusão de citações” ligada a uma tendência pós-moderna (como Nagib, 2014). Ele pode ser considerado um dos exemplos deste fenômeno, no entanto, para a presente pesquisa parece mais útil pensar as citações como referências mais gerais a gêneros e atmosferas do universo do cinema.

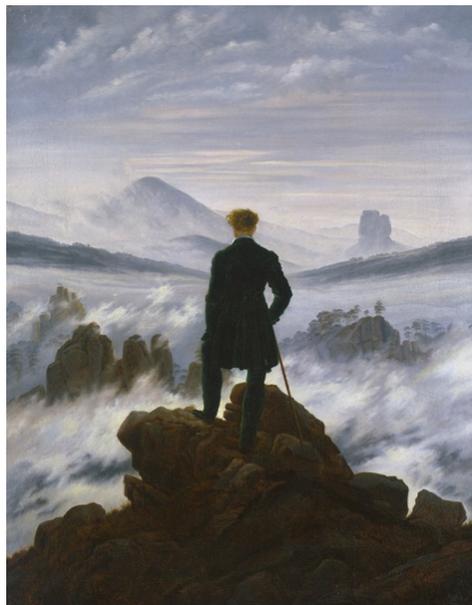


Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

Depois de todo ritmo e tensão, a narrativa se acalma. Alex dorme no banco de trás enquanto Paco dirige, até que ele encosta o carro para descansar. A chuva que atingia a estrada passou e o dia seguinte é de sol. Essas mudanças não são apenas marcas da passagem de tempo, são também o estabelecimento de condições climáticas que dão atmosfera às cenas. A chuva na estrada não é só um tempo feio, é fonte de dinamismo e tensão. O sol não é apenas o começo de um novo dia, é a esperança renascendo nas personagens. Assim como o momento do dia no qual a cena se passa pode emprestar sentido a ela, o clima meteorológico pode influir no clima emocional da cena.

Os céus, as nuvens, a chuva, o brilho do sol, são historicamente muito utilizados nas artes para explicitar as sensações de personagens. Na literatura, o Romantismo exemplifica esse uso ao descrever cenários lúgubres que refletem as sensações de personagens melancólicos. Na pintura, da mesma maneira, o céu é utilizado como símbolo das emoções humanas.

Figura 41: “Andarilho sobre o Mar de Névoa” de Caspar David Friedrich (1817)



Fonte: Hamburger Kunsthalle Museum.

(<https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5161>)

Gumbrecht emprega muito as condições climáticas para ilustrar como os efeitos de presença nos atingem fora de uma estrutura consciente e interpretativa. Segundo ele, quando esses acontecem “os textos afetam os ‘estados de espírito’ dos leitores da mesma maneira que o clima atmosférico e a música” (Gumbrecht, 2014, local 147). Para ele é esclarecedor explicar o conceito de presença com essas referências porque “ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro (no sentido literal de estar-em-contra: confrontar) muito concreto com nosso ambiente físico” (idem, local 139). O **efeito de condição climática** das imagens vai, portanto, muito além do estabelecimento de um contexto narrativo e se configura como uma ferramenta de expressão e de presentificação.

Adiante no filme, Alex aparece acordando no carro nesse novo dia de sol. Ela procura por Paco e o encontra admirando um navio encalhado próximo à praia. Visualmente é uma cena de grande destaque, mas o clima é de leveza, animação, ausência de conflitos. Repete-se o que aconteceu na cena do “fim da Europa”: uma imagem potente em um momento de pouco conflito. Mais uma vez a escala do mundo impressiona e se sobressai às personagens. Essa repetição é importante e deve ser investigada, especialmente porque volta a aparecer na cena final, que mostra o carro do casal diminuto passando pelas estradas da Espanha.

Figura 42: chuva na estrada durante a fuga



Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

Figura 43: dia de sol na praia com navio encalhado



Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

Antes disso, no entanto, outra repetição deve ser mencionada: a mudança de movimentação de câmera no momento ápice da cena de clímax, como ocorreu nos demais picos de intensidade. A cena da lanchonete perto da fronteira com a Espanha começa com Alex e Paco animados. O rapaz até estranha a leveza da moça, que nem ele nem o espectador tinham visto ainda. Os *supercloses* dos dois os isolam completamente do ambiente. A chegada de Igor com um capanga é mostrada em um plano conjunto com profundidade espacial, que quebra totalmente o clima de romance e a construção visual da cena até então. Depois, os planos fechados voltam a dominar mostrando a tensão nos rostos das personagens. Paco sai com o capanga para ir até o carro, supostamente pegar a mercadoria para Igor. Na verdade, ele pega a arma de Alex e troca tiros com o capanga. Alex ouve os tiros e ataca Igor, que cai ensanguentado em um plano zenital, que se difere do padrão do filme. Depois, a câmera na mão corre atrás de Alex para fora da lanchonete. Ela encontra Paco ferido no chão e o coloca dentro do carro com a agitada câmera seguindo-a sem cortes e fazendo movimentos rápidos para apontar detalhes da situação. Configura-se assim um plano-sequência, que se difere do resto da cena pela ausência de cortes, pela grande agitação e pelo fato da câmera abandonar o rosto de Alex por

instantes para mostrar Paco e o capanga. Até aqui, mesmo as câmeras na mão mais frenéticas não tinham feito esse tipo de movimentação e sempre seguiam uma personagem em especial.

Figura 44: *frames* da cena na lanchonete em Boa Vista



Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

Depois da correria, a câmera se acalma e volta a mostrar planos próximos de Alex dirigindo com Paco deitado em seu colo, até que finalmente a câmera se afasta de toda a ação com o longo plano aéreo do pequeno carro na estrada onde a narrativa abandona Alex a sua sorte ao som de *Vapor Barato*, de Gal Costa.

Figura 45: plano aéreo da cena final



Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

O epílogo do filme traz uma eficiente impressão de fechamento para a história, mas a torna ainda mais melancólica. As pedras preciosas que causaram a morte de Paco são pisoteadas na estação de metro pelos passantes que não as enxergam. Um comentário irônico e sinistro aumentado pelo fato do músico que toca o violino contrabandeado ser cego, condição simbolizada por seus óculos escuros de profundos tons de preto, que contrastam com o brilho exagerado dos diamantes no chão.

3.6 Os efeitos da direção de fotografia em *Terra Estrangeira*

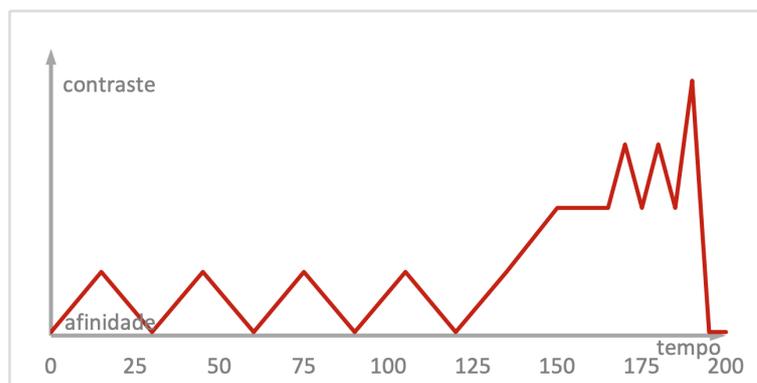
A análise de *Terra Estrangeira* identificou diversos efeitos do trabalho da direção de fotografia, alguns novos na pesquisa e outros já discutidos em relação a *Anjos da Noite*. Dentre eles, é especialmente interessante comparar como os efeitos intensificadores são construídos nos dois filmes.

Em *Anjos*, a abertura dos planos para enquadramentos mais abertos, os desenhos de luz mais contrastados e a mudança na movimentação da câmera com ênfase na fixidez em alguns dos pontos altos do filme foram apontados como aspectos visuais geradores de intensidade. Foi possível portanto destacar as repetições que geram um **efeito intensificador** pelo contraste com os padrões estabelecidos no resto da obra.

Em *Terra Estrangeira*, fica evidente também a relação da intensificação com o contraste, mas é mais difícil destacar um tipo específico de plano que se repita entre os picos de intensidade. Certamente estes têm em comum a mudança na movimentação de câmera, mas ela varia a cada momento. O elemento intensificador é em si o contraste nos movimentos e não um tipo de movimentação, e cada cena de grande intensidade apresenta uma solução dentro desse conceito. De fato, essas cenas têm estruturas internas parecidas em relação aos movimentos de câmera se consideradas as variáveis contraste e afinidade, as mesmas do gráfico

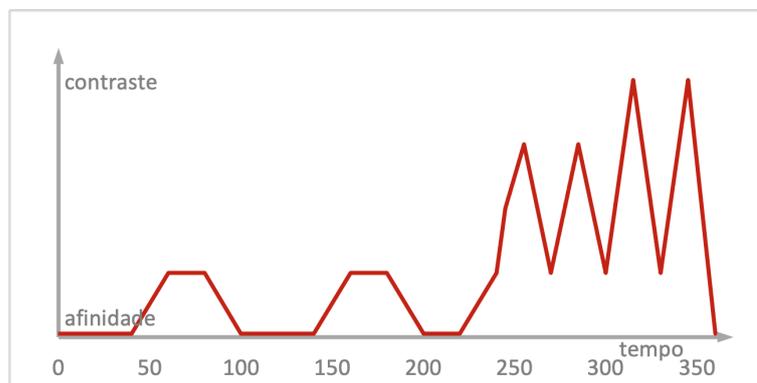
geral dos movimentos do filme (gráfico 15). Um gráfico dos movimentos da cena do encontro entre Paco e Alex no cortiço, por exemplo, mostraria o mesmo desenho de alternâncias entre contrastes e afinidades que um gráfico da cena do restaurante com o chefe do contrabando.

Gráfico 16: variação dos movimentos de câmera na cena do cortiço



Fonte: A autora.

Gráfico 17: variação dos movimentos de câmera na cena do restaurante



Fonte: A autora.

Outros elementos intensificadores de *Terra* podem ser pensados como construções que funcionam por contraste sem criar grandes afinidades entre si, como o aumento do contraste geral da imagem por conta da presença de grandes zonas de área escura, que apareceu na cena da morte de Manuela, mas não foi repetido nos picos seguintes. Outro exemplo são os *supercloses* que intensificam algumas cenas de diálogo, como o encontro de Igor e Paco no bar. Nela, esse tipo de plano é gerador de tensão, ao passo que no clímax final na lanchonete o mesmo tamanho de plano aparece na troca de olhar entre o novo casal, mostrando a harmonia entre eles. Nessa última cena, esses planos servem como base de comparação para a construção

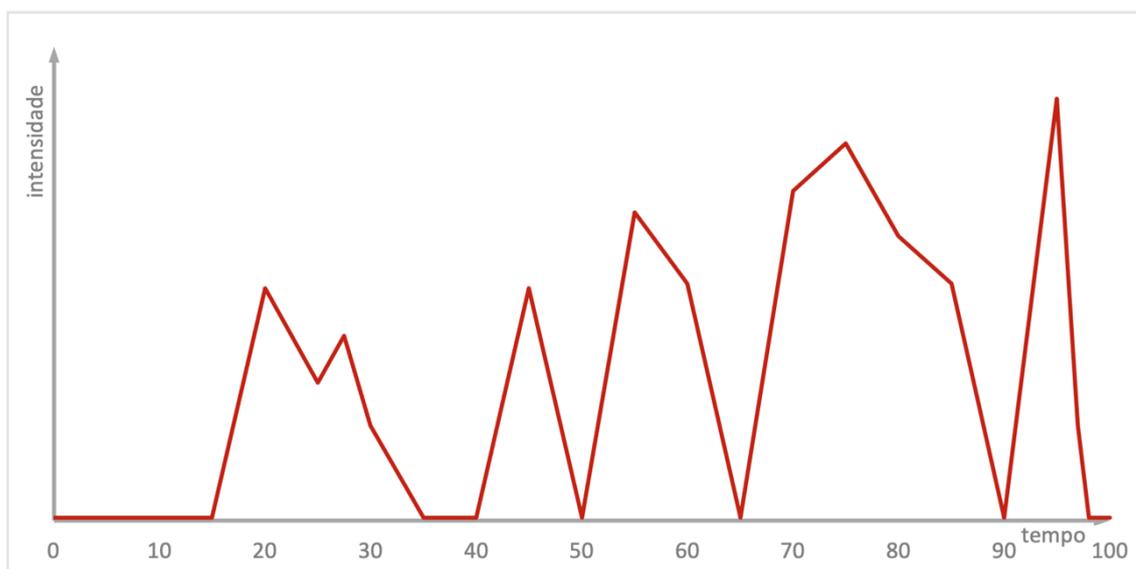
visual contrastante que começa quando Igor chega e o clima se tensiona. Em *Terra*, é possível dizer apenas que os picos de intensidade são marcados por contrastes.

Por outro lado, no filme há um tipo de construção imagética que se repete com grande destaque: planos gerais muito abertos que revelam a pequenez das personagens em relação ao mundo. São assim os planos de Paco sozinho à beira do Tejo, do rapaz com Alex encarando o abismo do fim da Europa, do casal contemplando o navio encalhado e o plano aéreo da estrada ao final do filme. Eles contrastam com todo o padrão do filme por conta de um exagero visual e revelam comentários da narrativa sobre a história. Sem dúvida, são imagens que simbolizam o tema do filme, acompanhadas por diálogos que também se referem diretamente à questão do desterro, central à obra.⁶³

Essa descrição aproxima os planos mencionados da definição do efeito de hipérbole da imagem, apresentado até aqui apenas em relação ao *travelling out* que revela a relação de Alex com Lisboa. Isso porque pareceu mais difícil falar de intensificação da cena no caso dos super planos gerais, considerando que eles se dão justamente em cenas que fazem a transição de picos de conflito para a exposição de novas situações, momentos de virada e relaxamento. Ao mesmo tempo é inegável que essas cenas têm grande destaque visual e narrativo dentro do filme e rompem com o padrão criado pelas afinidades visuais que deveriam caracterizar momentos de baixa intensidade. De fato, um dos princípios de Bruce Block fundamentais nesta pesquisa é que a afinidade resulta em menor intensidade visual e, portanto, ajuda a baixar a intensidade narrativa como um todo. Isso foi visto na análise de *Anjos da noite*, na qual o gráfico da narrativa visual mostra a queda total das intensidades depois dos clímaxes de cada linha, quando há um relaxamento narrativo e uma volta aos padrões da imagem.

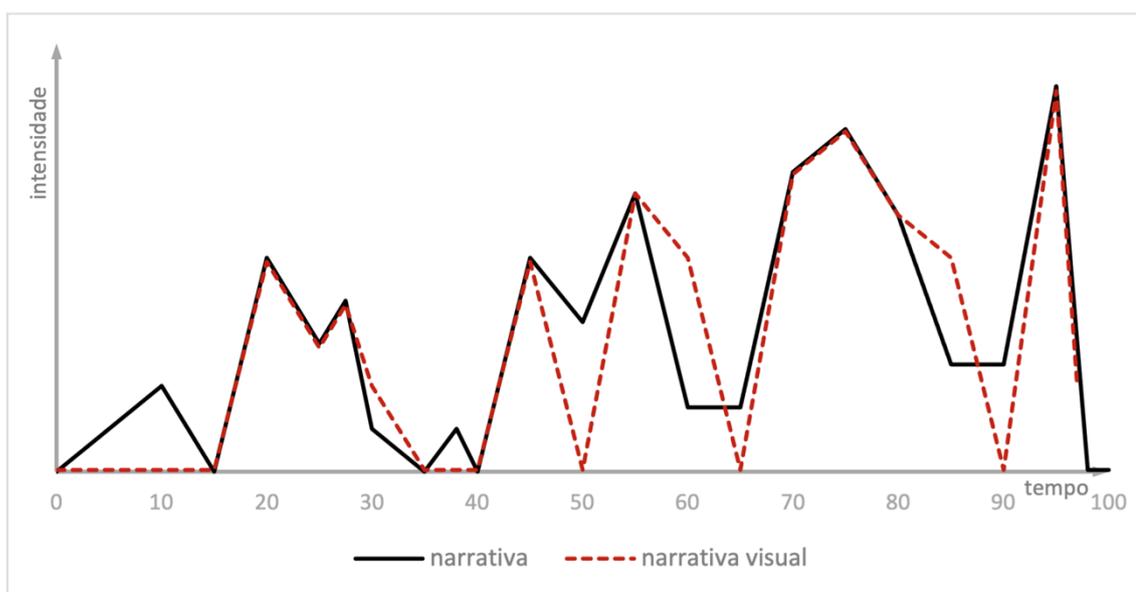
O caso de *Terra Estrangeira* é diferente. É perceptível um alongamento dos picos de intensidade visual que abrangem tanto os momentos de ápice quanto de queda das intensidades da narrativa, os últimos caracterizados pelos super planos gerais. Como nomeá-los como um caso de efeito intensificador como é a hipérbole da imagem? Como deixar de fazê-lo depois de descrevê-los como um exagero formal que apresenta um aspecto de autoconsciência da narrativa?

⁶³ Lucia Nagib (2014) discute esses planos de *Terra Estrangeira* ao refletir sobre “inversão de escala” que trabalha “como complemento natural da *stasis* reflexiva, na medida em que confere ao filme um ponto de vista distanciado e autocrítico” (p. 19) e emprega essa reflexão para questionar as classificações dos filmes como clássicos, modernos ou pós-modernos.

Gráfico 18: gráfico geral da narrativa visual de *Terra Estrangeira*

Fonte: A autora.

Gráfico 19: gráficos da narrativa e da narrativa visual sobrepostos



Fonte: A autora.

Talvez fosse possível considerar esses planos como elementos de intensificação de cenas de baixa intensidade, um contraste momentâneo na construção da cena incapaz de desestruturar o padrão visual do filme. A existência desse tipo de interrupção é sugerida por Bordwell ao tratar de motivações de gênero e convenção para rupturas passageiras com o nível de conhecimento, comunicatividade e autoconsciência da narrativa. Segundo ele, quando é dado ao espectador ver um fato que o detetive-narrador de um filme não vê, por exemplo, há

uma violação na restrição da narrativa a seu nível de conhecimento, mas ela não é sentida como uma quebra relevante se, depois, o detetive descobre o fato ocorrido, tendo em vista que é próprio do gênero de mistério esse tipo adiamento das descobertas (Bordwell, 1985, p. 59-60).

Essa explicação poderia descrever bem a cena de Alex e Miguel contemplando Lisboa, um primeiro lampejo de autoconsciência de uma narrativa que depois volta a se concentrar na transparência, mas não se aplica para os super planos gerais. A repetição lhes dá força e destaque, uma observação com consequências importantes para o conceito de intensidade como um todo.

No capítulo anterior, já foi refutada a sugestão de Bruce Block de que a intensidade de uma cena é diretamente associada ao nível de conflito que ela apresenta, justamente por conta das cenas de *Anjos da Noite* caracterizadas como momentos de efeito de hipérbole da imagem. A intensidade narrativa foi então associada à energia sentida pelo espectador em cada trecho, ressaltando como os aspectos da imagem geram sensações e efeitos de presença que movimentam a narrativa para além de seu sentido intelectual, conectado à compreensão dos conflitos da história.

Agora, essas considerações podem ser reforçadas pela descrição de um tipo de **efeito de hipérbole da imagem** ligado à intensificação da apreensão racional da obra, um efeito de sentido. De qualquer modo, a definição elaborada sobre os exemplos de *Anjos* se mantém: trata-se de um efeito que, concomitantemente, revela autoconsciência da perspectiva narrativa e tem uma dimensão intensificadora por conta do grande destaque que traz às cenas. A manutenção dessa definição é importante para o objetivo de nomear efeitos amplos que possam ser utilizados na análise de obras diversas. Considerando sempre que cada filme pode apresentar suas próprias maneiras de se servir dos efeitos de acordo com seu estilo e tema.

Os exemplos em *Terra* mostram, no entanto, que a intensificação de sentidos racionais não é suficiente para manter as energias da narrativa no alto. Isso significa que parte importante da intensidade narrativa está nas emoções, nas sensações geradas pelas cenas. Decerto estas se fundamentam na compreensão da história, mas entender sem sentir é um ato de pouca intensidade. Por isso as adaptações do método aqui proposto em relação aos gráficos e afirmações de Block são importantes para a análise de obras prontas.

Os super planos gerais em questão, elementos de contraste com o resto do filme, podem inclusive ser uma estratégia de *Terra Estrangeira* para puxar as altas intensidades de seus picos de volta para baixo: o realce da imagem e da narração para afastar um pouco o espectador dos afetos das personagens e o trazer de volta para os trilhos da história, dos fatos. Depois disso, as cenas voltam a ter desenvolvimentos baseados nas ações.

Essas cenas formam a base do estilo visual do filme que, além de assegurar uma unidade para a obra, colabora com o **efeito de criação de relações** entre Paco e Alex, que só se encontram fisicamente depois de quase cinquenta minutos de filme. Até esse momento, é a estrutura da narrativa que une as histórias por meio de uma montagem em paralelo cujas alternâncias entre linhas são suavizadas pelas afinidades da imagem.

A existência de afinidades, todavia, não significa que não existam leves variações, especialmente progressões, no tratamento de componentes individuais da imagem dentro dessa unidade geral. Já foi descrito como a chegada de Paco em Lisboa resulta no abandono de algumas características e leva a imagens com luzes mais duras e maior contraste entre os tons de preto e branco. É notável também uma progressão em relação à presença de planos mais fechados, assim como o aumento do uso de câmera na mão e do dinamismo das imagens de modo geral.

Por outro lado, para além da afinidade entre as histórias de Paco e Alex, as relações presentes na tabela de afinidades e contrastes da história (tabela 1) não parecem ser especialmente importantes no conceito da direção de fotografia como se supôs no momento de escolha do filme. Existem representações momentâneas de oposição e harmonia nas composições, mas não foram notados componentes visuais reiteradamente trabalhados para demonstrar essas relações. Mesmo a diferença de iluminação e luminância encontrada entre as duas linhas narrativas na exposição não marca uma distinção duradoura entre os protagonistas, ela ressalta a relação entre as cidades, mais complexa do que a afinidade de Paco com São Paulo e o conflito de Alex com Lisboa sugeridos na tabela. Trata-se da criação de uma oposição entre a terra natal e o desterro.

A São Paulo de Paco é colocada desde o início em comparação à Lisboa de Alex por conta da montagem paralela entre eles. Os enquadramentos inserem repetidamente o rapaz na cidade. O Minhocão, grande personagem urbana do filme, emerge como uma força gráfica que domina as composições, não apenas nos planos abertos da cidade (figura 30), mas também nos mais fechados, como na sequência em que Paco anda sem rumo, desesperado após a morte da mãe e o fracasso na audição do teatro. Mesmo nas internas, é possível sentir a força das linhas nas composições.

Figura 46: a presença de São Paulo em planos fechados



Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

Figura 47: apresentação do bar e da loja de antiguidades de Igor em São Paulo



Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

Figura 48: apresentação do bar e da loja de Pedro em Lisboa



Fonte: *Terra Estrangeira* (1995).

A cidade domina os enquadramentos de Paco, mas é vista sem intimidade. As composições sugerem um ponto de vista externo, marcado por comentários da narrativa, muitas vezes irônicos, que geram desfamiliarização. É uma São Paulo onde o impessoal domina o particular e afetivo, relação representada com força na cena da morte de Manuela: a mãe de Paco morre, para ele tudo congela, mas os carros da cidade continuam passando, bem como as luzes de seus faróis dentro da casa.

Em Lisboa as linhas não são tão marcantes e seus volumes em cinza não ganham destaque especial em quadro durante as caminhadas de Paco pela cidade. Lisboa é vista à distância: na primeira passagem para linha de Alex, a apresentação da cidade se dá por uma vista do rio, depois a vista do alto é alvo das reflexões de Alex, e quando Paco chega à Lisboa, planos do porto contextualizam o hotel onde se instala, mas sempre de longe, pela janela. É uma Lisboa de cartão postal, objeto destacado por Cecília Mello (2013) dentro do filme, que tão bem simboliza a mistura de real, imaginário e memória na relação do exilado com o espaço.⁶⁴

O acolhimento em Lisboa poderia ser uma reconciliação com o desterro dos imigrantes vindos ao Brasil como Manuela, dos exilados políticos como Loli, dos exilados econômicos como Alex, Miguel e Paco. Mas o que se vê no filme é uma impossibilidade. A melancolia do desterro é a principal questão do filme. Ela caracteriza Alex e aos poucos impregna Paco. Ele, que começa associado à paisagem da cidade, vai aos poucos perdendo o chão, até que já não pertence a lugar algum. Um super plano geral o mostra sozinho às margens do Tejo. Enquanto isso, Alex está na loja de Pedro pedindo ajuda para fugir da cidade. Ambos já não pertencem a lugar nenhum. Esse não-lugar é representado na imagem pelos encontros entre as personagens, seus momentos de maior aproximação, se darem em cenários isolados, no meio do nada, apresentados nos grandes planos gerais que mostram a pequenez do casal perdido no mundo.

Vale notar, como no capítulo anterior, como os mesmos exemplos ilustram diversos efeitos, como os super planos gerais com hipérbole da imagem que criam também relações entre personagens e situações. Isso demonstra que dividir o resultado da cinematografia em efeitos é uma escolha metodológica que objetiva ressaltar a relevância dessa atividade, mas de fato os efeitos isolados não dão conta da complexidade da elaboração de cada imagem.

Dito isso, é possível associar os efeitos de criação de relações discutidos com um **efeito de perspectiva narrativa**, tendo em vista que essas relações revelam a organização externa de uma instância narrativa onisciente e relativamente autoconsciente, já que oscila de maneira considerável entre grandes explicitações de seu controle narrativo e trechos de maior transparência. Além disso, a narrativa se mostra altamente comunicativa do conhecimento a que tem acesso, mostrando além dos fatos as sensações internas das personagens, especialmente de Paco.

⁶⁴ Em seu texto sobre o filme, Cecília Mello (2013) trabalha a relação entre as duas cidades principalmente por meio da estrutura da montagem em paralelo, que “funciona como uma força para trás e para frente, produzindo o que se pode chamar de um encontro significativo” (p. 135), que mostra uma mistura de temporalidade na experiência do desterro.

Ao longo do filme a direção de fotografia colabora com a criação de alinhamentos e alianças que geram uma estrutura de engajamento com as personagens, com destaque para Paco, cujos sentimentos são expressos diretamente na imagem, especialmente nas cenas seguintes à morte da mãe. Essas cenas rompem com a perspectiva mais externa que domina o filme, mas não são os únicos momentos nos quais a narrativa dá destaque às sensações do rapaz: os *supercloses* do filme funcionam no mesmo sentido, enfatizam a importância das reações transmitidas por sua expressão facial. Essa é uma função clássica do *close*, mas aqui ela é acentuada pelo exagero na composição, que mostra um aspecto do **efeito de engajamento com personagens**. Aqui, vale retomar *Anjos da Noite* como comparação: lá não há *closes* e os enquadramentos mais fechados são praticamente planos médios, que mostram o ator do peito para cima. Com certeza, essa diferença se reflete no quanto os filmes geram identificação afetiva dos espectadores com as personagens. *Anjos* trabalha com um panorama de figuras da noite, *Terra Estrangeira* mergulha na vida e nas sensações de Paco.

Também surgiu pela primeira vez nesta análise o **efeito de condição climática**, que se refere à criação de um contexto gerador de sentidos muito além de um realismo meteorológico. A chuva na estrada, o sol na praia, a falta de sol no dia seguinte à morte da mãe são elementos que contribuem com a atmosfera emocional das cenas.

Do mesmo modo, o **efeito de criação de temporalidade** extrapola a contextualização da cena no tempo e ajuda a criar sentidos. Em *Terra* se destacam especialmente as passagens de tempo que ora servem ao suspense, à espera, ora à empolgação; por vezes servem à distensão do ritmo, por outras à contração. Além disso, essas passagens visuais do tempo ajudam a compor a coerência espaço-temporal do filme, importante aspecto de seu **efeito de realidade**.

Terra Estrangeira é ótimo exemplo de como um filme de objetivo “realista” pode ter uma imagem de grande dramaticidade, até mesmo com certo grau de opacidade em sua construção. Ao longo da análise fica evidente como não só efeitos de realidade compõem um filme “realista”, que pode ter a direção de fotografia preocupada também com a produção de presença, com o engajamento do público com as personagens e com **efeitos de atmosfera** de modo geral. Em *Terra* há inclusive atmosferas resultantes da citação de gêneros conhecidos da ficção cinematográfica, que dão clima para as cenas – efeito de presença – ao mesmo tempo que revelam aspectos do dispositivo cinema, gerando distanciamento – efeito de sentido.

Tudo isso comprova que não é eficiente discutir a imagem dentro de uma dicotomia baseada no realismo em oposição a um não-realismo, ou na “expressividade” e algo que se oponha a ela. Essas duas preocupações podem caminhar juntas em camadas diferentes da construção fílmica, por isso é tão útil o uso do conceito de “efeito” e de suas facetas “sentido”

e “presença”. Eles serão novamente colocados à prova na análise de *Albatroz*, que procura chacoalhar as fronteiras entre realidade e ilusão, fatos e sonhos.

4. ALBATROZ – A IMAGINAÇÃO DO FILME

4.1 O cinema digital dos anos 2000

Este novo capítulo apresenta antes de tudo um salto tecnológico. A película, matéria base da captação e exibição do cinema até os anos 2000, sai de cena. Ao longo de um processo de digitalização do mercado audiovisual, ela é substituída primeiro na etapa de montagem e finalização das imagens, depois na projeção, até que a própria captação das imagens passa a ser feita com câmeras digitais que filmam cenários e personagens iluminados por fontes de luz também baseadas em novas tecnologias: as lâmpadas de LED e o controle digital dos refletores. Isso quando há captação, uma vez que as imagens podem ser geradas diretamente em computadores.

