

**DISTINÇÕES E ENCONTROS ENTRE AS MATERIALIDADES DA FOTOGRAFIA
E DA ARTE NO AUDIOVISUAL: CASO “AINDA ESTOU AQUI”
(2024, WALTER SALLES)**

Patrícia Azambuja¹

Resumo: Com base no entendimento da imagem movimento como herdeira de práticas e tradições múltiplas, buscaremos estudar, no presente artigo, tanto a complexidade que envolve o trabalho da Direção de Fotografia quanto as interações inventivas que afloram do seu encontro com demais equipes de trabalho - em suas práticas operacionais e de potência emocional. O objetivo deste artigo, de cunho exploratório, é compreender o que conduz e articula as experiências da fotografia audiovisual contemporânea e, através de revisão de literatura, pesquisa documental e análise fílmica, decifrar algumas correlações técnicas, de envolvimento emocional e narrativo com as matérias sensíveis da fotografia, no filme *Ainda Estou Aqui* (2024, Dir: Walter Salles).

Palavras-chave: Direção de Fotografia; Audiovisual; Materialidades; Ainda Estou Aqui; Walter Salles.

**DISTINCTIONS AND ENCOUNTERS BETWEEN MATERIALITIES OF
PHOTOGRAPHY AND ART IN AUDIO-VISUAL: CASE “AINDA ESTOU AQUI”
(2024, WALTER SALLES)**

Abstract: Based on the understanding of the movement image as an heir to multiple practices and traditions, we will seek to study, in this article, both the complexity that involves the work of the Director of Photography and the inventive interactions that arise from its encounter with other work teams - in their operational practices and emotional power. The objective of this article, of an exploratory nature, is to understand what drives and articulates the experiences of contemporary audiovisual photography and, through literature review, documentary research and film analysis, to decipher some technical correlations, of emotional and narrative involvement with the sensitive subjects of photography, in the film *Ainda Estou Aqui* (2024, Dir: Walter Salles).

Keywords: Cinematography; Audiovisual; Materialities; Ainda Estou Aqui; Walter Salles.

¹ Doutora em Psicologia Social pela UERJ (2012), mestre em Artes Visuais pela UNESP (2000) e graduada em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo pela UFMA (1995). Professora Associada do Departamento de Comunicação Social, na Universidade Federal do Maranhão. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4092-3868>

Introdução

As imagens fotográficas compartilhadas hoje por diferentes mídias têm exigido esforço de entendimento, em especial, quando as lógicas de produção e distribuição sugerem constante reconfiguração de formatos e linguagens. As fotografias ajustam-se a diferentes intenções e arranjos técnicos - sejam estáticas ou por intermédio da justaposição de seus fragmentos e da montagem cinematográfica -, ativam a imaginação, mobilizam pensamentos e significados diversos, além de terem seu acesso ampliado pela expansão dos dispositivos multiplataforma. Em uma conjuntura tecnológica subsequente, o vídeo também potencializa a experimentação que se sustenta fazendo uso de infraestrutura cada vez mais heterogênea em termos de produção e circulação. Cenário geral aprofundado por diversos pesquisadores ao questionarem discursos que promulgam o fim de determinadas técnicas ou linguagens. Philippe Dubois (2004) reclama por uma estética videográfica, híbrida e fluida por natureza, enquanto André Gaudreault e Philippe Marion (2016) constatam que estando as imagens em movimento inscritas em novos suportes e circulando em outros espaços, o cinema se prolifera e está em todo lugar.

Para fins deste trabalho, que tem como pano de fundo a conjuntura descrita, fica como questionamento o que universos tão aparentemente díspares e mutáveis podem ter em comum. Portanto, busca-se compreender neste artigo o fio condutor que articula algumas das complexidades da fotografia audiovisual contemporânea, como herdeira inquestionável da tradição cinematográfica, ao mesmo tempo em que, também, flexibiliza seus modos de produção, diluindo-os em uma dinâmica de criação cooperada entre os diversos setores de produção e esferas do conhecimento. Para tal fim, utiliza como metodologia inicial a revisão de literatura no intuito de contextualizar a Direção de Fotografia neste cenário dinâmico de múltiplas gramáticas e formas de trabalho. O levantamento bibliográfico (Gil, 2002; Deslauriers e Kérisit, 2008) busca articular o estudo exploratório em torno do tema e delimitar o objeto e as questões específicas a serem analisadas. A abordagem desenvolvida nos primeiros tópicos demarca as dinâmicas entre os campos da cinematografia, da direção de fotografia, da operação técnica dos equipamentos e das distintas acepções para o profissional

que tem a luz como matéria-prima, ao mesmo tempo em que, reconhece as afinidades deste (independente da nomenclatura) com os processos narrativos de criação e gestão.

De forma complementar e ainda utilizando referencial teórico, o item seguinte pondera em torno das conformidades entre as atribuições da Direção de Fotografia e os demais profissionais envolvidos nas produções, em especial, os responsáveis pelas materialidades físicas da cena. O desafio da D.F. passa a ser administrar sua autonomia criativa a serviço da fruição narrativa, conectando-a às demais instâncias criativas, plásticas e operacionais. A Direção de Arte, aliada na construção do conceito inicial, adere a noção de atmosfera fílmica à dimensão física dos fenômenos envolvidos com a imagem, proporcionando apreensões concretas nos âmbitos da memória, da história e da cultura.

Em um segundo momento, por meio de pesquisa documental (Gil, 2002) e análise fílmica (Vanoye; Goliot-Lété, 1994) da produção cinematográfica *Ainda Estou Aqui* (2024, Dir: Walter Salles), busca-se articular de forma empírica algumas distinções e encontros entre as materialidades expressivas da narrativa, tanto por meio da D.F. quanto da D.A.

1 A complexa tarefa de contextualizar a Fotografia Audiovisual

A Direção de Fotografia, ou Cinematografia - arte de desenhar (grego *graphein*) imagens em movimento (grego *κίνημα*, *kinema*) -, é uma função complexa, no sentido em que exige profissional capaz de aglutinar diferentes habilidades, bem como, integrar-se às diferentes técnicas desenvolvidas em um *set* de produção audiovisual. Apesar da moderação introduzida por Vittorio Storaro (1940-), seu depoimento no documentário *Cinematographer Style* (2006, 4m50s), de que seria cinematógrafo e não diretor de fotografia, caberia definir para fins deste trabalho que as diferenciações entre fotografia e cinematografia sugeridas por Storaro dizem mais sobre a percepção do controle maior que o cinematógrafo precisa ter da obra como um todo, do que a autoridade de uma linguagem em detrimento de outra; especialmente, por considerar como habilidade comum a de, utilizando câmeras, grafar uma história por meio da luz.

A mesma perspectiva é corroborada por Blain Brown (2012), que entende o cinema como meio para contar histórias visualmente, logo, distingue a cinematografia como sendo mais que apenas o registro fotográfico, mas sim como processo de conversão de ideias,

diálogos, ações, sentimentos, atmosferas e todas as formas de comunicação não-verbal para o contexto visual. A cinematografia, para o autor, resume o conjunto de métodos e técnicas usados para dar significado ao filme. Ainda assim, tais atributos não parecem exclusivos de uma linguagem especial, e sim do entendimento de um tipo de profissional que faz "mais do que colocar um rolo numa câmera e expor a imagem corretamente" (Mascelli, 2010, p.13), quando de fato precisa "estruturar a imagem com o mesmo cuidado que um escritor estrutura uma história ou um compositor estrutura uma música" (Block, 2010, p. XIV). Evidentemente, trata-se de operação que se diferencia da fotografia *still*, fixa ou fotografia de cena, pois está a serviço de uma obra como um todo - da concepção inicial à finalização -, e não apenas uma etapa de trabalho integrada à linha de produção, como no caso das fotografias feitas dos sets de filmagem, ou mesmo, a fotografia artística, que organiza um conjunto subjetivos de imagens.

