

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

Osório Schaeffer

**Cinematografia no Brasil: um estudo de caso do diretor de fotografia
Walter Carvalho no filme Lavoura Arcaica**

Porto Alegre
2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

Osório Schaeffer

**Cinematografia no Brasil: um estudo de caso do diretor de fotografia
Walter Carvalho no filme Lavoura Arcaica**

Monografia apresentada à Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação – UFRGS
como requisito parcial para a obtenção do título
de graduação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora:

Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre
2009

RESUMO

Este trabalho objetiva estudar como a fotografia cinematográfica brasileira se desenvolveu até chegar ao nível técnico e estético que conhecemos hoje. Para tanto analisaremos, como estudo de caso, o conceito da fotografia de Walter Carvalho no filme *Lavoura Arcaica* (2001), de Luis Fernando Carvalho, e como as imagens se organizam, de acordo com a estrutura narrativa. Para isso vamos estudar o conceito de *estrutura visual*, segundo o *Princípio de Contraste e Afinidade*, conforme observado por Bruce Block. Procuramos falar sobre o perfil do diretor de fotografia e suas funções na realização de um filme, passando pelo suas funções técnicas e artísticas. Também fizemos um apanhado da história da fotografia cinematográfica no Brasil, para entender como essa área do cinema se desenvolveu no país e de que forma contribuiu para a formação de uma identidade nacional do cinema feito aqui.

Palavras-chave: Cinematografia. Direção de Fotografia. Estrutura Visual. Walter Carvalho. *Lavoura Arcaica*.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	4
2 - FOTOGRAFIA CINEMATOGRAFICA	8
2.1 O que faz o diretor de fotografia	8
2.2 O que é uma boa fotografia	9
2.2.1 Ataque, compensação e contraluz	10
2.2.2 A exposição	14
2.2.3 O conceito	14
3 – ESTRUTURA VISUAL	18
3.1 O Princípio de Contraste e afinidade.....	18
3.2 Os componentes visuais básicos	19
3.2.1 Espaço	20
3.2.2 Linha e Forma	30
3.2.3 Contraste de cinzas (relação de contraste)	32
3.2.4 Cor	33
3.3 Estrutura visual e estrutura narrativa	35
4 – CINEMATOGRAFIA NO BRASIL	38
4.1 Os primeiros realizadores	38
4.2 O ciclo de Cataguases	40
4.3 A busca por uma imagem brasileira	45
4.4 As primeiras tentativas de industrialização	49
4.5 O subdesenvolvimento como identidade nacional	51
4.6 A imagem nos anos 70 e 80	56
4.7 A imagem da retomada	60
5 – O DIRETOR DE FOTOGRAFIA WALTER CARVALHO	62
5.1 Lavoura Arcaica e o diretor	65
5.2 A estrutura visual de Lavoura Arcaica	66
5.3 Referências de Lavoura Arcaica na pintura	73
6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
7 – REFERÊNCIAS	77
8 – ANEXOS	79

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão de curso busca estudar a fotografia dos filmes brasileiros nas últimas duas décadas, discutindo sua qualidade técnica e estética através da análise da estrutura visual conforme elaboradas por Bruce Block, no livro *The Visual Story* (2008). A análise da estrutura visual conduz a análise da estrutura narrativa, pois é do roteiro que ela emerge. Isso nos levará a tangenciar assuntos de roteiro, direção e direção de arte, ou melhor, a relação da fotografia com essas outras áreas, para criar, no espectador, a emoção e o clima desejados em cada seqüência e no filme como um todo. Para isso escolhemos analisar, como estudo de caso, o diretor de fotografia Walter Carvalho no filme *Lavoura Arcaica* (2001). *Lavoura Arcaica* foi vencedor de oito prêmios de melhor fotografia em festivais nacionais e internacionais, dos quais podemos destacar o Festival de Brasília (2001), Festival de Cinema de Havana (2001), Festival de Cinema Independente de Buenos Aires (2002) e o prêmio da Associação Brasileira de Cinematografia - ABC (2002) por melhor fotografia de filme nacional em 2001.

Historicamente, a fotografia é um ponto de discussão no meio cinematográfico nacional. Dos *cinemanovistas* surgiu a idéia de representar o subdesenvolvimento do país através de uma imagem estourada, granulada, tremida, com o som gravado direto, em contraponto ao cinema de estúdios e as superproduções. Os filmes *marginais* também abarcam essas características estéticas, explorando situações grotescas e escatológicas, somando a isso o uso de imagens propositalmente mal filmadas, com os atores fora de campo durante a ação, cortes “mal feitos”, enfim toda uma gama de material visual não usual. Esses elementos eram perfeitamente coerentes com o conceito daqueles filmes, e o são até hoje, para representar a fome, a miséria, a pobreza, sendo entendidos como uma marca do cinema nacional (ROSSINI, 2007).

A preocupação dos cineastas do Cinema Novo com o conteúdo, a crítica social e política, a partir de sua linguagem intelectual (característica dos próprios cineastas), tornaram seus filmes ininteligíveis para a grande maioria da população. Filmes feios e violentos como define Glauber Rocha, em seu manifesto de 1965, *Uma Estética da Fome*. No entanto, naquela época, como até hoje, os filmes mais assistidos eram aqueles que se aproximavam da

estética internacional¹, uma estética mais “limpa” em termos de fotografia, de conteúdo que pouco exigia da intelectualidade do espectador.

Não queremos aqui discutir as posições políticas e ideológicas dos cinemas dos anos 60, muito menos deixar de reconhecer sua importância social e artística. Queremos apenas destacar que a imagem revoltada dos cinemanovistas, e a “avacalhão” proposta pelos marginais, estigmatizaram fortemente os filmes brasileiros até antes da retomada. Foi somente a partir dos anos 90, com uma nova geração de cineastas que se começou a mudar a imagem dos filmes brasileiros como sendo de filmes feios, ruins, mal feitos.

Todavia, os filmes brasileiros da retomada e pós-retomada (2001 em diante) não extinguiram o modo “sujo” de representar o subdesenvolvimento. Esta estética está presente em muitos filmes do período, como *O Invasor* (2001), *Tropa de Elite* (2007), *Cidade de Deus* (2002), *Cidade Baixa* (2005). A fotografia “suja” é o legado dos cineastas dos anos 60 e 70, que virou uma fórmula bem sucedida (e aceita) de se representar a fome, a pobreza, as mazelas nacionais, embora a imagem “feia” produzida hoje pudesse chocar os *cinemanovistas* pela beleza.

Portanto, quando pensamos em Cinema Novo e Cinema Marginal, o que vêm a mente são imagens granuladas, estouradas, tremidas... Isso se estende à imagem que se tem dos filmes brasileiros como um todo, até o final dos anos 80. É a partir do período da *Retomada*, em meados dos anos 90, que essa imagem começa a mudar. Isso se deve, principalmente, a uma nova geração de cineastas e profissionais de cinema que, apesar de abordarem temáticas semelhantes às dos cineastas de outrora, não encaram a técnica como um inimigo, e sim se valem dela para criar os universos diegéticos² a que se propõem seus filmes.

Em 1990, José Mario Ortiz Ramos define muito bem o momento da produção cinematográfica nacional, e é uma situação ainda em curso: “Os cineastas vivem uma situação inédita, desconhecida no campo: a difícil articulação de uma qualidade internacional, conquista de mercados diferenciados e expressão cultural nacional e moderna.” (RAMOS, 1990. Pg. 226)

Então, a estética subdesenvolvida pode coexistir com filmes de acabamento mais esmerado? Que elementos visuais podemos avaliar nos filmes brasileiros, que corroborem a

¹ Consideramos a estética internacional conforme Ortiz Ramos, que se refere à preocupação com uma estética esmerada na produção audiovisual, o que lhe confere maior aceitação em festivais e conseqüentemente sua distribuição em mercados internacionais.

² Conceito de origem grega, usado segundo Jacques Aumont, que significa: “a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade” (AUMONT, 2007 p. 114).

afirmação de que nossos filmes estão melhores, mais aceitos, menos estigmatizados, mais internacionais? E ao mesmo tempo, que elementos visuais podemos identificar como marcando nossa identidade, nossa cultura? De antemão já podemos destacar que a diversidade no modo de representações do Brasil, no cinema, é o que mais condiz com a realidade que encontramos. Um país onde, num mesmo bairro, podemos ter casas de milhões de reais ao lado de favelas; onde encontramos metrópoles cosmopolitas e cidadezinhas praticamente isoladas do mundo; regiões que enfrentam frio abaixo de zero e outras onde faz calor o ano inteiro; onde encontramos estados semi-áridos e outros super-úmidos, um país que pode se revelar o mais belo e o mais feio, ao mesmo tempo.

A busca por um único tipo de imagem que identifique o Brasil parece insuficiente nos dias de hoje, uma vez que somos um país cultural e geograficamente diverso. A diversidade de histórias é justamente o que marca esse cinema da retomada; não há uma linha temática que una os filmes desse período. Podemos ressaltar o tema da violência urbana, mas, ainda assim, não há um movimento marcado como o Cinema Novo ou o Cinema Marginal. A geração da retomada não havia trabalhado apenas com cinema; já trabalhava com publicidade, minisséries, vídeo-clipe, novela, ou seja, eram os “novatos multimídia” (RAMOS, 1990, p. 221).

Portanto devemos ter em mente que cada filme é um universo e os elementos visuais que fazem sentido em um filme podem não funcionar em outro. Porque, se as histórias são diversas quanto ao tema, cada filme terá uma estrutura visual diferente, sempre guiada pela estrutura narrativa. A estrutura visual pode estar explícita no roteiro, ou nas suas entrelinhas, mas está lá, sempre. Queremos analisar, assim, o grau de sensibilidade de Walter Carvalho ao transformar palavras em imagens no filme *Lavoura Arcaica*, e de que forma essas imagens ajudam a contar a história.

A metodologia a ser utilizada será num primeiro momento a pesquisa bibliográfica, de onde retiraremos a base para a análise do filme proposto. Também serão citados outros filmes, sempre que necessário. Outra fonte de pesquisa serão os artigos do site da Associação Brasileira de Cinematografia, postados pelos principais diretores de fotografia do país. Por fim, será feita uma análise fílmica, onde serão analisados os elementos visuais previamente apresentados.

No segundo capítulo, vamos tratar de fotografia cinematográfica de modo geral, apresentando nossas categorias de análise da luz, e discutindo o que é uma boa fotografia.

Para isso utilizaremos, principalmente, o livro *50 Anos de Luz, Câmera, Ação* (2001) de Edgar Moura, experiente diretor de fotografia brasileiro.

Em seguida conheceremos os *componentes visuais básicos* (espaço, linha e forma, contraste, cor); é a partir da progressão desses elementos na história, segundo o *Princípio de Contraste e Afinidade*, que Bruce Block determina a *estrutura visual* em *The Visual Story* (2008). Essas serão as principais categorias de análise do filme *Lavoura Arcaica*, no terceiro capítulo. De *A História da Arte* (1972), de Ernst Gombrich, estudamos os movimentos artísticos e a discussão sobre o que é belo em arte. Questões de linguagem cinematográfica serão abordadas segundo Serguei Eisenstein, *O Sentido do Filme* (1990) e *A Forma do Filme* (1949), Jacques Aumont, *A Estética do Filme* (2007), entre os livros acima referidos de Edgar Moura e Bruce Block.

No quarto capítulo, vamos falar da fotografia no cinema brasileiro, analisando historicamente as imagens dos filmes nacionais, desde os primeiros “homens de cinema” até hoje, discutindo técnica e estética apoiados principalmente em (MOURA, 2001), (BLOCK, 2008), (GOMBRICH, 1972) e (EISENSTEIN, 1990). Miriam Rossini, em *O Corpo da Nação* (2007), nos ajuda a discutir a herança estética do Cinema Novo e Cinema Marginal. José Mario Ortiz Ramos, em *Televisão Cinema e Publicidade* (1990) enriquece essa discussão e já aponta as bases da retomada. Os artigos, entrevistas e ensaios publicados no site da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), também nos ajudam a entender os movimentos estéticos e a história da cinematografia no Brasil. Destacamos aqui uma entrevista com Walter Lima Jr. diretor de fotografia de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, que nos falará sobre o conceito da fotografia do filme e das condições de produção.

Por fim, analisaremos o filme *Lavoura Arcaica* (2001), adaptação da obra homônima de Raduan Nassar, dirigido por Luis Fernando Carvalho e fotografado por Walter Carvalho. A análise estética será embasada nas categorias de BLOCK (2008) e nas técnicas apontadas por MOURA (2001) para entendermos como se organiza visualmente o filme e como essa organização ajuda no entendimento do significado da história, conforme o princípio da montagem de Eisenstein. Também faremos um apanhado da carreira de Walter Carvalho para conhecer sua trajetória no cinema brasileiro, bem como suas referências estéticas e entender por que ele é considerado um dos melhores diretores de fotografia do país.

2 FOTOGRAFIA CINEMATOGRÁFICA

O processo de realização de um filme segue o modelo industrial de divisão do trabalho, em que cada pessoa tem uma função na construção do todo. É um processo segmentado, que agrega especialistas de diversas áreas, como figurino, maquiagem, elétrica, efeitos especiais, fotografia, câmera, entre outros; todos coordenados pelo diretor para a construção do produto final. A fotografia, portanto, é um desses segmentos.

2.1 O que faz o diretor de fotografia

Edgar Moura define o diretor de fotografia³ como aquele profissional que trabalha com luz e câmera. Uma definição que pode parecer simplista, mas nos atendo um tempo sobre ela é possível ir além. Para trabalhar com luz e câmera, o diretor de fotografia coordena três equipes: a elétrica, a maquinaria e a equipe de câmera.

A equipe de elétrica é responsável, de modo bastante sucinto, por garantir o bom funcionamento dos refletores e de outros equipamentos que necessitem de energia. A maquinaria é a equipe responsável por montar e desmontar tudo o que diz respeito à luz e câmera, como trilhos, tripés, guias, suportes. E a equipe de câmera é formada por um operador de câmera e dois assistentes⁴. O diretor de fotografia é quem escolhe e chefia essas equipes, e também é responsável por requisitar, ao diretor de produção, o material que será utilizado, como o tipo de câmera, as luzes, o tipo de negativo, espelhos, rebatedores, etc; exercendo, assim, uma atividade de gerência. Seu trabalho não termina com o fim das filmagens; ele também se envolve na pós-produção: laboratórios, telecinagem, finalização. Com as novas tecnologias de finalização digital, o fotógrafo tende a passar mais tempo nos tratamentos de imagem na pós-produção, onde as possibilidades de intervenção ampliam os horizontes da fotografia. O diretor de fotografia também deve estudar a técnica de luz e câmera, onde entram conhecimentos de ótica, química e matemática.

Essas são algumas das funções técnicas do diretor de fotografia, mas este tem, além da função técnica, uma função artística ao fazer um filme. Quando um diretor escolhe o fotógrafo, leva em conta, claro, sua competência técnica, porém, o mais importante é a sensibilidade deste profissional para transpor as palavras do roteiro em imagens, de acordo

³ Referiremos-nos a este profissional também por “fotógrafo” apenas.

⁴ Filmes feitos em película contam com dois assistentes de câmera. Em filmes gravados com câmeras digitais tende-se a ter apenas um assistente.

com os desejos do diretor. Dominar a técnica é básico para o diretor de fotografia, mas o que interessa mais ao diretor do filme é o que o fotógrafo lê, o quanto entende de pintura, dos outros fotógrafos, enfim, sua bagagem cultural. Segundo Gordon Willis:

Filmes são coisas técnicas, não arte. A arte vem da técnica. Por exemplo, você pode ter uma boa idéia para pintar um quadro, mas será que você sabe pintar? Se você responder “não”, então sua idéia não servirá para nada, porque você não sabe como projetar aquela idéia. Ser capaz de executar a idéia é o que lhe dará a liberdade.” (WILLIS, apud MOURA, 2001, p.260)

Edgar Moura diz que isso “é mais ou menos assim e não é”, pois a técnica é passível de se aprender em escolas, por qualquer pessoa que se dedique. O mais importante, para fotógrafo brasileiro, é justamente essa “boa idéia” [para pintar um quadro], que depende da sensibilidade e do talento do fotógrafo. Segundo o diretor de fotografia Carlos Ebert:

"Arte é técnica". Se hoje esta sentença faz algum sentido para alguns da minha geração, na década de 60 (do século passado), era desconsiderada a priori por todos e rotulada como "um mecanicismo estalinista". O cinema, caçula das artes e filho da revolução industrial, se apóia num aparato técnico que pode e está sendo minimizado, mas que de forma alguma é descartável. Para produzir imagens em movimento são necessários equipamentos que empregam mecânica, óptica e eletricidade. Não há como fugir disso.⁵

Nessa perspectiva, Moura divide o diretor de fotografia em “*fotógrafo do produtor*”, para quem deve “garantir que daquela quantidade de filme comprada sairá um filme. São quilômetros e quilômetros de filme virgem e milhões de fotogramas a serem expostos à luz”; e “*fotógrafo do diretor*” para quem deve garantir que “além de sair um filme, sairá um filme bonito” (MOURA, 2001 p.277).

2.2 O que é uma boa fotografia?

A palavra *fotografia* é composta pelos radicais: *fóton* (luz) + *grafar* (grafar, escrever), o que podemos entender por escrever com luz. Todos os equipamentos que o fotógrafo utiliza (câmera, negativo, refletores, difusores, filtros...) têm a função de controlar a luz. Controlar a luz que sai de uma fonte e entra diretamente pela lente e sensibiliza o filme, ou o CCD⁶; ou controlar a luz que sai de uma fonte, rebate num objeto, que pode ser um ator, um figurino,

⁵ A Arte do (Im)possível, disponível em: http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=58&Itemid=133, acesso em 20/10/2009.

⁶ CCD (*charge-coupled device*) ou Dispositivo de Carga Acoplada é um sensor para captação de imagens formado por um circuito integrado contendo uma matriz de capacitores ligados acoplados.

um cenário, e aí, sim, termina na superfície fotossensível. Em última instância, é com luz que trabalha o fotógrafo – ou com a ausência dela, pois a escuridão, assim como o branco, é uma das gradações possíveis. As gradações de luz num plano podem ir do preto sem informação (sem luz) ao branco sem informação (superexposição), passando por vários tons de cinza.

Segundo Edgar Moura, “a luz se propaga em linha reta e tem três variáveis – direção, natureza e intensidade” e só existem três posições para se colocar a luz (do ponto de vista da câmera): ataque, compensação [em relação a esse ataque] e contraluz. (MOURA, 2001 p. 28). Como sabemos, a luz é, sim, capaz de fazer curvas, mas somente com uma força muito grande, como a gravidade de um planeta ou uma estrela. Portanto, neste trabalho consideraremos a luz se propagando em linha reta:

Uma radiação se difundindo em linha reta num espaço de três dimensões pode ser localizada com três coordenadas: mais alto ou mais baixo, pela direita ou pela esquerda, pela frente ou por trás. Aplicando esses dados à iluminação, temos as três posições de luz possíveis: ataque, compensação e contraluz. (MOURA, 2001, p.28)

Quanto à natureza, Moura ainda divide a luz em: *direta, rebatida ou filtrada*. A luz direta é a que sai do refletor (ou pode ser a luz do sol) e atinge o assunto sem barreiras como gelatinas⁷ ou difusores. Ao invés de jogar a luz diretamente no objeto, o fotógrafo pode rebatê-la numa superfície, como uma parede, para criar uma luz mais difusa. Pode-se também filtrar a luz que sai do refletor, usando-se gelatinas coloridas que alteram a cor da luz, ou um filtro difusor.

2.2.1 Ataque, Compensação e Contraluz

Toda luz de ataque, compensação e contraluz terá uma natureza, uma direção e uma intensidade. Lembrando que a luz sempre se propaga em linha reta se não houver uma superfície que rebata uma luz de ataque, ou se não houver outra fonte de luz que a compense, um lado do assunto ficará claro e outro completamente escuro. Aproveitando a referência que Edgar Moura faz ao sol, à Terra e à lua, em seu livro, para explicar as posições possíveis de luz: só existem dias e noites na terra porque só há uma luz de ataque (a do sol) que ilumina um lado do planeta enquanto o outro lado fica escuro, não há uma superfície que rebata essa luz de ataque – que segue em linha reta pelo espaço. As noites de lua cheia são mais claras

⁷ Gelatina é uma emulsão usada para filtrar a luz de um refletor específico. Há também, filtros de lente que são colocados na câmera, e alteram toda a luz que chega a câmera.

aqui na terra porque a lua funciona como um rebatedor para a luz do sol, mas essa luz não é uma compensação, e sim um ataque, um ataque de outra natureza, com menor intensidade.

A luz de ataque é a luz principal de uma cena. Pode-se atacar com uma luz direta, rebatida ou filtrada. Atacar com luz direta significa apontar o refletor diretamente para o assunto, sem barreiras. Um refletor pontual, isto é, em que se vê o filamento incandescente, sempre gera contrastes fortes e uma sombra bem definida. A luz do sol se comporta como um refletor pontual. Apesar do tamanho real do sol, aqui da terra ele se torna uma fonte pontual. Basta observar que a sombra gerada pela sua luz direta é sempre bem definida.

