

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

ALEXANDRE GOMES DO NASCIMENTO

**Realismo Cinematográfico:
A poética de Walter Carvalho na minissérie “Justiça”**

SÃO PAULO
2019

ALEXANDRE GOMES DO NASCIMENTO

**Realismo Cinematográfico:
A poética de Walter Carvalho na minissérie “Justiça”**

Versão Original

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em
Meios e Processos Audiovisuais

Área de Concentração: Poéticas e Técnicas

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes

SÃO PAULO
2019

Folha de aprovação

Alexandre Gomes do Nascimento

Realismo Cinematográfico: A poética de Walter Carvalho na minissérie “Justiça”

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A minha esposa Luna Gonçalves Dalama, grande incentivadora para que esse projeto se tornasse realidade. Por seu amor, carinho e paciência. Ao longo dessa jornada, emprestou-me seus ouvidos para que eu pudesse falar sobre cinematografia, realismo, filosofia, arte e “Justiça”. Mesmo não sendo dessa área, contribuiu com apontamentos importantes para o desenvolvimento da dissertação.

A minha mãe, pelo sorriso diário, sem mágoas nem rancores, que sempre nos recebe com os braços abertos e a alma iluminada. Pelos meus dias de mau humor em que você me acalmou em seu colo. Obrigado por todos momentos dedicados à nossa família que continua unida pelo poder das suas palavras, pelos conselhos, pelo amor, pela honestidade, pelo afeto e pela amizade.

Aos meus irmãos André e Fernanda, por serem meus companheiros da vida, por me amarem tanto, por serem meus grandes amigos. Gratidão imensa por vocês serem quem são na minha vida.

Aos meus sobrinhos Letícia, Tiago e Helena. Agradeço por todas as coisas que vocês proporcionam para minha vida e nem se percebem. A eles eu prometo estar junto para tudo que precisarem. A eles eu juro que serei sempre amor, conforto e abrigo. Eu adoro meus sobrinhos!

Ao meu filho Nicolas, o mais novo membro da trupe. Desde que nasceu, a vida ganhou um novo sentido. Seus pequenos gestos e sons quase indecifráveis. Aquecem meu coração e ilumina minha alma. Viva sua vida com a certeza de que estarei sempre ao seu lado. Te amo!

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar a poética adotada por Walter Carvalho para criação da cinematografia de “Justiça”, minissérie que apresenta um estilo realista, abordando temas como assassinato, corrupção, eutanásia, estupro e preconceito racial. O desafio de Carvalho foi desenvolver um universo cinematográfico capaz de estimular o público a perceber os acontecimentos e objetos do universo ficcional como reais ou, ao menos, existentes e emocioná-los ao mesmo tempo. Para materializar as ideias e conceitos sugeridos pelas palavras do roteiro, e pela conversa estabelecida com o diretor de cena José Luiz Villamarim e a roteirista Manuela Dias, Carvalho emprega uma série de recursos expressivos, mediados por dispositivos digitais. Nesse sentido, interessa-nos compreender como o diretor de fotografia manipula as diferentes qualidades da imagem binária para construir um discurso realista, estilo caracterizado por uma linguagem mais crua, onde o sujeito da enunciação busca ocultar as expressividades do dispositivo para produzir um efeito de transparência, como se as histórias fossem contadas naturalmente pelo mundo. É importante ressaltar que a minissérie é uma obra produzida para televisão, meio que geralmente apresenta um discurso estilizado, com o intuito de envolver a audiência em seu fluxo narrativo. Afinal, que tipo de realismo podemos encontrar em "Justiça"? Para verificar nossas hipóteses, seguiremos um caminho semelhante ao processo criativo de Walter Carvalho, começando pelo estudo da palavra até a materialização dos conceitos em imagens cinematográficas.

Palavras-Chave: Walter Carvalho; cinematografia; poética; televisão; realismo; melodrama; processos criativos; estilo; semiótica; enunciado, enunciação, discurso

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze the poetic of the cinematographer Walter Carvalho to create images for “Justiça”, a Brazilian miniserie well known by the realistic style, dealing with themes such as murder, corruption, euthanasia, rape and racism. The artist challenge was to develop a cinematography universe able to incite the audience to recognize the ambient and fictional situation of the audiovisual work as real or existent at least and move them deeply at the same time. In order to materialize the ideas and concepts suggested by the words of the script, and the conversation established with scene director José Luiz Villamarim and screenwriter Manuela Dias, Carvalho employs a series of expressive resources, mediated by digital devices. Therefore, we are interested to know how the director of photography manipulate the different qualities of the image to build a realistic discourse, formely known by a cruder language, where the subject of the enunciation seeks to hide the expressivities of the device to produce a transparency effect, as if the stories were naturally told by the world. Furthermore the miniserie is a work produced for television, which usually features a stylized discourse in order to engage the audience in its narrative flow. After all, what kind of realism can we find in "Justice"? To verify our hypotheses, we will follow a similar path to Walter Carvalho's creative process, starting with the study of the word until the materialization of concepts in cinematographic images.

Keywords: Walter Carvalho; cinematografia; poética; televisão; realismo; melodrama; processos criativos; estilo; semiótica; enunciado, enunciação, discurso

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	JUSTIÇA: A ESTRUTURA NARRATIVA.....	18
2.1	Núcleos dramáticos de uma narrativa multiplot.....	26
3	REALISMO: POÉTICAS E TEORIAS.....	35
3.1	O Realismo nas artes plásticas.....	36
3.2	O Realismo na fotografia.....	44
3.3	Realismo Cinematográfico.....	45
3.4	O fenômeno da impressão de realidade.....	53
4	A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM PELOS ELEMENTOS DA MISE-ÈN-SCENE.....	57
4.1	Locações e cenários.....	57
4.2	Figurino e Maquiagem.....	62
4.3	Iluminação.....	73
4.4	Análise técnica da iluminação.....	87
5	CINEMATOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE.....	90
5.1	A poética de Walter Carvalho para construção do realismo em “Justiça”.....	94
5.2	Distância focal e narração.....	99
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	119

1 INTRODUÇÃO

No ano de 2016, “Justiça” se tornou um dos grandes marcos da teledramaturgia brasileira. Abordando temas como a desigualdade social, racismo, corrupção, política e estupro, a minissérie trouxe para tela um conjunto de questões sensíveis à sociedade brasileira contemporânea. De acordo com a roteirista Manuela Dias, muitas histórias que compõem o tecido narrativo da obra foram baseadas em fatos reais, incluindo uma experiência pessoal vivenciada pela autora. Numa certa ocasião, a moça que trabalhava como diarista em sua casa solicitou ajuda ao marido, pois ele havia sido preso por atirar no cachorro do vizinho. Dias afirma que aquele evento a fez refletir sobre o que afinal é a justiça e como ela é aplicada nas diferentes camadas sociais? Por conta do seu potencial para estabelecer um diálogo direto com os acontecimentos do mundo concreto, o diretor artístico José Luiz Villamarim estabeleceu um conceito que ele intitulou “compromisso com o realismo”. Em sua concepção, todos os elementos audiovisuais deveriam ser tratados com o objetivo de produzir uma narrativa crível, com personagens, objetos de cena e acontecimentos verossímeis – qualquer expediente percebido como artificial deveria ser eliminado do processo criativo.

Com base nesse projeto, Walter Carvalho passou a formular a cinematografia da minissérie, controlando as qualidades plásticas da imagem a fim de materializar ideias, conceitos e sentimentos. Embora a premissa dramática tenha sido rigorosamente determinada, o trabalho de composição visual envolve questões mais complexas, que não se limitam ao fato de criar representações audiovisuais percebidas como um espelho da experiência objetiva que temos das coisas e das ações. Escolha dos espaços, figurino, maquiagem, iluminação e câmera, são recursos expressivos que introduzem a problemática do sujeito da enunciação no interior do enunciado fílmico. Dessa forma, interessa-nos compreender a poética adotada Walter Carvalho para construir uma impressão de realidade, ao mesmo tempo em que utiliza as diferentes qualidades da imagem para catalisar a atenção do público e suscitar identificação com os dramas vividos pelos personagens da diegese. Afinal, que tipo de realismo fundamenta a cinematografia de “Justiça”? Como a representação da realidade tem sido encarada num período interfaceado pelos dispositivos digitais?

Walter Carvalho é um dos principais diretores de fotografia do país, cuja história se confunde com a do audiovisual brasileiro desde a década de 1970. Porém, seu nome começou a despontar para o mundo a partir do “Cinema de Retomada”, período compreendido entre os

anos de 1995 a 2002. Sua filmografia é extensa e multifacetada, composta por filmes de longa-metragem, curta-metragem, telenovelas e minisséries. Além da diversidade de gêneros, Carvalho possui um estilo cinematográfico variado, mas que é sempre caracterizado pelo apuro técnico e estético. Boa parte de seu trabalho como diretor de fotografia é inspirado nas estratégias de luz e câmera dos documentários, produções identificadas pelo alto grau de realismo e verossimilhança que introduzem em suas histórias. Herdeiro do Cinema Novo, trabalhou com diretores brasileiros renomados como Glauber Rocha (1939 – 1982)² e Nelson Pereira dos Santos (1928 – 2018)³, mas seu *debut* ocorreu em 1971, como assistente de produção do filme “O país de São Saruê”, dirigido pelo irmão e documentarista Vladimir Carvalho. Fascinado pelos mistérios da fotografia, Walter mudou-se para o Rio de Janeiro em 1968, para estudar na Escola Superior de Desenho Industrial. Na capital carioca, teve aulas com Roberto Maia e aprendeu a arte de escrever com a luz. Maia também lhe apresentou a grandes nomes na fotografia internacional como Willian Klein, fotógrafo dos filmes de Fellini e de outros grandes cineastas da Europa. Ainda nessa época, Walter conheceu Fernando Duarte, com quem aprendeu a carregar os chassis das câmeras e outras atividades relacionados à assistência num *set* de filmagem.

Em 1971, Vladimir Carvalho estava prestes a rodar um novo filme na Paraíba. A história era sobre os trens que serviram às usinas de cana-de-açúcar. Os veículos estavam sendo recolhidos para os museus e praças da cidade para servirem como objetos de curiosidade histórica. Sabendo da paixão do irmão pela sétima arte, e que ele havia se preparado para a função de fotógrafo, decidiu chamá-lo para cuidar das imagens do documentário “Incelência para um trem de ferro” (1972). Inicialmente, Walter ficou receoso em aceitar o trabalho, mas Vladimir tranquilizou o irmão mais novo que acabou ganhando um prêmio pela fotografia do filme. Os anos de estudo e a experiência adquirida abriram caminho para que Walter Carvalho assumisse outros trabalhos no cinema: no curta-metragem MAM- S.O.S (1978), atuou como diretor e fotógrafo, registrando reações e manifestações públicas ao incêndio que atingiu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Todas essas vivências, incluindo os trabalhos com fotografia *still* e fotojornalismo, marcaram profundamente a poética de Walter Carvalho. Quando questionado sobre suas

¹ Nessa época, o cinema nacional recuperava-se de um longo período de estagnação, motivado pelo fechamento da Embrafilme. Com Fernando Henrique Cardoso no poder, o governo colocou em vigor a Lei do Audiovisual, incentivando a captação de recursos para viabilizar a produção cinematográfica brasileira, estimulando o patrocínio privado à base de renúncia fiscal.

² “Jorge Amado no cinema” (1979) - Diretor

³ “Cinema de lágrimas” (1995) – Diretor de Fotografia

influências, não hesita em dizer que Vladimir Carvalho, Roberto Maia e Fernando Duarte são os responsáveis por ele seguir o caminho da fotografia, mas também lembra que o conhecimento sobre a História da Arte tem um grande peso em seu processo criativo. O diretor de fotografia demonstra um grande respeito pelo realismo e dramaticidade das pinturas de Caravaggio, pela sinceridade com a qual Rembrandt retrata seus personagens e uma admiração profunda pelo legado dos artistas do Renascimento Italiano. Em entrevistas, palestras e *workshops*, costuma discutir a importância da educação do olhar e da mente, lembrando a todos que, antes do fotógrafo iluminar uma cena ou construir representações visuais dos objetos, é preciso ter a consciência que por trás dessa atividade há mais de dois mil anos de história⁴. A insistência de Carvalho nesse tema justifica-se pela observação do fotógrafo de que o advento do digital tem promovido uma democratização dos meios de produção, mas também banalizou o próprio ato fotográfico. A facilidade de fabricar imagens hoje em dia, automatizou os processos criativos de tal forma que os realizadores deixaram de prestar atenção aos objetos que estão fotografando. Recursos expressivos como ângulo, distância, altura e nível, que auxiliaram os artistas do Renascimento a desenvolver a perspectiva geométrica e criar uma ilusão de tridimensionalidade, também têm sido negligenciados.

A mudança no comportamento do artista tem sido vista como um reflexo das transformações sofridas pela própria imagem. No período em que a representação audiovisual era fruto do estímulo dos raios luminosos numa superfície fotossensível, o trabalho do fotógrafo exigia uma grande preparação e refinamento técnico para compor imagens e evitar desperdício de material fílmico. Ao final do processo, os acontecimentos registrados pela câmera se transformavam em algo físico, que o realizador podia tocar com as mãos. No universo digital, a representação dos objetos resulta de um complexo cálculo matemático, que só pode existir a partir da atualizações feita por um aparelho decodificador. Diferente da película, cuja extensão física determinava o limite do fotógrafo para registrar os acontecimentos, na era dos bits a capacidade das câmeras para armazenar imagens aumentou numa escala logarítmica, mensurada pela quantidade de Terabytes⁶ disponíveis nas memórias sólidas. Com a facilidade

⁴ Trecho embasado em depoimento de Walter Carvalho, publicado pelo Porta Tela Brasil. “Entrevista com Walter Carvalho - p.01 de 08”. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=rXo2E9ZIy2M&t=10s> >. Acessado em 12/09/2019.

⁵ Empregamos o termo de acordo com a acepção apresentada pelo filósofo Pierre Lévy, em “O que é o Virtual?” (2011, p.15). Na obra, Lévy nos explica que o termo atual deve ser utilizado como oposição ao virtual. Ele nos diz que a palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado de *virtus*, força, potência. Seguindo a tradição escolástica o virtual é algo que existe em potência, mas não em ato, por isso, tende a atualizar-se sem ter passado à concretização efetiva ou formal. Para esclarecer o postulado, Lévy nos dá o exemplo da árvore que está virtualmente presente numa semente. “Virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes”

⁶ Em informática, a menor unidade de informação é o bit. Um conjunto de 8 bits equivalem a 1 byte. Quando falamos em Terabytes, estamos nos referindo a 1×10^{12} bytes.

de regravar cenas automaticamente e sem um impacto financeiro substancial, os produtores de imagem têm se tornado mais negligentes com os procedimentos técnicos e artísticos. Também estão menos preocupados em estudar e entender as idiossincrasias da imagem cinematográfica e dos objetos representados.

Diante desse novo contexto, movido em grande parte por razões econômicas, Walter Carvalho afirma que a tecnologia digital não é um fator preponderante em seu processo criativo, e complementa dizendo que ela é insuficiente porque produz imagens tão perfeitas que geram um paradoxo: “Às vezes eu começo a destruir a qualidade da imagem para chegar ao lugar que não é o da perfeição”⁷. Independente de ser filme ou digital, a poética de Walter Carvalho é regida pela palavra, motivo pelo qual costuma andar com um caderninho de anotações para registrar as ideias inspiradas pelo roteiro e pela conversa com o diretor. Sendo assim, muito antes de Carvalho apontar sua câmera para o mundo, a fotografia começa a ser elaborada em sua mente, impulsionada pelas percepções e sensações derivadas de conceitos. “É preciso encontrar dentro da palavra o que a imagem não vai ilustrar, mas o que ela vai comentar”⁸. Ao adotar esse procedimento, o artista segue por um caminho cheio de abstrações e desafios. Enquanto fotógrafo, precisa imaginar um mundo tridimensional a partir da unidimensionalidade do signo verbal. Sua tarefa é revelar as intenções por detrás das palavras e construir uma imagem poética, capaz de introduzir algo novo à narrativa.

Nesse sentido, nos parece natural que as análises da cinematografia de “Justiça” revelem uma série de artifícios discursivos que evidenciam, com maior ou menor intensidade, a presença do sujeito da enunciação no interior do enunciado – estratégia que segue numa direção oposta ao conceito de realismo proposto por André Bazin (1918 – 1958), defensor de um discurso menos estilizado. Através de uma análise preliminar, as imagens da minissérie nos indicam que a poesia cinematográfica de Carvalho se baseia num jogo entre aquilo que é mostrado e aquilo que é ocultado. Filmes do *Cinema Noir* apresentam uma composição visual semelhante, cujo intuito é estimular a curiosidade da audiência e criar uma atmosfera de mistério, tensão e suspense. As tomadas em planos longos, com movimentos de câmera em direção aos personagens nos momentos de grande emoção, instauram uma relação simbiótica entre o dispositivo e objeto visado. Com esse recurso, o fotógrafo cria uma cinematografia mais orgânica, arriscando-se a descobrir algo que ainda não sabe, técnica inspirada no trabalho do

⁷ Cf. “Um filme de cinema: Entrevista com Walter Carvalho”. Disponível em < <http://tiny.cc/tz7qcz> >. Acessado em: 12/09/2019

⁸ Trecho retirado de entrevista concedida ao programa “Ofício de Cena”, produzido pela Globonews e veiculado em 24/05/2016.

cinasta Robert Bresson (1901 – 1999). O diretor francês costumava provocar seus atores em cena para que estes trouxessem à tona emoções que seus personagens estavam escondendo. Como um bom documentarista, Walter Carvalho nunca se desconecta dessa possibilidade de trabalhar com o inesperado, adicionando emoção e risco à narrativa cinematográfica. Isso vale, inclusive, para obras de ficção, onde pressupomos eventos e situações rigorosamente controlados pela figura do diretor.

Embora nossa pesquisa esteja centrada na poética adotada por Walter Carvalho para construção da cinematografia de “Justiça”, uma análise mais assertiva demanda um levantamento das diferentes formas de manifestação do realismo nas artes, permeada por algumas das principais correntes teóricas do assunto. Parafraseando Carvalho, não é possível pensarmos a representação realista hoje sem entendermos como o tema tem sido tratado ao longo da história. Essa é uma questão que tem suscitado debates acalorados no campo acadêmico e, com o advento da tecnologia digital, a discussão ganhou novas perspectivas. A principal dificuldade em lidar com o assunto reside no fato de que o termo realismo é extremamente amplo e instável, a ponto de fazer com que as pretensões epistemológicas e estilísticas caminhem em direções opostas. Para Frederic Jameson (1995, p.162), a ênfase que as obras realistas dedicam à possibilidade do conhecimento e reprodução das qualidades sensíveis do universo físico, faz com que seus realizadores recorram ao apagamento das propriedades formais do texto audiovisual. Por esse motivo, o teórico afirma que tais obras deixam de ser um modo estético de representação e se afastam da esfera da arte. Contrariamente, o crítico e teórico cinematográfico André Bazin acreditava que o realismo era o estilo mais adequado ao cinema justamente por aquilo que os formalistas criticavam, ou seja, pela capacidade do meio em reproduzir os movimentos em toda sua plenitude espacial e temporal, e em restituir o ambiente sonoro de uma ação e lugar. Bazin também depositava muita confiança na capacidade que os desenvolvimentos tecnológicos tinham para aumentar o realismo cinematográfico, especialmente na suposta objetividade das imagens produzidas pelos aparelhos técnicos, consideradas diametralmente opostas às imagens tradicionais, como a pintura e a gravura.

Ainda que a arte cinematográfica resulte de uma produção mediada por aparelhos técnicos, Ismail Xavier (2017) acredita que o diálogo estabelecido com a literatura, a música, a arquitetura, a dança, o teatro e a pintura faz com que os meios audiovisuais construam uma linguagem própria. Ao incorporar essas influências estilísticas, o sujeito da enunciação opera por estratégias discursivas elaboradas, desenvolvendo uma narrativa que se afasta naturalmente de uma representação realista tal como havia imaginado o pintor Gustav Courbet (1819 – 1877):

“as coisas devem ser como elas são”. Para Christian Metz (1968, *apud* GAUDREAU, 2009, p.34), como o real não é proferido por ninguém, em princípio ele jamais conta histórias. Sendo assim, “a partir do momento em que lidamos com uma narrativa, sabemos que não é realidade”. Entretanto, David Bordwell (2013) nos mostra que no período clássico do cinema de Hollywood, compreendido entre os anos 1920 e 1960, grande parte dos realizadores não se preocupavam em explorar todas as potencialidades expressivas da sétima arte, mas em atender às demandas de uma cultura de massa. Nessa época, o cinema passou a ser produzido segundo um modelo industrial, com roteiro, elenco, fotografia, montagem, etc., definidos pelos estúdios. A estilística é caracterizada pela naturalização dos elementos de linguagem, cujo objetivo era tornar imperceptível as mudanças de plano em continuidade espacial e temporal. “Com o advento do som e a crença no falso pressuposto de que o cinema seria um meio de expressão ‘realista’, chegou-se rapidamente a um ‘grau zero do estilo cinematográfico’, pelo menos no que se refere à mudança de plano.” (BURCH, 2015, p.31). Esse tipo de cinema reforça a impressão de realidade, sustentada pelos *raccords* espaciais, temporais, de olhar e direção, estimulando os espectadores a acreditar que a imagem mostrada na tela é a própria realidade, ao invés de uma representação filtrada por um ponto de vista. Sobretudo, a imagem é um signo, uma percepção manipulada da realidade segundo uma ideologia.

Em “A ilusão especular” (2015), o professor Arlindo Machado reintroduz essa questão sob o viés dos trabalhos de Vladimir N. Volóchinov⁹ e Roland Barthes. Sendo a imagem cinematográfica um signo, ela não pode ser confundida com o seu referente material, pois está no lugar dele. Além disso, Volóchinov postula que a representação das coisas se dá de maneira dupla e contraditória, pois ela é realizada por um sujeito que está inserido num contexto social, econômico e político que não pode ser descartado. Dependendo da classe social a que pertence, a realidade será retratada sob um ponto de vista peculiar. Por essa razão, o teórico russo afirma o signo como um elemento que reflete e refrata seu referente, modificando o mundo de acordo com a ideologia do sujeito da enunciação. Seguindo essa concepção, Medvedev, que pertencia ao mesmo círculo intelectual de Volóchinov, “defendia que os sentidos dependem de dois fatores: os traços particulares do material ideológico organizado como material significante e as formas de intercâmbio social em que cada sentido se realiza” (MEDVEDEV, 1978, *apud* MACHADO, 2015, p.26). Machado complementa o axioma dizendo que o signo já vem marcado pela natureza de classe que o produz. Logo, a transparência do discurso

⁹ VOLÓCHINOV. Vladimir. “Marxismo e Filosofia da linguagem”. São Paulo: Editora 34, 2017.

cinematográfico imaginada por André Bazin não pode ser encarada como uma representação pura e inocente da realidade, com toda sua ambiguidade.

Para compreendermos o sentido do discurso cinematográfico de Walter Carvalho em “Justiça”, utilizaremos o ferramental teórico da semiótica plástica de Jean Marie-Floch, que estabelece uma conexão entre o plano do conteúdo e o plano da expressão, operação denominada de semi-simbolismo. É importante esclarecer que não temos a pretensão de discutir a formulação teórica de Floch, mas utilizá-la como instrumento de análise para as imanências da imagem. A adoção dessa estratégia se justifica na medida em que não conseguimos realizar uma entrevista com o diretor de fotografia a fim de discutir as verdadeiras intenções do autor. No período em que a pesquisa foi realizada, Carvalho esteve envolvido em uma série de projetos como a gravação e direção de seu documentário “Um filme de cinema” (2017) e a fotografia da supersérie “Onde nascem os fortes” (2018), produzida e exibida pela Rede Globo. Também lançaremos mão da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce. Interessado na problemática que envolve a dicotomia real-representação na comunicação humana, Peirce desenvolveu sua teoria com base num modelo triádico, relacionando um signo ao seu objeto para que fosse traduzido por um interpretante. Além disso, Peirce postula que o signo possui uma variedade morfológica de eventos semióticos que influenciam o intérprete, por isso os dividiu em três categorias de acordo com as relações de similaridade, de contiguidade física e de lei que podem ser estabelecidas entre um signo e um objeto. Essas categorias são respectivamente o ícone, o índice e o símbolo.

Durante muito tempo, a teoria desenvolvida por Peirce tem sido uma ferramenta eficiente para a análise das imagens, sejam elas produzidas de maneira artesanal ou por um complexo aparato tecnológico como a fotografia e o cinema. Com o surgimento da imagem videográfica, de base puramente eletrônica, o caráter indexical da imagem audiovisual passou a ser questionado e teve consequências diretas na questão do realismo. A indexicalidade é uma característica fundamental sobre a qual muitos estudiosos se apoiaram para defender a objetividade da imagem cinematográfica. Para André Bazin, por exemplo, a relação contingencial que tal imagem mantém com o objeto representado e a capacidade do meio em restituir os acontecimentos fenomenológicos como o movimento e o som, transformaram o cinema numa espécie de “duplo” do real. Apesar da semiótica peirciana ser uma ferramenta valorosa para a criação de signos e compreensão de significados, analisar o realismo cinematográfico das imagens de “Justiça” apenas pela questão da indexicalidade não seria suficiente. O argumento torna-se mais inconsistente quando consideramos que as câmeras utilizadas para gravação da minissérie operam através de sistemas eletrônico e digital,

produzindo imagens cujos formantes mínimos são códigos binários, que não mantêm uma completa relação de contiguidade com seu referente.

Mesmo sabendo que os dispositivos digitais não sejam preponderantes para o processo criativo de Walter Carvalho, não podemos desconsiderar as materialidades da imagem binária e os recursos oferecidos pelos dispositivos de registro para a concepção de uma cinematografia realista. O aumento das resoluções espaciais, cromáticas e da latitude de exposição tem permitido aos artistas criar imagens utilizando pouca ou nenhuma luz complementar, especialmente em cenas noturnas. Como resultado, produz-se imagens com alto contraste e dramaticidade sem perder o aspecto naturalista, operação que minimiza as marcas da enunciação no interior do sintagma audiovisual. Isso não significa dizer que o trabalho de iluminação de um *set* deva ser negligenciado, essa atividade continua sendo fundamental para construção da expressividade da imagem. Muito mais do que tornar objetos e espaços visíveis para a câmera, através da luz cria-se diferentes sensações que contribuem para o desenvolvimento da narrativa cinematográfica. No caso de “Justiça”, cuja narrativa cinematográfica está orientada para construção de imagens realistas, esperamos encontrar uma iluminação que auxilie na construção de um discurso autêntico, de maneira que os espectadores se projetem naquele universo diegético e o reconheçam como verdadeiro.

A despeito das obras realistas ocultarem as marcas da enunciação em favor de um ganho maior de ilusionismo, a História nos mostra que a concepção desse tipo de enunciado não se restringe a representações especulares, principalmente porque são viabilizadas por instrumentos e enunciadas por sujeitos. Ao criar signos para referir-se a uma determinada realidade, o sujeito acrescenta, em maior ou menor grau, sua subjetividade. Dessa forma, por mais objetivo que tente parecer, o signo é resultado de uma interpretação que reformula e transmuta os sentidos em função das especificidades de sua realidade material, sua história e seu lugar na hierarquia social (MACHADO, 2015, p.25). Através de sua capacidade de percepção, o artista se apropria dos meios do seu tempo para realizar suas próprias criações, sem se submeter ao projeto industrial inerente a esses aparatos tecnológicos. Muito além de qualquer postulado científico, ele sabe que o humano não convive apenas com coisas físicas imutáveis, mas também com sensações, elementos não visíveis e impalpáveis. Somos, acima de tudo, movidos por afetos e a imagem é uma forma de dar conta das aflições e desejos humanos.

Antes de adentrarmos na análise propriamente dita, o leitor ainda pode se questionar sobre nosso interesse específico na cinematografia, uma vez que o audiovisual se apresenta como um texto sincrético, fruto de diferentes sistemas semióticos. Em primeiro lugar, sou fotógrafo e utilizo os diferentes recursos da luz e da câmera como intensidade, qualidade,

direção, enquadramento e composição, para dar forma à ideias, conceitos e criar expressões poéticas. Nos últimos 15 anos tenho acompanhado de perto algumas transformações nos modos de pensar, fazer e distribuir conteúdos audiovisuais, motivado pelo advento da tecnologia digital. Como dito anteriormente, a mudança dos formantes mínimos da imagem audiovisual tem suscitado uma série de inquietações no campo profissional, acadêmico e reacendido o debate acerca da representação da realidade. Em nossas proposições, consideramos um equívoco compreender as variações nas tecnologias de representação em termos de graus de fidelidade ao mundo empírico.

Tomada como representação, a imagem digital – seja na fotografia, no cinema, no vídeo e nas diversas telas de computador e devices móveis – não é naturalmente menos real ou mais artificial que imagens técnicas de gerações anteriores. São, isso sim, dotadas de outra materialidade e possuem estatuto diverso diante do mundo empírico se comparadas ao cinema de película, à fotografia de sal de prata, ao vídeo e à televisão da varredura elétrica-eletrônica. (POLYDORO, 2012)

Foi exatamente por refletir nas materialidades dessa imagem e no seu potencial narrativo que adotei os elementos da cinematografia como critério de análise. A escolha de uma obra fotografada por Walter Carvalho também não foi aleatória, mas incentivada pelo fato desse artista ser um dos principais nomes em atividade no país, com obras caracterizadas por um grande apuro técnico e estético. Carvalho também se mantém inquieto com questões sensíveis à imagem, fazendo com que ele se reinvente a todo momento, lidando com o acaso e o inesperado. Isso faz com que cada uma de suas obras adquira um estilo peculiar, demandando esforço e atenção por parte do pesquisador para as idiossincrasias da sua poética. Carvalho é um verdadeiro mestre da luz e sombra, que manipula de maneira habilidosa as diferentes qualidades da imagem para produzir obras visualmente instigantes. Trata-se de um artista que incorpora em seu ofício as duas facetas exigidas para um diretor de fotografia completo: a visão artística e técnica.

Com base no processo criativo de Walter Carvalho, conduzido primordialmente pelas palavras e conceitos, estruturamos nossa pesquisa em quatro capítulos. No primeiro, busca-se analisar as estruturas narrativas da minissérie, evidenciando a organização interna do texto e os recursos utilizados pelo sujeito da enunciação para construir um discurso autêntico e verossímil. Ao mesmo tempo, nosso intuito é manter a investigação conectada com o contexto social e econômico em que o texto está inserido, pois este é tanto um objeto de significação quanto um objeto de comunicação. Com base nesses elementos procura-se demonstrar o tipo de realismo proposto pela minissérie. A discussão estabelecida nesse capítulo está articulada, principalmente, pela semiótica de Algirdas J. Greimás e pelo estudo do melodrama, desenvolvido por Esther Hambúrguer e Ismail Xaxier.

No segundo capítulo, procura-se investigar as diferentes formas de manifestação do realismo no campo das artes, tarefa que não é das mais simples. O termo possui um significado demasiadamente plural, podendo ser utilizado para designar movimentos artísticos do século XIX, especialmente aqueles ocorridos na Europa, estilos cinematográficos do pós-guerra ou para fenômenos da percepção, com destaque para a impressão de realidade provocada pelos filmes. Em termos estilísticos, observaremos algumas similaridades entre os diferentes sistemas de representação em relação à escolha dos temas, centrado em aspectos sociais da vida cotidiana e na exploração dos materiais de expressão, visando manter uma fidelidade representacional aos acontecimentos do universo real.

No terceiro capítulo faremos uma investigação sobre a construção da imagem realista a partir dos elementos da *mise-en-scène*, termo de origem francesa que significa colocar em cena. Através do estudo do espaço (locações e cenários), figurino, maquiagem e iluminação, faremos um levantamento das estratégias adotadas pelo sujeito da enunciação para construção da cinematografia realista de “Justiça”, evidenciando a conexão estabelecida entre o plano do conteúdo, cuja estrutura interna está fundamentada no melodrama, e o plano da expressão. Para essa discussão, utilizaremos a semiótica plástica de Jean-Marie Floch. Segundo o teórico, para que um texto sincrético como o audiovisual apresente coerência, é preciso que o artista desenvolva uma correlação entre as categorias dos planos da expressão, com base nas materialidades intrínsecas à imagem audiovisual, com as categorias do plano do conteúdo, que são o ponto de partida para qualquer narrativa.

No quarto capítulo, procura-se discutir a poética de Walter Carvalho para construção do realismo cinematográfico de “Justiça”. Com o intuito de manifestar as estruturas internas da narrativa de maneira coerente, o diretor de fotografia lança mão de uma série de recursos discursivos como ponto de vista, enquadramento, composição e movimentação da câmera. A compreensão da maneira como esses elementos são organizados no interior dos planos influencia diretamente na estilística e na maneira como o enunciado é interpretado pelos espectadores. Nossa discussão estará amparada pela teoria cinematográfica de André Bazin, pela semiótica de Charles Sanders Peirce, pelos conceitos de narrativa cinematográfica desenvolvidos por Christian Metz e pelo estudo de estilística cinematográfica de David Bordwell.

CAPÍTULO I

2 JUSTIÇA: A ESTRUTURA NARRATIVA

“Justiça” é uma minissérie de 20 capítulos, veiculada pela TV Globo em 2016. Narra a história de quatro personagens independentes cujas vidas se cruzam de maneira circunstancial. Crimes e incidentes com vítimas fatais aproximam as personagens. O sentido de justiça, seu entendimento pelos personagens e a diferença entre o sofrimento de quem fica e a pena imposta pela justiça formal, constituem-se em dinamismo da narrativa e motivação para os personagens agirem. De acordo com o diretor de cinema e TV José Luiz Villamarim, a proposta da minissérie é estimular a audiência a tomar partido diante das ações assumidas pelos sujeitos da narrativa e estimular o debate acerca dos temas polêmicos apresentados. Apesar do título, a obra não se preocupa em explorar a rotina dos tribunais, tampouco discutir as leis e sua aplicação, mas enfatiza as tragédias e os dramas humanos. Villamarim acredita que ao trazer para a tela temas do cotidiano, a narrativa ganha potência e proximidade com a audiência. Para transformar as palavras do roteiro de Manuela Dias em imagens, com dramaticidade e verossimilhança, o diretor afirma ter adotado um “compromisso com o realismo”. A assunção desse conceito é instigante na medida em que o termo realismo merece diversas abordagens e adota uma pluralidade de significados em função do seu recorte histórico e relação com a percepção. Pode ser usado para designar um movimento artístico, uma característica da imagem fotográfica e cinematográfica ou para tratar de um tipo de percepção diante de estímulos sensoriais e motores. Para entendermos como os elementos do plano do conteúdo são expressados pela imagem de Walter Carvalho, iniciaremos nosso estudo pela narrativa da minissérie.

Para essa primeira análise, utilizaremos como base a teoria semiótica desenvolvida por Algirdas J. Greimás e pelo Grupo de Investigações Semi linguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais. O motivo dessa escolha se justifica pela semiótica ter interesse em estudar o texto, a fim de explicar o que ele diz e como ele diz. Diana Luz Pessoa de Barros (2011, p.7), define o texto segundo duas concepções complementares. Em primeiro lugar, “pela organização e estruturação que faz dele um todo de sentido, como um objeto de comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário”. Tomado nessa acepção, o texto é visto como um objeto de significação, que nos leva ao estudo dos procedimentos e mecanismos que o estrutura. A segunda forma de pensar o texto está baseada na ideia de tratá-lo como um objeto de comunicação entre sujeitos. Seguindo por esse caminho, “o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por funções ideológicas

específicas”. Esse tipo de abordagem exige que o texto seja examinado em função do contexto sócio histórico no qual está inserido e que também produz efeitos em seu sentido.

Numa sociedade de classes, os sistemas de representação que deveriam explicitar os fenômenos, já estão eles próprios contaminados pela luta de classes e, por consequência, tornam-se sistemas necessariamente “deformadores”, isto é, dotados de intencionalidade, formatados pela estratégia classista e atravessados pelo crivo de classe que os forjou e que, na maior parte das vezes, coincide com aquela que detém o poder político. Os sistemas simbólicos que os homens constroem para representar o mundo são ideológicos exatamente porque, longe de constituírem entidades autônomas e transparentes, estão determinados, em última instância, pelas contradições da vida social. (MACHADO, 2015, p. 16)

Essa questão se torna ainda mais sensível numa obra que se propõe realista e busca nos acontecimentos do mundo, inspiração para construção de sua narrativa. Apesar do contexto social e histórico ser um fator preponderante para a construção de sentidos, nesse momento nos interessa compreender a maneira como os autores organizam os diferentes elementos da narrativa para construir um efeito de realismo. Isso não significa que os aspectos externos serão ignorados, até porque o texto é um produto complexo concebido em sua dualidade. Seu estudo com vistas a construção de sentidos “só pode ser entrevisto com o exame tanto dos mecanismos internos quanto dos fatores contextuais ou sócio históricos de fabricação de sentido” (BARROS, 2011, p.8).