Não serão explorados aqui todos os motivos para o fenômeno de digitalização do cinema ou como histórica e tecnicamente ele se dá.⁶⁵ O importante para esta pesquisa é entender como essas mudanças afetam a construção narrativa e imagética dos filmes, assim como a relação do público com as obras. Para isso, porém, é preciso alguma compreensão sobre essa transição histórica no fazer cinematográfico, que ainda está em andamento, desenvolvendo-se de maneira desigual e inconstante, com destino indeterminado (Denson; Leyda, 2016, p. 2).

É importante que esse salto tecnológico seja compreendido como sintoma de uma nova cultura, um novo jeito de ver e pensar que impregna a experiência do cinema. Vivian Sobchack (2016) o descreve como uma “tecnológica” característica de uma “cultura de imagens em movimento” (*moving-image culture*), na qual nenhum de nós escapa a encontros diários com tecnologias fotográficas, cinematográficas, televisuais e computacionais de representação e com as redes de comunicação e textos que elas produzem.

Para a autora, o que caracteriza especialmente o momento cultural em que vivemos é um acúmulo de redes e de tecnologias, com a dominância atual do eletrônico, mas sem que ele substitua completamente as culturas imagéticas que caracterizaram períodos anteriores da história. Esse acúmulo causa uma grande intensificação da presença das imagens na nossa vida: são mais janelas de exposição, mais níveis de interação, vividos de maneira mais rápida. Além disso, cada uma das tecnologias de representação nos envolve de modo diferente, solicitando de nossos corpos (sentidos, sensações, pensamentos) diferentes interações e maneiras de estar

⁶⁵ Para uma análise histórica da relação entre avanços tecnológicos e a linguagem da cinematografia ver Keating (2014).

no mundo. Dado que “a tecnologia nunca é meramente utilizada, nunca é simplesmente instrumental” (Sobchack, 2016, p. 91), ela é sempre incorporada, vivida pelos seres humanos que as criam, formando relações sujeito-objeto que são dinâmicas e até mesmo reversíveis.

Para Sobchack, uma característica marcante da cultura de imagens em movimento é uma nova noção de presença e de presente. Este é sentido agora como difuso e estruturado como uma rede e, por isso, vivenciado por meio da estimulação instantânea e do desejo impaciente. As sensações de nostalgia – da lógica indicial da fotografia – e de antecipação do futuro – da lógica de movimento do cinema –, no universo eletrônico dão lugar a uma experiência que incorpora o espectador (ou “*user*”) de maneira pouco temporalizada, espacialmente descentralizada e quase desconectada do corpo. É essa nova lógica que gera mudança na construção e recepção de representações do mundo:

a coesão temporal da história e da narrativa dá lugar à descrição temporal da crônica e do episódio, aos videoclipes outrora narratologicamente chocantes em suas descontinuidades e descontiguidades, e aos tipos de narrativas que mostram tanto a causalidade quanto as realizações intencionais de um agente como múltiplas, aleatórias ou cômicas (Sobchack, 2016, p. 112, tradução nossa).⁶⁶

Além disso, essas imagens de tempo e espaço superficiais e difusos não conseguem manter o interesse do espectador sem um estímulo constante:

A saturação da cor e a atenção hiperbólica aos detalhes substituem a profundidade e a textura na superfície da imagem; e a ação constante e a simultânea e agitada multiplicidade de telas e imagens substituem a gravidade que fundamenta e orienta o movimento do corpo-vivido por uma espetacular, cineticamente excitante, muitas vezes vertiginosa sensação de liberdade corporal (e de liberdade em relação ao próprio corpo) (Sobchack, 2016, p. 115, tradução nossa).⁶⁷

As observações de Sobchack revelam aspectos de como a atual lógica cultural, alimentada pelas mudanças tecnológicas dos meios de representação, se manifesta em novas maneiras de representar o mundo e construir narrativas no audiovisual contemporâneo. Muitas

⁶⁶ No original: “the temporal cohesion of history and narrative gives way to the temporal discretion of chronicle and episode, to music videos once narratologically shocking in their discontinuities and discontiguities, and to the kinds of narratives that find both causality and the realizations of intentional agency multiple, random, or comic.”

⁶⁷ No original: “Saturation of color and hyperbolic attention to detail replace depth and texture at the surface of the image, and constant action and the simultaneous and busy multiplicity of screens and images replace the gravity that grounds and orients the movement of the lived body with a purely spectacular, kinetically exciting, often dizzying sense of bodily freedom (and freedom from the body).”

características que a autora menciona aparecem no filme analisado neste capítulo e são pistas valiosas para compreendê-lo como um retrato da época de sua produção.

Albatroz, de Daniel Augusto (2019) com direção de fotografia de Jacob Solitrenick,⁶⁸ apresenta ao público Simão, um fotógrafo que se afasta da carreira após fotografar o linchamento de um homem (supostamente um terrorista palestino) em um restaurante em Jerusalém. Essa fotografia lhe traz prêmios e reconhecimento, mas também críticas e trauma. Simão se volta então à arte da colagem, afirmando que só volta à fotografia quando puder fotografar sonhos, oportunidade que uma ex-namorada lhe oferece por meio de um processo tecnológico inovador.

Ao menos é isso que dão a entender a sinopse e o trailer do filme. Na verdade, essa descrição objetiva dos fatos está longe de retratar o que se passa nesse filme marcado por descontinuidades e pela construção de uma rede de relações temporais e causais. Suas características representam bem o tipo de narrativa que Sobchack enxerga nas produções atuais. De fato, a história da fotografia do “terrorista” aparece depois de meia hora de filme. Não é exatamente essa a questão que conduz o desenvolvimento dele e muito acontece antes disso.

O principal objetivo de Simão é encontrar a esposa, Cats. A princípio ele a procura no hospital, porque os dois sofreram um acidente de carro. Depois ela parece ter sido sequestrada por uma tal Alícia. Em outro ambiente, talvez em outro universo narrativo, Alícia, agora com outra caracterização, é interrogada pela polícia pois um homem morto foi encontrado em sua sala. Alícia passa a narrar ao delegado o livro que está escrevendo sobre Simão, seu namorado da adolescência, fotógrafo e sinestésico.

As linhas da história se misturam e não fica clara a verdadeira relação entre elas, especialmente no que diz respeito às relações temporais e a natureza das cenas dentro do universo geral do filme. A cada sequência o espectador se depara com a questão: isso é realidade, sonho ou a ficção narrada no livro? É a imagem mental de uma personagem ou um fato acontecendo no presente? São confusões propositais, construídas, e diretamente ligadas ao tema central do filme: o que é a realidade?

⁶⁸ Jacob Solitrenick é um diretor de fotografia paulista atuante no mercado cinematográfico desde 1987. Começou sua carreira como assistente de câmera, função que exerceu inclusive em *Anjos da Noite*. Em sua trajetória destacam-se parcerias com Tata Amaral – *Um Céu de estrelas* (1996, como operador de câmera), *Antônia* (2006), *Hoje* (2011), *Trago Comigo* (2013) –, Lina Chamie – *Os Amigos* (2013) e *São Silvestre* (2013) –, Anna Muylaert – (*Durval Discos* (2002) e *É Proibido Fumar* (2009) –, e Carlos Reinchenbach – *Falsa loura* (2007), *Garotas do ABC* (2003) e *Bens Confiscados* (2004). Com Daniel Augusto trabalhou também no longa-metragem *Não pare na pista* (2014) e no curta *O Sinaleiro* (2015).

A multiplicidade de universos e relações de *Albatroz*, portanto, não é apenas uma adequação a uma tendência externa de mercado, desconectada do conteúdo. No entanto, o próprio tema indica a ligação do filme com a cultura atual. Trata-se de um tema contemporâneo que se reflete em um modo agora típico de narrar, tanto no que concerne à estrutura do roteiro e da montagem, quanto às imagens. Como se verá ao longo do capítulo, vários aspectos da direção de fotografia também se encaixam nas características levantadas por Sobchack.

Para além de uma transformação cultural mais ampla, vale a pena também pensar o salto tecnológico nos anos 2000 como um momento propício para refletir sobre o modo como o cinema se coloca em relação ao “real”.

De um lado, existe uma linha de pensamento, envolvendo teóricos e realizadores, que enxerga novas possibilidades tecnológicas como um caminho para o realismo. Ela produz o “realismo perceptivo”, discutido na introdução, que Rodowick (2007) vê dominar o cinema comercial atual.

De outro, Vivian Sobchack (1992) identifica uma tendência contrária ao realismo defendendo que as invenções tecnológicas podem afastar o cinema do automatismo, ao possibilitarem a realização da “imaginação do filme” (lembrando que a autora entende o filme como um terceiro sujeito da experiência do cinema, junto do realizador e espectador). Para a autora, “a tecnologia de efeitos permite a concretização das impressões emocionais do filme, sua capacidade não apenas de ver o mundo, mas também de transformar, sonhar e fantasiar seu mundo como um mundo *possível*” (Sobchack, 1992, p. 255, tradução nossa).⁶⁹ Segundo ela, os avanços tecnológicos criam possibilidades almeçadas desde os primórdios do cinema, como se pode ver nos famosos filmes de George Méliès.

Portanto, se por um lado é possível criar imagens cada vez mais próximas a um ideal de realismo “fotográfico”, por outro é possível manipular as imagens e mudar completamente as características visuais dos objetos captados – cores, formas, volumes – até que sobre pouco de realidade (ou nada, caso os objetos sejam completamente apagados da imagem captada). Na captação por meio de câmeras digitais, superfícies sensíveis recebem a informação luminosa que chega ao sensor e a codificam em números. Antes de uma transcodificação apropriada para se tornarem de novo imagens na tela, esses números têm pouca resistência à manipulação e são iguais em natureza a quaisquer outros, vindos de quaisquer materiais envolvidos na produção.

⁶⁹ No original: “Effects technology allows for the film’s actualization of its emotional impressions, for its capacity not only to see the world but also to transform, dream, and fantasize its world as a *possible* world.”

A imagem capturada se torna então apenas uma fonte entre as possíveis para a construção do filme e

agora funciona como matéria-prima para posterior composição, animação e transformação. Como resultado, enquanto mantém o realismo visual único do processo fotográfico, o filme adquire a plasticidade que antes só era possível na pintura ou animação (Manovich, 2016, p. 27, tradução nossa).⁷⁰

Um filme digital é (ou pode ser) a união entre materiais captados, pinturas digitais, processamento de imagem, composições (*compositing*)⁷¹ e animações 2D e 3D (Manovich, 2016). Sendo assim, o realismo é apenas um dos casos possíveis dentro de um universo de escolhas, o que muda o estatuto de realidade no cinema digital: tudo pode parecer real e nada mais precisa ser real.

David Rodowick (2007) vê essa questão inclusive ser tematizada nos filmes realizados nesse período de intensas mudanças tecnológicas. Segundo ele, obras (hollywoodianas) que discutem e incorporam em sua construção narrativa novas tecnologias sempre mostram “uma disputa entre versões concorrentes do “real” dissimulando o fato de que cada uma é igualmente imaginária” (Rodowick, 2007, p. 5). Elas também tendem a se colocar ideologicamente mais próximas às tecnologias já estabelecidas, mesmo mostrando uma grande ambiguidade entre demonizar e divinizar as novas descobertas.

Albatroz é um exemplo dessa tendência. Nele, a nova tecnologia é o procedimento de laboratório que permite fotografar sonhos. Ela ajuda a levantar a questão: a qual cena devemos atribuir o estatuto de realidade dentro da diegese? Pergunta que nunca é respondida. A solução (pouco apaziguadora) do filme é negar qualquer realidade e mostrar, em seus últimos segundos, que tudo é cinema: as personagens estão numa sala de cinema e nós, como espectadores, assistimos a um filme como elas. Mas nem isso se sustenta: logo em seguida a sala de cinema também não é real. O que se vê em *Albatroz* é a “imaginação do filme”.

No campo da prática da realização, o novo lugar do real dentro das potencialidades do cinema gera uma grande mudança no trabalho da direção de fotografia, alterando especialmente a relação entre as etapas de produção e pós-produção. Tradicionalmente, um fator importante

⁷⁰ No original: “now it [live-action footage] functions as raw material for further compositing, animating, and morphing. As a result, while retaining visual realism unique to the photographic process, film obtains the plasticity that was previously only possible in painting or animation.”

⁷¹ A palavra em inglês segue à tradução para reforçar o uso do termo como um processo de manipulação digital que consiste na união de duas ou mais imagens de fontes diferentes e assim diferenciá-lo do uso mais corrente do termo “composição” como uma maneira de organizar a imagem.

do trabalho era organizar a realidade física em frente à câmera – atores, cenários, figurinos, iluminação – e a captação das imagens – exposição, modos de revelação da película – e entregar para finalização a imagem mais próxima possível ao resultado esperado. Agora, no cinema digital, “o material filmado não é mais o ponto final, mas apenas matéria-prima a ser manipulada em um computador onde ocorrerá a construção real de uma cena. Em suma, a produção torna-se apenas a primeira etapa da pós-produção” (Manovich, 2016, p. 29, tradução nossa).⁷²

À primeira vista, essa afirmação pode parecer exagerada e condizente apenas com filmes de heróis repletos de efeitos especiais, mas não é o caso. Hoje, mesmo em filmes mais simples, as imagens são captadas para gerar o melhor material para a pós-produção, para que nela as intenções visuais possam ser alcançadas de fato. É o que visam demonstrar os seguintes exemplos, bastante cotidianos no trabalho da direção de fotografia.

O primeiro trata da exposição, atividade realizada o tempo todo no *set*, a cada novo plano. No cinema analógico, a exposição do material é feita na captação de acordo com as intenções da cena, ou seja, se uma cena deve ser escura no filme, é escolhido durante a filmagem o diafragma que permita a passagem da quantidade certa de luz para que a cena fique escura, atentando-se para que esse escuro não esconda detalhes que se deseja manter na imagem final, uma vez que depois não poderão ser recuperados.

Já no cinema digital, no momento da filmagem, é escolhido o diafragma mais adequado para capturar o máximo de detalhes possíveis da cena, para que depois ela seja escurecida na etapa de pós-produção. Dessa maneira, garante-se que o material tem todos os detalhes desejados e que será possível controlar os níveis de escuridão da cena de maneira mais precisa, visto que na pós-produção é possível mexer separadamente no brilho das zonas de altas, médias e baixas luzes da imagem. Ganha-se precisão e há menor risco de perder detalhes ou ter ruídos no material. Isso não é uma sugestão de que as imagens digitais são melhores tecnicamente que as produzidas analogicamente. A diferença não é na qualidade final, mas no modo como as intenções são alcançadas.

Outro exemplo demonstra como essa diferença influencia no tempo de filmagem: em um filme analógico, se há uma parede branca ao fundo toda iluminada e a pessoa diretora de fotografia deseja gerar diferenças de tom nessa parede, é preciso mudar a iluminação, no mínimo, bandeirando a luz que chega em parte do cenário. Para isso um aparato preto que

⁷² No original: “In digital filmmaking, shot footage is no longer the final point but just raw material to be manipulated in a computer where the real construction of a scene will take place. In short, the production becomes just the first stage of post-production.”

impede o caminho da luz precisa ser posicionado em um lugar específico, o que implica a necessidade de uma bandeira, um tripé, uma garra, um saco de areia, uma pessoa para colocar a bandeira no local correto e tempo de *set*. Se o mesmo acontece no cinema digital, o material pode ser enviado com a parede iluminada homogeneamente para a pós, que acrescenta uma máscara escura, da densidade escolhida, sobre a área desejada. O tempo de realização do ajuste é muito diferente entre as duas opções. E tempo de *set* é o elemento mais precioso da etapa de produção de um filme.

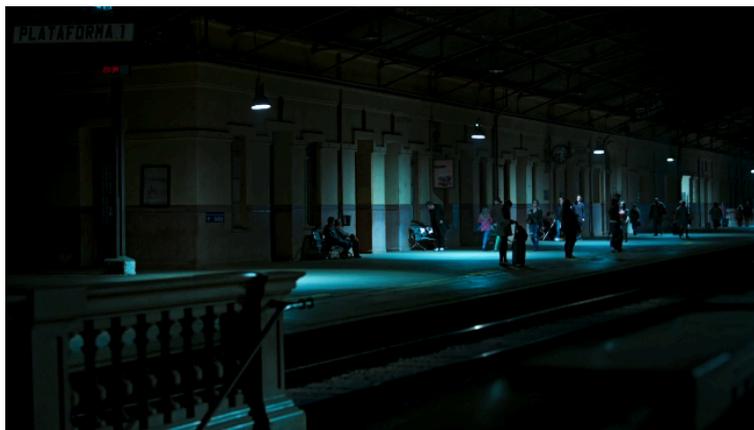
Muitos exemplos desse tipo aparecem ao longo da análise de *Albatroz* e mostram como parte do trabalho da direção de fotografia migrou para a etapa de finalização de imagem, o *color grading*.⁷³ A exposição da cena na captação não é mais a necessariamente esperada no resultado final, mas a melhor tecnicamente; as cores das luzes não são necessariamente as finais, mas as que permitem o resultado esperado na pós.

Isso não significa, no entanto, que as decisões sobre a imagem foram relegadas à etapa final. É preciso saber como filmar para conseguir chegar aos resultados desejados. O que ocorre, na verdade, é que a pós-produção se desdobra e alcança a pré-produção: os processo de finalização passam a ser considerados desde o início do projeto, gerando demandas para a produção. É o caso, por exemplo, de composições (*compositing*), como o plano geral da estação de trem, e aplicações sobre a imagem, como a explicitação da sinestesia de Simão, que precisaram ser considerados desde o planejamento de *Albatroz*.

A estação onde Simão espera o trem e passa por várias situações é apresentada primeiramente por um plano geral. Ele estabelece o ambiente mostrando a edificação, as pessoas esperando o trem e os trilhos. Porém, a cena foi filmada em uma plataforma desativada, onde os trilhos não existem mais. Para criar a plataforma como vista no filme, um plano geral foi captado com um tecido verde sobre a parte inferior direita da imagem onde depois foram acrescentados digitalmente os trilhos filmados depois em outra plataforma da estação. Foi a pós-produção que realizou a composição, mas ela funciona por conta do planejamento e cuidado na hora da filmagem.

⁷³ Existem em português as expressões “correção de cor” e “marcação de luz” usadas para nomear a etapa de finalização de imagem no cinema analógico, mas aos poucos elas caíram em desuso e foram substituídas pela expressão em inglês, dominante hoje no vocabulário de produção.

Figura 49: resultado da composição na estação de trem



Fonte: *Albatroz* (2019).

Da mesma maneira, foi a equipe de pós-produção que aplicou os sólidos coloridos que pintam as imagens nos episódios de sinestesia de Simão, mas as cores aplicadas foram altamente determinadas pelos tons e saturação das cores das fontes de luz presentes em cada cena, que certamente foram alvo de trabalho também no *color grading*. Além disso, para que o efeito de sinestesia funcione é preciso que haja tempo de plano para que ele se esvaeça como faz no filme, o que deve ter sido alvo de preocupação dos realizadores durante a filmagem.

Esses exemplos são interessantes porque mostram relações aparentemente muito simples entre filmagem e pós-produção, mas que definem o visual do filme. Mostram diálogo e construção de conceitos na etapa de pré-produção que acarretam decisões de filmagem imprescindíveis para o resultado desejado na finalização junto ao colorista. Mostram também a função de gerenciamento que a direção de fotografia ocupa ao longo de todo o processo da imagem ao controlar com seu olhar estético e técnico a trajetória da imagem da pré-produção à finalização.

Muitos dos impactos da imagem que serão discutidos neste capítulo não são apenas questões de fotografia, bem como as cores de *Anjos da Noite* eram responsabilidade da direção de arte e o ritmo dos movimentos de câmera em *Terra Estrangeira* concernem à decupagem da direção. Contudo, a direção de fotografia é responsável por esses elementos estarem corretamente representados na imagem final e, portanto, pela realização desses efeitos desde a etapa de pré-produção. É geralmente a pessoa diretora de fotografia que faz a ponte entre a equipe de pós e o *set* de filmagem. É ela a responsável por gerar a imagem necessária. E, no momento da finalização, será o *color grading* a última etapa do trabalho com a imagem, que sob sua supervisão consolidará todos os materiais em uma unidade visual.

Albatroz foi o filme escolhido para representar o cinema digital porque é formado por diversos tipos de imagem, mas todas construídas por processos simples de realização, baseadas em imagens captadas pela equipe. Não se trata de um filme de efeitos especiais, da criação de universos de fantasia, com grande quantidade de *compositing* ou criação de cenários virtuais. Assim, o capítulo pode se referir às diferenças no processo da cinematografia digital, mas manter a discussão sobre os tipos de efeito no mesmo patamar que os outros filmes.

É interessante pensar, por exemplo, como a problematização entre realidade e ilusão dialoga com *Anjos da Noite*. Apesar de os filmes encontrarem maneiras muito diferente de discuti-la – *Albatroz* especialmente por meio do sonho e da fotografia; e *Anjos* por meio do cinema e do teatro –, em ambos a questão se reflete profundamente no modo como a imagem é construída pela cinematografia a partir da captação do real em frente à câmera. Também é interessante comparar *Albatroz* e *Terra Estrangeira*, no que se refere ao uso das imagens em preto-e-branco como uma maneira de dialogar com a fotografia e assim remeter a um efeito de realidade. Em *Terra*, ele contribui para a criação de um retrato de época, em *Albatroz* ele remete ao trabalho de Simão e à memória, que depois são questionados como verdade e reelaborados como ilusão e invenção. Este terceiro capítulo de análises permite justamente que sejam retomados efeitos já discutidos e ainda coloca em teste as definições propostas em obras realizadas em diferentes contextos culturais e tecnológicos.

4.2. Prólogo: o protozoário

Antes de começar a análise de *Albatroz* é importante ter em mente que o “filme perde o que lhe é mais específico assim que é capturado em um meio analítico diferente” (Rodowick, 2007, p. 21, tradução nossa).⁷⁴ Mais do que nas análises anteriores, é difícil descrever ou mesmo ilustrar com *frames* a relação entre som e imagem e a dimensão temporal de cada cena de *Albatroz*.

O filme começa com um prólogo que é, acima de tudo, uma colagem de imagens ilustrando um texto narrado em voz *over*. Antes que qualquer imagem apareça, o som apresenta os três toques que tipicamente antecedem o início de uma apresentação teatral. Depois passos, alguém pigarreia limpando a garganta, um som agudo explicita a presença de um microfone e,

⁷⁴ No original: “film loses what is most specific to it once it is captured in a different analytic medium.”

finalmente, uma voz diz: “Alícia pronunciou a última palavra do capítulo preferido de seu livro com a entonação solene do ponto final de um epílogo” (Albatroz, 2019, 1 min).

O texto continua narrando a ação de Alícia, que lê para um policial. Ele lhe pergunta: “Por que será que mataram ele aqui?” (idem, 2 min). Só então começam a aparecer as imagens. À primeira vista elas não parecem ter relação direta com o texto, situação que se altera quando no som Alícia retruca “pode ser alguma coisa como *Toxoplasma gondii*” (idem, 2 min). O protozoário, responsável pela toxoplasmose, torna-se o grande tema da cena, trazendo a possibilidade de “um rato sem medo”, cujo destino certo é “a boca do gato”. É apresentada assim a metáfora do “eterno jogo entre gato e rato” que se conecta à morte revelada pela camada de som e que dá as primeiras indicações sobre as relações entre as personagens que participarão do filme.

As imagens que ilustram o discurso se sucedem rapidamente: fotos fixas de um rato se decompondo, vídeos científicos de arquivo com visões microscópicas, fotos antigas de dois jovens. O rapaz é associado ao rato pela justaposição dessa palavra no som e a aparição de sua imagem; a menina ao gato, animal que ela segura no colo em algumas fotos. São materiais de origens diferentes, mas que recebem um tratamento que os aproxima visualmente: as imagens são fixas ou com pouquíssimo movimento, em tons de preto-e-branco com bastante densidade (com grandes áreas em cinza escuro e preto) e têm textura acentuada.

No entanto, mesmo com a afinidade visual, permanece na cena uma sensação de colagem, de adição de partes distintas. A subordinação da aparição das imagens à estrutura sonora da narração e o ritmo rápido das mudanças entre as imagens sustentam o choque entre elas, mantendo visíveis seus contrastes. Há ainda diferenças entre o tamanho que as imagens ocupam dentro da tela (figura 50) que, mesmo pequenas, aumentam a sensação de colagem da sequência, ao gosto do tipo de estrutura narrativa apontado por Vivian Sobchack na citações apresentadas anteriormente.

O teórico de cultura digital Lev Manovich observa pontos parecidos ao dizer que no cinema digital “a lógica da substituição, característica do cinema, dá lugar à lógica da adição e da coexistência” (Manovich, 2016, p. 40). Nesse sentido, a colagem pode ser uma figura interessante para descrever esse tipo de cena por ser uma arte baseada justamente na união de elementos diferentes, na qual a reflexão sobre o acobertamento ou a manutenção das diferenças tem papel fundamental.⁷⁵ Ao considerar o cinema, a primeira opção, o acobertamento, seria

⁷⁵ Essa discussão sobre colagem e cinema se inspira nas ideias de Newton Cannito (2004), que usa reflexões sobre a colagem para discutir os filmes e ideias de Eisenstein.

optar pela continuidade espacial e temporal, base da transparência buscada pelo cinema clássico. A segunda, é a que sustenta a visibilidade do choque entre as imagens, bem próxima às ideias de Eisenstein, na qual o conflito entre imagens que se acumulam é o que produz sentidos. É o caso da sequência inicial de *Albatroz*, em que mesmo com grande afinidade visual, o conteúdo de cada imagem e o ritmo da montagem as mantêm em contraste.⁷⁶

Essa rápida acumulação e alternância de imagens traz à cena também a sensação de um fluxo mental. Como aponta Dora Mourão:

Nossa mente é capaz de registrar simultaneamente milhares de imagens e sons, sendo que tendemos a priorizar aquilo que nosso foco de atenção determina. Cada vez mais as novas técnicas permitem que o cinema proceda de maneira semelhante, chegando ao que Eisenstein desejava: o cinema deve ser a materialização do pensamento em movimento” (Mourão, 1998, p. 20).

Nessa primeira cena ainda não foi apresentada nenhuma personagem para ser dona desse fluxo mental. A personagem Alícia que aparece no som é narrada por uma voz ainda desconhecida, não sabemos onde está e nem porque conta essa história. No entanto, o modo como as imagens se organizam em uma colagem em preto-e-branco ilustrando um discurso narrado será repetido exatamente da mesma maneira em outras cenas mais conectadas a personagens. Nesse primeiro trecho, ela cria ritmo para o pensamento do filme e afinidade entre memórias pessoais, fatos científicos e a construção de uma história (o livro que está sendo lido) que se misturam, sem hierarquia, criando um todo repleto de associações possíveis.

Visualmente, a afinidade é criada pela semelhança de tons e textura entre as imagens. Nesse primeiro momento, essas características parecem servir ao filme com o mesmo efeito que exercem em *Terra Estrangeira*: de documento. De um lado documentos científicos, células, lâminas de microscópio, ondas; de outro a memória, como documento de fatos ocorridos no passado. Os tons de preto-e-branco e a textura granulada das fotografias dos jovens parecem jogá-los em um tempo passado mesmo que no som não haja referência sobre a temporalidade das imagens. Poderiam ser fotos atuais das personagens do filme, já que ainda não as conhecemos. Mas suas características visuais logo negam essa hipótese: elas são passado, memórias, fatos, assim como a morte de um rato infectado, como a proliferação do protozoário.

É importante notar, todavia, que, se alcançam temporariamente um mesmo efeito no espectador de *Terra Estrangeira* e de *Albatroz*, essas qualidades visuais têm origem em

⁷⁶ Na camada de som também há uma sensação de colagem, de natureza diferente, mas que colabora, como sempre, com a sensação geral da cena. No som, o que chama atenção é a repetição de frases e palavras que se sobrepõem ao discurso principal linear, até mesmo com vozes distintas.