O ataque não precisa ser direto, ele pode ser rebatido ou filtrado, resultando numa luz mais suave, isto é, com contrastes mais suaves e uma sombra difusa. Há um *dégradé* entre a parte iluminada e a sombra. Mais uma vez, tomaremos como exemplo o sol. Num dia nublado, a luz do sol é difundida pelas nuvens, de modo que, se essas forem muito espessas, praticamente não haverá sombras. Quanto mais finas forem as nuvens, maior será o contraste entre as áreas iluminadas e as sombras, mas a sombra sempre será difusa. Um ataque rebatido ou filtrado é um ataque *difuso*, um ataque direto é um ataque *duro*.

A luz de ataque, portanto, determina o relevo através de contraste. Iluminando um rosto com um ataque a 45° em relação à câmera, por exemplo, teremos uma região com bastante luz e outra com sombra. Para se diminuir esse contraste é usado a luz de compensação. A compensação é a luz que ameniza a sombra para diminuir esse contraste, conforme a intenção do fotógrafo. Segundo Edgar Moura:

A compensação é o drama. É a técnica. É a continuidade. Fotografia é contraste. A compensação é o contraste. O ataque dá relevo. O ataque é a primeira luz que se coloca. O ataque é a luz principal, mas é na compensação que está o clima da fotografia [...] Sua luz não se vê, se sente. Em compensação, a natureza da compensação é constante. A compensação é sempre difusa [...] Ela se define sempre, tanto em direção quanto em intensidade, em função do ataque. É na compensação que está o erro ou o acerto do fotógrafo: compensação demais desaparece o relevo; de menos, não se vê nada nas áreas de sombra. (MOURA, 2001, p.65)

Quanta luz se colocará nas sombras, diz respeito à intensidade da compensação. Pode-se colocar muita luz, pouca luz, nenhuma luz. A decisão é do fotógrafo. Definir quanta luz haverá nas sombras conduz à definição de uma relação de contraste. Essa relação é definida em função da intensidade do ataque. Por exemplo, se colocarmos metade da intensidade do ataque na compensação, a relação é de 1:2, se colocarmos um quarto da intensidade é de 1:4. Se não houver compensação, a relação é 1:00, preto e branco. Essa relação é uma escolha

artística do fotógrafo, porém ele deverá mantê-la no filme inteiro, ou na mesma seqüência, para que se identifique uma unidade.

Uma cena pode ter mais de uma fonte luz de compensação, mas nunca poderá ter dois ataques. O ataque deve vir de uma única direção, caso contrário causará duas sombras, e o resultado parecerá artificial. Ou melhor, se evidenciará o uso de iluminação artificial. Um dos grandes desafios do fotógrafo é saber usar uma fonte de luz de modo que *pareça* real. Por exemplo, não é necessário que haja uma janela no ambiente a ser filmado, pode-se jogar luz num rebatedor, mais ou menos do tamanho de uma janela, e criar esse efeito. Ou pode-se também jogar mais luz numa janela para que haja uma intensidade suficiente para a filmagem. Nos dois casos se está fazendo uma luz de natureza artificial para parecer a luz do sol.

Já que estamos falando em luz de janela, vamos ao que seria um ataque ideal. Segundo o fotógrafo Edgar Moura, o ataque ideal é uma fonte de luz difusa, grande e com poder de penetração – para sensibilizar o filme. O efeito da luz indireta do sol, através de uma janela, serve como um ataque ideal; só lhe falta poder de penetração, o que é solucionado, em fotografia cinematográfica, com um refletor e um difusor, colocados do lado de fora do ambiente. Não foi o cinema que descobriu os belos efeitos de uma grande fonte de luz difusa. O melhor exemplo de uso da luz de uma janela é do pintor holandês Johannes Vermeer:



Figura 1: *A Leiteira* (1658 – 1660), *O Geógrafo* (1668 – 1669), de Johannes Vermeer.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vermeer>

Vermeer pintou, em quase todos os seus quadros, o mesmo tipo de ambiente, com uma janela jogando luz no canto superior esquerdo (Figura 1). Existem, apenas, cerca de 40 quadros do pintor em todo o mundo. No entanto sua obra influencia pintores e fotógrafos até hoje, não só pelo efeito da luz de janela, mas também porque as perspectivas que ele utiliza não correspondem ao que vemos com nossos olhos, e há uma difusão controlada nas imagens, características da imagem em superfície fotossensível numa câmara escura. Por isso discute-

se que Vermeer teria pintado seus quadros após fazer as imagens numa câmara escura utilizando diferentes tipos de lentes.

O efeito da luz das janelas de Vermeer é o modelo com um lado bem iluminado que vai escurecendo suavemente até se tornar uma sombra suave, pois a luz que rebate no ambiente clareia um pouco o lado da sombra. Vermeer emprega, na verdade, a técnica do *sfumatto*, de Leonardo Da Vinci, entretanto seu interesse principal é a fonte de luz, mais do que o efeito. Por isso ele é referência tão importante aos fotógrafos.

Abaixo, exemplos dessa luz no cinema:

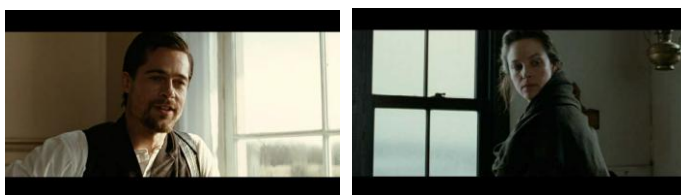


Figura 2: Cenas de *O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* (2007), de Andrew Dominik.

Um ataque ideal, segundo Moura, deve ser grande, difuso para não escancarar as imperfeições na face dos atores; e forte para sensibilizar o filme. Lembrando que o ataque dá relevo, se ele for duro, qualquer saliência no rosto do ator ficará ressaltada por um contraste forte. Atacando-se com luz difusa, essas imperfeições diminuirão. Com uma compensação adequada, desaparecerão. A única luz que se recomenda usar dura é o contraluz, porque não tocará o rosto dos atores e seu efeito é bonito, artisticamente, embora possa ser irreal. As sombras geradas pelo contraluz também não precisam ser compensadas, porque estarão fora de quadro. Nada impede, no entanto, que o contraluz seja difuso, o que também gera um efeito bonito. Um casal de atores frente a frente é um caso de uso do contraluz difuso, pois o contraluz de um é o ataque do outro.

O refletor de contraluz indica a sua posição no próprio nome: de frente para a câmera – e atrás dos atores. A função histórica dessa luz era separar os atores e objetos do fundo, nos filmes preto e branco, pois cria uma auréola ao redor do assunto delimitando-o. Objetos com tonalidades parecidas eram separados dessa maneira.

Hoje, as cores são suficientes para separarmos objetos de fundos, no entanto podemos reforçar essa separação com um contraluz, ou mesmo fazer um uso puramente artístico dessa luz. Como diz Edgar Moura, “com um refletor em contraluz, conseguiremos louras mais louras e morenas com belos reflexos azuis em seus penteados” (MOURA, 2001 p.75).

2.2.2 A exposição

Uma fotografia pode estar *bem exposta*, *subexposta* ou *superexposta*. “A exposição correta é o lugar do quadro em que você deseja ter o filme bem exposto e a imagem visível.” (MOURA, 2001 p. 177). Coloca-se a luz de ataque e mede-se a intensidade dessa luz com o fotômetro, que indica o diafragma correto para que naquele ponto (geralmente o rosto do ator) se tenha a exposição correta com aquele tipo de filme. Pode-se medir a luz no rosto do ator ou em qualquer ponto de interesse. No mesmo quadro onde está medida a área a ficar com a exposição correta, poderá haver áreas de sub e superexposição.

Com isso, vimos, então, tudo o que é possível analisar tecnicamente sobre luz:

- Direção, Intensidade, Natureza (direta, rebatida ou filtrada)
- Ataque, compensação e contraluz
- Exposição (correta, super, ou subexposição)
- Relação de contraste

2.2.3 O Conceito

Esse trabalho do fotógrafo, que vai além da técnica, começa com a leitura do roteiro. Ao lê-lo, o fotógrafo, como qualquer pessoa, cria imagens em sua cabeça. A diferença é que o fotógrafo terá que materializar essas imagens e o leitor comum não (MOURA, 2001). É assim que o fotógrafo começa a criar um conceito para as imagens que pretende realizar. A criação desse conceito é um trabalho que o fotógrafo desenvolve segundo a sua impressão sobre a história, de acordo com as intenções e os desejos do diretor, e pode ser feito em conjunto com o diretor de arte, responsável por todos os objetos, cenários, figurinos⁸ que serão fotografados. “Para o fotógrafo, essas imagens que passam pela cabeça de qualquer leitor são a essência de seu trabalho.” (MOURA, 2001 p.235). Serguei Eisenstein dizia que: “Nossas primeiras e mais espontâneas percepções são freqüentemente nossas percepções mais valiosas” (EINSENSTEIN, 1990 p.50). É importante assinalar aqui a palavra “freqüentemente”, pois nem sempre a primeira idéia que temos é a melhor. Às vezes essa primeira idéia não é a mais original; é a mais óbvia, aquilo que todo mundo pensaria. Sem retirar a relevância dessas primeiras idéias e impressões, é preciso revisá-las, repensá-las criticamente para decidir se

⁸ O que interessa ao fotógrafo são as cores e o brilho desses itens, pois se traduzirão em luz que será recebida pelas lentes da câmera.

elas são originais ou óbvias, se se deseja que sejam originais ou óbvias – pois tudo depende da intenção do diretor em cada filme específico.

Este trabalho criativo do diretor de fotografia é onde se encontra a arte da profissão. Estruturar visualmente a história, de acordo com a estrutura do roteiro. Passar a emoção que o diretor pretende em cada plano, seqüência e no filme como um todo. Isso, geralmente, é obtido através de muito diálogo entre diretor de fotografia, diretor de arte e o diretor do filme. Segundo Moura: “diretor, diretor de arte e diretor de fotografia: quando o filme é bom os três são bons.” (MOURA, 2001, p.243)

Nesse diálogo é decidida a “cara” que o filme terá, ou melhor, o conceito abstrato que guiará a realização das imagens. Pode ser que seja decidido, por exemplo, que o filme terá o mesmo tipo de fotografia do início ao fim, como seria o caso de filmes *noir*, onde impera o alto contraste entre preto e branco para dar um clima de mistério. Ou, o que é mais comum, criar um conceito para as imagens de seqüência para seqüência, para cada situação, cada personagem, cada ambiente. Por exemplo, num mesmo filme, as cenas de maior suspense poderiam se passar à noite, com pouca luz e bastantes sombras; enquanto situações mais alegres se passam durante o dia, com bastante luz, pouco contraste, mais cores. No filme *O Sexto Sentido* (1999), por exemplo, toda vez que um fantasma irá aparecer um elemento vermelho saturado se destaca na tela, como se vê na figura abaixo:

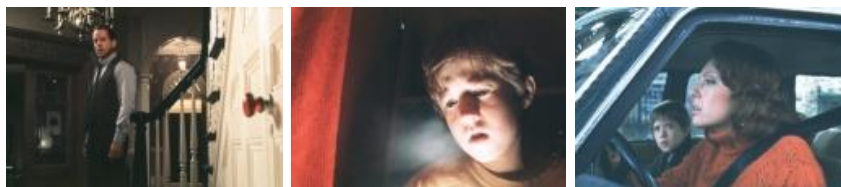


Figura 3: Elementos vermelhos em *O Sexto Sentido* (2001), de M. Night Shyamalan.

O conceito das imagens é algo subjetivo. É um guia para o diretor de fotografia. Um guia que não serve para engessar o seu trabalho, mas para lhe dar uma direção:

O conceito não tem necessidade de ser científico. Ele é a carta de navegação do fotógrafo. Se você se propõe a fazer um filme todo em cores uterinas⁹, pouco importa se as pessoas vão ser capazes de definir o conceito com essas mesmas palavras ou o que elas vão sentir ao ver esses tons na tela. O que vai acontecer, com certeza, é que sentirão que há uma unidade que guia a fotografia e que ela é coerente. (MOURA, 2001, p.256)

⁹ Edgar Moura está falando a respeito do filme *Último Tango em Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci, com fotografia de Vittorio Storaro, onde o fotógrafo italiano usa cores uterinas para caracterizar o apartamento do filme. É o conceito específico do filme e que está em consonância com um conceito mais geral de Storaro: *cores psicológicas* – segundo o qual, as cores servem para passar emoções e influenciar na compreensão da história.

Na figura 4, podemos ver um exemplo do conceito de imagem em *Último Tango em Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci:



Figura 4: Cores uterinas no apartamento onde o casal se encontra. Fotos de divulgação.

Segundo Edgar Moura, para Vittorio Storaro, mesmo sem entender o conceito, as pessoas sentem: “[Storaro] Afirma que as cores comunicam emoções tão concretamente quanto um texto.” (MOURA, 2001 p.255).

A relação entre roteiro, imagem e som será entendida aqui na perspectiva do *princípio geral da montagem*, defendido por Einsenstein. Segundo Einsentein o princípio da montagem cinematográfica é justapor fragmentos de filme de modo que se obtenha uma “exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação”. Mas não apenas para “apresentar uma narrativa logicamente coesa”, acima de tudo para passar “o máximo de emoção e vigor estimulante” (EISENSTEIN, 1949).

Um filme é resultado da montagem desses fragmentos, que são entendidos como um todo, um terceiro. Assim, entendemos funcionar a relação entre fotografia, arte, direção e roteiro. Todos os elementos se fundem para comunicar aquilo que o roteiro aponta. O roteiro é o guia mor desse processo todo. O roteiro é a estrutura. Em cada filme, um ou outro elemento poderá ter mais destaque, mas todos são percebidos como um todo. O filme inteiro é, na verdade, uma montagem mental do espectador. Nessa montagem, as imagens e os sons planejados anteriormente no roteiro ganham sentido.

Então, o fotógrafo lê o roteiro, pensa em imagens, põe isso no papel (em forma de anotações, storyboard); realiza a decupagem técnica do roteiro, prevendo como realizará aquelas imagens (tipos de câmera, lentes, filtros, refletores); e antes de filmar é preciso, também, se conhecer as locações ou estúdios.

Às vezes não se poderá ter o conceito evidente em todas as imagens; ele pode estar mais enfatizado em alguns momentos-chave da trama, por exemplo. O conceito não pode ser percebido pelo espectador, mas deve ser sentido.

Como dissemos, o conceito das imagens é particular de cada filme, mas existem alguns que fizeram escola, como a estética da fome de Glauber Rocha, para representar o subdesenvolvimento de um país através de uma fotografia “mal feita.”

No filme *Quase um Tango...* (2009), do diretor gaúcho Sérgio Silva e fotografado por Rodolfo Sánchez, do qual participei na produção do *making of*, o conceito da fotografia era de passar um clima simples de cotidiano (de acordo com o conceito geral do filme). As imagens deviam se aproximar da realidade, sem muitos efeitos. Criou-se também uma variação nessa fotografia para representar a passagem do tempo em estações do ano, pois a história do filme se passa em quatro anos, tudo muito sutil. O conceito do filme – um filme simples, foi incorporado pelos atores na interpretação e também pelo fotógrafo ao conceber o conceito para a luz do filme.

Portanto, dominar a técnica dos refletores e da câmera, coordenar a equipe de trabalho, conhecer de arte, e estar aberto às necessidades estéticas de cada filme, permite ao fotógrafo pensar (e realizar) as imagens que a narrativa pede. A definição de um conceito para essas imagens é o começo da criação da *estrutura visual* do filme, associada a uma *estrutura dramática*, como veremos a seguir. Esse conceito não deve engessar o trabalho do fotógrafo, mas servir como um guia.

3 ESTRUTURA VISUAL

Segundo Bruce Block, para analisar qualquer produto audiovisual, podemos dividi-lo em três categorias fundamentais: história, som e imagem¹⁰. A nós interessa apenas a narrativa e a imagem, porém poderemos usar o som como exemplo para explicar linguagem audiovisual.

3.1 O Princípio de Contraste & Afinidade

A chave para se entender a estrutura visual é conhecer o *Princípio de Contraste & Afinidade*. Podemos analisar qualquer componente visual em termos de contraste e afinidade:

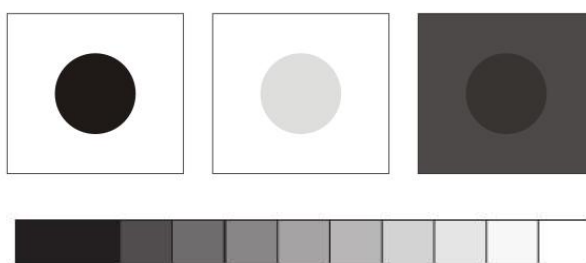


Figura 5

A figura 5 ilustra contraste e afinidade quanto ao contraste tonal. Com base na escala de cinzas apresentada, a primeira imagem está em contraste máximo, nas outras o contraste é mínimo. Pode-se dizer que a imagem mais contratada é visualmente mais intensa do que as outras, ou seja, chama mais a atenção dos olhos.

Abaixo, um exemplo de contraste e afinidade quanto às linhas. Na figura 6, no primeiro quadro as linhas obedecem a uma mesma direção, no segundo há um contraste gerado por linhas em direções diferentes e formas circulares. Considera-se o segundo visualmente mais intenso que o primeiro. Ele sugere movimento, enquanto o primeiro sugere algo estático. Na figura 7, outro exemplo de contraste tonal. Aqui representamos duas seqüência fictícias de planos. Na primeira, se um plano sucede-se o outro teríamos uma imagem intensa pelo contraste de uma para a outra. Na segunda, a sucessão de planos não seria percebida, pois estão em afinidade um com o outro.

Portanto, segundo Block, os componentes visuais podem se apresentar em relação de contraste e afinidade, dentro do plano, de plano para plano ou de seqüência para seqüência.

¹⁰ *Story, sound e visuals* são as expressões usadas por Block.

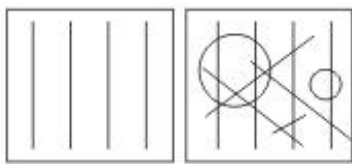


Figura 6



Figura 7

3.2 Os componentes visuais básicos

O autor desenvolve os seguintes *componentes visuais básicos* (CVB), que servem para construção ou análise de quaisquer imagens, tanto paradas, quanto em movimento: *espaço, linha e forma, contraste de cinzas, cor, movimento e ritmo*¹¹. Cada componente também se desdobra em vários subcomponentes, e podem ser organizados segundo o *Princípio de Contraste & Afinidade*. Essas categorias serão apresentadas brevemente, por questão de espaço deste trabalho¹². Os elementos visuais básicos elencados acima, o *Princípio de Contraste e Afinidade*, e as categorias de análise da luz de Edgar Moura, formarão as categorias de análise do filme *Lavoura Arcaica*, no quarto capítulo. Ao longo deste capítulo, apresentaremos esses componentes e alguns subcomponentes, que julgamos importantes para nossa análise. Na análise do filme *Lavoura Arcaica*, explicaremos a relação dos CVB com a estrutura narrativa – o que nos permitirá entender a estrutura visual de um filme.

Para Block, esses elementos visuais comunicam sentimentos e emoções, da mesma maneira que a expressão dos atores e os sons. *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg, e *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, são os exemplos utilizados por Block para explicar como se associa sons a sentimentos. O som do baixo e do violino são introduzidos no primeiro ataque do tubarão e no assassinato do banheiro respectivamente; sempre que esses sons são retomados na história, vem à mente a lembrança da tragédia e espera-se que ocorra de novo. Parece bem clara a idéia de que a música nos transmite sentimentos; quantas vezes temos nosso humor alterado ao ouvirmos uma canção? E se já estamos alegres ou tristes, uma canção pode reforçar esse sentimento, nos fazendo cantar alto, ou nos deprimindo mais ainda.

Os atores nos passam emoção através da fala, expressão facial e expressão corporal, mas eles mesmos podem ser reduzidos à linhas, formas, cores e contrastes. Para o autor, um estímulo visual pode gerar uma reação emocional (choro, riso, medo), e também uma reação física (contrair músculos, cobrir os olhos, sono). (BLOCK, 2008).

¹¹ Neste trabalho não analisaremos os componentes de movimento e ritmo por entendermos que os outros componentes são mais pertinentes à fotografia.

¹² Recomendamos aprofundar a leitura no livro *The Visual Story* (2008).

Então, como comunicar, ou reforçar, um sentimento, um clima, através de imagens? Certos elementos visuais têm associados a si determinadas características emocionais *a priori*. Há muitos estereótipos nesse sentido, como associar o vermelho ou amarelo ao calor, ou ao perigo. Essas associações são arbitrárias, podemos estabelecer um significado para cada elemento visual, em cada produção. Como exemplifica Block, se todo assassinato na trama ocorrer com luz azul, o espectador esperará um assassinato sempre que uma luz azul for mostrada. (BLOCK, 2008).

Segundo Bruce Block, estabelecendo o controle sobre os componentes visuais básicos, começa-se a construção da *estrutura visual*, que pode servir de guia na seleção de locações, objetos, cores, figurino, adereços, fontes tipográficas, lentes, posições de câmera, composição, iluminação, estilo de interpretação, etc. (BLOCK, 2008 p.4)

Debater a estrutura conduz a discutir progressão, segundo o autor. Usando os exemplos dele, um som pode se apresentar em progressão do lento para o rápido. Uma imagem pode se apresentar em progressão do mais simples ao mais complexo, começando com um ponto, que vira uma linha, que vira um quadrado, que vira um cubo. “Estrutura visual, como qualquer tipo de estrutura, usa progressão.” (BLOCK, 2008 p.7).