Em parte, estes reveses sugerem divergências entre gramáticas visuais, restringindo campos de atuação profissional entre cinema, televisão e vídeo; entretanto, é consenso, inclusive para o fotógrafo Edgar Moura (1999, p. 209-210), que o diretor de fotografia "é quem lida com a luz e a câmera. Qualquer outra definição definirá outra profissão". Ele também questiona se este encargo estaria restrito ao cinema. Ou como deveria ser fixado em televisão. Operador de vídeo? Videógrafos? Diretores de videografia? Para Moura (1999, p.211), a palavra diretor pode gerar certo prestígio, porém, não apenas, pois de fato é o diretor de fotografia o responsável por resolver "o que será a imagem", processo que incluiria luz e câmeras. Entende-se neste caso que a palavra diretor exige além de habilidades técnicas, esforços criativos e de gestão, bem como, de entendimento profundo das diferentes linguagens, suportes, mídias e suas aplicações.

Essa amplitude de ação do diretor de fotografia, o que em alguns momentos pode gerar a percepção de tratar-se de um profissional que serve para quase tudo e quase nada, de acordo com Néstor Almendros (2012), tal apreensão decorre do fato que suas funções variam de um filme para outro. De um lado podem apenas supervisionar as imagens, dar conselhos e aprovar [...] no extremo oposto, construir a atmosfera visual do filme, nos enquadramentos, movimentos da câmera, escolha das lentes e iluminação. Para Almendros (2012, s/p, *tradução nossa*), "o diretor de fotografia deve intervir quando o conhecimento técnico do diretor não for suficiente para materializar em termos práticos os seus desejos artísticos".

A literatura brasileira retoma esta questão. Andréa Carla Scansani (2018, p.20) recupera a aproximação que cineastas clássicos faziam do termo operador de câmera e direção de fotografia, em especial o russo Vsevolod Pudovkin (1893-1953). Entretanto, afirma que EUA e Brasil, ao considerar o contexto industrial de produção, designam o diretor de fotografia como o "profissional responsável por toda a imagem do filme e que gerencia as equipes de câmera, elétrica e maquinária", podendo operar ou não a câmera. Entendem-se também distinções demarcadas por acordos coletivos.

Nos Estados Unidos, por exemplo, a câmera e as lentes são prerrogativas do diretor de fotografia. É ele quem decide onde irá a câmera e com que lente se filhará a cena. Na Inglaterra, lente e câmera são da dupla diretor/operador de câmera. O fotógrafo só se ocupa da iluminação, e por isso mesmo é chamado de *lighting cameraman*. Na França, lentes e câmera são do diretor. É o cinema de autor, sendo que o autor é o diretor (Moura, 1999, p.206).

No texto, *Notas [quase] pessoais sobre cinematografia*, Andréa Scansani (2020, p.217) recupera a proposição que aproxima a função de operação de câmera no Brasil e as atribuições dadas ao diretor de fotografia - profissional responsável por toda a imagem do filme e por gerenciar equipes de câmera, elétrica e maquinária: "nas mãos do operador de câmera estão as reais possibilidades técnicas com as quais as ideias abstratas do diretor podem ser concretizadas". São os conhecimentos técnicos, artísticos e as aptidões criativas do operador, em harmonia e de forma orgânica com as ideias gerais da direção, que viabilizam a finalização de um filme de forma plena.

Alex Moletta (2009, p.87) tanto aproxima quanto sugere aos aspirantes: aqueles "que desejam fazer direção de fotografia em videoproduções precisam desejar ver o mundo através de uma lente, querer transmitir pensamentos, emoções, ideias e críticas por meio da imagem". Com efeito, esta conexão entre as atribuições processuais e as ligadas à concepção exige mais da formação deste profissional, que precisa habilitar-se tanto para ver quanto para apresentar o mundo. Por conseguinte, a veterana em direção de fotografia Scansani (d'Artemare, 2023, p.164) aponta a relevância de perceber o "ato cinematográfico" como um lugar ambíguo e imaginativo - para o qual há de ser fazer aprofundamentos preliminares, pesquisas de repertório, além de leituras diversas e não apenas técnicas: qualquer "literatura, do gênero literário mesmo, porque penso que literatura aguça a imaginação, o espírito. Criar

em imagens é ter a capacidade de imaginar textos" (*ibidem*, p.170). Leituras do mundo e vivências são fundamentais.

Apesar de parecer contraditório, no geral, ouve-se que os diretores de fotografia não sabem explicar os seus desejos. Edgar Moura (1999, p.22) discorre sobre fotógrafos como artistas mudos, que afirmam não saber falar. Para ele, criou-se uma ideia que para fazer imagens não é preciso ler; o que seria bem o contrário e não há outro caminho: "quem não lê não escreve, e quem não escreve não sabe o que pensa. Só a escritura é capaz de explicar, para nós mesmos, o que pensamos. Só a palavra escrita é capaz de transformar esses pensamentos em frases que podem ser ditas para os outros". Conclui-se: o que diferencia o diretor de fotografia do operador de câmera é exatamente seu conhecimento sobre o mundo e as diferentes formas de abordagens, assim como, sua capacidade de lidar com tecnologias e equipes - sabendo expressar seus desejos e atribuições.

A fotografia da imagem em movimento² - estendida pela multiplicidade de técnicas contemporâneas, gramáticas audiovisuais, hibridização de mídias e linguagens, ou mesmo, tradições múltiplas, tanto teatrais quanto cinematográficas - precisa, de fato e como exigência comum, estimular percepções por meios de diferentes influências e subjetividades. Andréa Scansani (2020, p.228-234) utiliza exemplos no cinema para discorrer sobre aberturas de diafragma, câmeras, objetivas, movimentos de câmera, composição de quadro, iluminação, foco e/ou profundidade de campo, no intuito de estabelecer princípios acerca da "linguagem cinematográfica", comparando inclusive a técnica do cinema à dos pintores tradicionais, quando precisa-se considerar não apenas os pincéis, mas também tintas, telas, seu olhar e seu entorno. Para Edgar Moura (1999), isto também é fundamental: estudar os pintores.

As janelas de Vermeer, as luzes de Hopper, os bares de Toulouse-Lautrec e as bailarinas de Degas. Têm que estudar também os fotógrafos. Têm que aprender com as composições de Cartier-Bresson, os ângulos de Rodchenko, o método de Duncan e a solidão de Salgado. É claro que têm que ver todos os filmes e tentar entender como Storaro fez os exteriores do *Estratégia da aranha* ou os interiores do *Último tango em Paris*. É claro que têm que ler as entrevistas para intuir por que Caleb Deschanel fez chover estrelas no *Natural* ou como iluminou o *Corcel negro* (Moura, 1999, p.212).

² Termo aqui tomado como similar à direção de fotografia, cinematografia e fotografia de cinema (de forma específica) ou do audiovisual (no geral), diferenciados apenas por seus contextos produtivos.

Pintar com a cabeça, postula Moura (1999, p.211), ao afirmar que “para escrever, pintar ou fotografar, usa-se a cabeça”. Para o também Diretor de Fotografia brasileiro, Picasso pintava com a cabeça, “assim como quem escreve, escreve com ideias, não com uma máquina de escrever. Isso é evidente quando se está falando sobre literatura, mas nem tanto quando o assunto é fotografia” (*ibidem*, p.210). Todos os fetiches técnicos se rendem ao princípio básico que fotografar é escrever com a luz. Ana Carolina Roure Malta de Sá e Maria Fernanda Riscali (2023, p.81-86) recuperam esse entendimento sob o ótica da operação poética da linguagem cinematográfica e recordam o *status* de arte para o cinema, bem como, seu potencial “de recriar a realidade, a partir da subjetividade do cineasta/ artista, tornando visível aquilo que não pode ser do cotidiano”. Citam os pintores Klee e Kandinsky para destacar a “codependência entre forma e subjetividade” (*ibidem*, p.91), assim como, a fotografia do brasileiro Walter Carvalho, como estrutura fundamental para a construção poética da linguagem, na medida em que não se deixa aprisionar pela técnica, mas a utilizando para ressignificar as imagens produzidas, por meio de experimentação de linguagem. Neste caso, ao invés de construir imagens poéticas com a finalidade de embelezar, o diretor de fotografia busca imagens com força narrativa a serviço da ação e da emoção, bem como, da caracterização de personagens ou de uma atmosfera específica para o filme.

