

revista

CIENTÍFICA

faculdade de **ARTES**
do paraná

Direção de fotografia
em audiovisualidades
latino-americanas

Dossiê



Sobre a capa

A partir de um rolo de filme 16mm resgatado das ruas de Havana em 2023 — já sem imagens, apenas rastros químicos e dobras do tempo —, surge uma fotografia em detalhe que se transforma em cartografia sensível. O que era um suporte vazio torna-se um mapa imaginário latino-americano.

A materialidade da imagem é aqui um manifesto: o cinema não morre quando se apaga, renasce como paisagem.

Lorena Varalla é graduanda em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Lorena vem desenvolvendo trabalhos com ênfase em fotografia e publicações de artista. Sua pesquisa teórico-prática é voltada principalmente às interseções entre imagem, narrativa e suporte gráfico, com interesse especial por processos experimentais. Integra também o Grupo de Fotografia Experimental – GAFE, cujo foco é desenvolver práticas e explorar poéticas que fujam do tradicional dentro do campo da fotografia.



GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

Universidade Estadual do Paraná
Campus de Curitiba II
Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisa E Pós- Graduação

Universidade Estadual do Paraná / State University of Parana

Reitor / Rector: Profa. Dra. Salete Machado Sirino

Vice-Reitor / Vice-Rector: Prof. Dr. Carlos Alexandre Molena

Diretor de Estratégias em Pesquisa/Director of Research Strategies:

Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro

Chefe de Divisão de Periódico/Head of Journals Division:

Prof. Dr. Rael Bertarelli Gimenes Toffolo

Faculdade de Artes do Paraná / Arts College of Parana

Diretora / Dean: Profa. Dra. Noemi Nascimento Ansay

Vice-Diretor / Vice-Dean: Prof. Me. Dráusio Fonseca

Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação / Research and Graduate Program

Coordenador / Coordinator: Prof. Dr. Eduardo Gasperin

Revista Científica/FAP

Editora / Editor: Profa. Dra. Luciana Barone

Conselho Editorial/Editorial Board: Profa. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak e

Prof. Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto

Diagramação / Layout: Profa. Dra. Luciana Barone

Revisão da Língua Inglesa/English Language Proofreader:

Profa. Dra. Rosemyriam Cunha

Revisão da Língua espanhola / Spanish Language Proofreader:

Prof. Dr. Mauro Alejandro Baptista y Vedia Sarubbo

Revisão da Língua francesa / French Language Proofreader:

Profa. Dra. Nadia Moroz Luciani

Imagem da Capa / Cover Image: Lorena Varalla

Diagramação da capa/ Cover Layout: Laura Bortolozzo Silva

Bibliotecário / Librarian: Ma. Mary Tomoko Inoue

Organizadores Do Dossiê / Organizers of the Dossier:

Profa. Dra. Andréa C. Scansani

Prof. Dr. Antoine Nicolas Gonod d'Artemare

Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco

Prof. Dr. Rogério Luiz Oliveira

PARECERISTAS AD-HOC / ADVISORS

Dra. Aline de Caldas Costa dos Santos (UFOB)
Dr. Alvaro André Zeini Cruz (Unespar)
Dra. Amabilis de Jesus (Unespar)
Dra. Andréa C. Scansani (UFSC)
Dra. Angela Cristina Marques (UFMG)
Dr. Antoine Nicolas Gonod d Artemare (USP)
Dra. Beatriz Vasconcellos (Unespar)
Dra. Claudia Priori (Unespar)
Dra. Cyntia Calhado (ESPM-SP)
Dr. Daniel Velasco Leão (UFF)
Dr. Demian Garcia (Unespar)
Dra. Débora Santiago (Unespar)
Dr. Edson Costa (Unicamp)
Dr. Eduardo Tulio Baggio (Unespar)
Dr. Fabio Jabur de Noronha (Unespar)
Dr. Felipe Bomfim (UFMS)
Dra. Fernanda Riscali (ESPM-SP)
Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto (Unespar)
Dr. Jair Gabardo (Unespar)
Dr. Javier Ramirez (UNAM Morelia)
Dr. José Claudio Castanheira (UFF)
Dra. Julianna Torezani (UESC)
Dra. Lilian Fleury (Unespar)
Dr. Lucas Murari (UFRJ)
Dra. Marília Giller (Unespar)
Dra. Marina Cavalcanti Tedesco (UFF)
Dr. Matheus Andrade (UFPB)
Dr. Paulo Souza dos Santos Jr (UFF)
Dr. Pedro Faissol (Unespar)
Dr. Rogério Luiz Oliveira (UESB)
Dra. Tais Nardi (Centro Univer. Belas Artes)
Dra. Theresa Christina B. de Medeiros (UFRN)
Dr. Marcus Vinicius Lacerda (Unespar)
Dr. Wagner Jonasson (Unespar)

CONSELHO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Dr. Acir Dias da Silva (Unioeste)
Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim (UFU)
Dra. Anaïs Rolez (Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Nantes, França)
Dra. Bianca Scliar Cabral Mancini (UDESC)
Dra. Carlise Scalamato Duarte (UFSM)
Dra. Cristiane Wosniak (Unespar)
Dra. Cynthia Schneider (IFPR)
Dra. Débora Opolski (UFPR-Litoral)
Dra. Eliana Rodrigues Silva (UFBA)
Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)
Dr. Fábio Raddi Uchôa (UTP)
Dr. Francione de Oliveira Carvalho (UFJF)
Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)
Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann (FURB)
Dr. Jean Carlos Gonçalves (UFPR)
Dr. João Augusto Mattar Neto (Uninter)
Dr. Jorge Kulemeyer (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)
Dr. Julio César de Souza Mota (PUC-PR)
Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado (Unespar)
Dr. Lúcio Kürten dos Passos (CUUV)
Dra. Maria Cristina Mendes (Unespar)
Dr. Marcus Bastos (PUC-SP)
Dr. Rafael José Bona (FURB/Univali)
Dr. Raphael de Boer (FURG)
Dr. Rodrigo Oliva (Unipar/Umuarama)
Dra. Rosane Kaminski (UFPR)
Dra. Rosemyriam Cunha (Unespar)
Dra. Sandra Fischer (UTP)
Dra. Sônia Tramuja (Unespar)
Dra. Véronique Perrouchon (Université de Lille 3, França)
Dr. Walter Lima Torres (UFPR)

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ CAMPUS DE CURITIBA II
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**

Rua dos Funcionários, 1357, Cabral 80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil
Telefone: +55 41 3250-7339
© 2025 Universidade Estadual do Paraná
UNESPAR – Campus de Curitiba II
Faculdade de Artes do Paraná – FAP

A Revista Científica / FAP é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná - Unespar. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative commons.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio.

A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Indexadores:
LATINDEXINDEX
SUMÁRIOS.ORG
PORTAL DE PERIÓDICOS CAPES
PORTAL ISSN
MINGUILIM

Revista Científica/FAP / UNESPAR Campus de Curitiba II- FAP;
Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação – v.32 n.1 (jan./ jun., 2025).
Curitiba: FAP, 2025 - 541p.
Semestral ISSN 1980-5071
Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>
1. Arte – Pesquisa - Periódicos.
I UNESPAR Campus de Curitiba II - FAP. II.
Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação.
CDD 705 CDU 7(05)



SUMÁRIO

Editorial

Luciana Barone

VII

Dossiê Direção de fotografia em audiovisualidades latino-americanas

Apresentação

Andréa C. Scansani, Antoine d'Artemare, Marina Cavalcanti Tedesco e Rogério Luiz Oliveira 2

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA EM DIÁLOGO COM OUTRAS ÁREAS

8

O ensino da direção de fotografia nos cursos de cinema e audiovisual das IES públicas do Nordeste

Aline de Caldas Costa dos Santos e Matheus José Pessoa Andrade 9

"Como se pode ver": caminhada da seca e rituais audiovisuais de Valdecy Alves

Daniel Macêdo 34

Distinções e encontros entre as materialidades da fotografia e da arte no audiovisual: caso "Ainda estou aqui" (2024, Walter Salles).

Patrícia Azambuja 60

Metáforas da memória: a atração na cinematografia de "A cor do seu destino"

Tiago Mendes Alvarez 90

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA E GÊNEROS NARRATIVOS

113

Encenação, cinematografia e expressão no documentário "Santiago".

Bertrand de Souza Lira 114

Direção de fotografia em telenovela contemporâneas: traços estilísticos nos trabalhos de Alexandre Frutuoso

Marina Cavalcanti Tedesco 133

Onisciente e a dialética entre Logos e Pathos: uma análise estética e narrativa no episódio piloto

Caroline Fogaça 161

Dimensões cristãs da luz em "Quando eu era vivo" (2014): estratégias e sentidos cristãos das luzes e das trevas no cinema de terror latino-americano

Antoine Nicolas Gonod d'Artemare 184

A cinematografia de "A casa": presença, atmosfera e *Stimmung*

Paulo Souza dos Santos Júnior 211

POLÍTICAS E DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

231

Corpo e luz em "Ganga Zumba": entre invisibilidade e apagamento.

Rafael Garcia Madalen Eiras 232

A plasticidade em “Enigmas do Rolê” (2024): paisagens internas e emaranhados

Felipe Corrêa Bomfim...

258

“Nostalgia de la luz”... ou quando os olhos tocam a dor

Rogério Luiz Oliveira

277

Uso de la fotografía en el documental de testimonio militante: la fotografía como imagen testimonio

Juan Michel Quesada Sánchez e Aurea Itzel Paredes Páramo

303

Fragmentos de um cinema interrompido: a inventividade destemida de Carlos Saguier na constituição do cinema paraguaio

Andréa C. Scansani

323

ENTREVISTAS

345

Entrevista com Delfina Margulis Darriba

Andréa C. Scansani e Luz Mariana Blet

346

Entrevista com Hugo Colace

Clara Kriger

365

Entrevista com Rui Poças

Raquel Rato

377

FLUXO CONTÍNUO

396

A arte digital em redes coloniais: reflexões críticas sobre o colonialismo digital e suas dinâmicas globais

Victor Tuon Murari

397

O som na *mise en scène* do documentário *El árbol negro* (2018): memória, território e resistência *Qom*

José Francisco Serafim e Raquel Salama Martins

418

Contextos políticos e teledramaturgia brasileira: campo do sintoma

Aline Vaz e Sandra Fischer

445

Medo e Delírio em Las Vegas entre recriação e transtextualidade: uma viagem do papel ao filme

Gabriel Costa Correia

467

Estereótipos femininos no cinema de ficção científica hollywoodiano: a representação da cientista mulher no filme *Gravidade*

Erika Mac Knight

486

O homem, o sonho e a terra: comentários sobre os desenhos da série “o homem permanecido”

Luiz Rodolfo Annes

507

A memória da cor e da forma: a arte geométrica e suas temporalidades

Jean Marcel Belmonte

521

Editorial

A Revista Científica /FAP chega a seu 32º número, com o **Dossiê Direção de fotografia em audiovisuais latino-americanas**, organizado pelos/as professores/as doutores/as Andrea. C. Scansani (UFSC), Antoine d'Artemare (USP), Marina Cavalcanti Tedesco (UFF) e Rogério Luiz Oliveira (UESB). Enfocando este importante campo das audiovisuais - os estudos de cinematografia, direção de fotografia e fotografia audiovisual -, o Dossiê se direciona a experiências latino-americanas. Dividido por eixos que abordam o diálogo do campo com outras áreas, gêneros narrativos, políticas e entrevistas, o Dossiê reúne quatorze artigos e três entrevistas de autores/as e entrevistados/as das diversas regiões do país, bem como de outros países da América Latina. Esta edição vem, assim, a contribuir com a disseminação das pesquisas neste campo, que vem se solidificando nos estudos acadêmicos latino-americanos, bem como com o intercâmbio de saberes de diferentes regiões na área. A capa deste número conta com imagem de Lorena Varalla, que partiu de um rolo de filme 16mm resgatado das ruas de Havana, para a criação da arte, a partir da temática do Dossiê.

A seção **Fluxo Contínuo** reúne sete trabalhos, relacionados às artes digitais, audiovisuais e visuais. Trazendo temas como o colonialismo digital na arte, a cosmovisão indígena metaforizada em filme documentário, a relação entre a teledramaturgia brasileira e a história recente do país, transtextualidade e recriação entre literatura e cinema e os estereótipos femininos abordados pelo cinema ficcional hollywoodiano. No campo das artes visuais, a série "O Homem Permanecido" é abordada pelo próprio artista autor, e, fechando este número, um percurso por diferentes temporalidades do uso da cor na arte.

Victor Tuon Murari, em "A arte digital em redes coloniais: reflexões críticas sobre o colonialismo digital e suas dinâmicas globais" investiga o impacto do colonialismo digital no campo da arte contemporânea, com ênfase em manifestações artísticas digitais, abordando questões como vigilância algorítmica, imposição de padrões tecnológicos ocidentais e a marginalização de expressões artísticas locais e propondo a arte digital como um espaço privilegiado para refletir e combater essas dinâmicas.

Em “O som na *mise en scène* do documentário *El árbol negro* (2018): memória, território e resistência *Qom*” José Francisco Serafim e Raquel Salama Martins analisam o uso do som no filme de Máximo Ciambella e Damián Coluccio, para a construção de sentidos ligados à cosmologia indígena do Gran Chaco, tendo por base as teorias da “audiovisão” (Chion, 2011) e da ecologia acústica (Schafer, 2001).

Aline Vaz e Sandra Fischer, em “Contextos políticos e teledramaturgia brasileira: campo do sintoma”, enfocam a telenovela *Roque Santeiro* (Dias Gomes e Aguinaldo Silva; 1985-1986), que é tomada como campo do sintoma do contexto político que o Brasil então vivenciava, problematizando a produção televisual como fonte histórica e como movimento socioeducativo, compreendendo o potencial da telenovela em deflagrar debate público e ação política.

Em “*Medo e delírio em Las Vegas* entre recriação e transtextualidade: uma viagem do papel ao filme”, Gabriel Costa Correia propõe uma reflexão sobre a adaptação cinematográfica de obras literárias pautada pelas noções de transtextualidade e recriação, a partir do romance *Medo e Delírio em Las Vegas: Uma Jornada Selvagem ao Coração do Sonho Americano* (de Hunter S. Thompson, 1972); de duas versões de roteiros literários adaptados e da película intitulada *Medo e Delírio* (de Terry Gilliam, 1998).

Erika Mac Knight, em “Estereótipos femininos no cinema de ficção científica hollywoodiano: a representação da cientista mulher no filme *Gravidade*” toma por base os estudos de Eva Flicker (2003) para refletir como ocorre a exposição cinematográfica de cientistas mulheres e se elas são vinculadas a estereótipos negativos, traçando uma análise do filme dirigido pelo mexicano Alfonso Cuarón (*Gravidade*, 2013), protagonizado por mais de uma hora por apenas uma mulher profissional da ciência (interpretada por Sandra Bullock), sozinha no espaço.

“O homem, o sonho e a terra: comentários sobre os desenhos da série ‘O Homem Permanecido’” aborda a série de desenhos do próprio autor, Luiz Rodolfo Annes que, em linhas econômicas e diretas, e por meio de narrativa fragmentada, revela uma figura masculina solitária em meio a uma paisagem inóspita e deserta, na qual busca alimento, numa jornada de cura de uma fome insaciável.

Por fim, Jean Marcel Belmonte, em “A memória da cor e da forma: a arte geométrica e suas temporalidades” propõe uma viagem temporal pelos aspectos da cor nas artes visuais, passando pelo processo de percepção cromática, enfocando ainda aproximações entre cor e forma e interlocuções entre a arte geométrica e a memória e o tempo.

Agradecemos às organizadoras e organizadores do **Dossiê**, às/aos pareceristas que contribuíram com este número, a todas e todos os autores que atenderam à chamada do **Dossiê** ou submeteram seus trabalhos por meio do **Fluxo Contínuo**, bem como às/aos artistas que enviaram seus trabalhos para a chamada da capa. Registramos também um agradecimento especial a Laura Bortolozzo Silva, que atuou como estagiária do periódico entre 2023 e 2025 e que assina a diagramação da capa do presente número. Enfatizamos a importância do trabalho que desenvolveu junto à Revista, agradecemos por sua impecável dedicação e desejamos bons ventos para o novo ciclo profissional!

Boa leitura!

Luciana Barone (editora)

Direção de fotografia em audiovisualidades latino-americanas

A imagem em movimento, quer seja ela discípula da imensa pluralidade de práticas audiovisuais ou da tradição cinematográfica, é capaz de estimular sensações que aguçam nossas percepções e nos coloca em contato com os mais reservados refúgios de nossas subjetividades. Ela é, via de regra, resultado de uma intrincada construção, na qual a direção de fotografia cumpre um papel substancial e cujas particularidades são o tema deste dossiê.

O vínculo obrigatoriamente estabelecido entre as especificidades técnicas da imagem em movimento e sua força de expressão é, muitas das vezes, tomado como evidente e natural. Aceitamos o contrato, por exemplo, entre o cinema narrativo e sua planejada transparência sem nos aprofundarmos nas sutilezas da própria imagem, ao mesmo tempo em que o excesso de visibilidade da matéria oferecido por outras formas audiovisuais, como o cinema experimental, tende a nos desconcertar. Seja por falta ou por excesso, acabamos nos afastando das nuances materiais que se constroem ao longo das obras, mesmo quando é justamente por meio delas que a imagem se manifesta e se revela.

Durante a última década, os estudos sobre cinematografia, direção de fotografia e/ou fotografia audiovisual têm prosperado com grande fôlego. Essencial para a construção de imagens em movimento, a área opera como um dos mais significativos alicerces da criação audiovisual moldada em múltiplos formatos e gêneros narrativos. Tal importância é refletida no crescente fluxo teórico-científico consolidado por eventos, artigos, ensaios e livros cujas abordagens se fundamentam na materialidade proporcionada pela fotografia. Sendo assim, as imagens que configuram o cinema, a televisão, as artes do vídeo, as redes sociais, os *games*, as plataformas de exibição e os inúmeros desdobramentos audiovisuais oferecem um vasto material para as pesquisas na área. Seja por sua força política no escrutínio das relações de poder estabelecidas por suas escolhas, seu potencial plástico e sensorial, seu fluente trânsito intermediário ou por sua articulação com procedimentos arqueológicos e genealógicos, esse campo apresenta um efetivo vigor científico.

Quando direcionamos nosso olhar para as experiências latino-americanas, o horizonte de possibilidades investigativas torna-se ainda mais tentador. Pois as práticas de sistematização da cinematografia - com predominância teórica ditada por autores do Atlântico Norte, ainda que de modo disperso -, têm sido apuradas e organizadas a partir de iniciativas locais, no entendimento de que o campo forma um conjunto coeso de perspectivas teórico-metodológicas

agrupadas sob um manto: o da fotografia audiovisual. Uma dessas iniciativas parte do Grupo de Pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento cujo trabalho, ao longo dos últimos dez anos, tem aportado diversas publicações, como o conjunto de catorze artigos e três entrevistas aqui apresentado neste dossiê. A potência e o crescimento do campo ficam claros na diversidade e densidade das reflexões aqui reunidas e organizadas em três eixos e uma seção de entrevistas.

No primeiro desses eixos, a direção de fotografia é colocada em diálogo com outras áreas do conhecimento, seja técnica ou teoricamente. O texto que abre tal perspectiva é “O ensino da direção de fotografia nos cursos de cinema e audiovisual das IES públicas do Nordeste”, escrito por Aline de Caldas Costa dos Santos e Matheus Andrade, que traça um panorama sobre o contexto de ensino de cinematografia nos cursos de Cinema e Audiovisual do Nordeste do Brasil. O texto-documento oferece uma diagnóstico útil e aprofundado para se compreender o modo como o ensino de cinematografia é realizado no Ensino Superior nesta região.

Com o olhar também voltado para o Nordeste, “Como se pode ver: Caminhada da Seca e rituais audiovisuais de Valdecy Alves” é dedicado ao estudo da composição visual que constitui a obra de um realizador o qual utiliza as imagens em movimento para, não só registrar, mas participar da “Caminhada da Seca”, uma romaria que acontece anualmente no Ceará. Aqui, o autor está interessado em analisar a performance da câmera e sua adequação à dinâmica ritualística dessa experiência religiosa que tem o movimento espacial embutido em sua essência.

A relação entre direção de fotografia e espaço, a propósito, interessa a Patrícia Azambuja, que propõe uma reflexão sobre as colaborações mútuas entre a direção de arte e a construção da imagem cinematográfica. Ela parte de *Ainda estou aqui* (2024) para pensar de que forma as materialidades da fotografia e da arte podem, entre outros aspectos, construir atmosferas que ecoam as emoções das personagens.

Tiago Mendes Alvarez também dedica atenção à materialidade imagética para construir um estudo sobre a relação entre cinematografia e direção de arte. “Metáforas da memória: a atração na cinematografia de *A cor do seu destino*” dialoga com as particularidades da percepção visual para evidenciar o papel estruturante e narrativo das ferramentas cromáticas.

Abrindo o segundo eixo, direção de fotografia e gêneros narrativos, o autor Bertrand de Souza Lira promove um estudo sobre planos, enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera e profundidade de campo no documentário *Santiago* (2006), de João Moreira Salles, buscando compreender de que modo esses recursos de linguagem cinematográfica jogam a favor da *mise-en-scène* do filme.

Ampliando o escopo de gêneros em diálogo com a cinematografia, em “Direção de Fotografia em telenovelas contemporâneas: traços estilísticos nos trabalhos de Alexandre Frutuoso”, Marina Cavalcanti Tedesco realiza um estudo sobre os atributos plásticos na cinematografia de quatro telenovelas da TV Globo, valendo-se de uma análise audiovisual que enfatiza os recursos de iluminação e composição. A metodologia apresentada aponta na direção da pluralidade de abordagens e, além disso, enriquece o repertório de objetos-alvo das análises na publicação.

O artigo “*Onisciente* e a dialética entre *logos* e *pathos*: uma análise estética e narrativa no Episódio Piloto”, de Caroline Fogaça, também amplia essa variedade de formatos analisados ao dedicar atenção à série brasileira *Onisciente* (2020). A autora mobiliza uma postura filosófica para refletir sobre como a obra analisada contribui para debates contemporâneos no gênero de ficção científica. No que tange à cinematografia, são destacados recursos como temperatura de cor, planos aéreos e enquadramentos simétricos, a fim de verificar como tais mecanismos são inerentes à atmosfera do enredo.

Em “Dimensões cristãs da luz em *Quando eu era vivo* (2014)”, Antoine d’Artemare se debruça sobre o filme de Marco Dutra no intuito de pensar de que maneira as dimensões cristãs podem assombrar o imaginário luminoso do filme. Interessa ao autor confrontar a fotografia com diferentes práticas cristãs da luz anteriores ao século XVIII. Propõe, desse modo, expandir o espectro da análise para imagens e princípios de iluminação que extrapolam a cinematografia.

Outro texto dedicado ao horror nesta seção é o horror é a abordagem realizada por Paulo Souza dos Santos Júnior em “A Cinematografia de *A Casa*: Presença, Atmosfera e *Stimmung*”. A reflexão enfatiza a estética de terror psicológico, recorrendo a conceitos desenvolvidos por Hans Ulrich Gumbrecht, no intuito de averiguar o modo como a direção de fotografia media uma experiência sensorial. Propõe considerar recursos como o jogo de luz e sombra na constituição de um estado narrativo que materializa o medo.

O terceiro eixo deste dossiê trata de relações entre a direção de fotografia e experiências políticas. Em “Corpo e Luz em *Ganga Zumba*”, Rafael Eiras vale-se de um olhar opositor, conceito de bell hooks, para pensar as representações das personagens negras no filme de Cacá Diegues. Em certas cenas, percebe que, embora o corpo negro seja enaltecido pela narrativa, a fotografia contribui para seu apagamento na tela, ecoando assim a invisibilidade histórica da população negra no Brasil.

Em “A plasticidade em *Enigmas no rolê* (2024)”, Felipe Corrêa Bomfim analisa como a fotografia do filme entrelaça elementos visuais a fim de expressar a interioridade das personagens Edinho e Eduarda. Argumenta, ainda, que as imagens refletem os vínculos entre espaços, emoções e desafios vividos pelos protagonistas, em diálogo com diversas linguagens afroubanas. O autor examina a plasticidade na tela a partir de técnicas como *split screen*, animações e instrumentos diretamente ligados à direção de fotografia, como o uso de teleobjetivas, na tessitura das subjetividades das personagens.

Outra variação política contemplada perpassa as violências cometidas pela Ditadura Militar no Chile. Ao estudar o filme *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, Rogério Luiz Silva de Oliveira faz uma leitura sobre como a cinematografia é utilizada no sentido de criar uma dimensão sensível que nos aproxima da dor imposta pelo Regime de Augusto Pinochet. A análise está centrada na iluminação e objetiva evidenciar de que forma a direção de fotografia promove um fenômeno háptico.

O artigo “Uso de la fotografía en el documental de testimonio militante: la fotografía como imagen testimonio”, de Juan Michel Quesada Sánchez e Áurea Itzel Paredes Páramo, de modo similar, também investiga como as imagens em movimento reconfiguram um imaginário de resistência num contexto de memória da tortura. Nesse caso, as detenções e desaparecimentos, traduzidos em imagens no filme analisado, dizem respeito à Guerra Suja Mexicana. O texto oferece uma análise cinematográfica das fotografias de detenção, bem como de imagens de ex-militantes guerrilheiras.

Por fim, e apresentando uma outra faceta da experiência política latino-americana, Andrea C. Scansani, em “Fragmentos de um cinema interrompido: a inventividade destemida de Carlos Saguier na constituição do cinema paraguaio”, percorre os mecanismos de construção das imagens em seu expediente político em *El pueblo* (1969), filme dirigido e fotografado por Carlos Saguier durante a ditadura do General Alfredo Stroessner, no Paraguai. A análise busca refletir sobre como as técnicas de colorização, negativação, congelamento, monocromia e alto contraste presentes no filme dialogam e ampliam os elementos constitutivos de uma narrativa marcada por violências e silenciamentos.

A última seção do dossiê é reservada às entrevistas realizadas com diretoras e diretores de fotografia. Na primeira delas, a entrevista com Delfina Margulis Darriba, sobre o filme paraguaio *Guapo’y* (2022), de Sofía Paoli, realizada por Andréa C. Scansani e Luz Mariana Blet, trata do tema tão fundamental à cinematografia: a ética da imagem. Em uma conversa entre os

limites e a necessidade de contar histórias como a de Celsa Ramírez, militante paraguaia encarcerada e torturada pelo regime Stroessner, a diretora de fotografia argentina nos relata as estratégias de câmera e luz com as quais a poética de suas imagens foram construídas.

Já Clara Beatriz Kriger compartilha uma conversa com Hugo Colace, diretor de fotografia argentino, que trabalhou com diretores importantes da cinematografia local e do audiovisual comercial, recebendo prêmios nacionais e internacionais que o consolidaram como uma referência na área. A entrevista propõe uma revisão sobre as transformações das etapas pelas quais diretores e diretoras de fotografia passaram nas últimas décadas.

Fechando o Dossiê, Raquel Rato apresenta uma entrevista com o diretor de fotografia Rui Poças, membro da Associação de Imagem Portuguesa - AIP e da Associação Brasileira de Cinematografia - ABC. O tema do diálogo é o filme *Zama* (2017), da diretora argentina Lucrecia Martel. A conversa gira em torno do processo criativo e técnico do fotógrafo português, percorrendo etapas e procedimentos que vão desde a leitura do roteiro até a realização do filme, buscando compreender os procedimentos de Lucrecia Martel na construção imagética da obra em questão. Na entrevista, Poças compartilha seu processo de trabalho junto à diretora e destaca a importância da inexpressividade da luz na representação da inércia vivenciada pelo personagem principal.

Por meio desse mosaico de textos, entrevistas, metodologias, teorias e imagens, o dossiê “Direção de fotografia em audiovisualidades latino-americanas” almeja enriquecer e dar um passo adiante na consolidação da cinematografia enquanto área de pesquisas científicas. O recorte pela via latino-americana é uma demonstração do quão promissor e frutífero é o horizonte de produção acadêmica dedicada a esse departamento particular do cinema e do audiovisual. Ao reunir estudos e entrevistas que enfatizam essas latitudes, tem-se a sensação de que aqui e em outros lugares fora dos eixos estabelecidos pode haver contribuições que façam ampliar o modo de construir e refletir sobre imagens em movimento. Boa leitura!

Andréa C. Scansani

Antoine d’Artemare

Marina Cavalcanti Tedesco

Rogério Luiz Oliveira

(Organizadores/as)

Andréa C. Scansani (UFSC)

Professora do Curso de Cinema e do Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com pesquisa voltada para os cinemas latino-americanos e caribenhos com ênfase na filmografia paraguaia. Tem experiência acadêmica e profissional na área da imagem cinematográfica, com publicações em torno da teoria da imagem, fotografia, cinematografia e cinemas latino-americanos. É membro dos grupos de pesquisa “Cinematografia Expressão e Pensamento” (GPCEP/CNPq/UFF) e coordenadora do grupo “Cinemas Latino-Americanos e Caribenhos: conversas pluridimensionais” (CLAC/CNPq/UFSC). É vinculada à Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA/UFF), membro da Comisión Estudios Audiovisuales Latinoamericanos (AsAECA, Argentina) e da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE).

Antoine d’Artemare (ECA-USP)

Professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), desenvolve pesquisa voltada para a (de)colonialidade da luz na América Latina. Possui experiência acadêmica e profissional na área da imagem cinematográfica, com publicações que abordam temas como imagem, luz, mídias e direção de fotografia. É membro dos grupos de pesquisa “Cinematografia Expressão e Pensamento” (GPCEP/CNPq/UFF) e do Laboratório de Imagens, Fotografias e Experimentações Audiovisuais (LIFE/CNPq/USP). É também sócio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE).

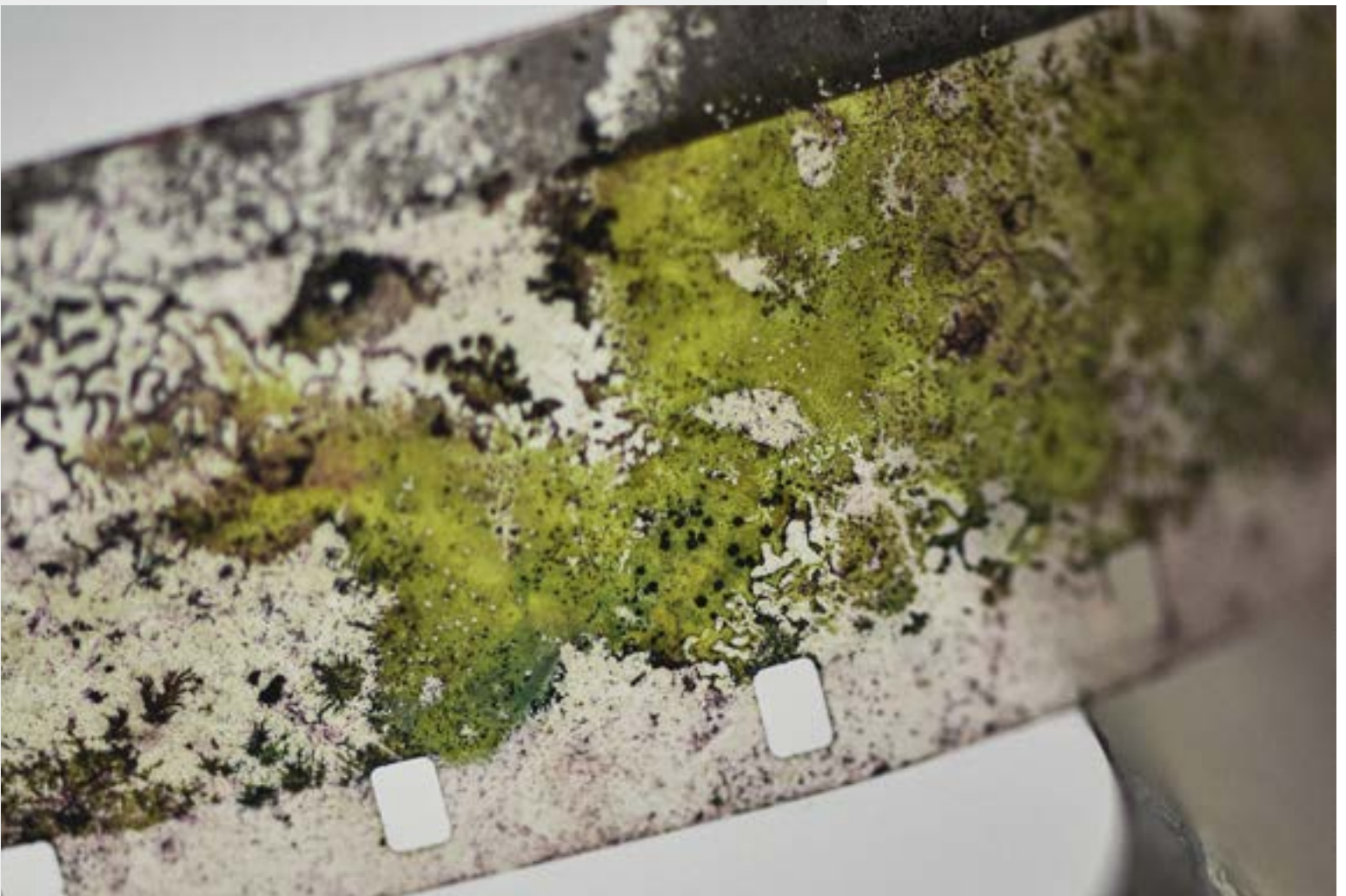
Marina Cavalcanti Tedesco (UFF)

Professora do Curso de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense - UFF. Entre outras publicações, é autora do livro "Mulheres que constroem imagens: a parceria criativa de Kátia Coelho e Lina Chamie" (2024), organizadora da coletânea "Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção" (2021) e coorganizadora da coletânea "Cinematografia, Expressão e Pensamento" (2019). Desde 2014, coordena um projeto de pesquisa pioneiro sobre diretoras de fotografia no Brasil, o qual já gerou diversos produtos. Coordena os Grupos de Pesquisa “Cinematografia, Expressão e Pensamento” (CNPq/UFF) e "Mulheridades Cinematográficas". Atualmente, é bolsista de produtividade do CNPq, investigando direção de fotografia em telenovelas.

Rogério Luiz Oliveira (UESB)

Professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Autor do livro "Memória e criação na direção de fotografia audiovisual" (2023) e um dos organizadores da coletânea "Cinematografia, Expressão e Pensamento" (2019). Co-dirigiu e fotografou: “Os porcos e a reza” (2020), "Dentro de mim passa um rio" (2024) e “Agora que tudo está acabado” (2025). Integrante dos Grupos de Pesquisa “Cultura, Memória e Desenvolvimento” (CNPq/UnB) e “Cinematografia, Expressão e Pensamento” (CNPq/UFF). Sócio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual e da Associação Brasileira de Cinematografia – ABC.

Direção de fotografia



em diálogo com outras áreas

O ENSINO DE DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA NOS CURSOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL DAS IES PÚBLICAS DO NORDESTE

Aline de Caldas Costa dos Santos¹

Matheus José Pessoa Andrade²

Resumo: O presente estudo observa o contexto em que surgem os cursos de Cinema e Audiovisual inseridos nessa georreferencia, os quais coincidem com o período de ações políticas de reestruturação e expansão das Instituições de Ensino Superior Públicas do Brasil, implantadas pelas gestões federais entre 2003 e 2015. Atesta-se, de início, a relevância de tais políticas para o desenvolvimento da área de cinema no Nordeste. O trabalho aborda o tratamento dado ao ensino de direção de fotografia nos projetos políticos pedagógicos dos bacharelados em cinema e audiovisual das IES públicas do Nordeste Brasileiro. Com base nos documentos reguladores dos bacharelados, observados a partir de uma análise de conteúdo, identificaram-se particularidades na forma de apresentação e abordagem da área de direção de fotografia na matriz curricular de cada uma das graduações, com base na quantidade de componentes curriculares, nas nomenclaturas, nas especificações das ementas e nas disposições de cada projeto. Identificaram-se pontos de aproximação e distanciamento entre os cursos quando vistos a partir do ensino de direção de fotografia, bem como a necessidade de atualização em determinados casos. Com esse balanço, o panorama construído tem a intenção de nortear os que fazem e os que buscam a formação em direção de fotografia no Nordeste Brasileiro.

Palavras-chave: Bacharelado; Ensino Superior; Cinema e Audiovisual; Direção de Fotografia.

¹ Professora de Teorias da Comunicação e Fotografia da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB), Centro Multidisciplinar Santa Maria da Vitória. Desenvolve pesquisa sobre o estrangeirismo e o carisma na cinematografia brasileira. É líder do grupo de pesquisa Imagens do contemporâneo (ICon). É doutora em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, mestre em Cultura e Turismo e bacharela em Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV pela Universidade Estadual de Santa Cruz.

² Docente do Departamento de Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, da área de Direção de Fotografia do curso de Cinema e Audiovisual. Doutor em Ciência da Informação; Mestre em Linguística; especialista em Jornalismo Cultural; e graduado em Comunicação Social - Radialismo - pela UFPB. Integrante do Grupo de Pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento (CNPq/UFPB). Realizador audiovisual, músico profissional e fotógrafo.

TEACHING PHOTOGRAPHY DIRECTION IN CINEMA COURSES AT PUBLIC UNIVERSITY IN THE NORTHEAST BRAZIL

Abstract: The present study observes the context in which Cinema and Audiovisual courses appear within this georeference, which coincide with the period of political actions of restructuring and expansion of public Higher Education Institutions in Brazil, implemented by federal administrations between 2003 and 2015. As a starting point, we attest the relevance of such policies for the development of the cinema area in the Northeast. The work specifically addresses the treatment given to the teaching of cinematography in the political pedagogical projects of bachelor's degrees in cinema at public university in the Brazilian Northeast. Based on the regulatory documents for bachelor's degrees, observed from a content analysis, particularities were identified in the way of presentation and approach to the area of photography direction in the curricular matrix of each of the degrees, based on the number of curricular components, in the nomenclatures, in the specifications of the menus and in the provisions of each project, as well as the need for updating in certain cases. Points of approximation and distance between the courses were identified when viewed from the teaching of photography direction. With this balance, the constructed panorama is intended to guide those who do and those who seek training in photography direction in the Brazilian Northeast.

Keywords: Bachelor's Degree; University Education; Cinema; Photography Direction.

Introdução

Em estudo recente, contabilizamos um total de 26 cursos superiores de Cinema e Audiovisual em IES públicas do Brasil, disseminados nas cinco regiões do país (Costa; Andrade, 2023). Desse panorama, destacamos, para este trabalho, o Nordeste (NE) como sendo a região do país com mais graduações em IES públicas dedicadas à área de Cinema e Audiovisual, sendo um quantitativo de nove bacharelados.

Os primeiros cursos de graduação em cinema em IES públicas do Brasil foram criados na década de 1960. Em São Paulo, o curso de cinema da Universidade de São Paulo (USP) nasceu em 1966, decorrente da criação da Escola de Comunicação e Artes (ECA)³. No mesmo ano, em Brasília, após uma tentativa de desarticulação do projeto por parte da Ditadura Militar, foi implantada a Faculdade de Comunicação na Universidade de Brasília (UnB), com

³ Disponível em: <https://agencia.fapesp.br/centenario-de-paulo-emilio-e-a-criacao-do-curso-de-cinema-da-eca-usp/23761#:~:text=O%20curso%20de%20cinema%20da,o%20legado%20do%20Cinema%20Novo>. Acesso em: 3 abr. 2024.

quatro cursos da área, entre eles, o curso de cinema⁴. Dois anos depois, em 1968, em Niterói, na Universidade Federal Fluminense (UFF), o cineasta Nelson Pereira dos Santos, após ter sido exilado da UnB, criou o curso de cinema⁵. Esses primeiros cursos brotaram nas IES públicas de regiões mais privilegiadas do país, permanecendo, por muito tempo, como as únicas opções para os interessados do Brasil inteiro em se qualificar através de um curso superior especificamente na área de cinema.

Somente quatro décadas depois da criação dos três cursos supracitados, ou seja, a partir de 2007, foram criados os cursos superiores de cinema e audiovisual em IES públicas da região Nordeste. Assim como em outras regiões do país, esse fenômeno ocorreu em um contexto histórico marcado também pelo desenvolvimento da educação formal brasileira.

Nosso intuito, aqui, é articular respostas para algumas questões que nos ocorreram a respeito desse quadro de ensino superior no Nordeste: quais são, onde estão e quando foram criados esses cursos de Cinema e Audiovisual? Em que contexto surgiram os respectivos bacharelados no Nordeste? Quais as especificidades curriculares da área de direção de fotografia nesses cursos? O que consta nos ementários dos componentes curriculares da área de cinematografia dos referidos cursos?

Na busca por tais respostas, nosso procedimento metodológico se inicia com uma pesquisa documental, tendo em vista que “os documentos constituem uma fonte rica e estável de dados” (Rampazzo, 2002, p. 52). Fizemos um levantamento dos projetos políticos pedagógicos (PPP), documento também chamado de proposta pedagógica curricular ou projeto pedagógico de curso (PPC) de cada um dos nove cursos, os quais estão disponíveis na *internet* ou, quando não, foram acessados via contato com as instituições. Tomamo-los como os dados primários deste estudo por serem o mais importante e mais completo documento de um curso superior. Trata-se de texto fundante e balizador das graduações, em geral, indicador da base teórico-crítica sobre a área, da relevância dos cursos para a região onde se instalam e norteador das habilidades que o egresso levará consigo para a vida profissional. De posse dos PPPs, realizamos uma Análise de Conteúdo por compreender que “a análise de conteúdo procura os significados menos óbvios, despercebidos em um primeiro contato, usando pistas existentes na mensagem” (Martino, 2018, p. 158). Nesse caso, nos dedicamos

⁴ Disponível em: <https://fac.unb.br/historia/>. Acesso em: 3 abr. 2024.

⁵ Disponível em <https://www.cinevi.uff.br/curso/historia>. Acesso em: 3 abr. 2024.

a uma descrição analítica dos documentos, destacando peculiaridades, regularidades e curiosidades contidas nos textos, mirando tanto em aspectos sobre os cursos, quanto, e principalmente, em dados sobre os componentes curriculares dedicados à área de direção de fotografia. A partir do levantamento da quantidade de componentes curriculares voltados à Fotografia, suas ementas e referências básicas e complementares, procedemos a análises comparativas e interpretativas das mensagens encontradas nos respectivos documentos.

Trata-se, por fim, de um panorama sobre o ensino de direção de fotografia nas IES públicas do Nordeste brasileiro embebido por uma reflexão científica que, talvez, culmine na conscientização e no aprimoramento da atividade docente universitária acerca da área aqui em questão. Um estudo de caso que nos convida a pensar, também, sobre aspectos como desigualdade e desenvolvimento no século XXI a partir da observação do Nordeste.

A criação dos cursos de Cinema e Audiovisual nas IES públicas do Nordeste brasileiro

Os nove cursos de graduação em Cinema e Audiovisual das IES públicas do Nordeste brasileiro estão nas seguintes instituições: Universidade Federal do Ceará, no campus de Fortaleza; Universidade Federal do Rio Grande do Norte, campus de Natal; Universidade Federal da Paraíba, campus João Pessoa; Universidade Federal de Pernambuco, campus Recife; Universidade Federal de Sergipe, campus Aracaju; Universidade Federal da Bahia, campus Salvador; Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, campus Vitória da Conquista; Universidade Federal do Recôncavo Baiano, campus de Cachoeira; e Universidade Federal do Sul da Bahia, campus Porto Seguro.

Observa-se, de início, que nem todos os estados do Nordeste possuem um bacharelado em Cinema e Audiovisual em suas IES públicas e que os cursos estão localizados, em sua maioria, nas capitais dos estados: seis em capitais e três no interior da Bahia. Isso nos leva a pensar que a divisão não é equânime diante da dimensão geográfica da região em questão, ao mesmo tempo em que compreendemos que os processos de criação de universidades e cursos de graduação estão submetidos a incontáveis lógicas, contextos, tramas e articulações. Por isso, não nos cabe investigar pormenores da criação dos cursos em cada uma das instituições.

Os primeiros cursos de Cinema e Audiovisual do NE, das IES públicas, foram criados em 2008 na UFRB e na UFPE.

Na Bahia, o curso foi criado no interior, dentro do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) do campus de Cachoeira, cidade localizada no Recôncavo Baiano. De acordo com o PPC (UFRB, 2008), tratava-se do primeiro curso de formação específica em Cinema e Audiovisual do Norte e Nordeste e o único do país com ênfase em documentário. A escolha pelo documentário se deu em razão da oportunidade de registrar e dar visibilidade ao vasto patrimônio cultural da região onde o curso foi implantado, somado ao potencial de desenvolvimento econômico do cinema e do audiovisual para a região e aos baixos custos recorrentes nas produções do gênero.

Em Pernambuco, a graduação nasceu dentro do Departamento de Comunicação Social (DCOM) já existente no Centro de Artes e Comunicação (CAC), no campus da cidade de Recife. O curso foi criado com a nomenclatura “Cinema” e, em 2011, foi renomeado “Bacharelado em Cinema e Audiovisual”. O curso foi implantado considerando a centralidade que o cinema produzido na capital pernambucana ocupou na história do cinema nacional, com vistas ainda sobre o impulso que a produção cinematográfica poderia dar à economia regional. A última atualização do PPC aconteceu em 2019, mas o componente curricular eletivo “Tópicos Avançados em Cinematografia” foi incluído na grade curricular desde a reforma de 2017 (UFPE, 2019).

No ano seguinte, em 2009, foi a vez de Vitória da Conquista. O curso de Cinema e Audiovisual foi criado no Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da UESB, no qual já havia outros cursos voltados à Comunicação, entre eles, Jornalismo. A criação do curso procedeu à existência de uma Diretoria Técnica Operacional de Recursos Audiovisuais (DITORA), da Produtora Universitária de Vídeo (PROVÍDEO) e do Programa Janela Indiscreta Cine-Vídeo, o qual soma 32 anos de atividades com cinema na instituição. A cidade onde nasceu o cineasta Glauber Rocha também tem uma história importante com salas de exibição no interior do estado da Bahia. A última reforma do PPC ocorreu em 2014.

Em 2010, foram criados os cursos na UFBA e na UFC. O Bacharelado Interdisciplinar em Artes (BI-A) com área de concentração em Cinema e Audiovisual surgiu dentro do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC), em Salvador. Os BIs são cursos com uma organização curricular ampla e uma concentração específica. Trata-se de um projeto

fundamentado na flexibilidade e na autonomia do estudante sobre as escolhas formativas a serem trilhadas, tendo em conta interesses particulares e de mercado, considerando que mercado e sociedade são, também e cada vez mais, mutáveis (UFBA, 2010).

Já o curso de Cinema e Audiovisual da UFC, em Fortaleza, está lotado no Departamento de Comunicação Social. A criação do curso foi justificada por considerar a área como estratégica para o desenvolvimento socioeconômico, para a inovação tecnológica e científica, para a inclusão social e para a expansão do pensamento crítico e dialógico sobre e para com a sociedade. A primeira reforma do PPC ocorreu em 2012 e a última, em 2014.

Dois anos depois, em 2012, foi a vez do curso de Cinema e Audiovisual da UFPB, criado dentro do Departamento de Comunicação, no Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA), em João Pessoa. O PPC não apresenta as justificativas para a criação do curso em tal georreferência e, até então, não foi atualizado.

Em 2014, a UFS criou o curso de Cinema e Audiovisual, em Aracaju, junto ao Departamento de Comunicação Social. O curso foi criado com a nomenclatura “Graduação em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual”, já prevendo ser designado “Graduação em Cinema e Audiovisual” a partir do segundo semestre de 2019 (Conselho, 2017). No documento não constam justificativas para a criação do curso.

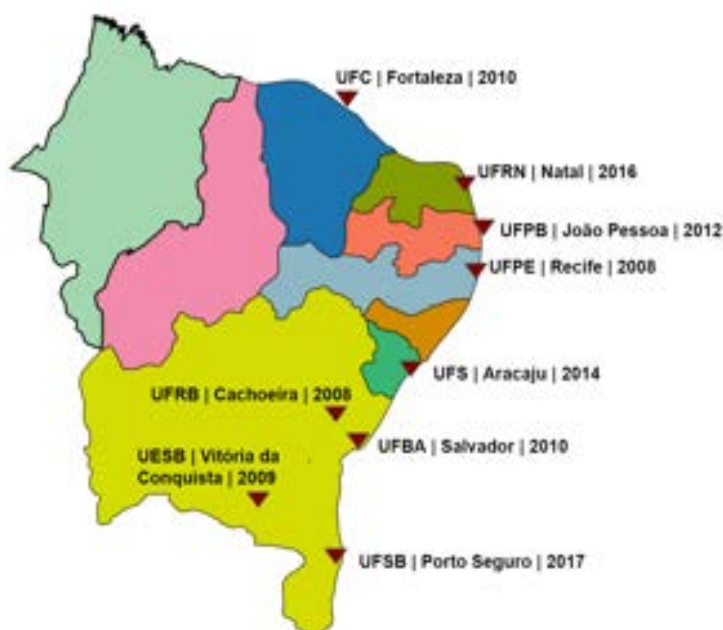
Em 2016, a UFRN fez uma atualização da habilitação em Radialismo, já existente na instituição, no Departamento de Comunicação Social, transformando-a em Audiovisual. Lotado na cidade de Natal, o curso possui três eixos: i) técnica e formação profissional, ii) realização em cinema e audiovisual e iii) teoria, análise e crítica do cinema e do audiovisual. A proposta do curso se justifica pelo interesse em viabilizar produções independentes e regionais, especialmente as de fora do eixo sudestino RJ/SP. O intento se fundamenta em fenômenos como a popularização do acesso a equipamentos de baixo custo, o acesso a espaços gratuitos de difusão de conteúdos na internet, a promulgação das leis de incentivo que preveem participação de produções/produtoras regionais nas grades de programação televisiva nacionais e o aumento do lançamento de filmes, séries, animações e documentários no Nordeste (UFRN, 2016).

O curso mais recente entre os aqui elencados é o da UFSB. A instituição elaborou seu próprio Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI) no qual inova em termos de estrutura e de currículo, entre outros aspectos. A estrutura foi desenhada prevendo a implantação de

Colégios Universitários (CUNI) descentralizados dos campus com vistas à uma maior capilaridade regional. O currículo prevê percursos formativos em ciclos de modo a ofertar formação geral no primeiro ciclo, formação profissional no segundo ciclo e formação em pós-graduação no terceiro ciclo. No mesmo documento, a UFSB assume um compromisso com a “eficiência acadêmica, integração social, compromisso com a educação básica e desenvolvimento regional” (UFSB, 2022, p. 10).

O curso de segundo ciclo em *Som, Imagem e Movimento* (SIM) foi criado em 2017, tendo em conta a ampla e variada riqueza cultural do Sul e extremo Sul da Bahia e, também, sua contraditória parca métrica educacional; o estímulo ao pensamento crítico, às trocas formativas, à criação e gestão de espaços para o desenvolvimento, a fruição, a diversidade e a informação sobre as artes e, também, sua discordante ênfase sobre uma produção artística voltada ao mercado turístico.

Figura 01: mapa com a localização e ano de criação dos cursos de cinema no NE do Brasil.



Fonte: criação própria

Diante das datas de criação dos cursos, destacamos que seis dos cursos surgiram concomitantemente às políticas de ampliação do acesso e desenvolvimento das IES públicas do governo do Partido dos Trabalhadores (PT), gestões 2003-2015. Sobretudo, a partir da

implantação do *Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidade Federais* (REUNI), criado em 2007, encerrado em 2012.

Recordamos que o Reuni tinha como meta subsidiar a expansão física, acadêmica e pedagógica da rede pública de educação superior, através de várias ações, tais como: “(...) o aumento de vagas nos cursos de graduação, a ampliação da oferta de cursos noturnos, a promoção de inovação pedagógica e o combate à evasão” (Brasil, 2010). Através dos dados e da bibliografia desta pesquisa, identificamos, também, ações como a criação de novas universidades, a interiorização das instituições, o desmembramento das universidades em alguns estados, a criação de novos *campi* e novos cursos.

O programa, através de suas ações, “(...) propiciou uma expansão de caráter não apenas quantitativo, mas também qualitativo, uma vez que aproximou fisicamente as Ifes das populações localizadas em regiões e em áreas economicamente periféricas do país” (Vicente; Dias; Sano, 2018, p. 28), como no caso do quadro de cursos aqui estudados e a região Nordeste. Destarte, entendemos que o REUNI tenha desempenhado um papel relevante no desenvolvimento e na transformação do campo científico do cinema no Nordeste brasileiro e, por tabela, no país.

Vimos que, em sua maioria, os bacharelados possuem a nomenclatura de Cinema e Audiovisual em conformidade com as *Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual* (2006), salvo os casos da UFRN, com *Comunicação Social – Audiovisual*; da UFSB, com *Som, Imagem e Movimento com habilitações em Arte e produção sonora, Artes Visuais* ou *Audiovisual*; e da UFBA, com o *Bacharelado Interdisciplinar em Artes com concentração em Cinema e Audiovisual*. Destacamos, ainda, o uso da expressão “ênfase em documentário” feito pela UFRB. As respectivas nomenclaturas nos permitem recordar de propostas pedagógicas anteriores, fundamentadas no sistema de habilitações como subáreas da Comunicação e das Artes. Em 2010, o MEC aplicou o *Projeto Referenciais Nacionais dos Cursos*, cujo objetivo era alinhar a diversidade de nomenclaturas e perfis das graduações, entre elas as da área de comunicação, buscando o aprimoramento dos projetos pedagógicos, seus desdobramentos institucionais e suas implicações mercadológicas. Para tanto, uma tabela de *Convergência de Denominações* foi elaborada e disponibilizada com as sugestões das mudanças nas nomenclaturas, tendo, ainda, como sugestão que o sistema de habilitações da comunicação social mude para curso (MEC, 2009), inclusive como uma maneira de

fortalecer as áreas. Assim, para nós, a permanência de nomenclaturas como “comunicação social”, “habilitação” ou “concentração” soa como um resquício das memórias de outra fase do ensino superior no Brasil.

Esse apontamento não tenta dar conta da complexidade de um documento como o PPP de um curso. É apenas o reconhecimento, no título, de traços que reverberam particularidades existentes em suas instituições.

Diante do quadro de cursos exposto, buscaremos, a seguir, analisar as especificidades sobre como a direção de fotografia é trabalhada nos projetos políticos pedagógicos e ementas dos referidos bacharelados.

O ensino de direção de fotografia nas IES públicas do Nordeste

Todos os cursos da área de cinema e audiovisual do Nordeste contém componentes curriculares dedicados à área de direção de fotografia – um traço de consonância com as Diretrizes Curriculares, as quais tratam a fotografia como conteúdo obrigatório. Entendemos, nesse documento, que a palavra “fotografia” se refere a todo o campo da imagem fotográfica do cinema. Consideramos, assim, todos os componentes dedicados ao campo da Fotografia como sendo parte do ensino de direção de fotografia.

Em nosso levantamento, nos ativemos aos componentes curriculares obrigatórios dos cursos, com exceção para o caso da UFSB, posteriormente explicado. Antecipamos que há algumas diferenças na quantidade e nas nomenclaturas das disciplinas dedicadas à direção de fotografia dentro dos projetos políticos pedagógicos.

O curso que oferta mais componentes curriculares que contemplam a cinematografia é o de *Som, Imagem e Movimento com Habilitação em Audiovisual* (SIM) da UFSB, com quatro componentes previstos na matriz curricular. Porém, cabe considerar que a estrutura curricular é peculiar. É possível cursar uma formação sem habilitação específica, uma formação geral em *Som, Imagem e Movimento*; ou optar por uma das três opções de habilitação: Artes e produção sonora, Artes visuais ou Audiovisual (UFSB, 2022, p. 17).

A arquitetura curricular do Primeiro Ciclo exige o cumprimento de, no mínimo, 300h de componentes obrigatórios e obrigatórios de escolha restrita, contudo, não há oferta de

componentes específicos sobre fotografia nessa etapa do curso. Há ainda um Eixo de Núcleo Comum cujo cumprimento exige que o estudante curse 810h de componentes curriculares obrigatórios para quaisquer habilitações do SIM, porém, não há componentes diretamente ligados à cinematografia nessa outra etapa do curso.

Já no Segundo Ciclo, o estudante tem flexibilidade para escolher componentes que integram seu percurso formativo. Caso opte pela habilitação em Audiovisual, o estudante deve cumprir, no mínimo, 900h de uma oferta total de 1650h, distribuídas em 32 matérias, todas, a priori, optativas. Considerando que o cumprimento de 55% dessa carga horária total é obrigatório, o caráter “optativo” desses componentes deve ser entendido em sentido estrito. Apenas após o cumprimento da carga horária mínima exigida no Segundo Ciclo, todos os componentes cursados a mais são tratados como optativos. É nessa fase que o estudante pode eleger para sua formação os componentes que se voltam à fotografia: *Arqueologia da Imagem e da Imagem em Movimento*, com 60h; *Oficina: Práticas em Fotografia e Vídeo*, com 30h; *Imagem Fotográfica (LAB)*, com 60h; e *Gravação, Captura e Edição Digital de Vídeo (LAB)*, com 60h.

A ementa do componente *Arqueologia da imagem e da imagem em movimento*, de natureza teórico-prático, propõe investigações e estudos de práticas sobre processos artísticos e de criação com a imagem e a imagem em movimento. A bibliografia básica é composta por uma obra ensaística publicada em 2013 e duas teóricas, de 2009 e 2011. Já a bibliografia complementar conta com dez obras, todas teóricas, publicadas entre 1997 e 2015. A *Oficina: práticas em fotografia e vídeo* prevê abordagens, exercícios e experimentações com a linguagem audiovisual/cinematográfica, arranjos produtivos e realização audiovisual. A bibliografia básica conta com quatro obras teóricas, datadas de 1999 a 2016, e uma técnica, de 1999. A bibliografia complementar lista três obras: uma teórica (2004) e duas técnicas, de 1990 e 1999. Em *Imagem Fotográfica*, componente de natureza teórico-prática, a ementa prevê uma introdução aos aspectos históricos – do analógico ao digital – conceituais e técnicos das imagens técnicas; processos, equipamentos e abordagens; fotografia e redes sociais. A bibliografia básica conta com quatro obras teóricas publicadas entre 2011 e 2015; a bibliografia complementar lista seis obras teóricas, datadas de 2000 a 2015. Já o componente *Gravação, captura e edição digital de vídeo* é integralmente prático e a ementa contempla os procedimentos de captação, edição e tratamento da imagem, sua sincronização com o áudio

e formatos técnicos. A bibliografia básica conta com três obras técnicas publicadas entre 1990 e 2003; a complementar, três obras teóricas de 1990 a 2004.

Os cursos de Cinema e Audiovisual da UFPB e da UFS ofertam três componentes ligados à cinematografia.

Em João Pessoa, o estudante tem contato com a imagem fotográfica através das matérias *Fotografia e iluminação*, *Fotografia Cinematográfica e Iluminação*, sempre com carga horária de 60 h/a. O componente *Fotografia e Iluminação* é pré-requisito para o cumprimento das demais matérias ligadas à cinematografia. Os conteúdos previstos na ementa abordam a linguagem, a técnica, a estética e os gêneros fotográficos; a transição do analógico ao digital; o projeto fotográfico, a produção e o tratamento da imagem, além de luz e técnicas de iluminação. O PPP, ainda de 2012, informa 13 referências bibliográficas para o componente, sendo sete teóricas, de 1990 a 2000 e seis técnicas, de 1993 a 2003. Em *Fotografia Cinematográfica*, os conteúdos abarcam processos e experimentação de linguagens; o equipamento analógico e digital; a função de assistência de câmera; cor, luz, fotometria, estéticas e iluminação; análise e autoria da imagem. Cinco referências acompanham a ementa; uma é do tipo catálogo, datada de 2007, uma é teórica, de 2005, duas são de natureza teórico-técnica, de 2001 e 2004, por fim, uma é técnica, do ano de 1992. Já o componente *Iluminação*, ofertado em paralelo a *Fotografia Cinematográfica*, trata da teoria e da prática de iluminação cênica, princípios de eletricidade; projeto de iluminação; estudo e aplicação de efeitos luminosos. Há oito referências técnicas acompanhando a ementa, cinco das quais, estrangeiras, publicadas entre 1978 e 2000.

Em Aracaju, há os componentes *Fotografia para Audiovisual I*, *Fotografia para Audiovisual II* e *Direção de Fotografia*, seguindo o mesmo padrão de carga horária que a UFPB. O curso de Cinema e Audiovisual da UFS divide a carga horária dos três componentes curriculares ligados à fotografia entre 15h/a de teoria e 45h/a de prática. *Fotografia para audiovisual I* tem como pré-requisito o cumprimento de *Introdução ao Cinema e Audiovisual*. Os conteúdos previstos na ementa de *Fotografia para Audiovisual I* iniciam o estudante à história da fotografia, ao uso das câmeras, da luz, do estúdio. O texto nos remete à produção de imagens estáticas, em especial, quando cita fotografia *still*. *Fotografia para Audiovisual II* tem como pré-requisito *Fotografia para Audiovisual I*. A ementa contempla conteúdos sobre os usos da imagem digital, seus processos de tratamento, manipulação, edição e

arquivamento. E ainda há uma abordagem à teoria, produção e crítica da imagem contemporânea. *Direção de Fotografia* tem como pré-requisito *Fotografia para Audiovisual II*. A ementa abarca as funções de direção de fotografia na equipe de trabalho, o conceito de imagem, cinema e vídeo. Conteúdos básicos e avançados sobre os usos e projetos com a luz, a cor e composição fotográfica. O ementário está desacompanhado de referências bibliográficas no PPP.

Os cursos da UFRN e da UFPE ofertam dois componentes curriculares concernentes à direção de fotografia de 60h/a. Em Natal são ofertados *Fotografia* e *Direção de Fotografia*; em Recife, *Introdução à Fotografia* e *Cinematografia*.

O curso de Comunicação Social com habilitação em Audiovisual da UFRN divide a carga horária dos componentes ligados à imagem fotográfica de forma equitativa entre teoria e prática. Não há pré-requisitos para o cumprimento do componente. A ementa do componente *Fotografia* detalha conteúdos sobre linguagem e técnica, expondo uma preocupação com a abrangência do saber-fazer. A bibliografia básica é composta por cinco referências, sendo três técnicas, publicadas entre 2005 e 2014, e duas teóricas, de 1999 e 2004. O componente *Direção de Fotografia* foi planejado para acontecer com 15h/a de teoria e 45h/a de prática. É necessário ser aprovado no componente *TV II* – equivalente a Produção em TV – para se matricular em *Direção de Fotografia*. A ementa deposita ênfase sobre as “tecnologias analógicas, eletrônicas e digitais” (UFRN, 2016, p. 80) e o domínio da técnica. Há cinco referências na bibliografia básica, três das quais de natureza técnica, publicadas entre 1994 e 2012, e dois teórico-técnicos datadas de 1999; entre a bibliografia complementar, há três referências técnicas publicadas entre 2002 a 2012.

O curso de Cinema e Audiovisual da UFPE teve seu PPP reformado em 2019. Os componentes não possuem pré-requisito. Tratando-se o componente *Introdução à fotografia* de uma matéria ofertada no primeiro semestre do curso, tem-se que a ementa, publicada em documento diferente do PPP, detalha elementos de linguagem – incluindo leitura de imagens –, de equipamentos e acessórios, de iluminação, processos de captura e pós-produção. A bibliografia básica é composta por cinco referências, constando uma obra do tipo manual (2006), outra com relato de oficinas (2008) e três de natureza teórico-filosófica, publicadas entre 1999 a 2007. A bibliografia complementar também possui seis referências, todas teóricas, publicadas entre 1984 a 2002. Já o componente *Cinematografia* possui uma ementa

bastante objetiva, focada no histórico e nas técnicas de captação de imagens, suas relações com a estética e os caminhos da pós-produção. A bibliografia básica contém três referências, sendo uma teórica (2001) e duas teórico-práticas, publicadas entre 1999 e 2005. A bibliografia complementar possui cinco referências, composta por um manual (1999) e quatro obras teóricas publicadas entre 1993 e 2002.

Por fim, os cursos da UFC, UFBA, UFRB e UESB ofertam, cada um, apenas um componente curricular obrigatório de direção de fotografia.

Na UFC, o componente *Oficina de Fotografia e Iluminação I* é realizado em 64h/a. Na UFBA, há a matéria *Elementos da Fotografia* com 68h/a; na UFRB e na UESB, *Fotografia e Iluminação*, com 68 h/a e 60h/a, respectivamente.

O PPP do curso de Cinema e Audiovisual da UFC data de 2010, com reformulação do currículo em 2013. A *Oficina de Fotografia e Iluminação I* não possui pré-requisito. Embora, de acordo com o texto do PPP, os componentes do tipo oficina tenham “a função de capacitar tecnicamente os estudantes” (UFC, 2014, p. 24), a ementa dispõe de conteúdos bastante alinhados com a reflexão teórica. Os tópicos vão do conhecimento inicial sobre o dispositivo fotográfico e a natureza da luz às escolas fotográficas; o princípio, a história e a evolução dos equipamentos; a cinematografia como recurso criativo da linguagem, além de composição da imagem e o papel da iluminação. O ementário é omissivo em relação às referências.

A concentração em cinema e audiovisual do Bacharelado Interdisciplinar em Artes da UFBA não prevê pré-requisito para o componente *Elementos da Fotografia*. A ementa disponível no PPP publicado em 2010 é bastante detalhada, contendo tópicos reflexivos e técnicos a respeito da i) história, dos processos e da experimentação de linguagens, ii) tipos de equipamentos e acessórios e técnicas de manipulação, e iii) estilo, composição e análises de fotografia em movimento. A bibliografia informada no PPP é apenas básica, constando de cinco referências publicadas, sendo duas teórico-técnicas de 2001 e 2004, uma técnica de 1992 e duas teóricas, de 2005 e 2007.

O PPP de Cinema e Audiovisual da UESB data de 2014, o que indica que o documento foi revisto e atualizado cinco anos após a criação do curso, datado de 2009. O componente *Fotografia e Iluminação* não possui pré-requisito. A ementa abarca conteúdos que vão desde a compreensão da função de direção de fotografia e a natureza de suas ferramentas à relação entre fotografia estática e dinâmica e as potências do digital. Atende também à abordagem

sobre equipamentos e acessórios de iluminação e captura de imagem. A bibliografia básica possui sete referências, sendo três teórico-técnicas datadas de 1979 a 2010, um dicionário de fotógrafos (2010) e uma enciclopédia de cinema (2012) e duas teóricas publicadas em 1999.

A ementa do componente homônimo do curso da UFRB é idêntica à da UESB, salvo alguns termos técnicos a mais. Ao mesmo modo, o componente não possui pré-requisito. A bibliografia básica possui três referências publicadas entre 1996 e 1999, sendo uma técnica, uma teórico-técnica e uma teórica. A bibliografia complementar possui 11 referências: seis teóricas, publicadas entre 1984 e 1995, e cinco técnicas com datas de publicação dentro do intervalo de 1965 e 1998.

Para melhor visualização, elaboramos tabelas contendo os dados já citados neste tópico a respeito do ensino de direção de fotografia nos referidos cursos, como pode ser visto abaixo:

Tabela 01: Curso com quatro componentes ligados à cinematografia

Curso	IES	Componentes curriculares/carga horária	Bibliografia básica
Som, Imagem e Movimento - Audiovisual	UFSB	<i>Arqueologia da imagem e da imagem em movimento</i> (60h/a)	1 ensaio [2013] 2 teóricas [2009 2011]
		<i>Oficina: práticas em fotografia e vídeo</i> (30h/a)	4 teóricas [1999 a 2016]
		<i>Imagem fotográfica (LAB)</i> (60h/a)	4 teóricas [2011 e 2015]
		<i>Gravação, captura e edição digital de vídeo (LAB)</i> (60h/a)	3 técnicas [1990 e 2003]

Fonte: criação própria.

Tabela 02: Cursos com três componentes ligados à cinematografia

Curso	IES	Componentes curriculares/carga horária	Bibliografia básica
Cinema e Audiovisual	UFPB	<i>Fotografia e iluminação</i> (60 h/a)	7 teóricas [1990 a 2000] 6 técnicas [1993 a 2003]
		<i>Fotografia cinematográfica</i> (60 h/a)	1 teórica [2005] 2 teórico-técnicas [2001 e 2004] 1 técnica [1992]
		<i>Iluminação</i> (60 h/a)	8 técnicas [1978 a 2000]
Cinema e Audiovisual	UFS	<i>Fotografia para audiovisual I</i> (60 h/a) <i>Fotografia para audiovisual II</i> (60 h/a) <i>Direção de fotografia</i> (60 h/a)	Não há referências no ementário do PPP

Fonte: criação própria.

Tabela 03: Cursos com dois componentes ligados à cinematografia

Curso	IES	Componentes curriculares/carga horária	Bibliografia básica
Cinema e Audiovisual	UFRN	<i>Fotografia</i> (60 h/a)	3 técnicas [2005 a 2014] 2 teóricas [1999 a 2004]
		<i>Direção de fotografia</i> (60 h/a)	3 técnicas [1994 a 2012]
Cinema e Audiovisual	UFPE	<i>Introdução à fotografia</i> (60 h/a)	1 manual [2006] 1 relato de oficina [2008] 3 teóricas [1999 a 2007]
		<i>Cinematografia</i> (60 h/a)	1 teórica [2001] 2 teórico-práticas [1999 a 2005]

Fonte: criação própria.

Tabela 04: Cursos com um componente ligado à cinematografia

Curso	IES	Componentes curriculares/carga horária	Bibliografia básica
Cinema e Audiovisual	UFC	<i>Oficina de Fotografia e Iluminação I</i> (64h/a)	Não há referências no ementário do PPP
BI Artes - Cinema e Audiovisual	UFBA	<i>Elementos da fotografia</i> (68h/a)	2 teórico-técnicas [2001 e 2004] 1 técnica [1992] 2 teóricas [2005 e 2007]
Cinema e Audiovisual	UFRB	<i>Fotografia e iluminação</i> (68 h/a)	1 técnica [1996] 1 teórico-técnica [1999] 1 teórica [1999]
Cinema e Audiovisual	UESB	<i>Fotografia e iluminação</i> (60h/a)	3 teórico-técnicas [1979 a 2010] 1 dicionário de fotógrafos [2010] 1 enciclopédia de cinema [2012] 2 teóricas [1999]

Fonte: criação própria.

Ao descrevermos os respectivos componentes curriculares, observamos que eles se diferenciam entre si: apresentam nomenclaturas diferenciadas, possuem cargas horárias específicas, variam em quantidade de componentes dentro do fluxograma de cada curso e sugerem, às vezes, conteúdos diferenciados. Isso se explica quando consideramos o grau de autonomia dos Colegiados e Núcleos Docentes Estruturantes (NDE) dos cursos, previstos nas próprias Diretrizes, o que permite que as graduações sejam pensadas e estruturadas, também, de acordo com as características de cada lugar e com o perfil acadêmico do corpo docente.

Ao compararmos o quantitativo de componentes curriculares existentes em cada um dos cursos e suas cargas horárias, vimos que alguns bacharelados possuem apenas uma matéria obrigatória dedicada à direção de fotografia, na qual sintetizam ou deixam de ofertar certos conteúdos presentes nas ementas de outros cursos com duas ou três matérias para tratar da área. Levantamos a hipótese de que, talvez, certos assuntos possam estar atrelados

a outros componentes curriculares ou outras atividades curriculares, como extensão, por exemplo.

Um aspecto que chamou nossa atenção foi a recorrência ao tema da tecnologia analógica da fotografia, presente em ementas de matérias da UFSB, UFC, UFPB e UFRN, demonstrando um alinhamento ao momento da transição tecnológica, por volta do começo do século XXI, e que talvez não tenha tamanha importância para a geração atual de estudantes, que vivencia desde sempre o trato com a imagem em digital. Ainda sobre tal discussão, a UESB, a UFRB, a UFPB e a UFS utilizam a expressão “usos e potências do digital” como conteúdo da ementa. O termo não deixa de remeter, também, às tecnologias analógicas da fotografia, talvez como um rastro da mesma discussão comparativa sobre as transformações tecnológicas do começo do século, tão cara ao período de criação dos cursos.

Outro aspecto visto, explicitamente posto no PPP da UFC, é o senso comum de alocar a disciplina de fotografia no primeiro semestre dos cursos sob o argumento de usá-la para seduzir os discentes. Uma ideia que deve ser problematizada, principalmente quando praticada sem qualquer fundamento, como visto no documento, soando como um descaso com o campo da imagem.

Um ponto de destaque da nossa investigação são as referências citadas nas ementas dos componentes curriculares da área de cinematografia, como podemos ver na tabela abaixo:

Tabela 05: Referências que se repetem na bibliografia dos componentes ligados à cinematografia

Referência	Ano de publicação	Componente curricular	IES	Bibliografia	
				Básica	Complementar
Moura, Edgard. 50 anos. Luz. Câmera, Ação.	1999	<i>Fotografia cinematográfica</i>	UFPB	Sim	
		<i>Direção de fotografia</i>	UFRN	Sim	
		<i>Cinematografia</i>	UFPE	Sim	
		<i>Elementos da fotografia</i>	UFBA	Sim	

		<i>Fotografia e iluminação</i>	UESB	Sim	
		<i>Fotografia e iluminação</i>	UFRB	Sim	
Dubois, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios.	1994	<i>A imagem fotográfica</i>	UFSB		Sim
		<i>Fotografia e iluminação</i>	UFPB	Sim	
		<i>Fotografia</i>	UFRN	Sim	
		<i>Introdução à fotografia</i>	UFPE	Sim	
		<i>Fotografia e iluminação</i>	UFRB		Sim
Barthes, Roland. A Câmera Clara. Nota sobre a fotografia.	1980	<i>Arqueologia da imagem e da imagem em movimento</i>	UFSB		Sim
		<i>A imagem fotográfica</i>	UFSB	Sim	
		<i>Fotografia</i>	UFRN		Sim
		<i>Introdução à fotografia</i>	UFPE		Sim
Aumont, Jacques. A imagem.	1993	<i>Fotografia e iluminação</i>	UFPB	Sim	
		<i>Gravação, captura e edição digital de vídeo</i>	UFSB		Sim
		<i>Cinematografia</i>	UFPE		Sim
		<i>Fotografia e iluminação</i>	UFRB		Sim

Flusser, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.	1983	<i>A imagem fotográfica</i>	UFSB	Sim	
		<i>Cinematografia</i>	UFPE		Sim
		<i>Introdução à fotografia</i>	UFPE		Sim
Samain, Etienne (org.). <i>O fotográfico</i> .	1998	<i>Fotografia e iluminação</i>	UFPB	Sim	
		<i>Fotografia</i>	UFRN	Sim	
		<i>Introdução à fotografia</i>	UFPE		Sim
Monclar, Jorge. O Diretor de fotografia.	1999	<i>Direção de fotografia</i>	UFRN	Sim	
		<i>Cinematografia</i>	UFPE		Sim
		<i>Fotografia e iluminação</i>	UFRB	Sim	
Watts, Harris. Direção de câmera: um manual de técnicas de vídeo e cinema	1999	<i>OFICINA: práticas em fotografia e vídeo</i>	UFSB	Sim	
		<i>Fotografia cinematográfica</i>	UFPB	Sim	
		<i>Elementos da fotografia</i>	UFBA	Sim	
Sontag, Susan. Sobre fotografia.	1977	<i>Arqueologia da imagem e da imagem em movimento</i>	UFSB		Sim
		<i>Introdução à fotografia</i>	UFPE		Sim
Rouillé, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea	2009	<i>A imagem fotográfica</i>	UFSB	Sim	
		<i>OFICINA: práticas em fotografia e vídeo</i>	UFSB	Sim	

Kossov, Boris. Fotografia & História	1989	<i>Introdução à fotografia</i>	UFPE		Sim
		<i>Cinematografia</i>	UFPE	Sim	Sim
Aronovich, Ricardo. Expor uma história – a fotografia do cinema	2004	<i>Fotografia cinematográfica</i>	UFPB	Sim	
		<i>Elementos da fotografia</i>	UFBA	Sim	
Dondis, Donis A. Sintaxe da linguagem visual.	2007	<i>Fotografia e iluminação</i>	UFPB	Sim	
		<i>Introdução à fotografia</i>	UFPE	Sim	
Watts, Harris. On Camera: O curso de produção de filmes e vídeos da BBC	1990	<i>OFICINA: práticas em fotografia e vídeo</i>	UFSB		Sim
		<i>Gravação, captura e edição digital de vídeo</i>	UFSB		Sim
Adams, Ansel. A câmara.	1980	<i>Fotografia e iluminação</i>	UFPB	Sim	
		<i>Fotografia</i>	UFRN	Sim	
Armes, Roy. On Video: O Significado do Vídeo nos Meios de Comunicação	1999	<i>OFICINA: práticas em fotografia e vídeo</i>	UFSB		Sim
		<i>Gravação, captura e edição digital de vídeo</i>	UFSB	Sim	
Murch, Walter. Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre.	2004	<i>OFICINA: práticas em fotografia e vídeo</i>	UFSB		Sim
		<i>Gravação, captura e edição digital de vídeo</i>	UFSB	Sim	
Durán, Juan J. Iluminação para Vídeo e Cinema.	1994	<i>Iluminação</i>	UFPB	Sim	
		<i>Direção de fotografia</i>	UFRN	Sim	
	1998	<i>Fotografia</i>	UFRN		Sim

Trigo, Thales. Equipamento Fotográfico.		<i>Cinematografia</i>	UFPE		Sim
Andión, Margarita Ledo. Cine de fotógrafos	2005	<i>Fotografia cinematográfica</i>	UFPB		Sim
		<i>Elementos da fotografia</i>	UFBA	Sim	
Brown, Blain. Cinematografia: teoria e prática	2011	<i>Direção de fotografia</i>	UFRN	Sim	
		<i>Fotografia e iluminação</i>	UESB	Sim	
Ades, Eduardo e Kaufman, Mariana (org.). Luz em movimento a fotografia no cinema brasileiro.	2007	<i>Fotografia cinematográfica</i>	UFPB		Sim
		<i>Elementos da fotografia</i>	UFBA	Sim	

Fonte: criação própria.

As referências bibliográficas aparentam manifestar um consenso em relação à teoria, apresentando alguns autores de modo recorrente, como Edgar Moura, Roland Barthes, Phillipe Dubois e Jacques Aumont, para citarmos os mais presentes no conjunto das ementas. Nesse sentido, julgamos sobre a necessidade de ampliação do campo teórico dos componentes de direção de fotografia a partir da presença de outros textos teóricos também relevantes. No total, percebemos a predominância de autores estrangeiros e homens, identificando apenas Susan Sontag enquanto autora das ementas.

Em relação aos manuais e livros técnicos, a presença majoritária de fontes publicadas entre os anos 1980 a 2005, como os livros *On Camera: o curso de produção de filme e vídeo da BBC*, de Harris Watts, e *Expor uma história - a fotografia do cinema*, de Ricardo Aronovich, são indícios de um ritmo vagaroso de atualização dos documentos. Apesar da relevância da obra e de aspectos ainda vigentes para os dias atuais, não dá conta da dinâmica tecnológica e produtiva contemporânea do cinema e audiovisual em digital. Ele indica, juntamente com outras referências, a ocorrência de um largo lapso temporal a ser atualizado nos PPPs, uma

vez que o digital se tornou preponderante nas atividades práticas há pelo menos duas décadas. Assim, faz-se urgente que se atenda à necessidade de uma atualização para tratar de procedimentos, técnicas e experimentações desta época, mesmo erguendo a hipótese de que a dinâmica de sala de aula mediada pelos e pelas docentes ponha em circulação os procedimentos contemporâneos dessas práticas, bem como bibliografias contemporâneas em seus planos de curso.

Notamos, ainda, a ausência de obras que abordam temáticas atuais dos estudos sociais, tais como: gênero, raça e acessibilidade, para citar algumas das discussões imprescindíveis para o fazer imagético e audiovisual hoje. Cremos que são temas que, embora não estejam citados nos ementários, atravessam os debates corriqueiros em sala de aula acerca da direção de fotografia.

Outro ponto a ser tocado é a ausência de autoras e autores brasileiros nos ementários, considerando que, atualmente, existem obras nacionais de suma importância e respaldo para o campo da fotografia em geral.

Atestamos, com isso, um conjunto de pistas que, também, versam sobre a desatualização dos projetos políticos pedagógicos de algumas instituições. Os casos da UFBA e da UFPB são os mais emblemáticos, até o presente momento, estando com as versões ainda da criação dos cursos. Acreditamos que os mecanismos de fiscalização e as exigências da atualização do PPP operam de modo diferente em cada instituição pública e a cada conjuntura política, o que flexibiliza o dever dos Núcleos Docentes Estruturantes e Colegiados de Cursos em manter uma atualização periódica desses documentos. Em contrapartida, sabemos que vários fatores sociais demandam a atualização dos cursos de graduação periodicamente, bem como o desenvolvimento do fazer científico dentro das próprias IES deve impulsionar para as mudanças curriculares.

Considerações finais

Os apontamentos e as ponderações podem ser compreendidos, aqui, como pistas levantadas para o aprimoramento do ensino de direção de fotografia nas respectivas instituições de ensino superior, bem como em outras instituições. Nosso diagnóstico revela

um quadro de desatualizações em alguns dos projetos políticos pedagógicos, mesmo cientes da possibilidade de haver renovações nos conteúdos nas dinâmicas de sala de aula, fato que não podemos diagnosticar a partir dos documentos.

Ao mirarmos no caso da criação dos cursos de Cinema e Audiovisual do Nordeste, reverenciamos, mais uma vez, o REUNI como um projeto transformador do quadro universitário da região, no que se refere ao campo científico aqui em questão. Aliás, houve a criação de outros cursos de Cinema e Audiovisual, a essa época, em outras regiões do país (Costa; Andrade, 2023).

Diante do panorama apresentado, tomamos os respectivos cursos como espaços de formação para a direção de fotografia. Com isso, especulamos um crescimento exponencial da direção de fotografia no Nordeste devido ao surgimento desses cursos, ao compreendermos que as diversas dimensões que um curso de nível superior possam alcançar no que se refere ao desenvolvimento da área de conhecimento em questão: no ensino, na pesquisa, nas ações de extensão, em âmbito acadêmico; no mercado de trabalho, no desenvolvimento sociocultural, na produção, nas propostas e experimentações estilísticas, em âmbito geral para a área de trabalho.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação. **O que é o REUNI**. Brasília, 2010. Disponível em: <https://reuni.mec.gov.br/o-que-e-o-reuni> Acesso em: 9 ago. 2023.

BRASIL. Ministério da Educação. Resolução CNE/CES 10/2006. **Diário Oficial da União**. Brasília, 27 de junho de 2006, Seção 1, p. 29. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces10_06.pdf. Acesso em: 4 ago. 2023.

BRASIL. Ministério da Educação. **Consulta pública dos referenciais nacionais dos cursos de graduação**. Brasília, 2009. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/consulta-publica/apresentacao>. Acesso em: 30 ago. 2023.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA (UESB). **Projeto de Reconhecimento do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual - Bacharelado**. Vitória da Conquista, UESB, 2014. Disponível em <http://catalogo.uesb.br/storage/documentos/cinema-bac-vc/projeto.pdf> Acesso em: 15 ago. 2023.

COSTA, Aline de Caldas dos Santos; ANDRADE, Matheus José Pessoa.

O ensino de cinematografia nos cursos de Cinema e Audiovisual das IES públicas do Brasil. *In*: SÁ, Ana Carolina Roure Malta *et al.* (org.). **Estudos sobre a direção de fotografia no Brasil**. Porto Alegre: Fi, 2023.

Conselho do Ensino, da Pesquisa e da Extensão da Universidade Federal de Sergipe.

Resolução Nº 18/2017/CONEPE que aprova o Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual e dá outras providências. Aracaju, UFS, 2017. Disponível em: https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/public/curso/documentos.jsf?lc=pt_BR&id=24788760. Acesso em: 30 ago. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN). **Projeto Pedagógico de Curso de Comunicação Social - habilitação em Audiovisual**. Natal, 2016. Disponível em: https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/curso/ppp.jsf?lc=pt_BR&id=119512361. Acesso em: 15 ago. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (UFC). **Reformulação do Projeto Pedagógico de Curso de Cinema e Audiovisual**. Fortaleza, UFC, 2014. Disponível em: https://si3.ufc.br/sigaa/public/curso/ppp.jsf?lc=pt_BR&id=657504 Acesso em: 15 ago. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE). **Projeto Político-Pedagógico - Bacharelado em Cinema e Audiovisual**. Recife, UFPE, 2019. Disponível em: https://www.ufpe.br/documents/39162/0/PPC++Cinema++2019_reforma_parcial.pdf/a24e9c2c-9658-47cf-98cd-5102838a5dd0. Acesso em: 15 ago. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA (UFRB). **Projeto Pedagógico - Curso de Cinema e Audiovisual com ênfase em documentário**. Cachoeira, UFRB, 2008. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/cahl/images/cinema-e-audiovisual---ppc.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2023.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Métodos de pesquisa em comunicação**: projetos, ideias, práticas. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA). **Projeto Pedagógico do Bacharelado Interdisciplinar em Artes**. Salvador, UFBA, 2010. Disponível em: https://ihac.ufba.br/download/ensino/graduacao/bacharelados_interdisciplinares/projetos_pedagogicos/projeto-pedagogico-bia.pdf. Acesso em: 15 ago. 2023.

RAMPAZZO, Lino. **Metodologia científica**: para alunos dos cursos de graduação e pós graduação. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA (UFSB). **Projeto pedagógico do curso Som, Imagem e Movimento**. Porto Seguro, UFSB, 2022. Disponível em: https://ufsb.edu.br/cfartes/images/PPC/PPC_SIM_2022_MAIO.pdf. Acesso em: 15 ago. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (UFPB). **Projeto Pedagógico do Curso Cinema e Audiovisual**. João Pessoa, 2011. Disponível em: https://sig-arq.ufpb.br/arquivos/20211041639d682876025d0daf013a2d7/CINEMA_PPC.pdf. Acesso em: 15 ago. 2023.

VICENTE, Milene Siqueira; DIAS, Sabrina de Oliveira Moura; SANO, Barbara Harumy. Análise da ampliação do ensino superior no Brasil a partir do programa de reestruturação e expansão universitária: as novas universidades federais. **Movimento - Revista de educação**, Niterói, ano 5, n.9, p. 07-40, jul./dez. 2018. Disponível em <https://periodicos.uff.br/revistamovimento/article/view/32675/18823> Acesso em: 15 ago. 2023.

Recebido em 10/01/2025

Aceito em 28/02/2025

“COMO SE PODE VER”: RITUAIS AUDIOVISUAIS NA CAMINHADA DA SECA

Daniel Macêdo¹

Resumo: Em 1932, o governo Vargas instituiu campos de concentração no Ceará para controlar o fluxo de migrações durante a seca que, por sua vez, marcaram-se pelas negações de direitos e pelo excesso de morte dos confinados. Entre as dinâmicas sociais que mobilizam memórias sobre essa experiência social, está a Caminhada da Seca que, criada em 1982, constitui-se como uma efeméride anual ocorrida em Senador Pompeu/CE em favor dos que padeceram no Campo de Concentração do Patu. Em meio à romaria, agentes diversos desenvolvem rituais peculiares e, entre eles, há um conjunto de perfis que, ao caminharem filmando, fazem da criação audiovisual um modo de engajamento recorrente a cada edição. Neste trabalho, nos interessam os esforços de Valdecy Alves que, entre 2009 e 2019, participa da peregrinação produzindo audiovisuais e publicando as criações em ambiências digitais. Considerando que as obras mapeadas se constituem pela centralidade da cinematografia, realizaram-se exercícios metodológicos para mirar montagens e montar miragens a fim de discutir tanto as qualidades de cada produção, quanto as adesões e recusas às performances e composições visuais em meio ao fluxo produtivo; para, então, discutirmos esse processo como um ritual audiovisual.

Palavras-chave: Caminhada da Seca; ritualidade; audiovisual; Senador Pompeu.

“AS YOU CAN SEE”: AUDIOVISUAL RITUALS ON THE CAMINHADA DA SECA

Abstract: In 1932, the Vargas government set up concentration camps in Ceará to control the flow of migrations during the drought, which in turn were marked by the denial of rights and the excessive death of those confined. Among the social dynamics that mobilise memories of this social experience is the Caminhada da Seca which, created in 1982, is an annual event held in Senador Pompeu, Ceará, in favour of those who suffered in the Patu Concentration Camp. In the midst of the pilgrimage, various agents develop peculiar rituals and, among them, there is a group of profiles who make audiovisual creation while walking around filming a recurring mode of engagement in each edition. In this work, we are interested in the efforts of Valdecy Alves who, between 2009 and 2019, took part in the pilgrimage by producing audiovisuais and publishing the creations in digital environments. Considering that the mapped works are constituted by the centrality of cinematography, methodological exercises were carried out to look at montages and assemble mirages in order to discuss both the qualities of each production, as well as the adherences and refusals to performances and visual compositions in the midst of the production flow; so that we can then discuss this process as an audiovisual ritual.

Keywords: Caminhada da Seca; rituality; audiovisual; Senador Pompeu.

¹– Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, docente vinculado ao Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto e integrante do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: narrativa e experiência. Email: daniel.3macedo@gmail.com

Introdução

A Caminhada da Seca é uma efeméride anual que acontece em Senador Pompeu, sertão-central do Ceará, mobilizando relações com os milhares de mortos do campo de concentração² criado em 1932 sob gerenciamento do Governo Vargas. A iniciativa romeira inicia em 1982 com o chamado da Paróquia de Nossa Senhora das Dores como uma tomada de posição diante das memórias sobre os que padeceram em confinamento, que, como discutimos em outro trabalho (MACÊDO, 2025B), conflagra uma dualidade conflitiva ao mobilizar afirmações públicas sobre o caso que se opunham ao esquecimento agendado pelo Estado; ao passo que tais afirmações produziam os próprios apagamentos ao se orientarem por dinâmicas de controle dos ritos de fé populares e, assim, destituírem os nomes, rostos e biografias dos confinados a quem se reivindicava santidade para fomentar a elaboração genérica em torno de “almas santas”.

Desde 1982, a Caminhada da Seca ocorre anualmente no segundo domingo de novembro e reúne romeiros, peregrinos e habitantes da região, que seguem o percurso que parte da Igreja de Nossa Senhora das Dores em direção ao cemitério do Campo de Concentração do Patu, localizado na zona rural da cidade. Há um conjunto de esforços para posicionar o acontecimento romeiro em afirmações homogeneizadoras que pretendem definir o todo, que se propõem a estabilizar a Caminhada pelo seu ditame aparentemente massivo e pelo seu apontamento institucional e católico. Por outro viés, nos interessa admiti-la como uma ritualidade que, em detrimento das pretensas dogmatizações associadas à efeméride romeira, assume contornos e significações variadas a depender das agências e das elaborações que a posicionam enquanto um processo experienciado no micro das relações.

Admitir a Caminhada da Seca como uma ritualidade marca, ao longo das formulações que permeiam um percurso doutoral (MACÊDO, 2025A), uma dimensão processual pela qual se admitem diferentes rituais exercitados a partir dos modos peculiares de se envolver com a romaria. Essas demarcações, em detrimento dos olhares ao macro que pretendem angular a Caminhada em explicações categóricas ou como um acontecimento homogêneo, nos

² Além de Senador Pompeu, o governo Vargas realizou outros seis campos de concentração no Ceará em meio à seca de 1932. A relação deste caso com a Caminhada da Seca é discutida com fôlego nos trabalhos de Aterlane Martins (2015) e de Karoline Santos (2017).

convocam a lançar miradas ao micro das experiências para discutirmos os engajamentos que ali se dão como modos performáticos de se relacionar com os mortos e com o acontecimento histórico.

Importa-nos lançar atenção aos diferentes rituais que se exercem em meio à Caminhada da Seca para, com eles, fissurarmos a ideia de um todo homogêneo na medida em que notamos a “multidimensionalidade do acontecimento” (LEAL, MACÊDO, 2024) que se mobiliza em conjunto com as diferentes elaborações e experiências dos agentes que se envolvem no percurso. Por isso, nos aproximamos das formulações de Victor Turner (1988) sobre ritual que, em detrimento das dogmatizações associadas ao termo, os reconhecem como processos que se valem de repertórios e que se reinventam a partir das dimensões contextuais em que os exercitamos enquanto dinâmicas performáticas.

Ainda que as pessoas sigam em direção a um lugar comum, as formas de caminhar e de elaborar “gestos de memória” (AMORMINO, 2024) sobre os campos de concentração ao se fazer parte da Caminhada da Seca são deveras particulares e se constituem como rituais peculiares não em razão do que há de recorrências em relação ao “todo” e sim por conta das repetições diante de um repertório de experiências que se retoma e se atualiza. Ao longo da pesquisa doutoral, tem me interessado os rituais audiovisuais que se desenvolvem por perfis que se envolvem com o percurso caminhando e filmando, como é o caso das produções de Leo Marotoh e de Suderly Andrade.

Neste trabalho, nos interessam as produções de Valdecy Alves por realizar filmagens da Caminhada da Seca que, desde o minidocumentário *Caminhada da Seca – Fé* (1999) produzido com seu irmão, montam audiovisuais regularmente sobre a romaria. Ao mapearmos suas montagens em tais plataformas digitais, encontramos: *Caminhada da Seca - Em Memória das Vítimas do Campo de Concentração* (ALVES, 2009), *Caminhada da Seca - Memória - Emoção e Fé - Edição: 28ª* (ALVES, 2010), *29ª Caminhada da Seca - Fé - Memória - Pela Dignidade Humana* (ALVES, 2011), *Caminhada da seca 2013 - Campos de concentração nunca mais* (ALVES, 2013), *Nos trilhos da Caminhada da Seca* (ALVES, 2014), *Caminhada da Seca e os Campos de Concentração da Seca de 32* (ALVES, 2015), *35ª Caminhada da Seca em Memória das Vítimas do Campo de Concentração do Patu* (ALVES, 2017), *36ª Caminhada da Seca - Justiça Social Onde Você Está?* (ALVES, 2018) e *37 anos de Caminhada da Seca – Séculos sem justiça social!* (ALVES, 2019).

Valdecy Alves é advogado e um dos fundadores da Equipe Cultural 19-22, coletivo criado na década de 1990 que tinha a mobilização social em defesa da patrimonialização do Campo de Concentração do Patu como principal finalidade. A produção artística é parte das estratégias de sensibilização da Equipe Cultural e de seus adeptos, como destaca o historiador Aterlane Martins (2015). Entre as formas artísticas realizadas por Valdecy para tais intentos, o audiovisual ocupa posto de centralidade; especialmente a partir de seus documentários sobre o acontecimento histórico (MACÊDO, 2024). Diferentemente dos documentários, as produções mapeadas assumem especial interesse em razão do aspecto ritualístico que as posiciona como um dado recorrente em que a Caminhada de Valdecy mobiliza-se pela produção audiovisual. Esta, por sua vez, toma a direção fotográfica como elemento fundamental em meio aos percursos ao caminhar filmando e às tessituras com os fragmentos visuais pelas quais constrói narrativas e propõe dimensões ao acontecimento.

Com as obras audiovisuais mapeadas, exercitamos um percurso experimental para mirar montagens e montar miragens considerando as proposições teórico-metodológicas de Macêdo (2025A). Isto é, partindo das discussões sobre tomadas de posição e sobre montagens trabalhadas por Didi-Huberman (2017), empenhamos um exercício dual a partir das relações com as obras em que *mirar montagens* nos convoca a conhecer as dinâmicas criativas pelas quais as narrativas se elaboram em meio aos processos audiovisuais, propondo contornos aos acontecimentos; enquanto *montar miragens* revela nossas impurezas ao afirmar outras dimensões ao caso praticando tomadas de posição diante das obras e das histórias que por/com elas se tornam visíveis — como se detalha a seguir.

Mirando montagens em seus rituais

Com os audiovisuais mapeados, sobressalta-se a recorrência das montagens audiovisuais, entendidas como um ritual desempenhado por Valdecy Alves a partir de sua experiência caminhante. A admissão do ritual, como temos apontado, não se orienta à estabilização sobre um modo de produzir audiovisual, mas à valorização de um repertório que se retoma e que se atualiza a cada nova edição; por isso, demandam atenções para considerarmos suas singularidades e suas adaptações contextuais que fundamentam as criações.

Para notarmos a particularidade de cada obra e as articulações que configuram um ritual audiovisual, nos empenhamos a *mirar montagens* partindo das experiências com as obras e valorizando o que há de processualidades e de tomadas de posição que se tornam notórias com as elaborações audiovisuais. Como tenho exercitado ao longo do doutorado (2025A), interessa-nos lançar miradas em três sentidos: no primeiro, *mirar o audiovisual como montagem* para promover deslocamentos a pretensas completudes atribuídas aos audiovisuais; no segundo, *mirar os processos de montagem* que se dão a ver nas adesões e nas recusas aos formatos audiovisuais e nas proposições imaginárias sobre a Caminhada da Seca; no terceiro, por fim, *mirar o que se monta* com os textos para além de suas aparentes materialidades.

Enquanto a primeira mirada empreende um gesto epistêmico de instabilização dos audiovisuais ao reconhecer as dinâmicas operativas e as parcialidades desempenhadas por Valdecy em seus audiovisuais, a segunda mirada se orienta à identificação dos processos que se tornam visíveis e sensíveis com as relações com os audiovisuais. Considerando as gramáticas que mobilizam os gêneros audiovisuais, em suas adesões e em suas rupturas, podemos mirar que as processualidades de realização da obra legam rastros de demarcações epistêmicas, de esforços de legitimação, de incidência política e de lugares sociais praticados e reivindicados ao narrar e ao compor uma determinada proposição sobre a Caminhada da Seca. Assim, mais do que uma identificação das escolhas — e das recusas — dos apontamentos técnicos, éticos e estéticos da realização das obras, importa mirar montagem a fim de discutir as bases que fundamentam tais decisões; admitindo que, com elas, monta-se não apenas um audiovisual, mas contornos ao acontecimento a partir dos engajamentos que perpassam a criação. A terceira mirada, por sua vez, valoriza os elementos que se montam em conjunto com as obras, tensionando memórias e ritualidades.

Essas miradas confluem com as dinâmicas de desmontagem apontadas por Didi-Huberman (2017) que, em suas proposições, reconhece os gestos de fragmentação realizados por leitores ao se envolverem com visualidades e, nisso, realizarem percursos imprecisos de decomposição das obras. Para Didi-Huberman (2017), é preciso desarticular o que fora montado para observarmos as agências que o instituem. Esse experimento em três miradas guia-se por esse ensinamento e, diante das obras audiovisuais, tomamos notas sobre montagens admitindo-as como fragmentos que nos ajudam a localizar as atuações possíveis

em um dado espaço-tempo; para, com isso, realizarmos um movimento de aproximações combinatórias entre esses fragmentos a fim de observar transitoriedades em torno da ritualidade audiovisual de Valdecy — que compartilhamos a seguir.

Para além do processo de criação atrelado à experiência caminhante de Valdecy, é justo notarmos que os audiovisuais se aproximam ao se valerem da articulação de fragmentos visuais do percurso romeiro como elementos estruturantes da montagem da obra e do acontecimento que com ela se propõe. Assim, embora outros elementos e dinâmicas de composição ocupem espaços de importância, é com as imagens nos processos de direção fotográfica que os audiovisuais se elaboram com maior fôlego no caso em estudo.

O uso do termo direção fotográfica não deve ser restringido aos processos de produção das imagens nos rituais de Valdecy, mas deve ser considerado como um processo complexo de elaboração audiovisual que se caracteriza pela textualização com as visualidades, pelo labor em processos de (des)montagens que já não se limitam ao uso da câmera; mas que se ampliam com os diferentes engajamentos em torno do visual para compor uma das facetas das obras — e que, no caso em estudo, assumem a principal dimensão dos audiovisuais. Estamos, pois, a pensar a direção fotográfica em termos de uma “cinematografia” como proposta por Blain Brown (2012, p. 2) ao admiti-la nesta seara em que se dá “o processo de selecionar ideias, palavras, ações, subtexto emocional, tom e todas as outras formas de comunicação não verbal para transformá-las em expressões visuais”.

Nessas obras não há uma distinção entre direção e direção fotográfica, de modo que ambas se dão em conjunto e uma não está em função da outra; mas se dão de modos conjuntos em que a elaboração visual assume um norteador que tensiona — por vezes, delimita — a escolha sobre outros elementos, a exemplo do sonoro. Valdecy Alves assina a direção de todas as obras mapeadas, revelando seu posto decisivo nas montagens. Em geral, todas as imagens utilizadas são referentes à Caminhada experienciada naquele ano. Exceto em 2013 que, entre as imagens utilizadas, estão filmagens do espetáculo teatral “Campos de Concentração de 1932” — que, apesar de creditado no vídeo, não aponta mais informações sobre a criação cênica. As imagens montadas são recorrentemente orientadas por uma estética realista, exceto as breves

composições realizadas em 2013 e em 2014 que, em curtos espaços de tempo, realizam sobreposições entre imagens da Caminhada e de espaços relacionados ao Campo do Patu.

Figura 1 – Montagens com sobreposição de imagens



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2013; 2014)

Ao considerarmos as particularidades das cinematografias e das formas dos audiovisuais, podemos notar que há três construções narrativas que se evidenciam e que discutimos com maior fôlego em outro trabalho (MACÊDO, 2025C): uma primeira em que Valdecy dedica atenção a narrar o percurso da Caminhada em criações que assumem formatos aproximados a videocliques entre 2009 e 2014, mas que se distanciam pela inserção de testemunhos curtos oriundos de entrevistas — como ocorrido entre 2009 e 2011 — ou de aparições rápidas de Valdecy assumindo papéis de mediação da romaria ao espectador — feito que ocorre em 2013 e em 2014; uma segunda em que as proposições sobre o trajeto se combinam com apontamentos históricos sobre os campos de concentração, como ocorrido entre 2015 e 2017, em que Valdecy se propõe a explicar o acontecimento histórico em meio ao percurso romeiro; uma terceira, constante nas obras de 2018 e 2019, que se basta na presença de Valdecy afirmando suas perspectivas políticas sobre os acontecimentos.

Enquanto a primeira produção, em 2009, marca-se pela presença abundante de fragmentos visuais que mobilizam imaginários sobre a Caminhada da Seca; na última produção, de 2019, tais fragmentos são pontuais e dão lugar a um vídeo-selfie em que Valdecy aparece postulando suas ideias por quase todo o vídeo. Este contraste entre essas duas obras, considerando o fluxo das produções mapeadas, é resultado de um movimento gradual em que as imagens sobre o percurso, a cada edição, vão cedendo espaço de tela para inserção de corpos que falam, especialmente o de Valdecy, posicionando suas afirmações como substitutivas aos elementos característicos da romaria.

Em meio a tais deslocamentos, cabe notarmos que ambos admitem as visualidades como marco das obras de Valdecy. São com imagens que, recorrentemente em suas produções, Valdecy conclama: “como se pode ver”, seja ao montar audiovisuais com

fragmentos filmados da Caminhada da Seca, seja ao posicionar-se em determinadas locações para realizar suas afirmações políticas e, com elas, convocar-nos a notar algo, a observar a Caminhada que ocorre a partir daquele ponto em que ele entoa essa frase.

Montando miragens sobre a Caminhada

A partir das experiências com as obras, somos convocados a mirar a Caminhada da Seca nas montagens que nos são partilhadas. Dado o fluxo de substituição dos fragmentos visuais da romaria pela presença de corpos que falam e o papel fundamental da direção fotográfica no processo de composição dos audiovisuais em estudo, cabe valorizar que as imagens assumem um posto referencial para mobilizar imaginários sobre a Caminhada. Por isso, aqui, empenhamos atenção às composições visuais para montar miragens.

Montar miragens, como temos proposto (MACÊDO, 2025A), é parte da experiência com obras audiovisuais quando nos percebemos por elas afetados e tomando posições para (des)montar as narrativas a partir de nossos próprios interesses. Assim, as imagens que produzimos com as experiências com proposições narrativas são turvas, impuras e impregnadas pelo contexto em que se mobilizam. Reconhecer essa impureza das relações com audiovisuais, dialogando com Didi-Huberman (2017), é um chamado para notarmos as agências que desempenhamos ao compor imagens como miragens — como uma tomada de posição em que nos percebemos operando sentidos, configurando posições.

Neste caso em que a direção fotográfica assume lugar de centralidade, os percursos para montar miragens tomam as visualidades como principais apontamentos em que encontramos pistas não apenas dos encontros que permeiam a produção, mas das operações políticas que admitem e recusam perspectivas sobre a Caminhada que se materializam nas telas sob formas visuais. Assim, para compor miragens, retomamos os fragmentos visuais e os apontamentos sobre a romaria e os combinamos a partir de aproximações em torno da forma e da narrativa. Esse exercício de enredamento retoma as proposições de Gonzalo Abril (2007), que, ao propor marcos para exercícios em semiótica visual, admite as relações combinatórias entre diferentes produtos em face da referencialidade em que se enredam por seus criadores e por seus leitores. Deste modo, com as combinações apresentadas e discutidas a seguir,

operamos um exercício de textualização considerando as proposições que nos são apresentadas.

O ponto de concentração da Caminhada, a Igreja de Nossa Senhora das Dores, surge de modo recorrente nas primeiras produções de Valdecy Alves, especialmente no intervalo entre 2009 e 2014 — exceto em 2011, em que as primeiras imagens do trajeto são referentes ao percurso em andamento. Nessas imagens, antes de amanhecer, os entornos ainda escuros da praça que envolve a Igreja são ocupados por fiéis no aguardo do início da Romaria.

Figura 2 – Cenas de concentração na Igreja de Nossa Sra. das Dores



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2009; 2010; 2014; 2017)

Valdecy é um dos caminhantes que se concentram neste lugar, como evidenciam os registros. Em suas práticas de aparição diante da câmera, Alves (2013) toma essa ambiência como o primeiro cenário em que realiza gravação para afirmar que “a caminhada começa sempre com bastante romeiro saindo daqui de frente da igreja”, reforçando a adesão de peregrinos ao longo do percurso. Seja com os fragmentos visuais, seja em sua aparição e verbalização, somos chamados, com essas montagens, a conhecer um ponto de partida e a admitir o papel da Igreja como aglutinadora para a Romaria. Após essa dimensão inicial da concentração, a Caminhada segue o percurso e as pessoas surgem performando benditos católicos. Poucos fragmentos abordam o momento inicial da Caminhada, destacando-se, pela singularidade e pela repetição, as imagens das produções de 2009 e de 2014, em que se partilham os registros da travessia da Caminhada sob os trilhos férreos.

Figura 3 – Cenas da partida da Caminhada

2009 2014
Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2009; 2014)

Nos dois fragmentos da Figura 3, o corte evidencia a passagem de párocos conduzindo fiéis, que, pelo ângulo, parecem poucos. Essa imagem se diferencia da composição que a precede, na Figura 4, em que somos chamados a mirar a presença expressiva de fiéis nas gravações realizadas sob a perspectiva das calçadas da Av. Carlos Jereissati, que, mais altas que o fluxo da rua, permitem a operação de um *plongée* articulada à composição em plano geral. Essa elaboração é recorrente, exceto em 2017, quando o uso de drone permite um enquadramento em profundidade da Avenida repleta de fiéis e reposiciona os rituais para filmar esse momento da romaria.

Figura 4 – Cenas da Caminhada nos trechos da Av. Carlos Jereissati

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2009; 2010; 2011; 2013; 2014; 2015; 2017; 2019)

Essas composições visuais, para além de convocarem imaginários sobre a adesão popular e sobre a presença de fiéis que se envolvem com a ritualidade, tornam-se referenciais quando notamos que as montagens, em suas recorrências, já não se bastam em torno de uma elaboração visual aparentemente comum; mas se desdobram nas agências políticas em que Valdecy opta por fazer desta locação um referente visual em suas elaborações, diferentemente do ponto e da composição possível da Figura 3, que, com o tempo, perdeu espaço nas produções.

Um segundo ponto do trajeto urbano elaborado para reforçar essa proposição de ampla adesão popular se monta com as filmagens nas imediações da rotatória conhecida como “Balão”. A opção em mostrar os caminhantes no entorno desse lugar se efetiva em momentos pontuais. Em 2009, a gravação angula a Caminhada a partir do Alto do Cruzeiro — região periférica de Senador Pompeu; enquanto em 2011 se vale de imagens em meio à multidão. O uso de imagens produzidas dessa locação não se dá de modo recorrente, ocupando posto pouco expressivo em meio às proposições imaginárias sobre a Caminhada na obra de Valdecy. Ressurge, no entanto, em 2017 em meio aos esforços para compor visualidades da Caminhada em perspectivas aéreas.

Figura 5 – Cenas da Caminhada no entorno do Balão



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2009; 2011; 2017)

Um terceiro ponto que também se orienta a tal proposição imaginária se monta com as imagens realizadas no mirante da Capela de Nossa Senhora Aparecida, visibilizando a ocupação da via de acesso à COHAB e ao Alto do Cruzeiro por peregrinos. Desse ponto, assim como nas Figuras 4 e 5, é possível mobilizar outra composição em *plongée* articulada a um plano geral que, ao longo da obra, parece constituir a opção prioritária de Valdecy para afirmar a presença de pessoas ao longo da Caminhada.

Figura 6 – Cenas da Caminhada na Capela de Nossa Senhora Aparecida



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2011; 2013; 2017)

Ao posicionar-se no ponto mais alto do morro, onde está a Capela, Valdecy nos permite observar o volume de pessoas que segue em movimento; e, com elas, notar a presença expressiva de fiéis que se envolvem com a romaria. Ele também nos chama a notar a relevância dessa locação, que, apesar de restringir-se às primeiras produções e à retomada narrativa

sobre o percurso a partir dos registros aéreos de 2017, assume posto de destaque quando consideramos que esse é um ponto comum e recorrente que mobiliza o ritual audiovisual de outros envolvidos. Podemos destacar, por exemplo, os registros da Caminhada em meados de 1980 e em 1999, em que integrantes dos Acervos do Centro de Defesa dos Direitos Humanos Antônio Conselheiro - CDDH-AC e Valdecy Alves posicionam essa locação como um referencial na montagem de narrativas visuais sobre a romaria.

Figura 7 – Registros da Caminhada da Seca nos anos 1980 e nos anos 1990



Fonte: Acervo de pesquisa (2024)

Não à toa, movido por suas experiências e pelo repertório que posiciona essa locação como um ponto relevante, o ativista elege esse lugar como ambiência para realizar sua primeira aparição e constatar que “há milhares de pessoas, como vocês podem ver” e qualificar que são “pessoas trazidas pela cultura, pessoas trazidas pela pesquisa, pessoas que amam a história, pessoas que querem preservar a memória, pessoas movidas pela fé”.