A seguir apresentaremos os *componentes visuais básicos* de espaço, linha e forma, contraste de cinza, e cor, bem como alguns de seus subcomponentes, que julgamos os mais importantes e enfáticos. Não analisaremos movimento e ritmo, por entender que aqueles primeiro se aplicam mais à fotografia. Sempre que possível apresentaremos imagens de filmes onde podemos encontrar os componentes de que estamos falando.

3.2.1 Espaço

O espaço a que vamos nos referir é o espaço dentro do quadro, o espaço fílmico, que, conforme Block, comporta todos os outros elementos visuais; mas ele mesmo pode ser dividido em diversos sub-componentes, caracterizando-se como um elemento visual bastante complexo. (BLOCK, 2008, p. 14).

3.2.1.1 Proporção de tela

A tela de cinema pode ter várias proporções de tamanho entre a largura e a altura, e estão relacionadas à proporção do filme. As primeiras janelas tinham a proporção de 1 de altura para 1.33 de largura. Ao longo do tempo as telas ficaram mais retangulares,

proporcionando diferentes possibilidades de enquadramento. Abaixo alguns exemplos de proporção de tela usada no cinema:

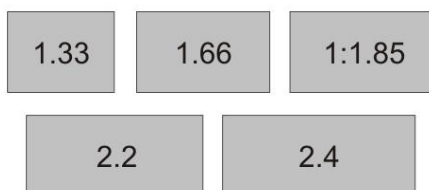


Figura 8: Exemplos de proporções de tela.

3.2.1.2 Divisões no quadro

Criar divisões na tela (*grids*) pode originar um *quadro dentro do quadro* para destacar objetos ou atores, isolar assuntos diferentes, separar ou unir interesses, opor situações, como nos exemplos abaixo:



Figura 9: Divisões no quadro em *Amarelo Manga* (2002) de Cláudio Assis e *O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* (2007), de Andrew Dominik.

3.2.1.3 Profundidade

Bruce Block utiliza a expressão “deep space” para falar de imagens que usam componentes visuais que enfatizam a ilusão de profundidade. Uma tela de televisão ou cinema, uma folha de papel, ou mesmo uma tela de pintura, por exemplo, são espaços de duas dimensões, não têm profundidade. O cinema, assim como as outras artes, usam alguns recursos visuais para criar a ilusão de profundidade. Esses recursos foram amplamente estudados e aplicados pelos pintores a partir do século XV, na intenção de tornar suas obras mais realistas. O desenvolvimento da perspectiva na pintura foi possível através do estudo das “leis matemáticas pelas quais os objetos parecem diminuir de tamanho quando se afastam de nós” (GOMBRICH, 1951 p.177). O primeiro mestre a se destacar nessa técnica foi Masaccio. O efeito de profundidade em seu afresco *A Santíssima Trindade* (1427), figura 10, impressionou e chocou o público, e também abriu as portas para uma nova fase na pintura, que Ernest Gombrich chama de “a conquista da realidade”.

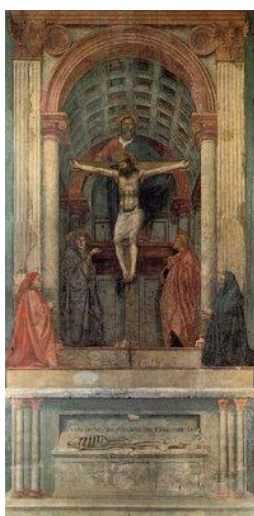


Figura 10 : A *Santíssima Trindade* (1427), de Massaccio. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Masaccio>



Figura 11: A *Última Ceia* (1495-1498) Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Da_vinci



Figura 12: Detalhe de *Monalisa* (1503-1507), de Leonardo Da Vinci. A técnica do *sfumato*. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Da_vinci

A figura 11 demonstra o desenvolvimento da perspectiva por Leonardo Da Vinci em *A última Ceia* (1495-1498), pintado no mural do refeitório do monastério de Santa Maria da Graça, Milão. Leonardo Da Vinci foi além, e reforçou o efeito de três dimensões com desenvolvimento da técnica do *sfumato*, que consiste em não desenhar as figuras com contornos e sim torná-lo difuso (figura 12). Do mesmo modo, Da Vinci trabalhou as sombras, ou melhor, a transição da luz para a sombra. Essa transição também ganhou difusão, tornando-se suave. Esse é o mesmo efeito desenvolvido mais tarde por Vermeer, com sua luz de janela, como vimos no capítulo anterior. E é esse o efeito conseguido em fotografia quando utilizada uma fonte de luz difusa.

A seguir selecionamos exemplos dos recursos para se criar a ilusão de profundidade mais importantes.

- Profundidade por perspectiva

É o principal recurso para criar ilusão de profundidade. Consiste em trabalhar pontos de fuga para onde convergem as linhas do quadro. No exemplo (figura 13), as linhas convergem todas para o ator, dirigindo olhar do espectador.



Figura 13: *Despedida em Las Vegas* (1995), de Mike Figgis.

- Profundidade por diferença de tamanho

Profundidade pode ser obtida pela diferença de tamanho entre os objetos, no exemplo o ator mais próximo da câmera é maior que o mais afastado.



Figura 14: *Apaloosa* (2008), de Ed Harris¹³.

- Profundidade por movimento do objeto

Movimentos perpendiculares ao plano do quadro geram efeito de profundidade. No exemplo, os atores correm em direção à câmera:



Figura 15: *O Caçador de Pipas* (2007), de Mike Foster.

- Profundidade por movimento de câmera (dolly, travelling, grua)

Movimentos de câmera alteram a relação de tamanho entre os objetos em relação ao fundo e eles se movimentam em relação uns aos outros. Abaixo, no exemplo, vemos o tamanho relativo da construção ao fundo mudar à medida que o ator se aproxima acompanhado pela câmera.

¹³ Filmes com o nome em inglês não têm tradução para o português.



Figura 16: Movimento de câmera em *Last Days* (2005), de Gus Van Sant.

- Profundidade por difusão

Quando um objeto está muito longe da câmera, como as montanhas no fundo desse exemplo, há uma difusão causada pelas partículas da própria atmosfera. Esse efeito é diferente de desfocar o fundo.



Figura 17: *Reflexos da Inocência* (2008), de Bailie Walsh.

- Profundidade por nível de detalhe

Em objetos muito distantes não é possível distinguir detalhes. No exemplo, as pessoas são apenas pontos na tela, só visualizados pelo contraste tonal.



Figura 18: *O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* (2007), de Andrew Dominik.

- Profundidade por distorção de formas

Uma janela tem a forma retangular na realidade. Posicionando a câmera como no exemplo, sua forma se torna um losango. Não deixa de ser um efeito de perspectiva também.



Figura 19: *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla.

- Profundidade por separação tonal

No exemplo abaixo o primeiro plano destaca-se do fundo pelo tom de cinza. Primeiro plano com a exposição correta e o fundo subexposto:



Figura 20: *Touro Indomável* (1980), de Martin Scorsese.

- Profundidade por separação de cor

Neste plano os personagens são separados do fundo principalmente pelo contraste de cor. Ao lado, retiramos o amarelo da imagem e o que resulta numa perda de profundidade, principalmente em relação ao ator, que parece estar colado no fundo.



Figura 21: *Apaloosa* (2008), de Ed Harris

- Sobreposição de objetos

A não ser que se filme uma parede nua, ou algo parecido, sempre haverá sobreposição de objetos, gerando assim uma ilusão de profundidade. O exemplo mais forte disso nem é a imagem do filme neste caso (figura 22). Na figura 23 demonstramos este efeito usando apenas desenhos bidimensionais sobrepostos e é difícil percebê-los como num único plano.



Figura 22: *E Aí Meu Irmão, Cadê Você* (2000), Joel Coen.

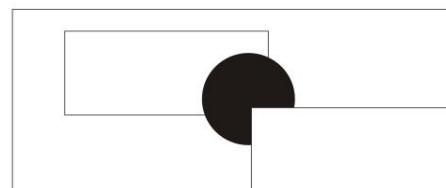


Figura 23

- Profundidade por campo de Foco

Grande profundidade de campo de foco enfatiza a profundidade. O contrário, fundos ou frentes desfocadas, diminuem a sensação de profundidade.



Figura 24: *Apaloosa* (2008), de Ed Harris

3.2.1.4 Quadro Telado

A expressão usada por Block é “flat space”, o que traduziremos por quadro telado, que é expressão usual em fotografia. Uma imagem telada é uma imagem em que tenta-se diminuir, ou reverter os recursos de profundidade recém apresentados. Uma fotografia dificilmente não apresentará sugestões de profundidade, pois o mundo real é tridimensional, mas alguns recursos, como veremos a seguir, ajudam a enfatizar a bi dimensionalidade da tela.

- Planos frontais

Eliminando as perspectivas do quadro.



Figura 25: *Apaloosa* (2008), de Ed Harris

- Movimento do objeto paralelo ao quadro

Um movimento paralelo ao quadro pode ser da horizontal, vertical, diagonal ou circular. Abaixo, a câmera acompanha os atores que se movem exclusivamente na horizontal:



Figura 26: *Apaloosa* (2008), de Ed Harris

- Movimento de câmera

Movimentos de *pan*, *tilt* e *zoom* não geram profundidade, pois os objetos não alteram a relação de tamanho entre si, diferente dos movimentos de *travelling*, *dolly* ou *grua*.

- Formas constantes

Neste exemplo as formas reais das janelas (quadradas) são mantidas devido à posição frontal da câmera, eliminando perspectivas.



Figura 27: *O Caçador de Pipas* (2007), de Mike Foster.

- Afinidade tonal

Pouco contraste de tons de cinza tende a diminuir o efeito de profundidade das imagens. Abaixo, as cores claras predominam no quadro:



Figura 28: *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008), de Fernando Meirelles.

- Separação por cor

Uma imagem toda em cores quentes, ou toda em cores frias, ajuda a diminuir a impressão de profundidade. Substituímos o azul do fundo na figura 29, pelo amarelo, a impressão é que o fundo não é mais tão distante.



Figura 29: *E Ai Meu Irmão, Cadê Você* (2000), Joel Coen.

- Sobreposição

É impossível eliminar, somente amenizar. Este não é o melhor exemplo, pois o contraluz enfatiza a profundidade, contudo não há sobreposição de outros objetos.



Figura 30: *O Caçador de Pipas* (2007), de Mike Foster.

- Foco

Pouca profundidade de campo (fundos, ou frentes desfocados) enfatizam o espaço telado.



Figura 31: *Reflexos da Inocência* (2008), de Bailie Walsh.

3.2.2 Profundidade por delimitação do espaço

Block denomina este tipo de espaço como “limited space”. É uma combinação entre espaços planos e profundos. Assim, é possível criar profundidade sem usar o principal recurso, a perspectiva, como nos exemplos abaixo:



Figura 32: *O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* (2007), de Andrew Dominik.

O efeito de profundidade é obtido, principalmente, por uma combinação de planos frontais com diferenças de tamanho dos objetos e conseqüente diminuição do nível de detalhe.

3.2.1.5 Espaço Ambíguo

Este tipo de espaço se caracteriza pela desorientação. São imagens em que é difícil, ou impossível, perceber onde se passa, ou do que se trata, como exemplificado nas imagens a seguir:



Figura 33: *Pi* (1998), de Darren Aronofsky.

3.2.1.6 Contraste e afinidade quanto a espaço

Num filme, os diferentes tipos de espaço apresentados podem ser organizados segundo o princípio de contraste e afinidade, como os exemplos das figuras 34 e 35:



Figura 34: Afinidade entre planos; quadro telado em *O Assassino de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* (2007), de Andrew Dominik.



Figura 35: Contraste entre planos; quadro telado e perspectiva em *Viver* (1952), de Akira Kurosawa.

3.2.2 Linha e Forma

Segundo Bruce Block, linhas e formas aparecem somente devido a contrastes de cor ou de cinzas. Dependendo do contraste, as linhas ou formas podem ser realçadas ou disfarçadas. O autor divide a linha em sete tipos: borda (sem preenchimento), contorno (com preenchimento), linhas que determinam eixo, rastro, e linhas fechamento. Exemplificaremos apenas eixo e fechamento, pois não são tão evidentes.

- Linhas de Eixo



Figura 36: Eixo horizontal



Figura 37: Eixo vertical e diagonal na mesma imagem

- Linhas de Fechamento

São linhas que necessita um pouco de abstração para ser percebida. No exemplo, podemos traçar linhas imaginárias seguindo a direção dos olhares dos atores:



Figura 38: *O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* (2007), de Andrew Dominik.

3.2.2.1 Motivo linear

O que mais nos interessa sobre linhas, entretanto, é o que Bruce Block chama de *linear motif*. A tradução literal é motivos lineares, que não consideramos a ideal, mas é o que usaremos na falta de outra mais adequada. Segundo Block, qualquer imagem pode ser reduzida a linhas, apenas. Diagonais, horizontais, verticais, circulares, ou uma combinação entre elas. Estas linhas diferem um pouco das divisões do quadro apresentadas anteriormente,

pois nem sempre o motivo linear tem a função de subdividir o quadro, como pode ser observado na figura 39:



Figura 39: O Assassino de Jesse James pelo Covarde Robert Ford (2007), de Andrew Dominik e Samurai do Entardecer (2002), de Tasogare Seibei.

Para perceber o motivo linear em qualquer figura, basta ficar um pouco “vesgo”, assim eliminamos os detalhes e vemos somente a composição.

3.2.2.2 Contraste e afinidade quanto a linhas e formas

Na figura 40, podemos considerar afinidade dentro do quadro na primeira imagem, pois todos os motivos lineares são verticais. Na segunda, há contraste de direção das linhas (diagonais das varas e corpos, e horizontal do fundo). O segundo quadro pode ser entendido com maior dinamicidade, com mais movimento, enquanto o primeiro sugere algo estático.



Figura 40: Motivos Lineares

3.2.3 Contraste de cinza (relação de contraste)

O autor se refere a esse componente somente como “tone”, o que traduzimos por contraste de cinzas, ou relação de contraste. Controlar a escala de cinza significa a manutenção de uma relação de contraste, no plano, de plano para plano ou de seqüência para seqüência. Esse controle é feito de três maneiras: controlando a luz refletida pelos objetos (*reflective control*), controlando a luz que incide sobre os objetos (*incident control*), e controlando a exposição do filme.

O controle reflexivo é responsabilidade do diretor de arte. Através do controle das cores dos objetos, cenários e figurinos, pode-se criar uma unidade. Cada cor tem um brilho específico que influi na sensibilização do filme ou CCD. De maneira diferente, o fotógrafo controla o contraste de uma cena através da luz que ele jogará sobre esses objetos, cenários, atores, figurinos. É assim que os diretores de fotografia e de arte trabalham juntos na tentativa de passar para a tela um clima sugerido no roteiro. Outra maneira de controlar o contraste é através da câmera, regulando a exposição, já explicada no capítulo anterior.

Então, controle reflexivo é responsabilidade conjunta do diretor de arte e de fotografia, enquanto o controle da luz incidente e a exposição, são tarefas somente do fotógrafo.

Na figura 41, um exemplo de controle do contraste pela exposição e luz incidente:



Figura 41: Tons de azul obtidos pela iluminação em *E Ai Meu Irmão, Cadê Você* (2000), Joel Coen.

A seguir, podemos perceber uma luz constante (fria) de plano para plano (controle de luz incidida e exposição), aliada a uma manutenção de cores frias no cenário e nas roupas (controle da luz refletida).



Figura 42: Unidade da imagem garantida pelo controle reflexivo e incidente em *Rede de Mentiras* (2008), de Ridley Scott.

Os dois exemplos acima mostram cada um, afinidade de tons de cinza. Abaixo, um exemplo de contraste tonal no plano seqüência em que o carro sai da claridade e entra na escuridão de um túnel:

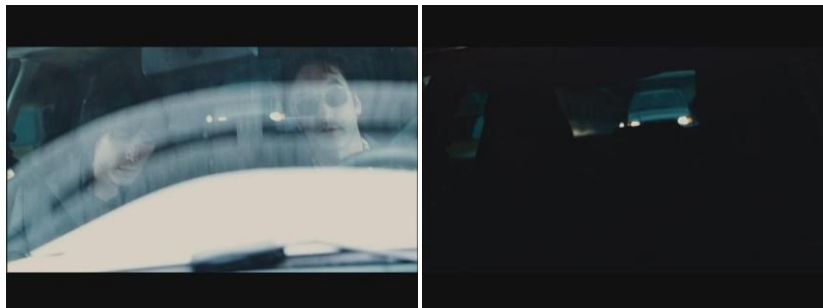


Figura 43: *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008), de Fernando Meirelles.

3.2.4 Cor

Para Bruce Block, a cor é o componente visual mais mal entendido, provavelmente, ele diz, devido a uma série de informações erradas desde a infância. “Falar sobre cor é difícil porque palavras nunca poderão descrever precisamente uma cor.” Segundo o autor, ao falar sobre cor, podemos nos referir verbalmente em termos de matiz, brilho e saturação, todavia, “descrever exatamente uma cor usando palavras é impossível” (BLOCK, 2008).

3.2.4.1 Subcomponentes de cor: Matiz

Matiz é o que podemos chamar de a cor pura, viva. Brilho e saturação servem para alterar a matiz. As matizes são vermelho, laranja, amarelo, verde, ciano, azul, violeta e magenta, como mostrado abaixo:



Figura 44

3.2.4.2 Subcomponentes da cor: Brilho

Pode-se variar uma matiz em brilho adicionando branco ou preto à cor pura, como demonstramos com o vermelho na figura 45:

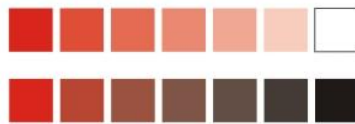


Figura 45

3.2.4.3 Subcomponentes da cor: Saturação

A saturação corresponde à pureza da matiz. Para dessaturar uma matiz pura, adiciona-se a sua cor complementar, o que a faz se aproximar do cinza (figura 46). Para dessaturar o azul do céu, por exemplo, coloca-se um filtro amarelo na câmera, o que faz com que o azul fique mais cinza.



Figura 46

3.2.4.4 Controle das cores na produção

Na criação do conceito para a fotografia de um filme, defini-se também uma paleta de cores, que pode ser uma única para o filme todo, ou pode variar de seqüência para seqüência, marcar locações diferentes, marcar climas, presente e *flashbacks*, personagens, fundos... As cores podem ser controladas pelo diretor de arte e pelo fotógrafo, assim como o contraste tonal. Para realizar esse controle, o fotógrafo faz uso de filtros de lente, filtros de luz, tipo de filme, seleciona a hora do dia para filmar,¹⁴ e pode, também, usar recursos de pós produção. Com os processos digitais de tratamento da imagem, a tendência é não mexer muito na cor durante a filmagem. Mantido um contraste, a cor é modificada posteriormente.

3.2.4.5 Contraste e afinidade de cor

Contraste de plano para plano na figura 47:

¹⁴ A luz do sol varia sua cor conforme a hora do dia, em função da refração atmosférica.



Figura 47: *E Ai Meu Irmão, Cadê Você* (2000), Joel Coen.

Abaixo, afinidade de plano para plano e contraste entre seqüências:



Figura 48: *O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* (2007), de Andrew Dominik.

3.3 Estrutura visual e estrutura narrativa

Segundo Doc Comparato, um roteiro clássico pode ser dividido em três partes básicas: apresentação, desenvolvimento (conflito) e conclusão.

Na apresentação são expostos os fatos, personagens, lugares, necessários para começar a contar uma história. Ao mesmo tempo conhecemos também um conflito, em que pode estar envolvido um dos personagens. É o primeiro *plot point*¹⁵, ou seja, a história vem crescendo em dramaticidade até chegar a um ponto em que ficamos conhecendo claramente um conflito. Em longas-metragens, o primeiro *plot point* acontece por volta dos 20-35 minutos.

A segunda parte da história dura até por volta de 110 minutos, e é o desenvolvimento desse conflito inicial. Aprofundamos o conhecimento dos personagens anteriormente apresentados e conhecemos outros. Essa parte também é chamada de trama. Há outros *plot points* durante o desenvolvimento da trama, mas o mais importante é o último, o clímax da história, o ponto onde se resolve o conflito principal.

¹⁵ Também chamado de ponto de inflexão, é o ponto da trama onde se evidencia um conflito e a tensão dramática atinge um ápice.

A última parte é a mais breve, geralmente dura de 5 a 10 minuto (ou menos ainda). É o tempo para o espectador refletir um pouco sobre a história, por isso a tensão decresce, e a história termina.