Essa abertura poética, nem sempre é um ato abstrato ou intangível, é considerada pelo teórico de cinema, Jacques Aumont (2008, p.136-137), no livro *O cinema e a encenação*, como a subjetividade da autoria diluída na ideia do filme, tornando “o argumento o mais visual possível, [e] reduzir-lhe tanto quanto possível a ‘verbosidade’”; neste caso, também procurando “encontrar as melhores disposições (*setups*) possíveis para contar a história de forma clara, eficiente e atrativa”. O que para Andréa Scansani (2020, p.228) trata-se da capacidade de conectar modos técnicos e artísticos. “É inimaginável atribuir-se a designação de fotógrafo a alguém sem conhecimentos básicos, mesmo que intuitivos, acerca das possibilidades técnicas de seus instrumentos, ao mesmo tempo em que a sensibilidade estética é seu maior trunfo”. Para a autora, estas configuram instâncias ativadas simultaneamente, ainda que possam, algumas vezes, serem alternadas de acordo com as oportunidades.

São, portanto, os diferentes contextos e os atributos específicos - da concepção criativa conceitual à deliberação cooperada - o que aproximam e distanciam as ações deste

profissional no âmbito das diversas instâncias de atuação possíveis, utilizando como referência o compêndio de heranças estéticas, bem como, o universo recente e mais acessível de possibilidades de produção e de distribuição de conteúdos. Neste caso, o pesquisador do audiovisual, Marcelo Moreira Santos (2020), também discute sobre aperfeiçoamentos nas etapas criativas da imagem em movimento, quando atrela a poética cinematográfica ao caráter poli-funcional das produções atuais, isto é, tanto a cinematografia como herdeira semiótica da própria fotografia, a partir da qual incorporou princípios plásticos e sensíveis, quanto a reverberação em torno de novos desdobramentos. Santos (2020, p.124) destaca os atuais equipamentos incorporados ao contexto tecnológico do cinema: as “câmeras fotográficas DSLRs, as de smartphones, as portáteis como as GoPros, bem como, as acopladas em drones vêm produzindo no contexto da direção de fotografia”, e possibilitando projetos acessíveis em termos orçamentários, diversidade em termos de linguagem audiovisual e de perspectivas estéticas.

Os fotógrafos contemporâneos são conduzidos pelos novos regimes de imagens, situação em que Fátima Augusto (2004, p.122) destaca o encontro entre cinematografia e meios eletrônicos. Algumas subversões, propostas pela fluidez do vídeo como dispositivo, por exemplo, corroboram com a análise do fotógrafo em torno da vocabulário poético, que “busca na própria linguagem cinematográfica meios para transgredi-la e transformá-la em algo que está para além da linguagem convencional [...] essa reinvenção dos modos de apropriação dos meios é sempre realizada em favor da reinvenção da linguagem” (Sá e Riscali, 2023, p.109). Para as autoras, “técnica é meio, mas poética é fim”. A arte é transgressora, e a ação de reinventar linguagens passa a ser cada vez mais presente para a Direção de Fotografia, quando envolvida neste cenário fluido e complexo, em termos de técnicas, estímulos externos e possibilidades de significações.

2 Autoria criativa compartilhada e experiência emocional das materialidades da imagem

Para além do entendimento do cinema como “arte total, em direção à qual todas as outras tenderam desde então” (Aumont, 1995, p. 159), estão situadas as primeiras reflexões sobre o cinema como linguagem específica, distinta da literatura e do teatro, o que notabilizam teorizações e abordagens particulares sobre como os códigos simbólicos dessa

linguagem acionam (ou disfarçam) recursos de manipulação da mente do espectador. Béla Balázs (*apud* Aumont, 1995, p. 163) visualiza, por meio da decupagem, a “imagem total da cena” subdividida numa sequência de planos, com variação de enquadramentos, inseridos em uma sequência ordenada de imagens sucessivas. “A cena em seu conjunto é resultado disso, como se os elementos de um mosaico temporal fossem justapostos no tempo”. E para que este mosaico faça sentido, Hugo Münsterberg (1983, p.38) conclui que a linguagem cinematográfica age de forma análoga à imaginação, pois possui “a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias”, e por isso os papéis da memória e da imaginação são significativos para o cinema.

Cabe também compreender que, apesar do cinema tratar-se, como Philippe Dubois (2004, p.12) afirma, de “uma espécie de experiência fundante para todo o audiovisual”, os modos de ver e imaginar coletivos são constantemente ajustados por um volume progressivo de outras “novas” tecnologias. Este instante leva o autor a se perguntar como a experiência estética do cinema poderá ser resgatada numa época de generalização de um audiovisual raso, programado e mercadológico; enquanto, ainda pondera sobre esse “momento intermediário, um intervalo de passagem entre o cinema e o computador, o que lhe dá uma posição estratégica não apenas na reconsideração do papel atual do cinema, como também na projeção do futuro (digital) do audiovisual” (Dubois, 2004, p.12). Realidade que conduz as produções audiovisuais contemporâneas a um número significativo de influências e ponderações criativas. Esta gramática complexa envolve a incorporação mútua de um número considerável de agentes de diferentes formações, colaboradores e coautores que trabalham em prol do desenvolvimento de uma produção complexa, em termos imaginativos e de ordenamentos processuais. Marcelo Moreira Santos (2020, p.110) recupera a ideia fundamental de unidade complexa, a partir da qual interagem “um conjunto de agentes semióticos com funções específicas”, trabalhando (e alinhados) em prol da ideia de filme.

Como desenvolvido anteriormente neste texto, conclui-se, sobre as controvérsias que envolvem a nomenclatura do/a diretor(a) de fotografia, a necessidade de compreender suas atribuições para os diferentes contextos, no âmbito das linguagens, hibridizações decorrentes do cruzamento de mídias e processos criativos, sobretudo, do equilíbrio entre as etapas operacionais de coautoria para cada projeto e a autonomia criativa em cada um deles. Andréa

Scansani (2018, p.21) destaca sua relação primeira com o cineasta (ou diretor geral da produção), pois, diante disto, o D.F. tem função de colaborar de forma quase transcendente na interpretação das intenções originais, ao incorporar subjetividades e potência emocional às imagens. "Tarefas não muito simples de serem alcançadas e que apostam muito mais em uma interação subjetiva do que na execução pragmática das proposições do diretor". Neste caso, entende-se que o trabalho do diretor de fotografia transforma-se de acordo com as expectativas e as características de cada produção, presumindo na prática a operacionalização de um trabalho de gestão de equipes capaz de transformar palavras em conjuntos de fotografias, mediadas por habilidades imaginativas em torno do ato cinematográfico. Ações coordenadas que exigem "conhecimentos que transitam entre vários campos do saber" (Scansani, 2018, p.22).

Tanto a autonomia criativa no que concerne o conceito do filme quanto a sincronia e o orquestramento no fazer coletivo são demandas do D.F., reforçadas por Edgar Moura (1999, p.205), e encargos fundamentais em um *set* de filmagem. "Além do como fazer, que é o que interessa mais aos iniciantes, existe também quem faz o quê, que é o que interessa aos veteranos [...] Para o *set* funcionar e não ficar todo mundo batendo cabeça, é preciso saber quais as funções de cada um na equipe". A integração quase transcendental entre cineasta e diretor de fotografia - valida tanto a construção de uma potência emocional para as imagens, quanto a coautoria criativa (do ponto de vista também poético) entre as partes -, o que se propaga a outros profissionais, como, por exemplo, o montador. Andréa C. Scansani (d'Artemare, 2023, p.146), neste sentido, enfatiza a montagem não apenas como etapa de finalização, mas como elemento criativo envolvido com a concepção inicial e, por isso, para a pesquisadora, é o fotógrafo quem executa de fato a decupagem, quando concebe a ideia inaugural do filme. A relação entre estes dois campos técnicos, de acordo com a diretora de fotografia, "é fundamental para o desenvolvimento de um bom fotógrafo. Existem aprendizados próprios da sala de edição que apenas se você sentar e montar vai conseguir adquirir".