Figura 8 – Aparição de Valdecy no ponto da Capela de Nossa Senhora Aparecida



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) /ALVES (2013)

Embora não exista precisão em torno do número de presentes, os fragmentos visuais pelos quais as obras se montam nos convocam a imaginar e a admitir que muitas pessoas participaram da Caminhada. A presença de muitas pessoas é, para Valdecy (2013), o que faz do ritual “um belo espetáculo” e um “testemunho de uma era em que pessoas foram tratadas como animais em campos de concentração — 13 anos antes dos campos de concentração nazista de Hitler na Alemanha”. Essa reivindicação de ineditismo dos campos de concentração do Ceará em relação aos nazistas não é uma afirmação exclusiva de Valdecy, se considerarmos

que se elaboram desde 1996 como uma estratégia para chamar visibilidade ao caso e que se reproduzem em narrativas jornalísticas de diferentes momentos históricos — como aponta temos observado (MACÊDO, 2025A).

A mobilidade entre pontos urbanos identificada nessas produções nos convoca a dialogarmos com os apontamentos de Karoline Silva (2017, p. 23), que, ao notar a presença de fotógrafos e cinegrafistas, observa que “correm para cobrir todo o percurso, sobem em muros, calçadas, morros de areia, tudo para ter o melhor ângulo da procissão”. Contudo, no caso de Valdecy e de seus rituais, já não se trata de percursos por descobrir; na medida em que o repertório construído com o tempo e com as experiências lhe permite complexificar a relação com o acontecimento, exercitando adesões e recusas a determinadas composições.

Ao sair da cidade para alcançar o Cemitério do Campo do Patu, destino final da Caminhada da Seca, a ritualidade se redimensiona a partir dos signos associados ao rural; e, com isso, outras proposições de sentidos são possíveis. Na obra de Valdecy, diante das possibilidades do encontro com os elementos visuais que embalam o percurso, destaco a notória presença de quatro pontos em que se realizam composições em plano geral.

O primeiro ponto diz respeito a um espaço habitado que, delimitado por cercas, permite a angulação da Caminhada sob uma composição visual em que romeiros têm seu trajeto delimitado pelo trajeto pré-definido da estrada. Essa composição visual, realizada em 2009 e em 2010, mobiliza uma poética com símbolos associados às cercas e à herança histórica que a procissão mobiliza ao se fazer não apenas com devotos, mas também com filhos e netos das pessoas que padeceram nos campos de concentração.

Figura 9 – Primeiro ponto de filmagem em espaço rural



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) /ALVES (2009; 2010)

Apesar da potência dessa elaboração, a montagem visual não se repete em outras produções; que, por sua vez, contam com tais proposições nas afirmações de Valdecy. O segundo ponto se faz com o deslocamento da perspectiva distanciada e atrás das cercas, como observamos na Figura 9, para se posicionar em meio ao trajeto. Nele, valorizando a visualidade de uma das curvas da estrada e a presença de uma árvore sem folhas, a estrada sem cercas se preenche de caminhantes que são visíveis em conjunto com o volume de pessoas a partir da profundidade do trajeto — evidenciada com a composição realizada.

Figura 10 – Segundo ponto de filmagem em espaço rural



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2013; 2014; 2015)

Essa composição fotográfica que valoriza a profundidade e o volume da imagem que, por sua vez, admite tais qualidades à Caminhada, ao que miramos, também é o aspecto que delimita a escolha do terceiro ponto. Aqui, temos um ponto alto que se verte em ladeira; produzindo, com o declive, uma possibilidade de composição visual em que estas intencionalidades podem se materializar. Diferentemente da pontualidade da composição da Figura 10, esse ponto aparece de modo recorrente nas produções de Valdecy, constituindo-se como parte fundamental de seu ritual audiovisual.

Figura 11 – Terceiro ponto de filmagem em espaço rural



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2009; 2010; 2011; 2013; 2014; 2017; 2019)

Em que pese a variedade de angulações e de composições visuais realizadas no terceiro ponto, valorizando um aspecto experimental na relação visual com a espacialidade, há um notório esforço para singularizar as proposições visuais com este ponto comum. Assim, ainda que estejamos falando do mesmo espaço em meio a uma efeméride anual, é justo notarmos que a escolha por filmar desta locação alia-se a diferentes exercícios visuais que se adaptam ao caminhar e ao percurso de Valdecy em meio aos outros; revelando o caráter movediço e adaptativo do ritual.

O quarto ponto diz respeito ao encontro com a Serra do Patu e, com isso, afirma-se a proximidade da chegada ao Cemitério. Entre as produções que evidenciam esse momento da Caminhada, apenas em 2010 as pessoas são vistas de frente, contrapostas pela câmera. Nas demais, caminhantes são vistos de costas, seguindo rumo ao destino romeiro; estabelecendo uma composição que se diferencia das elaborações das Figuras 9, 10 e 11, em que a disposição da Câmera se regula pela contraposição aos rostos.

Figura 12 – Quarto ponto de filmagem em espaço rural



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2013; 2014; 2019)

Nas produções de Valdecy, diante da variedade dos elementos que poderiam mobilizar composições visuais sobre as ritualidades de romeiros, as obras se nutrem por duas elaborações recorrentes. A primeira, em plano detalhe dos pés de caminhantes, evidencia a presença de pessoas que caminham descalças e prioriza tais cortes na montagem.

Figura 13 – Plano detalhe dos pés de caminhantes

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2013; 2014; 2015)

No documentário *Caminhada da Seca - Fé* (1999), Valdecy e seu irmão já empenhavam esforços para compor uma poética em torno do caminhar descalço que, com o tempo, atualiza-se nestas produções. Há uma recorrência de fiéis que seguem descalços nas produções iniciais de Valdecy e, embora não seja mencionado, imaginamos que são casos de pagamentos de promessas por graças alcançadas e atribuídas à intercessão das almas santas da barragem. Essa percepção se amplia quando notamos que esses fragmentos, recorrentes nas produções iniciais de Valdecy, são substituídos nas produções seguintes por afirmações que reconhecem a santificação popular e que destacam esse e outros ritos de fé.

A segunda elaboração é sobre o Abre-Alas da Caminhada da Seca, em que as produções evidenciam a presença dos párocos, da faixa do CDDH-AC e de um sertanejo que porta uma cruz a abrir caminhos. Exceto nas produções de 2017, as demais se realizam fora de ambiências urbanas — sendo a de 2013 realizada no terceiro ponto de filmagem em espaço rural. Com esses elementos, somos chamados a notar o lugar de centralidade da Igreja Católica na condução não apenas da romaria, mas também das almas santas.

Figura 14 – Cenas do Abre-Alas da Caminhada

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2011; 2013; 2014; 2015; 2017)

As produções de 2018 e de 2019 também realizam composições visuais sobre o Abre-Alas; contudo, diferentemente das elaborações constantes na Figura 14, estas proposições se dão em meio à presença de Valdecy narrando o acontecimento histórico e qualificando a iniciativa. Considerando estas agências, identificamos duas performances que se diferenciam em razão da composição visual e dos modos de agir e de se relacionar com a câmera, como discutimos em outro trabalho (MACÊDO, 2025C): na primeira, diante de uma câmera fixa e, na segunda, em vídeo-selfie; de modo que, em ambos os casos, ele se posiciona como o Abre-Alas da Caminhada que se mobiliza ao fundo e sob seus dizeres.

As afirmações de Valdecy ao postar-se diante da tela, para além de substitutivas às imagens que nos apresentam fragmentos da Caminhada da Seca, posicionam a Romaria como uma ambiência que sustenta suas afirmações políticas sobre os ocorridos históricos. Embora suas aparições iniciem em 2013, é a partir de 2015 que suas afirmações pouco dizem sobre a Caminhada e se orientam por esforços difusos para explicar o acontecimento histórico ou para criticar as ações do Estado sobre o caso e, em ambos os sentidos, apontando direcionamentos sobre a romaria que não são necessariamente partilhados por caminhantes.

O que se partilha, unicamente, é o caminho. As formas de caminhar e de se envolver com o caso, embora as afirmações orientem a um viés genérico, fissuram a dimensão homogênea quando notamos os ritmos, as formas, os diferentes engajamentos que se dão em meio à multidão; quando admitimos que são pessoas distintas que dão-se a ver nos audiovisuais e, contrapostas pelas câmeras, como nas Figuras 9, 10, 11 e 14, empenham seus modos distintos de seguir caminhando.

A caminhada alcança o Cemitério do Patu e, nas produções que enfatizam o percurso, há composições visuais em plano geral que evidenciam a presença de um volume relevante de pessoas que chegam ao local. Com os audiovisuais, somos chamados a imaginar que ali foram sepultados os que morreram no campo de concentração de Senador Pompeu; contudo, sabemos que a locação só fora construída na década de 1980 como um monumento simbólico diante da imprecisão dos corpos que foram sepultados em valas coletivas.

Figura 15 – Cenas da chegada de fiéis ao Cemitério

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2014; 2017)

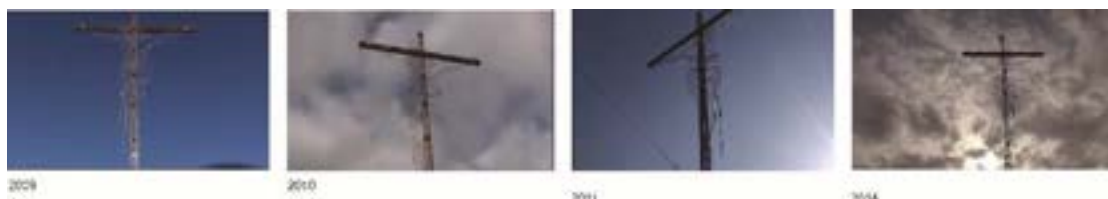
Nas obras de 2013 e de 2015 também há esforços de localizar o ambiente e evidenciar a presença de fiéis; contudo, essa composição se dá com uma câmera em meio ao cemitério ocupado. Enquanto a composição da Figura 15 valoriza o volume de pessoas em meio ao espaço com a opção pelo plano geral combinado a uma perspectiva marcada pela distância, esta última se orienta pela proximidade e, embora mantenha um plano geral, os elementos espaciais se evidenciam e ganham maior possibilidade de percepção.

Figura 16 – Entrada dos fiéis no Cemitério

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2014; 2017)

A composição das Figuras 15 e 16 mobilizam uma ambientação sobre o espaço que nos é apresentado como um santuário, como um lugar sagrado em razão da presença dos mortos que ali se confinam. Contudo, embora as produções seguintes tomem a dimensão da morte e da injustiça social que a perpassa como elementos fundamentais das afirmações de Valdecy, a redução do uso de fragmentos visuais alia-se ao abandono dos empenhos de ambientação do Cemitério; de modo que as produções de 2018 e de 2019 já não se propõem a tal feito.

Essa relação equivale a outros elementos que caracterizam a locação, como a disposição, nas primeiras produções, do cruzeiro presente no Cemitério do Campo do Patu que se dá como um gesto tanto para ambientar o espaço, quanto para reforçar a atuação católica no local e as relações de santidade admitidas às almas que ali se encontram. Nas produções seguintes, em que o corpo falante de Valdecy passa a integrar as obras, o cruzeiro perde espaço e torna-se um elemento que já não mais integra o ritual audiovisual de Valdecy.

Figura 17 – Cruzeiro do Cemitério do Campo do Patu

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2009; 2010; 2011; 2014)

Entre os elementos que se mantêm após a inserção das aparições de Valdecy, estão os fragmentos visuais da celebração da missa campal em meio ao cemitério, destacando, por um lado, a condução do rito de fé pela Igreja católica; por outro, a presença de fiéis com mãos erguidas em meio ao ritual católico.

Figura 18 – Missa Campal no Cemitério do Campo do Patu

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2013; 2014; 2017; 2018)

Os rituais individuais e os pagamentos de promessas são experiências da Caminhada que pouco se evidenciam nas obras de Valdecy. O rito de banhar a terra com água, os pagamentos de promessa e ex-votos aparecem apenas nas obras de 2010 e de 2018 de modos pontuais. A atenção de Valdecy, em suas recorrências, revela-se no amontoado de velas e no fogaréu que produzem; e, para mostrá-las, é costumeiro um primeiro enquadramento em que se evidencia a presença de pessoas depositando velas em meio à ambiência do cemitério.

Figura 19 – Ritos com velas no Cemitério do Campo do Patu

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2011; 2013; 2017; 2019)

Essa elaboração nos convoca a imaginarmos relações entre caminhantes e as almas santas a partir dos desígnios de fé que se materializam com o depósito de velas. Nas imagens, cada pessoa posiciona uma única vela que, por sua vez, torna-se uma abertura para a composição seguinte, em que outras duas montagens se tornam recorrentes: a primeira, em plano geral, em que se localiza o rito sob um dos cruzeiros dispostos no lugar; a segunda, em plano detalhe, ao focar o fogo que arde com as velas.

Figura 20 – Composições com velas no Cemitério do Campo do Patu

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2011; 2013; 2014; 2017; 2018; 2019)

Em ambos os casos, o volume do fogo decorrente do encontro das velas constitui-se como uma poética que mobiliza afirmações sobre a presença expressiva de fiéis que, por sua vez, simbolizam-se por cada vela. Assim, apesar do movimento de supressão de outros rituais, a presença das velas em montantes configura-se como parte do ritual audiovisual de Valdecy em que, sem palavras, testemunha-se a adesão popular à romaria e a fé popular nos que ali padeceram — aspectos que se reforçam com seus dizeres.

Considerações finais

Ao lançarmos olhares à Caminhada a partir dos audiovisuais de Valdecy, podemos tomar que sua dinâmica de caminhar filmando e seus processos de montagem se constituem como um ritual que qualifica seus engajamentos com a romaria. Como apresentamos ao longo do artigo, há qualidades nos modos de agir com a câmera em meio ao percurso que acionam repertórios e que os atualizam à medida que imagens se produzem; mas também nos modos de compor uma narrativa, de elaborar uma construção de sentidos sobre a romaria se valendo dos elementos visuais como aportes fundamentais. Um ritual que se dá durante e após o percurso se considerarmos que, ao fim da romaria, há um intervalo curto de tempo para edição dos audiovisuais antes de serem postados; afinal, neste caso, Valdecy costuma publicar os audiovisuais no Youtube e no Facebook ainda no dia da peregrinação ou no dia seguinte — exceto em 2015, ano em que a publicação aconteceu três dias após a romaria.

Isto é, dialogando com Victor Turner (1988), admitimos que há tanto uma inclinação a uma determinada performance em meio à dada situação social, quanto há adaptações em razão das transitoriedades contextuais que permeiam tais situações. É nessa recorrência e nas adaptações que com ela se admitem que, ao filmar e montar audiovisuais nos modos de Valdecy se envolver com a Caminhada, podemos tomar essa performance como um ritual e que podemos mirar seus empenhos com as adesões e recusas ao repertório mobilizado e reencenado a cada ano.

Para pensarmos estas qualidades das ritualidade de Valdecy ao caminhar filmando, diante da centralidade que as imagens ocupam nessas obras, a direção fotográfica assume um papel decisivo ao revelar os processos de adesão e de recusa ao repertório que se tornam visíveis quando enredamos os fragmentos visuais das publicações. Por isso, nesta incursão com as obras, nossos esforços para *mirar montagens* e *montar miragens* legaram atenções às composições visuais e, ao enredá-las, às recorrências e aos abandonos de pontos de filmagens, de angulações e de elementos que dinamizam não apenas a narrativa que se monta, mas também o ritual ao caminhar filmando e os imaginários que se propõe com as obras.

O ritual de caminhar filmando não deve ser confundido com um movimento ininterrupto; pois, ainda que por vezes Valdecy apareça parado, há uma mobilidade constituinte que se revela por sua atuação com a câmera ao transitar entre os pontos de

filmagem, ao operar fluxos de imagens com os quais se monta uma narrativa e se elabora uma Caminhada que nos é apresentada em linguagem audiovisual. Ao posicionarmos os processos de montagem como um ritual, o que se evidencia, em detrimento da superfície em que os manejos técnicos são aparentes e notórios, são os engajamentos com o repertório em torno do ritual audiovisual a partir das experiências com o lugar e com o acontecimento romeiro. Não há, pois, como pensar o ritual audiovisual de Valdecy descolado da Caminhada da Seca dado que a agência do caminhante permeia o acontecimento e, portanto, os percursos em que rituais e espacialidades se combinam admitindo determinados modos de agir.

A identificação de pontos e locações recorrentes não deve ser confundida com um modo reprodutível de composição, como bem nos mostra a Figura 11, em que os repertórios da experiência caminhante permitem a imaginação anterior de lugares que podem mobilizar fragmentos visuais que, por sua vez, cambiam em razão das instabilidades do presente. Há, como temos observado, relações com as espacialidades que tensionam e que estruturam determinadas ritualidades e que se remodelam com os artifícios disponíveis para criação audiovisual. Podemos, neste sentido, nos aproximar dos apontamentos de Irene Chauvin (2019) ao discutir elaborações documentárias sobre sertões e identificar que há dimensões de experiências afetivas com o espaço que permeiam os modos de compor audiovisuais e de propor imaginários sobre as ambiências que se tornam visíveis sob as agências de quem narra.

Há, como temos discutido, uma direção fotográfica intimamente vinculada ao ritual audiovisual. Neste enlace, a escolha do plano geral em locações que dimensionam o volume do espaço e de romeiros em meio ao percurso, a exemplo das Figuras 4, 5, 6, 10, 11 e 12, revela um olhar treinado pela experiência para reconhecer determinados ângulos que podem ser previamente imaginados, antevistos em razão da experiência recorrente em um trajeto reconhecível. Essa dinâmica, embora potente, é limitadora na medida em que engessa os modos de ver e de viver a Caminhada, viciando o olhar pelas composições, por vezes, pré-definidas que inviabilizam outros ângulos, outros modos de ver e de compor visualmente com o espaço.

Neste rumo, considerando as miragens que mobilizamos ao longo deste trabalho sobre os rituais de Valdecy em meio aos percursos da Caminhada da Seca, a direção fotográfica assume um posto em que, para além do manejo narrativo e estético das visualidades, dimensiona-se pela agência política sobre o que se admite integrante e se rejeita. Cabe, então,

atendermos ao chamado de Rivera-Cusicanqui (2015) para desnaturalizarmos as composições visuais e admitirmos que as recorrências e os abandonos de determinadas criações nos convocam a notar as agências políticas que se desempenham com as visualidades e as performances que as permeiam.

Partindo desse diálogo, é justo considerarmos que as elaborações de Valdecy já não cabem como afirmações da Caminhada em sua completude — ainda que, por vezes, o criador advogue para si esse feito. Ao posicionar-se diante das câmeras e em face do movimento da Caminhada nos convocando a notar a presença da multidão sob os dizeres “como se pode ver”, frase enunciada recorrentemente por Valdecy Alves (2013, 2014, 2015, 2017), o que se torna visível é a procissão montada com as dinâmicas audiovisuais exercitadas por esse agente que se entrama a tantos outros enquanto filma e produz suas obras — e não a pretensão de essencialidade da Caminhada figurada nas multidões que se tomam de modo genérico.

De acordo com as proposições teórico-metodológicas de Silvia Rivera-Cusicanqui (2018), as multidões se desnivelam em razão das particularidades dos sujeitos que a elas se integram e com elas estabelecem vinculações que revelam as tensões, os conflitos, as relações que fazem do todo uma composição movediça. É admitindo essa dimensão relacional entre pessoas em meio às dinâmicas sociais que Rivera-Cusicanqui (2015), ao propor marcos para uma sociologia das imagens, fundamenta que as composições visuais se complexificam quando as admitimos como criações, como dados perenes e que se voltam contra a pretensão de estabilização e completude reivindicada aos acontecimentos.

Se há uma dimensão parcial e incompleta da Caminhada da Seca conflagrada pelos audiovisuais de Valdecy, há também uma agência permeada de intenções políticas que tensionam seus modos de vivenciar o ritual audiovisual. A transição nos processos de montagem que estabelece um fluxo gradual marcado pelo abandono do uso de imagens fragmentárias em favor de verbalizações diante da câmera, mais do que uma operação visual, revela empenhos para legitimar um corpo que fala e suas perspectivas sobre o acontecimento histórico dos campos de concentração. Com isso, o que se dizia por linguagem visual passa a ser enunciado com o corpo; e, embora os apontamentos narrativos se aproximem, destitui-se a centralidade da Caminhada da Seca e dos diferentes rituais que a envolvem em valorização de um agente e de sua perspectiva que se apresenta e se reivindica como um dado regulador aos demais caminhantes — o que é deveras violento e redutor.

Por outro viés, é justo notarmos que, embora reduzidos em favor das verbalizações, ainda restam fragmentos visuais que enredam os audiovisuais de Valdecy e, com eles, revelam-se as prioridades por ele admitidas em torno de um dado visível que se reconhece como valoroso para compor imaginários sobre a romaria. Se, por um lado, as perspectivas recorrentes demonstram as locações e os rituais outros que se legitimam como valiosos para compor imaginários sobre a Caminhada da Seca; por outro, os que se abandonam evidenciam o engajamento de Valdecy que opta por desfazer-se de determinadas elaborações em favor de outras.

Ao escolher determinadas composições e de outras desfazer-se ao longo das reiterações de um ritual audiovisual, são como gestos de memória que o processo de criação se dimensiona como um labor movediço em meio às dimensões para lembrar e esquecer, como nos ensina Luciana Amormino (2024) ao considerar que criações narrativas admitem presenças e instituem ausências e, como um gesto marcado por sua parcialidade e perenidade, faz da memória um campo de disputas e de agenciamentos políticos. Assim, o ritual audiovisual de Valdecy monta, além de filmes, uma proposição de memória sobre a Caminhada da Seca a partir de seus engajamentos em que reitera determinados elementos, enquanto de outros se desfaz.

Quando notamos a recorrência de determinadas composições visuais, a transitoriedade e o abandono de outras, são as dimensões do ritual audiovisual desempenhado por Valdecy que se complexificam quando admitimos que tais elaborações modulam não apenas uma proposição ao acontecimento, na medida em que se direcionam a disputar as memórias sobre a romaria e sobre os campos de concentração. Deste modo, quando combinamos as imagens, são pelas marcas do tempo mobilizadas com as adesões e recusas aos repertórios sobre a Caminhada que podemos pensar o que há de tomadas de posição em meio ao ritual de caminhar filmando desempenhado por Valdecy. Estas dinâmicas, diferentemente de um dogma, evidenciam o que há de transição dos repertórios em razão das experiências. A cada edição, Valdecy mobiliza seus repertórios e, em meio ao seu ritual audiovisual, admite que seu ritual audiovisual se complexifica com o tempo.

Referências

Textos acadêmicos

ABRIL, Gonzalo. **Análisis crítico de textos visuales**. Madrid: Editorial Sintesis, 2007.

AMORMINO, Luciana. **A memória como gesto**: um ato ético, estético e político. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG, 2024.

BROWN, Blain. **Cinematografia — teoria e prática**: produção de imagens para cineastas e diretores. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CHAUVIN, Irene. **Geografías afectivas**: desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017). Pittsburgh: Latin American Research Commons, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando imagens tomam posição**: o olho da história I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

LEAL, Bruno; MACÊDO, Daniel. “Dar fé” à catástrofe cotidiana: a multidimensionalidade dos acontecimentos. **E-Compós**, [S. l.], 2024.

MACÊDO, Daniel. Mirar montagens e montar miragens com audiovisuais: tempos e memórias em documentários sobre Campos de Concentração no Ceará. **Vivência - Revista de Antropologia**, v. 1, n. 63, 2024.

MACÊDO, Daniel. **Entre ruínas e fantasmas**: percursos no espaço-tempo com audiovisuais sobre os confinamentos na seca de 1932. Tese (doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2025A.

MACÊDO, Daniel. Entre mortos (des)identificados: santos, devoções e disputas de memórias em meio à Caminhada da Seca. In: Anais do 34º Encontro Anual da Compós, 2025, Curitiba. **Anais eletrônicos...**, Galoá, 2025B.

MACÊDO, Daniel. Do ritual à montagem: ativismos e formas audiovisuais na Caminhada da Seca. In: Anais do 21º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, 2025, Boa Vista. **Anais eletrônicos...**, Intercom, 2025C.

MARTINS, Aterlane. **Das santas almas da barragem à Caminhada da Seca**: projetos de patrimonialização da memória no Sertão Central Cearense (1982 – 2008). Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, 2015.

PASTOR, Leonardo. **Seguindo a experiência da prática de "selfie"**: uma etnografia inspirada no empirismo radical. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG, 2023.

RIVERA-CUSICANQUI, Sílvia. **Un mundo ch'ixi es posible**: ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

RIVERA-CUSICANQUI, Sílvia. **Sociología de la imagen**: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

SILVA, Karoline. **Viva as almas da barragem!**: a construção da Caminhada da Seca em Senador Pompeu-CE (1982-1998). Dissertação (mestrado em História) — Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Fortaleza, 2017.

TURNER, Victor. **Anthropology of performance**. Nova York: PAJ Publications, 1988.

Materiais audiovisuais

CAMINHADA da Seca-Fé. Direção de Valdecy e Flávio Alves. Senador Pompeu: Alvisirmão, 1999. 1 VHS.

VALDECY ALVES. Caminhada da Seca - Em Memória das Vítimas do Campo de Concentração. **Youtube**, 9 nov. 2009. 6min7s. Disponível em: <[abrir.link/ZxChr](#)>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. Caminhada da Seca - Memória - Emoção e Fé - Edição: 28ª. **Youtube**, 15 nov. 2010. 6min47s. Disponível em: <[abrir.link/hlCht](#)>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. 29ª Caminhada da Seca - Fé - Memória -- Pela Dignidade Humana. **Youtube**, 14 nov. 2011. 8min1s. Disponível em: <[abrir.link/sDjGd](#)>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. CAMINHADA DA SECA 2013 - CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO NUNCA MAIS. **Youtube**, 11 nov. 2013. 7min40s. Disponível em: <[abrir.link/PsajZ](#)>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. NOS TRILHOS DA CAMINHADA DA SECA. **Youtube**, 10 nov. 2014. 4min19s. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=VhWRbvijZvY&t=2s](#)>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. 33ª CAMINHADA DA SECA E OS CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO DA SECA. **Youtube**, 11 nov. 2015. 12min34s. Disponível: <[abrir.link/SStbu](#)>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. 35ª Caminhada da Seca em Memória das Vítimas do Campo do Patu. **Facebook**, 12 nov. 2017. 8min52s. Disponível: <[abrir.link/gSuEg](#)>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. 36ª Caminhada da Seca - Justiça Social Onde Você Está?. **Youtube**, 11 nov. 2018. 6min44s. Disponível em: <[abrir.link/UWOoC](#)>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. 37 ANOS DE CAMINHADA DA SECA - SÉCULOS SEM JUSTIÇA!. **Facebook**, 10 nov 2019. 7min13s. Disponível em: <[abrir.link/AfxmN](#)> Acesso em: 20 dez. 2024.

Recebido em 13/01/2025

Aceito em 23/04/2025

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, decupar 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) constatarem 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 filmará 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 fílmica" (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 universos 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 compositivas dos planos decupados, 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 espetatorial. 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 “fenômenos 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 superaficionado 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 fílmicas 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 Cánepa (2006, p.78) como montagem *tableau*⁶. Retomada pelos filmes expressionistas, mesmo quando Hollywood já havia começado a 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 Cánepa (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=_NzqPOjmk3o

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 personagens 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, coríamos 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” aposta 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.asaeca.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 fílmica**. Papyrus Editora, 2012.

Recebido em 31/01/2025

Aceito em 06/05/2025

METÁFORAS DA MEMÓRIA: A ATRAÇÃO NA CINEMATOGRAFIA DE *A COR DO SEU DESTINO*

Tiago Mendes Alvarez¹

Resumo: Neste artigo, pretende-se discutir possíveis modos de atração da cor por meio da Cinematografia do filme “A Cor do seu Destino” (1985-86), obra escrita e dirigida pelo chileno Jorge Durán. Nesta análise, apresento a hipótese de que a *mise-en-scène*, construída por meio da confluência da fotografia e arte, terá papel fundamental para que a atenção do espectador se concentre não apenas nas ações e nos diálogos dos personagens, mas, sobretudo, na cor. Com base em estudos da percepção visual, na atração (GUNNING, 1995, 2006) e atenção (MUNSTERBERG, 2003, 2024), este texto apresentará a cor como parte estruturante da história, da memória e da imagem do filme.

Palavras-chave: cor; cinematografia, *mise-en-scène*, direção de arte, memória

METAPHORS OF MEMORY: MODES OF ATTRACTION IN THE COLOR OF YOUR DESTINY

Abstract: In this article, we intend to discuss possible modes of color attraction through the Cinematography of the film “The Color of Your Destiny” (1985-86), a work written and directed by Chilean Jorge Durán. In this analysis, I present the hypothesis that *mise-en-scène*, constructed through the confluence of photography and art, will play an essential role for the viewer's attention to focus not only on the characters' actions and dialogues, but, above all, on color. Based on studies of visual perception, attraction (GUNNING, 1995, 2006) and attention (MUNSTERBERG, 2003, 2024), this text will present color as a structuring part of history, memory and image of the film.

Keywords: color; cinematography, *mise-en-scène*, art direction, memory

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (PPGCOM), na linha de Comunicação e Cultura. Graduado em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná, Especialista em Cinema e Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, na linha de Estudos de Cinema e Audiovisual. Atualmente é professor e coordenador do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual na UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II - FAP. Email: tiago.alvarez@unespar.edu.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3619677939064675>.

Introdução

Roteirista e diretor chileno, Jorge Durán vive no Brasil desde 1973, exilado por conta da ditadura militar ocorrida no Chile (1973-1990). Além de ter atuado como assistente de direção em filmes como *Estado de Sítio* (1972), de Costa-Gavras e *A Queda* (1978) de Rui Guerra e Nelson Xavier, Durán também foi responsável pelos roteiros de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) e *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (1980), ambos dirigidos por Héctor Babenco. Como diretor, foi responsável por diversos filmes como *Proibido Proibir* (2006), *Não Se Pode Viver Sem Amor* (2010) e *Romance Policial* (2012). Seu segundo longa, *A Cor do seu Destino* (1985-86), representa de forma poética uma questão muito evidenciada pelo cinema chileno: o exílio. Entretanto, Durán parece ser um dos cineastas que traz uma visão singular sobre esta temática, apresentando em seus filmes, segundo Jacqueline Mouesca (1992), histórias que refletem suas próprias vivências. Com direção de fotografia de José Tadeu Ribeiro² e colaboração de Antônio Luiz Mendes³, *A Cor do seu Destino* nos apresenta a questão do exílio junto a constante vontade do retorno para a casa. Em certa medida, o filme reproduz fatos ocorridos não somente com o diretor, mas sobretudo com o próprio povo chileno. Para Carmen Gloria Silva, citando Mouesca:

Por outro lado, surge uma visão interessante gerada pelo tema do exílio e das problemáticas decorrentes deste nas gerações subsequentes, em que se pode identificar uma evolução nos conteúdos temáticos, na forma de contar as realidades vividas, é o caso do cineasta Jorge Durán, que faz parte do cinema “extra-muros”, como denomina Jacqueline Mouesca. Durán, que vive seu exílio no Brasil, com sua obra “*A Cor do seu Destino*” 1985-86, onde recria a vida do chileno no exílio e o problema que surge como resultado da inquietação de seu filho, totalmente integrado na vida no Rio de Janeiro, para retornar às suas raízes, tema bastante recorrente ao longo dos anos onde o retorno começa a se tornar cada vez mais massivo. (SILVA, 2006, p. 20 – tradução nossa).

Roteirista de diversos filmes brasileiros, Durán também contribuiu para o desenvolvimento de várias histórias, como *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), filme dirigido

² José Tadeu Ribeiro inicia a carreira como diretor de fotografia em 1980. É responsável por diversos filmes, dentre eles, *Noites do Sertão* (1984), *Nunca Fomos Tão Felizes* (1984) e *Brás Cubas* (1985), 35: *O Assalto ao Poder*, *Espelho d’Água: Uma Viagem no Rio São Francisco* (2004), entre outros. (NETO, 2010, p. 117).

³ Antônio Luiz Mendes Soares inicia sua carreira em 1970, dirigindo e fotografando o curta *Pestalozzi*. Seu primeiro longa é *Trindade: Curto Caminho Longo*, de 1976, sob a direção de Tânia Quaresma, tornando-se muito requisitado a partir de então. (NETO, 2010, p. 98).

por Babenco. Em entrevista ao programa “Sala de Cinema – Sesc TV”, Durán indica o roteiro como peça fundamental do filme. Para o diretor, “é muito doloroso fazer um roteiro que não é filmado, porque os personagens ficam encruados dentro de você, e não ganham vida, não são soltos na terra” (DURÁN, 2009). Esses personagens da cabeça de Durán parecem tomar vida em *A Cor do seu Destino*. O filme, segundo o diretor, tem a história centrada em Paulo, jovem estudante de último ano de escola. Mas para além da história do protagonista, há outro tema de grande interesse. Para o próprio Durán, o filme é “muito menos político e muito mais sobre a memória” (DURÁN, 2009).

O filme [*A Cor do seu Destino*], como o sinal crítico, além de surpreendente e emocionante em muitos níveis, “funciona como uma espécie de resumo do que está acontecendo e, sobretudo, do que aconteceu com o cinema chileno”. “Por um lado, você tem todos os elementos do cinema do exilado que fala do exílio; por outro lado, tem uma energia e um olhar que se associa aos filmes e aos interesses dos novos realizadores”, aqueles que se formaram no país. (MOUESCA, 1992, p. 57 – tradução nossa).

Em certa medida, a *Cor do seu Destino* imprime na tela uma narrativa composta por imagens objetivas, mas também por aspectos que nos remetem à memória, de lembranças que se impõem pela subjetividade. Essa concepção fílmica, contida no imaginário de Durán, só se torna possível quando materializada pela cinematografia de José Tadeu Ribeiro e Antônio Luiz Mendes. A direção de fotografia, de forma constante, nos apresenta metáforas visuais (que chamarei aqui de “Metáforas da Memória”), por vezes reveladas pelos enquadramentos, pelos movimentos de câmera, uso de lentes, e, sobretudo, pelo cuidadoso uso da luz e das cores. Na *mise-en-scène* do filme, a cor prevalece como elemento de destaque, nos revelando uma outra história, uma narrativa visual que se constrói no subtexto da imagem.

Para além da dramaturgia, da montagem e som, a fotografia, construída por Ribeiro e Mendes, nos apresenta uma história contada pelas luzes e pelas cores, conduzindo o olhar do espectador para uma implicitude presente no quadro. Nesse sentido, o filme se alinha diretamente à direção de arte, realizada por Clóvis Bueno⁴. Há uma confluência da arte e da fotografia, principalmente nas escolhas dos quadros e dos movimentos de câmera. A forma

⁴ “Conhecido pelo seu trabalho em *Cafundó* (2005), *Os Desafinados* (2008) e *Doida Demais* (1989).” (*IMDB - Internet Movie Database*).

e o sentido em que as imagens são apresentadas, conduzem o olhar do espectador. Isso se deve, principalmente, a uma ideia de “atração” causada por determinados elementos contidos no quadro, mas também pelo modo como se constrói a atenção do olhar. A *mise-en-scène*, aliada à direção de fotografia, terá esse papel de inserção da cor como elemento estruturante no filme.

Dessa forma, na tentativa de me desvencilhar de análises que se tornaram muito tradicionais no âmbito acadêmico – como é o caso do estudo psicológico das cores no cinema, procuro, neste texto, focar em novas possibilidades, tratando do elemento “cor” de forma mais aproximada com conceito do “cinema de atrações” de Tom Gunning, oriundo do artigo *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* (2006), versão atualizada de 1986, e dos estudos da atenção de Hugo Munsterberg, presentes tanto no livro *A Experiência do Cinema: antologia* (2003), organizado por Ismail Xavier, como em *Fotodrama: um estudo psicológico* (2024), livro traduzido da obra original de 1916.

A cor como elemento de atração

Cunhado por Gunning (2006, p. 382, tradução nossa), o cinema de atrações se traduz como “um cinema que se baseia na qualidade que Léger⁵ celebrou: a sua capacidade de mostrar algo.” Esse termo, contrastaria, sobretudo, com o aspecto *voyeurístico* do cinema narrativo. Para exemplificar essa teoria, Gunning aponta os recursos estilísticos da própria montagem, indicando o *close-up*⁶, por exemplo, como um efeito de ampliação que poderia conduzir o olhar do espectador para determinados elementos contidos no quadro. Outros cineastas se apropriavam do recurso da atração por meio de efeitos especiais, explorando mascaramentos, explosões e inserções cromáticas, como o célebre caso das obras realizadas por Georges Méliès. Entretanto, será a partir da concepção da “montagem das atrações”, efetuada inicialmente nas obras de Sergei Eisenstein, que o termo se consolidará.

⁵ Fernand Léger (1881-1955), foi um pintor francês ligado aos movimentos modernos abstratos, com passagem pelo orfismo, mas tendo uma ligação mais profunda com o cubismo. (STANGOS, 1994).

⁶ Segundo Ismail Xavier, o close-up, que também leva o nome de primeiro plano, se caracteriza por um enquadramento em que “a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela.” (XAVIER, 2008, p. 27).

O termo “atrações” vem, claro, do jovem Sergei Mikhailovich Eisenstein e sua tentativa de encontrar um novo modelo e modo de análise para o teatro. Em sua busca pela “unidade de impressão” da arte teatral, o fundamento de uma análise que minaria o teatro representacional realista, Eisenstein encontrou o termo “atração”. Uma atração sujeitava agressivamente o espectador a um “impacto sensorial ou psicológico”. Segundo Eisenstein, o teatro deveria consistir na montagem de tais atrações, criando uma relação com o espectador inteiramente diferente de sua absorção na “imitação ilusória.” (GUNNING, 2006, p. 384, tradução nossa).

O efeito de atração ocorrido no cinema e proposto por Gunning, também converge em direção ao pensamento do psicólogo e filósofo Hugo Munsterberg. Para o autor, “as ideias, os sentimentos, e os impulsos agrupam-se em torno do objeto privilegiado.” (MUNSTERBERG, 2003, p. 33). Sendo assim, a atenção, causada pela atração do olhar, estaria ligada ao resultado obtido por um observador que visualiza determinados objetos em detrimento de outros. Essa atração, portanto, poderia ser efetuada por diversos elementos que se destacam no quadro, como por exemplo, o movimento de um personagem que caminha de um lado para o outro, pela ação executada por um *zoom* instantâneo (*crash zoom*), por um destaque ocorrido pela luz e pelas cores, num jogo de contraste entre figura e fundo, ou de complementaridade de uma cor em relação a outra.

Sendo assim, a cor também pode se tornar um elemento de atração, dependendo de como ela se apresenta no quadro. Para David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 256), “os elementos composicionais e os índices de profundidade” funcionam “para concentrar nossa atenção nos elementos da narrativa.” A cor, elemento que faz parte da *mise-en-scène*, poderá ser estimulada pela própria cinematografia, sendo evidenciada tanto pela iluminação, enquadramento e proporção de tela, bem como pelas escolhas da composição. Os cenários, figurinos e objetos, presentes no quadro, também terão papel essencial, pois, junto com a fotografia trarão mais ou menos destaque à cor. Em grande medida, quando a cor tiver papel essencial na história, esta será inserida em cena de forma elaborada, e será composta no quadro de maneira que o observador perceba sua presença.

A atração também é uma preocupação da direção geral. Para David Bordwell (2013, p. 231), por exemplo, “o diretor dirige não apenas atores e equipe técnica, mas também a atenção do espectador.” Desse modo, pensar a cor como elemento de atração, requer refletir numa estrutura visual idealizada tanto pela direção, como pelas definições da

direção de arte e direção de fotografia. Neste caso, a cor deverá, enquanto elemento estrutural de uma história, cumprir o papel de atenção do olhar, e, ao mesmo tempo, estar integrada à *mise-en-scène*. Em essência, quando há um direcionamento voltado para o destaque da cor, a concepção visual definida pelo tripé imagético do filme (direção, direção de arte e fotografia), precisará estar alinhada em prol da narrativa visual estabelecida pela própria história.

Desse modo, para este artigo, proponho como método, a análise de *frames* do filme *A Cor do seu Destino*, na perspectiva de compreensão dos possíveis modos de atração ocorridos pela presença das cores. O critério de escolha das cenas está baseado na ideia da memória, de como a luz e a cor conduzem o observador na leitura de imagens não somente objetivas, mas, também, do que se torna implícito no quadro cinematográfico. Portanto, parto da premissa que a cinematografia com a cooperação da *mise-en-scène*, será construída a partir de uma série de definições que confluirão, em grande medida, na condução do olhar do observador. Essas definições perpassam, intrinsecamente, pelos elementos narrativos da cinematografia – ou, como aponta Blain Brown (2012, p. 4), “nas ferramentas conceituais empregadas na narrativa visual”.

Metáforas da Memória: a cinematografia de *A cor do seu Destino*

Dirigido por Jorge Durán, *A Cor do seu Destino* (1985-86) tem como premissa principal a história de Paulo, um jovem que vive com a família exilada no Brasil. Sua vida é dividida entre o presente e o passado, rodeado por lembranças do Chile, sua terra natal. O filme tem como contexto ampliado, a ditadura chilena, estabelecida por meio de um golpe de estado ocorrido sobre o governo democrático de Salvador Allende Gossens (1908-1973). Protagonizado pelo ator brasileiro Guilherme Fontes, Paulo é um adolescente inquieto, perturbado com questões triviais, sem dar importância alguma aos terríveis acontecimentos do país vizinho. Após receber a notícia de que Patrícia, sua prima, estaria presa pelos algozes da ditadura chilena, Paulo começa a relembrar de momentos felizes com seu irmão, Victor, e, ao mesmo tempo, da assombrosa lembrança da sua captura e morte, em pleno regime militar.

Nesse sentido, Durán expressa em *A Cor do seu Destino* uma espécie de memória de si mesmo, das terríveis lembranças daquele período. A *mise-en-scène* do filme, exposta à nossa retina, se estrutura a partir da confluência da fotografia e da arte, de imagens que se expressam pelos enquadramentos, movimentos de câmera, pelas cores-luz⁷ e cores-pigmento⁸. Dessa forma, a cinematografia de José Tadeu Ribeiro e Antônio Luiz Mendes, junto à direção de arte de Clóvis Bueno, imprime na tela um jogo de luzes, cores e texturas que revelam, junto a história contada, uma outra história, algo que se revela em frente aos nossos olhos e que se desvela através de subtextos. Neste sentido, Luiz Carlos Oliveira Júnior, aponta que:

O conceito de *mise-en-scène* no cinema (ou na visão de cinema que trabalharemos) leva em conta uma complexa dinâmica, em que todos os elementos intervêm: uma concepção global do filme, ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos quanto abstratos e, não raro, líricos. Colocar em cena no cinema não se resume, no mais das vezes, a nenhuma operação isolável. Jacques Aumont (2004, p. 163) chegou a uma interessante fórmula: “A *mise-en-scène* de cinema é o que não se pode ver”. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 28).

De forma sutil, Durán nos apresenta o que está para além daquilo que se presencia no primeiro plano da imagem. Por de trás de diálogos e ações dos personagens, há toda uma paisagem visual, expressa principalmente pelo uso das cores. Esse fato se apresenta já nos primeiros instantes do filme, quando assistimos a um discurso de Salvador Allende, por meio de uma televisão. A imagem da TV está completamente azulada, de forma monocromática. A cor azul, presente logo de início, parece ser não apenas um filtro inserido de forma técnica, mas um filtro do pensamento de Paulo, em contra plano, observando e ouvindo atentamente o famoso discurso de Allende ocorrido em 1971, no Estádio Nacional, em Santiago do Chile (Figuras 1 e 2). Aqui, já temos um esboço da atração da cor de forma subjetiva, integrada à narrativa de forma metafórica, se referindo não só ao acontecimento político, mas às memórias de Paulo, rememoradas durante o filme.

⁷A cor-luz (luz colorida) é a radiação luminosa visível que tem como síntese aditiva a luz branca. Sua melhor expressão é a luz solar, por reunir de forma equilibrada todos os matizes existentes na natureza. (PEDROSA, 2010, p. 20).

⁸A cor-pigmento é a substância material que, conforme sua natureza, absorve, refrata e reflete os raios luminosos componentes da luz que se difunde sobre ela. É a qualidade da luz refletida que determina a sua denominação. (PEDROSA, 2010, p. 20).

Figuras 1 e 2

Frames retirados do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86) – Minutagem: 2'50" a 5'20"

Desse ponto em diante, a cor se tornará cada vez mais presente. A *mise-en-scène* será preenchida por azuis, vermelhos e brancos, fazendo referência às cores da bandeira do Chile. Em grande medida, essas cores estarão implícitas, seja nos objetos de cena, nos figurinos e na iluminação. Mas, por vezes, também estarão em frente a nossos olhos. Logo após a cena de Allende discursando, presenciamos um plano conjunto de Paulo e seus pais, reunidos à mesa do café da manhã (Figura 3). O plano é iluminado com luz difusa⁹, com temperatura de cor¹⁰ equilibrada. Em destaque, observamos o figurino de Paulo, vestido com camiseta azul, e de frente para seu pai, que veste uma camisa social branca. Ao centro, visualizamos a mãe, vestida com uma blusa amarela. Na mesa, há uma pequena toalha na sexta de pães, com as cores da bandeira tricolor chilena. Ao fundo, nota-se a iluminação azulada vinda da janela, que preenche o fundo e que contrasta com o primeiro plano. Na cena, ouvimos o pai de Paulo, lamentando sobre a prisão de Patrícia.

Na cena, tudo é bem composto nas relações entre amarelos e azuis, revelando um alto contraste entre os elementos que compõe o plano cinematográfico. É o que acontece quando cores opostas ou complementares são colocadas lado a lado. Segundo a teoria das cores, matizes complementares, ou tons contrários, “mostram-se sempre mais potentes em presença um do outro” (PEDROSA, 2014, p. 75). O plano traz uma relação recíproca e de

⁹ “A luz difusa pode ser conseguida de duas formas: sendo rebatida ou sendo filtrada através de difusores.” (MOURA, 2010, p. 127).

¹⁰ “[...] a luz de alta energia, alta intensidade, alta potência calorífica e comprimento de onda curta é chamada de luz de *alta temperatura de cor*. [...] as luzes de baixa energia, baixa intensidade, fraca potência calorífica e comprimento de onda maior são as chamadas luzes de *baixa temperatura de cor*.” (MOURA, 2010, p. 152). A temperatura de cor pode ser equilibrada pelo balanço de branco, recurso que serve para compensar “as variações no intervalo de cores da fonte luminosa.” (BROWN, 2012, p. 164).

equilíbrio da direção de fotografia – cor-luz vinda da janela, com a direção de arte – cores-pigmento presentes nos figurinos e objetos de cena. Nota-se, também, ainda na sequência desta cena, uma espécie de separação, de um lado os azuis e de outro lado os amarelos, estabelecendo uma divisão do quadro (Figura 4).

Figuras 3 e 4



Frames retirados do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86) – Minutagem: 7'30" a 10'40".

Dessa forma, não somente a cinematografia, mas também a *mise-en-scène*, contribuem para que a atração do olhar se concentre nas cores presentes no enquadramento. No *frame* da esquerda (Figura 3), nota-se a presença da mãe bem ao centro do quadro. A visualização dessa personagem é beneficiada pela perspectiva da mesa, distorcida pela escolha da posição da câmera. O agrupamento dos atores no plano indica, também, uma questão que se refere à encenação. Para Bordwell (2008, p. 40), “a encenação pode guiar nossa atenção dentro de um campo visual complexo [...]”, ou seja, a maneira como os atores compõe o plano e agem em cena, também contribui para que a atenção do olhar se concentre em determinadas áreas da imagem.

No plano da direita (Figura 4) a cor-luz azulada se agrupa ao figurino de Paulo do lado esquerdo, enquanto que do lado direito, a mãe se junta ao quadro pendurado na parede da figura heroica de Josina Muthemba Machel¹¹, dividindo o plano verticalmente ao meio, numa linha imaginária. A partir do contraste simultâneo das cores¹², ocasionado pela interação de azuis e amarelos, torna-se evidente, principalmente por conta do tempo de

¹¹ Josina Muthemba Machel foi uma guerrilheira que fez parte dos movimentos de independência de Moçambique. Josina faleceu em 7 de abril de 1971, “data que passou a marcar o calendário oficial como o Dia da Mulher Moçambicana.” (SANTOS, 2018, p. 16).

¹² No livro “Da Lei do Contraste Simultâneo das Cores” Michel-Eugène Chevreul demonstrou que as cores podem se influenciar reciprocamente quando colocadas lado a lado. (SILVEIRA, 2015, p. 31).

duração da cena, que uma cor influencia a outra numa espécie de mascaramento ocular ocasionado por meio de um processo de “saturação” da retina. Para além disso, a cor-luz azulada vinda da janela – de mesma tonalidade que assistimos ao discurso de Allende pela TV, leva o espectador para uma outra camada do filme, remetendo à ideia da memória, tema que será explorado de forma mais contundente na sequência da história.

A divisão das duas cores no plano pode estar sugerindo muitas coisas. Uma possibilidade, do ponto de vista da arte, seria de que a cor amarela fosse uma espécie de representação da luta dos povos originários do Chile, cor presente nas bandeiras das comunidades Mapuches¹³ (Figura 13). O amarelo, também pode estar sugerindo a força da mulher em momentos de luta. Não é atoa que a mesma cor também estará no figurino de Helena, namorada de Paulo. Num plano muito semelhante ao da mãe, o casal se encontra na escola e também se divide, entre as cores azuis e amarelas (Figuras 5 e 6). Nota-se, até aqui, que tanto a cinematografia como a direção de arte convergem em prol da atenção das cores, seja por meio da escolha da composição visual e encenação, como pela valorização da cor dos cenários e figurinos.

Figuras 5 e 6



Frames retirados do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86) – Minutagem: 14’30” a 14’40”

A construção de cada plano em *A Cor do seu Destino* revela o grande cuidado de Ribeiro e Mendes, numa cinematografia que se destaca tanto pelo contraste como pela cor, nos apresentando o real trabalho da direção de fotografia. Segundo Moura, “este é o

¹³ “O movimento mapuche é atualmente um movimento étnico social que ganhou destaque a partir da década de 1990 no contexto da chamada emergência indígena.” (GOMES, 2023, p. 27). A bandeira mapuche chilena (chamada de *Wenufoye*) é composta por três faixas horizontais, sendo uma faixa azul, uma verde e uma vermelha. Na parte central, há um desenho circular em amarelo, que para os mapuches “representa o amanhecer” (KATRIKIR, 1992).

trabalho do fotógrafo: reproduzir, gravar, cores e contrastes.” (MOURA, 2016, p. 18). Integrada à ideia de atração do olhar, outro ponto a ser destacado na cinematografia do filme é o movimento de câmera. Em diversos momentos em que se necessita valorizar mais uma determinada encenação e, conseqüentemente, uma determinada cor, a câmera nos apresenta movimentos precisos, contribuindo na construção de cada plano. Nesse sentido, com um laborioso cuidado que, por vezes revela e desvela as cores no quadro, no intuito de instigar o espectador, a operação de câmera também precisa estar atenta à dramaturgia. Como cita Jorge Monclar:

Do ponto de vista da composição, o operador de câmera tem de ter a preocupação básica que seu movimento seja puxado pela dramaturgia do movimento na tela. Não seja um movimento no vazio, perceptível pelo espectador. [...] O equilíbrio das linhas de composição do quadro é função de um operador de câmera em comum acordo com o D.F. e o diretor do filme. (MONCLAR, 1999, p. 21).

Essa preocupação torna-se evidente em diversos momentos do filme, como é o caso do encontro de Paulo e Helena (Figuras 5 e 6), onde a câmera faz um movimento de *travelling*¹⁴, acompanhando os personagens de frente. A partir do momento em que o plano se concentra nos atores, aos poucos, conseguimos visualizar elementos azuis nas laterais do quadro. Enquanto a câmera na mão percorre o espaço, o fundo vai se revelando. Nota-se, à direita do quadro, a parede em um tom azul mais claro (Figura 5), e, à esquerda, um detalhe azul escuro, que permanece de forma mais evidente na finalização do movimento (Figura 6). Isso demonstra a execução de uma decupagem bem demarcada, de uma câmera que sai de um lugar e que finaliza a ação no lugar previsto. Ou seja, “na operação de câmera de um filme de ficção não há espaço para o câmera inventar nada.” (MOURA, 2010, p. 328), sendo as definições previamente elaboradas tanto pela direção como pela direção de fotografia.

Até este ponto do filme, a única cor que não se apresenta com mais evidência é a vermelha. Em determinado momento, Helena e as amigas estudam sobre a história do Brasil, citando o Movimento Antropofágico¹⁵ de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Neste mesmo instante, o plano se concentra em Paulo vestido com camisa branca,

¹⁴ Enquadramento móvel que percorre o espaço para frente, para trás ou para as laterais. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 751).

¹⁵ Foi um movimento artístico dos anos 20. Considerado um marco do modernismo brasileiro.

dormindo numa rede de mesma cor. Paulo é iluminado em contraluz¹⁶, compondo o quadro com o piso que contém uma faixa na cor vermelha (Figura 7). O quadro é dividido, mas agora por uma linha diagonal. A câmera, posicionada em *plongée* (de cima para baixo), se aproxima de Paulo, chegando até um primeiro plano¹⁷. Neste instante, de forma gradativa, estrelas começam a surgir no rosto do personagem (Figura 8), ao som de *Antigua América*¹⁸. O plano, até então com a temperatura equilibrada, vagarosamente começa a se tornar avermelhado, tingindo o quadro por completo (Figura 9).

Por meio de uma técnica de máscaras, possivelmente utilizando uma bandeira de efeito¹⁹ e com dimerização²⁰ (hoje em dia bem comum em refletores de Led), aos poucos as estrelas tornam-se visíveis no plano, e, junto com a música, inserem o espectador no mesmo sonho que Paulo vislumbra. O vermelho, inserido por um outro refletor com filtro, surge de forma gradativa, nos levando ainda mais para a lembrança do personagem. Aqui, novamente somos levados à questão da memória – tema intrínseco ao filme, e que atravessa de forma transversal quase toda a estrutura da história. A partir deste instante, a cor-luz da cinematografia começa a se tornar uma espécie de personagem dentro da narrativa, se destacando de forma mais presente, e se referindo constantemente às lembranças de Paulo.

¹⁶ “Enquanto a luz projetada pelo refletor tocar a modelo numa posição que lhe ilumine a face visível, esse refletor estará em posição considerada de ataque. A partir do momento que começar a iluminar a face oculta, passa a iluminar em contraluz. A luz que ilumina a face oculta é o contraluz.” (MOURA, 2010, p.38).

¹⁷ “O primeiro plano é um dos termos da escala dos planos que corresponde a uma posição de câmera bem próxima do objeto filmado.” (AUMONT; MARIE, 2003. p. 241).

¹⁸ *Antigua América* é a música de um grupo chileno *Los Jaivas*. A faixa musical faz parte do álbum “Alturas de Machu Picchu”, de 1981, baseado na obra homônima do poeta chileno Pablo Neruda. Suas melodias se caracterizam pela música popular chilena e latino-americana, com conceitos ligados à conquista e ao processo de colonização, contendo influências musicais indígenas e pré-colombianos, com a fusão de clássicos europeus e do rock progressivo. O grupo, que havia viajado para a Argentina em 1973, permaneceu exilado após o golpe militar de Pinochet. Em 1977 emigram para a França. (CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES, 2016).

¹⁹ “Bandeiras de efeito, como o próprio nome diz, são para produzir efeito visual com a iluminação. Criando áreas de sombra artística nas áreas iluminadas a serem filmadas ou gravadas.” (MONCLAR, 1999, p. 53).

²⁰ O *Dimmer* “é um reostato que modula a intensidade de luz de um ou mais refletores conjugados.” (MONCLAR, 1999, p. 54).

Figuras 7, 8 e 9

Frames retirados do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86) – Minutagem: 16'40" a 17'15"

Vale notar também, o cuidado de Ribeiro e Mendes na questão da exposição efetuada nesta tomada. Durante a execução do plano, para que uma luz não causasse o apagamento da outra, o rosto de Paulo permaneceu na penumbra (Figura 7), contribuindo para que a luz das estrelas pudesse ter mais intensidade (sem superexpor), mesmo com a inserção de outra iluminação. Desse modo, a sequência dos efeitos se dá a partir da luz das estrelas, projetada no rosto ator (Figura 8), seguida da iluminação de outro refletor com um filtro vermelho (Figura 9), preenchendo todo o ambiente e levando o espectador para o sonho do protagonista. Neste momento, de forma metafórica, a junção da luz, das cores, e da música, parecem remeter à luta dos povos, daquilo que não pode ser esquecido. Sobre essa forma de construção, executada pela cinematografia, Blain Brown comenta que:

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

Brown ainda destaca a importância do uso da iluminação na criação de subjetividades. Para o autor, trabalhar com a luz metaforicamente “pode ser um fator a destacar pontos da história, personagens e, principalmente, a percepção do tempo e do espaço.” (BROWN, 2012, p. 76). De certa forma, este plano do sonho de Paulo, inaugura no filme um jogo de imagens, por vezes explícitas e implícitas, ou, como diria Boris Kossoy (2002, p. 38), um jogo em que “a realidade da fotografia reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes “leituras” que cada receptor dela faz num dado momento [...]”. Kossoy, ao se referir à construção da imagem fotográfica, indica que haverá uma realidade exterior, daquilo que estará aparente, como uma espécie de “verdade explícita”, e de uma realidade interior, do que está para além da imagem.

No sonho, assistimos Paulo ainda menino, num encontro com seu irmão. A lembrança é apresentada com uma iluminação mista, novamente dividida pelos azuis e amarelos. Desta vez, a cor-luz fica mais evidenciada. De um lado, uma luz fria preenche uma parte do quadro, simbolizando diversos sentimentos da criança (Figura 10). Neste plano, a atração ocasionada pela cor azul, torna-se evidente tanto pela intensidade da luz como pelo contraste. Esse efeito visual, que atrai o olhar do espectador, corrobora diretamente com a afirmação de Munsterberg. Para o autor, “tudo que apela a nossos instintos naturais, tudo que incita esperança ou medo, entusiasmo ou indignação, ou qualquer forte excitação emocional ganhará controle da nossa atenção” (MUNSTERBERG, 2024, p. 66). Portanto, além de contribuir para a tridimensionalidade da cena, a cor-luz azul faz com que a atenção se volte para uma determinada parcela da imagem, revelando possíveis simbolismos presentes na história.

Nesse sentido, na cultura ocidental, por exemplo, o azul pode simbolizar o infinito, o longínquo e o sonho (PASTOUREAU, 1997, p. 23). Não obstante, os pintores renascentistas (da perspectiva aérea de Leonardo da Vinci) e depois no romantismo, adotaram o azul como a cor da profundidade, da calma e da longinquidade. Mas essa cor, também pode estar ligada a “noite” e a “sombra” (PASTOUREAU, 1997, p. 24). Entretanto, é importante ressaltar, que a cor também pode estar relacionada essencialmente ao contexto. Junto a descida de Paulo pelo corrimão (Figura 10), há um som dissonante que exprime uma tensão na cena, trazendo uma espécie de resignificação da cor pautada pelo seu entorno. Desse modo, por uma questão contextual, a cor fará parte de uma nova “informação cultural”

(GUIMARÃES, 2004, p. 16), gerada pela intencionalidade oferecida pela construção da cena e pela proposta narrativa do filme.

Figuras 10 e 11



Frames retirados do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86) – Minutagem: 17'37" a 18'00"

No outro plano (Figura 11), a cor-luz, amarelada – mais quente, representa uma espécie de esperança que notamos em Victor. Segundo Pastoureau (2006), tanto nas culturas asiáticas como nas sul americanas, o amarelo carrega uma conotação positiva, evocando “o sol, a luz, o calor, e, por extensão, a vida, a energia, a alegria, a potência”. (PASTOUREAU, 2006, p. 84). No devaneio, o pequeno Paulo procura por algo misterioso, escondido entre a luz e as sombras. Ao encontrar seu irmão, tudo fica mais tranquilo, sem a presença do suspense e tensão, anteriormente fortalecidos pela cor-luz azulada. Esse dualismo entre cores quentes e frias, que pode ser traduzido no filme pelos sentimentos de “medo” e “esperança”, também pode ser compreendido com outras interpretações. Tudo dependerá do contexto e da cultura na qual o indivíduo enxerga os fenômenos e de sua experiência de mundo.

Em seguida, ainda no sonho, após o encontro de Paulo e Victor, nos deparamos com a cordilheira dos Andes, num momento de despedida entre os dois irmãos (Figura 12). O plano também é dividido por tonalidades quentes e frias. Na parte de cima, visualizamos as montanhas, com tom azul bem saturado. Na parte de baixo os verdes da vegetação, e, no fim do quadro, um tom mais quente, remetendo a sequência de cores da bandeira Mapuche (Figura 13). Em outras ocasiões, Paulo desenha essa mesma paisagem, seja na sala de aula ou até mesmo em casa. A referência às montanhas chilenas torna-se presente, representando, de forma constante, a ideia dos símbolos nacionais, dos povos originários, e

da própria bandeira do Chile. Resgata-se, de tempos em tempos, durante a narrativa, uma memória que não pode ser esquecida. A simbologia chilena se conecta diretamente com um passado ligado à luta e a resistência de habitantes nativos contra a invasão dos colonizadores.

Figuras 12 e 13



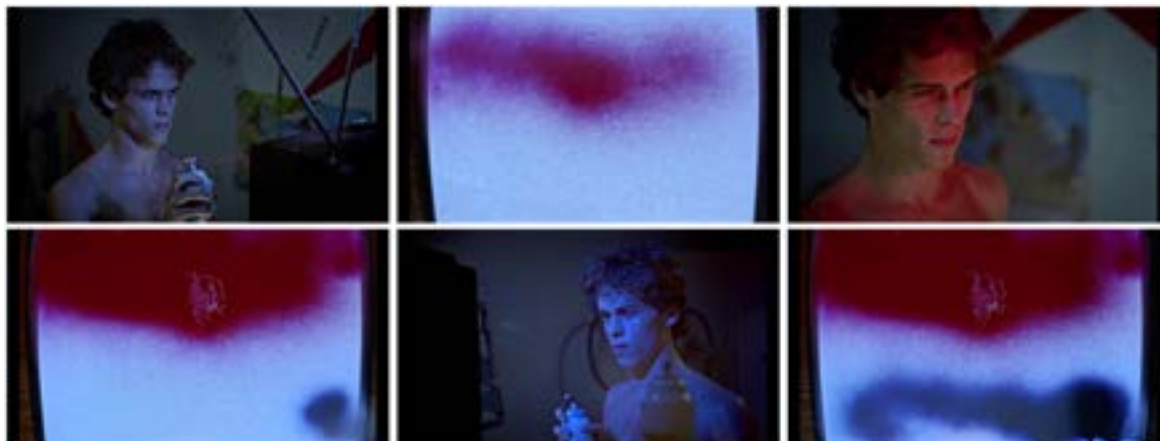
Frame retirado do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86) – Minutagem: 19'41"

Bandeira Mapuche (*Wenufoye*). Fonte: <http://tiny.cc/mapuche>

O historiador Armando Cartes Montory, aponta que:

A bandeira nacional do Chile também reflete a influência dos indígenas. A atual foi adotada oficialmente em 18 de outubro de 1817. A estrela pentagonal tem muitas interpretações, das quais já mencionamos. Quanto às cores, além da alusão a *La araucana*, muitas outras foram sugeridas, relativas a valores, como a justiça ou a razão, ou de ordem telúrica, associando o azul aos céus e ao Oceano Pacífico e o branco às montanhas e aos picos nevados dos Andes. Quanto ao vermelho, passou a simbolizar sangue Araucano e depois também o dos mártires da independência. (MONTORY, 2013, p. 207-208).

A bandeira chilena se apresenta de forma constante no filme. A alusão ao símbolo nacional é construída pelas paisagens, mas sobretudo pelas cores. Nesse sentido, uma das cenas mais emblemáticas e que atrai a atenção do espectador, ocorre quando Paulo observa o monitor da sua televisão (Figura 14 – montagem de *frames*). O reflexo da tela azul da TV reflete uma luz em seu rosto e seu corpo (possivelmente a partir de uma luz vinda de um refletor com uma gelatina azul, que complementa a cor projetada). Logo em seguida, Paulo pega um refil de grafite e começa a pintar a tela da TV na cor vermelha. Aos poucos, com um jogo de luz (como se a luz da TV tivesse recebido um filtro), assistimos à passagem do azul para o vermelho, cores que preenchem o rosto de Paulo outra vez.

Figura 14 – montagem de *frames*

Frames retirados do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86). Montagem efetuada pelo autor

Minutagem: 24'23" a 25'05"

Com um espaço branco no meio da tela da TV, Paulo grafita a cor azul. Outro refletor, agora com a gelatina de efeito azulada, preenche com a luz o rosto e parte do corpo de Paulo. Completa-se, assim, as cores da bandeira chilena: azul, branco e vermelho. Nesse instante, temos o momento de ruptura do filme, onde a fotografia de Ribeiro e Mendes, e a direção de arte de Bueno, se integram de forma precisa, evocando o propósito da história. A cor-luz faz permanecer uma dualidade de sensações, até que, em determinado instante, Paulo cola, por cima da TV, um estêncil com o retrato de seu irmão (Figura 15). Com a transparência da figura e a partir de sobreposições de fragmentos de imagem do próprio televisor, as cores iniciam uma mistura, se integrando a outro sonho de Paulo, devaneio que nos é apresentado pela cor magenta (Figura 16).

Em cinematografia, as misturas de cor-luz azul com cor-luz vermelha, quando mescladas de forma equilibrada (com mesma saturação e intensidade), produzem a cor-luz magenta. (PEDROSA, 2014, p. 30). A transformação do personagem perpassa por essa fusão das cores. Aquela criança, antes amedrontada pelo medo da repressão da ditadura chilena, parece ter tomado a consciência de um passado que não poderá ser mais esquecido.

Figuras 15 e 16

*Frames retirados do filme A Cor do seu Destino (1985-86) – Minutagem: 26'30" a 27'00"*

Com a chegada de Patrícia, exilada no Rio de Janeiro, a esperança parece retornar à casa dos pais de Paulo. No entanto, mesmo rememorando as tristes lembranças de seu irmão e os problemas relacionados ao trágico momento histórico do Chile, Paulo mantém uma certa normalização dos acontecimentos ocorridos no país vizinho, numa mistura de inquietude, raiva e solidão, zombando Patrícia de forma intermitente. Aos poucos, conhecendo melhor sua prima, ouvindo sua voz em espanhol, e sabendo mais das atrocidades da ditadura chilena, uma nova realidade é colocada diante de seus olhos. Enquanto a violência se aprofunda no Chile, com mais manifestantes presos e desaparecidos, as lembranças retornam a sua mente com mais intensidade.

Após uma briga com seus pais, Paulo “encontra” seu irmão pela última vez. Victor o aconselha a não culpar os outros pela sua morte. Depois disso, num rompante de raiva desmedida, mas também de mudança de atitude, inicia-se uma espécie de enfrentamento que faz do passado, o presente. Junto com Helena e Patrícia (que compõem um trio amoroso na trama) Paulo ingressa na embaixada chilena. Ao entrar na sala do cônsul – que personifica a figura do algoz responsável pela morte de seu irmão, Paulo rapidamente abre uma lata de tinta vermelha e arremessa sobre o cônsul (Figura 17). Logo em seguida, Paulo joga a mesma tinta em uma fotografia de Pinochet, quadro que estava pendurado na parede (Figura 18). O cônsul, imediatamente retira uma arma da gaveta e atira na direção de Paulo (Figura 19). A cor vermelha, preenche o quadro cinematográfico, lembrando a arte tipográfica do próprio filme, apresentada logo no início dos créditos (Figura 20).

Figuras 17, 18, 19 e 20



Frames retirados do filme *A Cor do seu Destino* (1985-86) – Minutagem: 1h32'24" a 1h32'53"

Arte tipográfica do filme – Minutagem: 02'00" a 02'30"

Neste trecho, a *mise-en-scène* e encenação tomam conta do plano. A direção de arte torna-se evidente, tanto na concepção do cenário e figurino, compostos em tonalidades brancas e neutras, como na escolha do vermelho, cor que em breve tomará conta de todo o ambiente. O arremesso da lata de tinta, assistido do ponto de vista de Paulo, faz com que olhar do observador se fixe na cor vermelha que mancha o figurino do cônsul. A cinematografia, neste caso, permanece em um plano médio, mantendo a proposição de mostrar a ação, valorizando a direção de arte e a dramaturgia. O efeito de atenção volta-se para a cor, e se dá, essencialmente, tanto pelo movimento da tinta que se projeta no quadro em perspectiva, como pelo contraste ocorrido entre o personagem e o fundo. O gradativo preenchimento da cor vermelha no ambiente branco, e sua completude no quadro, faz com que a atenção do espectador se volte inteiramente para a cor.

Tendo estabelecido seus fundamentos biológicos e psicológicos, podemos afirmar que conduzir a atenção é central aos objetivos decorativos da encenação. [...] As técnicas de iluminação, composição e interpretação reforçam nossa deriva natural em direção a corpos, olhares e expressões faciais. E o diretor que coloca muita coisa competindo pela nossa atenção, provavelmente, nos guiará cuidadosamente para lugares mais importantes. [...] Com muito mais frequência do que admitimos, as escolhas estilísticas atendem à denotação narrativa, principalmente por sugerir onde olhar e

onde não olhar – sempre tendo em mente que o interesse do espectador está também sujeito à magia gravitacional dos corpos desenhados com a luz da tela. (BORDWELL, 2008, p. 68-69).

Após essa sequência de acontecimentos, assistimos a devaneios de um possível local onde estariam diversos presos políticos. Tudo é apresentado por meio de uma lente grande angular (amplo ângulo de visão), distorcendo o espaço e as pessoas que aparecem em cena. Nesse mesmo pensamento, Paulo se encontra com si mesmo, como criança. Nesse encontro, os dois se despedem, cada um seguindo seu caminho. Paulo permanece no Brasil e o menino, volta para o Chile. Fica, portanto, uma ambiguidade na história, mas revela-se, também, o amadurecimento do personagem, sobretudo sobre um pensamento que não existia: de que a memória da ditadura nunca pode ser esquecida. A dor e o sofrimento das pessoas que viveram sob tortura, parecem ter ficado para trás, como se houvesse sobrado em Paulo apenas as boas lembranças de uma terra natal nunca vivida. A resolução, torna-se, por fim, um espelho da própria vida de Jorge Durán, diretor do filme.

Conclusão

Em minha tese, defendo a cor como elemento de atenção nos filmes, e aponto, que, o processo de visualização da cor estará atrelado a uma gama de “elementos que farão parte de uma série de estratégias que irão, não só contribuir para a atenção do espectador, mas evocar mapas sensoriais no ato da observação.” (ALVAREZ, 2023, p. 115). Ou seja, em *A Cor do seu Destino*, a composição, a *mise-en-scène*, a encenação, o movimento, e, sobretudo, a cor, serão fundamentais para que o olhar do espectador se conecte à história. A cor-luz, elaborada de forma precisa por Ribeiro e Mendes, reforçam essa ideia, e contribuem para que a decupagem de Durán seja espelhada na tela. De um modo geral, a cor torna-se onipresente, seja de forma objetiva, apresentada mecanicamente aos nossos olhos, mas também de forma subjetiva, como metáforas da memória.

Do ponto de vista da cinematografia, o filme parece nos apresentar dois caminhos. Presenciamos, nas cenas mais naturalistas, luzes sem efeitos. A luz, em situações representadas como “reais”, se apresenta sem o uso de filtros de cor (gelatinas), se concentrando em expor o realismo, numa proposta que se assemelha a ideia do “mito do

cinema total” (BAZIN, 2018, p. 40-41), ou seja, na reconstrução de um mundo semelhante ao real. Em grande parte do filme, presenciamos esse “mundo exterior” (por meio da fotografia e direção de arte), no jogo dado entre as cores da *mise-en-scène* presentes na composição do quadro. Em momentos em que há o sonho e a memória de Paulo, é a luz metafórica que se torna constante. O filme parece construir de forma clara essa divisão entre o mundo real e o universo da memória – expresso diretamente pelo uso da das cores-luz, num jogo reiterado de intensidades, saturações e contrastes.

A cor metafórica vem de encontro com o pensamento de Gunning. Em seu artigo “*Colorful Metaphors: the Attraction of Color in Early Silent Cinema*”, de 1995, texto em que o pesquisador apresenta um panorama dos primeiros filmes, Gunning expõe o conceito da atração compreendendo o uso da cor como efeito exótico, espetacular e metafórico em contraponto ao uso da cor na tentativa de representação do realismo. Para o autor, “do ponto de vista desse ideal realista, a cor desempenha um papel indexado no cinema; a cor pertence ao cinema porque existe em nosso mundo visual.” (GUNNING, 1995, tradução nossa). Nesse sentido, *A Cor do seu Destino* fica dividida entre as cores de uma realidade calcada em um mundo presente, mas também das cores que remetem ao onírico, à vertigem e ao passado.

Por fim, para além do que é visto no primeiro plano da imagem, a cor torna-se uma “personagem” na trama. Torna-se, portanto, elemento presente, percorrendo a história de forma transversal. A cor, revela-se na subjetividade, e se apresenta nos planos não só como uma realidade direta, mas como uma realidade interior, apontando para o observador atento que “a verdade está sempre em segundo plano, indireta, enredada como um segredo” (ROUILLÉ, 2009, p. 67). Nesse sentido, a fotografia cinematográfica agrupada à direção de arte revela para o espectador não somente possíveis modos de atenção da cor, mas, sobretudo, novos modos de pensar o próprio cinema.

Referências

A COR DO SEU DESTINO. Direção: Jorge Durán. Produção: Paulo Callado, Maria Da Salete, Jorge Durán e Sergio Otero. Roteiro: Jorge Durán. Música: David Tygel. Brasil: Nativa Filmes, c1985-86. (96min 36s), som, cor. 35mm. Disponível em <http://tiny.cc/acordoseudestino>. Acesso em: 8 abr. 2025.

ALVAREZ, Tiago Mendes. **Cor, *mise-en-scène* e neurociência do consumo: estudos de filmes publicitários do mercado de luxo**. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Curitiba, 2023. Disponível em <http://tiny.cc/tese1>. Acesso em: 31 jan. 2025.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Ubu, 2018.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Unicamp, 2013.

BROWN, Blain. **Cinematografia: Teoria e prática: Produção de Imagens para Cineastas e Diretores**. 2.ed. USA: Elsevier, 2012.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. **Los Jaivas y La Música Latinoamericana**. Cuaderno Pedagógico. 2.ed. Gobierno de Chile. 2016.

DURÁN, Jorge. Sala de Cinema – Sesc TV. Entrevista com Jorge Durán. 2009. Disponível em: http://tiny.cc/_duran. Acesso em: 31 jan. 2025.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2004.

GUNNING, Tom. **Colorful Metaphors: The Attraction of Color in Early Silent Cinema**, Fotogenia nº1, 1995. Disponível em: <http://tiny.cc/gunning>. Acesso em: 31 jan. 2025.

GUIMARÃES, Luciano. **The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde**. In: **The Cinema of Attractions Reload**. STRAUVEN, Wanda. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

GOMES, Caroline Faria. Emergência mapuche no chile pós-ditadura: O surgimento das propostas de autonomia. Vozes, Pretérito & Devir Ano X, Vol. XVI, No I (2023) Dossiê Temático ISSN: 2317-1979.

KATRIKIR, Jorge Weke. **História de la creación de la bandera mapuche**. 1992. Disponível em: <http://tiny.cc/mapuche>. Acesso em: 8 abr. 2025.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na trama fotográfica**. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura e Consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MUNSTERBERG, Hugo. **Film: A Psychological Study**. In: **A Experiência do Cinema: antologia**.

3.ed.Rio de Janeiro: Graal, 2003.

MUNSTERBERG, Hugo. **Fotodrama: um estudo psicológico**. 1. ed. Jundiaí: Paco, 2024.

MONCLAR, Jorge. **O Diretor de Fotografia**. Rio de Janeiro: Solutions Comunicações, 1999.

MONTORY, Armando Cartes. **Arauco, matriz retórica de Chile: Simbolos, etnia y Nación**. Si Somos Americanos. Revista de Estudios Transfronterizos, Chile, v.13, n.2, p. 191-214, dez. 2013.

MOUESCA, Jaqueline. **Cine chileno: veinte años, 1970-1990**. Ministério de Educación, 1992.

MOURA, Edgar. **50 anos luz, câmera e ação**. 5.ed. São Paulo: Senac, 2010.

MOURA, Edgar. **Da Cor**. Santa Catarina: iPhoto, 2016.

NETO, Antonio Leão da Silva. **Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. São Paulo: Papirus, 2013.

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade**. Lisboa: Estampa, 1997.

PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. **Breve História de los Colores**. Barcelona: Paidós, 2006

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10.ed. Rio de Janeiro: Senac, 2010.

PEDROSA, Israel.. **O Universo da Cor**. 6.ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

ROUILLÉ, A. **A fotografia: entre o documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SANTOS, Amanda Carneiro. **Lute como uma mulher: Josina Machel e o movimento de libertação em Moçambique (1962-1980)**. 2018. 134p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós- Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo), São Paulo, 2018.

SILVA, Carmem Gloria. **El Espacio Cinematográfico en el Cine Chileno**. 2006. 196p. Tese (Título Profesional de Diseñadora Teatral) – Universidad de Chile. Facultad de Artes. Escuela de Teatro, Santiago, Chile. 2006.

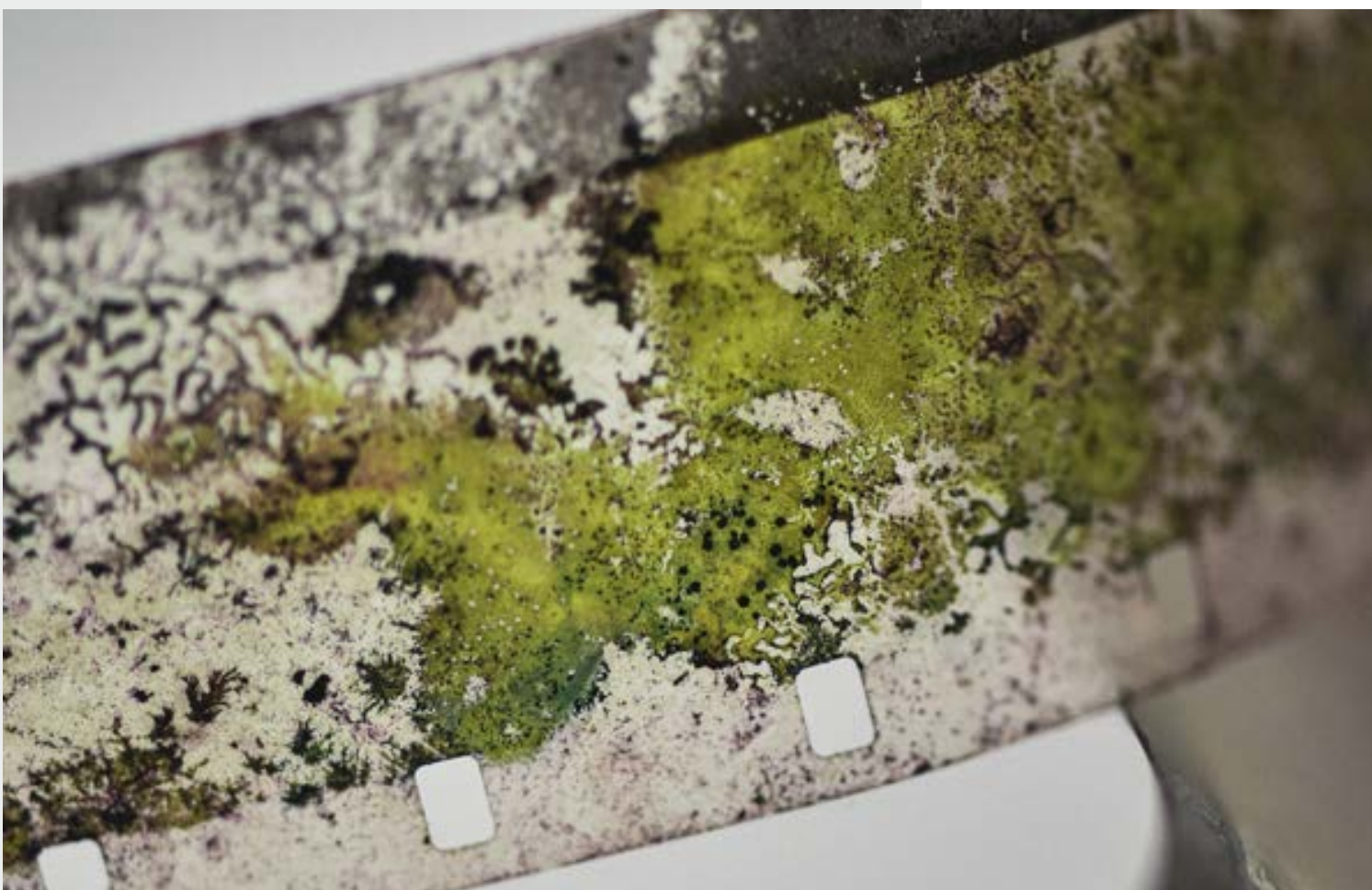
SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. Curitiba: UTFPR, 2015.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. ed. São Paulo, Paz e Terra, 2008.

Recebido em 31/01/2025
Aceito em 17/05/2025

Direção de fotografia



e gêneros narrativos

ENCENAÇÃO, CINEMATOGRAFIA, E EXPRESSÃO NO DOCUMENTÁRIO SANTIAGO

Bertrand de Souza Lira¹

Resumo

A cinematografia – a maneira como a narrativa cinematográfica é construída através de planos, enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera e profundidade de campo – será abordada aqui tendo como objeto de análise o documentário *Santiago: reflexões sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007) com foco na expressão de ideias do diretor e dos sentimentos do personagem retratado; trataremos igualmente de aspectos da encenação, a exemplo da construção de cenas ficcionais, para a expressão de subjetividades. Na reflexão sobre a cinematografia, lançaremos mão do conceito de *mise-en-scène* de David Bordwell e Kristin Thompson (2013), envolvendo todos os procedimentos técnico-estilísticos que materializam na tela uma narrativa cinematográfica.

Palavras-chave: cinematografia; documentário; narrativa; encenação; subjetividade.

STAGING, CINEMATOGRAPHY, AND EXPRESSION IN THE DOCUMENTARY SANTIAGO

Abstract: Cinematography – the manner in which the cinematic narrative is constructed through shots, framing, camera angles, movements and depth of field – will be addressed here having as a goal the documentary *Santiago: reflections on the raw material* (João Moreira Salles, 2007) with a focus on the expression of the director's ideas and the feelings of the portrayed Character. We will also inquire with aspects of staging, such as the building of fictional scenes for the expression of subjectivities. In the reflection on cinematography, we will make use of the concept of *mise-en-scène* by David Bordwell and Kristin Thompson (2013), involving all the technical-stylistic procedures that materialize on the screen a cinematographic narrative.

Keywords: cinematography; documentary; narrative; staging; subjectivity.

¹ Professor doutor aposentado do Programa de Pós-Graduação (PPGC) e do Departamento de Mídias Digitais da UFPB de roteiro e documentário. Cineasta e curador de mostras e festivais, consultor de roteiro, publicou os livros *Luz e sombra: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão* (2013) e *Cinema noir: a sombra como experiência estética e narrativa* (2015). Frequentou o Atelier de Réalisation Cinématographique Varan, em Paris (1982 e 1986), e a Escuela Internacional de Cine y Television (EICTV), em Cuba. Dirigiu diversos documentários de curta, média e longa-metragem, premiados em festivais no Brasil e no exterior, entre eles o JVC Grand Prize do 26º Tokyo Vídeo Festival de 2004, no Japão. ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1861-4281>. Email lirabertrand@gmail.com

Introdução

A subjetividade, que por muito tempo era quase uma antinomia do conceito de documentário, tem se mostrado cada vez mais presente na produção de filmes de não ficção contemporânea, com imagens e cenas construídas para representar ideias, sentimentos e emoções, não só dos atores sociais retratados como também veicular conceitos e expressar a subjetividade do diretor sobre o tema tratado. O cinema documental nasceu lançando mão do recurso da encenação, como podemos constatar em *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), obra fundadora do gênero, com a reconstituição de situações não mais existentes ou a criação de cenas para estruturar a narrativa de modo a criar uma estrutura dramática à maneira de uma ficção (DA-RIN, 2004). Nossa proposta aqui é refletir sobre o uso da cinematografia e da encenação no documentário *Santiago: reflexões sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007), observando como enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera, profundidade de campo, etc. (a cinematografia) e o recurso à encenação (a construção da cena), com a colocação dos personagens diante da câmera, escolha de cenário e iluminação, é trabalhado para representar subjetividades. Utilizaremos nessa investida os conceitos de *encenação-construída*, *encenação-locação* e *encenação-atitude* de Fernão Pessoa Ramos (2008) da sua tipologia para a encenação em filmes documentários. Para a análise da cinematografia, trabalharemos com o conceito de David Bordwell e Kristin Thompson (2013) que engloba todos os procedimentos técnico-estilísticos que materializam uma narrativa cinematográfica, que abrangem o controle do que é filmado e do como é filmado: planificação, amplitude tonal, perspectiva (com o uso de diferentes lentes), a profundidade de campo e de foco, ângulo, altura e distância do enquadramento, dimensões e formas de quadro, espaço dentro e fora de campo, movimentos de câmera, etc., aspectos que vão imprimir qualidades cinematográficas ao plano.

Em seu primeiro plano, *Santiago* apresenta três fotografias da casa na qual o diretor viveu a sua infância, cenário do universo da história narrada. São imagens criadas para que o diretor especule sobre o estatuto do cinema do real. Santiago, que dá título ao filme, é o ex-mordomo da família de João Moreira Salles que o escolheu como tema do documentário em 1992, ano em que deu início às filmagens, e só retomando ao material filmado em 2005 para montá-lo. Além dos depoimentos de Santiago, rigorosamente dirigido no que ele relata e na

forma como relata, Salles criou imagens diversas para ilustrar o conteúdo das falas do personagem como também das suas próprias reflexões e memórias, narradas em voz *over*, na voz do seu irmão Fernando Moreira Salles: “Filmei inúmeras cenas em estúdio. Elas me serviriam para ilustrar as histórias que Santiago me contou durante os cinco dias de filmagem”, diz o narrador no filme.

Com estas encenações em estúdio (“encenação-construída”), o diretor materializa memórias de Santiago Merlo e suas próprias impressões do que lhe é narrado. São imagens de um trem em miniatura numa paisagem noturna esfumaçada, de vasos com arranjos de flores, de um boxeador em ação, sacos de plásticos flutuando no ar, esteticamente bem fotografadas em preto e branco num trabalho precioso de iluminação, sob a direção de fotografia de Walter Carvalho.

Do ponto de vista da cinematografia, observaremos a opção por enquadramentos rigorosos, com frequentes primeiros planos arrojados e distanciados do personagem, revelando, na planificação, o distanciamento entre Santiago e o diretor. Salles só tomaria consciência dessa relação de poder ao analisar o copião após um longo tempo afastado do material filmado, em 1992. A combinação de encenação e cinematografia intencionando impregnar a narrativa de subjetividades e de expressão é o foco da presente abordagem, enfatizando a desconstrução da objetividade fortemente associada ao gênero documentário ao longo de seu percurso histórico.

Santiago: reflexões sobre o material bruto, o filme

A proposta inicial de *Santiago* era a de uma representação com ênfase em entrevistas com Santiago, sujeito de sua narrativa, porém, Salles retorna ao material bruto, desta vez como personagem do filme, refletindo sobre aquele momento passado do processo de filmagem, da relação de poder entre ele e o ex-mordomo, da vida na mansão que viveu com sua família, além de reflexões, em pequena proporção, sobre a veracidade das imagens documentais.

Salles, nessa interrupção do projeto original, conforme observamos no artigo *Mudança de rota: quando o diretor se torna personagem de um documentário* (2014), muda

a sua estratégia de abordagem de um filme participativo/interativo para duas formas outras de tratamento de sua narrativa: o modo reflexivo e o modo performático (autobiográfico), segundo a tipologia elencada por Bill Nichols (2005). O modo de representação do real, dito performático por Nichols (2005) e “ética modesta” por Ramos (2008), enfatiza a dimensão afetiva e o tom autobiográfico impregnado de subjetividade da parte do diretor ao expressar afirmações sobre o real.

Nas asserções reflexivas expressas numa narrativa documental dentro de um modo reflexivo de tratamento do real, a realização fílmica, ela mesma, é tema do filme. É o que acontece em *Santiago*, quando, além do diretor se tornar personagem, Salles discute o estatuto do documentário e sua relação com o real. “A ética reflexiva lida com a veracidade da própria representação, expondo ao espectador métodos e escolhas empregados no trato com o real (Lira, 2014, p. 69).” Esses dois modos (performático e reflexivo) se entrelaçam com frequência nesta obra de Salles e, mesmo não sendo o diretor o protagonista do seu filme, ele se coloca na narrativa ao fazer elocubrações sobre o que conta.

Narrado em primeira pessoa, na sua versão final, *Santiago* não foi concebido originalmente com este fim. Nas imagens filmadas nesse primeiro momento há uma forte interação entre Santiago e Salles numa abordagem nitidamente interativa/participativa. Salles, como diretor e ex-patrão, faz perguntas, solicita falas e posturas ao personagem, muitas vezes de forma autoritária. Ficam evidentes as tentativas de Salles de permanecer fora da cena e de nem mesmo ser mencionado por seu personagem no material de 1992. Na obra acabada, Salles aparece nas imagens do filme apenas uma vez (de costas e conversando com seu ex-mordomo), todavia, o diretor está amiúde presente com sua voz off, interpelando o personagem e dirigindo-o.

No modo interativo/participativo, o documentarista está sempre presente, mesmo que sejam eliminadas na montagem suas interpelações, solicitações ou ordens dadas aos personagens em cena. Os personagens sempre estão falando para alguém que está à sua frente e com o documentário *Santiago* não é diferente (Lira, 2014, p. 71).

Deixado de lado por 13 anos o material filmado, Salles volta ao “material bruto”, ocasião em que Santiago já estava morto. Nesta nova mirada, o diretor busca outras formas de abordagem. Embora a sua própria família fosse também tema do documentário, através

das memórias do mordomo, o diretor produziu novas imagens para dar continuidade ao projeto original e o próprio Salles termina se tornando personagem da sua narrativa, desta vez elaborando reflexões acerca de Santiago, da sua própria família e dele mesmo. Na realidade, o diretor pretendia no projeto original falar do ex-mordomo (um personagem “exótico”, na sua opinião) e por extensão também abordar a sua família abastada.

Desta forma, o filme iniciado com uma abordagem participativa/interativa, no qual diretor e protagonista de certa forma dialogam – mesmo com a postura autoritária de Salles reconhecida por ele próprio – ele se debruça sobre o material filmado com um novo olhar, acrescentando duas novas abordagens: um modo reflexivo e outro, de certa forma, autobiográfico (performático). O diretor vira personagem e passa a falar em primeira pessoa com uma voz carregada de subjetividade, refletindo sobre Santiago e a sua relação com ele (diretor e ex-patrão) e com sua família.

Enxergamos na obra em questão um modo reflexivo porque *Santiago* discute o próprio processo de realização do documentário e um modo performático porque o diretor se insere na obra como personagem. A voz *over* que faz ruminações, que devaneia, que pensa a narrativa em primeira pessoa, materialmente não é de João Moreira Salles e sim do irmão Fernando, uma escolha do diretor. No entanto, o texto falado reflete o pensamento do personagem/diretor. Para J.M. Salles, uma escolha que traz mais uma “camada de ilusão” e de “ambiguidade” à narrativa, pois o irmão Fernando poderia se apropriar do que é dito já que ambos têm uma “memória comum”.²

Sobre encenação no documentário *Santiago*

A preocupação dos documentaristas com a encenação data do surgimento do gênero com Robert Flaherty e o seu documentário *Nanook, of the North* (1922). Além de usar atores sociais na encenação para interpretar uma família fictícia, embora bastante colada na realidade, Flaherty estruturou sua narrativa encenando situações e costumes que não existiam

² Depoimento na Faixa comentada do DVD *Santiago*, Videofilmes, 2008.

mais entre os povos inuítes e trabalhou sua narrativa com uma estrutura dramática nos moldes de uma ficção já estabelecida e consolidada na década anterior (Da-Rin, 2004).

Só 26 anos depois do lançamento de *Nanook, of the North*, em 1922, a World Union of Documentary, uma associação de realizadores, estabelece, em um encontro de 1948, uma definição do termo documentário, incluindo como parte fundamental da sua narrativa a questão da encenação no gênero.

Todo método de registro em celuloide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por *reconstituição sincera e justificável*, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das suas relações econômicas, culturais e humanas (citado por Da-Rin, 2004, p. 15, grifos nossos).

Flaherty funda o documentário enquanto gênero de representação do real, de um mundo verificável – e não imaginado como na ficção –, no entanto incluindo como possibilidade narrativa a produção de eventos encenados para a câmera, o que não acontecia nos “filmes de viagens”. A partir de então, a encenação passa a ser elemento constituinte do documentário. Além da representação da factualidade, a encenação/ficcionalidade no gênero contribui para falar de outros aspectos da realidade (imaginário, imaginação, subjetividade) que um registro factual muitas vezes não consegue expressar. Na nossa investida, vamos usar a tipologia da encenação proposta por Fernão Ramos (2008), apresentada em três categorias: *a encenação-construída*, *a encenação-locação* e *a encenação-atitude*.

O que Ramos denomina de *encenação-construída* no documentário é aquela encenação que se dá em cenários previamente preparados para o registro, ou seja, construídos para receber personagens e objetos da narrativa, a exemplo de estúdios de TV e cinema, prática muito comum nos documentários exibidos em canais a cabo (“documentário cabo”). Há uma heterogeneidade do registro que está no quadro – e que será visto pelo espectador – e o que fica fora do quadro, parte do estúdio e seu aparato de filmagem. Este tipo de encenação difere radicalmente da segunda categoria, *a encenação-locação*. Nesta, os personagens são registrados nos mesmos cenários de vivência do seu cotidiano doméstico, de trabalho e de lazer. Quase nada difere entre o campo (tudo que está visível no quadro e o fora-

de-campo, uma extensão do que não é incluído em determinado momento do que é representado na tela, mas que será evocado pela imaginação ou mesmo entrar no quadro em determinada situação. Por fim, a *encenação-atitude*, quando personagens auto-encenam para a câmera na ocasião da tomada, flexibilizando seu comportamento (falas e expressões) por conta própria com o propósito de dar o melhor de si e com a consciência de que representa para o Outro, o espectador-interlocutor. Para Ramos,

O conceito de encenação perde consistência se ampliado de modo uniforme para toda a história do documentário no século XX. Tudo se torna encenação, seja no documentário, seja na ficção. Coloca-se no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz no do sujeito na tomada, provocada pela presença da câmera (Ramos, 2008, p. 47).

Em *Santiago*, identificamos essas três categorias de encenação em sua narrativa. O filme começa com três planos de três fotografias, sobre um console, isolado por uma luz bem estudada (imagens 01, 02 e 03), na casa na qual o diretor-personagem nasceu e passou toda a sua infância até os 20 anos, como ele informa na narração em primeira pessoa, com a voz emprestada do seu irmão Fernando. Todas as cenas filmadas na casa da família, ainda na primeira fase do filme, em 1992, a exemplo desta cena inicial, como também de todas as cenas no apartamento de Santiago, estão inseridas no tipo de *encenação-locação* que “envolve ações preparadas especificamente para a câmera, mas nela a encenação enfrenta a tensão com a intensidade e a indeterminação do mundo, em seu transcorrer na tomada (Ramos, 2008, p. 42).”



Imagem 01. Primeira Tomada de quadro sobre console na casa dos Moreira Salles. Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagem 02. Segunda tomada de quadro sobre console na casa dos Moreira Salles. Fonte: Frame do filme *Santiago*.

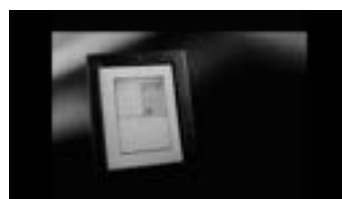


Imagem 03. Terceira tomada de quadro sobre console na casa dos Moreira Salles. Fonte: Frame do filme *Santiago*.

Essa “tensão” a que se refere Ramos está presente todo o tempo nos depoimentos de Santiago para o filme que Salles tentou fazer. No entanto, ela não é representada nas cenas da casa do diretor-personagem porque na ocasião das filmagens sua família já não habitava mais lá. Sua mãe havia falecido cinco anos antes. A casa é mostrada sempre vazia. Uma única exceção é quando o fotógrafo Walter Carvalho aparece fazendo medição de luz no terraço e quando a família é vista num momento de lazer através do registro em cores de filmes domésticos do acervo dos Moreira Salles.

O diretor não se limitou aos registros factuais, produziu cenas para ilustrar os depoimentos de Santiago e de momentos de sua narrativa em primeira pessoa, cuja encenação se enquadra na categoria de *encenação-construída*: a cena da “dança das mãos” de Santiago (imagem 04), a do trem noturno em miniatura, o “trem fantasma” (imagem 05), a do vaso de flores (imagem 06) e a do boxeador (imagem 07), momentos em que o claro-escuro da fotografia com sua iluminação arquitetada em estúdio revela um rígido controle plástico. No entender de Ramos (2008, p. 40), “Na *encenação-construída* da narrativa documentária o espaço fora-de-campo está ainda no cenário. E, para além do cenário e do estúdio, existe o mundo em seu transcorrer, numa heterogeneidade absoluta com o espaço da cena no estúdio”. Como vimos acima, o próprio Salles explicita na voz que narra o seu filme que lançou mão de filmagens em estúdio.



Imagem 04. “Dança das mãos” de Santiago.
Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagem 05. “Trem fantasma”
Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagem 06. Arranjo de flores, uma paixão de Santiago.
Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagem 07. O boxe, esporte predileto do personagem. Fonte: Frame do filme *Santiago*.

As performances de Santiago para a câmera se enquadram no terceiro tipo, a *encenação-atitude*, nos momentos em que o personagem espontaneamente flexibiliza sua atuação consciente de que será avaliado pelo espectador (o Outro). Aqui também temos o registro do real em cenas nas quais o que vemos no quadro (no campo) está em homogeneidade com o espaço que está fora-de-campo. A *encenação-atitude* “engloba uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta. [...] são os próprios comportamentos habituais e cotidianos com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe (Ramos, 2008, p. 45).”

A *encenação-atitude* se apresenta em todos os momentos em que Santiago está em cena. Aqui, podemos arriscar dizer que mesmo nas tomadas em que o diretor e sua assistente Márcia Ramalho solicitam determinados comportamentos e posturas ao personagem, ele sempre contribuirá com uma performance própria. Temos exemplos destas solicitações nas imagens abaixo, quando, ao mudar o enquadramento, é solicitado a Santiago a repetição de uma fala que acabara de pronunciar sobre o lugar dedicado a pequenos quadros das madonas, “o canto das madonas” (imagem 08) – este enquadramento, entre os demais, é o que mais sintetiza esse sentimento de distanciamento e de isolamento do personagem em relação ao diretor. E, igualmente, quando Márcia Ramalho pede para Santiago encostar de novo na parede e não olhar em direção à câmera, por extensão, ao diretor e à equipe (imagem 09).

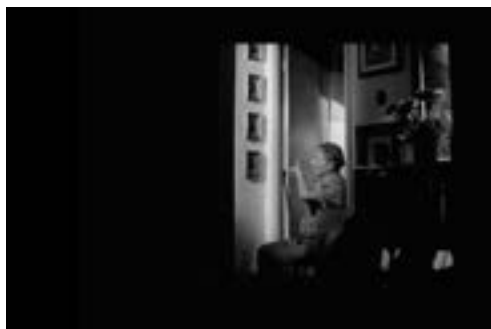


Imagem 08. O enquadramento e a iluminação encurralam o personagem.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagem 09. Um plano "arrojado" estreita e distancia o personagem.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.

O documentário em suas diversas modalidades de abordagem do real, nunca se limitou ao que o real lhe pode oferecer, prendendo-se somente ao factual, mas sempre buscou imagens e sons a serem utilizadas na sua narrativa do mundo histórico. De *Nanook, of the North* aos documentários contemporâneos, há uma procura incessante pela imaginação, enriquecendo o "tratamento criativo da realidade" (frase atribuída a John Grierson). Todos os materiais de expressão do cinema são mobilizados para narrar, informar e, sobretudo, tocar o espectador, convencê-lo do argumento apresentado. A encenação é uma dessas estratégias, entre várias, às quais o diretor recorre para organizar uma narrativa que envolva a sua assistência.

Cinematografia e expressão em *Santiago*: reflexões sobre o material bruto

O filme de Salles, como vimos anteriormente, tem início com três *travellings* em direção a três fotografias diferentes: a casa, o quarto e uma cadeira na varanda, todas da casa da Gávea, de certa forma uma personagem do documentário já que é vista e mencionada amiúde. "Há treze anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim..." narra Salles. Aqui encontramos as marcas de enunciação em primeira pessoa do narrador que não vemos, mas identificamos como o regente de tudo o que passamos a ver e ouvir em *Santiago*.

A presença dessa perspectiva ao longo da narrativa não se restringe ao que é narrado na voz *over* de Salles. A planificação, como parte da cinematografia, expressa sentidos em *Santiago*. No material filmado no apartamento de Santiago, podemos extrair exemplos de como a escolha do plano (especificamente o enquadramento) pode transmitir sentimentos ou pontos de vista sobre o tema e personagem. Sobre forma e conteúdo, Bordwell e Thompson (2013, p. 118) acreditam que “todas as emoções presentes num filme estão sistematicamente relacionadas umas às outras através da forma fílmica. Da mesma maneira, a reação emocional do espectador ao filme está relacionada à forma.”

A cinematografia, entendida como todos os procedimentos que dizem respeito à tomada da cena pela câmera, envolve, como vimos, tudo que diz respeito à imagem cinematográfica (amplitude tonal, a velocidade do movimento, perspectiva e o enquadramento com todas as variantes aí implicadas, a saber: dimensões e formas do quadro, espaço dentro e fora de campo, ângulo, nível, altura e distância do enquadramento, a mobilidade do quadro e a duração do plano (Bordwell e Thompson, 2013).

Os depoimentos do personagem Santiago foram tomados em seu pequeno apartamento no Leblon, bairro do Rio de Janeiro. Percebemos que Santiago está todo o momento preocupado em consultar a equipe sobre suas falas e atitudes para a câmera. Desse espaço geográfico, a única cena externa é uma tomada do elevador de época com sua porta sanfonada. O apartamento de Santiago é abarrotado de objetos de decoração, utensílios domésticos e seus escritos em mais de 30 mil páginas, compiladas de bibliotecas em três continentes com transcrições das histórias de dinastias, reis, rainhas, papas, tribos indígenas, astros e estrelas de cinema, sobre os quais Santiago expressava juízos de valor.

Em *Santiago: reflexões sobre o material bruto*, o espaço exíguo do apartamento poderia levar a direção de fotografia a abusar do enquadramento em close, mas não é o que acontece. Apesar da limitação do espaço e sua ocupação, a direção de fotografia opta por enquadramentos que mantêm o personagem distante, criando composições com os objetos em cena. Para Bordwell e Thompson (2013, p. 273, grifos dos autores), “O *plano* não existe até que padrões sejam inscritos em uma tira de filme. O cineasta controla também as *qualidades cinematográficas* do plano – não apenas *o que* é filmado, mas também *como* é filmado.”

Salles conseguiu trabalhar com cinco ambientes diferentes do apartamento de Santiago: sala, cozinha, banheiro, quarto e outro, aparentemente uma extensão da sala ou

escritório na qual está distribuída volumosa papelada com suas compilações. Em todas as tomadas nesses ambientes há apenas duas variações do enquadramento. Temos amiúde uma composição rígida do quadro usando elementos da arquitetura (aberturas e portas) e objetos de cada cenário.

O fotógrafo de um filme trabalha em harmonia com o seu diretor, ambos pensam as imagens para traduzir o conteúdo de uma história. Walter Carvalho (2025), que assina a fotografia de *Santiago* nas duas fases de produção da obra, relembra que foi consenso entre ele e João Moreira Salles filmar em preto e branco. Carvalho já vinha da experiência do documentário *Socorro Nobre* (1995), de Walter Salles e da ficção *Terra Estrangeira* (1996), de Walter Salles e Daniela Thomas, afirmando que *Santiago* é fruto desse momento. A cinematografia empregada em *Santiago*, segundo Carvalho, é assumidamente inspirada nos filmes do cineasta japonês Yasujiro Ozu (1903-1963), com sua câmera baixa e elementos entre a câmera e o personagem ao fundo.

O apartamento de Santiago era muito apertado, nós não tínhamos o espaço na horizontalidade do quadro que Ozu dispunha em seus filmes. (...) É uma fotografia mais preocupada com o quadro, que hoje prefiro chamar de 'enquadradar', colocar em quadrados a imagem, procurar de certa forma trazer não a câmera que vê, mas quem vê a câmera, isto é, de que forma o objeto vê a câmera. Esta é a minha maneira de pensar hoje, que de certa maneira pensei em *Santiago* sem saber que seria uma teoria futura de minha parte com relação ao 'enquadradar'. Do ponto de vista imagético, é um filme mais calcado na questão do quadro, que hoje chamaria de 'enquadradar', do que somente com a questão da luz ou com a questão acromática, por ser em preto e branco. É uma obra em que o quadro, isto é, o 'enquadradar', prepondera sobre sua narrativa imagética, para não falar da questão de linguagem do filme como um todo. (Carvalho, 2025).

No entanto, em *Santiago*, em certos momentos do documentário, a iluminação age fortemente na construção do quadro, destacando as zonas de interesse (que devem ser mostradas) e criando uma zona de sombra que isola o personagem no fundo do cenário. Sobre o enquadramento, Bordwell e Thompson afirmam:

Em qualquer imagem, o quadro não é simplesmente uma borda neutra; ele impõe *certo ponto de vista* ao material da imagem. No cinema, o quadro é importante porque define ativamente a imagem para nós. [...] O enquadramento pode afetar poderosamente a imagem por meio (1) do tamanho e da forma do quadro, (2) da maneira como o quadro define o

espaço dentro e fora de campo, (3) da maneira como o enquadramento impõe a distância, o ângulo e a altura de um ponto de vista à imagem e (4) da maneira como o enquadramento pode se deslocar interagindo com a *mise-en-scène* (Bordwell e Thompson, 2013, p. 298-299).

Nas cenas abaixo, observamos como o diretor constrói sentido pelo enquadramento e a organização da composição dos elementos no quadro. Percebemos, pelos ambientes apresentados na tela, que o apartamento de Santiago é relativamente pequeno e a mobília que o preenche torna o espaço mais exíguo provocando uma sensação de claustrofobia no espectador. Para evitar o uso do close, a câmera se posiciona distante do personagem apresentando mais informações sobre o espaço. No entanto, a iluminação em claro-escuro cria uma moldura maior que envolve o personagem, além das outras molduras formadas pelas portas que separam os ambientes.

A despeito da pouca extensão do espaço do apartamento filmado, como relatado por Carvalho acima (2025), a fotografia explora, no limite, uma profundidade de campo para incluir mais planos e empurrar o protagonista para o fundo da cena, criando camadas de imagem no espaço enquadrado. Os recursos das lentes fotográficas possibilitam essa visão em perspectiva através das relações espaciais dentro do quadro.

Há toda uma gama de possibilidades dada pela distinção espacial entre os planos dentro de um mesmo enquadramento no eixo entre a câmera e tudo o que dela se afasta. Ou, em outras palavras, do chamado primeiríssimo plano ao infinito. Essas relações espaciais são coordenadas pelo conjunto óptico escolhido para acomodá-las. Não se trata aqui de pensarmos a real distância entre os objetos, mas a forma com a qual as objetivas interagem com esse espaço geográfico e com as distâncias relativas entre as pessoas e as coisas (Scansani, 2019, p.21)."

Na cena abaixo, no primeiro enquadramento (imagem 10), vemos Santiago sentado num banquinho olhando para fora-de-campo, o que expande nossa curiosidade e percepção para o que está além do quadro. No enquadramento seguinte, com o recuo da câmera, surgem mais informações do ambiente revelando uma antessala com um console à esquerda sobre o qual se encontram pequenas esculturas banhadas pela luz do abajur. À direita, a projeção de uma sombra forma uma estranha figura que parece espreitar o personagem.



Imagem 10. Luz e enquadramento criando atmosfera e expressando sentido.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagem 11. A profundidade de campo contribuindo para distanciar o personagem.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.

Percebemos através dos diversos enquadramentos, a opção do uso da cinematografia na representação de Santiago sempre à distância e quase inatingível, quer pela barreira de objetos que ocupam o primeiro plano do quadro, quer pelas portas semiabertas que parecem querer enclausurá-lo. Nestes “primeiros planos arrojados”³, temos a maçaneta da porta, um porta-lápis, a máquina de escrever tão cara ao “copista” Santiago, e outros objetos não identificáveis, todos em primeiro plano, como uma barreira a separar a câmera (equipe) do personagem (imagem 12). No enquadramento seguinte (imagem 13), Santiago se encontra aparentemente encurralado com a porta em primeiro plano.



Imagem 12. O conteúdo dramático é empurrado para o final do plano e nos primeiros planos objetos se projetam para a frente emoldurando a cena.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagem 13. A maçaneta e a porta espremem Santiago criando uma moldura que o isola cada vez mais.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.

³ O conceito de primeiro plano arrojado é mencionado por Bordwell (2008, p. 155) se remetendo a André Bazin, segundo o qual “Orson Welles e William Wyler eram os pioneiros da profundidade de campo, por meio da qual o conteúdo dramático era colocado bastante perto da câmera, ao passo que os outros elementos eram situados em ziguezague e todos os planos ficavam em um foco aceitável.” No entanto, Bordwell observa que “Primeiros planos arrojados são comuns nas xilogravuras japonesas, particularmente as de Hiroshige. Reaparecem em muitos filmes japoneses dos anos 1920 e 1930. Mizogushi se apropriou desses procedimentos com entusiasmo, mas parece tê-los abandonado por volta de 1937.” Acontece também do conteúdo dramático ser colocado em planos ulteriores para termos uma composição com objetos e primeiro plano de forma exacerbada.

Mesmo no plano mais fechado de Santiago (imagem 14), o enquadramento com molduras (a porta e a janela ao fundo) trabalha uma composição usando objetos em primeiro plano e com a porta dividindo o quadro expressando um sentido de confinamento do personagem. Mesmo recurso usado no depoimento dado por Santiago no banheiro do seu apartamento quando o quadro se apresenta dividido em três planos focais apesar do espaço exíguo (imagem 15). Para Marcel Martin (2007, p. 35), os enquadramentos “constituem o primeiro aspecto de participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística”.