Partindo das estruturas fundamentais, podemos inferir que a narrativa de “Justiça” está constituída sob duas oposições semânticas complementares: justiça x injustiça (opressão, arbitrariedade, iniquidade); perdão x vingança. Essas oposições manifestam-se de diversas formas ao longo na minissérie. Na cena em que a Elisa de Almeida (Débora Bloch) revela ao namorado Heitor (Cássio Gabus Mendes) seu plano para matar Vicente Menezes (Jesuíta Barbosa), o público pode achar estranho o fato de uma advogada e professora universitária do curso de Direito render-se a sentimentos tão cruéis. Mas quando descobre que Vicente é o responsável pelo assassinato de Isabela de Almeida (Marina Ruy Barbosa), filha da professora e ex-noiva do rapaz, o equilíbrio entre o dever e o ser é colocado em jogo. Valores como justiça e integridade são assumidos por Heitor, que tenta convencer a namorada a desistir de seu plano de vingança, utilizando argumentos racionais. Elisa, por sua vez, é reconhecida como uma pessoa sensata, coerente e que deposita grande confiança na lei, porém, a morte da filha a faz assumir outros valores como ódio e vingança, que motivam a professora a seguir adiante com seu plano. No dia seguinte, em frente ao presídio, Elisa posiciona-se do outro lado da rua e aponta uma arma para Vicente no instante em que esse sai da cadeia. Ao ver que o rapaz tem uma esposa e uma filha chamada Isabela, a professora é tomada por um sentimento de compaixão que a faz adiar sua vingança.

Essa sequência nos mostra como a narrativa da minissérie está suscetível à desdobramentos polêmicos, e que não são necessariamente motivados pelo ambiente, como na tese apresentada por Aluizio de Azevedo em “O Cortiço”, romance realista/naturalista publicado em 1890. A obra é uma crítica aos costumes da sociedade brasileira do século XIX. No livro, Azevedo procura demonstrar que o ambiente em que o homem se encontra, as coisas que o rodeiam, as vozes e as falas que se chocam e se estabelecem em local definido, acabam moldando a maneira de ser e agir dos seres humanos. Em Justiça, os autores apresentam uma subversão dessa tese, pois independente da classe social, função ou ambiente, todos os personagens são esféricos, complexos, de grande densidade psicológica. Antes do ambiente, suas ações são motivadas por paixões e desejos internos, que estão em harmonia com o contexto no qual estão inseridos. Elisa, por exemplo, é uma representante das classes sociais mais elevadas, possui um nível intelectual acima da média e mora numa das áreas nobres da cidade de Recife. Ainda assim, a professora não é retratada de maneira caricata ou através de um ponto de vista cristalizado; ela assume os valores semânticos do nível fundamental e sincretiza o papel do sujeito de fazeres contrários. Esse tratamento dado aos personagens e à narrativa encontra fundamento na *mímēsis* de Aristóteles (2015, p.129):

Tanto na caracterização das personagens quanto na trama dos fatos é preciso sempre procurar o necessário ou o verossímil, de tal modo que tal personagem diga ou faça tais coisas por necessidade ou verossimilhança e que isso se realize após aquilo também por necessidade ou verossimilhança.

Ao adotar essa organização para o enredo da minissérie, fica evidente o cuidado dos autores para produzir histórias plausíveis, capazes de estimular a audiência através da identificação com os personagens e seus dramas. Na história de Fátima Libério do Nascimento (Adriana Esteves), as oposições semânticas também devem ser examinadas como transformações operadas por sujeitos. A situação estabelecida muda o comportamento da diarista progressivamente: de sujeito equilibrado e ponderado, passa-se à impaciência, desequilíbrio e culmina na violência física. No início da história vemos Fátima comemorando o aniversário de sua filha mais velha Mayara (Letícia Braga) com a família e os amigos. A atmosfera de alegria e descontração muda repentinamente com a chegada dos novos vizinhos, o policial militar Douglas (Enrique Diaz), sua esposa Kellen Aparecida (Leandra Leal) e o cachorro Furacão. Imediatamente após Douglas abrir a porta traseira de sua caminhonete, Furacão sai correndo e invade o quintal dos Libério, atacando os convidados e os animais de estimação. A falta de atitude do policial militar e os ataques do cachorro são elementos desencadeadores para que Fátima assumira uma nova postura – a manipulação dos sujeitos ocorre, sobretudo, por intimidação.

Com o passar do tempo, o espaço ocupado pela família dentro do próprio terreno vai sendo reduzido à área interna da casa, cercada por telas de proteção. Apesar do contexto desfavorável, Fátima e seu marido Waldir do Nascimento (Ângelo Antônio) tentam cumprir o papel de bons vizinhos, mas os desdobramentos do enredo fazem com que os sujeitos rompam com a passividade e assumam um outro tipo de postura. Um novo ataque de Furacão faz com que o motorista de ônibus vá até a casa de Douglas para exigir medidas efetivas. Fátima, por sua vez, decide erguer o muro que separa as duas casas. Finalmente, após o cachorro tentar atacar Jesus (Bernardo Berruezo), o filho mais novo do casal, a diarista mostra-se qualificada para agir e, tomada pela raiva, atira em Furacão. Como vingança, Douglas enterra drogas no quintal da vizinha e liga para seus colegas da polícia. A diarista é condenada a cumprir sete anos de cadeia, perde o marido e seus filhos tomam rumos inesperados. Ainda assim, após sair da prisão, perdoa Douglas e ambos se tornam bons amigos.

Embora os elementos do nível narrativo estejam organizados como um conjunto de enunciados de estado que regem um fazer, simulando a ação do homem que transforma o mundo, a impressão de realidade é um efeito obtido pela manipulação dos recursos do nível discursivo. Nessa etapa, o sujeito da enunciação faz um conjunto de escolhas em termos de pessoa, tempo e espaço para construir o sentido e o estilo do texto.

Partindo do princípio de que todo discurso procura persuadir seu destinatário de que é *verdadeiro* (ou falso), os mecanismos discursivos têm, em última análise, por finalidade, criar a ilusão de verdade. Há dois efeitos básicos produzidos pelos discursos com finalidade de convencerem de sua verdade, são o de *proximidade* ou *distanciamento* da enunciação e o de *realidade* ou *referente*. (BARROS, 2011, p.55)

Em Justiça, o sujeito da enunciação delega a voz aos personagens que, dessa forma, assumem o discurso, produzindo um efeito de proximidade com os acontecimentos narrados. Sem a intervenção direta do sujeito da enunciação, a impressão que se tem é que as ações da diegese se desenvolvem com mais naturalidade. Esse efeito ganha mais potência em função da imagem cinematográfica ser capaz de atualizar os acontecimentos passados e apresentá-los como se tudo ocorresse diante dos olhos do público. O semiólogo Christian Metz (1972, p.16) nos diz que há um desencadeamento ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ e que alcança de imediato uma espécie de credibilidade que é mais forte do que qualquer outro meio, dirigindo-se ao público como num tom de evidência. “Há um modo filmico de presença o que é amplamente crível” (ibid., p.17). Parafrazeando André Gaudreault (2009, p.131), ao tomar contato com as imagens de uma obra audiovisual, seja no cinema, na televisão, no computador ou no celular, o espectador não vivencia os acontecimentos da tela como uma volta ao passado, ao contrário, se insere na continuidade cronológica dos eventos narrados.

É, porém, necessário observar que o fato de atualizar um *processo*, como dizem os gramáticos (o desenrolar de uma ação no tempo, do latim *processus, procedere*: passar, desenrolar), é uma propriedade do *modo* indicativo e não do presente. Empregar o indicativo é de fato *estabelecer* o processo; pelo contrário, o subjuntivo exprime tudo aquilo que diz respeito a uma interpretação (julgamento, sentimento, vontade...), o que não o impede também de possuir um presente. Seria mais correto definir a imagem cinematográfica pelo seu modo: o indicativo (GAUDREULT, 2009, p.132)

Embora a imagem cinematográfica tenha um potencial para atualizar acontecimentos decorridos, Metz (1972, p.19) afirma que esse recurso não é suficiente para garantir o realismo de uma narrativa cinematográfica, ela apenas colabora para que a experiência seja percebida como uma ilusão autêntica. Até mesmo em romances e filmes baseados em histórias verídicas, os espectadores nunca os confundem com a experiência do mundo físico, pelo simples fato dos acontecimentos apresentados na tela não estarem situados no aqui e agora. Ainda assim, a manipulação dos recursos discursivos é capaz de fazer com que o texto audiovisual seja percebido com maior ou menor grau de realismo. Para isso, o sujeito da enunciação opera através de uma técnica denominada ancoragem, através da qual o discurso é conectado à pessoas, espaços e datas reconhecidas pelo público como reais ou existentes. Em “Justiça”, a escolha por situar os acontecimentos diegéticos em 2016, mesmo ano de exibição da minissérie, foi uma estratégia para manter os acontecimentos diegéticos em sintonia com os fatos da vida real, aumentando assim o coeficiente de realidade da obra. Ao ancorar os acontecimentos em espaços como o Edifício Holiday, a praia de Boa Viagem, ruas e avenidas da cidade de Recife, cria-se uma ilusão de referente para que o discurso ganhe credibilidade. Como dissemos logo acima, a partir do momento em que os acontecimentos, objetos e momentos são reconhecidos como uma evidência do real, todo texto passa a ser percebido como verdadeiro. A enunciação da minissérie assume claramente o papel de instância mediadora entre o discurso e o contexto social e histórico do período.

Os exemplos analisados servem para demonstrar como os autores de “Justiça” funcionalizam fatos da realidade a fim de confrontar determinadas verdades, procurando organizar a complexidade do mundo no qual o poder dos homens sobre seus destinos está intimamente ligado à responsabilidade que estes devem assumir sobre suas ações. Segundo a roteirista Manuela Dias, a história da empregada doméstica Fátima (Adriana Esteves) foi baseada num fato ocorrido com a moça que trabalhava em sua casa cujo marido fora preso por ter atirado no cachorro do vizinho. “Aquilo me deu um estalo sobre a esfera pessoal da questão das leis e punições. Observar a vida daquela mulher à beira da devastação depois desse acontecimento jurídico me mobilizou e acendeu a chama da minissérie”. Ao mesmo tempo em que a vida cotidiana é uma fonte de inspiração para o universo diegético, os autores operam de

forma a conduzir os projetos humanos para um final catártico, aliviando as ambiguidades e cargas de ironia presentes na experiência social. Ao assumir essa postura, “Justiça” constrói um tipo de melodrama que está em consonância com o modelo adotado pela teledramaturgia brasileira pós 1960, vinculada a uma tradição realista que opera nos limites da estrutura romanesca do gênero, opondo-se as velhas fórmulas dos melodramas cubano e mexicano. Estes, possuem narrativas baseadas em “dramas familiares, preocupados com o naturalismo psicológico e com o controle dos excessos e dos sentimentalismos”. No artigo “Telenovelas e interpretações do Brasil”, a professora Esther Hambúrguer faz uma clara distinção entre o melodrama da teledramaturgia brasileira e latino-americana:

A oposição entre o “novelão mexicano”, cuja estrutura seria melodramática, e a “novela brasileira”, que seria realista, aberta ao diálogo coloquial, à filmagem em locação, às tensões sociais da vida contemporânea, se impõe no final dos anos 1960 como desdobramento de tensões em vigor desde o início da década. Os termos dessa discussão superestimam a diferença entre as produções brasileiras e latino-americanas, na medida em que desconsideram a permanência da estrutura melodramática nos títulos brasileiros. Indicam, no entanto, uma diferenciação estilística, especialmente no que se refere à situação das tramas em espaços significativos do território brasileiro e no tempo contemporâneo. Títulos latino americanos procuravam justamente se distanciar no tempo e no espaço justamente para evitar tratar de assuntos que ecoassem conflitos pertencentes ao universo do cotidiano dos telespectadores e/ou específicos a um país.

Seguindo essa tradição da teledramaturgia nacional, “Justiça” procura mostrar uma representação verossímil da realidade, empregando em seu discurso audiovisual diálogos coloquiais, gravações em locações e cenários naturais e um trabalho de caracterização que visa construir um universo diegético verossímil. Operando numa zona de intersecção entre o realismo e o melodrama, os autores exploram as tensões da vida contemporânea, destacando acontecimentos que envolvem a justiça, ou sua fragilidade social, através de um discurso que não compromete o estado das coisas. Diferente de uma obra de ficção autoral que, em muitas ocasiões, buscam ir além da espetacularização da realidade e dos problemas sociais, “Justiça” é um produto televisual veiculado por uma emissora que presa pela liderança dos índices de audiência e, por isso, solicita produtos capazes de atingir o maior número possível de espectadores, pertencentes aos mais variados extratos da sociedade. O horário e tema da série lhe conferem alguma liberdade, o percurso dos profissionais envolvidos afiança qualidade técnica e domínio estilístico. A soma destes aspectos de natureza diferenciada tem impacto sobre a minissérie que trabalha formas de representação capazes de dar conta dos processos mais complexos de um espectro da realidade brasileira, denunciando problemas como corrupção, violência e desigualdade social, mas de maneira “domesticada, reconfortadora, a determinada questões do seio da sociedade” (XAVIER, 2003, p.130)

Dentro dessa orientação, o realismo de “Justiça” apoia-se no melodrama, uma das modalidades mais populares da ficção moderna e que possui raízes no teatro francês do século XVIII, período em que os artistas montavam palcos em praças públicas para que uma peça fosse exibida para uma grande audiência, formada por pessoas majoritariamente pobres, analfabetos e que tinham pouco acesso às produções culturais e artísticas da época. Para facilitar a comunicação e o entendimento da diegese, as peças eram repletas de cantos, recurso muito utilizado na Grécia Antiga para contar e memorizar grandes feitos heroicos. A escolha por tratar de temas do cotidiano tinha como objetivo aumentar o interesse do público e seu respectivo envolvimento com a história, ou seja. Os acontecimentos fictícios eram representados por personagens comuns, desempenhando atividades ordinárias. Como essas peças eram destinadas às classes populares da sociedade, as ações dos atores precisavam ser muito claras, com gestos exagerados para garantir que as pessoas mais distantes do palco tivessem a mesma compreensão do espetáculo em relação as pessoas localizadas mais próximas da cena. Por conta disso, o exagero se tornou um dos elementos marcantes do melodrama. Embora o teatro possua materialidades distintas do cinema e da televisão, esse tipo de narrativa encontrou terreno fértil nos meios audiovisuais, especialmente pelas mãos de artistas como David W. Griffith, Sergei Eisenstein, Orson Welles, Ingrid Bergman, Alfred Hitchcock e Rainer W. Fassbinder. Todos esses realizadores possuíam experiência nos dois campos expressivos e se preocupavam muito mais com as afinidades do que diferenças entre os meios, produzindo verdadeiras obras de arte com apelo popular¹⁰.

Num artigo intitulado “O Melodrama da Televisão”, o professor de literatura David Thornburn definiu esse subgênero como um “drama sentimental estruturado artificialmente, que sacrifica a caracterização em prol de incidentes extravagantes, faz apelos sensacionalistas às emoções da audiência e tem um final feliz, ou, pelo menos, moralizante.” A análise de alguns personagens da minissérie nos mostra que os elementos destacados por Thornburn de maneira sucinta são recursos dramáticos utilizados pelos autores para criar um vínculo emocional com a audiência. Por exemplo, as quatro personagens principais, Elisa, Fátima, Rose (Jéssica Ellen) e Maurício (Cauã Reymond), são pessoas comuns que, diante das circunstâncias cometem crimes e acabam condenados a sete anos de prisão. Ao final desse período, cada um tenta retomar sua vida, um processo que envolve muito sofrimento em função da mistura de sentimentos que tangencia seus programas narrativos como vingança, perdão e arrependimento.

¹⁰ Cf. XAVIER, Ismail. O olhar e a cena. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.59

Outros personagens como Vânia Ferraz (Drica Moraes), representante da alta sociedade, é esposa do empresário e político corrupto Antenor Ferraz (Antônio Caloni). Sua condição de mulher traída, alcoólatra e depressiva sustenta uma performance de exageros, materializada através de sentimentos como tristeza e obsessão. De maneira semelhante, o drama vivido por Débora Carneiro (Luísa Arraes) resulta em ações e reações exageradas: a jovem chora de forma recorrente, dividida entre vingar-se do homem que a estuprou ou seguir os rumos do destino ao lado do marido, como se nada tivesse acontecido. Trazer a problemática das personagens para o corpo é mais uma das características do melodrama, que visa o reconhecimento imediato por parte do público de um conjunto de sentimentos, ideias e conceitos apresentados pela diegese. Se as mesmas sensações fossem traduzidas por signos verbais ou por interpretação mais econômica, a relação dos espectadores com o drama vivido pelos personagens da minissérie seria de outra ordem, demandaria outro tempo e claro, não seria mais melodrama. Como seres suscetíveis a sentir dor física e psicológica, todos somos capazes de nos conectar com narrativas que remetem a tal situação. Para Ismail Xavier (2003, p.94), vale na imaginação melodramática a ideia de expressão dos sentimentos na superfície do corpo, seja pelo gesto ou fisionomia que sublinha uma reação ou uma intenção da personagem, seja pela simples marca (de nascença ou adquirida) que assinala traços do caráter.

A dramaturgia sempre busca provocar a identificação por parte do público, porque sem identificação não tem transferência e o processo de experiência vicária não se dá. A ideia de criar histórias tem a ver com ampliar as nossas experiências, traçar uma trama fictícia, virtual, na qual as pessoas possam testar seus valores e limites sem necessariamente matar alguém, trair etc. Em "Justiça", a linguagem realista, que flerta com o documentário, incentiva ainda mais essa identificação, mesclando o material ficcional com o que entendemos por realidade cotidiana. (JORNAL DA REGIÃO, 2016)

Essa mistura de sentimentalismo com prazer visual tem sido a fórmula do melodrama ao longo dos séculos e por atingir um grande número de pessoas, tem sido um modelo hegemônico no teatro, no cinema e na televisão. Para Peter Brooks (1985, p.63 apud. Xavier, 2003, p.91) o sucesso do melodrama se deve às exigências da nova sociedade por um tipo de ficção capaz de regular as tensões do cotidiano, uma espécie de ritual composto por múltiplas funções.

Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances entre o bem e o mal, se oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável... Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo*, confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família. (XAVIER, 2003, p.91)

Por operar através de uma poética que visa construir uma narrativa verossímil, inserindo características da vida cotidiana na ficção, a distinção entre o bem e o mal não é feita de maneira tão clara em “Justiça”, como no modelo canônico apontado por Peter Brooks. Em nosso cotidiano, a vida é muito mais complexa, ultrapassando o dualismo didático herdado da tragédia grega. De acordo com Manuela Dias, essa heterogeneidade foi fundamental para determinar o conteúdo e a forma da minissérie, resultando numa estrutura ambígua, onde a escolha entre o que é justo depende do ponto de vista adotado diante das questões apresentadas.

2.1 Núcleos dramáticos de uma narrativa multiplot

Para chegar a um veredicto, os espectadores têm a possibilidade de acompanhar os acontecimentos diegéticos sob diferentes pontos de vista, reunindo provas e “colhendo depoimentos” a fim de esclarecer os motivos que levaram cada um dos personagens a praticar suas ações. Ao mesmo tempo que oferece uma abordagem panorâmica dos eventos, o cruzamento das diferentes histórias funciona como um gancho, chamando a atenção da audiência para os diferentes programas narrativos contidos na trama. Esta é composta por quatro núcleos dramáticos por onde circulam os diversos personagens.

Na primeira história, temos o núcleo que representa as classes mais abastadas e intelectualizadas da sociedade. Ela é conduzida por Elisa de Almeida, professora universitária do curso de direito, namorada de Heitor, reitor da universidade em que ela trabalha e mãe de Isabela de Almeida, jovem pequeno burguesa sem obrigações materiais, cujo interesse primeiro é a diversão sem qualquer preocupação com o presente. Isabela é noiva de Vicente Menezes, playboy ciumento e machista que promete uma vida de sonhos para a garota. Vicente vive sob as asas do pai, o empresário Euclides Menezes (Luiz Carlos Vasconcellos), sócio/proprietário da empresa de ônibus Boa Viagem Transportes que acaba falindo por causa de um golpe aplicado por Antenor Ferraz, sócio e compadre de Euclides. O fim da empresa abala o noivado de Isabela e Vicente. Em meio a tantas dúvidas, a garota acaba se relacionando com Otto (Pedro Lamin), um ex-namorado que ainda nutria uma paixão por Isabela. Na noite em que estavam juntos, o casal foi flagrado por Vicente que sacou uma arma e matou Isabela a tiros. Nesse mesmo tempo, Elisa mantinha um caso com Teo Ferraz (Pedro Nercessian), filho de Antenor e representante da juventude aristocrática brasileira. Teo é aluno da faculdade de direito; durante seu período na graduação, foi protagonista de um acontecimento polêmico: publicou um vídeo de cenas íntimas com Vanessa (Giovana Echeverria) ocorrido durante uma festa universitária. O episódio desencadeou uma crise entre alunos e Universidade.

O segundo núcleo da minissérie representa as camadas populares e carentes da sociedade brasileira. Ele é protagonizado pela empregada doméstica Fátima Libério (Adriana Steves) do Nascimento, casada com Waldir (Ângelo Antônio), motorista de ônibus da Boa Viagem Transportes. O casal tem dois filhos, Mayara Libério do Nascimento (Leticia Salatiel / Julia Dalavia) e Jesus Libério do Nascimento (Bernardo Berruezo/Tobias Carrieres). A família mora num sítio, localizado na periferia de Recife onde criam patos, galinhas e uma vaca. A vida de todos é abalada com a chegada dos novos vizinhos, o policial militar Douglas (Enrique Diaz), a namorada Kellen (Leandra Leal) e o cachorro Furacão. Douglas é um policial machão, que costuma abusar do poder da farda para extorquir dinheiro em batidas policiais e receber propina. Ele é completamente apaixonado e dominado por Kellen, ex-garota de programa e cafetina que adora arrumar confusão. A vida de Fátima é transformada após ela matar Furacão; o cachorro invadia constantemente o quintal da família Libério, matando os animais e atacando seus filhos. Revoltado, Douglas escondeu drogas na casa da vizinha e chamou a polícia. Fátima foi presa por porte de drogas. Após sete anos de detenção, muita coisa mudou na vida da empregada doméstica. A filha foi trabalhar no prostíbulo de Kellen; Jesus foi morar nas ruas de Recife, praticando pequenos furtos para sobreviver, ao lado dos colegas Dez Porcento (Leandro Leo) e Igor (Alex Patrício Filho). Ao retomar sua vida em liberdade, Fátima apaixonou-se por Firmino (Leandro Andrade), músico que durante o dia trabalha como mestre de obras, numa empresa de construção civil e, à noite, ganha a vida fazendo bicos como músico. Firmino é irmão de Oswaldo (Pedro Wagner) com quem rompeu laços após descobrir que este havia estuprado uma garota na cidade do interior em que os dois nasceram.

O terceiro núcleo da trama é focado em temas como preconceito racial, consumo de drogas e violência contra a mulher. Aqui, as histórias são conduzidas pelas amigas Rose e Débora Carneiro. Rose é filha da empregada doméstica Zelita Silva dos Santos (Teca Pereira), que trabalha na casa de Lucy Carneiro (Fernanda Vianna), mãe de Débora e jornalista que investiga as causas da falência da Boa Viagem Transportes. Após serem aprovadas no vestibular, as amigas decidem celebrar a ocasião numa *rave* à beira mar, na praia de Boa Viagem. Nesse local está o quiosque de Celso (Vladimir Brichta), que vende sucos, sanduíches e fornece drogas para os frequentadores da praia. Celso e Rose são namorados por isso, no dia da festa ela e Débora vão até o quiosque para “descolar” alguma substância ilícita. De volta à *rave*, uma batida policial acaba com a alegria dos jovens. Numa operação comandada por Douglas, Rose é revistada e flagrada com drogas. Débora, por ser branca, é dispensada pelos policiais. Por causa desse evento, Rose perde a chance de se matricular na faculdade e acaba tendo que cumprir sete anos de detenção. No período em que esteve presa, Débora conheceu

Marcelo (Igor Angelkorte), por quem se apaixona e casa, mas sua vida sofre um novo desdobramento após tornar-se vítima de um estupro em pleno carnaval de rua. Quando Rose sai da cadeia, ela propõe a amiga encontrar o estupro para que a justiça seja feita com as próprias mãos.

Corrupção e eutanásia são os temas do quarto núcleo dramático da série, conduzidos pelo drama vivido por Maurício Pereira (Cauã Reymond), assistente de contabilidade da Boa Viagem Transportes e marido de Beatriz Puglisesi (Marjorie Estiano), primeira bailarina de um grupo de dança moderno. Maurício é apaixonado pela mulher, com quem planeja um futuro tranquilo. Seus planos são interrompidos quando, ao sair de um espetáculo de dança, Beatriz é atropelada por Antenor Ferraz, casado com Vânia Ferraz, uma mulher alcoólatra, deprimida pelas sucessivas traições do marido que serve de “laranja” para os negócios ilícitos do marido. A tragédia é acompanhada de perto por Maurício que tenta socorrer a esposa. Ela não morre, mas acaba tetraplégica. Sem a chance de voltar a se movimentar novamente, Beatriz solicita ao marido que pratique eutanásia, pois ela não aguentaria viver naquele estado. Apesar de não concordar com a ideia, Maurício não aguenta ver Beatriz sofrendo na cama do hospital e acaba atendendo ao pedido da esposa. Por causa disso, Maurício é preso e condenado a cumprir uma pena de sete anos de detenção. Para sobreviver na cadeia, ele utiliza seus conhecimentos de contador para auxiliar os traficantes. O capital que ganha é repassado ao amigo Celso, que expande seus negócios, torna-se sócio do prostíbulo Vênus Night Club, comandado por Kellen, mas também guarda uma boa quantia para que Maurício, assim que sair da cadeia, possa utilizá-lo em seu plano de vingança contra Antenor Ferraz.

Em uma primeira visada os núcleos dramáticos se estruturam segundo uma lógica própria de funcionamento, as tramas são autônomas e poderiam ser contadas isoladamente. O ponto em comum, lugar de encontro dos enredos, é a temática da justiça (ou falta de) acrescidas dos laços estabelecidos entre os personagens que oferecem uma nova perspectiva sobre os acontecimentos. Com o desenrolar das histórias, o cruzamento circunstancial cresce, mostrando-se os efeitos involuntários ou mesmo intencionais, e frequentemente desconhecidos do público, das ações de personagens de uma trama sobre os de outra que “comungam o mesmo espaço. Ao longo da narrativa, muitas cenas são construídas para funcionarem como ponto de intersecção entre os diferentes núcleos dramáticos, algo que a roteirista Manuela Dias convencionou chamar de “cenas conjuntas” e que, no campo do audiovisual, é mais conhecido como narrativas *multiplot*. No primeiro episódio, dedicado ao drama de Elisa, vemos uma cena que ilustra bem esse encontro de personagens de diferentes núcleos. A professora e sua filha reúnem-se na sala do apartamento em que vivem para praticar exercícios físicos. As duas

conversam sobre o relacionamento de Elisa com Teo, filho de Antenor Ferraz, enquanto um pintor faz reparos nas paredes do interior do imóvel. Mostrado com uma certa despreensão nessa cena, o pintor é um elemento chave do terceiro núcleo dramático da minissérie, dedicado à história de Débora e Rose. Ele é Oswaldo, irmão de Firmino que, além de trabalhar como pintor é o algoz que estupra Débora durante um baile de carnaval.

FIGURA 1 – Elisa e Isabela conversam enquanto são observadas pelo pintor Oswaldo. Nessa cena, não é possível definir se a atenção do pintor está no noticiário da TV ou em Isabela



Fonte: Reprodução Globoplay

Na TV, um boletim jornalístico noticia um protesto na frente da empresa de ônibus Boa Viagem Transportes. A repórter é Lucy Carneiro, mãe de Débora que vai até as últimas consequências para descobrir os motivos que levaram a empresa de Euclides Menezes à falência. Ao ouvir a notícia sobre a confusão instalada na Boa Viagem Transportes, Fátima sai da cozinha assustada e pede à Elisa que a deixe sair mais cedo para pegar os filhos na escola, pois ela desconfia que por causa da confusão, Waldir, seu marido e motorista da empresa de ônibus de Euclides, não consiga chegar em tempo. A falência da Boa Viagem transportes deixa Isabela transtornada, especialmente depois de ver seu noivo Vicente na TV.

FIGURA 2 – Isabela e Elisa ficam chocadas com a notícia de falência da Boa Viagem Transportes. Na mesma cena estão Fátima e Oswaldo, ao fundo. Ambos são personagens coadjuvantes desse primeiro enredo, mas com destaque em seus respectivos núcleos dramáticos.



Fonte: Reprodução Globoplay

FIGURA 3 – Isabela e Elisa ficam chocadas com a notícia de falência da Boa Viagem Transportes. Na mesma cena estão Fátima e Oswaldo, ao fundo. Ambos são personagens coadjuvantes desse primeiro enredo, mas com destaque em seus respectivos núcleos dramáticos.



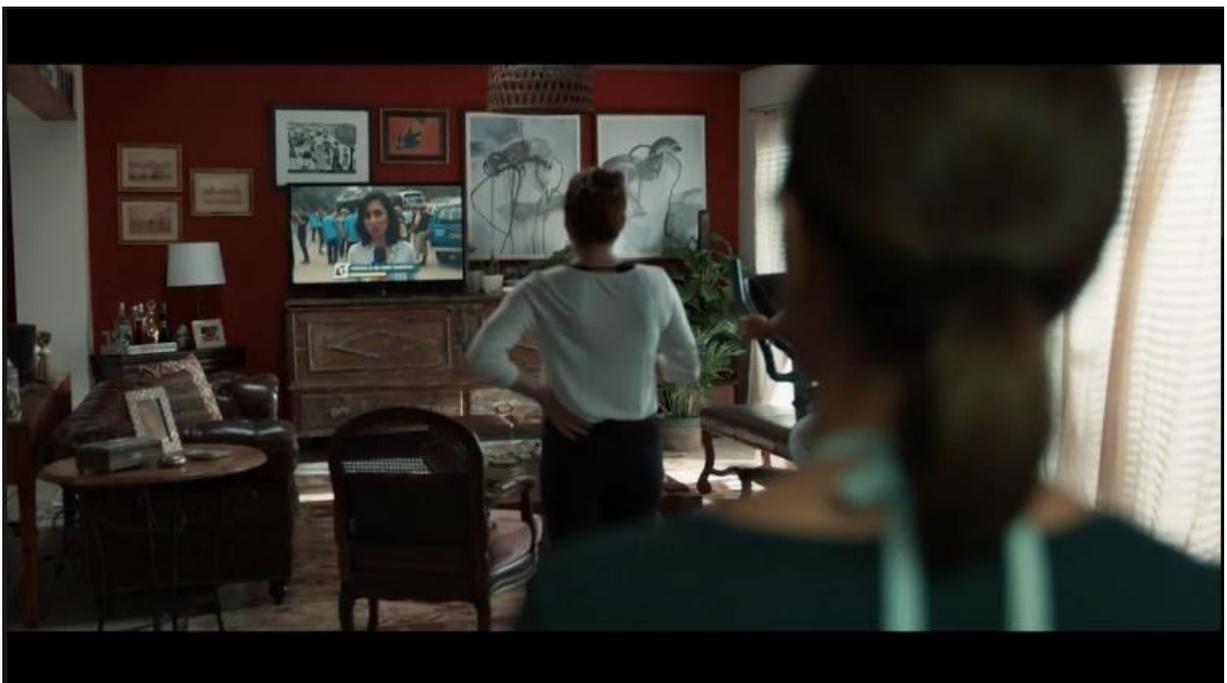
Fonte: Reprodução Globoplay

FIGURA 4 – Isabela e Elisa ficam chocadas com a notícia de falência da Boa Viagem Transportes. Na mesma cena estão Fátima e Oswaldo, ao fundo. Ambos são personagens coadjuvantes desse primeiro enredo, mas com destaque em seus respectivos núcleos dramáticos.



Fonte: Reprodução Globoplay

FIGURA 4 – Isabela e Elisa ficam chocadas com a notícia de falência da Boa Viagem Transportes. Na mesma cena estão Fátima e Oswaldo, ao fundo. Ambos são personagens coadjuvantes desse primeiro enredo, mas com destaque em seus respectivos núcleos dramáticos.



Fonte: Reprodução Globoplay

Ainda nesse primeiro episódio, há uma segunda cena que serve como ponto de intersecção para o encontro dos diferentes núcleos dramáticos. Após um jantar romântico, Elisa e Teo esperam pelo carro da professora na frente do restaurante quando ouvem o barulho de uma freada forte e uma batida forte. Trata-se do atropelamento da bailarina Beatriz Pugliesi, que acabara de sair do teatro onde havia apresentado uma performance de dança. O apaixonado marido Maurício Pereira, que prestigiou a apresentação, decidiu aguardá-la em frente ao teatro, mas do outro lado da rua. Quando a vê saindo, liga para o celular da esposa a fim de elogiar sua beleza. Beatriz, encantada com a surpresa, atravessa a rua distraidamente quando é atropelada por um carro em alta velocidade. O marido fica desesperado, tentando reanimar a esposa enquanto grita por socorro. Waldir, que conduzia seu ônibus pela mesma rua, desce do veículo para ajudar Maurício. Entre os passageiros do ônibus estão Débora e Rose.

Essas duas cenas sofrerão múltiplos desdobramentos narrativos, impossíveis de serem retratados em suas respectivas totalidades através de um único *plot*. Se os autores optassem por um modelo de narrativa linear, a criação da obra passaria necessariamente por uma seleção mais precisa de quais elementos deveriam ser representados na tela a fim de direcionar atenção da audiência. Em “Justiça”, a escolha do *multiplot*, vai além do mostrar um mesmo acontecimento sob diferentes pontos de vista; essa estrutura proporciona uma visão global das relações humanas na narrativa, constrói um pequeno universo do qual emergem questões sobre justiça, injustiça, vingança, perdão e resiliência. Também configura uma estratégia para despertar a curiosidade do espectador a fim de fazê-los mergulhar nas outras histórias, uma vez que cada drama particular é inserido numa realidade maior e relacionado com outros à sua volta, a cena volta ao longo da série pelas lembranças das personagens, crescendo em complexidade. A exibição dos diversos encadeamentos causais, desconhecidos e presentes na vida humana, recupera uma operação poética da tragédia clássica formulada por Aristóteles, segundo o qual o futuro dos homens depende de variáveis que estão além do seu controle, trazendo à tona questões relativas ao destino, ao acaso e ao livre arbítrio. É exatamente esse tipo de percepção que os autores da minissérie querem estimular no espectador ao construir uma narrativa *multiplot*, materializando a vida cotidiana com seus encontros arbitrários, onde as pessoas, de acordo com Villamarim, se cruzam a todo instante sem perceber os dramas e tragédias que cada um está vivendo.

É importante ressaltar que a estrutura *multiplot* de “Justiça” não é uma novidade ou ousadia deliberada, mas está baseada em exemplos presentes tanto no cinema quanto na televisão. As próprias telenovelas apresentam uma narrativa cujo discurso está baseado no

diálogo e num enredo que depende do envolvimento entre diferentes núcleos ou “bases dramáticas”, segundo Campedelli (1985). O entrelaçamento dos diferentes enredos estabelece uma sucessão de acontecimentos que podem ser revelados ou mantidos ocultos. Para Campidelli, essa característica é fundamental para a manipulação do suspense e participação ativa da audiência nos desdobramentos da narrativa. No cinema, o *multiplot* também tem sido uma estrutura utilizada com certa frequência para dar conta de narrativas complexas. Em 1956, Akira Kurosawa dirigiu “Rashomon”, filme que mostra quatro versões do assassinato de um samurai. Para desvendar os mistérios contidos no crime, a mesma história é relatada por um bandido, pela mulher do samurai, pela alma do morto e por um lenhador. No mesmo ano, Stanley Kubrick dirigiu “O Grande Golpe”, cuja história de um assalto é narrada pelos diferentes personagens da trama. Mais recentemente, Robert Altman realizou “Short Cuts” (1994), baseado numa coletânea de contos do escritor Raymond Carver (1938 – 1988). A diegese é habitada por uma diversidade de personagens que se cruzam constantemente. Primeiro, a garçonete Doreen Piggot (Lily Tomlin) acidentalmente atropela um menino com seu carro. Logo após o acidente, a criança entra em coma. No hospital, o avô do menino (Jack Lemmon) conta histórias a seu filho, Howard (Bruce Davison), sobre seu passado. Enquanto isso, o padeiro (Lyle Lovett) começa a perseguir a família quando eles não vão buscar o bolo de aniversário do garoto.

Ao mesmo tempo que o *multiplot* é uma ferramenta eficaz para que os autores consigam dar conta de narrativas complexas e o público tenha uma visão panorâmica dos diferentes acontecimentos, ela também oferece riscos para obras melodramáticas como “Justiça”. Como a narrativa está centrada em dramas humanos, vivenciados por diferentes personagens, o sofrimento de cada um pode intensificar a carga dramática de uma cena de maneira demasiada. A consequência seria um tipo de catarse que afastaria “Justiça” do seu compromisso com o realismo, resultando numa narrativa repleta de inverossimilhanças, como nos modelos das telenovelas mexicana e cubana. Nessas ficções, o sofrimento costuma ser tão profundo que a felicidade parece algo impossível de ser alcançado; há o risco de prevalecer exageros e manipulação sentimental. A virtude de “Justiça” está exatamente no controle desses exageros, materializado na performance, na caracterização dos personagens principais, na edição, na trilha sonora e no ponto de vista adotado pela câmera, que mostra os acontecimentos de forma distanciada, através de uma focalização externa. Tal distanciamento permite o desenvolvimento de uma interação mais ponderada entre os espectadores e os acontecimentos diegéticos, diferente da mera vulgaridade ou do apelo a sentimentos vagos de pena e culpa.