Compreende-se, neste caso, que o principal desafio da Direção de Fotografia e suas possibilidades de autonomias criativas estão situadas na sua capacidade de conectar instâncias imaginativas, plásticas e operacionais, estabelecendo suas prerrogativas práticas em favor da fruição narrativa. O desafio está na capacidade de "entrelaçamento entre as

questões técnicas e formais e, a partir de então, compreender como as duas convergem para as resultantes artísticas na imagem cinematográfica, numa articulação fluida entre esses dois espaços conjuntos de trabalho" (Scansani, 2020, p.231). A dimensão poética parte dessa necessidade de incluir interconexões criativas entre as diferentes instâncias, tanto as materialidades óticas e físicas quanto o potencial sensível. Joseph Mascelli (2010, p.227) dedica o seu livro a analisar os cinco Cs da cinematografia - câmera, continuidade, corte, *closes* e composição -, e entender o filme como "uma experiência emocional, a maneira em que as cenas são compostas, encenadas, iluminadas, fotografadas e editadas precisa motivar a reação do público de acordo com a intenção do roteiro".

De fato, a poética do cinema, fundamentada na fluência visual (Santos, 2002, p.114) e seus arranjos técnicos específicos, se estabelece de forma protocolar pelo tripé da criação, que envolve Direção, Direção de Fotografia e Direção de Arte. Tanto Jacques Aumont (1995) quanto Andréa Scansani (d'Artemare, 2023) discorrem sobre as materialidades a partir das quais as ideias imaginativas preliminares se desdobram: "características materiais da imagem filmica" (Aumont, 1995, p.19). Alguns desses aspectos, muito particulares para a Fotografia, são apreendidos pelos sentidos e estão presentes em todos os filmes, a partir de diferentes ênfases: composições "os claro-escuros, os enquadramentos e a movimentação de câmera, elementos que, de forma mais ou menos requintada, se encontram na imagem" (d'Artemare, 2023, p.160). Para esses profissionais é importante saber lidar com estes diversos atributos técnicos - "de textura, de luz, de relações espaciais entre os diferentes aparatos, do tempo impregnado na imagem [...] e trabalhar isso no filme de forma consciente para que o espectador os veja ou não" (*ibidem*, p.161). O conceito de fluência visual (Santos, 2020, p.115-116) ratifica a íntima relação entre estas materialidades específicas do fotógrafo e a técnica da decupagem de cena: "método não só de fragmentação da ação, mas de enfatizar, selecionar, delimitar e prover ângulos pelos quais o espectador irá perceber o universo retratado pelo filme".

Enquanto a Fotografia funciona como mediação para o olhar do espectador, isto é, conforma visualmente a cena à tela, por meio da iluminação, dos enquadramentos, das técnicas de captação e dos movimentos, a Direção de Arte executa os espaços físicos e constrói os cenários, objetos de cena, figurinos, ajustando-os à uma paleta de cores e ao universo plástico e arquitetônico pertinentes à narrativa. As materialidades da Direção de

Arte, portanto, de acordo com Vera Hamburger (2014, p.20), tem objetivo atrelado também à concepção: “compreender desde a atmosfera e o ritmo geral do filme ao detalhamento de cada cena e ação”. Para tanto, é essencial estabelecer conflitos imagéticos psicologicamente instigantes, ao “ponto de envolver o espectador naquilo que vê, fazendo-o acreditar na autenticidade do mundo ficcional que lhe é apresentado” (Hamburger, 2014, p. 19). Mais uma vez, a consonância entre profissionais e equipes exige uma ideia geral coesa, logo, o diretor de arte conjuntamente assume o papel na configuração da identidade visual da obra, e assim “contribuir com a formação de atmosferas visuais distintas em cada cena ou passagem [e] imprimir características plásticas marcantes a cada personagem e cenário” (Hamburger, 2014, p. 53).

Carolina Bassi de Moura (2015, p.44) afirma que é função do diretor de arte “guiar o espectador a desvendar os personagens e detalhes da história” fazendo uso das materialidades compostas para a configuração da atmosfera fílmica, isto é, dos efeitos decorrentes das visualidades instituídas no espaço cênico. Também chamados de *production designers*, “são os encarregados por construir metáforas com imagens, pois estão lidando com uma linguagem artística e poética”. Logo, suas demandas técnicas e conceituais operam “em diferentes camadas da percepção [bem como, sugerem] entendimentos cognitivos ligados diretamente à narrativa, como interpretações simbólicas, históricas, sociais, psicológicas” (Hamburger, 2014, p.19). Ao atribuir significados distintos às experiências com imagens, por meios das matérias da Direção de Arte, o profissional adere a dimensão física da imagem à capacidade humana de apreensões referenciadas pela memória e pelas vivências histórico-culturais específicas. Questões também levantadas por David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p.205) em torno do que chamam *mise-en-scène*: contexto cinematográfico que nos é mais familiar.

A relação multidisciplinar entre D.F. e D.A. busca alternativas estéticas e funcionais para materializar as formas compostivas dos planos ocupados, organizando-os de forma orgânica numa sequência de quadros. Há portanto atributos plásticos e sensíveis exclusivos para o diretor de fotografia que, ao serem incorporados à ideia central do filme, direcionam as competências também plásticas e sensíveis do diretor de arte. A fotografia cinematográfica é resultado não somente de uma imagem fixada pela luz, mas sobretudo de um conjunto de

ferramentas visuais e efeitos estéticos que acrescentam camadas de significação à história, e é neste momento que as estratégias de captação encontram as concretudes da cena.

Na prática, sugestões pertinentes à Direção de Fotografia influenciam diretamente o desenho da cena, e os ajustes entre as matérias da Direção de Arte, ou vice versa: dimensões dos quadros podem exigir um trabalho mais ou menos abrangente com objetos de cena; determinadas objetivas/lentes facilitam a captação em pequenas locações, ou mesmo, tipos de refletores ou temperatura de cores podem alterar a percepção de texturas específicas. Para além dos ajustes logísticos, entre equipes de trabalho, a cooperação preliminar em torno do tratamento dado à ideia do filme pode articular inúmeras saídas expressivas para um filme, numa simbiose entre técnicas, representação, fatores psíquicos, reminiscências e afetos.

3 Encontro criativo no set do filme *Ainda Estou Aqui* (2024, dir: Walter Salles)

O filme *Ainda Estou Aqui* (2024)³, dirigido por Walter Salles e adaptado a partir do livro homônimo, escrito por Marcelo Rubens Paiva, narra a trajetória real de Eunice Paiva (dona de casa e ativista dos direitos humanos) que enfrenta o desaparecimento do marido, Rubens Paiva (ex-deputado cassado e engenheiro), no período da Ditadura Militar brasileira dos anos 1970. Pretende-se aqui destacar, à luz das metodologias pesquisa documental (Gil, 2002) e análise fílmica (Vanoye; Goliot-Lété, 1994), conexões narrativas entre as materialidades da fotografia produzida por Adrian Teijido (ABC)⁴ e da arte, assinada por Carlos Conti⁵.

Para fins deste trabalho, a ferramenta metodológica análise fílmica coaduna com o conceito de *atmosfera fílmica* (Gil, 2005; Martins, 2010) no intuito de estabelecer um contexto para a decupagem de alguns aspectos das materialidades fundantes na dramaticidade das

³ Além do fato histórico relevante e do teor autobiográfico, a produção destacou-se à época de seu lançamento por feito inédito para o Brasil, indicação a três categorias do Oscar: melhor filme, melhor filme internacional e Fernanda Torres como Melhor Atriz. Conquistou o Oscar de melhor filme internacional em 2 de março de 2025, no Dolby Theatre, em Los Angeles, além do reconhecimento respaldado por outros prêmios internacionais: melhor roteiro no Festival de Veneza, pelo júri popular nos festivais de Vancouver, no Canadá, e na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

⁴ Foi presidente da ABC no biênio 2016-2017 e responsável pela cinematografia de grandes filmes brasileiros, como *O Palhaço* (2011), *Gonzaga: De Pai Pra Filho* (2012), *Elis* (2016) e *Marighella* (2019), além da série *Narcos*, da Netflix. Também dirigiu a terceira temporada de *Dom*, do Prime Video.