Essa estrutura narrativa pode ser representada pelo seguinte gráfico:

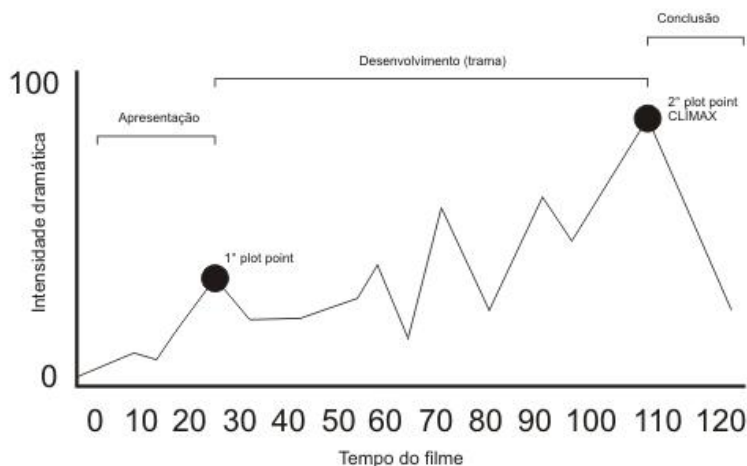


Figura 49

Essa é a estrutura clássica de roteiro. Nele deve haver todas as informações para sua realização: apresentação dos personagens, perfil psicológico, perfil físico, descrição (ou sugestão) das locações, sugestão de climas, sentimentos, relações entre personagens.

É a partir dessa estrutura, das informações descritas no roteiro e da conversa entre diretor, diretor de arte e diretor de fotografia que surge a estrutura visual de cada filme em particular, e pode ser representada por outros gráficos para cada CVB, de acordo com a estrutura do roteiro, conforme o exemplo da figura 50:

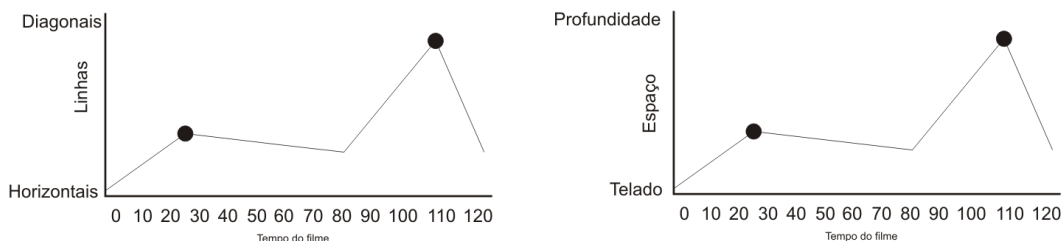


Figura 50: Gráficos de estrutura dos componentes visuais de um filme.

Os componentes visuais elencados neste capítulo serão retomados no capítulo 4, referente à análise do trabalho do diretor de fotografia Walter Carvalho no filme Lavoura Arcaica. Veremos como esse componentes são associados à determinadas situações

dramáticas pela fotografia de Walter Carvalho, evidenciando um trabalho de estruturação visual e a construção de um conceito para cada seqüência e para o filme como um todo.

4 CINEMATOGRAFIA NO BRASIL

Neste capítulo estudaremos a história do cinema brasileiro do ponto de vista das imagens produzidas. Queremos analisar que características tinham as imagens em cada momento da nossa história cinematográfica, as condições e o preparo dos primeiros realizadores, e tentar verificar o que há nessas imagens que possamos identificar como própria de filmes brasileiros. Para isso analisaremos como se desenvolveu a imagem dos filmes nacionais nos principais momentos da produção nacional, desde os primeiros experimentadores de 1898 até 1920; os ciclos regionais nas décadas de 1920 e 1930 (destacando o ciclo de Cataguases com Humberto Mauro); passando pelas primeiras tentativas de industrialização do cinema no Brasil, nos anos 1940 e 1950 com a Atlântida e Vera Cruz; caracterizando as propostas estéticas dos anos 60 no Cinema Novo e Cinema Marginal; discutindo o que marcou o período da Embrafilme e Boca do Lixo nos anos 70 e 80; e o que há de particular nas imagens da retomada e pós-retomada. Destacamos, contudo, que a análise das imagens até o período dos ciclos regionais é quase toda baseada em relatos, pois a maioria dessas imagens não existe mais, devido a problemas de conservação, reflexo das condições precárias do cinema naquela época. Do ciclo gaúcho, por exemplo, não restou quase nada. O ciclo de Cataguases é de onde se conservaram o maior número de registros (principalmente de Humberto Mauro), mas também encontramos alguma coisa do ciclo do Recife, como mostram as imagens do documentário *Panorama do Cinema Brasileiro* (1968), de Jurandir Passos Noronha.

4.1 Os Primeiros realizadores

A primeira projeção cinematográfica no Brasil data de 1896, no Rio de Janeiro. Em 1897, a primeira sala de cinema brasileira é inaugurada no Rio de propriedade de Paschoal Segretto e Jose Roberto Cunha Salles. Essas primeiras exhibições eram todas produções estrangeiras, até que, em 1898, o exibidor Pascoal Segreto mandara seu irmão Alfonso Segreto para a Europa a fim de comprar mais filmes. Alfonso trouxe também uma câmera, com a qual foram feitas as primeiras imagens no Brasil. Até o final do século XIX, o cinema ganha espaço com a abertura de diversas salas de exibição e

Começam a aparecer os primeiros operadores de câmera, verdadeiros autodidatas, que com técnicas desenvolvidas empiricamente vão registrando tudo de interessante

que vêm pela frente. Todos os aspectos da vida social carioca são objeto de registro por parte dos novos profissionais.¹⁶

Em São Paulo, igualmente despontavam “aventureiros” que, maravilhados com a novidade do cinema, empenhavam-se em comprar equipamentos para exibir e filmar, se lançando a realizar sem método, aprendendo com a prática. Desses primeiros realizadores, o maior conhecimento que se tinha vinha da fotografia estática, profissão de alguns deles, como é o caso de Julio Ferrez, filho do também fotógrafo e exibidor Marc Ferrez, representante das empresas produtoras francesas Gaumont e Pathé no Brasil. Em geral, esses primeiros realizadores exerciam outras profissões, ficando o cinema como um hobby, uma paixão.

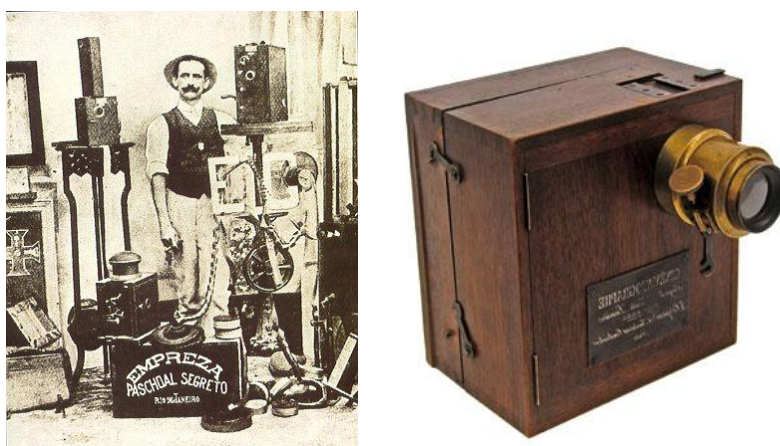


Figura 51: Alfonso Segretto, responsável pela primeira imagem realizada no Brasil e seus equipamentos. No detalhe, um cinematógrafo da época. Fonte:

http://www.revistainteratual.com.br/revistas/04/colunistas_cinema.html

Filmava-se qualquer coisa que fosse interessante, curioso, fatos do cotidiano. Assim surgiram os “filmes naturais” (documentários), “filmes revista” (cantados), muitos cine-jornais e também os primeiros “filmes posados” (ficção). Esses filmes serviam com informação ou entretenimento, e os conteúdos produzidos eram alinhados aos interesses dos realizadores, pertencentes às elites. Até 1910, essas produções eram realizadas sem uma regularidade; só houve uma produção contínua desses conteúdos a partir daquela década.

As primeiras experiências, digamos, mais elaboradas de ficção começaram nos anos 20, com os chamados *Ciclos Regionais*, mas ainda assim podemos considerá-las produções “artesanal”. Esses ciclos se formaram a partir de grupos de realizadores que se associaram de forma independente e começaram a produzir filmes em determinadas regiões do interior do país. Em geral foram de curta duração. O Ciclo de Campinas durou de 1923 a 1927, o Ciclo

¹⁶ Pequena História da Cinematografia no Brasil. Disponível em:

http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=63&Itemid=133, acesso em 19/11/2009

de Recife de 1922 a 1931, o Ciclo Gaúcho de 1926 a 1931 e finalmente o mais importante, o Ciclo de Cataguases, de 1920 a 1929, de onde surgem o cineasta Humberto Mauro e o fotógrafo Edgar Brasil. Para se ter uma idéia da precariedade das condições de produção da época, vejamos este trecho do jornal Correio Popular sobre as condições de filmagem de *João da Mata* (1923), de Amilar Alves, pertencente ao ciclo de Campinas:

Filmava-se aos Domingos, pois cada um tinha suas atividades particulares. Diretores e artistas tinham, eles próprios, que carregar os cenários, que eram improvisados e primitivos. Armados ao ar livre, ofereciam nenhuma segurança e freqüentemente ameaçavam desabar sob o impacto do vento.¹⁷



Figura 52: Aitaré da Praia (1926), de Gentil Roiz (Ciclo do Recife).



Figura 53: A Filha do Advogado (1926), de Jota Soares (Ciclo do Recife). Precariedade na revelação.

4.2 O Ciclo de Cataguases

O Ciclo de Cataguases merece destaque, pois, apesar das dificuldades técnicas de toda ordem, Humberto Mauro e Edgar Brasil conseguem ir além na linguagem cinematográfica. Percebe-se uma idéia por trás de cada enquadramento, cada movimento de câmera, habilidade com as luzes e a exposição do filme. Mais do que registrar imagens, Mauro impunha uma visão sobre a realidade. Não de um modo a fazê-la parecer outra coisa, mas para transmitir uma sensação, ou mesmo fazer uma crítica. Era o Brasil que ele via, com suas belezas, mazelas e contrastes. Seu cuidado estético não estava dissociado da função narrativa do quadro ou das seqüências de seus filmes. Ora, essas preocupações com o ponto de vista, e o cuidado com a estética e a narrativa são as funções de um diretor de fotografia, como vimos

¹⁷ Correio Popular, 22/11/1981. Disponível em: <http://pro-memoria-de-campinas-sp.blogspot.com/2009/03/personagem-amilar-roberto-alves-amilar.html>, acesso em 23/11/2009.

no capítulo 1. Por isso Glauber Rocha o considera “antes de tudo um fotógrafo” (ROCHA, 1963). Glauber Rocha também destaca sobre Humberto Mauro:

Longe de cinematecas, preso a um estúdio-laboratório primitivo, sem leitura crítica ou de livros especializados – contando apenas com desorganizadas informações de Griffith, King Vidor, possivelmente John Ford e Stroheim; com alguns filmes expressionistas e outros tantos russos, americanos, e franceses – tinha diante de si a paisagem mineira; dentro dele a visão de um cineasta educada pela sensibilidade, inteligência e coragem. (ROCHA, 1963, p. 23)



Figura 54: *Brasa Dormida* (1928), de Humberto Mauro, qualidade superior aos outros ciclos.

Humberto Mauro realiza sete filmes em Cataguases de 1925 a 1932, entre eles *Brasa Dormida* (1928), com fotografia de Edgar Brasil, de quem falaremos mais adiante. Em 1933, já como cineasta reconhecido, vai ao Rio de Janeiro trabalhar na Cinédia, companhia de Ademar Gonzaga, onde realiza sua principal obra, *Ganga Bruta* (também com fotografia de Edgar Brasil). A Cinédia constrói o primeiro estúdio brasileiro, tem um quadro fixo de técnicos e artistas, mas o modo de produção dos filmes ainda é bastante artesanal, sem uma divisão rigorosa entre departamentos. O diretor podia ser o câmera, o montador, o iluminador, o cenógrafo. Em 1936, é criado pelo governo Vargas, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), com o intuito de mostrar o Brasil aos brasileiros através de filmes documentários com suas regiões, costumes, cidades históricas, e também realizar filmes científicos como apoio às disciplinas escolares, mas sobretudo, o INCE tinha o objetivo de criar uma imagem para o Brasil. Humberto Mauro se tornou o cineasta oficial do instituto, dirigindo mais de 300 documentários:

O INCE sem Humberto Mauro certamente teria sido um mero gerador de filmes maçantes e vazios sobre ciência e o cotidiano oficial da política brasileira. No

entanto este cineasta de Cataguases fez do INCE um fértil centro de produção de curtas e médias-metragens que carregam um brilho histórico.¹⁸

Mauro é considerado o primeiro cineasta brasileiro, no sentido de que considerava o cinema um produto cultural (não apenas de entretenimento), e é o primeiro realizador a buscar uma identidade para o cinema brasileiro, tanto na imagem quanto no conteúdo. Diferente dos outros realizadores, Mauro pode ser considerado um cineasta porque tinha um método, e principalmente, desenvolvia uma identidade entre seus filmes. É a partir dele que podemos começar a pensar uma identidade do cinema nacional, pois foi ele o primeiro a retratar a realidade brasileira, mostrando desde as belezas do interior até a pobreza das favelas. Nesse sentido, Humberto Mauro é considerado o “pai” do Cinema Novo “por sua obra autoral, pelo seu modo de produção artesanal e por sempre tratar do Brasil em seus filmes”¹⁹.

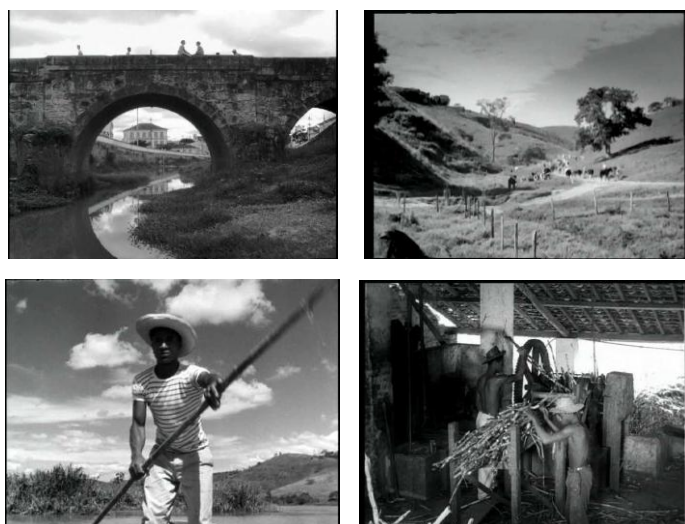


Figura 55: O Brasil e o brasileiro representados por Mauro nos documentários do INCE.

Junto com Humberto Mauro surge também Edgar Brasil, fotógrafo de alguns dos seus principais filmes, como *Brasa Dormida* (1928) e *Ganga Bruta* (1933) e do clássico *Limite* (1931) dirigido por Mário Peixoto. *Limite* é um marco na história da fotografia cinematográfica brasileira, porque não se assemelha a nada do que já havia sido feito na época. Um filme para quem não apenas gosta, mas para quem entende de cinema. Para Glauber Rocha, “segundo Otávio de Faria, é arte pela arte, não está interessado em mensagens, é cinema puro.” (ROCHA, 1963, p 43). Em sua Revisão Crítica do Cinema

¹⁸ Humberto Mauro e a construção estética da imagem nos filmes do período do INCE. Disponível em: http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=107&Itemid=133, acesso em 19/11/2009.

¹⁹ Idem 18.

Brasileiro, Glauber escreve sobre *Limite*, sem nunca tê-lo visto, mas mostrava-se preocupado com a recuperação da obra nos anos 60 (tanto cópias quanto negativos encontravam-se já em deterioração), pois o reconhecia como obra inestimável de nossa cultura. Sem poder assisti-lo, Glauber, no entanto, nos traz relatos de críticos da época e dos restauradores de *Limite* para que possamos entender o que foi este filme. Saulo Pereira, um dos guardiões do original, disse a Glauber que “os laboratórios brasileiros não conseguiam uma gama igual aos originais de Edgar Brasil” e pensava em fazer a restauração no exterior, porque, segundo Saulo: “é um filme puramente sensorial, sua percepção está fundada sobre ritmo e luz.” (ROCHA, 1963, p.35). Conversando com Brutus Pedreira, um dos atores do mítico filme, Glauber fica sabendo dos detalhes da produção. Edgar Brasil levava um tempo enorme para iluminar um galho de árvore, por exemplo, e poderia pacientemente “desmanchar tudo para fazer de novo”. Mario Peixoto era igualmente detalhista, “chegava e dizia que aquela folhinha estava ‘um pouco assim’”. (ROCHA, 1963, p.36). O próprio Mario Peixoto, citado em artigo da ABC, nos conta sobre o desafio de Edgar Brasil para conseguir as imagens de *Limite*:

O Edgar era um artista completo. Ele dava o tom da fotografia. E fabricou tudo no filme, desde os tripés até os difusores. No caso dos tripés, ele fez os desenhos, nos menores detalhes para que os marceneiros e ferreiros executassem. E também os difusores para "puxar nuvens", aspectos diferentes no filme - foram criação dele, porque no Brasil não existiam estes equipamentos.²⁰

Assistindo ao filme²¹, percebemos um cuidado extremo com cada elemento dentro do quadro, na transição de plano para plano, na seqüência e de seqüência para seqüência. Isso demonstra que o filme fora pensado cuidadosamente em termos de estrutura visual, provavelmente com o auxílio de um storyboard. Esse é um cuidado que vai além dos filmes de Humberto Mauro, que em entrevista revela que “não tinha nada escrito, sempre imaginei dividir o argumento em seqüências e essas seqüências em planos de filmagem, aí esses planos de filmagem a gente fazia de improviso²²”.

Glauber transcreve um artigo de Otávio de Faria, a respeito do lançamento de *Limite* em 1931, que comprova a preocupação com a estrutura visual: “[...] um filme que ousa dar a cada cena a duração que o realizador calculou matematicamente quando lançou o plano de

²⁰ Pequena História da Cinematografia no Brasil. Disponível em http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=63&Itemid=133&limit=1&limitstart=3, Acesso em 03/11/2009.

²¹ *Limite* está disponível no site YouTube, em 12 partes. A primeira parte pode ser acessada no endereço: http://www.youtube.com/watch?v=9rl8_O5BgN4

²² Declaração do próprio diretor no documentário *Humberto Mauro* (2002). Distribuidora Funarte.

‘montage’ do filme, uma produção que visa fazer arte e nada mais [...]” (FARIA, apud ROCHA, 1963, p.38).

Glauber reconhece a relevância artística da obra de Peixoto, mas o critica por ser substancialmente artístico, uma vez que o diretor cinemanovista estava preocupado com o realismo crítico, essência do Cinema Novo. Sem tê-lo assistido, Glauber fundamenta sua opinião no artigo de Faria, que diz:

O filme, aliás, não procura o “fazer brasileiro”. Sua história é “de qualquer parte” [...] Na própria natureza, elemento essencial do filme, não se procura mostrar a clássica “natureza do Brasil”, apenas aspectos locais ou focalizar caracteres nacionais [...] É que “Limite” não visa, em princípio, estudar costumes locais ou focalizar caracteres nacionais [...] É um filme de imagens, sem preocupações sociais. Não expõe, não ataca, não defende. Mostra apenas, relaciona coisas entre si no plano estético, sintetiza emoções. (FARIA, apud ROCHA, 1963, p38-39).

Glauber critica, portanto, a falta de identidade brasileira do filme, mas é inegável que se trata de uma obra-prima. No filme mudo, *Limite*, tudo fala: a câmera com movimentos impensáveis para a época, a montagem rítmica e melódica dentro e entre os planos, os ângulos de câmera, os contrastes, a trilha sonora, tudo esta a serviço da emoção. O todo construído com os fragmentos em cada seqüência e no filme como um todo. (EISENSTEIN, 1949).

Humberto Mauro e Edgar Brasil são ilhas de qualidade, apesar das condições que dispunha o cinema nacional nos anos 30. Mauro que exerceu todas as funções técnicas, como já foi dito, pode ser considerado nosso primeiro cineasta, por desenvolver uma identidade autoral, tendo o Brasil como seu tema principal, explicitamente ou nas entrelinhas.



Figura 56: Frames de *Limite* (1931). Direção de Mário Peixoto e fotografia de Edgar Brasil.

Edgar é nosso primeiro grande diretor de fotografia, foi fundo na linguagem cinematográfica, na intenção de criar climas e narrar através de imagens. Segundo Glauber Rocha:

Na história da fotografia brasileira, quando esta for escrita, Edgar Brasil terá a importância que um Tissé teve para Eisenstein; Kauffman para Dziga Vertov e Jean Vigo; Gregg Talland para Orson Welles e William Wyler; Figueroa para o cinema mexicano, Otelo Martelli para o neo-realismo ou Raoul Coutard para a “nouvelle-vague” (ROCHA, 1963, p. 24)

4.3 A busca por uma imagem brasileira

Um ponto em especial, merece nossa atenção. A busca por uma imagem com identidade brasileira. Não foi apenas Humberto Mauro a se interessar por temas brasileiros; o período dos ciclos regionais, como um todo, tem essa característica. O cineasta de Cataguases é a referência por ter sido o mais talentoso. Amilar Alves realiza em Campinas, em 1922, *João da Mata*, adaptação de sua homônima obra literária, cuja história está centrada na disputa fundiária: um coronel altera o curso de um córrego que fazia a divisa de suas terras com as de João Da Mata. João briga com o coronel e em seguida foge para a Bahia, terra de seus antepassados, onde descobre documentos que indicam ter sido de sua família as terras do coronel, evidenciando uma expropriação. João da Mata retorna e num novo conflito mata o coronel e reincorpora as terras eram suas de direito. O jornal carioca Correio da Manhã, publica em 1923, após a estréia do filme:

João da Mata é um atestado de que se pode produzir em nosso país filmes estupendos que nada ficam devendo às melhores produções dos Estados Unidos. O que mais agrada, entretanto, é a escolha feliz do assunto, que, diga-se a verdade, é simples e belo e – o que é mais importante – é todo nosso, todo brasileiro. (Correio da Manhã, 19/12/1923)

A busca por uma “imagem brasileira” estava lá também. Humberto Mauro, porém além de filmar temas brasileiros, buscava uma imagem que representasse o Brasil. E representar o Brasil não significa tentar reproduzir apenas a luz; isso passa por representar os tipos sociais, as roupas, as paisagens naturais, as construções. O que há de mais brasileiro é o próprio Brasil. Associando essa intenção com as dificuldades técnicas e econômicas, o Brasil de Humberto Mauro é marcado pelas cenas externas (mostrando o país), com a luz do sol (para fazer render a pouca sensibilidade dos negativos), o que acaba por se tornar uma marca, uma identidade dos filmes brasileiros.