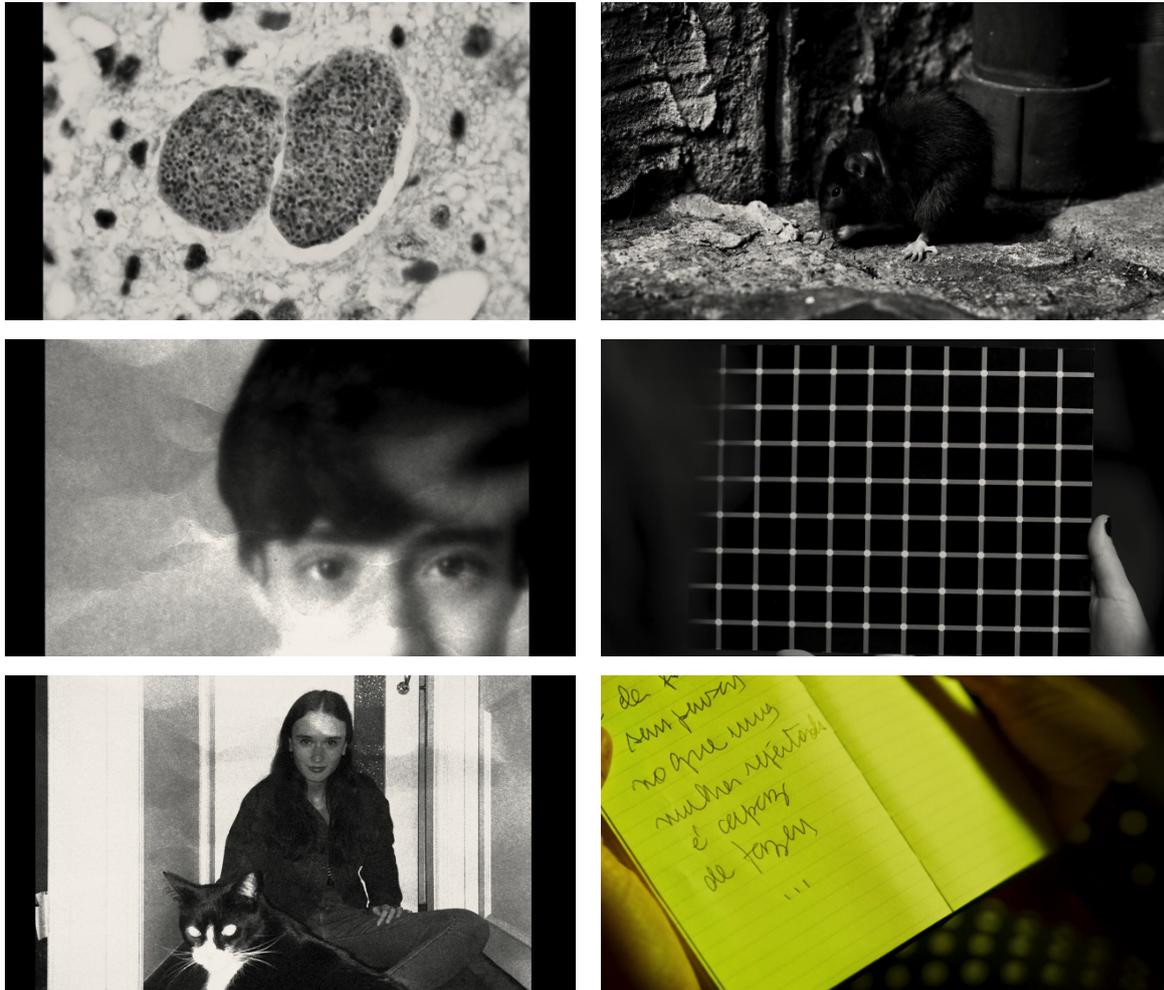
aspectos técnicos muito diferentes nos dois filmes. No primeiro, os tons e textura são consequência da escolha do negativo utilizado, da exposição na hora da filmagem e do tipo de revelação. No segundo, muitas imagens eram coloridas de origem e foram descoloridas para entrar na cena. Isso fica demonstrado, pois há imagens repetidas em cores ao longo do filme, como o rato morto, a foto da menina com a estátua, a cartela quadriculada. O mesmo pode ser dito sobre a textura: a grande granulação que se vê na cena é resultante da aplicação, na pós-produção, de um filtro sobre imagens de textura mais fina. Para além de uma curiosidade sobre o processo, esse fato é importante porque mostra a intencionalidade na elaboração de um **efeito de criação de temporalidade**, que joga as imagens para o passado, gera o estatuto de documento para imagens de origens diferentes e permite que sejam misturadas dentro de um único fluxo mental.

Há ainda outro elemento que imbui as imagens de uma temporalidade passada: os amassados que aparecem nas fotos. Junto com a textura, eles constroem um **efeito háptico**, a sensação de que é possível tocar as imagens.

O termo háptico se refere ao sentido do tato, ao contato do corpo com o mundo. Hoje, ele é amplamente utilizado na discussão sobre os aspectos corporais da experiência cinematográfica, que desafia a primazia dada pela teoria ao sentido da visão, especialmente até os anos 1990. Com ele, é posto em evidência o caráter cooperativo dos sentidos na recepção da obra. Como afirma Vivian Sobchack, “a visão não é um sentido discreto, embora possua uma forma particular de acesso e posse do mundo. Uma modalidade de percepção, a visão participa do caráter sinestésico e sinóptico da percepção” (Sobchack, 1992, p. 94, tradução nossa).⁷⁷ O que vemos e como vemos é moldado pelas intenções de todo o corpo, que não apenas vê o mundo, mas o habita de forma completa.

Nesse sentido, o efeito háptico pode ser aproximado da criação de presença de Gumbrecht que defende justamente que “uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (Gumbrecht, 2010, p. 13). Há uma diferença de mobilização de todo o corpo quando vemos as imagens amassadas em *Albatroz*. Elas ganham vida, porque vemos que elas foram vividas. Alguém as amassou e nós, que já tocamos muitas vezes em fotografias, sabemos com o nosso corpo como esses amassados são feitos. Interessante notar como esse apelo ao toque se dá justamente em uma sequência que constrói um fluxo mental, ainda sem um corpo de origem.

⁷⁷ No original: “Vision is not a discrete “sense” although it possesses a particular manner of access to and possession of the world. A modality of perception, vision partakes of perception’s *synaesthetic* and *synoptic* character.”

Figura 50: frames do trecho inicial de *Albatroz*

Fonte: *Albatroz* (2019).

Mesmo sem apresentar o tema da semelhança entre ilusão e percepção de maneira tão direta quanto farão as cenas posteriores, o prólogo decerto apresenta como ele será tratado. Assim como *Anjos da Noite*, o filme começa gerando ambiguidade sobre o estatuto entre realidade e encenação: o som faz referência a um teatro e à leitura de um livro. As imagens em preto-e-branco parecem documentos, mas não são associadas a uma representação do real.

A questão não se coloca exatamente entre ficção (cinema/teatro) e realidade como em *Anjos*, mas as personagens são também ligadas ao universo da performance: o fotógrafo que virou colagista, a escritora, a atriz, a cantora e compositora, todos artistas, que transitam entre realidade, sonho e criação. Porém, se em *Anjos* essa ambiguidade tem caráter lúdico e quase não importa para a história qual cena é realidade e qual é encenação, em *Albatroz* esse é justamente o mistério proposto ao espectador. Trata-se de um jogo de detetive marcado por uma atmosfera de suspense. O prólogo termina com um primeiro enigma, que será seguido por

muitos outros: “que tipo de criatura seria capaz de controlar o cérebro de um homem?” (Albatroz, 2019, 3 min).

Ao iniciar a etapa de exposição, o prólogo já apresenta a atmosfera de incerteza, até de confusão mental, que marca as cenas seguintes nas quais Simão busca pela esposa. Ele constrói afinidade visual entre fatos, pensamentos e memórias, que embaralham essas dimensões. Apresenta ritmo acelerado de montagem e a possibilidade de narração em voz *over*, que se repetirá na história de Alícia. O prólogo adianta elementos que aparecerão a seguir, dando a eles alguma bagagem: o livro, as fotos da adolescência, o cartão quadriculado, o rato morto. Adianta a atmosfera de embate: o gato e o rato. Além disso, entre as imagens apresenta *flashes* em branco e até alguns *glitches*, pequenos artefatos na imagem que simulam mal funcionamento de aparelhos digitais, que reaparecerão em momentos de grande tensão.

O prólogo se encerra abrindo ainda a possibilidade de uma mistura de linhas narrativas dentro do filme. Em seu momentos finais, uma imagem em cores bastante saturadas mostra o detalhe de um caderno. Ele é fechado abruptamente quando a voz *over* que vinha narrando o trecho parece desistir da história: “deixa pra lá” (Albatroz, 2019, 3 min). O corte seco para uma tela preta encerra essa etapa e essa linha de desenvolvimento, transportando o espectador para uma situação bem diferente: um casal no carro acelerando para o hospital.

4.3 Exposição

4.3.1 O rato

A cena que sucede o prólogo parece trazer o filme para um novo início, já com alta intensidade de conflitos. Um casal no carro corre para o hospital, a moça está ferida e o companheiro, muito preocupado, dirige. Uma moto parece os perseguir. Um tiro quebra o parabrisa, o motorista perde o controle e bate o carro contra um muro. As ações e cortes são rápidos e as imagens têm cores bastante saturadas, laranja e verde, que contrastam fortemente entre si e com o prólogo.

A sequência seguinte começa com a volta de uma imagem presente no prólogo: o cartão quadriculado que gera uma ilusão visual. “Tá vendo essa cintilação? Não é seu olho, é seu cérebro” (Albatroz, 2019, 3 min), diz uma voz *over*. Um *fade in* lento vai do branco total para a imagem do rosto do homem deitado, iluminado por uma estranha luz esverdeada. A imagem é seguida por um plano de duas pessoas sentadas na sala de espera do hospital, de ponta cabeça. Essa construção se repete revelando que os planos invertidos são o ponto de vista do moço

deitado, sensação aumentada pelo movimento do foco que parece procurar o lugar correto para parar.

O sinal sonoro da chamada de uma nova senha no hospital toca repetidas vezes acompanhado da aparição de um sólido verde bastante saturado que toma conta de toda a tela. Aos poucos esse sólido vai ficando mais transparente e permite a visualização do rosto do homem ao qual se sobrepôs. É assim que aparece pela primeira vez a sinestesia de Simão, o que destaca visual e narrativamente essa característica da personagem.

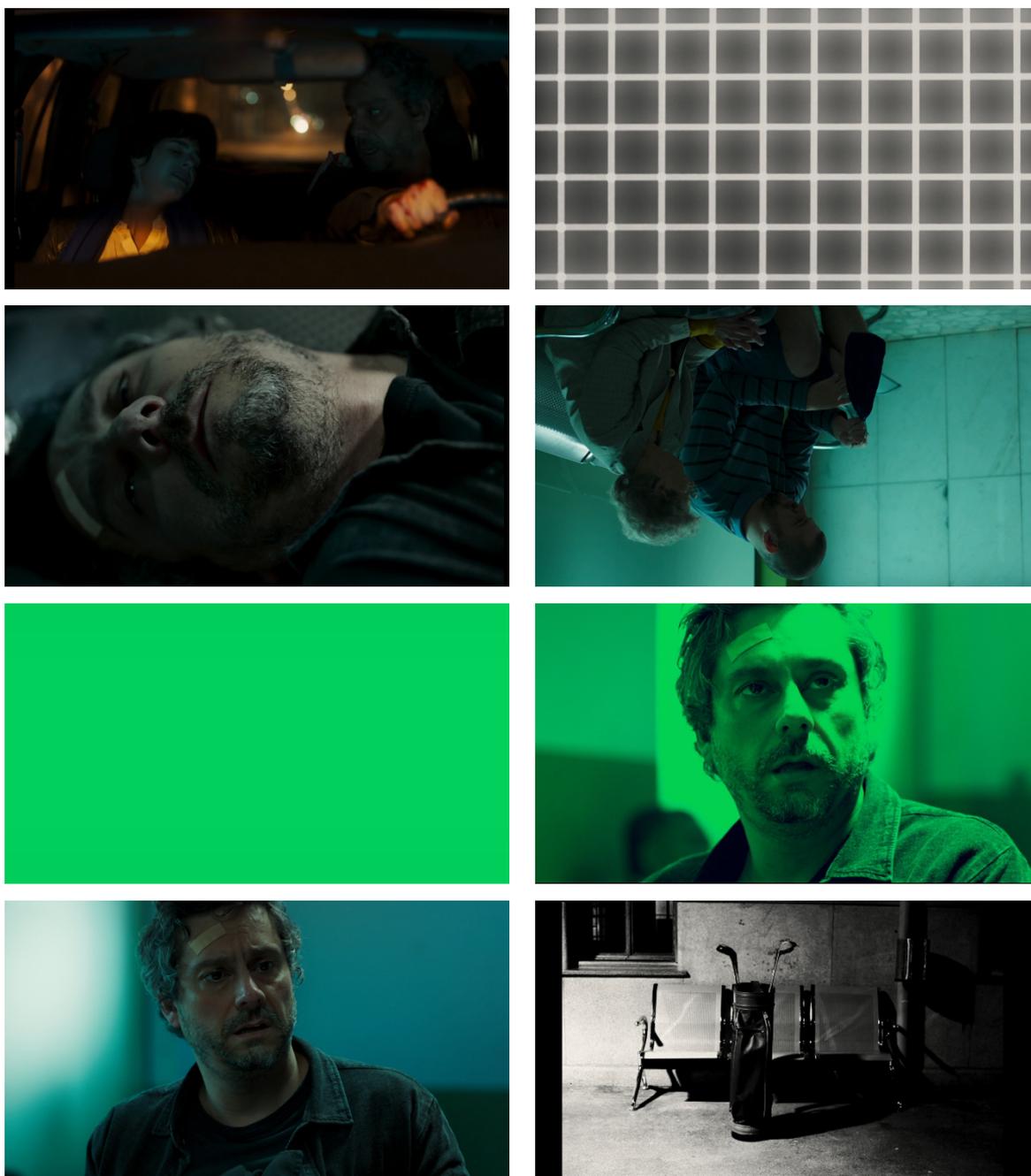
De fato, trata-se do quarto modo pelo qual a narrativa nos dá a ver o ponto de vista de Simão. Na cena do carro, um plano por trás de seu ombro cria uma identificação perceptiva no momento do choque do veículo com o muro, gerando aumento da intensidade. A montagem do plano do cartão cintilante seguido do plano do rosto de Simão dá a ele o estatuto de sonho ou memória da personagem, ainda inconsciente. Depois, os planos de ponta cabeça são apresentados como subjetivas de Simão, mais uma vez, criando uma identificação perceptiva. Por fim, com a sinestesia, a narrativa nos apresenta mais um aspecto do seu modo de ver pintando de verde os planos de câmera subjetiva e ainda nos mostrando o próprio rosto de Simão sob a influência dessa cor. Logo, a explicitação do modo como Simão vê e sente o mundo se aprofunda para além de uma identificação perceptiva. Vemos suas imagens mentais e pode-se dizer que elas são a base das características visuais de toda a sequência. Assim podem ser descritos, por exemplo, os planos de enquadramento fora de nível no fim da cena. Eles explicitam visualmente as sensações de Simão mesmo em enquadramentos nos quais ele está presente, mesmo em planos longe de uma identificação perceptiva. São momentos de identificação afetiva, em que o espectador é convidado a sentir o que a personagem sente graças aos aspectos da imagem.

Pensar cada plano separadamente por meio das classificações de identificação de Berys Gaut ajuda a revelar aspectos do **efeito de engajamento com a personagem**. Aqui, é criado um alinhamento com Simão, demonstrado pela vinculação espaço-temporal da narrativa com ele e pelo alto grau de acesso que ela dá à sua subjetividade. O forte alinhamento se desdobra também em uma aliança, uma identificação com sua confusão e sua preocupação com a esposa. Torcemos por ele, mesmo que a história ainda não esteja muito clara.

Há ainda nessa cena mais uma demonstração importante da profundidade de acesso da narrativa aos pensamentos de Simão. Ao longo da conversa com o médico, este lhe aponta a presença de uma bolsa. Simão faz uma pausa em seus movimentos e o corte revela o que ele pensou: dominando todo o quadro, aparece uma fotografia em preto-e-branco, de tons densos e bastante textura, de um equipamento de golfe. O objeto é alheio à cena do hospital, mas logo

ganha sentido pela revelação da máquina fotográfica dentro da bolsa, que simboliza a profissão de Simão. Esse rápido plano é importante na narrativa porque cumpre o papel de estabelecer um visual para os pensamentos da personagem, graças à afinidade com as imagens do prólogo. A repetição das características visuais dele nesse plano isolado confirma a hipótese do prólogo como fluxo mental ao mesmo tempo em que o traz de volta à mente do espectador, unindo um pouco essas duas partes do filme ainda tão desconectadas e diferentes em construção.

Figura 51: *frames* da exposição de *Albatroz*





Fonte: *Albatroz* (2019).

Colabora ainda com a aliança a Simão a estranheza do comportamento das outras personagens construída pelas interpretações e pela *mise-en-scène* e, em relação à imagem, a presença de filmagens feitas por uma câmera de segurança. Nesses planos, a direção de fotografia simula um vídeo feito por uma câmera mais simples, de menor resolução, como se essas imagens fossem externas à narrativa da câmera do filme em si. Essa, já vimos, está dominada por um alinhamento com Simão; as novas imagens, de tratamento visual diferente, mostram algo ao que Simão não tem acesso.

Note-se que seria possível mostrar as ações desses momentos por meio de planos mais parecidos com os outros da cena. Para estabelecer o espaço da sala de espera, por exemplo, como faz a última imagem da figura 51, seria possível fazer um plano geral, também de cima, mas com as características da fotografia dominante até então. O contraste criado nas imagens evidencia, portanto, a intenção de que esse plano aberto mostre mais do que o espaço, revele um ponto de vista externo, gerando inclusive a sensação da presença de um observador. Essa sugestão se confirma quando uma enfermeira olha diretamente para câmera de segurança depois que Simão sai de cena, mostrando sua cumplicidade com alguém que não se vê. Mais do que isso, esse plano coloca Simão sob uma vigilância secreta e cria a noção de uma personagem desconhecida em antagonismo a ele. Ao longo do filme, esse tipo de plano se repete, criando “dispositivos vigilantes” que “convocam o espectador a, cognitivamente, experimentar as implicações desse estado” ligadas à incerteza e ao medo do desconhecido (Santos Júnior, 2021, p. 102).⁷⁸ São instrumentos de suspense.

Na direção de fotografia, a origem dessas imagens em câmeras de segurança é referenciada por diversas características visuais: são planos bem abertos, feitos com lentes

⁷⁸ Paulo Souza dos Santos Júnior trata desses dispositivos vigilantes como criadores de efeito sensorial que trabalham pela subversão da lógica de dois grandes pilares cinematográficos clássicos: tempo e movimento. Isso colabora com a hipótese de que ao longo de *Albatroz* se acumulam elementos típicos do cinema contemporâneo que se chocam com tradições para atração do espectador.

grande angular, fixos, bem do alto, cujas imagens são em preto-e-branco, com uma textura que simula vídeo (como linhas de televisão) aplicada na pós-produção. Há também uma forte distorção da imagem nas bordas do quadro e mesmo uma moldura aplicada com o local e horário da gravação. É grande o contraste visual com o resto do filme, que, além de sugerir um possível observador dentro da narrativa, diz respeito ao **efeito de perspectiva narrativa** da obra.

A narrativa até aqui revelou seu poder de ver o que as personagens fazem, veem, sentem e pensam. Também mostrou conhecimento sobre o que elas não sabem e não veem, como a perseguição da moto ao carro do casal e a vigilância sobre Simão no hospital. A narrativa tem acesso também a diferentes linhas narrativas, como se vê no corte do prólogo para a linha de Simão. Com esse salto, ela deixa de lado um possível narrador-personagem que se expressa em voz *over* e se coloca como narrativa onisciente, que conhece profundamente as personagens.

A confusão das temporalidades ao longo do filme virá nesse mesmo sentido, revelando um “Grande Imagista”, como denominam Gaudreault e Jost (2009) a partir do termo de Albert Laffay. Ele descreve um “mestre de cerimônias” que faz o espectador sentir como se folheasse um álbum de imagens impostas, cujas páginas não é ele quem vira. Essa sensação revela certa autoconsciência da narrativa, que mesmo sem explicitar suas ferramentas, como em *Anjos da Noite*, está longe de ser transparente a ponto de a história parecer se contar sozinha.

Por outro lado, a narrativa não é tão comunicativa quanto seu conhecimento lhe permitiria. Ela esconde fatos e relações. É uma narrativa de mistério, que segue convenções do gênero “filme de detetive”, entre elas: oscilar entre partes com muita e pouca informação; dar pistas, mas esconder motivos; atenuar lacunas de comunicação por meio de “motivações realistas” restringindo a narração ao que o detetive poderia saber (Bordwell, 1985, p. 64 - 69).

Além de estabelecer a perspectiva narrativa, as duas primeiras cenas da história de Simão – do carro e do hospital – criam todo o universo visual dessa linha narrativa. As demais cenas da etapa de exposição apenas repetem suas características, criando afinidade e um padrão visual para o filme.

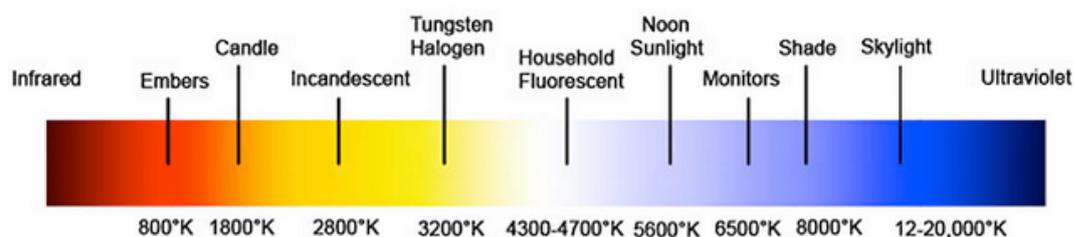
No aspecto iluminação, repetem-se as fontes de luz coloridas, que geram grande contraste cromático, especialmente entre tons de verde/ciano e amarelo/laranja/vermelho. Chama atenção especialmente o fato de não serem fontes de luz de cores naturalistas, como seriam as cores entre alaranjado e azul, controladas dentro do espectro da “temperatura de cor”.

Essa escala tradicional dentro do universo da fotografia é utilizada para definir a variação das cores alcançadas por fontes de luz e tem como principais referências dois tipos muitos comuns de luz, tanto na vida cotidiana quanto em filmagens: as lâmpadas

incandescentes que iluminam a vida noturna⁷⁹ e a luz do sol e do céu, que iluminam a vida diurna. É com base nessas duas principais referências, respectivamente as temperaturas de cor 3200K e 5600K, que as películas de cinema e os sensores de câmera digital são fabricados. Isso porque, considerando um desejo de representar as cores da cena de modo mais fiel possível, é preciso que o negativo ou sensor sejam balanceados para a temperatura de cor das fontes de luz presentes na cena. No cinema analógico, isso significa escolher o negativo mais adequado para cada cena; no cinema digital, as câmeras usam como base a temperatura de cor do céu, mas esse padrão pode ser alterado digitalmente para qualquer valor desejado.

Os refletores também são fabricados com base nessa escala. Alguns, com lâmpadas de temperatura de cor específica e pré-determinada, simulam luzes caseiras diegéticas (como os refletores de lâmpada de tungstênio) ou o sol (como os refletores HMI). Para modificar a temperatura de cor dessas fontes é necessário o uso de gelatinas de correção, que influenciam apenas nas tonalidades entre azul e laranja da luz. No entanto, com a introdução dos refletores de LED, as fontes de luz passaram a ter, como as câmeras, controles digitais para a temperatura de cor assim como para a criação de matizes fora da escala.

Figura 52: escala de temperatura de cor em kelvins



Fonte: Lighting Design Studio (<https://lightingdesignstudio.co.uk/colour-temperature/>).

Certamente, o assunto temperatura de cor é bem mais complexo do que isso, mas para a presente análise basta que se compreenda que uma iluminação realista é baseada no controle da relação entre a temperatura do material sensível e as fontes de luz, que faz as cenas e especialmente as tonalidades de pele parecerem mais quentes (alaranjadas) ou mais frias (azuladas).

⁷⁹ As lâmpadas de tungstênio, baseadas na presença de um filamento que libera luz ao ser aquecido pela energia elétrica, são a base dos refletores de cinema e foram por muito tempo utilizadas também em nossas casas. Hoje elas foram em grande parte substituídas por lâmpadas de LED, mais econômicas, mas que procuram se aproximar da mesma tonalidade quando se referem a uma “luz quente”.

O que chama atenção nessa primeira parte de *Albatroz* é justamente que as luzes têm cores fora desse espectro, elas tingem as peles de tons pouco naturais. Não se trata de dizer que a iluminação das cenas é pouco calcada na realidade. Na verdade, são muito presentes nos enquadramentos as fontes de luz diegéticas, que criam pontos de brilho e justificativas para a iluminação. A falta de naturalidade referida é em relação às cores que tingem a pele na vida cotidiana – externas iluminadas pelo sol ou internas iluminadas por lâmpadas quentes – e que convencionalmente vemos no cinema e na televisão. Por mais plausível e até típico que seja as luzes de hospital serem frias, o matiz ciano (mistura entre verde e azul) da cena de *Albatroz* causa estranhamento pelo desvio da tonalidade em relação ao padrão mais azulado da paleta de temperaturas de cor, intensificado por sua alta saturação. O mesmo pode ser dito sobre a cozinha, que aparece em cenas seguintes. O amarelo saturado que a ilumina está longe do padrão alaranjado das lâmpadas caseiras e colabora com um **efeito de atmosfera** de confusão e dúvida que marca o primeiro trecho do filme.

Essas cores que escapam às tonalidades naturais marcam também os momentos de sinestesia de Simão, representada por sólidos coloridos que piscam junto aos sons até dominarem a imagem e tingirem inclusive dos rostos das personagens em cena. No hospital, iluminado por uma luz ciano, a sinestesia aparece na forma de um saturado tom de verde; na cozinha, dominada por uma luz amarela, é um amarelo ainda mais saturado que invade a percepção de Simão. As figuras abaixo demonstram a relação entre os matizes e saturação das cores desse primeiro trecho.

Figura 53: *frames* de *Albatroz* e vectorscopes correspondentes



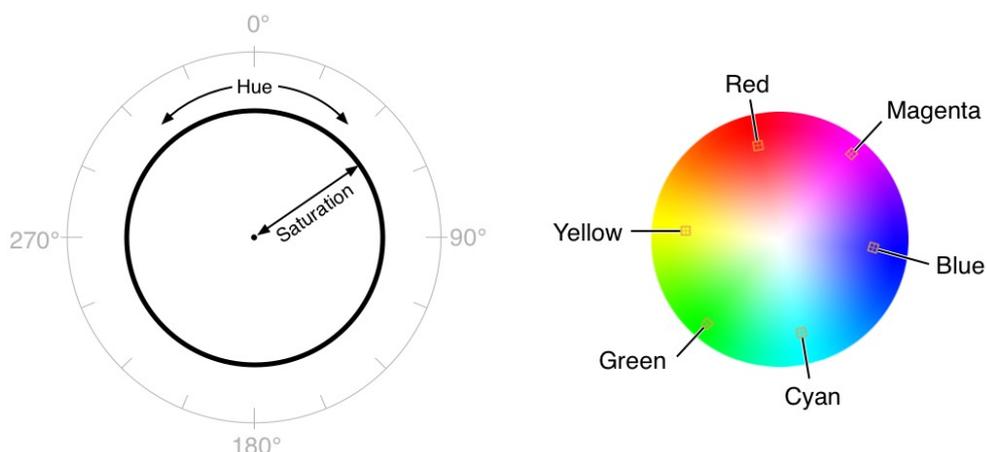


Vectorscopes capturados do software Da Vinci Resolve. Fontes: *Albatroz* (2019) e a autora.

O vectorscope é um instrumento de medida de cores da imagem. Ele representa um círculo cromático no qual a inclinação ao longo do círculo corresponde aos diferentes matizes, às diversas gradações entre as cores vermelho (R), magenta (M), azul (B), ciano (C), verde (G) e amarelo (Y). Os matizes de maior pureza, ou seja, que não mostram mistura com outras cores, são encontrados nas diagonais que apontam para um quadrado. A distância entre o centro do círculo e suas bordas mostra a saturação de cada cor.

Sendo assim, no vectorscope da primeira imagem do hospital é possível ver que a direção da massa de sinal da imagem aponta para uma cor ciano muito pura – ela aponta diretamente para o quadrado da cor – e de média-baixa saturação – a diagonal que o sinal forma é curta. Ao passo que, no momento de sinestesia, o vectorscope mostra um verde puxando para tons de azul – a diagonal desvia para o lado do ciano – e muito saturado – a diagonal é longa. Na cena da cozinha, a saturação das cores também é muito alta e os matizes estão fora da área de temperatura de cor, com ou sem a sinestesia. De fato, o verde e o amarelo dessas cenas apresentam praticamente o máximo de saturação possível, limite demarcado pelos quadrados de cada matiz. Ao ultrapassar essas intensidades, as cores “borram”, “estouram” e deixam de mostrar texturas.

Figura 54: representações do vectorscope



Fonte: Mavis (<https://support.shootmavis.com/hc/en-us/articles/212451065-Vectorscope->).

Em relação aos tons da exposição, é notável a predominância de áreas escuras no rosto de Simão, especialmente na face virada para câmera, o que não acontece com as outras personagens que interagem com ele. É como se uma sombra pairasse sobre a personagem, sempre confusa. Essa escolha é interessante por esconder um pouco os olhos do protagonista, tão importantes na interpretação, enquanto se revela de modo total o rosto das personagens que o cercam. Dessa forma, as sombras também colaboram com uma atmosfera de mistério em torno de Simão.

No aspecto textura, há uma diferenciação entre diversos materiais que formam a narrativa: textura fina no presente da história, alta granulação nas imagens mentais formadas pelas fotografias em preto-e-branco e textura simulando o vídeo das câmeras de segurança que espionam Simão.

De um lado, há uma multiplicidade de texturas e de cores saturadas que correspondem a um tipo contemporâneo de imagem, ligado à espetacularização e às discontinuidades, de outro, é importante notar como a decupagem nessa linha narrativa se mantém dentro de uma tradição narrativa de estilo clássico, muito baseada em campos-contracampo, em planos fechados para as falas e reações dos atores, planos com câmera subjetiva para a identificação com personagens e planos abertos de apresentação e estabelecimento das personagens no cenário. De fato, a atmosfera de estranhamento, que ganha mais intensidade com o desenvolvimento do filme, é construída pela estruturação geral dele em episódios temporalmente separados, cuja ordem cronológica é obscura, e não por conta de uma confusão espaço-temporal dentro de cada cena ou conjunto de cenas que formam um episódio. Dentro de

cada unidade menor de ação, a decupagem mantém uma continuidade convencional, sem ambiguidades. Isso evidencia que a desorientação temporal do filme é uma impressão desejada pela narrativa, cuidadosamente construída, e não a consequência de um estranhamento do público em relação à linguagem. A direção de fotografia é um dos grandes aspectos dessa construção, desequilibrando a narrativa visual mais clássica trazida pela decupagem, como apresentado nos últimos parágrafos.

Para além dos aspectos mencionados da decupagem, vale destacar um tipo de movimento de câmera de **efeito intensificador** que aparece pela primeira vez na sequência do hospital, mas se repetirá no decorrer do filme. Quando o médico aponta a presença da bolsa no banco para Simão, a câmera corta do rosto de Simão, que está se virando, para um plano da bolsa, no qual a câmera se aproxima lentamente dela. Dessa maneira, o movimento revela a importância do objeto para a história ao mesmo tempo que sinaliza a presença da narrativa onisciente revelando uma pista.