⁵ Production Designer, conhecido pelo seu trabalho em *Diários de Motocicleta* (2004), *O Caçador de Pipas* (2007) e *Na Estrada* (2012).

cenas, buscando traços de conexões harmônicas nas escolhas respaldadas pelas Direções de Fotografia e de Arte, em consonância com as ideias que deram origem ao filme. Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994, p.13) destacam tanto o aspecto material quanto o aspecto psicológico como recursos fundamentais para analisar uma produção audiovisual. Os atributos de *ordem material* são aqueles que circunscrevem os códigos visuais, enquanto os de *ordem psicológica* lidam com as “impressões, emoções e intuições [que] nascem da relação do espectador com o filme”. Indo ao encontro dessa distinção, Inês Gil (2005, p.142) aponta duas categorias gerais para a *atmosfera* do filme: a fílmica e a spectatorial. Sendo a primeira subdividida em plástica, dramática, concreta e abstrata, isto é, os elementos visuais/materiais a serviço da narrativa; enquanto a segunda restringe-se aos “fenómenos psíquicos e psicológicos que acontecem entre o espectador e o filme projectado e estende-se até ao olhar escópico”.

Entre as visualidades fílmicas, suas materialidades específicas, os propósitos das formas a partir das quais a produção foi concebida, bem como, os seus significados decorrentes, encontra-se um fenômeno sensível ou afetivo que rege as conexões entre humanos e seu meio: a *atmosfera fílmica* é “a capacidade de exprimir o ‘não figurável’, este algo intangível e abstracto que no entanto pode ter uma presença fundamental no espaço representativo de uma imagem” (Gil, 2005, p.142). O seu objetivo é “dá o tom à representação [ou caracterizá-la] atribuindo-lhe propriedades, qualidades e intensidade” (Martins, 2010, p. 3). A *atmosfera e seus efeitos sensíveis* transitam portanto entre as matérias da fotografia e da arte, conformando a tensão psicológica sugerida na conexão entre os elementos plásticos ativos (personagens e objetos) e passivos (lugar e cenário); integração responsável por rememorar nossas experiências vividas e convertê-las em efeitos psíquicos vinculados à fruição da narrativa. Ainda para India Mara Martins (2010, p.2), esta estrutura corresponde à etapa de concepção responsável pelos parâmetros materiais da visualidade fílmica, o que posteriormente será fixada por meio do processo cinematográfico e suas propriedades específicas. Trata-se, portanto, de um contexto intangível e não definível em termos absolutos que, a partir da cooperação entre os dois setores, concretiza a *mise-en-scène* e seus efeitos diegéticos.

Como indica Margrit Tröhler, a atmosfera é a primeira coisa que notamos ao entrarmos em uma sala, mesmo que não totalmente consciente: luz, cor, ar, temperatura, sons, objetos, assuntos [...] Uma dimensão formal-material ou

espiritual-sensível, circunscrita no lugar de passagem entre experiência e linguagem (Kratje, 2018, p.31, *tradução nossa*).

Considerando a dramaticidade os efeitos propostos pelo cinema expressionista, nos anos de 1920, pondera-se que para os alemães o termo *atmosfera fílmica* estava ligado à noção de *stimmung*, ou seja, um tipo de disposição do espírito frente ao mundo, e que propõe uma via de representação mediada pela realidade extralinguística: “capacidade dos textos de conectar-se a outra coisa [e] colocar a atenção na dimensão textual das formas que nos cercam corporalmente, como uma realidade física” (Kratje, 2018, p.31, *tradução nossa*). À noção de atmosfera em um filme adere-se a dimensão física dos fenômenos envolvidos com a imagem, tornando possível a capacidade de apreensões materiais predominantes - apreensões estas referenciadas por situações ligadas à memória, à cultura ou ao contexto histórico circunscrito.

A imagem cinematográfica, portanto, incorpora valores de representação, que reafirmam ou rememoram relações com o mundo; igualmente, combinam estes valores de assimilação direta do visível, de base sensível, à memória (inclusive corporal). Jacques Aumont (1993, p.109) faz esta diferenciação a partir das instâncias da visão *óptica* e da visão *háptica*, sendo uma ligada à “visão de longe” e a outra ao tato, isto é, à visão próxima das superfícies. Completa: “a noção de *constância perceptiva*, que está na base de nossa apreensão do mundo visual, [nos permite] atribuir qualidades constantes aos objetos e ao espaço, [e] está também no fundamento de nossa percepção das imagens” (*ibidem*, p.81).

Sobre análise fílmica, em específico, Vanoye e Goliot-Lété (1994) sugerem ver, rever e examinar tecnicamente, para então compreender significações, efeitos e afetos produzidos nas percepções preliminares; enquanto, ao considerar o conceito de atmosfera fílmica (Gil, 2005), pondera-se também sobre a relação de interdependência entre a obra fílmica em si e a realidade afetiva dos indivíduos, que projetam suas sensações no espaço dramático, incorporando ao processo, ademais, suas conexões com o mundo. “A descrição e a análise procedem de um processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto, o filme acabado passado pelo crivo da análise, da interpretação” (Vanoye e Goliot-Lété, 1994, p. 12). Isto é, ao processo de análise cabe descrever técnicas por meio de desconstrução, descrição e consequente construção de outros significantes ao investigar como as partes estão conectadas, ou mesmo, como as partes fazem sentido em relação ao todo.

Ao considerar o filme *Ainda Estou Aqui* (2024), ficam destacados os desvios emocionais que a conjuntura histórica representa e os afetos vivenciados pelos personagens da vida real, contextos nos quais estão incluídas também as experiências do próprio diretor Walter Salles. Adrian Teijido - ABC (2024, s/p) relata que o seu “desafio foi traduzir o que [Walter] tinha na cabeça, [indo ao encontro de suas] lembranças e sensações [...] Walter havia frequentado a casa da família Paiva, então ele tinha uma ideia bastante clara, pessoal, do que queria”, dessa forma, o diretor de fotografia ficou aberto às interpretações das emoções que ele tinha do passado. Para Teijido (2024), o filme era sobre memória, assim, as questões centradas no *como* (e não especificamente nos *por quês*) conduziram as primeiras percepções sobre a produção audiovisual, ou parte dela. O D.F. ficou atento inclusive à cultura cinematográfica do diretor, que mostrou através de referências o que gostava (e não gostava), possíveis composições, comportamentos de câmera, tempos de cena e questões técnicas em geral. “O Walter é superficionado por cinema e por película, tem paixão pela textura da película, pelo grão, e se incomoda com a imagem digital. É lógico que embarquei nessa viagem” (Teijido, 2024, s/p). Considerando estas abordagens iniciais, o recorte da história brasileira para contextualizar a narrativa foi fundamental, entretanto, o teor íntimo da biografia de uma família aparece como pano de fundo. Este sentido proposto, um ponto de vista particular mas perfeitamente reconhecível pelo público em geral, norteou as escolhas das materialidades filmicas e as conexões entre efeitos emocionais propostos.

A análise exige, portanto, recortes específicos, quando direção de fotografia e direção de arte parecem indissociáveis da noção de uma atmosfera construída com objetivo de reforçar a representação de um tempo e de memórias que são revisitadas. Destacam-se neste caso, duas instâncias fundamentais para esta análise: afeto familiar e liberdade circunscritos por uma angústia sutilmente visível pela atmosfera abstrata, em um primeiro momento, da mesma forma, memórias que movem a personagem em todo o filme, como potência para ação de resgate, tanto nos objetos de cena quanto nos suportes imagéticos. O Diretor de Fotografia, Adrian Teijido - ABC (2024, s/p) reforça dúvidas preliminares em torno das escolhas da D.A., locações, cores, da mesma forma, a necessidade de planejar e sincronizar as ações entre os departamentos de Direção de Fotografia, de Direção de Arte (assinada por Carlos Conti) e do Figurino (assinado por Claudia Kopte e Helena Byington): filmamos “vários testes, simulando cenas que teríamos no filme, na casa interior e exterior, dia e noite, e também

situações externas, na praia. Testamos diferentes figurinos, além de cores para a casa principal”, relata Tejido (2024, s/p).