Tomemos como exemplo a busca pela identidade brasileira na pintura. As paisagens brasileiras representadas por artistas europeus pouco lembram ser o Brasil, se considerarmos as cores, a luz. Percebemos nas telas dos pintores dos séculos XVII e XVIII, Jean Baptiste Debret, Albert Eckhout e Franz Post, uma paleta de cores que tem mais a ver com o clima europeu do que com o clima tropical. Sabemos que é o Brasil pelos assuntos representados, mas não parece o Brasil. Esses artistas pintaram o Brasil como pintavam em seus países. Todavia, cumpriram sua função de apresentar os costumes do novo mundo aos seus reis. Até hoje, as imagens de Debret e Eckhout (figura 57) têm um valor documental enorme para se estudar o Brasil colônia.

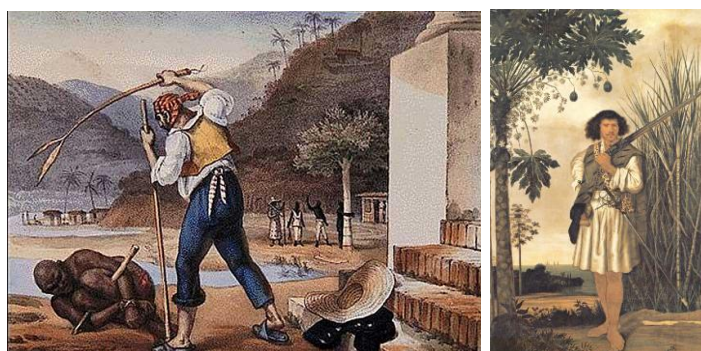


Figura 57: Castigo de Escravos (sem data) de J. B. Debret, e Mestiço (1641-1644) de Albert Eckhout. Fontes: [http://pt.wikipedia.org/wiki/J. B. Debret](http://pt.wikipedia.org/wiki/J._B._Debret); [http://commons.wikimedia.org/wiki/Albert Eckhout](http://commons.wikimedia.org/wiki/Albert_Eckhout)

Há uma grande diferença se compararmos esses quadros com os dos pintores brasileiros Benedito Calixto, Antonio Parreiras, Almeida Junior. Não nos referimos à qualidade técnica, mas ao clima geral. Os pintores brasileiros, embora tenham estudado na Europa, representam um país mais próximo do que se vê. Há muito menos cinzas e tons pastéis; predominam as cores vivas e vibrantes (resultado de uma luz direta do sol).



Figura 58: Matriz de Santos (s/d) de Benedito Calixto e Paisagem de Petrópolis (s/d) de João Baptista da Costa. Fontes: <http://www.pinacoteca.unisanta.br/portugues/exposicoes2003/beneditocalixto.htm>; [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:João Baptista da Costa - Paisagem de Petrópolis.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jo%C3%A3o_Baptista_da_Costa_-_Paisagem_de_Petr%C3%B3polis.jpg)

Na figura 59, duas obras de Antonio Parreiras, demonstram o cuidado do artista ao representar uma floresta brasileira e outra francesa. Não precisamos nem de legenda para saber qual obra diz respeito ao Brasil:



Figura 59: Vieux Parc, Paris (1914) e Terra Natal (1923) de Antônio Parreiras. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Parreiras

Todavia, segundo o artista plástico e restaurador dos Estúdios Mega, Fábio Fraccarolli, “não se identifica o Brasil em toda a obra de um pintor somente pela luz²³”. Fraccarolli reforça sua opinião ao falar de Edward Hopper representando os Estados Unidos e compara com o trabalho de Almeida Junior:

Não são as cores que usa, [Hopper] mas as características subjetivas como a atmosfera silenciosa, solitária e dramática. Na obra de Almeida Júnior existe uma dessas características muito subjetivas que ajuda na sua identificação regional: É uma luz "preguiçosa". Pouco se disse da preguiça de seus personagens que estão fartos pelo almoço a ponto de não se incomodar com o sol (como os pedreiros que vemos dormindo ao sol depois do almoço)²⁴.

Abaixo, as obras referidas na citação:

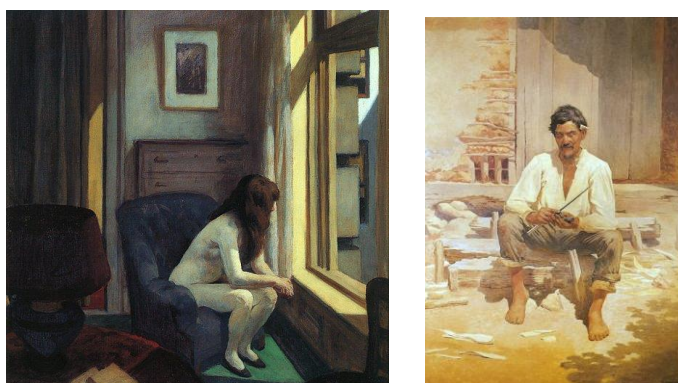


Figura 60: *Onze horas da manhã* (1926), de Edward Hopper: o clima de solidão. *Caipira picando fumo* (1893), de Almeida Júnior: o clima "preguiçoso". Fontes: <http://www.hopper.com.br/> http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Almeida_J%C3%BAnior;

²³ O Sol picando o côco dos caipiras. Disponível em http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=94&Itemid=133, acesso em 21/11/2009.

²⁴ Idem 23.

Portanto, voltando ao cinema, reconhecemos que um filme é brasileiro porque vemos o Brasil nele. Desde os primórdios do nosso cinema, nosso país foi representado nas telas principalmente pelas paisagens naturais, pela conveniência da luz é verdade, mas se pensarmos bem, o calor tropical é favorável à realização de atividades ao ar livre. Diferente, por exemplo, do clima temperado, com inverno rigoroso, que força as pessoas a realizarem suas atividades (tanto de trabalho quanto de lazer) predominantemente em ambientes fechados.

Um bom exemplo para verificarmos como as externas caracterizam o Brasil é o filme *O Homem do Sputnik* (1959), dirigido por Carlos Manga e fotografado pelo turco Ozen Sermet²⁵. No filme, o satélite russo Sputnik cai na propriedade de Anastácio Fortuna (Oscarito), que tenta vendê-lo. O fato vira notícia e desperta o interesse de russos, para recuperar o aparelho, e também de americanos e franceses em busca dos segredos da tecnologia, fazendo referencia, assim, ao contexto da Guerra Fria. O interessante é que quando a história se passa na Rússia, a estética apresentada é do cinema russo, nos Estados Unidos a estética é de filme americano e na França a imagem lembra a nouvelle-vague – sempre em cenas internas (figuras 61, 62 e 63). Ao final dessas três seqüências (Rússia, EUA e França), a imagem que marca a volta da trama ao Brasil é uma externa (figura 64), na frente da casa de Anastácio, uma casa de madeira tipicamente brasileira, com bananeiras e uma árvore frondosa no quintal, ao fundo uma igreja. A luz do sol direta.



Figura 61: Cinema soviético, montagem dentro do plano (contra-plongé para enfatizar o poder dos burocratas).

²⁵ Ozen Sermet também é fotógrafo de *Cinco Vezes Favela* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade, um dos filmes que abrem o movimento do Cinema Novo.



Figura 62: Cinema americano, controle reflexivo do contraste; atores afastados das paredes para não fazer sombra.



Figura 63: Cinema francês, elementos da Nouvelle-vague.



Figura 64: Cinema brasileiro, externa com a luz natural.

Além da iluminação, cenário, objetos, figurino e estereótipos ajudam a criar a identidade de cada cinema referido.

4.4 As Primeiras tentativas de industrialização

Nos anos 40 e 50, temos nossas primeiras companhias cinematográficas nos moldes industriais, para produzir filmes brasileiros com “qualidade internacional”. Sobre o modelo de produção holywoodiano, Jean Claude Bernadet explica que:

não será um autor que dominará o projeto, mas uma firma que atribuirá a cada técnico a tarefa a ser cumprida no produto para realizar o projeto. O roteirista, ou equipe de roteiristas, não intervirá na filmagem; o diretor receberá um roteiro detalhado que ele não alterará, e ele não intervirá na montagem, trabalho do montador. Os diretores também tenderão a ter a sua especialização: uns trabalham com orçamentos maiores; outros com menores, uns fazem policiais, outros comédias musicais. (BERNADET, 1980)

O Homem do Sputnik é um filme produzido pela Atlântida Cinematográfica, empresa fundada em 1941 por Moacir Fenelon, José Carlos Burle e Alinor Azevedo no Rio de Janeiro. A Atlântida começa com a proposta de realizar filmes de qualidade, mas para atrair público logo se populariza, em busca de retorno financeiro, se caracterizando pela produção de chanchadas. Filmes de fácil assimilação que começaram como comédias musicais, e que tinham o carnaval como tema principal. São exemplos dessa fase *Segura Essa Mulher* (1946) e *Este Mundo é um Pandeiro* (1947), ambos de Watson Macedo. Mais tarde, a fórmula desses musicais começa a se esgotar, e as histórias aos poucos voltam-se mais à comédia de costumes, ambientada no Rio de Janeiro, conferindo uma melhor qualidade ao humor dos filmes. *Nem Sansão nem Dalila* (1954) e *Matar ou correr* (1954), de Carlos Manga são exemplos desse momento da Atlântida.

A companhia carioca, apesar de contar com bons equipamentos, ter construído o primeiro estúdio de cinema do Brasil (antes os estúdios eram galpões adaptados), não contava com uma divisão do trabalho industrial, na acepção de Bernadet. As produções também não contavam com roteiros detalhados, o que implicava muita improvisação por parte dos atores, dificultando marcações de câmera, por exemplo. Assim, os filmes da Atlântida não se destacam pela qualidade das imagens. Consideramos *O Homem do Sputnik* uma exceção nessa questão.

Em 1949, com investimentos dos industriais Franco Zampari e Ciccilio Matarazzo é inaugurada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz em São Paulo, com estúdios totalizando 100.000m² e equipamentos importados dos Estados Unidos. "Produção Brasileira de Padrão Internacional" era o lema da companhia. A Vera Cruz é nossa primeira indústria cinematográfica, considerando a divisão do trabalho na produção. Alberto Cavalcanti, cineasta brasileiro formado na Inglaterra e França, é convidado a ser o diretor artístico da empresa. Para garantir o "padrão internacional", Cavalcanti forma um quadro técnico essencialmente estrangeiro. Assim, foram contratados técnicos de som, montadores, cenógrafos, diretores de fotografia, entre eles H.E. Fowle, Ray Sturges, Nigel Huke e Rudolf Icsey. A contribuição desses diretores de fotografia é inegável para o desenvolvimento da profissão no Brasil. O apuro técnico estético deu à fotografia dos filmes brasileiros uma qualidade comparável à dos melhores filmes estrangeiros, porém, perdeu-se aquela busca por uma imagem com identidade brasileira. São exemplos dessa fase os filmes *Tico-Tico no Fubá*

(1952), de Oswaldo Sampaio, *Caiçara* (1950) de Adolfo Celi e *Floradas na Serra* (1954), de Luciano Salce.



Figura 65: *Floradas na Serra* (1954), direção de Luciano Salce e fotografia de H.E. Fowle e Ray Sturges. Iluminação suave; cenário, objetos e figurino de alta sociedade.

O “cinema de estúdio” da Vera Cruz confere a qualidade almejada a seus filmes, porém descaracteriza o Brasil que representou. O reconhecimento vem com os prêmios internacionais. O *Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto vence o grande prêmio no Festival de Cannes em 1953, e *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne e Oswaldo Sampaio, vence o prêmio especial do festival de Veneza.

A Vera Cruz produziu 18 filmes em 5 anos (1949-1954), mas acabou falindo devido a problemas de administração e distribuição, num mercado pequeno, como era o brasileiro seus filmes não se pagavam, e no mercado externo as maiores fatias da arrecadação ficaram com as *majors* que “ajudaram” na distribuição. Muitos técnicos continuaram trabalhando aqui e auxiliaram a formar outros profissionais.

4.5 O subdesenvolvimento com identidade nacional

Contrapondo essa indústria que pretendia se transformar na Hollywood brasileira, contra esse cinema de entretenimento, de belas imagens, belos atores, mas vazio de crítica, surge no início dos anos 60, uma proposta diferente, de cunho autoral. Buscando fazer um cinema realista crítico a exemplo do que foi a literatura de 30 no Brasil, cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Paulo Saraceni, Glauber Rocha, entre outros, começam a fazer um outro cinema, um Cinema Novo. O Brasil e o brasileiro voltavam a ser objeto desse cinema, assim como foi com Humberto Mauro. Mas o Brasil visto pelos cineastas de 60, não era mais aquele país idílico de Mauro, era o país subdesenvolvido, pobre e violento, onde crescia a diferença social, que motiva o manifesto de Glauber em 1964:

Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, - que a fome não era curada

pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mais agravam os seus tumores.²⁶

Segundo Bernadet os cinemanovistas procuravam uma estética e temática “expressivas da situação de subdesenvolvimento do país, um cinema voltado para a questão social e os oprimidos, e capaz de fazer a crítica desse sistema social.” (BERNADET, 1980).

Sobre a fotografia desse período Carlos Ebert, em artigo da ABC²⁷, diz que “contrariando uma opinião generalizada, o advento do Cinema Novo não provocou uma ruptura com o que se fazia até então na cinematografia brasileira”, segundo ele a transição na área técnica “se deu de forma gradual, com muitos profissionais experientes emprestando sua técnica e talento aos novos filmes.” *Cinco Vezes favela* (1962) de Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo, tem fotografia de Ozen Sermet, um dos técnicos “importados” pela Vera Cruz. Tony Rabatoni, também da extinta Vera Cruz, foi o fotógrafo de *Barravento* (1960) de Glauber Rocha e de *Os Cafajestes* (1961) de Rui Guerra.

A estética do Cinema Novo, em consonância à temática, não primava pela beleza, assumindo as deficiências técnicas como linguagem. As influências estilísticas dessa imagem vêm do *neo-realismo italiano* (décadas de 40 e 50), que também se opoñdo ao modelo de estúdios prefere os ambientes naturais; da *nouvelle-vague* francesa (década de 50) vem os planos seqüência, a linguagem de câmara; e do fotojornalismo, de onde se herda a fotografia dura, contrastada, sem uso de rebatedores. Waldemar Lima, diretor de fotografia de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, Por exemplo, era fotojornalista, e em entrevista à Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), nos fala sobre o conceito da imagem do filme e como chegou a ela:

Waldemar – [...] ele queria uma fotografia dura, branca, que retratasse a caatinga e que não fosse um mero acessório pictórico dentro do filme. Não queria uma fotografia bonita. Ele partiu do princípio de que a fotografia não devia ser bonita. E como poderia fazer fotografia não bonita na caatinga, onde qualquer mandacaru bem enquadrado ou contra luz da uma fotografia bonita? [...] Minha proposta foi super-expor o filme, ter um negativo denso e ter uma fotografia branca. Esse foi o princípio do nosso papo. [...] Filmei durante o dia, sol a pino, uma pessoa com um chapéu largo fazendo sombra escura no rosto e a sombra ficou clara. Vegetação cinza claro. E era isso que a gente queria. O Plus-X tinha 64 ASA, e filmei com 16 ASA. Dois stops de super-exposição.

ABC - Quer dizer: Você estava expondo pra sombra do chapéu?

²⁶ A Estética da Fome, disponível em <http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>, acesso em 13/10/2009.

²⁷ Pequena História da Cinematografia Brasileira. Disponível em: http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=63&Itemid=133&limit=1&limitstart=1, acessado em 24/11/2009.

Waldemar - Para sombra em geral. A fotografia estourada além de ter sido uma definição fotográfica nos evitava o uso de rebatedores. Nós não podíamos subir as escadarias de Monte Santo cheios de rebatedores. A solução era aquela mesma; super exposição.²⁸

Abaixo, exemplos da fotografia de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964):



Figura 66: A exposição correta para áreas de sombra; luz direta sem compensação.

Carlos Ebert, no mesmo artigo, cita Joaquim Pedro de Andrade falando sobre Mário Carneiro²⁹, um dos principais diretores de fotografia do Cinema Novo, e nos permite entender as condições de trabalho dos fotógrafos de então:

O Mário aceitou muito durante a vida cinematográfica essas limitações técnicas que lhe eram impostas, ao contrário de muitos fotógrafos que se recusam a fotografar a cena quando acham que não dispõem de recursos técnicos para iluminar como acham que deve ser. Então, sobretudo por compreender a realidade econômica em que a gente fazia cinema, e faz, até hoje, (1992), freqüentemente ele aceitou ter que iluminar uma área grande sem ter luz suficiente. E pagou o preço disso profissionalmente, durante longo tempo, até as pessoas perceberem que ele podia tanto tocar um solo com violão quanto reger uma orquestra completa³⁰.

A fotografia superexposta, sem compensação, do cinema novo causou um conflito entre os cineastas e fotógrafos do movimento com os laboratórios. Procurando seguir o padrão de qualidade receitado pelos fabricantes de filmes, os laboratórios tendiam a corrigir os contrastes para cinza médio, interferindo na intenção dos cineastas e fotógrafos de representar a luz do Brasil pela superexposição. Na entrevista à ABC, Waldemar Lima, conta sobre seus atritos com o laboratório carioca *Líder*, e revela que a fotografia que vemos hoje em *Deus e o Diabo* sofreu correção do laboratório, e ainda está aquém do que era sua intenção:

²⁸ Entrevista com Waldemar Lima, por Lauro Escorel e Carlos Ebert. Disponível em: http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=category§ionid=9&id=43&Itemid=113, acesso em: 25/11/2009

²⁹ Fotógrafo de *Porto das Caixas* (1962), de Paulo Cesar Saraceni; *Cinco Vezes Favela* (1962) e *O Padre e a Moça* (1966) de Joaquim Pedro de Andrade, entre outros.

³⁰ Pequena História da Cinematografia Brasileira. Disponível em: http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=63&Itemid=133&limit=1&limitstart=1, acessado em 25/11/2009

Foi uma enorme responsabilidade para mim que não conhecia zorra nenhuma de laboratório dizer: "Faça assim porque é isso que eu quero." E só recebemos os copiões, cinco dias depois. Rodando esse tempo todo sem ver nada. Todo o mundo aflito... Imagina: Mas esse foi só um dos problemas... O segundo foi a primeira cópia que foi para Cannes. Não sei quem fez a luz. Eles fizeram uma cópia toda corrigida [...] Falei com o Víctor [diretor técnico do laboratório] que o filme devia ter a luz estourada.- Ele respondeu: Não, porque tem o nome da Líder envolvido, a exigência de padrões da Kodak. E o filme foi com uma luz, que não era a luz proposta para o filme.³¹



Figura 67: O padrão Kodak (Floradas na Serra) e o padrão da fome (Deus e o Diabo na Terra do Sol)

Essa fotografia revolucionária, transgressora - estourada, tremida, suja; visava chocar o espectador, criando um desconforto, simbolizando o desconforto causado pela fome, pela pobreza. Miriam Rossini em seu artigo *O Corpo da Nação*, busca entender como essa estética “que começou como marca de um cinema revolucionário e de denúncia social acabou tornando-se a própria marca discursiva do cinema nacional, e também da representação imagética do Brasil e dos brasileiros.” (ROSSINI, 2007 p.22).

Ao final da década de 60 esfriava o movimento do cinema novo e o regime militar começa a endurecer. Nesse momento, um outro movimento, de curta duração (1968 a 1972), o Cinema Marginal começa a ganhar força. O grande ícone é o filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, mas podemos destacar também *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969) de Julio Bressane, e *Orgia ou o Homem que deu Cria* (1970) de João Silvério Trevisan.

Os filmes Marginais dão continuidade à estética do Cinema Novo, e acrescentam outros elementos. É a imagem “avacalhada”, para usar uma expressão de Rogério Sganzerla. Esses filmes, ambientados predominantemente nos subúrbios das grandes cidades, mostravam histórias bizarras, cenas escatológicas, mortes violentas, muito palavrão, o homem reduzido

³¹ Entrevistat com Waldemar Lima, ABC. Disponível em: http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=104&Itemid=113&limit=1&limitstart=7, acesso em 26/11/2009.

ao instinto animal. A imagem também foi pensada nesses termos. “O lixo estava duplamente na tela” (ROSSINI, p.25).



Figura 68: *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), direção Rogério Sganzerla, fotografia de Carlos Ebert.