É interessante notar que esse movimento de aproximação em *Albatroz* não é necessariamente uma consequência da movimentação da câmera no momento da filmagem. Graças à captação em alta resolução com câmera digital, esse “movimento” pode ser realizado por meio de um zoom digital, que reenquadra a imagem captada no momento da montagem. Trata-se de mais um exemplo de como parte do trabalho da cinematografia migrou para a etapa de finalização graças à “plasticidade da imagem digital”, como descreve Lev Manovich. A imagem captada é matéria-prima para transformações visíveis, como essa aproximação “da câmera”, ou invisíveis, como a composição (*compositing*) realizada na estação de trem, descrita anteriormente.⁸⁰

É a chegada de Simão à plataforma que parece encerrar a etapa de exposição: foram apresentadas as personagens, o conflito e objetivo fundamental do protagonista. Agora o desenvolvimento da história pode acontecer. Porém há outra quebra de expectativas e o que se segue é a exposição de uma nova linha narrativa.

4.3.2 A gata

Novamente o espectador é levado a um ambiente e a uma situação completamente novos. Um corpo no chão, a polícia investigando e certo estranhamento por conta do

⁸⁰ A composição na cena é de fato imperceptível para o espectador e foi revelada pelo diretor de fotografia em palestra sobre o filme para o Grupo de Pesquisa Cinematografia Expressão e Pensamento em 03/03/2022.

reconhecimento da personagem Alícia, interpretada pela atriz Andrea Beltrão, com uma caracterização completamente diferente. Essa confusão se intensifica ainda mais com o reconhecimento do ator Gustavo Machado como o delegado. Ele já apareceu duas vezes em trechos anteriores do filme: primeiro em uma fotografia em preto-e-branco no prólogo, com uma grande barba negra, depois como um moço loiro esquisito com quem Simão esbarra na estação. Se um espectador menos familiarizado com o ator ainda não fez essa conexão, de certo o fará com o desenrolar do filme e a repetição dessas três personagens, cada vez com maior destaque. Assim, o filme desestabiliza o nível primário de engajamento do espectador com as personagens, o reconhecimento delas como um agente humano contínuo (Smith, 1999). Trata-se de um nível tão básico de conexão com as personagens, que só se torna consciente quando dificultado pela narrativa, como é o caso aqui. Com isso, mesmo que a decupagem da sequência seja baseada em convenções que estabilizam as condições espaço-temporais das ações – de planos detalhe para planos mais abertos do ambiente, depois o campo/contracampo nos diálogos –, a atmosfera de estranheza se instaura por conta da ambiguidade das personagens em cena. A sensação é de que realmente um novo episódio começou, em um universo outro, sem ligação com as cenas anteriores.

Aos poucos, no entanto, as ligações com a outra linha aparecem. Esta Alícia é escritora e está escrevendo um livro com aspectos autobiográficos cujos protagonistas são Alícia e Simão. Em seu mural de referências para o livro o delegado vê a fotografia dos dois jovens junto a uma estátua que apareceu tanto no prólogo quanto em uma cena de Simão. Retrospectivamente, o espectador consegue compreender vários elementos do prólogo que naquele momento eram só partes do enigma. A gata e o rato são Alícia e Simão. Alícia é quem lê o livro em voz *over*, seu próprio livro. As histórias com certeza estão conectadas, pistas se somam, mas o mistério continua: qual a relação dessas cenas com as de Simão? É uma relação temporal de antes ou depois? É uma relação entre diferentes instâncias de narração? Será que as cenas de Simão são parte do livro? Questões importantes para a compreensão da história, mas que nunca serão respondidas com segurança. A direção de fotografia, no entanto, colabora com pistas visuais para o quebra-cabeça.

Da mesma maneira como fazem as primeiras sequências de Simão, as primeiras cenas da linha de Alícia estabelecem todo o universo visual desse universo, apontando os contrastes e afinidades que se repetirão ao longo do desenvolvimento.

Em primeiro lugar vê-se uma grande diferença da cinematografia dessa linha com as cenas anteriores, que evidencia visualmente o começo de um novo universo narrativo e visual. Os planos de Alícia conversando com o delegado são marcados pelo uso de fontes de luz de

cores mais naturais, dentro do espectro da temperatura de cor. As peles têm tonalidades quentes, de saturação média, típicas de iluminações realistas com lâmpadas incandescentes, como mostram os vectorscopes abaixo. De fato, não há luzes coloridas nesse universo e mesmo as cores da direção de arte são neutras, com exceções de pequenos, mas importantes, pontos de vermelho. Além disso, a luz é reiteradamente justificada diegeticamente, especialmente pela presença de fontes de luz em quadro, como luminárias e abajures.

Figura 55: *frame* de *Albatroz* e vectorscope correspondente



Vectorscope capturado do software Da Vinci Resolve. Fontes: *Albatroz* (2019) e a autora.

Em relação à forma e à representação do espaço, também aparecem novas características da imagem, especialmente a baixíssima profundidade de campo que gera grandes desfoques no fundo de quadro e nos objetos mais próximos da câmera. Primeiros planos desfocados aparecem em profusão nas cenas de diálogo entre Alícia e o delegado e são uma de suas características principais. Eles trazem à cena a sensação de que há sempre algo escondido, tanto em planos fechados quanto abertos (figura 56).

O uso de lentes de grande distância focal, responsável pelos profundos desfoques ao redor das personagens, também gera um achatamento da perspectiva da imagem, dando a sensação de maior proximidade dos fundos do cenário com os atores. Eles parecem encurralados pelo ambiente, mesmo que dele apareçam apenas pequenos espaços fora de foco, por conta dos planos fechados.

De fato, esse tamanho de plano é predominante nas cenas de Alícia com o delegado. Eles formam uma dinâmica de campo/contracampo que encerra toda atenção (e tensão) nos rostos das personagens. Os cenários, no entanto, não deixam de ter um papel na construção de sentidos. A cada vez que o diálogo é interrompido na imagem pela representação dos acontecimentos do livro ou por lembranças de Alícia, ao ser retomado, as personagens mudaram de lugar. Como os enquadramentos são geralmente fechados e não permitem entender o ambiente rapidamente, essas mudanças de posição geram estranhamento cada vez que ocorrem.

Esse impacto dura pouco porque logo aparecem planos mais abertos que revelam as relações entre personagens e ambiente, mas a repetição desse jogo vai se somando à sensação de que algo está errado, algo “fora de lugar”. Além disso, essas mudanças de ambiente servem ao estabelecimento de passagens de tempo na conversa. Elas ajudam a criar uma temporalidade para a linha de Alícia, que a permite integrar o desenvolvimento de todas as outras situações narrativas que cortam seu diálogo. Trata-se de um **efeito de criação de temporalidade** que funciona às avessas, como uma descontextualização temporal. O filme confunde a temporalidade da noite de Alícia para que ela se prolongue durante todo o desenrolar da história de Simão.

Figura 56: *frames* da linha narrativa de Alícia



Fonte: *Albatroz* (2019).

O trabalho com os tons é outro exemplo de como é mantido um **efeito de atmosfera** de mistério. Apesar de apresentarem contrastes menos bruscos que na linha de Simão, os rostos das personagens aparecem geralmente em tons de cinza médio e escuro, ou seja, encontram-se

em áreas de baixa exposição. Dessa maneira é mantida uma misteriosa escuridão nos rostos, mas de maneira diferente.

Finalmente, no quesito textura, há semelhança com as cenas de Simão por conta da fina textura, mas nas cenas de Alícia algum tipo de difusão foi realizado na pele da atriz – o uso de um filtro de difusão na filmagem ou a aplicação de um *glow* na finalização – que, junto ao desfoque, cria sensação de suavidade maior na imagem.

Todo esse contraste nas características da imagem em relação às cenas anteriores justifica a impressão de que esse trecho do filme é uma segunda etapa de exposição, que dá início a uma nova narrativa com um novo universo imagético. No entanto, as situações narrativas que interrompem as imagens da conversa entre Alícia e o delegado asseguram a integração visual desta parte com as antecedentes. As lembranças de Alícia, suas imagens mentais, e as representações de trechos do livro que ela narra são visualmente parecidas entre si e com as cenas de Simão, o que gera afinidade com o prólogo e a linha de Simão, ao mesmo tempo que mantém uma ambiguidade sobre o *status* de cada imagem.

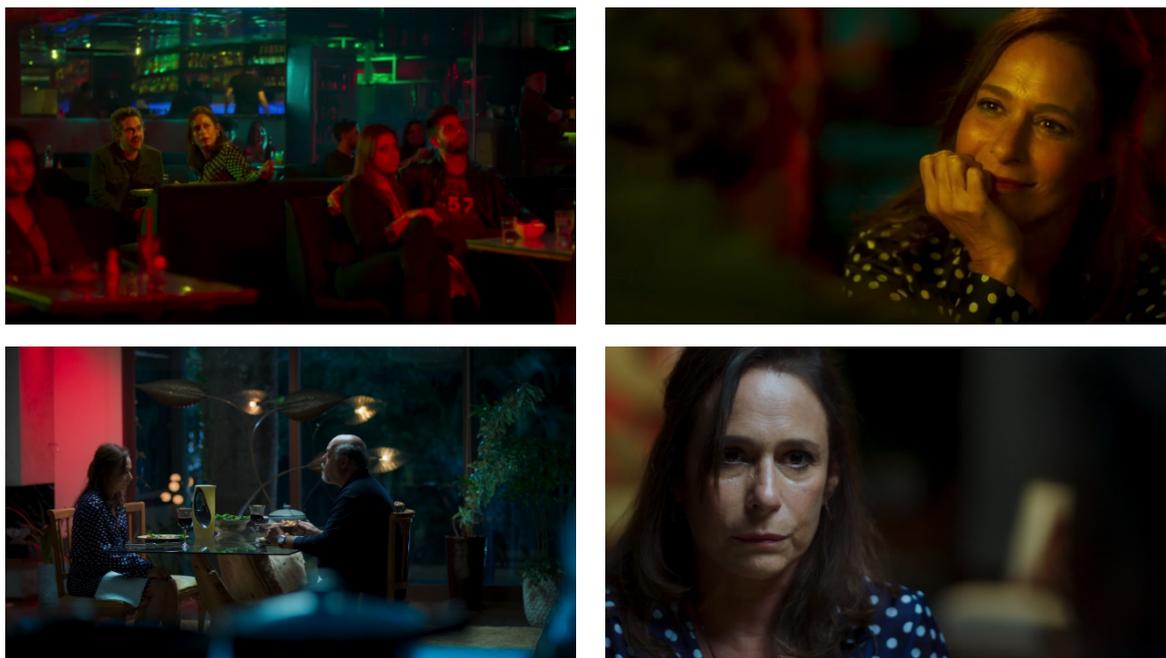
As primeiras interrupções ao fluxo visual da linha de Alícia são fotografias em preto-e-branco de Simão e Alícia jovens, com as mesmas características das imagens do prólogo: grande densidade dos tons de cinza, relação de aspecto mais quadrada, bastante textura. Por serem inseridas ao longo das falas de Alícia, elas são apresentadas como suas lembranças, fatos que aparecem em sua memória enquanto se explica. Chama atenção especialmente a fotografia dos dois adolescentes se beijando, que reaparece diversas vezes ao longo desse trecho do filme.

Quando Alícia começa a contar a história do livro ao delegado, o filme corta para a representação visual das ações narradas, começando justamente com o momento do beijo, que já apareceu como memória. Agora ele aparece de uma nova forma: em vídeo, com movimentos, e em cores, mas a partir da mesma posição de câmera da fotografia/lembrança que acabou de ser mostrada. A cena inclusive realça o momento em que esse fato tão importante – “foi como se ela não existisse antes daquele beijo” (Albatroz, 2019, 18 min) – se transforma em memória. Acompanhado pelo som do disparo de um máquina fotográfica, um sólido branco interrompe o plano colorido do beijo. Aos poucos ele some e revela a fotografia em preto-e-branco, como se ela estivesse em processo de revelação, como uma fotografia polaróide, até atingir novamente as características das imagens do prólogo. Desta maneira, esse trecho ressignifica todo o início do filme e gera um alinhamento profundo do prólogo com a personagem Alícia, mesmo que Simão seja o fotógrafo da história.

Alícia logo interrompe essa rememoração do passado e passa a falar do reencontro dos dois agora adultos. As qualidades da imagem a partir daí voltam a ser as mesmas da linha de

Simão: luzes coloridas de alta saturação, muitos brilhos coloridos em quadro, textura fina, decupagem clássica. A diferença se dá apenas na presença de novos matizes nas luzes: azul, magenta, vermelho e amarelos fortes que tingem as peles. Amarelo que apareceu na cozinha de Simão, quando ameaçado por... Alícia. Os elementos vão se encaixando: todo o trecho de Simão seria parte do livro?

Figura 57: *frames* de trechos do livro narrado por Alícia



Fonte: *Albatroz* (2019).

De fato, essa é uma hipótese plausível dentro da estrutura do filme, especialmente por conta da direção de fotografia. O exagero da construção visual das situações de Simão, em contraste com a maior sobriedade do tratamento das cenas de Alícia com o delegado, e sua afinidade com as cenas narradas no livro são a maior indicação dessa possibilidade. Isso mostra o poder da cinematografia na construção de universos narrativos. Se as cenas de Simão tivessem um tratamento visual diferente do livro ou parecido com as cenas de Alícia, essa hipótese provavelmente não seria nem formulada, tendo em vista que, de resto, é difícil pensar Simão como uma personagem “menos real” por conta da estrutura de alinhamentos do filme.

É verdade que o nome de Alícia aparece primeiro, na voz *over* do prólogo. Mas o fim desse trecho justamente sugere um “deixa pra lá”. O filme recomeça sem a narração em voz *over* (que até agora aparece sempre nas cenas do livro) com a história de Simão, sua busca, seus conflitos. A narrativa cria um profundo alinhamento e aliança do espectador com ele, com sua subjetividade. Quando Alícia aparece pela primeira vez na cozinha de Simão, ela é apresentada

como uma antagonista, uma vilã. Por isso, mesmo que a segunda etapa de exposição a narrativa sugira um novo alinhamento com Alícia, certo nível de desconfiança em relação a ela já foi criado e ele só aumenta ao passo que ela ganha ares de narradora. Afinal, desde a parte de Simão, a narrativa construiu um narrador “Grande Imagista” menos comunicativo do que seu conhecimento lhe permitiria. Com a ambiguidade gerada pelas dificuldades no reconhecimento de Alícia e do delegado por conta da repetição dos atores em diferentes cenas, a narrativa se mostra cada vez menos confiável. Desconfiança que segue aumentando até a surpreendente mudança no *status* das fotografias em preto-e-branco dentro da narrativa.

Alícia-escritora está contando ao delegado as expectativas de Alícia-personagem de que o reencontro com Simão acabe com um maravilhoso beijo, que a faça “renascer” (Albatroz, 2019, 19 min). Porém, Simão a rejeita. A fotografia do beijo reaparece, mas agora manchada de branco, quase perdendo a imagem, como se houvesse um defeito em sua revelação. A mancha explicita visualmente a decepção da personagem. Esse novo tratamento mostra como o papel das fotografias dentro do filme vai além da função de documento, da prova de um acontecimento passado. As imagens mudam de acordo com os pensamentos e emoções da personagem. As memórias não são fatos, são percepções subjetivas.

Figura 58: *frames* das várias aparições do plano do beijo



Fonte: *Albatroz* (2019).

Adiante, mais um tratamento das fotografias aparece. Alícia-escritora lê o trecho do livro em que Alícia-personagem mata o marido com um jantar envenenado depois de contar-

lhe “tudo que imaginou fazer com Simão. Mas não fez, não fez. Mas contou para o marido como se tivesse feito” (Albatroz, 2019, 24 min). Os planos de Aícia e o marido à mesa, que representam a cena do livro, são entrecortados por fotografias do sexo entre a mulher e Simão, que não aconteceram nem mesmo na história narrada. A cada cena as ambiguidades aumentam.

Ainda sobre essa cena de sexo cabe revelar que durante a pré-produção do filme ela foi concebida como uma cena em movimento e em cores. E assim foi filmada. No entanto, no momento da montagem, os planos foram transformados em uma sequência de fotos fixas, que depois passaram por um processo de *color grading* para adquirirem as mesmas qualidades visuais que as outras fotografias. Apesar desse fato não modificar o efeito da imagem na hora de sua fruição pelo espectador, é significativo para a presente discussão que características visuais tenham sido determinadas em uma etapa posterior à filmagem. Essa cena se torna mais um exemplo das possibilidades abertas pela plasticidade das imagens digitais e evidencia a presença da intencionalidade na criação das imagens até seus momentos finais. Aqui, as escolhas da etapa de finalização são responsáveis por uma grande ruptura com o efeito de realidade. As imagens da obra perdem de vez sua transparência: tudo é narrado, tudo é narrativa e nada pode ser considerado real, nem mesmo as fotografias, imagens tão carregadas de valor indicial dentro da cultura visual do espectador.

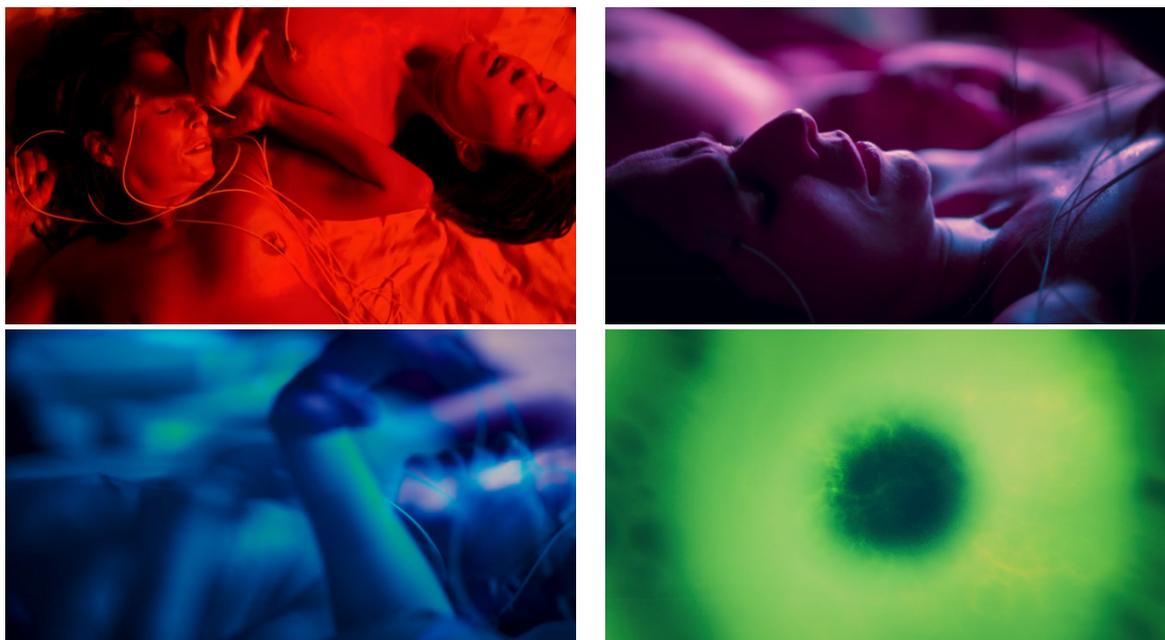
Após a morte do marido, a viúva Aícia vai para um spa relaxar. A cena é interessante porque é a primeira aparição de uma cena diurna no filme e sua construção visual exerce simultaneamente vários efeitos. Antes de mais nada, são imagens que rompem com a atmosfera crescente de mistério e dúvida. Agora tudo está mais “às claras”, sob o sol em volta da piscina. A exposição nos rostos é mais alta que nas cenas anteriores, os tons de pele mais naturais. A atmosfera é de felicidade, apesar do maiô preto e dos óculos escuros, tão típicos da representação do luto. A cena constrói então um **efeito de condição climática** que aciona também um efeito de atmosfera. Ademais, essas imagens apresentam uma “normalidade” que serve de ponto de contraste com as cenas que a cercam, sendo um fato importante do **efeito de criação de relações entre situações** dessa linha narrativa, especialmente no encadeamento com a cena seguinte, ponto alto de intensidade desta parte do filme, que ganha força também pelo contraste com o que lhe antecede.

Figura 59: *frame* de Alícia no spa

Fonte: *Albatroz* (2019).

O ápice desta etapa é o orgasmo induzido por uma máquina e compartilhado entre Alícia e a neurocientista Dra. Weber. Esse momento de excitação sensorial ganha grande intensidade especialmente por conta da imagem. Sobre alguns poucos planos captados das duas mulheres na cama são aplicadas diferentes cores, muito saturadas, que se alteram cada vez mais rapidamente. Primeiro amarelo e verde – as cores da sinestesia de Simão –, depois vermelho, azul, magenta – as cores do beijo dessa nova linha. Também são aplicadas sobre os planos outras imagens, algumas já conhecidas do prólogo, outras que mal podem ser identificadas, além de fortes halos de luz, que se fundem com diferentes transparências. Assim como as cores, esses cortes e fusões também vão aumentando de ritmo até que a experiência acaba e a imagem vai voltando lentamente às suas cores e exposição normais. Visualmente a cena é um grande exagero de cores e variedade de matérias, que exerce um **efeito intensificador**, elevando a importância da cena que, de outro modo, não apresenta grande conflito narrativo. Ela marca o fim da exposição porque apresenta um novo rumo para a história de Alícia no livro, agora acompanha da Dra. Weber. No entanto, essa virada não se dá por meio do conflito e sim do espetáculo.

A força da cena está no exagero da imagem, mas não se trata de um efeito de hipérbole da imagem descrito nos capítulos anteriores, dado que aqui a imagem não apresenta o ponto de vista de um narrador externo. Pelo contrário, todo o descomedimento da imagem é consequência de uma ligação da narrativa com a subjetividade de Alícia. Trata-se de um **efeito de engajamento com a personagem**, que aprofunda a relação do espectador com ela. A desconfiança inicial em relação a Alícia aos poucos vai se dissipando por conta do alinhamento espaço-temporal e da identificação perceptual com ela. Vemos o que ela vê. Mais do que isso, vemos suas memórias, pensamentos e mesmo sua imaginação. Alícia-escritora e Alícia-personagem se misturam cada vez mais e ganham força na estrutura de alinhamentos do filme.

Figura 60: *frames* da cena de orgasmo

Fonte: *Albatroz* (2019).

Há ainda nessa cena um **efeito de criação de relações entre personagens**, tendo em vista que Alícia se refere à experiência como uma sinestesia e, de fato, a entrada das cores em quadro replica as sensações de Simão nas cenas iniciais, mostrando mais uma ligação entre eles.

Dessa maneira, a exposição acaba remetendo a Simão e cria a expectativa de que o filme volte à progressão de seu conflito, reencontrando-o na estação de trem. Agora, o espectador tem pistas novas para seguir a trajetória do herói. Porém, não é isso que acontece nas cenas seguintes.

4.4 Análise da narrativa

Passados o prólogo e a etapa de exposição, era esperado que a etapa de desenvolvimento do filme voltasse ao momento presente de Simão, deixando a linha de Alícia em suspenso até que as histórias voltassem a se encontrar no futuro. No entanto, a narrativa reencontra Simão em outra situação, cuja relação com as cenas anteriores não se esclarece de pronto.

Esse “próximo capítulo”, como diz a voz *over* de Alícia antes de desaparecer, aos poucos se revela um momento anterior à trama apresentada. Nele, Simão conhece a atriz Renée e os dois começam um relacionamento amoroso, apesar do casamento do fotógrafo com Cats. Em uma viagem juntos a Jerusalém, o novo casal testemunha o linchamento de um árabe que tentava matar uma jovem judia dentro de um restaurante. Simão fotografa toda a situação e fica

famoso pelas imagens, mas seu comportamento “profissional” diante do violento episódio gera muitas críticas e o afastamento de Renée.

As notícias sobre o acontecido chamam a atenção de Alícia e Dra. Weber, que assistem uma entrevista na qual Simão diz ter abandonado a fotografia para se dedicar à colagem até que possa fotografar sonhos. Essa quarta parte do filme mostra novos conflitos, novas personagens e se desenvolve como um grande bloco narrativo do “passado” de Simão. Alinhada espaço-temporalmente a ele, a narrativa dá pistas e explicações sobre as condições que o levaram até o momento “presente” no qual sua narrativa foi suspensa.

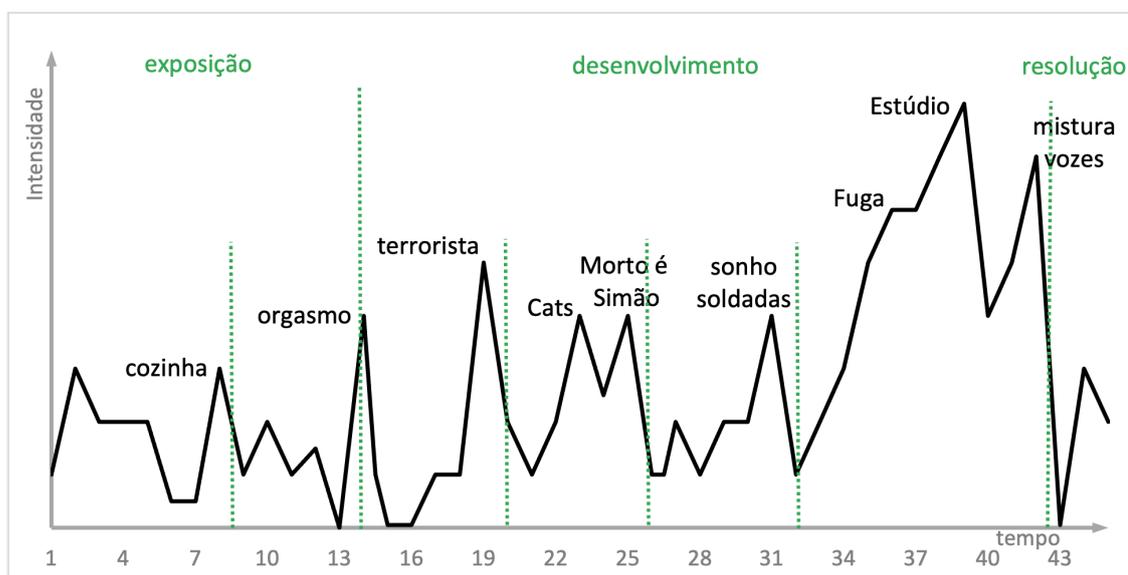
Essa fase da narrativa se estende pela próxima meia hora de filme, com poucas, mas importantes interrupções ao alinhamento com Simão. São elas que mostram maior intensidade na narrativa, mostrando mais uma vez a relevância do contraste para criação de efeitos.

A primeira delas se dá após uma briga entre Simão e Cats. Ele tenta se desculpar, mas ela não ouve. Com fones de ouvido, ela escuta a música de Walter Franco que cantava quando o conheceu. A fumaça de seu cigarro eletrônico domina parte do quadro colaborando com a transição para imagens do momento desse encontro, o mesmo instante do reencontro entre Simão e Alícia no bar. Era Cats quem cantava e encantava o fotógrafo que mal olhava para Alícia a sua frente. A cena é parcialmente repetida, agora alinhada primeiramente a Simão e secundariamente a Cats, cujos *closes* “no presente” entrecortam a sequência. Simão se apresenta a Cats do lado de fora do estabelecimento e eles conversam sobre sua sinestesia. Alícia vê tudo pela fresta da cortina e anota uma frase em seu caderno – ação já mostrada no fim do prólogo e durante a narração do encontro que ela lê ao delegado. Depois, Simão é empurrado pelo... terrorista caolho que ele fotografou em Jerusalém? Mas isso acontece mais adiante na história, quando ele já está com Renée... Vários cortes mostram a confusão mental de Simão depois dessa “visão”, rerepresentando o rato do prólogo e os *glitches* que também lá apareceram. Cats procura tranquilizá-lo enquanto a voz *over* de Alícia retorna, narrando as ações de Cats como se fossem parte do livro. Ou seja, é uma sequência com uma grande e confusa mistura de pontos de vista e temporalidades, acompanhada da mistura de cores, texturas e ritmos, características que se repetem no próximo ponto alto de intensidade do filme.

O gráfico que ilustra a estrutura geral da narrativa revela outros pontos de grande intensidade da obra e a organização do filme em blocos, cada um começando com a apresentação de uma nova situação, que cresce em intensidade até um clímax que encerra seu “capítulo”. São vários começos e fins provisórios que constroem uma teia de linhas narrativas e temporalidades dentro do grande universo da imaginação do filme. Mesmo que as conexões

mais profundas entre as cenas não sejam claras, o exame do gráfico permite o reconhecimento das cenas que dão início a novos movimentos, com seus ápices e (precárias) resoluções.

Gráfico 20: gráfico geral da narrativa de *Albatroz*



Fonte: A autora.

Apesar dos numerosos altos e baixos, o gráfico também torna visível uma progressão das intensidades ao longo do tempo: há um início menos intenso, um crescendo até o clímax e uma queda de intensidade na resolução, que mesmo assim não faz o filme terminar com intensidades muito baixas, pois não resolve as ambiguidades temporais e causais apresentadas. Na verdade, o final do filme reitera o tipo de experiência criado ao longo de todo o seu desenvolvimento, que privilegia as sensações sobre a compreensão intelectual. Em *Albatroz* são criadas oportunidades para o espectador sentir e refletir sobre a confusão entre realidade e ilusão em nossa cultura, a partir da união de episódios que se aglutinam para discussão desse tema. A compreensão total das histórias de Simão e Alícia que formam esses episódios é desnecessária, ou mesmo indesejável, uma vez que é a dúvida, a instabilidade do *status* de realidade, o ponto principal a ser experimentado.