4.1. Atmosfera abstrata: afeto, liberdade e as marcas da angústia

Para o D.F., o maior desafio foi o de traduzir para o visual do filme e para o comportamento da câmera a conjuntura de um tempo passado, momento circunscrito em clima de dualidades e conflitos.

Era um Brasil, um Rio de Janeiro muito específicos, da década de 1970, em plena ditadura militar e, ao mesmo tempo, muito fortes e intensos culturalmente. Tinha a bossa nova, a Tropicália, o Clube da Esquina. Tentei mergulhar nessa realidade e entendê-la, por meio de pesquisas, fotografias e materiais reais (Tejido, 2024, s/p).

Compatibilizar os registros de tensão da Ditadura Militar e o Rio de Janeiro solar e tropical - transmitindo portanto o calor da relação da família Paiva - era fundamental. O ponto de partida foi a casa - uma locação muito próxima da realidade: "Fomos em busca dessa atmosfera. Afinal, eles moravam na Av. Delfim Moreira, no Leblon [Zona Sul carioca], em frente à praia. Tinham uma relação intensa com o mar" (Tejido, 2024, s/p). Uma certa ideia de liberdade é colocada na maneira como os personagens, no início da narrativa, se comportam: movimentam-se livremente pelos espaços entre o mar, a praia e a residência. A luminosidade, como reforço atmosférico às materialidades da cena, evidencia um momento de leveza inicial, bem como, contextualiza a vida de uma família classe média no Leblon carioca, na década de 70. Como a edificação original havia sido demolida, foi fundamental descobrir uma locação similar (neste caso na Urca) e, por meio de efeitos visuais, uniformizar as duas situações e reforçar aspectos iniciais de verossimilhança. “O Claudio Peralta, supervisor de efeitos especiais da Conspiração Filmes, que é co-produtora, fez um efeito de retirar prédios [...] e instalou essa casa lá [...] Muitos(as) espectadores(as) acreditam que a casa continua existindo no Leblon” (Tejido, 2024, s/p). Do ponto de vista da Direção de Arte, Carlos Conti (Raffs, 2025, s/p) relata que a casa “passou por extensas reformas internas e externas: paredes foram derrubadas, portas foram retiradas e a mobília moderna foi substituída”.

Para circunscrever o tempo histórico por meio das estratégias técnicas (atmosfera plástica) da D.F. e da D.A, além das escolhas materiais relativas à arquitetura do espaço ou caracterizações dos personagens, ficam demarcadas três décadas para narrar a trajetória da família Paiva: 1970, 1996 e 2014. A direção de fotografia opta por diferentes estruturas de captação, a envolver câmeras de película 35 mm e técnicas de revelação. Na primeira, com câmera Aaton, lentes Panavision Primo e testes com dois negativos - 500T 5219 e 200T 5274 -, o material foi revelado, escaneado e projetado no Cine Botafogo. “Ficou muito claro o comportamento dos negativos e a característica do grão. A partir do momento em que Rubens Paiva é levado pela repressão, decidi puxar 1 Stop o 5219. Usei a textura do grão como um elemento narrativo” (Teijido, 2024, s/p) (Figura 1). Na segunda etapa, com vistas a alterar o conceito, utiliza câmera Arricam, com lentes Leica Summilux e um filme ASA 200, de grão mais fino. “Nessa transição dos períodos, mudamos todo o pacote de câmeras e lentes. Na direção de arte, foram feitos testes na casa, com as cores das paredes, por exemplo” (Teijido, 2024, s/p) (Figuras 2 e 3).

Figura 1 - Print Screen de imagem da primeira fase do filme.



Fonte: Trailer Oficial (Sony Pictures Portugal),
recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4SP2X7KCulU>

Figuras 2 e 3 - Print Screen de imagens da segunda e terceira fases do filme



Fonte: Trailer Oficial (Sony Pictures Portugal),
recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4SP2X7KCulU>

Este conjunto de concretudes estratégicas é reforçado por uma atmosfera de sombras, especialmente, no momento em que Rubens Paiva é levado de sua casa para prestar depoimento no quartel militar. Entretanto, como afirma o próprio diretor: “o filme como um todo é sujeito à subtração de elementos tanto visuais quanto sonoros. Quando as cortinas são fechadas, há uma ausência da luz natural. Ao mesmo tempo, os sons exteriores são abafados, a música cessa” (Salles, 2024, s/p.). É possível observar que, mesmo nos momentos mais solares, o contraluz produz certa estranheza nos espaços, deixando que o primeiro plano assuma certa nebulosidade (Figura 4). Considerando a casa como personagem, de acordo com Salles (2024, s/p.), “era preciso sentir que a casa havia mudado”, projetando sombras. Uma utilização bem clássica da luz, no sentido proposto por Fabrice Revault d’Allonnes (2021). Como etapa importante para o processo de criação, Salles, Tejido e Lula Cerri (operador de câmera) discutiram o conceito a partir do estudo de pinturas do dinamarquês Vilhelm

Hammershoi (1864-1916), para Salles um dos pintores que melhor trabalhou a questão da falta e da ausência. A fluidez das sequências, neste momento, assume comportamentos mais estáticos.

Figura 4 - Print Screen de cena do filme



Fonte: Trailer Oficial (Sony Pictures Portugal), recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4SP2X7KCulU>

Sendo assim, o preâmbulo inicial que busca circunscrever propriedades emocionais, tais como, liberdade, afetividade e estabilidade vão sendo desconstruídos de forma sutil pelas estratégias plástico-materiais da granulação do filme e das sombras. Essa tensionalidade aparece de forma clara em muitas situações, pois o contraluz (Figura 4) e a captação em planos-sequência e médios (Figura 6) criam uma nebulosidade soturna e claustrofóbica, que começava a abordar aquelas vivências familiares estáveis. A crítica publicada na revista *Variety* (Kiang, 2024, s/p, tradução nossa) descreve essa dualidade dramática da narrativa a partir dos objetos de cena:

começa onde talvez todo filme ambientado no Rio de Janeiro deva começar: na praia. Um cachorro vira-lata atrapalha um jogo de vôlei. Meninas passam Coca-Cola na pele como loção bronzeadora. Crianças pequenas jogam futebol e adolescentes paqueradores trocam fofocas sobre estrelas pop e garotos de quem gostam. Na água cristalina, Eunice Paiva [...] flutua de costas, apertando os olhos contra o sol. Não há uma nuvem no céu. Mas há um helicóptero (Kiang, 2024, s/p, tradução nossa).

De forma complementar, tanto a fotografia quanto as materialidades do espaço concreto passam a projetar estranhezas sutis à narrativa. Mais uma vez, Teijido inclui as memórias de um tempo, neste caso, suas próprias, a partir das quais tem uma percepção clara de um momento tenso e nebuloso: “Era tudo muito intenso, lembro das sensações, do

autoritarismo, dos medos, de amigos que estavam em perigo. Existia uma tensão bastante presente, mesmo para uma criança [...] Não sabia exatamente qual era o problema, mas entendia que havia um” (Teijido, 2024, s/p).

Tanto a notícia de rádio, sobre sequestro de diplomatas, quanto os objetos incluídos nas cenas produzem outras estranhezas às vivências cotidianas da família e amigos, helicóptero e tanques de guerra (Figura 5) atravessam seu cotidiano, como que já introduzindo um incômodo nas imagens de ambientação naquele espaço de encontros fraternos, liberdade para conversas sobre política, música ou brincadeiras; situações que gradualmente vão sendo silenciadas, “com medo, é esvaziado de companhia e, finalmente, da própria família” (Kiang, 2024, s/p, *tradução nossa*). Estes primeiros planos gerais de ambientação do Rio de Janeiro e seus estranhamentos são contrariados pelos planos médios, (dentro dos quais são comprimidos um conjunto significativo de elementos ou ações contidas) e contínuos (que acompanham com muita proximidades os personagens ou produzem instabilidades), gerando um certo desconforto “claustrofóbico”, mesmo nos momentos de alegrias e festas (Figura 6).