Com base nessa análise das estruturas dramáticas de “Justiça” passamos a compreender que o realismo proposto pelos autores da minissérie não é aquele do Realismo Poético Francês ou do Neorealismo Italiano, tampouco dos cinemas novos dos anos 60 na América Latina. Estes, preocupavam-se em revelar as causas dinâmicas de transformação social através de novas formas de representação, afastando-se do modelo industrial desenvolvido por Hollywood. No Brasil, diretores como Glauber Rocha, Leo Hirzman, Cacá Diegues, Ruy Gerra e Nelson Pereira dos Santos interessavam-se por construir narrativas que fossem além da simples transformação da realidade política e social em espetáculo, mas em criar obras capazes de fazer o público pensar. Esse tipo de cinema encontrou dificuldade na comunicação com a audiência, acostumada ao melodrama. De acordo com Ismail Xavier (2003, p.85), esse subgênero tem como característica simplificar as ironias e ambiguidades da experiência social, construindo uma “organização de mundo mais simples, onde os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é mérito da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical”. Operando numa intersecção entre o realismo e o melodrama, “Justiça” insere-se numa tradição dramaturgica que discute temas do cotidiano, tangenciados por questões políticas, econômicas e sociais, mas empregando fórmulas de gêneros tradicionais como a telenovela. O compromisso da minissérie não é apenas com o realismo, mas também com os índices de audiência.

CAPÍTULO 2

3 REALISMO: POÉTICAS E TEORIAS

A compreensão do conceito de realismo numa obra audiovisual contemporânea não é uma tarefa tão simples quanto parece. O termo possui um significado demasiadamente plural, podendo ser utilizado para designar movimentos artísticos do século XIX, especialmente aqueles ocorridos na Europa, estilos cinematográficos do pós-guerra ou para fenômenos da percepção, com destaque para a impressão de realidade provocada pelos filmes. Em termos estilísticos, podemos observar algumas similaridades entre os diferentes sistemas de representação em relação à escolha dos temas, centrado em aspectos sociais da vida cotidiana e na exploração dos materiais de expressão, visando manter uma fidelidade representacional aos acontecimentos do universo real.

Um dos possíveis caminhos para o estudo do realismo de um texto verbal, imagético ou sonoro é a semiótica de Charles S. Peirce. Conhecedor dos problemas acerca da comunicação humana, Peirce desenvolveu sua teoria com base num modelo triádico, relacionando um signo ao seu objeto para que fosse traduzido por um interpretante. Além disso, Peirce postula que o signo possui uma variedade morfológica de eventos semióticos que influenciam o interpretante, por isso os dividiu em três categorias de acordo com as relações de qualidade, existência e caráter de lei, que podem ser estabelecidas entre um signo e um objeto. Essas categorias são respectivamente o ícone, o índice e o símbolo. Mas a essa altura você pode estar perguntando: de que maneira essas categorias se relacionam com o realismo imagético proposto na minissérie “Justiça”? Resumidamente, podemos dizer que ela tem consequências diretas na natureza de tais imagens que, embora captadas por câmeras digitais, editadas e finalizadas em de ilhas que operam por síntese numérica, são predominantemente indexicais, mantendo uma relação de contiguidade física com os objetos do acontecimento audiovisual. Essa característica é fundamental para a objetividade de uma imagem que busca ir além da simples ficção do real para se tornar um “duplo” desse real, conforme a ontologia da imagem proposta por André Bazin (2014, p.31). Sua teoria tornou-se referência nos estudos das imagens fotográficas e cinematográficas, servindo como base ideológica e criativa para os filmes do movimento *Nouvelle Vague*¹¹, na França.

¹¹ Movimento cinematográfico criado na França, em 1958, como reação às superproduções hollywoodianas da época, encomendadas pelos grandes estúdios. A contraproposta eram filmes mais pessoais e baratos – o chamado “cinema de autor”. Seus principais representantes eram jovens críticos, reunidos ou inspirados pela revista *Cahiers du Cinéma*, criada pelo teórico André Bazin e considerada a bíblia da crítica da sétima arte. Entre os

Apesar das ideias de Bazin terem se perpetuado ao longo dos anos, sendo, inclusive, muito frequentes em estudos dos meios audiovisuais atualmente, seu conceito sobre o caráter realista da imagem fotoquímica foi contestado por teóricos como Noël Burch e pela chamada “Versão Epistemológica da Teoria do Cinema”, segundo a qual a objetividade de uma imagem captada por uma câmera, mesmo tendo como referente os objetos do universo real, não passaria de um efeito de realidade para esconder as marcas da enunciação. A crítica desenvolvida por Burch apoiava-se na luta de classes como força motriz das mudanças estilísticas, de forma que a leitura feita pelo teórico em relação ao estilo visual dos filmes da *Nouvelle Vague* e do Neorealismo Italiano se tornam consequência dos interesses sociais de uma época. A partir de um ponto de vista mais neutro, David Bordwell afirma o seguinte:

A versão oposicionista presume que todos os filmes ‘desviantes’ têm uma relação de negação com a corrente dominante, mas parece provável que muitos desses filmes são apenas contingentemente diferentes. Alguns diretores perseguem projetos e problemas inteiramente idiossincráticos, sem nenhuma relação significativa com a prática dominante.¹²

Embora o estudo dos aspectos ideológicos e sociais sejam relevantes para o entendimento de uma prática unificada, Bordwell nos alerta que seria imprudente transformar tal hipótese metodológica em princípio explicativo. Como esse tipo de abordagem foge à nossa discussão, cotejaremos teorias que privilegiam a reflexão sobre os modos contemporâneos de produção de imagem com vistas a criação de obras artísticas.

3.1 O Realismo nas artes plásticas

“as coisa como elas são”
Gustav Courbet

O termo Realismo é de origem francesa e foi utilizado em 1895 como título de uma exposição artística do pintor Gustav Courbet (1819-1877), considerado o pioneiro do estilo. O período em que o Realismo se desenvolveu foi marcado por grandes transformações políticas, econômicas e sociais; motivadas pela revolução industrial, que destruiu a tradição do artesanato, substituindo-a pela produção mecânica das fábricas. Diante desse contexto, os artistas passaram a adotar uma atitude mais pragmática, substituindo a subjetividade e emoção características do Romantismo por uma atitude mais objetiva em relação à vida e à morte. No

diretores mais conhecidos do estilo estão Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e Jacques Rivette.

¹² BORDWELL, David. Sobre a história do estilo cinematográfico. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013, p.157

lugar do herói idealizado e paisagens dramáticas, os temas passaram a ser a vida cotidiana, inserindo no discurso pictórico personagens comuns do universo rural e urbano. A ascensão da burguesia à classe dominante também influenciou o estilo artístico do período, criando um verdadeiro dilema para os artistas que pretendiam expressar-se de acordo com seus princípios estéticos.

O gosto do comprador fixava-se numa direção; mas o artista não se sentia obrigado a satisfazer suas imposições. Quando se via obrigado a isso por falta de dinheiro, sentia estar fazendo ‘concessões’, perdendo seu amor-próprio e o respeito dos outros. Se decidia ouvir a voz interior e rejeitar uma encomenda que não se harmonizava com a sua ideia de arte, corria o perigo de passar fome.¹³

Essa nova maneira de agir e de sentir, observada no século XIX, foi definida por Mário Perniola como um período burocrático, que dissolveu a fronteira entre o homem e a matéria inanimada; aproximação que o transformou em homem-coisa ou homem sem qualidades. Esse intenso processo de alienação era combatido por diversos artistas, principalmente por considerarem que seus trabalhos não podiam ser relegados à simples cópia, eco, especularidade de sensibilidades, mesmo quando transformavam seus respectivos mundos sensitivos e afetivos em produto socializado, verdadeiros tesouros convertidos em dinheiro mercadoria cujo valor variava de acordo com quem se colocava como peso de medida. O desaparecimento do caráter unitário tinha como consequência a perda da aura, conforme proposição de Walter Benjamin¹⁴. Assumir tal posição perante à realidade de um período marcado pela extrema mercantilização era um verdadeiro dilema para os artistas, pois aquele que aceitava às imposições da burguesia era considerado um “vendido”, pois mostrava-se “complacente com o gosto dos que careciam de educação estética”. Por outro lado, os artistas que se consideravam gênios pelo simples fato de não participar desse jogo, acabavam sem compradores, fato que diferencia a pintura do século XIX dos outros períodos históricos.

Nos períodos anteriores, usualmente os mestres mais notáveis, os artistas cuja habilidade era suprema, aqueles que recebiam as encomendas mais importantes, eram os que mais depressa ficavam famosos. Pense-se em Giotto, Miguel Ângelo, Holbien, Rubens ou mesmo Goya. Claro que podiam ocorrer tragédias, e um pintor ser insuficientemente reverenciado em seu país, mas, de um modo geral, os artistas e seu público compartilhavam de certos pressupostos e, por conseguinte, concordavam também no tocante aos padrões de excelência.¹⁵

O século XIX foi, então, um período artístico marcado por realizadores solitários que decidiram romper com a tradição acadêmica a fim de seguir com suas próprias ideias e

¹³ GOMBRICH, E.H. A história da arte. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015. p.501

¹⁴ Para saber mais sobre o conceito da perda de aura, consultar a obra do autor intitulada “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”

¹⁵ GOMBRICH, E.H. A história da arte. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015. p.503

sentimentos, criando novas possibilidades e perspectivas para a finalidade da arte. Um exemplo disso foram as obras de Eugène Delacroix (1798-1863), pintor revolucionário que valorizava muito mais a cor como elementos expressivo do que a forma do desenho, a imaginação em lugar do saber. Em *Cavalaria Árabe fazendo uma investida (1832)*, Delacroix nos apresenta uma cena que ele mesmo vivenciou durante sua viagem pela África a fim de “estudar as cores resplandecentes e as roupagens românticas do mundo árabe”¹⁶. O intenso contraste de cores e os contornos pouco definidos foi a maneira encontrada pelo artista para materializar a experiência vivida com intensa excitação e alegria frente ao romantismo por trás de toda a ação, algo bem distinto em relação aos nus de Jean-Auguste-Ingres cuja perfeição das formas, equilíbrio dos tons e gradação suave entre as zonas claras e escuras são era possível num ambiente controlado como o estúdio. Os trabalhos de Delacroix tinham como fonte de inspiração o paisagista francês Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), artista determinado em retratar a realidade da maneira mais fiel possível, embora se concentrasse menos em detalhes do que na forma e nos tons gerais. Por mais revolucionários que os quadros de Delacroix e Corot pudessem parecer, um grupo de jovens artistas do período ainda os consideravam ligados à tradição acadêmica, cuja regra dizia que uma pintura digna deveria representar personagens dignos, algo que excluía trabalhadores e camponeses. Por isso, um grupo se reuniu na aldeia francesa de Barbizon e estabeleceram seus princípios estilísticos com base nos trabalhos de John Constable (1776-1837), porém observando a natureza com “novos olhos”.

O primeiro artista que merece destaque é Jean-François Millet (1814-75), que estendeu o estilo e o tema das paisagens ordinárias para a composição das figuras humanas que habitavam esses espaços; seu objetivo era “*pintar cenas da vida camponesa tal como realmente era, pintar homens e mulheres trabalhando no campo.*”¹⁷ Ao olharmos para um quadro como “As Respigadeiras”, observamos que não se trata de uma cena dramática composta por heróis idealizados como no Romantismo, mas uma cena do cotidiano rural que mostra três mulheres trabalhando na colheita de um campo. A beleza dos contornos femininos cede espaço para mulheres comuns em suas pesadas vestimentas de trabalho, num ambiente externo com corpos em movimento constante banhados pela luz solar. Essas características permitiram que Millet retratasse suas personagens de maneira natural e de forma mais convincente do que os heróis românticos.

¹⁶ *Ibidem*, p.506

¹⁷ *Ibidem* p.508

FIGURA 5 – Quadro “As respigadeiras”(1857), de Jean-François Millet



Fonte: Google Arts & Culture

Semelhante à Millet, o ambiente urbano foi amplamente retratado por Gustav Courbet que valorizava as qualidades plásticas das paisagens cotidianas. Courbet propunha que, ao invés do objetivo histórico, moral e sentimental determinarem o aspecto visual das obras, era a aparência das coisas que deveriam ser tomadas como base para as imagens. A partir desses preceitos, ele realizou *Enterro em Ornans*, quadro que causou grande estranheza no Salão de 1851. Os críticos e intelectuais do período foram incapazes de definir o tema central da obra. Em primeiro lugar, os personagens eram um grande grupo de aldeões “desencontrados”, todos reunidos em volta de uma cova que pouco, ou nada mostrava. James Malpas (2000, p.20) diz que o padre de nariz vermelho que conduz o funeral parece realmente existir por causa da capacidade do artista em materializar as idiossincrasias do representado.

O realismo está presente aqui na junção canhestra das figuras que se arrastam pesadamente por todo o espaço do quadro, no ritmo bastante sutil do desenho que Courbet utiliza para unir o grupo. Esse ritmo esforça-se para não atrair a atenção para si próprio, enquanto, e geral, as peças do Salão buscavam ostentar ao máximo a habilidade do artista em manipular o repertório das figuras no formato acadêmico tradicional, de modo a provar que o trabalho fora feito de acordo com as regras [...]

Esse era o primeiro sinal do pluralismo na pintura – para o qual a técnica apropriada. (MALPAS, 2000, p.10)

Com essa obra, Courbet sinalizava para um pluralismo pictórico, livre das regras e convenções acadêmicas, pois mostrava que a técnica e o estilo apropriados eram mais importantes do que a hierarquia do tema

FIGURA 6 – Quadro “Enterro em Ornans”(1849 - 1850), de Gustav Courbet

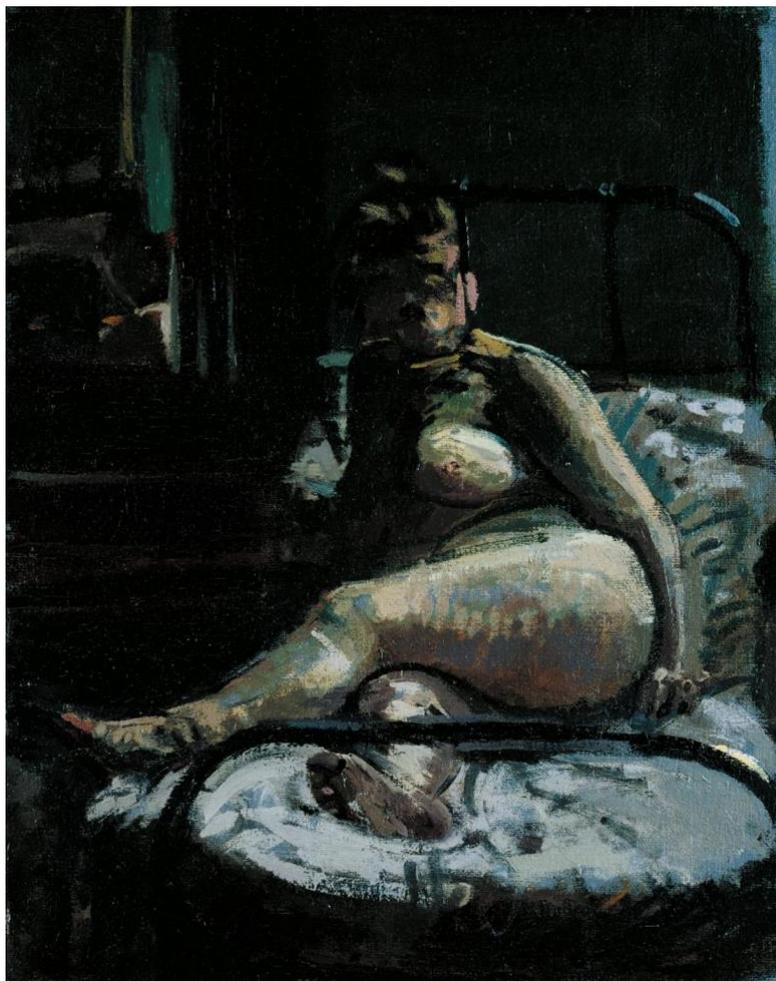


Fonte: Google Arts & Culture

Assim que a pintura realista se consolidou, seus princípios estéticos ultrapassaram as fronteiras francesas e encontraram adeptos em outros países como a Inglaterra, onde jovens artistas “constatarem ser estupidifantes os convencionalismos repetitivos expostos anualmente pela Royal Academy.”¹⁸ e passaram a se auto intitular pré-rafaelitas, nome que já configurava uma provocação ao insinuar que esse seria um movimento que renegaria os princípios picturais desenvolvidos no período do Renascimento, que teve Rafael Sanzio, ou simplesmente Rafael, como um dos grandes mestres do estilo. Dentre os pintores ingleses, um dos primeiros a se destacar foi Walter Sickert, autor da obra “Assassinato em Camden Town”. De acordo com o próprio pintor, as matérias jornalísticas sobre assassinatos grotescos de prostitutas eram uma grande fonte de inspiração. Suas personagens tinham uma aparência cadavérica e flácida, deitadas em camas alugadas e em poses que nada tinham a ver com a graciosidade das modelos das escolas de desenho. O seu estranho interesse para assuntos criminais fez com que muitos assassinatos cometidos por “Jack – O Estripador”, fossem atribuídos ao próprio pintor.

¹⁸ Ibidem. p.12

FIGURA 7 – Quadro “A Holandesa”(1906), de Walter Richard Sickert.



Fonte: Google Arts & Culture

A partir de 1916, muitos pintores ingleses foram convocados pelo governo para retratar os campos de batalha durante a Primeira Grande Guerra Mundial. A energia artística, antes devotada em pintar o cotidiano das cidades inglesas, foi canalizada para reportar aos civis as condições desumanas de um *front* de guerra, como descreveu Paul Nash: “são indescritíveis, perversas, desesperançadas. Não sou mais um artista interessado e curioso, sou um mensageiro que irá trazer a palavra dos homens que estão lutando aos que desejam eternizar a guerra. Débil, frágil, desarticulada será minha mensagem, mas ela trará a amarga verdade” (MALPAS, 2002, p. 19). Além dos movimentos e grupos apresentados até aqui, pautados por princípios éticos e estéticos que buscavam romper com a tradição acadêmica e mostrar as coisas como elas são, o realismo ganhou uma nova vertente no período entreguerras, especialmente na Rússia. Com a ascensão do comunismo, o aparelho estatal passou a dominar todos os setores da sociedade e a arte se tornou um grande veículo para disseminação dos valores bolcheviques, sendo o estilo denominado “realismo socialista”. De acordo com James Malpas (2000), na Rússia stalinista o artista não tinha a tão sonhada liberdade para utilizar a arte como meio de expressão de

sentimentos individualizados, como observado nas outras escolas europeias. O governo impôs regras a fim de que as obras artísticas pudessem expressar a cultura coletiva, a “atividade de grupo, maquinada para glorificar o grande Estado soviético, heroicizando trabalhadores, camponeses e a Pátria.”¹⁹ (MALPAS, 2000, p.27)

FIGURA 8 – Quadro “A estrada de Menin” (1919), de Paul Nash



Fonte: Imperial War Museum

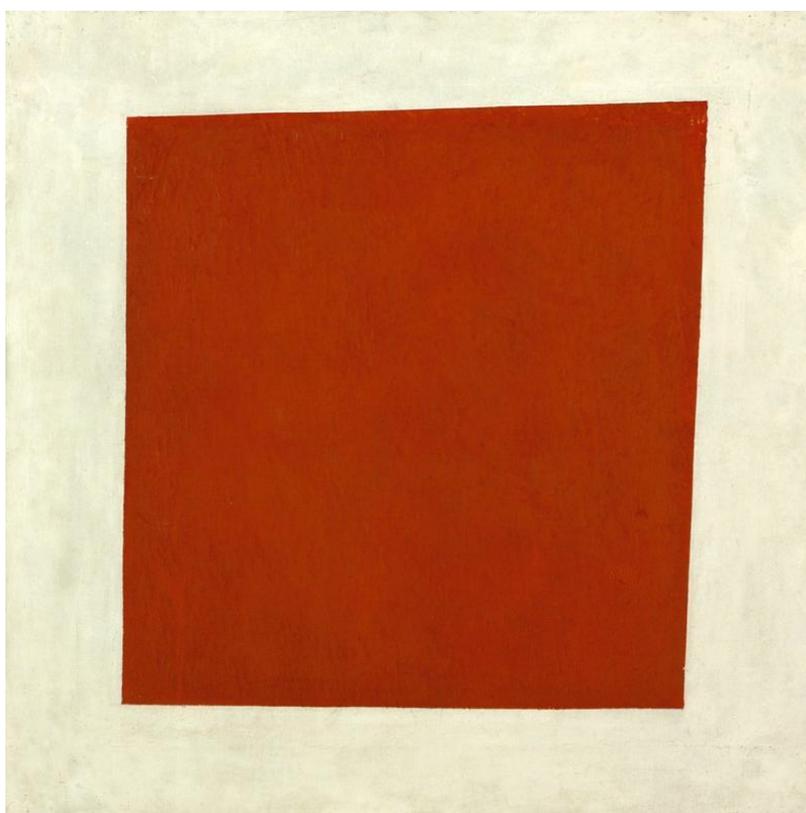
Além dos movimentos e grupos apresentados até aqui, pautados por princípios éticos e estéticos que buscavam romper com a tradição acadêmica e mostrar as coisas como elas são, o realismo ganhou uma nova vertente no período entreguerras, especialmente na Rússia. Com a ascensão do comunismo, o aparelho estatal passou a dominar todos os setores da sociedade e a arte se tornou um grande veículo para disseminação dos valores bolcheviques, sendo o estilo denominado “realismo socialista”. De acordo com James Malpas (2000), na Rússia stalinista o artista não tinha a tão sonhada liberdade para utilizar a arte como meio de expressão de sentimentos individualizados, como observado nas outras escolas europeias. O governo impôs regras a fim de que as obras artísticas pudessem expressar a cultura coletiva, a “atividade de grupo, maquinada para glorificar o grande Estado soviético, heroicizando trabalhadores, camponeses e a Pátria.”²⁰ (MALPAS, 2000, p.27)

¹⁹ É importante atentar na arte russa, a glorificação do Estado não tem a ver com a idealização do aparelho estatal como foi realizado no fascismo italiano.

²⁰ É importante atentar na arte russa, a glorificação do Estado não tem a ver com a idealização do aparelho estatal como foi realizado no fascismo italiano.

Na pintura, os artistas não podiam retratar nenhum fator psicológico e caso o fizessem, eram condenados à morte ou exilados na Sibéria, mas, mesmo sobre forte vigilância do Estado, alguns artistas encontraram caminhos para “burlar” o sistema e criar obras com forte conteúdo psicológico, como forma de contestação às rígidas regras impostas pelo governo. Um dos grandes destaques do período foi Kasimir Malevich que concebia suas “[...] ideias e obras supematistas como exemplos de um novo realismo para a modernidade, uma arte apropriada às novas utopias criadas pelos artistas de vanguarda no desenrolar da revolução política.²¹” como na obra “*Mulher Camponesa*”, onde um grande quadrado vermelho no centro do quadro representa o seu vestido. Para escapar das sanções previstas em lei, Malevich defende-se afirmando que não se tratava de uma obra realista.

FIGURA 9 – Quadro “Mulher Camponesa” (1925), de Kasemir Malevich



Fonte: Museu Estatal da Rússia – São Petersburgo

A medida que a política stalinista avançava e se fortalecia, a classe artística passou a ter que escolher entre aderir ao sistema vigente ou exercer uma oposição, arriscando-se às penas impostas pelo Estado. Alguns artistas que não concordavam com a visão bolchevique decidiram partir, casos de Naum Gabo e Kandinsky que, mais tarde, tornaram-se ícones da chamada arte abstrata. Muitos que aderiram a esse movimento como Yves Klein, na França, redefiniram o

²¹ *Ibidem* p.29

termo realismo, pois entendiam que a arte não deveria se limitar a representar o real, mas ela própria deveria estabelecer a sua realidade. Dessa forma, o termo realismo ganhou uma nova acepção, tornando-se ainda mais difícil encontrar uma definição precisa do seu escopo no campo das artes.

3.2 O Realismo na fotografia

Se meus esforços são dolorosos, se estou angustiado, é porque às vezes me aproximo, estou quente: em tal foto, creio perceber os lineamentos da verdade. É o que acontece quando julgo tal foto ‘parecida’. No entanto, ao refletir sobre isso, sou obrigado a me perguntar: quem parece com quem? A semelhança é uma conformidade, mas quê? A uma identidade. Ora, essa identidade é precisa, imaginária mesmo, a ponto de eu poder falar de ‘semelhança’, sem jamais ter visto o modelo. (BARTHES, 2015, p.84)

A descrição feita por Roland Barthes sobre o simulacro criado pela imagem fotográfica evidencia seu potencial para trazer ao espectador detalhes de objetos ou percepções do real que a pintura consegue apenas de simular. O discurso pictórico “combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser na maior parte das vezes ‘quimeras’. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá.”²². Para Barthes, esta imagem apresenta uma relação espaço temporal denominada pelo noema “*Isso-foi*” referindo-se à existência de um dado acontecimento num determinado lugar que fora eternizado pelo instante fotográfico, estendendo-o através dos tempos até encontrar um sujeito. Essa qualidade da imagem fotográfica fundou uma nova sensibilidade para o artista (*Operator*) e para o espectador (*Spectator*). O sentir acaba sendo vivenciado como uma apreensão de dados captados do universo exterior e a relação estabelecida entre eles pode variar na maneira como são sentidos, pois, de acordo com Shaviro, nenhum sujeito sente o *datum* da mesma forma que outro, novidade é a função da “maneira” e não a essência. (2009, p.56). E se a percepção é o comportamento de deixar o existente vir ao nosso encontro, a imagem pode ser entendida como a “materialização” de um ponto de vista que determinado objeto provoca no sujeito, que lança o seu desejo para além do visível. Do outro lado, a contemplação de tal imagem oferece àquele que a vê uma oportunidade de tomar contato com o desconhecido, com o inusitado, com o inesperado, possibilitando o despertar de uma inércia e a quebra de uma rotina através da atualização de um sonho almejado. O discurso imagético tem o potencial de fazer o indivíduo experimentar uma transcendência e preencher uma necessidade de fuga momentânea, um fenômeno de “abrir-se para fora” definido por Merleau-Ponty como deiscência.

²² BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015. p. 67

Mas o que dizer das imagens mediadas por aparelhos para moldar as materialidades do real? De acordo com Flusser, as imagens são, acima de tudo “superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que está lá fora, no espaço e no tempo.” (1985, p.15). Por essa razão, cabe ao artista superar os determinismos técnicos a fim de transformar o conjunto de dados (*input*) em soluções criativas, uma nova configuração em que o *Operator* não é mais constante nem variável; está intrinsecamente ligado ao aparelho a ponto de um não existir sem o outro. Com a fotografia, o sujeito que emerge do mundo ganha próteses para expressar o seu *sentir*, orientado e integrado num desejo ou ambição subjetiva, cuja imagem é a sua causa final. A grande diferença em relação à pintura reside na materialização desse sentimento supra individual, amparado por um aparelho cuja imagem possui um caráter iminentemente indexical, que não permite ao artista manipular fisicamente os elementos plásticos da imagem. É justamente pelo fato da fotografia ser o resultado do processamento dos raios luminosos refletidos numa superfície fotossensível, sem a intervenção direta da mão humana, que seu coeficiente de realismo é considerado muito maior quando comparado à pintura. A objetividade encontrada na imagem fotográfica produz uma realidade fantasmagórica que causa certa inquietude devido a presença de instantes de vida congelados, um alinhamento entre acontecimento e representação que nos leva a acreditar na semelhança sem nunca termos visto o objeto.

3.3 Realismo Cinematográfico

A questão do realismo no campo do audiovisual tem sido motivo de polêmica e debates há muito tempo. Teóricos como Siegfried Kracauer e André Bazin dedicaram diversos estudos e análises a respeito do assunto, abordando-o tanto pelo viés estilístico, psicofisiológico quanto pelo desenvolvimento tecnológico. Para Bazin, por exemplo, o realismo constituía a essência do cinema, devido sua capacidade de reproduzir os movimentos em toda sua plenitude espacial e temporal, além de restituir o ambiente sonoro de uma ação e lugar. Não podemos nos esquecer que Bazin desenvolveu suas críticas nas décadas de 1930 e 1940, momento em que a Europa se encontrava arrasada pelos desdobramentos da Primeira Grande Guerra Mundial e continuava vivendo sob estado de tensão. O pessimismo diante dos acontecimentos e o cenário de destruição tornaram-se elementos recorrentes em obras de artistas dos mais diversos campos do saber. Na França, os filmes do gênero fantástico perderam espaço para aqueles que adotavam uma estrutura mais naturalista. Esse estilo cinematográfico ficou conhecido como Realismo Poético cuja inspiração foi o livro “Germinal”, de Émile Zola. A obra literária foi escrita com

base em acontecimentos verídicos, resultado do trabalho que autor desenvolveu como repórter numa mina de carvão. Zola testemunhou as péssimas condições de trabalho dos mineiros que, por essa razão, iniciaram um longo período de greve, envolvendo confrontos sangrentos. Através de uma linguagem rápida e objetiva, Émile Zola acabou traduzindo aspectos da vida política, social e econômica que assolavam a França no século XIX. Devido o fato do realismo poético francês não possuir um programa estilístico muito bem definido, seus realizadores criavam filmes a partir da observação dos acontecimentos reais, resultando em obras que buscavam ser fiéis aos fatos narrados, mas com um tom lírico. Outro detalhe que ajuda a entender a adoção desse estilo cinematográfico é o não reconhecimento da função do roteirista como uma atividade profissional. A grande maioria das histórias eram desenvolvidas por escritores e jornalistas, figuras que tinham a realidade socioeconômica do período como tema preferido, culminando em filmes policiais melodramáticos, com finais trágicos e pessimistas. O fatalismo e a injustiça que marcaram o movimento, tiveram grande influência no estilo *noir*, gênero baseado em histórias policiais que retratavam personagens cínicos imersos em um ambiente de corrupção e promiscuidade.

Outro movimento nitidamente influenciado foi o Neorealismo Italiano, gênero cinematográfico que, reagindo ao fascismo e à participação italiana na Segunda Guerra Mundial, retratou a classe trabalhadora urbana, assombrada pelo desemprego. Filmes como “Roma, cidade aberta” (1945) e “Alemanha ano zero” (1947), de Roberto Rossellini, “A terra treme” (1948), de Luchino Visconti, “Vítimas da Tormenta” (1946) e “Ladrões de Bicicleta” (1948), de Vittorio De Sica, retrataram o tema de maneira brilhante.

FIGURA 10 – Frame do filme “Ladrões de Bicicleta”, fotografado por Carlo Montuori



Fonte: Adoro Cinema

A estilística adotada pelos filmes do Neorealismo Italiano foi amplamente defendida por André Bazin. Ele acreditava que a escolha dos temas e a maneira como os diretores organizavam os materiais de expressão aproximavam o gênero da sua concepção de “cinema integral” (2014, p.35). Segundo o teórico, as principais características estilísticas do neorealismo italiano eram as filmagens em ambientes externos ou em cenários naturais, a utilização de atores não profissionais e roteiros inspirados no modelo narrativo hollywoodiano, porém, com personagens simples, ordinários, desempenhando ações cotidianas; narrativas muito diferentes do universo fantástico dos heróis hollywoodianos. Outro fator que Bazin destacava era o baixo custo desses filmes em comparação às superproduções feitas pelos estúdios norte-americanos, ideia amplamente contestada por teóricos como Jacques Aumont. Em “A Estética do filme”, Aumont argumenta que a utilização de atores não profissionais obrigava os diretores a rodar uma cena diversas vezes, aumentando consideravelmente o custo da produção e consumo de materiais, logo, a economia defendida por Bazin não passava de uma mera aparência desejada. Ainda em relação aos atores não profissionais, Aumont (2012, p.140) diz que a utilização desse recurso não significava a ausência de representação, pois “os indivíduos são personagens, nem que seja por uma certa tipificação que pertence a uma representação social cujos fundamentos nada têm de propriamente realistas: marginal, operário-modelo, pescador siciliano....”. As filmagens realizadas em externas ou ambientes naturais também não podem ser considerados um fator de realismo em si, basta lembrar que muitos filmes do período mudo também foram rodados em externas e, nem por isso, são considerados realistas. Aumont complementa sua crítica dizendo que para um espaço cinematográfico ser percebido como mais realista, “deve-se acrescentar um fator social ao cenário, para que ele se torne bairro pobre, lugar deserto, aldeia de pescadores, subúrbio”

As ideias promovidas por Bazin a respeito do realismo cinematográfico tem muita correspondência com os estudos desenvolvidos por Siegfried Kracauer, para quem a tendência realista fora iniciada nas primeiras experiências cinematográficas, com os irmãos Lumière. Kracauer foi um dos pioneiros no estudo da estilística dos filmes no início do século XX, estabelecendo uma oposição entre os filmes de registro dos Lumière e os filmes de fantasias produzidos por Georges Méliés. Num período em que o cinema dava seus primeiros passos como uma forma de expressão genuinamente artística, os efeitos mágicos criados por Méliés tornaram-se o ponto de partida para muitos *cinéphiles*, que passaram a “tratar o filme narrativo ficcional como protótipo de todo cinema, além de supor que a arte do cinema deve transformar o acontecimento filmado em algo imaginário e irreal” (BORDWELL, 2013, p.30). Mas Kracauer também nos lembra que a cinematografia dos irmãos Lumière não ficou relegada

apenas aos registros documentais. Em 1897, o filme “*L’Arroseur arrosé*”²³ foi uma das primeiras tentativas de explorar o cinema como um meio para contar histórias fictícias.

FIGURA 11 – Frame do filme “L’Arroseur Arrosé” (1897), dirigido por Louis Lumière



Fonte: The Movie DB

Diferente dos teóricos e realizadores da Versão-Padrão, que acreditavam na potência do cinema para transformar a realidade em “uma vida sem uma alma, pura superfície” (BORDWELL, p.49), Bazin defendia a transparência²⁴ do meio, ou seja, o apagamento das marcas da enunciação no interior do discurso cinematográfico para restituir a unidade de espaço e tempo dos acontecimentos, ressaltando, assim, o realismo dentro de uma sequência. A crença baziniana na capacidade do cinema em imitar a natureza de forma integral apoiava-se no aperfeiçoamentos tecnológicos do meio.

O mito diretor da invenção do cinema é, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que aparecem no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, e uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Se em sua origem o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto, a contragosto, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem. (BAZIN, 2014. p.39)

²³ O título em português é “O regador regado”

²⁴ “Como no romance, onde não se deve perceber a escrita, que é subordinada e muitas vezes distrai, na tela, a técnica da câmera está pouco a pouco se fazendo invisível...”. LEENDHARDT, Roger. In: BORDWELL, David. Sobre a história do estilo cinematográfico. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Editora Unicamp, 2013, p.84.

Se os avanços tecnológicos eram a chave para que os realizadores pudessem criar a ilusão completa da vida, o advento do som representou um ganho exponencial ao coeficiente de realidade cinematográfico, na medida em que o meio se tornou capaz de restituir o ambiente sonoro de uma ação e de um lugar. Além disso, o aumento na capacidade de definição dos sistemas ópticos permitiram que os filmes pudessem explorar com maior ênfase a fotografia em profundidade de campo, um dos recursos mais elogiados por Bazin. Através de uma técnica complexa que envolve o trabalho de iluminação, encenação, controle de exposição da câmera, qualidade da película e o conjunto óptico, o realizador é capaz de manter em foco diferentes elementos que compõe um quadro, ou então, dependendo da escolha estilística, é possível realizar tomadas em que apenas alguns elementos estejam em foco nítido. Embora essa técnica não seja exclusiva dos filmes do período sonoro, diretores como Orson Welles, em parceria com cinegrafistas da categoria de Gregg Toland, exploraram o recurso de maneira criativa, intensa e efetiva.

FIGURA 12 – Frame do filme “Cidadão Kane” (1941), fotografado por Gregg Toland



Fonte: British Film Institute

A imagem acima refere-se a uma das sequências do filme “Cidadão Kane”, quando finalmente o significado da palavra *Rosebud* é revelado. Após mostrar a placa da pensão da família Kane sendo atingida por uma bola de neve, há um corte para um plano longo (master

shot) que se inicia com o jovem Charles Foster Kane brincando na neve. Na sequência, a câmera faz um movimento de recuo, deixando o garoto no fundo do quadro enquanto, aos poucos, somos transportados para o interior da pensão, onde estão os pais de Charles e um empresário, que tenta convencê-los a abrir mão do imóvel. A composição em profundidade de campo não apenas cria a ilusão de um espaço tridimensional como também gera uma economia à unidade diegética, mostrando vários planos da ação em apenas um só. Além de manter a continuidade de espaço e tempo do acontecimento cinematográfico, essa técnica permitiu a Welles estabelecer a hierarquia e a dramaticidade da cena sem a necessidade de efetuar novos cortes. Mas para que o cinema atingisse esse estágio, foi necessária muita pesquisa para aprimorar o conjunto óptico, as câmeras e a qualidade do suporte fotoquímico. Só assim os diretores puderam transformar os determinismos técnicos da profundidade de campo em técnica do estilo realista.