A experiência cinematográfica menos focada na história não é novidade no cinema, tampouco a discussão sobre os limites entre realidade, sonho e ilusão – lembremos, por exemplo, dos filmes de Luis Buñuel. No entanto, é importante notar o apelo desse tipo de construção no audiovisual contemporâneo. Para além das reflexões de Sobchack apresentadas, colaboram com essa avaliação as observações de Steven Shaviro sobre uma atual tendência cinematográfica não mais baseada na continuidade clássica:

Mesmo em filmes narrativos clássicos, seguir a história não é importante em si mesmo. É apenas mais uma das maneiras pelas quais somos conduzidos para a matriz espaço-temporal do filme; pois é através dessa matriz que vivenciamos o filme em múltiplos níveis sensoriais e afetivos (Shaviro, 2016, p. 57, tradução nossa).⁸¹

A história é apenas uma das maneiras de vivenciar o filme. Outra delas é a imagem. A história de *Albatroz* é tão confusa que a imagem ganha destaque como geradora de efeitos sensoriais e afetivos, dando alguma coesão espaço-temporal ao filme, pelo menos nos momentos nos quais ela é desejada pela narrativa. A cinematografia ajuda o espectador a sentir o filme e a compreender algumas relações. Por exemplo, as diferentes características imagéticas entre os blocos da exposição colaboram com a diferenciação temporal e espacial entre eles. Da mesma maneira, as diferenças visuais entre planos permitem a compreensão, mesmo que parcial, dos tipos de materiais acionados pela narrativa em uma mesma sequência: lembranças, sonhos, ações presentes.

Examinar as relações de contraste e afinidade entre personagens e situações pode ser uma boa maneira de analisar a construção da narrativa visual do filme e como ela colabora em seu jogo de alinhamentos.

O filme já começa apresentando conflitos: o gato e o rato, o delegado e a testemunha. Aos poucos esses vagos lugares são preenchidos pelas personagens e dão forma aos contrastes principais da narrativa: Alícia e Simão, Alícia e o delegado. Cercando esses grandes embates, que estruturam os dois principais movimentos da narrativa, aparecem contrastes secundários, de caráter mais temporário: a relação entre o confuso Simão e os misteriosos funcionários do hospital, o desentendimento (rapidamente exterminado) entre Alícia e o marido, a rivalidade entre judeus e palestinos em Jerusalém, o confronto entre Simão e as mulheres soldadas mais adiante na estação.

Por outro lado, há a apresentação das afinidades entre personagens, determinantes para a história, mas não necessariamente estáveis. É o caso das relações entre Simão e as mulheres de sua vida: Cats e Renée. As duas aparecem como pontos de harmonia, inclusive com cenas de flerte e carinho, mas não escapam de momentos de choque como a briga entre Cats e Simão e a reação de desapontamento de Renée com as ações do fotógrafo durante o atentado. Outra afinidade importante é a construída entre Alícia e Dra. Weber, que modifica toda a trajetória de

⁸¹ No original: “Even in classical narrative films, following the story is not important in itself. It is just another one of the ways in which we are led into the spatiotemporal matrix of the film; for it is through this matrix that we experience the film on multiple sensorial and affective levels.”

Alícia (e, conseqüentemente, do rato, Simão). É durante a criação dessa relação que a narrativa também afirma categoricamente a afinidade entre percepção e ilusão, simbolizada pela cintilação do cartão quadriculado da neurocientista. Essa semelhança foi evidenciada na direção de fotografia por meio da afinidade visual entre as imagens em preto-e-branco das lembranças e da imaginação, e se expande ao longo do filme para a relação entre sonho e realidade, representada pelo experimento de fotografar sonhos e por todas as sequências de *status* duvidoso dentro da história.

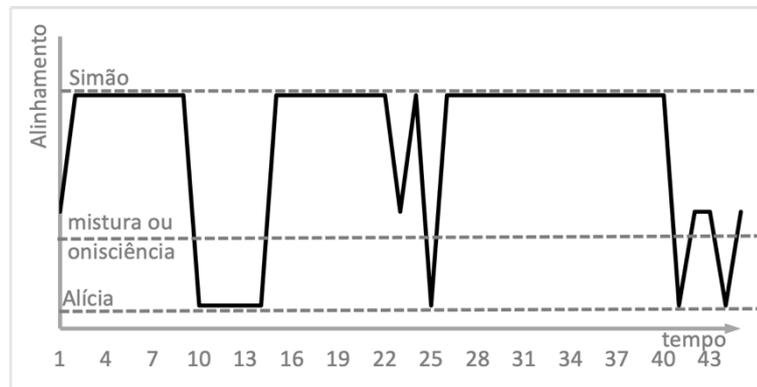
Em resumo, o que se segue à etapa expositiva analisada é um conjunto de episódios cuja relação temporal é incerta, assim como a condição deles dentro da realidade do filme. Isso não impede, no entanto, que sejam entendidos como partes de uma estrutura maior, que cresce progressivamente em intensidade, e gera a cada passo maior engajamento com as personagens, especialmente Simão, com o qual a narrativa se mantém espaço-temporalmente alinhada por quase todo o tempo. É ele quem busca, quem sonha, quem se confunde. É com ele que o espectador se identifica mais.

4.5 Hipóteses

A principal hipótese elaborada a partir da análise das primeiras partes do filme é a de que as duas linhas narrativas, referentes a Simão e Alícia, possuem características visuais específicas que devem se manter ao longo do filme. Isso significa que trechos que se alinham a Simão devem manter o uso de fontes de luz coloridas e saturadas, a exposição do rosto dele em zonas de baixa intensidade, a textura fina. Ao passo que as cenas que fazem parte da história de Alícia-escritora devem ter tons de pele mais naturais, fontes de luz em quadro variando dentro do espectro da temperatura de cor e planos mais fechados com baixíssima profundidade de campo. Dentro da última linha, foram estabelecidos também outros dois padrões de imagem: o das fotografias de denso preto-e-branco, com muita textura, das imagens mentais; e o das imagens que representam o livro, que se parecem mais com as cenas de Simão, em relação às cores de matizes diferentes, maior saturação, mas mantêm grande desfoque ao fundo de quadro, como nas cenas de Alícia no spa. Essa manutenção das características visuais dentro de cada linha deve manter uma unidade interna a cada uma, ao mesmo tempo que cria a diferenciação entre elas. Dessa maneira o filme pode construir uma referência visual para que o espectador se ancore ao longo da mistura de histórias, pontos de vista e tipos de narração. Isso gera também uma sensação de continuidade para a totalidade do filme, que pode ser descrito como uma colagem de quatro tipos de material.

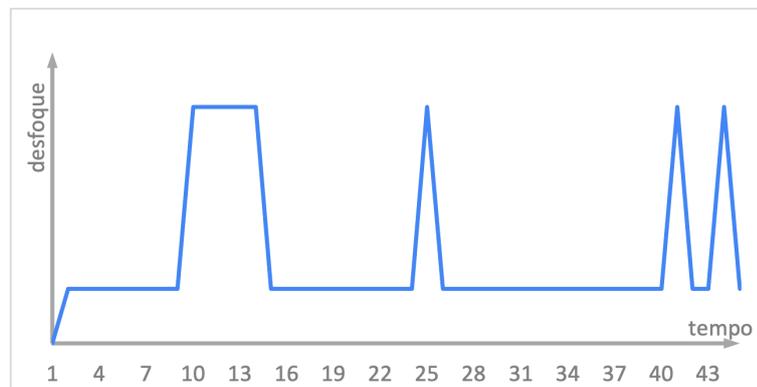
Essa hipótese pode ser representada por diversos gráficos, relacionados aos aspectos visuais que são diferentes entre as linhas. Para tanto, foi construído um primeiro gráfico que representa o alinhamento espaço-temporal da narrativa com cada personagem ao longo do tempo. Ele é a base para a construção dos outros três gráficos, representando o desfoque ao redor das personagens, a saturação das cores e o contraste cromático refletindo as mudanças de linha narrativa.

Gráfico 21: alinhamento narrativo em relação ao número da cena



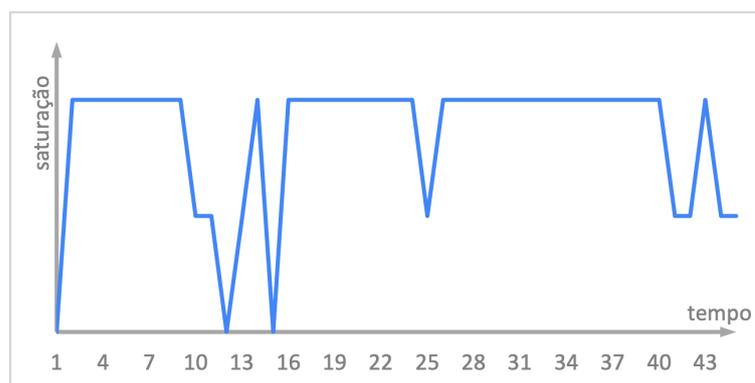
Fonte: A autora.

Gráfico 22: hipótese em relação ao desfoque



Fonte: A autora.

Gráfico 23: hipótese em relação à saturação

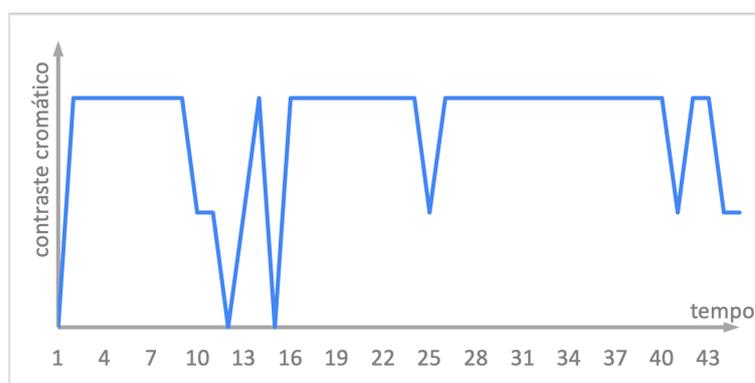


Fonte: A autora.

No primeiro gráfico, referente ao desfoque ao redor das personagens, há total consonância com o gráfico dos alinhamentos, considerando que é ao redor de Alícia que essa característica se constrói. Na verdade, os planos de Simão também têm pouca profundidade de campo, mas esta varia um pouco mais, junto com o tamanho de planos, ao passo que os desfoques nas cenas de Alícia chamam atenção por isolá-la o tempo todo como único elemento em foco da imagem.

No gráfico da saturação, também há grande conformidade com o alinhamento, com exceções referentes aos momentos de fluxo mental em preto-e-branco, especialmente o prólogo e as primeiras memórias de Alícia, e a primeira sequência do passado de Simão na qual ele fotografa Renée. No sentido oposto, a cena do orgasmo sinestésico de Alícia (cena 14) é marcada pela grande saturação das diferentes cores que aparecem em sua visão/percepção/ilusão. É por conta dessas características que essa mesma cena aparece como exceção também no gráfico relacionado ao uso de contraste cromático ao longo do filme, que de modo geral é alinhado às cenas de Simão.

Gráfico 24: hipótese em relação ao contraste cromático



Fonte: A autora.

Essa exceção é muito importante porque é, até esse momento, o ponto mais alto de intensidade do filme. Suas características podem indicar como será o tratamento visual dos ápices de intensidade que se seguirão. A sinestesia em si parece ter um efeito intensificador importante e já apareceu no grande momento de conflito da exposição de Simão, na cozinha. Visualmente ela é marcada pela entrada de sólidos de cores variadas, sempre muito fortes, que interrompem a cena variando em transparência até desaparecerem. São, portanto, construções baseadas no choque, na diferença com as imagens apresentadas, tanto pelo matiz e saturação da cor, quanto pelo ritmo com que perturbam o andamento normal das ações. São essas características visuais que devem voltar a aparecer nos outros picos de intensidade. Interessante notar como isso sugere que também o som, gerador dos momentos de sinestesia, será trabalhado de maneira diferenciada nessas cenas.

Além disso, conforme a análise da narrativa indica, muitos picos de intensidade são formados pela mistura de linhas narrativas e pontos de vista. São sequências, portanto, que devem ser potencializadas pelo choque entre as imagens, visto que cada linha e personagem carrega um tipo de visual diferente para a cena. *Albatroz* deve comprovar que o choque é o grande fator de intensificação da forma e, conseqüentemente, da narrativa, como defendia Eisenstein e continua afirmando Bruce Block.

4.6 Desenvolvimento: “o teatro do meu inconsciente”

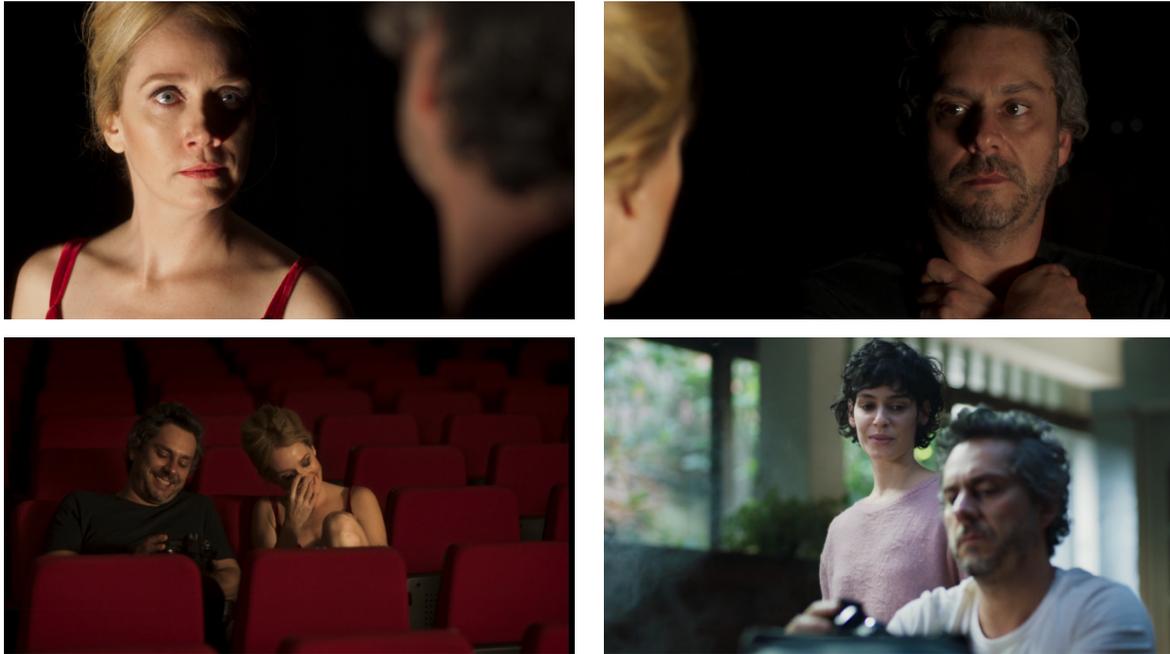
“Meu cérebro, meu labirinto, minha ruína, o teatro do meu inconsciente, meu personagem, meu próximo capítulo” (*Albatroz*, 2019, 30 min). É com essa frase que Alícia encerra suas observações sobre a experiência excitante, mas estranha que viveu com Dra. Weber. Acompanhada de fotografias em preto-e-branco, ao mesmo tempo ela dá um ponto final para a sequência anterior, abre as portas para uma nova mudança de linha.

A narrativa reencontra Simão como fotógrafo no ensaio de uma peça. É seu primeiro encontro com Renée, uma atriz impactante por sua performance e beleza, simbolizada por seu vestido vermelho. Para além do vermelho nenhuma outra cor se destaca na imagem, mesmo com toda a possibilidade de inserção de luzes coloridas no ambiente cercado por refletores de teatro. As peles têm tonalidade natural, iluminadas por fontes de temperatura de cor um pouco quente, mas ainda neutra. As hipóteses sobre a manutenção da saturação e do contraste cromático altos em total consonância com o alinhamento a Simão caem por terra. O visual mais neutro desse trecho faz com que as cenas se diferenciem rapidamente das outras da linha do fotógrafo, ajudando a estabelecê-las como acontecimentos em outra temporalidade, anteriores

aos apresentados na etapa de exposição. Paralelamente, a semelhança de algumas características visuais com as das cenas de Alícia-personagem no spa aumenta a confusão sobre o estatuto da sequência entre realidade e ficção. Afinal, Alícia disse que ia começar um novo capítulo de seu livro. Por outro lado, a aliança do espectador com Simão foi (e segue sendo) tão fortemente construída que é difícil acreditar que ele não é real ou se distanciar de suas sensações. Acaba por ganhar força a ambiguidade, a dúvida em relação à narração como um todo. Aqui, fica evidente como as características da imagem exercem um grande poder no sentido do filme, explicitando o tema da percepção *versus* ilusão. Se aqui fosse mantido o padrão das imagens iniciais de Simão, a ideia de Simão como personagem do livro teria muito menos destaque.

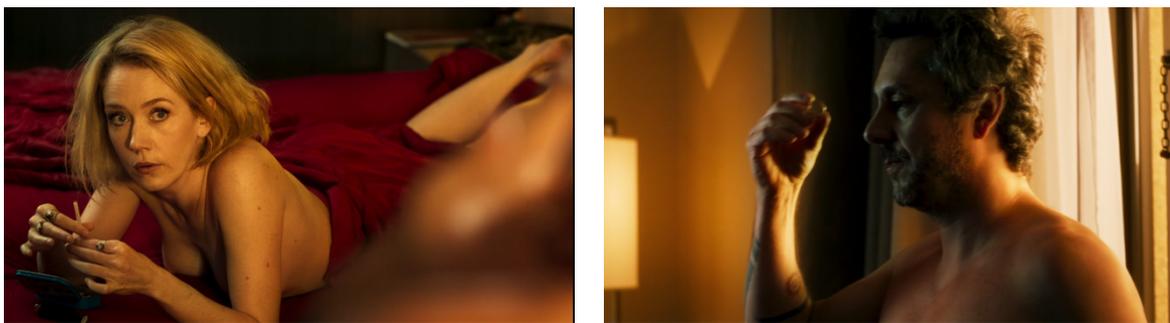
Essa mudança de visual no alinhamento a Simão também gera diminuição da intensidade visual do filme, que reflete a estrutura da narrativa como um todo. *Albatroz* se enquadra em certo tipo de filme que começa com os conflitos em cenas muito impactantes e depois volta “algum tempo antes” para explicar como os conflitos alcançaram tal intensidade. O público acompanha o desenvolvimento da história até que a cena inicial é novamente mostrada, agora como parte do momento do clímax, e potencializada pelas novas informações e por toda a bagagem emocional vivida ao longo do filme. *Albatroz* se difere dessa estrutura convencional, pois seu desenvolvimento não tem uma temporalidade bem definida após a volta no tempo. Isso se dá por conta da mistura entre as linhas e sequências de sonho, fora do tempo normal da história.

O efeito de atmosfera de estranheza, tão presente na exposição, também diminui nesse trecho do filme. Agora, a narrativa apresenta um padrão de “normalidade”: tons de pele mais naturais, grande presença de fontes de luz diegética dentro do espectro da temperatura de cor, textura fina das imagens e rostos bem expostos. Nesse último quesito, importante notar que mesmo com a diminuição do contraste de tons nos rostos, Simão permanece sendo menos iluminado que as outras personagens, certamente para manter um contraste entre o protagonista e o mundo que o cerca.

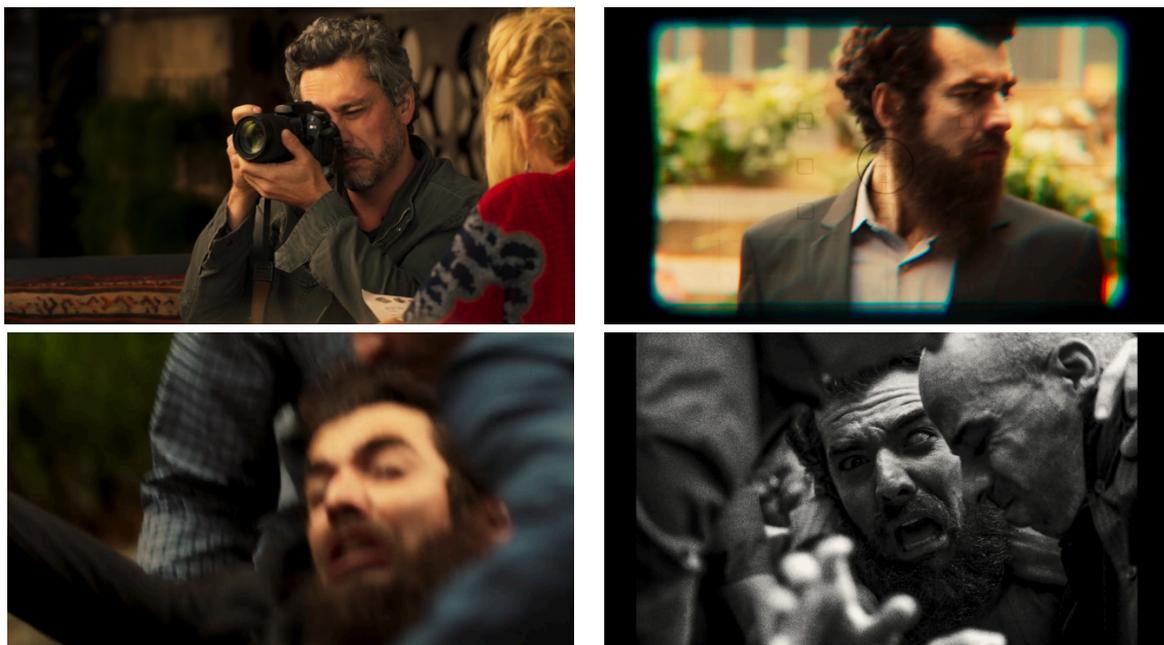
Figura 61: *frames de Albatroz*

Iluminação mais natural na segunda parte de Simão, que ainda tem o rosto mais escuro que as outras personagens. Fonte: *Albatroz* (2019).

Esse novo padrão é momentaneamente interrompido pelo aumento da saturação na cena de Simão com Renée no hotel, que cria um efeito de atmosfera de sensualidade, com o qual colabora o vermelho na direção de arte. Depois, o padrão volta a ser fortemente rompido na sequência do terrorista, grande pico de intensidade e ponto de virada de toda a história.

Figura 62: *frames de Albatroz*

O tom alaranjado da cena de sexo. Simão sempre com sombra em seu rosto. Fonte: *Albatroz* (2019).

Figura 63: *frames de Albatroz*

Fonte: *Albatroz* (2019).

Simão e Renée estão almoçando em um restaurante em Jerusalém. Ele sempre explorando o ambiente com sua máquina fotográfica. Chama sua atenção um homem barbudo, de olho de vidro, que entra no restaurante parecendo um pouco confuso. Simão o segue sem tirar os olhos do visor da câmera. O homem tenta atacar uma menina da mesa ao lado com uma faca. Rapidamente, homens ao redor o impedem e o agridem, até que ele é esfaqueado e assassinado sob a mira insaciável do fotógrafo, que acaba por fazer seu mais importante retrato. Na imagem, misturam-se diferentes tipos de planos: trechos com a “câmera do filme”, que mostram Simão apontando sua câmera de um ponto de vista externo; planos da visão de Simão pelo visor, que têm cores diferentes, deformações ópticas borrando a imagem e a sobreposição de detalhes do visor da câmera que ajudam a focar os objetos; e as fotografias em preto-e-branco, densas e de grande textura, que resultam do gesto fotográfico. Imagens que se diferenciam também pelo tamanho que ocupam da tela.

As hipóteses formuladas para os picos de intensidade sugeriam a presença da sinestesia e da mistura de pontos de vista de diferentes personagens, ambos criando choque entre imagens. Não se trata aqui de nenhum desses casos exatamente, mas da mistura entre dois modos de ver de Simão e o do narrador externo. De qualquer maneira, a chave da potencialização dos conflitos segue sendo o contraste visual, que fica cada vez mais pungente devido à aceleração dos cortes entre cada tipo de imagem, acompanhada por alterações no padrão de movimentação da câmera.

Aparecem pela primeira vez no padrão “normalidade” movimentos muito rápidos, que até borram os objetos e personagens em quadro. Esse tipo de movimentação lateral da “câmera do filme” se choca com a trepidação e a constante busca pelo foco nas imagens “do visor”, que também segue o ritmo frenético que a cena vai tomando. Essas movimentações são fatores de criação de contraste dentro da cena e em relação às cenas anteriores e desempenham importante papel intensificador.

Além de todo o jogo de contrastes, para fechar uma cena tão acelerada com grande impacto, o grito derradeiro do suposto terrorista congela na tela por vários segundos na forma da fotografia em preto-e-branco. A fixidez marca o clímax da cena. Depois, a montagem cria um paralelismo entre a troca de olhares entre Renée e Simão no restaurante e imagens da fotografia já impressa em jornais com a repercussão do incidente, uma mistura de temporalidades que marca a virada para um novo momento na vida de Simão, agora, não mais fotógrafo.

Como se vê no gráfico da narrativa (gráfico 20), depois do incidente no restaurante certa normalidade se reestabelece até a chegada de um novo pico de tensões. Assim, o filme se desenvolve como uma montanha russa, com altos e baixos que se sucedem até o grande clímax. A narrativa visual reflete essa estrutura ao voltar ao padrão “normalidade” relacionado a Simão quando os conflitos diminuem e ao gerar contrastes por meio da mistura de visuais nos momentos de grande intensidade.

O próximo pico de intensidade é a sequência posterior à briga entre Cats e Simão, formada pela mescla do presente da discussão com o passado do primeiro encontro. Ele une a situação de desentendimento entre o casal ao momento do surgimento da afinidade entre eles e o do conflito entre Simão e Alícia. Assim, a cena apresenta identificações perceptiva e afetiva com diferentes personagens e amarra várias partes da história, para logo depois emaranhá-las de novo. Nesse sentido, é importante a retomada da cena do bar vista na linha narrativa de Alícia, agora sob o ponto de vista de Simão. Na primeira vez que essa situação é apresentada, Simão parece ser um homem frio e pouco atencioso para uma Alícia em busca de acolhimento. Agora, ele parece um homem encantado por uma nova paixão, dominado pelo azul intenso da sinestesia que a música de Cats lhe causa. Vendo a cena pelo olhar de Simão é mesmo difícil dar atenção a outra pessoa com tanta cor cercando Cats. Nesse meio de filme, é importante que seja assim para o reforço da aliança do público com ele.

É interessante pensar também nas escolhas de cores dessa cena dentro da construção cromática geral do filme. O forte azul e vermelho que ela apresenta já apareceram como sinestesia na cena de orgasmo de Alícia e, portanto, tem bagagem sensorial dentro do filme.

Aqui, o azul novamente está ligado à sensualidade, apesar de tonalidades frias não serem convencionalmente utilizadas para tanto. Destaca-se uma importante exceção: o filme *Veludo Azul* (David Lynch, 1986, fotografado por Frederick Elmes), cuja citação em *Albatroz* é direta e, com certeza, busca emprestar da obra original a atmosfera de estranheza e de sonho. Dessa maneira, o filme constrói um efeito de atmosfera para além de sua construção própria ao mesmo tempo que se sustenta na repetição das cores já ligadas à sensualidade em cenas passadas, fator importante, pois a referência a Lynch pode não ser compreendida por todo o público.

Figura 64: frames de *Veludo Azul* e *Albatroz*



Cats cantando ainda sob a influência da sinestesia azulada de Simão. Fontes: *Veludo Azul* (1986) e *Albatroz* (2019).

Por outro lado, é importante notar que esse mesmo azul reaparecerá no filme diversas vezes, confundindo seus sentidos: primeiro dentro do laboratório, nas telas e luzes que simbolizam visualmente o universo da tecnologia. Depois, quando Simão chega na cidade de Albatroz, onde vários objetos têm esse mesmo tom de azul, em especial a echarpe de Renée, que se destaca no clímax do filme. Nesse momento aparece uma luz azul de grande saturação que participa imagetivamente do estabelecimento da total confusão mental de Simão.

O mesmo tipo de reflexão pode ser feito sobre o uso da cor vermelha, na direção de arte e na cinematografia: nas cenas de Aícia com o delegado, pontos vermelhos de objetos fora de foco chamam atenção e geram desconfiança, no figurino de Renée a cor sugere sensualidade, mas logo aparece com destaque na mão ensanguentada do terrorista ferido. Na luz, o vermelho está presente na sinestesia de Aícia e reaparece no flerte entre Simão e Cats, momentos ligados à sensualidade. Porém, nessa última cena, essa sensação vem acompanhada de uma inquietude: o vermelho ocupa tanto a imagem e é tão exagerado em saturação que gera estranheza para a cena, construindo um clima que logo será confirmado pela aparição do moço caolho/terrorista fora de contexto. Como se vê, não é o caso de definir sentidos fixos para as cores dentro do

filme, mas evidenciar um trabalho intencional dos realizadores na criação de atmosferas baseado nas repetições e contrastes das cores ao longo da obra.

O grande *flashback* do encontro entre Simão e Cats abre caminho ainda para o primeiro sonho representado no filme, instância que daí em diante passa a ser um novo e importante aspecto da confusão entre ilusão e percepção, completando as ambiguidades criadas anteriormente pela oposição realidade e livro.

Do lado de fora do bar, Cats tenta acalmar Simão depois de sua visão do terrorista. Ela pede que ele conte até três de olhos fechados. A fumaça do cigarro eletrônico de Cats domina a imagem formando uma grande nuvem, associada à fumaça de um trem na camada de som e à entrada em um universo onírico dentro das convenções do cinema.

O sonho começa com planos em movimento reverso de Simão esperando por Cats em casa, ação que apareceu na exposição. As imagens são em preto-e-branco, de grande densidade e com textura aparente, como as outras imagens mentais apresentadas no filme, e, por isso, a ligação com o mundo interior de Simão é rapidamente estabelecida. A diferença é que pela primeira vez essas imagens se movem. Além do próprio movimento das personagens, há uma instabilidade na imagem e uma sensação de flicagem que lembram a experiência de assistir filmes silenciosos do início do cinema.⁸² A imagem remete também a antigas produções em película por conta da aplicação de texturas que parecem sujeiras no negativo e de uma vinheta preta ao redor da imagem, também presente em muitos filmes antigos: Simão sonha um filme silencioso, um filme surrealista. Tudo nele gera estranheza. Apesar de se tratar de uma colagem de imagens já apresentadas como “realidade” no filme, o tratamento visual, a montagem e o som criam uma grande atmosfera bizarra por meio de um **efeito de criação de relação** entre situações: o exagerado preto-e-branco do sonho contrasta com o exagero das cores do início do filme. A dicotomia realidade e sonho é imagetivamente representada e assim o sonho ganha um padrão visual importante para a continuidade do filme.