O diretor de fotografia de *O Bandido da Luz Vermelha*, Carlos Ebert, nos dá uma idéia sobre o contexto e o conceito geral da cinematografia do período:

“Eram tempos de furiosa antropofagia visual. Ambicionávamos sínteses improváveis: Irmãos Maysles e Samuel Fuller. Câmera na mão e chiaroscuro barroco. Mauro e Glauber. Não raro, como alguns momentos destes filmes atestam, conseguíamos operar senão uma síntese, pelo menos uma explicitação das teses e antíteses com que nos debatíamos. Estas surgiram e se consumiram ao sabor dos ciclos (ou quem sabe, surtos) que caracterizam a trajetória do nosso cinema [...] Administrávamos com liberalidade a herança do Cinema Novo, e na falta de outros recursos para movimentar a velha Arriflex IIB continuávamos a levá-la nas mãos. Da alternância destes planos sacudidos com os longos gerais fixos, resultava uma espécie de contratempo rítmico, que ficou como uma marca registrada do movimento.”³²

Cinema Novo e Cinema Marginal aproximam-se, portanto, no uso de uma “antiestética” para chocar o espectador e contrapor-se ao cinema internacional. Esse conceito de imagem lixo, imagem do subdesenvolvimento, mesmo após o enfraquecimento desses movimentos, marcou a estética dos filmes brasileiros até muito depois, sendo reconhecida como a identidade do cinema nacional até hoje. Segundo Míriam Rossini, as estéticas da fome e do lixo “acabaram por influenciar a classe cinematográfica brasileira, e por isso passaram a

³² A Arte do Impossível, disponível em: http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=58&Itemid=133, acesso em 16/11/2009.

influenciar toda uma produção fílmica no Brasil.” (ROSSINI, 2007, p. 25). Toda essa agressão aos sentidos, no entanto, acabou por determinar um afastamento do público.

Em vista disso, já no final dos anos 60, alguns cineastas do Cinema Novo optam por produzir filmes que não fossem tão agressivos aos olhos, e de crítica mais amena, como é o caso de Joaquim Pedro de Andrade em *Macunaíma* (1969), fotografado por Afonso Beato, filme que introduz cor no Cinema Novo.

Ainda sobre o Cinema Marginal é muito ilustrativo o que diz Rogério Sganzerla, em resposta aos críticos no lançamento de *A Mulher de Todos* (1969), para entendermos os motivos da estética do subdesenvolvimento:

Jamais transmitirei idéias limpas, discursos eloqüentes ou imagens plásticas diante do lixo — apenas revelarei, através do som livre e do ritmo fúnebre, nossa condição de colonizados mal comportados. Dentro do lixo, é preciso ser radical. Daí o amor pelo cinema brasileiro tal como ele é: mal feito, pretensioso e sem pretensões e ilusões estéticas. [...] Continuo realizando um cinema subdesenvolvido por condição e vocação, bárbaro e nosso, anticulturalista buscando aquilo que o povo brasileiro espera de nós desde o tempo da chanchada: fazer do cinema brasileiro o pior cinema do mundo!³³

Os movimentos de contestação dos anos 60 fizeram história, inovaram na linguagem, marcando o início do cinema moderno no Brasil, mas não conquistaram grande público. Nas décadas de 70 e 80 temos marcando o cenário as produções da *Boca do Lixo*³⁴ em São Paulo, e os filmes subsidiados pela *Embrafilme*³⁵, em todo o país, mas, sobretudo no Rio de Janeiro. É uma época de mercado aquecido, registrando os anos de melhor público do cinema nacional nas salas de exibição. (RAMOS, 1990).

4.6 A imagem nos anos 70 e 80

A Boca do Lixo foi um pólo de produção independente, isto é, não dependia dos incentivos da Embrafilme. Segundo nos aponta José Mario Ortiz Ramos, em 1979 apenas 1,43% dos filmes realizados em São Paulo tiveram o apoio da estatal, enquanto no Rio os filmes incentivados representavam 30% do total (RAMOS, 1990). Muitos filmes marginais

³³ **Jornal do Brasil** de 20 de fevereiro de 1970. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/38/sganzerla.htm>, acesso em 12/11/2009.

³⁴ Região do bairro Campos Elíseos em São Paulo onde se concentravam diversas produtoras de cinema. O nome “Boca do Lixo” deve-se a ser esta uma tradicional zona de prostituição. Hoje a região é mais conhecida como Cracolândia.

³⁵ Empresa estatal criada em 1969 para incentivar a produção e distribuição internacional dos filmes brasileiros.

foram realizados na Boca do Lixo, porém, em busca de retorno financeiro, logo no início da década de 70 o cinema paulista se voltaria à pornochanchada e ao final da década ao sexo explícito.

No Rio, além de uma produção baseada nos apoios governamentais, havia também produtores intimamente ligados ao cinema novo, o que ajudava a manter um cinema de linha mais autoral. Segundo Ramos:

O cinema brasileiro naquele momento vai estar dicotomizado, grosso modo, entre um cinema de tradições culturais, negador do modelo de estúdios, e um cinema que recolhe cacos da Maristela, Vera Cruz, e até quadros secundários da TV Excelsior para tentar um salto industrial. (RAMOS, 1990, p.11)

O interesse comum entre o cinema da Boca e da Embrafilme era tentar uma maior aproximação com o público. A Boca, por ser um cinema (pseudo) industrial, precisava de público para pagar os filmes, apelando para o entretenimento popular com filmes de diversos gêneros (eróticos, terror, policiais, comédias e mais tarde pornô explícito). A Embrafilme, buscando distribuir os filmes brasileiros no mercado internacional, promove uma melhora estética, sem, contudo, descaracterizar-se de uma identidade brasileira como se deu com a Vera Cruz nos anos 50. Para Tales Ab'Sáber, o projeto Embrafilme “tentou equacionar o dilema entre a discussão e o desenvolvimento imaginário da noção de nacional, a via teórica herdada do cinema novo, e os mecanismos e formas de sedução e acesso ao mercado.” (AB’SÁBER, 2003 p.52). Abaixo exemplos da diferença de padrão estético entre Boca do Lixo e Embrafilme:



Figura 69: *Os Depravados* (1978), direção Toni Vieira, fotografia Henrique Borges; e *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), direção Hector Babenco, fotografia Rodolfo Sánchez

A filmografia da Embrafilme, segundo Ortiz Ramos, é bastante diversificada estilisticamente englobando desde produtores com companhias bem estruturadas (caso de Luis Carlos Barreto), até “uma multiplicidade de pequenas produtoras centradas em cineastas” (Hector Babenco e Tizuka Yamasaki). O padrão estético alcançado com o

incentivo estatal ficou conhecido como “griffe Embrafilme”, termo que também carrega uma certa ironia indicando uma “suposta padronização e sofisticação.” (RAMOS, 1990, p. 24). O autor lembra, que esta também é a fase de maior profissionalização da roteirização, outro fator preponderante para estabelecer o padrão da Embrafilme. Leopoldo Serran³⁶ é citado como um dos precursores desta fase, juntamente com Euclides Marinho, José Louzeiro, Doc Comparato, Aguinaldo Silva. O grupo de escritores não produz somente para cinema, a televisão em franca expansão nos anos 70 também emprega muitos deles. (RAMOS, 1990).

O cinema da Boca do Lixo, segundo Ortiz Ramos, “teve dificuldades para estabelecer uma produção em série mais regular, homogênea, competitiva no plano nacional e internacional”, pois “os filmes oscilavam de qualidade e estilo, a maioria com padrões técnicos inferiores.” (RAMOS, 1990, p.20). Conforme o autor, na fotografia, mesmo profissionais competentes realizavam trabalhos “fracos”. Ele compara, por exemplo os trabalhos de Antonio Meliande na Boca do Lixo com os filmes que fez para Walter Hugo Koury. O próprio Meliande explica:

O trabalho convencional em termos de fotografia acontece devido ao funcionamento da indústria cinematográfica. Os produtores querem produzir muitas fitas no menor espaço de tempo [...] Não há tempo para escolher, por exemplo, um quarto maior que tenha entrada de luz, ou jogar duas outras luzes, rebater e filmar, porque o diretor e o produtor não podem perder tempo. (MELIANDE, apud RAMOS, 1990, p.21).

Nos anos 70, é oportuno frisar, a TV ganha força no Brasil. A TV Globo estende sua cobertura a quase todo o território nacional através de sua rede de microondas, a cor chega à televisão. Nesse momento a Globo se afirma como maior produtora de telenovelas, imprimindo aos seus produtos um “padrão competitivo internacional” em vídeo. O famoso “padrão Globo de qualidade”. Segundo Ortiz Ramos esse “padrão” se caracteriza pela “limpeza” tanto na imagem quanto no texto; “luxo” (sem erros) e “ritmo”. (RAMOS, 1990, p. 72). Esse modelo de qualidade deveu-se a disponibilidade técnica (câmeras, estúdios, iluminação), um quadro de profissionais competentes, como o caso dos roteiristas, mas principalmente a uma produção continuada desses produtos audiovisuais.

Em meados da década de 80, a Globo consolida-se também como produtora de minisséries, imprimindo um padrão igual ou superior ao das telenovelas. O Tempo e o Vento (1985), Grande Sertão: Veredas (1985) e A. E. I. O. Urca (1990), são bons exemplos.

³⁶ Roteirista de *Dona Flor* (1977), de Bruno Barreto; *Bye Bye Brasil* (1979), de Carlos Diegues; *Eu Te Amo* (1980), de Arnaldo Jabor, entre outros.

Paralelo à consolidação desse padrão estético, a publicidade também se moderniza. Segundo Ramos, na década de 70, o “cinema publicitário” consolida-se, com uma produção contínua, sem interrupções como aconteceu com o cinema ficcional. Forma-se um quadro de profissionais que circula quase que exclusivamente na publicidade e na faltam equipamentos às produtoras. O autor coloca, que em 1989, a publicidade dispunha de 12 vezes mais recurso do que o cinema de ficção. (RAMOS, 1990, p. 143).

No final dos anos 80, Ortiz Ramos constata que com essa modernização, surge um novo tipo de realizador: “programas de TV, longas, comerciais, passam a ser concebidos como produtos audiovisuais, e realizados por produtoras que dominam a prática nos três setores. Nasce uma nova geração de profissionais, que transitam entre cinema, televisão e publicidade sem preconceitos, a quem o autor chama de “os novatos multimídia”. Walter Salles, por exemplo, realiza nos anos 80 documentários para a TV, dirige minissérie na Rede Manchete ao mesmo tempo em que busca um expressão cinematográfica. Este novo tipo de profissional, segundo o autor, busca “uma nova identidade nacional no campo audiovisual”. (RAMOS, 1990, p. 226). Conforme o autor: “Os cineastas vivem uma situação inédita, desconhecida no campo; a difícil articulação de uma qualidade internacional, conquista de mercados diferenciados, e expressão cultural nacional e moderna.” (RAMOS, 1990, p. 226). A busca agora é por um produto “internacional popular”, não mais o nacional popular. (ORTIZ, apud RAMOS, 1990, p. 226). Alguns filmes produzidos nesse cenário, na segunda metade dos anos 80, explicitam esse momento da produção nacional. *Feliz Ano Velho* (1987), de Roberto Gervitz, tem fotografia de César Charlone, tradicional fotógrafo de filmes publicitários. *A Marvada Carne* (1985) de André Klotzel e fotografado por Pedro Farkas, e *A Dama do Cine Shangai* (1987), de Guilherme de Almeida Prado e fotografado por José Roberto Eliezer e Claudio Portioli são alguns filmes desse período. Abaixo alguns exemplos:

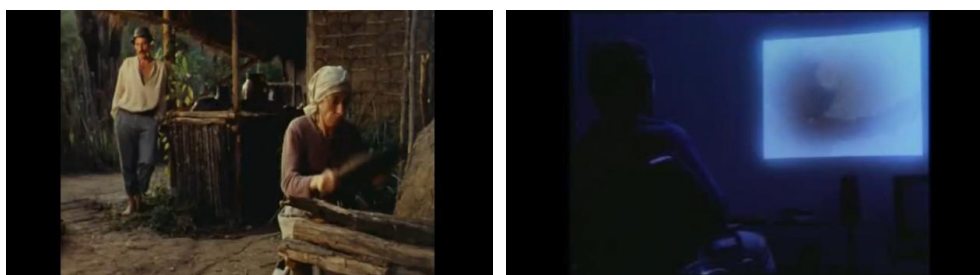


Figura 70: *A Marvada Carne* (1985) e *Feliz Ano Velho* (1987).

4.7 - A imagem da retomada

Em 1990, a produção cinematográfica nacional sofre um duro golpe com a extinção da Embrafilme pelo governo Collor. De repente não havia mais incentivos para a produção nacional. Até 1995, alguns poucos filmes foram produzidos independentemente. Só neste ano é reorganizada a política de incentivo, já no governo transitório de Itamar Franco. É criada a Agência Nacional de Cinema (Ancine), o que marca o período conhecido como Retomada. Até 2001 a produção nacional de cinema consolida-se novamente, com uma produção crescente em número e qualidade, com filmes brasileiros sendo indicado ao Oscar (Central do Brasil – 1998) e vencendo muitos prêmios em festivais importantes mundo a fora, culminando com o Urso de Ouro de Berlim concedido à Tropa de Elite (2007) de José Padilha. Os prêmios ajudam à distribuição internacional dos filmes brasileiros conferindo prestígio à produção nacional.

Essa qualidade internacional, finalmente se estabelece no cinema brasileiro, e os filmes conseguem apesar disso, manter uma identidade de filme brasileiro. Segundo Míriam Rossini, isso se dá por meio da referência às estéticas representacionais dos cinemas dos anos 60, que segundo a autora:

acabaram sendo muito cultuadas pela classe cinematográfica brasileira, e por isso passaram a influenciar toda uma produção fílmica no Brasil. Das pornochanchadas dos anos 70, passando pelos filmes de reflexão social dos anos 80 (por exemplo, Pixote, 1980, de Hector Babenco, e A hora da estrela, 1984, de Suzana Amaral), aos filmes da chamada retomada (por exemplo, Céu de estrela, 1996, de Tata Amaral), aquela vontade é um ideal que permanece, mesmo que não seja explicitamente assumido. (ROSSINI, 2007, pg. 25)

Míriam Rossini fala sobre como essas estratégias discursivas do Cinema Novo e Cinema Marginal “são atualizadas e ressignificadas nos filmes da chamada pós-retomada, ou seja, no cinema feito a partir de 2001.” (ROSSINI, 2007, pg.23). Sobre esse processo, destacamos de resenha do site da ABC, dois comentários a cerca do filme *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meireles, fotografado por César Charlone:

São inquestionáveis a excelente interpretação dos atores e a fotografia de César Charlone. Mais uma vez a tecnologia de pós-produção digital, com suas possibilidades de intervenção criativa, foi muito bem utilizada. E em conjunto com a "tensa" câmera na mão, alternada com belíssimos planos sobre um tripé, cria uma linguagem imagética bastante rica³⁷.

³⁷ Resenha Sessão ABC : Cidade de Deus - César Charlone, ABC. Disponível em: http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=72&Itemid=113&limit=1&limitstart=2, acesso em: 25/11/2009.

Alternância entre a câmera na mão com planos estáticos de tripé é uma característica da estética do Cinema Marginal, como disse anteriormente Carlos Ebert, diretor de fotografia de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968).

O outro comentário, sobre a pós-produção revela uma característica do Cinema Novo:

O colorista Sergio Pasqualino contou que fez muito poucas fusões de luz (mudança no brilho/exposição da imagem feita eletronicamente no telecine). Em uma cena dentro da casa, o ator saía do escuro e ia para o claro e seu rosto estourava: "O César [Charlone] não quis "arrumar."³⁸

Na figura 71, exemplo da fotografia de César Charlone em *Cidade de Deus*.

Com isso, encerramos nosso panorama da fotografia no Brasil, tendo estudado desde a precariedade dos primeiros realizadores no final do século XIX e início do século XX, até os fotógrafos de hoje em dia. Passando pelos ciclos regionais nas décadas de 1920 e 1930 e o começo de uma busca por imagens com identidade nacional com Humberto Mauro; pelas primeiras tentativas de industrialização na década de 1950 com a Vera Cruz e Atlântida; estudado a contribuição dos movimentos contestatórios dos anos 1960 marcaram a imagem dos filmes brasileiros, retomando a busca por uma imagem com identidade nacional, mas se opondo ao modelo industrial de produção; e por fim vimos como os fotógrafos de hoje lidam com essas heranças na produção atual do cinema brasileiro.



Figura 71: *Cidade de Deus*, uso de filme 16mm e pós-produção para obter uma estética documental.

³⁸ Idem 37.

5 O DIRETOR DE FOTOGRAFIA WALTER CARVALHO

A pesquisa sobre diretores de fotografia é difícil porque, diferente dos diretores, roteiristas e atores, os profissionais da área técnica não tem tanto espaço na mídia, e seus nomes não são tão decisivos na escolha do filme a ser visto pelo espectador, embora, como foi dito anteriormente, o fotógrafo tenha, além da função técnica, uma função artística. É comum se atribuir, tanto os méritos por uma boa imagem quanto as críticas por uma imagem ruim, aos diretores e não aos fotógrafos, por exemplo.

Em nossa pesquisa, encontramos muito mais declarações do diretor Luis Fernando Carvalho sobre a estética de *Lavoura Arcaica* do que do diretor de fotografia Walter Carvalho. Os únicos comentários de Walter que encontramos, especificamente sobre este filme, estão no *making of*. Apesar da carência de informações sobre Walter Carvalho, vamos tentar trazer um pouco de luz sobre o trabalho deste artista.

Walter Carvalho nasceu em 1947, em João Pessoa, na Paraíba. Revela interesse pela fotografia *still* desde jovem, contando ter ficado fascinado, ainda quando criança, com um fotógrafo itinerante que fora a sua casa fazer um retrato da família: “Aquela primeira impressão fotográfica ficou nos meus olhos, e anos mais tarde começou a crescer o meu interesse pela fotografia.”³⁹ Em 1968, foi para o Rio de Janeiro estudar na Escola Superior de Desenho Industrial⁴⁰, onde, ao fazer uma cadeira de fotografia, tem o interesse despertado e começa a fotografar. Sua primeira grande influência na fotografia *still* é Henry Cartier Bresson. Hoje, seu fotógrafo preferido, ele diz ser o americano William Klein. Walter tem a fotografia *still* como um hábito, podendo ser caracterizado como fotógrafo documental. “Tenho por hábito fotografar quase tudo que vejo.” (CARVALHO, 2003). João Moreira Salles ao comentar sobre a relação de Walter com a fotografia *still*, destaca-a também como hábito, comentando que quando Walter para de filmar, pega sua câmera 35mm e sai fotografando pelo set de filmagem. (SALLES, 2002)

Walter Carvalho não possui uma formação acadêmica em cinema ou fotografia, considera-se uma “pessoa de cinema” e começou a trabalhar no meio cinematográfico por influência do irmão Vladimir Carvalho, cineasta ligado à vertente documentarista do cinema

³⁹ Original em inglês: “That first photographic impression caught in my eyes, and years later it began the growth of my interest in photography.” Disponível em <http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/carvalho.htm>, acesso em 01/12/2009.

⁴⁰ Walter Carvalho é formado em Desenho Industrial.

novo. Walter, portanto, a exemplo dos primeiros realizadores brasileiros, aprendeu com a prática, e esteve sempre ligado à fotografia *still*. Foi assistente de direção do irmão em *O País de São Saruê* (1971), e assistente dos diretores de fotografia José Medeiros e Dib Lutfi (também ligados ao cinema novo). Seu primeiro trabalho como diretor de fotografia foi *Boi de Prata* (1963), de Augusto Ribeiro Jr., e até hoje já dirigiu a fotografia de mais de 70 filmes entre documentários e ficção, destacando *Viola Chinesa* (1977), de Júlio Bressane, *A Missa do Galo* (1982), de Nelson Pereira dos Santos, *Pequeno Dicionário Amoroso* (1997), de Sandra Werneck, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, *Madame Satã* (2002) de Karim Ainouz, *A Máquina* (2005), de João Falcão, e o filme que analisaremos, *Lavoura Arcaica* (2001), de Luis Fernando Carvalho⁴¹.

Mantendo o cinema em família, o filho de Walter, Lula Carvalho, foi seu assistente e câmera em diversos filmes, como *Lavoura Arcaica* (2001), *Abril Despedaçado* (2001), *Carandiru* (2003), e *O Céu de Suely* (2006). Lula assina a direção de fotografia de filmes recentes como *Tropa de Elite* (2007) de José Padilha, *Feliz Natal* (2008) de Selton Mello e *Budapeste* (2009), dirigido por seu pai Walter Carvalho.

Walter Carvalho participou, em 1982, de um curso de Cinematografia Eletrônica na Rede Globo, o que lhe permitiu trabalhar também com vídeo, fazendo a fotografia das novelas *Renascer* (1993) e *O Rei do Gado* (1996), ambas de Luis Fernando Carvalho e a minissérie *Agosto* (1993), de José Henrique Fonseca e Paulo José.

Recentemente Walter Carvalho tem se dedicado bastante à direção, realizando *Cazuza – O Tempo Não Pára* (2004), *Moacir Arte Bruta* (2005) e *Budapeste* (2009); mas é no seu trabalho como diretor de fotografia cinematográfica que vamos focar nosso interesse.