Bazin e o grupo da *nouvelle critique*²⁵ depositavam muita confiança na capacidade que os desenvolvimentos tecnológicos tinham para aumentar o realismo cinematográfico, especialmente na suposta objetividade das imagens produzidas pelos aparelhos técnicos, consideradas diametralmente opostas às imagens tradicionais, como a pintura e a gravura, repletas de subjetividade. A diferenciação entre esses dois tipos de imagem foi, anos mais tarde, uma das preocupações de teóricos como Villém Flusser. Segundo ele, a imagem tradicional é produzida por um gesto que abstrai a profundidade da circunstância, percorrendo um caminho que vai do concreto para o abstrato. Já a imagem técnica, como a fotográfica e a cinematográfica, é produzida por um gesto que reagrupa pontos para formarem superfícies, executando um caminho do abstrato rumo ao concreto. No caso das imagens tradicionais, o simples gesto do artista já confere um significado à imagem, carregando-a de subjetividade e resultando numa circunstância não-palpável; pura aparência que põe em dúvida a realidade do mundo objetivo. Inspirado por essa dicotomia real vs. representação, René Magritte criou a obra *Trompe oil* e fez a inscrição *Ceci n'est pas une pipe* na base do quadro. É justamente por esse recurso de apagamento das marcas da enunciação que Bazin procura estabelecer o conceito de realismo cinematográfico, mas suas proposições desconsideram que qualquer filme é também o produto de uma série de escolhas feitas pela instância enunciativa, envolvendo necessidades técnicas e estéticas que estão subordinadas “ao tipo de filme empregado, ao tipo de iluminação disponível, à definição da objetiva, à seleção necessária e à hierarquização dos

²⁵ Grupo formado por jornalistas, críticos de cinema, e teóricos, na França, a partir de 1930.

sons, como é determinada pelo tipo de montagem, pelo encadeamento de sequências e pela direção” (AUMONT, 2012, p.135).

FIGURA 13 – Quadro “The treachery of images” (1928 – 1929), de René Magritte



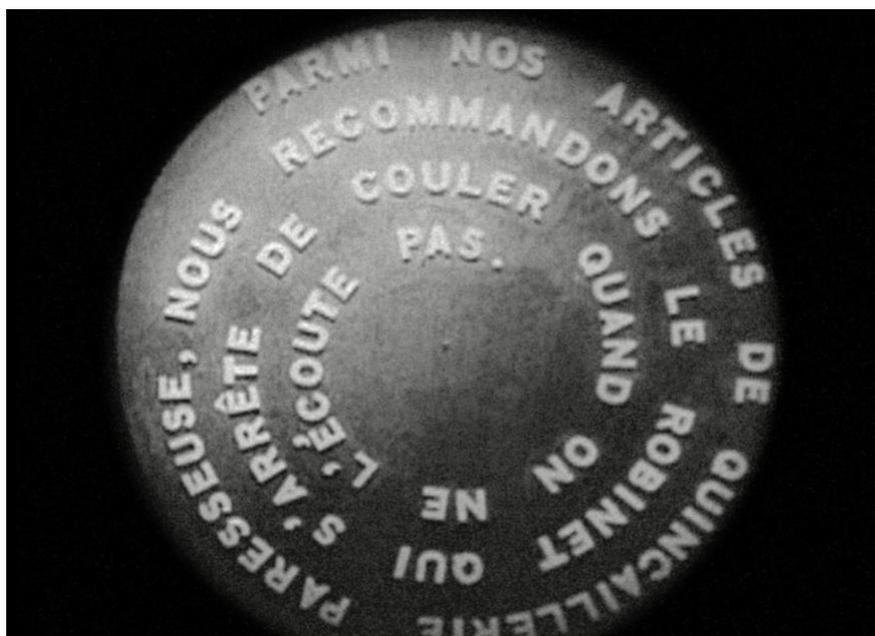
Fonte: Los Angeles County Museum of Art

Embora os autores da *nouvelle critique* afirmassem que as possibilidades artísticas do cinema estavam na fidelidade representacional, muitos diretores passaram a contestá-la após a Segunda Guerra Mundial, pois acreditavam que o compromisso com a verossimilhança constituía uma forma de censura e restringia o meio a um certo número de possibilidades narrativas e diegéticas. A partir de 1960, diretores como Alain Resnais, Jean-Luc Godard e Federico Fellini passaram a explorar novos potenciais cinematográficos que se distanciavam da decupagem clássica e do realismo baziniano, embora os experimentos cinematográficos nunca tenham cessado. Desde os anos 30, muitos realizadores estiveram envolvidos em experiências inovadoras, a fim de explorar os diferentes materiais e materialidades cinematográficas. Segundo David Bordwell, os movimentos políticos do período e as exigências de propaganda da Segunda Guerra Mundial promoveram uma arte voltada para o realismo, relegando qualquer outro estilo para um segundo plano.

Os chamados modernistas do pós-guerra retomaram alguns princípios desenvolvidos pelos artistas das vanguardas europeias. Na obra dadaísta “Anemic Cinema” (1926), por

exemplo, Marcel Duchamp propôs uma nova lógica que rompia com o simples registro de movimentos ou encenação em frente à câmera, renegando também o uso da perspectiva para a criação ilusória da terceira dimensão espacial. O objetivo de Duchamp era explorar a máxima expressividade do suporte cinematográfico, caracterizado por uma imagem essencialmente bidimensional. A obra é composta por nove espirais que giram ininterruptamente e se alternam com jogos de palavras, formando uma espécie de palíndromo; uma experiência sensorial que mistura linguagem, cognição e visão.

FIGURA 14 – Frame do filme “Anémic Cinema”(1926), de Marcél Duchamp



Fonte: Modernamuseet

Esse experimentalismo marcado pela ausência de uma unidade estilística, pelo hibridismo de materiais, temas e linguagens teve grande influência nas obras dos movimentos que se seguiram após o dadaísmo, promovendo uma verdadeira dissolução das fronteiras existentes entre a pintura, a fotografia, o cinema e a música, promovendo um verdadeiro ato de resistência como resultado do encontro de duas subjetividades. “*A arte como experiência de desregulagem [déréglement] (Arthur Rimbaud) e de insubordinação em relação ao social normalizado e uniformizado (...)*” (LAPLANTINE, 2009, p.25)

Esse cinema modernista do pós-guerra e as teorias que surgiram no período foram denominadas por David Bordwell como uma Versão Opositora ao cinema narrativo defendido por Bazin e seus contemporâneos. Um dos principais teóricos opositoras foi Noël Burch cuja estratégia para contrapor os argumentos bazinianos foi “estudar a produção cinematográfica ocidental do ponto de vista dos modos de oposição que ‘desnaturalizam’ as convenções da técnica dominante e que sugerem maneiras de fazer filmes” (BORDWELL,

2013, p.124). Burch defendia a estilização rigorosa e os experimentos cinematográficos que contrariavam as características iniciais na *Nouvelle Vague*, consideradas retrógradas. De acordo com o teórico, a essência do cinema estava numa abstração pura do concreto de maneira que os elementos representados na tela perdessem “sua ‘significação’, sem perder sua identidade.”²⁶ Ao estabelecer a oposição entre o realismo e o formalismo, Burch procurou evidenciar seus argumentos sobre uma produção cinematográfica padronizada muito mais pelas circunstâncias políticas, econômicas e sociais do que por uma norma artística intrínseca ao meio.

3.4 O fenômeno da impressão de realidade

Para explicar os efeitos psicofisiológicos que as imagens em movimento são capazes de suscitar, costuma-se utilizar o protótipo da fuga dos espectadores da sala de projeção durante a exibição do filme “A chegada do trem à estação” (*Arrivée d’un train em gare à La Ciotat*), dos irmãos Auguste e Louis Lumière.

FIGURA 15 – Frame do filme “A chegada do trem à estação), de Auguste e Louis Lumière



Fonte: Cinema de Buteco

O fenômeno chamou a atenção de psicólogos, teóricos e estudiosos do meio, pois nem a fotografia, com a sua aclamada objetividade, era capaz de produzir uma impressão de realidade como aquela proporcionada pelo acontecimento cinematográfico. Um dos motivos

²⁶ Ibidem p.130

que nos auxiliam na compreensão desse fenômeno está na relação espaço-tempo característicos de cada uma das imagens. Conforme descrito por Barthes, a fotografia é o registro de um instante que acaba sendo congelado, percebida como um *ter-sido-aqui*; já a imagem em movimento, ainda hoje, configura um *ser-aqui-vivo*; mesmo quando os filmes são exibidos em preto e branco, com ausência de som, essa sensação continua existindo. A representação do movimento em toda sua extensão foi uma das bases argumentativas utilizadas por Bazin para refutar a estética altamente estilizada dos filmes do período mudo e reforçar a essência do cinema como um meio ideal para recriação do real.

[...] o filme nos dá a sensação de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real, como percebeu Albert Laffay. Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação” ...conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva e absoluto[...] Há um modo fílmico de presença, o qual é amplamente crível.²⁷

Apesar da credibilidade e da capacidade em desencadear no espectador um processo perceptivo e afetivo de participação, Laffay também afirma que o cinema é um espetáculo quase real. O que chama a atenção aqui é o advérbio *quase*, que coloca em xeque a ideia baziniana de cinema total. Sendo o movimento cinematográfico resultado da ilusão provocada por um conjunto de imagens estáticas, a restituição integral dos fenômenos espaciais e temporais estaria comprometida, embora a experiência de ilusão do real seja mais forte no cinema do que nas outras formas de representação, de acordo com Laffay. Contrariamente, Jacques Aumont acredita que a restituição aparente do movimento pode ser entendida como a reprodução da sua realidade.

Se o cinema ganhou um maior índice de realidade em relação à pintura e à fotografia devido à restituição do movimento e, mais tarde, do som, o que acontece quando comparamos o meio ao teatro, definido por Giradoux como imaginações mascaradas “por um corpo integral e rigorosamente sexuado”? (METZ, 2104, p.23). Para responder essa pergunta, Christian Metz utiliza os argumentos de Jean Leirens, que começa sua diferenciação pela questão dos personagens. Enquanto no cinema a relação espectador-personagem através do processo de identificação (algo muito mais próximo dos sonhos e dos desejos), no teatro essa operação é realizada pelo processo de oposição, fenômeno que Leirens considera negativo. Pelo fato do espetáculo teatral se desenvolver no espaço do “aqui” e no tempo do “agora” material, sua representação dos eventos não parece tão convincente. A presença física dos atores parece um empecilho para os espectadores aceitarem qualquer tipo de contrato diegético; a própria

²⁷ Ibidem p.16

cenografia não passa de “uma convenção dentro do próprio mundo real.” As materialidades excessivamente reais parecem impedir o espectador de acreditar na ficção desenvolvida como algo realista. Por essa razão, quando comparado com a impressão de realidade proporcionada pela narrativa fílmica, Jean Leirens ainda afirma que:

[...] a impressão de realidade que o filme nos dá não se deve se modo algum à forte presença do ator, mas sim ao frágil grau de existência destas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela incapazes de resistir à nossa tentação de investí-las de uma realidade que é a da ‘ficção’ (noção de “diegese”), de uma realidade que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à nossa percepção do filme.²⁸

A afirmação de Metz nos mostra que além da ilusão do movimento e da expressividade dos materiais fílmicos, outro elemento fundamental para a criação do efeito de realidade no cinema é a disposição psíquica do espectador, pois, numa sala de cinema, somos induzidos à renunciar, de maneira parcial, aos estímulos do mundo real para que nossos sentidos fiquem reduzidos à visão e à audição. Dessa maneira, confiamos no universo diegético que se desenrola à nossa frente, mesmo quando ele desafia as leis no universo físico. Estabelece-se assim, uma espécie de contrato fiduciário que se torna mais ou menos sólido de acordo com a coerência do universo diegético e do sistema do verossímil. Aumont diz que o verossímil deve ser organizado de maneira que os elementos mantenham entre si uma necessidade orgânica para que os eventos sejam mostrados em relação a uma suposta realidade. Isso faz com que o universo diegético seja percebido como uma realidade possível, pois o apagamento das marcas da enunciação produz um efeito de naturalidade.

Todos esses estudos que demonstravam a capacidade do cinema em reproduzir os fenômenos visuais e sonoros do universo físico corroboraram para o estabelecimento de um estilo que privilegiava, sobretudo, o aspecto realista. Com isso, qualquer tipo de manifestação contrário àquilo “essência do meio”, era relegado a um plano menor. Para combater esse “academicismo”, uma base oposicionista se formou a partir de 1970, cujo objetivo era denunciar a artificialidade existente por trás da “impressão de realidade” e a importância ideológica para o “cinema transparente” em esconder o trabalho de produção em benefício de uma aparente naturalidade. Recentemente, esse pensamento ganhou novos contornos nas mãos de teóricos e realizadores contemporâneos que, levando em consideração os avanços tecnológicos, a democratização de acesso aos meios de produção e às sensibilidades que permeiam a sociedade contemporânea, lançam novos questionamentos sobre as especificidades dos meios audiovisuais. A hipótese preliminar desse “novo realismo” é promover o engajamento para “o que foi chamado de ‘volta ontológica’, o retorno do real, a presença e a

²⁸ Ibidem, p.24

ação das coisas”, considerando as novas materialidades em função do advento do digital e as inquietações motivadas por uma “perda do real” – “reclamações sobre ou comemorações dos simulacros, das cópias sem originais, da midialidade e da midiaticização.” De acordo com Thomas Elsaesser, um dos elementos que estão em discussão é a crise da cultura visual do Ocidente que, durante muito tempo, tem sido regida pelos preceitos acadêmicos do *Quattrocento* italiano. A partir de agora, busca-se uma ruptura do espaço centrado e calculado da perspectiva, mas de forma diferente daquela desenvolvida pelos pintores modernistas ou pelas colagens cubistas de Picasso e Braque. A grande mudança está na substituição da perspectiva como forma simbólica, “como um ponto de referência culturalmente dominante, e isso é consequência das imagens produzidas a partir dos novos suportes de registro como os smartphones e todo um conjunto de dispositivos manuais. O segundo ponto a ser observado, é a mudança do posicionamento psíquico do espectador em relação ao universo diegético, conforme explica Elsaesser:

O “novo realismo” tende a engajar um ponto de vista e identificar um portal ou ponto de entrada que não tomam mais como certa a centralidade do agente humano, sua posição no espaço euclidiano, e suas percepções sensoriais como base de referência ou valor padrão normativo. Em vez disso, as ações da personagem, espaços narrativos e ações dramáticas desafiam a descrença do espectador, apresentando protagonistas cuja visão de mundo é diferente, marcada pelos limites colocados nas suas faculdades físicas ou mentais. (In: MELO, 2015, p.44)

Essas novas reflexões à respeito da impressão de realidade, considerando as determinações tecnológicas, fisiológicas e psíquicas em relação ao sistema de representação demonstram que o tema permanece atual. Sobretudo, a discussão fundamenta-se na ideia de que a imagem cinematográfica não é uma simples cópia do real. Como signo, está inserido num contexto social e político, logo está permeado por ideologias.

CAPÍTULO 3

4 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM PELOS ELEMENTOS DA MISE-ÈN-SCENE

O termo *mise-en-scène* utilizado no processo de construção da cena audiovisual é de origem francesa e foi tomada emprestada do teatro. Sua tradução literal significa colocar em cena, ou seja, a maneira como os diferentes recursos visuais são dispostos dentro do quadro, tais como cenários, figurino e maquiagem, iluminação e performance dos personagens, enfim, os elementos para a criação da imagem e sua movimentação. Para fins de análise dos efeitos realistas presentes na cinematografia de “Justiça”, nos concentraremos apenas nos três primeiros elementos. Embora o ator seja um objeto importante para a *mise-en-scène* cinematográfica, questões relativas à interpretação e construção dos personagens demandam uma natureza de análise que extrapolam e se desviam de nossa pesquisa.

A partir de agora, faremos um levantamento das estratégias adotadas pelo *grande imagista* para construção da cinematografia realista de “Justiça”, evidenciando a conexão estabelecida entre o plano do conteúdo, cuja estrutura interna está fundamentada no melodrama, e o plano da expressão. De acordo com a semiótica plástica de Jean-Marie Floch, para que haja coerência interna, especialmente no caso de textos sincréticos como os produzidos para o cinema e para televisão, é preciso que o artista desenvolva uma correlação entre as categorias do planos da expressão, com base nas materialidades intrínsecas à imagem audiovisual, com as categorias do plano do conteúdo, que são o ponto de partida para qualquer narrativa. Floch denominou essa operação de semi-simbolismo. Nosso objetivo não é aprofundar conceitos teóricos da semiótica, mas, utilizá-los como ferramenta de análise sempre que for julgado necessário, afinal, todo objeto artístico busca representar ideias, conceitos e palavras, transformando-se também num objeto de comunicação.

4.1 Locações e cenários

Várias cenas de “Justiça” foram gravadas em espaços urbanos e locações reais da cidade de Recife. A gravação em cenários naturais apresenta uma série de desafios técnicos, especialmente em relação à iluminação e ao som. A variação da intensidade, da qualidade e da direção da luz solar dificultam o trabalho de continuidade visual, especialmente numa série com formato *multiplot*. Por sua vez, ruídos urbanos como barulhos de carro, avião e vozes que não fazem parte da narrativa, podem atrapalhar a compreensão dos diálogos e distrair a atenção do público para eventos que ocorrem num espaço fora do campo visual. Se em determinadas obras esses elementos representam um problema para a diegese, em “Justiça” eles contribuem para a

impressão de realismo, uma vez que os espaços são representados de maneira verossímil, enfatizando a autenticidade dos acontecimentos da ficção.

De acordo com Moa Boatsow, até mesmo os cenários construídos em estúdio tinham com objetivo enfatizar a autenticidade da narrativa; vários objetos de cena foram comprados em Recife, e os veículos que aparecem nas cenas foram selecionados de maneira cuidadosa. A empresa de ônibus, administrada por Euclides Menezes e Antenor Ferraz, foi recriada nos Estúdios Globo, no Rio de Janeiro. A equipe de cenografia montou uma réplica da garagem usada como cenário em Recife: do terminal e dos veículos. Boatsow diz que além de adquirir um modelo de ônibus similar ao usado pelas empresas de transporte da capital pernambucana, sua equipe trouxe uma jangada recifense para ser usada em cenas de praia gravadas no Rio de Janeiro, especialmente a história de Celso nos dias atuais.

Devido sua importância na narrativa, os cenários ganham protagonismo em “Justiça”. Eles não são meros continentes para a performance dos personagens, mas possuem uma função dinâmica no desenvolvimento da diegese. A utilização de cenários construídos em estúdio também oferece um maior controle sobre os acontecimentos, especialmente para as “cenas conjuntas” que exigem uma continuidade espacial, temporal e estilística (iluminação, cores, performance e figurinos). O apartamento de Elisa é um exemplo desses espaços construídos em estúdio para servir como elemento de conexão entre as diferentes histórias de “Justiça”. A partir de tomadas externas, é possível identificar que o edifício em que a professora mora está localizado num dos bairros nobres de Recife. O espaço interno foi construído de maneira meticulosa, com elementos que refletem o tom da narrativa, intensificando o drama vivido pela professora e materializando algumas características da personagem visualmente. O imóvel é amplo e luxuoso, decorado com um mobiliário que remete ao estilo barroco, tanto nas formas quanto nas cores. Vale lembrar que no século XVII, o Barroco tornou-se uma declaração visível da riqueza e do poder exercido pela Igreja e da burguesia de então. De maneira semelhante, a utilização desses objetos no interior do apartamento de Elisa evidencia seu status social e financeiro, uma representante da elite econômica do país. As formas do Barroco também apresentam peculiaridades que corroboram com o desenvolvimento da narrativa da Elisa. O estilo foi influenciado pela arte renascentista, que privilegiava a razão, o equilíbrio e a simetria, mas diferenciou-se por romper com os limites impostos pela geometria retilínea clássica. As obras barrocas são exuberantes e decorativas, acentuando os contrastes, as dualidades e os excessos de forma a transmitir emoções. De maneira semelhante, antes da morte de Isabela, Elisa costumava ser uma pessoa “retilínea”, objetiva e equilibrada. Após Vicente assassinar sua filha, ela passa a questionar todos os valores éticos e morais da justiça, deixando de lado a razão

em nome da emoção; a professora passa a ser dominada por sentimentos como raiva, amargura e por um profundo desejo de vingança. Dualista, a personagem está cindida em dois extremos, recurso produtivo para a dramaturgia da série.

O mobiliário do apartamento de Elisa não apenas evidencia o contraste razão x emoção como também traz à tona outras características da personagem. Num dos cômodos do imóvel, utilizado como escritório de trabalho, destaca-se uma estante repleta de livros. Sendo a personagem uma professora universitária, esse elemento mostra que Elisa possui uma boa formação intelectual e está apta a desempenhar a função de educadora. Em termos semióticos, o livro é um signo comumente usado para representar o conhecimento, motivo pelo qual a utilização desse objeto de cena mostra-se coerente com o contexto em que é utilizado. A forma da estante e a disposição dos livros também evidenciam outras qualidades da professora como equilíbrio e organização, qualidades importantes para alguém responsável por ensinar jovens do curso de Direito a refletir e questionar os valores éticos e morais da lei. Paradoxalmente, Elisa não é capaz de encontrar respostas para o seu dilema dentro da filosofia do Direito, campo do conhecimento em que ela é especialista. Se a estante de livros reforça a ideia de racionalidade e equilíbrio, os móveis barrocos e a cor quente criam outro ambiente sugerindo o transbordamento e sentimentos mais instintivos.

O cenário também se relaciona à história de Fátima. Diferente do apartamento de Elisa, a casa da empregada doméstica é uma locação. A utilização de locais já existentes para a encenação é uma prática comum no cinema, desde os filmes dos irmãos Lumière ao neorealismo italiano. Nesse último caso, as filmagens em locações tinham como objetivo produzir uma impressão de realidade. Roberto Rossellini, por exemplo, filmou “Alemanha ano zero” nos escombros de Berlim. Da mesma forma, “Justiça” utiliza uma série de espaços da cidade de Recife para construir uma narrativa verossimilhante, de acordo com os padrões de realismo que temos atualmente. A casa de Fátima, por sua vez, não reflete a periferia de Recife, mas a vida da própria personagem; ela é uma representante das camadas mais populares da sociedade. Da mesma forma, sua residência é apresentada como um local de muita simplicidade, cuja aparência externa é marcada por paredes com pinturas gastas pelas ações do tempo, mas também por um quintal amplo, onde a família cria galinhas, patos e uma vaca chamada Giselda, que não aparece na trama, mas é citada pelos personagens. Se externamente a casa não possui muitas cores nem chama a atenção pela arquitetura, internamente ela aparenta estar sempre limpa e organizada, mostrando o asseio de Fátima, seu cuidado com a família fazendo supor por analogia uma pessoa de caráter íntegro e honesto. Diversas linha de força se dirigem a um mesmo fim.

Como o enredo de Fátima gira em torno da linha tênue entre arbitrariedade e justiça, tolerância e intolerância, o muro que separa a casa dos Libério dos vizinhos Douglas, Kellen e Furacão é o elemento cênico utilizado para materializar o problema a ser vivido pelos moradores das duas casas e assim se desenvolverem as questões relacionadas à justiça. É pelos vãos do muro que o cachorro de Douglas invade a casa de Fátima para matar as galinhas. A situação fica insustentável quando Furacão ataca Jesus, filho mais novo da doméstica que, num acesso de fúria, executa o animal a tiros. Para se vingar, Douglas coloca drogas no quintal da vizinha e faz uma denúncia anônima para a polícia, que descobre os entorpecentes e leva Fátima presa. Por causa disso, a doméstica foi condenada a sete anos de reclusão. Durante esse período, sua família foi dispersa: Jesus acabou indo morar nas ruas, onde passou a praticar pequenos furtos e Mayara foi trabalhar na boate administrada por Kellen, a vizinha do outro lado do muro, que não se recorda dela. Ao sair da cadeia, Fátima retorna à sua antiga casa, mas é surpreendida ao ver o imóvel decadente e abandonado, tal como a personagem.

Além da casa em que Fatima mora com a sua família, um outro elemento do cenário ganha destaque no episódio: as pontes da cidade de Recife. Devido sua repetição formal, elas se tornam um motivo, pois são elementos significativos para o desenvolvimento da narrativa.

É útil existir um conceito para descrever repetições formais, e o termo que iremos utilizar é motivo. Denominaremos *qualquer elemento significativo repetido num filme* de motivo. Motivo pode ser um objeto, uma cor, um lugar, uma pessoa, um som ou até mesmo um traço de personagem. Podemos chamar de motivo um padrão de iluminação ou de posição de câmera, se ele se repetir durante o filme. (BORDWELL, 2013, p. 129)

Em “Justiça” a repetição das imagens das pontes são pistas deixadas pelo grande imagista para auxiliar o público na leitura do texto imagético. Fátima e Douglas são polos opostos que compartilham o mesmo espaço e realidade: enquanto um é a representação da humildade, honestidade e bondade, o outro é a imagem da arrogância, da desonestidade e da desumanidade. É importante dizer que essas qualidades que moldam o caráter das personagens não são apresentadas de maneira tão estereotipada. Como todo ser humano, Fátima e Douglas apresentam uma complexidade que ultrapassa o maniqueísmo clássico dos melodramas mexicano e cubano, como explicado no primeiro capítulo. Para retomar o rumo de suas respectivas vidas, os personagens precisam transpor a raiva, o orgulho e a inimizade que os separa a fim de recuperar aquilo que realmente importa: para Fátima, é trazer seus filhos de volta e para Douglas, recuperar o amor de Kellen. Nesse contexto, as pontes não são apenas a metáfora da arquitetura dramatúrgica de “Justiça”, composta por histórias de vida independentes que se conectam de maneira circunstancial, mas elementos significativos para a

narrativa. Do ponto de vista plástico, a ponte não apenas faz a ligação e a mediação entre elementos, como também “transpõe”, no sentido de superar (Lexikon, 1997).

Se levarmos em consideração o contexto social e histórico do rio Capibaribe e da ponte Duarte Coelho, o plano sequência que abre o segundo episódio também pode ser visto como uma representação da desigualdade social, tema que tangencia toda narrativa de “Justiça”. Historicamente, o Capibaribe foi uma das principais rotas comerciais do Brasil Colônia, período marcado pela extrema concentração de poder e intensa exploração da terra e da mão de obra escrava. Atualmente, o rio continua tendo uma grande importância econômica e cultural para cidade, pois, de acordo com o geógrafo Josué de Castro, ele comanda a vida de quem vive às suas margens. É dos manguezais e do fundo de suas águas que as populações ribeirinhas, conhecidos como “severinos”, retiram o seu sustento. Num mesmo espaço, a desigualdade se desvela para os olhares mais atentos. De um lado, tem-se a pujança da cidade, representada pelo casario histórico e pelos modernos prédios residenciais destinados às classes com maior poder econômico. No outro extremo, ocupando um espaço da cidade que ainda não foi alvo da especulação imobiliária, estão o mangue e os “severinos”, retratados da seguinte maneira por Josué de Castro:

Os mangues do Capibaribe são o paraíso dos caranguejos. Se a terra foi feita para o homem, contudo para bem servi-lo, também o mangue foi feito especialmente pro caranguejo. Tudo aí é, foi ou está para ser caranguejo, inclusive o homem e a lama que vive nela. A lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz, quando ainda não é caranguejo, vai ser. O caranguejo nasce nela, vive nela. O caranguejo cresce comendo lama, engordando com as porcarias dela, fazendo com a lama a carinha branca de suas patas e a geléia esverdeada de suas víceras pegajosas. Por outro lado, o povo daí vive de pegar caranguejo, chupar-lhe as patas, comer e lamber os seus cascos, até que fiquem limpos como um copo. E com sua carne feita de lama fazer a carne do seu corpo e a carne do corpo de seus filhos. São cem mil indivíduos, cem mil cidadãos feitos de carne de caranguejo. O que o corpo rejeita, volta como detrito para lama do mangue, para virar caranguejo outra vez. (CASTRO, apud SALES, 2015, p.71)

Assim como o rio Capibaribe, a ponte localizada no horizonte do plano de abertura do segundo episódio possui um significado importante para o tema da desigualdade social. Duarte Coelho foi um dos donatários escolhidos pelo rei Dom João III de Portugal para ocupar e explorar uma das capitânicas hereditárias, exatamente a de Pernambuco. Em suas terras, Coelho instalou engenhos de cana-de-açúcar e garantiu o controle sobre o território que, mais tarde, se tornaria a cidade de Recife. A ponte Duarte Coelho, mais especificamente o nome que o monumento carrega, também é um símbolo da exploração, do autoritarismo e da concentração de riqueza que, ainda hoje, é um dos destaques negativos da capital pernambucana.

Um outro espaço com função dinâmica na narrativa é o edifício Holiday. Sua imagem é utilizada na abertura do primeiro episódio de “Justiça”, mas, em momentos posteriores, o

espaço volta a aparecer na trama como moradia de Vicente Menezes. Após sair da cadeia, o ex-playboy, que vivia às custas do pai, teve que lidar com uma nova realidade social: a da pobreza e do preconceito vivido por ex-detentos. Em função da sua história, o Holiday está diretamente associado ao drama vivido por Vicente. Assim como o personagem, o prédio já foi um símbolo de riqueza, ostentação e ícone arquitetônico da capital pernambucana. Com o passar dos anos, o edifício foi se deteriorando até transformar-se numa favela vertical, habitada por cerca de 2000 moradores das classes mais humildes. Atualmente, o Holiday destaca-se muito mais pelos seus problemas estruturais, pelo lixo acumulado aos seus pés e pela pobreza em seu entorno do que pela opulência da sua fachada de concreto curvada em meia lua. De maneira similar, a aparência física de Vicente mudou pouco após 7 anos de prisão, mas internamente, o rapaz encontra-se devastado em função dos atos cometidos no passado e pela falta de perspectiva em relação ao futuro. Na narrativa de “Justiça”, o edifício Holiday e Vicente representam a degradação arquitetônica e humana de figuras que, no passado, eram símbolos de riqueza e ostentação. Embora o ator e a construção apresentarem fisicamente os vestígios de um passado de riqueza e prestígio, não conseguem sustentar o que foram, o estilo do rapaz e do edifício guardam o passado de glória. Incrustado no meio do bairro de Boa Viagem, cercado por condomínios de alto padrão, O Holiday destoa na paisagem urbana de Recife. Similarmente, Vicente é mostrado como um estranho no ninho, pois apesar de pobre e sem perspectiva, o personagem não pertence culturalmente àquele lugar, apesar de depauperado. Essa sensação de desconforto torna-se mais clara na sequência da primeira noite o ex-playboy na quitinete. Ao sair do banho, ele pergunta à Regina (Camila Márdila), sua nova esposa, onde ele pode encontrar um short. Ela tenta se aproximar, mas Vicente, movido por um sentimento de culpa e arrependimento, afasta-se. Ele tenta se justificar, dizendo que aquela casa não é dele, pois nem sabe onde estão guardados seus objetos pessoais; a esposa responde dizendo que ele vai se acostumar. Independente de sua vontade, Vicente acaba absorvido pelo paredão de concreto e janelas que formam a fachada do Holiday até desaparecer no meio do cenário.

4.2 Figurino e Maquiagem

Diferente de obras que usam o figurino e a maquiagem para a composição de imagens que nos remetem às narrativas fantásticas, em “Justiça”, esses elementos são trabalhados com o objetivo de expressar aspectos da vida cotidiana, corroborando para criação do efeito de realidade. Em “Cinema como prática Social”, Graeme Turner analisa alguns filmes, de diferentes gêneros, para identificar as estratégias empregadas pelos realizadores para

construção de seus respectivos discursos. No caso das obras realistas, a autenticidade discursiva é vista como resultado de um ocultamento dos recursos expressivos, de forma que as imagens produzidas passam a ser interpretadas como uma mera reprodução automática e objetiva dos acontecimentos, sem a intervenção do enunciador.

“O filme realista cria um mundo que é o mais identificável possível; e o público entende isso recorrendo a analogias entre o mundo do filme e seu próprio universo. Nesse processo o espectador é assistido pelos esforços do filme realista que procura a semelhança com a vida real. As tecnologias da produção cinematográfica estão ocultas, de maneira que as técnicas que poderiam chamar a atenção para os meios de construção sejam minimizadas. A edição é tão contínua quanto possível, a mise-en-scène é tão densa quanto a vida real, os movimentos de câmera tendem a acompanhar o movimento dos olhos do espectador, e a perspectiva é mantida como se só houvesse um único espectador” (1997, p.151)

De maneira semelhante aos princípios do estilo realista, “Justiça” procura construir seu discurso visual através do apagamento das marcas da enunciação, tanto na escolha de locações, ao invés de estúdio, no comportamento da câmera, na iluminação quanto no figurino e maquiagem. Os dois últimos constituem recursos expressivos importantes para contar e mostrar costumes, comportamentos, relatar fatos históricos e lições de vida. A função do figurino é incorporar a própria narrativa na imagem, enfatizando o diálogo dos personagens, nos transportando para a história e nos permitindo vivenciar a narrativa. Joanne Entwistle (2000, p.139) nos lembra que as análises semiótica e textual dos figurinos rejeitam constantemente a maneira como as pessoas se vestem em função de seus corpos:

O eu moderno está cada vez mais consciente, inclusive de sua aparência, e capaz de intervir e agir sobre ele. Classes e subculturas empregam vestimenta, corpo, postura e assim por diante para criar identidade auto-consciente, tanto para afirmar a afiliação de um grupo quanto a diferença para aqueles estão dentro e fora. Assim, quando se fala em individualidade e identidade, é socialmente significativo. O indivíduo quer "se destacar", mas também quer "se encaixar" em um grupo²⁹

Essa maneira de usar o figurino para expressar a si próprio e a consciência de um grupo é denominada por Entwistle como encarnação ou personificação, um processo complexo que envolve algumas etapas como adaptação e negociação. A análise do trabalho de caracterização dos personagens de “Justiça” através do figurino e maquiagem nos mostra a preocupação da equipe da minissérie em utilizar esses elementos conforme o conceito de personificação sugerido por Entwistle, a fim de revelar as complexidades sociais que não que não são apresentadas de maneira explícita à audiência. Por essa razão, é fundamental que o trabalho de caracterização mantenha uma relação harmônica e coerente com os elementos do plano do

²⁹ “The modern self is increasingly aware itself, including its appearance, and able to intervene and act upon it. Classes and subcultures employ dress, body, posture and so on to create identity self-consciously both to affirm group affiliation and difference to those on the outside and within. Thus when talking about individuality and identities are socially meaningful. The individual want to ‘stand out’ but she or he also wants to ‘fit in’ with a group”

conteúdo, pois o figurino e a maquiagem precisam revelar diferentes aspectos dos personagens. Para materializar ideias e conceitos, o figurinista deve levar em conta uma série de fatores, como a época em que se passa a trama, o local onde são gravadas as cenas, o perfil psicológico dos personagens, o tipo físico dos atores e as orientações de luz e cor feitas pelo diretor de arte. A maneira como os personagens se vestem produz efeitos tanto na imagem quanto na forma como suas respectivas histórias são contadas. De acordo com Sarah Street (2001, p.75):

Os imperativos realistas estimulam a criação de um figurino capaz de reproduzir o que as pessoas comuns vestem no dia-a-dia, as diferentes formas como os personagens se relacionam uns com os outros, suas classes sociais, e também evidenciam os acontecimentos narrativos de maneira muito sutil... Também é importante reconhecer que textos realistas estão sujeitos aos anacronismos da mesma forma que os textos não-realistas. O objetivo dos textos realistas (e outros) é criar uma conexão plausível entre os personagens e o que eles vestem. (Tradução nossa)

Em “Justiça” ao observarmos o trabalho desenvolvido por Lu Moraes, responsável pela caracterização dos personagens na minissérie, podemos inferir que a escolha dos figurinos segue os mesmos princípios apontados por Sarah Street, pois visa manter um discurso coerente com o conceito de realismo proposto pela narrativa e uma relação harmônica com os demais elementos da *mise-en-scène*. Para reproduzir o cotidiano de pessoas comuns, Moraes e sua equipe utilizaram pouca maquiagem no rosto dos personagens e optaram por roupas simples, especialmente para compor o núcleo dramático de Fátima. Como a narrativa se passa num período de sete anos, entre 2009 e 2016, os ajustes na caracterização são sutis, evitando uma estilização exagerada. Após sair da prisão, Fátima, por exemplo, passou a apresentar olheiras causadas por noites mal dormidas e uma pele mais envelhecida, com manchas aplicadas sobre o rosto da atriz.

FIGURA 16 – Embora o trabalho de caracterização de Fatima seja simples, a personagem é apresentada através de roupas leves, com detalhes coloridos. A maquiagem é discreta, mas trabalhada de forma a esconder marcas de expressão mais evidentes.



Fonte: Reprodução Globoplay

FIGURA 17 – Após sete anos presa, Fátima o tratamento dado pela maquiagem realça as marcas de expressão da personagem, incluindo olheiras por noites mal dormidas.