Figura 5 - Print screen de plano geral da praia frequentada pela família Paiva



Fonte: Trailer Oficial (Sony Pictures Portugal),
recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4SP2X7KCulU>

Figura 6 - Print screen de plano médio de momento de descontração inicial



Fonte: Trailer Oficial (Sony Pictures Portugal),
recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4SP2X7KCulU>

Quadro a quadro, os objetos estranhos somados aos efeitos abstratos da fotografia vão dividindo espaço com a vida idílica daquela família, os atores contracenam com o horror ao evidenciarem posturas, olhares, falas ou silêncios; aspectos, que em alguns momentos, dão lugar ao estilo de composição que incorpora leituras de cenas díspares em um mesmo plano. Destaca-se portanto uma das referências fundamentais para a direção, denominada por Laura Cánepe (2006, p.78) como montagem *tableau*⁶. Retomada pelos filmes expressionistas, mesmo quando Hollywood já havia começado à marginalizá-la, esta composição evidencia um processo narrativo feito por descontinuidade, “dando ao espectador, muitas vezes, o papel de construção elíptica [gerando] leituras psicológicas e sociológicas aparentemente díspares” (Figuras 7 e 8).

⁶ Vinculada ao Cinema Expressionista, por Laura Cánepe (2006, p.78), a montagem *tableau* consistia em técnica cinematográfica “em que cada plano se completava sem si mesmo”, normalmente estável e longo, ao mesmo tempo em que oferecia ambiguidades ou hesitações.

Figuras 7 e 8 - Print screen de sequência do filme em plano único



Fonte: Trailer Oficial da Sony Pictures Brasil,
recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_NzqP0jmk3o

Dentro da mesma acepção compreendida sobre montagem *tableau*, Maria de Fátima Augusto (2004, p.39) descreve a montagem no plano, ou montagem interna; técnica que permite perceber o espaço cênico de forma integral e circunscrito no enquadramento estável e de tempo ampliado. Também vincula sua origem ao cinema expressionista, que buscou romper com o modelo grifithano: uma “tendência específica marcada por uma ostensiva pré-estilização do material colocado em frente à câmera” (Augusto, 2004, p.88). A pesquisadora destaca a contribuição posterior de Orson Welles, a partir do uso da maior profundidade de campo, que “resgata a continuidade sensível da realidade: ‘é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo da realidade contínua que tem a tela

como seção, o espectro dramático particular da cena” (Augusto, 2004, p.100). A montagem assume outra finalidade, pois não encadeia apenas um ordem unívoca de cortes e *raccords*, mas encadeamentos remanejados dentro de um espaço único, travellings e planos-sequência (Figura 9).

Figura 9 - Print screen de recorte do filme



Fonte: Trailer Oficial da Sony Pictures Brasil,
recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_NzqP0jmk3o

O ponto de virada da personagem Eunice Paiva é demarcado por um dos poucos closes do filme, quando se confirma a própria metodologia do diretor Walter Salles, de dar protagonismo aos personagem em relação aos espaços, considerando inclusive ser esta uma obra autobiográfica. Por outro lado, Salles (Caetano, 2024, s/p) afirma que a base de sustentação do filme é a “subtração”, com a intenção de “ir limpando tudo até chegar ao mais puro (e essencial) da narração”. Os efeitos emocionais desse vazio são evidenciados, portanto, por este contraponto de transição entre a montagem *tableau* (algumas vezes, profundamente claustrofóbica) e planos gerais (e seus espaços negativos). Arte e fotografia, mais uma vez em sincronia, confirmam estas transições visuais e emocionais, além de reforçarem a sequência do ponto de virada central, quando a família se despede da casa e consequentemente da esperança de ainda viver a presença do pai: a casa vazia em plano sequência (Figura 10) complementada pelo plano geral da filha na praia (Figura 11).

Figura 10 - Print screen de recorte do filme



Fonte: Trailer Oficial (Sony Pictures Portugal),
recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4SP2X7KCulU>

Figura 11 - Print screen de recorte do filme



Fonte: Trailer Oficial da Sony Pictures Brasil,
recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_NzqP0jmk3o

Tanto a subtração quanto a adição de espaços negativos, nos nexos estabelecidos entre as direções de fotografia e de arte, causam as estranhezas necessárias para as percepções das angústias e do vazio, sutilmente visíveis nas atmosferas concreta e abstrata da construção narrativa.

4.2. Memórias que movem a personagem: objetos de cena e suportes imagéticos

Conforme já considerado por Teijido (2024, s/p), esses Brasil e Rio de Janeiro particulares, na década de 1970, de dualismos e demarcações culturais intensas, exigiram

muitas pesquisas. Pesquisas estas disponíveis nas memórias de alguns envolvidos, em imagens de arquivos fotográficos e cinematográficos e, sobretudo, vivenciadas pelos personagens nas cenas ou projetadas como efeitos de reminiscências vivenciadas. Como a segunda instância relevante para esta análise, sobre as memórias que movem a personagem, como potência narrativa de resgate, Adrian Teijido (2024, s/p) destaca o processo criativo elaborado por meio da fotografias de família, como preocupação à fidelidade histórica e respeito aos Paiva: o “filme é costurado por fotografias, então houve uma reconstituição rigorosa das imagens originais feita pelos personagens. É emocionante ver as fotos originais e as reconstruções, até dos papéis fotográficos, das texturas”.

A narrativa é linear do ponto de vista dramático, em contrapartida, é recortada por fragmentos concretizados de memórias, por meio de álbuns de fotos da família e projeções em Super-8, ou a própria câmera como personagem em cena (Figura 12) - agitando as percepções e as emoções dos espectadores, no intuito de ampliar a atmosfera intimista inicial.

É impressionante a força dramática da Super-8 [...] um suporte que tem uma certa “sujeira”, uma interpretação emocional. Porque, do contrário, corríamos o risco de fazer algo muito arrumadinho, e não era essa a ideia. É difícil, hoje em dia, conseguir esse material e revelá-lo. Os rolos negativos de Super-8 a gente trouxe dos Estados Unidos e da Europa. E tudo foi revelado num laboratório na Inglaterra, por um cara que faz isso na garagem dele. Esses e os demais rolos de filmes foram, ao final, escaneados e convertidos para o formato digital na França (Teijido, 2024, s/p).

Verifica-se com isso que tanto imagens fotográficas quanto projeções com texturas diferenciadas contracenam com os personagens, incorporando *props*⁷ na tentativa de aproximar o espectador das vivências daquelas pessoas e, de forma íntima, manifestar memórias das experiências passadas e dos movimentos de ação para o futuro, engendrando paralelos com a narrativa histórica.

⁷ De acordo com Vera Hamburger (2014, p.46): são “peças essenciais ao desenvolvimento da ação e aos objetos pessoais dos personagens e da figuração”.

Figura 12 - Print screen de cena inicial do filme



Fonte: Trailer Oficial (Sony Pictures Portugal),
recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4SP2X7KCulU>

Ao considerar o *prop* um elemento ativo na produção, muitas vezes, objeto com vida própria, tal como o proposto pelos álbuns com fotografias da família e pela filmadora, Carlos Conti (Raffs, 2025, s/p) também relata a importância de pensar os detalhes no geral, desde “roupas que aparecem quando o armário é aberto até os livros que ocupam as estantes do escritório”. Para isso, a equipe de D.A. conversou com os filhos de Eunice Paiva em busca de referências sobre a casa da família. “Um deles contou como era o escritório, com um sofá azul, onde o pai sentava, e o vermelho, usado pela mãe, durante as partidas de gamão”.

É dessa forma que a escolha dos objetos, da mobília, do figurino e de todos os elementos materiais que preenchem os espaços arquitetônicos permite reviver uma época e, simultaneamente, ajudar a narrar a trajetória particular de uma família. Logo, os objetos de cena passam a ser reminiscências de um passado que quer ser recordado (abstraído pelo grão do filme), assim como, ação de registro da “geografia humana [e] física da cidade” (Salles, 2024, s/p), de um tempo e de um grupo familiar.