Imagem 14. A moldura criada com elementos da arquitetura do apartamento reforçando a ideia de distanciamento.
Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagem 15. Repetição de esquemas de enquadramento expressando sentido.
Fonte: Frame do filme *Santiago*.

O enquadramento, parte da cinematografia, pode manifestar sensações, sentimentos e significações referentes ao conteúdo dramático das imagens corroborando com a mensagem que a representação da cena propõe. A relação desigual entre diretor e personagem, dissimulada na maioria dos documentários, aqui fica exposta por uma opção deliberada de Salles. O que seria naturalmente excluído na montagem, como as solicitações feitas por Salles e sua assistente ao personagem, em *Santiago* virou material da narrativa pretendida pelo diretor ao retornar ao material bruto. As ordens impacientes e nervosas dirigidas a Santiago são evidências dessa relação desigual de poder. Pois, afirma Marcius Freire, “um documentário é quase sempre, portanto, o resultado de uma relação de poder, cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação (2012, p. 32).”

As duas imagens a seguir são emblemáticas do que fala Freire (2012). Para que Santiago fale da sua extensa compilação da história das dinastias e personagens históricos, Salles opta por colocá-lo ao lado da estante, local onde essa produção está devidamente

organizada. Santiago senta-se na cadeira do lado direito do quadro, mas é solicitado a passar para outra cadeira à esquerda e, assim, se adequar a uma melhor composição.



Imagem 16. Buscando a composição desejada, o diretor faz solicitação de mudança ao personagem.
Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagem 17. Santiago muda de lugar por indicação do diretor.
Fonte: Frame do filme *Santiago*.

Todas as construções imagéticas das tomadas no interior do apartamento, que envolvem Santiago nas suas falas, seguem o mesmo padrão descrito no decorrer desta análise. As demais cenas se passam ora na casa da Gávea da família Moreira Salles, ora em estúdio com um controle absoluto da luz que isola os objetos do fundo escuro do quadro. No apartamento de Santiago, os planos são estáticos e a composição explora a profundidade de campo com objetos e molduras “enclausurando” o personagem. Na casa de João Moreira Salles, ao contrário, a câmera se move, na maioria das vezes, descrevendo o ambiente em travellings para a frente, captando os amplos cômodos do imóvel com enquadramentos abertos do jardim interno e dos corredores (imagens 18 e 19).



Imagem 18. Captação da amplitude dos ambientes da casa.
Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagem 19. A câmera se movimentando solenemente pelo ambiente.
Fonte: Frame do filme *Santiago*.

Em determinado trecho da sua narração, o próprio João Moreira Salles reconhece o poder que exerceu sobre seu ex-mordomo durante as filmagens. Ao optar por uma longa pausa e retomar o filme anos depois, Salles faz um *mea culpa* ao rever uma relação marcada pelo distanciamento e diferenças de classe, discutindo abertamente, nesse trecho de sua narração do documentário, a relação de poder (cineasta e personagem/patrão e empregado) expressa nas imagens e falas capturadas em 1992.

Essa é última filmagem que fiz de Santiago. Ela me permite fazer uma observação final. Não existem planos fechados nesse filme. Nenhum close de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente: a maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem. Eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu não deixei de ser o filho do dono da casa e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo (*Santiago: Reflexões sobre o material bruto*, 2007, 1h12min10s).

Essa impressão de distanciamento na relação do diretor e personagem fica expressa não só na forma como a qual o ex-mordomo é tratado durante as filmagens, através das solicitações autoritárias e impacientes do diretor e sua assistente – que também rechaçam algumas sugestões de Santiago, mas também pelas opções de enquadramento e composição da cena como discutimos ao longo do texto. A cinematografia e as possibilidades que por ela são oferecidas têm a função primordial de tornar a imagem visível, mas também de lhe acrescentar sentidos.

Considerações finais

Procuramos trabalhar aqui o uso da encenação e da cinematografia na construção da narrativa e da produção de sentidos no documentário *Santiago: Reflexões sobre o material bruto*. Entendemos a encenação no documentário no seu uso corrente que é dado à ficção: colocação de atores e atrizes em cena num determinado cenário (real ou construído em estúdio) e sob uma iluminação natural ou criada para a cena, com maquiagem e figurinos pensados para o registro, no entanto, com certa modulação para cada gênero. No documentário, a encenação pode ser, como vimos, totalmente construída em estúdio (várias

vezes utilizada no documentário em questão); a encenação feita nos locais em que vivem e circulam os atores e atrizes sociais representando seus próprios papéis) com luz ambiente ou elaborada para a cena – aqui o diretor faz solicitações de comportamentos e falas dos sujeitos e a formas como elas são proferidas; e a encenação modulada pelos próprios personagens cientes da presença de uma câmera (*encenação-atitude*). Em *Santiago: Reflexões sobre o material bruto* essas três modalidades estão presentes em maior ou menor proporção.

Finalmente, a cinematografia adotada por Salles explora o distanciamento entre diretor e personagem, reflexo das diferenças sociais entre ambos, mesmo que o diretor só tenha se dado conta disso 13 anos depois ao retomar seu documentário inacabado e quando o personagem já não se encontrar entre os vivos. Toda a planificação, parte da cinematografia, expressa esse distanciamento, embora tenhamos ciência, a partir das falas do diretor de fotografia do filme, que não foi esta a sua intenção ao pensar os enquadramentos nas tomadas no apartamento de Santiago, até porque nem o diretor e nem o fotógrafo tinham se dado conta deste distanciamento de Salles e o ex-mordomo durante a primeira fase das filmagens. A opção por planos mais abertos do personagem, ao invés de closes, com ele sempre ao fundo (distanciado) e enquadrado numa composição com objetos e mobília da casa, parece enclausurá-lo ainda mais no seu apartamento minúsculo e abarrotado. A cinematografia (enquadramentos, sobretudo), além da composição estética do quadro contribui significativamente para a produção de sentido, neste caso, mesmo que involuntariamente.

Referências bibliográficas

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas, SP: Editora da USP, 2013.

CARVALHO, Walter. Contato e informações. [mensagem pessoal]. Recebida por <lirabertrand@gmail.com> em 09 abril. 2025.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro, RJ: Azougue Editorial, 2004.

FREIRE, Marcius. **Documentário: ética, estética e formas de representação**. São Paulo: Annablume, 2012.

LIRA, Bertrand de Souza. **Mudança de rota: quando o diretor se torna personagem de um documentário**. ALAIC – Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, volume 11. n. 20, 2014, p. 66-73.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: editora Senac São Paulo, 2008.

SCANSANI, Andrea C. *Visualizações da matéria fílmica: a imagem cinematográfica em camadas*. In: TEDESCO, Marina C. e OLIVEIRA, Luiz Rogério (orgs.). **Cinematografia, expressão e pensamento**. Curitiba: Appris, 2019, p.17-36.

Filmografia

SANTIAGO: Reflexões sobre o material bruto [longa-metragem, digital]. Dir. João Moreira Salles. Videofilmes., Brasil, 2007. 1h20min.

Recebido em 21/01/2025

Aceito em 06/05/2025

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA EM TELENÓVELAS CONTEMPORÂNEAS: TRAÇOS ESTILÍSTICOS NOS TRABALHOS DE ALEXANDRE FRUCTUOSO

Marina Cavalcanti Tedesco¹

Resumo: Neste artigo, estudaremos os traços estilísticos presentes nas telenovelas da TV Globo que tiveram direção de fotografia de Alexandre Fructuoso: *Velho Chico* (2016), *Deus Salve o Rei* (2018), *Órfãos da Terra* (2019) e *Amor Perfeito* (2023). Utilizaremos como principal metodologia a análise fílmica. O texto está composto por uma seção introdutória; uma discussão sobre autoria e traços estilísticos, e por que optamos pelo segundo conceito; uma apresentação de Fructuoso e do contexto de produção no qual ele está inserido; uma análise da direção de fotografia destas quatro telenovelas e dos traços estilísticos que nelas identificamos; e considerações finais. No que tange aos traços estilísticos, nos aprofundaremos naqueles que se concentram no âmbito da iluminação e da composição.

Palavras-chave: direção de fotografia; telenovela; TV Globo; Alexandre Fructuoso; traços estilísticos.

LA CINEMATOGRAFÍA EN LA TELENÓVELA CONTEMPORÁNEA: RASGOS ESTILÍSTICOS EN LA OBRA DE ALEXANDRE FRUCTUOSO

Resumen: En este artículo estudiaremos los rasgos estilísticos presentes en las telenovelas de TV Globo que contaron con dirección de fotografía de Alexandre Fructuoso: *Velho Chico* (2016), *Deus Salve o Rei* (2018), *Órfãos da Terra* (2019) y *Amor Perfeito* (2023). Utilizaremos el análisis fílmico como nuestra metodología principal. El texto es compuesto por una sección introductoria; una discusión sobre la autoría y los rasgos estilísticos, y por qué optamos por el segundo concepto; una presentación de Fructuoso y del contexto productivo en el que se inserta; un análisis de la dirección de fotografía de estas cuatro telenovelas y los rasgos estilísticos que identificamos en ellas; y consideraciones finales. En cuanto a los rasgos estilísticos, profundizaremos en aquellos que se centran en la iluminación y la composición.

Palabras clave: cinematografía; telenovela; TV Globo; Alejandro Fructuoso; rasgos estilísticos.

¹ Professora do Curso de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense - UFF. Entre outras publicações, é autora do livro "Mulheres que constroem imagens: a parceria criativa de Kátia Coelho e Lina Chamie" (2024), organizadora da coletânea "Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção" (2021) e coorganizadora da coletânea "Cinematografia, Expressão e Pensamento" (2019). Desde 2014, coordena um projeto de pesquisa pioneiro sobre diretoras de fotografia no Brasil, o qual já gerou diversos produtos. Coordena os Grupos de Pesquisa "Cinematografia, Expressão e Pensamento" (CNPq/UFF) e "Mulheridades Cinematográficas". Atualmente, é bolsista de produtividade do CNPq, investigando direção de fotografia em telenovelas.

Telenovelas são um produto muito popular no Brasil. Tamanha inserção em nossa cultura fez com que muito rapidamente, já na década de 1970, surgissem os primeiros estudos sobre elas. Tratava-se, no entanto, de iniciativas esparsas. Podemos falar na formação de um campo apenas nos anos 1980, o qual se consolidou no decênio seguinte, quando ocorreu um *boom* deste tipo de pesquisa (Cavalcanti, 2022).

Em levantamento da produção acadêmica brasileira sobre telenovelas entre 1974 e 2000, Maria Ataíde Malcher (2002, p. 44) identificou que “pouco se estuda[va] sobre suas trilhas sonoras, interpretação de seus atores, questões de direção, de autoria, de cenografia e dos produtos gerados a partir dessas obras”. Mais de 20 anos se passaram e o diagnóstico permanece atual, conforme demonstram Mariana Lima, Tissiana Pereira e Daniela Ortega (2016) e Gêsa Karla Maia Cavalcanti (2022).

Acreditamos que as poucas investigações sobre a linguagem deste tipo de produção, mesmo as da TV Globo, reconhecidas e premiadas nacional e internacionalmente, são motivadas por preconceitos em relação a um objeto que, em certa medida, ainda é mal visto. Ao se comparar uma telenovela com outra, mesmo dentro de uma mesma faixa horária, identifica-se padrões e repetições, mas também singularidades e experimentação. Hollywood está aí há mais de um século para nos mostrar o quanto a produção industrial é complexa.

No que tange à direção de fotografia de telenovelas, outros elementos também justificariam, supostamente, a falta de interesse acadêmico. Podemos citar, a título de ilustração (mas sem concordar com eles), a “baixa qualidade” dos equipamentos, em comparação com os de cinema; uma divisão do trabalho diferente daquela consagrada no cinema; e a não vinculação de parte significativa dos profissionais da captação de imagens destas produções com outras artes - xilogravura, pintura etc.

Com este artigo, pretendemos contribuir para o fortalecimento dos estudos sobre direção de fotografia na televisão, em geral, e nas telenovelas, em particular. Para isso, apresentaremos uma análise das visualidades construídas pelo diretor de fotografia Alexandre Frutuoso em *Velho Chico* (Benedito Ruy Barbosa, 2016), *Deus Salve o Rei* (Daniel Adjafre, 2018), *Órfãos da Terra* (Thelma Guedes & Duca Rachid, 2019) e *Amor Perfeito* (Duca Rachid & Júlio Fischer, 2023), destacando os traços estilísticos que encontramos em tais obras.

O presente artigo está composto por esta seção introdutória; uma discussão sobre autoria e traços estilísticos, e por que optamos pelo segundo conceito; uma apresentação de Frutuoso e do contexto de produção no qual ele está inserido; uma análise da direção de fotografia das telenovelas acima citadas e os traços estilísticos que nelas identificamos; e considerações finais.

Da autoria aos traços estilísticos

Autoria é um conceito que o cinema “herdou” do campo das Artes e que, com o passar dos anos, tornou-se quase indispensável para o meio - seja na crítica especializada, nos festivais ou na academia. Ao buscarmos as palavras “cinema” e “autoria” no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, em dois de janeiro de 2025, surgiram 555 ocorrências. Em 36 delas, as palavras “autor” ou “autoria” já apareciam no título. Em muitas outras isso não ocorria, mas era perceptível que se tratava de trabalhos para os quais tais termos eram centrais. Identificamos as análises das filmografias de determinados diretores como os mais abundantes exemplos disso (a associação entre autor e diretor é um aspecto que trataremos adiante).

Evidentemente, o levantamento que acabamos de apresentar não foi feito a partir do conjunto da produção na área. Ainda assim, consideramos que ele é suficiente para demonstrar não apenas a importância do “autor” e da “autoria” nos estudos em cinema ao longo das décadas que o catálogo abrange, mas também o que ambos os conceitos tendem a significar neles.

Em sua revisão do conceito de autoria no Ocidente², Helena Carvalhais Menezes (2017) aponta que o autor é uma estrutura histórica resistente às muitas transformações sociais e tecnológicas que impactaram a escrita e a leitura. “Embora nem sempre tivesse a exata definição que temos nos dias de hoje, é possível determinar muitos traços dessa concepção

² Reconhecemos que, para determinados recortes, os debates sobre autor e autoria precisam ter suas referências ampliadas. Porém, no que tange ao objeto deste artigo, o importante é compreender como os processos históricos de construção destes conceitos se deram no Ocidente.

que existem desde pelo menos o século XVI, de maneira oficial e no imaginário popular” (Menezes, 2017, p. 869).

Michel Foucault (2015) associa a individualização do autor primeiro à possibilidade de discursos transgressores poderem ser vigiados, censurados e, inclusive, punidos. Posteriormente, foram desenvolvidos os regimes de propriedade dos textos. No bojo destes complexos e intrincados processos históricos, o nome do autor passou a identificar que “‘isso foi escrito por tal pessoa’, ou ‘tal pessoa é o autor disso’” (Foucault, 2015, p. 274). Ou seja, que “não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status” (Foucault, 2015, p. 274).

Com o tempo, o que Foucault chama de função-autor se tornou indispensável para os discursos literários. E podemos dizer o mesmo no que se refere às artes plásticas. Em seu questionamento de por que não existiram grandes mulheres artistas, Linda Nochlin (2016) chama atenção para uma hiper individualização dos artistas, que os tornam gênios, criadores divinos os quais fariam suas obras independente de quaisquer determinações sociais. É uma “concepção semirreligiosa do papel do artista que é elevado à hagiografia no século XIX, quando historiadores, críticos de arte e, muitas vezes, os próprios artistas tendiam a elevar o fazer arte como um substituto à religião, o último baluarte dos valores elevados do mundo materialista” (Nochlin, 2016, p. 18).

No mesmo texto, cuja primeira publicação data do começo dos anos 1970, Nochlin percebe a continuidade dessa mitologia, de forma até inconsciente, ainda que se tenha passado a falar mais de contextos históricos, influências econômicas etc. Mais de 50 anos depois, encontramos crítica semelhante em um estudo de particular interesse para a reflexão aqui proposta: *A hidden history of film style: cinematographers, directors and the collaborative process* (Beach, 2015).

“Muitos acadêmicos do cinema agora veem o conceito de ‘gênio criativo’ como datado, mas o autorismo permanece central nas publicações científicas sobre o tema, no

ensino de cinema e audiovisual e na escrita popular sobre cinema³” (Beach, 2015, p. 1). Dentro desse contexto, Christopher Beach se vale de alguns apontamentos de C. Paul Sellors para falar de um “‘autorismo entranhado’ nos estudos de cinema, ou ‘uma forte propensão a considerar a direção de um filme como sua instância de autoria’, inclusive entre pessoas bem informadas da academia⁴” (Beach, 2015, p. 1).

No cinema, uma noção de autoria em diálogo direto com o que acabamos de apresentar se consolidou com a política dos autores, postulada na França, nos anos 1950 - a qual certamente teve antecedentes e resultou em desdobramentos não homogêneos (Bernardet & Reis, 2018). Tal noção já foi muito contestada. A crítica feminista do cinema, por exemplo, desde o princípio teve com a autoria uma relação complexa (trabalhar ou não com o conceito de autora/autoria é algo que até hoje divide as pesquisadoras).

Em seu primeiro editorial, os editores da *Women and Film* atacam a noção da teoria do autor, descrevendo-a como “uma teoria opressiva que faz do diretor uma superestrela, como se o cinema fosse um show de um homem só”. Isso é não entender o ponto. É evidente que alguns desenvolvimentos da teoria do autor levaram a uma tendência de endeusar a personalidade do diretor (masculino) [...] No entanto, seu desenvolvimento marcou uma importante intervenção na crítica cinematográfica [...] e, sem seus aspectos normativos, a classificação dos filmes por diretor provou ser uma forma extremamente produtiva de sistematizar nossa experiência com o cinema⁵ (Johnston, 1973, p. 26).

Ainda que muitas críticas, de base feminista ou não, venham sendo feitas à política dos autores praticamente desde quando ela foi postulada, o diagnóstico de Beach (2015) segue atual. A persistência do autorismo, mesmo que rasurado e tensionado, é um dos elementos

³ Tradução livre de: “If many academic film scholars now see the concept of ‘individual creative genius’ as outdated, auteurism remains central to published film scholarships, to the teaching of film and media, and to popular writing on film”.

⁴ Tradução livre de: “‘entrenched auteurism’ in film studies, or ‘a strong propensity to consider a film’s director as its author,’ even among well-informed scholars”. Por termos percebido, em alguns momentos do livro de Beach, um esforço para ser inclusivo com as mulheres, a despeito de seus estudos de caso serem basicamente colaborações entre homens, esforçamo-nos para uma tradução neutra no que se refere a gênero.

⁵ Tradução livre de: “In their first editorial, the editors of *Women and Film* attack the notion of auteur theory, describing it as ‘an oppressive theory making the director a superstar as if film-making were a one-man show’. This is to miss the point. Quite clearly, some developments of the auteur theory have led to a tendency to deify the personality of the (male) director [...] Nevertheless, the development of the auteur theory marked an important intervention in film criticism [...], and stripped of its normative aspects the classification of films by director has proved an extremely productive way of ordering our experience of the cinema”.

centrais para compreendermos por que, ao fazermos a mesma pesquisa para televisão (“televisão” e “autoria”) no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, os resultados tenham sido bastante diferentes⁶. Encontramos 333 ocorrências, sendo que, na maioria delas, não foi possível identificar, pelo título, por que estariam vinculadas a estas palavras. Dentre elas, apenas cinco se intitulavam uma investigação sobre autor/autora em televisão.

Consideramos legítimos os esforços em ressignificar/expandir o conceito de autor, pensando, por exemplo, autora e autore, ou uma autoria que é fruto da colaboração com outros profissionais. Afinal, não deixa de ser, em certa medida, contraditório abandonar a autoria em um momento de reconhecimento de sujeitos que, até então, quase não alcançaram tal *status* na história do cinema e do audiovisual - mulheres, pessoas negras, transgêneras, com deficiência, e mesmo funções que são consideradas técnicas, como a própria direção de fotografia⁷.

No entanto, ponderando todas as questões elencadas, optamos por trabalhar com traços estilísticos, definidos por Maria Fernanda Riscali de Lima Moraes (2020, p. 33) como “traços visuais recorrentes, evidenciando um estilo pessoal”. A partir de tal opção teórica, a tese de Moraes, *O cinema do diretor de fotografia: traços estilísticos em Walter Carvalho* (2020), será a principal referência para as análises deste artigo. Porém, antes de passarmos a elas, é fundamental apresentar o diretor de fotografia Alexandre Fructuoso e o contexto de produção dentro do qual ele se insere.

Um diretor de fotografia em seu contexto de criação

Alexandre Fructuoso se formou em Contabilidade, mas não tinha interesse em seguir na profissão. Através de um amigo de sua família, que era fotógrafo, conheceu um *set* de filmagem pela primeira vez no final da década de 1990. Pouco depois, foi estagiário na

⁶ Avaliamos que alguns outros são: o caráter industrial da televisão (o que não deixa de ser uma contradição, já que a política dos autores defendia a existência de autoria em Hollywood); a vinculação dos conteúdos teledramatúrgicos, especialmente as telenovelas, com a cultura de massa; e o tamanho e composição das equipes, ponto do qual trataremos parcialmente mais à frente neste texto.

⁷ Ainda que no Brasil e em vários outros países a direção de fotografia seja uma função com *status*, não participa de direitos autorais, muitos prêmios para a área são considerados técnicos etc.

telenovela *O Cravo e a Rosa* (Walcyr Carrasco & Mário Teixeira, 2000-2001), da TV Globo, onde se tornou funcionário em 2006 e desenvolveu boa parte de sua carreira.

Antes de ser diretor de fotografia na emissora, trabalhou como assistente de iluminação, eletricista, *gaffer*, diretor de iluminação e fotógrafo assistente. Frutuoso (2023) relata que sua escola foi a prática, e que buscou a teoria apenas anos depois - um percurso que observa⁸ ser cada vez menos comum. Hoje, é formado em Fotografia e possui uma especialização em docência.

Seu período na televisão coincide com transformações que des-re-estruturaram o audiovisual em todo o mundo. A digitalização da cadeia de ponta a ponta aproximou como nunca antes os equipamentos utilizados nos cotidianos do cinema e da televisão, a ponto de muitas vezes eles serem os mesmos. No entanto, a convergência midiática foi muito mais ampla que isso. Podemos citar um exemplo que impacta diretamente o estudo dos traços estilísticos de Alexandre Frutuoso nas telenovelas que ele fotografou: a redefinição do que é a direção de fotografia na TV Globo⁹.

Beach (2015), dez anos atrás, apontava que, “dada a importância dessas mudanças para a estética dos filmes, bem como para o *workflow* da produção de longas-metragens, fica evidente que a mudança para a captação em digital tem importantes implicações para o papel da direção de fotografia¹⁰” (Beach, 2015). Por suas reflexões estarem concentradas no cinema, onde a pós-produção cresceu muito, o pesquisador identificou uma possível diminuição de controle, importância e mesmo de *status* para a área da fotografia.

Contudo, na teledramaturgia, e especificamente nas telenovelas, o que ocorreu foi o contrário - inclusive pela impossibilidade de, dentro de um ritmo industrial de produção e veiculação, tanto tempo de pós-produção.

⁸ As informações biográficas, assim como as citações diretas e indiretas de Alexandre Frutuoso, foram obtidas em entrevista realizada em 2023.

⁹ Não apenas a direção de fotografia foi redefinida no canal. A direção de imagem, que no passado posicionava e comandava as quatro câmeras utilizadas na teledramaturgia em estúdio e cortava de uma para a outra, decupando em tempo real a partir de parâmetros previamente estabelecidos, não trabalha mais dessa forma em grande parte das telenovelas há alguns anos (Warwar & Campos, 2019; Oz, 2022; Frutuoso, 2023).

¹⁰ Tradução livre de: “given the significance of these changes for the aesthetics of film as well as for the workflow involved in the creation of feature films, it is clear that the shift to digital filmmaking has important implications for the role of the cinematographer”.

Uma característica que separava muito o fotógrafo de fora do fotógrafo de TV era a câmera. O fotógrafo de TV não se metia na câmera. Eu via isso quando era assistente. O fotógrafo de TV fotografava luz, mexia na luz, e aí quem mexia na câmera era o diretor de imagem e o diretor. O fotógrafo não mexia na câmera. [...] Acho que isso hoje está muito mais próximo. Mesmo fotógrafos mais antigos, que vieram dessa visão de mexer só com a luz, hoje já mexem na câmera. Também existem fotógrafos de TV que eram câmeras também, então já surgiram mexendo na câmera e vem com essa ideia de que a câmera é o lugar mais importante para mexer. [...] Apesar de eu ser um fotógrafo que vem da iluminação, acho que é extremamente importante você meter a mão na câmera. Acho que essa era a grande diferença [entre TV e cinema] (Frutuoso, 2023).

Outro aspecto que não podemos deixar de abordar é que a significativa ampliação dos recursos do vídeo com a digitalização (altíssimas resoluções, enormes profundidades de cor, maiores sensores, entre tantas outras mudanças) trouxe uma relativa e controlada flexibilização no famoso “padrão Globo de qualidade”.

Hoje em dia [...], isso [quantas e quais câmeras e objetivas serão usadas] é muito pensado, mas antigamente não era. Antigamente era simplesmente artístico, porque era um padrão, um *default*. Você tinha duas equipes de externas, quatro câmeras no estúdio e esse era o padrão de uma novela. Isso mudou. Hoje em dia tem essa possibilidade de você modificar esse padrão (Frutuoso, 2023).

Evidentemente que houve muito mais mudanças na captação das telenovelas da TV Globo que este artigo consegue abarcar. Contudo, consideramos que, após termos passado brevemente pela digitalização do audiovisual de ponta a ponta, por alterações fundamentais na função da direção de fotografia na emissora e pela flexibilização do “padrão Globo de qualidade” (dentro de certos limites), podemos apresentar nossas análises.

Direção de fotografia em telenovelas e os traços estilísticos de Alexandre Frutuoso

Conforme exposto na introdução deste texto, nosso *corpus* é composto pelas quatro telenovelas da TV Globo fotografadas integralmente por Alexandre Frutuoso até o momento: *Velho Chico*, *Deus Salve o Rei*, *Órfãos da Terra* e *Amor Perfeito*. A primeira delas, *Velho Chico*,

foi exibida no horário nobre das 21 horas e teve a direção artística de Luiz Fernando Carvalho, com quem já tinha trabalhado em *Dois Irmãos* (minissérie de Maria Camargo com direção artística de Carvalho, veiculada em 2017) e *Pedacinho de Chão* (telenovela das 18hs, de Benedito Ruy Barbosa e direção geral e de núcleo de Carvalho, na qual começou como fotógrafo assistente, mas se tornou diretor de fotografia porque o fotógrafo precisou se afastar em determinado momento das gravações).

Velho Chico é composta por três fases, começando no final dos anos 1960 e chegando até quase o presente. Embora tenha muitas tramas paralelas - uma característica deste tipo de produto -, pode-se dizer que gira em torno do amor proibido de Maria Tereza e Santo em meio à rivalidade entre as famílias do coronel Jacinto Sá Ribeiro e do capitão Ernesto Rosa.

Segundo Frutuoso (2023), a ideia era manter elementos da fotografia de *Dois Irmãos*, mas se diferenciar ao trazer para o primeiro plano características atribuídas ao sertão: tons terrosos e luz dura, por exemplo. Nas palavras de Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Clarice Greco (2017, p. 116), tratava-se de uma “estética barroca e temporalidade suspensa”, que trazia um “rompimento do cânone estético”. “Há anos o ‘Brasil profundo’ não era mostrado em uma telenovela das 21h, com tamanha importância do binômio espaço-tempo na estética da narrativa”.

Não era um comercial de margarina. Não era ali um rostinho bonito. Era para mostrar a interpretação. [...] Teve uma rejeição inicial do grande público. Uma coisa de falar que a Camila Pitanga estava feia, que o Rodrigo Santoro estava acabado. [...] Só tinha uma personagem que tinha um tratamento de pele diferente, que era a Iolanda. [...] Então teve uma rejeição muito grande em relação à pele dos personagens, mas teve uma aceitação muito grande da estética geral (Frutuoso, 2023).

Além da fotografia, feita com uma Sony F55 e um kit de objetivas Cooke S4¹¹, outros aspectos agradaram muito a crítica especializada, mas nem tanto o público. Tanto é que *Velho Chico* foi apenas a terceira ficção seriada mais assistida da televisão aberta em 2016, ficando

¹¹ Para saber mais sobre objetivas usadas em momentos específicos e outros aspectos técnicos da direção de fotografia de *Velho Chico* (inclusive seu processo de pós-produção, feito fora da TV Globo), sugerimos assistir à mesa “Velho Chico: continuidades e rupturas na direção de fotografia da telenovela brasileira”, realizada no II MOVI – Encontro Brasileiro de Fotografia em Movimento (2022) e disponível no link: <https://www.direcaodefotografia.com/movi2>.

atrás de duas telenovelas das 19hs (Lopes & Greco, 2017), algo que, em tese, não deveria acontecer.

Deus Salve o Rei também foi uma novela transgressora. Em diálogo com o fenômeno mundial *Game of Thrones* (série de televisão paga estadunidense criada por David Benioff e D. B. Weiss e exibida entre 2011 e 2019), contava, no horário das 19hs, a história de um amor proibido entre um rei e uma plebeia em reinos fictícios da Europa Medieval. Frutuoso (2023) relata que aproveitou suas férias para fazer uma viagem de pesquisa na Escócia, e voltou convencido de que a estética mais adequada para a narrativa era um sol nórdico, que tem características totalmente distintas das do Rio de Janeiro.

A proposta, que ia de encontro à estética tradicional da faixa horária (as chamadas novelas das sete muitas vezes são comédias, leves e “solares”), foi aceita pelo diretor artístico Fabrício Mamberti.

Foi quando surgiu a ideia das tendas, de que não dava para ser uma novela de luz aberta. [...] A gente [Frutuoso e Mamberti] conceituou de fazer uma novela em que o *fill light* era feito por *full* e por grandes fontes fazendo recortes. [...] E teve uma aceitação muito boa. Ao contrário do que se esperava, teve aceitação boa do público. Uma novela medieval com escuro, com movimento, com plano sequência, com closes pontuais. [...] As câmeras eram bem marcadas, era com contraplano para poder ter ali a visão. Era tudo muito milimétrico (Frutuoso, 2023).

Ao mesmo tempo, estamos falando de uma fotografia que mantém aspectos bastante tradicionais. Em sua história da iluminação cinematográfica, Fabrice Revault D'allonnes (1991) aponta que a iluminação clássica, forjada principalmente em Hollywood, entre os anos 1930 e 1950, tinha como um de seus pilares a dramatização, que é a utilização da luz em função da narrativa. Essa concepção de que a visualidade precisar estar a serviço da história, que consideramos apenas uma das possibilidades da direção de fotografia, é a que predomina até hoje na fala de profissionais da área, em manuais de cinematografia, justificativas para premiações e, sem dúvidas, na TV Globo. Assim,

A luz, ela contava... Linguagem, movimento de câmera, luz em si, densidade, atmosfera, tinham objetivo de contar a história. Então ela tinha ali a vilã com uma luz marcada como vilã, mocinha com luz marcada de mocinha, o cara que era dúvida estava na dúvida também na fotografia. Então tinha todas as características de um padrão de um folhetim, trazia algo tradicional (Frutuoso, 2023).

Além do trabalho com a iluminação, Alexandre Frutuoso contou com uma pesada pós-produção¹² nas imagens captadas com câmeras Sony F55 e objetivas Cooke 5l.

Em *Órfãos da Terra* (direção geral de André Câmara e direção artística de Gustavo Fernández), o desafio do fotógrafo era auxiliar a contar mais uma história de amor proibido, que se passava basicamente entre São Paulo, Síria e Líbano. A família síria composta por Elias, Missade e seus filhos Laila e Kháled se torna refugiada. Kháled adoece e, para que o vilão Aziz custeie o tratamento do irmão, a jovem Laila aceita se casar com ele. Contudo, ao saber que o menino morreu, ela escapa durante a cerimônia, reencontra os pais e foge para o Brasil. Jamil, capanga de Aziz, que deveria trazer a noiva de volta para o patrão, inicia um relacionamento amoroso com Laila.

O tempo histórico era o contemporâneo, o que nem sempre ocorre na faixa das 18hs, muitas vezes habitada por telenovelas “de época”. E, como em toda telenovela que se passa em mais de um país, é preciso construir visualidades distintas para que o público reconheça facilmente onde a narrativa está (diegeticamente, pois as gravações foram todas no Brasil¹³). Lembremos que é bastante comum, ainda mais nesse horário, que as pessoas estejam fazendo outras atividades enquanto veem televisão.

¹² “O meu primeiro contato com a pós mais pesada foi em *Deus Salve o Rei*, quando tive que estudar muito. Eu estudei muito pós-produção, estudei muito a relação com os efeitos visuais. Porque a forma como se fazia antes não ia funcionar para aquela novela. A gente tinha que achar uma nova forma de fazer, porque captávamos o material em *S-Log*, com uma escala de cinza de 800%, e esse material, quando ia pra computação gráfica, normalmente voltava em 100%, o que fazia com que fosse difícil equalizar, raramente ficava bom. Aí, em *Deus Salve o Rei*, a galera de tecnologia, com muita ajuda do Saulo, arrumou uma forma que era a seguinte: eles ‘delogavam’ o material, ele saía de *S-Log*, porque eles não conseguiam trabalhar em *S-Log*, era feita a composição e, quando retornava, era convertido para *S-Log* de novo. Essa volta não existia até então... Eles criaram um *software* para fazer essa volta [...]. Aí eu comecei a aprender muito, fiquei muito mais próximo do colorista, o falecido Mário, parceiro” (Frutuoso, 2023).

¹³ Por conta da guerra na Síria, a equipe não gravou neste país. A solução encontrada foi captar em locações e cidades cenográficas, e contar com muita computação gráfica (Gshow, 2019).

Nesse tipo de situação, recorrer ao repertório dos espectadores facilita. A estética das imagens do campo de refugiados, por exemplo, “puxa” para o sépia, indo ao encontro do que se assiste nos noticiários. Já o Brasil é muito mais colorido. Verifica-se a tendência apontada por Lopes (2014) que, a partir da década de 1990, as telenovelas tendem mais ao naturalismo que ao realismo.

Encontramos, mais uma vez, uma iluminação dramática. Conforme Fructuoso explicou à reportagem do *Gshow* (2019),

Nossa ideia fotográfica é fazer com que essa casa tenha a atmosfera de um vilão da novela, que é o Aziz. Então, toda nossa busca aqui é de mostrar a grandiosidade, mas ter a atmosfera que ajude a contar a história, que é a atmosfera mais densa. Pra conseguir isso, a gente tá utilizando aqui todas as fontes que a própria casa já nos dá, que são as grandes fontes externas, os janelões, esses corredores imensos. Os quadros interiores com os exteriores superexpostos. E essa exposição, que existe já no lugar, nós estamos trabalhando usando na cena pra criar essa atmosfera.

A câmera utilizada foi a Sony F55, objetivas Cooke S4 nas externas e Angenieux Zoom no estúdio. Essa disparidade ótica foi motivada por questões de orçamento e de agilidade na gravação. “Como tinha uma particularidade de estúdio e externa grande, então funcionava. Mas não é o melhor dos mundos, na minha opinião. O melhor dos mundos para mim é quando você tem a mesma ótica em todas as frentes que você está fazendo” (Fructuoso, 2023).

E o melhor dos mundos retornou com *Amor Perfeito* (direção artística de André Câmara), outra telenovela das 18hs fotografada por Alexandre Fructuoso. Nela, como regra geral, utilizou-se Sony F55 e objetivas Cooke S4 (a mesma combinação de *Velho Chico*), que eram compartilhados nas três frentes de gravação. Mas houve sequências de perseguição e acidente nas quais a câmera era GoPro. Da mesma forma, *flashbacks* foram captados com outra objetiva para gerar distorção e demarcar que os planos não pertenciam ao presente da narrativa (Fructuoso, 2023). É a flexibilização parcial do “padrão Globo de qualidade”, à qual nos referimos na seção anterior deste artigo.

Em *Amor Perfeito*, na primeira metade dos anos 1930, a moderna, branca e rica Marê se apaixona pelo médico negro Orlando. Seu pai se coloca totalmente contra o relacionamento e os dois brigam. Quando Gilda, a jovem e ambiciosa madrastra da protagonista, mata o marido, Marê é culpada e vai presa. Ela ainda consegue escapar da prisão

para parir e evitar que seu filho com Orlando caia nas mãos de Gilda. A seguir, é capturada e volta ao cárcere.

Conforme apontamos acima, dentro da lógica da dramatização da direção de fotografia, uma telenovela “de época” exige uma visualidade diferente da do presente. Fructuoso (2023) relata que isso não foi fácil de encontrar, pois o dessaturado, que seria a escolha mais óbvia, pode funcionar bem para um público mais maduro, mas não dialoga com os jovens, que desde que nasceram convivem o tempo todo com as muitas e fortes cores das múltiplas telas.

É muito difícil conseguir falar que a fotografia vai ser responsável pelo sucesso daquele projeto. Não vai. O que faz o sucesso do projeto é a história. A fotografia pode atrapalhar. [...] Hoje em dia a gente está buscando um público misto, então eu preciso achar uma imagem que tenha uma ideia dessaturada, que tenha uma qualidade estética, e não pode ser tão colorido. Tenho que achar um meio termo. Como a gente faz isso? Então a gente começa a buscar tratamentos. Aí surgiu a ideia do Technicolor. Vamos tentar um Technicolor diferente, com uma saturação específica? [...] Assim é feito o conceito, sempre pensando também no público-alvo. Funcionou, teve aceitação (Fructuoso, 2023).

Para este conceito, a integração entre fotografia e arte se mostrou ainda mais fundamental que de costume. Através de testes, estabeleceram as cores que precisavam estar no set para chegarem ao resultado final desejado. “A figurinista sabia que o rosa ia virar uma outra cor, que o azul ia virar ciano, que roxo ia virar azul. A cenografia pintou a parede de roxo, e quando você vê no ar ela é azul. Isso tudo foi entendido baseado na textura que foi escolhida para chegar naquele resultado” (Fructuoso, 2023).

Expostas as características gerais da fotografia de cada uma das telenovelas que integram nosso *corpus*, apresentaremos os traços estilísticos que encontramos após a realização da análise fílmica. Para este estudo, assistimos a todos os capítulos das produções em questão, alguns deles várias vezes. Porém, na impossibilidade de decompor e recompor (Vanoye & Goliot-Lété, 1994) detalhadamente centenas de capítulos, privilegiamos aqueles exibidos na semana de estreia da telenovela.

Tal opção metodológica se justifica porque essa é uma semana crucial para este tipo de obra. No caso da TV Globo, há um enorme investimento em publicidade e propaganda para “fiscar” o público desde o início: chamadas na programação, matérias em outros programas, como o *Fantástico*, conteúdos diversos e anúncios em seus veículos e portais etc. Ademais, tende-se a um esmero maior em termos de visualidade. No tempo da captação em vídeo *standard definition*, algumas vezes as cenas das primeiras semanas eram filmadas em película e, depois, telecinadas. Em produções que se passam entre o Brasil e outros países (*Órfãos da Terra*, conforme apontamos acima, foi uma exceção), é nelas que se concentra o material gravado no exterior. O restante costuma ser nas cidades cenográficas.

O primeiro traço estilístico que encontramos foram feixes de luz muito bem delineados em quadro. Como seria de se esperar, em decorrência tanto da dramatização fotográfica quanto dos conceitos de cada produção, eles aparecem com mais abundância na medieval *Deus Salve o Rei* (figuras 1 e 2) e em sequências relacionadas aos ambientes narrativos de Aziz, o grande vilão de *Órfãos da Terra* (figuras 3 e 4). Em *Amor Perfeito*, telenovela “de época” das 18hs, eles são visíveis, mas menos demarcados, em consonância com uma suavidade visual que predomina, o que também é previsível (figuras 5 e 6).



Figuras 1 e 2 - Em *Deus Salve o Rei*, feixes de luz bem demarcados em quadro são comuns, aparecendo desde momentos triviais, como uma refeição real (capítulo 4, à esquerda), até outros mais solenes, com um rei sentado em seu trono (capítulo 3, à direita).



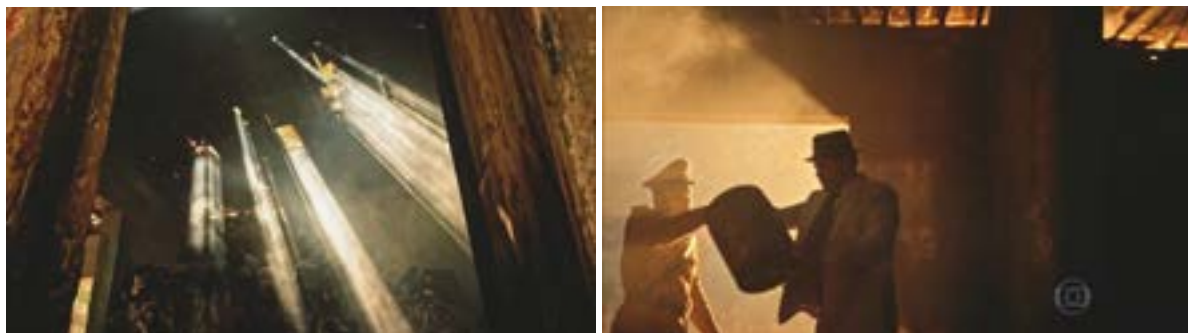
Figuras 3 e 4 - A atmosfera densa, para usarmos as palavras de Alexandre Fructuoso, acompanha Aziz em outros espaços (capítulo 1, à esquerda) e permanece em sua casa mesmo quando ele não está em quadro (capítulo 3, à direita).



Figuras 4 e 5 - Em *Amor Perfeito*, os feixes estão presentes em momentos de romance (capítulo 1, à esquerda) e desespero (capítulo 4, à direita), mas sempre suavizados para irem ao encontro da estética predominante.

Surpreendentemente, em *Velho Chico*, não encontramos este traço estilístico com a frequência que imaginávamos. Embora a Bahia seja um estado enorme e diverso, há uma visualidade associada não apenas a ela, mas a toda a região Nordeste (Andrade, 2022) - a despeito de sua heterogeneidade. Sol inclemente, sombras densas e bem definidas, altas luzes estouradas etc. Isso faz com que os feixes de luz fortemente demarcados em quadro estejam bastante presentes em uma ampla gama de filmes, séries e telenovelas.

Contudo, se neste aspecto há um afastamento da codificação visual hegemônica, a fumaça que percebemos que muitas vezes está associada a estes raios (figuras 7 e 8) produz um movimento inverso, de aproximação às convenções. É a poeira, a materialidade da terra, que entra em tudo, em uma indissociabilidade entre natureza e relações sociais.



Figuras 7 e 8 - Aproximação e afastamento de estereótipos visuais em *Velho Chico*. À esquerda, *frame* do capítulo 6. À direita, do capítulo 4.

Um segundo traço estilístico que percebemos no trabalho de Alexandre Fructuoso nas quatro telenovelas estudadas foram fundos superexpostos, que costumam provocar algum nível de dessaturação no primeiro plano. Se observarmos a iluminação da teledramaturgia da TV Globo de décadas anteriores, quando as diferenças técnicas entre televisão e cinema ainda eram enormes, encontraremos imagens com tal característica muito mais nas séries que nas telenovelas. As primeiras contavam com mais tempo de captação e eram usadas como “tubos de ensaio” para experimentações e equipamentos que posteriormente chegavam nas segundas - a trajetória de Luiz Fernando Carvalho na emissora é emblemática disso.

Ainda assim, não é em todas as obras atuais em que se vê este tipo de visualidade, que de certa forma era considerado um erro dentro do “padrão Globo de qualidade” para o produto.

Eu gosto muito do errado. [...] Mas cada realidade é uma realidade. Às vezes, você quer o rosto mais desenhado. Depende muito do projeto que você está fazendo. Mas é isso. Gosto de trabalhar com grandes fontes. Gosto de trabalhar com essa relação de contraste. Gosto de trabalhar com fundos mais superexpostos, mas com informação (Fructuoso, 2023).



Figura 9 - Fundos superexpostos que dessaturam parte do primeiro plano em *Velho Chico* (capítulo 5).

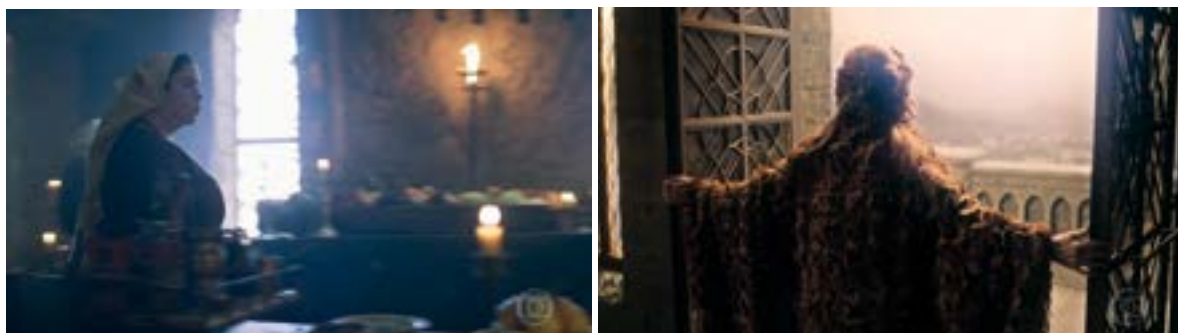


Figura 10 - Fundos superexpostos que dessaturam parte do primeiro plano em *Órfãos da Terra* (capítulo 3).



Figura 11 - Fundos superexpostos que dessaturam parte do primeiro plano em *Amor Perfeito* (capítulo 2).

Vale destacar que, em *Amor Perfeito*, o recurso está bastante presente, mas de forma um pouco diferente, posto que é uma telenovela mais clara, em consonância com o padrão das produções “de época” da faixa das 18hs (figura 11). De *Deus Salve o Rei* foi mais difícil *printar* exemplos onde o fundo estourado dessatura parte do primeiro plano, pois em geral a câmera estava em movimento. Muitos planos-sequência eram parte fundamental do conceito dessa obra, tanto é que o diretor de fotografia e o diretor artístico optaram por ter apenas duas câmeras em estúdio, quando o padrão hoje são três, duas cruzadas e uma fazendo planos gerais (Oz, 2022; Fructuoso, 2023).



Figuras 12 e 13 - Fundos superexpostos que dessaturam parte do primeiro plano em alguns momentos de movimentos de câmera, em *Deus Salve o Rei* (à esquerda, capítulo 5; à direita, capítulo 4).

Por fim, no que tange a este traço estilístico, apontamos que encontramos alguns planos de *Velho Chico* e *Órfãos da Terra* ele é “combinado” com o primeiro, como se pode ver nas figuras 14 e 15.



Figura 14 - Combinação de dois traços estilísticos em *Velho Chico* (capítulo 1).



Figura 15 - Combinação de dois traços estilísticos em *Órfãos da Terra* (capítulo 6).

Um terceiro traço estilístico que encontramos nas iluminações concebidas por Alexandre Fructuoso - que, vale lembrar, até chegar à direção de fotografia na TV Globo passou por diferentes funções responsáveis pela criação e materialização da luz - é a presença de altas luzes que atravessam o quadro e chegam ao primeiro plano, em geral trazendo *flare*.

Embora a dramatização fotográfica seja um pilar das visualidades das telenovelas da TV Globo em geral, e do trabalho de Alexandre Fructuoso, em particular, há momentos em que a opção por determinado recurso parece ser, em primeiro lugar, a fruição estética. Tanto é que o recurso que agora analisamos aparece em sequências de sedução (figura 16), comemoração em família (figura 17) e na construção de um veículo para alegrar um menino (figura 18).



Figura 16 - Altas luzes que atravessam o quadro em *Velho Chico* (capítulo 5). Neste *frame*, o recurso participa da caracterização da personagem Leonor como (naturalmente) sedutora.



Figura 17 - Altas luzes que atravessam o quadro em *Órfãos da Terra* (capítulo 1). Nesse *frame*, nos encontramos com o recurso durante uma dança de Laila, na festa de aniversário de Kháled.



Figura 18 - Altas luzes que atravessam o quadro em *Amor Perfeito* (capítulo 6). Nesse *frame*, o recurso aparece enquanto Frei João inventa uma “bicicleta-caravela” para alegrar Marcelino, o filho desaparecido de Marê.

Conforme exposto anteriormente, em *Deus Salve o Rei* praticamente não há dias de sol, o que ajuda a explicar a quase ausência desse recurso não apenas nos capítulos da primeira semana, mas em toda a telenovela.

Os traços estilísticos que trataremos a seguir não dizem respeito à iluminação, e sim a questões composicionais. Lembremos das modificações que as equipes de captação de imagens de telenovelas da TV Globo viveram nos últimos anos, as quais, entre outras coisas,

fizeram surgir a função da direção de fotografia na emissora com atribuições muito próximas às do cinema. Portanto, ao analisar recorrências estéticas no trabalho de Alexandre Fructuoso, é preciso atentar também para ângulos, enquadramentos e organização dos elementos dentro do quadro.

Uma composição que se destacou foi a caminhada frontal, ou praticamente frontal, captada em planos gerais, de personagens pelos corredores de suas casas (*Velho Chico* e *Órfãos da Terra*), castelo (*Deus Salve o Rei*) e hotel (*Amor Perfeito*). E, aqui, observar a colaboração entre direção de arte e de fotografia é novamente fundamental. Sendo os palácios e a casa de Aziz mais suntuosos, não surpreende que seja em *Deus Salve o Rei* e em *Órfãos da Terra* a maior incidência de planos como os das figuras 19 a 22.



Figura 19 - Encarnação, a matriarca da família Sá Ribeiro, caminha pelo corredor de sua casa, em *Velho Chico* (capítulo 1).



Figura 20 - Em *Amor Perfeito*, Leonel caminha pelo corredor, com as provas da traição de Gilda na mão, pouco antes de ser assassinado (capítulo 1)



Figura 21 - A princesa vilã de *Deus Salve o Rei*, Catarina, caminha pelo corredor de seu palácio (capítulo 1).



Figura 22 - Dalila, a mimada e malvada filha de Aziz, caminha pelo corredor da casa do pai em *Órfãos da Terra* (capítulo 1).

Tanto os palácios de *Deus Salve o Rei* quanto a casa de Aziz tinham enormes janelas, o que permitiu a Alexandre Fructuoso trabalhar com grandes fontes de luz, uma de suas preferências, conforme apontamos anteriormente. Assim, ele aproveitou para combinar este traço estilístico com outro que já analisamos: a presença de feixes de luz muito bem delineados em quadro.

Também foi nessas duas produções que encontramos uma espantosa semelhança entre planos nos quais personagens em contraluz (estamos falando de um diretor de fotografia que aprecia alto contraste, como também já vimos) caminham lateralmente em frente a janelas, por onde adentram raios muito bem definidos (figuras 23 e 24). As motivações parecem ser as mesmas expostas no parágrafo acima.



Figura 23 - Contraluz da rainha Crisélia que, lateralmente à câmera, anda em seu palácio, em *Deus Salve o Rei* (capítulo 1).



Figura 24 - Em contraluz, Samira, a primeira esposa de Aziz, ajuda Laila a se arrumar para o casamento com o vilão em *Órfãos da Terra*. Ambas estão de lado para a câmera (capítulo 2).



Figura 25 - Em *Amor perfeito*, o contraluz de personagens laterais é muito menos comum. Mas foi utilizado nessa sequência em que uma freira leva Marê ao seu quarto na prisão (capítulo 4).

Por fim, encontramos a repetição de composições que agregam valor à direção de fotografia dentro do sistema hegemônico de valorização das imagens audiovisuais no Ocidente. Planos zenitais que, por conta de uma série de fatores (peso e forma de acionar as câmeras, necessidade de captar em estúdio ou se valer de garras e barracudas etc.), durante décadas demandaram bastante tempo e orçamento, não sendo acessíveis a todas as produções. E formas geométricas vazadas no primeiro plano da imagem. Praticamente todos

os manuais de fotografia recomendam trabalhar com formas geométricas para obter composições mais sofisticadas.



Figura 26 - Plano zenital do início da invasão que levará ao incêndio da plantação do capitão Ernesto Rosa, em *Velho Chico* (capítulo 4).



Figura 27 - Plano zenital de Afonso e seu antagonista, Virgílio, que duelam em uma ponte, em *Deus Salve o Rei* (capítulo 5).



Figura 28 - Plano zenital de Aziz nadando, em *Órfãos da Terra* (capítulo 1).



Figura 29 - Plano zenital do filho de Marê em um barco, que desce uma corredeira, em *Amor perfeito* (capítulo 4).



Figura 30 - Formas geométricas no plano em que a empregada Doninha vê Afrânio trazer Leonor pela primeira vez para casa, em *Velho Chico* (capítulo 6).



Figura 31 - Vistos de trás de uma grade, Catarina conversa com Demétrio, conselheiro de seu pai, em *Deus Salve o Rei* (capítulo 2).



Figura 32 - Jesus deixa o filho de Marê na porta da igreja, o que é visto através da sua grade de entrada, em *Amor Perfeito* (capítulo 4).



Figura 33 - Com formas geométricas no primeiro plano da imagem, Laila se converte ao Islã, em *Órfãos da Terra*, para poder se casar com Aziz e salvar o irmão (capítulo 2).

Considerações finais

Em determinado momento da realização da pesquisa dentro da qual este artigo se insere, denominada “NÃO INFORMAREMOS O NOME PARA EVITAR A IDENTIFICAÇÃO DA PESSOA AUTORA”, precisamos reassistir, em um intervalo de tempo muito pequeno, às telenovelas fotografadas por Alexandre Fructuoso: *Velho Chico*, *Deus Salve o Rei*, *Órfãos da Terra* e *Amor Perfeito*. Para nossa surpresa, algumas visualidades apareceram em todas elas, o que nos impeliu a uma reflexão e análise mais aprofundadas sobre o que acabáramos de encontrar.

Tendo uma base teórica feminista, dentro da qual, conforme vimos na primeira seção, a questão da autoria é complexa e mesmo incômoda, a tese de Maria Fernanda Riscali de Lima Moraes foi fundamental para que chegássemos aos traços estilísticos, um conceito que permitiu estudar o que desejávamos sendo coerentes com nossas concepções do que é a criação no audiovisual.

Quase no final da entrevista que realizamos com Fructuoso, em 2023, mostramos a ele uma impressão com os *frames* que apresentamos ao longo do texto. Seguiu-se o diálogo transcrito abaixo:

Fructuoso: Você fez um negócio que já tinham me falado: "Você é um fotógrafo que tem uma assinatura, apesar de fazer obras diferentes". Eu falei: "Não sei se tenho assinatura. Não me vejo fazendo a mesma coisa. Apesar de ter gostos e sentimentos na hora de estar fazendo, eu tento fazer coisas diferentes." E você achou ali exatamente a assinatura a que ele se referia.

Pessoa autora do artigo: Com certeza. Diluído em 170 capítulos, com dezenas de planos em cada um, não fica parecido. *Amor Perfeito* não vai parecer com *Deus Salve o Rei*. Mas foi em momentos assim que percebi quem é que estava fotografando.

Pode ter sido uma surpresa para ele, para mim ou para quem lê esse texto. Mas certamente não para profissionais que estão à frente da direção artística na TV Globo, já que o ingresso de quem fotografa uma produção não se dá por rodízio, e sim por convite.

O diretor artístico liga e diz: “vou fazer essa novela, essa série, esse filme”. O departamento de imagem tem meu *reel* e deve oferecer para diretores que não conhecem. [...] O diretor trabalha com quem ele quiser, e o seu trabalho é o seu portfólio. À medida que você vai fazendo os trabalhos, os diretores vão vendo o seu perfil (Frutuoso, 2023).

Esperamos, com nossas investigações, contribuir para o fortalecimento dos estudos estéticos no campo da pesquisa sobre telenovela, assim como demonstrar que este tipo de produção pode trazer muitas reflexões para investigações sobre direção de fotografia. Nas poucas vezes que a visualidade de telenovelas é analisada, em geral se escolhe títulos associados a nomes consagrados no cinema - não por acaso, quando se quer elogiar a fotografia deste tipo de obra, utiliza-se o adjetivo “cinematográfica”. E não é incomum escutarmos que se trataria de exceções, não da regra.

Defendemos que, dentro das suas possibilidades técnicas e de modo de produção, a telenovela sempre trouxe experimentações e transgressões formais, assim como planos e sequências de “encher os olhos”. Certamente não em todas, mas esse também não é o caso de todos os filmes. Que este artigo incentive olhares menos preconceituosos às imagens criadas para tais produtos. Frutuoso é um caso, apostamos que ainda há vários outros.

Referências

ANDRADE, Matheus. **O Sertão é Coisa de Cinema**. 2 ed. Paraíba: Marca de Fantasia, 2022.

BEACH, Christopher. **A hidden history of film style: cinematographers, directors and the collaborative process**. Oakland: University of California Press, 2015.

BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner dos. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960**. 2 ed. São Paulo: Edições SESC, 2018.

CAVALCANTI, Gêsa Karla Maia. **Estudando a telenovela: um panorama das pesquisas realizadas no Brasil**. 2022. 282 f. Tese (doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, UFPE, Recife, 2022.

D'ALLONNES, Fabrice Revault. **La lumière au cinema**. Paris: Editions Cahiers du cinéma, 1991.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. (V. 3: Literatura e Pintura, Música e Cinema).

FRUTUOSO, Alexandre. **Entrevista concedida a Pessoa Autora do Texto**. 29 set. 2023.

GSHOW. **Confira a magia por trás dos cenários que ajudam a compor a trama de 'Órfãos da Terra'**. Rio de Janeiro: Globo.com, 2019. Recuperado em: <https://gshow.globo.com/novelas/orfaos-da-terra/noticia/confira-a-magia-por-tras-dos-cenarios-que-ajudam-a-compor-a-trama-de-orfaos-da-terra.ghtml>. Acesso em: 20 jan. 2025.

JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema. In: JOHNSTON, Claire (org.). **Notes on Women's Cinema**. Londres: Society for Education in Film and Television, 1973 (p. 24-31).

LIMA, Mariana; PEREIRA, Tissiana; ORTEGA, Daniela. Panorama dos estudos de ficção televisiva brasileira: um levantamento quantitativo. **Cambiassu**[online]. 2017, v.13, n.21, p. 81-100. ISSN: 2176 -5111. Recuperado de: <<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cambiassu/article/view/19022/10341>>. Acesso em: 9 jan. 2025.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice. Brasil: rumo à produção e recepção 360°. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco. **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América: análise de dez anos do Obitel (2007-2016)**. Porto Alegre: Sulina, 2017 (p. 93-123).

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. In: XXIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2014, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014. p. 1-16.

MALCHER, Maria Ataíde. Telenovela: um olhar sobre a produção acadêmica. **Novos Olhares**[online]. 2002, v.10, p. 42-49. ISSN: 2238-7714. Recuperado de: <<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/51374>>. Acesso em: 9 jan. 2025.

MENEZES, Helena Carvalhais. Os autores modernos e contemporâneos: uma revisão histórica sobre o conceito de autoria no ocidente. **Letrônica**[online]. 2017, v.10, n.2, p. 866-878. ISSN 1984-4301. Recuperado de: <<https://doi.org/10.15448/1984-4301.2017.2.26393>>. Acesso em: 6 jan. 2025.

MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. **O cinema do diretor de fotografia: traços estilísticos em Walter Carvalho**. 2020. 253 f. Tese (doutorado em em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, USP, 2020.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OZ, Thalissa. A modernização da imagem na TV brasileira. In: II MOVI – ENCONTRO BRASILEIRO DE FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO, 2022, Niterói (online). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2022, Oficina. Recuperado de: <<https://www.direcaodefotografia.com/movi2>>. Acesso em: 20 jan. 2025.

VANOYE, Francis; Goliot-Lété, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus Editora, 1994.

WARWAR, André; CAMPOS, Tito Lívio Baptista Pereira. As relações contemporâneas entre cinema e televisão. Niterói: Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF, 2019. Palestra.

Recebido em 30/01/2025
Aceito em 28/02/2025

ONISCIENTE E A DIALÉTICA ENTRE *LOGOS* E *PATHOS*: UMA ANÁLISE ESTÉTICA E NARRATIVA NO EPISÓDIO PILOTO

Caroline Fogaça¹

Resumo: Este artigo analisa o episódio piloto da série brasileira *Onisciente* (2020), explorando a relação entre *logos* (razão) e *pathos* (emoção) na narrativa e na estética audiovisual. Ambientada em um futuro distópico, a série apresenta uma sociedade monitorada por drones que registram as ações de todos os cidadãos, com a promessa de um sistema infalível de vigilância. O enredo principal acompanha Nina, uma funcionária de tecnologia que desafia o sistema após o assassinato de seu pai, uma falha que expõe os limites da razão tecnológica. A análise foca na direção de fotografia, que utiliza paletas de cores frias, planos aéreos e enquadramentos simétricos para destacar a racionalidade e o controle inerentes ao sistema. Ao mesmo tempo, espaços privados e momentos de luto da protagonista oferecem contrastes emocionais que ampliam a tensão narrativa. Este estudo também discute os dilemas éticos, morais e políticos explorados pela série, como a relação entre segurança, liberdade e autonomia individual. Articulando elementos narrativos e estéticos, o episódio piloto de *Onisciente* tensiona emoção e razão ao questionar os limites do controle tecnológico e as implicações humanas de sua falibilidade. Por fim, o artigo reflete sobre como a série contribui para debates contemporâneos no gênero de ficção científica, conectando estética e recepção em um contexto sociocultural latino-americano.

Palavras-chave: Tecnologia e vigilância; Estética audiovisual; *Logos* e *pathos*; Ficção científica; Direção de fotografia.

OMNISCIENT AND THE DIALECTIC BETWEEN *LOGOS* AND *PATHOS*: AN AESTHETIC AND NARRATIVE ANALYSIS IN THE PILOT EPISODE

Abstract: This article analyzes the pilot episode of the Brazilian series *Onisciente* (2020), exploring the relationship between *logos* (reason) and *pathos* (emotion) in the narrative and audiovisual aesthetics. Set in a dystopian future, the series presents a society monitored by drones that record the actions of all citizens, with the promise of an infallible surveillance system. The main plot follows Nina, a technology employee who challenges the system after the murder of her father, a failure that exposes the limits of technological reason. The analysis focuses on the cinematography, which uses cold color palettes, aerial shots, and symmetrical framing to highlight the rationality and control inherent in the system. At the same time, the protagonist's private spaces and moments of mourning offer emotional contrasts that amplify the narrative tension. This study also discusses the ethical, moral and political dilemmas explored by the series, such as the relationship between security, freedom, and individual

¹ Doutoranda e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo – Escola Superior de Propaganda e Marketing com bolsa integral PROSUP-CAPEs; Especialista em Semiótica Psicanalítica Clínica da Cultura na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; Professora Colaboradora na Pós-Graduação em Negócios e Marketing Digital para Moda e Beleza – Escola Superior de Propaganda e Marketing. carol.fbarbosa@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0004-5280-7081>

autonomy. By articulating narrative and aesthetic elements, the pilot episode of *Onisciente* tensions emotion and reason by questioning the limits of technological control and the human implications of its fallibility. Finally, the article reflects on how the series contributes to contemporary debates in the science fiction genre, connecting aesthetics and reception in a Latin American sociocultural context.

Keywords: Technology and surveillance; Audiovisual aesthetics; *Logos* and *pathos*; Science fiction; Cinematography.

Introdução

As transformações tecnológicas recentes têm redefinido a comunicação, a interação social e a forma como narrativas audiovisuais articulam dialeticamente a relação entre razão e emoção. A ficção científica, ao especular sobre futuros possíveis, emerge como um espaço privilegiado para explorar essas questões, problematizando os impactos da tecnologia sobre a experiência humana. No centro dessas discussões está a dialética entre *logos*—associado à racionalidade, ao cálculo e ao controle—e *pathos*—vinculado à subjetividade, ao afeto e às emoções. Esse binômio, amplamente debatido desde a retórica clássica, encontra novas manifestações nas produções audiovisuais contemporâneas, que fazem uso de recursos estéticos e narrativos para refletir sobre os desafios éticos, sociais e políticos da era digital.

A série brasileira *Onisciente* (2020), criada por Pedro Aguilera, insere-se nesse contexto ao retratar uma sociedade distópica onde drones monitoram continuamente a população, sustentando um sistema de vigilância supostamente infalível. A narrativa acompanha Nina (Carla Salle), uma funcionária da empresa responsável pelo monitoramento, cuja rotina racionalizada é abruptamente transformada quando seu pai é assassinado sem que o sistema registre o crime. A falha na lógica da onisciência tecnológica revela as limitações do controle racional e impulsiona a protagonista a desafiar o sistema, movida por um tensionamento constante entre sua racionalidade investigativa e sua motivação emocional. Nesse embate, *logos* e *pathos* se entrecruzam na construção da narrativa, expondo os limites da tecnologia e as complexidades da experiência humana diante da vigilância.

A relação entre razão e emoção, contudo, não se manifesta apenas na construção dramática, mas também na própria estética da série, que mobiliza estratégias visuais para intensificar essa dialética. Jacques Rancière (2009) argumenta que a estética não se restringe à dimensão do belo ou do estilizado, mas organiza aquilo que é visível e dizível dentro de um

determinado regime sensível. Em *Onisciente*, essa lógica se traduz na predominância de paletas de cores frias, enquadramentos simétricos e planos aéreos que reforçam a ideia de controle e neutralidade, compondo um universo visual que enfatiza a racionalidade do sistema de vigilância. Em contrapartida, momentos de introspecção da protagonista são caracterizados por tonalidades mais quentes, planos fechados e uma iluminação diferenciada, evidenciando a dimensão emocional e subjetiva que escapa à lógica do monitoramento. A alternância entre esses regimes visuais traduz esteticamente o embate entre o aparato tecnológico e as forças humanas que resistem ao controle.

Esse jogo estético não é neutro; ele se insere em uma problematização mais ampla sobre os usos da tecnologia no controle social e na gestão das subjetividades. O olhar vigilante dos drones, que paira sobre a cidade em uma perspectiva quase divina, reforça a assimetria entre aqueles que detêm o poder de ver e aqueles que são permanentemente observados. Como Rancière (2009) destaca, a distribuição do visível não apenas organiza a experiência estética, mas define quem pode agir, falar e ser ouvido em um determinado contexto político. Em *Onisciente*, essa lógica se manifesta na opacidade do próprio sistema: enquanto os drones monitoram a população, a protagonista se depara com obstáculos para acessar as gravações que poderiam elucidar o assassinato de seu pai, evidenciando a seletividade do que é registrado e do que permanece invisível. O aparato tecnológico, ao invés de garantir transparência, impõe um regime de controle que exclui determinados sujeitos da possibilidade de agência.

Essa articulação entre estética e política insere *Onisciente* em um campo de debate próprio à ficção científica latino-americana, que frequentemente questiona as promessas de neutralidade da tecnologia e suas implicações sociais. Luís Nogueira (2010) argumenta que a ficção científica combina rigor factual e especulação criativa, funcionando como um espaço para interrogar as consequências da racionalidade instrumental sobre a sociedade. No contexto latino-americano, onde as desigualdades estruturais e a desconfiança nas instituições frequentemente se cruzam com a expansão de tecnologias de vigilância, a série ressoa com dilemas contemporâneos sobre segurança, autonomia e controle. Diferente de produções que representam a tecnologia como uma ferramenta absoluta de progresso ou destruição, *Onisciente* constrói uma abordagem mais ambígua, evidenciando não apenas o poder do monitoramento, mas também suas falhas e contradições.

Este artigo propõe uma análise do episódio piloto de *Onisciente* (2020), investigando como a dialética entre *logos* (razão tecnológica) e *pathos* (emoção humana) se articula estética e narrativamente. Para tanto, dialoga com três eixos teóricos interconectados: (1) as reflexões sobre experiência sensível e política do visível em Rancière (2009), que fundamentam a análise dos regimes de vigilância na série; (2) os estudos de Parret (1997) sobre a negatização do *pathos* e de Shusterman (2012) acerca da corporeidade como resistência, essenciais para entender a representação da protagonista Nina; e (3) as contribuições de Mercado (2011) sobre linguagem cinematográfica, que instrumentalizam a leitura técnica das escolhas visuais da série. Complementam essa base as discussões de Hanich (2010, 2018) sobre emoção compartilhada e de Nogueira (2010) sobre ficção científica como crítica social, contextualizando a obra no cenário audiovisual latino-americano.

Dessa forma, o estudo se organiza em três eixos principais: (i) a direção de fotografia e o design visual, que confrontam a relação entre vigilância e subjetividade por meio de contrastes cromáticos e compositivos; (ii) a estrutura narrativa, que explora as ambiguidades éticas e os limites do controle tecnológico; e (iii) a recepção do público, analisando como os recursos estéticos e discursivos da série moldam a experiência sensorial e cognitiva da trama. Ao articular essas dimensões, busca-se demonstrar como *Onisciente* se insere em um contexto mais amplo de debates sobre tecnologia, vigilância e a luta entre razão e emoção no audiovisual contemporâneo, evidenciando como a estética pode ser mobilizada como um campo de disputa política e simbólica.

Tecnologia e emoção: tensionamentos no audiovisual

A relação entre razão (*logos*) e emoção (*pathos*) é central na tradição filosófica e estética, sendo debatida desde a retórica clássica grega. Aristóteles (2005), em *Arte Retórica*, diferenciou *logos*, associado à lógica e à argumentação racional, de *pathos*, vinculado à capacidade de evocar emoções. Historicamente, esses conceitos foram tratados como opostos, com a razão frequentemente ocupando uma posição de supremacia sobre a emoção. No entanto, abordagens contemporâneas questionam essa hierarquização, propondo uma relação dialética e interdependente, especialmente no campo da estética audiovisual.

Herman Parret (1997, p.107) em seu livro *A estética da comunicação: além da pragmática*, coloca isso de forma bem clara, localizando o que é da ordem do *pathos* à negatização:

[...] o *pathos*, em sua relação de tensão como o *logos*, sempre ficou em segundo lugar – nossa tradição intelectual identifica quase automaticamente o *pathos* ao patético e ao patológico. É uma história muito antiga: a paixão para os gregos é frenesi, morbidez e perturbação. [...] *Pathein* conota dor e a desgraça, o sofrimento e a doença. *Pathos* predica a morte, a loucura, a obscuridade, o caos, a desarmonia, o submundo, a variabilidade, a diferenciação e o indistinto, enquanto o campo do *logos* é aquele da razão, da vida, da claridade, do cosmo, da harmonia, do celestial, universalidade, da regularidade e da distinção.

Richard Shusterman (2012), em sua abordagem pragmatista e somaestética, propõe integrar razão e emoção por meio da centralidade do corpo na experiência estética. Ele argumenta que a dualidade entre mente e corpo é uma construção cultural que pode ser superada ao reconhecer o corpo como mediador entre as sensações e o raciocínio. Nesse sentido, o corpo atua como ponto de partida para a interação entre *logos* e *pathos*, permitindo uma vivência sensorial que dá suporte à interpretação do mundo.

Julian Hanich (2010) destaca a importância da experiência estética, especialmente no cinema, como uma forma de obter experiências vividas no corpo e no tempo. Segundo ele, filmes criam uma experiência coletiva de emoção compartilhada, em que *pathos* engaja o público e atribui profundidade aos significados. Assim, a emoção não é percebida como o oposto da razão, mas como parte essencial do processo interpretativo e da criação de sentido.

O gênero da ficção científica, por sua vez, oferece um campo privilegiado para investigar a articulação entre *logos* e *pathos*. Luís Nogueira (2010) observa que a ficção científica combina rigor factual com liberdade especulativa, o que permite explorar os limites da racionalidade tecnológica e suas implicações humanas. Segundo o autor, o gênero é caracterizado por uma "assumpção de um constrangimento criativo fundamental" (NOGUEIRA, 2010, p.28), em que a especulação ficcional deve estar ancorada em premissas científicas plausíveis e desenvolver-se logicamente a partir delas. Essa base epistemológica, portanto, aproxima o gênero da tensão entre *logos* e *pathos*, pois combina a argumentação racional necessária à plausibilidade científica com a capacidade de evocar o estranhamento e a emoção por meio de suas narrativas.

No caso analisado, o sistema de vigilância tecnológica é apresentado como um mecanismo racional que promete segurança e ordem absolutas. Porém, à medida que a história se desenvolve, surgem dilemas éticos e emocionais que questionam sua eficácia. A jornada de Nina, impulsionada pelo luto e pela busca por justiça, evidencia como soluções tecnológicas podem ser insuficientes para compreender as complexidades humanas.

Do ponto de vista visual, a produção reforça a tensão entre razão e emoção com escolhas estéticas que contrastam o controle racional e a vulnerabilidade humana. Tons frios e planos aéreos dos drones sugerem um sistema de vigilância impessoal e dominante, enquanto momentos de introspecção da protagonista utilizam tons quentes e enquadramentos fechados para realçar sua dimensão emocional. Esses recursos criam um envolvimento sensorial que aprofunda a reflexão sobre as questões abordadas.

A ficção científica latino-americana, como exemplificado nessa obra, carrega especificidades culturais que ampliam o debate sobre tecnologia e emoção. Em contextos marcados por desigualdades sociais e desconfiança nas instituições, as narrativas do gênero frequentemente refletem como a tecnologia pode acentuar ou mitigar vulnerabilidades humanas. Nesse sentido, a obra analisada articula essas dimensões de maneira a engajar intelecto e emoção, ao mesmo tempo em que promove uma reflexão crítica sobre as implicações éticas e sociais da tecnologia.

A construção do universo narrativo de *Onisciente*

Lançada em 2020, *Onisciente* surgiu como parte de uma tendência de expansão da ficção científica no audiovisual brasileiro, impulsionada pelo sucesso internacional de *3%*, também criada por Pedro Aguilera, a primeira série brasileira original da Netflix. Enquanto *3%* conseguiu atrair uma audiência global e se desdobrou em quatro temporadas, *Onisciente* teve um destino diferente, sendo descontinuada após sua primeira temporada. O cancelamento, ocorrido sem um encerramento narrativo, pode ser analisado a partir de diferentes perspectivas. A pandemia de COVID-19, que impactou diretamente as produções audiovisuais, afetou a continuidade de diversos projetos, interrompendo gravações e alterando estratégias de distribuição. Além disso, o mercado de *streaming*, ainda em fase de

consolidação no Brasil, nem sempre garante a longevidade de produções que fogem dos gêneros mais convencionais de grande apelo comercial. O fim prematuro da série reflete, assim, não apenas os desafios estruturais da indústria audiovisual latino-americana, mas também as incertezas inerentes à recepção do gênero *sci-fi* no país. Ao não ter continuidade, a série deixa em aberto as discussões que propunha, ampliando a sensação de instabilidade e incerteza que permeia sua narrativa. Assim, *Onisciente* não apenas tematiza os dilemas entre controle e falibilidade, mas se torna, por sua própria trajetória, um caso simbólico dessas contradições.

A construção estética da série reforça essas tensões entre *logos* e *pathos*, utilizando paletas de cores frias, enquadramentos simétricos e planos aéreos para representar a onipresença do sistema de vigilância. Em contraponto, momentos de introspecção e luto da protagonista se destacam por iluminação mais quente e uma câmera mais próxima, enfatizando o impacto emocional dos eventos.

A ambientação é marcada por uma estética minimalista, que reflete o controle e a racionalidade do sistema de vigilância. Os cenários predominantemente urbanos são organizados de forma simétrica e impessoal, reforçando a ideia de um ambiente tecnocrático onde a ordem sobrepõe-se à individualidade. A paleta cromática dominada por tons frios, como azul e cinza, evoca uma sensação de distanciamento e controle. Esses elementos visuais são enriquecidos por uma trilha sonora discreta, mas tensa, que intensifica a atmosfera de vigilância ininterrupta.

A proposta temática explora a relação entre tecnologia e poder, questionando as implicações éticas e sociais de um monitoramento onipresente. Embora o sistema de drones seja apresentado como uma solução para problemas como criminalidade e corrupção, suas fragilidades são gradualmente reveladas, expondo o impacto da vigilância nas relações humanas, na privacidade e nas emoções. Essa abordagem desafia a suposta racionalidade e infalibilidade tecnológica, evidenciando conflitos entre razão (*logos*) e emoção (*pathos*) que permeiam a narrativa.

A trama inicia-se apresentando o sistema distópico e os principais conflitos que conduzem a história. Nina, uma jovem funcionária da empresa responsável pelos drones, inicialmente aceita as normas do sistema. Contudo, sua perspectiva muda drasticamente ao descobrir que seu pai foi assassinado, mesmo sob o alcance da vigilância. Este evento

traumático se torna o ponto de partida para a narrativa, levando a protagonista a investigar o crime e desafiar a lógica do sistema, movida por emoções como luto, raiva e determinação.

A jornada de Nina reflete a tensão entre a racionalidade tecnológica e as complexidades emocionais. Enquanto os drones e os espaços urbanos se relacionam à ideia de controle racional, as cenas que retratam sua vulnerabilidade e contradições morais, destacando a dimensão emocional da narrativa. Essa dualidade é evidenciada em aspectos visuais, como a iluminação contrastante e os enquadramentos que ora destacam a opressão do sistema, ora aproximam o espectador da protagonista.

Além disso, as interações de Nina com seus colegas e superiores destacam a desumanização promovida por um sistema que prioriza eficiência em detrimento da empatia. A narrativa também aborda dilemas éticos enfrentados por personagens que questionam a legitimidade do sistema de vigilância, ressaltando as complexidades morais de viver sob um controle tão absoluto.

A obra problematiza a dependência de tecnologias de vigilância e suas consequências sociais e emocionais. Em vez de funcionar como uma solução neutra para questões humanas, o monitoramento constante reforça dinâmicas de poder desiguais, alienando os indivíduos e desumanizando as interações sociais. Esse enfoque adquire profundidade adicional ao considerar o contexto latino-americano, onde desigualdades sociais e desconfiança nas instituições moldam percepções sobre tecnologia.

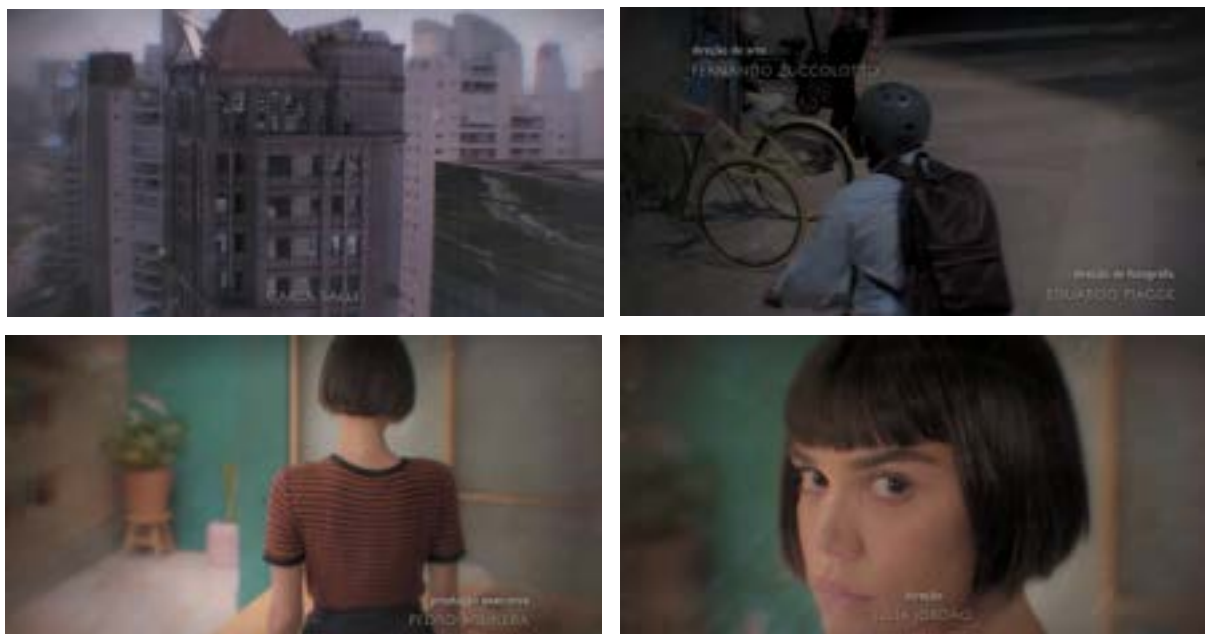
Estética e narrativa no episódio piloto

A análise do piloto destaca como os elementos estéticos e narrativos se entrelaçam para explorar a tensão entre os conceitos aqui contrapostos. A direção de fotografia, os enquadramentos, a paleta cromática e os movimentos de câmera estruturam um universo visualmente coeso, enquanto a narrativa aborda dilemas éticos e emocionais que questionam a lógica do sistema de vigilância. Esses recursos propõem uma experiência estética e intelectual que incentiva reflexões sobre as implicações sociais e éticas da tecnologia.

A escolha predominante por tons frios, como azul e cinza, pode ser relacionada ao distanciamento e ao controle frequentemente atribuídos à racionalidade tecnológica. Em

oposição, tons quentes, como amarelo e laranja, aparecem em momentos emocionalmente intensos, como quando Nina reflete sobre a morte do pai, sugerindo vulnerabilidade e luto. A iluminação colabora para essa oposição, com luzes artificiais prevalecendo nos espaços monitorados, enquanto luz natural surge em situações de introspecção e emoções mais profundas.

A vinheta de entrada (Figuras 1 a 4) constrói-se através de planos aéreos da cidade em tons azulados, com cortes que alternam entre *travelling shots* acompanhando cidadãos em atividades cotidianas. Notam-se sutis *flares* – artefatos ópticos causados pela reflexão da luz nas lentes –, recurso cinematográfico que explicita o olhar mecânico do sistema de vigilância. Essa escolha estética reforça a mediação tecnológica da observação, diferenciando-a de um olhar humano. O contraste visual se acentua com a introdução de Nina: sua figura é



Figuras 1 a 4 - Vinheta de entrada de Onisciente
Fonte: Print de tela da série Onisciente (2020)

marcada por uma paleta quente – vermelhos, laranjas e tons terrosos no figurino –, rompendo com a frieza cromática dominante. A câmera se aproxima e ela olha diretamente para a lente, estabelecendo uma relação ambígua entre vigilância e protagonismo.

A escolha de enquadramento que coloca Nina olhando diretamente para a câmera estabelece um efeito de subjetividade que, segundo Mercado (2010), transforma o espectador em um participante ativo da narrativa. Como destaca o autor, "a tomada subjetiva é a mais rigorosa visualização cinematográfica de uma perspectiva em primeira pessoa"

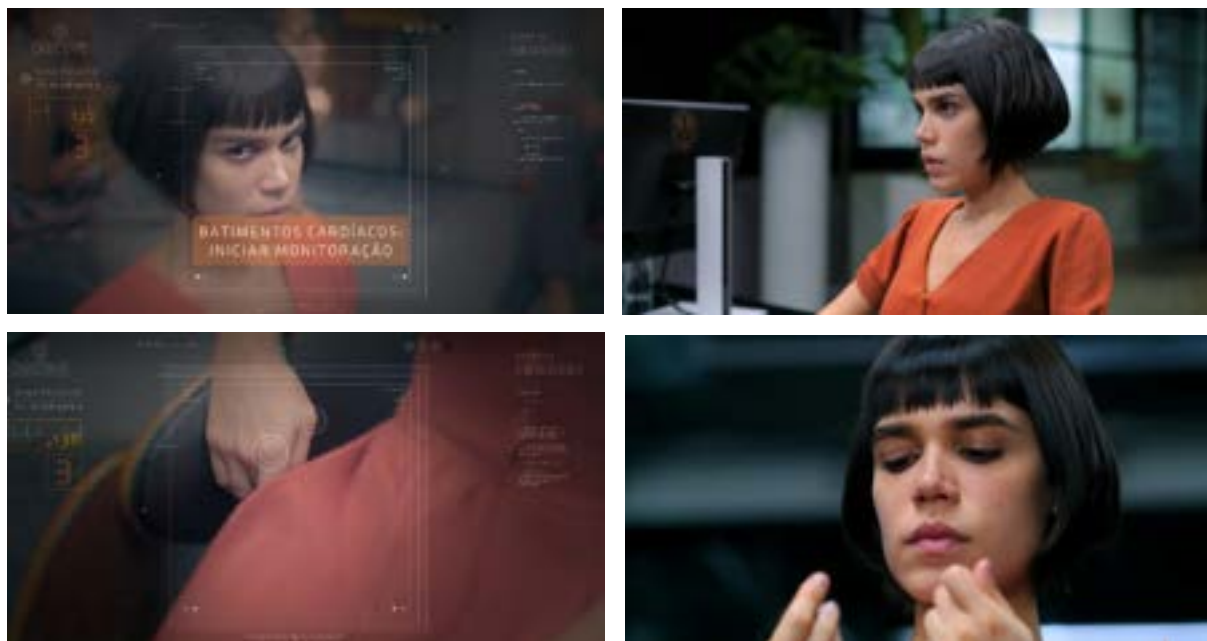
(Mercado, 2010, p. 99), permitindo que o público enxergue os eventos como se estivesse na posição da personagem. Esse recurso rompe com a experiência tradicional do cinema, na qual o espectador assume o papel de observador passivo. Além disso, ao eliminar reações externas que contextualizem o estado emocional da personagem, o olhar direto para a câmera introduz uma ambiguidade narrativa, dificultando a identificação do público com Nina de maneira convencional.

Esse jogo de perspectivas se intensifica com a presença do drone, que opera como um observador onisciente e impessoal. Enquanto o olhar de Nina para a câmera cria proximidade e subjetividade, o drone mantém uma visão objetiva e fria, reforçando seu papel como um dispositivo de vigilância. Diferente da interação direta que ocorre na tomada subjetiva, o drone nunca estabelece um vínculo com os personagens, consolidando sua posição como um mecanismo de controle e distanciamento. Essa alternância entre a perspectiva subjetiva de Nina e a imparcialidade do drone constrói uma tensão narrativa fundamental para a série, evidenciando a dualidade entre autonomia e vigilância.

O drone, ao adotar planos aéreos rígidos e distantes, opera como um olhar onisciente e impessoal, reafirmando o domínio do sistema sobre os cidadãos. Já a câmera de mão, com seus movimentos instáveis e planos fechados, mergulha na subjetividade de Nina, destacando sua vulnerabilidade e resistência. A relação entre essas perspectivas se intensifica nos momentos em que o drone acompanha Nina de perto, observando suas reações e monitorando seus sinais de tensão. Nesse sentido, sua presença não apenas documenta, mas também atua como um agente da narrativa, ampliando a sensação de opressão e reforçando a dicotomia entre um olhar frio e mecanizado e a experiência sensível da protagonista.

A cena em que Nina tenta obter as digitais da caneta do dono da empresa, para que possa se infiltrar e obter as informações sobre a morte de seu pai, é um bom exemplo da dinâmica em questão. A sequência é construída através de uma montagem precisa que alterna entre três elementos-chave (Figuras 5 a 8): os close-ups das mãos de Nina, os planos médios que revelam sua postura tensa, e os ângulos do drone que captam seus movimentos suspeitos. Essa transformação do corpo emocionado em objeto de suspeita exemplifica o que Parret (1997) identifica como a negatificação do *pathos*: o que deveria ser expressão legítima da experiência humana é convertido em anomalia a ser controlada. O sistema, fundamentado

na primazia do logos, interpreta essas manifestações corporais não como marcas de subjetividade, mas como desvios que ameaçam sua ordem racional.



*Figuras 5 a 8 - Nina cometendo infração
Fonte: Print de tela da série Onisciente (2020)*

Deste modo, toda composição estética em torno dos drones apresentam características que os vinculam ao controle racional exercido pelo sistema. Sua posição elevada nos planos, frequentemente acima dos personagens, está associada a um ponto de vista distante e imparcial, que corresponde à lógica tecnológica idealizada, mas também à sua soberania. Também chamado de Plano *Plongée* ou *God's Eye View*, esse enquadramento é frequentemente utilizado para transmitir uma ideia de superioridade e poder. Como observa Mercado (2011, p. 129), “os planos aéreos mostram os personagens e sua área imediata diretamente de cima, resultando em uma perspectiva estilizada e visualmente cativante. [...] Mais comumente, os planos aéreos são usados para visualizar momentos da história em que os personagens se encontram no ponto mais baixo de suas vidas, seja emocional, psicológico ou fisicamente”. Assim, a posição do drone não apenas reforça o domínio do sistema sobre os indivíduos, mas também acentua a fragilidade de Nina diante da estrutura que a observa e controla.

O sistema de vigilância, projetado para monitorar todas as ações dos cidadãos, pode ser relacionado à ideia de controle totalitário. Embora prometa segurança e ordem, suas

falhas demonstram limitações técnicas e éticas. A incapacidade de evitar o assassinato do pai de Nina levanta questões sobre liberdade e privacidade, apontando para um modelo que privilegia processos padronizados em detrimento das experiências humanas. Esse distanciamento da dimensão sensorial e emocional reforça o que Shusterman (2012) enfatiza ao destacar a importância da experiência estética e corporal para a compreensão do mundo. Enquanto o sistema opera a partir de uma lógica formal e estruturada, a subjetividade humana resiste por meio das emoções, dos gestos e da materialidade do corpo, tensionando a aparente infalibilidade da tecnologia.

A trajetória de Nina evidencia a tensão entre obediência às normas e resistência emocional. Movida pelo luto e pela indignação, porém tendo de esconder esses sentimentos, ela desafia a lógica que sustenta o sistema, revelando suas falhas éticas e morais. Sua jornada dialoga com as reflexões de Julian Hanich (2018), que argumenta que as emoções compartilhadas entre personagens e público desempenham um papel central na construção da experiência estética.

A experiência emocional da protagonista, ao ser compartilhada com o espectador, intensifica o envolvimento sensorial e cognitivo na narrativa. Como observa Hanich (2018), o cinema possui uma capacidade singular de criar experiências coletivas de emoção compartilhada, aspecto que se manifesta claramente na relação entre o público e a personagem Nina. Seu sofrimento não apenas direciona a trama, mas também estabelece uma poderosa imersão empática, transformando a identificação do espectador em um mecanismo ativo de participação.

Essa conexão é construída através de cuidadosas escolhas estilísticas. Mercado (2011) destaca a eficácia dos planos sobre o ombro (OTS – *Over the shoulder*) (Figura 9), que permitem uma dupla articulação: enquanto aproximam o espectador das emoções do personagem em foco, mantêm "um senso de proximidade física com o outro personagem na cena" (p. 87). Os ângulos frontais são particularmente reveladores, pois capturam com maior intensidade as microexpressões faciais que transmitem os estados emocionais. Como aponta o autor, "o ângulo quase completamente frontal permite que o público visualize cada nuance

de comportamento e emoção" (MERCADO, 2011, p. 89), efeito que seria comprometido em enquadramentos laterais.

A composição visual complementa essa estratégia através de dois recursos principais.



*Figuras 9 - Plano OTS evidenciando o rosto de Nina
Fonte: Print de tela da série Onisciente (2020)*

O desfoque seletivo do fundo, técnica que direciona o olhar do espectador para as expressões faciais, e a equilibrada distribuição dos personagens no quadro, que pode sugerir relações emocionais mais complexas. Mercado (2011, p.89) observa que, embora tradicionalmente o personagem de costas ocupe menor espaço, variações nessa proporção podem "visualizar a conexão emocional desenvolvida entre eles".

Os primeiros planos merecem atenção especial na construção dessa experiência emocional. Estes transcendem a mera exibição de sentimentos, revelando a singularidade da vivência emocional de cada personagem. Essa proximidade extrema cria uma intimidade que mobiliza profundamente o espectador, fazendo-o "importar-se, empatizar, amar e até odiar" (Mercado, 2011, p. 49) os personagens. Funcionando como verdadeiras janelas para a psique das personagens, esses enquadramentos eliminam distrações para focar na essência da performance dramática.

A articulação entre esses elementos visuais e a estrutura narrativa transforma a experiência estética em um potente dispositivo crítico. Ao vincular a jornada de resistência da protagonista às respostas emocionais do público, a série ultrapassa os limites da ficção, propondo uma reflexão sobre a condição humana em sociedades de controle tecnológico.

Cada escolha compositiva - desde o posicionamento da câmera até a distribuição dos elementos no quadro - reforça a tensão fundamental entre os mecanismos opressivos do sistema e a irredutível subjetividade humana.

Além das questões individuais, a narrativa levanta debates mais amplos sobre os limites da tecnologia na vida cotidiana. A dependência crescente de sistemas de controle é questionada, apontando os riscos de priorizar eficiência à custa da empatia. Luís Nogueira (2010) observa que a ficção científica frequentemente explora as implicações humanas e éticas da racionalidade tecnológica, trazendo à tona questões como as abordadas na trama.

Ao situar-se no contexto latino-americano, a produção conecta os dilemas tecnológicos às especificidades regionais marcadas por profundas assimetrias sociais e histórica desconfiança nos aparatos estatais. Na região, onde sistemas de vigilância frequentemente se sobrepõem a estruturas de desigualdade consolidada – como o acesso diferenciado à justiça e a direitos básicos –, a tecnologia opera como amplificador de hierarquias sociais pré-existentes. O caso brasileiro é particularmente emblemático: enquanto a vigilância se intensifica em centros urbanos através de câmeras e reconhecimento facial, sua implementação reproduz padrões seletivos de monitoramento que recaem desproporcionalmente sobre populações periféricas. Nesse cenário, como demonstra a série, as promessas de neutralidade tecnológica esbarram numa realidade onde o controle se mostra intrinsecamente político - não como ferramenta de segurança coletiva, mas como mecanismo de gestão diferencial de corpos e territórios. A protagonista emerge como um elemento que coloca em conflito as dinâmicas tecnológicas e suas consequências humanas.

Razão e emoção como estruturas de crítica social

Uma das principais problematizações apresentadas na narrativa está na oposição entre a lógica do controle tecnológico e a complexidade emocional das experiências humanas. A vigilância, representada pelos drones, reflete uma razão instrumental que busca impor previsibilidade e eliminar incertezas. Contudo, a falha do sistema ao proteger o pai da protagonista revela as limitações dessa lógica, expondo como a tecnologia, ao desconsiderar as emoções e os contextos subjetivos, é insuficiente para atender às demandas humanas.

Conforme argumenta Richard Shusterman (2012), a integração das emoções e da experiência somática é essencial para compreender as relações humanas com o mundo, algo que o sistema falha em considerar. Segundo o autor,

[...] distinguimos claramente entre um instrumento e aquele que o usa, entre ferramenta e agente; assim, se o corpo é nosso instrumento ou nossa ferramenta (por mais íntimo e indispensável que seja), então ele deve ser totalmente diferente do eu que utiliza, do qual não deve ser mais, portanto, que um meio externo. (SHUSTERMAN, 2012, p. 30-31)

O sistema de monitoramento na narrativa, ao ignorar esse aspecto e operar apenas com base em dados objetivos, revela uma falha estrutural: ele não compreende o comportamento humano em sua totalidade, pois desconsidera os impulsos sensoriais e emocionais que orientam as decisões individuais. Dessa forma, a tecnologia que pretende ser onisciente acaba sendo incapaz de interpretar nuances essenciais da subjetividade, reforçando a tensão entre *logos* e *pathos*.

Além disso, a protagonista Nina, ao desafiar a lógica da vigilância, reafirma a importância da consciência corporal como meio de resistência ao controle tecnológico. Como aponta Shusterman (2012, p. 31),

[...] a ideia do corpo enquanto instrumento externo usado pelo eu pode ser traduzida facilmente pela conhecida imagem do corpo enquanto servo ou instrumento da alma. Isso promove mais ainda a identificação pejorativa do somático com as classes servis dominadas (que incluem as mulheres), uma associação que reforça reciprocamente o status subordinado e o desrespeito por todos os termos associados.

Essa perspectiva reforça a crítica presente na narrativa, pois o sistema de drones trata os corpos monitorados como meros objetos a serem administrados, desconsiderando sua autonomia e agência. A jornada da protagonista pode ser vista sob essa ótica: ao experimentar o luto e a indignação de maneira visceral, seu corpo torna-se um canal de resistência contra a racionalidade fria do sistema. A fisicalidade de suas ações — desde sua expressão facial nos momentos de angústia até suas movimentações tensas ao desafiar o sistema, como correr, esgueirar-se, andar de bicicleta, quebrar objetos e esconder pertences nos bolsos — sugere um embate direto entre uma tecnologia desprovida de sensibilidade e a corporeidade como forma de insurgência. Assim, a vigilância total ignora a dimensão encarnada da existência, tornando-se incapaz de prever ou conter plenamente a complexidade humana.

A narrativa também levanta a questão de como a dependência de tecnologias de vigilância impacta as relações sociais e os valores éticos. Isleide Fontenelle (2017) aponta que, na cultura de consumo contemporânea, as emoções são frequentemente instrumentalizadas e moldadas por sistemas que buscam eficiência em detrimento da singularidade e da autonomia. Esse processo é evidente na forma como a trama mostra o sistema de vigilância priorizando métricas de controle, enquanto negligencia as implicações humanas de suas falhas.

A instrumentalização das emoções no contexto tecnológico discutida por Fontenelle (2017) evidencia como os sistemas de vigilância operam a partir de uma lógica que transforma experiências subjetivas em dados quantificáveis. Esse processo gera um modelo de controle que não reconhece as emoções como elementos constitutivos da identidade e da autonomia, mas como variáveis a serem administradas para manter a ordem e a previsibilidade. Na narrativa, essa lógica se manifesta no modo como o sistema de drones não apenas observa, mas também regula e metrifica a vida dos cidadãos, impondo um regime no qual qualquer desvio emocional pode ser interpretado como uma anomalia a ser corrigida. A redução da subjetividade a um conjunto de padrões previsíveis reflete o que Fontenelle (2017, p.181) descreve como um fenômeno em que “de todas as características atribuídas à constituição desse indivíduo moderno — razão, autonomia, liberdade de escolha — nenhuma foi tão fundamental para a produção do consumidor do que a ideia das paixões como necessárias ao bem-estar geral”. Assim, a experiência humana se torna funcional ao próprio sistema de controle, eliminando a incerteza inerente às relações sociais.

Essa lógica de vigilância, além de desconsiderar as emoções como parte essencial da experiência humana, contribui para a normalização do controle social e para a crescente aceitação de dispositivos de monitoramento como elementos naturais da vida cotidiana. Como aponta Fontenelle (2017, p.191), a modernidade impôs um trade-off entre pulsões e aculturação, estabelecendo uma sociedade na qual “o mal-estar recorrente da renúncia e repressão das paixões” tornou-se uma característica central. A série ilustra esse fenômeno ao mostrar como os personagens aceitam o monitoramento contínuo como um preço inevitável pela segurança, mesmo diante das falhas evidentes do sistema. O paradoxo da dependência tecnológica torna-se claro: quanto mais os indivíduos delegam às tecnologias a responsabilidade pela organização social e proteção, mais vulneráveis se tornam à

incapacidade dessas mesmas estruturas de lidar com os aspectos imprevisíveis da existência humana, como o luto, a indignação e a busca por justiça. A obra sugere que a relação entre vigilância e emoções não se trata apenas de um embate entre razão e sensibilidade, mas de uma disputa sobre o significado da subjetividade em um contexto onde a tecnologia se posiciona como mediadora da experiência humana.

Estética e política

Jacques Rancière (2009) destaca o papel do sensível na construção do político, sugerindo que as cores e os enquadramentos criam divisões visíveis que articulam os conflitos éticos e emocionais na trama. Como aponta o autor:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Rancière (2009) argumenta que a partilha do sensível define não apenas o que pode ser visto e ouvido, mas também quem pode ser reconhecido como agente político e qual discurso pode ser legitimado. Na narrativa de *Onisciente*, essa lógica se manifesta na oposição entre os espaços controlados pela vigilância tecnológica e aqueles que escapam ao seu alcance. A onipresença dos drones estabelece um regime visual que determina quais ações são registradas e quais permanecem invisíveis, evidenciando uma organização sensível que distingue aqueles que operam dentro da lógica do sistema e aqueles que desafiam sua autoridade. Dessa forma, a construção estética da obra reforça a crítica à vigilância ao revelar que a tecnologia não apenas monitora, mas também regula e hierarquiza as formas de existência.

Além disso, a organização dos enquadramentos na série estabelece um sistema visual que reflete a lógica da vigilância e da partilha do sensível. A perspectiva dos drones define o que pode ser visto, impondo um padrão estético específico que delimita o espaço monitorado e condiciona a experiência dos personagens e do espectador. Essas imagens são marcadas por planos aéreos, ângulos fixos e uma estética impessoal que sugere um olhar neutro e objetivo,

mas cujo acesso é mediado pela empresa responsável pelo sistema de vigilância. A protagonista, ao tentar recuperar as gravações para entender o assassinato do pai, enfrenta a opacidade desse sistema, evidenciando que a visibilidade é regulada pelo próprio aparato de controle.

Como aponta Rancière (2009, p. 15), a partilha do sensível “se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade e que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”. A estrutura narrativa destaca essa assimetria, revelando que o acesso à informação não é universal, mas condicionado pela posição do indivíduo dentro do sistema. O jogo entre os enquadramentos dos drones e os momentos em que Nina tenta subverter essa lógica visual traduz, esteticamente, a tensão entre o controle tecnológico e a resistência humana, reforçando a crítica à vigilância como um mecanismo que não apenas monitora, mas também regula quem pode ver e ser visto.

Ao situar-se em um contexto marcado por desigualdades sociais, a trama questiona as promessas de neutralidade da tecnologia. Na América Latina, sistemas de vigilância frequentemente reforçam estruturas de poder desiguais e amplificam dinâmicas de exclusão - como ocorre com o uso seletivo de reconhecimento facial nas periferias urbanas, onde a tecnologia é aplicada prioritariamente para controle criminal, mas não para garantir direitos básicos ou serviços públicos. Como observa Luís Nogueira (2010), a ficção científica é um espaço fértil para abordar essas contradições, especialmente em contextos onde a vigilância, longe de ser neutra, opera como ferramenta de opressão que naturaliza hierarquias sociais.

A construção visual e narrativa da série se insere dentro das convenções da ficção científica, um gênero que, como aponta Nogueira (2010, p. 211), “se estrutura a partir de uma tensão entre rigor factual e liberdade especulativa”. Esse equilíbrio se reflete no uso dos enquadramentos e no design da vigilância tecnológica na obra. A perspectiva dos drones, predominante em diversos momentos da narrativa, estabelece uma estética marcada por planos aéreos fixos e movimentos calculados, que reforçam a ideia de um olhar neutro e absoluto sobre a sociedade. Entretanto, essa neutralidade é questionada quando a protagonista busca acessar as gravações do sistema e se depara com mecanismos que impedem o livre acesso à informação. Assim, a série problematiza a relação entre quem detém

o controle das imagens e quem está submetido a esse regime de visibilidade, uma questão essencial dentro da estética da vigilância.

A alternância entre diferentes tipos de enquadramento também estrutura a tensão entre controle e resistência. Enquanto os planos associados aos drones reforçam um olhar distante e impessoal, os momentos em que Nina desafia o sistema são acompanhados por enquadramentos mais instáveis e closes fechados, criando um contraste visual que evidencia a tentativa de insurgência contra a lógica imposta. Nogueira (2010, p. 214) observa que "a ficção científica frequentemente utiliza esses contrastes para explorar a relação entre a tecnologia e a humanidade, questionando não apenas os impactos da ciência na sociedade, mas também os limites da autonomia individual". Esse mecanismo narrativo reforça a crítica ao determinismo tecnológico, evidenciando as fragilidades do sistema de vigilância ao mesmo tempo em que destaca a agência da protagonista dentro desse universo controlado.

A experiência estética da obra também se configura como um espaço de recepção ativa, no qual o público é levado a refletir sobre os efeitos da vigilância na vida cotidiana. Para Nogueira (2010, p. 220), "a ficção científica não apenas projeta futuros possíveis, mas funciona como uma arena para questionar as implicações éticas e sociais dos avanços tecnológicos". Ao articular uma estética que alterna entre uma visão distanciada e um registro mais subjetivo das emoções da protagonista, a narrativa convida o espectador a confrontar as dinâmicas de controle que atravessam o mundo contemporâneo. A organização visual da série, portanto, não apenas reforça a temática da vigilância, mas também se torna um elemento fundamental para problematizar os efeitos do monitoramento contínuo sobre a experiência sensível e sobre a própria noção de autonomia.

Considerações Finais

A análise do piloto de *Onisciente* evidencia como a estética audiovisual da série opera na articulação da tensão entre *logos* e *pathos*, estruturando visualmente a relação entre vigilância, subjetividade e resistência. Neste aspecto, a série oferece uma contribuição significativa aos estudos audiovisuais ao demonstrar como escolhas estéticas - desde a paleta cromática até os enquadramentos - não apenas ilustram, mas constituem relações de poder,

materializando o que Rancière (2009) identifica como a dimensão política inerente à organização do sensível. A construção imagética reforça a atmosfera de controle e disciplina, ao mesmo tempo em que denuncia as falhas e contradições de um sistema baseado na primazia da razão tecnológica. A predominância de paletas frias, enquadramentos simétricos e planos aéreos insere o espectador em uma lógica de ordenamento racional e distanciamento emocional. Em contrapartida, momentos de introspecção da protagonista são construídos por meio de enquadramentos fechados e iluminação quente, evidenciando as nuances afetivas que escapam à racionalidade técnica do sistema de monitoramento.

No entanto, a experiência estética da série não se limita à estilização da vigilância; ela se articula com dinâmicas políticas que definem quem pode ver e ser visto, quem detém o poder de observar e quem é submetido ao olhar tecnológico. Jacques Rancière (2009) argumenta que a estética não apenas estrutura a visibilidade, mas também delimita regimes de participação política. Em *Onisciente*, essa lógica se traduz na assimetria entre a onipresença dos drones e a inacessibilidade das informações a determinados personagens. Enquanto o sistema de monitoramento se apresenta como uma entidade neutra e objetiva, ele oculta seletivamente seus próprios erros, revelando uma estrutura de controle que não apenas vigia, mas regula o acesso ao sensível.

A fotografia, nesse sentido, atua como suporte narrativo e como um dispositivo crítico. A presença constante dos drones, enquadrados de ângulos elevados e movimentos controlados, reforça a ideia de uma vigilância absoluta, ao mesmo tempo em que evidencia a mecanização do olhar. A lógica de distanciamento se quebra quando a câmera se aproxima de Nina, tornando visível a falha da suposta neutralidade do sistema e a presença irreconciliável do elemento humano. A alternância entre proximidade e afastamento, controle e instabilidade, estrutura uma tensão visual que reflete o embate entre o aparato tecnológico e as emoções que ele busca administrar.

No contexto latino-americano, a série insere-se em uma tradição audiovisual que problematiza a relação entre tecnologia e poder a partir de dinâmicas socioculturais específicas. Diferente de produções ocidentais que frequentemente representam a tecnologia como um instrumento de dominação global, a série evidencia um sistema falível e permeável às contradições políticas e sociais. A promessa de um monitoramento infalível se desfaz diante de desigualdades institucionais e da seletividade do controle, ressoando com um cenário onde

vigilância e desigualdade são frequentemente interligadas. Como aponta Luís Nogueira (2010), a ficção científica combina rigor factual e especulação criativa, funcionando como um espaço de interrogação sobre as consequências da racionalidade instrumental. No contexto da América Latina, esse questionamento adquire novas camadas, pois os regimes de vigilância são historicamente associados a dinâmicas de exclusão e autoritarismo.

A estética da vigilância presente na obra dialoga com outras produções latino-americanas que exploram o impacto do controle visual sobre a subjetividade. Em *Cromo* (2015), a fotografia contrapõe a objetividade científica à dimensão humana por meio da iluminação e da composição dos planos. *A Cidade Onde Envelheço* (2016), por sua vez, trabalha um realismo sensorial que enfatiza as experiências subjetivas e afetivas de suas personagens. Já *3%* (2016-2020) utiliza a fotografia como ferramenta discursiva para reforçar a oposição entre opressão e resistência. Assim como em *Onisciente*, a construção imagética dessas obras vai além da estilização e se estabelece como um elemento ativo na organização dos significados narrativos e políticos.

O efeito dessas escolhas estéticas se estende à recepção, moldando a experiência sensorial do espectador. O desconforto gerado pela rigidez compositiva, pela monotonia cromática e pelo uso recorrente de planos de vigilância reforça a sensação de opressão e artificialidade, criando um estranhamento que intensifica a imersão na lógica do sistema. A ruptura desse padrão em momentos de instabilidade emocional não apenas aproxima o público da protagonista, mas evidencia o colapso da suposta racionalidade objetiva da tecnologia. Dessa forma, a cinematografia de *Onisciente* insere-se em um debate mais amplo sobre a relação entre estética e discursividade na ficção científica.

A fotografia, ao reforçar a ambientação distópica, opera como um dispositivo de crítica, problematizando os limites da razão instrumental e do controle algorítmico sobre a experiência humana. A representação da vigilância como um aparato visualmente ordenado, mas estruturalmente falho, tensiona a crença na neutralidade da tecnologia, evidenciando sua natureza seletiva e excludente. Esse processo revela como a estética pode ser mobilizada como um espaço de disputa simbólica, no qual a experiência sensível do espectador se torna parte de uma reflexão mais ampla sobre poder, controle e resistência.

Ao explorar a interação entre *logos* e *pathos* por meio de escolhas visuais, a série exemplifica como a cinematografia pode ser mobilizada para questionar os limites do controle

e a possibilidade de resistência. A ficção científica latino-americana, apesar dos desafios de consolidação no mercado global, tem produzido abordagens inovadoras que articulam a materialidade da imagem como um campo de crítica política e cultural. A descontinuidade da série antes de um desfecho narrativo apenas reforça a imprevisibilidade de sua própria temática, ressoando com a incerteza que permeia sua narrativa e refletindo, em sua própria trajetória, as dificuldades de se estabelecer uma produção audiovisual que desconstrói os discursos dominantes sobre vigilância e poder.

Dessa forma, a análise proposta contribui para a ampliação das discussões sobre o papel da fotografia no audiovisual latino-americano, evidenciando sua capacidade de tensionar razão e emoção na organização da experiência estética. O estudo dessas interações permite aprofundar a compreensão da relação entre estética, narrativa e recepção, consolidando a cinematografia como um elemento central na produção de discursos visuais que interrogam as dinâmicas de poder e subjetividade no contexto contemporâneo. Ao posicionar a estética como um campo de disputa política, *Onisciente* exemplifica como a ficção científica pode funcionar não apenas como um espelho do presente, mas como uma arena de resistência simbólica e crítica às estruturas de controle que moldam o mundo contemporâneo.