Fonte: Reprodução Globoplay

A passagem de tempo não está presente apenas no tratamento feito pela maquiagem, o figurino foi trabalhado tanto para auxiliar no desenvolvimento temporal da narrativa como para materializar os modos de ser e se vestir das diferentes classes sociais que compõe os núcleos dramáticos da história, criando uma conexão verossímil entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. É também através das roupas que alguns aspectos psicológicos dos personagens são comunicados de maneira sutil à audiência. Utilizando novamente o exemplo de Fátima, no início da trama, vemos a personagem usando vestidos de tons claros, tecidos leves e que são, frequentemente, associados ao universo feminino. À medida que o clima de animosidade entre Fátima e Douglas aumenta por causa das invasões de Furacão ao quintal da vizinha, ela começa a vestir roupas de cores mais escuras e troca os vestidos pela calça jeans. Historicamente, essa peça do figurino é associada ao universo masculino. O tecido foi criado em 1792, na cidade francesa de Nimes, região sul do país. Por ser um material espesso e resistente, começou a ser utilizado na confecção de roupas para os trabalhadores do campo e marinheiros italianos. “Ainda que a calça jeans fizesse muito sucesso entre a classe trabalhadora, a peça se tornou conhecida mundialmente a partir da década de 1930, com os filmes hollywoodianos de faroeste”³⁰ Na minissérie, a calça jeans não é utilizada para retratar a classe trabalhadora exatamente, mas para evidenciar aspectos psicológicos e mudanças de comportamento de alguns personagens diante de determinados acontecimentos da narrativa.

³⁰ CALÇA jeans: conheça a história da peça curinga dos guarda roupas. Exame, São Paulo, mar. 2018. Disponível em: < <https://exame.abril.com.br/negocios/mgapress/calca-jeans-conheca-historia-da-peca-curinga-dos-guarda-roupas/> >. Acessado em: 10/09/2019

Assim como Fátima, a vida de Rose muda completamente após ser condenada a sete anos de reclusão em regime fechado, por porte de drogas ilícitas. Apesar de ser filha de Zelita, diarista que trabalha em troca de salário mínimo na casa de Lucy Carneiro, a jovem não é vista com roupas simples. Boa parte das peças utilizadas por Rose são de sua melhor amiga, Débora Carneiro. Ela as empresta para que as duas possam frequentar os mesmos ambientes, evitando que a filha da diarista sofra julgamentos em função da sua classe social ou sua cor. Mesmo com todo esse cuidado, Rose não escapa do racismo. O primeiro evento ocorre quando as duas amigas vão a um restaurante requintado, a fim de comemorar a aprovação da jovem no vestibular para o curso de jornalismo. Enquanto Débora fuma em frente ao local escolhido para o jantar, Rose vai até a recepcionista e solicita uma mesa; seu pedido é negado. Somente quando Débora intervém, afirmando que aquilo se tratava de um crime de racismo, o gerente concede uma mesa às amigas. O segundo evento ocorre na festa *rave*, organizada nas areias da praia de Boa Viagem e culmina com a prisão de Rose, no dia de seu aniversário de 18 anos. Após uma batida policial, os participantes do evento são escolhidos segundo critérios claros de preconceito racial. Enquanto os de pele branca são liberados, a maioria dos negros são mantidos sob vigilância. Débora tenta puxar a amiga, mas o Sargento Douglas impede que a jovem saia do local. Ele solicita que Rose mostre o que ela havia escondido debaixo do sutiã e descobre que a garota portava drogas ilícitas. Até esse momento da narrativa, o figurino de Rose era composto por roupas coloridas, de tecidos leves e acessórios como brincos, joias, pulseiras e batom.

FIGURA 18 – Rose celebra seu aniversário de 18 anos junto aos amigos. Até esse momento da trama, o figurino da personagem é composto por roupas leves, com cores em tons claros. A maquiagem também acompanha o estado psicológico de Rose, uma garota alegre, apaixonada e sonhadora



Fonte: Reprodução Globoplay

Após os sete anos de prisão, Rose consegue a liberdade novamente. Na sequência em que a jovem deixa o presídio, suas roupas são basicamente uma jaqueta e uma calça jeans larga. Aqui, vemos uma coordenação motivada entre o figurino e cenário, relacionados de maneira direta. O azul pálido das paredes do presídio é replicado nas roupas de Rose, sugerindo que as marcas da cadeia continuarão presentes em sua vida, mesmo do lado de fora. Ao mesmo tempo, essa construção visual nos remete a ideia de transformação: a garota alegre, doce e sonhadora dá lugar a uma mulher triste, amargurada e sem perspectivas de um futuro promissor. As marcas do tempo também podem ser vistas através do tratamento dado pela maquiagem, substituindo as cores e o aspecto jovial da personagem, presentes na primeira parte da narrativa, por um visual mais sóbrio, pele maltratada e marcas de olheira.

FIGURA 19 – Após sete anos na prisão, Rose é apresentada como uma mulher pragmática. No lugar da maquiagem carregada e roupas leves, vemos o rosto da personagem com marcas de olheira, vestindo roupas simples



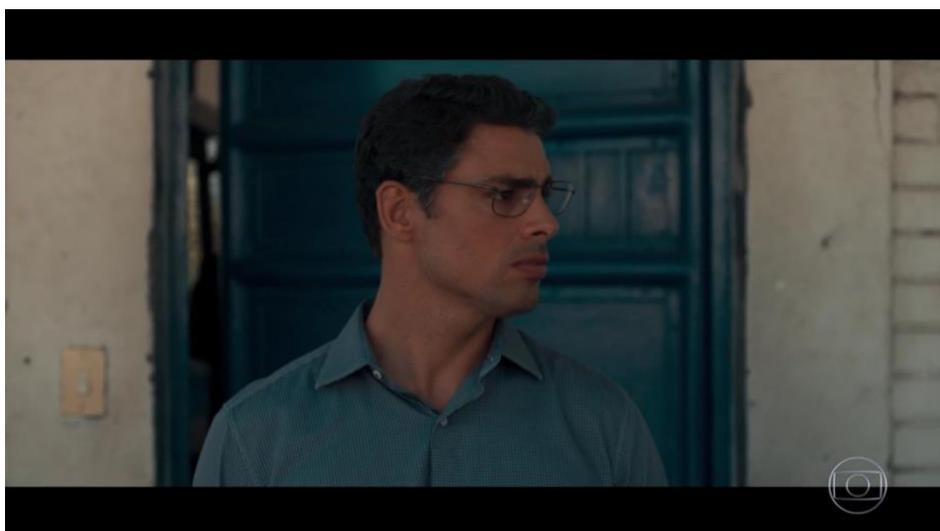
Fonte: Reprodução Globoplay

De todo trabalho de figurino e maquiagem executado pela equipe de Lu Moraes, aquele que apresenta transformação temporal mais sutil é o de Maurício. Desde o início da minissérie, o contador é mostrado como uma pessoa conservadora, organizada e cumpridora dos compromissos assumidos. Seu figurino é discreto, composto por óculos, camisa social devidamente abotoada e sapatos escuros, elementos que reforçam as características apontadas acima. Em determinadas ocasiões, o personagem se comporta como alguém com dificuldade para expressar o que pensa e sente. Essa imagem de rapaz tímido contrasta com comportamento apresentado pelo personagem na casa em que mora com sua esposa, a bailarina Beatriz. Dentro de seu universo particular, protegido das ameaças externas, Maurício revela-se um marido afetuoso, profundamente apaixonado por Beatriz e um amante valoroso. Nesse ambiente de

intimidade, o casal adota um comportamento despojado que se reflete no comportamento e em seus respectivos figurinos. O contador é visto com a camisa desabotoada, mangas esgarçadas e sem sapatos. Já a bailarina, que durante a sua performance adquire uma aura etérea, delicada, que beira a perfeição, é completamente desconstruída pelo figurino. Vestindo um baby-doll cor de pele, sob uma iluminação amarelada, a imagem nos revela o lado mais humano daquela figura inacessível dos palcos, características reforçadas pelas palavras de Maurício. Ao beijar os pés da esposa, o contador diz amá-los independente dos dedos tortos e calos causados pela dança.

Diferente dos outros personagens da trama, o figurino e a maquiagem de Maurício não sofre grandes alterações ao longo da minissérie. Mesmo quando deixa a cadeia, após sete anos de reclusão por ter cometido o crime de eutanásia, o contador continua usando óculos, vestindo camisa social abotoada até o pescoço, calças e sapatos escuros. Essa caracterização nos mostra que o ambiente prisional não foi capaz de mudar a maneira de ser do personagem, ao menos fisicamente. Ao mesmo tempo, nos remete a ideia de firmeza, pois Maurício está decidido em levar até as últimas consequências seu plano de vingança contra Antenor Ferraz, homem que atropelou sua esposa e selou seu destino. Os elementos utilizados para evidenciar a transformação psicológica do personagem estão nas particularidades apresentadas pela imagem. Maurício veste uma camisa de cor azul, indício de que o ambiente e todo o contexto produziu algum tipo de efeito sob o contador. Já as marcas do tempo, estão representados nos fios de cabelo grisalho que o rapaz adquiriu após sete anos de detenção.

FIGURA 20 - Após cumprir pena de sete anos de prisão, Maurício ganha a liberdade. Seu figurino espelha o azul que compõe as paredes e objetos da cadeia



Fonte: Reprodução Globoplay

FIGURA 21 - Desde o início da trama, o trabalho de caracterização do personagem é feito de maneira sutil. Para representar a passagem de tempo, Maurício ganhou fios de cabelo grisalho



Fonte: Reprodução Globoplay

O caráter assertivo também é uma das características da personagem Elisa de Almeida, professora da Faculdade de Direito que sofre com o assassinato da filha Isabela. No início da trama, ela é vista como uma típica representante da alta sociedade de Recife. Seu figurino é mais sofisticado, composto por uma paleta que varia entre o branco, azul marinho, cinza e preto, cores que tem o potencial de expressar a sobriedade, o rigor e o equilíbrio de uma personagem que é a própria materialização moral da justiça. O azul, que predomina em suas roupas, também é uma cor associada à aristocracia e às atividades intelectuais, motivo pelos quais o tratamento dado ao figurino da professora mantém uma relação harmônica com o conteúdo narrativo. A situação de equilíbrio apresentado no início da história sofre desdobramentos polêmicos após a morte de Isabela. A partir desse momento, o figurino reforça a profunda mudança psicológica vivida por Elisa. Ao adotar roupas como camisa social e calça jeans, a imagem nos mostra que a alegria, o amor e a confiança que a professora de Direito depositava na justiça moral deram lugar à tristeza, à raiva e a descrença de que a lei possa ser realmente justa. Essa mudança comportamental também pode ser observada no trabalho discreto da maquiagem. Num primeiro momento, a caracterização é feita para realçar qualidades como beleza e elegância; com a morte de Isabela, o rosto de Elisa é mostrado praticamente sem maquiagem, acentuando as marcas de expressão e contribuindo para a expressividade da personagem, tomada pelo rancor, melancolia e desejo de vingança.

FIGURA 22 - No começo da trama, o trabalho de caracterização de Elisa é feito para evidenciar sua classe social e realçar sua beleza e elegância. Após o assassinato de Isabela...



Fonte: Reprodução Globoplay

FIGURA 23 - ... a personagem adota um visual com pouca maquiagem, evidenciando as marcas de expressão do seu rosto que reforçam sua tristeza, melancolia e desejo por vingança.



Fonte: Reprodução Globoplay

Se no início da trama o figurino de Elisa evidencia a sobriedade e o equilíbrio, Vicente, o algoz da morte de Isabela, é visto desde o início como um vilão. Seu figurino é composto por peças de roupa predominantemente pretas. No contexto em que o personagem está inserido a escolha dessa cor é feita para materializar sensações como maldade, mistério perversidade, opondo-se diametralmente ao branco, associado à ideias e sentimentos como liberdade, inocência e nitidez. Numa cidade reconhecidamente solar, Vicente aparece como uma sombra.

“No filme ‘A canção da vida’, de Granowsky, a cena do parto na sala de operações conseguiu criar o ambiente de silêncio mortal e de tensão, principalmente devido ao contraste entre as batas brancas, os alvos lençóis esterilizados, o algodão branco e as luvas escuras de borracha dos médicos que seguram os instrumentos escuros. Se este

contraste não tivesse sido tão bem realçado pelo operador, ter-se-ia perdido totalmente o efeito” (ARHEIM, 1957, p.59)

O mesmo tratamento dado ao preto e ao branco no filme de Granowsky está presente na composição das imagens de “Justiça”, incluindo o figurino. No início da minissérie, Vicente é um jovem representante da aristocracia local e que apresenta um comportamento machista, ciumento e agressivo. Na sequência em que todos estão comemorando o anúncio seu noivado com Isabela, o rapaz tem um ataque de ciúmes e quase vai às vias de fato com um ex-namorado da moça, demonstrando de que Vicente é uma pessoa desequilibrada e inconsequente. Para construir essa cena, a equipe de cenário, figurino e maquiagem optaram por construir uma imagem com predomínio de branco e cores claras. O clima de festa e alegria é contrastado pela atuação do personagem Vicente e pelo seu figurino, composto por boné, camiseta e bermuda pretos, evidenciando que naquele ambiente, ele é um elemento de tensão.

FIGURA 24 - Frames da sequência em que Vicente discute com um ex-namorado de Isabela. Enquanto todo trabalho de figurino é pautado por peças de tons claros, a roupa do rapaz destoa do restante



Fonte: Reprodução Globoplay

Após assassinar Isabela com 5 tiros, Vicente é condenado a cumprir 7 anos de prisão. Na sequência em que o ex-playboy deixa a cadeia, seu figurino segue a mesma proposta estilística dos outros personagens, que vestem roupas majoritariamente azuis. Como dissemos anteriormente, essa é a mesma cor que compõe as paredes da cadeia, uma construção visual motivada que acaba reforçando os conceitos da narrativa e os padrões temáticos da minissérie. Ainda nessa sequência, vemos Elisa aguardando a saída de Vicente da cadeia. Ao longo de todo período em que o rapaz esteve preso, a professora de Direito frequentou aulas de tiro e organizou a forma como se vingaria do assassino de sua filha. Seu figurino completamente

preto ajuda a destacá-la do fundo, uma parede branca com uma faixa amarela desbotada. Também ajuda a realçar seu estado psicológico, movido por sentimentos como raiva, ódio e desejo de vingança.

FIGURA 25 - Na sequência em que Elisa decide executar seu plano de vingança contra Vicente, a professora veste roupas escuras que ajudam a destacá-la do fundo, mas também a conotam valores negativos, que a colocam como uma figura maléfica nesse momento da narrativa



Fonte: Reprodução Globoplay

Através da análise do figurino e maquiagem dos personagens centrais de “Justiça”, percebemos como a escolha desses elementos produz efeitos significantes para construção da ilusão de realidade. A verossimilhança é obtida através do reconhecimento, por parte da audiência, de que as personagens da história se vestem e se comportam como pessoas da vida ordinária. A simplicidade do figurino de Fátima, por exemplo, é uma forma criativa de evidenciar, através da imagem, a classe social a qual a diarista pertence. Mas esses elementos não são utilizados apenas para esses fins; as mudanças observadas no figurino e maquiagem ao longo da minissérie são mais só que sutis gradações de estilo. Esses elementos são recursos expressivos importantes para materializar conceitos narrativos como comportamento e estado psicológico dos personagens. Em narrativas que visam o realismo, figurino e maquiagem também são trabalhados com vistas a construir um discurso transparente, são elementos sutis que revestem figurativamente o plano do conteúdo e contribuem de uma maneira mais criativa para a compreensão da personalidade dos personagens. Assim como os cenários e locações, o tratamento dado ao figurino e maquiagem buscam manter uma coerência com as estruturas internas da narrativa, enfatizando a maneira de se vestir de pessoas da vida cotidiana como

camisetas, calças jeans, bermudas e roupas sociais. Como observou John Hill (apud STREET, 2001, p.84) a respeito da estilística dos filmes britânicos dos anos 1960, obras desenvolvidas sob o que ele chamou de “excesso de realidade”, tem dois objetivos principais: significar a realidade e expressar um ponto de vista particular do diretor sobre um determinado tema.

4.3 Iluminação

A iluminação é um elemento de suma importância para criação da expressividade de uma imagem, seja ela pictórica, fotográfica ou cinematográfica. Muito mais do que tornar objetos e espaços visíveis para a câmera, através da luz, o diretor de fotografia é capaz de criar diferentes sensações e contribuir visualmente para o desenvolvimento da narrativa. Em “Justiça”, verifica-se uma grande preocupação em iluminar os acontecimentos de forma a que a luz não seja percebida como um acessório estilístico, tal como nos filmes do expressionismo alemão. Para que a iluminação mantenha uma coerência com as estruturas internas da narrativa, ela é trabalhada de maneira motivada, ou seja, respeitando as características físicas das fontes de luz dos ambientes em que as cenas se desenvolvem. Assim como no trabalho de cenografia, figurino e maquiagem, o tratamento dado à iluminação da minissérie busca ocultar as marcas da enunciação para construir um efeito de realidade, algo que fica mais evidente em cenas diurnas, rodadas em ambientes externos, sob luz natural.

Devido suas qualidades plásticas, a iluminação natural tornou-se uma das particularidades estilísticas do neorealismo italiano, cujas obras procuravam retratar de maneira objetiva a vida cotidiana da Itália no pós-guerra. O teórico e crítico André Bazin convencionou chamar os filmes do movimento de “reportagem reconstituída”, pois os cineastas procuravam respeitar ao máximo a realidade daquilo que estavam filmando e resistiam à tentação de manipular as imagens. Diferente de Bazin, o diretor Billy Wilder considera que filmes realizados sob a luz natural não são automaticamente mais realistas: “O mero feito de fotografar a vida tal como é não me parece nenhuma forma artística. Se o fosse, qualquer fotógrafo poderia ser um artista maior que Rembrandt ou Picasso. E isso é absolutamente ridículo” (Thomas Wood, *Quién Diantres Eres, Bily Wilder?*, p. 67, apud REIS, p. 126)

Embora Billy Wilder não acredite no efeito realista provocado pela iluminação natural, ela continua sendo um recurso expressivo muito utilizado por obras audiovisuais que buscam construir um discurso fiel aos fenômenos da vida real, cujas representações apontam para pré-existência do elemento que ela denota. Em “Justiça”, a iluminação é trabalhada de forma a manter a unidade e coerência com o conceito visual solicitado pelo diretor artístico José Luiz

Villamarim, mas sem a mesma rigidez formal prevista pelos cânones do estilo realista. Na minissérie, as materialidades da luz são exploradas de tal maneira que sua função não se restringe ao suporte ou tradução literal dos significados do plano do conteúdo. Em determinados momentos, ela excede os aspectos objetivos e denotativos, produzindo expressividade emocional e uma certa abstração formal, especialmente em cenas noturnas.

Essa poética da luz adotada por Walter Carvalho é resultado do cuidado que o diretor de fotografia mantém com a linguagem. Esta é trabalhada de acordo com as ideias e conceitos formulados pelo roteiro, mas que não devem ser vistos como limitadores para seu processo artístico. O fotógrafo busca nos próprios recursos audiovisuais meios para subvertê-lo, transgredi-lo e transformá-lo em algo que está além da linguagem cinematográfica. É evidente que para uma obra comprometida com o realismo, mas que como vimos é atravessada por arroubos melodramáticos, esse tipo de tratamento possa desencadear em representações inverossímeis. Ao compararmos o modo como Walter Carvalho trabalha a luz em “Justiça” com outras construções imagéticas da cidade de Recife, local onde os acontecimentos diegéticos se desenvolvem, podemos perceber diferenças consideráveis. De maneira geral, a capital pernambucana costuma ser retratada através de uma iluminação intensa e dura, com contrastes acentuados entre luz e sombra e cores saturadas. Tal representação pode ser encontrada na literatura, na pintura e no cinema, onde artistas utilizam as qualidades plásticas da luz solar para dar forma a ideias, conceitos e sentimentos que tangenciam a realidade da região. No filme “Vidas Secas”, por exemplo, o diretor de fotografia Luiz Carlos Barreto aproveitou a intensidade luminosa do sertão nordestino para criar imagens superexpostas, destacando a secura e a hostilidade do ambiente diante da fragilidade do homem.

A fotografia para o Vidas Secas tinha de fazer parte da dramaturgia do filme. Ou seja, ela deveria espelhar a dramaticidade do clima, do calor exorbitante, era preciso sentir esse calor olhando para a fotografia. Quando anos depois houve uma retrospectiva do Nelson em San Francisco (EUA), o próprio (Francis Ford) Coppola ficou muito interessado em saber como tinha sido. Ele queria saber os detalhes, mas não havia detalhes: era luz e câmera, sem filtro. Nós não usamos filtro para diminuir contraste, etc. O contraste estava lá. A gente fotografou o filme pela sombra, a luz vinha do que jeito que viesse. No mundo setentrional, eles fotografam pela luz, porque tem pouca luz. No Brasil, tem muita luz e muito contraste. Então tem de fotografar pela sombra, em vez de iluminar a sombra. Eles colocavam batedores, refletores na sombra. Isso pasteuriza, tira o clima. Fizemos todo o Vidas Secas baseado na sombra.³¹

O mesmo tratamento dado por Luiz Carlos Barreto às imagens do filme, podem ser observados no trabalho do pintor Cícero Dias. Em suas obras, a cidade de Recife é vista como um espaço banhado por uma luz solar intensa, com transições bruscas entre as áreas de luz e

³¹ <https://www.estadao.com.br/infograficos/brasil,cinema-era-preciso-sentir-o-calor-olhando-para-a-fotografia-do-filme-conta-barreto,911961>

sombra. Ao invés de utilizar cores puras típicas da Europa, o artista adota tons pastéis e uma paleta de cores associada à natureza brasileira.

FIGURA 26 – Quadro “Sem título”, de Cícero Dias



Fonte: Aartemoderna

A questão da representatividade da luz brasileira tem sido tema de discussão em diferentes campos artísticos, incluindo o audiovisual. Num artigo publicado no site da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), intitulado “Os desafios da luz tropical”, Carlos Ebert, diretor de fotografia de filmes como “O bandido da luz vermelha” (1968), “O rei da vela” (1982) e “Um homem qualquer” (2005), questiona que tipo de luz seria a mais adequada para representar a realidade da região nordeste do país. Suas reflexões têm como ponto de partida uma entrevista que Lauro Escorel e Tuca Moraes realizaram com Mário Carneiro³², um dos fotógrafos mais importantes do cinema brasileiro que se negava a iluminar filmes como os europeus e os norte-americanos. Para Carneiro, os cineastas precisam compreender as especificidades da luz tropical a fim de utilizá-la como elemento expressivo no desenvolvimento das narrativas.

Aquí, por exemplo, você sai no sol brasileiro. Você está com 8 diafragmas entre a luz e a sombra! É um inferno. E isso não vai mudar. Nosso clima é esse. Se quiser amansar isso, fazer fotografia tipo Almendros³³, só final de tarde. Duas horas da tarde, duas horas de manhã... No meio do dia faz uns planinhos de interior. Acaba ficando uma coisa cansativa, porque parece que só há duas iluminações aqui na terra: Quando o sol nasce e quando o sol se põe. Eu gosto de também ousar. De luzes bem violentas.(EBERT, 2010)

³² Mario Carneiro possui um estilo realista

³³ Diretor de fotografia cubano, responsável por introduzir conceitos de pintura na arte do fazer cinematográfico e elevar o trabalho do diretor de fotografia

A percepção de Mário Carneiro a respeito da luz tropical é compartilhada por Ebert, razão pela qual este promove uma crítica à abordagem feita por Breno Silveira para fotografia do filme “Eu, Tu, eles” (2000), de Andrucha Waddington. Para Ebert, ao iluminar as cenas apenas nos horários de sol baixo, Silveira não constrói uma representação verossímil do sertão nordestino.

Apesar de reconhecer os méritos do filme e de apreciar seu tratamento fotográfico, fiquei com a impressão o tempo todo de que o filme não se passava no agreste nordestino, onde uma das características da luz é a sua posição zenital durante as horas do meio do dia. Disso resultam sombras acentuadas e um “esfriamento” das cores resultante da alta temperatura de cor da luz do céu. (EBERT, 2010)

Para reforçar tal argumento, Ebert procura mostrar a maneira como uma série de pintores paisagistas retratavam a realidade da luz brasileira em suas respectivas obras. A dureza da luz tropical tem sido um problema enfrentado pelos artistas desde o século XVIII, especialmente quando a proposta era representar os contrastes de valor cromático presentes em horas do meio do dia. Ebert faz uma comparação entre o trabalho realizado por João Batista da Costa (1865 – 1926) e Giambattista Castagneto (1851-1900). Embora o segundo seja considerado tecnicamente e artisticamente superior, ele não ousou retratar a luz com toda sua brutalidade e dureza como Batista da Costa. Castagneto preferiu a suavidade da “hora mágica”, “evitando o contraste cromático entre as cores vivas do local o que resultou numa luz suave, ‘europeizada’, tão ao gosto do público da época. (EBERT, 2010)

Os mesmos obstáculos encontrados pelos pintores precisavam ser superados pelos fotógrafos, cujo objetivo era criar imagens capazes de representar a luz tropical de maneira verossímil. Segundo o cineasta Luiz Carlos Barreto, antes do Cinema Novo, a fotografia brasileira não correspondia à luz brasileira. A afirmação de Barreto tem como referência os filmes realizados na década de 40 pela Companhia Vera Cruz. Na época, Franco Zampari, responsável pela empresa, construiu modernos estúdios no bairro de São Bernardo do Campo, em São Paulo, e trouxe para o país Alberto Cavalcanti, brasileiro famoso por seus filmes na Inglaterra e na França. Cavalcanti, por sua vez, trouxe técnicos de diversos países europeus para ensinar os brasileiros a filmar. Esses profissionais estavam habituados com a iluminação difusa da Europa, por esse motivo, encontraram muita dificuldade para trabalhar em condições cuja luminosidade apresentava grandes contrastes luminosos e cromáticos.

Na década de 60, o Cinema Novo mudou a maneira de pensar e fazer cinema no Brasil. Artistas como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos dispensaram o uso do tripé e passaram a filmar com a câmera na mão, pouca luz e atores que não faziam parte do *star system* desenvolvido pela Vera Cruz. Diferente do cinema hollywoodiano e europeu, os fotógrafos brasileiros passaram a controlar a exposição do filme pelo valor de luminância contido nas

sombras. Através desse procedimento, tornou-se possível registrar objetos localizados em áreas de pouca luminosidade como os interiores das casas, porém, as áreas iluminadas diretamente pelo sol apareciam superexpostas. Essa fotografia acabou se tornando a síntese de uma estilística amparada pela literatura e pelo contexto social e político dos anos 60. No filme “Cinco vezes Favela” (1961), por exemplo, Mário Carneiro assumiu uma estilística documental, utilizando a luz disponível nos ambientes para registrar os acontecimentos diegéticos. Para os artistas do movimento, a expressividade dos acontecimentos era mais importante para o desenvolvimento das narrativas do que uma luz controlada, estilística difundida pelo cinema clássico hollywoodiano com vistas a garantir a continuidade visual dos eventos diegéticos quando a descontinuidade espacial executada pelo corte era indispensável.

Um fato interessante nessa busca pela luz tropical, é que foi um argentino foi quem nos mostrou como explorar as materialidades das luzes violentas do Nordeste. Para conceber as imagens do filme “Os Fuzis”, de Rui Guerra, Ricardo Aronovich decidiu abandonar todas tradições e as convenções estilísticas da cinematografia argentina. Sua proposta foi retrabalhar a própria percepção visual a partir do contato com os fenômenos provocados pela luz do nordeste brasileiro.

Essa luz nordestina me fascinou e quebrou todos os meus esquemas conhecidos da Argentina, onde a luz é mais inclinada, (não tanto quanto a europeia, que se assemelha a da Patagônia), e mais controlável... Tenho uma necessidade quase fisiológica de ver, de olhar, de viver pelo menos uma vez ao ano, essa luz que vocês têm a sorte de ter aí. É um pouco como se ela tivesse se fixado na minha retina... E vejo filmes as vezes, fotografados por grandes diretores de fotografia europeus, em lugares que poderiam se parecer com a luz do nordeste, da Bahia, ou do sertão (embora esta seja única), muito bem fotografados, certinhos até, mas que fora a qualidade técnica e mesmo pictórica, não refletem na fotografia, a realidade da luz, da temperatura ou a realidade social da locação em questão. (EBERT, 2010)

Alguns anos mais tarde, essa iluminação contrastada, considerada por muitos como a luz que melhor representa a realidade brasileira, foi sendo substituída por um *look* considerado mais artificial. No lugar da luz natural, captada em horários do meio do dia, sem filtro da lente das câmeras, os fotógrafos começaram a trabalhar imagens com baixo contraste luminoso e cromático graças aos avanços tecnológicos. De acordo com Ebert, o uso de películas com “grão chato” melhorou sensivelmente o índice e a latitude de exposição, a granulidade e a resposta cromática. Por conta disso, fotografar a luz tropical tornou-se menos problemático e os cineastas passaram a aceitar com mais naturalidade o *chiaroscuro* típico da luz sertaneja e tolerar imagens sub e super expostas.

Diferentemente de Ebert, Lauro Escorel argumenta que não é possível admitir a existência de apenas uma luz brasileira, aquela que pode ser considerada a mais representativa da nossa realidade. Sua observação evidencia que, por mais realista que uma imagem

cinematográfica pretenda ser, ela é resultado de um processo artístico que envolve subjetividades e pontos-de-vista de um sujeito criador sobre o mundo no qual está inserido. De acordo com Escorel a fotografia de Mario Carneiro é a consequência da estilística específica de um período da cinematografia nacional, desenvolvida tanto pela percepção e sensibilidades dos artistas quanto pelos recursos técnicos disponíveis na época...

Ele foi o primeiro diretor de fotografia que vi usando rebatedores e luz artificial em exteriores dia. Naquela época os negativos tinham uma latitude muito mais restrita do que hoje e basta assistir ao filme “Quase nada” fotografado pelo Guy Gonçalves para ver que tirando partido da latitude por inteiro do negativo é possível capturar lindamente aqueles 8 diafragmas que tanto preocuparam aos nossos fotógrafos nos idos dos 60. (EBERT, 2010)

A observação feita por Escorel nos mostra que o *look* realista da iluminação de Mario Carneiro não estava restrito ao uso de fontes naturais. Apesar das marcas da enunciação não se apresentarem de forma evidente, o fotógrafo controlava os contrastes luminosos com o uso de fonte de luz artificial. Até mesmo a dureza da luz tropical era “domesticada” com vistas a se atingir o resultado artístico desejado. Mas o contraponto de Escorel não se limita apenas à questão das características da luz que melhor representa o agreste brasileiro, ele também se estende aos pintores citados por Carlos Ebert. Além das materialidades específicas da pintura e da fotografia serem de natureza diferentes, os paisagistas que aceitavam o desafio de representar os ambientes tropicais sob a luz do meio dia o faziam através de planos gerais. “Como ficamos nós quando queremos modelar o rosto de nossos atores? Quantas vezes no passado não nos vimos procurando o olho, a expressão de um ator perdida atrás de dois buracos negros provocados pelo sol de meio dia?”. Por essa razão, Escorel refuta a ideia de que o estilo cinematográfico do filme “Eu, Tu, Eles” seja considerado artificial, uma vez que o trabalho desenvolvido por Breno Silveira é coerente com a proposta sugerida pela narrativa.

Em “Justiça”, o trabalho de iluminação feito por Walter Carvalho apresenta semelhanças com a poética adotada por Breno Silveira em “Eu, Tu, Eles”, principalmente no tratamento dado às imagens captadas em exterior/dia. Diferente da luz violenta dos filmes do Cinema Novo, Walter Carvalho optou por fotografar a minissérie em horários onde o sol estava mais baixo, próximo do amanhecer e do entardecer, com algumas cenas captadas em dias de céu nublado. Há também imagens produzidas em horários próximos ao meio dia, mas nesses casos, Carvalho utiliza fontes de luz artificial para diminuir a relação de contraste entre as áreas claras e escuras. Na maior parte dos acontecimentos que se desenvolvem na barraca de praia de Celso, por exemplo, as sombras são pouco densas. Dependendo do ângulo em que a tomada é feita, podemos perceber o uso de fontes de luz artificial. Para que a iluminação não seja percebida como algo antinatural, os refletores são trabalhados de maneira motivada, ou seja,

procuram reproduzir as condições luminosas do ambiente de acordo com a direção, a qualidade e a intensidade.

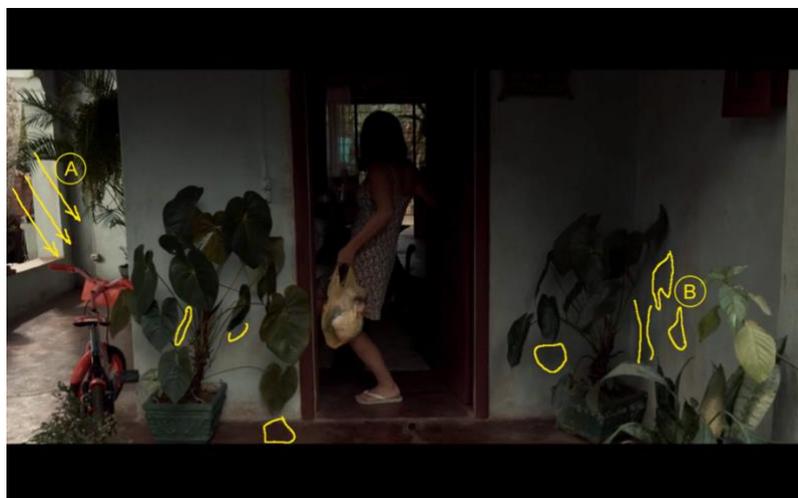
FIGURA 27 - Sequência em que Jesus procura Celso para vender o colar que sua irmã ganhou de Antenor Ferraz. No espaço entre os atores, há algumas sombras projetadas na fachada da barraca de lanches. Considerando o fato de que a cena se desenvolve num dia de sol encoberto por nuvens, a presença de sombras laterais evidencia o uso de fonte de luz artificial, posicionada perpendicularmente à cena



Fonte: Reprodução Globoplay

O mesmo recurso utilizado na cena acima pode ser encontrado na sequência em que Waldir e Douglas discutem, pela segunda vez, por causa das investidas de Furacão ao quintal do vizinho. Novamente, trata-se de uma externa gravada durante o dia. A diferença é que além de diminuir a relação de contraste entre luz e sombra, a fonte de luz artificial é empregada para criar um efeito de tridimensionalidade, ressaltando as texturas e volumes dos objetos presentes na varanda da casa de Fátima e Waldir.

FIGURA 28 - Frame de abertura da sequência em que Fátima é surpreendida com a presença de Furacão no quintal de sua casa. No ponto A, vemos a incidência de uma fonte de luz artificial. Sua coloração prateada e natureza dura não condiz com as características da luz natural que ilumina toda a sequência. Em B, podemos observar sombras suaves projetadas nas paredes da varanda da casa. Essas sombras evidenciam o uso de fontes de luz artificial de natureza difusa



Fonte: Reprodução Globoplay

Ainda nessa sequência, observamos de maneira mais explícita como Walter Carvalho trabalha as materialidades da luz para construir a atmosfera das cenas e para contribuir visualmente com o desenvolvimento da narrativa. Após descobrir que Furacão matou mais uma galinha, Fátima chama Waldir desesperadamente para relatar o ocorrido. Cansado das constantes invasões ele vai até a casa de Douglas para exigir que o vizinho tome providências, a fim de evitar que o cachorro continue matando suas galinhas. Douglas, por sua vez, tenta resolver a situação através de uma compensação financeira, porém, Waldir mostra-se inflexível e ameaça chamar a polícia. Essa atitude desperta a ira de Douglas que revida a ameaça, apresentando-se como sargento da Polícia Militar. Ao analisarmos o modo como essa sequência é iluminada, podemos inferir que as categorias plásticas do plano da expressão mantêm uma relação motivada com o plano do conteúdo, com vistas a concretizar sensorialmente a narrativa que se desenvolve sob a forma de temas como tensão e hostilidade entre vizinhos. Para expressar esse conteúdo, os acontecimentos diegéticos foram fotografados num dia de céu nublado. Nessas condições, a luz torna-se naturalmente difusa, pois as nuvens atuam como um filtro natural, dispersando os raios solares e iluminando os objetos de maneira homogênea. Ao invés de construir a dramaticidade visual pelo contraste entre luz e sombra, essa função narrativa é transferida para o colorido das roupas e objetos presentes no quadro.

FIGURA 29 - Sequência da briga entre vizinhos. Após nova investida de Furacão ao quintal de Waldir e Fátima, o casal exige que Douglas tome providências efetivas para evitar que o cachorro continue matando as galinhas. A cena é captada sob um dia de céu nublado, resultando numa iluminação naturalmente difusa



Fonte: Reprodução Globoplay

Tomando como referência os estudos de Lúcia Santaella sobre a semiótica de Charles Sanders Peirce, deduzimos que o trabalho de iluminação proposto para essa sequência possui qualidades plásticas capazes de suscitar, na mente de quem a interpreta, sentimentos como pessimismo, aborrecimento, decadência e instabilidade. Ao longo desse complexo jogo comunicacional, não se pode desconsiderar o fato de que a reação ao estímulo provocado por esse tipo de iluminação pode variar em função da cultura e experiência de cada um, afinal, a luz é um “elemento dificilmente analisável, sua importância é desconhecida e seu papel não aparece diretamente aos olhos do espectador desavisado.” (MARTIN, 2103, p.61). Em “O que

é semiótica” (1983), Santaella afirma que o conceito de experiência deve ser entendido como uma compulsão, a absoluta coação sobre nós de alguma coisa que interrompe o fluxo de nossa quietude, obrigando-nos a pensar de modo diferente daquilo que estivemos pensando. Porém, coação e compulsão geram uma resistência e essa resistência gera uma força, suscitando um esforço que se opõe à mudança. Sendo assim, para a autora, deve haver um elemento de força bipolar na experiência. E é esse elemento bipolar que nos leva a pensar e que nos tira da inércia, mudando nossos conceitos, nossa forma de olhar a vida e encará-la, procurando novos rumos e novos desafios, fazendo o que está parado, mudar.