De fato, o uso da afinidade e contraste para gerar (e confundir) os sentidos das imagens é muito significativo na construção da sequência de sonhos que começa com o início do procedimento de “fotografar sonhos” a que se submete Simão.

⁸² Na verdade, trata-se da experiência de ver filmes exibidos com velocidade fora do padrão, como já foi comum em relação a filmes silenciosos. O padrão de velocidade de captação e projeção cinematográficas de 24 quadros por segundo é um advento da sonorização dos filmes, uma vez que essa velocidade consome menos negativo e mantém a sincronização do som com a imagem, ambos impressos fisicamente na cópia em película. Os filmes silenciosos eram produzidos com padrões diferentes, em velocidades próximas a 16 e 18 quadros por segundo, por isso, sofriam um efeito de flicagem e de aceleração em exibições menos cuidadosas com a conversão necessária para 24 quadros.

A última imagem de Simão antes disso é um plano detalhe de seus olhos fechando dentro dos grandes óculos da máquina de Dra. Weber. Eles são iluminados por uma intensa luz azul e recebem a projeção das imagens em preto-e-branco que formam o “dicionário pictórico” do aparelho (Albatroz, 2019, 55 min). Um *fade* inunda a imagem com um sólido branco, que logo vai se dissipando e se transforma na fumaça do cigarro de Cats. Ela aparece em preto-e-branco, com muito contraste, movimentos em reverso e instabilidade na imagem, como se deu no primeiro sonho – afinidade. O novo sonho leva Simão de volta ao hospital, onde vemos a imagem de Cats incrustada dentro de planos repetidos da sequência inicial, o que gera aproximação visual também com as colagens de Simão, que segundo ele são “a coisa mais próxima do sonho” (Albatroz, 2019, 38 min) – afinidade. De repente, algo acontece no laboratório e o som da discussão entre as técnicas atrapalha o sono de Simão. Ele desperta na estação de trem.

Figura 65: *frames* de *Albatroz*



Uma das colagens de Simão e um plano do sonho do hospital. Fonte: *Albatroz* (2019).

Na estação, a imagem é colorida, dominada pela mesma tonalidade ciano que dominava a imagem quando a narrativa abandonou Simão esperando o trem no começo do filme – contraste com sonho, afinidade com as imagens iniciais “da realidade”. Suas imagens mentais aparecem, em preto-e-branco, para nos lembrar que ele estava ali esperando o trem da meia-noite. Agora já são 00:23 e ele se desespera com a possibilidade de ter perdido a chance de salvar a esposa. Simão se vira e se surpreende ao ver que Cats está a seu lado. Eles conversam um pouco, mas ele começa a estranhar o que ela fala. Chama atenção na imagem um grande objeto vermelho ao fundo, certamente corrigido na etapa de pós-produção para manter seu matiz tão puro apesar da luz esverdeada – afinidade com o uso do vermelho ao longo do filme, contraste com o verde dominante na cena. Simão percebe que está sonhando e para provar a Cats fecha os olhos e conta “um, dois, três”.

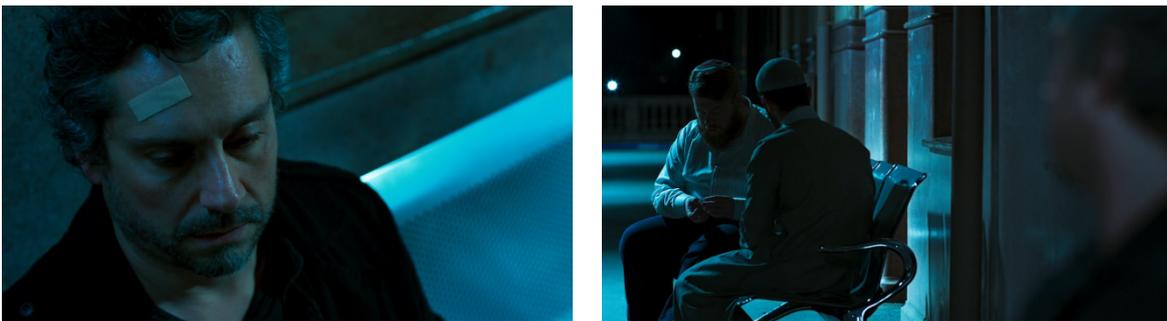
Simão acorda novamente na estação, repete-se o mesmo plano da cena anterior. Agora sua pele está mais esverdeada por conta do aumento da saturação das cores, um exagero que rapidamente será compreendido como sinal de que se trata de um novo sonho. Simão assiste a um jogo de dados entre um judeu e um árabe, que discutem a criação do universo. Chegam soldadas vestidas de roupas pesadas e botas pretas. Simão foge e é perseguido por elas. A cena termina com o choque de Simão levando um tiro na cabeça, ação interrompida pelo plano dele despertando novamente na estação. A imagem é igual a da cena anterior – afinidade com o sonho –, mas a movimentação da figuração, os sons ambientes e a própria ação de Simão são mais realistas – contraste. Agora ele consegue pegar o trem para Albatroz.

Figura 66: *frames* do primeiro sonho na estação – sonho com Cats



Fonte: *Albatroz* (2019).

Figura 67: *frames* do segundo sonho – jogo de dados



Fonte: *Albatroz* (2019).

Figura 68: *frames* da sequência da chegada do trem à meia-noite

Fonte: *Albatroz* (2019).

Toda essa sucessão de surpresas em relação ao estatuto entre sonho e realidade que acaba de ser descrita é ativamente construída pela direção de fotografia no seu trabalho com os padrões estabelecidos ao longo do filme. Além de criar efeitos de sentido pelo contraste entre situações e efeitos de presença pela criação de atmosferas, a construção imagética dessas cenas ainda exerce grande papel no efeito de perspectiva narrativa. A imagem reitera continuamente que a narrativa é onisciente, mas esconde propositadamente o estatuto de realidade de cada trecho da história. São esses jogos visuais que mantêm o filme sempre na ambiguidade. Quem pode afirmar com certeza que Simão entrou mesmo no trem e não está mais sonhando? A falta de padrões, ou melhor, a quebra constante de padrões visuais quebra também um possível efeito de realidade.

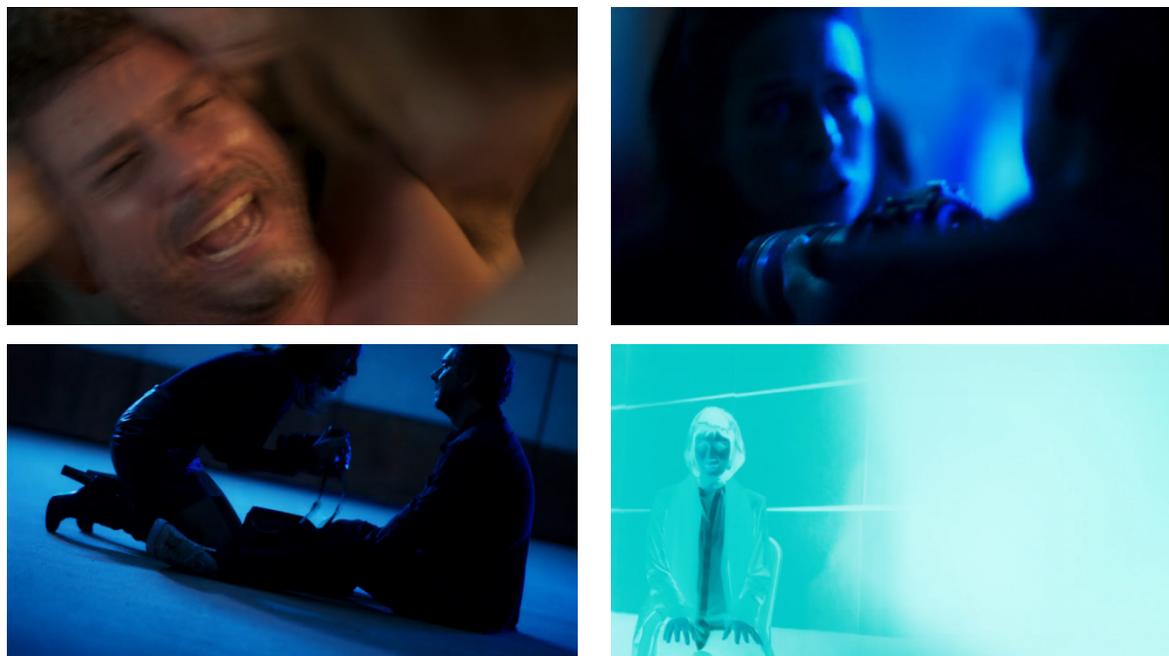
A chegada de Simão a Albatroz dá início a um grande crescente de intensidades que culmina no clímax, quando Simão chega ao estúdio para fazer a “foto da paz” (Albatroz, 2019, 80 min) e acaba atirando em Cats, em uma confusão de imagens e sons. Até lá, somam-se elementos visuais ainda inéditos, trabalhados na filmagem e na pós-produção, que acentuam a atmosfera de desconforto e desconfiança.

Mesmo a parte que deveria ser mais agradável de Albatroz, o reencontro amoroso com Renée, acontece em uma chave diferente. A instável câmera na mão tem muita movimentação nos planos fechados – aspecto realizado na filmagem. Além disso, são grandes as quebras na continuidade de movimento entre os cortes, há a inserção de *glitches* sobre a imagem e o uso de uma simulação de *slow shutter*, que gera um rastro nos movimentos das personagens – aspectos realizados na pós-produção.

No túnel para o qual Alícia atrai Simão, luzes piscam, mudam de cor, movem-se, em um frenesi visual – todo realizado na filmagem – com quebras de eixo, câmera torta e desfoques que aumentam exponencialmente a intensidade em uma cena do contrário muito simples: ela chamando e ele se arrastando pela parede atrás dela.

O ápice se dá com Simão e o espectador completamente confusos. Nem as personagens se sustentam mais, dado que ora é Cats ora é Renée que Simão vê ocupando o canto do estúdio, como se ele não conseguisse decidir quem está verdadeiramente lá. À exacerbação visual dada pelas luzes piscando, os desfoques constantes, a trepidação da câmera e o saturado tom azulado – aspectos da filmagem – somam-se ainda novos tratamentos da imagem na pós-produção: aceleração dos movimentos e uma “negativação” das imagens ainda com cores fortes. O clímax é uma sequência que une **efeitos intensificadores**, **efeitos de criação de relações entre situações** (realidade vs transe) e **efeitos de engajamento com personagem**, obtidos pelo trabalho de direção de fotografia tanto na etapa de filmagem quanto na pós-produção. A sinestesia, que foi tão importante até o meio do filme, não aparece nesse auge da história, mas fica claro que, assim como se dá quando ela aparece, toda a confusão visual é fruto da percepção de Simão. Por isso, quando Simão sai do transe ao fim da cena, algumas luzes continuam piscando, mas muitos elementos se normalizam. O espectador, então, respira aliviado, aguardando o filme caminhar para a resolução.

Figura 69: *frames* do crescente de intensidades até o clímax de *Albatroz*



As alterações de imagem que se somam até o clímax: *slow shutter*, desfoque, câmera torta, imagem negativada colorida. Fonte: *Albatroz* (2019).

Antes disso, no entanto, a narrativa conta com mais uma cena de grande intensidade, novamente uma mistura de linhas narrativas e temporalidades. Agora são retomados os dois grandes mistérios apresentados no início do filme, ainda sem resposta: quem matou a pessoa,

cujo cadáver está na casa de Alícia? O que aconteceu com Cats após o acidente de carro? A narrativa oscila entre Alícia-escritora pressionada pelo delegado, Alícia-personagem tentando impedir Simão de fugir do laboratório, Simão e Cats fugindo no carro e imagens de lembranças de Alícia e Simão em preto-e-branco. O ritmo da montagem é cada vez maior, aumentando os choques entre ações já muito intensas. A cena do carro, por exemplo, já era intensa no início do filme, mas ganha novas camadas de conflito agora que o espectador vivenciou todo o desenvolvimento da história e novos planos são inseridos na montagem, especialmente o ponto de vista da mira de uma arma sobre Simão. Só depois da repetição da batida do carro, um lento *fade* para o branco faz a transição para a etapa de resolução, finalmente diminuindo o ritmo da montagem e a intensidade da narrativa.

4.7 Resolução: “São só algumas coincidências”

Apesar da nomenclatura utilizada para designar o final do filme, as cenas que encerram *Albatroz* não resolvem quase nada, parecem até complicar a compreensão da história. Nessa etapa, é ainda difícil descrever a construção feita pela montagem.

A mistura de linhas passa para a camada do som. Na imagem, Cats está morta após o acidente e Simão chora ao compreender que “tudo era sonho, tudo era outra coisa” (*Albatroz*, 2019, 88 min). Fim? “Quase, mas não”, como diz Alícia diversas vezes ao longo do filme. A narrativa continua e na sala de Alícia vemos que é Simão quem está morto. Até que, com um corte, ele troca de lugar com o delegado: é o delegado que está no chão e Simão está de pé com uma arma apontando para Alícia. Ela se levanta também com uma arma e um atira no outro. O corte passa para ela acordando no sofá.

Fim? Então era tudo um sonho de Alícia? Quase, mas não. Simão chega esmurrando a porta e Alícia atira nele. Teria sido assim que ele morreu na casa dela? Mas quando? As temporalidades estão cada vez mais confusas. A montagem corta para um cinema, com o choque do espectador, o marido assassinado de Alícia, assistindo ao tiro na tela. Cats e Simão também estão na plateia. Então era tudo um filme? Quase, mas não. Um corte e agora é Alícia quem vê o filme com Simão. Mais um corte e as luzes da fachada do bar *Albatroz* se apagam, ouve-se o som de passos se afastando.

No fim o espectador fica sem resposta. Talvez fosse um filme dentro de um filme, mas em que ponto ele acaba? Um sonho dentro do sonho dentro do filme. Onde eles acabam? Quem está vendo? Quem está contando? Não à toa toda a construção narrativa e visual do filme se baseou na ambiguidade entre ilusão e realidade. Não há solução simples para essa oposição,

nem no filme, nem na teoria de cinema, nem na vida. Talvez a síntese seja uma boa resposta: a fusão de tudo. É o caminho que essas sequências finais parecem sugerir.

Assim como o caminho da presença: quanto mais confuso o filme fica, mais as sensações predominam sobre a compreensão. Se até agora o espectador esperava uma explicação lógica para a confusão propositadamente criada pela narrativa, esse fim frustra essa expectativa de uma vez por todas. O possível é sentir. Talvez o corpo consiga dar conta da dicotomia ilusão e realidade de alguma maneira interdita ao pensamento. Quem sabe nesse final isso pode aflorar? A reflexão vai ter que ficar para depois, quando o filme acabar, quando o espectador estiver a caminho de casa ainda pensativo, tentando solucionar mais um enigma: onde o cinema se insere nessa confusão toda?

4.8 Os efeitos da direção de fotografia em *Albatroz*

O efeito que mais se destaca na análise de *Albatroz* sem dúvida é o **efeito intensificador** causado pela mistura de diferentes tratamentos de imagem dentro de uma mesma sequência. Por vezes, eles provêm de linhas narrativas distintas, como na resolução, por outras de modos de ver diferenciados entre personagem e narrador/narrativa, como na cena do terrorista. Em alguns casos, são explicitações da variação de sensações e percepções de uma personagem, como nas cenas de sinestesia de Simão e Alícia. Em todas essas sequências, o grande fator gerador de intensidade é o contraste: quanto maior a diferença entre as imagens colocadas em relação, mais potente ele é.

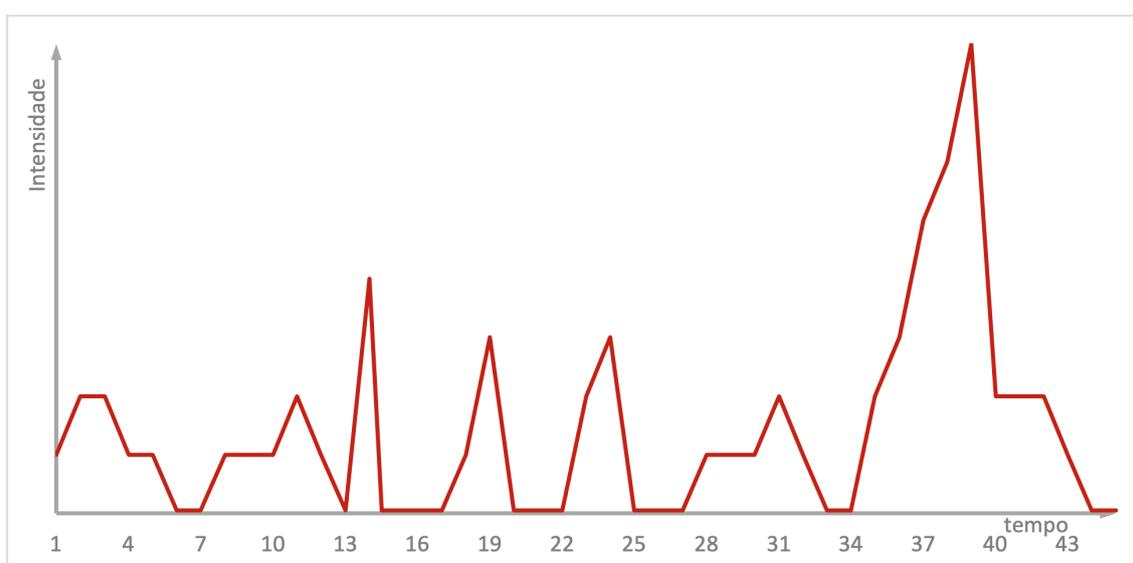
Nesse sentido, a dicotomia contraste e afinidade funciona como potencializadora da narrativa: o choque é causado pela diferença de um plano com planos ou cenas anteriores que mostraram alguma harmonia entre si. Sem um padrão estabelecido previamente, a diferença não gera sentido ou presença, gera no máximo uma surpresa formal e alguma confusão. Em *Albatroz* reina a confusão, mas como atmosfera, como uma desordem controlada que busca explicitar o tema, pôr em foco as ambiguidades entre ilusão e percepção, entre ficção e realidade. Se no fim permanecem muitas dúvidas, as sequências em si são compreensíveis para o espectador, mesmo com toda a mistura (pelo menos até o trecho final).

No filme, o efeito intensificador aparece com força também por conta das novidades e exageros visuais que externalizam as percepções das personagens na superfície da imagem, ou seja, quando o **efeito de engajamento com a personagem** é maior. O crescente que leva ao clímax é o maior exemplo dessa colaboração de efeitos, com a introdução de características visuais novas em praticamente todos os elementos da imagem, mostrando a cada momento uma

sensação diferente de Simão. Do sexo com Renée até o estúdio final, todos os padrões visuais são rompidos, mesmo aqueles já exagerados em comparação a outros do filme.

No gráfico das intensidades da narrativa visual os picos ao longo da exposição e desenvolvimento correspondem justamente aos momentos de introdução de novos tratamentos visuais que, além de tudo, se misturam com os outros tipos de imagem da sequência. Esses picos são curtos em tempo porque, a partir do momento que essas novas características se repetem nas cenas seguintes, acabam por formar um novo padrão imagético e não chocam mais, diminuindo a tensão que causam. É por isso que o clímax vai culminar em um exagero geral da imagem: para alavancar a intensidade da cena ele precisa ser diferente de tudo o que apareceu até então e, como demonstrado, alguns padrões imagéticos do filme já são baseados em características de grande intensidade visual, como as imagens iniciais de Simão no hospital e a experiência sinestésica de Alícia, cenas cheias de contraste cromático e saturação.

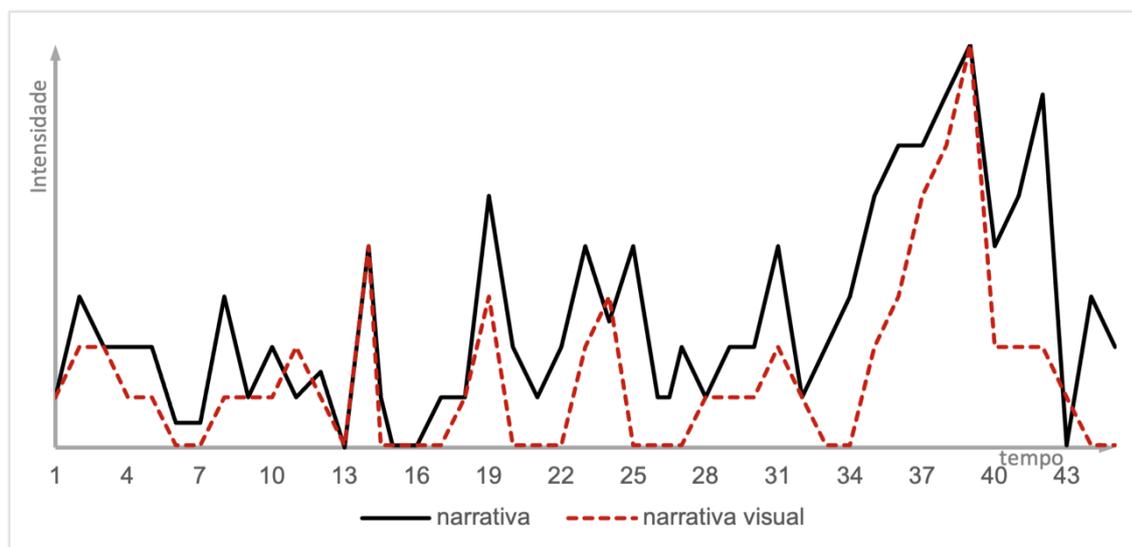
Gráfico 25: gráfico geral da narrativa visual



Fonte: A autora.

A comparação do gráfico da narrativa visual com o da narrativa geral torna visível a grande concordância entre picos e baixas de intensidade entre as duas instâncias, como esperado. São apenas duas as grandes exceções, que valem ser discutidas.

Gráfico 26: gráficos da narrativa e da narrativa visual sobrepostos



Fonte: A autora.

A primeira divergência entre os gráficos aparece na cena 8, na qual Alícia ameaça Simão na cozinha. No conteúdo, ela é bastante intensa e conflituosa, mas a imagem é apenas um pouco mais colorida que das cenas anteriores, mostrando leve exagero de características já conhecidas. A segunda discordância se dá no trecho final do filme, a partir da cena de Simão e Cats no carro (cena 42). Apesar da intensidade dos conflitos que acumula, ela é a repetição de uma cena vista anteriormente, com fórmulas visuais utilizadas ao longo do filme, e por isso não supera o frenesi visual das cenas anteriores de clímax. Depois da batida do carro, reina a confusão de informações e sensações apontada como uma alta de intensidade narrativa no fim do gráfico. Porém, esta não é acompanhada por contraste visual. Pelo contrário, é a afinidade com padrões pré-estabelecidos, a baixa intensidade da imagem que, ousado dizer, sustenta a sensação de fechamento desse final tão aberto.

Essas observações contradizem todas as hipóteses sobre a imagem criadas na etapa de exposição, baseadas na suposição de padrões de imagem alinhados com as personagens. Esse tipo de conexão de fato aparece no filme, na construção dos padrões visuais de cada linha narrativa, porém, as variações de intensidade da narrativa têm muito mais impacto na construção da imagem do que essa consonância.

A baixíssima profundidade de campo, por exemplo, que a princípio fazia parte da ambientação de Alícia em sua casa, se torna um dos grandes elementos de agitação nas cenas de clímax, com muitos movimentos de foco e planos desfocados por longo tempo. Decerto o trabalho com este elemento é diferente nessas ocasiões, mas de qualquer maneira ele frustra a

hipótese inicial, que não contava com desfoques na linha de Simão. Por outro lado, esse exemplo demonstra como um mesmo elemento da imagem pode ter sentidos diferentes dependendo da maneira como é utilizado, inclusive dentro de um único filme.

Na verdade, a alta saturação da imagem e o contraste cromático se reduzem como esperado às cenas alinhadas a Simão, mas esses elementos não são trabalhados da maneira prevista. Ao longo de grande parte do filme as cores ficam mais brandas e com tons mais neutros, voltando ao padrão inicial, ou exagerando-o, apenas nas cenas de grande tensão. Logo, não são aspectos de uma afinidade, como suposto, são aspectos de contraste, para criação de um efeito intensificador.

Ainda sobre a comparação entre narrativa geral e construção da imagem, vale analisar também como as relações de contraste e afinidade entre personagens e situações constatadas na história foram exploradas visualmente. Nesse sentido, o conflito entre Alícia e Simão é um interessante caso para exame. Ele é apresentado já no prólogo pela metáfora do gato e do rato. Entretanto, note-se que na imagem, gato e rato têm o mesmo tratamento visual, o denso e texturizado preto-e-branco. Mesmo tratamento que Simão e Alícia jovens compartilham nesse momento, que marca uma afinidade entre eles, no passado, Alícia e Simão estavam juntos, também visualmente. No momento do maravilhoso beijo adolescente os dois estão sob a mesma luz azul. É no presente que eles contrastam, que levam vidas separadas com características visuais bem diferentes. Mesmo assim, algumas afinidades ainda existem entre eles e são simbolizadas pelo tratamento visual parecido de suas lembranças e de suas experiências sinestésicas. A direção de fotografia tem papel fundamental no **efeito de criação de relações entre personagens e situações**.

Ainda nesse sentido, as imagens apresentam um contraste entre Simão e as outras personagens, sejam elas seus inimigos ou as mulheres de sua vida. Como padrão, o protagonista tem sempre o rosto em zonas mais baixas de exposição, mesmo nas cenas mais leves, como a do hotel em Jerusalém. Seria uma extrapolação interpretativa tentar descrever em detalhes o sentido dessa característica, mas é certo que ela é intencional, que é uma tentativa de dizer algo, tocar em algo que muda a experiência do filme.

Em relação à construção de afinidades visuais se destaca a semelhança criada entre lembrança e imaginação, ambas representadas por fotografias em preto-e-branco, conforme se discutiu no começo da análise. Aos poucos essa afinidade se expande para o universo do sonho, que apresenta características muito parecidas, mas com a importante introdução dos movimentos. A princípio, esse contraste entre o preto-e-branco e as cores representa a diferença entre o mundo interior das personagens e a realidade, mas essa diferenciação é transgredida nas

cenar de sonhos em cores, que despertam dúvida sobre o estatuto de realidade de todas as outras cenas. Essa ambiguidade ajuda a construir a possibilidade de que ao final tudo é um sonho de Alicia, ou um livro, ou um filme.

O jogo de afinidades e contrastes também é responsável pelos **efeitos de criação de temporalidade**. A princípio, as diferenças no tratamento de imagem parecem dividir a história em diferentes tempos: o preto-e-branco do passado, o colorido saturado do presente, as luzes diegéticas e o desfoque do tempo de Alicia. Mesmo não sendo possível precisar a relação entre esses diferentes extratos de tempo, a imagem sem dúvida marca a diferença de temporalidade entre eles. No entanto, dentro de cada uma delas, as imagens pouco informam sobre a passagem do tempo: há uma indefinição dos horários das cenas graças à pouca diferença de iluminação entre elas e são poucas as indicações de saltos no tempo fornecidas pela imagem. A cinematografia do filme colabora com a criação de uma incerteza temporal, que é trabalhada pela montagem na construção de lacunas e misturas de temporalidades.

Pode-se dizer então que a direção de fotografia de *Albatroz* ao mesmo tempo ajuda e atrapalha o espectador a compreender os diferentes universos e temporalidades do filme. Ajuda quando estabelece padrões, atrapalha quando os viola, de modo a construir a ambiguidade desejada pelos realizadores.

Para além da compreensão intelectual, a cinematografia tem papel fundamental para as sensações geradas pelo filme por meio da elaboração de um **efeito háptico**, de **efeitos de atmosfera**, de **engajamento com os personagens** e de uma **perspectiva narrativa** pouco confiável. O filme é confuso, mas a fotografia ajuda o espectador a senti-lo sem que seja preciso entendê-lo.

A análise de *Albatroz* permitiu que fossem colocadas à prova a metodologia de pesquisa baseada na observação de contrastes e afinidades e sua aplicação para pensar sentido e presença como resultados da direção de fotografia. Ela trouxe a oportunidade de discutir dois efeitos que tinham aparecido de maneira mais pontual nos outros filmes: o efeito háptico e o efeito de criação de relações, que nesse caso mostrou uma ligação mais forte e direta com às oposições e semelhanças apontadas pela análise da narrativa.

Além disso, essa terceira análise permitiu a retomada de efeitos já evidenciados nos capítulos anteriores. A repetição é fundamental para que as definições propostas sejam revistas e validadas e, especialmente, para a demonstração de como um mesmo efeito da imagem pode ser construído de maneiras diversas em cada filme. A comparação de *Albatroz* com os filmes anteriores mostra diferenças que vão além do modo como são tratados conceitualmente os elementos visuais, pois há uma grande mudança na técnica de produção das imagens. O mais

relevante, no entanto, é que apesar das mudanças tecnológicas e na maneira de trabalhar, a direção de fotografia continua exercendo funções de representação, narração e expressão, e criando os mesmos efeitos de sentido e presença.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qualquer que seja a especificidade de sua tecnologia possibilitadora, cada filme “retoma e recomeça toda a empreitada” da expressão cinematográfica (Sobchack, 1992, p. 258, tradução nossa).⁸³

A jornada desta tese partiu praticamente de um problema de vocabulário, que percebi tanto na vida acadêmica quanto profissional. Como falar do papel da direção de fotografia para além de termos tão amplos como expressividade e dramaticidade?