Referências

- ARISTÓTELES. **Arte retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. São Paulo: Edições 70, 2005.
- DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FONTENELLE, Isleide. **Cultura do consumo: fundamentos e formas contemporâneas**. Ed. FGV, Rio, 2017
- HANICH, Julian. **The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience**. Edinburgh University Press, 2018.
- HANICH, Julian. **Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear**. Routledge, 2010.
- MERCADO, Gustavo. **The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition**. Burlington: Focal Press, 2011.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos**. Covilhã: LabCom.IFP, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SHUSTERMAN, Richard. **Consciência corporal**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Rio de Janeiro: E Realizações, 2012.

SIMMEL, George. **A metrópole e a vida mental**. In: VELHO, Otávio Guilherme. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

PARRET, Herman. **A estética da comunicação: além da pragmática**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

Referências audiovisuais

ONISCIENTE. Direção: Pedro Aguilera. São Paulo: Boutique Filmes, Netflix, 2020. 1 temporada, 6 episódios. Disponível em: <https://www.netflix.com>. Acesso em: 31 de janeiro de 2025.

3%. Direção: Pedro Aguilera. São Paulo: Boutique Filmes, Netflix, 2016-2020. 4 temporadas. Disponível em: <https://www.netflix.com>. Acesso em: 31 de janeiro de 2025.

CROMO. Direção: Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo, Pablo Fendrik. Buenos Aires: Historias Cinematográficas, 2015. 1 temporada, 12 episódios.

A CIDADE ONDE ENVELHEÇO. Direção: Marília Rocha. Belo Horizonte: Anavilhana Filmes, 2016.

Recebido em 31/01/2025

Aceito em 14/04/2025

DIMENSÕES CRISTÃS DA LUZ EM *QUANDO EU ERA VIVO* (2014): ESTRATÉGIAS E SENTIDOS CRISTÃOS DAS LUZES E DAS TREVAS NO CINEMA DE TERROR LATINO-AMERICANO

Antoine Nicolas Gonod d' Artemare¹

Resumo: No presente artigo, investigamos as possíveis dimensões cristãs da luz e da sombra que permeiam a direção de fotografia audiovisual do longa-metragem *Quando eu era vivo* (2014), do diretor brasileiro Marco Dutra. Por meio de um procedimento comparativo, confrontamos a fotografia do filme com diferentes práticas cristãs da luz anteriores ao século XVIII. A partir disso, argumentamos que a construção luminosa do filme ecoa determinados sentidos, valores e estratégias da luz e da sombra ligados à religião cristã. Em específico, buscamos entender de que modo o conceito teológico de economia, tal como estudado por Giorgio Agamben e Marie-José Mondzain, pode contribuir para iluminar a compreensão de algumas estratégias emocionais que mobilizam a luz e estão presentes nos diferentes objetos estudados. Embora não desejemos, de forma alguma, generalizar os resultados de nosso estudo, ambicionamos, a partir dele, não apenas tensionar de que modo a fotografia audiovisual se insere em uma produção imaginária mais ampla — da qual se torna inseparável —, mas também desnaturalizar os possíveis sentidos, valores ou relações de poder veiculados, estimulados ou instaurados por meio de certas práticas luminosas audiovisuais.

Palavras chave: cinema; cristianismo; luz; sombra; economia

CHRISTIAN DIMENSIONS OF LIGHT IN *QUANDO EU ERA VIVO* (2014): CHRISTIAN STRATEGIES AND MEANINGS OF LIGHT AND DARKNESS IN LATIN AMERICAN HORROR CINEMA

Abstract: In this article, we investigate the possible Christian dimensions of light and shadow that permeate the audiovisual cinematography of the feature film *When I Was Alive* (2014), by Brazilian director Marco Dutra. Through a comparative procedure, we compare the film's direction of photography with different Christian practices of light prior to the 18th century. Based on this, we argue that the film's luminous construction echoes certain meanings, values, and strategies of light and shadow linked to the Christian religion. Specifically, we seek to understand how the theological concept of economy, as studied by Giorgio Agamben and Marie-José Mondzain, can contribute to illuminating the understanding of some emotional

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 2024) e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2020). Tem formação em Cinema pela École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son (ENSMIS-La Fémis, Paris, 2010). Entre 2018 e 2025, trabalhou como professor no Curso de Cinema e Audiovisual da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-RJ). É pesquisador-associado do Grupo de Pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento, do CNPq, dedicado aos estudos em direção de fotografia (<https://www.direcaoedefotografia.com/>). Seus principais temas de pesquisa são cinema e audiovisual; direção de fotografia; luz e (bio)política. E-mail: antoine.dartemare@gmail.com

strategies that mobilize light and are present in the different objects studied. Although we do not wish, in any way, to generalize the results of our study, we aim, based on it, not only to stress how audiovisual photography fits into a broader imaginary production — from which it becomes inseparable — but also to denaturalize the possible meanings, values or power relations conveyed, stimulated or established through certain audiovisual lighting practices.

Keywords: cinema; Christianity; light; shadow; economy

Introdução

No presente artigo, interrogamos as relações entre a fotografia audiovisual e algumas dimensões cristãs da luz no contexto latino-americano. Queremos argumentar que a organização luminosa do filme *Quando eu era vivo* (2014) pode ser melhor compreendida a partir do estudo de determinados sentidos e mediações da luz e da sombra ligados à religião cristã. Através dessa análise, pretendemos especificamente compreender de que modo o conceito de economia² pode contribuir para a compreensão de estratégias emocionais luminosas mobilizadas nos diferentes objetos estudados. Com isso, ambicionamos tanto tensionar de que modo a fotografia audiovisual se insere em uma produção imaginária mais ampla, da qual se torna inseparável, quanto desnaturalizar os possíveis sentidos, valores ou relações de poder veiculados, estimulados ou instaurados por meio de práticas luminosas.

Para defender essa hipótese, iremos, em um primeiro momento, analisar algumas lanternas cristãs empregadas entre os séculos XI e XVII, na Europa, a fim de perceber de que maneira luz e sombra foram tornadas elementos simbólicos de um imaginário e instrumentalizadas de maneira econômica, em diferentes contextos, pela igreja católica. A partir disso, empregaremos uma perspectiva comparativa a fim de confrontar esses dispositivos luminosos com a fotografia de cenas de *Quando eu era vivo* (2014), buscando delinear de que maneira as luzes do filme estão atravessadas por um imaginário cristão das luzes e das sombras.

² Como abordaremos no artigo, a noção teológica de *oikonomia* (“economia”) foi desenvolvida pelos padres fundadores da igreja cristã como um conceito operatório que permitiu tanto legitimar diversas doutrinas do cristianismo quanto estabelecer meios para permitir a administração de todas as realidades temporais da igreja cristã (Agamben, 2016; Mondzain, 2013).

Ainda que não seja do alcance do presente artigo, busca-se, a partir desse estudo inicial, pensar de que maneira a fotografia do filme de Marco Dutra poderia ser representativa da existência de sentidos e estratégias cristãs da luz e das sombras que permeiam e moldam, de diferentes formas e em diferentes graus, as produções imagéticas materiais e o(s) imaginário(s)³ audiovisuais latino-americanos contemporâneos, em particular o cinema de terror. Antes de começar nossa análise, convém, inicialmente, explicitar alguns dos pressupostos, noções e metodologias nos quais se baseia a presente investigação.

Pressupostos teórico-metodológicos

Ao apontarmos, no presente artigo, para possíveis dimensões cristãs da luz na fotografia do filme *Quando eu era vivo* (2014), o que compreendemos pela noção de “luz”? Através do termo, nos referimos às distintas modulações (de intensidade, rítmicas, formais etc.) que o fenômeno luminoso pode apresentar no espaço e no tempo. A luz aqui não se restringe, portanto, aos gestos organizadores de luz e visibilidade, mas abarca também as práticas de sombra e invisibilidade. Reconhecemos, ainda, a maneira pela qual as luzes participam tanto da constituição do mundo cognoscível e experimentável quanto das relações entre seres humanos e/ou não humanos – de forma consciente ou inconsciente, individual ou coletiva. Sendo assim, consideraremos a luz como uma mídia (Cubitt, 2014, p. 2) cuja materialidade é capaz não apenas de refletir como também de participar do estabelecimento

³ Através da noção de “imagem”, compreendemos, como propõem Lucia Santaella e Winfried Nöth (Santaella; Nöth, 2014), não apenas a produção de representações visuais através de objetos materiais, mas também aquilo que pertence ao domínio da imaginação, conjunto das imagens e representações mentais formadas por certos grupos em suas mentes. A partir disso, no campo da produção imagética, distinguiremos a produção material de imagens da produção mental que participa da construção do que chamaremos de “imaginário”. Entendemos que o imaginário se encontra, portanto, necessariamente ligado à produção de imagens materiais, já que as influenciam diretamente e que é por elas igualmente influenciado. Compreendemos, ainda, que imaginário e produção imagética material — assim como as práticas luminosas — são elementos importantes para a constituição dos sujeitos e dos grupos, pela maneira como tomam parte na formação de um conjunto de símbolos e atributos de uma determinada coletividade, que se representa e se imagina a partir disso.

de certas relações de poder⁴ e de determinada produção de subjetividade ligadas à religião cristã.

Além disso, é legítimo questionar o que nos autoriza, de um ponto de vista metodológico, comparar as luzes de dispositivos cristãos da Europa medieval e do século XVII às luzes de um filme do cinema de terror brasileiro contemporâneo. Tal procedimento não acabaria comparando o incomparável, esquecendo das particularidades e contextos próprios a cada objeto? Não haveria um salto temporal arbitrário e injustificado em tal comparação?

A fim de propor essa confrontação de objetos tão distintos, amparamo-nos, primeiramente, em um movimento próprio da perspectiva genealógica — que opera justamente por comparação de diferentes vozes, práticas e discursos de áreas e períodos diversos a fim de delinear os deslocamentos, as rupturas perceptíveis entre as configurações históricas analisadas e as formas de subjetividade (Franco Ferraz, 2015, p. 151–168). Em seguida, contudo, nos afastamos da genealogia nietzschiana e foucaultiana ao buscar não tanto as rupturas senão as possíveis sobrevivências ou reverberações de valores cristãos da luz na produção imagética do filme analisado. Desse modo, estamos nos aproximando da operação mental permitida pelo método de constelações filmicas que funciona, como explica a pesquisadora brasileira Mariana Souto, por meio de um agrupamento de objetos cuja observação e escuta “têm o poder de despertar inquietações, engendrar perguntas e provocar caminhos” (Souto, 2020, p. 154). Ainda, a constelação permite justamente que “fenômenos, cronologicamente distantes e aparentemente heterogêneos colocados em cotejo entre si, ilumin[e]m-se reciprocamente, revelando certa afinidade interna” (Botelho *apud* Souto, 2020, p. 155).

Além disso, pensamos que esses objetos não estão, sob certo prisma, tão afastados quanto parecem. Por mais que se trate de materialidades luminosas oriundas de contextos

⁴ Neste artigo, consideramos o poder no sentido foucaultiano da palavra, isto é, de uma palavra no singular que designa, em realidade, uma multiplicidade de relações de forças que se aplicam em um determinado contexto, por meio de formas e técnicas heterogêneas, polimorfas e difusas — através das quais são saturados, incitados e produzidos os corpos, as subjetividades, os modos de viver. Poder, então, não como equivalente de uma instância repressiva e limitadora, como o Estado ou a lei, tampouco no sentido da ideologia marxista, senão como essa rede de relações de forças historicamente instáveis, em contínuo movimento, apoiado no discurso e em dispositivos. E, como explica Foucault (1999, p. 90), “não há poder que se exerça sem uma série de miras e objetivos”. Nesse sentido, nos interessamos não apenas em como se aplica o poder, mas igualmente para que é agenciado.

especiais e históricos distintos, existe um elo específico que une os ambientes socioculturais dos quais os objetos foram tomados, a saber, o cristianismo. Vinda da Europa com o empreendimento colonial, a religião cristã teve um papel de grande importância no processo colonizador que se desenrolou no palco da América Latina, de modo a significá-lo (Montes, 2012, p. 93).

Em “Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina” (2005), o sociólogo peruano Aníbal Quijano argumenta que a colonialidade do poder se apoiou na difusão de uma perspectiva eurocêntrica de conhecimento, que foi imposta e tornada hegemônica graças ao processo de colonização europeu em diversos contextos. Tal perspectiva de mundo, explica o autor, levou tanto ao menosprezo, à repressão e expropriação dos saberes, das tecnologias e das culturas das populações colonizadas, quanto à imposição da cultura e dos saberes dos colonizadores sobre essas populações — como foi o caso da religião judaico-cristã⁵. Ora, para o autor, tal aspecto é justamente um dos elementos que caracteriza certo regime de poder ainda vigente nesse cenário — a chamada colonialidade do poder — que, embora tenha começado com o projeto colonial, não se deteve com o fim dos regimes políticos coloniais, mas sobreviveu a eles. Nesse sentido, ainda que tenha se reconfigurado historicamente e não seja mais fruto de uma imposição, a maneira como a religião cristã marcou o território brasileiro e está nele presente, de modo significativo, até hoje são para nós índices que corroboram a percepção da colonialidade do poder.⁶

Ao confrontar objetos culturais contemporâneos com práticas e materialidades do cristianismo europeu pré-moderno, não queremos negar as especificidades de cada prática luminosa em seu espaço-tempo, nem as particularidades que foram desenvolvidas pelas

⁵ O autor relata que os processos colonizatórios “forçaram – também em medidas variáveis em cada caso – os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa. É este o caso da religiosidade judaico-cristã. Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura” (Quijano, 2005, p. 121).

⁶ Através de suas diversas vertentes, o cristianismo se fez presente de forma importante na história do país. Dentro dos cristãos, por exemplo, os protestantes representavam sozinhos, no ano de 2020, um terço da população adulta brasileira (Spyer, 2020, p. 21).

diferentes vertentes do cristianismo no Brasil ao longo da história⁷, mas reconhecer de que modo a produção audiovisual contemporânea pode refletir valores, sentidos ou estratégias presentes naquele cristianismo — especialmente no que diz respeito aos sentidos e estratégias da luz e da sombra, sobre os quais iremos nos debruçar agora antes de seguir com a análise da fotografia de cenas do filme.⁸

Lanternas cristãs: luzes de proteção e luzes de ameaça

A luz possui grande importância e polissemia dentro da cultura e da cosmogonia cristã, segundo as quais o mundo teria se iniciado por meio da fala divina — o verbo — mobilizando a luz no gesto de criação. Conhecemos essa história: “Deus disse: ‘Haja luz’, e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas. Deus chamou à luz ‘dia’ e às trevas ‘noite’” (Gn 1,3-5).⁹ Há, nesse gesto inicial, não apenas uma separação, mas também uma hierarquização, ao proferir uma supremacia da luz (Cubitt, 2014, p. 266). Nesse sentido, percebemos uma interligação essencial entre a luz e as trevas, a primeira não

⁷ Ainda que reconheçamos especificidades das práticas luminosas cristãs no continente latino-americano, — como são, por exemplo, as práticas luminosas ligadas à teatralidade jesuíta, conforme o caso dos espetáculos do padre José de Anchieta (Bortolini, 2000; De Carvalho, 2015) — pensamos que as dimensões cristãs da luz refletidas no filme analisado podem ser melhor compreendidas a partir do contexto europeu.

⁸ Talvez seja impossível falar do “cristianismo da luz” no singular, considerando tanto a diversidade das práticas luminosas empregadas pelas igrejas cristãs ao longo da história quanto a própria multiplicidade das igrejas cristãs. Como assinala a teóloga Ivone Gebara, em *O que é cristianismo* (2008), “aquilo a que chamamos cristianismo na realidade são cristianismos” (Gebara, 2008, p. 29), já que se trata de um fenômeno heterogêneo, em que as diferentes igrejas se adaptam às vivências, tradições e interpretações próprias das culturas de que emergem. Essa plasticidade do cristianismo diz respeito também à questão da luz: se o catolicismo da contrarreforma dela se apropriou como instrumento de poder, de outro modo se posiciona, por exemplo, a igreja protestante ou, ainda, dentro da própria Igreja Romano-Católica, a ordem monástica de Cîteaux, que, através do figura de São Bernardo, no século XII, critica e confronta a estética rutilante e ostentatória de algumas igrejas, convidando a “procurar por brilhos que não fossem corporais senão espirituais” (Vauchez, 2010, tradução nossa). Ainda, estamos conscientes de que as luzes mobilizadas por igrejas neopentecostais são de outra natureza, natureza essa que um filme como *Divino Amor* (2019) reflete e tematiza de maneira satírica. Ciente disso, ao falar de algumas “dimensões cristãs da luz” no presente artigo, é sempre tendo em mente os sentidos, valores e as estratégias da luz relacionados às situações e dispositivos específicos que analisamos na primeira parte. De forma geral, são luzes que se aproximam das estratégias luminosas da contrarreforma da Igreja Romano-Católica (ainda que não se circunscrevam a esse contexto) e que têm em comum serem práticas que podem ser melhor apreendidas a partir do conceito teológico da economia cristã (Agamben, 2016; Mondzain, 2013).

⁹ As citações bíblicas feitas ao longo do texto foram extraídas da edição da Bíblia de Jerusalém publicada pela Paulus em 2002 (Bíblia de Jerusalém, 2002).

podendo existir – e dominar – sem a oposição dialética com a segunda. Através dessa narrativa mitológica, uma relação de força é estabelecida entre luz e escuridão – ou melhor, entre luz e trevas.^{10 11}

No contexto da religião cristã, a luz e a sombra parecem (ao menos à primeira vista) obedecer a uma lógica maniqueísta, na medida em que esses elementos parecem atuar como princípios antagônicos e irreduzíveis. De fato, nesse contexto, a luz é frequentemente associada a um elemento divino e protetor, ao bem absoluto, em contraposição à escuridão, muitas vezes vinculada ao mal absoluto e às forças diabólicas — às trevas.¹² Testemunhas dessa batalha entre luzes divinas e sombras maléficas, as “lanternas dos mortos”, construções enigmáticas que datam do século XI ou XII, costumavam ficar erguidas no centro de cemitérios, nas regiões francesas de Limousin, Poitou e Saintonge. Em seu artigo “Les lanternes des morts: une lumière protectrice?”, a historiadora medievalista francesa Cécile Treffort (2001, p. 147, tradução nossa) descreve essas edificações:

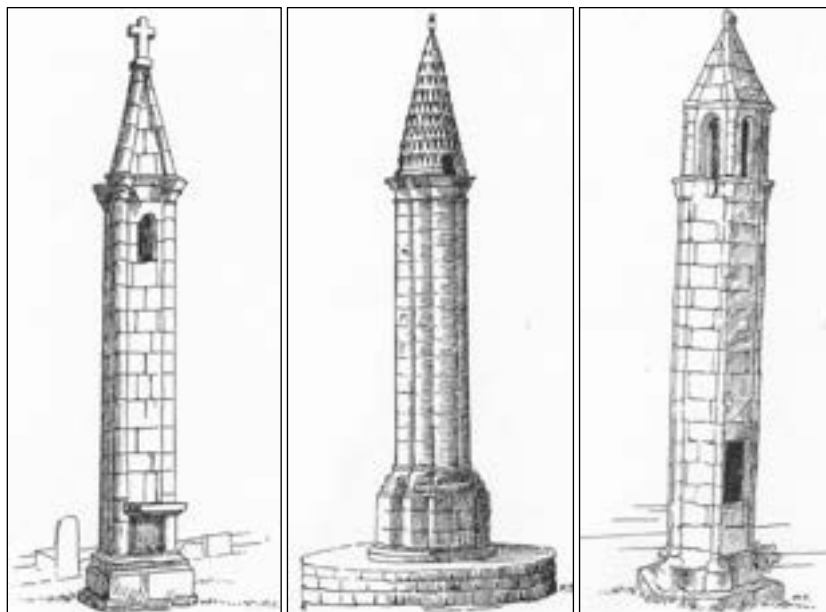
as lanternas [...] se distinguem antes de mais nada por seu tamanho imponente e sua verticalidade, que rompe com a horizontalidade dos túmulos vizinhos ao mesmo tempo em que responde à torre do sino da igreja vizinha, se fazendo visíveis, ainda que estejam bem distantes. O corpo da lanterna, geralmente de seis a oito vezes mais alto do que largo, é formado, dependendo dos casos, por uma coluna, um conjunto de pequenas colunas ou um fuste construído, de planta quadrada ou poligonal. [...] No topo, as aberturas, em número variável, são perfuradas ou formadas pelo espaçamento regular das colunas superiores. No centro desse espaço aberto, que podia ser envidraçado [...], um gancho tornava possível suspender uma lâmpada e/ou uma roldana destinada a içá-la.

¹⁰ Sobre a maneira como a dimensão hierárquica da luz e da sombra é expressa no cinema, citamos apenas como exemplo a cena de abertura de *Fausto* (1926).

¹¹ Optamos aqui pelo termo “trevas” para nos referir à instrumentalização da escuridão pela igreja cristã, de modo a preservar a escuridão de possíveis conotações pejorativas.

¹² Como veremos, no entanto, essa dicotomia — que associa à luz uma dimensão positiva e à escuridão, uma conotação negativa — não se aplica às práticas das lanternas mágicas desenvolvidas pelo padre jesuíta Kircher, tampouco aos usos da luz no filme *Quando eu era vivo* (2014), revelando uma maior ambiguidade e versatilidade das práticas de luz e dos sentidos veiculados nesses ambientes.

Figura 1 – Lanternas dos mortos de Pers, Cellefrouin e Santo Augustin de Versillat



Fonte: Treffort (2001, p. 148-149)

A fim de compreender os possíveis pretextos para a existência de tais lanternas nos cemitérios, e na falta de testemunhos escritos consistentes sobre essas construções, a historiadora recorreu aos significados da luz em textos bíblicos e em orações do período. Nessa cena medieval, analisa Treffort, a luz apresenta ampla polissemia. Em primeiro lugar, a luz possui tanto uma origem divina quanto um caráter positivo – em oposição à negatividade das trevas. Além disso, é concebida como um elemento estruturante do tempo, na medida em que este decorre da alternância entre o dia e a noite, que será revogada apenas no dia do juízo final, quando – segundo a tradição cristã – Jesus Cristo voltará em sua glória e os mortos ressuscitarão na luz perpétua do Reino de Deus. Ademais, a luz marca a presença do divino – concebido como luz capaz de guiar os fiéis durante a noite – e do Cristo, imagem de Deus: “Eu sou a luz do mundo. Quem me segue não andarás nas trevas, mas terá a luz da vida” (Jo 8,12). Transparece, ainda, em orações do período, um valor redentor da luz, capaz de rechaçar a mentira e os espíritos impuros.

A partir disso, a autora formula a hipótese de que a luz acesa nos cemitérios poderia não apenas prefigurar a luz perpétua do Reino de Deus, mas também tornar-se uma forma de garantir bem-aventurança e bênção para os mortos que descansam nesse espaço. E não apenas: a luz poderia simbolizar, para Treffort, a presença de um Deus que afastaria demônios

e espectros do espaço sagrado do cemitério, protegendo tanto os vivos quanto os mortos frente às manifestações sobrenaturais de tais lugares.¹³ A hipótese formulada pela autora em relação a essa prática nos parece convincente quando a comparamos com outros usos da luz no contexto da religião cristã;¹⁴ e a dimensão de proteção da luz será importante quando analisarmos, na segunda parte, as modulações da luz em *Quando eu era vivo* (2014).

Uma outra hipótese complementar é possível. Ao materializar o perigo das trevas, e torná-lo presente no plano sensorial, a própria luz das lanternas dos mortos não contribuiria também para a emergência de tais ameaças e spectralidades, enfatizando, ao mesmo tempo, a necessidade de busca por uma proteção divina? Com isso, a luz ganharia uma maior complexidade que foge de um simples maniqueísmo, já que através dela as ameaças se manifestariam. Se a falta de documentação escrita sobre as lanternas nos impede de argumentar com maior precisão a favor dessa hipótese, ela, todavia, ganha força quando estudamos o emprego de outras lanternas pela Igreja Católica, à luz do conceito de economia.

Operações luminosas econômicas

O uso das lanternas mágicas pela ordem dos jesuítas pode nos ajudar a compreender essa ambiguidade. A Companhia de Jesus, fundada por Inácio de Loyola, havia por missão, no contexto da Europa, proteger a fé católica contra a ameaça da reforma protestante (Kittler, 2016, p. 102).¹⁵ Para a conversão de leigos ao cristianismo, os jesuítas desenvolveram diversas

¹³ Uma proteção necessária, julga a autora, se considerarmos o fato de que os cemitérios eram experimentados, na época romana, como lugares de grande perigo. Limiar entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, que concentra a angústia da morte e do desconhecido, o cemitério é, segundo ela, um dos lugares mais propícios às aparições de espectros nesse contexto.

¹⁴ Treffort cita duas outras práticas que denotam tal busca por uma proteção através da luz. A primeira é a procissão de purificação que singulariza a festa de Nossa Senhora da Candelária, cerimônia cristã marcada pelo signo da luz. A segunda é a regra de Saint Benedito, no século VI, que obrigava a usar, nos dormitórios monásticos, uma vela acesa até de manhã. Uma medida que será ampliada, mostra a autora, em *statuta* de Pierre Le Vénérable, abade de Cluny, que enfatiza essa obrigação (Treffort, 2001, p. 13).

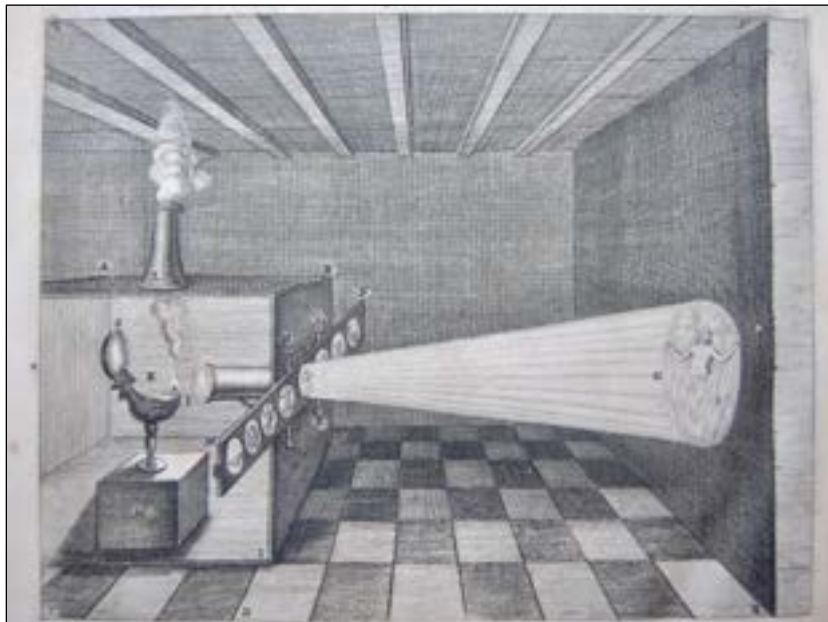
¹⁵ Contra a ameaça da reforma luterana que, em pelo menos metade da Europa, havia “enegrecido” o brilho óptico do “ritual eclesiástico medieval” e pregava a volta da interpretação exclusiva dos textos sagrados - por meio dos quais “todos deveriam alcançar a bem-aventurança sem a veneração das imagens de santos e sem as obras tão úteis à Igreja” -, a outra parte da Europa, católica, mobilizou uma contrarreforma, a qual pretendia estabelecer “contramedidas para equipar a fé antiga com novas técnicas” (Kittler, 2016, p. 101).

mídias ótico-luminosas, como aquelas descritas pelo padre alemão Athanasius Kircher¹⁶ (1602-1680) em seu livro *Ars Magna Lucis e Umbrae* (2000) [A Grande Arte da Luz e da Sombra, em tradução livre]. Ele se encontrava no epicentro do poder institucional da Igreja Católica, Roma, quando publicou, em 1646 e 1671, o livro no qual apresenta os princípios de funcionamento e as instruções para a realização de diversos dispositivos ópticos, incluindo a lanterna mágica, aparato em que uma fonte de luz artificial ilumina, através de um sistema óptico, um modelo desenhado que se encontra projetado sobre uma superfície (Kittler, 2016, p. 106–107).

Em seu livro *Mídias ópticas* (2016), o teórico das mídias alemão Friedrich Kittler descreve uma das ilustrações do livro do padre jesuíta, em que uma lanterna mágica está exposta:

vemos uma lâmpada a óleo e, em frente à lâmpada, uma série horizontal de placas de vidro pintadas, todas esperando sua vez de (quase como no cinema) serem introduzidas no raio de luz e assim projetadas; sobretudo, vemos na escura parede oposta o efeito de projeção daquela placa que nesse momento está imersa no cone de luz da lâmpada a óleo: um homem despido e chamas que lambem suas pernas até o quadril. (Kittler, 2016, p. 106)

Figura 2 – Desenho de projeção da lanterna mágica



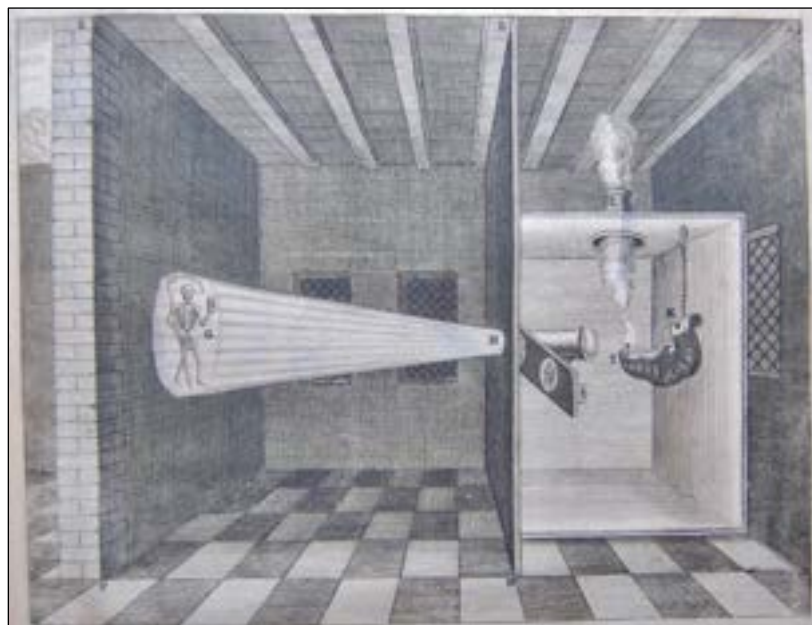
Fonte: Kircher (2000, p. 768)

¹⁶ Kircher realizou pesquisas em disciplinas variadas como história; história natural; egiptologia (em particular, estudo dos hieróglifos); línguas; geologia; música e acústica; magnetismo; astronomia; gnomônica; matemática e ótica (Kircher, 2000).

Essas chamas, julga o autor, deviam ser facilmente associadas às do inferno. As razões da utilização de tal dispositivo pelos jesuítas, apresentando projeções luminosas diabólicas em meio à escuridão, não são de difícil compreensão. O próprio Kircher as expõe: “Essa arte poderia impedir facilmente que pessoas ímpias praticassem muitos vícios se a imagem do diabo fosse desenhada no espelho e projetada em um lugar sombrio” (*apud* Kittler, 2016, p. 107).

Esse cenário de terror se estende a uma segunda ilustração do livro, reproduzida pela figura abaixo (figura 3), na qual se projeta um esqueleto carregando, em uma mão, uma foice e, na outra, o que parece ser uma clepsidra (*ibid.*, p. 769). Aqui, a lanterna mágica encontra-se isolada e escondida atrás de um tipo de “parede falsa” de madeira, permitindo maior eficiência emocional das imagens propiciada pela “ignorância de quem as olha” (Kircher, 2000, p. 418, tradução nossa, grifo nosso), graças à dimensão oculta do dispositivo.

Figura 3 – Desenho de projeção da lanterna mágica



Fonte: Kircher (2000, p. 769)

Com isso, percebemos como a utilização da lanterna mágica pelo padre ambicionava promover, através de sua luz, um sentimento de medo que permitisse uma forma de controle sobre os espectadores. Essa “luz de cruzada” visava projetar uma influência direta sobre pensamentos e ações, já que, como afirma o jesuíta, tal aparelho permitiria afastar os sujeitos do caminho do vício – das “trevas”.

Para garantir a eficiência do dispositivo, contudo, era crucial que a luz da lanterna mágica surgisse em meio à escuridão. Isso se devia não apenas às limitações de intensidade das luzes artificiais utilizadas pelo dispositivo naquela época,¹⁷ mas também – e sobretudo – ao aproveitamento dos sentimentos de insegurança e medo propiciados pela escuridão. Kircher (*apud* Kittler, 2016, p. 107) era consciente de como essa escuridão é capaz de catalisar a reação emocional dos espectadores, já que reconhece em seu livro que essas imagens seriam muito mais aterrorizantes se projetadas em um ambiente escuro.

Esse dispositivo apresentado pelo padre nos permite perceber certa ambiguidade da luz no cenário da religião cristã. As luzes das lanternas mágicas parecem se afastar dos sentidos e dos valores atribuídos historicamente à luz nesse contexto, tais quais os apontados por Treffort. De fato, as luzes já não possuem uma dimensão divina, positiva e protetora (como era o caso da luz das lanternas dos mortos), ao se tornarem veículos de evocações negativas de espectros e criaturas que ameaçam o espectador. Trata-se, contudo, apenas de um aparente afastamento, pois, ainda que tais luzes fujam de uma dimensão maniqueísta, conformam-se aos dogmas cristãos na medida em que se inscrevem em uma lógica de instrumentalização econômica de mídias a serviço do divino, conforme gostaríamos de argumentar.

A que se refere o termo “economia”, e de que maneira essa noção legitima a instrumentalização da luz idealizada por Kircher? A noção teológica de “economia” foi desenvolvida pelos padres fundadores da igreja cristã como um conceito operatório que permitiu legitimar diversas doutrinas do cristianismo. O termo, de origem grega (*oikonomia*), deriva da palavra *oikos* (casa), e se referia de forma geral à administração do *oikos*, isto é, da igreja cristã — já que o conceito estabelecia meios que permitiam administrar a totalidade das realidades temporais da igreja (Mondzain, 2013, p. 41). Trata-se de um conceito complexo, do qual não pretendemos exaurir os múltiplos sentidos (estudados exemplarmente pela filósofa francesa Marie-José Mondzain), mas do qual gostaríamos de salientar alguns aspectos importantes para nossa argumentação.

¹⁷ A frágil intensidade das luzes artificiais existentes na época (velas e lâmpadas de azeite), ainda que fortalecida pelo uso de espelhos côncavos ou parabólicos, restringia a realização das projeções de lanterna mágica a salas escuras ou semi-escuras (Bermejo; Díaz; Lires, 2000, p.49).

A primeira característica é que a economia possui uma dimensão santamente estratégica, como salienta Mondzain, na medida em que defende uma adaptabilidade dos meios em função dos fins almejados. Isso legitima, por exemplo, o emprego de métodos mais eficientes que o discurso, como as imagens — concebidas como meios rápidos para ensinar e emocionar — e, acrescentaríamos, a luz. De forma interligada, o conceito também autoriza recorrer a estratégias afetivas para o convencimento dos homens (Mondzain, 2013). São exemplares dessa questão os verbetes “emocionar” e “precauções oratórias” da *Encyclopédie théologique*, obra que a autora diz ser reveladora dos ensinamentos dos padres fundadores da igreja cristã, e na qual se afirma que o

orador verdadeiramente eloquente não é o que se limita a instruir e agradar; para atingir a perfeição, é preciso, além disso, emocionar os corações, revolver as paixões e determinar as vontades mais rebeldes [...]. A graça de pura luz é a graça do Criador. Ela bastava ao homem inocente; mas a graça do Redentor, a graça medicinal, encerra também o deleite: o homem pecador necessita dele [...]. Ainda que vosso discurso tivesse brilho, o verdadeiro, aquele brilho puro e próprio da verdade, vosso discurso não passaria de uma geleira bela, porém fria. É preciso ver nele uma luz acompanhada de calor, atividade e força. (*apud* Mondzain, 2013, p. 83)

Considerando a forma pela qual Kircher busca, por meio dessas projeções, emocionar o espectador a fim de exercer um tipo de influência sobre ele, a utilização das lanternas mágicas é significativa de uma instrumentalização econômica da luz pelo padre. Tal iniciativa pode ser melhor compreendida considerando a possibilidade de recorrer às estratégias afetivas legitimada pelo conceito de economia. Considerando o contexto dos conflitos religiosos nos quais se inserem as pesquisas de Kircher, os fins justificam economicamente os meios. Desse modo, a lanterna mágica jesuíta nos parece ser uma visualidade que mobiliza a luz e a escuridão como forma de catalisar a resposta emocional do espectador (não só de inquietação, mas também de surpresa) em benefício de uma reafirmação da fé e, portanto, da economia da igreja cristã.¹⁸

¹⁸ Embora não possamos aqui aprofundar nossa análise, cabe mencionar como outros dispositivos óptico-luminosos desenvolvidos por Kircher mobilizam a luz a serviço de estratégias econômicas. É o caso de um dispositivo de metamorfoses catóptricas descrito pelo padre jesuíta em seu livro, que ambicionava criar um truque óptico de tal forma que uma pessoa, ao se olhar em um espelho, se visse transformada em um animal monstruoso ou cadáver animado (Kircher, 2000, p. 428, p. 783).

Dimensões cristãs da luz em *Quando eu era vivo* (2014)

Vimos, na primeira parte deste artigo, de que forma as práticas luminosas cristãs analisadas refletem uma ambiguidade nos valores atribuídos à luz e à sombra; já que essas práticas tanto associam à luz uma dimensão positiva e protetora (no caso das lanternas dos mortos), quanto a empregam como meios de catalisar respostas emocionais de inquietação do espectador, de produzir “trevas” (no caso das aparições espectrais das lanternas mágicas jesuítas). Como argumentamos, a luz é, ainda, acionada como uma mídia econômica pela maneira como segue uma dimensão santamente estratégica a serviço de táticas afetivas empregadas no intuito de convencer o espectador/fiel.

Gostaríamos, nesta segunda parte do artigo, de tecer um paralelo entre essas práticas luminosas cristãs e a fotografia do filme *Quando eu era vivo* (2014), interrogando de que modo a direção de fotografia do filme pode ecoar os sentidos, os valores ou as estratégias cristãs da luz analisadas na primeira parte.

O filme é um longa-metragem ficcional brasileiro realizado pelo diretor Marco Dutra e fotografado pelo diretor de fotografia Ivo Lopes Araújo. O filme conta a história de Júnior, um homem próximo dos quarenta anos, que, após perder o emprego e se divorciar, se abriga na antiga casa de seus pais, hoje ocupada apenas por seu pai viúvo. Ao invés de procurar um novo lar e emprego, Júnior se instala no quatinho do apartamento onde estão guardadas lembranças e pertences de sua mãe falecida, que ele passa a recolocar nos lugares em que ocupavam na casa. Essa volta do passado, contudo, causa um grande descontentamento em seu pai, Sênior, que parece querer virar essa página de sua história de forma intransigente. Descobrimos, aos poucos, o motivo de tal insatisfação: a mãe era uma grande adoradora das práticas de ocultismo que o pai reprovava e que a levou à sua perdição. Tudo indica, até o final do filme, que Pedro, irmão de Júnior, também faleceu. No entanto, em certo momento, somos informados de que ele foi, na realidade, internado em uma instituição psiquiátrica depois de ter tentado assassinar seu pai. Revolvendo os pertences do passado de sua mãe, Júnior se depara com uma partitura de música, e sua respectiva letra, que consegue tocar — auxiliado por Bruna, uma jovem musicista e cantora a qual aluga um quarto naquele apartamento. Tal música se revela ser um meio de invocação do espírito de sua mãe, que travou um pacto com

forças satânicas. Por fim, Júnior consegue atender ao pedido do espírito de sua mãe, ao atacar seu pai e realizar um ritual para oferecer sua alma ao diabo.

No início do filme, vemos Júnior andar pelas ruas escuras até chegar ao portão do prédio de seu pai. As vias pelas quais ele caminha não nos inspiraram plena confiança, talvez não só pelo fato de estarem semidesertas, mas também por conta da importante escuridão que rodeia o personagem. Além disso, a presença-ruído do vento e os gritos vindos do breu do parque vizinho reforçam nossa inquietação frente a um clima de certa estranheza, que a trilha sonora do filme arremata com suas notas graves no piano. Quando, enfim, Júnior abre o portão do prédio, irrompe no silêncio da noite seu ranger, que evoca, em nosso imaginário, o som de uma porta de cadeia.¹⁹ O filme mal começou, e já estamos com as emoções à flor da pele.

Os primeiros passos dados por Júnior no apartamento do pai já contrastam por completo com as condições luminosas da primeira cena. O filho encontra, de fato, um espaço amplamente iluminado por uma luz branca de coloração fria, como podemos ver nas figuras 4 e 5. O apartamento parece um refúgio contra a escuridão inquietante que circunda aquele local, presente na cidade e no parque da vizinhança.

¹⁹ Focaremos nossa análise na iluminação do filme sem, contudo, ignorar a maneira pela qual o som participa, em diversos momentos, da construção de uma atmosfera de tensão concomitantemente com a escuridão. Vale frisar que, se priorizamos metodologicamente, no presente texto, a análise da imagem, não significa, de modo algum, que a consideramos como prioritária em relação aos demais elementos mobilizados pela obra.

Figura 4– Júnior no apartamento familiar, no início do filme



Fonte: Imagens extraídas do filme *Quando eu era vivo* (2024)

Figura 5 – Júnior no apartamento familiar, no início do filme



Fonte: Imagens extraídas do filme *Quando eu era vivo* (2024), Marco Dutra.

Essa luz plena, branca e fria, simbólica da tranquilidade e normalidade que marcam o início do filme, não demora, no entanto, em demonstrar sinais de falha. Em dado momento, enquanto Júnior está procurando um comprimido de aspirina na cozinha, a luz do cômodo pisca antes de se apagar por completo. Envolto nessa meia escuridão, ele percebe então um primeiro sinal de atividade anormal na casa: a roupa do varal, situada no cômodo ao lado, está balançando sem que nada explique tal movimento.

Figuras 6 e 7 – Júnior está na cozinha quando a luz pisca e apaga



Fonte: Imagens extraídas do filme *Quando eu era vivo* (2024)

Entretanto, diante da determinação do pai em afastar qualquer escuridão, tal falta de luz não permanece por muito tempo. A cena seguinte se abre justamente com um plano mostrando a luminária de teto da cozinha consertada e acesa, brilhando acima da mesa de jantar em que o pai, o filho e a locatária comiam. Em outra cena, vemos o pai numa escada, trocando um tubo de luz fluorescente, o que acentua a percepção do espectador de que não há lugar, nessa casa, para o que não seja luz. Tal motivo será revelado ao longo do filme, já que compreendemos, aos poucos, não ser a escuridão aquilo que o pai rechaça, senão, através dela, o(s) mundo(s) ligado(s) às práticas do ocultismo exercidas, no passado, pela mãe falecida (espiritualmente presente no lar, como descobriremos).

Dessa forma, vemos aqui como a luz — ou melhor, a “luz em sombras” — é, em conjunto com outros elementos (como bíblia, ex-votos etc.), mobilizada pelo personagem do pai enquanto uma materialidade que, tal qual as lanternas dos mortos, é simbólica de uma presença divina²⁰ capaz de afastar demônios e espectros do lar familiar, protegendo-o das manifestações sobrenaturais. Assim, a luz aparece no filme carregada de um sentido que reverbera o valor redentor da luz na cultura cristã pré-moderna, conforme analisamos na primeira parte a partir de Treffort (2001).

A luta do pai contra as trevas e contra a volta do passado será, ainda assim, em vão. Aos poucos, o apartamento familiar encontra-se invadido pela penumbra, uma transformação que não deixa de ser percebida pela amiga manicure e exorcista do pai: “O que está acontecendo, Zé?”, pergunta ela, “Está tão escuro”, percebe com certo receio. A que responde o pai: “Foi ele”, se referindo ao filho, “Ele deixou a casa como era antes”.

Nesse sentido, a transformação luminosa que ocorre entre o início e o final do filme é nítida: o apartamento passou de uma luz que tende a um baixo contraste e a uma brancura azulada (figura 8) (evocando a iluminação higiênica de uma sala de cirurgia em que não há sombra alguma capaz de acolher espectros e demônios), para uma maior penumbra da qual irrompem fontes de iluminação mais quentes (como abajures e velas), contribuindo para a produção de um maior contraste em que paira um certo misticismo (perceptível na figura 9). Essa transmutação luminosa é, como já mencionamos, fruto da iniciativa de Júnior, que recupera, no quatinho de dependência, os diferentes pertences, abajures e objetos de decoração de sua mãe e os coloca de volta em áreas centrais do apartamento. Tal mudança é aqui reveladora e expressiva de uma nova abertura do filho para as práticas esotéricas da mãe, para o mundo da magia e dos espíritos que o pai até então buscava manter à distância.

²⁰ Aqui, principalmente o Deus católico, se julgamos pelos objetos de proteção empregados pela família. Entre os elementos utilizados pelos personagens como forma de proteção, podemos elencar: uma placa inscrita “Deus protege esse lar”; uma Bíblia católica (usada pelo irmão de Júnior, no hospital psiquiátrico); o sal e as ervas usados na sessão de exorcismo pela amiga-manicure e um talismã de proteção que o pai carrega no pescoço. Esses dois últimos elementos não estão, contudo, necessariamente ligados à religião cristã. No caso do filme, ainda que o cristianismo ocupe um papel de destaque, são evocadas de forma mais ampla práticas ligadas a um sincretismo religioso na luta contra as forças maléficas que figuram no apartamento.

Figuras 8 e 9 – A transformação luminosa do apartamento ao longo do filme



Fonte: Imagens extraídas do filme *Quando eu era vivo* (2014), Marco Dutra.

A segunda cena de invocação do espírito da mãe pela dupla é igualmente reveladora do modo como a luz ecoa determinados sentidos e valores mais tradicionais da religião cristã. Júnior e Bruna estão no quartinho e iniciam a canção de invocação, quando, de repente, a luz do abajur alocado atrás deles passa a oscilar. De novo, o apagar das luzes — mesmo que momentâneo ou incompleto — carrega consigo uma ameaça: aquela de uma abertura para o mundo espiritual e suas forças maléficas. Logo depois dessa oscilação, de fato, manifestações sobrenaturais ocorrem: um toca-discos que se encontra no quarto se liga sozinho, toca uma

música em velocidade variada e, depois, invertida,²¹ dando lugar a sons estranhos evocadores de forças demoníacas.²²

Figuras 10, 11 e 11 – Júnior e Bruna invocam pela segunda vez o espírito da mãe



²¹ Seria uma referência aos rumores que diziam que a cantora brasileira Xuxa teria colocado várias mensagens satânicas em suas canções infantis — lenda urbana mais famosa da história (Malva, 2021)?

²² Nessa cena, a aparição da mãe e das forças espirituais que a acompanham se faz presente por meio das ondas eletromagnéticas que constituem a energia elétrica. Graças a elas, espíritos se tornam capazes não apenas de produzir um *blackout*, mas também de ligar aparelhos domésticos como o toca-discos. Tal controle da rede elétrica por forças malévolas é uma constante na fotografia de terror, da qual o apagar das luzes é apenas uma figura entre outras. A abertura de *A bruma assassina* (1980), de John Carpenter, é um exemplo paradigmático dessa questão.



Fonte: Imagens extraídas do filme *Quando eu era vivo* (2014)

Aqui, a iluminação se torna “clássica”, no sentido proposto por Revault d’Allonnes (1991), isto é, uma iluminação expressiva, dramatizada, teatral, metaforizada, que carrega luminosamente um sentido pleno e se oferece como instrumento de linguagem. A passagem do regime de luz para a sombra sobrepõe à narrativa uma grade de leitura através da qual adivinhamos o perigo que espera os personagens. Nesse momento, a fotografia do filme se aproxima de uma figura quase onipresente no cinema de terror. São poucos, de fato, os filmes do gênero que não recorrem a um apagar das luzes (ou de uma passagem da luz para a escuridão, de forma geral) em um momento de grande tensão dramática.²³ Assim, tal conversão luminosa constitui quase que uma característica ou um clichê do gênero, a que a fotografia de *Quando eu era vivo* (2014) não se subtrai.

Mas o protagonismo luminoso no filme não se limita a esse tipo de mediações: assim como no caso das lanternas jesuítas, a linguagem luminosa do filme apresenta uma maior complexidade. Na primeira cena, em que o filho invoca, com a ajuda da personagem Bruna, o espírito de sua mãe (ver figuras 13, 14 e 15 abaixo), a transformação luminosa já está consumida. Bruna e Júnior estão iluminados pelas luzes bruxuleantes e fracas das velas que

²³ Como contraexemplo, podemos citar *Midsommar* (2019), um filme de terror à plena luz do dia. Sua fotografia é exemplar da “luz moderna”, no sentido de Revault (1991), que se conecta com a fotografia de outros filmes como *Despertar dos Mortos* (1978), de George A. Romero. Através do conceito de luz moderna, o autor se refere a uma iluminação que possui uma essência documental, inexpressiva, não dramatizada, recusando-se a produzir sentido e indo ao encontro, dessa forma, da insignificância da luz no mundo e de seu caráter absurdo.

acompanham o ritual. Atrás deles, apenas algumas chamas rompem com o breu do ambiente. Enquanto Bruna se aproxima do fim da música de invocação, a mão de uma mulher — que identificaremos, depois, como a mão da mãe — surge em meio à escuridão e entra no espectro luminoso, aproximando-se, devagar, da cabeça de Júnior, tomado, em seguida, por uma crise de convulsão.

Figuras 13, 14 e 15 – Júnior e Bruna invocam o espírito da mãe com a canção da partitura encontrada





Fonte: Imagens extraídas do filme *Quando eu era vivo* (2024)

O que nos interessa particularmente é a aproximação que podemos fazer entre o regime da luz no filme e aquele descrito nas práticas jesuítas de lanterna mágica. Em ambos os casos, a escuridão é instrumentalizada como um elemento preparador da catalisação emocional do espectador — no caso, ambicionando provocar uma inquietação inicial, a fim de que sejam potencializadas, em seguida, emoções como aflição, temor ou surpresa. Ainda, nos objetos estudados, a luz não se reduz a uma função de proteção, já que é por seu intermédio que se fazem presentes as espectralidades evocadas; sejam as imagens da morte e do inferno nos dispositivos kircherianos ou a mão da falecida mãe no filme de Marco Dutra.

Essa cena não é a única em que o filme rompe com a dicotomia maniqueísta do signo luminoso. Se a escuridão é um elemento importante para a evocação de forças espirituais, percebe-se que, na narrativa, luzes (diegéticas) também possuem agência nessas práticas. Na cena final, na qual Junior oferece a alma do pai ao diabo (figura 16, abaixo), esse protagonismo torna-se manifesto. As características das luzes da cena estão quase que diametralmente opostas à plena luz que protege o apartamento do pai no início do filme. A cozinha está repleta de velas acesas — um elemento recorrente das cenas ligadas a práticas de ocultismo —, e o rosto do pai está banhado em uma iluminação esverdeada pouco comum no dia a dia, que parece indicar a abertura para o mundo espiritual está em curso. Ainda, a baixa intensidade das luzes das velas e sua natureza bruxuleante parecem meios através dos quais é facilitado o diálogo com as forças ocultas, não somente porque que isso abre espaço para as sombras, mas

também porque evocam, em nossa mente, os perigos do fogo e suas ameaças. A nosso ver, tal cena é, portanto, exemplar da existência de outros regimes que mobilizam um imaginário não maniqueísta em suas manifestações luminosas — ainda que tais luzes acabem contribuindo para a representação de tais clivagens, muito presentes na linguagem imagética do gênero do terror.²⁴

Figuras 16 – Cena do ritual final para oferecer a alma do pai ao diabo



Fonte: Imagens extraídas do filme *Quando eu era vivo* (2014)

Há, portanto, uma ambiguidade no código luminoso, já que a mesma luz pode, em função de seu agenciamento ou de suas características (determinadas por tecnologias de iluminação, contraste, cor etc.), evocar tanto a presença ou proteção de forças divinas quanto a materialização de forças maléficas — indo ao encontro de nosso argumento de que não há uma lógica maniqueísta regendo o uso da luz nesses ambientes, senão uma profunda ambiguidade que se aproxima da lógica do *pharmakon*.²⁵ A luz, então, surge enquanto mídia

²⁴ Quando argumentamos que não há necessariamente um maniqueísmo da luz nos objetos culturais analisados, estamos falando da luz enquanto materialidade, prática e signo — o que não quer dizer que os sentidos e valores da luz produzidos escapem necessariamente a essa clivagem. O que importa aqui é perceber como não há, nos exemplos analisados, uma associação sistemática entre, por um lado, a luz e o elemento divino e, por outro, a escuridão e seus elementos ameaçadores ou disparadores de insegurança para o espectador.

²⁵ Como explica o filósofo francês Bernard Stiegler (2007), esse termo designa a qualidade daquilo que é “ao mesmo tempo remédio e veneno”, de acordo com Platão, para quem toda técnica é *pharmakon* (Stiegler, 2007, p. 33).

capaz de produzir efeitos benéficos e/ou tóxicos, a depender das circunstâncias. Dessa forma, esses efeitos podem amalgamar-se, sobrepor-se, entrecruzar-se ou enfrentar-se.

De todo modo, cabe perceber de que maneira a luz ocupa, nas cenas analisadas, um papel narrativo importante, que tem como finalidade participar de estratégias emocionais envolvendo o espectador. Essas mediações se aproximam, ainda que em um contexto completamente distinto, das táticas econômicas evidenciadas pelas lanternas cristãs.

Considerações finais

No decorrer deste artigo, identificamos, portanto, como a organização luminosa operada pela direção de fotografia do filme *Quando eu era vivo* (2014) ecoa — em termos de regime, sentidos, valores e estratégias (econômicas) da luz e da sombra — as práticas luminosas cristãs pré-modernas analisadas. Percebemos, ainda, que tanto essas práticas cristãs como aquelas da fotografia do filme não se resumem a uma oposição binária entre luzes divinas e trevas malignas, mas apresentam, nesses contextos, uma maior complexidade. Com efeito, mostramos como, nos diferentes objetos analisados, as modulações da luz não possuíam, em sua essência, sentidos positivos ou negativos. Ainda que a luz possa se tornar o suporte de valores maniqueístas em determinadas situações, seus valores são variáveis e dependem, em primeiro lugar, das circunstâncias e da maneira como a mídia luminosa é empregada, corroborando nosso argumento de que a luz se configura como um *pharmakon*.

Em *Quando eu era vivo* (2014), uma produção cinematográfica que coloca em cena entidades divinas e satânicas, essa reverberação não é surpreendente, sendo até bem-vinda. Não há nada para criticarmos na execução de sua fotografia, que consideramos muito inspiradora. Quisemos, contudo, chamar a atenção para as possíveis dimensões cristãs que a atravessam e, talvez, de forma mais ampla, o(s) imaginário(s) a um só tempo expressos e influenciados pelas luzes do cinema de terror (no qual essa dimensão parece se fazer mais presente).²⁶ Nesse sentido, embora essa afirmação ultrapasse o escopo do presente trabalho,

²⁶ É claro que a fotografia de um filme como *Quando eu era vivo* (2014) se inspira provavelmente em múltiplas obras, objetos, situações e culturas. Não se trata aqui de exagerar uma leitura que coloca certo peso do cristianismo na elaboração da fotografia do filme, mas tampouco queremos deixar de assinalar — é nossa

os valores da luz refletidos pelo filme analisado nos parecem sintomáticos não apenas de dimensões cristãs da luz que atuam na fotografia do cinema latino-americano, mas também de uma certa colonialidade da luz nesse contexto. A nosso ver, a produção imagética é indissociável do ambiente histórico e cultural, que é atravessado por diversas relações de poder (inclusive, relações cristãs e coloniais) das quais os filmes emergem e as quais endossam. Com isso, esperamos ter podido contribuir, mesmo que de forma modesta (considerando a abrangência dessas questões), para a desnaturalização de possíveis sentidos e valores veiculados, estimulados ou instaurados por meio de práticas luminosas cinematográficas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo? & O amigo**. Chapecó: Argos, 2016.

BERMEJO, Manuel; DÍAZ, Andrés; LIRES, María A. Athanasius Kircher y el libro X. *Em: Ars Magna Lucis et Umbrae: reproducción facsimilar da edición de 1671 con estudos introductorios e versión ó galego e castelán*. Santiago de Compostela: Univerdidade de Santiago de Compostela, 2000, p. 39–52.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

BORTOLINI, Maria Denize. Conversão Barroca: O Olhar Reduzido. **Esboços: histórias em contextos globais**, [s. l.], 2000, vol. 8, n. 8, p. 159-170.

CUBITT, Sean. **The practice of light: a genealogy of visual technologies from prints to pixels**. Cambridge, London: The MIT Press, 2014.

DE CARVALHO, Sérgio. Teatro e sociedade no Brasil colônia. **Revista sala preta** [on-line]. 2023, vol. 15, n. 1, p. 6-53. ISSN.2238-3867. Recuperado de: < <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i1p6-53>>. Acesso em: 7 mar. 2023.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. **Ruminações**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2015.

hipótese — sua relevância e protagonismo nas camadas de construção imaginárias que o compõem. O que propomos, ainda assim, é apenas uma perspectiva sobre esses objetos, que não invalidam, então, outras perspectivas e eixos de análise.

GEBARA, Ivone. **O que é cristianismo?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

KIRCHER, Atanasio. **Ars Magna Lucis et Umbrae: reprodución facsimilar da edición de 1671 con estudos introductorios e versión ó galego e castelán.** Santiago de Compostela: Univerdidade de Santiago de Compostela, 2000.

KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas.** Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2016.

MALVA, Pamela. Xuxa e suas músicas ao contrário: a lenda urbana mais famosa do Brasil. **Aventuras na História**, [s. l.], 24 jan. 2021. Recuperado de: <<https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/xuxa-e-suas-musicas-ao-contrario-lenda-urbana-mais-famosa-do-brasil.phtml>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia.** Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

MONTES, Maria Lucia. **As figuras do sagrado: entre o público e o privado na religiosidade brasileira.** 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. **Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)** [on-line]. 2005, p. 117–142. Recuperado de: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2025.

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. **La lumière au cinéma.** Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1991.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Wingfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 2014.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia** [on-line]. 2020, vol. 45, n. 45, p. 153–165. Recuperado de: <<https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

SPYER, Juliano. **Povo de Deus: Quem são os evangélicos e por que eles importam.** São Paulo: Geração Editorial, 2020.

TREFFORT, Cécile. Les lanternes des morts: une lumière protectrice?. **Cahiers de recherches médévalés et humanistes**, 2001, vol. 8, p. 143-163. La protection spirituelle au Moyen Âge. Recuperado de: <<https://journals.openedition.org/crm/393>>. Acesso em: 29 jan. 2020.

VAUCHEZ, André. Lumières du Moyen-Âge. **L'Histoire** [on-line]. 2010, vol. 354. Recuperado de: <<https://www.lhistoire.fr/lumi%C3%A8res-du-moyen-age>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

Recebido em 31/01/2025

Aceito em 10/03/2025

A CINEMATOGRAFIA DE A CASA: PRESENÇA, ATMOSFERA E *STIMMUNG*

Paulo Souza dos Santos Júnior¹

Resumo: Este artigo aprofunda a análise da fotografia em *A Casa* (*La Casa Muda*, Gustavo Hernández, 2010) ao relacionar sua estética de terror psicológico com os conceitos de presença, atmosfera e *Stimmung*, desenvolvidos por Hans Ulrich Gumbrecht (2010; 2014). Partindo do princípio de que o cinema atua como meio de experiência sensorial imanente, argumenta-se que a fotografia do filme transcende a dimensão narrativa para compor um campo de presença capaz de tornar o medo quase tangível. A escolha pelo plano-sequência contínuo intensifica a imersão sensorial, pois a ausência de cortes direciona o foco para a duração real dos acontecimentos e para a corporalidade da protagonista. O jogo de luz e sombra, associado a uma iluminação pontual (lanternas e espaços escuros), reforça a sensação de clausura e vulnerabilidade, convertendo a casa em um “corpo atmosférico” que envolve tanto personagem quanto espectador. Assim, ao privilegiar a materialidade da imagem e dos sons sobre a lógica interpretativa, *A Casa* exemplifica como a linguagem cinematográfica pode encarnar o horror, alinhando-se às reflexões de Gumbrecht sobre a força sensível da arte.

Palavras-chave: Cinematografia; Presença; *Stimmung*; Cinema uruguaio; Gumbrecht.

THE CINEMATOGRAPHY OF A CASA: PRESENCE, ATMOSPHERE, AND *STIMMUNG*

Abstract: This article delves into the cinematography of *A Casa* (*La Casa Muda*, Gustavo Hernández, 2010) by examining its psychological horror aesthetic through the lens of Hans Ulrich Gumbrecht’s concepts of presence, atmosphere, and *Stimmung* (2010; 2014). Starting from the idea that cinema operates as a medium for immanent sensory experience, the argument is that the film’s photography goes beyond mere storytelling to construct a field of presence that renders fear almost tangible. The continuous long take intensifies this sensory immersion, as the absence of cuts shifts emphasis to real-time duration and the protagonist’s embodied experience. Meanwhile, the interplay of light and shadow—often limited to lantern beams and enveloping darkness—amplifies the sense of confinement and vulnerability, turning the house into an “atmospheric body” that envelops both character and viewer. By privileging the materiality of image and sound over interpretative logic, *A Casa* exemplifies Gumbrecht’s views on art’s capacity to produce a striking, corporeal impact.

Keywords: Cinematography; Presence; *Stimmung*; Uruguayan cinema; Gumbrecht.

¹. Pós-doutorando em Cinema (PPGCine-UFF), doutor e mestre em Comunicação (PPGCOM-UFPE). Coordena a área de Exposições do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB/RJ). Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7526050240389924>.

Introdução

Como um modesto filme, repleto de clichês do cinema de horror, rodado em uma câmera fotográfica, com orçamento de US\$ 6 mil e quatro dias de filmagem, conseguiu se tornar uma sensação em alguns dos principais festivais de cinema do mundo e hoje é frequentemente listado como uma das obras mais representativas da história do cinema uruguaio? Essa é a pergunta que muitos fazem ao se deparar com *A Casa* (*La Casa Muda*, dir. Gustavo Hernández, 2010). O filme, fotografado por Pedro Luque, emergiu como uma das surpresas mais comentadas do Festival de Cannes de 2010, integrando a seleção da Quinzena dos Realizadores. Com uma narrativa minimalista e atmosfera claustrofóbica, a obra conquistou atenção internacional ao revisitar convenções do gênero de terror, utilizando recursos técnicos modestos de forma inventiva. A recepção entusiástica em Cannes não apenas projetou o diretor de fotografia no cenário global, como também destacou a capacidade do cinema uruguaio de transcender limitações orçamentárias com criatividade, consolidando *A Casa* como um marco na produção audiovisual do país. O filme uruguaio notabilizou-se por sua proposta de filmagem em um suposto plano sequência ininterrupto, aliado a um orçamento reduzido. A produção acompanha Laura (Floencia Colucci) e seu pai (Gustavo Alonso) em uma casa de campo isolada, onde eventos perturbadores ocorrem ao longo de uma única noite. O que inicialmente se apresenta como uma narrativa de terror psicológico revela-se, na verdade, uma experiência sensorial imersiva, em que a fotografia cinematográfica desempenha papel central.

O longa-metragem inscreve-se no contexto de uma tradição de cinema de horror latino-americano que, a despeito de restrições orçamentárias severas, busca na exploração da materialidade da imagem e na construção atmosférica um campo de experimentação formal e narrativa. O cinema de horror latino-americano distingue-se por sua abordagem crítica e reflexiva de temas sociais e políticos, utilizando o medo e a tensão como ferramentas para explorar questões como desigualdade, violência e corrupção. As narrativas frequentemente incorporam personagens e cenários profundamente enraizados na cultura local, incluindo lendas urbanas,

figuras folclóricas e paisagens características, o que confere autenticidade e relevância às obras. Além disso, o hibridismo de gêneros é uma característica marcante, com produções que combinam elementos de horror com drama e fantasia, permitindo uma experimentação criativa que enriquece o gênero e oferece novas perspectivas ao público. Essas particularidades contribuem para a formação de uma identidade distinta do gênero na região, diferenciando-o de outras tradições cinematográficas globais e destacando sua capacidade de inovar e refletir criticamente sobre a realidade social.

Alegando inspiração em um caso real ocorrido no Uruguai na década de 1940, a narrativa de *A Casa* apresenta Laura, uma jovem confinada em uma casa isolada, cuja arquitetura precária e iluminação rarefeita se tornam elementos centrais na construção da tensão. A recepção internacional da obra, com exhibições em eventos de prestígio como Sundance e Sitges, além da já mencionada *Quinzena dos Realizadores* em Cannes, evidencia sua relevância no circuito do cinema de gênero e reforça o interesse crescente por uma produção latino-americana que, ao invés de reproduzir modelos clássicos do horror, articula uma gramática própria de imersão sensorial.

Realizado com um orçamento estimado em 6 mil dólares, *A Casa* exemplifica a potência estética de uma economia de recursos que se traduz em escolhas formais precisas. O filme se notabiliza pela simulação de um plano-sequência contínuo, estratégia que remete a experimentações da mise-en-scène como a de *Festim Diabólico* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948) ou *Arca Russa* (*Russian Ark*, Alexander Sokurov, 2002), mas que, no caso do filme de Hernández, adquire uma função crucial na composição da atmosfera de clausura. A câmera conduzida por Pedro Luque, com movimentações restritas e iluminação mínima, amplifica o efeito de confinamento e instabilidade, deslocando o eixo tradicional da construção do medo no cinema de horror, que frequentemente recorre a estratégias explícitas de choque ou monstros visíveis. Aqui, o horror emerge do espaço, da duração e do som.

A Casa se constrói a partir de um envolvimento quase físico do espectador com a experiência da protagonista, efeito intensificado pelo modo como a câmera parece respirar junto à personagem, comprimindo sua liberdade de ação e impondo ao público uma sensação palpável

de vulnerabilidade. O impacto internacional do filme se desdobra na realização da refilmagem estadunidense *A Casa Silenciosa* (*Silent House*, Chris Kentis e Laura Lau, 2011), protagonizado por Elizabeth Olsen. Embora tenha recebido críticas mistas, a refilmagem indica a ressonância estética da obra original e seu potencial de diálogo com o mercado global. Mais do que isso, *A Casa* consolida-se como um exemplo de uma vertente do horror latino-americano que, ancorado na restrição material, transforma a economia da produção em gesto estético. Nesse sentido, o filme constitui uma referência relevante para a investigação dos modos de produção do medo no cinema contemporâneo, confirmando o potencial do horror enquanto forma de experimentação formal.

Comentários sobre a pesquisa

Seguindo as reflexões de Hans Ulrich Gumbrecht, sobretudo em seu estudo *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, este artigo propõe uma análise aprofundada da fotografia de *A Casa*, ressaltando como a noção de *presença* — isto é, a experiência sensível que antecede a interpretação — se manifesta na luz, no enquadramento e no movimento de câmera. Ao mesmo tempo, recorre-se ao conceito de *Stimmung*, ou atmosfera, para explicar como o espaço doméstico claustrofóbico e a iluminação diegética constroem uma ambiência de medo. Em diálogo com Gernot Böhme (1993), examina-se a concepção de *atmosfera* como algo que envolve tanto o sujeito quanto o espaço. Ademais, a abordagem de Laura Marks (2000) sobre sensorialidade no cinema contribui para entender como os elementos visuais provocam reações táteis e envolvem o espectador de forma corpórea.

A relação entre técnica cinematográfica e experiência sensorial ganha profundidade quando analisada através das categorias filosóficas de Gumbrecht. O autor propõe distinguir entre cultura de significado (interpretação simbólica) e cultura de presença (experiência material), dualidade que ilumina a fotografia de *La casa muda*. Este filme, ao priorizar a imersão corpórea sobre a interpretação narrativa, constrói um “ambiente de sentido” que emerge da interação

entre espaço, luz e corpo. Neste artigo, exploramos como a câmera de Pedro Luque e a direção de Gustavo Hernández constroem uma atmosfera que não apenas *representa*, mas *encarna* o horror.

A metodologia adotada nesta investigação combina análise fílmica e revisão bibliográfica orientadas pelos conceitos de presença, atmosfera e *Stimmung* propostos por Gumbrecht. Em primeiro lugar, realizou-se um levantamento bibliográfico de textos fundamentais, sobretudo as obras de Gumbrecht (2010; 2014), bem como de Gernot Böhme (1993) e Laura Marks (2000), com o objetivo de estabelecer um referencial teórico que sustentasse o estudo da experiência sensorial no cinema. Em seguida, aplicou-se um método de análise fílmica pautado pela leitura atenta dos elementos formais do filme, notadamente a fotografia e a decupagem em plano-sequência.

Buscou-se, então, descrever e interpretar de forma sistemática como as escolhas técnicas — iluminação, enquadramento, texturas visuais, desenho de som — contribuem para a construção de uma presença (no sentido gumbrechtiano) que precede ou transcende a dimensão narrativa. Para isso, recorreu-se a um procedimento de observação analítica de cenas selecionadas, identificando a interação entre a materialidade fílmica (luz, cor, movimento de câmera) e o envolvimento sensorial do espectador. A análise hermenêutica, por fim, aproximou-se das discussões sobre afeto e atmosfera, reconhecendo a pertinência de um olhar interdisciplinar para apreender a complexidade da experiência estética. Assim, diálogos entre teoria, leitura fílmica e atenção aos contornos sensoriais da obra constituem o núcleo metodológico desta pesquisa.

Presença e o Plano Sequência como Corpo-Câmera

Gumbrecht (2010) define presença como a experiência de “estar diante de” algo que afeta os sentidos antes de qualquer mediação interpretativa. Em *A Casa*, essa noção materializa-se radicalmente por meio do plano sequência de 78 minutos, que opera como dispositivo de

imersão sensorial. Ao eliminar cortes e edições, o filme coloca o espectador em sintonia tátil com a protagonista Laura, aproximando-o fisicamente de sua respiração ofegante, do tremor de suas mãos e da umidade de seu rosto em *closes* que privilegiam a fisicalidade sobre a psicologização. A câmera, em movimento contínuo, configura-se não apenas como observadora, mas como extensão corpórea da personagem, traduzindo a experiência do medo em uma dimensão visceral.

Essa estratégia ecoa a ideia de Gumbrecht (2010) de que a arte pode produzir “efeitos de presença” ao enfatizar a materialidade do *medium*. A escolha pelo plano-sequência, uma decisão de montagem que opta pela continuidade em detrimento da fragmentação tradicional de planos, transfere o peso da experiência para a duração real, alinhando-se ao *temps mort* do cinema realista, porém com uma virada fenomenológica: o tempo não é representado, mas vivido em sincronia com o espectador. O horror, nesse contexto, emerge menos como narrativa codificada e mais como fenômeno fisiológico, articulando-se na tensão entre a presença sensorial (o impacto imediato da imagem e do som) e a construção simbólica do medo. Como ressalta Gumbrecht (2010, p. 13), a presença envolve aquilo que “pode ter impacto imediato em corpos humanos”, um princípio que o filme radicaliza ao converter a câmera em um “corpo perceptivo” que desestabiliza a distância entre observador e cena.

A materialidade do medo ganha contornos ainda mais nítidos quando analisada à luz das reações fisiológicas do medo enquanto afeto, descritas por Jean Delumeau (2009, p. 38): “a liberação de adrenalina, a aceleração do coração, a redistribuição vascular em proveito dos músculos”. Em *A Casa*, tais respostas são catalisadas pela estratégia espacial e sonora: a câmera serpenteia por corredores estreitos e cômodos obscuros, enquanto a quase ausência de trilha sonora — substituída por ruídos diegéticos amplificados (rangidos, sussurros, passos) — imersa o espectador em uma atmosfera de vulnerabilidade tátil.

A claustrofobia da casa abandonada, tratada como “paisagem do medo” no sentido proposto por Tuan (2005, p. 12), opera como extensão da psique da protagonista, borrando os limites entre espaço físico e subjetividade. Tomemos o medo das sombras, um dos mais primitivos da natureza humana (TUAN, 2005; DELUMEAU, 2009), como exemplo paradigmático dessas atmosferas. O escuro, enquanto ausência de luz, assume um papel central no horror:

sendo a fotografia uma técnica de captura luminosa, sua diminuição implica perda de informação sensível. O dispositivo fílmico — e, por extensão, o espectador — defronta-se com o desconhecido, ecoando a observação de Lovecraft (1987, p. 5) sobre a necessidade de operação do gênero do horror em “uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças ignotas”. As sombras e a penumbra, abundantes no gênero, dialogam com instintos arcaicos, desencadeando sinais de alerta no corpo antes mesmo de serem processados pela consciência. Em *A Casa*, a escuridão não é apenas cenário, mas agente ativo: a câmera, muitas vezes limitada ao círculo de luz de uma lanterna, transforma o *off-screen* em território de ameaça imanente, onde a mente projeta horrores que o olho não vê.

Ao fundir forma e conteúdo, *A Casa* exemplifica como o cinema pode transcender a mediação narrativa para atingir uma poética do sensorial. O plano sequência, mais que recurso estilístico, torna-se protocolo fenomenológico: ao sincronizar o tempo fílmico ao tempo real, e a câmera ao corpo do espectador, o filme ratifica a proposta de Gumbrecht (2010) de que a experiência estética se constitui não apenas na decodificação de significados, mas na afetação direta dos sentidos. O medo, assim, deixa de ser metáfora para tornar-se evento físico — uma presença que ecoa no corpo antes de ecoar na mente.

Contudo, a afirmação do plano-sequência como mero “protocolo fenomenológico” pode ser aprofundada à luz das contribuições de Vivian Sobchack. Em *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (SOBCHACK, 1992), Sobchack desdobra a complexa relação entre o corpo do espectador e o “corpo do filme”, argumentando que a experiência cinematográfica é fundamentalmente encarnada e perceptiva. Para a autora, o filme possui uma forma de “consciência” própria, que se manifesta através de sua estrutura expressiva e se dirige ativamente ao espectador. No caso de *A Casa*, o plano-sequência não apenas simula uma temporalidade contínua, mas busca ativamente engajar o espectador em uma experiência de co-presença com Laura, imerso na atmosfera opressora da casa. A consciência que emerge não é simplesmente a de Laura, nem uma objetividade neutra, mas uma consciência fílmica que modula a percepção do espaço e do tempo, intensificando a sensação de vulnerabilidade e aprisionamento. A câmera, ao seguir Laura de perto, sem adotar uma perspectiva puramente

subjetiva como no exemplo de **A Dama no Lago** (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947) analisado por Sobchack, estabelece uma dinâmica complexa de proximidade e alteridade, onde o espectador é convidado a “sentir com” a personagem, mas também a testemunhar seu desamparo de uma posição singularmente fílmica.

Essa dimensão corporal da experiência fílmica é central para Laura Marks, que em *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (MARKS, 2000) desenvolve o conceito de ‘visualidade háptica’. Marks (2000) descreve a visualidade háptica como uma forma de ver que ‘usa o olho como um órgão do tato’, onde a imagem convida a um engajamento sensorial que transcende o meramente óptico, evocando memórias e sensações corporais. Em *A Casa*, a textura da imagem – a escuridão granulada, o brilho trêmulo da lanterna, a proximidade sufocante da câmera com a pele e os objetos – apela a essa visualidade háptica. O espectador é levado a ‘tatear’ o espaço fílmico com o olhar, sentindo a umidade das paredes, o frio do ambiente, a respiração ofegante de Laura. O horror, portanto, não se constrói apenas narrativamente, mas se inscreve no corpo do espectador através dessas estimulações sensoriais diretas, tornando a experiência do medo visceral e palpável, um ‘fenômeno fisiológico’ como mencionado anteriormente, mas agora compreendido através de um engajamento multissensorial que a visualidade háptica de Marks ajuda a elucidar.

Atmosfera e Stimmung: A Casa como Campo Afetivo

Hans Ulrich Gumbrecht introduz seu conceito de *Stimmung*² relacionando-o, em um primeiro momento, às notas musicais e ao clima atmosférico. Ele observa que a música, mais do que um fenômeno meramente auditivo, envolve todo o corpo, pois a audição opera de modo complexo, alcançando dimensões que transcendem a percepção sonora. A experiência musical não se limita às vibrações das ondas sonoras no ar: ela se inscreve corporalmente, afetando o

² Termo alemão de complexa tradução, aproximado por “clima” ou “tonalidade afetiva”.

ouvinte de forma imersiva. Algo semelhante ocorre com o clima do ambiente, que não apenas pode ser percebido racionalmente, mas é sentido em todo o corpo, envolvendo a pele, a respiração e estados emocionais sutis.

A partir dessa proposição, Gumbrecht desenvolve uma formulação mais concreta de sua ideia, destacando que “ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro (no sentido lateral de estar-em-contra: confrontar) muito concreto com o nosso ambiente físico” (GUMBRECHT, 2014, p. 13). Esse encontro não se dá apenas na superfície do corpo. Gumbrecht sugere um paradoxo: ao mesmo tempo que ocorre externamente, manifesta-se internamente com intensidade. Ele descreve essa condição como a experiência de “ser tocado, como que de dentro” (GUMBRECHT, 2014, p. 13), evidenciando o caráter ambíguo da percepção. O que parece vir de fora adquire uma dimensão íntima, afetando não apenas os sentidos, mas também os estados internos do sujeito.

No texto, Gumbrecht reforça o que emerge justamente da relação entre objetos, luz e espaço. Essa formulação expande a discussão para o campo da percepção integrada, em que cada elemento físico — iluminação, texturas, som — atua conjuntamente na construção de uma atmosfera sensível. Nessa perspectiva, a *Stimmung* não se restringe à forma isolada, mas envolve o modo como os fenômenos se apresentam e afetam o sujeito.

Para Gumbrecht, a ênfase na *Stimmung* — essa atmosfera imersiva que nos atravessa — exige um deslocamento do foco para além da análise formal. O desafio é transcender a forma sem recair em subjetivismos irrestritos ou sentimentalismos ingênuos. O próprio autor questiona: “Depois de caminharmos para além da objetividade da forma, ao tentar encontrar a atmosfera e o ambiente, como podemos evitar nos afogar na ‘tolice do coração’?” (GUMBRECHT, 2014, p. 27). Ele admite não haver resposta definitiva, mas aponta a análise dos fenômenos formais como um lastro de segurança, pois “concentrar-se nos fenômenos formais permite evitar o pior” (GUMBRECHT, 2014, p. 28). Assim, a forma não deve ser encarada como critério absoluto; porém, funciona como garantia de rigor e previne que a experiência sensível se dilua numa subjetividade amorfa.

Ao mesmo tempo, Gumbrecht ressalta que o apego exagerado à forma conduz a um impasse metodológico, limitando uma compreensão mais ampla da experiência estética. Por isso, defende que os pesquisadores das ciências humanas não se prendam rigidamente a métodos, mas adotem um pensamento aberto e frequentemente contra-intuitivo: “Tenho um certo ceticismo em relação a métodos, e os pesquisadores de ciências humanas deveriam confiar mais num pensamento contra-intuitivo do que em um caminho ou uma fórmula, que é a essência do que se chama de método” (GUMBRECHT, 2014, p. 28).

A orientação analítica, portanto, não exclui a forma, mas a coloca em diálogo com instâncias que transcendem a mera hermenêutica. Estar atento à *Stimmung* requer um olhar sensível e menos preso a estruturas fixas. Como o autor sugere: “Ler com atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física” (GUMBRECHT, 2014, p. 28). Essa formulação abre caminho para uma abordagem estética que não se limita à dissecação estrutural, mas busca compreender a experiência e a forma como fenômenos imbricados na corporeidade e no afeto.

A experiência estética do filme *A Casa* (*La Casa Muda*, Gustavo Hernández, 2010) ilustra bem o conceito de *Stimmung*, especialmente no que diz respeito à imersão sensorial que a obra proporciona. A casa que dá título ao longa não é apenas o espaço diegético: ela funciona como um dispositivo de enclausuramento que afeta tanto a protagonista, Laura, quanto o espectador. O jogo de sombras, a escuridão predominante, a restrição do campo visual e o som, explorado como elemento perturbador, constroem uma ambiência que antecede a cognição e se impõe de modo visceral.

Em *A Casa*, a cinematografia é fundamental para criar uma *Stimmung* claustrofóbica. Destacam-se, por exemplo:

- Iluminação prática: Lanternas em cena geram “poças de luz” que isolam Laura em microcosmos visuais, enquanto a escuridão circundante sugere ameaças intangíveis.

- Texturas degradadas: As paredes descascadas e móveis envelhecidos, frequentemente capturados em planos detalhe, emanam uma “aura de abandono” que Gumbrecht associaria à presença histórica do espaço.
- Ruídos ambientais: O som da respiração ofegante, os rangidos da casa e o silêncio abrupto ampliam a dimensão tátil da experiência, aproximando-se da noção de *Stimmung* como uma ecologia sensorial.

Desse modo, a casa não se limita a um cenário, mas converte-se em um corpo atmosférico — conceito que Gernot Böhme (1993) desenvolve ao descrever a atmosfera como “esse espaço intermediário, pelo qual as qualidades ambientais e os estados são relacionados” (BÖHME, 1993, p. 114). Ao circular pelos espaços e enquadrar detalhes como fissuras nas paredes e móveis deteriorados, a fotografia revela a própria *Stimmung* do lugar. Como aponta Böhme (1993), a atmosfera se estabelece nesse “espaço intermediário” que conecta a qualidade do ambiente ao estado interno do sujeito. Cada sombra se torna tanto um elemento diegético quanto projeção do trauma reprimido de Laura, transformando a arquitetura em um labirinto psicológico.

A passagem do tempo adquire, então, um caráter dilatado, mantendo o espectador em estado de suspensão, no qual a atmosfera precede a ação dramática. Assim, o horror não surge simplesmente de um perigo narrativo reconhecível, mas se instaura pela experiência sensorial: espaço, luz, som e materialidade da casa convergem para evocar uma sensação de opressão tangível.

A casa, no filme, pode ser compreendida como um campo afetivo — um território em que a protagonista não apenas se desloca, mas revisita e fragmenta, de modo sensorial, seus traumas. A redução de referências externas confina Laura (e o público) em um ambiente que não só envolve, mas afeta diretamente os sentidos. Dominado pela indefinição espacial, o espaço não é apenas palco de eventos, mas um organismo sensorial que reverbera na percepção da protagonista e do espectador.

A experiência cinematográfica de *A Casa* aproxima-se do que Marks (2000) define como “cinema háptico”, em que a imagem privilegia a experiência tátil ou sensorial. A movimentação da câmera, muitas vezes em proximidade extrema com a protagonista, reduz o campo de visão e produz uma sensação de contato direto com a materialidade do local. Encorajando “uma relação corporal entre o espectador e a imagem” (MARKS, 2002, p.3). Não apenas vemos a escuridão e o espaço claustrofóbico, como aponta Marks (2000, p. 162), “os olhos em si funcionam como órgãos do tato”: sentimos texturas das paredes, umidade nos cômodos, o peso do silêncio entrecortado por ruídos incertos.

Essa abordagem sensorial remete à possibilidade de se ler a casa como uma metáfora das camadas psíquicas de Laura. Cada corredor estreito, cada cômodo em ruínas pode ser interpretado como estado emocional reprimido ou fragmento de memória latente. O caráter labiríntico do espaço, somado à repetição de percursos, gera um efeito de distorção temporal e espacial. O filme, então, aproxima-se de uma experiência onírica, na qual o passado retorna não como lembrança linear, mas como presença sensível.

Por fim, a trilha sonora e o desenho de som funcionam como extensões da fotografia, criando um ambiente acústico onde o silêncio e pequenos ruídos tornam-se materialidades plenas de significado. Em muitos momentos, o som substitui a visão como fonte principal de informação, reforçando o estado de alerta e ampliando a imersão no horror sensorial. Se a casa é, de fato, um corpo atmosférico, ela se manifesta também na textura sonora que a compõe.

Análise do filme

O filme se concentra em Laura, uma jovem de aproximadamente vinte anos, que chega a uma casa de campo isolada e degradada na companhia de seu pai, Wilson, um jardineiro. A convite de Néstor, proprietário do imóvel e homem de cinquenta anos, eles devem revitalizar o jardim e limpar alguns cômodos do primeiro andar. Em pouco tempo, porém, o local se converte em um espaço onde a realidade revela fissuras. Logo surge uma sugestão de insegurança, de algo

indefinível que persegue Laura por meio de ruídos, movimentos e visões, trazendo à tona fantasmas de um passado que ela mantém reprimido.

Por volta dos sete minutos de projeção, durante a chegada à residência, a câmera acompanha Laura enquanto ela entra no carro de Néstor, contornando o veículo e enquadrando o espelho retrovisor para contrastar o reflexo dos dois homens com a presença de Laura em primeiro plano. Em seguida, atravessa a janela do automóvel e sai junto com a protagonista, voltando à posição inicial. Esse breve momento destaca o virtuosismo técnico que perpassa toda a obra, estruturada em um plano-sequência de mais de setenta minutos. Essa decisão formal sinaliza, desde o início, que a experimentação constitui um dos principais motores do filme.

A sensação de estranheza e inquietação experimentada por Laura dentro da casa se manifesta em seu olhar atento, nos movimentos cautelosos na penumbra e na curiosidade pelos objetos que abarrotam os cômodos, sobretudo espelhos e fotografias de aparência estranhamente familiar. As cenas interiores são filmadas com a câmera muito próxima ao seu rosto, intensificando a claustrofobia e a tensão. Laura carrega uma lanterna de luz fria na maior parte do tempo (Figura 1), cujo foco intenso ilumina seu rosto de maneira incisiva, frequentemente provocando estouros de luz e delineando com nitidez os contornos de seu corpo.



Figura 01 – Iluminação base do filme. Fonte: Captura de quadro do filme *A Casa*.

Esse tipo de iluminação contrasta fortemente com a vasta escuridão ao redor, criando um jogo de claro-escuro que reforça o clima de mistério e desorientação. Ao mesmo tempo, envolve o espectador na perspectiva da personagem: vemos apenas o que Laura vê, no momento em que ela vê, exigindo um esforço de percepção em meio à área iluminada restrita. Essa limitação sensorial intensifica a imersão, pois não apenas acompanhamos a trajetória da protagonista, mas compartilhamos sua experiência espacial e emocional. Como Laura, estamos submetidos à incerteza do que pode surgir das sombras.

A proximidade da câmera também estreita nosso campo de visão, de modo que os movimentos bruscos da protagonista se tornam ainda mais desorientadores, muitas vezes requerendo alguns segundos para que nos orientemos novamente dentro do ambiente. Tal recurso reforça a ilusão de um tempo real e a sensação de seguirmos cada passo de Laura, elementos fundamentais na cinematografia de *A Casa*.

Não se pode deixar de destacar o papel essencial do som, que não apenas complementa a narrativa, mas também define boa parte de sua tensão dramática. O áudio antecipa e revela acontecimentos que permanecem fora do enquadramento. Um exemplo marcante é a partida do amigo do pai de Laura, percebida somente pelo som distante do motor do carro, enquanto a câmera permanece fixa em outro ponto de interesse. Da mesma forma, quando a ameaça — o grande “monstro” do enredo — se manifesta, sua aproximação é anunciada exclusivamente por ruídos vindos de um ponto superior, sem confirmação visual imediata. Quando Wilson investiga algo suspeito, o público entende que ele foi atacado apenas pelo som de sua reação e pela atmosfera acústica ao redor.

Ao nunca se desprender da protagonista, a câmera faz do som a principal via de construção do espaço fora de quadro. Tal escolha amplia a tensão, pois o espectador sofre a mesma limitação sensorial de Laura, e o filme explora habilmente o contraste entre visível e audível. O suspense se eleva à medida que o perigo é pressentido antes de ser visto, reforçando a sensação de vulnerabilidade.

O uso recorrente de espelhos ao longo da trama amplia as possibilidades de enquadramento, estabelecendo dinâmicas visuais mais complexas. Por volta dos 40 minutos,

Laura se depara com um invasor. Escondida em um local exíguo, é filmada bem de perto, enquanto o espelho expande o campo de visão e evidencia seu desconforto. Simultaneamente, o invasor ocupa o fundo da cena, num jogo de encenação em profundidade que sintetiza a condição emocional de Laura, acuada como uma criança indefesa frente ao agressor. A mise-en-scène cria, em um único plano, uma sobreposição de vítima e ameaça, não só intensificando o suspense, mas também ressaltando a vulnerabilidade da protagonista perante a figura opressiva do invasor. Ao longo do filme, o espelho deixa de ser simples artifício visual para tornar-se peça-chave na revelação da fragmentação psíquica de Laura, cuja imagem apresentada se dissocia de sua essência real.

Após esse encontro, a protagonista sai da casa pela primeira vez em uma fuga desesperada. A câmera, no encalço de Laura, assume um comportamento instável, tremendo visivelmente e reforçando seu pânico. O uso de rastros e imagens borradas sinaliza a velocidade e urgência da fuga, ao mesmo tempo que traduz sua agitação emocional, espelhando sua perturbação na própria imagem trêmula. É um momento emblemático em que forma e narrativa se alinham, com a materialidade da câmera intensificando a imersão do espectador no estado psicológico de Laura.

Ainda nessa sequência, por volta dos 43 minutos, o filme introduz um curioso jogo de aparições e sumiços da protagonista. A cada giro da câmera, Laura desaparece e reaparece de modo imprevisível. Seu olhar alterna entre os lados esquerdo e direito, evocando uma forte desorientação no público. Essa dinâmica rompe constantemente a regra dos 180°, pois a personagem surge ora à esquerda, ora à direita, sem um eixo de continuidade fixo. O resultado é um aumento do desconforto visual e emocional, intensificado por ocorrer sem cortes, dentro do plano-sequência, reforçando a imersão no caos interior de Laura e acentuando a atmosfera de instabilidade. As imagens borradas e a espacialidade fragmentada fazem a narrativa ultrapassar o realismo usualmente associado ao plano-sequência, aproximando-nos do estado mental da protagonista.

No minuto 52, Laura confronta, de forma mais clara, um universo infantil que se tornará essencial para o desfecho da história. Esse encontro simbólico ocorre por meio de um brinquedo

e causa uma súbita alteração na iluminação: todas as luzes se apagam, mergulhando a tela na escuridão total. A partir daí, a narrativa investe em um recurso visual — embora recorrente em filmes do gênero — que se mostra altamente expressivo: a única fonte de luz passa a ser o disparo de uma câmera Polaroid. Cada flash concede uma breve fração de visibilidade, forçando tanto Laura quanto o espectador a decifrarem o espaço na inconstância da iluminação efêmera, o que amplifica a sensação de angústia e desorientação.

À medida que a sequência avança, cresce a tensão, até que, em um dos flashes, Laura percebe a silhueta de uma criança — posteriormente identificada como uma projeção de si mesma. O episódio não apenas aprofunda a dimensão psicológica da trama, mas também condensa o modo como luz e escuridão funcionam como metáforas da descoberta e da repressão da memória. Após dois minutos imersa na penumbra intermitente, Laura finalmente entra em um quarto infantil — seu próprio quarto de infância. Esse é o primeiro local a aparecer iluminado de forma significativa, banhado por uma luz natural vinda do exterior (Figura 2), em claro contraste com a opressão dominante até então.



Figura 2: Laura encontra o quarto infantil. Fonte: Captura de quadro do filme *A Casa*.

No interior desse quarto, ela encontra objetos que evocam lembranças e identidade, incluindo um carrinho de bebê com fotografias que revelam fragmentos de sua história familiar. Esse ponto na narrativa sugere uma virada crucial, em que a verdade se insinua tanto pela

materialidade dos itens quanto pela nova luminosidade, indicando que, ao adentrar esse espaço, Laura ultrapassa não apenas um limiar físico, mas sobretudo um obstáculo psicológico.

O filme avança para seu desfecho quando Laura desvenda segredos de seu passado e confronta Heitor. Nesse ponto, os espelhos reassumem destaque, pois marcam, de forma contundente, a primeira grande ruptura com a realidade até então apresentada: pela primeira vez, o reflexo no espelho não corresponde à Laura adulta, mas sim a uma versão infantil de si mesma. Como observa Hermosilla Ordenes (2020), “o espelho, ao devolver um olhar alterado, revela uma outra realidade que havia sido encoberta, desestabilizando qualquer noção de verdade e reconstruindo a percepção da protagonista sobre os eventos que a cercam”.

A partir desse instante, a aparência de realismo do filme se desfaz, conduzindo o espectador a uma reviravolta narrativa. Tudo o que se viu até então é posto em dúvida, e as percepções de Laura tornam-se completamente questionáveis. Passa-se a intuir — ou ao menos suspeitar — que ela não realiza uma exploração em tempo real de uma casa, conforme sugerido inicialmente, mas, na verdade, revisita seu próprio passado. Hermosilla Ordenes (2020) discute:

O percurso de Laura dentro da casa é, assim, um movimento que parte de uma inquietação inicial — estar em um espaço presumidamente desconhecido — e se transforma em uma experiência de terror que dismantela a certeza de sua identidade e da realidade ao seu redor. Esse deslocamento culmina no momento em que ela reconhece que os ruídos vindos do segundo andar não eram provocados por outra pessoa, mas por ela mesma, enquanto matava seu pai e Néstor como resposta aos abusos que sofreu e à perda de sua filha Sofia.

Eu iria além: embora o filme mencione a existência de uma filha, há margem para interpretarmos que a única criança presente na narrativa é, na verdade, a própria Laura. Nesse sentido, Sofia poderia ser apenas uma projeção de sua infância marcada pelo trauma, um espectro de sua psique fragmentada. A desorientação da protagonista não se limita a sua própria percepção, mas se estende ao espectador, que, imerso nessa atmosfera de incerteza, compartilha de sua instabilidade e de sua dúvida sobre o que é real e o que é construção de sua mente.

Essa descoberta converge para o desfecho e para as cenas pós-créditos, quando a protagonista finalmente deixa a casa em que se encontrava confinada, escapando não apenas de um ambiente físico, mas também de sua prisão psíquica. Num primeiro momento, essa saída

parece significar uma resolução ou libertação do trauma. Entretanto, o filme evita um encerramento convencional e introduz uma cena final que abala a aparente restauração da sanidade. Ainda que os monstros que a perseguiam pareçam extintos pelo fim trágico que têm, a narrativa indica que Laura permanece, de algum modo, cativa. Não mais presa a um espaço físico ou a um quadro mental estritamente definido, ela se encontra submissa a uma condição psíquica em que o trauma persiste. Assim, a obra encerra reafirmando a impossibilidade de uma cura plena: embora Laura abandone o espaço opressivo da casa, carrega os rastros inesgotáveis de seu passado — um horror que transcende o tempo e se entranha na própria estrutura de sua subjetividade.

Conclusão: uma experiência sensória no Horror Uruguaio

A Casa exemplifica como o cinema de horror pode operar como máquina de produção de presença, onde a técnica fotográfica se torna veículo de experiência imanente. Ao fundir *Stimmung* atmosférica com a materialidade do plano sequência, Gustavo Hernández e Pedro Luque transformam restrições orçamentárias em potência estética, situando o filme na encruzilhada entre a condição latino-americana e o diálogo global.

A obra desafia a dicotomia entre forma e conteúdo: a fotografia não está a serviço da história, mas é a história — um labirinto de luz e sombra onde o espectador é convidado a habitar, corporeamente, o horror. Nesse sentido, *A Casa* não apenas representa o medo, mas o encarna, confirmando a tese de gumbrechtiana de que a arte mais impactante é aquela que nos faz sentir *presentes* diante do abismo.

A Casa revela-se como uma experiência cinematográfica que supera a simples representação do medo. Ao conjugar um longo plano-sequência, uma iluminação focada e uma estética do confinamento, o filme convida o público a vivenciar o horror de forma sensorialmente imersiva. A fotografia, nesse contexto, não se limita a ilustrar a narrativa, mas constitui o

elemento estruturante de uma ambiência opressora, na qual o espaço, o som e a presença física da protagonista convergem para criar uma atmosfera singular.

O mérito de Gustavo Hernández e Pedro Luque consiste em transformar condições orçamentárias restritas em soluções de grande inventividade, conferindo ao filme uma ressonância global sem perder o vínculo com a produção latino-americana. A partir de escolhas que priorizam a materialidade da imagem — como o uso de lanternas, a proximidade da câmera e a exploração de sombras —, o espectador é conduzido a um estado permanente de alerta, compartilhando da vulnerabilidade de Laura.

No transcorrer da história, vê-se que os jogos de espelho, a casa degradada e o espaço sonoro constituem mais do que recursos técnicos: são disparadores de memórias fragmentadas, indicando a complexa dimensão psíquica da protagonista. A aparente linearidade das cenas é subvertida quando surgem revelações sobre o passado traumático de Laura, momento em que o realismo inicial cede lugar a um universo de percepções desconexas. Nesse processo, o horror deixa de ser externo para ganhar uma forma interna e subjetiva.

Como contribuição para os estudos de cinema, *A Casa* demonstra a força de uma abordagem em que a forma — sobretudo a cinematografia — se revela tão essencial quanto o conteúdo. O filme confirma que a estratégia de causar impacto imediato nos sentidos, ao invés de se apoiar unicamente em códigos narrativos, pode mobilizar o público de modo profundo e duradouro. Mesmo depois de concluída a projeção, persistem o desconforto e a reflexão acerca da condição humana diante do terror que brota de espaços comuns, de lembranças soterradas e do enfrentamento com nossos próprios fantasmas.

Ao final, *A Casa* firma-se como um marco do horror uruguaio, sintetizando em sua linguagem um diálogo entre passado e presente, experiência local e recepção internacional, medo palpável e tensão psicológica. Longe de oferecer uma catarse plena, encerra-se com a personagem ainda assombrada pelos rastros de seu passado, indicando que a verdadeira força do horror reside justamente naquilo que permanece sem resposta. A obra, assim, alcança uma dimensão que extrapola o particular, projetando-se como reflexão universal sobre a fragilidade, o trauma e a impossibilidade de uma cura plena.

Referências

BÖHME, Gernot. *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*. Thesis Eleven, v. 36, n. 1, p. 113-126, 1993. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/072551369303600107>. Acesso em: 28 jan. 2025.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300 – 1800**: uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machado. Tradução de notas de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, *Stimmung***: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010.

HERMOSILLA ORDENES, Estefanía. The Body of Terror: The Evil Genius in The Silent House. *Aisthesis*, Santiago, n. 67, p. 151-165, 2020. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812020000100151&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 15 de Janeiro de 2025.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Livraria Franscisco Alves Editora S.A., 1987.

MARKS, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

MARKS, Laura. **Touch**: sensuous theory and multisensory media. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.

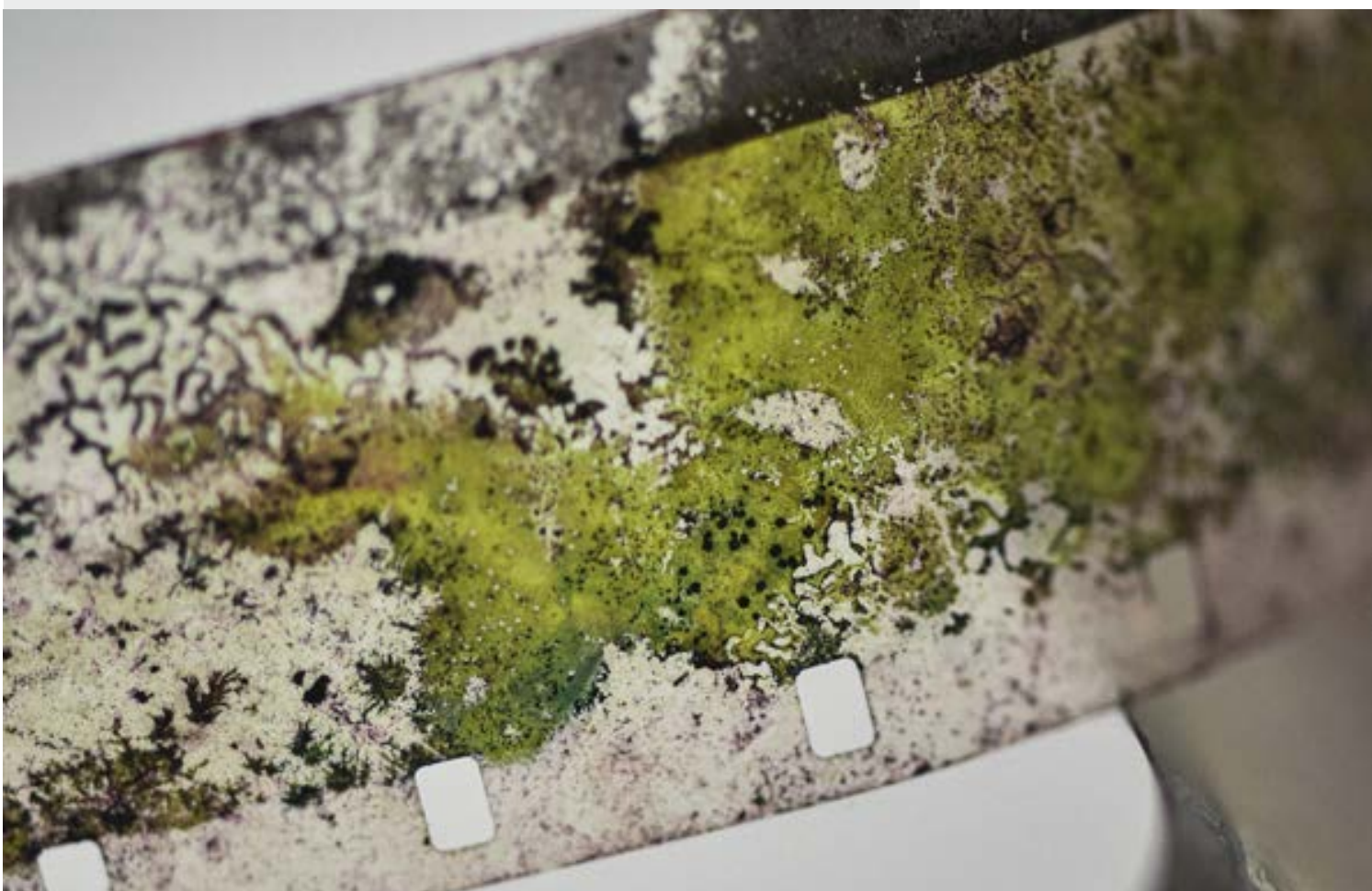
SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Tradução Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Recebido em 31/01/2025

Aceito em 03/06/2025

Políticas



e direção de fotografia

CORPO E LUZ EM GANGA ZUMBA: ENTRE VISIBILIDADE E APAGAMENTO

Rafael Garcia Madalen Eiras¹

Resumo: Este artigo analisa o filme *Ganga Zumba* (1963-1964), de Cacá Diegues, a partir de uma abordagem fotográfica que compreende a imagem cinematográfica como construção simbólica. A investigação busca entender como a fotografia no cinema tanto revela quanto obscurece a presença do corpo negro, transformando-o em emblema da luta por liberdade, sem aprofundar-se em sua individualidade ou materialidade. O estudo argumenta que, ao apresentar *Ganga Zumba* como ícone da resistência, o filme adota uma estética do cinema moderno que, ao enfatizar a luta, acaba por apagar nuances da experiência afro-brasileira. A partir da análise dos aspectos visuais da obra, o artigo discute como fatores históricos e estéticos moldaram essa construção imagética, evidenciando um movimento paradoxal entre visibilidade e apagamento, cujos efeitos ainda reverberam no cinema contemporâneo.

Palavras-chave: Direção de fotografia; Cinema Novo; resistência negra; corporeidade negra; crítica cinematográfica.

BODY AND LIGHT IN GANGA ZUMBA: BETWEEN VISIBILITY AND ERASURE

Abstract: This article analyzes the film *Ganga Zumba* (1963-1964), directed by Cacá Diegues, through a photographic approach that understands the cinematic image as a symbolic construction. The investigation seeks to understand how photography in cinema both reveals and obscures the presence of the Black body, turning it into an emblem of the struggle for freedom, without delving into its individuality or materiality. The study argues that, by presenting *Ganga Zumba* as an icon of resistance, the film adopts a modern cinema aesthetic that, by emphasizing the struggle, ultimately erases nuances of the Afro-Brazilian experience. Through an analysis of the film's visual aspects, the article discusses how historical and aesthetic factors shaped this imagetic construction, revealing a paradoxical movement between visibility and erasure, whose effects still resonate in contemporary cinema.

Keywords: Cinematography; Cinema Novo; black resistance; black corporeality; cinematic critique.

¹ Rafael Garcia Madalen Eiras é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine/UFF) e mestre em Humanidades, Culturas e Artes pela UNIGRANRIO (2020). Possui licenciatura em História pela Universidade Cândido Mendes (2015), bacharelado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá (2007) e especialização em Fotografia e Imagem pela Universidade Cândido Mendes (2009). Atuou durante anos como profissional freelance no mercado audiovisual e, atualmente, dedica-se à pesquisa das relações entre cinema, educação e história. É também professor da rede municipal de ensino do Rio de Janeiro. E-mail: eiras.rafael@gmail.com Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9152399332013877>

Introdução

Em *Ganga Zumba* (1963-1964), dirigido por Cacá Diegues e fotografado por Fernando Duarte, a fotografia cinematográfica assume um papel ambíguo na construção da memória histórica e na representação do corpo negro. Movendo-se entre luz e sombra, o filme adota uma estética que exalta a resistência negra, mas, paradoxalmente, reforça apagamentos visuais, refletindo as limitações estéticas e ideológicas do Cinema Novo. Neste artigo, propõe-se analisar como a fotografia do filme opera na tradução da imagem histórica, evidenciando tensões que ultrapassam a intencionalidade técnica e narrativa do diretor. Tais tensões emergem de um processo no qual a significação da imagem escapa ao controle da equipe de filmagem, revelando os desafios mais amplos na representação do corpo negro no cinema brasileiro dos anos 1960.

O filme de Diegues exemplifica como o Cinema Novo dos anos 1960 buscou reconfigurar a imagem do sujeito afrodescendente como um herói revolucionário e anti-imperialista. No entanto, ao mesmo tempo em que a obra pretende exaltar essa figura como agente de libertação — especialmente através da iluminação em preto e branco, dos enquadramentos e das escolhas estéticas do diretor e do fotógrafo —, a construção cinematográfica acaba por reforçar a invisibilidade desses corpos enquanto protagonistas da história. Longe de ser uma decisão neutra, essa estética reflete as tensões e contradições de um movimento que, embora progressista, ainda operava dentro dos esquemas excludentes e hierarquizantes da época.

A análise fotográfica do filme permite compreender como o longa-metragem de Diegues articula, de maneira complexa, elementos associados tanto à herança do cinema clássico quanto às tendências estéticas do cinema moderno, conforme discutido pelo teórico francês Fabrice Revault d'Allonnes (2021). Embora, no cinema clássico, a luz costume assumir um papel narrativo e simbólico, e, no cinema moderno, tenda a “suscitar sensações sem impor significado” (Revault d'Allonnes, 2021, p. 356), o próprio autor adverte que tais características não se aplicam de forma rígida ou exclusiva a cada paradigma. Em *Ganga Zumba*, a presença de luz natural, pode sugerir uma aproximação com certas práticas modernas. No entanto, diversas sequências revelam o uso simbólico da luz — por exemplo, em passagens em que a iluminação destaca a figura de Ganga ou marca contrastes dramáticos entre personagens e

espaços — o que aproxima essas cenas de uma lógica mais clássica, nos termos do próprio Revault. Assim, o filme não se alinha de maneira unívoca a uma concepção moderna da luz que “não significa” ou “significa um vazio de sentido” (Revault d’Allonnes, 2021, p. 356), mas sim encena, em sua composição visual, a coexistência ambígua entre o simbolismo e a busca pela materialidade do mundo. Esse hibridismo estético evidencia as tensões internas ao Cinema Novo, que, ao mesmo tempo em que almeja romper com convenções narrativas tradicionais, ainda recorre a estratégias visuais marcadas por uma intenção significativa.

A invisibilização do corpo negro na imagem cinematográfica brasileira não é um fenômeno isolado, mas está profundamente enraizado na própria história da tecnologia fotográfica. Como argumenta a pesquisadora canadense Lorna Roth (2016), a indústria fotográfica ocidental, exemplificada pela Kodak, padronizou a calibração de tons de pele a partir do “cartão Shirley”, que utilizava imagens de mulheres brancas para determinar a exposição e o balanceamento de cores. Esse padrão, que se consolidou como “normal”, excluiu as tonalidades mais escuras, tornando difícil a reprodução fiel de peles negras. No contexto brasileiro, a pesquisadora e crítica de cinema, Suzana Velasco (2016), aponta que essa lógica racista foi agravada pela inadequação dos filmes Kodak à luz tropical, forçando laboratoristas locais a realizar ajustes manuais para compensar as limitações dos materiais importados. Contudo, esses ajustes não visavam à representação da diversidade racial, mas sim à adaptação às condições de luz do país. Assim, a escolha estética de *Ganga Zumba* por uma luz natural, ao buscar capturar a materialidade do mundo, esbarra nos limites técnicos e ideológicos de uma indústria visual que historicamente marginalizou os corpos negros, reforçando a dificuldade de tornar visível a experiência afro-brasileira no cinema.

Diante desse contexto histórico e técnico, este texto propõe investigar como a fotografia no filme não apenas ilumina o corpo negro, mas também pode ser lida como um reflexo do apagamento histórico do indivíduo como agente de sua própria narrativa. A partir dessa análise, será possível compreender como novas práticas de olhar, mais sensíveis à questão racial, oferecem uma reinterpretação das obras, possibilitando a identificação de aspectos que estavam ausentes nas leituras de sua época. A abordagem aqui proposta visa, assim, articular as dinâmicas estéticas e políticas do Cinema Novo com um olhar contemporâneo que permite redimensionar a representação do negro na história do cinema.

Neste percurso, as perspectivas de análise da fotografia cinematográfica, conforme abordada pela pesquisadora e cineasta brasileira Andréa C. Scansani (2020) permitem entender as imagens do filme como um todo, sem se ater em especificidades como abertura de diafragma, movimentos de câmeras, objetivas, tendo como objetivo “deixar o corpo fílmico repousar integralmente em nossos sentidos” (Scansani, 2020, p. 235). As escolhas técnicas seriam comentadas, mas a propósito de sentir a unidade fílmica e seus sentidos que afetam o espectador como um todo.

Como ressalta Scansani (2020), em algumas imagens, pequenos detalhes se destacam, ultrapassando o significado evidente e criando uma consciência momentânea, um instante de encontro. Pode ser um movimento de câmera, a proximidade de um rosto, um brilho no quadro, a disposição dos corpos, os tons do cenário ou a textura de uma paisagem. Esses aspectos, como textura, volume, cor, luz e movimento, formam a base visual sobre a qual a fotografia cinematográfica opera, moldando a obra. É através da análise desses parâmetros que se desenvolvem conceitos que contribuem para a construção do filme.