FIGURA 30 - Elisa e Isabela conversam sobre o futuro da moça ao lado de Vicente. Para essa sequência, Carvalho utilizou a luz natural do entardecer. A beleza e a coloração dourada dessa iluminação são qualidades plásticas que mantêm uma relação motivada com os valores narrativos de carinho, amor e cumplicidade



Fonte: Reprodução Globoplay

Diferente da sequência da briga entre vizinhos, onde a luz é trabalhada para materializar o clima de tensão e desequilíbrio, na cena em que Elisa e Isabela conversam sobre o futuro do casamento da moça com Vicente, a iluminação procura realçar valores narrativos como proximidade, confiança, amor e aconchego, sentimentos que norteiam a relação entre mãe e filha. Se tomarmos como referência as observações de Carlos Ebert sobre a representatividade da luz no nordeste brasileiro, essa imagem seria considerada inverossímil. Por outro lado, essa construção imagética mostra-se coerente com as estruturas internas da narrativa e em acordo com o conceito de realismo proposto por André Bazin. Para o teórico, “o realismo tem menos a ver com a adequação mimética literal entre a representação fílmica e ‘o mundo lá fora’ que com a honestidade de testemunho da *mise-en-scène*.” (apud STAM, 2013, p.95)

A preocupação em iluminar as cenas de maneira realista não se limita apenas às diurnas, captadas em ambientes externos. O mesmo cuidado ocorre na composição das cenas

diurnas/internas, algumas delas realizadas em cenários ao invés de locações. Nessas circunstâncias, a luz é utilizada para definir e modelar os contornos dos objetos, para criar a impressão de profundidade espacial, para produzir uma atmosfera emocional, mas também como indicadora do período do dia em que os acontecimentos se desenvolvem. O apartamento da professora Elisa é um exemplo de cenário construído nos Estúdios Globo e iluminado única e exclusivamente por fontes de luz artificial. Apesar desse ambiente oferecer um maior controle de direção, qualidade, intensidade e cor da luz, possibilitando que o diretor de fotografia exerça uma maior liberdade criativa, esse elemento da *mise-en-scène* continua sendo trabalhado para compor uma imagem realista. Na sequência em que Elisa reencontra Fatima, após a diarista cumprir pena de sete anos na cadeia, Walter Carvalho lida com uma circunstância em que a luz é um elemento importante para manutenção do *continuum* espaço-temporal da diegese. A primeira parte da sequência se desenvolve em frente ao prédio da professora, num dia de céu nublado e sob uma luz predominantemente cinza. Após uma breve conversa, Elisa convida Fátima para subir ao apartamento. No interior do imóvel, a principal fonte de luz são as janelas, iluminadas pelo lado de fora do cenário com refletores que simulam as mesmas condições físicas da iluminação natural.

A técnica empregada por Carvalho para iluminar o interior do apartamento é conhecida como *high-key*. De acordo com David Bordwell (2015, p.227), esse foi um recurso frequentemente utilizado pelo cinema clássico de Hollywood e por outras tradições cinematográficas. Através dessa técnica, a luz de preenchimento e o contraluz são organizados para produzir um baixo contraste entre as áreas claras e escuras da imagem; sua qualidade é normalmente difusa. Mas o *high-key* não serve apenas para produzir imagens bem iluminadas, ela também é uma abordagem geral para a técnica de iluminação que pode sugerir diferentes condições climáticas e horários do dia.

FIGURA 31 - Sequência do reencontro entre Elisa e Fátima. A iluminação no interior do apartamento é construída para manter a continuidade visual do acontecimento, mas também para produzir uma atmosfera emocional.



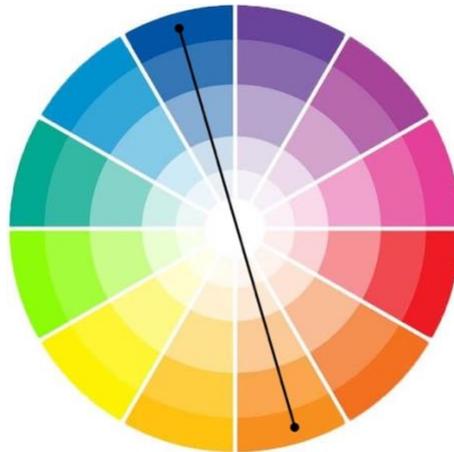
Fonte: Reprodução Globoplay

Se nas cenas diurnas vemos uma iluminação pouco contrastada, as noturnas apresentam um nível de dramaticidade mais intenso em função das transições bruscas entre áreas claras e escuras. De maneira geral, os diretores de fotografia costumam iluminar as cenas noturnas com mais liberdade poética, sem a preocupação de representar as coisas e os espaços tal como poderiam ou deveriam ser. Através da luz, buscam introduzir algo novo à narrativa. Para Michel Martin (2013, p.62), o antinaturalismo observado em algumas cenas noturnas justifica-se por duas razões principais: em primeiro lugar, por motivos de ordem técnica. A película ou o sensor da câmera não possuem a mesma sensibilidade luminosa do olho humano, por isso, é necessário utilizar mais luz para acontecimentos que se desenvolvem à noite. Em segundo lugar, está a vontade do diretor de fotografia em compor uma imagem bem contrastada, modulando os claros e escuros com mais precisão. “A fotogenia da luz é uma fonte fecunda e legítima de prestígio artístico para um filme, e, para todos os efeitos, é preferível uma iluminação artificial, esteticamente falando, a uma iluminação verossímil, mas deficiente.” (MARTIN, loc. cit.).

Ainda que algumas cenas noturnas de “Justiça” apareçam mais iluminadas do que a própria realidade poderia comportar, a organização da luz é feita de maneira motivada, respeitando características de direção, qualidade, intensidade e cor dos ambientes. Mesmo com todo cuidado para construir uma iluminação realista, podemos observar exceções feitas pelo diretor de fotografia no tratamento de algumas cenas noturnas. No interior da boate “Snack Night Club”, por exemplo, Walter Carvalho encontra-se liberado dos determinismos da iluminação natural, por esse motivo nenhum limite se impõe à imaginação do criador. Novamente, ao invés da mera representação imitativa de um modelo, a verossimilhança encontra-se na coerência estabelecida entre os planos da expressão e do conteúdo. No nível narrativo, a boate pode ser vista como a manifestação formal de temas como a dominação do homem pelo homem, exploração da mulher comprada para o prazer, cobiça e desejo intenso por bens e riquezas, orgulho excessivo, arrogância e vaidade. Para materializar as tensões do nível narrativo, Carvalho utiliza uma técnica conhecida como *low-key*, através da qual os objetos são iluminados por fontes de luz concentrada, criando sombras bem definidas. Para aumentar a dramaticidade da composição, a luz de preenchimento é reduzida ou eliminada. Esse tipo de iluminação costuma ser empregada em narrativas que envolvem mistério e suspense como filmes de terror e *noir*. Além do efeito *chiaroscuro*, Walter Carvalho utiliza as cores para criar contrastes profundos, numa composição conhecida como harmonia complementar. Nesse esquema, cores que se encontram em posições diametralmente opostas no círculo cromático são combinadas para produzir imagens em alto contraste. Essa composição funciona melhor quando se combina cores quentes e frias, sendo que uma delas deve ser

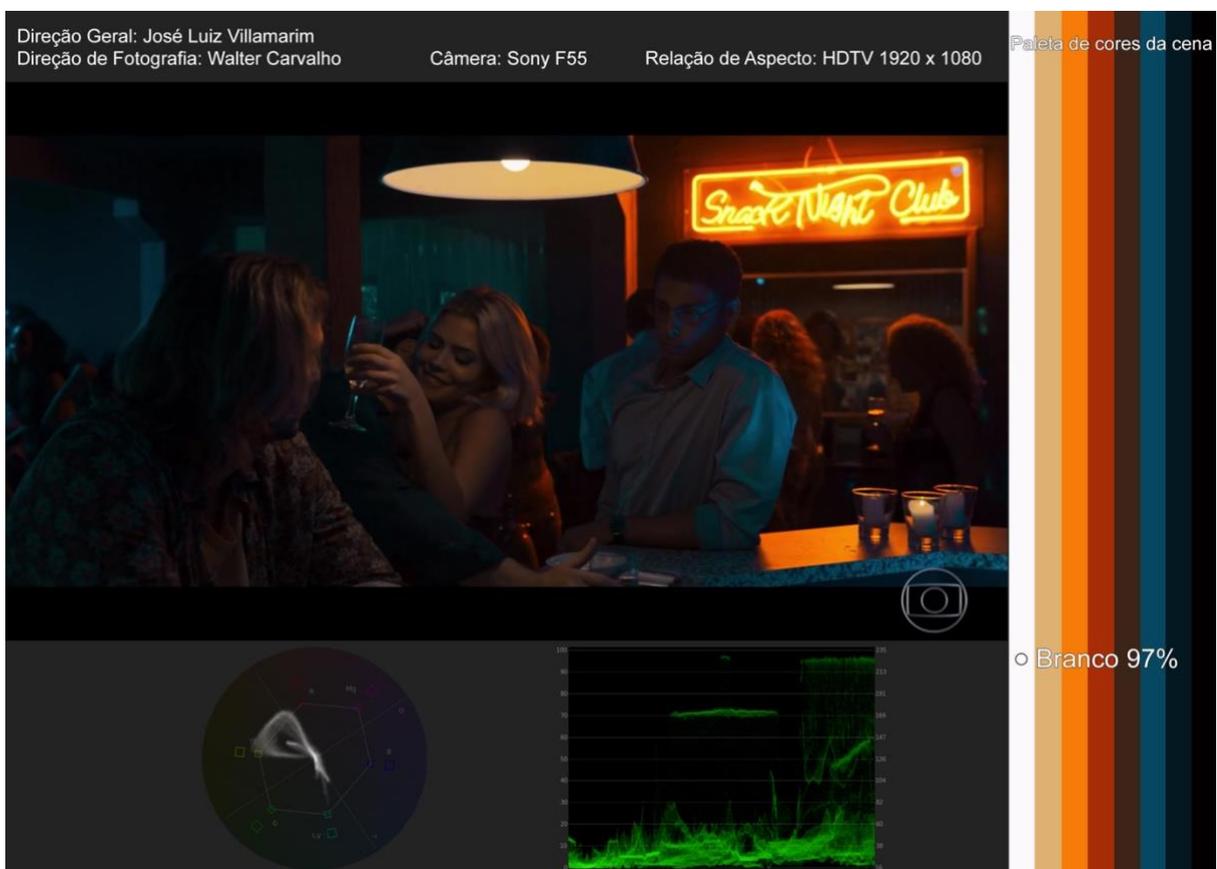
determinada como dominante e utilizar a complementar para destacar elementos do quadro. Na cena em que Maurício, Celso combinam o pagamento de propina com o candidato a governador Antenor Ferraz, o ex-contador é iluminado com uma luz azul, destacando-se do fundo laranja.

FIGURA 32 – Representação do esquema de harmonização de cores utilizadas nas cenas do “Snack night club”



Fonte: Alexandre Nascimento

FIGURA 33 - Maurício e Celso discutem o plano de vingança contra Antenor Ferraz na boate “Snack Night Club”. À direita, vemos a paleta de cores utilizada na composição da cena. Pela leitura do *Vectorscope* (abaixo, à esquerda), podemos perceber que a harmonização cromática é feita pela oposição entre o laranja e o azul. A leitura do *Waveform* (abaixo, à direita) nos mostra que essa é uma composição pouco iluminada. O nível de luz mais alto não chega a 100%, e é produzido pela luminária, no balcão do bar, e pelo painel de neon, ao fundo



Fonte: Alexandre Nascimento

É interessante observar que o tratamento dado por Walter Carvalho à iluminação no interior da boate, bem como o trabalho de harmonização das cores, repete-se em outras cenas da minissérie. No dia em que Rose vai à uma festa eletrônica na praia de Boa Viagem para celebrar seu aniversário de 18 anos, acompanhada da amiga Débora, vemos dois espaços bem distintos: de um lado está o ambiente da festa, iluminado predominantemente por luzes de tonalidade azul, mas também por alguns focos de luz laranja. Do outro, vemos a barraca de lanches de Celso. O estabelecimento é coberto com uma lona de cor laranja, mas iluminado por lâmpadas fluorescentes que, devido a temperatura de cor, produzem uma luz azulada. A recorrência da harmonização complementar entre o azul e o laranja faz com que esses elementos expressivos adquiram uma função narrativa que está além das questões puramente estéticas. De acordo com David Bordwell (2013, p.127), “a forma no cinema é a inter-relação geral entre vários sistemas de elementos, podemos pressupor que cada elemento tem uma ou mais funções, ou seja, cada elemento desempenhará alguns papéis no sistema todo”. O teórico ainda complementa dizendo que é preciso considerar a motivação para que possamos estabelecer as funções dos elementos num filme. (id. p.128).

Como nossa pesquisa está baseada na análise imanente do texto, recorreremos novamente à semiótica de Jean-Marie Floch para compreendermos a função das cores azul e laranja dentro do sistema narrativo de “Justiça”. Em primeiro lugar, a escolha desses elementos é motivada por suas qualidades plásticas (fria x quente), que auxiliam na criação de contrastes visuais e na articulação de relações semi-simbólicas. Dessa forma, a escolha da harmonização complementar entre o azul e o laranja tem como objetivo revestir visualmente as oposições semânticas do nível fundamental da narrativa³⁴. Na sequência da festa de aniversário de 18 anos de Rose, podemos depreender que a categoria cromática do plano da expressão azul x laranja está homologada à categoria do plano do conteúdo moral x imoral, opressão x liberdade. No espaço em que ocorre a festa, cuja luz é predominantemente azul, a polícia aparece com o objetivo de impor os valores morais da justiça, mas também para oprimir. Já a barraca de Celso materializa valores semânticos associados à imoralidade e à liberdade. Nesse espaço,

³⁴ Essa forma de conceber a sentido de um texto, seja ele verbal, visual, sonoro ou sincrético, tem como base a teoria semiótica de Algirdas Julius Greimás, para quem a compreensão dos significados decorre de um percurso gerativo de sentido. O processo é composto por três etapas, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. A primeira delas é denominada nível das estruturas fundamentais, onde a significação surge como uma oposição semântica mínima. No segundo nível, a narrativa é organizada de acordo com o ponto de vista de um sujeito. Na última etapa do percurso, constrói-se o discurso, momento em que a narrativa é assumida por um sujeito da enunciação. Pelo fato das estruturas textuais estarem fora do percurso gerativo de sentido e o exame do plano da expressão não fazer parte das preocupações da semiótica de A. J. Greimás, torna-se necessário recorreremos a outras ferramentas teóricas, a fim de que possamos compreender a maneira como é feita a junção entre os planos da expressão e do conteúdo para produção de um sistema poético que visa recriar a realidade.

prevalecem as luzes de tom alaranjado. Ao longo da minissérie, as categorias cromáticas azul x laranja assumem outras relações semi-simbólicas com as categorias do plano do conteúdo, mas continuam sendo empregadas como pistas formais e para manutenção da identidade visual da minissérie.

A partir da análise da iluminação de diferentes tipos de cena, ambientadas em espaços e períodos distintos, começamos a compreender que o percurso criativo de Walter Carvalho não se limita em reproduzir o real. Mesmo numa obra comprometida com o realismo, o diretor de fotografia explora as diferentes materialidades da luz para expressar as ideias e os conceitos suscitados pelo roteiro. A verossimilhança da iluminação de Carvalho tem menos a ver com a reprodução fiel dos fenômenos físicos e qualidades visíveis dos objetos do que com a harmonia entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. Tal como o princípio mimético da Poética de Aristóteles, o diretor de fotografia manipula a luz de uma maneira tão imitativa quanto inventiva.

A Poética nos remete, antes de tudo, à produção do mimēma, ou para sermos ainda mais precisos, à produção de uma imagem poética – verossímil ou mesmo necessária – que não se confunde com a experiência objetiva que temos das coisas e das ações... o poema mimético não se limita a ser o espelho (ou reflexo) de tal referência. O mimēma jamais será tomado como uma imagem de eventos tal como estes ocorreram e sim como uma imagem poética que introduz algo novo...” (2015, p.8)

Ao conceber a luz das cenas de “Justiça” segundo uma leitura particular da realidade que, muitas vezes, não se confunde com a experiência objetiva que temos dos fenômenos do cotidiano, Walter Carvalho segue uma linha de raciocínio oposta à de Carlos Ebert e dos diretores de fotografia do Cinema Novo. Para estes, existe um tipo de iluminação que podemos considerar a mais representativa do nordeste brasileiro, caracterizada por uma luz intensa, que produz sombras profundas e contornos bem definidos. Com base nas imagens da minissérie, podemos inferir que a poética de Carvalho não visa trabalhar a luz como se essa fosse o espelho (ou reflexo) de um modelo. Antes, ela é pensada a partir de um conceito narrativo. De acordo com o próprio artista, “conceito é pensar dentro do que você vai fazer, tirar de dentro do artista e com base no objeto que se vai iluminar, encontrar a melhor maneira de relacionar essas faces do objeto com a luz e o quadro.”³⁵

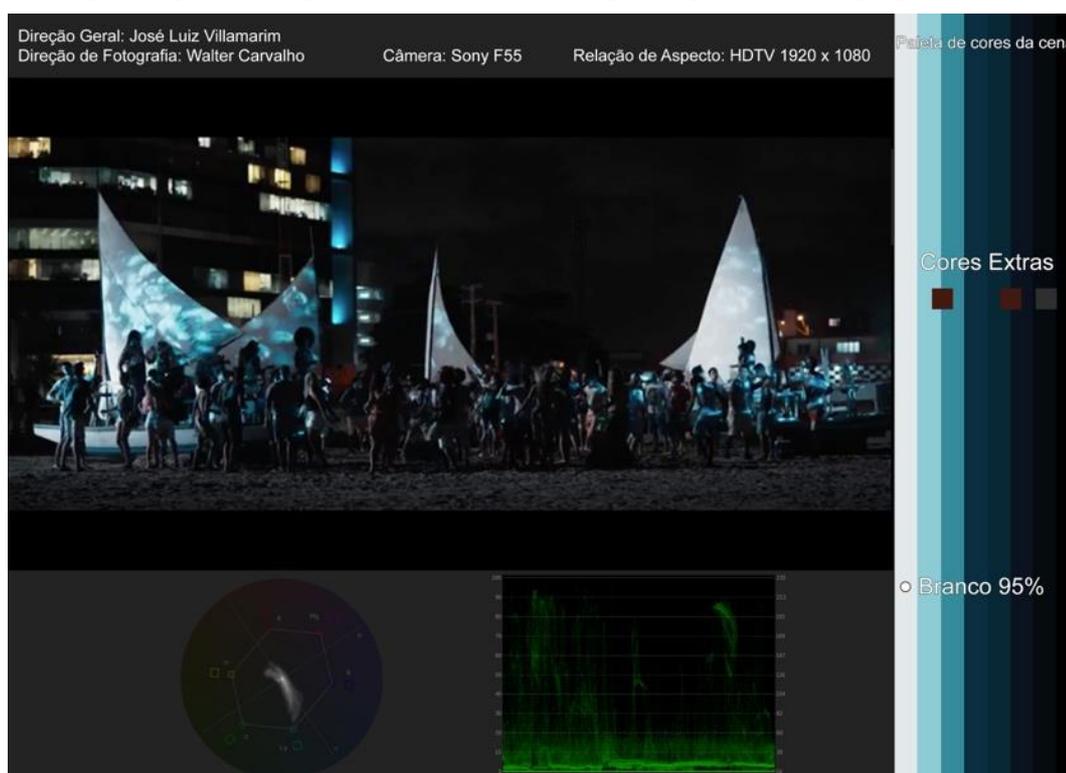
Não podemos deixar de mencionar que o tratamento dado à luz pelo diretor de fotografia tem forte referência em pintores como Caravaggio e Rembrandt, cujas obras são conhecidas pelos altos contrastes entre luz e sombra e pela preocupação em retratar o mundo de uma maneira mais naturalista. E.H. Gombrich (2015, p.392) afirma que deixar de retratar a fealdade

³⁵ Cf. Programa “Ofício de Cena”, veiculado pela GloboNews em 24/05/2016.

do cotidiano era considerada uma fraqueza desprezível para Caravaggio. Para dar forma a suas obras, o pintor italiano leu a Bíblia repetidamente, a fim de meditar sobre as palavras contidas nas Escrituras. “Foi um dos grandes artistas, como Giotto e Dürer antes dele, que quis ver os eventos sagrados com os próprios olhos, como se estivessem acontecendo na casa do vizinho. E fez todo possível para que as figuras dos textos antigos parecessem muito reais e tangíveis.”(GOMBRICH, 2015, p.393). Assim como Caravaggio, a palavra é o ponto de partida para que Walter Carvalho crie suas imagens. Seu processo criativo inicia-se na conversa com o diretor e na leitura do roteiro, etapa na qual começa a desenvolver a fotografia baseando-se nas ideias, palavras e sensações que as palavras são capazes de suscitar, e que permearão toda sua poética. A partir desse esboço, o fotógrafo passa a escolher as ferramentas técnicas mais adequadas para transformar o conteúdo em expressão. Mais uma vez, vemos que a verossimilhança da iluminação de “Justiça” relaciona-se com a opinião comum, com outras obras, mas, principalmente, com o funcionamento interno da obra.

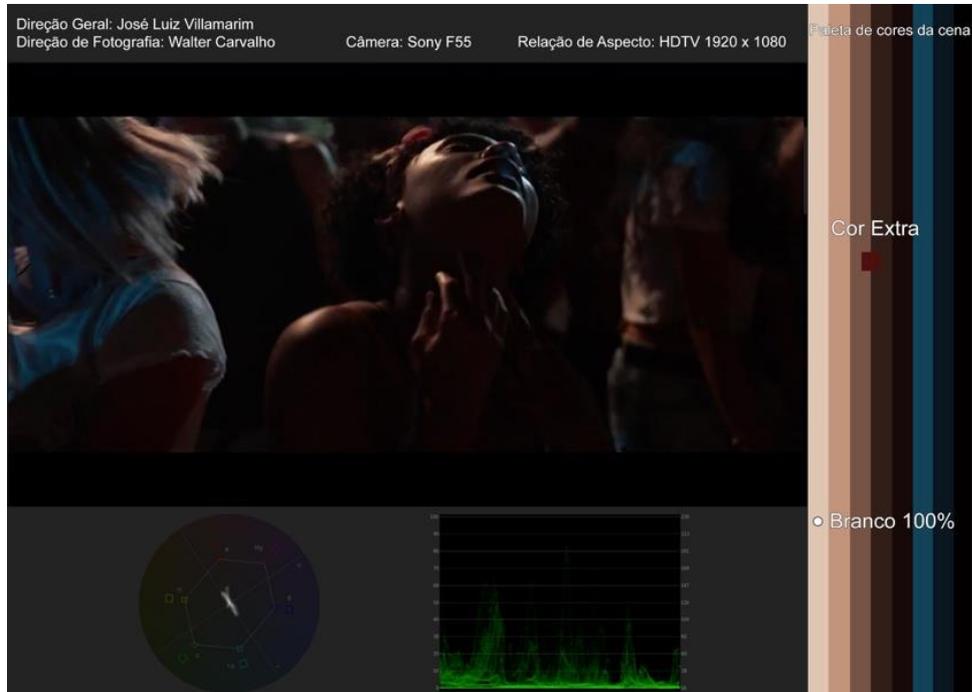
4.4 Análise técnica da iluminação

FIGURA 34 - Plano Geral da festa *rave* em que Rose comemora seu aniversário. A cor predominante da cena é o azul, mas também existem elementos avermelhados que contrastam com o restante da imagem. Assim como na composição da boate, a harmonização cromática segue o esquema complementar, baseada na oposição entre azul e tons de laranja. O nível geral da luz é baixo, como demonstrado pela leitura do *Waveform*, de forma que a diferença entre áreas claras e escuras da imagem é muito grande, produzindo grande contraste e sombras que mergulham num negro profundo



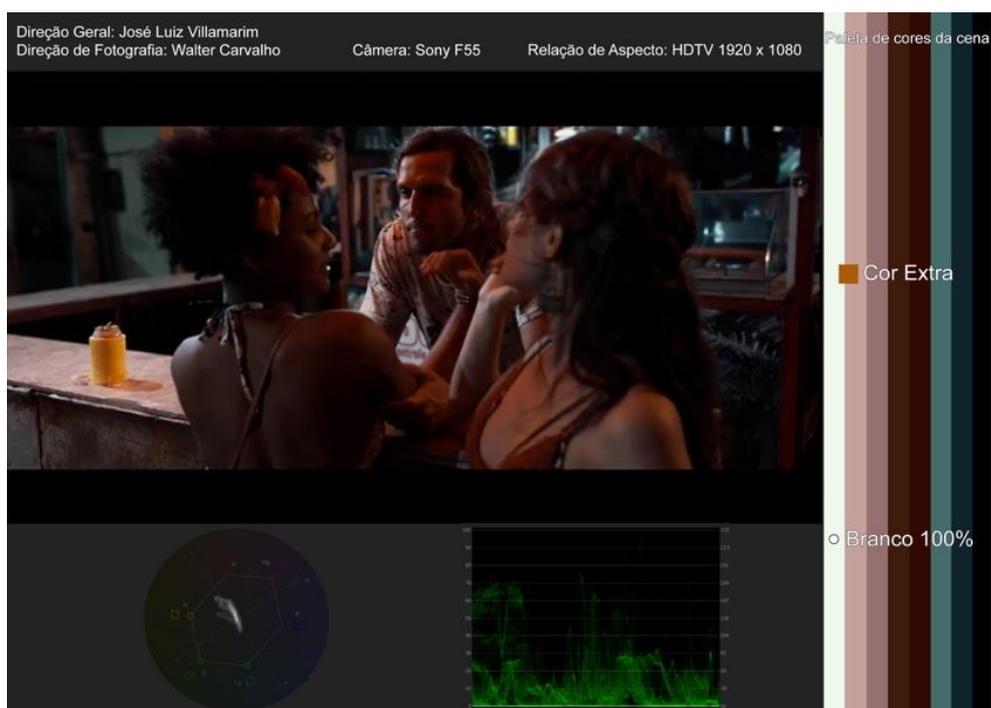
Fonte: Alexandre Nascimento

FIGURA 35 - Plano Médio de Rose dançando na comemoração de seu aniversário de 18 anos. Nessa cena, os tons pastéis predominam sobre as outras cores, com destaque para a presilha vermelha no cabelo de Rose. A cena mantém um alto contraste de luminância e crominância



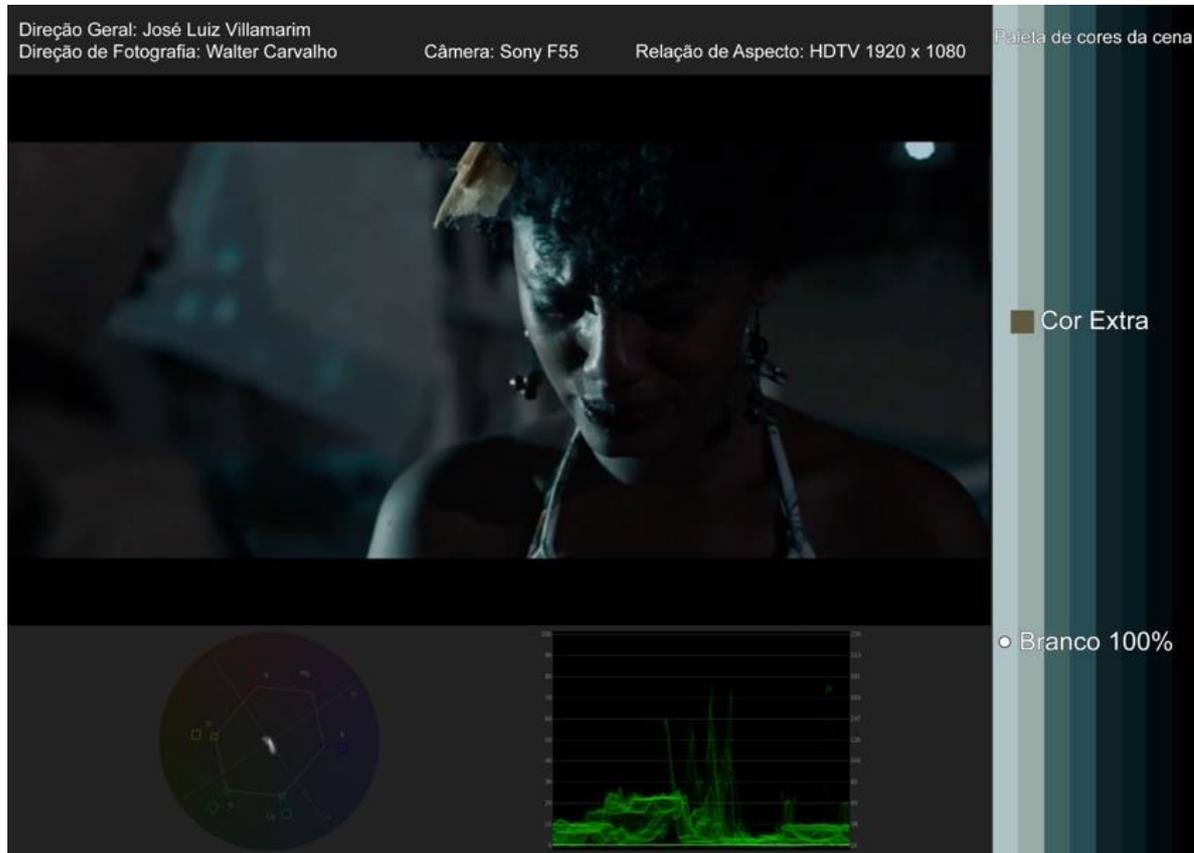
Fonte: Alexandre Nascimento

FIGURA 36 - Rose e Débora vão até a barraca de Celso para comprar “bala” e maconha. Diferente do ambiente onde acontece a festa *rave*, no estabelecimento de Celso predominam cores quentes, que variam entre laranja e vermelho, conforme podemos comprovar pela leitura do *vectorscope*, no canto inferior esquerdo. Ainda assim, o espaço possui elementos banhados por lâmpadas fluorescentes que iluminam o interior da barraca. A luz assume essa coloração porque a temperatura de cor da câmera está ajustada para cerca de 4200K (kelvin)



Fonte: Alexandre Nascimento

FIGURA 37 - Momento em que o sargento Douglas prende Rose porte de drogas. Os tons de azul, que predominavam na primeira cena da sequência voltam a dar o tom geral da narrativa. Interessante observar que, através das cores, criasse uma sequência de eventos dramáticos cujo ápice do momento de euforia é pontuado por cores quentes e o desfecho, que é disfórico, volta a ser composto por cores frias



Fonte: Alexandre Nascimento

CAPÍTULO 4

5 CINEMATOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Após analisarmos o modo como o realismo da minissérie é construído a partir dos elementos da *mise-en-scène*, partiremos para o estudo dos recursos expressivos especificamente cinematográficos. O termo cinematografia é de origem grega cujo prefixo *kinema* refere-se a movimento e o sufixo *graphein* significa registro ou escrita, ou seja, diz respeito ao “conjunto de princípios, processos e técnicas utilizados para captar e projetar numa tela imagens estáticas sequenciais (fotogramas) obtidas com uma câmera especial, dando impressão ao espectador de estarem em movimento”. No universo das câmeras eletrônicas, a luz refletida pelos objetos atinge um sensor que transforma os estímulos luminosos em impulsos elétricos, traduzido numa sequência binária de zeros e uns. Independente do sistema ser analógico ou digital, a produção de enunciados audiovisuais não se limita em organizar os elementos da *mise-en-scène* diante de uma câmera, é preciso trabalhar as materialidades da imagem cinematográfica para produzir sentido.

Com o intuito de manifestar as estruturas internas da narrativa de maneira coerente, o diretor de fotografia lança mão de uma série de recursos discursivos como ponto de vista, enquadramento, composição e movimentação da câmera. A maneira como esses elementos são organizados no interior dos planos, influencia diretamente na estilística e na maneira como o enunciado é interpretado pelos espectadores. Mesmo numa obra de ficção televisual pautada pelo “compromisso com o realismo”, os recursos expressivos são controlados de maneira minuciosa, como temos procurado demonstrar até aqui. Sendo um produto comercial, veiculado pela principal emissora do país e que busca manter seus índices de audiência, não ficaríamos completamente admirados se a narrativa visual da minissérie fosse composta por belas imagens. Mas para Walter Carvalho, a beleza tão perseguida por uma série de artistas não deve ser algo gratuito, ela deve surgir naturalmente, ao longo do processo criativo do artista. “É preciso encontrar dentro da palavra o que ela não vai ilustrar, mas o que ela vai comentar”³⁶. Com base nesse conceito, Carvalho faz suas escolhas em termos de ângulo, enquadramento e movimento de câmera, trabalhados de maneira a fabricar uma ilusão de realidade. Ao mesmo tempo em que suas imagens se mostram coerentes com as estruturas internas da narrativa, são vívidas, impressionantes e emocionalmente envolventes.

³⁶ Programa *Ofício de Cena*, veiculado pela GloboNews em 24/05/2016

Analisando a cinematografia de “Justiça” percebe-se que a estilística empregada por Walter Carvalho para materializar as ideias, conceitos e sentimentos sugeridos pelas palavras do roteiro e pela conversa constante com o diretor de cena José Luiz Villamarim, apresenta muitas semelhanças com a teoria dialética de André Bazin. Em primeiro lugar, o diretor de fotografia procura reconstituir os acontecimentos tal como se apresentam para a câmera, sem que as escolhas subjetivas como ângulo, enquadramento e composição sejam percebidas de modo mais explícito. Em segundo, explora o potencial técnico do dispositivo de registro para criar representações visuais de pessoas, espaço e tempo que o público reconhece como real ou existente. Para Bazin, o automatismo dos dispositivos fotográfico e cinematográfico transformavam esses meios em sistemas de representação essencialmente realistas. Seus conceitos partiam do princípio de formação da imagem, resultado da reflexão da luz emanada pelos objetos que atingia um suporte fotossensível, sem que houvesse qualquer contato da mão do artista com a superfície de registro. Em “Filosofia da caixa preta” (2009, p.19), Vilém Flusser retoma essa questão do automatismo e da capacidade dos aparelhos técnicos em restituir as qualidades visíveis do mundo. Para o teórico, mundo externo e imagem encontram-se no mesmo nível, “são unidas por uma cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento”. Por conta da semelhança entre modelo e representação o observador não duvida da veracidade do signo imagético.

Charles Sanders Peirce, matemático, filósofo e cientista nascido nos Estados Unidos, dedicou grande parte de seus estudos para compreender a relação entre objetos e pensamentos, ou seja, a produção de signos. Para dar conta desse processo complexo, Peirce desenvolveu sua teoria semiótica através de um modelo triádico, onde o signo em si (*representâmen*) seria o representante que transmitiria a ideia do objeto representado ao interpretante. Este não deve ser confundido com o sujeito, pois trata-se do conjunto de pressupostos e percepções de um receptor. Por apresentar uma variedade morfológica de eventos semióticos que influenciam o intérprete, Peirce dividiu os signos de acordo com as relações de similaridade, de contiguidade física e de lei que podem ser estabelecidas entre a representação e o modelo. Essas categorias foram denominadas respectivamente como ícone, índice e símbolo. De maneira resumida, podemos dizer que o ícone é um signo que remete ao seu objeto apenas pela similaridade entre os dois, não se trata de uma representação fiel do objeto, mas de uma construção semiótica impulsionada pelas qualidades do modelo representado. Nessa categoria, podemos incluir as imagens pictóricas e os desenhos. O índice é uma operação semiótica produzida pela relação de causalidade sensorial entre o signo e o objeto que ele representa, tal como nas imagens fotográficas e cinematográficas. A fumaça, por exemplos é um estímulo visual real que serve

para indicar a existência do fogo. O símbolo, por sua vez, resulta de uma relação puramente convencional, explicado *ad infinitum* por outros referentes, como nas definições de um dicionário que levam a outra definição. Alguns símbolos são não-verbais: a cruz costuma ser utilizada para simbolizar uma sepultura, a religião cristã, uma nacionalidade (em bandeiras), um hospital, dentre outros. Nas línguas, quase a totalidade das palavras são símbolos, representando alguma coisa, quer nominal (um substantivo ou adjetivo) ou uma ação.

Apesar da semiótica peirciana ser uma ferramenta valiosa para a descrição dos signos e de seus significados em potencial, analisar o realismo cinematográfico das imagens de “Justiça” apenas pela questão da indexicalidade não seria suficiente. O argumento torna-se mais inconsistente quando consideramos que as câmeras utilizadas por Walter Carvalho operam por sistemas eletrônico e digital. Nesse processo, os formantes mínimos da imagem já não são os grãos de prata, a partir dos quais as representações são materializadas pela sensibilização direta da luz. A imagem digital é produto de um cálculo matemático, que decodifica os raios luminosos em código binário. A própria imagem deixa de existir enquanto matéria, pois seu enunciado só pode se manifestar a partir da caixa preta, matéria de discussões de Vilém Flusser sobre seu papel em Filosofia da Caixa Preta.