De modo geral, é assim que a teoria do cinema se refere à construção da imagem, de forma generalizada, sem destacar os diferentes efeitos produzidos por esse amplo universo que é o visual do filme. São termos também que priorizam o resultado da imagem, muitas vezes perdendo de vista o processo de criação que o sustenta. De outro lado, há a bibliografia especializada em direção de fotografia, especialmente na forma de manuais, que descreve os diversos processos técnicos necessários à imagem em detalhes, mas não ultrapassa a superficialidade de afirmações como “a cinematografia ajuda a contar a história” e, portanto, não consegue abarcar toda a importância da técnica para a experiência final do filme. Era desse limbo de generalizações que queria me afastar ao buscar palavras para mostrar a profundidade presente nas imagens realizadas por grandes e célebres diretores de fotografia, por meus colegas e, por que não, por mim mesma.

Para tanto, voltei-me aos textos de teoria de cinema e de arte que me tocam. Textos que falam de outros tipos de trabalho com a imagem, mas nos quais sinto ler a descrição do meu próprio trabalho na direção de fotografia e minhas sensações como realizadora, que gostaria de expressar como pesquisadora. É essa força que têm os textos de Maurice Merleau-Ponty e Serguei Eisenstein nesta pesquisa.

As reflexões de Maurice Merleau-Ponty (2013) sobre a postura do pintor frente ao “enigma da visibilidade” podem descrever também o trabalho da direção de fotografia. Indo além da preocupação com a captação de objetos reais em frente à câmera, considerando a visão como caminho de descoberta do mundo, é possível conceber os componentes da imagem de forma mais abstrata. Assim, forma, espaço, luz, tom, cor e textura se tornam a matéria do trabalho de imagem. Câmera, lentes, refletores, rebatedores, negativos e *softwares* de finalização se tornam ferramentas para moldá-la, os pincéis.

⁸³ No original: “Whatever the specificity of its enabling technology, each film ‘takes up and starts anew the entire enterprise’ of cinematic expression.” Sobchack faz, como sempre, referência a observações de Merleau-Ponty sobre a pintura.

No entanto, diferentemente do que acontece na pintura, no cinema a imagem não está sozinha e nem é criada por uma só pessoa. No filme, o que é dado à visão está a cargo da direção de fotografia, da direção de arte, da direção geral e mesmo dos atores. É a equipe de arte que constrói o espaço físico no qual as ações se desenrolam. Os objetos concretos em frente à câmera – figurinos, maquiagem, cenário – são todas atribuições suas. Na frente da câmera estão ainda os elementos mais importantes: os seres humanos, atores que interpretam e dão fisicalidade às sensações interiores das personagens, guiados pela direção. Mas é a direção de fotografia que transforma esse conjunto em imagem, transforma esse real no virtual a ser experimentado pelo espectador na tela. Experiência que se dá no tempo, no desenrolar de várias imagens sucessivas, colocadas em relação pela montagem.

É a montagem o foco principal das teorias de Eisenstein, seja em sua definição mais específica, relacionada aos cortes e ao ritmo da edição, seja na mais geral, como a organização dos elementos do filme. Em todo caso, o que move a discussão do autor-cineasta é a maneira como o tema vira forma e como a forma participa do tema. Ou ainda, especificamente sobre a cinematografia: como o conteúdo vira imagem e como a imagem faz parte do conteúdo. E mais, como é essa união entre forma e tema que define a organicidade da obra e gera seus conflitos, *pathos* e os efeitos do filme.

De Eisenstein é invocada também a concepção do filme como justaposição de camadas que dialogam “entre si em complexos contrapontos. A tela, para ele, era vertical, porque no interior de cada quadro horizontal intervinha toda uma hierarquia de “quadros” constituinte, paralelos à superfície da tela” (Machado, 1982, p. 89). As noções de “montagem vertical” e “montagem polifônica” (Eisenstein, 2002) se referem especialmente à relação entre som e imagem, mas podem ser estendidas ao trabalho entre os elementos da imagem sem medo de exagerar as palavras de Eisenstein. Afinal, as descrições que ele faz de seus filmes levam em conta tons, direções, ritmos, formas e até cores, todos em um grande jogo de interações, um “colossal diálogo de formas” (Machado, 1982, p. 89). É justamente esse jogo de interações entre os componentes da imagem que forma a narrativa visual do filme, a amálgama entre a direção de fotografia e a narrativa como um todo. E é essa fusão que possibilita que a imagem gere efeitos na experiência do filme.

Aqui, essa experiência é descrita com apoio especialmente de Vivian Sobchack (1992) e David Bordwell (1985). A autora discute de maneira mais filosófica a mútua vivência performada pelos integrantes da experiência cinematográfica – realizador, filme e espectador. Ao passo que Bordwell traz o assunto para a ótica da análise fílmica e descreve a experiência

do espectador como um processo orientado a um objetivo, que se baseia no teste de hipóteses referentes aos dados apresentados pela obra.

Partindo do pressuposto de que é possível utilizar teorias de cinema gerais para falar especificamente de direção de fotografia, essas ideias foram adaptadas: aqui “realizador” é o responsável pelas decisões que concernem a imagem, na prática compartilhadas entre diretor de fotografia, diretor de arte e diretor geral, e as hipóteses testadas pelo espectador ao longo do filme são aquelas originadas nas características da imagem.

Considerando a direção de fotografia como a atividade de organização dos elementos da imagem para a criação de efeitos, o objetivo desta tese foi nomear suas contribuições para o filme ao classificar e definir os resultados encontrados na imagem de três filmes. Para tanto, foi proposto um método de análise baseado na observação dos contrastes e afinidades da narrativa visual. Ele parte da hipótese central da pesquisa de que qualquer obra pode ser analisada por meio dessas relações, mesmo que os realizadores não tenham partido dessa dicotomia no momento da criação. Isto porque o método trabalha priorizando a lógica interna do filme e possibilita que diversos processos criativos e atitudes em relação à imagem sejam contemplados. É isso que, por fim, permite revelar os efeitos de sua cinematografia.

Com essa perspectiva teórica unida à bagagem de minha experiência prática como diretora de fotografia, foram analisados três filmes brasileiros de ficção, de décadas diferentes, de modo a submeter o método à prova e colocar em evidência os efeitos da imagem, que foram examinados à luz de teorias de cinema já bastante discutidas, mas alheias às especificidades da direção de fotografia.

As análises começam explorando as alternâncias de intensidades que moldam a estrutura geral da narrativa. A representação destas por meio de um gráfico ajuda a compreender a dinâmica do filme e a disposição dos conflitos no tempo, permitindo a rápida identificação da estrutura narrativa e das cenas importantes para a construção do conceito da direção de fotografia. O nível de detalhamento dessa representação visual pode ser selecionado caso a caso, de acordo com a complexidade da obra analisada.

Em *Albatroz*, por exemplo, muitas coisas acontecem simultaneamente, com a mistura de ações muito curtas e cheias de intensidade. Por isso, o gráfico de sua narrativa foi construído com o eixo horizontal apresentando o número das cenas e não os minutos de filme, como feito nos outros dois casos. Assim, foi possível detalhar as trocas e misturas de linhas narrativas e evidenciar as sensações de choque (gráfico 20).

Em *Anjos da Noite*, por outro lado, a oscilação entre os diferentes personagens se dá de forma mais orgânica, com planos que costuram as transições entre as cenas, o que levou à

construção de um gráfico em ondas, sem muitas especificações, com grandes destaques de intensidade apenas nos momentos de clímax de cada personagem (gráfico 1).

Já em *Terra Estrangeira*, o nível de detalhamento do gráfico também é menor que em *Albatroz*, mas suficiente para revelar as diferenças entre picos e baixas de intensidade bem demarcados, que formam a dinâmica do filme com grande contribuição da direção de fotografia (gráfico 10).

Ainda dentro da análise da narrativa, observar as relações criadas entre personagens e situações também se mostrou um bom caminho para pensar a cinematografia. Afinal, se elas podem ser explicitadas visualmente por meio de afinidades e contrastes na imagem é importante que sejam discutidas e colocadas em evidência.

No caso de *Anjos da Noite*, por exemplo, a análise mostrou mais afinidades que contrastes entre as personagens, o que se reflete em uma direção de fotografia em que as principais características de enquadramento, luz, tom e cores são mantidas entre as diferentes linhas narrativas, formando um todo da noite paulista.

Em *Terra Estrangeira*, a coincidência entre os tipos de relações vivenciadas por Paco e Alex desde o início do filme cria paralelismo entre suas histórias, com o qual colabora a união visual gerada pela fotografia em preto-e-branco. Por outro lado, o contraste no trabalho com os elementos forma (grafismo), luz e tom marca as diferenças entre São Paulo e Lisboa, entre a terra natal e o desterro, que é tão importante para o filme.

Em *Albatroz*, a relação entre Alícia e Simão é complexificada pela cinematografia, que cria afinidade entre eles no passado e no universo mental/subjetivo, ao mesmo tempo que cria contraste entre suas vidas no presente. Todos esses são exemplos do que foi definido como o **efeito de criação de relações** da direção de fotografia. Ao longo da pesquisa ele apareceu na elaboração de afinidades e contrastes entre personagens dentro de uma mesma cena – Simão mais escuro que as demais personagens com quem interage – e entre personagens de linhas narrativas diferentes – a afinidade entre os anjos de São Paulo. Ele também se mostrou presente na conexão entre diferentes situações – a memória e o sonho em *Albatroz* – e entre personagens e seus ambientes – as cidades de Paco e Alex.

Muitas ideias sobre a conexão entre as imagens e as relações entre personagens foram criadas no processo de análise, na forma de hipóteses sobre o conceito de fotografia possível para os filmes. Algumas foram confirmadas, como as descritas acima, porém muitas outras foram frustradas. Isso mostra uma seleção dentro dos conceitos de imagem dos sentidos que a cinematografia deve construir. Afinal, se são relações demais a serem representadas, pode ficar difícil criar repetições visuais suficientes para que sejam formados padrões. Por exemplo, se

em *Albatroz* a relação de Simão com cada personagem fosse visualmente construída de maneira distinta, seria difícil perceber a repetição de estar sempre mais escuro que os outros, quando justamente esse aspecto revela a intencionalidade no seu tratamento visual ao longo do filme.

Além disso, mesmo as suposições frustradas se mostraram importantes no processo de pesquisa tendo em vista que a experiência dos efeitos é justamente o resultado da comparação entre o que se espera da imagem e o que é de fato observado. Ao explicitar as hipóteses e suas correspondentes confirmações ou negações, os capítulos de análise buscam reproduzir a vivência do filme e demonstrar como ela gera efeitos de sentido e presença. Por isso as hipóteses foram destacadas e descritas em detalhes, inclusive com a elaboração de gráficos.

A vantagem de representações gráficas das hipóteses é que elas podem ser bastante simples, permitindo uma rápida visualização das expectativas sobre a imagem. Elas também são versáteis, dado que suas variáveis e seus níveis de detalhe podem ser ajustados às especificidades de cada filme e ao tipo de análise pretendida. Por exemplo, alguns gráficos foram elaborados com o eixo vertical mostrando gradações de uma mesma característica, como o gráfico referente às suposições sobre os movimentos de câmera em *Anjos da Noite* (gráfico 2), no qual uma altura maior representa maior ritmo ou quantidade de movimentos. Por outro lado, algumas representações mostram no eixo vertical a variação entre trabalhos diferentes com um mesmo elemento visual, como é o caso do gráfico sobre a cor azul também em *Anjos* (gráfico 5), o qual mostra uma alternância do uso da cor entre direção de arte e iluminação.

Além disso, os gráficos podem ser facilmente modificados, o que possibilita o teste de diferentes visualizações para as ideias sobre cada componente visual. Toda a estrutura de trabalho de um componente pode ser repensada invertendo a ordem das legendas do eixo vertical, como nos exemplos de Block do capítulo 1, ou alterando as variáveis que o caracterizam, como no gráfico sobre os movimentos de câmera em *Terra Estrangeira*: durante a elaboração de hipóteses, foi construído um gráfico que mostrava os movimentos oscilando entre “aparentes” e “transparentes” (gráfico 14). Com a continuidade da análise, no entanto, essas variáveis não se mostraram suficientes para explicar a construção da obra como um todo e foram substituídas pelos termos “contraste e afinidade” em um gráfico com o mesmo traçado do primeiro (gráfico 15). Mais do que uma praticidade, a manutenção da estrutura do gráfico confirma em certa medida a relação esperada entre movimentos e conflito: se a maneira como ela é construída ao longo do filme muda, a relação imaginada se mantém, assim como o desenho do gráfico. Para que isso seja possível, todos os gráficos mostram estruturas que se desenrolam na mesma medida de tempo na qual foi representada a narrativa geral do filme. Assim, eles

também atraem a atenção constantemente para a comparação com essa estrutura geral, que é fundamental para a análise.

O método de análise proposto parte, portanto, da premissa de que é possível examinar a narrativa visual de maneira análoga a que se analisa a narrativa geral. Neste sentido, mostrou-se especialmente útil o uso dos conceitos de “exposição” e “clímax” para investigação da direção de fotografia. A demarcação dessas etapas incentiva a criação de hipóteses a partir das imagens iniciais, que correspondem à apresentação das personagens, ambientes e conflitos. Elas formam a referência visual que serve de base para comparação com todas as outras cenas do desenvolvimento e final do filme, de modo especial com o ápice de conflitos, o clímax.

Aqui, é importante problematizar a divisão do filme em quatro etapas: exposição, conflito/desenvolvimento, clímax e resolução. Se por um lado, o conceito de exposição se mostrou muito útil na análise combinada com a direção de fotografia, as noções de etapa de “conflito” (termo utilizado por Bruce Block) ou “desenvolvimento” devem ser tratadas com cuidado. Como se viu, apesar de ser possível segmentar *Terra Estrangeira* nesses termos (figura 36), seu “desenvolvimento” é uma etapa cheia de modulações, cuja análise como um bloco único e crescente anularia questões mais sutis de sua construção interna. O mesmo acontece em *Albatroz*, no qual as etapas de exposição e desenvolvimento foram divididas em várias partes. É especialmente importante deixar de lado o termo “conflito” para definir essa etapa cheia de altos e baixos e reservar o termo para um uso com maior aderência ao conceito de choque, como teorizado por Eisenstein. Aliado aos conceitos de organicidade e *pathos* do cineasta-autor é que o termo “conflito” pode ser útil para pensarmos a complexidade da construção narrativa. Afinal, demonstrou-se ao longo dos capítulos que as cenas de menor intensidade são tão importantes quanto os picos para a compreensão da estrutura visual e geral da obra. Os efeitos do filme se baseiam no choque, ou na ausência dele, e por isso os picos de conflito são melhor compreendidos quando colocados em relação às cenas de baixa intensidade que o cercam.

Por outro lado, a divisão do filme em etapas mais gerais é útil na discussão dos efeitos paradigmáticos da obra, ou seja, na análise de como a construção interna da obra se coloca em relação a uma estrutura tradicional de construção da ficção cinematográfica ou a possíveis tendências narrativas da época de sua produção. É interessante notar, por exemplo, como *Terra Estrangeira* traz nuances para uma estrutura narrativa clássica que colaboram com sua classificação como obra do pós-modernismo. Já *Albatroz* quebra expectativas relacionadas a como deve ser encerrado um filme ao manter uma alta intensidade depois do clímax, com o adiamento de uma sensação de resolução, que é frustrada novamente pela confusão das ações e

ambientes do final do filme. Por outro lado, com este final aberto e confuso *Albatroz* adere a tendência contemporânea de levar para a tela a impossibilidade de definição do real.

Com tudo isso em mente, o processo de análise termina com a elaboração de um gráfico das intensidades da narrativa visual. Ele permite a comparação entre as alternâncias de intensidade na estrutura geral da narrativa e na organização visual, permitindo compreender como esta participa da dinâmica do filme. Sobretudo, os picos desses gráficos tornaram visíveis o **efeito intensificador**, alcançado pela imagem em todos os filmes.

O efeito intensificador é justamente a expressão da amálgama entre narrativa geral e narrativa visual. Nele se manifesta a união entre imagem e conteúdo, um estimulando o outro, chegando a uma potência em comum. Uma cena é intensa porque sua imagem é intensa, porque o conteúdo demanda isso da forma. A comparação entre os gráficos da narrativa e da narrativa visual permite de forma contundente a visualização dessa complexa relação.

Ademais, ao longo da pesquisa ficou evidente a ligação entre esse efeito da imagem e o choque: é por meio da quebra de expectativa, do contraste com os planos e cenas anteriores, que a direção de fotografia gera intensificação. Não há um elemento visual específico que seja sempre o responsável por esse efeito, qualquer construção baseada no contraste pode alcançá-lo. É verdade que nos três filmes analisados os movimentos de câmera apareceram como elementos de choque na construção das cenas, no entanto, é a variação de ritmo ou natureza dos movimentos que gera intensidade e não algum tipo de movimento de câmera específico que se repete entre as obras.

Em *Anjos da Noite*, primeiro é o movimento rápido de afastamento e subida da grua que dá intensidade ao clímax da cena de assassinato, logo no início do filme. Porém, depois, é justamente o contrário, a fixidez, que potencializa os conflitos dos ápices das histórias de Malu, Léger e Mauro.

Em *Terra Estrangeira*, também não é um único tipo de movimento que causa o efeito intensificador. Se a princípio parece que são os movimentos de câmera mais aparentes que geram choque, por se desvencilharem das personagens ou por serem mais vigorosos, ao longo do filme percebe-se que toda mudança de natureza de movimento dentro da cena eleva sua intensidade. É o que se vê na cena de encontro entre Paco e Alex que começa com planos fixos e movimentos fluídos de grua, passa para uma agitada câmera na mão no momento de discussão e termina com a fixidez do *close* de Alex filmado com tripé, que encerra a cena com o dramático tiro na cabeça.

Em *Albatroz*, os movimentos são um entre os vários elementos da imagem que variam nas cenas de alta intensidade. Na sequência do ataque terrorista, por exemplo, a fixidez da

“câmera do filme” no tripé contrasta com a câmera na mão operada pelo fotógrafo Simão e com o caráter estático das fotografias em preto-e-branco.

É importante notar que em todos os exemplos o choque não é construído somente por conta de uma agitação dos movimentos, por vezes é a fixidez que eleva a intensidade da cena. Isso porque é a mudança que interessa e não exatamente qual é ela. Também vale salientar que não é só o movimento de câmera que participa dos efeitos intensificadores. No caso de *Anjos da Noite*, os planos fixos são mais abertos que o padrão estabelecido pelo filme e, em *Albatroz*, mudam as cores e texturas entre as imagens da cena mencionada. Qualquer componente visual pode exercer função intensificadora e se vários trabalham juntos ao mesmo tempo, maior é o contraste visual e, conseqüentemente, maior o apelo a reações do espectador.

A intensidade visual representada nos gráficos é, portanto, ligada à novidade e ao choque dentro do desenvolvimento da imagem no tempo. Trata-se então de uma análise específica à obra cinematográfica, em sua relação especial com a dimensão temporal da construção narrativa. Ela se diferencia da noção de intensidade visual conectada a uma dimensão espacial, descrita no primeiro capítulo, para a qual o contraste entre os elementos dentro de uma mesma imagem é sinônimo de intensidade visual (figura 11).

É importante também frisar a diferença entre intensidade narrativa e conflito trabalhada ao longo da tese. Para Bruce Block (2008), a intensidade da narrativa se refere ao grau de conflito na história, porém, durante as análises foram encontrados diversos picos de intensidade narrativa que não se encaixaram nessa definição. É o caso da cena da dança sob o Masp em *Anjos da Noite*, um momento de sonho, de leveza e de afinidade com Marta Brum. O que potencializa essa cena não é o conflito, é a exacerbação das interpretações, da música, da imagem. Aqui o efeito intensificador se dá na forma de um **efeito de hipérbole da imagem**, também baseado no choque, mas sempre no caminho do exagero, da deformação, que acaba por revelar o comentário de uma instância narrativa externa sobre a história. É essa enorme influência da intensidade da imagem na intensidade narrativa em *Anjos da Noite* que se reflete na total conformidade entre seus gráficos de narrativa e narrativa visual.

Por outro lado, *Terra Estrangeira* também apresenta cenas com efeito de hipérbole da imagem, mas que caracterizam momentos de baixa intensidade narrativa. As cenas do abismo do “fim da Europa” e do navio encalhado na praia, por exemplo, apresentam um comentário da narrativa sobre a pequenez das personagens diante do mundo por meio de imagens de grande beleza, que atraem atenção pelo exagero formal em relação às outras cenas. No entanto, essa alta intensidade visual não se reflete em um pico de intensidade da narrativa. Isso acontece porque essas cenas dão força à apreensão racional da obra, à sua compreensão, mas isso não é

o suficiente para gerar grande intensidade de sensações. No fim, o que os efeitos de hipérbole da imagem em *Terra* ajudam a explicitar é que as intensidades narrativas representadas nos gráficos são consequência das reações sensoriais e emocionais do espectador, mais do que da compreensão intelectual da narrativa. Portanto, pensar o contraste na construção da imagem refletindo os conflitos da história funciona no processo de planejamento e produção da obra, o foco das afirmações de Block, mas na análise de obras prontas são as sensações que os conflitos causam que alcançam mais força na experiência da obra.

As diferenças entre os gráficos da narrativa geral e da narrativa visual em *Terra Estrangeira* evidenciam também que não só de imagem se constrói a narrativa, pois a intensidade narrativa não depende apenas da intensidade visual. O mesmo pode ser concluído sobre as diferenças entre os gráficos de *Albatroz*, que, na verdade, mostram um exemplo contrário. No filme, algumas cenas de grande intensidade narrativa não são acompanhadas de imagens tão intensas, posto que repetem padrões já estabelecidos ao longo do filme.

É por isso que mesmo evitando descrever a função da direção de fotografia na narrativa como uma “ajuda” ou “colaboração”, para mostrar sua potência, esses termos aparecem no texto. Afinal, é a justaposição de todas as camadas do filme que cria os efeitos experimentados pelo espectador. A imagem é uma forte criadora de sentidos e sensações, mas não está sozinha no filme.

O estabelecimento de uma instância narrativa que controla o modo como a história é contada é um bom exemplo dessa justaposição. Em todos os filmes, a alternância entre histórias de diferentes personagens é o principal aspecto da onisciência de uma instância narrativa que sabe mais do que qualquer uma das personagens e escolhe livremente o momento de passar de uma história a outra. Essa mistura de linhas narrativas é construída em várias camadas: o roteiro aponta as relações entre as histórias, a montagem organiza a dimensão temporal com que se concatenam e o som pode diminuir ou aumentar o choque da transição entre elas. Na imagem, o **efeito de perspectiva narrativa** demonstra como a direção de fotografia exerce papel importante na criação de um ponto de vista sobre a história e apareceu em todos os filmes. Ele colabora inclusive no estabelecimento dos níveis de conhecimento, autoconsciência e comunicatividade da narrativa, teorizados por David Bordwell (1985).

No caso de *Anjos da Noite*, os movimentos de câmera desconectados das ações das personagens ressaltam a presença de um narrador que seleciona o que o espectador vê, autoconsciência que é acentuada pela explicitação visual de seus comentários sobre as cenas por meio das hipérbolés da imagem. Sua onisciência é evidenciada por seu acesso a materiais de tempos e origens distintos – as cenas em si e as gravações das *videotapes* –, que a imagem

diferencia pelos tratamentos de cor e textura. Por outro lado, trata-se de um narrador que não comunica tudo o que sabe. Os movimentos de câmera revelam seu caráter manipulador ao exporem as informações que ele adia a entregar, como o fato de a cena inicial ser o ensaio de uma peça e o assassinato no carro ser parte de uma filmagem.

Em *Terra Estrangeira*, a onisciência da narrativa se reflete em uma onipresença espacial, ou seja, em sua capacidade de colocar a câmera em qualquer lugar: desde posições privilegiadas, como acima do abismo e dos pequeninos protagonistas, até posições alinhadas à percepção de personagens, como os diversos planos sobre o ombro de Paco e as câmeras subjetivas. Trata-se de uma narrativa moderadamente transparente, mas vestígios de manipulação são sentidos quando exagera nas imagens de modo a simbolizar o tema do filme.

Em *Albatroz*, a narrativa onisciente acessa o que as personagens fazem, pensam e sentem, além de coisas que eles não veem e não sabem, como as imagens da câmera de segurança que seguem Simão. Isso se traduz nas imagens por meio da mistura de padrões visuais: entre as linhas narrativas, entre o real e o sonho, a ação e o pensamento, o presente e o passado, a sinestesia e a percepção normal. Por outro lado, a narrativa não é tão comunicativa quanto seu conhecimento lhe permitiria. Ela esconde fatos e relações, gera confusões propositais. É o caso da sucessão de cenas de sonhos no meio do filme, cada uma com um visual diferente. Nela, a cinematografia ajuda a estabelecer mais uma vez que a narrativa é onisciente, mas que esconde propositadamente o estatuto entre sonho e realidade de cada trecho da história.

Nas descrições acima aparecem, portanto, dois casos nos quais o efeito de perspectiva narrativa é obtido aliado ao efeito de hipérbole da imagem e dois casos nos quais faz parte da construção da instância narrativa demonstrar seu acesso ao universo interior das personagens, o que foi definido como **efeito de engajamento com personagens**.

Esse efeito de engajamento se estabelece quando são expressas na imagem as sensações das personagens. Seu papel é proporcionar meios para a identificação perceptual, afetiva e epistêmica do espectador com a personagem (Gaut, 1998) ou a criação de alinhamentos e alianças (Smith, 1995). Nos dois casos, parte-se do princípio de que compartilhar o conhecimento e as sensações da personagem com o espectador compele-o a avaliar a situação narrativa de uma maneira que o afeta emocionalmente.

Em *Terra Estrangeira*, por exemplo, a direção de fotografia revela com força as emoções de Paco depois da morte da mãe. A imagem fora de foco no banho é a construção visual mais contundente nesse sentido, mas colaboram com a expressão de seu desespero e tristeza também a câmera trêmula que o segue pelas ruas e a iluminação super contrastada do teatro, que o isola na composição e coloca em destaque sua dor. Em *Albatroz*, é a sinestesia que

primeiro revela na imagem as percepções de Simão e é sua confusão mental que se reflete na profusão de alterações da imagem no clímax do filme.

A construção visual de um efeito de engajamento com personagens não foi averiguada em *Anjos da Noite*, mas sua ausência foi notada como parte importante da construção do filme como um panorama dos habitantes da cidade e não a história de um deles. Trata-se de um caso em que um sentido narrativo é criado justamente pela ausência das indicações esperadas da imagem. É isso que acontece também com a criação de temporalidades em *Anjos da Noite* e *Albatroz*.

Em *Anjos*, a luz azul caracteriza uma noite que parece em suspensão. A falta de indicações de passagem de tempo por conta da manutenção das características da imagem ao longo de toda a noite colabora com a ambiguidade temporal, estabelecida também pela mistura com a temporalidade das imagens das *videotapes*, igualmente azuladas. Aqui, os **efeitos de criação de temporalidade** produzidos pela direção de fotografia são justamente o congelamento do tempo para que a noite possa ser vivida e a criação de uma afinidade visual que possibilita a união de temporalidades diferentes. A noite de Wilson Barros é um estado de espírito e não apenas uma parte do dia.

Em *Albatroz*, as características da imagem tanto ajudam quanto atrapalham a construção de temporalidades, sendo ambas funções criadoras de sentido. A ajuda se dá pela diferenciação entre o passado das fotografias em preto-e-branco, o presente de cores saturadas de Simão, o passado com Renée de cores mais suaves e o presente de tons quentes e grande desfoque de Alicia. Os obstáculos derivam da ausência de indicações de passagem de tempo dentro de cada um desses universos, que gera uma incerteza temporal útil para a confusão que se instaura entre as linhas.

Nos dois filmes a ausência de indicações precisas de tempo colabora com as ambiguidades intencionalmente criadas pelos realizadores. São efeitos que operam pela negação do que a direção de fotografia poderia mostrar. Afinal, a construção da imagem pode ancorar sequências no tempo tanto apontando diferenças entre temporalidades mais gerais – como passado/presente, antes/depois, um tempo/outro tempo, dia/noite –, como especificando momentos mais precisos para as ações, como manhã, tarde e noite. A imagem pode ainda explicitar a passagem do tempo entre planos e sequências. É o que acontece diversas vezes em *Terra Estrangeira*, no qual um objetivo realista demanda das imagens clareza temporal.

Em primeiro lugar, o preto-e-branco de *Terra* surge como um meio de tirar a história do presente. Apesar de inspirado em acontecimentos reais recentes, a imagem encerra as ações dentro de um período específico, formando um retrato de época. De resto, chama atenção a

recorrência de demarcações visuais de passagens de tempo que colaboram com a construção de sentidos das cenas. Foram destacadas na análise, por exemplo, como as passagens de tempo da cena inicial, na qual Paco passa a noite lendo, e da cena no hotel em Lisboa, na qual ele espera um contato de Miguel, são construídas de maneira semelhante pela mudança de enquadramentos e iluminação do mesmo ambiente em planos seguidos, mas têm sentidos diferentes para a história: no primeiro, o tempo passa rápido porque Paco está feliz e distraído. No segundo, ele está preocupado e o tempo de espera se alonga. A criação de temporalidade trabalha, portanto, na indicação de contexto e também de atmosfera para as cenas.

O mesmo pode ser dito sobre o **efeito de condição climática**, que também aparece em *Terra Estrangeira*. Nele, a chuva escorrendo pelo para-brisa marca as imagens da fuga com instabilidade e o sol na praia simboliza a calma passageira que desfrutam os protagonistas. Mais do que criar um contexto meteorológico, essas condições contribuem com a atmosfera geral da cena sustentando-se no uso de elementos da natureza e de nossa vida cotidiana. Não à toa esse efeito ser mais evidente em *Terra*: as condições climáticas são fortes criadoras de sensação amparadas profundamente por justificativas diegéticas, indo ao encontro do ideal de realismo do filme.