Walter Carvalho cita como referência principal para seu trabalho como diretor de fotografia, o estudo da história da arte. Frequentemente em entrevistas e palestras, ele afirma que sua grande base são os pintores, sobretudo, do período da Renascença e Pré-Renascença, que é onde a arte sofre a primeira grande revolução, em busca da realidade, principalmente com a descoberta da perspectiva e do estudo dos efeitos da luz sobre os objetos. (GOMBRICH, 1951). Outro momento da história da arte que o fotógrafo considera importante estudar é o Impressionismo, quando há o rompimento com a tradição renascentista e os artistas começam a representar, mais do que paisagens, sensações de paisagens. É uma arte que paradoxalmente sai dos ateliês, representando principalmente exteriores, mas produz

⁴¹ A filmografia completa de Walter Carvalho pode ser encontrada no site IMDB, disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0142504/>, acesso em 01/12/2009.

uma imagem voltada para o interior do ser humano. O quadro considerado o marco inicial do Impressionismo é *O Sol Nascente* (1872), de Jean Claude Monet. Um crítico da época, na tentativa de desmerecer a obra, disse que aquilo não era uma pintura, era uma impressão de uma pintura. Acabou entrando para a história por denominar o movimento impressionista.

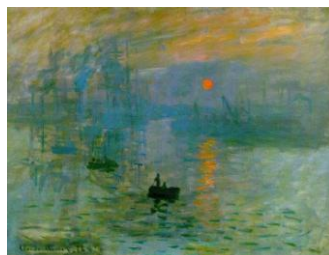


Figura 72: Sol Nascente (1872), de Jean Claude Monet. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Monet>

Walter diz não se influenciar muito pelo trabalho de outros diretores de fotografia; a pintura para ele é a grande referência visual de todo fotógrafo. Em palestra no Centro Cultural Banco do Brasil,⁴² ele disse que o fotógrafo apenas reproduz, ou copia, ou plágia aquilo que foi consagrado na pintura, principalmente no Renascimento e Pré-Renascimento. Contudo, em outra palestra,⁴³ Walter revelou alguns profissionais que admira, como Edgar Brasil: *Limite* (1931), de Mario Peixoto; Waldemar Lima: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; Christopher Doyle: *Paranoid Park* (2007), de Gus Van Sant; *2046* (2004), de Kar Wai Wong; Anatoli Golovnya: *A Mãe* (1926), de Vsevolod Pudovkin. Deste último filme, Walter diz ter tirado algumas idéias para a fotografia de *Lavoura Arcaica*, sem explicar exatamente o quê, mas deduzimos se tratar da iluminação do interior da casa de *A Mãe*, onde há pouca luz, sombras profundas, associados a uma tensão que remete ao clima do quarto da pensão de Lavoura, como se vê na figura 73.



Figura 73: *A Mãe* (1926) e *Lavoura Arcaica* (2001): A luz (e a sombra) ajudando na dramaticidade da situação.

⁴² Palestra “Luz e Sombra no Cinema Nacional”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, no dia 22/09/2009. Trechos da palestra estão disponíveis no site YouTube, no endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=pi84XpSIPBU>, acessado em 28/11/2009.

⁴³ Palestra realizada no V Panorama Internacional Coisa de Cinema, no dia 23/03/2009. Trechos dessa palestra também estão disponíveis no site YouTube, no endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=2vckbtlNznU&feature=related>, acessado em 30/11/2009.

Ao estudar a vida e obra do diretor de fotografia Walter Carvalho, percebemos que, ao mesmo tempo em que guarda uma relação com o cinema novo problematizando a realidade brasileira através de imagens, mostra um apuro técnico e estético digno dos melhores fotógrafos internacionais. Isso lhe permitiu realizar trabalhos com diretores das mais diferentes vertentes do cinema brasileiro como Nelson Pereira dos Santos, Claudio Assis, Walter Salles, João Falcão, José Alvarenga Jr, entre outros.

5.1 Lavoura Arcaica e o diretor

Lavoura Arcaica é o único longa metragem do diretor Luis Fernando Carvalho, que, embora tenha começado a carreira no meio audiovisual estagiando em funções de assistência de montagem e de direção no cinema, no início dos anos 80, devido a diminuição das produções cinematográficas, acaba rumando para a televisão onde o mercado se desenvolvia com mais saúde. Na Globo, faz assistência de direção nas minisséries *O Tempo e O Vento* (1985), direção de Walter Campos e Paulo José; e *Grande Sertão: Veredas* (1985), direção de Walter Avancini. Assina a direção das primeiras novelas na Rede Manchete: *Helena e Carmem* (1987). Em 1990 dirige suas primeiras novelas na Globo: *Gente Fina* e *Riacho Doce*. Luis Fernando ganha destaque com a direção das novelas *Renascer* (1993) e *O Rei do Gado* (1996), ambas com fotografia de Walter Carvalho, como dito anteriormente. Em debate realizado com críticos no lançamento do filme, Luis Fernando revela que a esta altura estava bastante insatisfeito com o resultado de seu trabalho na televisão:

Fazia leituras para propor projetos que pudessem renovar minha relação com o veículo. Mas o que eu procurava, na verdade, era um texto que me colocasse contra a parede, que me respondesse coisas, que provocasse minha insatisfação com relação aos rumos de minha profissão [...] Não deu outra, dei de cara com Raduan.⁴⁴

Recentemente, Luis Fernando tem se destacado na TV pelas minisséries; dirigiu *Hoje é Dia de Maria* (2005), *A Pedra do reino* (2007) e *Capitu* (2008), trabalhos que corroboram a busca do diretor por projetos que renovassem sua relação com a TV.

Lavoura Arcaica (2001) é um filme baseado na obra literária homônima de Raduan Nassar, de 1975, e nasce, portanto, da inquietação do diretor que pretendia realizar uma obra autoral, onde pudesse exercitar uma linguagem diferente, um desafio. É sabido que Luis Fernando interrompeu seu vínculo com a Globo para se dedicar inteiramente ao filme, e assim

⁴⁴ Entrevista do diretor à José Carlos Avellar, Geraldo Sarno, Miguel Pereira, Ivana Bentes, Arnaldo Carrilho e Liliane Heynemann. Realizado no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, em 02/10/2001, e encartada no livreto que acompanha a edição especial do DVD.

exigiu que sua equipe também o fizesse, principalmente os atores, que passaram por três meses de ensaio na locação do filme, uma fazenda alugada no interior de Minas Gerais, onde aprenderam a tirar leite de vaca, arar a terra, conhecer os personagens uns dos outros. Simone Spoladore (Ana), que não possui falas no filme, teve ainda mais tempo de preparação: quase um ano fazendo aulas de dança árabe.

O diretor recusa a idéia de adaptação; todas as falas dos atores são exatamente iguais ao texto do livro. O diretor diz ter baseado o trabalho na improvisação, mas há uma peculiaridade nessa improvisação; cada ator, passado um tempo de vivência preparatória na fazenda, extraiu do texto original tudo o que julgava significativo para o personagem; aí entrou um tratamento do diretor e definiu-se o texto final. É isso que podemos chamar de o roteiro do filme, pois não havia um roteiro detalhado, só o livro e esse texto adaptado, “improvisado”:

O processo do filme como um todo tem como ponto de partida a improvisação. Havia um guia, sempre um guia mínimo para a produção, a direção de arte e o figurino tomarem conhecimento daquilo que eu precisaria dispor em determinada cena. Mas nunca um roteiro adaptado, uma fala adaptada. Não há uma vírgula que esteja ali que não seja do Raduan.” (CARVALHO, 2002, p. 44).

Processo parecido se deu com a fotografia, como não havia um roteiro detalhado a referência para Walter Carvalho também foi a obra de Raduan, a estrutura narrativa que determinou a estrutura visual vem do próprio livro. Portanto, com base nas palavras do livro, e é claro nas conversas e troca de idéias entre o Walter e Luis Fernando é que se definiu o visual do filme.

5.2 A Estrutura visual de Lavoura Arcaica

Começamos este trabalho apresentando as funções técnicas do diretor de fotografia. Em seguida analisamos os três tipos de luz (ataque, compensação e contraluz), e discutimos a importância do diretor de fotografia pensar em um conceito para as imagens, de acordo com o conceito geral do filme, e/ou de acordo com um personagem, uma locação, para, dessa forma, podermos considerar o que é uma boa fotografia.

No segundo capítulo estudamos os *componentes visuais básicos*, os quais, segundo Bruce Block, estão presentes em qualquer imagem seja ela feita para cinema, TV, computador, papel, etc. Apresentamos cada um dos componentes, bem como seus subcomponentes, que serão pertinentes à nossa análise. Esses componentes, portanto estão em toda imagem, e são pensados pelos diretores de fotografia, diretores de arte e diretores, antes

de filmar, e organizados segundo uma estrutura narrativa presente no roteiro, de acordo com as intenções do diretor do filme. Conforme Block, esses componentes e subcomponentes podem ser articulados segundo o *princípio de contraste e afinidade* (anteriormente discutido), dentro do plano, de plano para plano e de seqüência para seqüência. Isso permite que discutamos a *estrutura visual* em termos de progressão, assim como se estrutura o roteiro. Portanto, nossa análise consistirá em verificar como esses elementos visuais são apresentados, organizados e hierarquizados, de acordo com a história, para que criem, complementem ou enfatizem uma situação dramática, formando assim um conceito visual em *Lavoura Arcaica*.

O filme, bem como o livro, é todo memória, narrado em primeira pessoa pelo personagem principal André (Selton Melo). André é encontrado no quarto de uma pensão pelo irmão Pedro (Leonardo Medeiros), após ter deixado a casa da família no interior. Pedro tenta convencê-lo a voltar, contando que a família sentia sua falta. O próprio diálogo na pensão é também memória de André. A conversa é tensa e adentra a noite, despertando a lembrança de André, que aos poucos revela ao irmão as divergências de pensamento com o pai (Raul Cortez), principalmente em relação à disciplina e religião; o amor pela mãe (Juliana Cunha); a lembrança da luz da infância; e o real motivo de sua partida: a paixão pela irmã Ana (Simone Spoladore). Após o desabafo, André é convencido por Pedro a voltar para casa, onde é preparada uma festa para sua chegada.

A apresentação da história começa com uma seqüência composta por planos onde não se distingue de imediato o que está acontecendo, ou onde se passa a cena. Só após algum tempo entendemos que se trata de um homem se masturbando, mas ainda assim o espaço é incerto. Mais um tempo se passa até que se revele um pouco do quarto escuro onde se encontra André. A intenção do diretor era revelar essas informações aos poucos, assim como se dá no livro, para criar um mistério e despertar a imaginação do espectador. Para isso Walter Carvalho utiliza vários componentes visuais para criar um *espaço ambíguo*, como closes, pouca profundidade de campo de foco, e principalmente zonas de subexposição totalmente escuras para despertar a imaginação do espectador, como se vê abaixo:

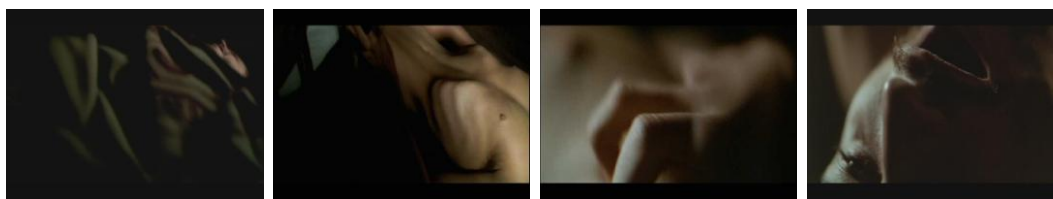


Figura 74: Espaço ambíguo.

A trama se estrutura basicamente no contraste emocional de André, antes e depois de deixar a fazenda; no contraste entre o sagrado e o profano; entre exterior e interior; e na ambigüidade do personagem, que retarda o entendimento dos fatos. Visualmente o contraste de André se reflete no contraste tonal (claro/escuro) da iluminação de Walter Carvalho entre seqüências da fazenda e as da pensão:



Figura 75: Contraste tonal entre seqüências.

Na pensão, grandes áreas sub-expostas no quadro, ataque duro com pouca ou nenhuma compensação; na fazenda, áreas de superexposição, ataque difuso com compensação para suavizar as sombras (figura 75).

Outros elementos visuais reforçam o desequilíbrio emocional de André, como linhas diagonais, imagens distorcidas (esticadas e inclinadas), foco atrasado, câmera e luz balançando:

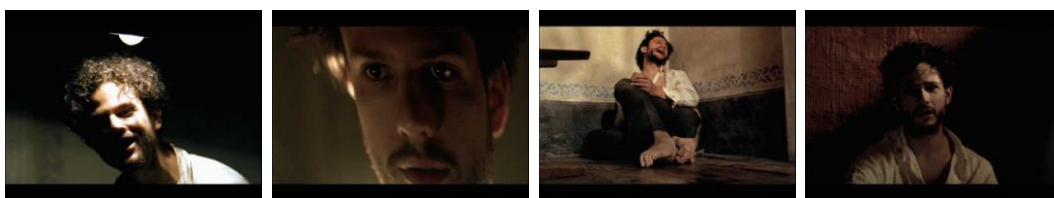


Figura 76: Componentes visuais reforçando o desequilíbrio do personagem.

Na memória de André, a casa da fazenda é escura quando associada à figura do pai, que com a família reunida à mesa proferia sermões disciplinadores, apoiados em passagens bíblicas:



Figura 77: O clima carregado associado à imagem do pai.

A própria câmera de Walter Carvalho, que durante o filme se move bastante, não descrevendo, mas revelando coisas, como prefere o diretor, é estática, dura, ao mostrar o pai.

No entanto, a recordação de André é confusa, nem sempre a lembrança do pai está associada à escuridão, reforçando a ambigüidade da história. Como fala André a certa altura do filme: “nem tudo se deteriora no porão de um navio.” Abaixo, o contraste de sentimentos em relação ao pai, representado na fotografia pelo contraste tonal entre seqüências:

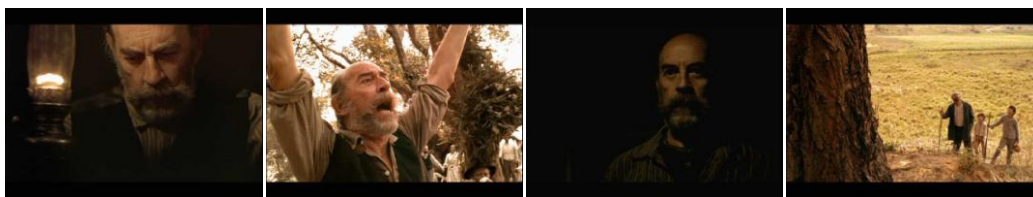


Figura 78: Contraste tonal nas seqüências sobre o pai.

André se refere à juventude lembrando-se da claridade da casa, mas essa claridade no fundo está associada à irmã Ana. Já que aquele era o tempo em que ele vivia junto dela na casa, e assim podemos entender Ana como sendo a luz nos seus olhos. Na figura 79, a claridade associada à Ana e a infância.

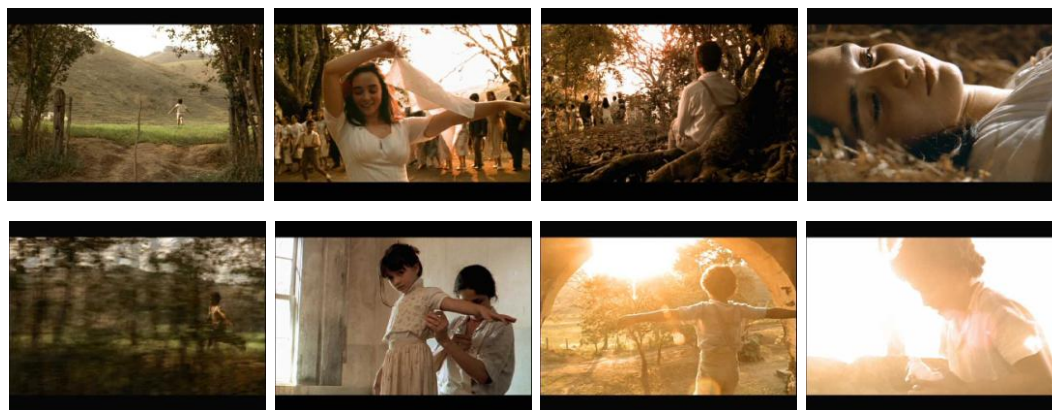


Figura 79: Unidade da luz entre seqüências associadas a lembranças boas..

No entanto, a claridade também tem duplo sentido, pois o que era uma lembrança alentadora da infância começa a perturbar o personagem na adolescência. Na figura 80, a luz faz o personagem lembrar de Ana, o que o leva a chorar, em seguida começa-se a evidenciar seu desejo pela irmã.



Figura 80: A claridade passa a perturbar André ao trazer a memória de Ana.

André lembra então de quando deixou a luz da fazenda e entrou na escuridão da pensão, sentimento marcado pela fotografia:



Figura 81: Contraste tonal dentro da seqüência.

Quando o Pedro fala a André que ninguém na casa mudou tanto quanto Ana com sua partida, é o ponto em que o protagonista perde o controle pela primeira vez, levando-o a esbravejar sua divergência quanto aos valores familiares cultivados pelo pai, e revela ser epilético. A fotografia exagera os componentes de desequilíbrio (linhas diagonais, desfoco, pouca luz), como se vê a seguir:

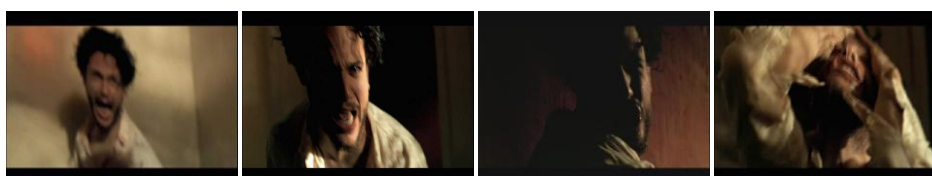


Figura 82: Acentuam-se os componentes visuais de desequilíbrio.

Esse surto é ilustrado pela imaginação de André com a família o condenando. Acentua-se a distorção da imagem, são usadas linhas diagonais fortes, formas triangulares, e contraste entre cores frias e quentes, como mostra a figura 83:

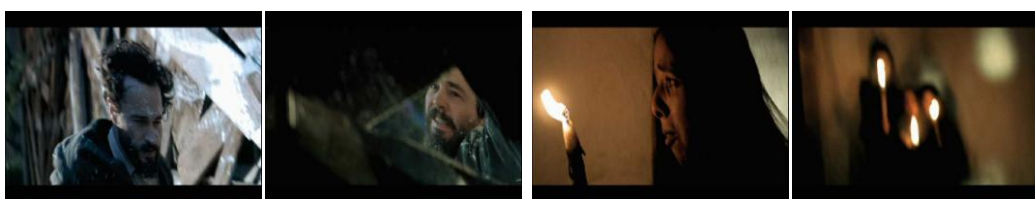


Figura 83: Devaneios de André

Luís Fernando Carvalho disse que o filme todo foi baseado em improvisação em cima do conteúdo do livro. Ele está se referindo principalmente à atuação, nas imagens isso se reflete em uma câmera que se move quase o tempo todo, acompanhando os atores, que tem bastante liberdade. Porém, podemos perceber até aqui que há uma estrutura visual pensada previamente, mantendo uma afinidade de plano para plano dentro das seqüências e fazendo contraste entre seqüências, sempre de acordo com a história. Com isso, queremos destacar que a improvisação referida pelo diretor é incorporada pela fotografia, como nos planos em que o ator sai de foco devido à agitação do personagem; e faz parte do conceito essa liberdade tanto do ator quanto da câmera. Mas há uma estrutura visual que permeia o filme baseada no contraste entre filho x pai; sagrado x profano; claridade x escuridão; resultado da ambigüidade do personagem.

Logo no início do filme André lembra um dos sermões do pai que diz: “os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso.” Na figura 84, o contraste dos olhos de André, hora limpos, hora sujos, resultado de uma iluminação distinta para cada situação:



Figura 84: Claridade e escuridão nos olhos de André.

A seqüência de lembranças que conduz à revelação do incesto entre os irmãos alterna planos da infância de André pegando uma pomba com planos da hora em que realiza o desejo por Ana. Nessa alternância de planos Walter Carvalho mantém uma afinidade de linhas verticais, que formam divisões no quadro e isolam pontos de interesse:



Figura 85: Afinidade de linhas verticais.

No filme, predominam cores quentes (alaranjados, amarelos) e dessaturadas (marrons, beges). Cores frias são usadas em rápidos planos e prenunciam momentos em que André sofrerá. Por exemplo, após a relação sexual com a irmã, quando os dois estão deitados sob a palha (cores quentes) há um corte para um plano de uma planta em cores frias, em seguida volta a imagem da palha mas Ana não está mais ao seu lado. André se desestabiliza e vai atrás de Ana na Capela, que o rejeita, mostrando arrependimento pelo que fizera (figura 86).



Figura 86: Contraste entre cores frias e quentes.

Ainda sobre cor, os únicos elementos vermelhos do filme são a flor do cabelo de Ana, que aparece somente nas duas festas, a melancia partida na primeira festa e o vinho que Ana se derrama na segunda. Ao final, na seqüência da segunda festa, com o desfecho da tragédia, a flor ganha destaque, simbolizando o sangue de Ana (figura 87).