FIGURA 38 - Esquema exemplificando o processo de formação da imagem no interior de uma câmera digital



Fonte: Alexandre Nascimento

Seguindo numa direção oposta, os estudos desenvolvidos por Albert Laffay (1906 – 1997) procuram demonstrar que o cinema, e podemos estender para as outras formas de expressão audiovisual, opõe-se à realidade na medida em que se por constitui como uma

narrativa. Em suas proposições, Laffay diz que contrariamente ao mundo, que não tem começo nem fim, toda narrativa é ordenada segundo um determinismo rigoroso. A organização dos diferentes recursos expressivos, feitos por um “mostrador de imagens” ou “grande imagista”, resultam num discurso que conta histórias na mesma medida em que representa. Assim como Peirce, Laffay diz que os objetos não possuem uma significação a priori, esta decorre de um processo interpretativo feito por sujeitos que atuam sobre o mundo através da linguagem. A teoria intuitiva de Laffay tornou-se uma das bases teóricas para que Christian Metz desenvolvesse seus estudos sobre o texto cinematográfico. O teórico francês também postula que o sentido do mundo real depende da construção signica feita por sujeitos. Sabendo disso, toda vez que tomamos contato com uma narrativa, não há como confundi-la com a realidade, mesmo quando romance ou a obra audiovisual são extraídos de fatos e histórias verdadeiras. Por esse motivo, Metz define toda e qualquer narrativa como “um discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (apud GAUDREAU; JOST, 2009, p.35). Ele também enfatiza que esse tipo de representação põe em jogo duas temporalidades: a sequência mais ou menos cronológica dos acontecimentos diegéticos e a sequência de significantes que o espectador leva um determinado tempo para percorrer (tempo de leitura para uma narrativa literária e tempo de visão para uma narrativa cinematográfica).

Além das teorias intuitivas de Laffay, os estudos de Christian Metz sofrem influência da narratologia modal desenvolvida por Gerard Genette (1930 – 2108), que se preocupou em analisar as formas de expressão através da qual alguém conta uma história, ou seja, “formas de manifestação do narrador, materiais postos em jogo por tal ou qual mídia narrativa (imagens, palavras, sons, etc.), níveis de narração, temporalidade da narrativa, ponto de vista, entre outros.” (ibid., p.23). Muito mais do que a indexicalidade da imagem, é a organização desses recursos expressivos no interior do plano que auxiliam na construção de um discurso legítimo.

5.1 A poética de Walter Carvalho para construção do realismo em “Justiça”

Ao adotar o “compromisso com o realismo” como ponto de partida de seu processo criativo, toda poética de Walter Carvalho é orientada para construção de imagens capazes de expressar um discurso autêntico, de maneira que os espectadores se projetem naquele universo diegético e o reconheçam como verdadeiro. Mesmo se tratando de uma obra de ficção, os elementos da cinematografia e da *mise-en-scène* são organizados para que os acontecimentos apresentados na tela sejam percebidos como um espelho da realidade, um discurso transparente e sem mediação. Comentando a respeito desse conceito, Ismail Xavier (2005) diz que, no limite, a tela assume a função de uma janela, cuja imagem é caracterizada pela transparência. Nesse sentido, os cineastas utilizam os recursos expressivos disponíveis para construir um universo que seja percebido como real, mas não no sentido da verossimilhança. Seja numa ficção científica ou num filme de horror, os espectadores vivenciam os acontecimentos diegéticos como se esses possuíssem uma realidade autônoma, sem perceber que os acontecimentos apresentados na tela são manipulados por um sujeito da enunciação. A análise imanente das imagens de “Justiça”, nos mostra que a poética realista de Walter Carvalho se apoia em conceitos como a indexicalidade da imagem e, principalmente, no tratamento dos recursos expressivos específicos da cinematografia como amplitude tonal, velocidade dos movimentos, enquadramento, perspectiva, profundidade de campo e movimentos de câmera.

A amplitude tonal diz respeito à capacidade que a película ou o sensor de uma câmera possuem para registrar os diferentes níveis de luminância de um dado acontecimento. Para obter uma imagem bem exposta e de acordo com a proposta narrativa, o diretor de fotografia deve ser capaz de controlar todas as qualidades visuais, manipulando parâmetros como sensibilidade (ISO), velocidade do obturador (*frame rate*) e abertura do diafragma (*f-stop*). Em função disso, a escolha da câmera tem implicações técnicas e artísticas. Em “Justiça”, cuja narrativa é composta por imagens com grandes contrastes luminosos e cromáticos, a câmera deve possuir capacidade para trabalhar como uma amplitude tonal extensa, especialmente para captação de cenas noturnas, internas ou externas. Nessas situações Carvalho ilumina os ambientes de forma a criar diferenças marcantes entre as áreas claras e escuras, com uma amplitude estreita dos níveis de cinza. Como ressaltamos no capítulo anterior, esse tipo de construção visual procura evidenciar de maneira mais contundente as oposições semânticas do nível narrativo: justiça x injustiça; liberdade x opressão; moralidade x arbitrariedade. As cenas diurnas seguem num caminho oposto, compostas com baixo contraste e predomínio de tons de cinza, sem nenhuma área do quadro verdadeiramente branca ou preta.

O tratamento dado aos contrastes diurnos e noturnos reforçam a ideia de que a transparência do discurso visual de “Justiça” é apenas uma ilusão. Embora os elementos expressivos sejam trabalhados de maneira sutil, a fim de alimentar o efeito de que o mundo conta a sua própria história, o tratamento dado por Walter Carvalho à amplitude tonal demonstra que seu trabalho é conduzido para produção de uma imagem poética, que não deve ser confundida com a experiência que temos das coisas e das ações. Ao diminuir a saturação cromática de algumas cenas diurnas, o diretor de fotografia demonstra que está muito mais interessado em materializar conceitos do que criar um espelho do real. Essa posição fica mais evidente quando consideramos a maneira como os estímulos luminosos são processados pelo nosso sistema visual. Exceto em casos de anomalia ocular, num dia ensolarado, percebemos o mundo e os objetos a nossa volta contendo cores saturadas. Vilém Flusser tratou dessa questão em sua “Filosofia da caixa preta” (1985). Segundo ele, a realidade é colorida. O preto e o branco são apenas abstrações descoladas da vida prática: “As fotografias preto e branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisso que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto e branco porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos”. Com base na proposição de Flusser, podemos inferir que a cinematografia da minissérie não se encontra tão vinculada à realidade concreta, pois o tratamento dado a algumas cenas diurnas revela que Walter Carvalho retira algumas camadas do real para que os acontecimentos apareçam mais dramáticos e trágicos, ressaltando os conflitos e as contradições. Como explicou Goethe em sua “Doutrina das cores” (2013, p.188-189), os artistas renascentistas pintavam figuras escuras em um fundo claro, e os barrocos dispunham figuras claras num fundo escuro.

Apesar de algumas cenas serem compostas com cores pouco saturadas, esse elemento visual tem uma função importante para a narrativa cinematográfica da minissérie. Como apontado no capítulo sobre iluminação, em muitas ocasiões o contraste luminoso é transferido para o colorido das roupas e objetos de cena, organizados segundo um esquema de harmonização complementar entre as cores azul petróleo e laranja. Ao repetir esses elementos em diferentes momentos da narrativa, Walter Carvalho não apenas constrói uma identidade visual para minissérie como também cria paralelismos entre as diferentes histórias que compõe a trama; uma pista deixada pelo diretor de fotografia para orientar a leitura dos espectadores e realçar algumas similaridades. É importante observar que a harmonização entre azul e laranja tem sido uma ferramenta expressiva utilizada com frequência pelo cinema e pela televisão. Em “A arte do cinema” (2013, p.277) David Bordwell aponta que no início do século XX, muitos

cineastas passaram a colorir seus filmes através do tingimento. Nesse processo, após a película ser revelada, ela recebia um banho de corante. Convencionalmente, cenas noturnas eram convencionalmente coloridas de azul, aquelas que representavam eventos envolvendo fogo eram tingidas de vermelho e os interiores das casas recebiam a cor âmbar. Com o desenvolvimento dos filmes coloridos, a harmonização entre o azul e laranja passou a ser utilizado de maneira massiva, em primeiro lugar porque auxilia no destaque dos personagens em ambientes ensolarados, sob o céu azul, ajudando a manter o foco da audiência em determinadas porções da imagem. Narrativamente, esse tipo de composição contribui para estabelecer um contraste cromático mais realista, pois tratam-se de cores presentes na natureza. A cor laranja também facilita a composição de imagens que valorizam os tons de pele, pois independente da cor preta ou caucasiana, ambas se encontram posicionadas na mesma fatia do círculo cromático.

Além dos contrastes de luz e cor, que denunciam uma organização formal dos elementos expressivos da narrativa cinematográfica por parte de um sujeito enunciador, podemos observar que as imagens da minissérie possuem um filtro amarelado, que altera a maneira como os espectadores percebem os objetos da *mise-en-scène*. Atribuir um significado preciso para esse elemento no contexto da diegese seria muito vago sem conhecermos as intenções do enunciador. Existem diferentes teorias sobre a maneira como as cores afetam as nossas emoções, boa parte delas baseadas em estudos fenomenológicos, derivados das experiências que temos do mundo e das relações que estabelecemos com os objetos que nos servem de referência. A respeito do efeito sensível das cores, Goethe (2013, p.166-167) postula que o amarelo costuma ser percebido como uma cor de aspecto “sereno, animado, levemente estimulante”, isso porque apresenta qualidades que o aproximam da luz solar. Ao mesmo tempo, ele tem a capacidade de produzir efeitos desagradáveis. “Por uma modificação leve e imperceptível, a bela impressão de fogo e ouro se transforma numa sensação de sujeira, e a cor nobre e encantadora se torna, ao contrário, vergonhosa, repulsiva desagradável.” Considerando as estruturas profundas do nível narrativo, o filtro amarelo aplicado sobre as imagens da minissérie materializa sensorialmente os conceitos de decadência e melancolia, sentimentos que o diretor José Luiz Villamarim diz fazer parte da cidade de Recife (CASTRO, 2016)³⁷.

Ainda que o estilo visual da minissérie dependa da concepção artística de Walter Carvalho e de seu controle sobre os parâmetros técnicos da imagem, o processo criativo do

³⁷ O Globo. “Diretor José Luiz Villamarim diz que quer provocar debate com ‘Justiça’”. Disponível em < <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/diretor-jose-luiz-villamarim-diz-que-quer-provocar-debate-com-justica-19964026> > . Acessado em 30/06/2019.

diretor de fotografia é feito de maneira coordenada com o colorista. Na etapa de pós-produção, esse profissional é responsável por corrigir níveis de luz, cor, acentuar contrastes e sugerir outras possibilidades para a composição da narrativa cinematográfica. Seja numa imagem fotoquímica ou digital, a capacidade do colorista em manipular os formantes mínimos da imagem para criação de um *look* depende não apenas da qualidade do material realizado pelo diretor de fotografia, como também do tipo de arquivo gerado pela câmera. Em “Justiça”, Walter Carvalho utilizou câmeras digitais Sony F55, gravando imagens em resolução 4K com 16-bits de cor³⁸, num sistema de baixa compressão chamado S-Log³⁹. Essa tecnologia possibilita que câmeras de vídeo trabalhem com a mesma relação de contraste de luz e cor das películas 35mm, preservando todas as informações visuais presentes nas áreas de altas luzes (céu, nuvens) e nas áreas de baixas luzes (sombas). Uma outra vantagem das câmeras digitais é que elas permitem ao diretor de fotografia visualizar diferentes tipos de *looks* que o arquivo final pode ter tanto em planos selecionados quanto na obra inteira.

TABELA 1 – Comparação entre os diferentes tipos de imagem a partir da quantidade de bits, profundidade de cor e suas respectivas denominações

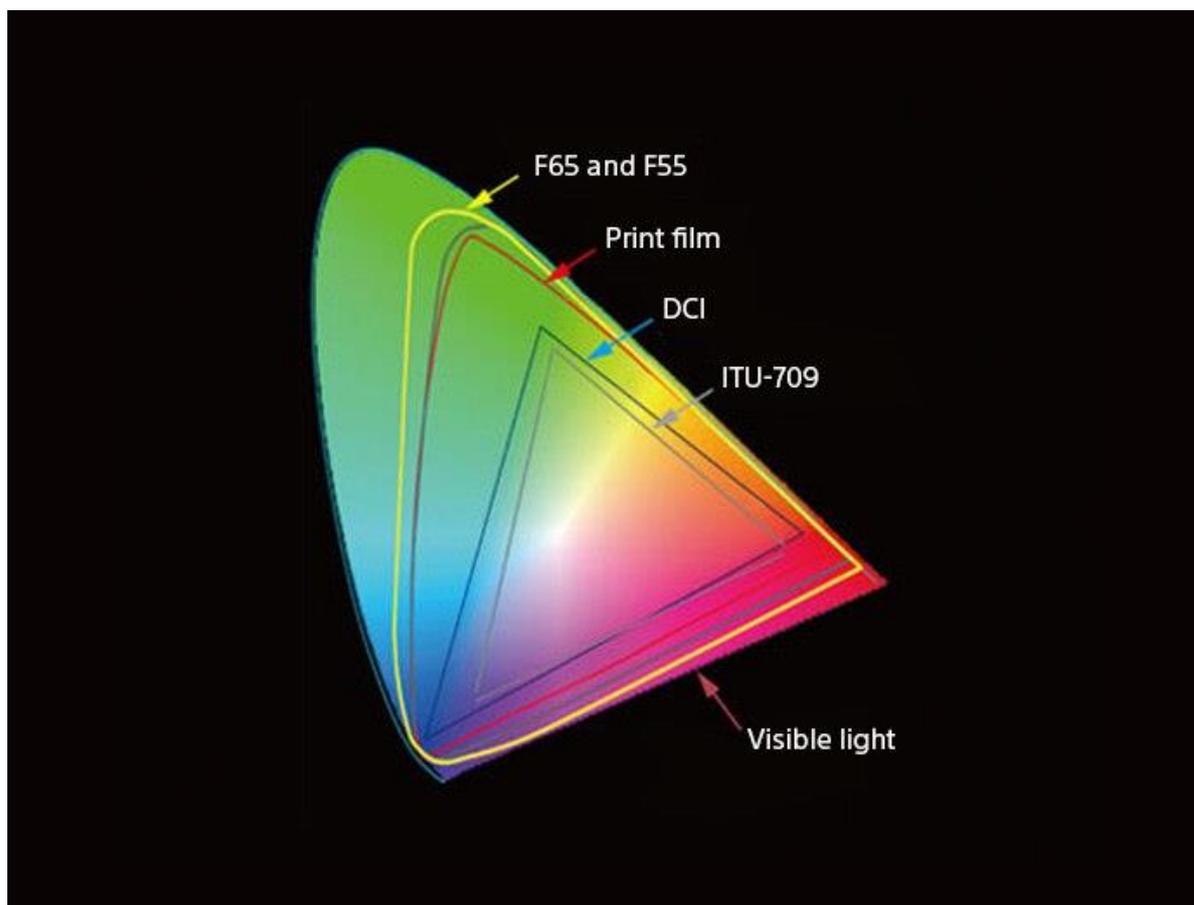
Bits Per Pixel	Number of Colors Available	Common Name(s)
1	2	Monochrome
2	4	CGA
4	16	EGA
8	256	VGA
16	65536	XGA, High Color
24	16777216	SVGA, True Color
32	16777216 + Transparency	
48	281 Trillion	

Fonte: <https://www.cambridgeincolour.com/tutorials/bit-depth.htm>

³⁸ No universo digital, a resolução cromática é dada pela quantidade de informações binárias contidas num arquivo de imagem, formada por conjuntos binários de 0's e 1's. Quanto maior o número de bits, maior será a capacidade da câmera para representar as cores de um determinado objeto ou ambiente. Comercialmente, os fabricantes julgaram ser inviável indicar o índice de reprodutibilidade das cores de uma câmera através de números cardinais, por isso, criaram uma notação mais simples através da escala logarítmica de base 2. Por exemplo, 2 bits é uma notação simplificada de 2^2 ($2 \times 2 = 4$), resultando numa imagem com 4 valores de intensidade diferente para cada cor primária (Vermelho, Verde e Azul). Logo, uma imagem de 16 bits possui 2^{16} ($2 \times 2 \times 2 \dots$) intensidades de cor diferentes, ou 65.536 tonalidades para cada uma das cores primárias. Quando todas as três cores são combinadas em cada pixel temos $2^{16 \times 3}$, ou 275.000.000.000.000 de cores diferentes. Imagens acima de 8 bits já são chamadas *true color*. Cf. “Bit depth tutorial”. Disponível em: < <https://www.cambridgeincolour.com/tutorials/bit-depth.htm> > Acessado em: 12/09/2019.

³⁹ Ainda hoje, câmeras de vídeo profissionais trabalham num espaço de cor conhecido como REC709.

FIGURA 39 - Curva ferradura contendo representações dos diferentes espaços de cor utilizados pelas câmeras de vídeo e filme



Fonte: Sony

Certamente que o trabalho de pós-produção tem um grande peso na criação do estilo visual da minissérie, principalmente porque o trabalho do colorista é imperceptível para os olhos desavisados, corroborando para a transparência do discurso. A ilusão de realidade depende de outros recursos expressivos específicos da cinematografia como a velocidade em que os movimentos são apresentados na tela. Esse parâmetro diz respeito ao número de quadros por segundo que o diretor de fotografia ajusta na câmera para registrar um determinado acontecimento. A fim de que os movimentos sejam percebidos com naturalidade e precisão, é importante que a taxa de quadros da filmagem e da exibição possuam a mesma cadência. Por outro lado, ao acelerar ou diminuir a taxa de quadros por segundo com que a câmera trabalha, o diretor de fotografia consegue produzir efeitos aceleração ou retardamento dos movimentos. Como “Justiça” está pautada pelo realismo visual, pois como vimos em dramaturgia há os excessos do melodrama, a maior parte dos acontecimentos se desenvolvem numa velocidade natural. Como a realidade é retomada e recomposta pela óptica inventiva de Walter Carvalho,

podemos observar que algumas sequências são captadas com uma taxa de quadros maior do que aquela com a qual é exibida.

Na sequência do luau eletrônico na Praia de Boa Viagem, Rose, Débora e seus amigos se divertem ao som do DJ Dolores e sob efeito de álcool e drogas. Para materializar o estado mental e psicológico dos jovens, a velocidade da imagem e do som são desacelerados e o público tem a possibilidade de vivenciar o universo diegético como um estado alterado de percepção em relação à velocidade da cena, experiência eventualmente experimentada por pessoas alcoolizadas, que a rigor traz outra relação com o tempo. Após alguns segundos, música e imagem retomam suas velocidades naturais, indicando que a fase de entorpecimento passou. Esse sentimento é realçado pela atitude de Débora e Rose, que perguntam aos colegas se todos querem mais “bala”. Um pouco antes da festa, as duas amigas e o motorista de ônibus Waldir testemunharam o atropelamento de Beatriz. Após uma das apresentações do seu espetáculo de dança, a bailarina conversava com seu marido, Maurício, ao telefone. Os dois falavam a respeito do golpe dado por Antenor Ferraz em Euclides Menezes e da falência da Boa Viagem Transportes. Ao avistar o marido do outro lado da calçada, Beatriz decide atravessar a rua sem prestar atenção que um veículo se aproximava em alta velocidade. Maurício grita o nome da amada com a esperança que ela consiga desviar do carro, mas sua tentativa é em vão. Novamente, a velocidade dos acontecimentos é desacelerada, aumentando a atmosfera de tensão e suspense presente na ação. Se tomarmos a teoria de André Bazin como base para nossa análise, somos levados a deduzir que a manipulação explícita dos recursos expressivos da cinematografia afasta a minissérie de seu “compromisso com o realismo”, pois a câmera lenta promove uma dilatação no eixo temporal dos acontecimentos, evidenciando as marcas da enunciação no sintagma imagético.

5.2 Distância focal e narração

O tratamento dado aos elementos da *mise-en-scène*, o realismo de “Justiça” não se restringe à ideia de construir um simulacro do mundo, a série passa por recursos estilísticos de diversos universos. Mesmo para uma narrativa apoiada em eventos reais, a proposta cinematográfica de Walter Carvalho distancia-se do formato do texto histórico, do documento. Tal como o poeta mimético de Aristóteles, Carvalho não se refere aos eventos como ocorreram de fato, mas ocupa-se em dramatizar a realidade para atingir produzir um efeito catártico. Em “A Ilusão Especular” (2015, p.48), o professor Arlindo Machado questiona a visão daqueles

que acreditam na realidade como algo independente da intervenção humana e na imagem fotográfica como livre de qualquer tipo de subjetividade.

Os “realistas” sempre pressupõem tacitamente que a coisa mais evidente, a mais notória, aquela que menos exige exame de seu sentido, é justamente a “realidade”; mas de que realidade eles falam? Na verdade, eles endossam o equívoco da ideologia dominante ao considerar certa impressão de realidade como a realidade mesma e um determinado modo de apropriação do mundo. Marx sempre insistiu na distinção entre a aparência visível do mundo e seu movimento real invisível, de onde decorre, como premissa metodológica do marxismo, que o conhecimento não é nunca contemplação, mas ação sobre o mundo. As coisas não são como elas “se mostram” ao olhar desprevenido: para compreendê-las é preciso fazer um desvio, dar um salto “por trás” da miragem do visível, destruir a aparência familiar, natural e reificada com que elas aparecem aos nossos olhos, como se fossem originárias em si mesmas e independentes do sujeito que as opera e modifica. A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que *advém* e, como tal, precisa ser intuída, analisada e produzida.

Nós seríamos incapazes de registrar a realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo, criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la: a ação humana é ativa e por isso nossas representações tomam forma ao mesmo tempo de reflexo e refração. A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com todos esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, mas precisamente nela. (MACHADO, 2015, p.48)

Machado ainda nos diz que se Bazin conhecesse o verdadeiro significado da construção perspectiva existente nas câmeras, ele teria constatado que não há nada mais subjetivo do que as objetivas fotográficas, “porque seu papel é personificar o olho do sujeito da representação” (id, p.44). Para verificarmos a validade dessa observação, basta atentarmos para a maneira como nosso cérebro interpreta os estímulos luminosos que chegam aos nossos olhos: objetos próximos parecem “naturalmente” maiores do que aqueles que estão distantes, mesmo quando ambos possuem as mesmas dimensões. Se hoje conseguimos representar o mundo e os objetos com exatidão, os desenvolvimentos científicos, técnicos e artísticos do Renascimento Italiano foram fundamentais. Com o uso da câmara escura, os pintores passaram a criar imagens fidedignas ao modelo representado, respeitando não apenas a proporção dos objetos como também as distâncias entre eles. No século XVI, Daniele Bárbaro desenvolveu as primeiras objetivas para serem fixadas na frente da câmara escura. A função do dispositivo era direcionar os raios luminosos para que as imagens projetadas na superfície oposta ao orifício pudessem ter mais nitidez. Todos esses experimentos deram origem às câmeras fotográficas e cinematográficas que conhecemos hoje, aparelhos que funcionam de maneira semelhante à visão humana, mas que permitem alterar a relação de perspectiva da imagem a partir da substituição das lentes.

Embora os “olhos desprevenidos” não vejam a manipulação da perspectiva como um recurso formal capaz de revelar o dispositivo ao espectador, a utilização desse artifício produz consequências de ordem estética e narrativa. Para obter o efeito desejado, é preciso determinar

ou controlar a distância focal das objetivas, termo técnico utilizado para designar a distância entre o centro óptico da lente e o ponto focal onde os raios luminosos convergem, formando uma imagem nítida. Lentes de distância focal curta, também conhecidas como grande-angular, permitem criar imagens com profundidade de campo exagerada, alterando a percepção espacial entre os elementos do primeiro plano e do fundo. Nesses casos, temos a sensação de que os objetos percorrem grandes distâncias num intervalo de tempo menor. Além modificar a relação espacial e temporal dos acontecimentos, grandes-angulares alteram a forma dos objetos representados: elementos enquadrados no centro da lente ganham projeção enquanto aqueles localizados nas regiões periféricas aparecem nitidamente distorcidos.

Muitas composições visuais de “Justiça” são feitas com lentes de distância focal curta. Ao criar representações imagéticas com distorções sutis, Walter Carvalho introduz uma dimensão psicológica à narrativa cinematográfica e produz uma experiência audiovisual mais imersiva. Na sequência em que Fátima é presa por porte de drogas ilícitas, a grande angular permite que a câmera mantenha uma distância curta em relação a personagem, de maneira que os espectadores conseguem perceber as expressões faciais da diarista e vivenciar o seu drama com mais intensidade. O grande ângulo de visão fornecido pela lente, também permitiu a Carvalho criar uma composição com diferentes elementos num mesmo quadro: no primeiro plano destaca-se a diarista sendo levada pelos policiais e, ao fundo, os filhos implorando para que a mãe seja libertada. A análise imanente dessa sequência nos mostra que o tipo de imagem produzida pela lente grande angular possui qualidades plásticas que motivam sua relação com os elementos no plano do conteúdo. No nível narrativo, os desdobramentos polêmicos são determinados pelo ódio e pela vingança, valores assumidos pelos personagens cujas ações transformam um estado de liberdade em opressão através da distorção da verdade: Fátima não é traficante de drogas, mas vítima de uma armação feita por Douglas e Kellen que, na noite anterior, enterraram duas latas contendo cocaína no quintal da vizinha. O sargento tomou essa atitude para se vingar da diarista, que havia matado seu cachorro de estimação. Para completar o plano, Douglas chamou seus colegas da polícia que simularam uma batida na casa de Fátima.

A técnica utilizada para materializar o drama da diarista também pode ser encontrada nas sequências que se desenvolvem no interior do apartamento de Vicente e Regina, no edifício Holiday. Os sete anos de detenção não foram suficientes para fazer o rapaz esquecer Isabela e isso traz consequências desastrosas. Apesar de todos os esforços, Regina não consegue conquistar o coração do *ex-playboy*. A situação se torna evidente logo na primeira noite do rapaz fora da cadeia. Trabalhando em harmonia com os elementos da *mise-en-scène*, Walter Carvalho utiliza a grande angular para expressar os problemas vivenciados pelo casal; o

relacionamento entre os dois é frio e distante. As dimensões reduzidas da locação também justificam o uso de lentes de distância focal curta; sem esse recurso seria muito difícil compor imagens dos personagens em plano conjunto e adicionar camadas à narrativa cinematográfica através dos objetos de cena.

Para a maioria das sequências realizadas em exteriores e espaços amplos, Walter Carvalho utiliza lentes de distância focal média, também conhecidas como normal. Elas recebem esse nome porque a imagem projetada no sensor da câmera apresenta uma distorção perspectiva muito próxima daquela observada pelo olho humano, mas apenas por um deles – esquerdo ou direito. Por causa da baixa distorção, linhas horizontais e verticais são percebidas como retas perpendiculares, qualidade explorada pelo diretor de fotografia para compor imagens com estilo mais naturalista. Um outro artifício propiciado pelas lentes de distância focal média é a possibilidade de registrar acontecimentos utilizando apenas a luz do ambiente ou em situações de baixa luminosidade. Isso é possível porque as “normais” são construídas com menos elementos ópticos, logo, oferecem menos resistência à passagem dos raios luminosos em seu interior. A criação de imagens com luzes naturais é uma das principais características de filmes do neorealismo italiano, reportagens e documentários, qualidade que se transformou numa figura de linguagem frequentemente utilizada para fabricar a ilusão de realidade.

Se as grandes angulares são utilizadas para introduzir uma dimensão psicológica à narrativa e as normais para criação de representações naturalistas, Walter Carvalho utiliza lentes com distância focal longa para mostrar detalhes dos objetos enquanto a câmera se mantém distante dos acontecimentos. Também chamadas de teleobjetivas, essa lente destaca-se por produzir imagens ampliada e provocar um achatamento do espaço ao longo do eixo da câmera. Com os sinais de profundidade e volume reduzidos, o deslocamento dos objetos também é afetado. Os espectadores têm a sensação de que as figuras que se movem em direção à câmera levam muito mais tempo para percorrer um intervalo espacial pequeno. Na sequência de abertura do terceiro episódio da minissérie, por exemplo, vemos Rose e Celso transando e trocando carícias. Ao posicionar a câmera numa distância considerável dos personagens, Walter Carvalho faz com que a câmera se transforme numa extensão do olhar dos espectadores, assumindo uma atitude *voyerista* sobre os acontecimentos. O achatamento dos planos espaciais enfatiza a atmosfera de paixão vivenciada pelo casal, transformados num só corpo que executa movimentos harmônicos, em perfeita sintonia, uma massa corporal em metamorfose constante.

Como podemos perceber, a manipulação das distâncias focais não afeta apenas o tamanho do quadro ou a forma dos objetos, ela também produz efeitos na profundidade de

campo, ou seja, no intervalo espacial diante da lente em que os elementos da *mise-en-scène* são percebidos com nitidez. Evidentemente, a estrutura óptica das objetivas tem impacto direto nessa questão. Se a intenção do sujeito enunciatador é organizar uma cena de maneira que todos os elementos apareçam com nitidez, lentes de distância focal curta seriam mais indicadas. Uma forte impressão de profundidade também pode ser criada pela convergência de linhas paralelas num ponto de fuga distante, mas nesse caso, estamos falando de um trabalho que envolve a composição em espaço profundo. De acordo com David Bordwell (2013, p.288) “o espaço profundo é uma propriedade da *mise-en-scène*. São técnicas que afetam o que é colocado na frente da câmera. A profundidade de campo depende da própria câmera, com a lente determinando que camadas da *mise-en-scène* então em foco.”

Em “Justiça”, Walter Carvalho utiliza o recurso da profundidade de campo reduzida para enfatizar determinados elementos da narrativa, direcionando a atenção dos espectadores e estabelecendo interações dinâmicas entre os planos da composição. Na cena em que Débora descreve as características do homem que a estuprou para um desenhista forense, Carvalho narra o evento através de uma teleobjetiva para ampliar o rosto da garota e enfatizar a dramaticidade do momento. O diretor de fotografia centraliza a personagem no primeiro plano e mantém as partes circundantes da imagem fora de foco, tornando as reações de Celso e Rose menos significativas. Essa técnica não é empregada apenas na composição de planos isolados, ela também está presente no trabalho de construção das sequências que José Luiz Villamarim e a roteirista Manoela Dias convencionaram chamar de “cenas conjuntas”. Nessas situações, as diferentes tramas e personagens da história se cruzam, de maneira que um mesmo acontecimento pode ser acompanhado sob outros pontos de vista. Percebemos assim que a composição em profundidade de campo reduzida não é apenas uma escolha subjetiva para que as imagens da minissérie adquiram um aspecto mais cinematográfico⁴⁰, mas um recurso expressivo com função narrativa dentro do sistema formal da minissérie.

A possibilidade de mostrar acontecimentos que se desenvolvem de maneira concomitante num mesmo ambiente sob ângulos diferentes, traz diversas consequências tanto para organização da *mise-en-scène* quanto para experiência do espectador. Em primeiro lugar, cria-se a impressão de que a minissérie não é uma simples sucessão de pedaços de tempo e

⁴⁰Com a introdução das câmeras digitais de sensor 35mm, muitos realizadores passaram a utilizar a profundidade de campo reduzida de maneira arbitrária, acreditando que esse recurso é capaz de produzir efeitos mais cinematográficos em obras videográficas. Realizadores que trabalham dessa forma acabam desconsiderando as qualidades plásticas do recurso para expressar ideias e conceitos. Walter Carvalho é um grande crítico desse tipo de artifício, uma vez que a função da fotografia não é deixar uma imagem mais bonita. Cf. Programa “Ofício de Cena”, veiculado pela GloboNews em 26/05/2016.

pedaços de espaço isolados, pois tudo que ocorre dentro e fora de quadro tem a mesma importância, há o prolongamento do quadro ao extra-quadro. Objetos de cenário, figurino, distribuição dos personagens nos ambientes e iluminação são trabalhados de maneira a construir representações de eventos paralelos que se desenvolvem em continuidade, um respeito por parte do relato cinematográfico à verdadeira duração dos acontecimentos. Para fabricar esse efeito, Walter Carvalho controla os elementos constituintes dos planos para manter uma continuidade espacial e temporal no eixo do enquadramento. Simultaneamente, o diretor de fotografia amplia o campo de visão dos espectadores, reatualizando os objetos que estão fora de campo. De acordo com Noël Burch, esse recurso expressivo divide-se em seis segmentos: o espaço determinado pelos quatro cantos da tela, o espaço atrás da câmera e o espaço atrás do cenário. Os segmentos espaciais de “Justiça” não são definidos apenas pelas entradas e saídas dos elementos da tela. Sua dinâmica narrativa é mais complexa, construída pela associação de planos fixos, em movimento e composições em perspectiva com espaço profundo.

Na sequência da tentativa de suicídio de Vanessa (Giovana Echeverria), o evento pode ser visto sob cinco ângulos diferentes, motivo pelo qual aquilo que é mostrado e o que é mantido fora do quadro produz uma relação tensiva, cujo objetivo é despertar a curiosidade do espectador. Após manter relações sexuais com Téo no dia da festa de recepção dos novos alunos, a caloura chega à faculdade acompanhada da amiga Sara (Priscila Steinman) e ambas vão direto ao quiosque de lanches de Irene (Clarissa Pinheiro). As garotas ocupam o primeiro plano do quadro, Rose e Débora sentam-se numa mesa localizada na porção média, enquanto Téo e CB permanecem ao fundo. Através do recurso do foco seletivo, Walter Carvalho direciona a atenção do público para os rapazes, momento em que vemos Téo fazer um aceno com a mão. A sequência avança por intermédio de um contra plano de Vanessa sorrindo e retribuindo o gesto, mas o clima de romance muda rapidamente quando a garota percebe CB fazendo gestos obscenos com uma garrafa de refrigerante. Seu olhar fixo faz com que a ação que ocorre fora-da-tela ganhe mais importância do que a personagem que está em quadro. Ao introduzir um plano médio frontal dos garotos, o público passa a entender o motivo que levou a caloura ficar tão indignada. Um novo enquadramento coloca Téo e CB desfocados no primeiro plano enquanto Vanessa e Sara aparecem em foco, ao fundo. Por fim, a câmera volta a mostrar as duas amigas em plano médio frontal, de costas para os rapazes. Sara expressa em palavras sua repulsa com a atitude de Téo e CB, mas Vanessa entra em estado de choque e começa a correr, saindo pelo lado esquerdo da tela. O olhar de Sara para fora-da-tela e a indecisão entre pagar o café ou prestar socorro à amiga estabelece ainda mais tensão entre aquilo que é visto e aquilo que é ocultado.

Na trama em que Débora e Rose são as protagonistas, vemos esse mesmo acontecimento sobre um outro ponto de vista. A sequência tem início com as duas amigas caminhando pelo corredor da faculdade, passando em frente a Téo e CB até se sentarem numa mesa do quiosque de lanches de Irene. Débora ganha destaque no primeiro plano do quadro e, ao fundo, Vanessa e Sara se aproximam do local. Com um contra plano tomado sobre os ombros de Débora, Rose pergunta a amiga se ela e o marido Marcelo (Igor Angelkorte) haviam brigado novamente por sua causa. Ao fundo e desfocado, vemos Téo e CB olhando para fora do quadro; o segundo começa a fazer gestos obscenos com uma garrafa de refrigerante. Débora tenta explicar a amiga que, apesar de seu marido possuir opiniões contrárias à dela sobre questões relativas à justiça, ele ainda é uma boa pessoa. De repente, a conversa é interrompida e Débora dirige seu olhar fixamente para o espaço fora-da-tela. A ação que ocorre além dos limites da tela ganha mais ênfase quando Débora solicita que Rose também olhe para o comportamento absurdo dos rapazes em relação às calouras.

A análise dessas sequências nos mostra a preocupação do grande imagista em compor as “cenas conjuntas” em perspectiva e *raccord* no eixo para produzir um relato cinematográfico unitário, de maneira que os espectadores vivenciem os acontecimentos diegéticos como um fluxo contínuo de espaço e tempo. Esse efeito ganha mais evidência quando observamos a mobilidade que a câmera assume no interior da diegese, elemento ativo e atuante que coloca em jogo a questão do sujeito na enunciação no enunciado da minissérie. Na maior parte das cenas, o dispositivo materializa-se sob a forma de um narrador-observador neutro, que acompanha os desdobramentos da narrativa com certo distanciamento. Ainda assim, a câmera ganha corpo e se comporta como um personagem que não age diretamente sobre o enunciado, mas na enunciação, no agenciamento do olhar. Esse recurso discursivo foi denominado por François Jost (1983, apud GAUDREAULT, 2009, p.167) como ocularização zero, situação em que a imagem não é vista por nenhuma instância intradiegética. Dessa forma, o plano remete os espectadores a um sujeito da enunciação, cuja presença pode ser sentida com maior ou menor intensidade em função do tratamento dado aos recursos plásticos da imagem – amplitude tonal, distância focal, composição em perspectiva, ângulos de visão, movimentos de câmera, etc. De acordo com Laurent Jullier e Michel Marie (2012, p.22), a escolha do ponto de vista, ou o local a partir do qual o grande imagista observa os acontecimentos diegéticos, é o parâmetro mais importante para a construção do plano, entendido como a unidade mínima de sentido de um sintagma audiovisual.