De modo geral, na direção de fotografia esse ideal se converte na construção de **efeitos de realidade** na imagem. Efeito que se mostrou o mais dependente de convenções e expectativas relacionadas a referências externas ao filme analisado. *Terra Estrangeira*, por exemplo, estabelece seu realismo pela aproximação da imagem com referências do universo visual do documentário, como o uso do preto-e-branco, a grande textura e a câmera na mão, assim como pela reconstrução da luz como vemos no dia a dia e como ela se comporta na natureza, com a casa iluminada pelo sol que vem das janelas ou por fontes altas no teto à noite. A principal referência da iluminação de *Terra* é a realidade, mesmo que seja uma “realidade romanceada”, baseada também em convenções cinematográficas. Além disso, outro fator que garante o efeito de realidade de *Terra* é sua afiliação a certos padrões clássicos que objetivam transparência na imagem como o uso de tamanhos de plano em aderência com o tamanho das ações das personagens e o posicionamento da câmera na altura dos olhos dos atores.

Isso não significa que a organização interna da obra não seja importante para a manutenção de uma impressão realista. Afinal, é a afinidade entre imagens ao longo do filme que estabelece o padrão interno próximo a convenções. É a repetição de construções transparentes que possibilita, por exemplo, que os comentários narrativos das hipérboles da imagem não destruam a sensação de realismo de todo o filme.

Terra é o filme no qual o efeito de realidade foi mais discutido, porque foi explicitamente perseguido por seus realizadores. Porém, ele é importante também na construção dos outros filmes. Afinal, para que *Anjos da Noite* mantenha sua narrativa em um estado vacilante entre ilusão e realidade é preciso que haja alguma referência de realidade. É interessante como na primeira cena, de Lola no banheiro, há uma iluminação justificada pelas fontes de luz presentes no cenário, para que depois se revele que a personagem está em um palco e que parte das luzes vem da estrutura do teatro. O mesmo pode ser dito sobre *Albatroz*, que constrói uma primeira realidade na linha de Simão com luzes de cores pouco usuais, mas justificadas pelas fontes em quadro. Elas aparecem como um exagero cromático característico de sua realidade, que é questionada apenas depois que o surgimento de outros visuais revela outras possibilidades para uma “imagem do real”, ou seja, a explicitação de que decisões foram tomadas e de que poderiam ser diferentes coloca em dúvida o estatuto de realidade dos primeiros padrões apresentados. Por outro lado, a aderência do estilo de decupagem a padrões cinematográficos clássicos sustenta certo efeito de realidade na direção e na montagem.

Outro que se repetiu em todos os filmes foi o **efeito de atmosfera**, sem nenhuma surpresa, posto que o potencial da direção de fotografia na criação de climas é afirmado mesmo em análises mais gerais. A contribuição desta pesquisa no aprofundamento dessa noção é a descrição da elaboração dessas atmosferas com base em relações de contraste e afinidade.

Partindo da noção de *mood* apresentada por Greg Smith (1999), o clima é visto aqui como algo que influencia o espectador a interpretar a cena como constituída de pistas produtoras de emoções. Neste sentido, a cinematografia contribui para indicar o clima emocional evocado pelo filme ainda na etapa de exposição, dando elementos para a formação de uma grande ambiência a qual permite ao espectador identificar o tipo de narrativa que está seguindo. Em verdade, participam da criação desse clima mais geral todos os efeitos discutidos até aqui. Sendo que cada um exerce um papel específico em questões narrativas, expressivas e representativas, paralelamente todos contribuem para criar uma atmosfera geral para o filme, como os efeitos de perspectiva narrativa de *Anjos* e *Albatroz*, que colaboram com uma atmosfera de desconfiança, e os efeitos de engajamento com personagens, que geram grande impacto sensorial.

Esse clima geral, o *mood*, é criado visualmente por repetições que formam afinidades, são elas que dão forma ao *look* geral do filme. Contudo, a fotografia colabora também com a construção de atmosferas específicas às cenas por meio da construção de contrastes. Momentos nos quais há uma concentração maior de indicações visuais para o clima, diferentes dos padrões

estabelecidos, que geram o efeito de atmosfera como definido aqui: resultado dos momentos nos quais a imagem procura, acima de tudo, impactar o espectador sensorialmente.

Em *Albatroz*, a direção de fotografia colabora com um clima geral de confusão desde a etapa de exposição, por exemplo, pelo uso de fontes de luz coloridas bastante saturadas e fora do padrão da temperatura de cor desde a primeira cena de Simão no carro, depois por conta da exagerada tonalidade esverdeada das peles no hospital. Essas características contrastam com imagens mais convencionais e naturalistas e com as próprias imagens do prólogo, gerando estranhamento. No entanto, elas dão início ao estabelecimento de um padrão visual que participa da ambiência geral de confusão e mistério do filme. Tudo é um jogo de diferenças e semelhanças. Posteriormente esse padrão visual do estranhamento será rompido por cenas nas quais a cinematografia visa intensificar ainda mais essa sensação, como na cena em que Simão e Cats se conhecem e nas cenas de sonho. Elas funcionam como as “*emotion markers*” de Smith, picos de atmosfera que se destacam do resto das cenas ao mesmo tempo que colaboram com a sustentação do clima geral do filme.

Em *Terra Estrangeira*, a primeira cena com grande efeito de atmosfera é a da morte da mãe de Paco, em que a tensão cresce com seus *closes* cada vez mais apertados, o aumento do contraste da iluminação, as luzes piscando. De resto, as condições climáticas colaboram com a atmosfera do filme, pois trabalham com as sensações mantendo um vínculo com convenções de realismo.

Em *Anjos da Noite* são fortes os exemplos de criação de atmosferas de gênero, ou seja, da construção de indicações visuais de que certas cenas têm como referência outros filmes, ou melhor, o clima de certos tipos de filmes. Essa adesão a características visuais reconhecíveis de padrões ligados a gêneros cinematográficos é uma forma rápida de construir atmosferas para guiar as expectativas do público. É o que acontece na cena de apresentação do delegado Fofó, em que a direção de fotografia sugere seu caráter de vilão por meio das sombras profundas e desenhadas em planos detalhes típicos de filmes policiais de mistério. Da mesma maneira, a dança de Marta e Teddy ganha um ar de magia por conta das luzes teatrais coloridas que se acendem logo ao início da cena e ajudam a conectar a mudança no gestual dos atores ao gênero musical.

O trabalho com atmosferas de gênero parte, portanto, do pressuposto de uma experiência prévia do espectador. É essa relação paradigmática que deve garantir a rápida transmissão do clima. Apesar disso, a atmosfera também é sempre indicada pela construção da cena em contraste com o resto do filme, para caso não haja uma vivência anterior do público com as referências. É o que pode ser visto na cena em que Cats canta em *Albatroz*: mesmo que o

espectador não reconheça a referência a *Veludo Azul*, certa estranheza é eficientemente transmitida pelo uso da sinestesia em azul que domina a imagem da moça.

Por fim, identificou-se nas análises o **efeito háptico**, que se refere ao poder das imagens de gerar sensações de toque e de presença dos objetos em sua existência física. Esse aspecto foi observado especialmente em relação à textura, que colabora com a construção desse efeito nas imagens de fotografias tanto em *Terra Estrangeira* quanto em *Albatroz*. No primeiro, a textura da cena em que Paco encontra as fotos da mãe na gaveta é a mesma do restante do filme, mas os planos detalhes são bem mais fechados que o padrão, intensificando a sensação que ela causa. No segundo, todas as imagens de fotografias apresentam texturas mais proeminentes que o padrão do filme, forçando a sensação de fisicalidade, com a qual colaboram ainda os amassados presentes nas fotos. Nos dois casos, o contraste é parte importante da criação do efeito. De fato, todos os efeitos puderam ser discutidos por meio da dicotomia contraste e afinidade, que se comprovou ser uma ótima ferramenta de análise.

As principais relações de contraste e afinidade encontradas se constroem entre unidades presentes no próprio filme, ou seja, dentro de sua própria construção interna. Essa observação é de extrema importância porque demonstra que as variações dos componentes da imagem – forma, luz, tom, cor e textura – não têm sentido em si, eles são construídos pelos realizadores por meio de repetições e choques dentro da estrutura do filme. São, portanto, relações de caráter sintagmático que geram grande parte dos efeitos da imagem. No entanto, todos os filmes contaram também com uma dimensão paradigmática para seus sentidos, ou seja, colocaram-se em relação a outros filmes e a experiências prévias do espectador. Daí a importância de selecionar para análise filmes de épocas diferentes, com referências e contextos distintos.

Em *Anjos da Noite*, para além dos efeitos de atmosfera de gênero mencionados, a direção de fotografia se prontifica a romper com a tradição visual do cinema brasileiro, em especial do Cinema Novo, o que gerou as críticas que a incluíram em uma “ditadura da fotografia”. Em *Terra* é o uso do preto-e-branco dentro do universo fílmico dos anos 1990, dominado pela cor, que colabora com o estatuto de documento de época almejado pelos realizadores. E em *Albatroz*, a confusão é ativamente promovida pela mistura de decupagem clássica com quebras de continuidade, típicas de certo tipo de audiovisual contemporâneo.

Discutir filmes de diferentes épocas também se mostrou proveitoso para comprovar que a direção de fotografia mantém relevante papel dentro da construção narrativa, gerando os mesmos tipos de efeitos de narração, representação e expressão, a despeito das mudanças na tecnologia dos equipamentos e nos processos de trabalho com a imagem. Os efeitos discutidos

se repetiram ao longo dos trinta anos abrangidos aqui, mesmo com a migração do cinema para o universo digital.

Sobre esses efeitos observou-se também que podem apresentar resultados mais conectados ao sentido racional da fruição do filme, ou seja, à compreensão da história, ou gerar efeitos de presença, que tocam o espectador de maneira sensorial, como sugerido por Hans Ulrich Gumbrecht (2010). Ressaltar a variedade de impactos possíveis da imagem no pensamento, corpo e emoções do público visa demonstrar o tamanho de sua contribuição na experiência fílmica. Por outro lado, as discussões não focaram em rotular os efeitos dentro dessas finalidades, pois a experiência do cinema (e da vida) é muito mais complexa do que abarca essa divisão binária. Como afirma Gumbrecht (2010), a intensidade da experiência estética vem justamente da tensão e oscilação constante entre esses dois tipos de efeito.

De fato, mesmo a classificação das imagens dentro dos efeitos sugeridos ao longo da pesquisa é feita a título de exemplificação das possibilidades da fotografia cinematográfica, sem a pretensão de dividir as cenas entre eles. Afinal, muitas vezes eles parecem se misturar, como se vê na descrição do efeito de atmosfera que acaba de ser realizada. Esse não é um problema de definição, pois as conexões entre eles demonstram justamente que uma imagem não repercute de maneira única. Nomear os efeitos é uma tentativa de aprofundar a compreensão sobre o complexo papel da imagem na construção fílmica e não uma tentativa de delimitar cada imagem a uma definição simplista. O principal objetivo desta tese é nomear os impactos da direção de fotografia de modo a dar mais palavras para que sua potência seja discutida, de modo nenhum pretende-se aqui esgotar esse assunto.

Por isso também foram escolhidos filmes que desafiam categorias de gênero e estrutura com suas ambiguidades. A propósito, espero não ter explicado demais o que os próprios filmes não explicam, uma vez que a intenção era mostrar que a linguagem visual do cinema é complexa e não pode ser completamente descrita em palavras. Por outro lado, é importante, especialmente dentro do universo da pesquisa, que existam termos que a descrevam e possam ser discutidos, revistos, questionados.

Em relação à prática da construção da imagem, nomear os efeitos pode parecer também enrijecer o trabalho da direção de fotografia e dar a entender que se trata de uma atividade quase maníaca de organização dos elementos da imagem dentro de conceitos pré-estabelecidos. Sinceramente, é um pouco essa sensação gerada pela descrição de Eisenstein (1990) do “movimento da composição” de um dos trechos de *Encouraçado Potemkin* (1925). São duas páginas acompanhadas de um esquema gráfico e da reprodução de *frames* para explicar a

relação entre os quatorze fragmentos da cena, que dura apenas um minuto. Ao final, no entanto, Eisenstein adverte:

Não se deve pensar que a filmagem e montagem desses fragmentos foram feitas de acordo com cálculos e planejamentos *a priori*. É claro que não. Mas a reunião e distribuição desses fragmentos na mesa de corte foram claramente ditadas pelas exigências de composição da forma do filme. Essas exigências ditaram a seleção desses fragmentos particulares entre todos os disponíveis (Eisenstein, 1990, p. 114).

É o que acontece também nesta tese: a impressão de cálculo racional dos conceitos de fotografia se dá porque a pesquisa se baseia na análise de obras prontas e, portanto, na seleção de imagens organizadas e reorganizadas em diversas camadas e etapas. Suas conclusões se referem primeiramente ao resultado da imagem e não a sua realização e, por isso, não podem ser diretamente utilizadas como regras de um manual de cinematografia. Não é assim que funciona a elaboração de uma obra de arte. No entanto, esta pesquisa se preocupa em desempenhar um papel para além da discussão teórica, saltando para o universo da prática. A maneira como acredito ser possível dar este salto da classificação para a execução é a que vejo descrita de forma muito bem sucedida na discussão de Deleuze sobre os trípticos de Francis Bacon:

Podemos então resumir as leis do tríptico, que fundam sua necessidade como coexistência de três painéis: 1) a distinção de três ritmos ou de três Figuras rítmicas; 2) a existência de um ritmo-testemunha, com a circulação da testemunha no quadro (testemunha aparente e testemunha rítmica); 3) a determinação do ritmo ativo e do ritmo passivo, com todas as variações segundo a característica escolhida para representar o ritmo ativo. Essas leis não têm nada a ver com a fórmula consciente a ser aplicada; elas fazem parte dessa lógica irracional, ou dessa lógica da sensação que constitui a pintura. Elas não são nem simples nem voluntárias. Não se confundem com uma ordem de sucessão da esquerda para a direita. Não atribuem ao centro um papel unívoco. As constantes que elas implicam mudam segundo cada caso. Elas se estabelecem entre termos extremamente variados, tanto do ponto de vista de sua natureza quanto de suas relações. Os quadros de Bacon são de tal maneira percorridos por movimentos que a lei dos trípticos só pode ser um movimento de movimentos, ou um estado de forças complexos, de modo que o movimento deriva sempre de forças que se exercem sobre o corpo (Deleuze, 2007, p. 87–88).

A citação é longa mas necessária para sentirmos o salto que o autor constrói. Depois de oitenta páginas descrevendo, analisando e nomeando os elementos da pintura de Bacon, ele resume três leis para a construção do tríptico, mas logo depois ressalta que as “leis não têm nada a ver com a fórmula consciente a ser aplicada”, nem são simples nem voluntárias, “elas fazem parte dessa lógica irracional, ou dessa lógica da sensação que constitui a pintura”. É dessa maneira que o salto desta pesquisa para a realização pode ser feito. A classificação resultante da análise, do racional, não pode eclipsar a parte artística, ligada a intuições,

memórias e gestos da pessoa diretora de fotografia. Mostrar a importância da imagem para o filme é também demonstrar a importância dessa pessoa que investiga o enigma da visibilidade, como o pintor de Merleau-Ponty; que segue a lógica da sensação, como o pintor de Deleuze. De fato, nos filmes analisados é possível sentir a postura de diretores de fotografia que organizam os elementos da imagem para tornar visível o que é estar no mundo. Para além de um “realismo perceptivo” ligado à representação correta ou bela dos objetos em frente à câmera, é notável uma preocupação em expressar com as formas visuais todo um mundo de sensações e sentidos, como se a camada da imagem por seus “meios tão somente visíveis” pudesse contar a história.

Ao longo do texto, o “trabalho da direção de fotografia” foi descrito assim de um modo mais genérico para demonstrar a importância desta atividade com um todo dentro do cinema. Porém, a verdade é que a cinematografia se reveste de um “caráter personalíssimo”,⁸⁴ ou seja, cujo realizador não pode ser substituído, porque seu trabalho inclui uma visão pessoal e única da obra. Os filmes aqui analisados foram fotografados por José Roberto Eliezer, Walter Carvalho e Jacob Solitrenick e seriam outros se fossem realizados por outros corpos dotados de sensações e pensamentos únicos.

Voltando à citação de Mitry do primeiro capítulo (1965), vale lembrar que as formas do cinema são tão variadas quanto a própria vida. A vida é sujeito e objeto do filme. E a vida está no cinema também nas figuras dos realizadores e espectadores. A pessoa diretora de fotografia é uma das primeiras a experimentar a história do filme. Seu corpo, suas memórias e referências serão seus aliados no trabalho de encontrar no roteiro, nas ideias da direção e em si mesma as imagens para o filme.

Logo, as discussões desta tese podem servir à realização como referências. Na prática, os efeitos da imagem podem ser alcançados mesmo sem chegarem ao nível racional dos realizadores. De qualquer maneira, ter uma classificação à disposição pode dar mais bagagem a seus conceitos. As ideias aqui apresentadas podem ser digeridas e transformadas em memórias e intuição, assim como acontece com os filmes realizados, que formam um leque de possibilidades a serem recuperadas de forma mais intuitiva ou planejada de acordo com a necessidade. Por isso é tão linda e potente a imagem de Eisenstein do cineasta como um detetive que parte do tema para encontrar as pistas da imagem dentro de si. Por outro lado, esse investigador pode fazer uso de algumas técnicas, ter um método para sua investigação. Talvez para aquela hora do aperto, quando ainda faltam vinte planos a serem filmados no dia e a

⁸⁴ Termo utilizado inclusive para descrever a função dentro dos contratos de trabalho de diretores de fotografia.

inspiração some. Entretanto, mesmo nesses casos, o realizador não precisa de fórmulas prontas, mas de um conceito próprio de imagem baseado na criação de contrastes e afinidades.

Como se vê, o cruzamento entre teoria e prática é possível dentro de um sistema que acopla esses dois universos sem a necessidade de aplicação de modelos vindos das análises. Esta pesquisa na verdade é avessa a modelos fixos, ela é feita de exemplos variados justamente para que fiquem evidentes as escolhas de cada realizador. Daí a importância de constantemente ressaltar a repetição dos efeitos entre os filmes. Além de demonstrar o papel fundamental que a cinematografia tem nessas estruturas, isso demonstra que impactos iguais são consequência de elementos ou organizações diferentes da imagem e, ao mesmo tempo, que efeitos diferentes podem resultar dos mesmos elementos visuais trabalhados de maneira particular dentro de cada filme. Os elementos da imagem não têm sentido em si, como mostram as luzes coloridas criando diferentes atmosferas em *Albatroz* e *Anjos da Noite*. Os efeitos aqui relacionados não são amarras, são possibilidades. Nada de leis, o que esta pesquisa busca é mostrar a liberdade e a potência do trabalho da direção de fotografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB'SABER, Tales AM. **A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ALBERA, François. Eisenstein and the theory of the photogram. *In*: CHRISTIE, Ian. **Eisenstein Rediscovered**. London and New York: Routledge, 1993. p. 212–221.

ALMENDROS, Néstor. **Días de una cámara**. 5.ed. Barcelona: Seix Barral, 1996.

ALTON, John. **Painting with light**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão**. tradução: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

ARONOVICH, Ricardo. **Expor uma história**. São Paulo: ABC, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. tradução: Estela dos Santos Abreu; Cláudio Cesar Santoro. 4.ed. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques. **Montage Eisenstein**. Paris: Editions Albatros, 1979.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARBOSA, Andréa. **São Paulo: cidade azul: ensaios sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980**. São Paulo: Alameda Editorial, 2012.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. tradução: Júlio Castañon Guimarães. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLANTONI, Patti. **If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling**. Oxford: Focal Press, 2008.

BLOCK, Bruce. **The visual story: creating the visual structure of film, TV, and digital media**. 2.ed. Oxford: Elsevier, 2008.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BOTELHO JR., Francisco Cassiano. **Técnica e estética na imagem do novo cinema de São Paulo**. 1991. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, 1991.

BRANIGAN, Edward. The articulation of color in a Filmic System: Deux ou trois choses que je sais d'elle. *In*: VACCHE, Angela; PRICE, Brian (ed.). **Color: the film reader**. Nova York e London: Routledge, 2006. p. 170–182.

BURCH, Noel. **Práxis no cinema**. tradução: Marcelle Pithon; Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CALHADO, Cyntia Gomes. **Intensidades da imagem**: experiência estética no cinema-análises críticas a partir de Walter Salles. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

CANNITO, Newton Guimarães. **Vertov, Einstein e o digital**: relações entre teorias da montagem e as tecnologias digitais. 2004. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

CARDINAL, Roger. **O Expressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

CARVALHO, Walter; SALLES, Walter; THOMAS, Daniela. **Terra Estrangeira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

CAVELL, Stanley. **The world viewed**: reflections on the ontology of film. London: Harvard University Press, 1979.

CECÍLIA MELLO. Um conto de duas cidades. *In*: BRANDÃO, Alessandra S.; CORSEUIL, Anelise R.; LIRA, Ramayana (org.). **Cinema, Globalização, Transculturalidade**. Blumenau: Nova Letra, 2013. p. 119–138.

COUTINHO, Angélica; GOMES, Breno; BARBOSA, Carla (org.). **A Luz (imagem) de Walter Carvalho**. 4. ed. São Paulo: Caixa Cultural, 2014.

DANTO, Arthur C. Moving pictures. **Quarterly Review of Film Studies**, [s. l.], v. 4, n. 1, p. 1–21, 1979.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DENSON, Shane; LEYDA, Julia (org.). **Post-Cinema**: Theorizing 21st-Century Film. Falmer: ReFrame Books, 2016. *E-book*.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. tradução: Marina Appenzeller. 14.ed. Campinas: Papirus, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. *E-book*.

EISENSTEIN, Sergei. **The Psychology of Composition**. tradução: Alan Upchurch. London and New York: Methuen, 1987.

FAUER, Jon. **Cinematographer Style**: The Complete Interviews. Hollywood: The American Society of Cinematography, 2008.

FREIRE, Miguel. **O criador de imagens**: a luz brasileira de Mario Carneiro. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

FREIRE, Janaína Cordeiro. *Terra brasílis em Terra Estrangeira*: ensaio sobre Identidade I.

Revista FAMECOS, [s. l.], v. 9, n. 19, p. 122–129, 2002.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GAUT, Berys. Identification and emotion in narrative film. *In*: PLANTINGA, Carl. **Passionate Views: Film, cognition, and emotion**. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1999. p. 200–216.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. tradução: Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. tradução: Soares Ana Isabel. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014. *E-book*.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

KEATING, Patrick (org.). **Cinematography**. London: I. B. Tauris, 2014.

LASZLO, Andrew. **Every frame a Rembrandt**: art and practice of cinematography. Boston: Focal, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Sergei M. Eisenstein**: geometria do êxtase. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MAMER, Bruce. **Film production technique**: creating the accomplished image. Belmont: Wadsworth Cengage Learning, 2009.

MANOVICH, Lev. What is Digital Cinema?. *In*: DENSON, Shane; LEYDA, Julia. **Post-Cinema**: Theorizing 21st-Century Film. Falmer: *Reframe Books*, 2016. *E-book*.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. tradução: Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

MITRY, Jean. **Esthétique et psychologie du cinéma**. Paris: Edition Universitaires, 1965. v. Vol II-Les Formes

MOURA, Edgar Peixoto de. **50 anos**: Luz, câmera e ação. 2a Ed.ed. São Paulo: Senac, 2001.

MOURÃO, Maria Dora Genis. **Reflexões sobre o cinema e o movimento das novas tecnologias**. 1998. Tese (livre docência) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

NAGIB, Lúcia. Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 8–21, 2014.

NARDI, Taís de Andrade e Silva. **Imagens do Desvario**: narrativa visual de estados alterados de percepção. 2017. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação

Liberdade, 2003.

PUCCI JR., Renato Luiz. A figuração pós-moderna: Marta Brum, de *Anjos da Noite*. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [s. l.], v. 29, n. 17, p. 95–114, 2002.

PUCCI JR., Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

PUCCI JR., Renato Luiz. Terra Estrangeira. *In*: LOPES, Denison (org.). **O Cinema dos Anos 90**. Chapecó: Argos, 2005.

RICHMOND, Scott. **Cinema's Bodily Illusions: Flying, Floating, and Hallucinating**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

RODOWICK, David Norman. **The virtual life of film**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

SÁ, Ana Carolina Roure M. de. **A linguagem poética de Walter Carvalho: um diálogo entre fotografia no cinema e artes plásticas**. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SANTOS JÚNIOR, Paulo. Câmeras de vigilância e um novo regime de visualidades. *In*: CALHADO, Cyntia Gomes; COSTA, Aline de Caldas (org.). **Cinematografia Expressão e Pensamento**. Curitiba: Appris, 2021. v. 2, p. 95–112.

SHAVIRO, Steven. Post-Continuity: An Introduction. *In*: DENSON, Shane; LEYDA, Julia (ed.). **Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film**. Falmer: *Reframe Books*, 2016. p. 51–64. *E-book*.

SMITH, Murray. **Engaging characters: Fiction, Emotions and the Cinema**. New York: Oxford University Press Inc., 1995.

SMITH, Greg. Local Emotions, Global Moods, and Film Structure. *In*: PLANTINGA, Carl. **Passionate Views: Film, cognition, and emotion**. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1999. p. 103–126.

SOBCHACK, Vivian. **The address of the eye: a phenomenology of film experience**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

SOBCHACK, Vivian. The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic “Presence”. *In*: DENSON, Shane; LEYDA, Julia. **Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film**. Falmer: *Reframe Books*, 2016. p. 88–128. *E-book*.

STORARO, Vittorio. **Scrivere com la luce/Writing with light**. Milano: Electa/Academia dell'immagine, 2001. 3 volumes

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas: Papirus Editora, 2006.

VASSILIEVA, Julia. Montage Eisenstein: Mind the gap. *In*: HERZOGENRATH, Bernd (ed.). **Film as Philosophy**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt1mmft20.9>.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 9a.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ALBATROZ. Direção: Daniel Augusto. Roteiro: Bráulio Mantovani, Fernando Garrido, Stephanie Degreas. Direção de fotografia: Jacob Solitrenick. Brasil: Loma Filmes, Globo filmes e Telecine Productions, 2019. 1 vídeo (96 min); son., color. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/albatroz/t/2fQVPyFRd2/>. Acesso em: 15 nov. 2023.

ANJOS da noite. Direção: Wilson Barros. Roteiro: Wilson Barros. Direção de fotografia: José Roberto Eliezer. Brasil: Superfilmes, 1987. 1 DVD (98 min); son., color.

ASSASSINOS por natureza. Direção: Oliver Stone. Roteiro: Quentin Tarantino, David Veloz e Richard Rutowski. Direção de fotografia: Robert Richardson. Estados Unidos da América: Regency Enterprises, 1994. 1 vídeo (119 min); son., color. Disponível em: <https://play.hbomax.com/>. Acesso em: 15 nov. 2023. Título original: Natural Born Killers.

BLADE runner: o caçador de andróides. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Direção de fotografia: Jordan Cronenweth. Estados Unidos da América: The Ladd Company, Shaw Brothers, Blade Runner Partnership, 1982. 1 DVD (117 min); son., color.

CIDADE de deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Roteiro: Paulo Lins e Bráulio Mantovani. Direção de fotografia: César Charlone. Brasil: O2 Filmes Globo Filmes, 2002. 1 vídeo (130 min); son., color. Disponível em: <https://www.primevideo.com/>. Acesso em: 15 nov. 2023.

DESLEMBRO. Direção: Flávia Castro. Roteiro: Flávia Castro. Direção de fotografia: Heloísa Passos. Brasil: VideoFilmes, Globo Filmes, Les Films du Poisson, 2018. 1 DVD (96 min); son., color.

GUERRA Mundial Z. Direção: Marc Foster. Roteiro: Matthew Michael Carnahan, Drew Goddard e Damon Lindelof. Direção de fotografia: Ben Seresin. Estados Unidos da América: Plan B Entertainment, 2013. 1 vídeo (116 min); son., color. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/70262639>. Acesso em: 15 nov. 2023. Título original: World War Z.

QUE HORAS ela volta? Direção: Anna Muylaert. Roteiro: Anna Muylaert. Direção de fotografia: Bárbara Alvarez. Brasil: Gullane Entretenimento, Globo Filmes e África Filmes, 2015. 1 vídeo (112 min); son., color. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/que-horas-ela-volta/t/X6KmRdP68Z/>. Acesso em: 15 nov. 2023.

TERRA Estrangeira. Direção: Walter Salles Júnior e Daniela Thomas. Roteiro: Walter Salles, Daniela Thomas, Marcos Bernstein, Millor Fernandes. Direção de fotografia: Walter Carvalho. Brasil: Videofilmes, Animatógrafo, 1995. 1 vídeo (100 min): son., P&B. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/terra-estrangeira/t/LMH6Mv2qtL/>. Acesso em: 15 nov. 2023.

VELUDO Azul. Direção: David Lynch. Roteiro: David Lynch. Direção de fotografia: Frederick Elmes. Estados Unidos da América: De Laurentiis Entertainment Group, 1986. 1 vídeo (120 min); son., color. Disponível em: <https://www.primevideo.com/>. Acesso em: 15 nov. 2023. Título original: Blue Velvet.

VISIONS of light. Direção: Arnold Glassman, Todd McCarthy e Stuart Samuels. Roteiro: Todd McCarthy. Direção de fotografia: Nancy Schreiber. Estados Unidos da América: The American Film Institute, NHK Japan Broadcasting Corporation, The American Society of Cinematography, 1992. 1 DVD (92 min); son., color.

XINGU. Direção: Cao Hamburger. Roteiro: Elena Soárez, Cao Hamburger, Anna Muylaert. Direção de fotografia: Adriano Goldman. Brasil: O2 Filmes Globo Filmes, 2011. 1 vídeo (102 min); son., color. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/70232037>. Acesso em: 15 nov. 2023.