Toda imagem cinematográfica é fruto de escolhas feitas antes e durante a filmagem, que refletem tanto limitações técnicas quanto decisões estéticas deliberadas (Scansani, 2020). Mesmo quando marcadas por dificuldades, essas escolhas moldam a forma final da obra, podendo ser analisadas por meio de critérios fotográficos que enriquecem os estudos do cinema. Nesse contexto, as imagens da obra de Diegues são vistas como uma unidade que não só expressa as intenções do diretor, mas também reflete o contexto histórico de sua produção, entendendo o filme como um documento do período em que foi realizado. Como afirma Penafria (2009, p. 7), “com este tipo de análise, encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo”. Assim, a obra se configura como um meio de expressão capaz de revelar a visão cinematográfica do diretor e de abrir caminhos para novas leituras da realidade.

Reflexões sobre fotografia e raça no cinema novo

Conforme argumentam teóricos como Ismail Xavier (2005), Jacques Aumont e Michel Marie (2003), a estética cinematográfica se concretiza nas escolhas formais que estruturam a

narrativa fílmica, abrangendo desde a fotografia até o figurino, o som e outros elementos visuais e sonoros que operam em conjunto. Embora o/a diretor(a), e em alguns casos o/a produtor(a), exerça um papel central na definição dessa estética, trata-se de um processo coletivo que envolve a colaboração de toda a equipe. No que se refere aos enquadramentos, movimentos de câmera e iluminação, o/a diretor(a) de fotografia desempenha um papel fundamental, traduzindo as intenções do filme em uma linguagem visual que dialoga diretamente com a narrativa.

Nesse contexto, ao analisar *Ganga Zumba*, torna-se imprescindível compreender a fotografia cinematográfica como uma construção social. As imagens criadas no cinema não são fruto apenas de decisões técnicas ou artísticas isoladas, mas refletem dinâmicas históricas, políticas e culturais. Como destacam bell hooks (2016), Marine Tedesco (2019) e Felipe Corrêa Bonfim (2019), a representação do corpo negro no cinema revela as tensões entre visibilidade e apagamento, evidenciando tanto a perpetuação de estereótipos quanto a busca por novas formas de representação.

Assim, a fotografia de Fernando Duarte, em diálogo com a direção de Cacá Diegues, opera em *Ganga Zumba* entre o desejo de dar visibilidade à experiência negra e as limitações estéticas e ideológicas que permeiam o Cinema Novo. Por meio do uso do preto e branco, dos contrastes entre luz e sombra e dos enquadramentos que ora destacam, ora diluem a presença dos corpos negros, o filme revela as contradições de um cinema progressista ainda marcado por uma gramática visual carregada de hierarquias raciais.

Para compreender essa dinâmica, é necessário considerar, como argumentam Shohat e Stam (2006), que a cultura ocidental — ainda que esse termo se torne complexo no contexto brasileiro — privilegia a visualidade como eixo central na construção do conhecimento e das relações de poder. A ênfase na imagem, característica da tradição eurocêntrica, não apenas organiza a percepção do mundo, mas também influencia a construção de representações sobre o "outro". Nesse sentido, a fotografia cinematográfica se torna um campo privilegiado para o jogo visual, onde as disputas simbólicas e políticas em torno da representação do corpo negro ganham forma. Mesmo em uma tela escura, acompanhada apenas de som ambiente, o conceito fotográfico persiste, manifestando-se na própria emergência de uma imagem.

Ou seja, a fotografia cinematográfica exerce um papel fundamental na representação dos corpos e na perpetuação de paradigmas hegemônicos. Para além das perspectivas já mencionadas (Roth, 2016; Velasco, 2016), a pesquisadora brasileira Marina Tedesco (2019) analisa como, no cinema clássico, a iluminação foi historicamente utilizada para objetificar corpos femininos, enquanto o historiador e teórico britânico do cinema Richard Dyer (apud Tedesco, 2019) destaca a branquitude como referência técnica e estética dominante, relegando a fotografia de pessoas não brancas a uma posição de exceção ou problema técnico.

À luz do contexto teórico contemporâneo que analisa a produção discursiva do Cinema Novo, como pontua Cardenuto (2022), é possível realizar uma crítica pontual ao movimento cinemanovista sem ignorar sua importância histórica, mas considerando o contexto social em que suas obras foram produzidas. Em *Ganga Zumba*, por exemplo, ao romper com as convenções do cinema clássico, a obra também trouxe implicações simbólicas. A escolha de obscurecer corpos negros na escuridão da noite, ainda que condicionada por limitações técnicas, reforçou a exclusão desses corpos como protagonistas centrais, priorizando o discurso político revolucionário de uma intelectualidade predominantemente branca.

Esse uso da luz, muitas vezes mais alinhado às intenções autorais do diretor do que à construção de uma narrativa popular, radicalizou padrões estéticos, mas também perpetuou estereótipos. Hoje, ao revisitar essa estética com um olhar crítico, é possível questionar como tais escolhas contribuíram para a marginalização de identidades afrodiaspóricas, ressaltando a necessidade de compreender a fotografia cinematográfica não apenas como um recurso técnico, mas como um instrumento político e cultural capaz de dar visibilidade a experiências historicamente silenciadas.

Desta forma, a relação entre o cinema brasileiro, especialmente os filmes do Cinema Novo, e a representação de personagens negros tem sido alvo de questionamentos por parte de intelectuais e artistas. A crítica central reside no fato de que esses personagens, em geral, não são retratados com nuances subjetivas, espessura psicológica ou uma pluralidade de traços que confirmem individualidade para além da personagem arquetípica, sendo frequentemente reduzidos a "arquétipos e/ou caricaturas: o escravo, o sambista, a mulata boazuda" (Rodrigues, 2011, p. 21). Embora pertinente, essa crítica deve ser contextualizada no cinema moderno da época, que, de forma geral, preferia personagens esquemáticos e

simbólicos, independentemente de serem negros ou não (Rodrigues, 2011, p. 21). Esses personagens frequentemente funcionavam como metáforas, carregando as ideias e a consciência dos autores.

A busca por uma estética genuinamente brasileira, característica do Cinema Novo, falhou em abordar de maneira aprofundada as questões étnico-raciais no contexto nacionalista do período.² Orlando Senna (1979) aponta que, embora o movimento denunciasse a exploração sofrida pelos negros, isso ocorria sem uma análise racial mais ampla. Essa falta de um olhar crítico sobre a questão racial reflete o paradoxo de uma denúncia social que, ao mesmo tempo, silenciava outras dimensões, como discutido em perspectivas contemporâneas, como a de bell hooks, especialmente no contexto estadunidense.

Em *Olhares Negros: Raça e Representação* (2019), hooks introduz o conceito de "olhar opositor", que descreve um olhar crítico de negras e negros subordinados ao supremacismo racial norte americano. Para hooks, "existe um poder em olhar", e esse ato de resistência contribui para a formação de uma subjetividade negra ativa. Como ela observa: "Todas as tentativas de reprimir o direito das pessoas negras de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde" (hooks, 2019, p. 183). Essa reflexão é especialmente relevante ao considerar o comportamento de espectadoras negras em salas de cinema ou frente à mídia de massa.

Revisitar o Cinema Novo sob a ótica de bell hooks e outras perspectivas contemporâneas permite ressignificar o corpo negro, evidenciando as dimensões silenciadas de sua representação e reforçando a necessidade de construir narrativas que reconheçam sua subjetividade e agência. Este artigo, portanto, não se limita a criticar a forma como o negro é representado nos filmes de Diegues, mas busca compreender que, dentro das circunstâncias históricas do período, essas representações, mesmo em meio à penumbra, refletem os limites

² Desta forma, mesmo o Cinema Novo rompendo os padrões do cinema clássico, a fotografia cinematográfica continuou apagando os corpos negros. Mesmo com cineastas como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos tentando criar uma linguagem visual que refletisse as contradições sociais do Brasil (Xavier, 2001), como na fotografia de *Vidas Secas* (1964), de Luís Carlos Barreto, que explorou a luz dura e sem filtros do sertão, criando uma estética "subdesenvolvida" que intensificava o impacto narrativo da obra (Mendes, 2010), a marginalização de corpos negros ainda estava presente. Assim, o Cinema Novo usou a fotografia não só como registro, mas também como uma ferramenta política e estética para construir a imagem do povo brasileiro (Simonard, 2006). Fotógrafos como Mário Carneiro, Fernando Duarte, Hélio Silva, Ruy Santos, Ricardo Aronovich, Luiz Carlos Barreto, José Rosa, Waldemar Lima, José Medeiros, Hans Bantel, Dib Luft, Affonso Beato, João Carlos Horta, entre outros, desempenharam um papel crucial na consolidação de uma cinegrafia brasileira autêntica, capaz de projetar uma nova imagem do país.

impostos pelo contexto histórico. Ao mesmo tempo, elas ressaltam as contribuições e as possibilidades que essas produções abriram para o fortalecimento de um olhar crítico e transformador no cinema nacional. Como enfatiza bell hooks (2019), até mesmo essas imagens possuem o potencial de criar a resistência.

A capacidade de criar oposição por meio das imagens torna-se ainda mais evidente em obras posteriores do contexto brasileiro, como *Compasso de Espera* (1973), de Antunes Filho, com Zózimo Bulbul no papel principal, e o curta-metragem *Alma no Olho* (1974), idealizado e dirigido por Bulbul. Essas produções ampliam o protagonismo negro no cinema brasileiro, apresentando narrativas que exploram as subjetividades negras de forma mais complexa, consciente e alinhada a perspectivas críticas sobre raça e representação.

Dentro do contexto cinemanovista, *Ganga Zumba* utiliza a relação entre luz e sombra no negativo em preto e branco de forma radical. A escuridão da noite se funde com a pele negra dos atores, criando um ambiente em que os diálogos se destacam, funcionando mais como um discurso pedagógico do diretor do que como a expressão genuína da voz dos indivíduos escravizados. A fotografia, tecnicamente fora dos padrões, é utilizada de forma transgressora pelo fotógrafo. Ele transforma a escassez de recursos em uma ferramenta criativa, apresentando a fotografia como um elemento que se distancia dos manuais tradicionais, adotando uma perspectiva típica do cinema moderno, muitas vezes indiferente à ação dramática como entende Fabrice Revault d'Allonnes (2021).

Sob essa ótica, o personagem de Ganga Zumba no filme de Cacá Diegues encarna a figura do revoltado, um homem que diante da opressão de sua realidade assume uma postura transformadora e transmite por meio da arte significados revolucionários em uma sociedade em plena transformação cultural e política. Esse período, em que o filme foi produzido, marca o esforço dos jovens cineastas brasileiros em apresentar novos sujeitos históricos dentro de um movimento político de viés progressista.

Nesse contexto, o carioca Fernando Duarte destacou-se como um dos principais diretores de fotografia do Cinema Novo, contribuindo de forma decisiva para a identidade visual do movimento. Ele foi responsável pela fotografia dos três primeiros filmes de Diegues: *Escola de Samba*, *Alegria de Viver* (1962), *Ganga Zumba* e *A Grande Cidade* (1966). Influenciado pelas particularidades da luz no território brasileiro – caracterizada pela intensa oposição entre luz e sombra, típica do hemisfério sul –, Duarte buscava capturar a

expressividade dos gestos humanos e enfatizar a relação entre a natureza e os dramas narrativos. Essa abordagem proporcionava maior liberdade à câmera, eliminando a necessidade de reorganização constante de equipamentos como rebatedores, refletores e tripés. Segundo Mendes (2010), a escolha de Duarte pela fotometria das áreas de sombra permitia um delineamento preciso das figuras e o estouro das áreas mais claras, resultando em uma iluminação contrastada que remetia à estética das xilogravuras.

A produção de *Ganga Zumba* enfrentou condições precárias, uma característica comum aos primeiros filmes associados ao Cinema Novo. As limitações estruturais quase interromperam as filmagens, como destaca Mariana Gonçalves Barbedo (2016). Cacá Diegues trabalhou praticamente sem recursos, algo evidente na obra, especialmente na ausência de iluminação adequada. Essa restrição foi contornada com o uso predominante de luz natural, recorrendo a muitas cenas externas para aproveitar a luz do sol. No entanto, em algumas sequências, como as cenas noturnas na floresta, a falta de visibilidade comprometeu a clareza das ações. O próprio cineasta admitiu que tentaram “fazer uma fotografia que tivesse esse clima, mas foi um pouco demais, ou melhor, um pouco de recursos de menos” (Diegues *apud* Barbedo, 2016, p. 161).

Fernando Duarte (*apud* Mendes, 2010, p. 53) revelou em entrevista à Cinemateca Brasileira que a concepção da iluminação em *Ganga Zumba* foi moldada pelos debates estéticos da época, especialmente no contexto da construção do cinema moderno. Essa abordagem considerou também a especificidade técnica de filmar a pele negra, que absorve mais luz, em contraste com as roupas brancas que refletem maior luminosidade. Segundo Duarte, o objetivo era transmitir visualmente como “aquela natureza era inóspita, a violência, a crueldade da escravatura, a miséria da senzala, tudo se misturando com a luz dos trópicos” (Duarte *apud* Mendes, 2010, p. 53).

Dessa forma, a escolha de representar o corpo negro em subexposição, frequentemente envolto em penumbra, apesar das dificuldades técnicas, foi uma decisão deliberada, debatida e aprovada pela direção de fotografia e pelo diretor. Essa iluminação buscava menos retratar uma realidade afro-brasileira e mais evidenciar a opressão social e o sufocamento das expectativas emancipatórias e anti-imperialistas. Além disso, a precariedade técnica alinhava-se à proposta estética de ruptura com o cinema clássico, resultando em uma crítica à própria sociedade brasileira.

A penumbra como símbolo de violência e resistência

O primeiro longa-metragem de Cacá Diegues, *Ganga Zumba*, se apresenta como um objeto relevante para a análise da questão racial na fotografia cinematográfica brasileira. A obra, filmada em negativo 35 milímetros preto e branco, não apenas coloca personagens negros no centro de sua narrativa, mas também ocupa uma posição intermediária no espectro criativo do Cinema Novo: não é radicalmente inovador, mas tampouco se limita a reproduzir a estética hollywoodiana. Ismail Xavier (2001) observa que a diversidade estética dos cinemanovistas abrigava cineastas com abordagens distintas: alguns, como Glauber Rocha, rompiam frontalmente com as convenções; outros, como Roberto Farias, adotavam os códigos já consolidados no imaginário do grande público; e havia aqueles que transitavam entre "os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata" (Xavier, 2001, p. 59). Diegues, para Xavier, se encaixa nessa última categoria, construindo sua obra em um ponto de equilíbrio entre a manutenção de estruturas narrativas reconhecíveis e a experimentação formal. Nesse sentido, *Ganga Zumba* permite refletir sobre como essa oscilação entre tradição e inovação se manifesta na representação racial, especialmente no uso da fotografia como ferramenta narrativa e política.

No longa-metragem, o diretor apresentou um cinema que se distanciava do panfletarismo marcante de sua participação no curta *Escola de Samba, Alegria de Viver*, o quarto episódio do filme colaborativo *Cinco Vezes Favela* (1962), produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC). Apesar de *Cinco Vezes Favela* ser a primeira incursão cinematográfica do CPC, a obra já apontava uma ruptura entre o núcleo político da instituição, que priorizava uma abordagem pragmática e didática, e os cineastas que integrariam o Cinema Novo, como o próprio Diegues. Esses cineastas, em sua maioria, buscavam uma produção artística mais autoral e estética, ainda que atenta às questões sociais.

Em *Ganga Zumba*, essa didática se manifesta na construção da imagem de um herói negro que luta contra a opressão da escravidão, alinhando-se ao discurso anti-imperialista e à ideia do nacional-popular³, amplamente debatida à época, especialmente entre os

³ O conceito de nacional-popular, conforme Barbedo (2016), é universal por traduzir os aspectos populares de cada local, considerando válido aquilo que contribui para a afirmação da democracia e da identidade nacional.

integrantes do CPC. Contudo, o filme também evidencia um desejo de transcender o engajamento político direto, utilizando a política como um meio para produzir poesia e estimular reflexões mais amplas sobre o contexto histórico em que foi realizado.

O filme narra uma história ambientada no Brasil do século XVII, centrada na jornada de Antão, um jovem escravizado interpretado por Antônio Pitanga. Ao descobrir sua linhagem nobre como rei de Palmares e herdeiro do título de Ganga Zumba, ele foge em busca do Quilombo, sendo acompanhado pelo idealista Aroroba e por um grupo de escravizados. Durante essa jornada, o grupo enfrenta perseguições, conflitos e perdas, ao mesmo tempo em que lida com divisões internas, lutando por um ideal coletivo inspirado na utopia de Palmares. Dessa forma, o filme constrói uma narrativa épica, que entrelaça história, resistência e o sonho de uma liberdade compartilhada.

Neste sentido, a estrutura dramática de *Ganga Zumba* está profundamente conectada a uma progressão histórica, tanto na narrativa quanto nos espaços geográficos que delimitam os três momentos do arco dramático. Esses momentos correspondem a três tempos – passado, presente e futuro – e se desdobram em três espaços distintos.

No início, o filme apresenta o passado, marcado pela exploração e violência do período escravocrata. Esse tempo é representado pelo engenho de açúcar, local que encapsula o sofrimento e a opressão dos negros. Em seguida, a narrativa avança para o que o que seria o presente, simbolizado pela fuga dos escravizados, que ocorre no espaço do mato virgem. Esse é o momento da transformação, onde as lutas por liberdade começam a tomar forma. É nesse espaço de transição que Antão inicia sua transformação em Ganga Zumba, antes de cruzar a serra que representa a fronteira com o Quilombo dos Palmares.

A serra, terceiro espaço-tempo do filme, simboliza o futuro e se torna o cenário do clímax. É ali que o grupo de fugitivos enfrenta e supera seus perseguidores, invertendo os papéis ao se unirem aos guerreiros de Palmares. Nesse ponto, deixam de ser fugitivos para se tornarem agentes de resistência. Essa culminação dramática projeta um futuro utópico, em que a narrativa se articula como uma ação revolucionária. A estética do filme, alinhada ao ideal de um cinema terceiro-mundista, confronta a dominação cultural do imperialismo norte-americano ao propor uma alternativa enraizada em uma perspectiva de resistência e emancipação.

Uma cena emblemática no filme exemplifica a abordagem histórica. Na senzala, durante a noite e sob a luz de uma fogueira, Aroroba e Antão treinam golpes de luta na penumbra, em movimentos silenciosos e clandestinos. Próximo à fogueira, Salustiano, interpretado por Cartola, está mais iluminado, fumando um cachimbo e com expressão pensativa. A câmera inicia um movimento panorâmico, partindo de Salustiano e enquadrando os dois homens enquanto treinam, até que um som distante de tambores de guerra vindo de Palmares interrompe a tranquilidade da cena. A expressão dos personagens muda, refletindo preocupação. A câmera acompanha Antão, que se afasta e se encosta em uma parede, finalizando a sequência. Esse encadeamento de imagens, que começa com o olhar atento de Salustiano, passa pelo treinamento e culmina na inquietação de Antão, simboliza o início do processo de construção do herói.

Na parede (Figura 01) onde Antão se apoia, há um desenho de um Chorão, um capacete cerimonial usado por alguns orixás no Candomblé, que também pode ser interpretado como uma coroa. A iluminação, proveniente de uma fogueira e projetada de baixo para cima, lança sua sombra para cima do desenho, representando um estado transitório, onde o homem comum se transforma no futuro rei de Palmares. A cena combina elementos do passado, representados pelos ancestrais e o artefato afro-brasileiro, com o presente incerto de Antão, que está perdido e assustado, mas carregando o potencial de um futuro glorioso. A projeção da sombra evoca a imagem do futuro rei, sintetizando todo o processo dramático do personagem. Esse simbolismo reflete a perspectiva de progresso histórico, em que o passado fundamenta a luta revolucionária no presente, apontando para um ideal utópico de transformação e resistência.

Figura 1. Cena do filme Ganga Zumba (1964), Antão encosta na parede e projeta sua sombra na imagem do chorão



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

A cena também incorpora a luz contrastada, um recurso que privilegia a ideia utópica de uma revolução popular, mas que, paradoxalmente, não ilumina plenamente o corpo negro do protagonista. A iluminação escolhida, muitas vezes posicionada de forma a deixar o corpo de Antão em penumbra, reflete uma ausência de definição de identidade ou forma, sugerindo um processo de construção contínuo.

A escolha pode ser interpretada como uma metáfora para a projeção de um herói ainda indefinido, simbolizando a busca interna do protagonista e sua identificação com uma luta coletiva. Essa abordagem, no entanto, parece mais conectada às ideias de uma intelectualidade progressista associada ao diretor, Cacá Diegues, do que à visibilidade direta da representatividade afro-brasileira da época retratada.

Mesmo nos momentos-chave da narrativa, quando Antão interage diretamente com sua crescente determinação revolucionária, a penumbra persiste como um elemento constante. Isso reforça a interpretação do corpo como um símbolo de uma identidade em formação, alinhada a um discurso utópico mais amplo do que à simples representação individual. A ausência de plena luz sobre o corpo negro também destaca o didatismo visual, onde a construção simbólica do herói se sobrepõe à sua fisicalidade, reforçando um distanciamento entre a experiência vivida e a abstração das ideias revolucionárias propostas pelo filme.

A cena inicial da obra, que funciona como um prelúdio antes dos créditos, estabelece visualmente a hierarquia social do engenho ao organizar os personagens em diferentes situações de iluminação e enquadramento. Em um plano médio (Figura 2), a câmera mostra os negros reunidos em torno do tronco, realizando um ritual de morte afro-brasileiro para Gangoba, mãe de Antão, que agoniza presa ao tronco. A iluminação contrastada cria um jogo de sombras, onde os rostos e corpos dos escravizados aparecem mais obscurecidos pela escuridão da noite do que revelados pela luz. Mais uma vez, a escolha estilística enfatiza a invisibilidade dos negros, reduzindo suas presenças a fragmentos — rostos desfocados (Figura 3), mãos em movimento —, reforçando a sensação de lamento coletivo e violência.

Figura 2. Cena do filme Ganga Zumba (1964), cerimonia afrobrasileira



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

Figura 3. Cena do filme Ganga Zumba (1964), rosto desfocado



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

Ao mesmo tempo, a câmera na mão dá uma qualidade visceral e moderna à sequência. Ela se aproxima dos corpos negros, destacando gestos, movimentos e instrumentos em um estilo que rompe com os padrões rígidos do cinema clássico. Essa abordagem cinemanovista busca contrastar com a estética hegemônica da indústria imperialista, evidenciando um projeto cinematográfico moderno e revolucionário.

No entanto, o contraplano da cena oferece uma perspectiva diferente e estática: o senhor de engenho, sua família e os criados observam o ritual de forma altiva. Enquadrados em conjunto e iluminados claramente, eles ocupam o espaço superior na narrativa visual, simbolizando poder e autoridade (Figura 4). Essa oposição entre claro e escuro reforça a função didática da obra, onde a escuridão está associada à opressão e o claro à dominação. Esse contraste torna-se um elemento central para compreender a proposta do diretor, que utiliza a iluminação para apresentar uma introdução visual às dinâmicas de poder e injustiça que permeiam o restante do filme.

Figura 4. Cena do filme Ganga Zumba (1964), o senhor de engenho e sua família



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

Contudo, essa escolha estética também evidencia a posição secundária da identidade negra na narrativa. Enquanto os corpos negros são relegados a sombras e fragmentos, a proposta ideológica do filme, centrada na crítica anti-imperialista e na revolução utópica, ocupa o primeiro plano. Assim, a construção visual do prelúdio reflete um equilíbrio delicado – e, em certos momentos, problemático – entre a representação da opressão histórica e a articulação de uma mensagem ideológica mais ampla.

Após os créditos iniciais, a apresentação de Antão é marcada por uma composição visual e sonora emblemática. Ao som de uma trilha em dialeto africano, ele é levado em um carro de boi e adentra o canavial onde outros negros trabalham sob a vigilância de um feitor. Essa introdução estabelece um contraste simbólico: enquanto os trabalhadores representam a continuidade da opressão, Antão, transportado em sua "carruagem improvisada", é posicionado como alguém destinado a um papel diferente na narrativa.

Em um close, Aroroba revela a um grupo de escravizados que Antão é Ganga Zumba, neto de Zambi, o rei de Palmares. Nesse momento, a câmera enquadra o futuro rei de Palmares de baixo para cima, de maneira semelhante à forma como os brancos foram apresentados na cena anterior. Esse ângulo o eleva, sugerindo uma posição de destaque, quase régia, enquanto o som de um atabaque o saúda. O enquadramento posiciona Antão com o céu ao fundo e uma iluminação clara e estourada – uma preferência visual de Fernando Duarte – contrastando com o tom subexposto da pele do protagonista (Figura 5).

Figura 5. Cena do filme Ganga Zumba (1964), Antão no carro de boi.



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

Esse jogo de luz e enquadramento reflete uma das principais questões estéticas do filme: a tensão entre a subexposição do corpo negro e a luminosidade que o envolve. Nesse momento, o corpo de Antão se torna visível, saindo da penumbra. Contudo, essa visibilidade carrega ambiguidades. A dúvida que persiste é se essa imagem representa o homem que se tornará o rei de Palmares ou se é uma projeção do escravizado, ocupando simbolicamente o lugar de seu senhor. Essa ambiguidade inicial reforça a ideia previamente mencionada de que o herói está em processo de formação, ainda distante da plena identificação com a luta coletiva que o filme sugere como seu destino. Assim, o momento captura um estado transitório, em que a iluminação e o enquadramento servem para destacar essa dualidade entre opressão e poder latente.

Como relata Marina Tedesco (2019), Hollywood consolidou-se no final da década de 1910 como o principal centro global do cinema, influenciando não apenas a distribuição de filmes, mas também o desenvolvimento técnico e estético da indústria. Nesse contexto, o esquema de iluminação padrão, conhecido como *three-point lighting*, tornou-se uma referência amplamente adotada. Esse método utiliza a luz de ataque para criar áreas iluminadas e sombras, a luz de preenchimento para suavizar contrastes e o contraluz para adicionar profundidade às cenas, garantindo equilíbrio e visibilidade uniforme, típicos do cinema clássico.

No entanto como já visto aqui, a fotografia de Fernando Duarte rompe com essas convenções ao optar por iluminações subexpostas e contrastantes, utilizando a escuridão como tensão entre opressão e resistência, ao mesmo tempo em que reflete a proposta estética e política do Cinema Novo, que rejeitava os padrões hollywoodianos.

Além disso, a ausência de luz de compensação nas cenas noturnas reflete tanto as dificuldades técnicas quanto o conceito de uma estética 'terceiro-mundista' proposto pelo Cinema Novo. No entanto, essa abordagem também reforça uma dramaturgia tradicional, marcada por estereótipos. Como aponta Richard Dyer (apud Tedesco, 2019), o brilho da pele, especialmente em pessoas negras, sob forte iluminação e sem compensação, como ocorre em diversos momentos no filme de Diegues, frequentemente remete a ideias associadas à sujeira ou ao suor, contrastando com o ideal da pele branca, que sugere limpeza e universalidade. Em *Ganga Zumba*, a representação do corpo negro iluminado por alto contraste, a falta de compensação e a penumbra podem ser vistas tanto como uma ruptura com o ideal ocidentalizado quanto como uma perpetuação de estereótipos que associam o negro à violência e à subalternidade. Embora o filme busque uma representação utópica por meio da fuga para Palmares, a historiografia da violência colonial e a ênfase no negro como escravizado ainda dominam a narrativa.

Diálogos sem rostos, a indefinição do corpo como utopia

Nesse contexto, a questão central em *Ganga Zumba* não se resume à ausência de uma representação positiva da cultura negra, mas à maneira como essa representação se constrói em meio a tensões entre discurso, narrativa e aspectos figurativos. Embora o filme conte com atores negros e incorpore elementos culturais como músicas, danças e rituais, sua abordagem se insere em uma perspectiva política que reflete mais os ideais intelectuais e estéticos do Cinema Novo do que uma relação aprofundada com as experiências e subjetividades afro-brasileiras. A partir da crítica ao multiculturalismo proposta por Robert Stam e Ella Shohat, é possível problematizar a ideia de que a positivação da imagem, por si só, seria uma solução política eficaz. Os autores apontam que tanto as imagens negativas quanto as positivas podem aprisionar personagens racializados dentro de estereótipos ou essencialismos que reduzem sua complexidade histórica e subjetiva. Assim, ao invés de romper com as “prisões de imagens”, *Ganga Zumba* pode, paradoxalmente, reafirmá-las ao enquadrar a resistência negra dentro de um modelo idealizado que não necessariamente dá conta das múltiplas dimensões dessa experiência.

Essa limitação fica evidente na materialidade das imagens, especialmente nas cenas noturnas. A falta de iluminação adequada, que reflete tanto as restrições técnicas quanto as escolhas estéticas do filme, acaba obscurecendo os corpos negros e enfraquecendo a construção visual dos personagens. Em vez de enaltecer a força e a complexidade do protagonismo negro, o filme recorre a uma narrativa heroica que se baseia em discursos clássicos e didáticos, muitas vezes desconectados da subjetividade e da vivência afro-brasileira.

Sob essa perspectiva, o discurso de *Ganga Zumba* se estrutura como um "currículo" no sentido de incorporar diversos conteúdos a serem transmitidos, com um forte teor pedagógico. Essa pedagogia se manifesta no diálogo entre diferentes perspectivas de realidade, representadas pelos personagens, mas mediadas pelo intelectual nacional-popular. Esse mediador, por meio de uma apropriação da cultura popular, traça estratégias de subversão da cultura tradicional e do *status quo*.

O filme vai além de uma adaptação do romance homônimo de Felício dos Santos, transformando-se uma síntese das várias perspectivas políticas que permeavam a esquerda intelectual dos anos 1960. Como Robert Stam (2008) destaca, o processo de adaptação não consiste em simplesmente reviver um texto original, mas em participar de um diálogo contínuo, onde a obra fílmica se torna uma construção híbrida, que mistura discursos distintos. No cinema, que é por natureza uma arte colaborativa, essa hibridez se torna evidente, pois a obra final resulta da confluência de múltiplas perspectivas selecionadas pelo diretor.

Neste ponto de vista, as cenas noturnas ao redor da fogueira são momentos centrais para revelar as transformações internas dos personagens e a dinâmica do grupo de fugitivos. Elas se passam à noite, no mato, longe das senzalas, em um espaço de intimidade onde as emoções e visões de mundo emergem com mais facilidade. Na primeira cena (Figura 6), a câmera revela os corpos dos personagens quase desaparecendo na escuridão, com Aroroba tocando uma flauta recém-construída, enquanto outros descansam, comem ou treinam capoeira. A serenidade do momento é interrompida pelos tambores de Palmares, cujos sons capturam a atenção de todos, exceto Cipriana, amante de Antão, que acompanha o grupo movida apenas pelo interesse amoroso. Sua personagem não busca a liberdade plena e, por isso, permanece alheia ao significado simbólico e à urgência daquele som.

Figura 6. Cena do filme Ganga Zumba (1964), mostrando o grupo de fugitivos reunidos ao redor de uma fogueira com seus corpos quase invisíveis no ambiente sombrio.



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

O contraste entre as posturas dos personagens é habilmente destacado pela linguagem cinematográfica. Um close em Antão (Figura 7) revela um personagem introspectivo e amadurecido, com sua expressão séria acentuada pela iluminação que alterna entre luz e sombra. Essa escolha visual parece simbolizar o conflito interno do personagem enquanto ele escuta atentamente as palavras de um guerreiro de Palmares, enviado para guiar o grupo até o quilombo. Em contraposição, um close em Cipriana (Figura 8) captura sua indiferença diante das ameaças e das propostas de liberdade ligadas a Palmares. Essa distância emocional e ideológica se reflete em um breve diálogo entre os dois, no qual o desinteresse da mulher pelos ideais que motivam o grupo fica evidente, destacando sua posição alheia à luta coletiva.

Figura 7. Cena do filme Ganga Zumba (1964), close de Antão no carro de boi



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

Figura 5. Cena do filme Ganga Zumba (1964), Cipriana indiferente.



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

A cena se encerra com Antão abraçando Cipriana enquanto os dois brincam despreocupadamente, alheios ao tom grave que permeia o momento. Este ainda não é o ponto de transformação definitiva do herói, mas demarca um início de sua mudança, pois ele começa a ouvir e aprender com o grupo ao seu redor. Ao fundo, o som da flauta de Aroroba retorna, criando um contraste simbólico entre o impulso individual dos amantes e o contexto coletivo da luta pela liberdade.

A dinâmica reforça a dualidade entre o individual e o coletivo, destacando a importância dos diálogos e das interações ao redor da fogueira. Momentos aparentemente cotidianos revelam-se essenciais para a narrativa, funcionando como espaços de crescimento e amadurecimento político. É na convivência e na troca de experiências que se delineia a gradativa transformação revolucionária do grupo, refletindo o processo de construção coletiva que sustenta os ideais de Palmares.

Na segunda noite do grupo no mato, marcada pela violência do dia — quando Antão mata brancos pelo caminho e a escravizada Dandara se junta aos fugitivos —, o filme apresenta uma das sequências mais densas e prolongadas, estendendo-se por toda a noite, como se capturasse o tempo real dos acontecimentos. É também nesse momento da narrativa que os corpos negros se tornam menos visíveis, frequentemente se confundindo com o negrume da noite (Figura 9). A sequência reforça a tensão e o impacto da violência, imergindo o espectador na atmosfera carregada de emoção e conflito interno dos personagens. A escuridão da noite e a iluminação dramática funcionam como um espelho do estado emocional dos fugitivos, especialmente de Dandara, que, ao se integrar ao grupo, carrega

consigo dilemas e questões identitárias que começam a emergir nas interações com os demais.

Figura 9. Cena do filme *Ganga Zumba* (1964), mostrando o grupo ao redor da fogueira na segunda noite, com os personagens quase invisíveis na escuridão



Fonte: *Ganga Zumba* (1963-64, Cacá Diegues)

A cena, ainda mais escura que a anterior, torna-se mais tensa quando Cipriana, com tom sarcástico, ironiza o silêncio de Dandara, sugerindo que ela fosse muda. A provocação rompe o silêncio de Dandara, que revela sua origem: filha de uma mulher nascida no porto e de um antigo proprietário das terras da fazenda. Sua confissão desperta novas ironias, intensificando o embate entre as duas. O confronto é visualmente marcado pelo contraste entre Cipriana, com seu leque e postura altiva, símbolo da branquitude, e Dandara, sentada e visivelmente acuada, tentando encontrar seu lugar no grupo. No entanto, essa oposição quase se dissolve na escuridão que envolve os personagens, tornando os corpos negros ainda mais difíceis de distinguir, como se a própria noite reforçasse a invisibilidade de Dandara e sua luta por pertencimento.

Na continuação, a troca de palavras entre Aroroba e Cipriana acentua ainda mais a polarização de ideais dentro do grupo. Para Aroroba, Palmares simboliza uma utopia, um território onde a liberdade plena pode finalmente ser conquistada, rompendo com a opressão colonial que os perseguiu até ali. Sua visão carrega o idealismo de quem acredita na construção de um novo mundo. Cipriana, por outro lado, adota uma postura pragmática e cínica, duvidando da possibilidade de verdadeira liberdade em um lugar como Palmares. Arelada aos valores e hierarquias impostos pela lógica colonial, ela carrega um olhar de desilusão, refletindo a tensão entre o desejo de transformação e a descrença na possibilidade de ruptura real.

Esse embate ideológico ganha força na composição visual da cena. Em um plano conjunto, Aroroba ocupa o lado esquerdo do quadro, enquanto Dandara, ainda buscando seu lugar no grupo, está à direita. No centro, de costas para a câmera e envolta na completa penumbra, Cipriana surge quase como um fantasma que assombra a noite e divide os outros dois personagens. Sua figura, obscurecida pela escuridão, funciona como uma barreira simbólica que precisa ser atravessada para que a liberdade possa emergir (Figura 10).

Figura 10. Cena do filme Ganga Zumba (1964), conversa entre Aroroba, cipriana e Dandara na penumbra da noite.



Fonte: Ganga Zumba (1963-64, Cacá Diegues)

Esse conflito verbal e psicológico entre as duas personagens expõe uma das principais tensões do filme: a luta entre a esperança revolucionária e a resignação diante da realidade. O confronto entre Cipriana e Dandara também evoca as diferentes formas de vivenciar a negritude, com Dandara começando a descobrir sua identidade dentro do contexto do quilombo, enquanto Cipriana se mantém distante, alienada de um futuro de resistência e liberdade. Esse espaço de confronto entre as duas figuras femininas também reflete o papel fundamental das mulheres na formação do grupo.⁴

A entrada de Antão em cena, ao trocar de tarefa com Aroroba, quebra momentaneamente a tensão, mas revela uma nova dinâmica: o olhar de Antão sobre Dandara e a reação de Cipriana. A amante, tomada pelo ciúme ao perceber que o homem a ignora,

⁴ É importante destacar, embora não seja o foco principal da discussão proposta, que nas relações de gênero no filme também se observa uma dinâmica problemática, em que o feminino se contrapõe à liberdade na figura de Cipriana. Por outro lado, a personagem de Dandara, ao ser desalienada e integrada ao grupo, simboliza uma transformação no campo social e político. Contudo, de forma mais evidente do que o sujeito negro, as mulheres no filme não são apresentadas como elementos que movimentam a ação, mas sim como figuras que não assumem protagonismo na história.

tenta reafirmar seu lugar ao se aproximar dele e acariciá-lo. No entanto, sua tentativa é rejeitada, intensificando seu sentimento de frustração.

Movida pela rejeição e pela incapacidade de se integrar ao coletivo, Cipriana se afasta do grupo e, em sua fuga pelo mato, encontra um homem que vive isolado na floresta. Ao decidir permanecer com ele, ela rompe definitivamente, abandonando o sonho de liberdade coletiva representado por Palmares. A partir desse momento, a personagem não reaparece no filme, tornando-se um símbolo daquelas que, por medo ou ressentimento, escolhem permanecer à margem da luta.

Em contraste, a permanência de Dandara reforça sua transformação e adesão ao movimento, simbolizando a escolha pela liberdade coletiva e o abandono da passividade. A dualidade entre esses dois caminhos — o coletivo e o individualista — é intensificada pela montagem e pelas ações de cada personagem, que refletem suas respectivas posturas diante da luta e da transformação proposta pelo filme.

As duas noites, no contexto do filme, são fundamentais para revelar a força da transformação dos personagens, alinhando-se com a proposta do diretor de criar uma arte revolucionária. O movimento da narrativa se dá nas ações dos personagens e no confronto de suas ideias, permitindo ao público perceber a evolução interna de cada um, assim como a evolução de suas interações coletivas. Ao mesmo tempo, a trama avança em direção à serra, como uma metáfora para a ascensão rumo a Palmares — a terra prometida, utópica, onde se almeja a liberdade.

Contudo, a escolha de filmar essas cenas de diálogo à noite, na escuridão da floresta, faz com que os corpos negros fiquem muitas vezes imersos na sombra, quase invisíveis. Muitas expressões, que foram citadas anteriormente, tornam-se quase imperceptíveis devido à escuridão, sendo muitas vezes inferidas pelo contexto dos diálogos. O contraste entre as falas e a invisibilidade física dos personagens parece apontar para uma disjunção entre as vozes que discutem as relações de opressão — como se esses corpos, apesar de atuantes e imbuídos de subjetividade, não fossem completamente compreendidos em seu processo de transformação.

Conclusão

Após a vitória sobre os homens do capitão do mato que perseguem o grupo foragido, a narrativa avança por meio de um *fade in* e *fade out*, revelando uma tropa de guerreiros de Palmares reverenciando Antão. Esse momento estabelece a transformação em Ganga Zumba: um símbolo do negro que luta pela liberdade até o fim. No entanto, o filme não nos leva a Palmares como um lugar físico; Palmares permanece como uma ideia, reforçando o cronotopo historicista de progresso proposto pelo discurso cinematográfico.

Neste momento final, o corpo de Ganga Zumba ocupa o centro da narrativa, representando a utopia da resistência negra, mas essa centralidade está condicionada por uma ótica que reflete mais as pretensões modernizantes do Cinema Novo do que uma vivência autêntica da negritude. A figura do herói, transformada em símbolo de luta pela liberdade, padece de uma abstração que apaga o próprio. Apesar de ocupar um papel central na narrativa, o herói é retratado de forma idealizada, sem abranger a diversidade e a complexidade da experiência negra. Essa abordagem reduz o personagem a um ícone, cuja identidade e humanidade são obscurecidas.

Ao olhar para as obras posteriores de Cacá Diegues, percebemos uma mudança significativa na forma como o corpo negro é tratado. *Xica da Silva* (1976), por exemplo, destaca o corpo negro de maneira central e vibrante, utilizando a fotografia de José Medeiros para superexpor e dar brilho à pele negra. No entanto, esse filme também suscitou críticas, principalmente por sua abordagem objetificante da mulher negra, como apontado por Beatriz Nascimento e discutido em análises anteriores (Eiras; Reyna, 2020). Ainda assim, diferentemente de *Ganga Zumba*, *Xica da Silva* oferece uma narrativa onde o breu e a invisibilidade são substituídos por luminosidade e presença, mesmo que sob uma ótica problematizada.

Já em *Quilombo* (1984), Diegues revisita a proposta de *Ganga Zumba*, agora buscando um maior alinhamento com a cultura afro-brasileira. A participação de Beatriz Nascimento como consultora do filme, como de outros importantes intelectuais do período, reflete essa tentativa de legitimação cultural. Embora tenha enfrentado críticas relacionadas à representatividade e à invenção de fatos históricos, *Quilombo* marca um avanço visual ao iluminar o corpo negro com luzes coloridas, afastando-se do apagamento que predominava em *Ganga Zumba*.

A análise proposta não busca uma crítica anacrônica, mas sim compreender como as obras do período refletem discursos e mentalidades históricas, ao mesmo tempo em que permitem revisões críticas sob óticas contemporâneas. Questões de classe, gênero e raça são centrais para examinar tanto o que é representado quanto o que é silenciado. A presença assimétrica de corpos negros e brancos na história das imagens pode ser observada tanto na pintura quanto no cinema. Conforme aponta Velasco (2016), a antropóloga Lilia Moritz Schwarcz destaca que a técnica nunca é neutra, mas se desenvolve em constante interação com elementos culturais, refletindo as visões dominantes de uma época. No caso brasileiro, a representação de corpos negros foi profundamente marcada por esse processo, pintores europeus como Frans Post e Wagener mostravam corpos negros de forma indistinta, enquanto os brancos eram individualizados. Embora esse processo tenha se iniciado sob influência do olhar estrangeiro, ele se enraizou nas dinâmicas internas da sociedade brasileira e continua a operar em produções imagéticas contemporâneas, inclusive no cinema.

O filme de Diegues permite identificar gestos que dialogam com essa tradição pictórica, ao mesmo tempo em que a tensionam ou contestam. A análise da obra evidencia como certos recursos visuais reproduzem ou denunciam a dinâmica histórica do apagamento. Mais do que simplesmente apontar ausências, essa leitura revela um movimento paradoxal: enquanto a luta negra é simbolizada como um ideal coletivo, a corporeidade e a individualidade do sujeito negro permanecem obscurecidas. Esse processo, embora profundamente vinculado às condições históricas e estéticas de sua época, só recentemente começou a ser enfrentado e ressignificado, especialmente no cinema contemporâneo, que busca dar centralidade e complexidade à representatividade negra.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 2003.

BARBEDO, Mariana. **A arte de Carlos Diegues no projeto nacional-popular do Cinema Novo (1962- 1969)**. 2016. 279 f. Tese (Doutorado em História social) –Departamento de Pós-Graduação em História - PUC-SP, São Paulo, 2016.

BONFIM, Felipe Corrêa. Interstícios do translúcido: uma revisitação da “tecnologia estética” sob a luz da pele negra no Cinema Brasileiro. In: OLIVEIRA, Rogério Luiz; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org). **Cinematografia, expressão e pensamento**. Curitiba: Appris, 2019. (p. 179-197).

CARDENUTO, Reinaldo. Cinema Novo em disputa: páginas da imprensa carioca em 1962. **ArtCultura** [on line], 2022, vol 24, n.44, p.182-203 Recuperado de: <<https://doi.org/10.14393/artc-v24-n44-2022-66587>> Acesso em: 08 de julho de 2024.

EIRAS, Rafael Garcia Madalen, REYNA, Carlos Pérez. Carnavalização e a representatividade equivocada da mulher negra em Xica da Silva. **Teoria e Cultura**, [on line]. 2020, vol.5, n.3, p.2010-214. ISSN: 18095968. Recuperado de: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/29319>> Acesso em: 10 jan. 2025.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

MENDES, Adilson Inácio. **Fernando Duarte: Um mestre da luz tropical**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, 2009, Lisboa. **Anais...** Lisboa: Universidade Lusófona, 2009. p. 1-10.

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. A luz no cinema. **Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual** [on line], 2021. vol.10, n.1, p.352-364. Recuperado de: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/612/429>> Acesso em: 10 mar. 25.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ROTH, Lorna. Questão de pele. **Revista ZUM** [on line], 2016, v.10. Recuperado: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-10/questao-de-pele/>> Acesso em: 10 mar. 2025.

SCANSANI, Andréa C. Notas [quase] pessoais sobre cinematografia. **Imagofagia** [on line], 2020 n. 21, p.212-236. ISSN 1852-9550. Recuperado de: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/79>> Acesso em: 10 jan. 2025.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2008

TEDESCO, Marina. Gênero e raça na fotografia audiovisual: reflexões a partir (e para além) dos *Picture Styles*. In: OLIVEIRA, Rogério Luiz; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). **Cinematografia, expressão e pensamento**. Curitiba: Appris, 2019. (p.161-177).

VELASCO, Suzana. Sob a luz tropical: racismo e padrões de cor da indústria fotográfica no Brasil. **Revista ZUM** [on line], 2016, n.10. Recuperado de: <https://revistazum.com.br/revista-zum-10/racismo-padroes-industria-brasil/>.> Acesso em: 10 mar. 2025 XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em 10/01/2025

Aceito em 16/05/2025

A PLASTICIDADE DA FOTOGRAFIA EM *ENIGMAS NO ROLÊ* (2024): PAISAGENS INTERNAS E EMARANHADOS

Felipe Corrêa Bomfim¹

Resumo: Este artigo estuda a fotografia do longa-metragem *Enigmas no rolê* (2024), dirigido pelo cineasta negro sul-mato-grossense Ulisver Silva e fotografado por Deivison Pedrê. Ao lançarmos mão da direção de fotografia como problemática central, este artigo propõe analisar como determinados recursos visuais - composição, iluminação, escolha das lentes, ponto de vista e movimentos de câmera - expressam a interioridade das personagens na solução dos desafios propostos pela trama. Balizados pela plasticidade da imagem, recorreremos a tais recursos com o intuito de estruturar um pensamento organizado por meio do desdobramento em três eixos de análise da imagem. O primeiro do “emaranhado”, que estabelece um diálogo plástico com as diversas linguagens afrouurbanas, como o hip hop, RAP, os traços do pixo e do grafitti. O segundo do *game*, abarcando reverberações da construção rítmica acelerada da montagem, emprego do *split screen* e o uso de animações. O terceiro a criação de atmosferas cinematográficas com o uso da iluminação e cores. Concluimos que as questões de ordem imagética no filme se traduzem na percepção espacial dos corpos (Bruno, 2002; 2014) em que os entrelaçamentos entre espaços, imagens e emoções descortinam o campo de visão dos dois jovens, nos permitindo adentrar nas paisagens internas dos desafios como pontos de inflexão do filme.

Palavras-chave: Enigmas no rolê; Direção de fotografia; Cinema negro; Cinema Sul-mato-grossense ; Giuliano Bruno.

PLASTICITY OF PHOTOGRAPHY IN *ENIGMAS NO ROLÊ* (2024): INTERNAL LANDSCAPES AND ENTANGLES.

Abstract: This article studies the photography of the feature film *Enigmas no rolê* (2024), directed by the black filmmaker from Mato Grosso do Sul, Ulisver Silva, and photographed by Deivison Pedrê. By using cinematography as a central issue, this article proposes to analyse how certain visual resources – such as composition, lighting, point of view, and camera movements - express the characters' interiority in solving the challenges posed by the plot. Guided by the plasticity of the image, we resort to such resources with the aim of structuring an organized thought through the unfolding into three axes of image analysis. The first is the ‘tangle’, which establishes a dialogue with the various Afro-urban languages, such as hip hop, RAP, pixo, and graffiti. The second is the game, encompassing reverberations of the accelerated rhythmic construction of the editing, the use of split screen, and the use of animations. The third is the creation of cinematic atmospheres with the use of lighting and colors. We conclude that the issues of imagery in the film are translated into the spatial perception of bodies (Bruno, 2002) in which the intertwining between spaces, images and emotions reveals the

¹ Doutor em Multimeios (Universidade Estadual de Campinas), Professor no curso de Audiovisual (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1383707716085211>. E-mail: felipe.bomfim@ufms.br

field of vision of the two young people, allowing us to enter the internal landscapes of the challenges as turning points in the film.

Keywords: Enigmas no rolê; Cinematography; Black cinema; Mato Grosso do Sul cinema; Giuliana Bruno.

Introdução

Este artigo estuda a fotografia do longa-metragem *Enigmas no rolê* (2024), dirigido pelo cineasta negro sul-mato-grossense Ulisver Silva² e fotografado por Deivison Pedrê³. *Enigmas no rolê* (2024) é uma produção sul-mato-grossense recente, composta por uma equipe de realizadores negros, corroborado por atores e atrizes que marcam tal representatividade. Este estudo se trata de uma primeira aproximação às produções recentes sul-mato-grossenses. Tal aproximação busca sublinhar a importância de uma investigação mais atenta ao conjunto de produções inauguradas a partir de 2020 no estado do Mato Grosso do Sul.

O longa-metragem *Enigmas no rolê* (2024) é um filme voltado ao público infantojuvenil e acompanha um jovem estudante de física, Andread, em um conjunto de enigmas voltados aos seus sobrinhos, Edinho e Eduarda. Acompanhamos a saga dos dois jovens negros a resolver os desafios lógicos e os possíveis conflitos desencadeados até suas resoluções, em troca de ingressos para o show de rap do artista *Trovs*. Cabe salientar que o longa busca sublinhar a perspicácia de jovens em solucionar enigmas trazidos pelo tio, Andread, mas que

²O diretor Ulisver Silva iniciou sua carreira com filmes de curta-metragem documentais. O documentário *Sanda. O boxe chinês* (2013) busca estabelecer um contato com as práticas das artes marciais chinesas. *O encontro de crespas e cacheadas* (2015) é um curta-metragem que salienta a valorização do cabelo crespo por parte de jovens negras sul-mato-grossenses. *As invenções de Akin* (2017), foi o primeiro trabalho voltado ao público juvenil, dentro do domínio da ficção, narrando as histórias do jovem Akin com seus próprios brinquedos. Por fim, dirigiu o longa-metragem *Enigmas no rolê* (2024), voltado ao público infantojuvenil.

³ O fotógrafo Deivison Pedrê iniciou sua carreira em 2012, oscilando entre o campo do fotojornalismo e do documentário. O fotógrafo transitou pelo mercado publicitário e de ficção cinematográfica, realizando um conjunto de filmes publicitários e diversas obras de curta-metragem, como os curtas de ficção *Um Amor de Férias* (2019), *Por Hoje e Pelo Amanhã* (2020), *@Ana* (2021), *I Wont Belong* (2021), *O Assédio* (2021), *Na Sombra da Chuva* (2022), *Ninguém lhe Estenderá a Mão* (2024), *Les Garçons* (2025), *A Última Porteira* (2025), além de os filmes documentais *Demarcação* (2022) e *Árvores de Histórias* (2023). Pedrê dirigiu a fotografia do longa-metragem *Esperança para o oeste* (2015) e *Enigmas no rolê* (2024).

podem ser percebidos a partir de diferentes camadas, como os percalços e situações adversas que os jovens periféricos podem se encontrar em diferentes momentos da vida.

O roteiro de *Enigmas no rolê* (2024) começou a ser escrito no período da pandemia. Durante a confecção do roteiro, Ulisver Silva (2025) participou das oficinas do *Lab novas histórias*, laboratório de oficinas ministrado pelo SESC, que proporcionou um amadurecimento da narrativa em si (Silva, 2025). O projeto foi contemplado pelo Fundo de Investimentos Culturais FIC, da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul.

Em *Enigmas no rolê* (2024) cada um dos desafios é envolto de diferentes atmosferas, que salientam as potencialidades visuais das reflexões dos jovens diante dos problemas enfrentados. Para a análise do longa-metragem, lançamos mão de uma investigação sobre a direção de fotografia como problemática central do filme. Deste modo, o artigo investiga como determinados recursos visuais - composição, iluminação, escolha das lentes, ponto de vista e movimentos de câmera - expressam a interioridade das personagens na solução dos desafios propostos pela trama.

Acionamos os recursos imagéticos e plásticos da obra de modo a organizar uma análise estruturada por meio de três eixos. Em primeiro lugar, refletimos sobre a construção de uma estética que estabelece um diálogo entre as diversas linguagens afrouurbanas - como o hip-hop, RAP, grafitti e traços do pixo - e a complexidade visual elaborada pela fotografia para os segmentos de resoluções dos enigmas, como nós a serem desatados pelos jovens. Propomos o conceito de “estética do amaranhado” para designar tal configuração imagética analisada na primeira parte do artigo. Recuperamos, no segmento final do texto, os estudos da autora italiana Giuliana Bruno (2014, p. 35-54) que se utiliza da metáfora da alfaiataria - abarcando noções como nós e dobras - para articular as interconexões de distintos fios amarrados entre diferentes tempos, espaços e emoções diante da experiência cinematográfica.

Em um segundo momento de nossa análise voltamos nosso olhar para o diálogo com o público infantojuvenil a partir da plasticidade do *game* e da animação, presentes nos procedimentos de resolução dos enigmas. Para isso, acionamos os estudos de Mauricy Motta Filho *et al.* (2006) que, em seu artigo “Direção de fotografia aplicada ao Games-art”, elabora uma análise sobre a composição do quadro em jogos de ação assumindo uma câmera subjetiva, elemento que acreditamos dialogar com o segmento do filme que prepara os jovens para o último desafio para a aquisição do bilhete real do show do *Trovs*.

Ainda a respeito deste último segmento do desafio proposto aos jovens, nos debruçamos sobre as investigações imagéticas responsáveis pela criação de uma atmosfera, que dialoga com o universo dos *games* a partir do emprego da iluminação e cores. Recuperamos os estudos sobre iluminação desenvolvidos pelo autor francês Fabrice Revault D'Allonnes (2021) com o intuito de investigarmos as potencialidades expressivas da iluminação cinematográfica, sua inteligibilidade e seu sentido particular aplicado à obra (D'Allonnes, 2021).

Os desafios e os investimentos visuais em *Enigmas no rolê* (2024)

Tomamos como ponto de partida dois momentos significativos em relação às experimentações de *Enigmas no rolê* (2024), logo nos segmentos iniciais do filme. A tela irrompe com uma animação apresentando seis personagens negras e um enigma a ser resolvido, considerando o posicionamento de cada uma das pessoas e o local que elas ocupam.

Figura 1. Efeitos e acelerações na imagem de animação.



Fonte: *Enigmas no rolê* (Direção: Ulisver Silva, FIC, 2024)

A montagem paralela transmite às oscilações mentais de André, também chamado de Andread, enquanto tenta resolver um problema de prova. Essas oscilações se encavalam na

mente da personagem a partir de diversas cobranças e preocupações da vida cotidiana - como o pagamento do aluguel, etc -, que propiciam uma aceleração no ritmo da edição.

Há uma nítida intensificação da confusão mental (figura 2) de André (Andread). Uma série de efeitos plásticos na tela que corroboram a desorientação da personagem, que vão desde o uso de desfoques utilizados intencionalmente, somados ao ritmo frenético da montagem e às alterações da temperatura de cor na imagem. Essa atmosfera que ocorre no

Figura 2. Efeitos plásticos de desorientação de Andread mais jovem



Fonte: *Enigmas no rolê* (Direção: Ulisver Silva, FIC, 2024)

campo mental de André é interrompida pela professora que o interpela, repetindo inúmeras vezes o seu nome para reconectá-lo ao local em que estava ao tentar solucionar o problema de prova.

Na cena seguinte, a professora o encontra em um banco fora da sala de aula e conversa com André ainda adolescente, cursando o primeiro ano de universidade. Ela faz um pedido que André separe os quatro desenhos emaranhados em uma única imagem, por um efeito de sobreposição. A professora procura convencer o jovem André que tenha calma e paciência para desvendar o enigma que é colocado diante dele e o orienta ao declarar “Mesmo quando está tudo misturado a gente consegue. Separando e focando em uma coisa de cada vez”. Ela prossegue dizendo que não é possível “resolver nada pensando em tudo ao mesmo tempo”. Após vermos o rosto de André reflexivo em primeiro plano temos a entrada da trilha sonora,

com um estilo semelhante ao hip hop e, em seguida, a entrada dos títulos do filme “Enigmas no rolê”.

Ainda que não aprofundemos a análise do som do filme no presente texto, vale destacar que a concepção sonora do desenho de som - e, em particular, as trilhas musicais de *Enigmas no rolê* (2024) - flertam com duas demandas particulares. Em primeiro lugar, há a clara intenção de estabelecer um diálogo com o público-alvo dos adolescentes e, em segundo, que as composições, criadas pelo compositor Marcelo D’Ávila, trouxessem elementos da música afrourbana, como o hip hop, rap e funk⁴.

Tal influência musical se reverbera nas propostas imagéticas do filme com o uso de cortes rápidos que remetem a soluções de edição relativamente comum nas produções de videoclipes. Em relação à montagem do filme podemos salientar esse ritmo mais acelerado ainda no segmento inicial do filme, no momento da animação com as seis personagens ou, especialmente, na apresentação das duas personagens, Edinho e Eduarda. É mister sublinhar que *Enigmas no Rolê* (2024) possui uma montagem clássica⁵, embora - em momentos específicos normalmente associados a práticas reflexivas e intelectuais da mente das personagens - soluções de ordem mais experimental sejam acionadas.

Neste sentido, é nítido o desejo do filme em articular uma representação do jovem negro por meio de suas potencialidades intelectuais. As diferentes situações desafiadoras que os dois jovens, Edinho e Eduarda, se deparam são criados pelo tio, André, com o intuito de, um lado, promover a reflexão sobre os mais diferentes desafios que a vida - principalmente para jovens em situação periférica - pode trazer e, de outro, oferecer a capacidade de superá-los com astúcia e vigor. Um conjunto de quebra-cabeças é trazido à tona para ser solucionado. De forma sintética, os efeitos visuais que o filme propõe expressam um emaranhado de pensamentos vivenciados pelos personagens diante de desafios que emergem de um cotidiano árduo, mas que são passíveis de solução, desfazendo, a partir do foco e da atenção, cada nó surgido.

⁴ Tais declarações do diretor estão registradas na entrevista com o cineasta, realizada em janeiro de 2025 (Silva, 2025) sobre a obra *Enigmas no rolê* (2024).

⁵ O teórico brasileiro Ismail Xavier (2005, p. 27-39), no capítulo “A decupagem clássica” de seu livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, discorre sobre a constituição da montagem clássica no cinema ao sublinhar que ‘um filme é constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas pela sua posição dramática e/ou sua posição na narrativa’ (2005, p. 27).

É significativo o desejo do filme de incorporar elementos da cultura negra, como o hip-hop no filme. Em conversa com o diretor, Ulisver Silva (2025) mencionou o trabalho de Kauan Nascimento, montador de *Enigmas no rolê* (2024). Há uma grande riqueza de materiais utilizados para transmitir as potencialidades plásticas dos segmentos de raciocínio lógico dos dois jovens protagonistas. Da saída, podemos sublinhar o uso do *split screen* para transmitir a concatenação do raciocínio dos jovens. Segundo Silva (2025), as oscilações no ritmo da montagem e os usos de *flashbacks*, para acionar as memórias, figuram uma montagem mais frenética, que remete aos conceitos de “hip hop montagem”⁶, cunhado pelo cineasta Darren Aronofsky, a fim de aprofundar as experiências dos jovens diante dos quebra-cabeças (Silva, 2025).

No segmento inicial do filme - após a cena inicial concebida no passado, em que André se confronta com seus desafios de vida - vemos um embate entre Edinho e Eduarda, no momento de apresentação dessas duas personagens. A narrativa do filme apresenta Edinho como um adolescente que se encanta pela música, particularmente o RAP e outras influências musicais afrouurbanas. Vemos Edinho performar uma dança na sala de casa enquanto a sua irmã, Eduarda está limpando o chão. Ambos disputam o espaço da sala, com propósitos bem distintos. Eduarda com um intuito pragmático de organização e limpeza do espaço, enquanto Edinho disputa pelo seu momento de conexão com a música. Ou seja, de saída, temos óticas complementemente distintas das duas personagens, que gradualmente tomam outra forma, como, por exemplo, o interesse de Eduarda pelas leituras aconselhadas pelo tio André.

Sublinhamos que os movimentos de câmera neste segmento (em que vemos Edinho executando uma performance enquanto escuta a música na tela do seu laptop) revelam inúmeros gestos, posturas e práticas que possivelmente o adolescente incorporou ao assistir inúmeros videoclipes de seus artistas favoritos. Há uma nítida reverberação do elemento da *performance* que se soma às práticas de linguagem do videoclipe que passam a ser incorporadas na trama do filme.

⁶ A construção rítmica por meio de cortes rápidos e sucessivos em um curto espaço temporal que marcam o uso do “hip hop montage” pode ser notada em filmes como *Requiem for a dream* (2000), em que Darren Aronofsky trabalha a justaposição de imagens de drogas lícitas e ilícitas a partir da montagem (Boyd, 2009: 97-99). Cabe salientar que os diálogos entre a montagem cinematográfica, a cultura do videoclipe e o estilo musical do hip hop remete aos anos 1980, conforme descrito por Rodrigo Gontijo (2013, p. 58) com o uso do *video scratch* figurado nas imagens de VHS do coletivo *Gorilla Tapes*, em trabalhos como *Death Valley Days* (1984).

Enquanto os dois discutem sobre a liberação do espaço para a limpeza aparece uma propaganda no computador de Edinho mencionando o show do artista *Trovs* em Campo Grande. Edinho é tomado por um momento de êxtase imaginando a possibilidade de ir ao show. Ele articula uma conversa com seu pai, pedindo a ele o recurso para comprar o bilhete. O pai nega e eles discutem sobre a impossibilidade de ir ao show. Em apoio ao desejo do irmão, Eduarda sugere ligarem para o tio, André, com o intuito de conseguir hospedá-los e ceder os bilhetes para o show. A única condição imposta pelo pai é que os dois vão juntos para Campo Grande visitar o tio.

André fica contente com a possibilidade de os sobrinhos irem visitá-lo e se dispõe a comprar os bilhetes para os dois. O que os jovens ainda não sabiam é que o tio iria propor um conjunto de desafios para que eles possam receber efetivamente os ingressos para o show. Deste modo, a narrativa se articula a partir de desafios na seguinte ordem: o corte do bolo; a travessia de Nzinga; os garotos endividados; e o desafio final do cofre. Cada um desses desafios possui um grande investimento visual para oferecer a oportunidade de acessarmos os pensamentos que ocorrem na mente dos jovens enquanto buscam solucionar os enigmas. Os efeitos visuais (figura 3) e as sobreposições do corte do bolo, os efeitos da animação na travessia de Nzinga ou mesmo a complexa criação de atmosfera na cena do desafio final dos bilhetes verdadeiros no cofre.

Figura 3. Inserções visuais no enigma da divisão do bolo.



Fonte: *Enigmas no rolê* (Direção: Ulisver Silva, FIC, 2024)

É nítido que a fotografia do filme flerta com os estímulos mentais dos jovens enquanto buscam solucionar cada um desses desafios. Podemos mencionar o uso de objetivas fixas e de objetivas de maior distância focal, elemento este que ganha crescente importância à medida que aumenta o grau de reflexão e a complexidade para solucionar os problemas trazidos para Edinho e Eduarda (figura 4). A respeito dessa questão, o diretor de fotografia Deivison Pedrê (2025) mencionou que o intuito do emprego de tais lentes traduz uma tentativa de aproximar o espectador da condição das personagens, como se pudéssemos decifrar os enigmas junto deles.

Figura 4. Eduarda reflete sobre as possíveis soluções dos enigmas



Fonte: *Enigmas no rolê* (Direção: Ulisver Silva, FIC, 2024)

A solução da direção de fotografia em recorrer ao uso de planos com objetivas de maior distância focal (as chamadas “teleobjetivas”)⁷ nos permite, em consonância com o fotógrafo Pedrê (2025) “mergulhar no problema” dos jovens. Neste sentido, há um desejo de evidenciar a perspectiva da negritude de salientar elementos plásticos que nos permitem viver com os adolescentes a experiência na pele. Ao acionarmos recursos plásticos como inserções visuais na imagem, como no segmento da divisão do bolo -, ou ainda o uso de animações com

⁷ Conforme Michael Langford (2010, p. 92) teleobjetivas possuem “uma distância focal maior, [...] tornam os detalhes da imagem maiores [...] e o ângulo de visão mais estreito”.

diferentes construções para demonstrar a ótica de cada jovem na travessia de Nzinga -, a narrativa busca intensificar as experiências vivenciadas por cada um dos jovens.

Os quebra-cabeças vividos na pele pelos adolescentes negros são acompanhados, de modo geral, do uso de teleobjetivas, a fim de intensificar a conexão do espectador com a vivência de tais experiências. Esse gesto de compartilhamento - corroborado pelo emprego de teleobjetivas - permite no filme não apenas o cerceamento do campo de visão (ou seja, transmitir o foco na ação específica), mas também a aproximação plástica dos fundos, evidenciando o alvo de interesse das personagens diante do desafio.

Essa profusão de informações e pensamentos que os jovens acionam ao se deparar com os desafios pode ser lida a partir de outras camadas mais profundas com as quais *Enigmas no rolê* (2024) dialoga. Cada desafio pode ser lido como um nó, um emaranhado a ser observado atentamente pelo olhar dos sobrinhos. O nó que os adolescentes negros se deparam é somado, em outras camadas, aos desafios que a vida pode colocar. Os desafios de carreira, de estudos e oportunidades, como vemos nos percalços do estudo de André ou mesmo as oportunidades figuradas nas dificuldades ir ao show do *Trovs* na relação Edinho e o pai.

Além disso, o filme aciona de maneira muito sutil elementos da realidade periférica negra sul-mato-grossense. Os nós dos quebra-cabeças são os mesmos emaranhados e desafios que jovens periféricos devem lidar para alcançar seus objetivos de vida. Neste sentido, a profusão de informações geradas diante dos emaranhados dos problemas permite uma saída sublinhada pela professora, ainda no início do filme, para o jovem André: cada nó deve ser desfeito olhando uma situação por vez. Desfazer um nó exige foco e atenção. A capacidade de movimentar lentamente cada ponta, notando como ela permite o acesso a pontos mais tensionados do emaranhado.

A tessitura da imagem e seus nós, dobras e emaranhados foi alvo de estudo da teórica italiana Giuliana Bruno⁸ ao discutir a mobilidade do olhar, a espacialidade da imagem e os aspectos táteis da experiência cinematográfica em seu livro *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film* (2002). Giuliana Bruno lançou um olhar para a construção do campo

⁸ Autora italiana radicada nos Estados Unidos, onde desenvolve suas pesquisas dentro do campo dos Estudos Visuais e de Mídia na Universidade de Harvard. Bruno estuda as interseções entre cinema, arte, arquitetura e cultura visual, com enfoque nas relações entre espaço, afeto e materialidade na experiência estética.

visual articulando a relação entre espaço e o observador⁹. A autora se utiliza da metáfora de alfaiataria com o intuito de sublinhar os entrelaçamentos entre espaços, imagens e emoções diante da experiência cinematográfica. Ainda nesta direção dos afetos na imagem, ao refletir sobre as potencialidades do cinema em estabelecer ligações entre diferentes espaços, tempos e emoções, a autora recupera o conceito de nós, como uma amarra de fios distintos em que vemos os filmes como tramas complexas, em que os nós estão ligados à memória e ao afeto.

Bruno (2002, p. 55-58) aprofundou os estudos traçados pelo cineasta Sergei Eisenstein (1937) sobre a montagem e o espaço, a fim de estabelecer uma conexão entre as ligações narrativas com as localidades visitadas. Ao lidar com os desdobramentos da relação entre o observador e o espaço, a autora acionou o conceito de “peregrinação” como forma de investigação da espacialidade e como um processo de narrativização do percurso (Bruno, 2002, p. 62).

O impulso de pensar o espaço a partir da inscrição do observador no campo permite, segundo Bruno (2002, p. 55-58), uma geografia espacial de um território corporificado e dinâmico. Deste modo, o emprego de pontos de vista e o uso particular de perspectivas condicionam formas de organizar o espaço e os corpos que nele se inserem. Sendo assim, o posicionamento da câmera, o enquadramento, o uso de diferentes distâncias focais, assim como a construção do campo de visão funcionam como recursos que nos permitem aprofundar a percepção dos corpos no espaço, projetando uma relação espacial que “toca, penetra, ameaça ou beneficia os corpos nela envolvidos” (Bruno, 2002, p. 64).

Ao depararmos com os quebra-cucas trazidos pelo tio, André, entramos em um outro contexto em que se estabelece uma construção mais complexa entre as personagens dos jovens que buscam desvendar os mistérios trazidos por André enquanto nós acompanhamos mais próximas essa construção de uma leitura mental que se articula em um espaço criado pela mente dos adolescentes. A capacidade dos jovens em articular suas reflexões ao longo dos racha-cucas nos permite acionar um espaço criativo e de memórias, como se fossem retalhos de tecidos costurados no impulso de suas reflexões.

⁹ A autora tomou como ponto de partida a arquitetura e os espaços das cidades. Porém cabe ressaltar que os desdobramentos deste estudo de Bruno sobre o campo visual trazem grande contribuição na construção de “trajetórias espaciais” e sua reverberação em procedimentos cinematográficos caros à fotografia, como o uso de distâncias focais e enquadramento.

Desvendar os enigmas é desfazer os nós. Acionamos, por meio dos usos das objetivas, da criação de atmosferas ou mesmo recursos visuais de pós-produção, o funcionamento da mente desses jovens. Esses recursos concretizam o processo mental que, de acordo com Bruno (2002, p. 19), temos uma espécie de quadros mentais, que se organizam de maneira parecida aos talhes de alfaiataria na confecção de roupas. Nos segmentos dos enigmas somos convidados a visitar essas paisagens internas trabalhadas mentalmente pelos jovens. Tais paisagens internas se aprofundam nos segmentos dos desafios. Em particular, o último desafio para encontrarem o bilhete real no cofre se trata do maior investimento na construção de atmosferas no filme.

As potencialidades da luz e a atmosfera no último enigma

O plano geral que apresenta a fila de ingressantes do show do artista *Trovs* é intercalado por planos conjuntos, alternados entre o plano do segurança e dos dois jovens. Tais planos são realizados com pequenos movimentos de câmera, sustentados por um efeito de câmera na mão. O emprego deste efeito transmite uma maior intensidade da tomada, que remete ao efeito de câmera na mão, tradicionalmente usado pelo documentário moderno¹⁰. A partir desse gesto temos uma potencialização da tensão, somada à intensidade da duração, que é associada aos micro movimentos realizados pela câmera.

A reação das duas personagens na tela difere e o plano conjunto das duas sublinha as impressões díspares sobre o acontecido e a razão pela qual os bilhetes não tiveram a leitura para serem validados. Enquanto vemos Edinho reclamar no fundo do quadro, em primeiro plano, temos Eduarda reflexiva sobre a situação que surgiu. Ouvimos Edinho supor que se trata de mais um jogo do tio e Eduarda começa a pensar sobre a possibilidade de haver ainda um desafio final ao qual eles devem solucionar.

A luz dos LEDs agora ocupa uma parte ínfima da imagem (figura 5), como se o espetáculo do artista *Trovs* não fosse mais o centro das motivações, ao menos, para as

¹⁰ É mister notar que a fotografia não busca efetivamente tal efeito plástico associado à essa tradição documental, mas é nítida a intenção de articular planos com pequenos movimentos, emulando o efeito de câmera na mão, para intensificar as particularidades de tal efeito. Tais práticas de câmera na mão remontam à intensificação da duração dos planos. A câmera na mão, sua duração nos planos e seus efeitos na tomada são discutidas por Ramos (2012), em seu livro *A imagem-câmera*.

reflexões de Eduarda. Motivados pela investigação da jovem temos o plano conjunto dos dois intercalado com a repetição de planos detalhes dos dois bilhetes. Na terceira vez que Eduarda os fita, nota-se que há uma mensagem no bilhete. A frase diz: “atravesse o corredor e descubra o tesouro”, trecho em que Eduarda percebe a razão pela qual os bilhetes não funcionaram anteriormente. Há uma leve subexposição do rosto de Eduarda, que articula a continuidade com o plano subsequente. Um plano que apresenta um ambiente de entrada ao novo quebra-cuca para os dois jovens.

Figura 5. Eduarda reflete sobre a possibilidade de um enigma no bilhete falso de Andread

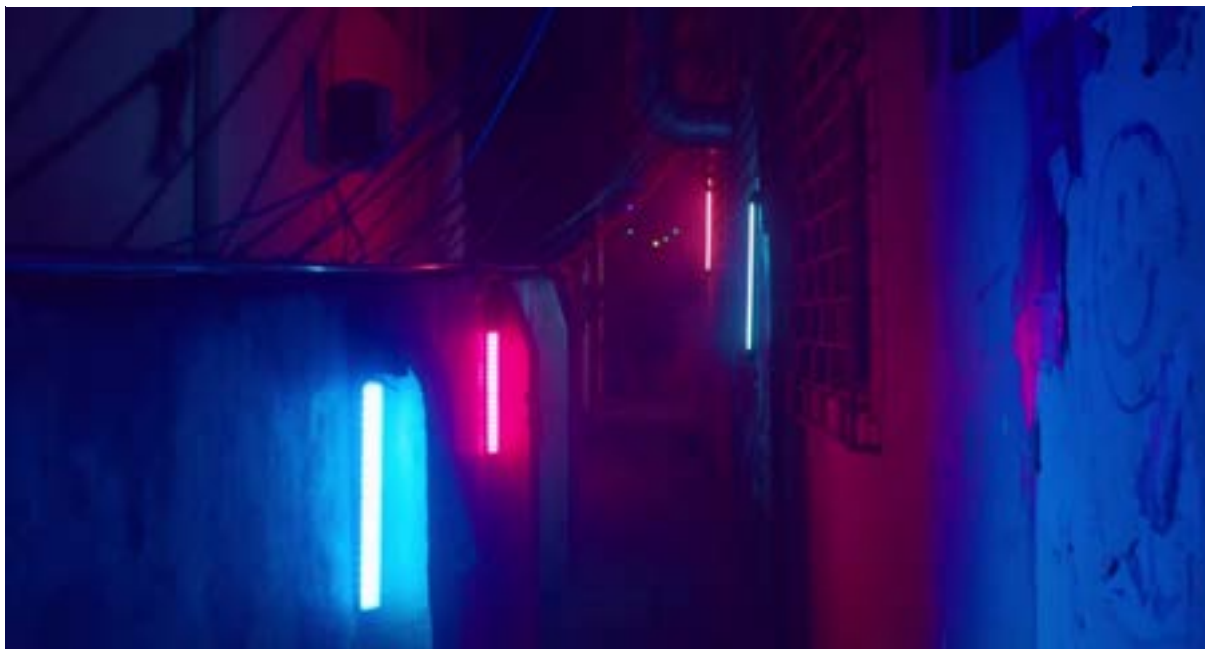


Fonte: *Enigmas no rolê* (Direção: Ulisver Silva, FIC, 2024)

O plano geral que apresenta o corredor possui uma paleta de cor mais desaturada, que remete uma tendência ao monocromatismo. Neste segmento a trilha muda, descortinando um novo cenário para o desafio a ser desvendado. As personagens se deparam com um corredor ao fundo enquanto a imagem reverbera uma presença muito sutil de um esverdeado que se espalha pelo plano geral, conectando com as luzes de LEDs, que estavam no ambiente do show de *Trovs*. Conforme as personagens adentram no espaço do corredor a frente as luzes se transformam. Há um conjunto de luzes diegéticas fluorescentes no plano em que visualizamos o corredor, intercalando, respectivamente, luzes azuis e vermelhas (figura 6). Ao passo que eles avançam em direção a esse novo espaço, a câmera descortina os rostos dos

atores, que são banhados pelas oscilações de cores entre o azul e o vermelho enquanto cruzam o corredor.

Figura 6. Corredor com luzes diegéticas fluorescentes azuis e vermelhas



Fonte: *Enigmas no rolê* (Direção: Ulisver Silva, FIC, 2024)

Cabe salientar ainda a importância do uso da câmera subjetiva no segmento do corredor. Acreditamos que, por um lado, tal emprego sugira a inflexão sobre a curiosidade das personagens sobre o que há após esse corredor e, de outro, um diálogo de ordem mais plástica com os *games* de maneira mais geral. Os estudos de Mauricy Motta Filho *et al.* (2006), em seu artigo intitulado “Direção de fotografia aplicada ao Games-art”, apontam para uma investigação sobre a composição do quadro em jogos de ação protagonizados por um atirador. Dentre um conjunto de elementos que envolvem a análises dos três jogos - *Half life 2*, *Call of Duty*, *Halo* –, como a composição, os ângulos e movimentos de câmera, Motta Filho *et al.* (2006, p. 05) salienta a maciça presença o uso da câmera subjetiva, chamada nos *games* de *first person shooter*, em que o usuário do *game* assume a visão subjetiva da personagem do atirador no jogo.

Há ainda um segundo aspecto que estabelece uma relação com o universo dos *games*. Em particular, sublinhamos os investimentos na trilha sonora que busca estabelecer, simultaneamente, esse diálogo com o público juvenil e a plasticidade dos *games*. Não só o

desenho de som contribui para reforçar essa atmosfera de *games*. A direção de arte se utiliza de elementos - como trançados de cordas - que costuram esse espaço do corredor, somados a um ambiente de iluminação subexposta, transformando-o em uma espécie de túnel de passagem.

Muitos games oferecem lugares de passagem para outros cenários que configuram os novos desafios para as personagens¹¹. Deste modo, notamos que o segmento do corredor se trata de um ambiente de passagem, como se as personagens fossem mandadas para outra dimensão que possibilite os jovens a encontrar o bilhete verdadeiro para o show.

A criação de uma atmosfera visual potente para a passagem dos jovens pelo corredor ainda é reforçada pelo uso de uma iluminação bastante expressiva que se aproxima de uma utilização clássica da luz, no sentido proposto pelo teórico francês Fabrice Revault D'Allonnes (2021, p. 353-354). Para D'Allonnes, há, muitas vezes, uma clara diferenciação entre a luz no cinema e a luz no mundo. Se a primeira abraçou historicamente a potencialidade de produção de sentido, a segunda, em sua imanência, torna-se desprovida de significado, pois banha os elementos no espaço de forma homogênea, mantendo-se ininteligível. A respeito da "luz clássica" no cinema, D'Allonnes (2021, p. 354-355) discute sobre sua característica expressiva e retórica, considerando-a "dramatizada, psicologizada, metafórica e eletiva". Tal expressividade da luz vai de encontro a sua ausência de codificação no mundo. Nesse regime "clássico", a iluminação fílmica não é oriunda do mundo e sim projetada sobre ele, portanto, tornando-o inteligível e dotado de um sentido particular aplicado à sua concepção (D'Allonnes, 2021).

Assim que as personagens saem do corredor e chegam a essa nova dimensão, vemos as luzes fluorescentes azuis e vermelhas se dissiparem, tomando espaços mais pontuais do cenário. A ênfase, em termos de iluminação, está para os *spots*, somados aos efeitos de fumaça, acionando uma atmosfera mais onírica particular ao teor do último desafio (figura 7). Neste segmento vemos os spots de luz direcionarem o olhar das personagens para o novo cenário de um desafio.

¹¹ Games clássicos como *Mario Bros* (1984) se utilizava de tubos para enviar Mario e Luigi para novos ambientes. Ao lançarmos nosso olhar para a década subsequente, é notável outros investimentos plásticos em termos da adoção de perspectivas na imagem dos *games*, como o impacto da câmera subjetiva em jogos de ação como *Doom* (1993) ou *Quake* (1996).

Figura 7. Efeitos de iluminação *spot* sinalizando o último enigma a ser desvendadoFonte: *Enigmas no rolê* (Direção: Ulisver Silva, FIC, 2024)

Ao adentrarem neste novo ambiente, Eduarda caminha em uma área de penumbra para o ponto de luz que mostra um cofre sobre a mesa. Seu rosto é completamente banhado pela luz zenital que ilumina o cofre proporcionando dois efeitos luminosos. Em primeiro lugar a luz zenital, de caráter mais dura¹², que ilumina o topo de sua cabeça e, em segundo, uma iluminação de natureza difusa, que rebate na mesa e preenche o rosto da atriz.

A seguir, Eduarda inicia a leitura da carta do tio. A câmera se movimenta, oscilando de um lado para o outro, enquanto a irmã lê o texto endereçado aos dois. A atmosfera remete aos filmes de aventura, repleto de desafios¹³. A sequência da leitura da carta funciona como uma síntese sobre todos os desafios que os sobrinhos encontraram ao longo do filme para merecerem o ingresso do show do *Trovs*. O movimento pendular, em um sentido horizontal da câmera, transmite uma possibilidade de observar a situação que os jovens estão vivendo

¹² Nos referimos aqui as nomenclaturas utilizadas pelo diretor de fotografia Edgar Moura (2000), em seu livro *50 Anos. Luz, câmera e ação*. Ao estabelecer uma taxionomia da luz a partir de três princípios, direção, intensidade e natureza, o autor classifica esta última a partir das nomenclaturas dura e difusa. Moura considera uma luz dura uma iluminação pontual em que não há nenhuma obstrução entre a fonte de luz e o assunto fotografado. Já a luz difusa é elaborada a partir de uma obstrução - um rebatedor ou difusor por exemplo - que interfere no percurso na qualidade de luz resultada entre a fonte de luz e o assunto fotografado.

¹³ Em entrevista cedida ao autor do artigo, o diretor Ulisver Silva (2025) menciona um conjunto de referências de filmes de aventura do diretor Steven Spielberg, como *Indiana Jones e o templo da perdição* (1984), *Indiana Jones e a última cruzada* (1989) ou mesmo *Parque dos dinossauros* (1993).

por meio de outra perspectiva. Vemos o tio esclarecer as razões pelas quais os sobrinhos precisaram passar por tantos quebra-cabeças para alcançar a meta de assistir ao show.

Em sua carta¹⁴ endereçada aos sobrinhos, Andread se justifica lançando mão de um conjunto de situações de vida em que devemos lidar para superar as mais diferentes intempéries que a vida pode causar. O gesto de insistir com um último desafio até na porta de entrada para o show sublinha o seu desejo que os jovens aprendam a lidar com potenciais situações de vida que eventualmente o próprio tio já havia vivenciado. De outro modo, em consonância com ele “estaria sendo desonesto sobre como a vida funciona”. Esse impulso de preparar os jovens para as intempéries sublinha a condição social e de classe dos jovens que eventualmente podem não ter condição para comprar um ingresso para um show ou mesmo ter que encontrar o próprio incentivo diante de não ter condições ou apoio para bancar os estudos. Salientamos que neste segmento final do filme, após a leitura da carta, Eduarda decide em não auxiliar mais o irmão. Tal trecho se descortina como uma grande inflexão na progressão da personagem de Edinho que, a partir desse momento, deve lidar sozinho para superar o desafio para alcançar o seu objetivo: adquirir o bilhete real do *Trovs*. Por fim, os dois irmãos trabalham mutuamente para desvendar o mistério, enquanto André os aguarda na portaria do show para acompanhá-los neste evento.

Considerações Finais

À guisa de conclusão, cabe salientar o longa-metragem *Enigmas no rolê* (2024) traz ao longo dos diferentes desafios empreendidos pelos dois jovens, Edinho e Eduarda, diversas soluções imagéticas para lidar tratar visualmente os processos mentais assimilados em cada enigma trazido pelo tio Andread. Neste sentido, o longa lança mão de soluções plásticas através de uma “estética do emaranhado”, que, como argumentamos, dialoga com os estudos

¹⁴ A carta do tio menciona no filme o seguinte texto: “Se vocês viajarem de carro e o pneu furar no meio do caminho, terão que arrumar um jeito de trocá-lo mesmo no escuro da noite. Se vocês se endividarem, terão que dar um jeito para conseguir dinheiro. Se quiserem estudar, mas a família não der apoio, terão que buscar em si a força que precisam para continuar. Não importa para onde corram, a vida sempre vai lhes trazer quebra-cabeças para resolver”.

da autora italiana Giuliana Bruno (2014, p. 35-54), em particular, sua metáfora sobre alfaiataria, que compreende noções como os nós que estabelecem interconexões entre diferentes fios amarrados entre a relação do tempo, espaço e as emoções na experiência fílmica.

Neste sentido, os emaranhados funcionam como nós que os jovens precisam desatar para alcançar os esperados bilhetes para o show do rapper *Trovs*. Diante de cada obstáculo nos deparamos com uma miríade de investimentos visuais e sonoros - a aceleração rítmica da montagem, a composição, a iluminação, a escolha das lentes, a construção do ponto de vista e os movimentos de câmera - que expressam os estímulos mentais dos dois jovens a fim de transmitir suas perspectivas pessoais diante dos desafios empreendidos.

Deste modo, a interioridade das personagens se torna visível diante dos problemas a serem desvendados. Cabe salientar que o uso das teleobjetivas representa um notável esforço em transmitir o teor das reflexões dos jovens. O emprego de tais lentes permite, de um lado, o cerceamento do campo de visão - figurando o efeito de foco e atenção - e, de outro, a aproximação da imagem na tela, trazendo o alvo do interesse para o primeiro plano. Além disso, sublinhamos o diálogo com o universo dos *games* e, portanto, condizente à atmosfera luminosa desenvolvida no último desafio em que vemos, definitivamente, o despontar das capacidades de Edinho, em conjunto com sua irmã Eduarda, em solucionar o desafio do bilhete.

Em consonância com Giuliana Bruno (2002, p. 64), acreditamos que o uso de recursos como diferentes distâncias focais, assim como a construção de um campo de visão, nos permitem aprofundar na percepção dos corpos no espaço, projetando uma "geografia háptica", que "toca, penetra, ameaça ou beneficia" os corpos nela envolvidos. Sendo assim, as paisagens internas dos desafios e as soluções elaboradas pelos dois jovens são, de fato, o tecido em que a narrativa estabelece seus pontos de força no filme (BRUNO, 2002, p. 64).

Referências

BOYD, Susan. **Hooked: Drug War Films in Britain, Canada, and the United States**. Toronto: Routledge, 2009.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture and Film**. Londres: Verso, 2002.

BRUNO, Giuliana. **Surfaces. Matters of aesthetics, materiality and media**. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

D'ALLONNES, Fabrice. A luz no cinema (1991). Fabrice Revault d'Allonnes. Tradução de Antoine d'Artemare e Bruna Freitas Figueiredo. **Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [s. l.], v. 10, n. 1, p. 352–364, 2021. Recuperado de: <<https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/612/429>>. Acesso em: 24 março. 2025.

EISENSTEIN, Sergei. **Montage and architecture** [1937], *Assemblage*, n.10, 1989.

GONTIGO, Rodrigo. **Live cinema. Práticas expandidas do cinema experimental**. I. 2013. 178 f. Dissertação (mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2013.

LANGFORD, Michael; FOX, Anna; SAWDON SMITH, Richard. **Langford's basic photography. The guide for serious photographers**. 9. ed. Londres: Elsevier, 2010

MOTTA FILHO, Mauricy *et al.* Direção de fotografia aplicada ao Games-art. In: SB GAMES, 2006, Recife: V Brazilian Symposium on Computer Games and Digital Entertainment, 2006.

MOURA, Edgar. **50 Anos. Luz, câmera e ação**. São Paulo: SENAC, 2000.

PEDRÊ, Deivison. Entrevista [22 janeiro, 2025]. Campo Grande. Entrevista concedida ao autor do texto. Registrado em formato textual.

RAMOS, Fernão. **A imagem-câmera**. Campinas: Papius, 2012.

SILVA, Ulisver. Entrevista [19 janeiro, 2025]. Campo Grande. Entrevista concedida ao autor do texto. Registrado em formato textual.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência**. Ed. 3. São Paulo: Terra e Paz, 2005.

Recebido em 21/01/2025

Aceito em 20/05/2025

NOSTALGIA DE LA LUZ (2010)... OU QUANDO OS OLHOS TOCAM A DOR

Rogério Luiz Oliveira¹

Resumo: A reflexão é dedicada à direção de fotografia do documentário *Nostalgia de la luz* (2010), dirigido por Patricio Guzmán. A intenção é realizar um estudo sobre as estratégias da cinematografia assinada por Katell Djian a fim de compreender o modo como a diretora de fotografia contribui para a criação de sentidos, a partir das diferentes escolhas formais relacionadas a regimes de memória em torno do diretor e da sua relação com a Ditadura Militar chilena. A análise estará centrada, especificamente, na experiência háptica promovida pela iluminação (Marks, 2000). Propõe-se, desse modo, uma leitura sobre a cinematografia de *Nostalgia de la luz*, buscando evidenciar de que forma a direção de fotografia promove um fenômeno háptico.

Palavras-chave: Cinematografia, Luz, Memória, Háptico, Documentário.

NOSTALGIA DE LA LUZ (2010)... OR WHEN EYES TOUCH PAIN

Abstract: This reflection is dedicated to the cinematography of the documentary *Nostalgia de la luz* (2010), directed by Patricio Guzmán. The intention is to conduct a study on the strategies of cinematography signed by Katell Djian in order to understand how the director of photography contributes to the creation of meanings, based on the different formal choices related to memory regimes surrounding the director and his relationship with the Chilean Military Dictatorship. The analysis will focus specifically on the haptic experience promoted by lighting (Marks, 2000). Thus, we propose a reading of the cinematography of *Nostalgia de la luz*, seeking to highlight how the cinematography promotes a haptic phenomenon.

Key words: Cinematography, Light, Memory, Haptic, Documentary.

¹ Professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB.

Introdução

Nostalgia de la luz (2010) é um filme dirigido pelo cineasta chileno Patricio Guzmán². A cinematografia é assinada por Katell Djan, diretora de fotografia que atua no audiovisual francês desde a década de 1990³. A opção metodológica, neste texto, é pelo estudo de um fragmento do filme, concentrado nos oito primeiros minutos. Parte-se de um efeito de luz, em particular, que funciona como uma espécie de porta de entrada para as questões e formas exploradas ao longo do filme. Essa materialidade é contemplada à luz de uma ferramenta teórica que cerca a imagem por diferentes lados. De um, recorre a uma “teoria da memória das formas”, tal como sugere Georges Didi-Huberman (2013, p. 57). Nessa vertente, a observação das imagens é orientada pela possibilidade de perceber a construção formal como um fenômeno de latências e anacronismos (*idem*), ambos termos utilizados pelo pensador supracitado ao se referir à dimensão da memória embutida nas imagens. Ou seja, quando contemplamos os planos e sequências do filme, somos orientados pela ideia de que eles contêm temporalidades traduzidas em formas. Por outro lado, a investigação está alicerçada numa teoria aplicada à imagem, aqui recortada pela noção de háptico. A proposta é movida por um interesse que ressoa os estudos de Laura Marks, especialmente em seu *The Skin of the film* (2000). A autora busca evidenciar as muitas maneiras como obras cinematográficas representam memória e experiência “por meio de um apelo ao conhecimento não visual, ao conhecimento corporificado e às experiências dos sentidos, como tato, olfato e paladar”⁴ (MARKS, 2000, p. 2). Ao sugerir uma visualidade háptica ou tátil, Marks inspira a observar as texturas da imagem de maneira particular e intensa no que diz respeito à construção de sentidos.

² O filme é o primeiro de uma trilogia estudada pelo autor. O conjunto é complementado pelos outros dois filmes: *El Botón de Nácar* (2015) e *La Cordillera de los sueños* (2019). As três obras têm a Ditadura Militar chilena como tema central. Em cada um deles, o diretor constrói uma analogia entre as especificidades e atrocidades cometidas pelo Regime.

³ A fotógrafa tem assinado produções tanto documentais quanto ficcionais realizadas na França e em outros países da Europa. Colaborou com a cinematografia de filmes como *Para Sempre Mozart* (1996), de Jean-Luc Godard, e *Barakat!* (2006), dirigido por Djamila Sahraoui.

⁴ “(...) through an appeal to nonvisual knowledge, embodied knowledge, and experiences of the senses, such as touch, smell, and taste”.

A tríade teórica é complementada pelo entendimento de geografia sensorial (Rodaway, 1994), mediado por Irene Depetris Chauvin (2019) e ampliado num diálogo com a ideia de “experiência superficial” (Bruno, 2014), proposta por Giuliana Bruno. A aproximação dessas duas pesquisadoras colabora com o estudo no sentido de contemplar a materialidade oferecida pela direção de fotografia, contribuindo com indagações que ajudam a encontrar construção de sentido onde se poderia enxergar apenas reprodução de objetos e espacialidades.

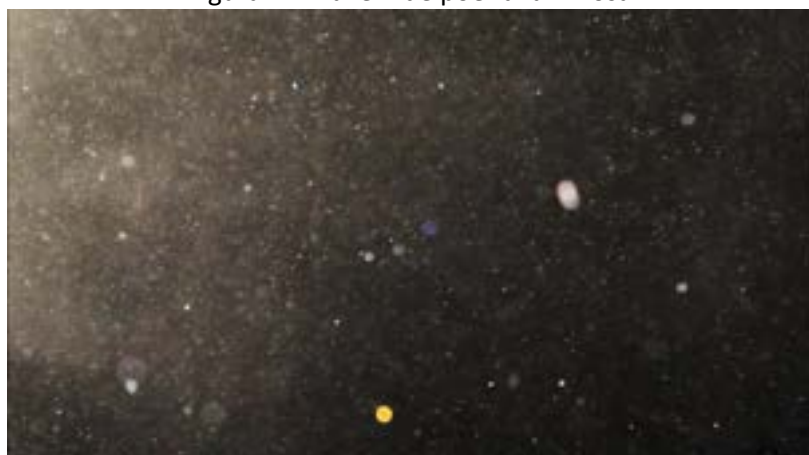
Condição háptica de um tecido de luz

Figura 1 – Primeira aparição da nuvem de poeira luminosa



Fonte: *Frame* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010)

Figura 2 – Nuvem de poeira luminosa



Fonte: *Frame* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010)

Um fragmento do filme funda a nossa análise. Ele é caracterizado por um efeito de luz. A primeira vez que aparece, evolui sobrepondo a imagem do plano anterior, que enquadra, parcialmente, uma árvore e a fachada de duas casas. Por meio do efeito, a luz ganha autonomia num jogo de mobilidade dentro da tela. É projetada à condição de coisa, tal como sugere Giuliana Bruno, ao evocar o filósofo Lucrécio. As imagens de *Nostalgia de la luz* configuram a imagem cinematográfica “como um pano, lançado como matéria que voa para o ar”⁵ (BRUNO, 2024, p. 2). Para a pensadora, “a matéria de uma imagem se manifesta na superfície”⁶ (BRUNO, 2014, p. 2). Este entendimento é indispensável à leitura aqui proposta, pois é justamente essa a sensação a ser destacada nestas linhas iniciais, reverberando a própria Giuliana Bruno, a partir de seu estudo sobre *Coney Island at Night* (1905), de Edwin Porter: a de que no cinema tem-se a possibilidade de compreender a “tela como tecido” (Bruno, 2014, p. 60). O nosso ponto de partida imagético, por sua vez, combina com essa forma de entendimento, já que as pequenas partículas iluminadas tanto flutuam quanto preenchem a tela. A maneira como Bruno compreende a materialidade cinematográfica evidencia uma primeira faceta desse fenômeno háptico filtrado pelo conceito de Laura Marks. Imagem enquanto tecido instaura a possibilidade de compreendê-la como algo que pode ser tocado e sentido. A imagem com suas texturas sendo acessada pelos olhos; os tecidos e suas urdiduras, de modo similar, manejados pelo tato.

Ao considerar o filme fotografado por Katell Djan dessa forma, parece encontrarmos um modo de dizer: se o filme é como um tecido de luz, a câmera é como uma máquina de costura. Ela tece, alinha e sobrepõe camadas expressivas, dentre as quais figuram as luminosas. De outro modo, essa poeira luminescente ilustrada na imagem de abertura da seção advém e sugere emanar do passado. A direção de fotografia é assumida, portanto, como uma ferramenta que, por meio da luz, congrega distintos “diferenciais de tempo”, para falar como Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23).

⁵ “It is configured like a cloth, released as matter that flies out into the air”.

⁶ “the material of an image manifests itself on the surface”.

É inevitável observar essa nuvem de poeira luminosa sem considerar o debate acerca da memória e do modo como, ao compreender o dispositivo cinematográfico como promovedor de uma experiência tátil, Laura Marks evoca essa faculdade da reflexão advinda de Henri Bergson, não sem antes passar por Gilles Deleuze: “Sugerirei que a teoria do cinema tempo-imagem de Deleuze permite uma discussão sobre a qualidade multissensorial do cinema, dada sua base na teoria de Bergson de que a memória é corporificada nos sentidos”⁷ (Marks, 2000, p. 14). O imbricamento entre imagem e tecido implica, à luz desse atravessamento Bruno-Marks, em tramas que podem ser sentidas, percebidas e tocadas, cada uma à sua maneira. Inspirado nesta ideia, é possível pensar no quanto, ao tocar - com os olhos -, a nuvem de partículas, somos remetidos aos grãos de areia que escapam por entre os dedos das mulheres que procuram os restos mortais de familiares desaparecido(a)s durante a Ditadura Militar chilena e que podem estar no Deserto do Atacama⁸. Tocar a areia desse modo (Figuras 3 e 4), é como tocar a atmosfera de silêncios e possíveis vestígios deixados pelas pessoas familiares. Em outras palavras, é tocar um tecido de areia que cobre vestígios de um passado em aberto. O gesto dessas mulheres é absolutamente voltado para a memória de parentes. A aproximação formal entre pó luminoso e nuvem de poeira que cobre as senhoras de Calama em suas buscas infinitas, suscita, por analogia, um mesmo sentimento: o de que, talvez, certos ecos do passado encobrem a superfície do presente, e vice-versa. Ambas as torrentes de grãos simbolizam, em certa medida, que a busca pelo passado ao mesmo tempo em que encontra resistência, também resulta em achados. A própria dinâmica do deserto, com sua areia movente construidora de camadas sobre camadas, configura uma superfície que precisa ser escavada.

⁷ “I will suggest that Deleuze's theory of time-image cinema permits a discussion of the multisensory quality of cinema, given its basis in Bergson's theory that memory is embodied in the senses”.

⁸ A respeito dessa procura, cabe extrair um trecho da narração do próprio Patricio Guzmán: “As mulheres de Calama procuraram durante 28 anos, até 2002. Algumas continuam procurando, porque as vítimas seguem aparecendo. Durante a filmagem deste filme, se encontrou o corpo de uma detenta, desaparecida em outro lugar do deserto” (52’12’’).

Figura 3 – Violeta Berrios escava em busca de corpos de pessoas desaparecidas



Fonte: *Frame* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010)

Figura 4 – Mulher escava em busca de corpos de pessoas desaparecidas



Fonte: *Frame* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010)

Este delineamento inicial acerca da visualidade háptica, segundo Laura Marks, inspira também considerar o estado da arte da pesquisa sobre direção de fotografia no Brasil. É possível pensar que algumas escolhas da cinematografia geram efeitos hápticos, permitindo que os olhos possam tocar alguns objetos, como diz Taís Nardi, em sua tese de doutorado dedicada à relação entre forma e sentido na direção de fotografia (Nardi, 2024, p. 145). A pesquisadora, ao argumentar a favor da maneira como os corpos são impactados pelos efeitos criados pela direção de fotografia, inspira a refletir sobre como a cinematografia de *Nostalgia de la luz* convida a um mergulho em diferentes escolhas formais relacionadas a regimes de memória em torno do diretor e de sua relação com a Ditadura Militar chilena.

De modo parecido e, no nosso caso, complementar, outra pesquisadora da área motiva a adoção dessa ideia como ferramenta analítica. Em *Intensidades da Imagem* (2020), Cyntia Calhado, ao tratar mais especificamente do encontro entre luz projetada e espectador(a), enfatiza os “estímulos sensórios que favorecem o acionamento do sistema háptico”, a partir de uma mediação feita pela direção de fotografia (Calhado, 2020, p. 104). Do mesmo modo, ela está interessada em perceber a maneira como a experiência sensorial, provocada pelas imagens em movimento, reverbera no corpo espectral.

A junção desses esforços investigativos supramencionados abre vasto caminho para a construção de uma chave analítica aplicável ao conjunto de imagens aqui considerado. As sequências de planos constituem um bloco de sensações. A esta altura já podemos recorrer ao termo deleuzeano, pois o háptico – e nisso Laura Marks também o encontra -, também integra o repertório do filósofo (Deleuze, 2007). Suas contribuições nos fazem pensar no quanto essa capacidade háptica é responsável pela criação de uma atmosfera de sensações.

Figura 5 – Parte de corpo encontrado no Deserto do Atacama



Fonte: *Frame* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010)

O panorama teórico faz sentido quando retomamos as imagens do filme. A condição sensória que está nas formas acima citadas ganha correspondência numa das sequências mais fortes do documentário. Durante as filmagens, o corpo de uma prisioneira política do regime de Pinochet foi encontrado. De todas as tomadas da sequência que detalham esse corpo, destacamos o plano detalhe por sua força plástica

e material no contexto em questão. As incessantes buscas são recompensadas com essa descoberta. Além disso, num estudo que considera a dimensão tátil das imagens, é, no mínimo, sugestivo ver esse plano detalhe. Dedo da mão de uma mulher, de quem não conhecemos o nome, e areia do deserto estão justapostos. O plano detalhe aproxima nosso olhar de uma pequena parte do corpo. O dedo e a possibilidade do toque; o membro inerte e a anulação do tato; o vestígio de um crime e mais uma prova das ações aniquiladoras do Regime de Pinochet. São muitas as razões que nos levam a escolher este plano dentre os outros. A imagem do corpo enterrado sob a areia do deserto nos remete à ideia da qual nos valemos teoricamente. É como se o tecido de luz, ao qual temos nos referido, também estivesse encobrindo os corpos de vítimas da ditadura. Braços e mãos inertes que já não sentem esse tecido. A mobilidade das partículas de luz encontra correspondência nos grãos do chão do Atacama. É como se o lençol de areia encobrisse corpos. O vento que sopra no presente revolve os pequenos corpúsculos - sejam eles arenosos ou luminescentes -, servindo como imagem da memória. É como se areia e luz, experimentadas no filme, formassem uma só trama. A memória do realizador está conectada com as de toda uma teia de acontecimentos e lacunas. A cinematografia age como uma máquina que conecta esses fios.

Entendendo a materialidade dessa maneira, pode-se estender esse tecido sobre a narrativa como um todo. E, neste sentido, encontraremos uma sobreposição de camadas de luz tanto sobre a dimensão coletiva relacionada ao Regime Militar, quanto também individual.

Figura 6 – Luz incide na parede de uma casa



Fonte: *Frame* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010)

Figuras 7, 8, 9 e 10 – Luz incide sobre móveis e objetos



Fonte: *Frames* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010).

Além da poeira luminescente que banha a tela, a luz incidirá sobre paredes do interior de uma casa, dos seus móveis e objetos. Na sequência de abertura, a luz toca espaços de recordação do diretor Patricio Guzmán. Filma elementos que simulam o ambiente da sua infância no Chile no período pré-Regime. Objetos iluminados com uma luz incidente, direta e dura. Não se trata de um simples capricho, tem sentido narrativo. Um volume de luz caracterizado pela mesma temperatura de cor que a nuvem luminosa da primeira sequência destacada. Essa escolha sutil, que abarca a direção de fotografia, impulsiona um jogo de aproximação formal. É como se fosse parte de um mesmo tecido estendido desde um passado longínquo que envolve o pó das estrelas, até um passado mais próximo, o da infância do diretor. Essa luz incide sobre objetos e lugares de recordação. Tem-se um encontro com temporalidades em torno desses itens. A narração do próprio diretor, ouvida enquanto vemos as imagens, nos remete à dimensão pretérita à qual Guzmán se refere. O passado do diretor se junta às inúmeras variações temporais que constituem a camada imagética do filme, criando um mesmo pano que, balançado pelo vento da memória, se estende sobre diferentes espaços.

A dramatização de um efeito háptico

A condição expressiva da iluminação da sequência anteriormente destacada encontrará um bom ponto de contato na elaboração de Fabrice D'Allones Revault. Ao oferecer uma contraposição entre realismo e irrealismo, ele faz pensar na maneira como a luz no filme transita num meio termo de características entre o Cinema Clássico e o Cinema Moderno. Para Revault, a luz no cinema é manifestada nestes dois grandes grupos: "No classicismo, se produz uma luz de espírito - senão de essência - teatral". Já no cinema moderno, "é reproduzida uma luz de espírito - senão de essência - documental" (D'Allones, 2021, p. 353). A luz no documentário segue um caminho híbrido, transitando entre um e outro, da seguinte maneira: ao passo em que forja uma situação de luz, também "vai ao encontro do realismo" (*idem*, p. 358). Ao escolher o momento certo da captura desses raios que incidem sobre os espaços/objetos, aproxima-se de um traço realista; já quando constrói uma nuvem de partículas, dramatiza-se. Logo nos primeiros minutos, assim que a primeira nuvem de poeira de luz atravessa o quadro, tem-se o indício de que o projeto de cinematografia prevê o rompimento com uma aparente "insignificância" (*idem*, p. 353) de uma luz que toca as coisas. A poeira de luz cabe na definição de "teatralização significativa" (*idem*, p. 359), defendida por Revault, ideia que nos dá a possibilidade de compreendê-la como um "artefato arbitrário" (*idem*), justamente por forjar um sinal luminoso. O que não quer dizer que seja um recurso deslocado narrativamente. Pelo contrário, funciona como recurso de metaforização de uma abordagem essencialmente realista.

A reflexão, contudo, deve estar atenta ao fato de que na construção da cinematografia "pode-se até, sem intervir de forma alguma, buscar no mundo (natureza ou civilização) estados de luz que façam sentido no filme" (*idem*). Este é o primeiro gesto da cinematografia em *Nostalgia de la luz*. O simples ato de aguardar o exato momento da incidência da luz naqueles lugares indica traço de busca por organização da luz do mundo e uma consequente criação de ambivalência.

No mundo, a luz é desorganizada, portanto, não estabelece hierarquias (senão acidentalmente): banha os seres e as coisas sem se preocupar em privilegiar ou apagar determinado ser ou coisa, o que reforça sua ausência de sentido. Em resumo, a luz no mundo não tem em si um projeto significativo. No cinema, como em toda obra, existe um projeto: a luz do filme é necessariamente mais ou menos significante. (*idem*, p. 353)

O princípio contido no excerto motiva, em parte, a reflexão aqui proposta. O cinema encontra na função estética da luz, para tomar as palavras de Roberto Gill Camargo (2012), a possibilidade de expressão de sentidos. Inserida no arranjo dos elementos de linguagem fílmica, a iluminação participa de um jogo de complementação. Ao encontrar objetos e espaços, por exemplo, cria uma materialidade distinta da realidade. Direciona e organiza, por meio dos recursos particulares, o caos.

O filme, nesses termos, dramatiza uma luz documental. São luzes que entram pela janela da cozinha e banham objetos deste espaço. São raios de sol de uma luz natural. Casualmente, invadem a casa. Nada de excepcional, poderíamos concluir num primeiro momento. Toca, sutilmente, o tecido estampado da cortina. Cria formas, com sombras irregulares ocasionadas pela angulação da fonte de luz e dos obstáculos que encontra pelo caminho, transformados em molduras. Não é uma luz posicionada intencional e estrategicamente. A escolha pelo momento da captura do instante, no entanto, dá pistas de uma desconfiança confirmada pelo tom da voz *off* que acompanha ou é acompanhada pelas imagens em movimento. Essa luz que invade a cozinha vazia é uma materialização de um sentimento de memória. É uma espécie de vento incontrollável e espontâneo que faz esses lampejos pretéritos banharem esses recintos mnésicos, constituindo uma “topografia da memória”⁹ (Chauvin, 2009, p. 190).

A transformação pela qual a luz passa nesses poucos fragmentos dá conta do potencial de metamorfose deste elemento tão fundamental à cinematografia. A propósito, cabe sublinhar o quanto está nessa capacidade de mutação o seu principal atributo. Revisitando Nietzsche, Didi-Huberman até diria que esse traço plástico está

⁹ “Topografía de la memoria”.

justamente na “sua relação com o tempo dos corpos” (Didi-Huberman, 2013, p. 141). Em outras palavras, o pensador francês nos informa sobre o háptico. Quer dizer, ao se ajustar à condição dos corpos que agora lidam com uma matéria que inquieta o passado, estes seres são tocados por estas imagens.

Quando a areia do Deserto do Atacama se transmuta em partículas de uma cinematografia forjada, por meio de recursos de pós-produção¹⁰, há um ponto de contato com as agentes narrativas que revolvem a terra em busca de rastros de entes querido(a)s. Enquanto elas tocam a areia com as pontas dos dedos, nós, espectadores/espectadoras, a experienciamos com os olhos.

O embaralhamento de texturas

Partiremos, aqui, de uma ideia sugerida por Giuliana Bruno: a “qualidade textural”¹¹ (2014, p. 213) que preenche o fazer artístico. No nosso caso, visitar o princípio da textura é abrir espaço para falar sobre um aspecto fundamentalmente constituinte da cinematografia. No filme em questão, a textura funciona como elemento tradutor de diferentes temporalidades. Faz isso em diferentes suportes: seja nos objetos, na paisagem ou nos corpos, ela é criada ou percebida com o recurso da luz. Ela direciona nosso sentido para uma atmosfera pretérita e nos faz perceber a superfície da imagem com outra intensidade e força. É adequada, nesse sentido, a lembrança de Didi-Huberman sobre a dinâmica de movimentações e tensões da esfera estética, à luz de Gilles Deleuze e em derredor dos objetos:

O próprio objeto é força, expressão de uma força (...), aparecimento de uma força. (...) Um mesmo objeto, um mesmo fenômeno, muda de sentido conforme a força que dele se apropria. (...) Uma coisa tem tanto sentido quantas são as forças capazes de se apoderar dela (Deleuze apud Didi-Huberman, 2013, p. 138).