Se as câmeras comandadas eletronicamente pudessem ser colocadas em piloto automático, mesmo assim seria preciso que seu operador soubesse ou decidisse em que lugar instalar e sobre o que apontar a objetiva; pode-se escapar de muitas

regulações técnicas, mas não dessa. A expressão possui um duplo sentido: o sentido próprio, o ponto de vista ótico, adquire também um sentido figurado, o ponto de vista moral, ideológico ou político. Na verdade, o lugar onde se encontra a testemunha de uma cena com frequência condiciona a leitura que ela fará da cena. Encontrar-se em um local significa receber as informações sob certo ângulo e não sob outro – uma seleção de informações da qual dependerá o julgamento (op. cit.)

É evidente que para uma narrativa audiovisual de estilo realista, centrada em dramas humanos e tangenciada pela dúvida do que vem a ser justiça, o posicionamento e os movimentos de câmera são produzidos com vistas a criar uma suposta representação objetiva e imparcial, conferindo ao espectador um lugar em que ele vê preservada a integridade dos acontecimentos diegéticos em sua multiplicidade de sentidos. Todavia, o sujeito da enunciação se manifesta e participa da história, escolhe recursos discursivos que modificam a percepção dos espectadores; o dispositivo não é totalmente transparente. A câmera de Walter Carvalho pode ser descrita como um sujeito vivo que procura, investiga e anda pelos cenários, mas evita expressar julgamentos ou assumir posicionamentos de conduta. Mesmo quando as marcas da enunciação se tornam mais evidentes, o dispositivo é agenciado para mostrar os acontecimentos de maneira não hierarquizada, demandando uma participação maior do espectador no estabelecimento dos significados da imagem. O tratamento dado por Walter Carvalho aos movimentos de câmera na minissérie é influenciado pela poética de diretores de fotografia como Dib Lutfi (1936 – 2016), que costumava operar o equipamento na mão, sem o uso de acessórios estabilizadores como tripés e *dollies*. Essa técnica é muito utilizada em documentários e reportagens, motivo pelo qual a sua presença em narrativas de ficção tem como objetivo criar um efeito de autenticidade. Ao adotar essas características formais, a câmera de Walter Carvalho ganha corpo e se transforma numa testemunha ocular dos fatos, colocando os espectadores numa posição privilegiada diante dos acontecimentos diegéticos e criando uma experiência audiovisual muito mais imersiva. De acordo com por Rudolf Arheim (1989, p.92):

A câmara móvel tem grande utilidade quando a acção não se desenvolve num local certo, onde os actores entram e saem, mas onde estes são como referência permanente enquanto o meio ambiente varia. A câmara pode acompanhar os actores por todos os compartimentos da casa, descer as escadas, seguir ao longo das ruas; e a figura humana ser apresentada sempre do mesmo modo, enquanto o fundo se passa como um panorama. Por isso o realizador pode fazer aquilo que é mais difícil para um encenador de teatro, nomeadamente mostrar o mundo como se os olhos do espectador estivessem dentro da câmara, tomá-lo como o centro do seu cosmos – isto é, tornar uma experiência muito subjetiva, acessível aos olhos de todos.

A observação de Arheim destaca dois pontos importantes sobre o movimento de câmera e seus efeitos. Em primeiro lugar esse recurso expressivo aproxima a narrativa cinematográfica da experiência perceptiva que temos do mundo real, é produzido um lugar de testemunha do que se verá, dos acontecimentos a serem desenrolados. No teatro, o encenador consegue reproduzir apenas uma parte da realidade, pois as ações que se desenvolvem no palco estão

separadas, no tempo e no espaço, dos eventos que lhe deram origem. O ponto de vista fixo da plateia também não permite aproximações ou distanciamentos em relação aos objetos. De maneira oposta, a câmera móvel cria uma experiência sensorial muito mais próxima daquela que os espectadores têm da realidade. O seu deslocamento no interior do quadro permite aumentar o volume de informação visual, tornando os objetos mais nítidos e vívidos do que em enquadramentos estáticos, conservando os acontecimentos em sua unidade temporal e espacial – em algumas situações, a câmera pode até simular o movimento de cabeça do público.

Como dito anteriormente, o potencial da imagem cinematográfica para imitar os fenômenos visuais da natureza tornou-se a pedra basilar para a crítica de André Bazin à montagem dialética proposta por cineastas como Vertov, Pudovkin e Eisenstein. Segundo o teórico francês, quando o cineasta não monta ele abre mão de sua visão de mundo para imprimir a realidade na imagem, permitindo a completa expressão de sua ambiguidade. Mas se prestarmos atenção à última frase da observação de Rudolf Arheim, percebemos que a recusa da montagem não significa a exclusão da subjetividade do sujeito da enunciação. Pelo contrário, ele manipula diferentes qualidades da imagem como ângulo, nível, altura e distância para tornar sua visão de mundo acessível aos olhos de todos. Além disso, tomadas de planos longos, realizadas com movimentação de câmera, acabam decompondo os acontecimentos em unidades significativas menores, através do processo de reenquadramento. Dessa forma, o grande imagista estabelece uma relação dialética entre os espaços dentro e fora-de-quadro.

Com base no exposto, fica evidente que o uso arbitrário desses recursos expressivos, com fins puramente estilísticos, expõe e identifica o sujeito da enunciação tanto quanto à montagem. Para evitar que o aparelho enunciador seja percebido com facilidade, Walter Carvalho os emprega em função da narrativa, alimentando a ilusão de que o mundo conta a sua própria história. Mesmo adquirindo corpo, a câmera nunca se move de maneira independente das figuras, ela é sempre motivada pelo deslocamento dos personagens. Dessa forma, o dispositivo não apenas se comporta como uma testemunha privilegiada dos acontecimentos como também revela as diferentes camadas da narrativa, organizadas pelos elementos da *mise-en-scène*. A sequência em que Elisa expõe a Heitor sua intenção de matar Vicente é um bom exemplo para entendermos como Walter Carvalho trabalha a mobilidade da câmera para narrar as diferentes histórias que compõe o tecido dramático de “Justiça”.

A imagem de abertura é um *close-up* de perfil da professora que olha fixamente para o lado direita da tela, estimulando a curiosidade da audiência para a informação existente no espaço fora-de-quadro. Após alguns segundos, a personagem se desloca para o fundo do quadro, acompanhada pelo movimento de foco seletivo da objetiva; ela para em frente a uma

escrivaninha, abre uma gaveta e apanha um envelope. Hesitante, volta a olhar para o espaço fora-do-quadro e começa a falar com Heitor. Elisa explica ao namorado que deixara uma carta em seu nome, mas que essa só poderá ser aberta no dia seguinte. A medida que a conversa se desenvolve, a professora aproxima-se de Heitor que fuma e escolhe uma garrafa de vinho. Dessa vez, a ação é acompanhada através de deslocamentos físicos da câmera: panorâmica à direita seguida de uma aproximação. Com os dois personagens disposto em perspectiva, o centro de interesse é determinado pelos diálogos, por seus respectivos deslocamentos no interior do quadro e pela alteração dos planos focais. Heitor exige que Elisa lhe conte sobre o conteúdo do envelope, mas como não obtém resposta alguma, decide ir embora. Novamente, a professora passa a ser a única personagem em quadro. A informação sobre o que se passa fora da tela é dada pelo barulho de porta sendo aberta. Vendo que Heitor está decidido a se retirar, Elisa corre para impedi-lo. Nesse mesmo instante ela revela ao namorado sua intenção em matar Vicente, ex-noivo de Isabela – o rapaz assassinara a filha da professora sete anos atrás. Chocado com a notícia, Heitor tenta convencer a namorada a desistir de seu plano de vingança, mas a professora mostra-se decidida em seguir adiante. A discussão entre os dois termina no corredor que dá acesso ao quarto de Isabela, cuja porta encontra-se aberta e a luz acesa. Nessa última composição, Elisa ocupa o lado esquerdo da tela, Heitor fica à direita e, entre os dois, o quarto da garota.

A ação que acabamos de descrever dura cerca de 5 minutos e foi registrada sem cortes, algo incomum para uma obra televisual. Ao utilizar tomadas em planos-sequência, Walter Carvalho cria um estilo cinematográfico para minissérie que se aproxima dos conceitos teóricos de André Bazin. Seguindo o postulado do estudioso francês, podemos inferir que a ocularização zero associado às tomadas longas e à mobilidade da câmera conferem um potencial realista às imagens de “Justiça”. Através desse recurso, Carvalho oferece aos espectadores uma experiência visual que não se confunde com o ponto de vista psicológico dos personagens e restitui os acontecimentos de maneira integral, respeitando as unidades de tempo e espaço. Porém, a análise da sequência acima nos mostra que a cinematografia da minissérie não é construída de maneira coordenada com os elementos da *mise-en-scène*, organizados para que os movimentos sejam feitos de maneira simbiótica com o espaço, criando composições em perspectiva e espaço profundo. Quando os dois personagens estão em quadro, a troca de plano focal é motivada pelo *blocking*, termo que se refere ao posicionamento e movimentação dos atores em cena. Essa técnica implica em decidir por onde e como os atores se deslocam e em qual parte do espaço cênico serão desenvolvidos os diálogos. Alguns desses recursos são sugeridos a partir do roteiro, mas durante a realização da cena a equipe de direção tem toda

liberdade para sugerir mudanças. Para que uma cena como essa resulte numa sensação de naturalidade e seja realizada com agilidade, é importante que atores e câmera estejam muito bem ensaiados.

Decidir os caminhos pelos quais atores e câmera devem seguir é apenas um dos requisitos do *blocking*, a linguagem corporal também é uma ferramenta eficiente para adicionar informação à narrativa cinematográfica. Comparando Elisa e Heitor, vemos que a primeira se mantém com a coluna ereta o tempo inteiro, com a cabeça erguida e olhar fixo, indicando que ela está decidida em executar seu plano de vingança. Essa postura também exige um grande esforço e educação corporal, indicando que a personagem não se sente totalmente confortável com a situação, apesar de toda preparação para chegar nesse estágio. Em contraste, Heitor tem uma postura mais relaxada, com a coluna curvada e gestos mais rudes e expansivos. Todos esses elementos contribuem para materializar as oposições semânticas do nível narrativo e aumentar o clima de tensão e suspense da cena, sentimentos que ganham intensidade e dinamismo pela escolha do diretor de fotografia em registrar o evento sem cortes e com a câmera na mão – o público encontra-se envolvido numa situação em que não é possível dizer como as ações irão se desdobrar, tampouco como irão terminar. É certo que os reenquadramentos e a velocidade com que Carvalho executa os movimentos colaboram para que os espectadores analisem a ação em busca de pistas e tentem deduzir possíveis desfechos para situação.

No plano final da sequência analisada, Heitor e Elisa posicionam-se um de frente para o outro, e o espaço vazio entre eles é preenchido pela porta aberta do quarto de Isabela. Essa composição nos mostra o cuidado de Walter Carvalho para criar uma cinematografia realista ao mesmo tempo em que localiza o espectador e guia a atenção do público para produção de sentidos. Os personagens ganham destaque por ocupar o primeiro plano do quadro, constituindo as figuras com maior volume e peso dentro da imagem. Ao posicionar a câmera perpendicularmente ao fundo, o diretor de fotografia cria uma representação em perspectiva geométrica, através da qual as linhas paralelas formadas pelas paredes do corredor projetam um ponto de fuga na região central da imagem. Dessa forma, o quarto de Isabela ganha importância na composição visual e uma função narrativa relevante: ele mantém Elisa e Heitor afastados, sinalizando que o relacionamento entre os dois sofrerá uma ruptura, especialmente porque cada um apresenta um ponto de vista muito particular sobre o tema. O tratamento dado à iluminação também reforça a materialização desse conceito narrativo: enquanto o primeiro plano encontra-se pouco iluminado, o plano de fundo destaca-se pela intensidade e pela cor da luz, criando uma eminente amplitude tonal. Mesmo que essa seja uma escolha subjetiva, ela não é facilmente

percebida pelos olhos desavisados. De maneira simultânea, Walter Carvalho utiliza as luzes para guiar a atenção dos espectadores e indicar o período do dia em que os acontecimentos se desenvolvem, criando uma cinematografia com efeitos realistas.

Com base na análise dos recursos expressivos utilizados por Walter Carvalho para construir a narrativa visual de “Justiça”, depreendemos que a ambiguidade ou multiplicidade de sentidos é mais uma formulação discursiva do que um dado que emana da realidade. Nem mesmo a questão da indexicalidade da imagem de base fotoquímica, resiste ao fato de que as representações criadas a partir de suas materialidades resulta de um constante jogo de intenções e construções de sentido. Conforme Machado (2015, p.39), “a visão ‘realista’ coincide, de certo modo, com a concepção ingênua e largamente aceita por todos de que a fotografia fornece uma evidência: não se coloca dúvida se ela ‘reflete’ alguma coisa que existe ou existiu fora dela e não se confunde com o seu código particular de operação”. O próprio posicionamento da câmera e sua angulação diante dos acontecimentos denuncia a vontade do sujeito da enunciação em construir um discurso. Esse artifício constitui “um poderoso mecanismo gerador de sentido e tanto mais perturbador porque ele opera, na maioria das vezes, sem que os espectadores se deem conta do seu papel e da sua eficácia” (id, p.117). A recusa pela montagem e a busca por um discurso transparente levam o diretor de fotografia a procurar nas qualidades plásticas da imagem, meios para organizar a narrativa cinematográfica, direcionando a atenção dos espectadores e envolvendo-os com os dramas da diegese. Sendo a própria realidade uma construção ideológica, a imagem cinematográfica nunca será uma representação neutra e aleatória, mas um signo que transfigura seu referente pelos fenômenos da reflexão e refração. A ambiguidade, tema tão caro à teoria realista de Bazin, não é algo que emana de maneira espontânea do mundo concreto, mas depende da interação do signo imagético com seus espectadores. Sobretudo, a polissemia só pode existir enquanto discurso.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciamos esse trabalho de pesquisa, verificamos que a minissérie “Justiça” havia se tornado um grande sucesso de público e crítica. Matérias publicadas em jornais, revistas especializadas e internet destacavam o realismo da obra e, especialmente, o formato *multiplot* adotado pelos autores, afastando-a do modelo dramatúrgico da antiguidade clássica, que concentrava todas as ações na figura de um eleito virtuoso denominado genericamente de “herói”. Em “Poética” (2015, p.93), Aristóteles criticava, inclusive, a ideia de se reunir diversos acontecimentos num único personagem. Para ele, tudo que não estivesse conectado à ação principal deveria ser eliminado do enredo. Diante dessas características, “Justiça” segue numa linha completamente oposta: os protagonistas se intercalam a todo instante e as histórias acabam se cruzando, motivadas por crimes como assassinato, tráfico de drogas, estupro e corrupção. A minissérie não apresenta heróis caricatos tampouco uma linha de ação unitária, embora elas estejam interligadas em maior ou menor grau. A euforia dos críticos é da imprensa é compreensível, entretanto não podemos nos esquecer que esse modelo narrativo vem sendo empregado no cinema há alguns anos. Filmes como “Short cuts” (1993), de Robert Altman, “Jogos, trapaças e dois canos fumegantes” (1998), de Guy Ritchie e “Crash – No limite” (2004), de Paul Haggis, estão fundamentados no *multiplot*. Se o modelo da narrativa chamou a atenção de todos; a cinematografia de Walter Carvalho ganhou destaque pela qualidade técnica e por contribuir com a autenticidade e verossimilhança dos acontecimentos diegéticos. Uma vez que a pesquisa sobre cinematografia televisual é pouco explorada no Brasil e que a introdução das câmeras digitais tem promovido mudanças profundas na imagem, constatamos que o estudo desse tema seria uma importante contribuição para a estilística do audiovisual.

Diante disso, estabelecemos como objetivo geral definir o que é o realismo, termo que possui um significado demasiadamente plural, podendo ser utilizado para designar o estilo de um grupo ou movimentos artísticos que se desenvolveram na segunda metade do século XIX, principalmente na Europa, ou para fenômenos da percepção, com destaque para impressão de realidade provocada pelos filmes no cinema. Constatamos que o objetivo geral foi atendido porque efetivamente o trabalho conseguiu fazer um levantamento histórico e estilístico do tema, procurando evidenciar suas diferentes formas de manifestação no campo das artes. Também consideramos o realismo pela abordagem da semiótica de Charles Sanders Peirce, ferramenta eficiente para a análise das imagens, sejam elas produzidas de maneira artesanal ou por um complexo aparato tecnológico como a fotografia e o cinema. Com o surgimento da imagem videográfica, de base puramente eletrônica, o caráter indexical da imagem audiovisual passou

a ser questionado e teve consequências diretas estilo realista das obras. A indexicalidade é uma característica fundamental sobre a qual muitos estudiosos se apoiaram para defender a objetividade da imagem cinematográfica. Para André Bazin, por exemplo, a relação contingencial que tal imagem mantém com o objeto representado e a capacidade do meio em restituir os acontecimentos fenomenológicos como o movimento e o som, transformaram o cinema numa espécie de “duplo” do real. No universo digital, o modelo do signo imagético peirciano passou a ser questionado, uma vez que a imagem não é mais fruto da sensibilização da luz num suporte fotoquímico, mas resultado de um processo matemático e interpretativo realizada por aparelhos, produzindo imagens que possuem um caráter muito mais icônico do que indicial.

Com base nas diferentes formas assumidas pelo realismo dentro das artes audiovisuais, passamos para nosso primeiro objetivo específico: analisar os processos empregados pelas diferentes instâncias da enunciação para construir um discurso autêntico, verossímil e, acima de tudo, realista. A fim de concretizarmos nosso propósito, tentamos seguir o fluxo criativo de Walter Carvalho, cujo trabalho de produção de imagens é regido pela palavra e pelos conceitos. Começamos, então, pela análise interna do texto, com base na semiótica desenvolvida por A. J. Greimás e pelo Grupo de Investigações Semio-Linguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais. A escolha por essa teoria justifica-se na medida em que a semiótica tem como interesse estudar o que o texto diz e como ele diz, seja ele verbal, sonoro, visual ou sincrético, como é o caso do audiovisual. Através da análise das estruturas internas do texto, determinada por um percurso gerativo de sentido, é possível inferir as significações projetadas pelo sujeito da enunciação. Parte-se de conceitos simples e abstratos, materializados sob a forma de oposições semânticas mínimas, até que se atinja as camadas mais complexas e concretas da narrativa. Ao mesmo tempo, procuramos manter nossa investigação conectada com o contexto social e econômico em que o texto está inserido, pois este é tanto um objeto de significação quanto um objeto de comunicação. O entendimento do(s) sentido(s) de um texto só pode ser visto de maneira global quando se considera a organização interna de seus elementos e as circunstâncias externas que motivam a fabricação de sentido. Seguindo pelo percurso gerativo pudemos perceber que o objetivo geral foi atendido, pois conseguimos demonstrar os recursos narrativos e discursivos empregados pelo sujeito da enunciação para produzir uma impressão de realidade.

Nosso segundo objetivo específico foi verificar como o realismo é construído através dos elementos da *mise-en-scène*, ou seja, a maneira como os diferentes recursos visuais são dispostos dentro do quadro com vistas a concretizar visualmente os elementos do plano do

conteúdo. Dedicamos atenção aos cenários, figurino e maquiagem e iluminação. Embora o ator seja um objeto importante para a *mise-en-scène* cinematográfica, questões relativas à interpretação e construção dos personagens exigem um ferramental teórico e espaço que não nossa presente pesquisa não teria condições de contemplar. Para compreendermos as relações estabelecidas entre os planos do conteúdo e expressão, tomamos como base teórica a semiótica plástica de Jean-Marie Floch, operação denominada como semi-simbolismo. Matérias jornalísticas publicadas em sites da internet também serviram como fonte de informação, a partir das quais pudemos avaliar as intenções do sujeito da enunciação para a fabricar a ilusão de realidade. Até mesmo nos cenários construídos dos Estúdios Globo, os objetos de cena foram trazidos de Recife, incluindo os ônibus da empresa “Boa Viagem Transportes” e as jangadas posicionadas na praia, simulando a orla litorânea da cidade de Recife. Figurino e maquiagem foram desenvolvidos para expressar aspectos da vida cotidiana. Através do tratamento dado a esses elementos, o discurso da minissérie ganha autenticidade, pois as marcas da enunciação são sublimadas e as representações visuais são percebidas como uma mera reprodução automática e objetiva dos acontecimentos, sem a intervenção do enunciador.

Apesar de elementos como cenário, figurino e maquiagem não serem responsabilidade do diretor de fotografia, eles são fundamentais para o processo de criação da cinematografia. Por essa razão, o trabalho do fotógrafo e do diretor de arte devem ser executados em perfeita sintonia a fim de que as imagens consigam expressar as ideias e conceitos da narrativa de maneira harmônica e verossimilhante. Fundamentado pelo estudo do realismo nas artes, pela investigação das estruturas narrativas e pela organização dos elementos da *mise-en-scène*, passamos ao nosso objetivo principal: a análise da poética de Walter Carvalho para criação das imagens de “Justiça”. Inicialmente, fizemos um levantamento dos recursos expressivos específicos da cinematografia para, em seguida, centrarmos nossos esforços na maneira como o fotógrafo os manipula a fim de fabricar a ilusão de realidade. As características analisadas foram: ponto-de-vista, amplitude tonal, perspectiva, profundidade de campo, distância focal das objetivas, espaço dentro e fora da tela, enquadramento/composição, movimentos de câmera e duração dos planos. Além do ferramental teórico, incluímos nessa etapa algumas observações pessoais do pesquisador, oriundas de sua vivência profissional como fotógrafo e de trabalhos audiovisuais realizados para o cinema, publicidade, televisão e internet.

Diferente do capítulo dedicado à construção do realismo pelos elementos da *mise-en-scène*, onde matérias jornalísticas revelavam as intenções das instâncias da enunciação, nosso estudo da cinematografia foi feito com base nas imanências da imagem. Inicialmente, tínhamos a pretensão entrevistar Walter Carvalho, a fim de que sua fala pudesse nos revelar sobreposições

e distanciamentos entre sua intenção e o discurso realizado. Nesse sentido, parte do nosso objetivo não foi atingido, mas o estudo interno das imagens e o diálogo estabelecido com o contexto sócio histórico tornaram-se a linha mestra para decuparmos as operações poéticas do diretor de fotografia. Considerando todos os aspectos mencionados acima, começamos a perceber que mesmo para uma obra comprometida com o realismo, Walter Carvalho controla os recursos expressivos de maneira minuciosa, característica que pode ser observada em outros trabalhos realizados pelo artista que diz não buscar a beleza de maneira gratuita, mas que essa deve aparecer ao longo do seu processo criativo (ou não). Carvalho tem muitas críticas à imagem digital por ser muito perfeita. Em virtude disso, ele recorre aos recursos técnicos dos dispositivos de enunciação cinematográfica para inserir ruídos na imagem, de maneira que suas representações visuais consigam expressar com dramaticidade e verossimilhança os elementos do plano do conteúdo.

Partindo do pressuposto de que “Justiça” é uma obra realista, nossa hipótese inicial era que a cinematografia da minissérie apresentasse uma estilística semelhante àquela observada no Neorealismo Italiano, baseada em histórias de pessoas comuns e tangenciadas por temas econômicos, sociais e políticos. Durante o trabalho, verificou-se que, ideologicamente, a narrativa da minissérie aproxima-se desses ideais, evitando julgamentos fáceis e preocupando-se com questões sensíveis à realidade do Brasil contemporâneo, além de valorizar as emoções em detrimento de ideias abstratas. Estilisticamente, “Justiça” tenta se afastar do modelo dramático convencional, organizando suas histórias através de uma estrutura mais orgânica e aberta, porém, o tipo de realismo construído pela minissérie assemelha-se muito mais com o modelo melodramático adotado pela teledramaturgia brasileira após os anos 1960, vinculada a uma tradição realista que opera nos limites da estrutura romanesca do gênero, opondo-se as velhas fórmulas dos melodramas cubano e mexicano. Ao projetar valores semânticos como justiça, injustiça, ódio, perdão, etc., em pessoas, espaços e tempo que as pessoas reconhecem como reais ou existentes, cria-se um universo diegético com grande potencial para produzir impressões de realidade. Operando numa zona de intersecção entre o realismo e o melodrama, os autores exploram as tensões da vida contemporânea, destacando acontecimentos que envolvem a justiça, ou sua fragilidade social, através de um discurso que não compromete o estado das coisas. Não podemos nos esquecer que “Justiça” é um produto televisual. Veiculado numa emissora que presa pelos índices de audiência e, por isso, solicita produtos capazes de atingir o maior número possível de espectadores, pertencentes aos mais variados extratos da sociedade. Diante dessas constatações, podemos dizer que nossa hipótese inicial foi parcialmente refutada.

A cinematografia de “Justiça” também apresenta muitas particularidades que afastam a minissérie do realismo canônico defendido por André Bazin, para quem o cinema era uma arte primordialmente realista. Sua capacidade em restituir os acontecimentos do mundo de maneira integral, respeitando a continuidade de tempo e espaço, transformavam o meio numa espécie de “duplo do real”. Por causa da estilística apresentada pelos filmes do Neorealismo Italiano, ambientado em locações ao invés de estúdios, atores amadores e diálogos improvisados e acontecimentos diegéticos abertos ao acaso, Bazin convencionou chamar essas obras de reportagens reconstituídas. Esse ponto de vista ganhou mais ênfase a partir da ideia dos cineastas em respeitar ao máximo a realidade do que estavam filmando e evitar a estilização das imagens. Muito mais do que seguir um estilo, Walter Carvalho busca verossimilhança nas palavras, criando uma cinematografia capaz de expressar os conceitos que permeiam a obra. É certo que algumas qualidades no Neorealismo Italiano estão presentes em seu trabalho, principalmente no que se refere a movimentação da câmera e a duração dos planos.

Na maior parte da narrativa, o diretor de fotografia procura reconstituir os acontecimentos tal como se apresentam para a câmera, sem que as escolhas subjetivas como ângulo, enquadramento e composição sejam percebidas de modo mais explícito. Entretanto, a manipulação dos recursos expressivos no interior dos planos nos mostra que a cinematografia de Walter Carvalho está menos direcionada para ser vista como uma reportagem reconstituída do que para dramatizar os acontecimentos e atingir um efeito catártico. Ao adotar essa poética, os elementos cinematográficos da minissérie mantêm uma relação motivada com as estruturas melodramáticas da narrativa. Essa questão fica evidente quando observamos o trabalho de composição em profundidade de campo feita pelo fotógrafo. Em muitas situações, ele usa o recurso do foco seletivo para direcionar a atenção do público para determinadas porções do quadro. As características da luz também são trabalhadas muito mais em função dos elementos da narrativa do que da realidade propriamente dita. Saturação, harmonização das cores e intensidade são manipulados para materializar ideias e sensações que dificilmente os espectadores teriam acesso sem o auxílio dos recursos expressivos da cinematografia. Com base na formação do artista, descobrimos que a luz é um elemento fundamental na estilística de Walter Carvalho. O fotógrafo é um grande admirador da luz barroca de Caravaggio e do realismo dos quadros de Rembrandt; costumeiramente, introduz as técnicas desenvolvidas pelos mestres da pintura em seu processo criativo.

O ponto de vista adotado pela câmera de Walter Carvalho, bem como os movimentos são outros dois elementos que colocam em jogo a figura do sujeito da enunciação no enunciado. Em “Justiça”, ela é quase sempre posicionada como um observador externo, colocando os

espectadores numa posição privilegiada diante dos acontecimentos. Ainda assim, podemos constatar que o diretor de fotografia faz uso da câmera subjetiva para enfatizar certas informações da narrativa. Como exemplo, podemos citar o momento em que Rose vai à faculdade para verificar a lista de aprovados no vestibular. Inicialmente, vemos ela e em primeiro plano e sua amiga Débora ao fundo, numa área desfocada. Através de um corte seco, a câmera passa a simular o ponto de vista da personagem, que a lista de nomes com os dedos até descobrir que foi aprovada. Mas como podemos analisar ao longo da minissérie, esse é um recurso que Carvalho emprega de maneira muito pontual. Já os movimentos de câmera são feitos de maneira motivada, seguindo sempre o deslocamento dos personagens, recurso que sustenta a proposta realista da minissérie, pois o sujeito da enunciação não é percebido de maneira evidente. Ao contrário, obras em que a câmera é movimentada independentemente dos personagens, sinalizam a presença do dispositivo, permitindo que os espectadores se distanciem da diegese e assumam uma posição mais crítica diante dos acontecimentos.

Mesmo sem termos acesso às intenções do diretor de fotografia, através da análise imanente das imagens de “Justiça” pudemos depreender as operações poéticas de Walter Carvalho para criação de uma cinematografia realista. Esta, não se limita em ser uma reapresentação imitativa do modelo, mas por meio de um processo criativo, reúne, dispõe e compõe as ações segundo a ótica inventiva do diretor de fotografia. Parafraseando Cesare Zavattini (apud. STAM, 2013, p.92), Walter Carvalho utiliza os diferentes recursos expressivos da imagem audiovisual não para inventar imagens que se assemelham à realidade, ao invés disso, transforma a realidade em arte cinematográfica. No final, formalismo ou realismo são apenas duas formas de abordar um mesmo assunto, algo semelhante ao narrador em primeira pessoa, que expressa claramente suas subjetividades no corpo do texto e o narrador em terceira pessoa, testemunha dos acontecimentos que busca distanciar-se ou emitir algum juízo de valor de maneira explícita.

Para chegarmos nesses resultados, nossa pesquisa realizou, em primeiro lugar, um levantamento bibliográfico que nos desse suporte para tratar de assuntos como realismo, análise da narrativa e estilística cinematográfica. Sobre a questão do realismo, apresentaram-se perspectivas de diversos autores que defendiam o realismo na pintura, na fotografia e no cinema, conduzidas, sobretudo, pelos princípios teóricos de André Bazin. O assunto também foi abordado sob o viés da indexicalidade da imagem, tendo como base a semiótica de Charles Sanders Peirce. Consideramos o assunto relevante na medida em que a introdução da tecnologia digital no campo da cinematografia reacendeu a questão acerca do realismo das imagens, principalmente em função das mudanças observadas nas materialidades das imagens. Tendo

em vista que o processo criativo de Walter Carvalho é coordenado pela palavra, introduzimos em nossa pesquisa a semiótica de A. J. Greimás, que nos auxiliou da compreensão das escolhas feitas pelo sujeito da enunciação para produzir uma narrativa realista.

O trabalho de análise das imagens envolveu duas etapas complementares: em primeiro lugar, assistimos a todos episódios de “Justiça” a fim de verificar se havia repetição de objetos e recursos expressivos ao longo da minissérie. Essa etapa é importante para determinação da unidade formal e para certificar que a repetição estabelece uma função motivadora, capaz de orientar a maneira como os espectadores devem ler determinadas situações. As cores, por exemplo, auxiliam na construção do centro de atenção e também criam um paralelo entre os elementos do cenário e da narrativa. Confirmada essa hipótese, passamos a selecionar algumas sequências que nos serviram de amostra, a partir das quais passamos a avaliar a maneira como os elementos da *mise-en-scène* e dos recursos expressivos específicos da cinematografia são organizados para produzir a ilusão de realidade. A análise dos dados coletados foi feita com base na semiótica plástica de Jean-Marie Floch. Dessa forma, buscamos compreender as relações existentes entre os planos da expressão e conteúdo.

É importante ressaltar que esse estudo possui limitações. Temos consciência de que uma análise mais completa “Justiça”, composta por 20 episódios, exige um tempo e espaço que uma dissertação de mestrado como essa não consegue contemplar. Mesmo fazendo um recorte e se concentrando nos aspectos da cinematografia, tivemos que ampliar nosso escopo de pesquisa para o campo das artes, linguística e história do audiovisual a fim de oferecer uma análise embasada e consistente. Diante da metodologia proposta, percebemos que o trabalho poderia ter sido realizado com uma pesquisa bibliográfica mais ampla, com o intuito de estudar com mais detalhes os aspectos do melodrama, do realismo e seus efeitos na estilística cinematográfica. Também poderíamos ter realizado uma coleta de dados através de entrevistas com diretores de fotografia e com os autores de “Justiça”, mais especificamente com Manuela Dias, José Luiz Villamarim e Walter Carvalho. Essa etapa não chegou a ser realizada em função da exiguidade de tempo e incompatibilidade de horários. Em uma dezena de oportunidades, tentamos entrar em contato com os referidos nomes, principalmente com Walter Carvalho – utilizamos redes sociais, e-mail e canais oficiais como a Globo Universidade, mas não tivemos sucesso em nenhuma das oportunidades. A falta de apoio financeiro para uma pesquisa como essa também é um fator determinante. Sem verba para viagens, participação em congressos, alimentação, transporte, torna-se impossível dedicar-se integralmente à pesquisa, o que acaba comprometendo a qualidade dos resultados.

Apesar das limitações identificadas e de outras que podem ser apontadas, considera-se que o estudo realizado permitiu conhecer melhor a poética de Walter Carvalho, suas referências artísticas e como ele as utiliza para construção de imagens. Embora o digital esteja provocando transformações profundas nos modos de pensar e fazer audiovisual, Carvalho ainda afirma que a tecnologia é apenas uma ferramenta em seu processo criativo, pois antes de apontar sua câmera para o mundo é preciso haver uma ideia, um conceito, a partir do qual as imagens começam a tomar forma. É certo que os novos processos imagéticos permitem manipular o ponto da imagem e substituir, ao mesmo tempo, o automatismo analógico das técnicas fotográficas, cinematográficas e televisuais pelo automatismo calculado. Ainda assim, não podemos recusar a história da produção e criação de imagens, assumindo um discurso da novidade. Independente da tecnologia, Walter Carvalho nos lembra que elas são ferramentas e que não adianta apontar uma câmera para o mundo se não existe uma ideia, um conceito, a partir dos quais toda imagem toma forma. Futuras pesquisas poderiam verificar o estado da arte da cinematografia contemporânea, uma vez que os dispositivos de enunciação digitais alteram não apenas a poética do fotógrafo como as formas de consumo das narrativas. Nos ambientes de realidade virtual, por exemplo, o diretor de fotografia precisa combinar processos tradicionais com técnicas do *live action* para criar representações ultrarrealistas.

Por fim, este estudo constitui apenas uma contribuição para o conhecimento dos processos e da estilística cinematográfica. Dada a importância e a profundidade do tema considera-se que muito há ainda que percorrer no campo da investigação nesta área sendo, portanto, um campo fértil de trabalho para outros investigadores.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques et al. A estética do filme. Tradução de Marina Appeenzeller. 9ª edição. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

AUMONT, Jacques. A imagem. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria Semiótica do Texto. 5ª edição. São Paulo: Editora Ática.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. O realismo impossível. Seleção, tradução, introdução e notas de Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BAZIN, André. O que é o cinema? São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BORDWELL, David. Sobre a história do estilo cinematográfico. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. A arte do cinema: Uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora Unicamp, São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BURCH, Noel. Práxis do cinema. Tradução de Michelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte, da fotografia à realidade virtual. Rio Grande do Sul: UFRGS Editora, 2003.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. O Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GAUDREAULT, André et al. O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital. Tradução de Christian Pierre Kasper. São Paulo: Papyrus, 2016.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. A narrativa cinematográfica. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 2009.

GOETHE. J. W. Doutrina das cores. Tradução de Marcus Giannotti. 4ª edição. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.F

GOMBRICH, E. A História da Arte. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

HOCKNEY, David; GAYFORD, Martin. A history of pictures: From the cave to the computer screen. London: Thames & Hudson LTD, 2016.

LAURENTIZ, Paulo (1991). A Holarquia do pensamento artístico. Campinas, SP: Edunicamp.

- LÉVY, Pierre. O que é o virtual. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MACHADO, Arlindo. A Arte do Vídeo. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- MACHADO, Arlindo. A televisão levada a sério. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e Pós-cinemas. Campinas: Papirus, 1997.
- MALPAS, James. Realismo. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- MAMET, David. Sobre direção de cinema. Tradução de Paulo Reis. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- MASCELI, Joseph V. Os cinco C's da cinematografia: Técnicas de Filmagem. Tradução de Janaína Marcontônio. São Paulo: Summus Editorial, 2010.
- MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensão do homem. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix. 2007.
- MELO, Cecília et al. Realismo Fantasmagórico. São Paulo: Pró Reitoria de Extensão Universitária – USP, 2015.
- METZ, Christian. A significação no cinema. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MOURA, Edgar Peixoto de. 50 anos luz, câmera e ação. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Tradução de Mônica Saddy Martins. 6ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PARENTE, André (Org.). Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual. Tradução de Rogério Luz *et al.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RAMOS Fernando Pessoa. O que é documentário. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, 2001. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>. Acessado em 12/03/2018.
- RAMOS Fernando Pessoa. O que é documentário. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. 2001. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>. Acessado em 12/03/2018.
- SANTAELLA, Lúcia (1996). Cultura das mídias. São Paulo: Experimento.
- SODRÉ, Muniz. As estratégias sensíveis: Afetos, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Tradução de Fernando Mascarello. 5ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2013.

STREET, Sara. Costume and Cinema: Dress code in popular films. London: Wallflower, 2001.

TURNER, Graeme. Film as social practice. London: Routledge, 1988.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência. 7ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.