Considerações finais

Como observado na análise desenvolvida do filme *Ainda Estou Aqui* (2024), a fluência visual - atributo que articula na linguagem cinematográfica o arranjo complexo de planos a envolver personagens, objetos, composições ou outros planos sucessivos no tempo -, torna-

se evidente no trabalho cooperativo entre áreas distintas: técnicas que abrangem da captação fotográfica (D.F.) às materialidades da arte no espaço das cenas (D.A.). Um conjunto associado que busca liberdade criativa e potência emocional para a experiência estética. Walter Salles “constrói um mundo solar, iluminado, que dolorosamente se torna sombrio e repleto de trevas” (Salles, 2024, s/p), ao mesmo tempo em que discorre sobre um momento particular da história de um país pelo olhar intimista do microcosmo de uma família: “do quarto dos filhos, da sala de jantar, do armário do pai” (*ibidem*, 2024, s/p).

A poética do filme está em não apresentar este contexto histórico de forma explícita, apenas seus efeitos agudos em um grupo familiar. Inicialmente, pleno de possibilidades, para então ser alijado de sua existência abruptamente. Como já dito por Salles (2024, s/p) e Teijido (2024, s/p), constrói-se uma poética da subtração, quando cortinas são fechadas e a ausência da luz natural passa a ser uma metáfora para o momento vivido. Sem luz e sem voz, a Ditadura Militar afeta tudo, também cala os sons, a música e a palavra - que não pode ser mais utilizada livremente. “Um personagem tenta entender o que o outro sente sem palavras. O filme se torna uma narrativa de não ditos” (Salles, 2024, s/p).

O silêncio, a claustrofobia dos planos, as sombras, o vazio e todas demais estratégias de supressão são elementos técnicos que alimentam as angústias que vão sutilmente sendo projetadas pelas imagens que narram as experiências da vida íntima da família Paiva.

Referências

- ALMENDROS, Néstor. **Días de una cámara**. Barcelona: Barral - Seix, 1996.
- AUGUSTO, Maria de Fátima. **Montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo, Annablume, 2004.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus Editora, 1993.
- _____. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições texto & grafia, 2008.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Arte no Cinema: uma introdução**. São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BLOCK, Bruce. **A narrativa visual**. São Paulo: Elsevier, 2010.

- BROWN, Blain. **Cinematografia, teoria e prática:** produção de imagens para cineastas e diretores. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- CAETANO, Maria do Rosário. “Ainda Estou Aqui” apostila na “subtração” narrativa e na emoção do espectador. **Revista de Cinema [on-line].** 5 nov 2024. Recuperado de: <<https://revistadecinema.com.br/2024/11/ainda-estou-aqui-aposta-na-subtracao-narrativa-e-na-emocao-do-espectador/>> Acesso em 29 dez 2024.
- CÁNEPA, Laura. Expressionismo alemão. in: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** Campinas, Papirus, 2006.
- CINEMATOGRAPHER Style. Direção: Jon Fauer (ASC). EUA: American Society of Cinematographers, 2006. DVD e Online. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=tiPaB79d5q4>. Acesso em 20 nov 2024.
- D'ALLONNES, Fabrice Revault. A luz no cinema. Tradução de Antoine d'Artemare e Bruna Freitas. **Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual,** [s. l.], v. 10, n. 1, p. 352–364, 2021.
- D'ARTEMARE, Antoine. Conversa com Andréa C. Scansani: direção de fotografia como mosaico de relações no cinema. in: SÁ, Ana Carolina Roure Malta de; FONSECA BESEN, André; CORRÊA BOMFIM, Felipe; RISCALI, Fernanda (ORG.). **Estudos sobre a direção de fotografia no Brasil.** Cachoeirinha/RS: Editora Fi, 2023.
- DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michèle. O delineamento de pesquisa qualitativa. POUPART, J. et al. (org.). **A pesquisa qualitativa:** enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis RJ: Vozes, 2008.
- DUBOIS, Phillippe. **Cinema, Video, Godard.** São Paulo: Cosac e Naif, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GAUDREAU, André; MARION, Philippe. **O fim do cinema? :** uma mídia em crise na era digital. Campinas: Papirus Editora, 2016.
- GIL, Ines. A atmosfera como figura fílmica. **Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico,** v. 1, 2005.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4a Edição. São Paulo, Editora Atlas S.A. 2002.
- HAMBURGER, Vera. **Arte em cena.** São Paulo: Ed. Senac, 2014.
- KIANG, Jessica. ‘I’m Still Here’ Review: Walter Salles’ Profoundly Moving Sense-Memory Portrait of a Family — and a Nation — Ruptured. **Variety [on-line].** Sep 1, 2024. Recuperado de: <<https://variety.com/2024/film/reviews/im-still-here-review-walter-salles-1236121390/>> Acesso em 25 out. 2024.
- KRATJE, Julia. Atmósferas generizadas. Sobre algunas apropiaciones teóricas de las nociones de Stimmung e idiorritmia para el estudio del cine. **Caiana,** n. 12, p. 26-39, 2018.
- MARTINS, India. O design visual na criação de atmosferas no filme Fallen Angels. in: 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. **Anais...** Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010.
- MASCELLI, Joseph. **Os cinco Cs da cinematografia.** São Paulo: Summus, 2010.

- MOLETA, Alex. **Criação de curta-metragem em vídeo digital**. SP: Summus, 2009.
- MOURA, Carolina Bassi de. **A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho**. Tese (Doutorado) - PPGAC - ECA/USP, 2015.
- MOURA, Edgar. **50 anos de luz, câmera e ação**. São Paulo: SENAC, 1999.
- MÜNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, 1983.
- RAFFS, Laura (2025). ‘Ainda Estou Aqui’: como a cenografia do filme ajuda a contar a história da família Paiva. **Casa Vogue [online]**. Mar 2, 2025. Recuperado de: <https://casavogue.globo.com/lazer-e-cultura/filmes/noticia/2025/03/cenografia-ainda-estou-aqui.ghtml>. Acesso em 1 abril. 2025.
- SÁ, Ana Carolina Roure Malta de e MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. Walter Carvalho e a construção poética da linguagem na direção de fotografia. in: SÁ, Ana Carolina Roure Malta de; FONSECA BESEN, André; CORRÊA BOMFIM, Felipe; RISCALI, Fernanda (ORG.). **Estudos sobre a direção de fotografia no Brasil**. Cachoeirinha/RS: Editora Fi, 2023.
- SALLES, Walter. ‘Ainda Estou Aqui’ fala da reconstrução da memória de uma família (e da memória de um país). Entrevista conduzida por João Paulo Barreto. **Scream & Yell [on-line]**. 20 nov. 2024. Recuperado de: <<https://screamyell.com.br/site/2024/11/20/walter-salles-fala-sobre-ainda-estou-aqui-nosso-filme-fala-da-reconstrucao-da-memoria-de-uma-familia-e-da-memoria-de-um-pais/>> Acesso em 10 nov. 2024.
- SANTOS, Marcelo Moreira. A Direção de Fotografia no Cinema: uma abordagem sistêmica sobre seu processo de criação. in: **Revista Digital do LAV**. Santa Maria, vol. 13, n.1, p.106-128, jan./abr. 2020. Recuperado de: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/40856>. Acesso em 20 out. 2024.
- SCANSANI, Andréa C. **A imagem explícita: a materialidade do cinema sob o olhar da fotografia**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo. São Paulo: A. C. Scansani, 2018.
- _____. Notas [quase] pessoais sobre cinematografia. **Imagofagia**, n. 21, 2020. Recuperado de: <https://www.asaecap.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/79>. Acesso em 7 out. 2024.
- TEIJIDO, Adrian. Adrian Teijido, ABC: Diretor de fotografia fala sobre seu trabalho no filme de Walter Salles. Entrevista conduzida por Luna D’Alama. **Associação Brasileira de Cinematografia (ABC) [on-line]**, 06 nov. 2024. Recuperado de: <<https://abcine.org.br/entrevistas/adrian-teijido-abc-ainda-estou-aqui/>>. Acesso em 05 dez. 2024.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise filmica**. Papirus Editora, 2012.

Recebido em 31/01/2025
Aceito em 06/05/2025