A inspiração teórica que adotamos faz pensar que a luz promove uma metamorfose dos objetos. Mesmo não sendo exatamente os mesmos da memória do

¹⁰ O efeito visualizado leva a acreditar que trata-se de um recurso especial de pós-produção. Os indícios fundamentais são a forma das partículas luminosas, além da baixa velocidade com que aparecem na tela.

¹¹ “textural quality”.

diretor do filme, eles são movimentados por uma força feita, a princípio, de uma dupla temporalidade: primeiro, a que diz respeito à memória do diretor que agora revisita suas memórias; segundo, a do contexto político em torno da Ditadura Militar.

Nestes termos, compreendemos a luz como uma força que tonifica os objetos e o espaço. Ela contribui para a materialização de uma textura que podemos tocar com os olhos. Ainda pensando com Giuliana Bruno, esse entrelaçamento das paredes, cortinas, móveis, utensílios, objetos em condição reminiscente e luz gera uma “profundidade material”¹² que torna a “superfície flutuante”¹³ (Bruno, 2014, p. 49). A luz funciona, nesse sentido, como uma ponte entre nós e a superfície das coisas. Nesse atravessamento, temos a chance de nos aproximar de uma sensação ao mesmo tempo nostálgica e melancólica criada no filme¹⁴. Há nostalgia quando a luz toca a superfície de uma infância tranquila, de um passado do qual guarda-se bons sentimentos e lembranças; há melancolia por saber e desejar que a intensidade dessa luz tomou outra direção e o futuro reservava tantos percalços e violências.

O embaralhamento de texturas (luz nos objetos, poeira de luz, areia por entre os dedos das mulheres) forma um bloco de conexão entre essas temporalidades. Ao afirmar isso, é difícil fugir da indagação nietzschiana que tanto interessa a Didi-Huberman, fazendo-o perguntar: “E se a memória e a sensação fossem o *material* das coisas? (Nietzsche, 2013. p. 139).

Ao projetar luz sobre os espaços em questão, a direção de fotografia promove uma espécie de vitalização das superfícies que forjam/simulam o passado, tonificando essas superfícies (Bruno, p. 64). Em termos práticos, à luz de Irene Depetris Chauvin, essa vitalização sugerida por Giuliana Bruno encontra ponto de “ativação do tato a partir da memória cultural e sensorial de cada espectador, ao mesmo tempo que se abre uma dimensão de comunicação com o exterior, já que tocar sempre implica ser tocado” (Chauvin, 2019, p. 95, tradução nossa).¹⁵

¹² “material depth”.

¹³ “floating surface”.

¹⁴ O escritor brasileiro Carlos Heitor Cony nos ajuda com uma boa definição: “nostalgia é saudade do que houve. Melancolia é saudade daquilo que podia ter sido” (CONY, 1999).

¹⁵ “(...) activación del tacto a partir de la memoria cultural y sensorial de cada espectador, al mismo tiempo que se abre una dimensión de comunicación con el exterior, ya que tocar siempre implica ser tocado”.

O modelo teórico-analítico elaborado pela pesquisadora argentina aponta para a relação entre as texturas e a construção de uma “sensação de memória” (*idem*, p. 95-96). Esse vínculo, tão notado nas imagens de *Nostalgia de la luz*, é favorecido e impulsionado pela capacidade que as imagens, especialmente dessa segunda sequência de planos, têm do ponto de vista mnemônico: “A dimensão háptica como intensificador afetivo da memória fica evidente inúmeras vezes quando o registro do presente explora as texturas e visa convertê-las em memórias para o futuro.” (*idem*, p. 96).¹⁶ Ao estudar o próprio *Nostalgia de la luz*, citando Jonathan Flatley, a autora acrescenta a este assunto o tema da melancolia como sentimento que, no estudo das luzes em questão, sugere a projeção de um cenário vindouro:

Segundo Jonathan Flatley, é possível pensar o potencial político da melancolia, assumindo que ‘melancolia’ não implica necessariamente cair num estado de paralisia depressiva, mas pode funcionar como impulso para a reconquista de desejos ou reescrita da história. (*idem*, p. 169)¹⁷

Esse estado melancólico que atravessa o filme reverbera numa contemplação oferecida pelo diretor em forma de camada narrativa: a astronomia e todas as relações referentes a essa ciência. Bastaria, para tanto, ressaltar que o filme inicia com planos de um observatório. Os primeiros dois minutos e quarenta segundos são constituídos de detalhes de telescópios, ferramentas, instrumentos, engrenagens, peças utilizadas na observação do espaço. Dali, a montagem segue para imagens da lua, dos astros, oferecendo-nos uma luz que advém do passado. Uma condição melancólica embutida no ato de observação e percepção da luz das estrelas. O tecido costurado pela cinematografia de Katell Djan, desse modo, se estende sobre as paredes e objetos da casa da infância de seu diretor, como quem quer dizer sobre a superfície da lua. Há afluência formal entre as crateras lunares e a circularidade dos feixes de luz projetados na parede da cozinha que destacamos.

¹⁶ “La dimensión háptica como intensificador afectivo de la memoria se pone en evidencia numerosas veces cuando el registro del presente explora las texturas y apunta a convertirlas en recuerdos para el futuro”.

¹⁷ “De acuerdo con Jonathan Flatley, es posible pensar el potencial político de la melancolía, asumiendo que “melancolizar” no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede funcionar como el impulso para la reconquista de deseos o reescrituras de la historia.”

Figuras 11 e 12 - crateras da lua e das formas circulares nas paredes



Fonte: *Frames* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010).

De certo modo, a analogia joga a favor da universalização do debate político. Como muitas vezes faz o filme, ao subverter o olhar para a perspectiva do Universo, para olhar a Terra, temos a compreensão de que o que acontece no planeta tem a ver com todo mundo que nele habita. No que tange a experiência particular da direção de fotografia, há também uma subversão. Ao projetar raios luminosos sobre o interior de uma casa antiga, o tom melancólico projeta para o futuro, assim como testemunhamos nos astros no céu, a sobrevivência de um rastro do passado.

Ao elaborar as implicações de uma plasticidade do devir, outra vez evoco Didi-Huberman e sua leitura de Nietzsche, a partir do entendimento de que é preciso promover fraturas na história (Didi-Huberman, 2013, p. 139). *Nostalgia de la Luz*, não nos esqueçamos, está ancorado num episódio histórico. A luz do filme é submetida a

uma revisitação de fatos. Luz e historicismo são colocados num mesmo palco, forjando o “material das coisas em si” (*idem*). Como desdobramento disso poderíamos perguntar: a luz, então, materializa um trauma? Mais do que isso, lograríamos assumir a luz como um “material plástico” passível de todas as metamorfoses e, por isso mesmo, ajustável à dor. Esta é, a propósito, uma ideia que abstraímos do filme: uma luz que testemunha e que se mistura, por analogia, com o passado sofrido.

Há aqui, portanto, a sinalização de uma “memória compreendida como material” (*idem*). Luz é materialidade da memória. No caso do filme em questão, ela (a luz) se conecta com a condição dolorosa provocada pela Ditadura Militar e, a partir disso, com inúmeras histórias de vida atravessadas e dilaceradas pelo Regime. Nesse sentido, caberão as palavras de Didi-Huberman sobre como o pensamento de Nietzsche pode ser adequado: “O homem não esquece nada de sua ‘dor originária’. Mas transforma tudo isso. O agente comum nessa marca e nessa capacidade de transformação é a plasticidade – essa força material – do próprio devir” (*idem*, p. 139-140).

É o mesmo pensador quem nos oferece uma pertinente diferenciação entre artístico e orgânico, numa perspectiva nietzschiana, como quem quer oferecer mais ingredientes para a reflexão sobre a operação da luz enquanto forma. Enquanto o primeiro se refere às “formas e forças da cultura”, o segundo tem relação com “formas e forças do corpo vivo” (Nietzsche apud Didi-Huberman, 2013, p. 147). Se a esta pormenorização acrescentamos o aspecto histórico, temos as peças do embaralhamento realizado pelo filme. A luz, nesse caso, media essa dupla condição do háptico. Revela sua potencialidade de, ao mesmo tempo, tocar e ser tocada.

As formas assumidas pela luz resultam numa materialidade integrada com uma busca legítima e obstinada. É, ao mesmo tempo, a materialização de um sentimento nostálgico de um diretor que sente falta de um passado que viveu; mas é também ferramenta de substanciação de uma postura melancólica que “sente saudade do que podia ter sido” (Cony, 1999). Poderíamos, então, com isso, aceitar o jogo hipotético de uma das agentes narrativas entrevistadas no filme: e se os esforços para implementar o gigantesco observatório no Deserto do Atacama tivessem sido empreendidos, antes

ou com a mesma intensidade, para encontrar as pessoas desaparecidas durante o Regime Militar?

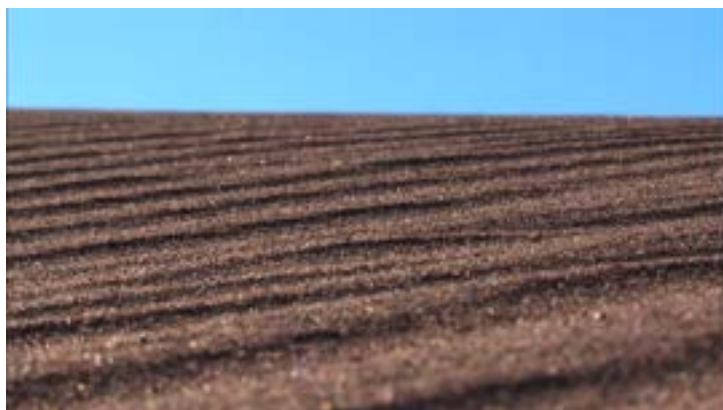
Figuras 13, 14 e 15 - A luz incide num observatório abandonado



Fonte: Frames do documentário *Nostalgia de la luz* (2010).

O filme sugere que da mesma maneira como houve esforço para substituir equipamentos obsoletos para buscar os segredos do céu, poderia haver para encontrar os sigilos impostos pela Ditadura. O tecido de luz construído no filme é projetado sobre as ruínas de um observatório abandonado. A obsolescência desses itens empoeirados reforça ainda mais o esforço empreendido no sentido de conhecer os mistérios do Universo. Eles contrapõem os sofisticados e modernos equipamentos dos observatórios atuais. A superfície opaca do espaço abandonado age de forma resistente diante da epiderme brilhante, lisa e nova dos equipamentos agora utilizados na observação de galáxias e constelações. A chuva transparente que cai sobre o filme funciona como elo dialético entre um esforço para conhecer o que vem de cima e falta dele para mapear o que vem de baixo, do chão. Trata-se de um embate de texturas que não deixa dúvida: há muito esforço tecnológico e, logo, financeiro, para se descobrir os segredos do céu. Mudanças que tornam artefatos obsoletos, mas que mantêm vivo o desejo de descobrir sempre e cada vez mais coisas. Empenhos que buscam devassar a textura do céu.

Figuras 16 e 17 – Estrelas e grãos de areia do deserto



Fonte: *Frames* do documentário *Nostalgia de la luz* (2010).

Duas imagens, constituídas – cada uma à sua maneira -, por grãos, em última instância aproximam a textura da areia à do céu. O lençol luminescente não deixa nada ileso. Toca as montanhas, os objetos, o interior da casa. Na ausência de esforços para buscar as pessoas desaparecidas durante a Ditadura e, logo, na impossibilidade de lançar a luz sobre seus corpos e vestígios, o recurso de iluminação incide sobre objetos, vestimentas e calçados que pertenceram a outras pessoas que um dia viveram no Deserto do Atacama em busca de minerais no solo.

Figuras 18, 19, 20 e 21 – Luz incide sobre objetos, vestimentas e calçados





Fonte: Frames do documentário *Nostalgia de la luz* (2010).

Essa sequência do filme abre caminho para seguir um pouco mais adiante sobre a relação entre memória e cultura visual. Os ambientes encontrados e filmados pela equipe são como reservatórios de vestígios e texturas que servem como palco da memória. Retornando à ideia de Giuliana Bruno, a imersão nesses espaços dá acesso a diferentes tecidos. Em alguns momentos, isso é literal porque, além de calçados e utensílios, há também peças de roupas que foram deixadas para trás. O encontro com essas texturas nos leva de volta a um “tecido cultural”¹⁸ coletivo (Bruno, 2024, p. 212). Na impossibilidade de preencher a tela com as superfícies referentes às pessoas desaparecidas, recorre-se a uma estratégia por analogia. A produção do filme encontra um antigo abrigo de pessoas que trabalharam naquela região do Chile.

¹⁸ “cultural fabric”.

A coleção de objetos e peças de vestimenta exploradas no filme se apresenta de tal modo que possamos contemplá-la à luz da ideia de “camada de memória cultural”¹⁹ (*idem*, p. 229), posta em prática por Giuliana Bruno em sua análise sobre imagens de Havana. Ao estender um jogo de significação sobre peças do Museu da Revolução Cubana, ela percebe o quanto “dobras de textura”²⁰ (*idem*) estão inscritas nas paredes e itens dos museus. De outro modo, por meio desses artefatos, “pode-se sentir a função do espaço material e dos objetos na construção de sujeitos da história” (*idem*, p. 219). No contexto da nossa análise, observar esses elementos é como estender o olhar para a possibilidade de ver e tocar os vestígios das pessoas outrora assassinadas pelo Regime de Pinochet.

Os utensílios (em segundo plano na figura 21) empoeirados e oxidados pela ação da natureza remetem, obrigatoriamente, à noção de tempo. Posicionados em lugares estratégicos do espaço, sugerem o uso que deles se fazia nas atividades cotidianas. Essa construção imagética da ausência aponta para a presença de outrora. Alude, em outro sentido, até mesmo à ocupação e movimentação de pessoas por esses espaços. Sensação reverberada por sapatos (Figura 18) nessa mesma sequência de planos. As solas de madeira estão envergadas e o couro enrugado. Calçados masculinos e femininos.

Quando contrastada com os depoimentos das mulheres que buscam os restos mortais de suas pessoas queridas, a imagem dos sapatos – iluminados por essa luz do presente –, adiciona outra camada de memória. Rugas nos sapatos como símbolo da passagem de um tempo que não traz respostas completas. Servem como vestígio para uma tentativa de reconstituição de acontecimentos. O depoimento de Vicky Saavedra, sobre a busca pelo corpo do irmão desaparecido na Ditadura Militar, é como um atestado. Perguntada pelo diretor sobre o que ela encontrou de José Saavedra Gonzalez, nessa jornada de buscas, responde:

“Um pé. Um pé que estava dentro do sapato dele (...) Eu me lembro do seu olhar doce e tudo o que resta é isso: alguns dentes e fragmentos dos seus ossos. E um pé. O nosso último momento juntos foi quando o seu pé estava na minha casa. Porque, quando se encontrou a sepultura, eu sabia que era o seu sapato e o seu pé.

¹⁹ “layers of cultural memory”.

²⁰ “folds of textuality”.

Naquela noite eu me levantei e acariciei o pé dele. E tinha um odor de decomposição. Ainda estava dentro da meia. Uma meia vermelha, um vermelho escuro. Eu tirei da bolsa e olhei para ele. Eu fiquei sentada na sala de estar por muito tempo. Eu tinha a mente totalmente vazia. Eu não tinha capacidade de refletir. Estava em choque total. No dia seguinte, meu marido saiu para trabalhar e eu passei a manhã com o pé do meu irmão. Estávamos nos reencontrando. Foi um grande encontro e uma grande decepção porque, naquele momento, eu tive a consciência de que meu irmão estava morto” (54’53”).

Nostalgia de la luz funciona como um museu de imagens-objeto iluminadas por um tecido de luz naturalista. Nessa passagem, não há artifício de efeitos especiais, mas a mesma luz dura e intensa que queima a pele das mulheres que buscam pistas de pessoas desaparecidas no deserto. Cinematografia ajustada ao tom dos depoimentos. Essa sensação tórrida da espacialidade percorrida pelas mulheres encontra paralelo nessa incidência de feixes de luz sobre artefatos de pessoas que um dia estiveram naquele lugar. Aqui, o háptico parece se manifestar por meio dessa característica abrasadora. O fluxo de ondas de luz resultando num calor sentido tanto no deserto quanto nos objetos, aproximando essas buscas e lacunas. O relato de Vicky Saavedra ganha em intensidade quando vemos os sapatos em grandes planos ocupando a tela. Por alguns instantes comungamos dessa dor que ela partilha em seu depoimento ao filme. Estratégias de cinematografia como essa deslocam esses apetrechos de memória de uma função meramente reprodutiva, elevando-as à condição de uma dramaturgia reconstitutiva e material de um acontecimento que envolveu tantas pessoas e famílias.

Outra vez recorrendo a Giuliana Bruno, cabe considerar o quanto isso promove um ambiente narrativo repleto de artefatos metonímicos (Bruno, 2024, p. 223). Onde vemos artigos e peças abandonados, sente-se a ausência. A textura de objetos, materializada dessa maneira, como imagem de um fenômeno de memória tão fortemente caracterizado por lembranças e esquecimentos, impostos e inaceitáveis. Todo um sentimento de vazios, ausências e latências simbolizado em itens marcados por características em comum. Há uma homogeneidade plástica entre esses elementos, especialmente a maneira como a luz os toca ou, em termos de

cinematografia, como mede-se e captura-se essa condição luminosa, unificando essa atmosfera de textura.

Conclusão

A leitura aqui empreendida não busca reduzir a experiência do filme à direção de fotografia. Pelo contrário, objetiva chamar a atenção para os recursos imagéticos como partes de uma espécie de quebra-cabeças montado com distintas e variadas peças narrativas. A intenção foi apresentar um entendimento sobre os caminhos pelos quais a cinematografia colabora com a experiência sensorial promovida pelo filme. De outro modo, uma tentativa de contribuir para um estudo fílmico que parta de elementos intrínsecos e superpostos na narrativa em si, fazendo perceber de que modo o próprio filme pode conter chaves de compreensão para o episódio político-histórico que instaura a obra. O estudo procura, assim, contribuir para a área do cinema com uma imersão nas imagens em movimento, como quem quer demonstrar que a escrita sobre uma obra pode estar numa costura por dentro do filme. Buscou-se promover uma investigação interessada em micro-análises, à luz da cinematografia.

Nessa direção, o recorte do qual o texto se vale destaca a luz enquanto recurso de cinematografia. As diferentes manifestações desse elemento dão acesso a possíveis caminhos de entendimento sobre os distintos sentimentos gerados pela Ditadura Militar chilena. Ao assumir a luz como recurso-chave da observação das imagens, nos damos conta do quanto ela ajuda a amarrar diferentes episódios e camadas de um conjunto tão complexo de circunstâncias. A amplitude dos efeitos de luminância cobre um espectro que vai das experiências individuais às coletivas. É como se a luz acessada pela cinematografia nos colocasse em condições de igualdade, forjando o que se costuma chamar, no dia a dia da direção de fotografia, de construção de atmosfera. Dito de outro modo, as manifestações da iluminação criam uma ambiência propícia ao exercício da memória em torno do já conhecido episódio genocida.

Finalmente, cabe um último movimento panorâmico sobre as imagens do filme. Ele fará perceber que a poeira de luz do passado, ou a sua variação em forma de

projeção nas paredes e objetos, encontra seu ponto mais intempestivo na maneira como ecoa nos planos em que as mulheres levantam poeira com suas pás, em seus processos solitários e intermináveis de escavação. A contraluz que evidencia as partículas ressalta também a poeira provocada pelos corpos vivos. A cortina empoeirada criada pelas mulheres é espelhada na nuvem de poeira de luz forjada pelo filme. Ao nosso ver, é como se a nostalgia da luz fosse sugerida nesse lençol que, metaforicamente, banha as reminiscências da infância do diretor e que também poderia ser tocado por essas mulheres que buscam os restos de seus familiares.

Nostalgia de la luz é um filme para o qual o gesto e o tato muito importam. Ao elegermos as sequências em que as mulheres revolvem a areia do Deserto do Atacama, pelas razões exaustivamente apresentadas, nos damos conta do quanto o toque é fundamental ao princípio do filme. A todo instante interpela-se astrônomos como se esses fossem movidos pelo desejo de tocar o passado do Universo, mediante a observação das estrelas, galáxias e brilhos de corpos celestes que já não existem. De maneira similar, inquire-se a arqueologia - representada por Lautaro Núñez -, sobre seus anseios de tatear laivos de antigas civilizações. Por fim, e mais importante, mulheres tocam partículas de ossos daqueles que podem ser seus familiares.

O instrumental teórico de que nos valemos, acarreta tratar o filme de Gúzman como um palco de manifestação do háptico. Nos termos de Laura Marks, a luz, na nossa análise, é a pele do filme (Marks, 2000). A autora elabora esse entendimento por vias filosóficas, como já assinalado. Ao recorrer ao pensamento de Henri Bergson, ela traduz a maneira como o senso de memória encontra o suporte no corpo e o modo como se dá a nossa experiência fílmica:

À medida que um objeto se decompõe, sua textura frequentemente muda e ele emite odores. À medida que um objeto-lembrança se decompõe, através do envolvimento com a memória, a memória gera sensações no corpo (Bergson [1911]. H 1998, 179). Assim, uma imagem, na medida em que se envolve com a memória, envolve a memória dos sentidos. E, como insisto, os sentidos frequentemente lembram quando ninguém mais o faz. A memória dos sentidos pode evocar histórias de objetos transnacionais, histórias que se perderam no caminho²¹ (Marks, 2000, p. 110).

²¹ As an object decays it often changes in texture and emits odors. As a recollection-object breaks down, through the engagement with memory, memory generates sensations in the body (Bergson [1911] H

Mais propícia às imagens-objeto, alvo da nossa análise na segunda metade do texto, essa passagem-síntese é muito apropriada à conclusão a que se chega neste estudo. Os diferentes regimes de luz identificados no filme enfatizam artefatos de memória, permitindo-nos experienciar uma sensação feita de desapontamentos e desilusões. O atravessamento de passados materializados na luz invoca de nós uma participação sensória que é da ordem do sensível. Ao aludir, por meio da poeira luminosa – estudada na primeira parte do texto-, ao vento que sopra de um passado longínquo, caracteriza-se a luz sempre como um acontecimento do passado. Por meio desses recursos iluminantes, o filme oferece imagens que, inspirado em Marks, pode-se dizer que “codifica memórias perdidas²²” (idem, 112).

A luz dos espaços de recordação cumpre o papel de dar legibilidade ao encontro entre artístico e orgânico. Por serem lugares reais - que bem poderiam ser os objetos da infância do diretor -, eles nos conectam de forma orgânica com a situação dolorosa do filme. A cinematografia de Katell Djian joga a favor da organização formal de peças caracterizadas por luz, texturas e vazios. No mesmo deserto onde estão as estações de observação do Universo e das luzes do passado, o filme procura sons e imagens; as mulheres, procuram por pessoas desaparecidas. Nada pode ser mais sintético do que isso em *Nostalgia de la Luz*. Se os telescópios que, por sua vez, também procuram vestígios, permitem “tocar as estrelas e o passado com as mãos” - como diz Patricio Guzmán -, a luz do filme permite tocar, com os olhos, a dor.

1998,179). Thus an image, insofar as it engages with memory at all, engages the memory of the senses. And as I will insist, the senses often remember when nobody else does. The memory of the senses may call forth histories of transnational objects, histories that have been lost en route.

²² “encodes lost memories”.

Referências

- BRUNO, G. Motion and Emotion: Film and Haptic Space. **Revista Eco-Pós**. 2010, vol. 13, n. 2, pp 16-36. ISSN: 2175-8689. Recuperado de: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v13i2.857>. Acesso em 04 dez. 2024.
- BRUNO, G. **Surface: matters of aesthetics, materiality, and media**. Londres/Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- CALHADO, Cyntia. **Intensidades da imagem: experiências estéticas no cinema – análises críticas a partir de Walter Salles**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.
- CAMARGO, Roberto Gill. **Função Estética da Luz**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- CHAUVIN, Irene Depetris. **Geografías Afectivas: desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos em el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)**. 2019. ISBN (PDF): 978-1-7340289-9-7.
- CONY, Carlos Heitor. **Nostalgia e melancolia**. In: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0610199906.htm>. São Paulo, Quarta-feira, 06 de Outubro de 1999.
- D’ALLONES, Fabrice Revault. A luz no cinema. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – REBECA**. 2021. Ano 10, n. 1, p. 352-364. ISSN: 2316-9230. Recuperado de: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v10n1.612>. Acesso em 20 ago. 2023.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: A Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido: O olho da história II**. Belo Horizonte – MG: Editora UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R.R. Heneault.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MARKS, Laura. **The Skin of the film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses**. Durham and London: DUKE UNIVERSITY PRESS, 2000.
- NARDI, Taís. **Forma e sentido na direção de fotografia: a criação de efeitos próprios à imagem**. 2024. 251 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2024.
- RODAWAY, Paul. **Sensuous geographies body, sense, and place**. London: Routledge, 1994.

Recebido em 24/01/2025
Aceito em 04/04/2025

USOS DE LA FOTOGRAFÍA EN EL DOCUMENTAL DE TESTIMONIO MILITANTE EN MÉXICO

Juan Michel Quesada Sánchez¹

Aurea Itzel Paredes Páramo²

Resumen: Este ejercicio avanza hacia un análisis cinematográfico de la fotografía de detención y la fotografía personal de exmilitantes guerrilleros. Imágenes que aparecen insurgentes por medio del aparato cinematográfico, reconfigurando un imaginario en resistencia. La ventana que nos permite mirar el paisaje es la cámara constituida en el filme *Mujeres del MAR* (2023) del director Mario Corona Payán. En este documental es posible problematizar el uso del registro fotográfico no sólo como imagen de identidad sino como testimonio y memoria de la tortura, de las detenciones-desapariciones, de las cárceles clandestinas y de las ejecuciones extrajudiciales durante la guerra sucia en México. La integración de estos dos tipos de fotografías -antagónicas en esencia- a la narrativa audiovisual impulsa la reflexión y el análisis de escenarios que se contraponen, confrontan y disputan discursos vigentes para hablar de la resistencia de un imaginario social de la revolución que continua hasta el presente.

Palabras clave: Memoria; Imaginario Social; Estado mexicano; Imagen cinematográfica, Testimonio.

USE OF PHOTOGRAPHY IN THE DOCUMENTARY OF MILITANT TESTIMONY IN MEXICO

Abstract: This exercise moves towards the cinematographic analysis of detention and personal photograph of the militant excombatants. They are images that remind insurgent memory through the cinematographic apparatus, following an imaginary in resistance. The window that allows us to look at the landscape is the camera constituted in the film *Mujeres del MAR* (2023) by director Mario Corona Payán. These two documentaries allow us to problematize the photographic record, testimony and memory of torture, detentions-disappearances, clandestine prisons, and the extrajudicial executions, during the *dirty war* in Mexico. The integration of two kinds of photography -antagonist in essence- to the audiovisual narrative promotes the reflection and analysis of scenarios that contrast, confront and dispute current discourses to talk about the resistance of the one social imaginary of revolution that continues to the present.

Keywords: Memory, Social Imaginary, State violence, Cinematographic image, Testimony.

¹ Licenciado en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Maestro en Historia del Arte por la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro de la Red de Investigación, Conservación y Producción del Patrimonio Audiovisual, Región Centro-Occidente (REDICPPA). Se desempeña como Profesor-Investigador asociado B de tiempo completo en la Licenciatura en Estudios Multiculturales de la Universidad de la Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo, además de ser presidente del Consejo Editorial de la misma universidad. Contacto: jmquesada@ucemich.edu.mx

² Licenciada en Psicología por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Maestra en comunicación y Política por la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco; Candidata a Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Contacto: itzel.p9009@gmail.com

“Marx alcanzó la mayoría de edad

el mismo año que se inventó

la cámara fotográfica.”

John Berger (2015).

Para entender la fotografía.

El documental *Mujeres del MAR* (2023) de Mario Corona Payán reconstruye la historia del conflicto armado denominado como guerra sucia a partir de la perspectiva de un grupo de mujeres exmilitantes en calidad de testimonios (supervivientes) de la historia (Agamben, 2000, p. 9). El objetivo del documental es combatir el olvido y evidenciar la verdad de los hechos del pasado para encontrar justicia. Alrededor de ello, las configuraciones dadas por la *imaginación política* (Expósito, 2005) convocan otros significados, como el de la revolución, el de las utopías, el de la resistencia, el de la vida, el de la cotidianidad y la militancia. Todo ello en una vorágine que toma como significante a la fotografía. Aquí se analiza el plano fotográfico en lo fotogramático (Bellour, 2009, p. 117-118), una imagen fija que haga detener la mirada en documentos, imágenes familiares, imágenes de detención, archivos capaces de decirle al espectador con total evidencia que el pasado tiene otra historia y en ella la injusticia es un abismo al cual hay que descender para traer consigo la posibilidad de mirar de nuevo hacia el cielo.

El Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR) se distinguió de otras organizaciones guerrilleras en México porque sus integrantes se entrenaron política y militarmente en Corea del Norte, por no ser detectado hasta que comenzaron las operaciones en México y por tener el menor número de bajas. Además, su distinción autónoma arroja una visión crítica de la revolución con base en las condiciones sociales e históricas concretas de México (Oikión, 2008).

La imagen testimonio. Fotografía y des-montaje

Testimonio, fotografías y movimientos de la cámara van a configurar la imagen como una “prueba de la verdad en la pantalla” (Niney 2009), como una *imagen-verdad* en movimiento que recupera el recuerdo de la narración testimonial pero que se refuerza en cuadro con elementos de veracidad que surgen de la investigación audiovisual. El testimonio coopera con la cámara para desenterrar el pasado. El filme se sumerge en el archivo familiar, pero también en el archivo de la Ex Comisión de la Verdad del Estado de Guerrero (COMVERDAD), del cual se pudieron recuperar fotografías de detención-desaparición de exguerrilleros y exguerrilleras, imágenes muertas que vuelven a la vida mediante su propia voz, apuntando a lo descrito por John Berger:

Si los vivos asumieran el pasado, si este se convirtiera en una parte integrante del proceso mediante el cual las personas van creando su propia historia, todas las fotografías volverían a adquirir entonces un contexto vivo, continuarían existiendo en el tiempo, en lugar de ser momentos separados. Es posible que la fotografía sea la profecía de una memoria social y política todavía por alcanzar. Una memoria así acogería cualquier imagen del pasado, por trágica, por culpable que fuera en el seno de su propia comunidad” (Berger, 2015, p. 77-78).

Las reformulaciones y contribuciones del testimonio y de los aspectos fílmicos se configuran mediante el regreso de la fotografía al cine y con ello mediante el regreso del pasado al presente como saltos en el tiempo, *flashbacks*, que operan mediante el recuerdo relatado, pero que mutan al enunciarse junto con la imagen. Estas *imágenes-recuerdo*, distintas a las *imágenes-tiempo*, tal como Ana Amado (2007, p.106-107) logra aclarar a partir de la caracterización deleuziana, operan como puntos de encuentro entre el pasado y el presente, porque son direcciones que cobran sentido hoy para imaginar el futuro. Su significación es latente al presente porque aparece una crítica a la historia oficial de la guerra sucia en México.

Al inicio del documental, de la profundidad azul del mar que aparece mediante un paneo pasamos a la musicalidad del acetato que hace posible la transición mnémica hacia un pasado donde diversas fotografías de las exguerrilleras se muestran paralelas. El blanco y negro de los diferentes formatos fotográficos procedentes de archivos distintos son puestos en marcha por la voz en *off* de Alba Santiago, hija de Elda Nevarez y Elín Santiago Muñoz.

El recuento fotográfico se detiene cuando encuentra la voz que relata en el presente. El testimonio comienza a organizar las imágenes familiares expuestas, antes aglutinadas. Un primer ejemplo sucede cuando el espacio interior del departamento de Elía Hernández es puesto en escena. Las imágenes toman su lugar habitual en los espacios domésticos mientras las mujeres continúan la vida. Ahí, hay una manifiesta diferenciación entre pasado y presente, el pasado es marcado por el gris, y sus contrastes, de las fotografías y el presente por los colores vivos, las palabras y las actividades cotidianas de las ahora exguerrilleras.

La historia del Movimiento de Acción Revolucionaria se ata en la pantalla a las fotografías personales y fotocopiadas de los ahora exmiembros. Moscú, la Universidad de la Hermandad de los Pueblos Patricio Lumumba, se define como espacio geográfico e ideológico de creación de la organización política y así mismo, sienta las bases de las relaciones con Corea del Norte. Las fotografías dan cuenta de ello, no dejan mentir. Se revelan como hechos, como evidencia de lo ocurrido.

Por otro lado, cuando los testimonios de Elda Nevárez, Herminia Gómez y Marisol Orozco, relatan su historia ideológica, aparecen en escena la Escuela Normal Rural Ricardo Flores Magón en Saucillo, Chihuahua y la Escuela Normal Rural Vasco de Quiroga en Titipetío, Michoacán. Fotografías de identificación, usadas para carnet, se plasman en una luz entrecortada, un fondo difuminado, como si el recuerdo fotográfico tomara por completo lo cinematográfico. En ello, donde la *imagen-recuerdo* trasciende contraponiéndose a la *imagen-verdad* y a la *imagen-tiempo* (el presente marcado por secuencias cinematográficas que dejan ver girasoles, la nieve y el horizonte, o la infancia corriendo en el campo) eso indeterminado e irrepresentable se significa a partir de la potencia de sus posibilidades. En ello va sucediendo la enunciación de la concepción política de las protagonistas.

Elda Nevares, exguerrillera del MAR, había aportado antes su testimonio para otro documental de Mario Corona Payán, titulado *La Otra Revolución* (2018), en el cual expresa su solidaridad y visión ideológica en pro del socialismo. En *Mujeres del MAR* refuerza su argumento (min 24:12), colocando fuertes columnas a partir de la experiencia sensible, del énfasis en el amor y no en el odio, matizando, radicalizando y fomentando la lucha. Acompañada de la voz de sus

compañeras, la formación en Corea del Norte aparece en el filme mediante secuencias recreadas. Un elemento de ficción para decir verdades. El Zuche aparece descrito como un marco de influencia de la concepción política de las compañeras.

En la medida que avanza el filme las narraciones testimoniales dejan ver críticas importantes a la organización política del MAR, a una autoridad masculina que cometió errores pero, al mismo tiempo, permiten observar una unidad que sigue avanzando hoy en día. Elia Hernández, otra de las protagonistas de *Mujeres del MAR*, recupera también lo propio al posicionarse sobre el “perdón” y referir que “muchos de nosotros no estábamos de acuerdo con la amnistía, porque considerábamos que la amnistía significaba olvido. No podíamos aceptar que estuviéramos presos sin ninguna razón” (min 58:19). Lo individual y lo colectivo no se encuentran separados. Las visiones se retroalimentan y complementan para construir una nueva versión de la historia antes oculta.

La cámara en estos dos documentales es una máquina ideológica potenciadora entendida como una “forma de ver y vivir el mundo” (Eagleton, 1997) desde las mujeres en la lucha guerrillera, una celebración presente de lucha continua y subalterna. La creación documental no difiere de su contenido, le es fiel porque dirige la mirada hacia la misma dirección. Tal como menciona el documento de la CIA (imagen 1), el MAR tuvo una fuerte ideología porque adoptó y apropió el Zuche que consiste en “hacer con tus propios medios y tus propias fuerzas” tal como menciona Esperanza Rangel (Catalina) y como expone al inicio del documental:

Nada está desligado todos los aspectos están completamente concatenados. Para que nosotros tengamos cierta concepción sobre las cosas. Es un error pensar en que, en que nosotros pensamos de una manera acerca, por ejemplo, de lo que debe ser la familia de lo que debe ser el amor y todo eso de lo que debe ser un revolucionario o una revolucionaria. Es que todo, o sea la dialéctica, todo está relacionado. Y esa es la forma de pensar de la mayoría de las mujeres. Eso somos las mujeres: Revolucionarias.



Imagen 1. Documento de la CIA. Captura de pantalla del documental Mujeres del MAR (2023).

El documental *Las mujeres del MAR* expone este fuerte convencimiento por la lucha no como una narrativa que se construye solamente desde el discurso oral – o visual–, sino que mantiene un soporte en las historias de vida de las mujeres, de los testimonios, de las exguerrilleras y eso mismo es lo que se contrasta con la tortura. Porque los episodios de detención, tortura y desaparición son incorporados al documental como un desmontaje de la derrota total del MAR, o, mejor dicho, de su aniquilamiento. Ese desmontaje es un elemento central que recupera una significación imaginaria en resistencia (Expósito, 2005) que se atreve a posicionar la historia desde la voz de las mujeres del MAR. No hay aniquilamiento ni totalidad en la derrota.

(Des)montar la historia de las mujeres del MAR

De inicio, en el recuerdo de la violencia que ejerció el Estado de manera extrajudicial sobre las mujeres hay un cambio histórico y altamente significativo desde el punto de vista de este ejercicio. Se presenta una renuncia a una heroificación femenina, a la sacralización de las hazañas. En cambio, la mujer guarda concreción con su colectividad, como sujeto subjetivado sin jerarquización y eso es un acto de ruptura social-simbólica, porque las figuras heroicas son un fenómeno de larga duración observable desde la antigüedad hasta el día de hoy. Romper con ello

implica configurar una grieta para otra forma de subjetivación contra el capital y sus mecanismos subsumidos de dominación.

La fotografía en el cine documental enuncia esta posibilidad. En el sentido de Fujita (2014), en la pantalla las imágenes ordinarias conjugan a la imagen movimiento como una imagen extraordinaria. Pero esta imagen extraordinaria es meramente cotidiana, la de cualquier mujer, su propio cuerpo contando una historia. El testimonio de Herminia (Laura) anuncia bien ese proceso: una joven común (imagen 2) que decidió tomar el fusil (imagen 3), a la cual torturaron de forma espantosa (imagen 4) y que, años después, se reúne con sus compañeras.



Imagen 2,3 y 4. Hérminia y “Laura” Composición de capturas de pantalla del documental *Mujeres del Mar* (2023).

En el documental Elia Hernández tiene una participación especial pues es la encargada de enfrentar la narrativa criminalizante del Estado (la implementada por el Partido Revolucionario Institucional, PRI, durante los años setenta), la propaganda de contrainsurgencia en la cual se han incluido publicaciones como la revista *Alarma*, cuyo amarillismo ha sido un ejercicio recurrente a lo largo de su historia. El (des)montaje de la historia se da a partir de la historieta llamada *Traición a la Patria. Una historia de la guerra sucia* (1971) ilustrada por José G. Cruz (este autor fue el creador de la historieta *El Santo. El enmascarado de plata*). En la historieta de 1971 (imagen 5 y

6) se describe la organización del Movimiento de Acción Revolucionaria como un grupo de delincuentes y terroristas, además de traidores y vendepatrias. El estudio de esta primera narrativa toma en cuenta la prensa al momento de la vida activa de los guerrilleros y también los archivos e informes y publicidad de la Dirección Federal de Seguridad (DFS) donde se construye un igual sentido de figuración.



Imagen 5. Portada de la revista *Traición a la Patria. Una historia de la guerra sucia* (1971)

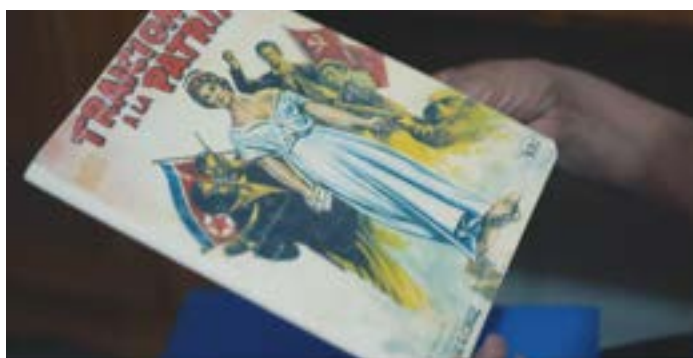


Imagen 6. “Traición a la patria”. Captura de pantalla tomada de https://www.calameo.com/read/004295646d53fa95ca814#google_vignette

La revista *Alarma* (archivosdelarepresion.org, 1971-1982), según testimonio de Elia Hernández en el documental *Mujeres del MAR*, también utilizó fotografías tomadas por Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal (P.G.J.D.F.), cuestión que podemos corroborar (archivosdelarepresion.org, 1948-1972) con las mismas fotos que fueron expuestas dentro de la historieta. La cámara señala el testimonio de Elia que expone su propia foto, pero también las fotografías de los detenidos en el centro clandestino de detención de la circular de Morelia, que ahora es un Sitio de Memoria (SEGOB, 2024). Las fotografías tuvieron el objetivo de descalificar y hablar de los guerrilleros como traidores (Imagen 7, 8 y 9). Aunque los testimonios difieren y confrontan la narrativa de desprestigio y criminalización, esta

configuración de la disidencia permanecerá para justificar las acciones del gobierno dentro de la llamada guerra sucia.



Imagen 7, 8 y 9. “Galería de la Traición”. Captura de pantalla de https://www.calameo.com/read/004295646d53fa95ca814#google_vignette.

Observando críticamente este pasado, las fotografías forman parte de la prueba vital de una represión y de momentos amargos por los cuales pasaron los y las guerrilleros. La detención en las cárceles clandestinas está ilustrada por los rostros de quienes dan testimonio, pero también de los compañeros muertos y asesinados. Rubén Ortiz menciona que “las fotografías fueron un instrumento represivo, sirvieron para crear un imaginario social respecto a la guerrilla en donde los militantes eran presentados en los medios de comunicación como peligrosos delincuentes a los que se debía exterminar” (2016, p. 62).

Esas fotografías se hicieron con la función específica de documentar a “criminales” y echar andar una narrativa visual sobre los enemigos del Estado Mexicano. Esta cuestión concreta que define a los rivales del régimen permite evidenciar un encuentro de tensión entre las fuerzas políticas, entre el Estado Mexicano y los grupos guerrilleros.

Como se puede observar en las imágenes, el Estado mexicano contrasta la visión nacional, el *ethos* nacional, el mexicanismo en contra de la identidad configurada en la guerrilla (imagen 10 y 11). Quedando al descubierto el nacionalismo como principal recurso ideológico. Entonces, los grupos antagónicos se convirtieron en traidores, malinchistas, antipatriotas y vendepatrias.



Imagen 10 y 11. ¡Viva México! Composición de capturas de pantalla.

Imágenes individuales tomadas de

https://www.calameo.com/read/004295646d53fa95ca814#google_vignette

El segundo recurso ideológico usado por el Estado fue el de la defensa de las leyes, de la democracia y las instituciones, por tanto, los guerrilleros eran puestos como delincuentes, terroristas, criminales, locos (imagen 12). El tercer recurso fue poner en el centro de la mesa lo verdaderamente revolucionario. Es decir, exponer bajo criterios de validez y verdad una idea de revolución institucionalizada en contra de la idea de revolución socialista expuesta y puesta en marcha por los grupos guerrilleros en México.



Imagen 12. "Código Penal". Captura de pantalla tomada de https://www.calameo.com/read/004295646d53fa95ca814#google_vignette

Elia Hernández encara este aparato en el presente mediante la narración de un aspecto fundamental:

La historieta fue regalada en los lugares donde nacimos, donde estudiábamos y donde trabajábamos. Está distorsionada y manejada con mucha falsedad y grosería. Es insultante. Ella soy yo. Esos pies de página los tomaron de la revista alarma, otra revista Amarillista y mentirosa. Todo lo que dice del compañero es falso. Trataban de denigrar a los detenidos de esa época (min 43:55).

Lo que anuncia ella no es otra cosa, sino aquella versión del pasado en el presente. Se incorporan para denunciar un pasado alienado, objetuado, distorsionado por el Estado que criminalizó a los guerrilleros en aquel momento. Tal como lo mencionan, esta propaganda no sólo se distribuyó de manera pública en las ciudades, sino que tuvo el cometido de distribuirse de manera peculiar y significativa en los lugares donde los guerrilleros y guerrilleras habían nacido, donde estaba su familia, donde estaban sus amigos, donde estaban sus núcleos sociales que podían significar ayuda y resguardo.

Asimismo, Elia confronta el lugar donde fue detenida clandestinamente (min 40:30); un edificio del Instituto Salud y Seguridad Social para Trabajadores del Estado (ISSSTE) en el centro de la Ciudad de México. No recuerda, por supuesto, el lugar exacto del edificio donde estuvo detenida, pero recuerda cuál fue el edificio.

Otro elemento que se utiliza para desmontar la narrativa del Estado y su violencia, su contrapropaganda es la exposición de las fotografías de los perpetradores (imagen 13 y 14), la imagen de Miguel Nazar Haro y la imagen de Luis de la Barreda. Dos de los principales asesinos dirigentes de la brigada Blanca: un comando clandestino del Estado mexicano que se ocupaba de realizar detenciones, desapariciones, tortura y ejecuciones extrajudiciales.



Imagen 13. Juan de la Barreda.
Captura de pantalla del documental
Mujeres del MAR (2023).

Imagen 14. Miguel Nazar Haro.
Captura de pantalla del documental
Mujeres del MAR (2023).

Todo esto es expuesto en el dispositivo cinematográfico mediante imágenes precisas de las fotografías, pero también del montaje cinematográfico. Tal como en las secuencias de los centros de detención, se hace una serie de yuxtaposiciones rápidas para mostrar la base de las cárceles clandestina, una base real a partir de la cual el espectador puede configurar psíquicamente el resto del espacio y de lo sucedido. La cámara escapa a la mirada morbosa de la tortura y de las vejaciones. Configura otro tipo de narrativa para desmontar la violencia, no recuperando una imagen violenta de lo sucedido, sino más bien aludiendo otra vez a la experiencia sensible del espectador. En el documental se da cuenta de lo que Ana Amado (2007, p. 106) denomina la imposibilidad de la reconstrucción totalizadora de las catástrofes del pasado, de “su restitución visual con la monstruosidad de su violencia” (2007, p.107). Nos parece que esta imposibilidad en el documental es también un deber-representar, o en todo caso, un deber-no-representar, puesto que en la ética de la no representación de la tortura o de las ejecuciones extrajudiciales está también la posibilidad de configurar elementos fílmicos que permitan otro tipo de agencia en el espectador. Desde esa posición, el sujeto en la pantalla encuentra entonces un sujeto fuera de cuadro que se incorpora visualizando y experimentando lo narrado desde la perspectiva de las mujeres del MAR.

Visto lo anterior como un proceso de subjetivación política (Modonesi, 2010, p. 15) que dialoga entre la pantalla, las fotografías y el espectador, en ello también ocurren procesos simbólicos y significantes de dimensión social. Por un lado, la constitución de un *sujeto en la pantalla*, a partir de los movimientos de cámara, secuencia y puesta en escena, pero también de la fotografía fija mediante un solo plano que visualiza un campo/contracampo-pasado/presente.

Sobre el campo/contra campo, podemos fijar la mirada en el minuto 20:58, donde Elda Nevares narra su ingreso al movimiento guerrillero, acto seguido, Elia Hernández, Esperanza Rangel y Marisol Orozco realizan el mismo ejercicio testimonial frente a la cámara. Las fotografías de juventud cooperan con la imagen en movimiento (min 21:06) como elementos de reconstrucción y continuidad. En cada toma la fotografía, imagen estática, en blanco y negro no sale del cuadro, éste se parte por la mitad dando lugar a la colorida imagen movimiento como narración testimonial.

El testimonio de Elda Nevares señala la crueldad del Estado mexicano para obtener información. Ella relata (min 01:02:45) la tortura de una niña de año y medio de edad, hija de una de sus compañeras, lo que hizo que se delatara el domicilio donde se encontraba refugiada. En el documental, esa es sólo una de las experiencias alrededor de las infancias que se dejan entrever durante ese periodo, pero también, como observamos, las compañeras iban presas junto con sus hijos. En la fotografía (imagen 15) aparece Elia, Martha Elba y Bertha Vega junto con otras compañeras de otras organizaciones guerrilleras, ahí se puede observar que se encuentra un pequeño bebé en los brazos de una mujer, Martha Elba Cisneros. Un bebé que, al igual que su madre María Elena Davalos militante de Frente Urbano Zapatista (FUZ), está cautivo, él mismo como víctima del Estado mexicano.



Imagen 15. Reunión en la cárcel. Captura de pantalla del documental Mujeres del MAR (2023, min. 00:59).

Madres e infancias tuvieron el mismo destino. Cuando Marisol Orozco, relata su detención (min 54:00) se muestra una fotografía superpuesta mediante desvanecido del fotograma donde expone su testimonio. La imagen corresponde a Marisol en sus años de juventud donde no rebasaba los 20 años. Esa imagen se contrapone a la narración del tamaño y cualidades físicas del policía que la detuvo.

Como consecuencia de la acción, el pequeño hijo de Marisol Orozco es retenido por las autoridades del Estado mexicano, un pequeño que contaba con la edad de 6 meses de edad y que no es entregado a la abuela sino hasta que el infante tiene 1 año y 6 meses. Así, es mantenido 1 año fuera de todo contacto con sus familiares, privándolo de sus vínculos de protección y cuidado. Ese hecho muestra un aspecto a considerar en dos sentidos, uno, respecto al ser mujer-madre de las guerrilleras y, dos, al tratamiento que se hizo de la vida de las infancias durante el régimen, secuelas poco reconocidas del accionar político de las guerrilleras.

No está de más decir que el conjunto de torturas que se aplicaron en contra de las exguerrilleras eran planeados de manera corporal y de manera psicológica. Es decir, el documental sólo deja ver un poco de la brutalidad del Estado, para revertir el uso y normalización de la violencia misma. La ética de la estética no fabrica artificios que expongan y reproduzcan la brutalidad de los hechos. No hay reconstrucciones frente a la pantalla, las palabras y la fotografía son suficientes para contener el horror del suceso, para que la imaginación del espectador cumpla su función.

Los anteriores elementos fílmicos de la fotografía marcan una relación directa con la formación de figuraciones imaginarias, entendidas como relaciones simbólicas que se urden entre la fotografía y la imagen en movimiento, es decir, como un proceso de interpelación/deducción psíquica con el espectador. Se posibilita lo magmático de crear un contenido capaz de conectar a las actuales exguerrilleras con las jóvenes militantes y de encontrar resonancias en nuevos públicos que atiendan el llamado del proceso de subjetivación política. El sujeto en la pantalla (Machado, 2009, p. 58) aparece subjetivado materialmente sólo por las condiciones históricas y sociales concretas (Revueltas, 2020, p. 71). Son los procesos de significación imaginaria los que dotan de materialidad a la dimensión de la cámara, pero este encuentra su cuerpo en la sociedad y en la lucha de clases.

Lo que significa, se enuncia desde el aparato cinematográfico a partir del montaje dialéctico, no sólo como la yuxtaposición de imágenes (Didi-Huberman, 2008) sino como la composición igualitaria, (co)posición, visible y evidente de imágenes presentes y pasadas. Aquí surge la importancia de los archivos familiares y personales de donde proceden fotografías antes, durante y después de las detenciones de las protagonistas, pues este material opera como contraposición significativa de las imágenes recuperadas del archivo de la Dirección Federal de Seguridad (DFS) y del Estado mexicano. A lo largo de los testimonios, el conflicto entre fotografías personales y las fotografías del Estado aparecen como un recurso cinematográfico que configura una imaginación de un pasado dinámico y en disputa.

Lo que enuncia la fotografía en el documental de testimonio militante se muestra como una imagen testimonio que se transforma en *imagen-verdad* (Vertov, 2018). El archivo que sustenta un trozo del pasado se coloca para llenar un hueco de olvido. Para producir un nuevo valor de uso (Fujita, 2020, p. 37) que tome la memoria del pasado y la reconfigure en el cine como historia. Cooperan dos imágenes, una fotográfica y una fotogramática, una imagen fija y otra consecutiva, la imagen-verdad se costruye mediante la cooperación dentro de la cámara y no mediante el antagonismo sintético que arroja un concepto (Bouhaben, 2018, p. 20), sin embargo, el proceso dialéctico ocurre mediante la interpelación entre dos realidades de la imagen, entrelazando un código nuevo en el presente. Entiéndase interpelación en el sentido althusseriano del término:

Sugerimos entonces que la ideología “actúa” o “funciona” de tal modo que “recluta” sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o “transforma” a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos interpelación [...] ¿Por qué? Porque reconoció que la interpelación se dirigía “precisamente” a él y que “era precisamente él quien había sido interpelado” (y no otro) (Althusser 1974, p. 57-58).

Al final del filme *Las mujeres del MAR* (2003), se escucha a todas las mujeres cantar una canción en coreano. Es la canción del General Kim Il Sung. Solo una prueba más de esta gran convicción de luchar, que adoptaron, apropiaron y transformaron las mujeres del MAR. Es también una de las pruebas de cómo es que la memoria de aquellos años sigue conservándose intacta a partir de la música, a partir de imágenes reconfiguradas por un cúmulo de vivencias que sentaron las bases para contribuir a un nuevo proceso de subjetivación en México.

La ideología de la que gozaba el MAR hizo que cambiara la forma de lucha, como mencionaba Elda Nevárez, y aseguró la continuidad hasta 1986. Pero, además, podemos decir, que esta ideología ha influenciado a otras organizaciones y se ha inmiscuido en otros procesos organizativos, como el de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE), brazo democrático, del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE).

No bastando con esto los testimonios tanto de Bertha Vega como Elda Nevárez, van a configurar a sí mismos una visión que sigue resistiendo ante los embates del Estado. Bertha Vega dice: “El Estado trató de aniquilarnos, pero no pudieron”. Elia dice: “con nosotros no pudieron, mantuvimos siempre la alegría de vivir, el entusiasmo y la confianza en que algún día podríamos continuar con nuestra lucha”.

Al final del filme, en medio de una reunión entre mujeres en la nevería de Elda Nevares, ellas van a configurar a partir de las rememoraciones, la alegría, el cantar de las anécdotas que vivieron junto al pueblo de Corea del Norte que expone también a un pueblo de la República Democrática Popular de Corea distinto a los imaginarios configurados hoy en el mundo. Un pueblo, humilde, noble y alegre, que es capaz de ponerse una “peda” con compañeras mexicanas. Este es el imaginario en resistencia que se ha mantenido continuo en México, bajo la bandera de una lucha por defender la alegría.

Conclusiones

El documental de testimonio militante utiliza las fotografías como un recurso de cooperación con el testimonio, cuyo objetivo de subjetivación apunta a un espectador sensible que comparta una crítica de la sociedad, es decir, un espectador igualmente militante o activista social, pero por otro lado, en él también se desarrolla una búsqueda por configurar nuevos espectadores que estén buscando justicia por el actuar del Estado mexicano, sobre todo en un presente marcado por la denominada guerra contra el narcotráfico. Es así como la fotografía aparece como elemento no sólo de complementariedad y veracidad del relato sino detonador de confrontación entre discursos oficiales y alternos.

Las desapariciones y asesinatos son el orden del día en México y detrás de ello, hay un actuar omiso o cómplice del gobierno. Es por ello que, si se analiza la historia de la guerra sucia partiendo de los documentales de testimonio militante y de las fotografías que se integran en la pantalla, es posible ayudar a vincular las luchas de un sujeto fragmentado y subalterno en su búsqueda por la autonomía. El espectador aparece entonces como un sujeto en construcción propicio para establecer, desde las imágenes, la relación perdida con una ética de la mirada.

La fotografía como un recurso vivo del documental puede hacerse presente en propuestas donde la injusticia sea un asunto sin resolver, donde “los muertos no estén a salvo, donde el tirano no acabe de vencer” (Benjamin, 2008, p. 40).

Referencias

Filmes

CORONA, Mario. **Mujeres del MAR.** México, 2023, (87'31"). <https://docs-enlinea.com/fichas/mujeres-del-mar>

CORONA, Mario. **La Otra Revolución.** México, 2018, (107'29"). <https://www.youtube.com/watch?v=VNYD7Jy-CKI&t=173s>

Archivo

Biblioteca Archivos de la Represión (B.A.R). "Fotocopias de una publicación en la que muestran las fotografías de algunos integrantes del grupo político militar M.A.R., 1971-1982." (Fecha de consulta 15 de agosto de 2024).

<https://biblioteca.archivosdelarepresion.org/item/236838#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1869%2C-781%2C6713%2C4384>

B. A. R. "Fotografías de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal (P.G.J.D.F.) con retratos de militantes políticos. Vol. VIII. Militantes de la Liga Comunista 23 de Septiembre, del Frente Estudiantil Revolucionario (F.E.R.), de las Fuerzas Revolucionarias Armadas del Pueblo (F.R.A.P.) y del Movimiento de Acción Revolucionaria (M.A.R.)." (Fecha de consulta 15 de agosto de 2024). <https://biblioteca.archivosdelarepresion.org/item/99147#c=&m=&s=&cv=1&xywh=1894%2C530%2C1360%2C2083&r=90>

B. A. R. "Fotografías de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal (P.G.J.D.F.) con retratos de militantes políticos. Vol. II. Movimiento de Acción Revolucionaria (M.A.R.)." (Fecha de consulta 15 de agosto de 2024). <https://biblioteca.archivosdelarepresion.org/item/98952#c=&m=&s=&cv=&xywh=-79%2C-1%2C306%2C200>

Fiscalía General para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado. (2006) "Informe histórico a la sociedad mexicana". México: Secretaría de gobernación. http://sitiosdememoria.segob.gob.mx/work/models/SitiosDeMemoria/Documentos/PDF/INFORME_FE_MOSPP-2006_Parte_1.pdf

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. **Lo que queda de Auschwitz.** Valencia: Pretextos. 2000.

ALONSO, José Luis. La Guerrilla socialista contemporánea en México. En: OIKIÓN, Verónica; GARCÍA, María Eugenia. (Ed.) **Movimientos armados en México, siglo XX.** (v.1). México: Colegio de Michoacán, 2008.

ALTHUSSER, Louis. **Ideología y aparatos ideológicos del Estado.** Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

AMADO, Ana. **La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)**. Buenos Aires: Colihue, 2009.

APREA, Gustavo. **Documental, testimonios y memoria: miradas sobre el pasado militante**. Buenos Aires: Manantial, 2015.

AUMONT, Jean; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Barcelona: PAIDÓS, 1990.

BELLOUR, Raymond. **Entre imágenes. Foto, cine, video**. Buenos Aires: Colihue, 2009.

BERGER, John. **Para entender la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Tesis sobre la historia y otros fragmentos**. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México – Itaca, 2008.

BOUHABEN, Miguel Alfonso. El Sistema del Cine-ojo de Dziga Vertov y su repercusión. En: VERTOV, Dziga. **Memorias de un cineasta bolchevique**. Buenos Aires: la marca editora, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición**. España: A. Machado libros, 2008.

EAGLETON, Terry. **Ideología. Una Introducción**. Barcelona: Paídos, 1997.

EXPÓSITO, Marcelo. **La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas**. Barcelona-Sevilla: 'Desacuerdos 2', Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)-Donostia- Arteleku-Unia-Arte y Pensamiento, 2005.

FUJITA, Jun. **Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias**. Buenos Aires: Tinta Limon, 2020.

MACHADO, Arlindo. **El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción**. España: Gedisa editorial.

MODONESI, Massimo. **Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismos y subjetivación política**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO; Prometeo Libros, 2010.

NINEY, Francois. **La prueba de lo real en la pantalla**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009

OIKIÓN, Verónica; GARCÍA, María Eugenia. (Ed.) **Movimientos armados en México, siglo XX**. (v.1). México: Colegio de Michoacán, 2008.

ORTÍZ, Rubén. **La guerrilla desde los sótanos del poder. Imágenes y memoria de la contrainsurgencia urbana en México (1976-1985)**. I.2016. Disertación. (maestría en Historia Moderna y Contemporánea). - Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 2016.

REVUELTAS, José. **Cuestionamientos e intenciones. Dialéctica de la conciencia**. México: Ediciones Era, 2020. (Obra política, tomo 1).

VERTOV, Dziga. **Memorias de un cineasta bolchevique**. Buenos Aires: la marca editora, 2018.

Recebido em 31/01/2025

Aceito em 06/05/2025

FRAGMENTOS DE UM CINEMA INTERROMPIDO: A INVENTIVIDADE DESTEMIDA DE CARLOS SAGUIER NA CONSTITUIÇÃO DO CINEMA PARAGUAIO

Andréa C. Scansani¹

Resumo: O presente texto percorre os mecanismos de construção das imagens para além de seu expediente técnico, buscando refletir sobre seus elementos constitutivos que, via de regra, são edificados em confronto com as camadas políticas do contexto histórico nos quais estão inseridos. Mesmo que a cinematografia compartilhe de ferramentas técnicas comuns, suas imagens emergem de realidades sócio-históricas únicas. Desse modo, este estudo rejeita uma abordagem universalizante, enfatizando a diversidade fragmentária da América Latina e suas especificidades estéticas, culturais e políticas. Como estudo de caso, este artigo analisa *El pueblo* (1969), filme dirigido e fotografado por Carlos Saguier durante a ditadura do General Alfredo Stroessner (1954-1989) no Paraguai. Produzido com recursos próprios, o filme combina técnicas experimentais — como colorização, negativação, congelamento, monocromia e alto contraste — com uma narrativa que explora a imobilidade social ao longo do tempo. A montagem dinâmica e a trilha sonora dilatada, composta por Luis Cañete, reforçam a dimensão sensorial da obra, que transcende os domínios do documentário, da ficção ou do chamado cinema experimental. Retirado de cartaz por ter sido acusado de traição pelo regime stronista, o filme foi resgatado meio século mais tarde, tornando-se um marco do cinema paraguaio.

Palavras-chave: Paraguai; cinema; fotografia cinematográfica; ditadura.

FRAGMENTS OF AN INTERRUPTED CINEMA: THE UNRESTRAINED INVENTIVENESS OF CARLOS SAGUIER IN SHAPIN PARAGUAYAN FILM

Abstract: This text examines the mechanisms of image construction beyond their technical procedures, aiming to reflect on their constitutive elements which, as a rule, are built in confrontation with the political layers of the historical context in which they are embedded. Even though cinematography shares common technical tools, its images emerge from unique socio-historical realities. Thus, this study rejects a universalizing approach, emphasizing the fragmentary diversity of Latin America and its aesthetic, cultural, and political specificities. As a case study, this article analyzes *El pueblo* (1969), a film directed and photographed by Carlos Saguier during the dictatorship of General Alfredo Stroessner (1954–1989) in Paraguay. Produced independently, the film combines experimental techniques—such as colorization, solarization, freezing, monochrome, and high contrast—with a narrative that explores social immobility over time. The dynamic editing and expanded soundtrack, composed by Luis Cañete, reinforce the sensory dimension of the work, which transcends the domains of documentary, fiction, or so-called experimental cinema. Removed from circulation after being accused of treason by the Stroessner regime, the film was recovered half a century later, becoming a landmark in Paraguayan cinema.

Keywords: Paraguay; cinema; cinematography; dictatorship.

¹Professora do Curso de Cinema e do Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9869-2425>

Quando o cinema é obrigado a esperar

De qual matéria são feitos os filmes? Poderíamos supor que os elementos que constituem os filmes realizados na América Latina são os mesmos utilizados naquela outra “América” que rechaça sua latinidade boreal? Decerto, compartilhamos de instrumentos técnicos similares, ainda que com importes orçamentários, a maior parte das vezes, substancialmente desiguais. Ao mesmo tempo, a matéria humana e histórica dista-se de tal maneira que, por mais que as aparências possam coexistir em um único conjunto artístico — o do cinema —, suas imagens portam demandas demasiadamente divergentes para empreendermos nossas análises a partir de uma perspectiva universal. Desse modo, não é suficiente estarmos atentos às diferentes paisagens, às realidades culturais distintas, às crônicas locais, às particularidades estéticas ou aos custos incomparáveis entre as muitas formas de financiamento cultural nas Américas, pois as imagens cinematográficas conformam-se dentro de uma complexa engrenagem sócio-histórica com a qual a fotografia cinematográfica, ferramenta indispensável do cinema, molda sua matéria.

Dito isso, o propósito deste artigo é analisar os procedimentos da elaboração visual no filme paraguaio *El Pueblo* (1969)², não se limitando à sua execução técnica, buscando pensar sobre seus elementos constitutivos permeados pelas camadas sócio-políticas de seu conturbado contexto histórico. Portanto, não se trata de um olhar que examine sob um mesmo diapasão a produção paraguaia e o que poderíamos denominar de cinema latino-americano. Muito pelo contrário. Acreditamos que se há algo de específico da América Latina é exatamente a sua imensa diversidade fragmentária (Scansani; Aguilera, 2022) que, por vezes, gera espaços criativos nos quais rebentam frutos surpreendentes. Sendo assim, para este texto, nos concentraremos nesse único filme dirigido e fotografado por Carlos Saguier (1945-2024), durante a mais longa ditadura sul americana (1954-1989)³. Apresentando, primeiro, os aspectos da conjuntura política na qual ele é elaborado para, na sequência, nos concentrarmos nas particularidades de sua composição imagética.

O média-metragem de pouco mais de 40 minutos, financiado de maneira independente pelo coletivo *Cine Arte Experimental* — Carlos Saguier, Jesús Ruiz Nestosa e Antonio Pecci —,

² Para conhecer outros aspectos do filme de Carlos Saguier em uma perspectiva histórica, ver Scansani, 2023.

³ Sobre as relações do cinema paraguaio e a ditadura, ver Scansani, 2025.

contou com o apoio da comunidade de exilados políticos paraguaios — Elvio Romero, José Asunción Flores e Augusto Roa Bastos — os quais tiveram a oportunidade de acompanhar parte do processo de finalização nos laboratórios Alex de Buenos Aires. Lançado em 1969, a obra irrompe em um momento importante de resistência à ditadura, marcado por protestos estudantis e pelo aumento da repressão do governo do General Alfredo Stroessner (Zaracho, 2017, n.p.). Dentro dessa conjunção política nada favorável, a crítica estatal acusou o filme de uma “brutal traição” (Halley Mora, 1969, p. 2), o que colocou seus realizadores e espectadores em perigo imediato, fazendo com que fosse retirado de cartaz. *El pueblo* só retornará às salas de cinema, meio século mais tarde, após os esforços de seu diretor e fotógrafo em restaurar e digitalizar, ainda que precariamente, uma nova cópia do filme⁴ (Pecci, 2019).

A trajetória artística de Carlos Sagier, atravessada pelas idiossincrasias paraguaias da época, teve início aos dezoito anos com o curta-metragem *Francisco* (1964), perdido em uma inundação, seguido de outros trabalhos como *Una historia paraguaya* e *Ñande Jara Rekové Pahá* (1967), os quais, infelizmente, tampouco foram preservados. Sagier também foi o primeiro presidente da Câmara de Produtores Audiovisuais (CAMPRO) e, ao longo da profissão, realizou documentários televisivos, com destaque para a construção das usinas hidrelétricas de Itaipu e Yacyretá, fotografou centenas de comerciais e trabalhou para o Canal 13 e o Canal 9, onde foi pioneiro no uso de *chroma-key*, ainda nos anos 1980 (Cabildo, s.d.) Para além de sua rica trajetória profissional, na qual a direção de fotografia ocupa destaque, o cineasta é considerado o patrono do cinema paraguaio contemporâneo, sendo membro honorário da jovem *Academia de Cinema do Paraguai*⁵, cujo prêmio máximo leva seu nome. Esse reconhecimento, a nosso ver, decorre não apenas da maestria, do esmero e da persistência com que empreendeu a realização, a restauração e a digitalização de seu filme *El Pueblo*, mas principalmente da integridade de uma existência marcada por uma realidade cinematográfica exígua e arriscada, guardada com necessária discrição e prudência.

⁴ Entrevista a Antonio Pecci, não publicada, realizada pela autora no dia 22 de abril de 2022.

⁵ Nome oficial: *Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas del Paraguay* inaugurada em 28 de outubro de 2013.

A mesma atitude cautelosa é sinalizada pelo crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, ao comentar o filme *Você também pode dar um presunto legal* (Brasil, 1970-2006) com seu diretor Sergio Muniz – quem, assim como Saguier, teve que esperar décadas para projetar seu filme, sem arriscar a vida de sua equipe, por conta da nefasta lógica da ditadura civil-militar brasileira –, afirmou: “Você demonstra uma coragem e uma liberdade na feitura do filme que me fazem pensar que se seus filmes tivessem circulado mais e se tivesse feito mais filmes, a história do documentário brasileiro poderia ser diferente” (Freire; Scansani, 2024, p. 491). Se a afirmação de Bernardet é alarmante para refletirmos sobre o que não foi possível ser feito (ou visto) na relativamente volumosa filmografia brasileira, ainda que refreada pelos anos de chumbo, imaginemos essa mesma realidade em países onde a perda de uma única obra pode significar a obliteração de uma ou mais gerações. Decerto, essas subtrações locais reverberam nas mais bem intencionadas compilações sobre a história do cinema latino-americano, perpetuando suas ausências e reiterando nossas fraturas. Sendo assim, a pesquisa sobre o cinema paraguaio apresenta raras ressalvas, como a do crítico e pesquisador Isaac León Frías⁶ que, em seu breve texto para o número 63 (1972) da revista peruana *Hablemos de cine*, afirma:

O Paraguai é provavelmente o país mais ignorado da América do Sul. Muito pouco se sabe sobre o Paraguai [...]. É possível que esta situação se deva, em grande parte, à ditadura que por tantos anos estabeleceu Stroessner e que nos últimos tempos parece estar enfrentando sérias dificuldades (p. 297, tradução nossa).⁷

León Frías, sem esconder seu espanto já no título de seu artigo que traz uma grande exclamação: “O cinema paraguaio existe!”, continua:

não apenas o cinema paraguaio, que já o possui, senão o *Nuevo cine latinoamericano*, pode incluir o nome [Carlos Saguier] de um autêntico valor, à altura dos cineastas mais capazes e talentosos. *El pueblo*, desde já, integra o patrimônio de um cinema revelador, de observação-interpretação, que se realiza em diferentes pontos da América

⁶ Crítico de cinema desde 1965, é um dos pensadores latino-americanos mais relevantes da área. Foi diretor da revista peruana *Hablemos de Cine* (1965 a 1985) e, atualmente, é membro do Conselho Editorial da revista especializada *Ventana Indiscreta*. É autor de vários livros, entre eles *O novo cinema latino-americano dos anos sessenta: Entre o mito político e a modernidade fílmica* (2013), *Para além das lágrimas: Espaços habitáveis no cinema clássico do México e da Argentina* (2018), além da excelente antologia em três tomos da revista *Hablemos de cine* (2017).

⁷ Original espanhol: “Probablemente Paraguay es el país más ignorado de Sudamérica. Muy poco es lo que trasciende del Paraguay y casi nada sabemos, en términos generales, sobre lo que allí acontece. Es posible que esta situación se deba, en buena parte, a la dictadura que por tantos años ha establecido Stroessner y que en los últimos tiempos parece afrontar serias dificultades”.

hispânica e portuguesa, e constitui uma verdadeira e agradável surpresa (p. 299, tradução nossa).⁸

Esse silêncio, em relação à pequeníssima produção paraguaia, é resultado da desigualdade regional das pesquisas em cinema, via de regra, centradas em países com uma filmografia mais extensa, como México, Brasil, Argentina, Chile, Cuba ou com algumas exceções pontuais que, ao longo dos anos, se voltaram para países como a Bolívia, Venezuela, Uruguai e Colômbia. Ao mesmo tempo, a surpresa do autor, ao encontrar um cinema pulsante no Paraguai, não parece ter gerado a repercussão desejada, pois o hiato da crítica em relação ao cinema paraguaio perpassa o longo período da ditadura de Stroessner e continua até meados dos anos 2000, quando é interrompido pelo reconhecimento internacional do filme *Hamaca paraguaya* (2006), de Paz Encina. Fato que dá início a poucos textos críticos dentre os quais destacamos não apenas o trabalho da pesquisadora paraguaia María Esther Zaracho (2017; 2021) mas também - em diálogo com as premissas deste dossiê -, as análises sobre a direção de fotografia de filmes como *Ejercicios de memoria* (Paz Encina, 2016) e *Fuera de Campo* (Hugo Giménez, 2015) de Francieli Rebelatto (2019) presentes no livro *Cinematografia, expressão e pensamento* (Cavalcanti; Oliveira, 2019).

No entanto, se resgatarmos os grandes compêndios sobre o cinema latino-americano, com ênfase no *Nuevo cine latinoamericano* da segunda metade do século XX⁹, veremos que o Paraguai nem ao menos é mencionado. Dessa forma, fazer filmes nos anos 1960 nesta pequena ilha rodeada de terra – nas palavras de seu poeta Roa Bastos (1994) – parece ter sido um ato fadado à solidão e, por que não dizer, ao ostracismo. Diante dessa realidade, os poucos vestígios do cinema paraguaio dessa época, especialmente a produção do *Grupo Cine Arte Experimental* (CAE) e seu filme *El pueblo*, nos fornecem um exemplo de resistência artística e de ruptura frente às diferentes conjunturas intracontinentais e ao apagamento patroneado por

⁸ Original espanhol: “no solo el cine paraguay, que ya lo tiene, sino el nuevo cine latinoamericano, puede incluir el nombre de un auténtico valor, a la altura de los cineastas más capaces y dotados. El pueblo, desde ya, se integra al patrimonio del cine de desvelamiento, y de observación-interpretación, que en diferentes puntos de la América de habla hispana y portuguesa se realiza, y constituye una verdadera y grata sorpresa”.

⁹ Alguns exemplos são: *Hojas del cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano* editado pela Fundación Mexicana de Cineastas (1988); *La Máquina de la Mirada*, livro de Susana Velleggia (2010); *Cine y cambio social en América Latina: conversaciones con cineastas*, de Julianne Burton (1986); ou ainda os brasileiros: *A ponte clandestina*, de José Carlos Avellar (1995) e *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*, de Maria do Rosário (1997). Reiteramos a incontornável importância das publicações mencionadas que, mesmo referenciando uma série de países comumente negligenciados, não solucionam as lacunas das pesquisas em cinema.

governos autocráticos. O filme de Saguier navega contracorrente e um pronunciamento público dessa natureza não passa impune. *El pueblo* tem sua estreia em Assunção no ano de 1969 e, para que tenhamos uma pequena ideia de como foram suas primeiras sessões, resgatamos algumas palavras de um dos membros do grupo CAE, Antonio Pecci:

Por um lado, como o próprio Saguier confirmaria, com o passar dos dias a sala se enchia de personagens de terno, gravata vermelha e corte de cabelo de cadete: eram os *pyrague* (polícia secreta). Por outro lado, um amigo me ligou e me deu a informação de que no jornal *Patria*, porta-voz da ANR [*Asociación Nacional Republicana Partido Colorado*] e do governo, havia publicado uma resenha assinada por Mario Halley Mora, seu editor-chefe, onde atacava duramente o filme. Imediatamente fui buscar um exemplar e constatei que, no comentário citado, de fato, falava-se da “brutal traição” do filme e outras considerações que indicavam a total reprovação da referida obra. Preocupado, levei a cópia para Carlos Saguier e concordamos que era melhor tirar o filme de cartaz, para evitar males piores. E assim terminou sua curta vida de exibição pública, pelo menos na temporada de caça da ditadura¹⁰ (Pecci, 2019, n. p., tradução nossa).

Acreditamos que a “brutal traição” de Saguier não pode ser medida pelo arbítrio partidário de Halley Mora quando escreve que “esse povo, assim retratado, não é o povo paraguaio real, mas aquele que se quer eternizar na *Leyenda Negra*:¹¹ um povo de velhas desdentadas e homens empoeirados, de pés descalços que chafurdam na lama e de crianças barrigudas e nuas”¹² (1969, p. 02). Se assim fosse, estaríamos diante de mais um filme “sobre a exploração que tem por detrás do cinema miserabilista que converte o ser humano em

¹⁰ Original espanhol: “Por un lado, como constataría el propio Saguier, la medida que pasaban los días la sala se iba llenando de personajes de traje, corbata colorada y recorte cadete: eran los pyrague (policía secreta). Por el otro, un amigo me llamó y me pasó el dato que, en el diario *Patria*, vocero de la ANR [*Asociación Nacional Republicana Partido Colorado*] y del gobierno, salía publicado un comentario firmado por Mario Halley Mora, su jefe de redacción, donde atacaba duramente la película. Inmediatamente fui a buscar un ejemplar y constaté que, en el citado comentario, efectivamente, se hablaba de la “brutal traición” de la película y otras consideraciones que indicaban la desaprobación total de dicha obra. Preocupado, le llevé el ejemplar a Carlos Saguier y convinimos que era mejor bajar de cartelera el film, para evitar peores males. Con lo cual terminó su corta vida de exposición pública, por lo menos en temporada abierta bajo la dictadura”.

¹¹ A *Leyenda Negra* enfatiza os aspectos cruéis e violentos da colonização espanhola, como a exploração e o massacre de povos indígenas, a destruição de culturas nativas, a Inquisição e a barbárie dos conquistadores. No contexto paraguaio, a *Leyenda Negra* é associada a uma visão estereotipada e depreciativa do povo paraguaio, retratando-o de forma simplista e negativa, como um povo atrasado, miserável e subjugado, perpetuando uma narrativa que ignora sua complexidade cultural.

¹² Original espanhol: “[...] Y ese pueblo, así mostrado, no es el pueblo paraguay real, sino el que se quiere eternizar en la *Leyenda Negra*: pueblo de viejas desdentadas y de hombres polvorientos, de pies descalzos que chapotean en el barro y de niños barrigudos y desnudos [...]”

objeto, em instrumento de um discurso alheio à sua própria condição”¹³ como bem nos preveniram Ospina e Mayolo (1978, n. p.) em seu *Manifiesto de la porno-miseria*. Não é o caso. Sua heresia é de outra natureza.

Um cinema herético

Quando, em 1963, Alfredo Guevara reflete sobre os princípios do cinema revolucionário cubano, ele nos alerta:

Não é fácil a heresia. No entanto, praticá-la é fonte de uma profunda e encorajadora satisfação, e essa satisfação é maior quanto mais autêntica for a ruptura ou a ignorância dos dogmas comumente aceitos. Nesse sentido, a heresia é um risco, pois implica o abandono dos pontos de apoio e a recusa de sua substituição. Não há vida adulta sem heresia sistemática, sem o compromisso de correr todos os riscos [...]. A heresia que não é acompanhada de coerência intelectual, de um domínio absoluto das ferramentas de trabalho e de toda a informação acumulada ao longo de séculos e milênios, não passa de um encantamento temporário (p. 17-18, tradução nossa).¹⁴

Se há heresia em *El pueblo* - e há muitas -, ela se encontra no atrevimento juvenil que a tudo experimenta, praticando sua desenfreada pulsão artística. “Porque a arte não admite modelos finais: a arte supõe uma experimentação permanente, uma busca incansável, uma insatisfação que não dá trégua ao criador e que [...] oferece ao espectador uma imagem nova e mais ampla do mundo”¹⁵ (Guevara, 1963, p. 20, tradução nossa).

Antes de analisarmos as imagens do média-metragem, se faz necessário percorrer algumas transgressões de outra sorte que darão suporte às mesmas, pois entre os vários “pecados” cometidos, podemos citar o fato de *El pueblo* ser o primeiro filme paraguaio inteiramente falado em guarani. Uma escolha que poderia ser banal para um país cuja

¹³ Original espanhol: “sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición”.

¹⁴ Original espanhol: “No es fácil la herejía. Sin embargo, practicarla es fuente de una profunda y alentadora satisfacción, y esta es mayor cuanto más auténtica es la ruptura o la ignorancia de los dogmas comúnmente aceptados. En este sentido, la herejía es un riesgo por cuanto comporta el abandono de los asideros y el rechazo de su sustitución. No hay vida adulta sin herejía sistemática, sin el compromiso de correr todos los riesgos [...]. La herejía que no va acompañada de coherencia intelectual, de un dominio absoluto del instrumental de trabajo y, de toda la información acumulada a través de siglos y milenios, no pasa de embrujamiento temporal”.

¹⁵ Original espanhol: “porque el arte no admite modelos finales: el arte supone una permanente experimentación, una búsqueda incansable, una insatisfacción que no da tregua al creador y que, en cada obra y en cada periodo histórico, ofrece al espectador una nueva y más amplia imagen del mundo”.

população se comunica, majoritariamente, em guarani, mas que representou um delito arriscado, visto que durante o período stronista as crianças guaranis eram forçadas “pelos professores a ajoelhar-se sobre grãos de sal e milho toda a manhã na sala de aula como punição por falar sua língua materna”¹⁶ (Orrego Invernizzi, 2018, tradução nossa). Sendo proibido, o guarani é então

relegado a [...] instrumento de comunicação emocional de uma comunidade, sua força consiste justamente no fato de que será ela, a língua original, que continuará a modular a palavra secreta, a palavra incessante de todo um povo a partir do fundo de seus sentimentos, o que seria o mesmo que dizer da parte mais viva de sua intersubjetividade social. Ligada aos mistérios do sangue, do instinto, da memória coletiva, a sobrevivência do guarani é assegurada pela densidade desse limo linguístico que é o substrato originário da ilha bilingüe¹⁷ chamada Paraguai¹⁸ (Roa Bastos, 1994, p. 59).

Uma proibição tão absurda quanto cruel gera, naturalmente, resistência — social, artística e, portanto, política. A escolha de Saguer não se limita a uma representação de um povoado resistente, já que, na região onde o filme foi rodado, o guarani era — e ainda é — a língua predominante.¹⁹ *El pueblo*, ao dar ouvidos a uma tradição oral, também se conecta à ideia de uma “comunicação emocional”, daquele “limo linguístico” pensado por Roa Bastos, que ressoa camadas imateriais do mundo histórico em que está inserido: “Sempre falava em guarani. O toque suave da língua índia apaziguava o horror, mergulhava-o no sangue. Ecos de outros ecos. Sombras de sombras. Reflexos de reflexos. Não a verdade talvez dos fatos, mas

¹⁶ Testemunho de Porfiria Orrego Invernizzi ao *New York Times* citado por Paula Huenchumil em “De castigado a idioma oficial, cómo el guaraní pasó a ser una lengua valorada en Paraguay” (2020). Original espanhol: “por sus profesores a hincarse sobre granos de sal y maíz durante toda la mañana en la sala de clases como castigo por hablar su lengua materna”.

¹⁷ Apesar do Paraguai ter estabelecido o espanhol e o guarani como idiomas oficiais apenas em sua Constituição de 1992, o uso do guarani, nem sempre, foi autorizado. Lembramos que os esforços de José Gaspar Rodríguez de Francia — “ditador perpétuo” que esteve à frente do Paraguai de 1814 até sua morte em 1840 — estiveram comprometidos com a valorização da cultura local, inclusive com a expulsão de “espanholistas”, com a estatização e distribuição das terras etc. Por essas e outras medidas, a era de Francia é vista por alguns autores como uma autarquia socialista, descolonizadora e independentista (CREYDT, 2010; ARES PONS, 1987; MAKARAN, 2016). No entanto, é com sua morte e com a ascensão de Carlos López (pai de Solano, quem esteve à frente da guerra da Tríplice Aliança) que, em 1848, o castelhano se torna o único idioma permitido pelo Estado, com pena de açoitamento aos infratores.

¹⁸ Original espanhol: “*Relegado el guaraní a ser el instrumento de comunicación emocional de una colectividad, su fuerza consiste precisamente en que será él, el idioma originario, el que continuará modulando la palabra secreta, la palabra incesante de todo un pueblo desde lo hondo de sus sentimientos, que es como decir desde lo más vivo de su intersubjetividad social. Ligada a los misterios de la sangre, del instinto, de la memoria colectiva, la sobrevivencia del guaraní está asegurada por la densidad de ese limo lingüístico que es el sustrato primigenio de la isla bilingüe llamada Paraguay.*”

¹⁹ A presença de Antonio Pecci na equipe foi fundamental por ele falar guarani fluentemente, habilidade que Carlos Saguer não possuía (entrevista, não publicada, realizada pela autora a Antonio Pecci em 22 de abril de 2022).

sim, seu encantamento”²⁰ (1990, p. 21). Assim, o guarani em *El pueblo* é entoado como a alma de Macario em *Hijo de hombre*, romance de Roa citado acima. É uma manifestação de princípios sensíveis, presentes em séculos de história e nos infortúnios recorrentes de povos subjugados. Podemos aqui evocar também as palavras do crítico de arte paraguaio, Ticio Escobar²¹, que nos alerta para

um conjunto de indícios inquietantes sobre o destino das culturas sitiadas. [...] se a cultura é um valor de sentido, um fator de identidade e uma força de coesão comunitária, sua fratura provocaria o colapso do corpo social. A aniquilação étnica produz a ruína de sociedades diferentes e a perda de universos alternativos de poesia e significação²² (2011, p. 11, tradução nossa).

Carlos Saguer incorre na heresia de posicionar-se diante do aniquilamento físico, étnico e cultural que busca destruir um modo de expressão tão vital quanto a língua de um povo. Ele sabe que os “universos de poesia e significação” podem — e devem — ser a matéria-prima do cinema. Em sua obra, o paradoxo entre poesia e aniquilação se manifesta de diversas formas — não apenas pelo melodioso guarani —, sendo as mais significativas, a nosso ver, a extrema fragmentação da montagem e a transmutação da imagem figurativa por meio de efeitos ópticos, sobre as quais discorreremos a seguir. Essas fragmentações e metamorfoses imagéticas colocam em risco a “força de coesão comunitária”, a partir da articulação de planos curtos e, por vezes, irreconhecíveis que desestabilizam o espectador. A ideia de um ser paraguaio ligado à terra ou às suas origens etnoculturais, que poderia ser inferida numa leitura superficial dos signos documentais do filme, aparece colapsada, corrompida e deteriorada. Esses paradoxos, essa síntese impraticável, também estão presentes nas palavras de Roa Bastos sobre o uso simultâneo do guarani e do espanhol por uma suposta nação bilíngue:

²⁰ Original espanhol: “Siempre hablaba en guaraní. El dejo suave de la lengua india tornaba apacible el horror, lo metía en la sangre. Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos, pero sí su encantamento”.

²¹ Diretor do Museu do Barro em Assunção, Paraguai. É um importante pensador sobre a arte paraguaia e latino-americana e entre suas obras estão *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay* (1982 e 1984; *El mito del arte y mito del pueblo* (1986); *Misión: etnocidio, pela Comissão de Solidariedade aos Povos Indígenas* (1988); *La belleza de los otros - arte indígena del Paraguay* (1993); *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas Ishir del Gran Chaco Paraguayo* (1999) e *El arte fuera de sí* (2004).

²² Original espanhol: “un conjunto de indicios inquietantes sobre el destino de las culturas sitiadas. [...] si la cultura es cifra de sentido, factor de identidad y fuerza de cohesión comunitaria, su fractura causaría el derrumbe del cuerpo social. La aniquilación étnica produce la ruina de las sociedades diferentes y la pérdida de universos alternativos de poesía y significación”.

Nas reduções missionárias o índio ouvia os sermões e rezava em guarani. Eles não mudaram sua linguagem. Mudaram seus rituais, sua liturgia, seu Deus, seus deuses, seu sentido da natureza, do mundo, do universo, que ainda hoje brilham, como uma brasa inextinguível, em seus mitos cosmogônicos [...]. Essa oposição dos sistemas linguísticos, um aglutinante ou polissintético de certa forma, o guarani, e outro de deflexão, o castelhano, que interferem e se corroem nos níveis sintático, semântico e pragmático, é o que se pode chamar globalmente de bilinguismo. Mas talvez fosse mais correto falar de dilinguismo. [...] O uso do espanhol ou do guarani é regido no Paraguai por fatores sociais e regionais, pois está fundamentalmente deslocado em dois campos semânticos que dificilmente se sobrepõem. Mesmo alguém que afirma ser bilíngue nunca abordará certas questões na língua indígena; simplesmente não pode porque o fato social não o permite. Assim, na realidade, o falante de guarani tem uma série de campos que lhe são proibidos, porque neles não pode fazer ouvir sua voz; além disso, nem sequer pensa nelas, carecendo do instrumento adequado de expressão²³ (Roa Bastos, 1994, p. 58, tradução nossa).

O silenciamento — ou, mais precisamente, o desmonte de todo um modo de ser sustentado pela língua materna — é o resultado de um longo etnocídio, não apenas dos guaranis, mas de muitos povos indígenas do Paraguai e da América Latina — tema que extrapola os limites deste trabalho. Muito se perde: expressões pessoais e coletivas são soterradas, e, de forma análoga — guardadas as devidas proporções —, muitas manifestações artísticas são aniquiladas, incluindo o cinema. Diante de uma espécie de esquizofrenia, onde uma forma hegemônica é aceita e tantas outras formas locais, com voz própria, são marginalizadas, emerge o que poderíamos chamar de um dilinguismo cinematográfico. Não apenas uma fratura na linguagem, que apaga possibilidades criativas e políticas, mas longas rupturas temporárias, onde se impõem silêncios. Desse modo, o que poderia ser um documentário etnográfico, dado o teor do material filmado, transforma-se em uma manifestação não apenas sociopolítica, mas em uma transgressão da forma fílmica que, com

²³ Original espanhol: “*En las reducciones misioneras el indio escuchaba las predicaciones y rezaba en guaraní. No le cambiaron su lengua. Le cambiaron sus rituales, su liturgia, su Dios, sus dioses, su sentido de la naturaleza, del mundo, del universo, que resplandecen aún hoy, como un rescoldo inextinguible, en sus mitos cosmogónicos [...]. Esta oposición de los sistemas lingüísticos, uno aglutinante o polisintético en cierto modo, el guaraní, y otro, deflexión, el castellano, que se interfieren y erosionan mutuamente en los niveles sintácticos, semánticos y pragmáticos, es lo que puede denominarse globalmente como bilingüismo. Pero quizás más correcto sería hablar de di-lingüismo. [...] El uso del castellano o del guaraní es regido en el Paraguay por factores sociales y por factores regionales, porque está fundamentalmente dislocado en dos campos semánticos que dificilmente se sobreponen. Incluso el que se dice y se cree bilingüe no abordará nunca ciertos temas en la lengua indígena; sencillamente no puede porque el hecho social no se lo permite. Así, en realidad, el guaraní-parlante tiene una serie de campos que le son vedados, porque en ellos no puede hacer oír su voz; más aún, ni siquiera los piensa, al carecer del instrumento adecuado de la expresión lingüística*”.

audácia, abala algumas das convenções presentes no cinema documental. Saguier nos oferece uma ruptura dos “dogmas comumente aceitos” (Guevara, 1963, p. 17), a partir de um domínio irrefutável dos mesmos princípios que os constituem. Princípios estes que, no caso do cineasta paraguaio não se aplicam apenas à forma fílmica, mas principalmente às características intrínsecas de uma sociedade que, obrigatoriamente, navega entre mundos anímicos distintos, aqui referendados pelas análises sócio-linguísticas de Roa Bastos e Ticio Escobar. Sendo assim, sua blasfêmia não se manifesta pelo desconhecimento das convenções, mas, ao contrário, por conhecê-las tão profundamente que se arrisca a abandoná-las, tornando-se um herege convicto.

A música da matéria²⁴

El Pueblo, em nossa análise, transcende as categorizações de gênero e circula livremente entre os domínios do documentário e da ficção, entre experimentalismos e convenções, entre fatos e crenças, e entre temporalidades materiais e atemporalidades espirituais. Essa independência artística e política, a nosso ver, distancia-se esteticamente das diversas manifestações do *Nuevo Cine Latinoamericano* – elaboradas pelos filmes e manifestos da época – e revela as ressonâncias de uma história inclemente marcada por grandes guerras, como a Guerra da Tríplice Aliança (Guerra Guasú, 1864-1870), cuja participação hedionda do Brasil imperial merece sempre ser lembrada e na qual estima-se que foram dizimados cerca de dois terços da população paraguaia, inclusive crianças na insólita batalha de Acosta Ñu, de 16 de agosto de 1869.²⁵

Cem anos depois, em 1968, a população de Tobatí²⁶ começa a ser filmada com uma câmera Bolex 16mm²⁷, equipada com um chassi de 120 metros e uma objetiva Angénieux (12-

²⁴ O subtítulo faz referência ao texto de Montserrat Álvarez (2017), “La canción de la materia”.

²⁵ Os requintes de crueldade e obstinação bélicos dessa batalha, entre crianças paraguaias e o exército brasileiro, foram comandados pelo Conde d’Eu, que, não satisfeito em vencê-la, encerra a contenda ateando fogo nos mortos e feridos derrotados. Por essa ferida não cicatrizada, no Paraguai, o dia da criança é celebrado no dia 16 de agosto (Bondar, 2017). Uma encenação alegórica sobre este evento é encontrada no longa-metragem brasileiro, *Noites Paraguaías* (1982), de Aloysio Raulino.

²⁶ Pequena cidade do Departamento de Cordillera, a pouco mais de 60 quilômetros de Assunção.

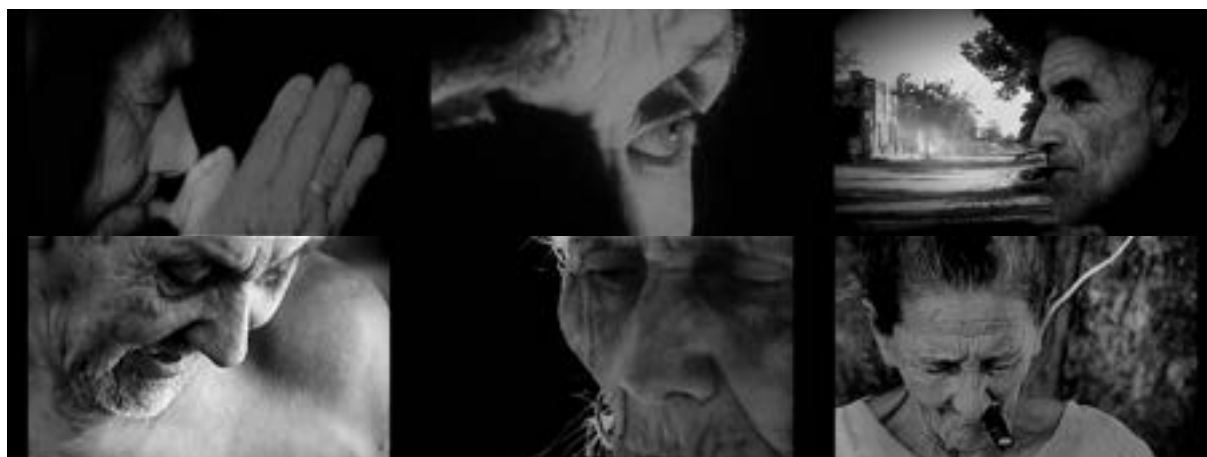
²⁷ Todas as informações técnicas e detalhes de produção aqui dispostas foram descritos por Carlos Saguier em uma entrevista de 29 de novembro de 2018 publicada no canal particular de Carlos Giménez, jornalista de *La Nación*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5_NTEacBGo&ab_channel=CarlosGim%C3%A9nez

120mm). Para capturar as imagens, a produção de *El pueblo* contava com negativos em preto e branco (Kodak Plus-X/7231/80D, Double-X/7222/250D, 4-X/7224/500D) e uma única emulsão colorida (Ektachrome 7239). A equipe era reduzida, composta por quatro pessoas²⁸ — Carlos Saguier, Antonio Pecci, Petit Goroso e Oscar Villalba —, o que exigia um trabalho minucioso e soluções técnicas criativas para compensar as limitações estruturais. A iluminação e os movimentos de câmera refletem essa necessidade por meio da engenhosidade de Saguier, que adaptou um refletor com lâmpadas de 150W a uma bateria de caminhão, suprimindo a carência de um parque de luz profissional. Além disso, ele chegou a construir seu próprio travelling, inspirado no aparato visto em fotografias do making of de *Le rat d'Amérique* (1963), filme do cineasta francês Jean-Gabriel Albicocco, estrelado por Charles Aznavour e rodado em Assunção, poucos anos antes. Esse olhar atento às soluções improvisadas evidencia não apenas a precariedade dos recursos disponíveis, mas também o compromisso, tão característico da produção latino-americana, de encontrar alternativas viáveis que estivessem à altura das ideias imaginadas.

O filme, com seus mais de quatrocentos planos de montagem, materializa o imaginário de um século circunscrito por exílios e mortes – muitas mortes – cujos fantasmas parecem coexistir com a paisagem. Sua edição, aparentemente complexa e fragmentada, é marcada pelo grande número de cortes, breves fusões e, principalmente, pela articulação entre quadros formados por planos próximos dos habitantes da comunidade de Tobatí (figuras 1 a 6) intercalados com movimentos lentos de câmera em espaços arquitetônicos quase desertos (figuras 7 a 12). Com essa cadência, *El pueblo* parece criar camadas de tempo sobrepostas, em um passado-presente-futuro esculpidos na terra, nos pés descalços (pynandi²⁹), nas peles ressecadas desses corpos de trabalhadores que delineiam os volumes desse outro corpo chamado cinema.

²⁸ Dentre os quatro membros da equipe, apenas Saguier tinha alguma experiência, de cunho pessoal, com equipamentos cinematográficos. Apesar de reduzida, esta não é uma configuração incomum nos cinemas latino-americanos da época. Mesmo em filmografias de países com produção infinitamente mais robusta, como o Brasil, exemplos desta natureza não faltam. Cineastas como Jorge Bodansky, Sergio Muniz, Aloysio Raulino, Luiz Rosenberg Filho etc. reiteram esta característica ordinária da realização audiovisual no continente.

²⁹ A palavra pynandi, em guarani, é traduzida como pés descalços. Seu significado social extrapola a mera tradução sendo frequentemente associado à população economicamente menos favorecida do país.



Figuras 1 a 6 -fotogramas de El Pueblo (Carlos Saguier, 1969)



Figuras 7 a 12 -fotogramas de El Pueblo (Carlos Saguier, 1969)

Um contorno formado por primeiríssimos planos como os de uma mulher de meia idade moldando o barro com suas mãos parcialmente imersas na massa úmida. Essas imagens se entrelaçam com detalhes de seu rosto envelhecido, enquanto fuma um cigarro de palha, e com cenas de pés descalços afundados na lama junto a uma pá que escava a terra encharcada para extrair a matéria-prima da cerâmica (figuras 13 e 15).



Figuras 13 a 15 -fotogramas de El Pueblo (Carlos Saguier, 1969)

Esse breve exemplo dura pouco mais de um minuto, no qual vinte e quatro planos estão articulados em um aparente dinamismo suavizado pela trilha sonora do maestro paraguaio Luis Cañete.³⁰ Apesar da rápida sucessão de imagens – com planos de duração média inferior a três segundos –, a música de sonoridade serena desacelera nossa percepção do tempo, conferindo ao conjunto uma cadência quase estática. A justaposição de texturas (pele, barro), movimentos (pá, cigarro) e contrastes – tanto no jogo de luz e sombra da película em preto e branco quanto na combinação de ritmos opostos entre imagens e sons – sugere, a nosso ver, um tempo não linear, cíclico, que se adensa ao longo do filme. Essa construção reiterativa parece evocar estratos subjetivos de uma população integrada ao território que a sustenta e a consome, numa prolongada e intransponível imobilidade.

O entrelaçamento de ritmos apresenta não apenas os elementos documentais das atividades laborais do vilarejo, mas compõe algo tão complexo quanto o imaginário de um povo, condensado aqui na perspectiva de um único povoado – *pueblo*. Ao longo dos dois primeiros terços do filme, a imagem, por vezes, congela-se na tela, conferindo maior destaque aos rostos, mãos e gestos dos habitantes. Esses momentos de silêncio visual, esse tempo distendido na observação dos detalhes, nos convidam a contemplar ora o rosto de uma criança, ora o movimento de um trabalho manual, ora a expressão de um homem ou de uma mulher. Esses fragmentos inertes são acompanhados pelo som de um sino que anuncia, com seu dobrar, a transição para os planos do voo majestoso de um urubu-rei – yryvu ruvicha (Bogado, 2017) –, interrompido por uma sequência de fotogramas fixos que capturam uma procissão católica diante das portas da igreja, cujo ritual conhecemos em cenas anteriores. Essas imagens, ao longo do filme, ganham efeitos cada vez mais radicais, como a inversão de tons ou a ampliação dos quadros, explodindo a textura da imagem (figuras 16 a 21), numa espécie de

³⁰ A primeira cópia digital, lançada em 2013, contava com a Sinfonia número 11 em sol menor de Dmitri Shostakovich (1905) em sua trilha sonora o que, a nosso ver, trazia o mesmo descompasso entre imagem e som comentado acima. Em entrevista não publicada (2022) feita pela autora ao assistente de direção do filme, Antonio Pecci, constatamos que a partitura original de Luis Cañete foi regravada e incorporada ao filme recentemente. Pecci nos conta também, a título de curiosidade, que no meio do processo de finalização de *El Pueblo*, em Buenos Aires, na presença dos exilados Roa Bastos e Elvio Romero, o músico paraguaio conhecido como o “inventor” da guarânia, José Asunción Flores, ofereceu-se para fazer a trilha sonora do filme. Como Carlos Saguer já tinha a partitura de Cañete, a proposta foi rejeitada. Fato que, anos mais tarde, ambos – diretor e assistente – interpretam, com humor, como um grande equívoco juvenil de dois cineastas inseguros que recusaram o irrecusável.

releitura da própria liturgia católica que assume diferentes densidades no desenrolar do filme.³¹



Figuras 16 a 21 -fotogramas de El Pueblo (Carlos Saguier, 1969)

Apesar do filme não se comprometer em apresentar uma narrativa linear clara, se observarmos o conjunto e analisarmos sua macroestrutura, reconheceremos duas partes bem delimitadas, separadas por um interlúdio de cunho ficcional que, a princípio, divide o transcurso de dois dias no vilarejo. O primeiro, filmado em preto e branco, nos oferece imagens que, mesmo de maneira fragmentada, revelam o povoado com sua terra ressecada, o vento constante, os símbolos da pregação católica, o trabalho artesanal com barro e madeira e o voo solene do abutre, que observa a tudo e a todos. O andamento inicial, que acompanha a apresentação do lugar e de seus moradores, vai sendo gradualmente intensificado na edição, com planos que se repetem ou ganham novos tratamentos. Nessa primeira parte do filme, ouvimos poucas falas, todas em guarani, também entoadas de maneira fracionada. Essas palavras, mescladas ao som ambiente, são pronunciadas sem subordinação direta à narrativa, parecendo existir apenas para amplificar e ressaltar as sensações e emoções evocadas pela trilha sonora.

Com a chegada da noite, somos introduzidos a uma espécie de entreato de natureza ficcional, no qual encontram-se intercaladas cenas de mulheres em prece, iluminadas pela

³¹ Sobre a inventividade experimental e comprometimento político do uso de intervenção na imagem, recomendamos a leitura da tese de doutorado de Ilma C. Z. Guideroli, defendida no Programa de História da Arte da UNIFESP, intitulada “Práticas contracoloniais em imagens e sons: Um percurso por três filmes de Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian” (2025).

frágil luz das velas, com homens reunidos em um bar, envolvidos em conversas sobre lendas e superstições locais. A montagem paralela é entremeada por breves planos negativados que evocam as narrativas compartilhadas, revelando espectros fantasmagóricos (figuras 22 e 24), quase como uma legião de espíritos velada pelas rezas das mulheres.



Figuras 22 a 24 -fotogramas de *El Pueblo* (Carlos Saguier, 1969)

É nesse momento que a prosa em guarani se destaca com maior presença, marcando também o fim dos planos em preto e branco. Nesse momento, as imagens de um nascer do sol com a torre da igreja em silhueta e de flores delicadas anunciam a chegada de um novo dia, agora em cores. Esses planos, acompanhados pelo badalar dos sinos e pelos sons matinais da natureza, dão lugar à aparição de duas crianças que brincam na natureza. Esse breve respiro colorido, que não dura mais do que dois minutos, é abruptamente interrompido por um novo congelamento da imagem, desta vez focado na criança mais jovem, que fixa seu olhar na câmera enquanto a cena é tingida por forte tom vermelho (figuras 25 e 27).



Figuras 25 a 27 -fotogramas de *El Pueblo* (Carlos Saguier, 1969)

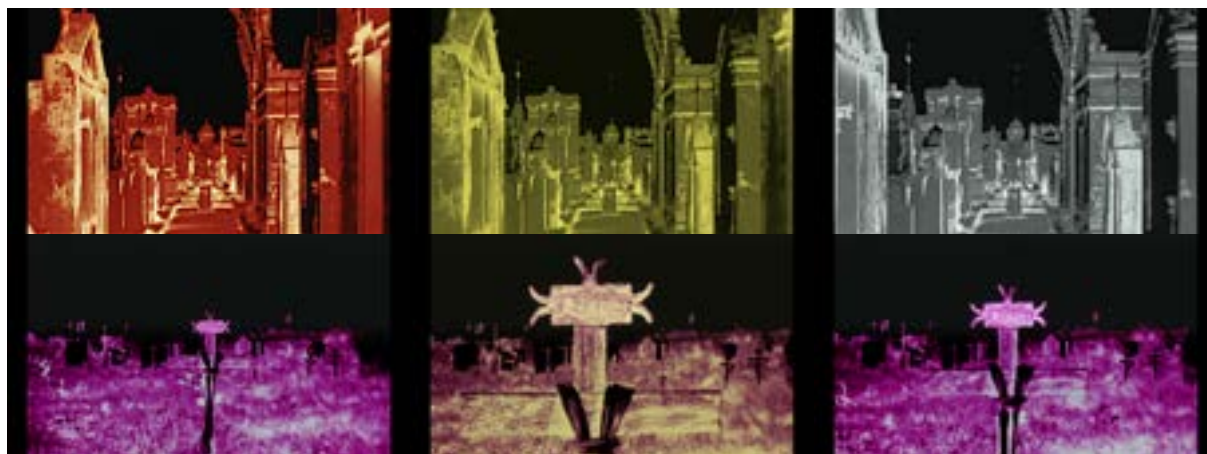
Como não evocar a batalha infanticida de Acosta Ñu? Como o espectador pode permanecer indiferente diante de uma intervenção tão brutal na imagem, que corta o alvorecer e mergulha a infância em um banho vermelho sanguíneo? Gradualmente, as mesmas faces e gestos que povoaram a primeira parte do filme em preto e branco ressurgem, agora coloridos, na montagem. A partir desse ponto, a dinâmica de *El pueblo* assume um vertiginoso crescendo, com planos curtos que se alternam entre imagens negativadas e cores hiper-saturadas —

vermelhos vibrantes, roxos profundos, verdes intensos — criando um espectro de contrastes extremos (figuras 28 a 33).



Figuras 28 a 33 -fotogramas de *El Pueblo* (Carlos Saguier, 1969)

Esse fluxo convulsivo é acentuado por faixas sonoras de lamentos, preces, gemidos e súplicas que culminam em imagens até então inéditas de um cemitério. Covas verticais, cruzes e túmulos são tratados esteticamente de modo a evocar o sobrenatural, transformando esse espaço aparentemente vazio em um lugar superlotado de almas inquietas (figuras 34 a 39).



Figuras 34 a 39 -fotogramas de *El Pueblo* (Carlos Saguier, 1969)

O acúmulo visual e sonoro de espíritos perturbados é acompanhado pelo rufar de um tambor militar, materializando-se no congelamento do rosto de uma criança — olhar vazio, subnutrido e triste —, sobre o qual ecoam duas rajadas de metralhadora e o piar do urubu-rei, em sincronia com vislumbres quase irreconhecíveis dos muitos rostos já vistos ao longo do filme, que aqui são interrompidos por átimos de aparição na tela de um homem em aparente

discurso em palanque, seguidos de uma tela totalmente vermelha que dá lugar aos rostos de mulheres e daquela mesma criança manchada de sangue no alvorecer do novo dia (figuras 40 a 45).



Figuras 40 a 45 -fotogramas de *El Pueblo* (Carlos Saguier, 1969)

Quando a montagem atinge seu ápice de fúria e delírio, a terra seca surge em cores desbotadas, e, retomando o mesmo plano inicial em preto e branco (figuras 46 e 48), vemos pés descalços adentrando lentamente o quadro, em silêncio. Esse movimento narrativo circular reforça o imaginário de uma existência cíclica, que continuará caminhando e velando sua história.



Figuras 46 a 48 - fotogramas de uma mesma sequência de *El Pueblo* (Carlos Saguier, 1969)

A partir da análise das imagens e do ritmo de *El pueblo*, ressaltamos que o filme é o resultado da mescla da matéria fornecida pelas imagens de cunho etnográfico de Tobatí com a

própria matéria fílmica que o modela. Uma construção realizada dentro de um emaranhado de adversidades. Para além da escassez material driblada pela criatividade durante as filmagens, a ausência de um laboratório de revelação no Paraguai impôs desafios adicionais à produção. Sem infraestrutura local para processar os negativos, as latas em preto e branco foram levadas a Buenos Aires — Laboratórios Alex —, enquanto o material colorido foi revelado na Movielab Inc., em Nova York, empresa que também esteve à frente dos efeitos visuais que não puderam ser supervisionados pessoalmente por Saguier³². Sendo assim, ao longo de dois anos, o filme passou por duas etapas de filmagens e diversos experimentos na finalização. Com um orçamento total de sete mil dólares, o filme foi lançado em 1969 sem que os efeitos almejados fossem plenamente alcançados, fazendo com que Saguier mantivesse sua eterna busca pelo filme perfeito.

A cópia a qual temos acesso hoje é fruto de um minucioso trabalho de restauração feito a partir de matrizes diversas, pois o negativo original se perdeu com a venda da Movielab ainda nos anos 1980. O processo de restauro digital esteve a cargo do próprio Saguier, que aprendeu a manusear os *softwares* de recuperação de imagem, nos presenteando com a versão atual do filme. Como não há acesso à cópia original, não temos como mensurar as alterações efetuadas pelo cineasta. No entanto, segundo o jovem cineasta paraguaio Hugo Giménez³³, Carlos Saguier “se dedicou a lapidar sua grande obra até o fim e soube transformar o *work in progress* em uma marca oculta que atualiza o subtexto da história e o lugar de seu filme na História, como uma espécie de palimpsesto cinematográfico que acumula camadas de tempo e espaço”³⁴ (2024, n. p., tradução nossa). Ao longo de toda a sua vida, o cineasta parece ter cultivado a mesma curiosidade com que foi acometido ao visionar os primeiros filmes nas salas de cinema: “Como fizeram isso?”³⁵. Responder a essa pergunta em um país cuja produção cinematográfica beirava a zero, sem equipes especializadas, sem uma história que servisse de referência e no qual só foi existir escolas de cinema décadas mais tarde, era uma tarefa para poucos. Aqueles poucos obstinados que disfrutaram de certas condições materiais e fizeram

³² Infelizmente, durante nossa pesquisa sobre o filme de Carlos Saguier, não encontramos relatos sobre os detalhes do processamento dos materiais enviados a Nova York.

³³ Diretor de *Matar a un muerto* (2019).

³⁴ Original espanhol: “*se dedicó a pulir su gran obra hasta el final y supo hacer del work in progress un sello oculto que actualiza el subtexto de la historia y el lugar de su película en la Historia, en una especie de palimpsesto cinematográfico que acumula capas de tiempo y espacio*”.