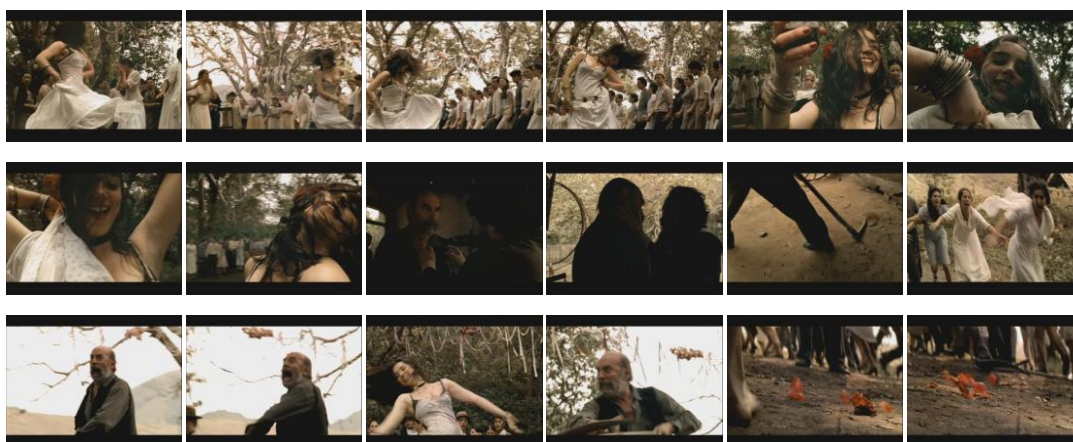


Figura 87: Seqüência final, elemento vermelho simbolizando a tragédia.

5.3 Referências de Lavoura Arcaica na pintura

Na entrevista que acompanha o DVD, o diretor Luis Fernando Carvalho aponta os pintores que serviram de referência para os climas representados no filme (Rembrandt, Munch, El Greco, Millet, Cézanne, Van Gogh, Velásquez, entre outros). Essas referências fazem-se notar na direção de arte e na fotografia. A seguir alguns pintores que julgamos mais pertinentes, no visual do filme.

Rembrandt, clima obscuro relacionado ao pai e à pensão:

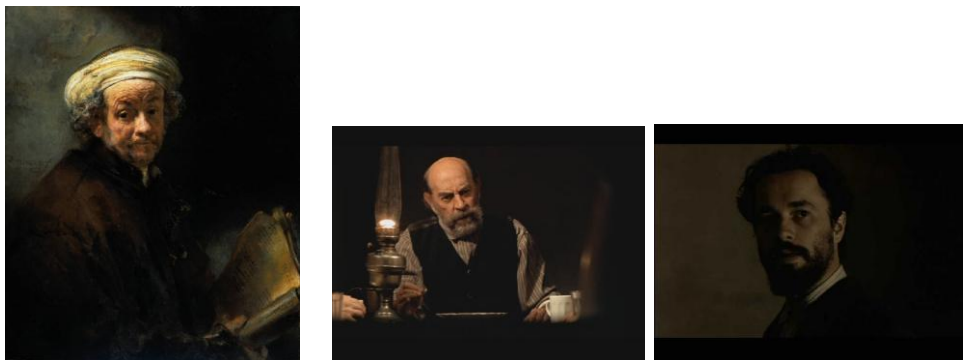


Figura 90: Obra de Rembrandt; Auto-retrato, 1661. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Rembrandt>

Edvard Munch, referência para climas de melancolia, desequilíbrio, medo:

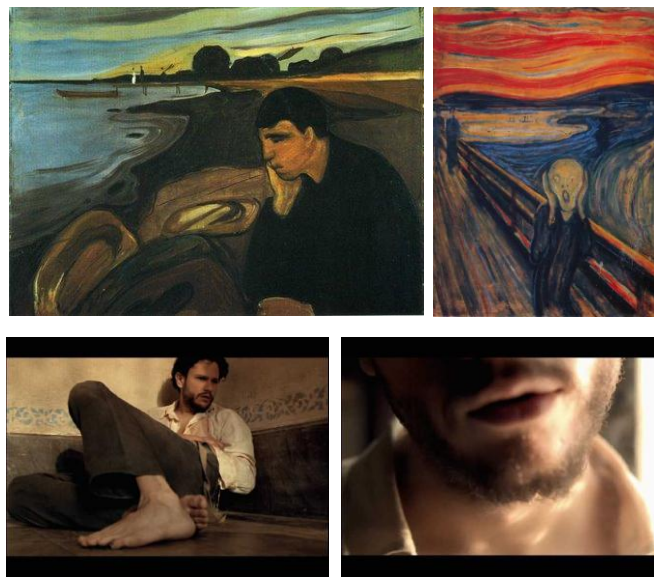


Figura 91: Obras de Munch: Melancholia (1896); O Grito (1893). Fonte: <http://www.munch.museum.no/>

Edgar Degas, onde encontramos a referencia visual para as cenas mais claras, relacionadas à infância de André e à Ana:



Figura 92: Obra de Degas; O Ensaio (1873). Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Edgar_Degas

El Greco, figuras alongadas, recurso visual utilizado para reforçar a desestabilidade emocional de André:



Figura 93: Obra de El Greco; O Apóstolo Pedro (1600). Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/El_Greco

Após esta análise, portanto, podemos entender como os elementos visuais se estruturam em *Lavoura Arcaica*, de acordo com o a estrutura narrativa, atendendo às necessidades dramáticas em cada seqüência e no filme como um todo, podendo ser entendidos como fazendo parte de um conceito previamente elaborado pelo diretor de fotografia. As imagens de *Lavoura Arcaica*, como disse Walter Carvalho no *making of* do filme, buscam mostrar os objetos pelo lado de dentro, isto é, mais do que descrever um objeto, um cenário, um ator; o fotógrafo segue o princípio do Impressionismo, de representar um sensação sobre o exterior.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procuramos analisar a fotografia de Walter Carvalho no filme *Lavoura Arcaica* (2001), de Luis Fernando Carvalho, com base nos *componentes visuais básicos*, verificando como esses componentes se estruturam segundo o *Princípio de Contraste e Afinidade*, de acordo com a estrutura narrativa, evidenciando, assim, o conceito da fotografia do filme. Vimos que embora o filme não contasse com um roteiro detalhado, tendo como estrutura narrativa o próprio livro de onde foi inspirado, e fundamentando-se na improvisação, como disse o diretor, percebemos que *Lavoura Arcaica* apresenta uma estrutura visual deliberada quando separamos as seqüências para análise e nota-se, ao mesmo tempo, uma apropriação da proposta de improvisação, pela fotografia, principalmente no que se refere a movimentos de câmera na mão.

Terminada nossa análise, e de acordo com o que estudamos sobre a fotografia no cinema brasileiro, podemos ver que Walter Carvalho, na fotografia de *Lavoura Arcaica*, dialoga tanto com uma tradição imagética brasileira herdada dos cinemas dos anos 60 (quando usa altos contrastes, câmera na mão, imagens tremidas, desfocadas), quanto com as novas propostas de internacionalização do produto fílmico brasileiro, primando pelo acabamento esmerado e contribuindo para uma “expressão cultural nacional e moderna.” (RAMOS, 1990).

Lavoura Arcaica é um filme que carrega a preocupação estética comparável à de Edgar Brasil e Mario Peixoto em *Limite*, mas não é um filme “hermético” como julgaria Glauber Rocha se referindo ao filme de 1931, no sentido de que o *Limite* se fecha em si mesmo, não faz referencia a fatos sociais ou políticos de seu tempo. Luis Fernando Carvalho e Walter Carvalho conseguem fazer um filme sensorial, no sentido de não ser descritivo, por ser construído em cima do pensamento do personagem André, e ainda assim, fazer referência a uma realidade social (Embora não localizada precisamente no tempo nem no espaço, sabe-se apenas que é no interior do Brasil). A confusão mental de André, o seu contraste de sentimentos, e conseqüentemente seu sofrimento, fazem de *Lavoura Arcaica* um filme intimista, contudo, a razão do desequilíbrio do personagem é exterior a ele, pois se funda no temor pela religião e nos costumes de uma sociedade que lhe impõe regras, as quais ele não concorda.

O filme, como disse o diretor, é de paisagens interiores. Na fotografia, Walter Carvalho consegue, transpor as palavras do livro em imagens que representam impressões do personagem sobre a realidade, assim como uma pintura impressionista. O filme não se propõe a fazer um retrato do Brasil, mas traz elementos de nossa cultura e geografia, como a relação

com o sol e a terra nas cenas externas, o sincretismo religioso; ao mesmo tempo que trata de temas universais como o amor, o incesto e a família, configurando-se num filme com identidade brasileira de qualidade internacional.

Tendo chegado ao fim, percebemos melhor agora as fases, ciclos ou “surto” do cinema brasileiro, entendendo como o trabalho dos diretores de fotografia se consolidou e como a imagem evoluiu ao longo desses anos. Compreendemos melhor, também, o embate entre técnica e estética no cinema nacional, que é justamente onde se encontra o trabalho do fotógrafo. Reconhecemos que algumas questões como a identidade brasileira, continuam em aberto e ainda serão muito discutidas por críticos, cineastas e fotógrafos, mas esperamos ter contribuído para algumas dessas discussões.

Por último, gostaria de falar sobre minhas motivações para pesquisar sobre o tema da cinematografia. Sempre me interessei por cinema e televisão e durante meu curso de graduação, no ano de 2005, fui bolsista na Unidade Produtora de TV da UFRGS (UFRGS TV), e mais tarde passei a ser funcionário. Lá tive a oportunidade de aprender e praticar todas as etapas de produção de um audiovisual, desde o roteiro até a edição e finalização. Mas disso, o que mais me despertou o interesse foi trabalhar com luz e câmera. A prática me levou a estudar mais sobre o assunto e oportunizou aplicar meus conhecimentos teóricos. Na UFRGS TV, realizei imagens para matérias jornalísticas, entrevistas, vinhetas, vídeos institucionais e até algumas experiências em ficção. Só assim pude compreender a complexidade em se conseguir construir uma imagem a partir de uma idéia, e passei a me interessar mais sobre o trabalho dos diretores de fotografia. Durante a gravação do *making of* do filme *Quase Um Tango...*(2009), do diretor gaúcho Sérgio Silva, então professor da universidade, que pude conhecer o trabalho de fotografia cinematográfica de perto, e acompanhar como o diretor de fotografia Rodolfo Sánchez se relacionava com o diretor e suas idéias para contar aquela história, bem como sua relação com as equipes de câmera, maquinaria e elétrica. Essas experiências acabaram por me motivar a estudar ainda mais e foram determinantes na escolha do tema do trabalho que se encerra.

7 REFERÊNCIAS

AB'SÁBER, Tales A. M. **A Imagem Fria: crise do sujeito no Brasil dos anos 80.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

A ARTE do (Im)possível. Disponível em:

<http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=58&Itemid=13>
Acesso em 20 Out. 2009.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme.** São Paulo: Papyrus, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema.** 1980 Disponível em:

<<http://www.scribd.com/doc/7168632/Jean-Claude-Bernadet-O-Que-e-Cinema>>
Acesso em 15Nov. 2009.

BLOCK, Bruce. **The Visual Story.** Londres: Focal Press, 2008.

CARVALHO, Luis Fernando. **Sobre o Filme Lavoura Arcaica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARVALHO, Walter. **Fotografias de Um Filme.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ENTREVISTA com Waldemar Lima, ABC. Disponível em:

<http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=104&Itemid=113&limit=1&limitstart=7> Acesso em 26 Nov. 2009.

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch. **O Sentido do Filme.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

_____. **A Forma do Filme.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1949.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

HUMBERTO Mauro e a construção estética da imagem nos filmes do período do INCE.

Disponível em:

<http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=107&Itemid=133>

Acesso em 19 Nov. 2009.

MOURA, Edgar Peixoto de. **50 Anos luz, câmera e ação**. São Paulo: Senac, 2001.

O SOL picando o côco dos caipiras. Disponível em:

<http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=94&Itemid=133>

Acesso em 21 Nov. 2009.

PEQUENA História da Cinematografia no Brasil. Disponível em:

<http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=63&Itemid=133>

Acesso em 19 Nov.2009.

RAMOS, Jose Mario Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade : o audiovisual e a ficção de massa no Brasil** [manuscrito]. 1990. 2 v. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1990.

RESENHA Sessão ABC : Cidade de Deus - César Charlone. Disponível em:

<http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=72&Itemid=113&limit=1&limitstart=2> Acesso em: 25 Nov. 2009.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. **A Estética da Fome**

<<http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm> > Acessado em 13 Out.2009.

ROSSINI, Miriam de Souza. O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro. In: **Revista FAMECOS**, nº 34, Porto Alegre, dezembro de 2007.

8 ANEXOS

Anexo A: Ficha técnica do filme *Lavoura Arcaica*.

Gênero: Drama

Duração: 163 minutos

Ano de Lançamento (Brasil): 2001

Elenco:

Selton Mello - André

Raul Cortez - pai

Juliana Carneiro da Cunha - mãe

Simone Spoladore - Ana

Leonardo Medeiros - Pedro

Caio Blat - Lula

Pablo César Cância - André (criança)

Denise Del Vecchio - prostituta

Direção: Luiz Fernando Carvalho

Produção Executiva: Luiz Fernando Carvalho, Maurício Andrade, Raquel Couto, Donald Ranvaud

Roteiro: Luiz Fernando Carvalho, baseado no romance homônimo de Raduan Nassar

Direção de Arte: Yurika Yamasaki

Figurino: Beth Filipecki

Produção de Elenco: Raquel Couto

Maquiagem: Marlene Moura

Edição: Luiz Fernando Carvalho

Música original: Marco Antônio Guimarães

Direção de Fotografia: Walter Carvalho

Câmera: Walter Carvalho

Assistente de Câmera: Lula Carvalho

Eletricista Chefe: Ulisses Malta

Companhia Produtora: LFC Produções e VideoFilmes

Distribuição: Riofilme, Europa Filmes, Artkino Pictures, ID Distribution, Transeuropa Video Entertainment (TVE)

Patrocínio: Credicard

Apoio Cultural: Brasil Telecom, Prefeitura do Rio de Janeiro.

Incentivos governamentais: Lei do Audiovisual, Lei de Incentivo à Cultura

Anexo B: Prêmios do filme Lavoura Arcaica.

FESTIVAIS & INSTITUIÇÕES	CATEGORIAS	DATA
Competição Oficial do Festival de Montreal/ Canadá	• Prêmio de Melhor Contribuição Artística	OUT 2001
Competição Oficial do Festival de Biarritz/ França	• Prêmio Especial do Júri	OUT 2001
Festival do Rio BR	• Prêmio Ministério da Cultura	OUT 2001
Mostra Internacional de Cinema de São Paulo	• Prêmio de Melhor Filme do Júri Popular	OUT 2001
Festival de Cinema de Brasília	• Melhor Filme • Melhor Ator (Selton Mello) • Melhor Atriz Coadjuvante (Juliana Carneiro da Cunha) • Melhor Ator Coadjuvante (Leonardo Medeiros) • Melhor Fotografia (Walter Carvalho) • Melhor Trilha Sonora Original (Marco Antônio Guimarães) • Prêmio ANDI (concedido pela UNICEF)	NOV 2001
Festival de Cinema de Havana/ Cuba	• Prêmio Especial do Júri • Melhor Ator (Selton Mello) • Melhor Fotografia (Walter Carvalho) • Melhor Trilha Sonora (Marco Antônio Guimarães)	DEZ 2001
Festival de Cinema de Tiradentes	• Prêmio de Melhor Filme do Júri Popular	JAN 2002
Festival de Cinema de Santo Domingo/ República Dominicana	• Prêmio de Melhor Filme • Melhor Fotografia (Walter Carvalho) • Melhor Trilha Sonora (Marco Antônio Guimarães)	FEV 2002
Festival de Cinema de Cartagena/ Colômbia	• Melhor Filme • Melhor Diretor (Luiz Fernando Carvalho) • Melhor Fotografia (Walter Carvalho) • Prêmio Especial do Júri de Melhor Trilha Sonora (Marco Antônio Guimarães) • Prêmio dos Cineclubes de Cartagena - Melhor Filme	MAR 2002

Festival de Cinema de Guadalajara/ México	<ul style="list-style-type: none"> • Melhor Filme • Melhor Diretor (Luiz Fernando Carvalho) • Prêmio da Crítica – Melhor Filme 	MAR 2002
Prêmio SESC São Paulo Brasil	<ul style="list-style-type: none"> • Melhor Filme • Melhor Atriz (Juliana Carneiro da Cunha) do Júri Popular • Melhor Filme da Crítica 	MAR 2002
Prêmio da Associação de Críticos de Arte de São Paulo (APCA)/ Brasil	<ul style="list-style-type: none"> • Melhor Atriz (Juliana Carneiro da Cunha) 	MAR 2002
Festival de Cinema de Lleida/ Espanha	<ul style="list-style-type: none"> • Melhor Ator (Selton Mello) • Melhor Roteiro (Luiz Fernando Carvalho) 	ABR 2002
Festival de Cinema Independente de Buenos Aires/ Argentina	<ul style="list-style-type: none"> • Melhor Filme do Júri Popular • Melhor Fotografia (Walter Carvalho) • Prêmio Especial do Júri • Prêmio Kodak de Tratamento de Imagem (Walter Carvalho) 	ABR 2002
Prêmio da Associação Brasileira de Cinematografia	<ul style="list-style-type: none"> • Melhor Fotografia (Walter Carvalho) 	MAI 2002
L.A. Latino International Film Festival	<ul style="list-style-type: none"> • Prêmio Melhor Diretor 	AGO 2002
Sexto Encuentro Lationoamericano de Cine/ Peru	<ul style="list-style-type: none"> • Melhor Ator (Selton Mello) • Medalha Fellini • Prêmio do Público 	AGO 2002

Anexo C: Filmografia de Walter Carvalho.

Diretor de Fotografia:

1. O Homem que Engarrafava Nuvens (2009)
2. Sonhos Roubados (2009)
3. A Erva do Rato (2008)
4. Chega de Saudade (2007)
5. Cleópatra (2007)
6. Santiago (2007)
7. O Engenho de Zé Lins (2007)
8. Baixio das Bestas (2006)
9. O Céu de Suely (2006)
10. BerlinBall (2006)
11. A Máquina (2005)
12. Crime Delicado (2005)
13. O Veneno da Madrugada (2004)
14. Cazuza - O Tempo Não Pára (2004)
15. Entreatos (2004)
16. Glauber o Filme, Labirinto do Brasil (2003)
17. Filme de Amor (2003)
18. Carandiru (2003)
19. Amarelo Manga (2002)
20. Madame Satã (2002)
21. Janela da Alma (2001)
22. Abril Despedaçado (2001)
23. Lavoura Arcaica (2001)
24. Amores Possíveis (2001)
25. Um Crime Nobre (2001)
26. Villa-Lobos - Uma Vida de Paixão (2000)
27. Passadouro (2000)
28. Notícias de uma Guerra Particular (1999)
29. Texas Hotel (1999)
30. Somos Todos Filhos da Terra (1998)

31. O Primeiro Dia (1998)
32. Central do Brasil (1998)
33. O Amor Está no Ar (1997)
34. Pequeno Dicionário Amoroso (1997)
35. Terra Estrangeira (1996)
36. Cinema de Lágrimas (1995)
37. "Un siècle d'écrivains" (1995)
TV, 1 episódio: Jorge Amado
38. "Butterfly" (1995) Minissérie TV
39. Socorro Nobre (1995)
40. "Agosto" (1993) Minissérie TV
41. A Babel da Luz (1992)
42. A República dos Anjos (1991)
43. Conterrâneos Velhos de Guerra (1991)
44. Círculo de Fogo (1990)
45. Césio 137 - O Pesadelo de Goiânia (1990)
46. Uma Escola Atrapalhada (1990)
47. O Mistério de Robin Hood (1990)
48. Assim na Tela Como no Céu (1990)
49. Blues (1990)
50. Que Bom Te Ver Viva (1989)
51. O Inspetor (1988)
52. Si tu vas à Rio... tu meurs (1987)
53. Alta Rotação (1987) (TV)
54. Rio de Memórias (1987)
55. Terra para Rose (1987)
56. Os Trapalhões no Auto da Compadecida (1987)
57. Com Licença, Eu Vou à Luta (1986)
58. A Igreja da Libertação (1985)
59. Pedro Mico (1985)
60. "A Máfia no Brasil" (1984) Minissérie TV
61. Sargento Getúlio (1983)
62. A Difícil Viagem (1983)

63. Cinema Paraibano - Vinte Anos (1983)
64. Sete Dias de Agonia (1982)
65. A Missa do Galo (1982)
66. O Homem de Areia (1981)
67. Antônio Conselheiro e a Guerra dos Pelados (1977)
68. Viola Chinesa (1977)
69. Boi de Prata (1973)

Direção:

1. Budapeste (2009)
2. Moacir Arte Bruta (2005)
3. Cazuza - O Tempo Não Pára (2004)
4. Lunário Perpétuo (2003)
5. Janela da Alma (2001) (co-diretor)

Assistente de direção:

1. O País de São Saruê (1971)

Anexo D: Capa do DVD, edição especial.