³⁵ Entrevista de 29 de novembro de 2018 publicada no canal particular de Carlos Giménez, jornalista de *La Nación*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5_NTEacGco&ab_channel=CarlosGim%C3%A9nez

de seu ofício um espaço de excelência, tanto técnica quanto artística, pois uma não sobrevive sem a outra.

Ainda que o filme nunca tenha alcançado plenamente o que seu criador havia imaginado, as estratégias de transfiguração da imagem — como colorizações, negativas, congelamentos e outros efeitos visuais — reforçam as camadas sensíveis da realidade que nem sempre podem ser vistas ou ouvidas. Esses recursos técnicos não são meros artifícios estéticos, mas ferramentas que ampliam a percepção do espectador, revelando nuances e dimensões ocultas do cotidiano retratado. Embora seja possível analisar a obra a partir da lógica de um cinema experimental, *stricto sensu*, as bases documentais das imagens nos mantêm firmemente conectados à existência material desse pequeno *pueblo* que, de modo análogo, nos remete a tantos outros *pueblos* espalhados pelo continente americano.

Essa falsa dualidade entre materialidade fílmica exacerbada — dado seu caráter experimental — e mundo histórico não apenas enriquece a narrativa, mas também intensifica a experiência retratada. O filme, portanto, transcende suas próprias limitações técnicas e orçamentárias e desafia algumas convenções cinematográficas nos convidando a olhar mais atentamente para as histórias que se escondem por trás das imagens, revelando a potência de um cinema que, mesmo em condições precárias, consegue nos transportar para um lugar de interseção entre o real e o simbólico, entre o visível e o intuído, ampliando nossa percepção sobre um tempo e um espaço que, embora singulares, se desdobram em múltiplas representações das comunidades latino-americanas. Não, necessariamente, a partir da verdade dos fatos, mas pelo seu precioso encantamento.

Referências

ÁLVAREZ, Montserrat. “La canción de la materia”. **ABC Color**. Assunção: Editorial Azeta, 01 de outubro de 2017. Disponível em <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/la-cancion-de-la-materia-1636547.html>. Acesso em 03/02/2025.

ARES PONS, Roberto. **El Paraguay del siglo XIX, un estado socialista**. Montevideu: Nuevo Mundo, 1987.

BAREIRO SAGUIER, Rubén. “Paraguay”. En HENNEBELLE, G.; DRAGON, A. G. **Les cinémas de l'Amérique Latine**. Paris: L’herminier, 1981.

BOGADO, Cristino. “El pueblo bajo el yryvuruvicha”. **ABC Color**. Assunção: Editorial Azeta, 01 de outubro de 2017.

BONDAR, César Iván. “La ‘batalla de los niños’, 16 de agosto de 1869”. **Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen**, Vol 9, 2017, p. 44-58.

CABILDO, Centro Cultural de la República. **Carlos Saguier**, s.d. Disponível em: <https://www.cabildoccr.gov.py/biografia-maestro/carlos-saguier>. Acesso em 05/02/2025.

CREYDT, Oscar. **Formación histórica de la nación paraguaya**. Assunção: Servilibro, 2010.

ESCOBAR, Ticio. “Presentación”, in ROA BASTOS, Augusto (org.). **Las culturas condenadas**. Assunção: Servilibro, 2011.

FREIRE, Marcius; SCANSANI, Andréa C. **Por um cinema de cordel**: um livro de Sergio Muniz. São Paulo: Alameda, 2024.

GIMÉNEZ, Carlos. “Testimonio de su tiempo- 50 años del estreno de El Pueblo”. Entrevista com Carlos Saguier. **La nación**, 25 de dezembro de 2019.

GIMÉNEZ, Hugo. “El pueblo: fundación de un imaginario”. **Dossier Carlos Saguier**. ABC Color. Assunção: Editorial Azeta, 28 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.abc.com.py/edicion-impres/suplementos/cultural/2024/04/28/el-pueblo-fundacion-de-un-imaginario/>

GUEVARA, Alfredo. “1963 - El cine cubano, Alfredo Guevara (1925-2013)”. **Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano**. Vol. III, Ciudad de México - UAM / Secretaría de Educación Pública, 1988 [1963].

GUIDEROLI, Ilma C. Z. **Práticas contracoloniais em imagens e sons: Um percurso por três filmes de Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian**. 2025. Tese (doutorado em História da Arte). Programa de Pós-graduação em História da Arte, UNIFESP, São Paulo, 2025.

HALLEY MORA, Mario: “Crítica a un film ‘El Pueblo’”. **Diario Patria**, de 24 de dezembro de 1969, p. 2. Assunção: Hemeroteca Nacional, 1969.

LEÓN FRÍAS, Isaac. “¡El cine paraguayo existe!”. In LEÓN FRÍAS, Isaac; CÁRDENAS, Federico de. **Hablemos de cine** – Antología, vol 1. PUC, Peru, p. 297-299, 2017.

HUENCHUMIL, Paula. “De castigado a idioma oficial, cómo el guaraní pasó a ser una lengua valorada en Paraguay”. **Interferência**, Assunção, 04 de outubro de 2020. Disponível em <https://interferencia.cl/articulos/de-castigado-idioma-oficial-como-el-guarani-paso-ser-una-lengua-valorada-en-paraguay>. Acesso em 01/02/2025.

MAKARAN, Gaya. “Paraguay: ¿Isla rodeada de tierra? Una historia de la (no) integración nuestroamericana”. **Estudios Paraguayos**, vol. XXXIV, dezembro de 2016, p. 07-39.

ORREGO INVERNIZZI, Porfiria. In: MCCORMICK, Miles. “La legitimación del guaraní en Paraguay: una lucha contra la desigualdad”. **New York Times**, 08 de janeiro de 2018. Disponível em <https://www.nytimes.com/es/2018/01/08/espanol/america-latina/paraguay-guarani-espanol-lengua-indigena.html>

OSPINA, Luis; MAYOLO, Carlos. “Que es la porno-miseria?”. Texto escrito para a estreia do filme *Agarrando pueblo* no cinema Action République em Paris. **Arquivo Luis Ospina**. Cinemateca de Bogotá, 1978.

PECCI, Antonio. “Estreno y censura, medio siglo de El pueblo”. **Correo Semanal**. Assunção: dezembro de 2019.

REBELATTO, Francieli. “O transbordar do quadro fotográfico dos filmes paraguaios *Ejercicios de memoria* e *Fuera de campo*: memória e território no cinema”. TEDESCO, Marina Cavalcanti; OLIVEIRA, Rogério Luiz. **Cinematografia, expressão e pensamento**. Curitiba: Appris, 2019.

ROA BASTOS, Augusto. “Paraguay, isla rodeada de tierra”. **Revista Oralidade**, 1994.

ROA BASTOS, Augusto. **Hijo de hombre**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990.

SCANSANI, Andréa C.; AGUILERA, Yanet. “La buena vecindad de los múltiples fragmentos del cine latino-americano”. **Ñawi**, 6(2), 19-24, 2022. Disponível em:

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/993>. Acesso em 02/02/2025.

SCANSANI, Andréa C. 2023. “Échos d’Autres Échos: Le Paraguay dans *El Pueblo*.” **Iberic@I**, 23. <https://doi.org/10.4000/iberical.998>

SCANSANI, Andréa C. “Beyond the Map: Shadows of Dictatorship in Paraguayan Cinema and the Healing Poetics of *Guapo’y*”. In Halperin, Paula. **Movement, Collectivity, and Circulation: The Handbook of Historical and Sociological Approaches to Post-’60s Latin American Cinema and Television**. Londres: Routledge, 2025.

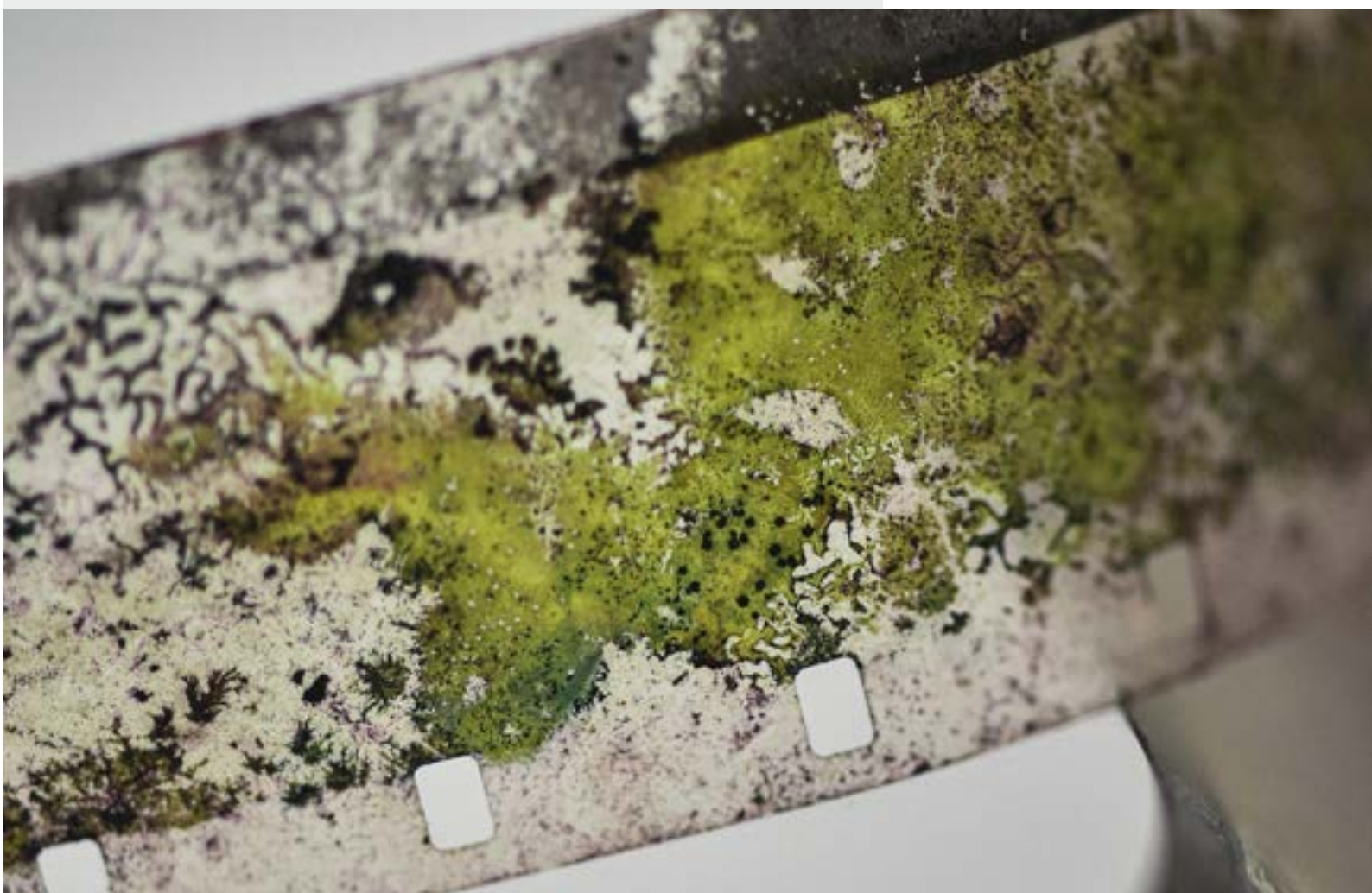
TEDESCO, Marina Cavalcanti; OLIVEIRA, Rogério Luiz. **Cinematografia, expressão e pensamento**. Curitiba: Appris, 2019.

ZARACHO ROBERTTI, María Esther. “El pueblo (1960) y su crítica oficial”. **ABC Color**, Assunção: Editorial Azeta, 01 de outubro de 2017. Disponível em <https://www.abc.com.py/edicion-impresasuplementos/cultural/el-pueblo-1969-y-su-critica-oficial-1636546.html>. Acesso em 02/02/2025.

ZARACHO ROBERTTI, María Esther. “Imaginarios de nación en la producción audiovisual oficial e independiente de Paraguay durante la dictadura stronista (1968-1979)”. **Estudios Paraguayos**, 39 (2), p. 15-36. Assunção, 2021.

Recebido em 31/01/2025

Aceito em 07/03/2025



Entrevistas

GUAPO'Y (2022) Y LA ÉTICA DE LA IMAGEN: UNA CONVERSACIÓN CON DELFINA MARGULIS DARRIBA

Andréa C. Scansani¹ e Luz Mariana Blet²

En la conexión entre memoria, política y poesía visual, la directora de fotografía argentina Delfina Margulis Darriba comparte sus reflexiones sobre el cine en una entrevista conducida por Andréa C. Scansani el 21 de febrero de 2025 en torno a la realización de *Guapo'y* (2022), película de Sofía Paoli rodada en Itá, Paraguay. La trayectoria de Margulis está marcada por colaboraciones duraderas, siendo su primer largometraje, como directora de fotografía, *Tiempo perdido* (2019) de Francisco Novick y Natalio Pages, directores con quienes ya había trabajado en dos cortometrajes: *La Astucia y la fuerza* (Francisco Novick, 2017) y *Una Sombra en el Brillo del Nácar* (Natalio Pages, 2017).

Desde entonces, la cineasta³ ha colaborado en proyectos de distintas naturalezas y géneros, como *El espacio de los cuerpos* (Vanina Sierra, 2020), *Las cosas que se quedan con vos* (Bruno Bogdanoff, 2020), *Político* (Francisco Novick, 2020), el ya mencionado *Guapo'y* (Sofía Paoli, 2022), *Martín García* (Aníbal Garisto, 2024), *Betto* (Pablo del Teso, 2024, sobre la vida de Frei Betto), *It Baby* (Martina Matzkin, 2025), entre otros. Su mirada nos pone frente al papel político de la imagen desde la ética de la cámara y de la luz. Su enfoque se caracteriza por equipos colaborativos y, como ella misma dice: "es una forma de desmontar jerarquías". Es bajo este espíritu de reciprocidad que sus proyectos se distinguen por un tratamiento delicado y veraz de cuerpos y territorios, donde lo político —implícito en cada encuadre— amplía nuestra comprensión de las dimensiones subjetivas que habitan sus historias.

¹ Professora do curso de Cinema e do PPG em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com pesquisa voltada para os cinemas latino-americanos e caribenhos e ênfase na filmografia paraguaia. Tem ampla experiência acadêmica e profissional na área da imagem cinematográfica, com publicações em torno da teoria da imagem, fotografia, cinematografia e cinemas latino-americanos. Contato: daraca1@gmail.com.

² Doutoranda em Antropologia Social e graduanda em Cinema, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em culturas e Territorialidades, pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Especialista em Linguagens Artísticas, cultura e Educação, pelo Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda, pela Faculdade Estácio de Sá. Contato: luzmarianablet@gmail.com

³ O termo cineasta é utilizado aqui de modo a agregar todas as funções de uma equipe de cinema e não apenas a direção. Uma ideia dada pela *Teoria de cineastas* com pensadores como Manuela Penafria e Eduardo Baggio, entre outros. Para uma leitura sobre o assunto, ler *Por uma teoria compartilhada: processos e práticas de cineastas*, organizado por Andréa C. Scansani e Jamer Guterres de Mello, publicado pela Editora Fi em 2023.

Así, en esta entrevista, Delfina Margulis comparte sus experiencias, desde sus primeros pasos en la fotografía hasta las estrategias para transformar en imágenes narrativas como la de *Guapo'y*. Un filme que nace de una nota de prensa — “Canciones de cuna en los calabozos de Stroessner” (2010) —, en el cual se relatan las crónicas de las familias de bebés nacidos en las prisiones políticas de Stroessner. Es allí donde la directora encuentra el nombre de la militante Celsa Ramírez Rodas, madre de Derlis Miguel Villagra Ramírez, el preso político más joven de Paraguay. A partir de ese encuentro y a lo largo de más de una década, *Guapo'y* fue cobrando forma en el diálogo íntimo entre Sofía Paoli y Celsa Ramírez. Hoy, el filme resuena en esta charla con Delfina Margulis, donde memoria y cine se entrelazan para revelar el poder transformador de las imágenes.

Andréa C. Scansani (ACS): Gracias por compartir este tiempo y tus memorias. Empecemos por las motivaciones que te llevaron a elegir el camino de la dirección de fotografía. ¿Cómo fueron esos primeros años de formación profesional?

Delfina Margulis Darriba (DMD): Yo estudié dirección de fotografía en la ENERC [Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica], acá en Buenos Aires, que es una escuela de cine que depende del Instituto de Cine de acá (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA). Ingresé a la carrera en el 2013, pero yo, previo a eso, había estudiado fotografía fija y en algún momento, no sé muy bien por qué, tomé la decisión de ir más hacia el cine. Nunca me ha interesado otra cosa, especialmente en la carrera de la ENERC. Después, hice el camino, no sé si clásico pero el camino posible, que fue empezar a trabajar como video assist, y después como segunda asistente de cámara. La verdad que es algo que yo agradezco mucho porque me permitió aprender el oficio y la profesión, pasando por todas las tareas. Creo que es algo que está bueno no solo para formarte, como para entender realmente cómo es el trabajo. Sino que también es algo clave para cuando estás en un rol de cabeza de equipo donde tenés que llevar adelante el trabajo de la manera más humana, empática y profesional posible. Así que, en ese sentido, aprendí trabajando con gente con muchísima experiencia y con muchísimos años de carrera. Paralelamente a este caminito más clásico, yo fui haciendo cosas como directora de fotografía en cortometrajes y proyectos

más chicos como videoclips y distintas cosas. De hecho, el primer largometraje que hice como directora de fotografía, que es *Tiempo perdido* (Francisco Novick, 2019), lo filmamos en el 2016-17, si no me equivoco, y yo en ese momento seguía trabajando de segunda de cámara en la industria.

ACS: ¿Qué te motiva en el trabajo como directora de fotografía? ¿Qué herramientas o aspectos del oficio te resuenan a nivel creativo?

DMD: Mira, yo creo que una de las cosas que a mí me motivaron fue esta idea de ser la persona - o parte de las personas - que va a crear, va a dar imagen a una historia. No es un trabajo que depende solo de quién hace la fotografía. Es en conjunto con las ideas que quien dirige quiera llevar adelante y, después, es un trabajo en conjunto con la dirección de arte, la dirección de vestuario y demás. Como si ilustrara visualmente esta historia que otra persona quiere contar. Cuando ya estudiaba fotografía, me llegó el libro de Néstor Almendros, *Días de una cámara* (1983), en lo cual él dice que se considera a sí mismo una persona con muy poca imaginación y que por eso le gusta mucho ser el director de fotografía que hace la imagen de las historias de otros, porque él no tiene imaginación para pensar en las historias. Y yo, cuando leí eso, me acuerdo que me dio como un alivio, como que pensé: ay, ¡qué bueno!, porque yo tampoco tengo mucha imaginación y puedo trabajar con la imaginación de otros. Después, claro, igual tenés imaginación y la imaginación pasa por otro lado, la imaginación pasa por un lugar más visual y no tan de contar un cuento. ¿Como poner en imágenes esto que otra persona quiere contar?

Hay algo muy lindo del trabajo que tiene que ver con la comunicación. Porque el trabajo cambia mucho en función de cada proyecto, de cada historia y de cada director o directora. Pero, en general, siempre hay una parte de nuestro trabajo que tiene que ver con todas las cosas que te dice un director o una directora para poder aislar ciertos elementos y ciertas palabras-clave y, de ahí, empezar. Como construir en conjunto esa imagen que va a ser como la mejor manera de potenciar desde lo visual esa historia, para mí, siempre es un desafío muy lindo. Cuando el director o directora tiene algo visualmente claro, hay algo como de potenciarnos mutuamente, de dar forma, de moldear. Creo que se trata un poco de eso. Pero

si lo quisiéramos simplificar, básicamente, tenemos la cámara y la iluminación como esas dos grandes herramientas que después se tienen que complementar, sí o sí, con la dirección de arte y, sí o sí, con la dirección de vestuario. Cuál es la mejor manera, ¿no? ¿Cuál es la imagen que mejor se adapta a una película? ¿Cuál es la imagen que va a potenciar una historia al punto justo? Que va a potenciar los personajes, que potencie las actuaciones y que, al mismo tiempo – y esto se es una opinión personal -, pero que, al mismo tiempo, no se coma la película. Una película es como un conjunto de elementos que tienen que dialogar entre sí en un equilibrio justo. Pero eso también depende de cada peli, los procesos son muy distintos.

Lo otro que para mí es muy lindo es que yo no tengo muchos años de carrera, me falta muchísimo por recorrer y espero muchísimas películas por hacer, pero es muy loco cómo se va cambiando siempre. Es un trabajo que es muy camaleónico porque, si bien todos tenemos un estilo, siempre el estilo se va a ir moldeando en función de esa persona con la que trabajas y en función de la historia. Entonces, es muy loco como de un proyecto al otro puede cambiar radicalmente la manera de acercarte a él y la imagen que vas a crear.

ACS: ¿Cómo abor das la construcción de la imagen de manera distinta en documentales y ficciones? ¿Hay diferencias fundamentales en tu metodología?

DMD: Para mí, algo que siempre me marca el camino de los documentales tiene que ver con cuánto vamos a intervenir en ese espacio-tiempo en el que vamos a filmar. No porque crea que todos los documentales tienen que responder a esa pregunta antes, pero es algo que, a mí por lo menos, me sirve como un punto de partida. Es una pregunta que me sirve para encarar el trabajo con los directores y las directoras, porque desde ahí, desde esa respuesta que no siempre es clara, que no siempre es lineal, se acomodan como una serie de casilleros. Cuánto vamos a intervenir en el espacio-tiempo en el cual va a suceder esta historia determina una estética. Da un par de opciones y me va a determinar una estrategia de qué voy a hacer yo con la cámara, cómo me voy a parar cuando entre en el lugar y qué interacción puedo tener, como camarógrafa, con estos personajes y con estos lugares. Qué voy a hacer con la luz, si voy a poder armar una iluminación para este lugar o tengo que adaptarme a lo que existe.

Más allá, hay las cuestiones ideológicas. Si quiero, por ejemplo, estar muy cerca del personaje y estar preguntándole cosas todo el tiempo. O no, quiero tener distancia porque prefiero no intervenir. Son cosas que te ayudan a entender el proyecto. Después podemos crear un montón de cosas. Si a mí me decís que querés intervenir lo menos posible en un espacio, eso no quiere decir que tengamos que entrar, prender la cámara y no hacer nada. Podemos elaborar un montón de cosas, pero ya determina un camino. Porque, a veces, de repente, si vos me decís: “bueno, yo quiero filmar esta historia y la quiero filmar como si fuera Wes Anderson, pero no quiero tocar absolutamente nada de lo que hay en esta casa”, no es muy fácil. Pero podemos encontrar puntos en común y podemos buscar la manera de acercarnos a una propuesta estética con ciertos lineamientos de cómo movernos en el espacio-tiempo.

Esto, para mí, también se vincula con la ficción porque muchas veces la ficción tiene estos tipos de limitaciones. Por ejemplo, yo hace unos meses filmé un cortometraje con niñas, y trabajar con niñeces es muy especial, es muy particular y te determina ciertas formas. Queríamos que en los sets hubiera poca gente, pocos elementos y que las chicas pudieran actuar de la manera más libre y lúdica posible. Eso nos obliga a pensar la estrategia fotográfica de una forma en particular. Creo que hay algo de eso cuando trabajás con no actores, por ejemplo, con actores no profesionales. O con directores de ficción que trabajan con una lógica documental y quieren que la puesta permita mirar para todos lados.

Pensar cuál es la intervención sobre el espacio y sobre el tiempo, para mí, es como un punto de partida y después todo es posible. Si la propuesta del documental es ser invisible, ¿qué estrategia fotográfica yo voy a llevar adelante para poder hacerlo? A veces, es al revés: si la propuesta del documental es algo súper prediseñado, prearmado y estipulado, a veces, eso implica pensar una estrategia que tiene que ver más con generar y sostener un clima documental, una comodidad de trabajo y, a pesar de lo estipulado, permitir que otras cosas pueden desarrollarse.

ACS: Guapo'y tuvo un largo proceso de producción. ¿Cómo fue tu incorporación al proyecto, la construcción de la relación con la protagonista Celsa Ramírez y con la directora Sofía Paoli?

DMD: Sí, *Guapo'y* fue un proceso muy largo, es un proyecto que Sofi [Sofía Paoli] trabajó durante muchísimos años y que tuvo muchas instancias de trabajo. En la primera etapa de filmación, quién se hizo el director de fotografía fue Willy Behnisch. En realidad, la segunda porque una primera fase la hizo Sofi sola, que fue como una etapa más de investigación, que igual, parte de ese material, después terminó en la película. Porque el documental también tiene eso, hay procesos de investigación que pueden llegar a ser parte del filme. Después, hubo una segunda instancia de rodaje que fue prácticamente casi todo de entrevistas que trabajó Willy Behnisch. Y, en esta última etapa de filmación, o sea, para esta última fase de rodaje me incorporo yo. A mí me convocaron a comienzos de año y yo viajaba para Paraguay y en el medio de 2020. O sea, fue el momento de la pandemia. Entonces, se tuvo que posponer el rodaje. Después, falleció la madre de Celsa [Celsa Ramírez] y pusimos el rodaje un poco más allá, lo que terminó pasando es que se alargó mucho el proceso. Pero, al mismo tiempo, fue algo bueno porque es un proyecto con el que Sofi venía trabajando hacía muchos años y, cuando uno se incorpora a un proyecto que ya tiene tanto tiempo de trabajo, yo decía a Sofi: “yo necesito como meterme en tu cabeza un poco y hay como un montón de cosas que vos ya tenés saldadas, trabajadas, discutidas con vos misma y con un montón de gente. Quiero poder acceder a eso para llegar a estar un poco a la par tuya en el vínculo con el proyecto y con Celsa, sobre todo a la hora de filmar”. Aparte, estábamos a distancia - Sofi en Paraguay, yo en Argentina -, y teníamos reuniones virtuales. Era muy particular el modo de hacer preproducción, porque fue una preproducción de escritorio. Eso tiene un límite porque vemos referencias, charlamos ideas, nos mandamos mensajes, pero hay algo de estar cara a cara, de hacer cosas, de decir cómo vamos a ver este lugar, que siempre es más dinámica.

Justo hoy revisaba mi cuaderno como para acordarme un poco cómo había sido. Pues siempre tengo mis cuadernos de los proyectos. Charlamos mucho de referencias que ella tenía, hablamos mucho de la historia de Celsa y del acercamiento particular que Sofi tenía a esa historia. Hablamos mucho del guion, ella me compartió muchas de las devoluciones que le habían hecho en distintas tutorías y laboratorios y eso a mí también me sirvió mucho, como para entender en qué momento del proceso ella estaba. Ella, en ese momento, tenía como mucho trabajo hecho con todas estas entrevistas y quería trabajar otro tipo de acercamiento a Celsa en esta última instancia de rodaje. ¿Cómo dar imágenes a todas esas cosas que ella ya,

quizás, había resuelto como contar con palabras, pero no tenía del todo resuelto como contar en imágenes? Entonces, trabajamos mucho con eso, si bien es una película en la que obviamente se habla mucho - porque es muy importante el relato oral que hace Celsa, Derlis [Derlis Miguel Villagra Ramírez] y María Lina [María Lina Rodas]-, queríamos construir un poco más la imagen de la película.

Después, viajé para Paraguay, tuvimos una semana o diez días de pre juntas y ya las semanas de rodaje. Ahí fue muy lindo, porque yo llegué con Gabriela Cueto, que es una de las productoras de Argentina, ahí la conocí a Sofi. Tuvimos tres días como super intensos de preproducción en el hotel, porque yo tenía que estar aislada. Después, ya cuando pasan mis días de aislamiento, fui a conocer a Celsa y la casa de ella, donde íbamos a filmar. Y ahí sí, ya entramos como en una etapa de pre un poco más amigable en estos términos del documental, porque fue ir a la casa, conocerla a ella, pasar tiempo con ella, pasar tiempo en ese espacio y empezar a pensar la película ya de una manera un poco más tangible. Como entendiendo cómo era ese lugar donde ella vivía, cómo era ella, cómo se vinculaba conmigo. Fue como empezar a hacerlo de un lugar un poco más humano.

ACS: ¿Cómo equilibrar la delicadeza ética y la fuerza estética al retratar una historia tan compleja como la de Celsa? Digo, ¿cuándo prender o apagar la cámara?

DMD: Es tremendo. Y en ese sentido, creo que la peli de Sofi es muy valiosa. Porque ella se animó a hacer una película sobre un tema del que se había hablado muy poco en el país. Y se animó a hacerla con un punto de vista que no era el que todos estaban esperando. Porque si uno mira el proceso histórico de las películas argentinas relacionadas con la dictadura —que es lo que yo tengo más cerca—, primero se hicieron películas más panfletarias y periodísticas. Con el tiempo, se fue desarmando un poco y se pudieron hacer cosas menos clásicas cinematográficamente. Y para las pocas películas sobre el tema que hay en Paraguay, Sofi podría haber ido por ese camino. Y no lo hizo. Decidió hacer una película que no fuera una película clásica, ni en su narración ni en su acercamiento a la historia. De hecho, es una peli que no es informativa. No te da información sobre la dictadura. Y eso para mí es lo que la hace muy valiosa como película. Y creo que también lo es en ese contexto, porque es pensar el cine

desde esa libertad. Desde una libertad del lenguaje, que me parece súper importante. En todas las funciones en las que yo estuve, lo que la mayoría de la gente decía era que terminaban con muchas más preguntas que respuestas en cuanto a cuestiones históricas. Y con muchas ganas de salir y saber más. Mucha gente eso se lo criticó también. Pero yo creo que el cine no tiene que necesariamente darte una clase de historia. El cine te cuenta lo que quiere y te abre puertas. Y lo mejor que puede hacer es dispararte a que vos quieras saber más. Así que, en ese sentido, es súper valiosa para mí la forma que ella encontró para contar esta historia.

Eso es fundamental porque te estás metiendo en la privacidad, en la intimidad de alguien, mucho más si estás en su casa, y mucho más si siempre es en su casa. Para mí, hay algo como muy importante en los acuerdos que se establecen con los personajes en este tipo de proyecto, creo que hay que hacer acuerdos, creo que la manera ética de acercarse a estas historias es establecer acuerdos. Los acuerdos no tienen por qué ser fijos, se pueden modificar. Y en eso Sofi fue súper, la prioridad de Sofi siempre fue Celsa. Ella, su casa y su bienestar: que se sintiera bien, que se sintiera cómoda, que ella pudiera decir a qué sí y a qué no. También fue la prioridad de los productores. Y yo, no sé si tuve la lucidez en el momento o fue algo que simplemente sucedió, porque esas cosas nunca sabés, pero yo sabía que llegaba y tenía muy poco tiempo para poder generar un vínculo con ella, poder trabajar cómoda con ella y que ella confiara en mí. Lo que pasó es que nosotros llegamos a su casa y tuvimos una semana de pre, que íbamos casi todos los días a la casa a hacer distintas cosas. Primero a conocerla, después a que yo conociera el espacio. Yo me quedaba mucho tiempo, un poco porque yo necesitaba tiempo en la casa para poder ver qué pasaba naturalmente con el sol, como para entender en qué horarios nos convenía filmar en cada lugar, ir como pensando estrategias. Después, otros días, era más para ver opciones de planos con Sofi y empezar a pensar desde dónde nos convenía filmar cada espacio o cada situación que ella ya tenía pensada. En esos días, también, ellas hacían otras cosas en la casa. Vieron cosas de la ropa con Celsa, la ayudaron a ordenar algunas cosas de la casa que ella quería ordenar antes de que se empezara a filmar y, al poder estar tanto tiempo ahí, yo me fui vinculando con ella.

Algo que yo siempre cuento, que para mí fue muy lindo, es que una de esas cosas que ella quiso hacer fue ordenar todos sus yuyos, sus plantas de la cocina. Entonces, hubo una tarde que se iban a dedicar Sofi, Gabi [Gabriela Cueto] y Celsa a ordenar todo eso. Y me

encanta ordenar cosas en frascos, o sea, me divierte mucho, y me encantan las plantas, y todo eso era un mundo que para mí era muy, muy interesante. Me acuerdo que Gabi me dijo: “Andá si querés al hotel a descansar”, y yo dije: “No, yo me quedo”. Y pasamos como que cinco horas ordenando todos los yuyos. Y ahí Celsa nos iba contando: “Este lo uso para esto, esta planta sirve para esto otro”, y me iba explicando. Y yo iba como ayudándole a etiquetar y a preparar todo. Ahí fue como un momento de poder relajarnos y charlar, y que ella me cuente cosas, yo contarle cosas, y que entramos en confianza. Porque cuando filmamos las escenas adentro de la casa, solo estábamos Celsa, Sofi, Diego [Diego Kartaszewicz], el sonidista, y yo, nadie más. En algunas pocas escenas estaba Carlos [Carlos Giménez], que era mi asistente. Entonces, éramos solo nosotros cuatro, y ella tenía que tener la confianza y la comodidad de poder hablar de las cosas que Sofi le proponía hablar. Eso fue clave, porque después, por más de que uno siempre trate de ser respetuoso, cuidadoso, de ir tanteando e ir preguntando, siempre hay un momento en el rodaje que entrás en una vorágine que, a veces, lamentablemente, te olvidás de cosas.

En relación a esto que vos decías de cuándo prender la cámara, de cuándo empezar y cuándo terminar, esto es lo que yo te decía de los acuerdos, ¿no? Un poco lo que Sofi iba planteando a Celsa, era día a día, contándole lo que íbamos a filmar. En general, había como temáticas, ¿no? Como, por ejemplo: “Bueno, hoy quiero filmarte en la cocina preparando el romero, y vamos a charlar sobre algunas cosas de las plantas”. Después, las conversaciones van derivando y surgen otros temas, y eso es la magia del documental. Pero ella planteaba como eso, ¿no? Como temas, temas y lugares. Como: “Bueno, ahora te queremos filmar en la habitación, y quiero que busques tal cosa. Ahora nos vamos a sentar y vamos a charlar de esto otro”. Siempre teníamos esta pauta de empezar cuando ella se sintiera cómoda para empezar. O sea, no fue un documental de entrar con la cámara filmando y ver qué pasaba. Fue un documental en el que pautamos muy bien qué se iba a hacer. Celsa sabía lo que íbamos a hacer, en dónde íbamos a filmar, y empezábamos y terminábamos en un momento específico. No fue una cosa de tomarla por sorpresa, ni filmarla sin que ella supiera que la estuviéramos filmando. O sea, el acuerdo no era ese. Era trabajarlo en conjunto. No, mirá, lo único que creo

que fue una sorpresa para Celsa fue la escena en la que Sofi le muestra el cassette⁴. Eso fue lo único que siempre supimos que iba a ser una sorpresa, porque Sofi quería registrar ese momento.

No hubo ninguna situación en la que sea como agarrar la cámara y filmar porque Sofi y yo queríamos. Cuando teníamos escenas de muchos planos, sabíamos que el plano más abierto lo íbamos a hacer desde determinado punto, y que yo, en determinado momento, que iba a pasar a los planos cortos, y que nos íbamos a estar comunicando constantemente. Todos esos planos a los que yo me movía los teníamos precharlados, visto juntas el tipo de planos detalle que queríamos hacer, el tipo de primeros planos que queríamos hacer. Pero siempre hay lugar a la improvisación, a que aparezcan cosas nuevas que no están pautadas.

Trabajamos mucho con la luz natural, muchísimo, pero también trabajamos mucho iluminando. Por varias razones. Una, porque no nos daban los tiempos de la luz natural para poder sostener toda la filmación de las escenas. Y después, porque estuvo nublado casi todos los días. En la semana de pre que yo tuve, todo estuvo muy bien, porque yo preparé como un par de estrategias en función de la luz del sol: “Bueno, conviene esto a esta hora, esto a esta otra”, “che, a las tres de la tarde entra una luz hermosa en la habitación, hagamos algo ahí”. Pero después, muchas veces se nubló. Fue como de las peores semanas de Paraguay. Y lo que hicimos —que igual fue muy lindo— es que a partir de esas imágenes que habíamos visto en el *scouting* tratamos de recrear esas sensaciones visuales. Entonces, si no lo teníamos naturalmente, tratábamos de recrear algo similar, un poco inspirándonos en lo que naturalmente sucedía en esa casa. No inventamos nada. O sea, sí, pero siempre basándonos un poco en cómo era el clima lumínico de su casa. Y justamente por eso, como teníamos que armar algo de luces, siempre teníamos un tiempo de preparación de las escenas —o llamémosle situaciones— en las que con Sofi veíamos un poco la cámara o yo preparaba algunas luces con Carlos.

⁴ Fitas cassetes gravadas de modo clandestino no campo de concentração de *Emboscada* dos festivais realizados à sombra do guapo'y (uma espécie de figueira que dá nome ao filme) nas quais Celsa Ramírez tocava harpa. Sobre esta e outras questões do filme, ler Scansani, Andréa C. “Beyond the Map: Shadows of Dictatorship in Paraguayan Cinema and the Healing Poetics of *Guapo'y*”. In Halperin, Paula. *Movement, Collectivity, and Circulation: The Handbook of Historical and Sociological Approaches to Post-‘60s Latin American Cinema and Television*. Londres: Routledge, 2025.

Sofi charlaba con Celsa sobre lo que íbamos a hacer, y como que estábamos todos un poco en la misma sintonía, sabíamos exactamente cómo íbamos a empezar. Y ahí sí, cuando prendíamos la cámara y empezábamos a filmar, ya nadie cortaba. Y si a Celsa se le ocurría darse vuelta, nos acomodábamos a eso. Entonces, creo que un poco eso iba construyendo el vínculo con ella. Y ella sabía que podía frenar cuando quisiera. Digo, el corte era siempre de ella. Eso para mí es algo re importante en el documental. Es como: el corte es tuyo, ¿no? Digo, el momento en que vos necesites frenar —por la razón que sea— frenás. Nadie te va a exigir que sigas más de lo que querés o podés.

En relación a la luz, una de las cosas que acordamos con Sofi, que fue un pedido de ella, pero que me pareció lógico y clave, fue que adentro del espacio no se interviniera prácticamente nada. Todas las luces que nosotros pusimos —luces, telas, banderas y lo demás— todo siempre fue desde afuera. Adentro de la casa solo estábamos: la cámara —o sea, yo con la cámara—, Diego con el micrófono y Sofi. Eso sí le permitía a Celsa dos cosas que para mí fueron muy importantes. Una, moverse libremente por el espacio. Dentro de la cocina, dentro de la habitación o dentro del living se podía mover libremente. No es que no podía ir hacia allá porque había una luz, o no podía ir hacia allá porque había una bandera. Yo podía mirar para donde quisiera con la cámara también. Y lo que para mí creo que es lo más importante: ella tenía su propio campo de visión, su casa. O sea, lo que fuera que estuviera haciendo, lo que veía a su alrededor era su casa de todos los días. Obvio que no es exactamente lo mismo, porque tenés a tres personas ahí con una cámara, pero era lo más cercano a su casa. Porque eran charlas muchas veces muy íntimas, muy densas, muy emotivas. Y era importante que ella se sintiera lo más “en casa” posible. Y que no hubiera cosas que la sacaran de esa comodidad. Claro que interveníamos, pero lo más camufladamente posible.

ACS: Dentro de la creación de ese espacio-tiempo que dijiste antes ¿qué estaba ahí como concepto? Además de lo natural, el espacio es construido, tiene un color, tiene un contraste, tiene una densidad. La casa de Celsa es un personaje central en la película. ¿Cómo trabajaron la imagen para reforzar su presencia y su relación con la memoria?

DMD: Sí, la casa es un personaje más, creo yo. Por un lado, porque se decide que todo suceda ahí adentro, que eso suceda en este lugar que es suyo, ¿no? Había algo que era como mostrar todo lo que, en ese espacio, habla de ella y habla de su memoria, y habla de su pasado, y habla también de su futuro y de su presente, ¿no? Porque, de alguna manera, por ejemplo, uno de los elementos de los que hablamos mucho eran los objetos de memoria. Los objetos de memoria, decidimos mostrarlos de tres formas distintas que implicaran cierto acercamiento. Eso hay que ver en el montaje, obviamente, no es que tiene una progresión lineal, pero nosotras queríamos que esos objetos que hablaban de su memoria se vieran de fondo. O sea, que estuvieran presentes, pero que casi no los vieras, que formaran parte del fondo, del espacio —que, de hecho, así es como están—; que los viéramos en acción, o sea, que por momentos ella interactuara con ellos a través de una acción que no tiene necesariamente que ver con el objeto, o sí. Y que, en determinado momento, fueran protagonistas de un plano.

Después están las plantas. Las plantas tienen también una presencia dentro y fuera de la casa. Dentro de la casa, sobre todo, están en la cocina. Y, de alguna manera, ese living, esa habitación, están llenos de estos objetos que son todos sus recuerdos: las fotos, los libros, los afiches, los carteles. Todas cosas que tienen que ver con su historia, con su pasado, y también con su presente, ¿no? Y en la cocina están esas plantas que ella está usando constantemente para estar mejor. Creo que un poco tiene que ver con eso, con el cuidado a una misma, con el cuidado al cuerpo. Un poco sucede en esa cocina donde ella prepara esa medicina natural que usa para ella misma. Y también es donde sucede una de las charlas más lindas con María Lina [la madre de Celsa Ramírez], que es mientras preparan un tereré. Pero bueno, el tereré también forma parte, digo, de algo que tiene mucho que ver con el cuidado, con el vínculo y con el intercambio, ¿no?,

También están las plantas afuera, que son como otro espacio de la casa. Algo que era muy importante era que ese espacio estuviera un poco siempre presente, ¿no? Como que el afuera tenía que estar presente de dos formas. Un poco está ese afuera que es el afuera del horror que se sigue viviendo. Ese afuera del horror lo sentimos a través de esos audios que se escuchan, de esas radios, de esas voces que van relatando, sí, el horror y la desmemoria que se sigue viviendo. Ese afuera un poco tiene que ver con eso, con decir: bueno, detrás de esta

ventana está esto que todavía no es del todo feliz — no sé si feliz es la palabra—, que todavía no es del todo seguro. Pero también hay otro afuera, que es el patio, que es parte de su casa, pero que también es un afuera. Y ese patio, que es un jardín, está lleno de plantas que son las plantas que a ella le dan vida, que la han curado y que la ayudan a estar mejor. Nosotras queríamos que estuvieran presentes en el adentro también. Entonces, también las ventanas son un poco eso, ¿no? Esas sombras que vemos a veces proyectadas de afuera hacia adentro son un poco eso. Hay algo con la luz y con el color de la luz que siempre, en el interior, la luz tiene algo levemente verdoso. La búsqueda era que se sintiera o se insinuara que esa luz viene de ese jardín. Porque realmente es así. La luz que entra a través de esas ventanas que dan a ese jardín es medio verdosa, porque está rebotando en una selva. Entonces hay algo de ese color que era re importante potenciar en determinados momentos para sentir la presencia del afuera.

En cuanto a cómo mostrar los espacios en sí lo fuimos viendo. No lo pensamos tanto en función de los espacios, sino en función de las escenas. O sea, lo que nosotras sí pensamos mucho fue en cada escena, en cada situación. Nos planteamos, con Sofi, armarnos como dos grandes cajas, que eran el tipo de acercamiento que íbamos a tener con la cámara: a la situación y a Celsa en cada escena. Y eran como dos formas. Una era la cámara que “observaba” y otra era la cámara que “acompañaba”. Entonces, cuando hicimos el desglose de todas las escenas que queríamos filmar, de todas las situaciones, nos íbamos dividiendo entre las que “acompañábamos” y las que “observábamos”. Y eso nos daba, en principio, si íbamos a trabajar con cámara en mano o con trípode. Después, eso implicaba también la manera de cortar, la manera de movernos en la escena. Las escenas en las que íbamos a estar observando, decidíamos una posición de cámara que iba a ser fija y que iba a sostener toda la escena, pase lo que pase. Y lo que sucediera iba a suceder dentro o fuera del plano, pero la cámara iba a estar ahí, sin tener demasiada presencia. En las escenas en las que la cámara iba a estar un poco más acompañando es una cámara más libre, que se mueve. Nunca nos movíamos mucho, pero sí cambia de plano, busca, tiene una presencia. La representación del espacio vino como consecuencia de eso.

En las escenas en las que queríamos estar observando, fue en las que, de manera más amplia, mostramos el espacio. Por ejemplo, la escena en la que ella está sentada en la

habitación y encuentra la tarjeta de cumpleaños. Ahí, la cámara se quedó súper lejos, en un rincón. Sabíamos que iba a ser una escena muy compleja, porque era una de las charlas en las que Sofi más le preguntó sobre la maternidad y sobre lo que implicó parir en cautiverio. Entonces, queríamos que la cámara tuviera esa distancia. Al mismo tiempo, cuando la cámara está acompañando, también Sofi está más presente, y eso se da en muchas escenas, en las escenas del romero, que la cámara está ahí dando vueltas y se escucha la voz de Sofi, la escena de los cassetes también. Pero en las escenas en que la cámara observaba, tampoco estaba presente Sofi, pero en la escena de la tarjeta de cumpleaños se mezclan esas dos cosas, porque la presencia de Sofi era clave. Era como: “Sofi, vos acá tenés que estar cerca, charlando con ella, y la cámara tiene que estar más lejos”.

ACS: ¿Hubo una intención consciente de vincular el guapo'y de Emboscada con las plantas del jardín o esa sombra verdosa que entra por la casa?

DMD: Sí, lo de la sombra, seguro. Eso fue una idea que Sofi trajo muy desde el principio y que era muy importante para ella. Era esta idea de las sombras que entraban. Ella me trajo una peli de referencia que se llama *Tren de sombras* [de José Luis Guerín, 1997] que trabaja mucho con los reflejos y con las luces reflejadas, y las sombras de plantas y de algunos elementos. Un poco, todas las formas de mostrar el exterior y un poco este jardín, lo pensamos siempre yendo hacia la secuencia final. Como una línea que tenía que ver con: bueno, ¿cómo nos vamos adentrando en este espacio?, ¿cómo vamos entrando en el vínculo de ella con este espacio, con estas plantas? Para que todo termine en esa secuencia final que es un poco el sùmmum de todo, ¿no? De ella, de su vínculo con la tierra, con las plantas. Queríamos que fuera lo más sensorial posible. Que vos pudieras sentir eso: la textura, la brisa, ese andar entre las plantas. Lo mismo en las escenas de adentro, cuando ella trabaja con las plantas. Era muy importante que se sintiera ese vínculo que ella tiene con todo el proceso de la planta: desde que sale de la tierra hasta que termina en una infusión, en un sahumo, en una pastita para la piel. Queríamos que se sintiera la conexión que tenía ella físicamente con esos elementos. Entonces, era muy importante filmar su cuerpo, su piel, el trabajo con las manos, cómo se

siente, ¿no? La textura de la planta sobre la textura de la piel. Y cómo eso se va fusionando a lo largo de toda la película.

Queríamos que fuera desde un lugar de conexión sensorial, no desde una cosa mística o mágica. No era eso. Era más desde el cuerpo, desde la necesidad del cuerpo. Vimos muchas referencias, incluso de escenas de brujería armando pociones, para decir: “Bueno, esto no”. En las escenas de afuera, la idea era ir mostrando cómo ella se va adentrando cada vez más, cómo se va metiendo entre las plantas. Todo el trabajo físico que eso conlleva. Porque también era muy importante hablar de su vínculo con su cuerpo: un cuerpo que fue torturado de forma espantosa, pero que al mismo tiempo es un cuerpo que ella cuida hace muchos años, y que hoy la mantiene en pie. La escena en la que ella se mete por el jardín, va entre las plantas, y las plantas la van tapando, y ella se va fusionando con ellas... esa escena era súper importante en ese sentido, de llegar a ese final, en el que hay una unidad entre todo: su cuerpo, su mente, su bienestar, las plantas y la tierra.

ACS: La escena final tiene un tratamiento de color casi onírico, una simbiosis de Celsa con las plantas y la tierra. Es lindísimo, porque uno sale de los colores naturales y llega al azul que no está presente en la piel humana tampoco es común en las hojas de las plantas. ¿Cómo se dio la creación de los colores?

DMD: Gracias. Bueno, el trabajo con el verde durante toda la película lo pensamos mucho. El color lo hizo Ada Frontini, acá en Argentina. Y fue un tema el color, o sea, los verdes. Fue clave el trabajo con ella porque yo no quería que nos quedaran verdes artificiales o digitales. Quería trabajar verdes más sutiles. Y Ada logró eso desde el color, sin perder la sutileza y sin perder la variedad. Y yo estaba muy obsesionada con el verde eléctrico, el verde que llama mucho la atención. Y en un momento, Ada me dijo: “Sí, pero la magia del verde es que son muchos”. Me lo recordó. Entonces ahí hicimos un trabajo de buscar juntas toda esa variedad de verdes que existen y lograr que eso se siga viendo sin caer en lugares muy artificiales. Fue un proceso lindo.

La escena final tenía que ser de noche, sí o sí. Por lo que pasaba en la narración, tenía que suceder de noche. Le dimos muchas vueltas a esa escena con Sofi, pues teníamos dos

problemas. Uno era que teníamos una estructura muy pequeña para el rodaje, donde no podíamos armar una puesta de luces para la noche que nos sirviera para contar eso. Pero además de eso, no la podemos tener a Celsa acostada en la tierra toda una noche filmando. No va a funcionar. Va a ser un problema para ella, no va a ser cómodo. Entonces dije: bueno, vamos a hacer una noche americana. Y antes de proponerlo, me puse a mirar un millón de referencias de noche americana. Porque las primeras referencias que a todos se nos vienen es *El Zorro* [serie de Disney (1957-59), protagonizada por Guy Williams], y no era *El Zorro* lo que queríamos hacer. Digo, *El Zorro* es maravilloso, pero no iba con esta película, ni la estética Western. Entonces, empecé a buscar muchas referencias, y encontré una película de terror que se llama *Hagazussa* [Lukas Feigelfeld, Alemania, 2017] —que tiene mucho trabajo con noche americana en los Alpes suizos. Nada que ver, pero tiene algo muy interesante. Tiene algo de azul, pero lo que buscamos un poco fue ir hacia esa noche un poco fría, un poco azulada y un poco desaturada. Como buscando eso que tiene la noche, que tiene mucho que ver con cómo la vemos nosotros. Porque cuando nuestros ojos tienen poca luz, empiezan a percibir menos los colores, y se perciben más las longitudes de onda más frías. Por eso tendemos a ver todo un poquito más azulado, más frío, en realidad. Buscamos un punto de color donde se desature un poco todo y tendiera hacia el océano, hacia el frío. Y en el fondo fue una decisión casi de producción, o sea, una propuesta mía, pero fue una decisión de producción. Porque fue la estrategia que encontramos para poder levantar esa escena, que era una escena muy importante dramáticamente. Era muy importante que Celsa se sintiera cómoda, y que Celsa tenía que actuar, actuar de verdad en esa escena —la única en la que tiene que actuar. Entonces tenía que poder hacerlo con naturalidad.

Y claro, fue muy loco, porque yo caí un día y le propuse primero a Sofi, que le gustó estéticamente. Y cuando Sofi me dijo que sí, le llevé la propuesta a los productores, a Gabi y a Fede [Federico Pozzi], cuando les dije "noche americana", me miraron como: "se volvió loca". Entonces, les hice pruebas de color y se los presenté. Les dije: "miren cómo funciona, la filmamos de día, va a ser más cómodo para Celsa, no va a hacer frío". Igual, a mí me da risa porque mientras les decía eso, me daba bastante miedo. Me parecía que era la mejor opción, pero al mismo tiempo era una apuesta, porque venimos de una película que es muy naturalista todo el tiempo, que trabaja mucho con lo natural. Y eso, por más que lo veas más o menos

azul, va hacia algo más mágico, si se quiere. Finalmente, me parece que funciona bien. Que le da una carga dramática y poética a la escena que está buenísima. Porque lo que pasa en esa escena, cómo nos vamos metiendo entre las plantas, se empiezan a escuchar las voces —las voces que son la grabación de Emboscada— que son súper conmovedoras. Porque venimos toda la película escuchando esas voces horribles de gente en la radio diciendo cosas espantosas, y finalmente terminás escuchando las voces de los compañeros y compañeras que estaban ahí en la peña. La escena es dramática y, al mismo tiempo, bella y poética. Y eso creo que logramos, darle un punto justo. Que es a lo que combina la película todo el tiempo, ¿no? Lo dramático y lo doloroso con lo poético y lo esperanzador.

Logramos algo que creo que es mejor de lo que hubiéramos logrado si teníamos todos los recursos del mundo y podíamos hacer una noche iluminada común y corriente. Porque ese toque mágico no lo hubiéramos tenido quizás. Las limitaciones existen siempre. Algunas nos dan odio —a mí me encantaría hacer películas con más presupuesto, la verdad—, y otras las entendés. Porque hay limitaciones que tienen que ver con esto. Por más que tuviéramos toda la plata del mundo, tener a Celsa acostada toda la noche en un jardín no era una gran idea. Otra cosa que nos dimos cuenta en el proceso, y haciendo pruebas, es que en esta escena era muy importante ir mostrando las texturas. Las texturas de las plantas, de la piel. En esta escena es donde más cobra valor eso. Que hay casi un juego directo entre la textura de la piel y la de las plantas. Y quizás se corre un poco el límite de cuál es cuál. ¿Cuál es la planta? ¿Cuáles son las vetas? ¿Cuáles las arrugas? Haciendo pruebas nos dimos cuenta que también, con esta noche americana, con esta desaturación, con esta monocromía entre los azules, negros y blancos, se destacaban mucho más esas texturas. Ganábamos algo ahí. Hicimos un millón de pruebas. Sacamos fotos, porque trabajamos mucho con macros para trabajar las texturas de las plantas y de la piel. Filmamos una cantidad de plantas que no te podés imaginar. Horas filmando plantas y texturas. Porque nos fascinaba. Agarrás un macro y con unas luces chiquitas, unos reflejos de espejos, muy muy chiquititos, armamos un set para iluminar estas plantas y hacer las pruebas de color. Porque, por ejemplo, las plantas que tenían rojo, cuando le sacás la saturación y lo llevás al azul, se vuelven negras. Entonces tuvimos que trabajar distinto los rojos que los verdes. Así que fue muy divertido.

ACS: Llegando al final de nuestra charla, no puedo evitar de preguntar: En un contexto global de avance de la extrema derecha, hablando de la vida de Celsa Ramírez, de Paraguay o de Argentina, ¿qué hay de político en tu oficio como directora de fotografía?

DMD: Esa es una pregunta muy difícil estos días. Yo creo — y no lo tengo súper claro— que hay algo político en el cine en sí mismo. Y digo que me genera dudas porque cada vez que atravesamos crisis culturales —entre otras cosas, porque la crisis del mundo ahora es una crisis del corrimiento a la derecha, una pérdida de valores y de derechos humanos gigante—, pero, a parte en Argentina, ahora estamos viviendo una crisis cultural muy fuerte. En la cual se pone en duda el valor de la cultura, tanto en términos políticos, educativos, como también humanos y laborales. Entonces, cada vez que entramos en estas crisis y que vuelve a aparecer la derecha diciendo "¿por qué financiar el cine?" —en el medio a una crisis sociopolítica y económica muy grave— yo entro en duda. Y pienso: ¿por qué hacemos películas? Me lo pregunto. Porque creo que es difícil no preguntárselo en un contexto donde se atacan tantos derechos que afectan a la vida de las personas en lo inmediato. Es difícil no cuestionarnos nuestro lugar —muchas veces privilegiado, y de clase— que implica hacer arte y hacer cine. Al mismo tiempo, creo — y trato de pensarlo en conjunto, en comunidad— que el cine es una herramienta de comunicación muy valiosa. Que a través de las películas podemos contar historias, y que esas historias atraviesen un montón de lugares y personas. Que gracias al cine nos enteramos de puntos de vista, de situaciones, de visiones de personas en muchos lugares del mundo, en muchas épocas distintas. Y que eso, como herramienta de comunicación, es muy valioso, y tiene un poder político muy grande.

También porque creo que es una forma de entretenimiento —pero en el mejor sentido. Como la importancia de tener cosas que nos hagan bien. Ver películas que nos hagan bien, porque no creo que todo el cine tenga que ser directamente político. Me parece que hay películas para sentarse, disfrutar y ser un poco más felices. O poder llorar, gracias a ver una película. O poder fantasear mundos que no existen. La fantasía, ¿no? El cine como forma de propagar la fantasía, me parece súper importante. Así como lo es la literatura o la poesía el teatro, ¿no? Creo que eso tiene un valor político, porque tiene el valor de hacernos más felices, y creo que eso es importante. Digo “político” en ese sentido. Justo hace unos días fui a ver una

película de un director español que me gusta mucho, Jonás Trueba. La película se llama *Volveréis* [2024], y en ella él menciona un libro que se llama *El cine ¿Puede hacernos mejores?* [de Stanley Cavell, 2008]. Él habla de ese libro en la película, lo muestra y dice: “Yo sigo pensando que el cine puede hacernos mejores personas”. Y yo también pienso eso: que podemos ser mejores personas por el solo hecho de conocer historias diversas. Ojalá logremos ser cada vez más diversos en el cine. Que deje de ser tan de clase, tan de hombres, tan de personas cis, y que sea cada vez más diverso en términos de género, sexualidad, clase social y demás. Pero bueno, es un camino que vamos recorriendo de a poco. Y particularmente en lo que tiene que ver con ser directora de fotografía, yo creo que soy un engranaje de ese camino —en el mejor sentido. Soy parte de un equipo que hace que las películas sean posibles. El cine solo es posible gracias a un grupo de personas. Entonces, me da muchísima felicidad ser parte de eso, ser una pieza fundamental dentro de un conjunto que hace que una película exista.

Recebido em 31/01/2025

Aceito em 20/06/2025

ENTREVISTA A HUGO COLACE
«NOSOTROS ÉRAMOS UN POCO LOS BRUJOS DE LA TRIBU»

Clara Beatriz Kriger¹

Nada mejor que entrevistar a Hugo Colace para conocer los recorridos de los directores de fotografía en Argentina, no solo por su permanente actividad en la industria audiovisual sino también por su participación en las actividades que reúnen a los profesionales del rubro.

Hugo Colace (3-12-1953, Buenos Aires) estudió en la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda (egresó en 1974), además de tomar cursos con Héctor Cartié, Lito Cruz y Rubén Rey. Trabajó como director de fotografía en comerciales, documentales, largos y series. *Made in Argentina* (1987, Juan José Jusid); *El lado oscuro del corazón* (1992, Eliseo Subiela); *La Ciénaga* (2001, Lucrecia Martel); *Historias Mínimas* (2002, Carlos Sorin); *El Nido Vacío* (2008, Daniel Burman), y la serie *Maradona* de Amazon Prime (2021, Alejandro Aimetta) son algunos pocos títulos muy conocidos dentro de la larga lista de producciones en las que aportó su saber hacer.

Un dato central de su trayectoria, además de los premios nacionales e internacionales, remite a su actividad en la Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica (ADF) de la que fue socio fundador y presidente en varias oportunidades.

¿Cómo pensás vos la historia de los directores de fotografía (DF) en la Argentina?
¿Marcarías etapas vinculadas a los cambios tecnológicos, a las generaciones? ¿O preferís marcar diferentes momentos según los modos de producción? ¿Cómo armarías esa línea de tiempo?

¹ Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como coordinadora del Área Cine y Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo. También es docente en la Universidad Torcuato Di Tella. Es autora de **Cine y Peronismo: El estado en Escena** (Siglo XXI, 2009) y **Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo** (Prometeo, 2021). Compiló, entre los últimos libros, **Salas, negocios y públicos del cine latinoamericano (1915-1960)** (junto a Poppe, Nicolás, Prometeo, 2023), **Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina** (Peter Lang, 2019), e **Imágenes y públicos del cine argentino clásico** (UNICEN, 2018).

En ADF hicimos, hace bastante tiempo, un libro en el que reseñamos la carrera de los DF desde los primeros tiempos hasta estos días². A partir de allí mi conclusión es que hasta que estuvieron vigentes los estudios cinematográficos, digamos hasta los sesenta, por poner una fecha aproximada, no había un tema generacional. El pionero, formaba al que iba viniendo, que en general hacía toda la carrera (ayudante de cámara, camarógrafo) y después ese pasaba a ser director de fotografía. Pero la escuela era la misma, es decir que había patrones muy determinantes: filmar en estudio, la parrilla de luces, los eléctricos que estaban arriba, los eléctricos que estaban abajo, luz directa, a lo mejor tamizada con alguna cosa los últimos tiempos, pero ni siquiera una luz rebotada, sino luz directa. Entonces era como un patrón muy concreto.

Una vez que se rompe un poco el esquema de los estudios, empieza a haber un poco más de libertad, empiezan a buscarse otro tipo de habilidades, como por ejemplo, saber manejarse con la continuidad fotográfica en los exteriores, usar o no luz de relleno en los exteriores. Cuando comienza toda esa situación, ya un poco más moderna, ahí sí empieza a tallar un poco más el tema de las generaciones porque tenemos saltos concretos, como el salto del blanco y negro al color.

Son saltos tecnológicos que tienen que ver con diferentes tipos de cámaras que se empezaron a usar. Al contrario de las cámaras de los estudios que eran muy pesadas (Mitchell, Súper Parvo, etc.), empieza a haber una ligereza en los equipos.

La cámara preferida a partir de esa época, es la cámara alemana Arriflex, que es una cámara de guerra, fundamentalmente, que usaba el ejército nazi. Muchas veces los soldados alemanes tiraban la cámara, cuando tenían que huir, y se llevaban los chasis para revelar las películas. Entonces los norteamericanos, que capturaron cientos de esas cámaras, después les adaptaron un chasis más grande y un motor más potente. En fin, eso dio pie a que la estructura que había en los estudios se fuera eliminando, se fuera cambiando.

Ya había cada vez más libertad, y dependía de romper con la generación que te formó para poder hacer algo distinto, para que te llamaran por alguna cuestión particular, porque vos podías hacer tal cosa, o tal otra, o tal otra. Siempre existió ese mundillo en el que se sabía quién trae alguna novedad.

² RIZZI, Paola; TEYSIEE, María Inés (editoras). **Catálogo ADF**, Buenos Aires: Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica, 2008.

Creo que en la actualidad la ruptura es mayor

Si, la otra gran ruptura es la actual. Primero aparece la tecnología digital en las cámaras, se pasa definitivamente de la película fotoquímica al registro digital, y entonces empieza a tallar algo muy importante que son las escuelas de cine, que hasta ese momento eran meramente formativas, en general eran para directores o directoras, había una cuestión técnica de un director de fotografía que daba algún curso ahí dentro de la escuela sobre el ABC de la fotografía, el triángulo de luz, el contraluz, la luz principal, la luz de relleno, pero no había una impronta de tecnología.

Eran muy pocos los que podían enseñar tecnología a los DF y lo hacían en situaciones muy concretas. Uno fue Pablo Tabernero³, que después se fue a Estados Unidos, en los años 50's daba cursos en los Laboratorios Alex. De ahí salió la generación del Chango Monti, Juan Carlos Desanzo y Miguel Rodríguez entre otros, una serie de fotógrafos muy importantes, que pertenecen a la generación que me precede y, de alguna manera, son mis maestros.

Esos serían un poco los cambios que yo veo, o sea que es una mezcla generacional, tecnológica y de formación. Lo último se refiere a la formación, porque los que salen de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC-INCAA) o de la Universidad del Cine (FUC), tienen realmente una formación muy buena. Me refiero a esas dos escuelas porque son como los dos pilares. Los estudiantes dedican dos años a aprender, a hacer y a demandar. Se sale de ahí con un pie adentro de la industria, prácticamente; si no trabajan como directores de fotografía de entrada van a ser camarógrafos, ayudantes de cámara, o eléctricos, pero con una proyección mucho mayor a ser un simple eléctrico.

¿Las mujeres, dónde entramos en esta línea de tiempo? ¿En qué momento aparecen las mujeres en este rubro? ¿La presencia de las mujeres modificó de alguna manera esta historia que relatás?

³ Nació en Berlín en 1910. Llegó en 1937 a la Argentina huyendo del nazismo. En Argentina fue director de fotografía en más de cuarenta largometrajes y documentales. En 1956, fue director de los Laboratorios ALEX y posteriormente fue profesor en la Universidad de La Plata. En 1967 se mudó con su familia a los Estados Unidos donde trabajó en Moviellab, Inc., Nueva York.

Las cosas cambiaron cuando los equipos empezaron a ser un poco más livianos, porque existía el mito de que las chicas no podían levantar peso. Yo he trabajado con mujeres eléctricas que levantaban el HMI (Hydrargyrum medium-arc yodide), un farol gigante, con o sin ayuda, lo que sea. Igual no se trata de ver quién tiene más fuerza, eran excusas en realidad. A mí personalmente siempre me gustó trabajar con mujeres y apoyaba mucho el tema de la inclusión de las mujeres, pero no lo hacía por conceptos feministas, sino simplemente porque me parece que las mujeres están más atentas a una cantidad de cosas, son más respetuosas a la hora de sugerir, tienen una actitud de aprendizaje honesto, no sacan información solapada. Ellas encaran con preguntas directas sobre cómo haces esto, o por qué lo hiciste. Siempre me gustó esa cosa de paridad con la mujer.

De hecho, a partir de que hubo mujeres que salían de las escuelas de cine, empecé a trabajar en cámara con mujeres. Hice una película entera en la que los primeros ayudantes, o sea la foquista y la segunda de cámara, eran dos mujeres. Era una coproducción con España, ellos me decían que estaba muy bien rodeado, lo decían desde el punto de vista machista, porque eran chicas jóvenes; pero después de filmar toda una semana (en San Luis) me dijeron que “se sacaban el sombrero” por cómo trabajaban. En España no había en ese momento ni siquiera visos de que hubiese mujeres trabajando en esos puestos.

En la serie que hice sobre Maradona, en México, había una ayudante que era segunda de cámara, los segundos son puestos por la empresa que te alquila las cámaras. Si, por ejemplo, empezaba a lloviznar, todos la miraban a ella, esperando que ella autorizara si seguíamos filmando o no.

Me parece que está bien lo mixto, me parece que es bien equilibrado, que aporta mucho, realmente aporta mucho. Sobre todo la mirada de las DIT (técnicas de imagen digital), que son como el compendio del laboratorio fotoquímico, pero en un rodaje digital. Están ahí, setean la cámara, y después aplican todo un criterio fotográfico con el DF. Te van guiando, son las responsables de garantizar que lo que se graba está bien grabado, que no hay ningún problema, nos vamos a casa y derivan el material. Tienen un criterio mucho más agradable, más fotográfico, más sensible; por lo menos es lo que me tocó a mí, por supuesto que hay de todo.

Los profesionales que salen de las escuelas además de tener una formación tecnológica tienen una formación teórica. En algunos lugares más, en otros menos, pero todas tienen materias teóricas.

Antes era una situación puramente mecánica sobre la cámara, lo único no mecánico, en todo caso, era la batería. Entonces era muy rudimentario lo que se aprendía desde el punto de vista tecnológico, los principios de la luz y otras cosas, pero después...

Ahora lo que pasa es que si bien el resultante de todo este proceso de rodaje digital, te facilita muchas cosas, por otro lado, las cámaras son complejas, hay que setearlas, tienen sensibilidades diferentes, tienen una serie de patrones de formatos y de cómo grabar, de cómo hacer rendir la tarjeta, si perdemos calidad y entonces aprovechamos más la tarjeta, qué sé yo, una serie de cuestiones tecnológicas que son complejas. Esas cosas son las que desde el punto de vista técnico se enseñan muy bien en las escuelas, además, como vos decís, salen con una formación teórica importante. Se complementan con Arte, Vestuario, Guion por ejemplo. Hay formación en cuestiones de composición, cuestiones narrativas, de cómo interpretar un guion. Todo eso se enseña pero creo que muchos de los estudiantes que egresan, no sé porque, no le dan tanta importancia a eso.

En pocos días voy a dar talleres en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (San Antonio de Los Baños, Cuba). El primer taller que voy a dar, de dos semanas, no tiene nada tecnológico, cero tecnología, y sí, en todo caso, tiene técnicas de rodaje, que es otra cosa. O sea, desmitificar un poco el tema técnico y empezar a trabajar sobre leer el guion, interpretarlo, reconocer el estado de ánimo de cada personaje.

¿Hay una conciencia de que si la película o la serie tiene algo para decir en realidad es algo que se dice en conjunto? Es decir que el director de fotografía también tiene algo para decir

Mi generación y la que sigue, por supuesto que sí, entiende eso. Algunos, depende de su formación, tal vez no lo tengan en cuenta, pero sí, hay un porcentaje importante que valora eso y lo aplica, que acompaña al director, a la directora, pero muchas veces no sabe cómo

implementarlo. No es que no sabe porque no sepa la distribución de los faroles o qué tipo de luminarias hay que usar, es algo que trasciende a una simple puesta de luz.

A veces hago tutorías y veo que el problema está en la comprensión del texto, del guion, entender cómo viene la historia, y qué sucede en cada momento del personaje. Aunque ese personaje esté en el mismo ámbito, a la misma hora, no siempre tiene que tener la misma luz. Por ejemplo, un adolescente que entra en su cuarto, lo vemos varias veces cuando vuelve del colegio a las dos de la tarde, tiene la ventana abierta, entra el sol. Pero otra vez, el chico se peleó en su relación amorosa, se frustró, está muy triste. Si es algo que en la fantasía de ese adolescente es muy dramático, podemos hacerlo entrar a la misma habitación pero que la ventana no esté abierta, o que la ventana tenga una persiana que deja entrar apenas un poquito de luz. Entonces el personaje puede tirarse en la cama y jugar a prender y apagar el velador. Hay un montón de maneras de sugerir estas cosas al director o a la directora, cosas que se pueden ir haciendo para marcar la situación. Vas creando un clima que, a lo mejor, el espectador no lo interpreta conscientemente, sino que entra como un paquete sensible.

Tu generación es bisagra, es decir a vos te agarró lo digital cuando ya eras un profesional reconocido. Además te toca esta realidad signada por una cantidad de jóvenes que van egresando de las escuelas. Antes el listado de directores de fotografía era mucho más reducido. Teniendo en cuenta todas estas variables me pregunto cómo procesaste o procesás, todavía, estas nuevas circunstancias.

El 70% de mi trayectoria fue con fílmico, entonces en ese momento había determinados conceptos que hacían que a vos te eligieran para hacer un trabajo o no. Más allá del resultado, lo que se buscaba, o lo que buscaban los productores, era asegurarse. Nosotros éramos un poco los brujos de la tribu, es decir, teníamos un aparatito con el que medíamos la luz, decíamos ponés acá, ponés allá, retirás, bajás, subís; medíamos todo, hacíamos unos cálculos y se filmaba. Recién al otro día se veía lo que vos habías hecho, entonces todo el mundo quedaba deslumbrado porque no había forma de ver antes las imágenes. Solamente el DF tenía esa capacidad desarrollada de poder ver cómo iba a quedar, o sea, lo que nosotros llamamos la previsualización. Antes de que se viera lo filmado nosotros ya sabíamos lo que iba a pasar, y lo que queríamos que pase.

Había mucho mito con todo eso, y nos daba cierto prestigio, incluso unos años después de que avanzó el digital. Entonces para bajarnos de ese pedestal a alguno de nosotros había que tener buena puntería, había que ser muy grosso, tenías que haberte desarrollado mucho. Y a lo sumo no te bajaban, se ponían a la par tuya, era un competidor, pero no te hundía.

Cuando empieza fuerte la era digital sucede que las escuelas le dan mucha importancia a la fotografía. A veces ya no contratan como profesores a los directores de fotografía, sino a jóvenes recién egresados que no tuvieron experiencia afuera del país, por ejemplo. Los contratan porque tienen la experiencia de lo digital, y eso es muy concreto. Recién en ese momento empiezan a aparecer los primeros directores de fotografía ya formados en la era digital.

Lo digital prendió tanto que los DF ya no somos misteriosos gracias a un aparatito. Ahora el director mira su monitor y se perdieron las sorpresas. El director está viendo lo que se filma, te pide correcciones, incluso pasa alguien y te dice ¿no está muy oscura esta parte? Lo que quiero decir es que el misterio se terminó, el director de fotografía ya no es un tipo misterioso que devela su arte al día siguiente. Ahora es una materia opinable.

Entonces, ¿qué es lo que sucede? Los que egresan como directores de las escuelas no sé si van a llamar al Chango Monti ni a alguien de mi generación, aunque de 70 años no hay tantos, muchos se quedaron en la publicidad o se retiraron antes. Yo estoy mucho más conectado con los de 50 años. Entonces, te decía, directoras o directores jóvenes, que salen de la FUC o de la ENERC a lo mejor consideran que se les dificulta el diálogo para poder rectificar, o decir “esta puesta de luz no me convence”.

Yo me preocupo mucho cuando trabajo la primera vez con un director, con una directora, lo primero que le digo es “vos sentite libre, vos tenés que hacer de cuenta que conmigo trabajaste siempre, que me podés decir lo que se te ocurra”. Me parece que eso ayuda.

Si tienen que estar lidiando con un tipo grande, que tiene su experiencia, que debe tener sus mañas (yo estoy interpretando a el director o la directora), entonces lo que hacen es aliarse mucho con compañeros de sus camadas que tienen muy buena formación. Ahora no hace falta, como hacía falta antes, hacer la carrera (ser ayudante de cámara, ser camarógrafo, para después ser director de fotografía) ahora te largás y hacés tu largometraje,

porque ya aparte hiciste cortos, hiciste un montón de cosas por tu cuenta, entonces ya tenés toda la experiencia. No tenés que ir al laboratorio a ver el tema químico, se facilitó muchísimo. Incluso muchos de esos directores o directoras de fotografía cuentan entre sus aprendizajes y habilidades la de manejar un programa de color, un programa profesional de color. Se sientan con la computadora, rectifican, arman color como quieren, le meten lo que quieren, y entonces es como que hay algo ahí que empieza a funcionar de otra manera.

Todo esto me hace pensar también en una variable que no pusimos en juego, y es la variable económica. Me imagino que 1994 debe haber sido también un punto de quiebre para los directores de fotografía, como fue para el cine argentino en general, ya que la ley de cine de 1994 posibilitó el ingreso de un flujo de dinero que provenía del cobro de impuestos, no solo sobre las entradas de cine, sino también sobre la publicidad de televisión.

Desde 1994 hasta aquí hubo muchas idas y venidas en la economía argentina. ¿Como ves que impactaron en la industria cinematográfica y en la actividad de los DF? Incluso la pregunta final sería, ¿hay mercado para todos estos directores de fotografía que salen de las escuelas?

No, para nada. No hay mercado.

En 1994 yo trabajaba mucho en publicidad. Ya era director de fotografía y estaba vinculado al largometraje, que era lo que más me interesaba, pero trabajaba mucho en publicidad. Antes de ser director de fotografía en el 1983, cuando era ayudante de cámara en publicidad, trabajaba también haciendo cámara, por ejemplo, en algunos largos.

Los primeros laburos, los que te daban cierto sustento, cierta cuestión de nombre, en ese momento eran en la publicidad. Pensá que estamos hablando de directores como Luis Puenzo, Eliseo Subiela, Alberto Fischerman y otros que estaban dedicados a la publicidad y que, de alguna manera, si vos trabajabas con ellos o tenías un vínculo laboral con ellos, significaba que eras bueno. Entonces, siempre se te tenía en cuenta. Los productores se fijaban en esas cosas. En ese periodo, al revés del largometraje, en publicidad se ganaba mucha plata. Pensá que los directores de fotografía cobrábamos mil dólares por día. No trabajabas todos los días. En

publicidad, a lo mejor trabajabas cinco días, seis días en un mes, y ahorrabas. Entonces, era una mina de oro que vos no podías abandonar.

Además, era en un momento en el que se importaba tecnología, y la novedad siempre estaba en la publicidad. O sea, si vos trabajabas en publicidad, también eso hacía que estuvieras siempre como a la vanguardia tecnológica. Se probaba y después, si había presupuesto, lo llevabas a un largo.

En largometrajes se cobraba, en relación, muchísimo mejor que ahora. Se calculaba algo así como que tres días de publicidad equivalían a una semana de largometraje. Después pasó a ser dos días, y ahora se llega a un día. Se fue deteriorando mucho, mucho, mucho. Más todavía en las producciones de bajo presupuesto, ahí es donde en esos años también se empezaron a incrementar las cooperativas, que te estafaban, que nunca cobrabas, salvo excepciones. La cuestión es que afectó muchísimo a los directores de fotografía, y de eso nunca se pudo recuperar la industria. No hubo manera de recuperarse.

Yo empecé a trabajar más en largos a partir de 2000, cuando ya me cansé de la publicidad. Ya tenía más o menos una base económica, no estaba salvado pero ya tenía mi casa, habíamos viajado, etc. Todavía podía trabajar en publicidad, pero le prestaba menos atención. Siempre trabajé en publicidad, hasta hace unos años, hasta la pandemia, digamos, trabajé en publicidad.

Ahora hay poco laburo, hay mucha oferta de profesionales, y me parece que el futuro es incierto, porque no hay trabajo para todos. No hay. No me refiero solamente a los directores de fotografía, sino a todos los rubros.

Vos fuiste uno de los fundadores de la Asociación Argentina de Directores de Fotografía Cinematográfica, y tenés una participación activa y muy constante en esa institución gremial. ¿Cuál es el rol o la intervención de ADF? ¿Vos pensás que implica un aporte real para el rubro?

ADF no es una entidad que agrupe para la cuestión gremial, desde el punto de vista sindical. Nosotros pensamos la Asociación en una época en que no existía internet. Yo escribí los objetivos de la entidad, que de hecho todavía están colgados en el inicio de la página web. La fundamentación planteaba el intercambio de saberes relevantes para la actividad, la

posibilidad de estar conectados con otras asociaciones, la posibilidad de traer materiales y otros saberes, traducirlos y distribuirlos entre los asociados.

Los europeos realmente estaban mucho más avanzados con el tema de las asociaciones. A las empresas, por ejemplo Kodak o Fuji, y a los laboratorios les gustaba esa situación, porque ellos pensaban (uno de Kodak me lo confesó) que tenerlos juntos a todos funcionaba mejor para vender sus productos que negociar uno por uno. Al tener una asociación, si aparecía un producto nuevo de Kodak, un negativo nuevo, se armaba una reunión. La asociación convocaba, a nosotros nos venía bien y a ellos, ni te cuento, ponían los sandwichitos y todo.

El hecho de tener una publicación, aunque sea una vez por año, dos veces por año, tres veces por año, también ayudaba, porque ahí veían su marca. Y además del aprendizaje y de la actualización, y de todo eso, nos sirvió muchísimo para el tema social. No era la formación de una corporación. Claro, no era una cuestión corporativa, sino que es una situación en la cual nosotros seguíamos compitiendo, porque cada uno tenía una impronta, cada uno tenía una personalidad, cada uno tenía saberes diferentes y distintas formas de aplicarlos.

La Asociación nos unía desde diversos puntos de vista, hasta nos unían los problemas en común. Frente a diferentes dificultades ¿cómo los solucionamos? ¿Qué le pedimos al laboratorio, que trabaje mejor, que trabaje con mejores estándares? En esa época se viajaba afuera a hacer comerciales y veías que, por ejemplo, en Estados Unidos, cuando te retirabas del laboratorio, había alguien que había seguido el proceso y te daba la información de todo lo que se había hecho. Esa persona era el técnico de laboratorio que controlaba todo tu trabajo. Entonces transmitimos la idea de que estaría bueno tener una figura así. En Cinecolor se incorporó la figura del químico o la química, que en este caso era una química, que empezó a trabajar con nosotros en cada largometraje ya en las pruebas antes de salir a rodar.

¿Te referís a Inés Cullen?

Si, exacto, la adorable Inés nos bajaba línea de todo. Nos decía, mirá, acá tenemos un problema, esta película tiene este problema, tenemos que exponer acá, o a veces la cosa mecánica de los lentes, cuando pongas 2.8 en este lente, acordate que tenés que abrir un

poquito más, o tenés que cerrar un poquito más. A partir de eso se empezaron a achicar una cantidad de caminos y de cosas que antes no sucedían.

Las relaciones personales entre nosotros también se favorecieron. Juntarnos a comer, juntarnos a hablar de los problemas, y eso fue creciendo a medida que iban pasando las comisiones directivas con nuevas ideas, los distintos tipos de publicación que tenemos, la incorporación de la mujer, la incorporación de la comisión de género.

Ahora soy nuevamente presidente porque hubo todo un problema y entonces se necesita volver al origen por un tiempito. Pero lo que yo quiero todo el tiempo es que haya gente nueva, ahora por suerte se sumó mucha gente de los 30 y 40 años, se sumaron muchos con una actitud muy diferente, pero muy interesantes en lo que plantean, y en las actividades que habría que tener, y cómo habría que hacerlo, porque esa es otra, cómo habría que hacerlo.

Al principio todo el mundo me conocía porque en las primeras reuniones quienes participaban, tenían hablar y proponer una idea, porque yo decía, “me parece bárbaro eso, te damos todo el apoyo, ocupate vos de eso, porque nadie mejor que el que trajo la idea”. Entonces eso lo sigo haciendo, pero estos pibes van adelante, van al frente, enseguida arman un grupo de WhatsApp, yo ni me entero.

Me gustaría que cada vez se incorpore más gente nueva, porque ya no tengo muchas cosas nuevas para dar, solo ponerme ahí a ser un poco de árbitro entre diferentes situaciones. La asociación sirvió mucho para vincular a los directores de fotografía con las empresas. También desde el punto de vista económico, hay mucha solidaridad, aunque ya existía un poco entre nosotros. Ahora por ejemplo con la introducción de las series y las plataformas internacionales, hay una revolución con el tema salarial.

Si hay alguien con más jerarquía, esa persona seguro cobra un poco más, si hay alguien con mucha experiencia en series cobrará bastante más, porque las series son como una mezcla de publicidad y largometraje, tienen mucho de publicidad, porque hay un cliente que sería la plataforma, y a veces la plataforma es la última que da el ok para contratar técnicos. Aunque a la productora y al director les gustaría que el trabajo lo haga determinado DF, el veredicto final es de la plataforma.

Lo que te quiero decir es que la actividad se hizo un poco más solidaria, y como las demás ramas de la industria vieron nuestro crecimiento, vieron que teníamos cierto peso en el medio, desde antes de la pandemia empezaron a armar sus asociaciones.

¿Cómo procesa el gremio que el espectáculo audiovisual masivo pase hoy por pantallas chicas más que por el cine? ¿Eso implica cambios significativos para los DF?

Por ahora no se están dando esos cambios. Las plataformas exigen rodar con la última tecnología porque los dispositivos son cada vez más sofisticados. Las TV actuales ofrecen colores, contraste y definición excelentes y en el caso de los celulares, el advenimiento del 5G exige una mejora en la calidad de los contenidos.

Para finalizar, qué te dispara la famosa frase de Godard “No es posible obtener imágenes nítidas cuando las ideas son difusas”

¡Brillante! Siempre digo en mis talleres que la tecnología es un objeto muerto si no ayuda a contar una buena historia, es decir, si no existe un buen guion.

Recebido em 24/01/2025
Aceito em 07/03/2025

“A LUZ QUE NÃO SE VÊ” ENTREVISTA AO DIRETOR DE FOTOGRAFIA RUI POÇAS

Raquel Rato¹

PALAVRAS-CHAVE: Rui Poças; Direção de Fotografia; Lucrecia Martel; Cinema Argentino; Zama

A entrevista aqui apresentada foi realizada em Portugal, por videoconferência, no dia 19 de janeiro de 2025. Ao tomar conhecimento da chamada para o dossiê "Direção de Fotografia em Audiovisualidades Latino-Americanas" desta revista, e considerando a trajetória do diretor de fotografia Rui Poças, entrei em contato para verificar o seu interesse e da disponibilidade para uma entrevista. Ele aceitou de imediato, e ficou decidido que o tema central a tratar seria o filme *Zama* (2017)², de Lucrecia Martel³. O objetivo da entrevista é explorar o processo criativo e técnico de Rui Poças, desde a leitura do guião até à realização do filme, e compreender a abordagem de Lucrecia Martel na construção imagética de *Zama*.

Rui Poças é português, nascido no Porto, considerado por alguns um dos melhores diretores de fotografia mundial. Começou sua carreira no género documental e mais tarde em ficção. Estudou Cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa, e em 1994 frequentou o Curso Avançado de Cinema da *New York Film Academy*. Estreou-se no cinema

¹ Raquel Rato é realizadora e doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (2013). Em 2007 termina um mestrado na Universidade de Salamanca em Audiovisual e Publicidade. Licenciada em Cinema – Ramo de Realização (2007). Desde 2014, é investigadora integrada no Instituto de História Contemporânea- Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, Lisboa. Atualmente, é docente e coordenadora da Licenciatura em Artes e Cinema Digital na Escola Superior de Educação– Instituto Politécnico de Viana do Castelo. mraquelalves@ese.ipvc.pt

² Este filme passa-se na Argentina do século XVIII, em que um funcionário da Coroa Espanhola, o inspetor Diego Zama (Daniel Giménez Cacho), caça um criminoso no meio de um esquema de corrupção. O filme é baseado no livro de António Di Bendetto de 1956 e impressiona pela requintada recriação da América do Sul daquele período.

³ Lucrecia Martel nasceu na Argentina em 1966 e iniciou sua carreira realizando curta-metragens. Entre 1995 e 1998, realizou documentários para TV e programas infantis. A partir de 2001, iniciou a produção de longas-metragens com o celebrado *O Pântano* (2001). Desde então, realizou *A Menina Santa* (2004), *A Mulher Sem Cabeça* (2008) e, mais recentemente, *Zama* (2017) com o qual conquistou prémios dos maiores festivais de cinema internacionais, é talvez a realizadora mais influente do século XXI. O seu cinema tornou-se imagem de marca da produção cinematográfica argentina e, de modo mais lato, um modelo para muito do cinema de autor contemporâneo, um pouco por todo o mundo.

como diretor de fotografia em 1991 e já assinou a direção de fotografia de diversas longas-metragens premiadas tais como: *Morrer Como Um Homem* (2009), *Tabu* (2012), *O Ornitólogo* (2016), *Deserto* (2017), *Zama* (2017), *As Boas Maneiras* (2018), *Severina* (2018), *Ferrugem* (2018), *Frankie* (2019) e, mais recentemente, *Grand Tour* (2024).

Zama, de Lucrecia Martel, estreou-se no 74.º Festival Internacional de Cinema de Veneza, garantindo a Rui Poças uma nomeação e o reconhecimento como *runner-up* dos *International Cinephile Society Awards*, entre nomes como Alfonso Cuarón e Lukasz Zal. GANHOU em 2019 os importantes prémios internacionais, tal como *Fenix* do cinema ibero-americano e Platino pelo seu trabalho como diretor de fotografia. Rui Poças, é membro da AIP, Associação de Imagem Portuguesa e da ABC – Associação Brasileira de Cinematografia.

(Figura 1) - Fotografia de rodagem do filme *Zama*. Lucrecia Martel e Rui Poças



Fonte: “Diretor de fotografia Rui Poças ganha “Óscar” do cinema latino”, Agência Lusa (2018)

Raquel Rato: Rui, como é que a Lucrecia Martel chegou a ti?

Rui Poças: Quando a Lucrecia me contatou, já tinha visto alguns filmes em que eu tinha participado. Particularmente os do João Pedro Rodrigues, do Miguel Gomes e alguns quantos mais. Foi a produtora brasileira deste filme que nos apresentou. Tratava-se da produtora, Vania

Catani de um filme que eu tinha feito antes no Brasil, chamado *Deserto* (2017) de Guilherme Weber. Este filme tinha algumas características que interessaram à Lucrecia, ainda que não fosse exatamente um filme de época com o Zama. Terá sido naturalmente a fotografia, e o ambiente que criei no filme que lhe interessou. E a produtora, sendo a mesma e como tinha as melhores referências, uma vez que a rodagem de *Deserto* tinha corrido bem, estava interessada em fazer essa ponte. *Deserto* foi um filme realizado com bastantes dificuldades. Muito sucintamente, o filme tem esse título porque se passa numa região onde já não chove há décadas e, portanto, está tudo seco e árido. Isso era importante para a história do filme, mas tivemos um azar muito grande: precisamente nessa região, onde já estávamos a reconstruir uma pequena povoação para as filmagens, acaba por chover, umas semanas antes de irmos para lá filmar. De repente ficou tudo verde. E durante a rodagem só não choveu durante dois ou três dias. Portanto, tive de fazer “mil” habilidades na fotografia para que o espectador não se questionasse sobre o que era suposto estar a ver, ou seja, uma região de seca, ainda que a paisagem o negasse. A produção no geral fez um grande exercício para ultrapassar a situação, e claramente o trabalho de direção de fotografia ajudou particularmente a ultrapassar a situação. Admito que isso terá também ajudado a que esta produtora se interessasse em me recomendar a participar no filme da Lucrecia Martel. Além disso, eu já tinha nessa altura feito outros filmes não só no Brasil, mas também na Argentina. Não era, portanto, a minha primeira experiência na Argentina. Além de termos alguns amigos em comum com quem eu já tinha trabalhado. Foi nestas circunstâncias que a Lucrecia me convidou para trabalhar com ela.

Raquel Rato: E como aconteceu a preparação com a diretora?

Rui Poças: A primeira vez que nos encontramos, foi em sua casa. Era a primeira vez que a conhecia pessoalmente. A nossa conversa correu muito bem, e saí de lá muito satisfeito e contente. Augurava-se uma boa colaboração. Passamos cerca de três a quatro horas a falar de muita coisa, como; literatura, música e de imensas outras coisas. Nesse intervalo de quatro horas, devemos ter falado de cinema apenas uns cinco minutos, e destes, um minuto sobre o filme *Zama*. Foi muito interessante para mim ter este tipo de aproximação, gostei imenso

disso. Foi muito frutuoso para nos conhecermos melhor. Não estivemos nesse dia a falar do filme futuro, pois este iria ser fruto de uma colaboração. Achei muito inteligente da parte dela. Depois disso passei uns meses a preparar o filme e mais tarde a filmar.

Raquel Rato: Para além de leres o guião, tiveste interesse em ler o livro de António Di Bendetto?

Rui Poças: Sim, comprei o livro, comecei a lê-lo, mas a adaptação para o filme é bastante livre, não é *ipsis verbis*. A uma certa altura da leitura do livro, achei que era melhor acabar por não o ler e ficar só pelo guião. Queria construir minha própria interpretação em vez de estar a seguir a leitura do livro e a construir imagens com ele—que ver o trabalho de transposição da literatura para o guião de um filme seja algo que geralmente me interesse. Estudei oito anos escrita de guião, portanto não é um interesse estranho. No caso deste filme, intuitivamente, achei que era melhor ficar mesmo só pelo guião, até porque tinha a certeza que a transposição do livro para o filme seria uma coisa bem menos literal do que aquilo que se costuma fazer geralmente no cinema, em que se filma precisamente aquilo que lá vem escrito. Pelo tipo de filmes que a Lucrecia dirige — eu já conhecia os filmes dela, claro—, sabia que *Zama* (2017) seria apoiado muito pelo ambiente, pelos sons, por tudo aquilo que se passa fora de campo. Portanto, seria um filme provavelmente muito menos de narração ou apoiado fortemente nos diálogos, e muito mais um filme a provocar sensações nos espetadores.

Raquel Rato: Li uma entrevista sobre *Zama*, a Lucrecia Martel, que dizia o seguinte: “o que se ouve eu sei, agora o que se vê não sei”. Podes comentar?

Rui Poças: No meu trabalho com Lucrecia, aconteceu recorrentemente isso, ou seja, tentar entender junto com a diretora o que é que se pretendia ver. Muitas vezes Lucrecia sabia o que queria ouvir, escutar numa determinada cena, mas, à parte a descrição que constava no guião, não sabia exatamente como queria ver. A sua aproximação ao filme, ao cinema que faz, é geralmente uma aproximação através do som. Isso aconteceu com evidência em várias situações. Numa em particular tratava-se de uma sequência bastante complexa de planejar,

com cavalos e bastante figuração. Lucrecia sabia o que queria ouvir e como é que a cena progrediria do ponto de vista sonoro e foi com base nessa perspectiva do som que ela conseguiu construir a cena espacialmente. Ora, isto para um diretor de fotografia é um processo que não é muito comum, aliás é bastante difícil de assumir, por não ser usual, não é? Eu não conheço outro (a) realizador (a) que trabalhe desta forma. Quando a Martel me convidou para trabalhar, reparei que ela nunca tinha repetido o mesmo diretor de fotografia. Ao longo dos anos, cada filme seu foi feito por um diretor de fotografia diferente⁴, e eu a certa altura perguntei-lhe de uma forma muito aberta e franca porque é que isto acontecia? Ela riu-se e não me deu uma resposta assim muito satisfatória, não deu muita importância, e eu parti do princípio que seria por razões pessoais. Muitas vezes acontece que as pessoas ao trabalharem juntas acabam por não criar uma grande relação muito positiva, ou às vezes as coisas simplesmente não correm muito bem. Por isso fiquei-me por aí na minha indagação. Só durante o processo comecei a perceber que provavelmente teria a ver com o seu método. O tipo de abordagem que ela faz, como ela trabalha, de uma maneira pouco convencional, não coloca a fotografia ou a contribuição do diretor fotografia num lugar de primazia. Na generalidade dos filmes estabelece-se uma *découpage* anterior ao momento de filmagem. Muitas vezes tem-se à disposição na rodagem de um *storyboard*, *inclusivamente*. Pensa-se como se vai descrever, ou contar uma história visualmente e só depois é que vem o trabalho de som, consequentemente. Este vai ilustrar aquilo que estamos a ver no filme. No caso da Lucrecia, não é assim. Ela pensa primeiro no som, pensa primeiro nas ações, eventualmente nos diálogos, naquilo que se escuta no ambiente, o que se está a presenciar, e só depois é que vem a imagem, ou as considerações sobre aquilo que se vê — pelo menos a partir da experiência que eu tenho, não só de ver os filmes dela, mas de trabalhar com ela. Para um diretor de fotografia esta é uma aproximação criativa fora do comum. Confesso que foi muito interessante para mim. Foi um choque, mas ao longo do tempo adaptei-me a este tipo de abordagem. Claro que me custou um bocado adaptar-me, mas foi muito interessante para mim como diretor de fotografia.

⁴ Hugo Colace, em *La Ciénaga* (2001), Felix Monti, em *La niña santa* (2004) e Barbara Álvarez em *La mujer sin cabeza* (2008).

Raquel Rato: Na mesma entrevista, Vasco Câmara diz que entre tu e Lucrecia Martel acertaram uma espécie de “neutralidade da luz”. Concordas com isto?

Rui Poças: A maneira como trabalhamos a luz, seja no cinema ou na pintura, produz muitas vezes uma determinada conotação por meio da forma como a luz é usada, de sua direção, de sua dureza, de suas sombras etc. A direção de fotografia já por si tenta transmitir-nos regra geral ideias. Por exemplo, uma luz expressionista — contrastada e com sombras fortes e muito densas — induz-nos determinadas noções ou ideias. O uso da luz permite atribuir um significado, por exemplo. No caso de *Zama*, o que nós pretendíamos — e o que a diretora me perguntou a certa altura, logo no início, nas primeiras conversas que tivemos — foi entender de que forma a luz poderia também ser uma ferramenta como outras para levar o espectador a sentir que o tempo tardasse a passar. Essa era uma das necessidades do filme, pois o protagonista está à espera da resposta de uma carta para de ser transferido para Espanha. No fundo este é um filme de espera, em que o tempo demora a passar. Passa um ano, semanas, meses, anos. De certa forma, o que Lucrecia pretendia é que não fosse só a história propriamente dita, os diálogos e as ações, mas também a imagem que pudesse ser o veículo desta sensação de espera, e fazer com que o espectador sofresse também ele com a demora da passagem do tempo. Ora, uma das coisas a que nós chegamos à conclusão que poderia ajudar nisso, era precisamente criar uma luz que não tivesse significado, uma iluminação inexpressiva. E concluímos que seria uma luz que não tivesse muito contraste. E porque é que fazemos isso? Uma das maneiras de levar o espectador a sentir que o tempo demora a passar é obviamente fazer planos sequência, planos mais longos, e também imóveis. Uma coisa é a duração — e isso é feito na filmagem e na montagem. Mas há uma outra coisa que pode passar pela luz: quando mudamos de cena, quando passamos de um dia para o outro, ou de manhã para a noite, a luz indica sempre (ou quase sempre) ao espectador se a segunda cena acontece em um outro momento do dia, ou até mesmo em outro dia etc. As mudanças de luz são indicadores temporais. De certa forma, fiz por contrariar essa indicação cronológica, produzindo uma artificiosa continuidade da luz, como uma forma de alongar o tempo, independente dos saltos e das elipses temporais do filme. Provocar esta leitura era muito

importante para fazer passar a ideia de que o tempo na história do filme demora a passar. Essa foi uma das soluções que eu encontrei para este objetivo de modelar a sensação temporal. A monocromia e a ausência de contraste foram também utilizadas na fotografia do filme, o que implicou um trabalho conjunto com outros departamentos: fizemos muitos testes de cores com as paredes, do figurino etc. Filmamos testes com os personagens com maquiagem...e tudo isto com vista a criar uma uniformidade fotográfica.

Raquel Rato: Sim, quando há uma passagem de uma cena para outra, o espectador não sabe se passou um dia ou se passou um mês, um ano, ou dez anos. Realmente não nos apercebemos, mas à medida que vai vendo o filme, começamos a compreender que já passou bastante tempo.

Rui Poças: Exato, essa informação é dada muito mais tarde e isso é de propósito. É intencional de alguma forma que as pessoas se deixem levar sensorialmente e fiquem tão aborrecidas, digamos, como o personagem [Zama]. Por isso é que eu te disse antes, que, se adormeceste a meio do filme, é um bom sinal. É um sinal de que o filme atuou em ti. No fundo, estes exercícios formais serviram para induzir no espectador esse estado de espera do personagem principal (Zama) está a viver.

Raquel Rato: Há aqui vários planos que são filmados à noite. Achei um muito interessante que é onde os personagens estão a dormir, e os seus corpos entrelaçam-se como os ramos das árvores. Isto é a chamada noite Americana?

Rui Poças: Desde o início, quando eu e a Martel falávamos das cenas noturnas e do tipo de luz que se iria fabricar para o filme, tínhamos uma grande aversão a fazer aquelas noites de luz azulada como fazem em Hollywood. Não tínhamos interesse em fazer esse tipo de imagens. Acabei por criar uma técnica nova baseada no que fisiologicamente acontece ao olho humano durante a noite. Fiquei muito satisfeito com o resultado. No geral, a preparação do filme para mim foi bastante intensa. Fiz uma busca tremenda para mostrar à Lucrecia algumas referências que pudessem estar de acordo com as nossas conversas sobre a questão

da luz e do tempo. Foram dois ou três meses à procura e tive muito dificuldade em conseguir referências satisfatórias. Acabei por criar uma pasta cheia de exemplos de tudo aquilo que eu não queria, mas infelizmente nenhuma com bons exemplos daquilo que queria. Desisti de procurar nas imagens de cinema e dediquei-me à pintura porque não havia nenhum filme que se assemelhasse àquilo que eu achava que poderia ser. Encontrei apenas algumas coisas, mas era um bocadinho disto, um bocadinho daquilo, e nunca estava satisfeito com as imagens que encontrava. Até que por fim encontrei um quadro num museu em Copenhaga que não conhecia, e era mesmo aquilo que eu queria para o filme. O quadro de Ejnar Nielsen, intitulado *And in His Eyes I Saw Death* (1897) [Ver Figura 2, abaixo]. No fundo, foi a única referência que passei para o filme.

(Figura 2) — Quadro de Ejnar Nielsen - *And in His Eyes I Saw Death* (1897)



Fonte: ver referências

Raquel Rato: E qual foi a abordagem que usaste para as cenas noturnas do filme?

Rui Poças: Em vez de me basear na convenção de que a luz da lua é azul, como Hollywood faz, fui investigar pelo lado científico, de como é que o olho humano vê à noite. O

que é acontece com o olho humano com a luz da lua? Usamos em situações de pouca luz uns fotoreceptores específicos que são bastonetes. Estes têm menos sensibilidade à cor, mas têm mais sensibilidade à escuridão. Portanto, com a falta de luz veem melhor que os cones, que são os fotoreceptores usados durante o dia. Foi assim que eu me lembrei de criar um processo inovador ao qual lhe chamei de *Silver Night* (Noite de Prata) [ver figura 3, abaixo], que era uma noite que não era azulada. Basicamente, a minha ideia foi fabricar uma espécie daquilo a que se chama de “Day for Night”, mas que não é noite americana convencional azulada. Trata-se de filmar durante o dia com sol num determinado ângulo, com recurso a filtros e a um processo de pós-produção com vista a retirar a cor excedentária à imagem. Na minha interpretação, é assim que as pessoas veem a noite numa situação real, e não aquela noite azulada habitual no cinema.

(Figura 3) – Fotograma do filme *Zama*.



Fonte: *print screen* do filme *Zama*, cedido por Rui Poças

O filme tem algumas vezes, do ponto de visto conceitual, imagens que contrariam as convenções. Por exemplo, a convenção de um filme que ao ser de época, terá forçosamente uma iluminação baseada no fogo. Nós recusamos essa convenção e recusamos a convenção da luz azul. Assumimos a postura de que este filme ainda que a estória se passasse no século

XVIII, não deveria reproduzir os tiques que o cinema tem relativamente a esta época. A nossa foi pensar no século XVIII, como se pensássemos o século XXIII, ou seja, com uma mesma distância. Nós, que não estávamos lá (no passado), podemos inventar o que quisermos, e foi exatamente assim que fizemos. Nos exemplos que tu mostraste, há algum momento em que usei um tipo de iluminação que é uma iluminação de luz de “cozinha”, e as pessoas ao verem o filme, não se questionam com esta questão, percebes?

Raquel Rato: A maioria dos planos exteriores são abertos, filmados de dia, e os de noite ou de interiores são mais fechados, apesar de haver exceções. Para mim, faz com que o espectador esteja muito concentrado no filme. Nos planos fechados de interiores, há quase sempre uma espécie de labirinto. Diego Zama, sobe ou desce um “degrau”, baixa a cabeça para entrar ou sair de algum espaço. Em termos técnicos, não só artísticos, foi muito complicado? Também os planos fechados são todos muito recortados, no sentido em que se passam várias ações ao mesmo tempo. A Lucrecia deu liberdade para fazeres este tipo de composição este tipo de enquadramentos?

(Figura 4) – Fotograma do filme *Zama*.



Fonte: *print screen* do filme *Zama*, cedido por Rui Poças

Rui Poças: Filmar com a Lucrecia sempre foi um processo de procura mesmo no momento de iluminar. Há realizadores que têm as coisas muito previstas, programadas, já sabem ao “milímetro” como é que vão filmar, depois, só cumprem aquilo que está estabelecido. Com a Martel não é bem o caso, ou seja, a Lucrecia é uma pessoa que tem ideias do ponto de vista conceptual muito fortes e que leva à risca quando realiza o filme. Mas no que diz respeito aos enquadramentos, às situações da apropriação do espaço pelos personagens/atores, isso é feito mais no momento da filmagem. É sempre um momento de procura. Quando falas dos desníveis, isso já foi pensado e programado antes, mas depois o que é que se faz com isso, é decidido no momento. O estás a referir em relação aos planos de interiores e exteriores, tudo isso já tem uma intenção. E essa intenção é provocar esse lado labiríntico ou por vezes claustrofóbico.

Raquel Rato: No início do filme, os figurinos dos personagens, especialmente o de Diego Zama está novo, muito bonito, mas depois à medida que o filme avança, começa a ficar decadente, sujo roto. Sai, do espaço que habitava e foi mandado para uma hospedaria, e nós pensamos que irá para um sítio com criados, com boas instalações, mas quando ele lá chega, a hospedaria não passa de ruínas, onde se ouvem ruídos estranhos, aparecem bruxas (não as vemos) durante a noite. Denota-se uma decadência do Diego Zama, e em todo o ambiente do filme.

Rui Poças: Sim, o arco da decadência de um funcionário da coroa espanhola, que tem uma altivez e uma posição enquanto inspetor, e que ao longo do filme vai decaindo, não só vai perdendo a esperança, como também vai perdendo importância, e fica cada vez mais pobre, e isso vai atravessando o filme. Também há um percurso na imagem que transmite essa informação. A forma como se vêem os espaços em que ele habita. A certa altura, o personagem vai para uma hospedaria e depara-se com um lugar tremendo, sem nenhuma comodidade, com fantasmas, todo sujo. Tudo isso é mostrado sob o ponto de vista da câmara, de como os espaços são filmados, mas também da luz, dos objetos que estão em cena.

Raquel Rato: No filme houve muita liberdade, não só na criação, como na recriação da imagem, e nota-se muito isso. Sei que tinhas uma equipa, à volta de quarenta pessoas.

Rui Poças: Sim, tinha muita gente, comparado com a minha maneira de trabalhar habitual. Para este filme acho até que não precisava de tanta gente. De vez em quando isso ajudou para as coisas andarem rápido, pois eram meios grandes, mas estou mais habituado à minha metodologia pessoal de trabalhar com menos pessoas.

Raquel Rato: Outra coisa que se vê no filme é aquela tal degradação dos ambientes, dos figurinos que já aparecem com a roupa suja e rota. O Diego Zama torna-se quase como um “morto-vivo” completamente isolado da sua civilização. Neste filme há um grande trabalho nos vários departamentos. Como foi o trabalho com a direção de arte, mais especificamente?

Rui Poças: Eu já tinha tido uma experiência de trabalho com a mesma diretora de arte, [Renata Pinheiro] em *Deserto* (2017), de Guilherme Weber. *Zama*, tendo sido anterior a este, fez com que o “pano” de fundo no que diz respeito à imagem, aos figurinos, e ao tratamento da luz, fossem coisas que vinham do *Deserto*, e para o da Martel, é como se o *Zama* fosse um filho desse. *Deserto* é muito interessante, embora não seja conhecido como o *Zama* que vai ficar para História, mas é interessante ver de onde é que vem muita coisa deste filme. Vale a pena ver.

Raquel Rato: Li numa entrevista, a respeito do teu trabalho: “a fotografia do português Rui Poças é rica em composições meticulosas que fazem bom uso de grande profundidade focal” concordas?

Rui Poças: Sim, o recurso à profundidade de campo também fazia parte da nossa cartilha neste filme. Interessava-nos que a hierarquia do que está dentro do quadro não fosse estabelecida pelo foco, focando um só espaço ou determinados elementos no espaço. Esse recurso de condicionar o olhar pelo foco é muito corrente no cinema recente, e nos últimos

anos, para mim, chegou-se a um ponto exagerado na sua utilização. Eu não gosto particularmente disso, colocar o foco num só sítio do plano e todo o resto da imagem ficar desfocado. Este tipo de condicionamento equivale a retirar a capacidade de escolha do espetador na leitura a quem é necessário dizer dessa forma “olha para aqui, para este pormenor da imagem”. O que nós pretendemos fazer em *Zama* foi exatamente o contrário: Permitir ao espectador decidir para onde e como olhar, para que possa decidir aquilo que lhe interessa, fazendo a sua própria hierarquia entre os elementos do quadro. Para possibilitar isso, tentei ter o máximo de profundidade de campo. O filme saiu em 2017, mas foi filmado em 2014 ou 2015 e, nessa altura a maior parte dos filmes em voga usavam pouca profundidade de campo, era uma moda nessa altura. Para além do uso da profundidade de campo, escolhi para este filme objetivas com um recorte mais duro do que é a escolha habitual para filmes desta época. Pretendi tirar partido das texturas dos locais e vestuários e por outro lado fugir a uma imagem-cliché “delico-doce”, usual em alguns filmes de época. [ver figura 5, abaixo]

Raquel Rato: Este filme trabalha muito com o fora de campo, tanto na imagem como no som, e veem-se muitas ações a decorrer ao mesmo tempo. Como nesta imagem [Ver figura 5 abaixo].

(Figura 5) – Fotograma do filme *Zama*.

Quando Diego Zama é convidado para uma festa da Corte espanhola



Fonte: *print screen* do filme *Zama*, cedido por Rui Poças

Rui Poças: Pessoalmente gosto disto, mas claro que posso mudar de ideias, e daqui a uns anos fazer outras coisas. Acho mais interessante este tipo de abordagem, que é permitir ao espectador que seja ele a fazer a procura. No fundo, é como fazemos na pintura, não é? A pintura tem várias particularidades, nós é que decidimos o tempo que a estamos a observar, nós é que decidimos o percurso do nosso olhar, e quanto tempo nos detemos num determinado ponto, acho isto super - interessante. No cinema não temos um tempo aberto, ele é-nos imposto. Na pintura, é uma das coisas que me dá prazer, e neste filme isso vê-se muito. Acho uma pena quando o cinema faz o contrário, obrigando as pessoas a ler a imagem da mesma maneira. O interessante é que cada espectador possa ter uma interpretação não só do filme como um todo, mas também de cada cena, de cada plano. É excelente ter um meio de comunicação visual que permita fazer isto.

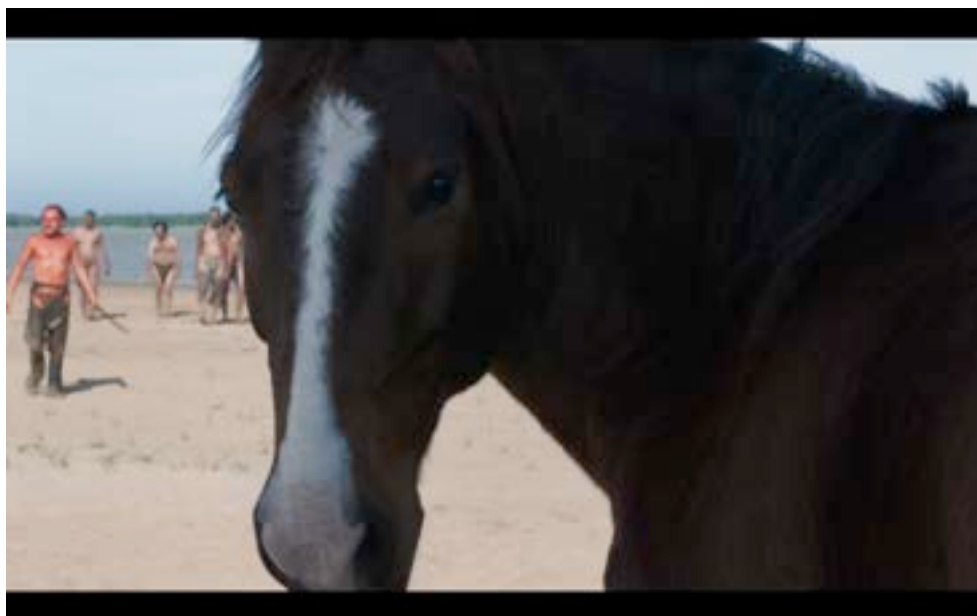
Raquel Rato: Existem vários planos interiores em que aparecem cavalos, e um lama. Foi complicado filmar esses animais?

Rui Poças: Sim, foi difícil e complicado, sobretudo em termos de composição do quadro. Eles, os animais, raramente fazem aquilo que nós queremos, não é? Enquadrar cavalos, para quem não sabe, é muito difícil. Pôr um cavalo num sítio, ele não fica lá muito

tempo parado, porque eles mexem-se, estão sempre a acomodar-se, e como é um animal de grande porte, qualquer alteração faz mudar a composição. Acaba por ser muito stressante. Colocamos um cavalo numa determinada posição no enquadramento, e depois vai-se tratar do outro quadro, e quando voltamos ao primeiro, já saiu do lugar. Os enquadramentos que se fizeram onde aparece os cavalos demoravam muito a fazer, mas de vez em quando eles oferecem “coisas”. Há um plano no filme [ver figura 6, abaixo] em que o cavalo olha para a câmara, foi incrível, fantástico!

(Figura 6) – Fotograma do filme *Zama*.

No final do filme quando Diego Zama é capturado pelos indígenas e lhe amputam as mãos



Fonte: *print screen* do filme *Zama*, cedido por Rui Poças

Há um outro plano com o lama, em que foi ele que decidiu aparecer no quadro e, portanto, aproveitou-se o momento, porque não era suposto aparecer naquele ambiente, não estava previsto que ele participasse tanto, não foi de propósito, aconteceu e foi fantástico, às vezes os animais dão-nos estas coisas.

Raquel Rato: E o plano dos peixes que lutam pela sobrevivência...

Rui Poças: Foi das poucas coisas que ficaram quase textuais do livro de António Di Bendetto. Aliás, o filme estava previsto começar de outra maneira, mas depois acabou por se mudar. Acontece imenso nos filmes. Era para aparecer um remoinho, e um macaco que dá à costa morto. Basicamente era uma metáfora, pois é assim que o livro começa, com uma metáfora. É a metáfora do Diego Zama, que se quer ver livre, quer sair de um lugar, e não consegue.

Raquel Rato: Apesar de Zama ser um colonizador, o espectador tem simpatia por ele.

Rui Poças: Claro, ele é uma espécie de anti-herói. Não conseguiu o que queria, mas no fundo gostamos dele.

Raquel Rato: Em relação aos planos (gerais) exteriores, são sempre com uma composição e luz extraordinária. Tanto o plano geral em que Diego Zama se encontra à beira Rio [ver figura 7, abaixo] com águas muito calmas, com uma profundidade de campo enorme.

(Figura 7) – Fotograma do filme *Zama*.

Início do filme, quando Diego Zama contempla as águas do rio



Fonte: *print screen* do filme *Zama*, cedido por Rui Poças

Rui Poças: Sim, com profundidade de campo ao máximo para passar essa ideia da imensidão.

Raquel Rato: Um outro plano, quando os soldados atravessam um pântano com os cavalos, [ver figura 8, abaixo] e se veem palmeiras altíssimas, transmitindo-nos uma abertura enorme ao espaço, em contraponto aos planos interiores, opressivos, escuros. E de repente quando nos aparece um plano como este, é como se aquele lugar fosse idílico ou mesmo paradisíaco.

(Figura 8) – Fotograma do filme *Zama*.

Diego Zama e seus soldados atravessam um pântano



Fonte: *print screen* do filme *Zama*, cedido por Rui Poças

Rui Poças: Não tanto no sentido de paraíso, mas mais sobre a vastidão de um continente que não é a Europa de onde Zama é originário, um espaço agressivo onde se pode morrer, penso que é mais por aí, não é exatamente passar a ideia de paraíso. A ideia era um pouco mais isto, um território vasto e perigoso. E na verdade, era fisicamente perigoso, ou seja, nós filmamos em sítios onde havia serpentes, em rios onde havia piranhas ou raia — que eram piores que as piranhas, pois podiam cortar uma perna de uma pessoa... Havia

também escorpiões, aranhas que faziam inchar, um braço... aliás, isso está no filme, aquele personagem que foi picado por uma aranha e que ficou com a mão toda inchada, negra, já toda putrefacta. Foi uma aventura fazer o filme, parece que é muito mais domesticado do que realmente foi. Houve pessoas que tiveram problemas, mas nada de grave... Gostava de acrescentar que nos planos exteriores também há várias camadas, o que se vê lá ao fundo, o que se está a passar lá atrás, uma história que está a acontecer.

Raquel Rato: Sim, exato. Para terminar, e em relação a esses planos de que acabaste de falar não achas que tem muito a ver com o teu gosto pela pintura?

Rui Poças: É natural dizeres isso, qualquer criador acaba por ser influenciado por aquilo que consome, é natural trazer a minha bagagem daquilo que eu gosto e que não gosto, e isso acaba por se refletir no que faço. Quando falas, por exemplo, do gosto pela pintura, ele é mais evidente em *Zama*, para o qual pensamos na pintura do século XVII ou XIX, com a qual o filme se relaciona. Mas mesmo em um filme mais contemporâneo, para o qual a relação com a pintura não é tão óbvia, é possível encontrar também esse interesse pela pintura, essa reflexão. Isto também tem a ver com o prazer de ver outros criadores de imagens, o que é que eles criam, a maneira como eles se comunicam connosco, e, portanto, quando chega a minha vez de criar imagens também usufruo desse prazer, de trabalhar com a mesma matéria, que é a luz e o enquadramento, de alguma maneira também o tempo. É uma das razões pelas quais eu continuo a gostar muito daquilo que faço e acho que tenho o privilégio de ter uma profissão em que faço realmente aquilo que mais me dá prazer. E mesmo nos meus tempos livres, o que faço, é continuar numa procura, e ter esse prazer de usufruir do trabalho visual de outros criadores.

Raquel Rato: Curiosidade, qual é o país que vais filmar agora, para onde é que vais?

Rui Poças: Agora, curiosamente é um país muito curioso. Um país pequenino na Europa chamado Portugal, finalmente [risos]. Vou começá-lo para a próxima semana, de hoje a oito dias começa a rodagem. Um filme português, bestial! Tenho outros projetos para fora, vários

até, mas assim estou aqui, pois estou quase sempre no estrangeiro. Os últimos, foram em Espanha, China, Áustria... e para os futuros tenho o Brasil, a Alemanha, França e Espanha...

Referências

Fotografia, Diretor de fotografia Rui Poças ganha "Óscar" do cinema latino” **Agência Lusa** (2018) Diretor de fotografia Rui Poças ganha "Óscar" do cinema latino” Agência Lusa (2018). Disponível em: <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/diretor-de-fotografia-rui-pocas-distinguido-no-mexico-pelo-filme-zama> Acesso em: 13 de Janeiro, 2025.

Entrevista realizada por Vasco Câmara a Lucrecia Martel **Jornal Público**, 30 de Agosto de 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/08/30/culturaipilon/noticia/rui-pocas-ilumina-lucrecia-martel-sem-velas-1783265> Acesso em: 12 de Janeiro, 2025.

Quadro de Ejnar Nielsen - *And in His Eyes I Saw Death* (1897). Disponível em: https://www.reddit.com/r/museum/comments/dn35es/ejnar_nielsen_and_in_his_eyes_i_saw_death_1897/#lightbox Acesso em 18 de Janeiro, 2025.

Recebido em 28/01/2025
Aceito em 06/05/2025



Fluxo Contínuo

A ARTE DIGITAL EM REDES COLONIAIS: REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE O COLONIALISMO DIGITAL E SUAS DINÂMICAS GLOBAIS

Victor Tuon Murari¹

Resumo: O artigo investiga o impacto do colonialismo digital no campo da arte contemporânea, com ênfase em manifestações artísticas digitais. Partindo de uma análise teórica sobre o conceito de colonialismo digital, entendido como uma forma contemporânea de dominação exercida por grandes corporações tecnológicas, o estudo explora as implicações dessa lógica na produção, circulação e recepção de obras de arte em ambientes virtuais. A análise aborda questões como vigilância algorítmica, imposição de padrões tecnológicos ocidentais e a marginalização de expressões artísticas locais, propondo a arte digital como um espaço privilegiado para refletir e combater essas dinâmicas. Exemplos de artistas e obras que desconstróem as estruturas de poder do colonialismo digital são apresentados, oferecendo uma perspectiva crítica e interdisciplinar sobre as relações entre arte, tecnologia e justiça cultural.

Palavras-Chave: Arte Digital; Redes Coloniais; Colonialismo Digital; Tecnologias Digitais; Resistência Artística.

DIGITAL ART IN COLONIAL NETWORKS: CRITICAL REFLECTIONS ON DIGITAL COLONIALISM AND ITS WORLDWIDE DYNAMICS

Abstract: The article investigates the impact of digital colonialism in the field of contemporary art, with an emphasis on digital artistic manifestations. Starting from a theoretical analysis of the concept of digital colonialism, understood as a contemporary form of domination exerted by large technological corporations, the study explores the implications of this logic on the production, circulation, and reception of artworks in virtual environments. The analysis addresses issues such as algorithmic surveillance, the imposition of Western technological standards, and the marginalization of local artistic expressions, proposing digital art as a privileged space to reflect on and combat these dynamics. Examples of artists and works that deconstruct the power structures of digital colonialism are presented, offering a critical and interdisciplinary perspective on the relationships between art, technology, and cultural justice.

Keywords: Digital Art; Colonial Networks; Digital Colonialism; Digital Technologies; Artistic Resistance.

¹ Victor T. Murari é mestre e doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, junto ao Museu de Arte Contemporânea. E-mail: victortmurari@gmail.com

Introdução

A arte digital, enquanto manifestação artística contemporânea, constitui um campo expandido de possibilidades criativas, capaz de problematizar as concepções tradicionais da materialidade na produção artística, inaugurando novas dimensões de mediação estética. Desde a realidade simulada, que imerge o espectador em universos virtuais, até as interfaces interativas, que convidam à participação, a arte digital propõe novas relações com a obra de arte e com o próprio conceito de criação. Entretanto, essa transformação não ocorre em um vácuo histórico: As infraestruturas digitais — exemplificadas por empresas como Google, Meta e Amazon — reproduzem assimetrias de poder inerentes ao colonialismo, ao centralizarem a coleta de dados e perpetuarem estruturas culturais dominantes em plataformas globais, como Instagram ou YouTube, impondo padrões estéticos e tecnológicos hegemônicos que moldam a produção cultural, um fenômeno conhecido como colonialismo digital.

Tal lógica se faz evidente na imposição de modelos tecnológicos e culturais hegemônicos², que distorcem ou silenciam expressões artísticas locais, marginalizando narrativas não-ocidentais e reforçando a dependência tecnológica de regiões periféricas. Dessa forma, a arte digital torna-se um terreno fértil para investigar as maneiras pelas quais as estruturas de poder moldam a produção, circulação e valoração da cultura no ambiente virtual, revelando as tensões entre inovação tecnológica e justiça cultural³.

² O conceito de hegemonia cultural, desenvolvido pelo teórico marxista Antonio Gramsci (1891-1937), refere-se ao processo pelo qual uma classe dominante exerce controle sobre a sociedade não apenas pela coerção (via Estado, leis, polícia), mas principalmente pela disseminação de seus valores, ideias e normas culturais como se fossem universais ou naturais. Essa dominação é consolidada por meio de instituições da sociedade civil, como educação, mídia, religião e arte, que moldam o senso comum, levando as classes subalternas a aceitarem passivamente a ordem vigente. Para Gramsci, a hegemonia envolve uma relação dinâmica de *consentimento* em vez de pura imposição, embora seja sustentada por uma combinação de coerção e persuasão. A resistência a essa hegemonia, segundo ele, ocorreria por meio da construção de uma *contra-hegemonia*, na qual grupos subordinados desenvolvem visões de mundo alternativas, articuladas por intelectuais "orgânicos" ligados a suas lutas. O conceito é central para entender como o poder se reproduz culturalmente, influenciando campos como os estudos críticos, a sociologia e a teoria política. Gramsci, A. *Cadernos do Cárcere* (1929-1935). Edição crítica: Civilização Brasileira, 2000.

³ O conceito de justiça cultural é aqui apresentado como uma crítica às desigualdades simbólicas e materiais na produção e distribuição de bens culturais, articulando-se com demandas por reconhecimento, representação e participação equitativa na vida cultural. A filósofa Nancy Fraser, em sua teoria da justiça como paridade participativa, argumenta que a justiça social exige tanto a redistribuição econômica quanto o reconhecimento cultural, combatendo hierarquias que marginalizam grupos por raça, gênero, classe ou etnia. Para Fraser, a justiça cultural implica garantir que todos tenham voz e visibilidade nas esferas públicas, questionando estruturas que naturalizam exclusões ou estereótipos. FRASER, Nancy. **Redistribuição ou reconhecimento? Justiça e reconhecimento em debates contemporâneos**. Tradução de Julio Assis Simões. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

No contexto da arte em suporte virtual, uma investigação sobre o colonialismo digital⁴ constitui-se enquanto eixo crítico fundamental para a compreensão das dinâmicas socioculturais atuais. Em um mundo hiperconectado dominado por plataformas e infraestruturas tecnológicas do Norte Global, as desigualdades históricas se perpetuam, reforçando dinâmicas de exclusão. Esse cenário justifica a urgência de analisar criticamente o apagamento de expressões artísticas locais e a imposição de padrões culturais hegemônicos, que comprometem a diversidade poética no campo artístico.

Apesar do conceito de colonialismo digital ser alvo de críticas justificadas, seja por sua associação a metáforas históricas ou por acusações de determinismo tecnológico, ele continua se destacando como uma estrutura de pensamento capaz de oferecer ótimas ferramentas para desvendar as complexas interações entre poder, cultura e tecnologia na contemporaneidade.

Este artigo tem como objetivo explorar a teoria do colonialismo digital, examinando suas bases conceituais e sua aplicação crítica no campo da arte contemporânea, com foco especial em suas manifestações nos meios artísticos digitais. Contudo, esta análise não busca esgotar o tema, nem oferecer uma definição única ou definitiva do conceito. Além disso, não pretendemos traçar abordagens reducionistas ou lineares com o colonialismo histórico, mas sim enfatizar as especificidades do contexto digital e suas implicações para o campo artístico. Ao evitar generalizações excessivas e determinismos tecnológicos, o artigo aspira a contribuir para uma leitura crítica e contextualizada sobre as interações entre tecnologia, poder e arte na era digital.

Além do mais, cabe advertir que entendemos que o colonialismo digital deve ser compreendido como uma extensão e atualização dos mecanismos do colonialismo histórico, uma vez que ele não opera de maneira autônoma ou espontânea, mas encontra suas raízes

⁴ Na literatura especializada, identificam-se duas conceptualizações distintas, porém inter-relacionadas das novas modalidades de colonialismo: o Colonialismo Digital e o Colonialismo de Dados. O primeiro conceito refere-se às estruturas hegemônicas exercidas por conglomerados corporativos transnacionais e nações economicamente dominantes sobre a infraestrutura tecnológica, os sistemas computacionais e as plataformas digitais, perpetuando assim assimetrias globais e relações de dependência econômica-cultural. O Colonialismo de Dados, por sua vez, caracteriza-se pela sistemática apropriação, controle e monetização de dados pessoais e coletivos enquanto recursos econômicos estratégicos, manifestando-se através de práticas como vigilância massiva e discriminação algorítmica. Embora conceitualmente distintos, estes fenômenos apresentam significativa interseccionalidade, uma vez que o Colonialismo de Dados constitui uma dimensão específica do Colonialismo Digital, onde a exploração sistemática de dados representa um dos mecanismos fundamentais pelos quais as infraestruturas e plataformas digitais reproduzem e amplificam estruturas de poder historicamente assimétricas.

nos interesses e dinâmicas já estruturados pelo colonialismo tradicional. Este fenômeno, em vez de ser uma ruptura, perpetua as mesmas hierarquias econômicas, políticas e culturais que sustentaram o domínio colonial ao longo dos séculos. Assim, as práticas digitais que marginalizam expressões culturais locais, impõem padrões tecnológicos ocidentais e concentram o poder em nações tecnologicamente avançadas estão intrinsecamente vinculadas aos objetivos históricos do colonialismo. Por essa razão, a questão racial deve ser posicionada como o ponto central do debate, pois as tecnologias digitais frequentemente reproduzem formas de exclusão e violência racial, mascaradas sob a aparência de neutralidade tecnológica. Este alinhamento reforça a necessidade de analisar criticamente o colonialismo digital como um fenômeno que não apenas atualiza as dinâmicas históricas, mas também aprofunda as desigualdades raciais das relações de poder atuais.

A estrutura deste artigo foi delineada de modo a conduzir o leitor por uma análise progressiva sobre o tema. Inicialmente, apresentaremos uma contextualização teórica do conceito de colonialismo digital, examinando suas origens, definições e implicações mais amplas no âmbito das dinâmicas de poder contemporâneas. Em seguida, exploraremos a relação entre esse conceito e o campo da arte digital, destacando como as práticas artísticas têm sido moldadas, limitadas ou ressignificadas pelas infraestruturas tecnológicas globais. Por fim, dedicaremos um item à apresentação de artistas que, por meio de suas obras, abordam criticamente as questões suscitadas pelo colonialismo digital, contribuindo para um entendimento mais profundo e plural deste fenômeno. Tal estrutura visa oferecer uma compreensão articulada, que possibilite ao leitor transitar do teórico ao prático de forma clara.

Definição de colonialismo digital

O colonialismo digital constitui uma forma contemporânea de dominação, enraizada na utilização das tecnologias digitais como instrumentos de controle político, econômico e social em escala global. Esse fenômeno manifesta-se a partir de uma nova partilha territorial do mundo, protagonizada por grandes conglomerados tecnológicos, cujas sedes encontram-se predominantemente no Norte Global. Tais conglomerados monopolizam o mercado digital,

disseminam seus produtos e serviços e extraem dados de usuários de maneira massiva, sobretudo em países menos industrializados. Detentoras de um poder sem precedentes, essas corporações moldam as infraestruturas digitais globais, impondo padrões e normas que reforçam as assimetrias existentes entre o Norte e o Sul Global. Por meio da coleta massiva de dados — estimada em trilhões de registros diários gerados por plataformas como TikTok e Facebook — essas empresas desenvolvem perfis preditivos que monitoram e moldam os comportamentos, como demonstrado pelo escândalo do Cambridge Analytics⁵. Em outras palavras, as grandes corporações tecnológicas, concentradas em um número reduzido de países, exercem um poder desproporcional sobre a economia global, moldando as relações de produção e consumo. Monopolizando o acesso às tecnologias digitais e aos dados, essas corporações perpetuam as desigualdades existentes e reforçam as hierarquias de poder entre os países.

Segundo um estudo conduzido pela Iniciativa de Proveniência de Dados (Data Provenance Initiative), um grupo composto por mais de 50 pesquisadores oriundos de universidades e da indústria, práticas como coleta indiscriminada de dados da internet beneficiam grandes corporações e exacerbam desigualdades geográficas e linguísticas (LONGPRE, S. et al. 2024, p.2). O estudo também alerta para desafios éticos relacionados a licenças, privacidade e a concentração de poder na mão de poucas empresas. Ademais, embora os conjuntos de dados utilizados em sistemas de inteligência artificial (IA) tenham apresentado um aumento absoluto na diversidade geográfica e linguística nos últimos anos, a representação relativa de países e idiomas continua fortemente concentrada em regiões ocidentais, como América do Norte e Europa. (LONGPRE, S. et al. 2024, p.10). Ainda que crescimento no número de idiomas e países representados seja expressivo, a distribuição desses dados continua desigual, com organizações do Sul Global contribuindo com menos produção de informações em modalidades como texto, áudio e vídeo. Essa concentração acentua uma perspectiva ocidental nos modelos de IA, restringindo sua capacidade de refletir a diversidade cultural e linguística global. Consequentemente, tal cenário perpetua os vieses

⁵ O escândalo da Cambridge Analytica, revelado em 2018, expôs o uso indevido de dados de milhões de usuários do Facebook sem consentimento explícito para influenciar processos eleitorais, incluindo a campanha presidencial dos EUA em 2016 e o referendo do Brexit. A empresa utilizou técnicas de mineração de dados e psicomетria para criar perfis detalhados de eleitores, direcionando mensagens personalizadas com o objetivo de manipular comportamentos políticos. O caso gerou um debate global sobre privacidade, ética no uso de dados e regulamentação de plataformas digitais.

sistêmicos do colonialismo histórico, alijando as comunidades sub-representadas, inclusive, de seu próprio desenvolvimento cultural e tecnológico.

O conceito de colonialismo digital consolida-se a partir dos anos 2000, quando a popularização da internet e a emergência das Big Techs redefiniram as dinâmicas de poder no ambiente virtual. Nesse período, a coleta massiva de dados, a vigilância sistêmica e a exploração comercial da vida digital intensificaram-se de forma inédita, suscitando reflexões sobre as novas formas de dominação e controle que se delineavam no ecossistema digital. A formulação desse conceito encontra ressonância nas críticas ao capitalismo contemporâneo, caracterizado pela financeirização estrutural, pela precarização das relações laborais e pela ampliação dos mecanismos de exploração. Desde sua gênese, o colonialismo digital tem sido objeto de análise em um espectro interdisciplinar, envolvendo contribuições de campos como a comunicação, a sociologia, a ciência política, a antropologia, a economia e o direito, entre outros.

Embora o conceito de colonialismo digital tenha ganhado tração em debates acadêmicos e culturais, ele enfrenta críticas e limites que desafiam sua aceitação universal. Uma das principais controvérsias reside na comparação entre o colonialismo histórico e o fenômeno digital contemporâneo. Apesar do reconhecimento do valor estratégico dos dados na economia global, alguns pesquisadores questionam se dados podem ser considerados commodities no mesmo sentido que recursos naturais foram durante o colonialismo clássico (DOYLE, 2023, p.18). Essa perspectiva sugere que a analogia pode simplificar excessivamente as complexas dinâmicas de poder e exploração no ambiente digital.

Além disso, críticos destacam que o conceito pode, em algumas formulações, negligenciar as dimensões raciais intrínsecas à exploração (LIPPOLD; FAUSTINO, 2022, p.69). Essa crítica aponta para um viés eurocêntrico que, ao focar em questões econômicas e tecnológicas, ignora fenômenos como o racismo algorítmico e a reprodução de desigualdades raciais mediadas pela tecnologia. Nesse sentido, o debate sobre colonialismo digital poderia obscurecer os impactos diferenciados que a exploração digital tem sobre populações racializadas. De acordo com os pesquisadores Walter Lippold e Deivison Faustino (2022, p.69):

O silêncio da literatura especializada em *digital colonialism*, *i-colonialism* ou *data colonialism*, sobre o racismo no universo digital é ensurdecedor. Se o racismo foi e continua sendo a base para as velhas e novas formas de colonialismo, nos perguntamos, como nos foi possível o advento de toda uma literatura sobre COLONIALISMO (digital) que não discute o racismo? Embora estejamos tratando,

fundamentalmente, de um arsenal teórico muito mais crítico que esse, a revisão bibliográfica que sustenta esse trabalho nos fez perguntar se esse campo de estudos não é, em sua grande maioria, contaminado pelo fardo do nerd branco. Frantz Fanon nos lembra que o racismo não se expressa apenas sobre as ofensas abertamente violentas ou estereotipadas, mas, sobretudo, na suposta universalização dos referenciais particulares europeus. Uma espécie de identitarismo branco permite ao pensamento crítico se supor radical sem, contudo, enfrentar as dimensões raciais da exploração de classe.

Por outro lado, defensores do termo argumentam que o conceito é capaz de abarcar as questões raciais, relacionando-o objetivamente a apropriação do trabalho e dos dados por grandes corporações tecnológicas (COULDRY; MEJIAS, 2018). Para esses autores, as práticas de extração e controle de dados são análogas à exploração colonial de recursos naturais, pois ambos perpetuam relações de poder desiguais entre o Norte e o Sul Global.

A noção de colonialismo digital, embora possa parecer difusa em alguns aspectos, encontra sua formulação mais sólida e sistemática nos escritos de Nick Couldry e Ulises A. Mejias, cuja obra é amplamente reconhecida como seminal para uma reflexão crítica e estruturada sobre o conceito. No artigo, *"Data Colonialism: Rethinking Big Data's Relation to the Contemporary Subject"*, os autores traçam um paralelo entre a coleta massiva de dados e a exploração colonial clássica, demonstrando como os dados digitais, tal como os recursos naturais no passado, são apropriados por grandes corporações para sustentar dinâmicas de poder e acumulação de capital. Em sua obra mais abrangente, *"The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism"*, Couldry e Mejias aprofundam essa análise, examinando os impactos sociais e subjetivos da "dataficação" da vida e denunciando o papel do capitalismo na colonização da esfera digital.

No contexto brasileiro, Sérgio Amadeu da Silveira destaca-se como um dos principais teóricos a adaptar o conceito ao Sul Global. Em sua obra *"Colonialismo de Dados: como opera a trincheira algorítmica na guerra neoliberal"*, Silveira investiga como as grandes corporações tecnológicas atuam em países periféricos, explorando dados de cidadãos e influenciando o debate público. Sua análise enfatiza a necessidade de políticas públicas que promovam a soberania digital, buscando reverter a dependência tecnológica e proteger os direitos de usuários em nações como o Brasil.

A reflexão sobre o colonialismo digital ganha ainda mais densidade com as contribuições de Deivison Faustino e Walter Lippold, que, em *"Colonialismo Digital: por uma crítica hacker-fanoniana"*, oferecem uma leitura interseccional entre tecnologia, capitalismo

e racismo. Inspirados pelas lutas anticoloniais e pelo pensamento de Frantz Fanon, os autores argumentam que o colonialismo digital se enraíza na expropriação do trabalho, dos dados e da subjetividade, perpetuando as estruturas de dominação colonial em novos formatos.

Como mencionado anteriormente, o conceito de colonialismo digital tem sido objeto de análise em diversas áreas do conhecimento, assumindo interpretações variadas conforme sua complexidade e abrangência. Nas ciências da comunicação, ele surge como uma crítica às dinâmicas de dominação cultural exercidas por plataformas digitais globalizadas. Tais plataformas, ao monopolizarem infraestruturas e serviços digitais, não apenas disseminam valores ocidentais, mas também modulam comportamentos individuais por meio de algoritmos que restringem a autonomia e o pensamento crítico. É justamente das ciências da comunicação a contribuição, por exemplo, da ideia de redes coloniais.

Na sociologia e na antropologia, o colonialismo digital é frequentemente compreendido como uma extensão contemporânea dos processos históricos de acumulação primitiva, como analisado por diversos teóricos desde Marx até Harvey (COULDRY; MEJIAS, 2019, p.340). A apropriação massiva de dados pessoais é comparada à expropriação de terras e recursos naturais realizada pelas potências coloniais no passado. Ao lado dessa apropriação, encontra-se a exploração de mão de obra precarizada em países do Sul Global, onde trabalhadores desempenham funções essenciais, mas invisibilizadas, como a etiquetagem de dados e a moderação de conteúdos digitais.

No campo da ciência política e das relações internacionais, o colonialismo digital suscita debates em torno da soberania digital e do papel das grandes empresas tecnológicas na governança política dos países. A concentração de poder nas mãos de poucos atores corporativos desafia os Estados-nação, ao mesmo tempo em que redesenha as dinâmicas geopolíticas tradicionais. A ausência de uma regulação eficaz para conter o poder desproporcional dessas empresas levanta preocupações sobre a crescente assimetria entre as nações e a influência direta de interesses corporativos sobre políticas públicas e direitos dos cidadãos, questões elaboradas por Flávia Lefèvre Guimarães (2019) em sua pesquisa sobre regulação de plataformas digitais no Brasil.

A economia política também oferece uma contribuição ímpar para a compreensão desse fenômeno ao destacar a financeirização dos dados como uma nova etapa na mercantilização da vida. A transformação de informações pessoais em ativos econômicos

sustenta modelos de negócio que ampliam as desigualdades globais, transferindo riqueza e poder do Sul para o Norte Global. Nesse contexto, os dados assumem o papel de um novo fator de produção, cuja exploração revela as contradições inerentes à economia digital contemporânea, como demonstrado por Morozov (2018, p.45-50) em sua crítica ao capitalismo.

Do ponto de vista ético e filosófico, o colonialismo digital é questionado em relação às suas implicações morais e aos dilemas que apresenta para a sociedade contemporânea. A coleta massiva de dados, a vigilância algorítmica e a manipulação de comportamentos suscitam um posicionamento crítico sobre a natureza do progresso tecnológico e a naturalização das relações de poder. Esse campo busca articular alternativas éticas para o desenvolvimento tecnológico, pautadas pela justiça social, sustentabilidade e respeito aos direitos humanos, como proposto por Eubanks (2018, p.180-185) em sua análise sobre automação da desigualdade.

Finalmente, no âmbito jurídico, o conceito é explorado através da necessidade de proteção de dados e da regulamentação das plataformas digitais, abordagem desenvolvida por Belli (2020, p.12-15) em seu estudo sobre governança digital e direitos fundamentais. A governança da internet e o uso de algoritmos em processos decisórios levantam questões legais complexas, especialmente no que concerne à discriminação, à privacidade e aos direitos fundamentais. A criação de marcos normativos nas esferas nacionais e internacionais capazes de equilibrar a inovação tecnológica com a proteção dos indivíduos é uma tarefa premente, mas ainda insuficientemente enfrentada.

A controvérsia em torno do conceito de colonialismo digital reflete disputas sobre como interpretar e abordar as dinâmicas de poder na era digital, evidenciando que o tema ainda demanda desenvolvimento teórico e múltiplas perspectivas. Enquanto alguns enxergam no termo uma ferramenta analítica útil, outros alertam para o risco de simplificações excessivas ou de interpretações que desviem o foco das relações sociais que efetivamente estruturam o universo digital.

Colonialismo e a arte digital

Conforme abordado na seção precedente, o conceito de colonialismo digital surge de uma perspectiva multidisciplinar propondo diálogo com diversas áreas do conhecimento. Contudo, no âmbito artístico e cultural, especialmente no contexto brasileiro, suas pesquisas ainda se encontram em fase embrionária, com debates pouco consolidados. Diante disso, como veremos a seguir, o campo artístico encontra-se frequentemente convocado ao debate por outras áreas do conhecimento, o que torna imperativo que dediquemos parte de nossos esforços em uma reflexão aprofundada sobre o colonialismo digital e suas implicações em nosso campo de pesquisa.

O livro *Colonialismo Digital: Por uma Crítica Hacker-Fanoniana* (2023), de Deivison Faustino e Walter Lippold, aborda, sob a perspectiva da crítica da economia política da tecnologia, questões que ressaltam a importância de inserir o debate sobre colonialismo digital no campo da arte. Ainda que os autores tenham como foco principal a análise racial das dinâmicas colonialistas que sustentam o domínio tecnológico contemporâneo, o impacto dessas dinâmicas sobre a produção artística é abordado de maneira significativa. Os autores analisam, por exemplo, como as tecnologias digitais intensificam a mercantilização da arte, desafiando a singularidade das obras por meio de lógicas de reprodução e quantificação. Um exemplo disso é a ascensão dos NFTs (p. 104), que transformam a ontologia da arte no ambiente do ciberespaço. Os autores também investigam como o trabalho artístico é explorado por plataformas online, destacando que inteligências artificiais, treinadas por trabalhadores em condições precárias (p. 115), se apropriam de criações artísticas para atender às exigências do mercado e do capital. Nesse contexto, o livro propõe a descolonização tecnológica como uma estratégia de resistência, defendendo a valorização da tecnodiversidade e o fortalecimento de espaços autônomos de produção artística. Faustino e Lippold ampliam o debate sobre a colonialidade digital no campo da arte, articulando alternativas emancipatórias contra a homogeneização e exploração impostas pelo capital global.

Outra publicação relevante sobre o tema é o livro *Políticas da Imagem: Vigilância e Resistência na Dadosfera* (2021), de Giselle Beiguelman, que explora as interseções entre imagem, tecnologia e poder na era digital. A autora argumenta que a vigilância por meio de

tecnologias baseadas em imagens e algoritmos configura uma "biopolítica da dadosfera" (p.77), em que práticas de controle, opressão e exploração digital evocam dinâmicas coloniais. A noção de datacolonialismo (p.72) é central à obra, descrevendo como os algoritmos, frequentemente enviesados, perpetuam desigualdades raciais e sociais, ampliando a exploração de dados pessoais por grandes corporações tecnológicas. Beiguelman destaca a intrusão das tecnologias digitais nos corpos e mentes dos indivíduos, por meio de dispositivos de vigilância, reconhecimento facial e rastreamento de emoções, que exercem controle semelhante ao das práticas coloniais tradicionais. A autora propõe que a resistência a essas formas de opressão passa pela construção de uma consciência crítica sobre a produção e uso das imagens e a adoção de práticas éticas que promovam a justiça social. Combinando reflexões sobre racismo algorítmico, a banalização da memória digital e as transformações do espaço urbano, o livro oferece um panorama amplo sobre as dinâmicas de poder na era digital. Apesar de não tratar objetivamente sobre a arte, Beiguelman dialoga fortemente com a questão por meio da imagem.

Possíveis reflexões sobre o papel da arte no colonialismo digital

A virada do milênio foi marcada por uma convergência significativa entre a arte e a ciência, impulsionada pelos avanços exponenciais na computação e na digitalização. Campos emergentes como a bioarte e a arte telemática passaram a incorporar elementos biológicos e tecnologias da comunicação, possibilitando uma integração inédita entre disciplinas e desafiando as fronteiras tradicionais entre arte e ciência. Paralelamente, o conceito de pós-digital emergiu como uma resposta à crescente ubiquidade da tecnologia, propondo uma reavaliação do papel do progresso científico na criação artística, defendendo sua integração com os aspectos socioculturais da produção artística, em vez de uma ferramenta que tem fim em si mesma.

Atualmente, a arte digital encontra-se consolidada como elemento constitutivo do circuito artístico global, utilizando códigos, dados e tecnologias imersivas para expandir os limites do imaginário humano. Contudo, enquanto a arte celebra sua emancipação tecnológica, questões como o colonialismo digital levantam preocupações sobre como os

mesmos meios que supostamente surgem com o intuito de democratizar os processos de criação podem perpetuar estruturas de dominação e exclusão.

Diante do panorama apresentado, marcado pelo crescente poder das grandes plataformas digitais e pela radicalização de seu discurso político⁶ nos últimos anos, torna-se imprescindível desenvolver uma análise crítica das condições que regem a produção, circulação⁷ e recepção da arte digital na contemporaneidade. Por essa perspectiva, podemos identificar ao menos cinco pontos em que o campo artístico contribui de maneira significativa para essa agenda: em primeiro lugar, ao questionar a suposta universalidade das tecnologias digitais; em segundo lugar, o enfrentamento das práticas de apropriação cultural; em seguida, ao expor os vieses algorítmicos, que reforçam estruturas de dominação racial, de gênero e econômica; na sequência, fomentando formas de colaboração entre nações periféricas, construindo alternativas que escapam à lógica de dependência tecnológica e cultural imposta por centros hegemônicos; e, por fim, ao denunciar as práticas de vigilância algorítmica, pois estas desestabilizam o olhar panóptico das plataformas. Esses cinco eixos tornam evidente a capacidade transformadora da arte na construção de uma crítica robusta ao colonialismo digital e na abertura de horizontes para práticas emancipadoras.

A questão sobre como a aparente universalidade da tecnologia digital, frequentemente glorificada como um espaço de democratização e inclusão, pode operar como um instrumento de colonialismo cultural é, sem dúvida, central no debate contemporâneo. Na interseção entre arte e tecnologia, essa problemática ganha profundidade, pois a arte digital não apenas reflete, mas também questiona as dinâmicas hegemônicas que moldam o mundo digital. A ideia de uma lógica e estética globais, que se sobrepõem às expressões culturais locais, revela a face colonial da infraestrutura tecnológica: códigos e algoritmos, longe de serem neutros, carregam as marcas de sistemas de valores enraizados nas visões de mundo das sociedades que os produzem, como demonstra Ruha Benjamin (2019, p.65-70) em sua crítica às

⁶ Como exemplo, cita-se o apoio e a participação de Elon Musk no governo norte-americano de Donald Trump e pela decisão de Mark Zuckerberg de flexibilizar as políticas de verificação de fatos em suas plataformas, em um contexto marcado por crescentes debates sobre a influência das grandes empresas de tecnologia na política.

⁷ Iniciativas como a *Don't Delete Art* (DDA), criada em 2020 pela *National Coalition Against Censorship* (NCAC) em colaboração com ativistas, colecionadores e organizações de direitos humanos, como a *Artists at Risk Connection* (ARC) e a *Freemuse*, oferecem suporte a artistas censurados em redes sociais. O projeto busca sensibilizar o público sobre os impactos da censura artística nas plataformas digitais, promovendo a liberdade de expressão e exigindo práticas de moderação mais justas e inclusivas. Entre suas ações destacam-se a *DDA Gallery*, dedicada à exposição de obras censuradas, campanhas de advocacy e a disponibilização de recursos para orientar artistas sobre as políticas de censura nas redes.

tecnologias racializadas. Em vista tal conjuntura, a arte digital passa a ser a ser um campo privilegiado para desvelar tais camadas de dominação, denunciando o apagamento de identidades e propondo novas formas de existência que resistem à homogeneização. Ao desestabilizar a pretensa neutralidade dos meios digitais e propor contranarrativas estéticas, a arte não só responde a essa questão, mas também sugere possibilidades de reimaginação das relações entre tecnologia, cultura e poder.

A apropriação cultural na arte digital, entendida como uma forma de violência cognitiva seguindo o conceito elaborado por Santos (2007, p.45-47) em sua análise da epistemologia do sul, reveste-se de uma importância ímpar no cenário contemporâneo e exige do campo artístico uma resposta articulada. O apagamento das narrativas originais e significados das obras oriundas de culturas marginalizadas, aliado à mercantilização dessas expressões dentro de um sistema de valor ocidental, despoja essas culturas de sua autonomia enquanto transforma a criação artística em objeto de consumo, completamente desenraizado de seu contexto. A arte digital, pela facilidade com que reproduz e dissemina símbolos culturais, frequentemente amplifica essa dinâmica, diluindo significados ancestrais em narrativas globais que favorecem os interesses do mercado. Em tal contexto, o campo da arte torna-se um espaço privilegiado para problematizar a crise de valor cultural instaurada pela digitalização. Ao mesmo tempo, a prática artística pode operar como um território de resistência, defrontando as lógicas hegemônicas que instrumentalizam as manifestações culturais locais e propondo caminhos que resgatem a autenticidade, a dignidade e o protagonismo das comunidades cuja cultura foi apropriada. Do mesmo modo, cabe à arte refletir sobre essas tensões e assumir uma posição crítica e criativa na construção de alternativas que revalorizem o pluralismo cultural e a integridade das tradições diante das dinâmicas predatórias do capitalismo tecnológico.

Pesquisas sobre os vieses algorítmicos e as lógicas que estruturam as plataformas digitais também podem ser de interesse do campo da arte ao revelar os mecanismos de perpetuação dos sistemas de dominação racial, de gênero e econômicos. Os algoritmos, concebidos dentro de contextos culturais específicos e frequentemente impregnados por valores hegemônicos, operam como filtros invisíveis que determinam o que é visto. A arte digital, por sua vez, acaba assumindo um papel ambivalente: pois, pode tanto reproduzir essas assimetrias quanto confrontá-las de maneira crítica. Ao abordar a construção de contra-

narrativas, os artistas têm a oportunidade de expor as opacidades desses sistemas e criar obras que subvertam as lógicas discriminatórias dos algoritmos, resgatando vozes e histórias marginalizadas. Além disso, o uso do digital como ferramenta de resistência decolonial desafia a ideia de que as tecnologias são neutras, ao demonstrar que a própria infraestrutura tecnológica pode ser transformada em um espaço de luta e emancipação. Nesse sentido, a arte digital contribui para o campo de disputa simbólica e política, onde os vieses estruturais podem ser não apenas revelados, mas ressignificados, abrindo caminhos para novas formas de expressão e justiça social no contexto das culturas digitais contemporâneas.

A noção de "interrupção digital" apresenta-se como uma estratégia primordial no confronto contra vieses algorítmicos e as lógicas que perpetuam estruturas de dominação. Ao propor a colaboração entre nações periféricas, esse conceito desafia o universalismo tecnológico alinhados aos interesses hegemônicos das grandes potências digitais. A arte digital, nesse contexto, pode desempenhar um papel capital na construção de novas epistemologias tecnológicas, capazes de integrar valores locais, memórias históricas e identidades culturais diversificadas. Além de desconstruir as infraestruturas algorítmicas que reproduzem desigualdades, a "interrupção digital" oferece caminhos para a criação de narrativas autônomas e estéticas pluralistas, permitindo que a arte se transforme em um espaço de resistência e reconfiguração. Ao abraçar práticas artísticas que rejeitam os imperativos homogêneos das plataformas dominantes, é possível reimaginar uma produção cultural digital que transcenda as fronteiras da dominação, fomentando justiça simbólica e material em escala global.

A crescente interseção entre arte, tecnologia e vigilância algorítmica coloca a arte digital em uma posição estratégica para questionar as dinâmicas de poder que sustentam a extração de dados e a erosão da privacidade. Nesse cenário, a noção de "pós-digital", que desloca o foco da técnica para o humano, se mostra parte de um arcabouço conceitual basilar na resistência e no empoderamento. Por meio de práticas artísticas que denunciem os mecanismos de controle, como a *Surveillance Art*, por exemplo, a arte digital tem o potencial de construir espaços de autonomia, visibilidade e dignidade, especialmente para comunidades marginalizadas. Uma alternativa para essa questão está na fusão entre criatividade e crítica social pode transformar o campo digital em um lugar de atuação constante, onde a arte desafia

sistematicamente os mecanismos de subjugação e contribuindo para a reimaginação de relações, baseadas na equidade entre tecnologia e humanidade.

Estéticas de resistência: artistas e o colonialismo digital

No encontro entre arte digital e crítica ao colonialismo tecnológico, destacam-se artistas como Morehshin Allahyari, Tabita Rezaire e Skawennati Tricia Fragnito, cujas narrativas poéticas desconstroem as dinâmicas de poder que permeiam o ciberespaço. Suas produções exploram as continuidades entre práticas coloniais históricas e formas contemporâneas de dominação tecnológica, expondo as desigualdades que atravessam as plataformas digitais e os algoritmos. A partir de abordagens distintas, suas obras recuperam histórias silenciadas, propõem epistemologias alternativas e projetam futuros mais inclusivos. A perpetuação das desigualdades no espaço digital é confrontada por narrativas que apontam para a descolonização da arte e da tecnologia, abrindo caminhos para que culturas marginalizadas recuperem seu protagonismo na criação digital.

Morehshin Allahyari, uma artista iraniana-curda radicada nos Estados Unidos, utiliza tecnologias como modelagem 3D, escultura digital e inteligência artificial para abordar questões de poder, identidade e história, explorando as complexas dinâmicas do colonialismo digital. Em sua obra, o conceito reflete-se por meio da apropriação de dados e artefatos culturais por corporações e instituições do Norte Global, frequentemente sob o pretexto de preservação, mas que muitas vezes resultam na exclusão das comunidades de origem e na monopolização do acesso ao próprio patrimônio cultural local.

Entre suas obras mais impactantes está *“Material Speculation: ISIS”*, na qual Allahyari recria digitalmente artefatos destruídos pelo grupo ISIS, inserindo arquivos digitais como imagens, mapas e textos dentro das reconstruções 3D. Esses arquivos, disponibilizados publicamente, tornam-se uma forma de resistência ao apagamento histórico e à exclusividade imposta por instituições hegemônicas.

Outro exemplo marcante é *“She Who Sees the Unknown”*, onde Allahyari revisita figuras monstruosas femininas e queer da mitologia do Oriente Médio. Utilizando tecnologia digital, ela reconstrói narrativas marginalizadas, denunciando o monopólio cultural do

Ocidente sobre a história. Nesse projeto, a artista também critica o conceito de "cuidado violento", uma prática na qual instituições alegam proteger o patrimônio cultural enquanto lucram com réplicas digitais e mantêm dados em servidores privados, ignorando o impacto histórico de intervenções ocidentais.

A obra de Allahyari, além de criticar as estruturas tecnológicas dominantes, sugere alternativas como o acesso estratificado ao conhecimento, priorizando as comunidades culturalmente conectadas aos artefatos. Dessa forma, suas produções artísticas não apenas expõem as desigualdades do colonialismo digital, mas também oferecem visões de resistência e emancipação cultural.

Já Tabita Rezaire, artista franco-guianesa-dinamarquesa, utiliza os meios digitais para abordar o colonialismo, a espiritualidade e as conexões entre corpo e tecnologia. Residente na Guiana Francesa, onde fundou o projeto AMAKABA — um espaço dedicado à espiritualidade, saúde e política —, Rezaire critica as dinâmicas de dominação perpetuadas pelas infraestruturas digitais, propondo alternativas baseadas na ancestralidade e na cura. Sua obra reflete uma abordagem profunda do que ela define como “colonialismo eletrônico”, denunciando a maneira como a internet reforça hierarquias ocidentais e desigualdades entre o Norte e o Sul Global.

Em *“Deep Down Tidal”* (2017), Rezaire faz incursões sobre a relação simbólica entre os cabos de fibra ótica submersos e antigas rotas coloniais marítimas, revelando como essas infraestruturas, que hoje sustentam os fluxos globais de dados, replicam geografias de exploração e poder. De forma complementar, em *“Afro Cyber Resistance”* (2014), ela ocupa o espaço digital para celebrar a identidade negra e resistir às dinâmicas de supremacia digital branca, criando uma contranarrativa que desafia as estruturas racistas, classistas e patriarcais da internet.

Rezaire expande o conceito de tecnologia ao integrá-lo com práticas ancestrais, como a comunicação espiritual, o uso de plantas medicinais e a ciência iogue. Em *“Sugar Walls Teardom”* (2016), parte da exposição *Exotic Trade*, ela homenageia mulheres negras cujos corpos foram explorados para avanços científicos e médicos, ao mesmo tempo em que sugere a reconexão com uma sabedoria ancestral perdida. Essa obra ressalta como as tecnologias contemporâneas continuam a explorar corpos racializados, enquanto propõe caminhos para a cura histórica e energética.

A ideia de descolonizar a tecnologia é central em sua prática. Em *“Peaceful Warrior”* (2015), Rezaire apresenta ferramentas como a ioga kemética como prática de transformação pessoal e coletiva, necessárias para questionar as estruturas de poder externas.

Por meio de uma obra que mescla crítica e poesia, Tabita Rezaire nos convida a repensar como tecnologias digitais e ancestrais podem coexistir sem reproduzir opressões. Suas criações questionam as ferramentas que moldam o presente, propondo caminhos para um futuro mais equitativo, onde a cura do passado seja parte essencial da construção de novas possibilidades.

Outro exemplo é o da artista multimídia Skawennati, de origem *Kanien'kehá ka* (Mohawk) nascida no Canadá. Skawennati destaca-se por utilizar tecnologias digitais para reimaginar narrativas indígenas, combinando passado, presente e futuro. Seu trabalho explora o conceito de colonialismo digital ao abordar como os espaços online e as novas mídias podem ser territórios de resistência e reconstrução cultural para comunidades historicamente marginalizadas. Co-fundadora do *Aboriginal Territories in Cyberspace* (AbTeC), uma rede de pesquisa dedicada a garantir a presença indígena em ambientes virtuais, Skawennati também liderou projetos pioneiros como o *CyberPowWow*, a primeira galeria de arte online voltada para arte indígena contemporânea.

Em obras como *TimeTraveller™*, uma série de machinima que revisita momentos históricos importantes para os povos indígenas por meio da ficção científica, Skawennati desafia as narrativas coloniais que frequentemente marginalizam essas histórias. Já em *She Falls for Ages*, a artista reimagina a história da criação Haudenosaunee em um cenário de ficção científica, promovendo o que chama de “futurismo indígena”, ao valorizar as tecnologias e perspectivas nativas. Por meio do projeto *Skins: Storytelling in Cyber Space*, ela capacita jovens indígenas a desenvolverem videogames e narrativas digitais, assegurando que essas ferramentas sejam utilizadas para afirmar identidades culturais e resistir à hegemonia tecnológica.

Além disso, Skawennati é co-fundadora de *daphne*, o primeiro centro de artistas indígenas em Montreal, um espaço que segue protocolos e perspectivas indígenas, promovendo segurança e autonomia artística. Suas criações não apenas questionam o apagamento e a apropriação de culturas indígenas no ciberespaço, mas também oferecem

alternativas para a descolonização tecnológica, demonstrando como as novas mídias podem ser usadas para a autodeterminação cultural e a criação de futuros inclusivos e plurais.

Considerações finais

As discussões aqui apresentadas reafirmam a urgência de integrar o debate sobre colonialismo digital à produção artística e cultural, reconhecendo a arte como um campo vital para a crítica e a transformação social. A arte digital, em sua complexidade e versatilidade, oferece um terreno fértil para expor e confrontar as dinâmicas de poder que estruturam o ciberespaço, ao mesmo tempo em que permite a construção de narrativas que resistem às lógicas de exclusão e apagamento impostas pelo colonialismo de dados.

A abordagem interdisciplinar entre arte, tecnologia e política cultural revela que o colonialismo digital não é apenas um reflexo das assimetrias históricas, mas um sistema ativo que perpetua desigualdades raciais, de gênero e econômicas. Nesse contexto, a produção artística emerge como uma força disruptiva capaz de desestabilizar estruturas hegemônicas, propor alternativas estéticas e resgatar a autonomia cultural das comunidades marginalizadas. Obras de artistas que dialogam com esse tema demonstram que a arte digital não apenas denuncia as práticas de exploração tecnológica, mas também imagina futuros nos quais a tecnologia serve à inclusão, à diversidade e à emancipação.

Atender ao chamado para discutir o colonialismo digital no campo artístico não é apenas uma tarefa acadêmica, mas uma responsabilidade ética e política. É necessário fomentar um olhar crítico que desvele as tensões entre universalidade e localidade, hegemonia e subalternidade, monopólio tecnológico e autonomia cultural. Somente por meio de um engajamento ativo com essas questões será possível construir uma prática artística que responda aos desafios do nosso tempo, promovendo uma decolonização do espaço digital e uma renovação das relações entre arte, tecnologia e sociedade.

Referências

- ARORA, P. **The Next Billion Users: Digital Life Beyond the West**. Cambridge: Harvard University Press, 2019.
- BEIGUELMAN, G. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BELLI, L. (Ed.). **Governança e regulações da Internet na América Latina: análise sobre infraestrutura, privacidade, cibersegurança e evoluções tecnológicas em homenagem aos dez anos da South School on Internet Governance**. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2020.
- BENJAMIN, R. **Race After Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code**. Cambridge: Polity Press, 2019.
- BUOLAMWINI, J. **Gender Shades: Intersectional Accuracy Disparities in Commercial Gender Classification**. Proceedings of Machine Learning Research, v. 81, p. 1-15, 2018.
- CHAN, A. **Networking Peripheries: Technological Futures and the Myth of Digital Universalism**. Cambridge: MIT Press, 2019.
- COLEMAN, B. **Hacker, Hoaxer, Whistleblower, Spy: The Many Faces of Anonymous**. London: Verso, 2020.
- COULDRY, N.; MEJIAS, U. A. **Data colonialism: rethinking big data's relation to the contemporary subject**. Television & New Media, v. 20, n. 4, p. 336-349, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1527476418796632>. Acesso em: 3 jan. 2025.
- CRAMER, F. **What is 'Post-digital'?** APRJA, v. 3, n. 1, p. 10-15, 2014.
- CRAWFORD, K.; JOLER, V. **Anatomy of an AI System: The Amazon Echo as an anatomical map of human labor, data and planetary resources**. AI Now Institute and Share Lab, 2018.
- DIAWARA, M. **Digital Coloniality and 'Next Billion Users': The Political Economy of Google Station in Nigeria**. Available at SSRN, 2018.
- DONEDA, D. **Da privacidade à proteção de dados pessoais: elementos da formação da Lei geral de proteção de dados**. 2. ed. São Paulo: Thomson Reuters Brasil, 2019.
- DOYLE, Waddick. **Sufism, attention and digital colonization**. Tasavvuf Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, v. 2, n. 1, p. 11-25, jul. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.32739/ustad.2023.3.37>. Acesso em: 3 jan. 2025.
- EUBANKS, V. **Automating Inequality: How High-Tech Tools Profile, Police, and Punish the Poor**. New York: St. Martin's Press, 2018.
- FERNÁNDEZ CASTRILLO, C. **Digital Countervisuality: Analytical Approaches to Resistance in the Digital Realm**. Artnodes, n. 26, p. 1-12, 2020.
- FLORIDI, L. **Soft Ethics and the Governance of the Digital**. Philosophy & Technology, v. 31, n. 1, p. 1-8, 2018.
- GALLARDO, F. **Digital Decolonization: A Case Study of Artistic Practice in Latin America**. New Media & Society, v. 23, n. 4, p. 30-45, 2021.

GASKINS, N. **Techno-Vernacular Creativity and Innovation: Culturally Relevant Making Inside and Outside of the Classroom**. Cambridge: MIT Press, 2021.

GRAHAM, M. **Digital Hegemonies: The Localness of Search Engine Results**. *Annals of the American Association of Geographers*, v. 106, n. 3, p. 30-35, 2016.

GRAY, M. L.; SURI, S. **Ghost Work: How to Stop Silicon Valley from Building a New Global Underclass**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2019.

GUIMARÃES, F. L. **Regulação de plataformas digitais no Brasil: limites e possibilidades no contexto normativo nacional**. *Revista de Direito, Estado e Telecomunicações*, v. 11, n. 1, p. 1-20, 2019.

HEIKKILÄ, M.; ARNETT, S. **This is where the data to build AI comes from**. *MIT Technology Review*, 18 dez. 2024. Disponível em: <https://www.technologyreview.com/2024/12/18/1108796/this-is-where-the-data-to-build-ai-comes-from/>. Acesso em: 3 jan. 2025.

HUI, Y. **Tecnodiversity: A Theory of Digital Media and Cultural Technologies**. Philadelphia: Temple University Press, 2020.

LIPPOLD, W.; FAUSTINO, D. **Colonialismo digital, racismo e acumulação primitiva de dados. Germinal: marxismo e educação em debate**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 56-78, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/49760>. Acesso em: 3 jan. 2025.

LIPPOLD, W.; FAUSTINO, D. **Colonialismo Digital: por uma crítica hacker-fanoniana**. Prefácio de Sérgio Amadeu. São Paulo: Boitempo Editorial, 2023.

LONGPRE, S. et al. **Bridging the Data Provenance Gap Across Text, Speech, and Video**. Data Provenance Initiative, 2024.

LYON, D. **The Culture of Surveillance: Watching as a Way of Life**. Cambridge: Polity Press, 2018.

MANOVICH, L. **AI Aesthetics**. Moscow: Strelka Press, 2018.

MARTÍNEZ-ROLÁN, X.; PIÑEIRO-OTERO, T. **Digital Resistance Practices in Latin America: Challenging Techno-colonialism**. *Communication & Society*, v. 32, n. 4, p. 1-15, 2019.

MOROZOV, E. **Big Tech: A ascensão dos dados e a morte da política**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MURRAY, D. **Mapping Digital Art and Racial Politics**. *Cultural Politics*, v. 16, n. 1, p. 25-30, 2020.

NAKAMURA, L. **Digital Racial Justice: Algorithms, Platforms, and Visual Culture**. New York: NYU Press, 2019.

NOBLE, S. U. **Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism**. New York: NYU Press, 2018.

PHILIP, K. **What is a technological author? The pirate function and intellectual property**. *Postcolonial Studies*, v. 8, n. 2, p. 101-106, 2005.

POHLE, J.; THIEL, T. **Digital sovereignty**. *Internet Policy Review*, v. 9, n. 4, p. 1-19, 2020.

PRITCHARD, H.; SNYDER, E. **Digital Ethics as Techno-Utopia: On the Possibilities of a Just Technology**. Digital Culture & Society, v. 5, n. 1, p. 20-25, 2019.

SANTOS, B. S. **Beyond Abyssal Thinking: From Global Lines to Ecologies of Knowledges**. Review, v. 30, n. 1, p. 45-50, 2007.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. (Org.). **Colonialismo de dados: como opera a trincheira algorítmica na guerra neoliberal**. 1ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2021, v. 1.

TAYLOR, L. S. **Digital Decolonization: Indigenous Resurgence and Counter-Computation**. Indigenous Policy Journal, v. 30, n. 3, p. 15-20, 2019.

TUCK, E.; YANG, K. W. **Decolonization is not a metaphor**. Decolonization: Indigeneity, Education & Society, v. 1, n. 1, p. 1-40, 2012.

VENN, C. **Neoliberal Political Economy, Biopolitics and Colonialism: A Transcolonial Genealogy of Inequality**. Theory, Culture & Society, v. 26, n. 6, p. 206-233, 2009.

ZUBOFF, S. **The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power**. New York: PublicAffairs, 2019.

Recebido em 28/01/2025

Aceito em 04/04/2025

O SOM NA *MISE EN SCÈNE* DO DOCUMENTÁRIO *EL ÁRBOL NEGRO* (2018): MEMÓRIA, TERRITÓRIO E RESISTÊNCIA QOM

José Francisco Serafim¹

Raquel Salama Martins²

Resumo: O artigo analisa o uso do som no documentário *El árbol negro* (2018), de Máximo Ciambella e Damián Coluccio, como elemento fundamental da *mise en scène*, especialmente na construção de sentidos ligados à cosmologia dos indígenas Qom. Com base nas teorias da “audiovisão” (Chion, 2011), da ecologia acústica (Schafer, 2001) e tendo como metodologia a análise interna (Aumont e Marie, 2009), investiga-se como os sons fundamentais e arquetípicos do território dialogam com as imagens para criar “metáforas audiovisuais” (Nichols, 2005). O estudo também recorre a abordagens do cinema indígena, da antropologia e da etnomusicologia para evidenciar a escuta como central no pensamento ameríndio. A análise revela que o som ambiente não apenas situa o território, mas também reflete os conflitos entre a cosmovisão Qom e o agronegócio, apoiando a narrativa do protagonista em sua jornada espiritual. Por meio da encenação das escutas seletivas dos personagens, o som transita entre os mundos físico e espiritual, reforçando o perspectivismo indígena como eixo simbólico do filme.

Palavras-chave: som; *mise en scène*; documentário indígena; desenho sonoro.

SOUND IN THE *MISE EN SCÈNE* OF THE DOCUMENTARY *EL ÁRBOL NEGRO* (2018): QOM MEMORY, TERRITORY, AND RESISTANCE

Abstract: This article analyzes the use of sound in the documentary *El árbol negro* (2018), by Máximo Ciambella and Damián Coluccio, as a fundamental element of the *mise en scène*, particularly in constructing meanings connected to the cosmology of the Qom Indigenous people. Drawing on theories of “audiovision” (Chion, 2011), acoustic ecology (Schafer, 2001), and using internal analysis as a methodology (Aumont and Marie, 2009), the study investigates how fundamental and archetypal territorial sounds interact with images to create “audiovisual metaphors” (Nichols, 2005). The research also incorporates approaches from Indigenous cinema, anthropology, and ethnomusicology to highlight listening as central to Amerindian thought. The analysis

¹ Professor da Faculdade de Comunicação da UFBA. Professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas e pesquisador do Instituto de Saúde Coletiva da UFBA. Graduado em Ciências Sociais pela USP (1984), com mestrado em cinema documentário (antropológico) pela Universidade Paris X - Nanterre (1994), mestrado em Instituição, trabalho e educação - École des Hautes Études en Sciences Sociales (1993) e doutorado em cinema antropológico pela Universidade Paris X - Nanterre (2000). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3865920667222556>.

² Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas, da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA) e bolsista Capes entre 2020 e 2024, com o projeto de pesquisa “*Mise en Yapú*: os sons ambiente na *mise en scène* contemporânea do cinema documental latino-americano feito com indígenas” (2022), orientado pelo prof. José Francisco Serafim. Desde 2015, é membro do núcleo de pesquisa Nanook, do Laboratório de Análise Fílmica (LAF), coordenado pelos profs. José Serafim e Guilherme Maia. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4414-4682>. E-mail: raquel.salama@ufba.br

reveals that ambient sound not only locates the territory but also reflects the tensions between the Qom worldview and agribusiness, supporting the protagonist's narrative in his spiritual journey. Through the staging of the characters' selective listening, sound moves between the physical and spiritual realms, reinforcing Indigenous perspectivism as the film's symbolic axis.

Keywords: sound; *mise en scène*; Indigenous documentary; sound design

Introdução

O documentário é um espaço privilegiado para a exploração de realidades muitas vezes à margem da sociedade dominante. Em *El árbol negro* (2018), dirigido por Máximo Ciambella e Damián Coluccio, o som é uma materialidade sutil que, articulada à imagética, constitui simbologias que evocam o mito da Árvore Negra, que ainda povoa a memória dos Qom, povos originários da Argentina, e os processos de resistência destes indígenas, cercados por um empreendimento – a indústria do carvão – que pressiona o território onde vivem, ameaçando seus modos de subsistência. Através de uma edição sonora que, na montagem, valoriza o poder do som, os diretores conseguiram, ainda que então iniciantes no longa-metragem, construir uma narrativa que se aproxima da cosmo percepção indígena, onde o som emerge como elemento central da *mise en scène*.

Estudos etnomusicológicos sobre cosmologias ameríndias apontam a escuta como uma forma de abertura a realidades que transcendem as relações humanas. Rafael Bastos (2012), ao investigar os Kamayurá, observa que para esse povo, o verbo *anup* (ouvir) também implica compreender, superando a percepção visual. Para os Kamayurá, como para muitos povos ameríndios, o ouvido (*yapú*) é central para o pensamento, a compreensão do mundo, da vida, mais do que para a escuta, em si.

No contexto de filmes contemporâneos feitos com indígenas, a dimensão sonora não se limita ao estilo, configurando-se como âncora para a encenação. O som tende a ser utilizado para expressar conhecimentos sagrados e espirituais, funcionando como parte da *mise en scène* e enfatizando “sons fundamentais” e “arquetípicos” do ambiente (Schafer, 2001). Em *El árbol negro*, o som do maquinário e outros sons

externos aos limites do território indígena são captados, editados (ou seja, têm suas características moduladas, no que Daniel Deshays (2006) chama de escritura sonora) e inseridos, na montagem, junto às imagens, de modo a criar “efeitos audiovisógenos” (Chion, 2009), particularmente o “efeito de significado” (Chion, 2009, p. 468), que surge da tensão entre som (o desmatamento do agronegócio) e imagem (o território indígena preservado, a profunda integração dos Qom com a mata).

Neste contexto, o objetivo do estudo é analisar a função do som na *mise en scène* do cinema documental de temática indígena, considerando tanto sua estética quanto suas implicações cosmopolíticas. O artigo investiga como os sons, em especial os “sons fundamentais e arquetípicos” (Schafer, 2001) do território, atuam como um elemento da *mise en scène* em *El árbol negro*, criando camadas de significados que representam a escuta do protagonista, que como toda e qualquer escuta, é seletiva. Baseando-nos em conceitos da teoria da audiovisão, de Michel Chion (2011; 2009), e dos estudos da ecologia acústica, de Murray Schafer (2001), investigamos, com base na “análise interna”, um dos métodos de análise sistematizadas por Aumont e Marie (2009), se o som pode ser considerado, tal como a imagem, um elemento de *mise en scène* deste filme feito com indígenas, ou seja, se o som também pode ser captado, editado e mixado de modo a produzir, na montagem, e numa relação dialógica com as imagens, sentidos que vão além daqueles já dados pelo plano visual.

Partimos do pressuposto de que, através da disposição de elementos visuais na cena, como defendeu David Bordwell (2008), mas também sonoros, é possível constituir significados, servindo-se, para tanto, de uma direção de som que, associada à direção de fotografia, colabora na constituição de “metáforas audiovisuais” (Nichols, 2005), essenciais para a compreensão de cenas-chave destas narrativas indígenas. Michel Chion propõe que a experiência cinematográfica integra som e imagem de maneira indissociável, tornando-os elementos complementares na criação de uma experiência sensorial. Assim, a *mise en scène* no cinema pode vir a ser um fenômeno aural, uma “*mise en scène* em áudio” ou “imagem fantasma”:

[...] a imagem fantasma é uma imagem precisa sugerida pelo som, mas que não aparece. Por exemplo, [...] no *Hulot*, de Tati, há aquela *mise-en-scène* em áudio de crianças brincando e chamando umas às outras, mas nunca vemos uma cena delas fazendo isso. Em outra cena de *Os Pássaros*, ouvimos os pássaros atacando (de dentro de uma casa com as venezianas fechadas), mas não os vemos. Sons fantasmas são fantasmas sensoriais que devem ser levados em consideração na análise audiovisual [...] (Chion, 2009, p. 483).

O documentário *El árbol negro* é uma obra que entrelaça realidade e ficção ao explorar a vida dos povos indígenas do Gran Chaco, com ênfase em Valentín, um indígena que embarca em uma jornada espiritual. O filme adota uma abordagem poética e contemplativa, destacando a relação dos personagens com a terra e seus costumes ancestrais, além da resistência cultural frente aos desafios da modernidade. A obra não só documenta, mas também transmite a experiência da espiritualidade desses povos por meio de uma linguagem cinematográfica sensível às porosidades dos sons ambiente e das relações entre humanos e não-humanos (floresta, animais, entidades, etc.).

A narrativa do documentário se constrói em um ambiente rural e espiritual, onde os cinco elementos naturais (ar, água, fogo, terra, madeira) são fundamentais para criar uma imersão que desloca o espectador da perspectiva visiocentrada (típica do ocidente) para tentar centrar na perspectiva indígena, que tem como característica uma escuta mais ativa. A análise propõe que o som em *El árbol negro* cria um espaço de encontro entre a imagem e o imaginário dos povos indígenas. O som torna-se uma ferramenta crucial para construir uma experiência cinematográfica imersiva, que vai além da observação, oferecendo uma aproximação sensorial da alteridade representada na tela.

Para isso, faremos uma revisitação do conceito de *mise en scène* para considerar sua dimensão sonora, algo próximo, mas que vai além, da ideia de “cenografia sonora”, de Virgínia Flôres (2013; 2021) e outras reflexões iniciadas pela autora e também por Guilherme Farkas (2017), em diálogo com a poética de cineastas que exploram a fusão entre som e imagem para criar atmosferas densas e significativas. Para tanto, dialogamos também com estudos do cinema indígena e indigenista, bem como os estudos antropológicos, da etnomusicologia, que defendem a escuta como central para o pensamento ameríndio, desde suas cosmogonias.

Ao longo da análise, investigamos a contribuição dos sons ambiente na construção de uma *mise en scène* imersiva e sensorial no filme *El árbol negro*. Através de uma combinação de sons místicos e industriais, o filme reflete as tensões entre a cosmovisão Qom e o impacto destrutivo do agronegócio? A análise foca em como a direção, com o apoio da edição de som e da montagem, usa a metáfora audiovisual para representar a jornada do protagonista indígena, que busca superar a crise ambiental, apoiado no mito da Árvore Negra, que simboliza o sacrifício e a superação do apego material.

Em diálogo com os estudos do cinema indígena e indigenista, bem como os estudos sobre o som e a encenação cinematográfica, partimos do pressuposto de que os sons, especialmente os relacionados à escuta seletiva do protagonista e seus amigos, são elementos chave da *mise en scène* do cinema feito com indígenas, transitando entre o mundo físico e o espiritual, refletindo o perspectivismo das cosmologias ameríndias.

Contexto teórico e metodológico

Este artigo se apoia nos estudos do som no cinema, a começar pela teoria da audiovisualização, de Michel Chion, que explora a interação entre som e imagem no filme, destacando a importância de como a audição e a visão se influenciam mutuamente. Chion argumenta que a experiência do espectador não é apenas visual ou auditiva, mas sim uma experiência audiovisual integrada, onde o som e a imagem se complementam e até se contaminam, criando uma nova forma de percepção. Ao aprofundar essa ideia de contrato audiovisual, Chion (2008, p. 92) desenvolve, por exemplo, o conceito de “efeitos audiovisógenos”, que vamos apresentar mais adiante, e de “índices sonoros materializantes”, que são sons capazes de evocar a percepção da materialidade da fonte sonora e do processo físico envolvido em sua emissão. Ele relaciona essa ideia à dimensão auditiva da *mise en scène*:

No contrato audiovisual, a dosagem dos índices sonoros materializantes – uma dosagem que se controla, quer na fonte, pela maneira de produzir os ruídos na rodagem e de os gravar; quer na introdução de efeitos sonoros e na pós-sincronização – é um meio eminente de encenação, de estruturação e de dramatização. (Chion, 2008, p. 92)

A análise também utiliza os conceitos de Daniel Deshays (2006) e Murray Schafer (2001), focando na "escritura" das "paisagens sonoras", o ambiente acústico com o qual convivemos, ambiente este que, ao ser registrado, tal como ocorre no cinema, é passível de análise e transformação. As classificações dos elementos constituintes da paisagem sonora, propostas por Schafer (2001), são amplamente aplicadas em estudos sobre som no cinema, especialmente em filmes onde o território desempenha um papel significativo, como no documentário *El árbol negro*.

Schafer (2001, p. 25) sugere investigar os sons mais relevantes da paisagem sonora, aqueles que se destacam por sua individualidade, quantidade ou predominância, categorizando-os em quatro tipos principais: sons fundamentais, sinais, marcas sonoras e sons arquetípicos³. Para Daniel Deshays (2006, p. 15, tradução nossa), a "escritura sonora", mais conhecida como desenho sonoro, transforma a cena, e para nós, conseqüentemente, a *mise en scène*, gerando significado e emoções. Ele defende que o *designer* deve adotar práticas de "perda" em dois níveis: primeiro, selecionando elementos sonoros em meio ao excesso de informações, e segundo, rompendo com regras pré-estabelecidas para criar novas formas e estruturas. Esses processos, de seleção e reinvenção, são essenciais para elaborar uma escritura sonora após a captação do som.

Outro conceito-chave que nos permite compreender o som como elemento de *mise en scène*, e, portanto, de produção de sentido, é a ideia de metáfora audiovisual que Bill Nichols (2005) desenvolve ao abordar a essência persuasiva do documentário.

³ Os sons fundamentais são o pano de fundo sonoro de um lugar, formados por elementos naturais como água e vento, que influenciam comportamentos e estilos de vida, mesmo que nem sempre sejam conscientemente percebidos. Já os sinais são sons destacados, como sirenes e sinos, projetados para chamar atenção. Os sons arquetípicos, por sua vez, são antigos e simbólicos. Para Schafer (2001), até os sons fundamentais podem carregar significados arquetípicos, impactando profundamente a vida das pessoas.

Nichols argumenta que os documentários não apenas informam, mas utilizam sons e imagens para influenciar o espectador, comunicando valores sociais e persuadindo-o a adotar determinados pontos de vista. As metáforas audiovisuais ajudam a tornar experiências complexas, como amor, guerra ou genocídio, mais compreensíveis e emocionalmente impactantes.

O autor exemplifica como, ao representar práticas sociais específicas, os documentários tornam mais palpáveis e convincentes questões amplas e universais. Nichols usa o exemplo do genocídio, em *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955) mostrando que a combinação de som e imagem tem o poder de transmitir a gravidade de uma situação de forma mais vívida e imersiva do que uma definição fria e abstrata.

Assim, temas como identidade, intimidade e pertencimento são explorados de maneira profunda, refletindo questões fundamentais da vida social e cultural. O poder de convencimento do documentário reside em sua capacidade estilística e metafórica de transformar o específico em universal, e acreditamos que é isso que Ciambella e Coluccio fazem ao contar, com os Qom, uma história real e ao mesmo tempo universal de superação de um problema socioambiental, que é específico, de Valentín, mas ao mesmo tempo universal, que todos nós, enquanto humanidade, enfrentamos.

Ressaltamos aqui o que entendemos por som ambiente. Rodrigo Carreiro (2018, p. 21), define a trilha sonora como “o conjunto completo de sons do filme”, onde é possível inserir três tipos de sons captados e editados, conforme modulação pretendida: falas, música e ruídos. Aqui, fazemos uma distinção entre som ambiente, ruídos e silêncio para poder compreender que os sons não verbais e/ou não musicais nem sempre são ruídos, ou seja, nem sempre são sons que prejudicam a comunicação, a produção de sentido. Muito pelo contrário: ajudam a produzir sentido.

Como aponta Michel Chion, o som ambiente, ou "som-território", é essencial para marcar um lugar ou espaço particular, muitas vezes não mostrado diretamente na cena, mas que contribui para a composição do ambiente (Chion, 2011, p. 64). Fernando Morais da Costa, por sua vez, descreve o som fundamental, ou som ambiente, como sons criados pela geografia e o clima, como o som da água, vento, animais, entre outros, que ajudam a aumentar a impressão de realismo no filme (Costa, 2010, p. 97).

No entanto, o som ambiente vai além de um simples fundo sonoro. Leonardo Bortolin (2016) analisa profundamente o uso do som ambiente no filme *O Som ao Redor*, dirigido por Kleber Mendonça Filho, destacando sua importância como elemento narrativo central.

O filme *O som ao redor* possui um trabalho de construção dos sons ambientes que demonstra uma artesanaria. Como parte fundamental da narrativa fílmica, essa camada do desenho sonoro constrói a imagem sonora do processo de transformação da cidade, o som ambiente acaba por se tornar uma assinatura acústica. Os sons característicos de construções civis constantemente tomam parte da trilha, como marteladas, serras elétricas, bate-estaca etc. Tais informações sonoras indicam o sentido narrativo do filme, retratando quase que subliminarmente uma das temáticas levantadas para discussão. (Bortolin, 2016, p. 91).

Utilizando os elementos constitutivos da “paisagem sonora”, de Murray Schafer (2001)⁴, como categorias analíticas, a exemplo dos “sons fundamentais”, os sons contínuos de fundo, e os “sinais sonoros”, os sons destacados com função informativa ou dramática, o estudo mostra como o filme extrapola a função tradicional do som ambiente no cinema. O bate-estaca se destaca como sinal sonoro recorrente, com pulso grave ritmado, evocando tensão e suspense de forma mais eficaz que uma trilha musical convencional.

No longa *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), Débora Opolski também destaca a função criativa do som ambiente, onde sons distintos são sobrepostos para criar novos efeitos, permitindo maior controle sobre a atmosfera sonora (Opolski, 2009, p. 31). Essa abordagem também se alinha à ideia de paisagem sonora proposta por Murray Schafer, que sugere que o analista deve identificar e categorizar os sons significativos de um lugar (Schafer, 2001, p. 26). Alguns sons do ambiente podem se destacar, transformando-se em sinais ou sons arquetípicos que, embora inicialmente possam ser sons fundamentais ambiente, se tornam elementos funcionais para a dramaticidade do filme.

⁴ De acordo com Schafer, a paisagem sonora é a percepção auditiva de um ambiente, que carrega características acústicas próprias e reconhecíveis, e deve ser estudado de forma multidisciplinar, tanto pelos campos de estudos da acústica e psicoacústica, como das ciências sociais e da música. No filme *O som ao redor*, analisado por Bortolin, ela está diretamente ligada ao cotidiano da cidade tropical — barulhos de trânsito, vendedores ambulantes, crianças brincando, músicas populares, marteladas e outros ruídos urbanos.

No documentário *El árbol negro*, embora tenha havido falhas na captação do som ambiente, a pós-produção foi cuidadosa ao enfatizar sons significativos para criar uma narrativa sonora clara. Opolski explica a importância de separar os arquivos de som para permitir mais controle na mixagem e equalização, garantindo que a cena seja caracterizada de forma mais precisa (Opolski, 2009, p. 32).

Portanto, o som ambiente no documentário é compreendido aqui como uma camada essencial do desenho sonoro, que vai além da simples ambientação e ajuda a revelar significados e emoções. Ao ser cuidadosamente trabalhado, ele contribui para a direção narrativa, podendo até substituir ou complementar diálogos, como em filmes sobre culturas indígenas.

No artigo “Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea”, publicado na *Revista Significação*, Virgínia Flôres (2015) pesquisa o uso dos elementos sonoros na composição do espaço cênico e nas relações com a *mise en scène*. Para tanto, a autora analisa duas obras do cinema ficcional brasileiro contemporâneo – *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho, e *Eles voltam* (2014), de Marcelo Lordello –, comparando com outros dois filmes da produção argentina contemporânea: *La ciénaga* (O pântano, 2001) e *La mujer sin cabeza* (A mulher sem cabeça, 2008), de Lucrécia Martel.

A pesquisadora conclui que, a partir da criação dos ambientes sonoros que cercam as personagens, os filmes constroem sutilmente os conceitos de alteridade e identidade, tecendo um jogo interessante de diferenças e semelhanças entre o que se vê (identidade) e o que se ouve (alteridade). Investigaremos, na análise, se em *El árbol negro* há, como suspeitamos, um procedimento semelhante, já que a encenação sonora parece tecer, igualmente, um jogo de diferenças e semelhanças entre o que se escuta (identidade) e o que se vê (alteridade).

A metodologia segue a abordagem de análise interna, de Aumont e Marie (2009), considerando o filme como um texto audiovisual que articula imagem, som e estrutura fílmica para criar significados e sugestões interpretativas. Por fim, a análise do som em *El árbol negro* se apoia nas quatro recomendações de Michel Chion (2008) para a análise do som, que nos permite compreender como a *mise en scène* sonora pode ser

significativa quando se trata de transmitir o sentido pretendido ou evocar emoções e simbolismos.

Chion buscou fundamentar objetos e categorias, mas à semelhança de Aumont e Marie ressalta a importância de encontrar “uma certa frescura na apreensão concreta dos filmes” (2008, p 144). A primeira recomendação do autor refere-se à observação e consiste em “visionar várias vezes uma dada sequência, observando-a ora com o som e a imagem juntos, ora mascarando a imagem, ora cortando o som”, no que ele chamou de método das máscaras. (Chion, 2008, p. 146). A segunda recomendação consiste em elaborar o esboço de um questionário, com o objetivo de identificar a natureza dos diferentes elementos sonoros: há falas? Música? Ruídos? Qual é dominante? Onde? Com relação ao aspeto geral do som, há consistência global ou pontual (elementos ouvidos distintamente)? A terceira recomendação consiste em identificar os pontos de sincronização marcantes, aqueles que produzem sentido e efeito. Por fim, o que seria um último passo metodológico, Chion recomenda fazer comparações: primeiramente, comparar o som e a imagem numa mesma questão de representação, nas suas formas de se situarem relativamente a um mesmo critério, que pode ser aplicado tanto a um como à outra. E por fim, uma comparação técnica: quando o campo da imagem é modificado por movimentos de câmera, como se comporta o som relativamente a essas variações do campo? Será que as ignora, as exagera ou as acompanha discretamente? Esta é uma pergunta sugerida por Chion, mas nós poderemos elaborar novas perguntas-chave, a partir do que os filmes nos têm a oferecer.

Som, mito, memória e cosmovisão Qom

Os Qom, também conhecidos como Toba, são um povo indígena da família linguística guaycurú, tradicionalmente habitante da região do Grande Chaco, que abrange partes da Argentina, Bolívia, Paraguai e Brasil. Historicamente, sua organização social era baseada em grupos exógamos e matrilocais, com uma economia voltada para a caça, pesca, coleta e agricultura.

A partir do século XVI, enfrentaram conflitos com colonizadores espanhóis e, mais tarde, com o Exército Argentino e outros colonos, culminando na "Conquista do Deserto" em 1872, que consolidou o domínio da Argentina sobre a região. Atualmente, os Qom enfrentam marginalização e desafios sociais e políticos, como a luta por moradia no bairro Mapic, no Chaco argentino.

O cinema tem se tornado uma ferramenta importante para expressar suas vivências e resistências culturais. Iniciativas de formação audiovisual têm permitido aos Qom contar suas histórias e preservar suas tradições, promovendo a reconexão com sua identidade cultural e fortalecendo a autoestima em meio aos desafios impostos pela sociedade não indígena.

O documentário *El árbol negro*, dirigido por Máximo Ciambella e Damián Coluccio, explora de forma poética e observacional a realidade da comunidade indígena qom Santo Domingo, localizada na província argentina de Formosa. O documentário recebeu cinco importantes reconhecimentos em festivais de cinema⁵, consolidando-se como uma obra de destaque no cenário cinematográfico argentino e internacional. No meio acadêmico, entretanto, o filme é pouco conhecido.

A partir da história de Martín Barrios, um pastor de cabras que luta pela preservação de suas terras, a obra coloca em cena questões centrais para a cultura indígena, como a cosmovisão qom e o vínculo profundo com o território. Conforme aponta Bill Nichols (2005), o documentário contribui para a formação da memória coletiva, e em *El árbol negro*, essa contribuição se manifesta através do registro de eventos reais, que iluminam não só os conflitos e injustiças enfrentados pela comunidade, mas também a resistência cotidiana dessa população.

O filme mescla narrativas tradicionais com registros audiovisuais do ambiente, destacando o princípio de convivencialidade. Esse princípio baseia-se em relações de

⁵ No 33º Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata, o filme foi agraciado com o prêmio de Melhor Filme na Competição Argentina, além de conquistar o Prêmio FIPRESCI, concedido pela Federação Internacional de Críticos de Cinema, e o Prêmio Greenpeace, uma distinção voltada para produções que abordam questões ambientais de maneira relevante. Já no 15º FestiFreak, o documentário também foi premiado como melhor longa-metragem na competição argentina, reafirmando seu impacto no público e na crítica especializada como uma produção cinematográfica que consegue tocar questões universais e locais de maneira profunda, cativando públicos e jurados ao redor do mundo.

liberdade e criatividade com o meio, rompendo com a visão antropocêntrica e com a dominância industrial (Forns-Broggi, 2015). Essa perspectiva, característica da cosmovisão indígena, permeia o filme não apenas como tema, mas também como estilo visual e sonoro, com planos que fundem o protagonista ao monte chaqueño. Os sons da natureza, com destaque para as chicharras e os cantos das aves, criam uma atmosfera imersiva que traduz a conexão indissociável entre a terra e a identidade Qom.

No documentário, o conflito por terras na província de Formosa é retratado como uma batalha histórica e contemporânea contra a expansão do agronegócio e o abandono estatal, que colaboram para a vulnerabilidade dos direitos indígenas, como o acesso a recursos básicos e a preservação cultural. Essa luta ganha força na figura de Valentín Suárez, amigo de Martín e defensor da cosmovisão Qom, que incorpora as tradições e os mitos de seu povo, criando um elo entre passado e presente. Em suas palavras, emerge o desejo de proteger as memórias e conhecimentos ancestrais, especialmente ameaçados pela aliança entre empresários e governos.

A lenda *Árbol Negro*, que inspira o título, representa uma síntese da cosmovisão Qom, simbolizando a interconexão entre os mundos e o equilíbrio cósmico, que, assim como as tradições, é ameaçado pelo avanço de forças externas. A árvore, uma figura mítica que liga céu, terra e mundo espiritual, é um símbolo de resistência e resiliência que, na obra, espelha a própria luta pela preservação da cultura Qom.

Em *El árbol negro* (2018), o som atua como um elemento essencial de imersão, transportando o espectador para o cotidiano e a cosmologia dos Qom. Mais do que mero suporte à imagem, o som no filme constrói uma paisagem sensorial onde o concreto e o mítico se encontram, gerando uma imersão.

Nesse sentido, argumentamos que *El árbol negro* e produções semelhantes como *Ex-Pajé* (2018) e *El botón de nácar* (2015) oferecem uma experiência que permite aos espectadores não apenas ver e entender, mas também escutar e sentir a realidade dos povos retratados. Isso significa criar uma *mise en scène* onde os corpos, os gestos e os ritmos da cultura Qom possam emergir sem que sejam forçosamente traduzidos ou simplificados, desafiando o público a experimentar uma outra forma de "estar no mundo".

Essa *mise en scène* aural, portanto, abre uma possibilidade de encontro que vai além da simples representação e que se configura como uma alternativa à hegemonia do sentido – um modo de perceber o mundo que acolhe a alteridade e que permite que os sentidos afluam sem o compromisso de serem completamente decifrados ou traduzidos para uma única narrativa racional. Desta maneira, *El árbol negro* não é apenas um documentário de denúncia, mas uma narrativa visual e sonora sobre a memória, a resistência e o espírito de um povo que persiste em seu direito à terra e à existência.

O som como elemento de *mise en scène* em *El árbol negro*

No cinema documental contemporâneo, o som se tornou um elemento essencial na construção de realidades e na representação de identidades culturais, especialmente de povos indígenas. A sonoridade nestes documentários pode ajudar a aproximar o espectador das comunidades retratadas, proporcionando uma compreensão mais profunda de suas histórias e cosmovisões.

Em artigo sobre o cinema indígena como “tradução xamânica”, André Brasil (2016) propõe uma análise em que o cinema atua como um espaço de mediação entre diferentes cosmologias e mundos. Baseado em diálogos entre a fenomenologia cinematográfica e as práticas cosmológicas indígenas, o autor destaca a interação entre as dimensões visível e invisível da imagem, promovendo o entendimento de que o cinema pode ser uma “máquina cosmológica” (Brasil, 2016, p. 128).

Brasil (2016) destaca dois conceitos fundamentais que evidenciam agenciamentos: o antecampo e o extracampo. O antecampo refere-se ao espaço atrás da câmera, onde tradicionalmente se encontram o diretor e sua equipe, mas que, em filmes indígenas, pode ser incorporado ao campo. Essa inclusão provoca a entrada de agentes (humanos ou não) que rompem a barreira clássica entre quem registra e quem é registrado, tornando o cinema mais permeável a práticas colaborativas e reflexivas.

Já o extracampo representa o que está fora do enquadramento, mas que interfere diretamente na imagem. Em uma tradução do conceito de multinaturalismo,

o extracampo cria uma permeabilidade entre mundos diferentes e incomensuráveis, como o dos humanos, dos espíritos e dos animais:

Se, recortado pelo enquadramento, o campo é um espaço cinematográfico primordialmente fenomenológico — ali onde o visível se inscreve em sua duração —, o extracampo será então espaço cosmopolítico, no qual se estabelecem relações interespecíficas nem sempre visíveis (ou apenas entrevistas) em cena. Esse engendramento entre campo e extracampo, entre as dimensões do visível e do invisível, provoca uma atividade que não cabe nos limites do olhar (Brasil, 2016, p. 128).

No cinema feito com indígenas, como é o caso de *El árbol negro*, embora o roteiro seja elaborado e encenado com os indígenas, com base em suas histórias reais, seus saberes e fazeres, a câmera é operada por não indígenas, de modo que o “antecampo” geralmente está claro, e o cineasta tende a manter uma posição de observador⁶. As rodas de conversa entre os Qom, que mediam as relações sociais e cosmológicas, são também um espaço de agenciamento social e político, mas não chegam a evidenciar um antecampo, como ocorreria se o filme fosse dirigido por Martín, por exemplo. No entanto, a presença do extracampo, ou fora-de-campo, muitas vezes representado por sons, é uma característica importante. Por exemplo, na cena final do filme, Valentín, com os caprinos na canoa, olha para fora do campo, à escuta de sons cosmológicos da árvore negra. De acordo com Rodrigo Carreiro (2019, p. 23) os sons fora do quadro são importantes para dar “tridimensionalidade à narrativa, pois sugerem a existência de todo um mundo ao redor do quadro em que é projetada a imagem do filme”.

Para nós, isso significa dizer que o som é fundamental para a constituição de uma *mise en scène* aural, ou seja, mais sensorial, que considera não somente os elementos imagéticos, mas também – e principalmente – sonoros, onde o som é tomado como um elemento capaz de produzir sentidos que vão além daqueles dados pela imagem. Para tanto, tal como os indígenas, precisamos, antes, escutar, para compreender e “ver” o filme a partir de uma escuta que requer, antes, que silenciemos.

⁶ Ainda mais em projetos como este, onde os diretores ficam na aldeia por menos tempo do que se aceita num documentário antropológico ou num documentário indigenista, feito por um antropólogo-cineasta que trabalha há anos com uma mesma etnia, por exemplo, como é o caso de Vincent Carelli.

Nos últimos anos, diretores como Gus Van Sant, Abbas Kiarostami e Bruno Dumont têm explorado abordagens específicas que integram o som à *mise en scène*, muitas vezes em ambientes naturais. Essa abordagem valoriza os micromovimentos e o som ambiente, diluindo as fronteiras entre sujeito e ambiente, e colocando o espectador em um estado de maior abertura sensorial. No caso de *El árbol negro*, o som e a imagem criam uma atmosfera que evoca as práticas e cosmologias dos povos indígenas, como uma forma de sensibilizar o espectador e aproximá-lo da alteridade.

Em *El árbol negro*, partimos de pressuposto de que o som e a imagem interagem para criar uma experiência imersiva, ativando uma relação entre ambos que destaca dimensões não expressas pela imagem sozinha, de modo a criar uma atmosfera que evoca as práticas e cosmologias dos povos indígenas, como uma forma de sensibilizar o espectador e aproximá-lo da alteridade. O som pode, portanto, “estender” o espaço representado na tela, trazendo novas dimensões para a atenção sensível do espectador, a exemplo da dimensão mítica.

A edição de som em *El Árbol Negro* revela-se essencial para a construção da narrativa e para o envolvimento sensorial do espectador com o universo dos Qom. O trabalho realizado por Lucía Torres Minoldo e Atilio Sánchez ultrapassa o convencional ao utilizar o som como uma extensão da *mise en scène* na montagem, proporcionando camadas de significados e fortalecendo a atmosfera imersiva do filme.

Em entrevista sobre o filme⁷, Minoldo relata que o processo de edição do som começou desde os primeiros estágios de montagem, quando ela identificou uma discrepância entre a intensidade visual das imagens e a simplicidade do som capturado. Sem muitos recursos de gravações diretas, ela partiu em busca de sons que pudessem representar a profundidade da narrativa e o contexto do mito da Árvore Negra, incluindo sons de animais extintos na região. Essa decisão visava evocar um "passado ancestral" e trazer à tona as raízes culturais e espirituais dos Qom.

Para atribuir "voz" ao misticismo da Árvore Negra, a criação sonora incluiu um som grave de sinos, que se estendia pelo espaço, conferindo uma presença quase

⁷ Disponível no Canal da *Asociación Argentina de Sonidistas Audiovisuales* (ASA): https://www.youtube.com/watch?v=2qKU5EGNI2Y&ab_channel=ASAAsociaci%C3%B3nArgentinadeSonidistasAudiovisuales Acesso em 09/12/2024.

sobrenatural. Já o avanço do agronegócio e o confronto com as terras indígenas são simbolizados por escavadeiras audíveis fora de cena, evocando uma ameaça invisível e constante.

Sánchez, ao receber as sessões de som organizadas por Minoldo, descreve seu papel como uma continuidade do que ela iniciou. Essa abordagem colaborativa permitiu que o som fosse mais que uma ambientação; tornou-se um veículo emocional e conceitual e, portanto, um elemento de *mise en scène*, conectando o cotidiano de resistência dos Qom com a natureza mítica da Árvore Negra.

Na teoria do cinema, o conceito de *mise en scène* tradicionalmente engloba aspectos visuais; como apontam teóricos como Jacques Aumont (2008) e David Bordwell (2008), é a capacidade de "fazer ver" e "organizar visualmente" a cena que caracteriza a encenação. Para Bordwell (2008, p. 36), por exemplo, "o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro".

No entanto, em *El árbol negro*, o som é tratado como uma extensão da *mise en scène*, agindo como um elemento essencial na construção do espaço e da experiência. O filme transforma o som em um fenômeno corpóreo e envolvente, onde o espectador vivencia o ambiente como uma extensão sensorial.

Inspirando-nos em conceitos de Murray Schafer (2001) sobre paisagens sonoras, nos estudos do som cinematográfico como um todo e nas reflexões de Michel Chion (2008; 2009) sobre a audiovisão, podemos afirmar que o filme adota uma *mise en scène* que considera o som para criar uma continuidade entre o visível e o invisível, entre o que é da terra e o que é do mito. Este tipo de abordagem sonora, que envolve o público não apenas na imagem, mas também no "território sonoro", sugere que as interações entre os Qom e seu espaço transcendem a perspectiva puramente visual da *mise en scène*. Como no perspectivismo de Viveiros de Castro (2004), o som fílmico permite que os elementos naturais e as máquinas se manifestem como forças dotadas de agência, interligando o sensorial e o espiritual.

El árbol negro (2018) nos convida a uma experiência sensorial que transborda a imagem e usa o som para imergir o espectador no cotidiano e na cosmologia dos indígenas Qom. A trilha sonora não é um complemento à narrativa, mas parte essencial

de sua *mise en scène*, desenhando sonoramente o espaço, a cultura e as tensões vividas pela comunidade, sempre em relações dialógicas com a imagem. Desde os primeiros minutos do filme, o espectador é envolvido em uma paisagem sonora cuidadosamente elaborada, onde sons de água, sinos, tamborins e cantos de pássaros evocam uma atmosfera de lenda, prenunciando o relato mítico da Árvore Negra (figura 1).



Figura 1. Na abertura do filme, um arranjo sonoro compõe uma atmosfera transcendental, mítica e onírica, que a imagem sozinha não conseguiria definir. | Frames extraídos do documentário *El árbol negro*.

Embora não se refira especificamente ao documentário, Michel Chion explora, em *Audiovisão: som e imagem no cinema* (2011) e *Film: a Sound Art* (2009), conceitos essenciais para entender as relações entre som e imagem no audiovisual, que já apresentamos neste artigo: valor acrescentado, sons fantasmas e a ideia de *mise en scène* em áudio, dentre outros. Para esta análise, o conceito que se mostra mais produtivo é o de “efeitos audiovisógenos”, que emergem da interação entre som e imagem. Segundo Chion, existem pelo menos quatro categorias desses efeitos:

Efeitos de significado, atmosfera e conteúdo; efeitos [...] de materialidade (índices materializantes do som), que criam impressões de energia, texturas, velocidade, volume, temperatura e assim por diante; efeitos da cenografia, que dizem respeito à construção do espaço fílmico imaginário (particularmente através do jogo de extensão e suspensão, e de zonas na tela, fora da tela e não diegéticas); efeitos relativos à temporalidade e à construção do fraseado temporal: manipulação da temporalização da imagem pelo som, criação de vetorização temporal, pontos de sincronização perceptíveis que se alternam com sequências mais soltas. (Chion, 2009, p. 239)

Este uso do som logo no começo do filme cria um “efeito de atmosfera” (Chion, 2009), uma ponte com o onírico e com as tradições ancestrais dos Qom, onde o mundo

dos vivos e o dos sonhos estão profundamente interligados. A narrativa inicial, acompanhada por uma trilha instrumental envolvente, não apenas apresenta o mito fundador dos Qom, mas estabelece um padrão de escuta que ecoa ao longo do filme. Essa escolha cria uma espécie de “chamado” mítico que reverbera, especialmente quando o protagonista Martín parece ouvir os sons ancestrais da Árvore Negra em momentos de sonolência ou sonho.

A rotina de Martín é narrada por imagens e sons que refletem sua relação com o território. Nesta relação, a escuta é um elemento fundamental. Aos 11 minutos do filme, temos um plano geral no qual escutamos o canto de pássaros em meio a outros elementos sonoros da paisagem (fig. 2). Em plano médio que se segue com Valentín e Martín pescando juntos, escutamos durante 20 segundos, em volume e intensidade destacados, o mesmo canto. Martín comenta: “Empezó a cantar el Pitogue. Indica que hay pescado”. Na tradição espiritual dos Qom, o *pitogüé* é considerado um guia espiritual e seu canto é interpretado como um sinal de que a pessoa está sendo guiada em uma direção importante, num caminho correto em sua vida. Durante a pesca, portanto, é necessário distinguir o canto do pitogüé (bem-te-vi).

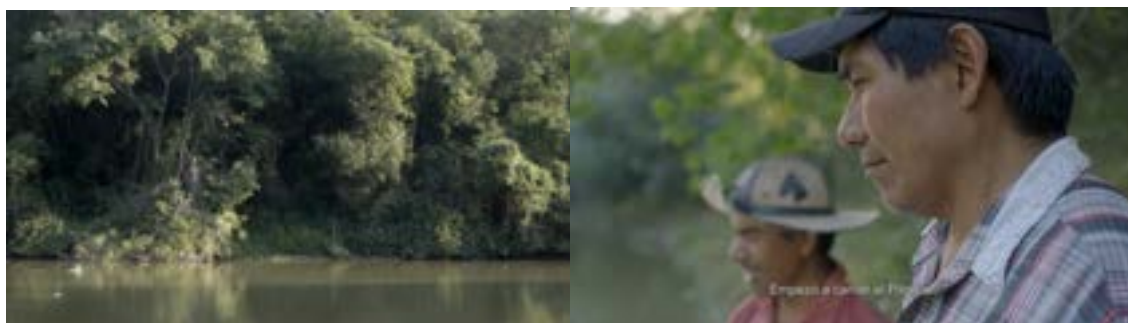


Figura 2: A rotina de Martín é narrada por imagens e sons que refletem sua relação com o território. | Frames extraídos do documentário *El árbol negro* (2018).

Enquanto Martín cuida dos animais, seja coletando folhas para o tratamento, seja no trato direto, o som de fundo de máquinas do agronegócio torna-se cada vez mais presente, quase que como uma ameaça constante que ronda e invade o território dos Qom. Esse som grave é sutil a princípio (fig.3), mas ganha intensidade, criando, na sua relação contrastante com a imagem, um “efeito de significado” (Chion, 2009), refletindo a presença crescente do agronegócio e seus efeitos devastadores sobre o ambiente e a vida da comunidade.



Figura 3. O som dos tratores, que representam devastação, torna-se cada vez mais intenso, contrastando com a visualidade da natureza preservada. | Frame extraído do documentário *El árbol negro* (2018).

A cena da pesca, onde Martín e seu irmão Valentín conversam pausadamente, ilustra o tom de fala característico dos ameríndios. Esse diálogo pausado, sincronizado com o som calmo das águas e o canto dos pássaros e insetos ao redor, evoca uma atmosfera de tranquilidade e respeito pela natureza, contrastando com a tensão sonora criada pelos sons das máquinas, que evocam a violência e destruição do território.

O som ganha importância também em cenas de assembleias e discussões entre os membros da comunidade Qom sobre a posse das terras. Durante essas conversas, há uma troca linguística rica: os indígenas falam sua língua originária, com legendas em espanhol, português ou inglês, dependendo do público. Esse uso do idioma local preserva a oralidade da tradição, sublinhando a resistência cultural dos Qom frente à ameaça de desaparecimento. Em *El árbol negro*, o extracampo cosmológico espiritualiza a cena cotidiana dos filmes, seja por meio da palavra dos sábios, seja por meio dessas “lascas que se encontram aqui e ali, em torno das quais a comunidade se mobiliza.” (Brasil, 2012, p. 141).

A aparição de uma das máquinas em torno dos 29 minutos do filme (fig. 4) não ocorre por acaso: coincide com o pasto de um bode, indicando que esses veículos podem ser a causa do adoecimento dos animais de Martín, um sintoma da invasão agropecuária que devasta o ecossistema local. O som crescente das máquinas torna-se uma extensão das ameaças externas, e nestes momentos a paisagem sonora evidencia a ligação direta entre as ações do agronegócio e o sofrimento da comunidade Qom e de seu território.



Figura 4. O som crescente das máquinas torna-se uma extensão das ameaças externas, culminando na aparição, em imagem de arquivo dos indígenas, de uma delas. | Frame extraído do documentário *El árbol negro* (2018).

Após participar de uma assembleia com sua comunidade, Martín volta para casa de moto, acomoda-se em sua cama e adormece (fig. 5). Logo em seguida, escutamos a mesma narrativa que abre o filme, mas desta vez dando a entender que o protagonista está sonhando com a Árvore Negra, tanto que no final o narrador diz: “alguns contam que nos sonhos a árvore os chama”, e logo entendemos que o sangue quente a ser derramado será o sangue das cabras.

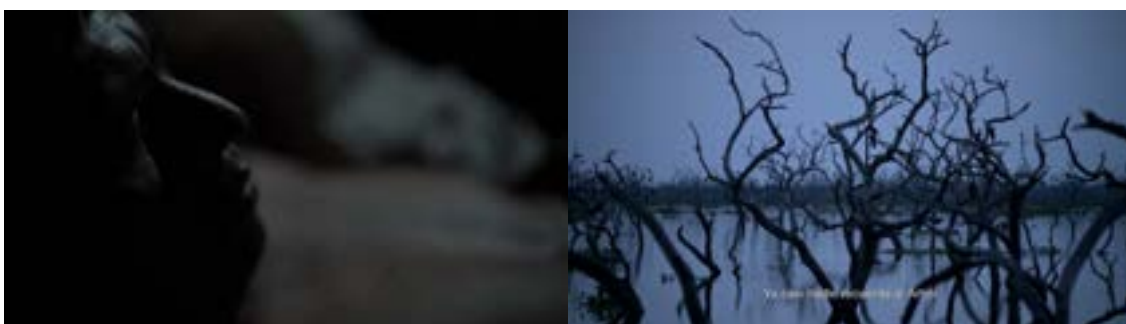


Figura 5. Martín sonha com o mito da Árvore Negra, numa cena que demonstra como o som ambiente transita entre os mundos físico e espiritual como se não houvesse fronteira entre eles. | Frame extraído do documentário *El árbol negro* (2018).

Na cena seguinte, é justamente elas que vemos. Martín recolhe os animais doentes para levá-los até o veterinário, na tentativa de entender o que se passa com eles. Entre uma cena e outra, entre uma assembleia e outra, é interessante como os indígenas argentinos, tal como os brasileiros, se servem dos artefatos tecnológicos para defender seu território, como o celular, o rádio e a internet. Vemos Martín escutar o rádio enquanto toma seu chimarrão, ir à LAN house para publicar suas denúncias de violações contra as empresas agropecuárias e, junto ao líder comunitário, servir-se do

celular para registrar as reuniões e comunicar-se com as autoridades. Esses “sons *in-the-air*”, como denomina Michel Chion (2009), acabam por compor a paisagem sonora contemporânea dos indígenas Qom.

Em torno dos 47 minutos, vemos novamente as cabras e logo depois Martín aparece com uma espingarda em punho, ao mesmo tempo em que escutamos, no fora de campo, o som das máquinas agropecuárias. O volume e a intensidade deste som aumenta na medida em que Martín se aproxima da fronteira e à medida também que o protagonista aparece em planos mais aproximados, como a escutar atentamente, buscando a causa do som, com o olhar para fora do quadro (fig. 6). Quando Martín chega até a cerca que divide os territórios, o som das máquinas chega a seu ápice, revelando tratar-se mesmo do maquinário a serviço da devastação. Esta é uma sequência que joga com o “efeito de materialidade” (Chion, 2009), modulando, na edição, os índices materializantes do som do trator, que cria a impressão, pela energia, texturas, velocidade e volume deste som, de que Martín verá a causa do som que tanto procura, o que desta vez não acontece.

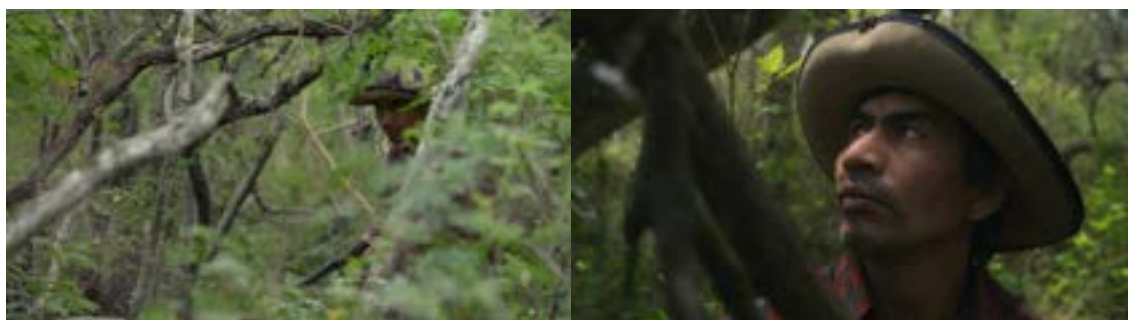


Figura 6. Com uma espingarda em punho e escuta atenta, Martín caminha até a fronteira de seu território, em busca das máquinas do agronegócio. | Frame extraído do documentário *El árbol negro* (2018).

Na sequência seguinte, vemos a terra arrasada, com os bois no pasto atrás da cerca, e depois as árvores caídas e queimadas, com uma cortina de fumaça ao fundo. O som agudo do vento reforça a tensão da cena, e em seguida vemos os fornos onde as árvores derrubadas são transformadas em carvão. Este é um dos poucos momentos onde vemos mais explicitamente o território invadido pelas empresas agropecuárias, pois na maior parte do filme apenas escutamos os sons que rondam e ameaçam o território Qom.

Joana Tavares (2022) analisa a relação entre ritual e cotidiano na cosmologia Tikmũ'ũn, destacando sua fluidez, que desafia as categorias ocidentais de separação. Em sua análise de *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*, essa dinâmica é representada especialmente no pátio da aldeia, um espaço de encontros e trocas entre humanos e seres extra-humanos. O filme evidencia como as práticas cotidianas, como costurar vestidos ou alimentar os yãmĩyxop, estão profundamente entrelaçadas à cosmologia, sem distinções rígidas entre o sagrado e o profano. Tavares ressalta que a cosmologia Tikmũ'ũn é constitutiva do viver diário e se expressa no cuidado com a roça, no canto e em atividades cotidianas. No cinema indígena, essa perspectiva encontra uma representação que transcende a narrativa, convidando o espectador a experimentar a continuidade fluida entre mito, ritual e cotidiano.

Numa sequência elucidativa da importância da escuta para a representação desta mesma fluidez, mas entre mito e cotidiano, que também existe na cosmologia Qom, vemos Martín, após chegar em casa, acomodar-se em sua cama. Ele fica um tempo olhando o celular e logo adormece. Como na cena anterior, logo somos remetidos à narrativa mítica do começo do filme, mas desta vez só escutamos a música instrumental que acompanha a história da árvore negra. Novamente, Martín parece sonhar com esta árvore mítica. Ele desperta com um som que escuta em seu sonho, mas que os animais (os cachorros lá fora, na fogueira) parecem escutar também (fig. 7). Este som que transita entre o onírico, ou o mundo mítico, e a realidade é representativo da cosmologia Qom, e se manifesta também na semelhança entre o som do sininho das cabras e o som que, dentre outros, compõe a ambiência do mito da árvore negra.



Figura 7. O som que desperta Martín de seu sonho parece transitar entre o mundo mítico e o mundo físico, como nas cosmologias ameríndias. | Frame extraído do documentário *El árbol negro* (2018).

Estamos de volta à assembleia, que se encontra em acampamento, até que sejam escutadas suas reivindicações. Desta vez escutamos um discurso de um dos líderes muito elucidativo, trazendo uma perspectiva histórica e política em defesa dos povos originários da Argentina. Em seguida vemos Martín ensaiar com seu grupo musical. Ele toca uma viola enquanto canta uma música tradicional, acompanhado de um acordeom. Interessante como os diretores mostram as crianças escutando, como a expressar o desejo de Martín e demais lideranças a levar adiante as tradições. Entre uma conversa e outra, vamos aprendendo um pouco mais sobre os mitos, crenças e tradições dos Qom, o que revela a importância da oralidade para esta comunidade indígena. São conversas descontraídas, ou em tom mais professoral, como quando Valentín fala do saber ancestral sobre os astros e suas influências sobre a vida dos Qom (o ciclo reprodutivo da mulher, a hora de levantar, a saudação), que escutamos no plano geral do céu estrelado.

Saber que, entretanto, não é capaz de indicar uma cura para a doença que acomete as cabras de Martín, que mais parece uma maldição, como narra o mito da Árvore Negra, que voltamos a escutar na sequência seguinte, após Martín incinerar mais um corpo de seu rebanho. Maldição esta que, de acordo com o mesmo mito, só poderá ser quebrada com o sangue quente destes mesmos animais que estão adoecer, a ser derramado aos pés da Árvore Negra, ou seja, com o sacrifício de uma vida. E é exatamente isso que, na última sequência do filme, Martín vai fazer.

Interessante é o modo como, conforme relata o narrador do mito, este sacrifício deve ser feito: o percurso, o horário, tudo indica que esta maldição é, na verdade, a maldição do homem branco, do agronegócio, de seu modo de vida devastador: “Deviam seguir o sendeiro dos caçadores, e atravessar a Máquina que nunca se detém. Pelo Caminho Branco, durante o crepúsculo. O momento justo em que o Portal do Mortos está todavia aberto. Só assim lograriam desfazer a maldição”. Logo após esta narração, vemos um plano geral do que parece ser uma fábrica de carvão, em tons escuros, uma imagem representativa deste “Caminho Branco”, que parece remeter ao caminho do homem branco, um caminho de destruição e morte. Nos planos seguintes que mostram esta indústria, os sons são sempre graves, intensos e assustadores, trazendo tensão à narrativa. Atravessado este caminho, que no mito também é chamado de “fim da terra”,

Martín chega à tal árvore negra: “Cruzavam o Fim da Terra e estavam no Mundo Aquático. O mundo dos humanos já havia deixado de existir. Um permanente crepúsculo adornava desde acima a lagoa, com uma árvore negra ao centro. Para chegar ao centro da lagoa, alguém devia abandonar seus sentidos. Enfrentar-se, romper-se e voltar a armar. Encontrar a árvore. Encontrar a própria Árvore”.

Nesta jornada ao centro da lagoa, à Árvore Negra, Martín enfrenta seus próprios medos, representados pelo som agudo do sopro do vento, de pássaros, dentre outros sons que trazem tensão à narrativa, além da imagem dos crocodilos. No fim do filme, Martín chega à Árvore Negra, que representa este reencontro com a pureza, com este tempo mítico onde não há dualidades, um desejo de expurgar os males da humanidade. Ao som de um canto sagrado ao toque de um maracá, vemos os créditos finais.

Considerações finais

A análise do filme *El árbol negro* (2018), à luz das reflexões de autores como André Brasil, Caixeta de Queiroz, Isabelle Stengers e Eduardo Viveiros de Castro, confirmou o uso do sons ambiente na construção *mise en scène*, ainda que mais numa segunda etapa, de pós-produção, através da edição de som em diálogo com a montagem. O filme ultrapassa a função tradicional do som como mero suporte da imagem, articulando uma experiência imersiva que expressa a cosmologia e o modo de vida dos Qom, povo originário do Chaco argentino.

Sons naturais e industriais contrastam para revelar tensões entre o mundo indígena e o avanço do agronegócio, compondo o que Caixeta (2008) chama de "ciência do concreto", um conhecimento baseado na experiência sensorial. A sonoridade evoca uma dimensão mítica e espiritual que conecta o visível e o invisível, refletindo o pensamento xamânico e o perspectivismo indígena, onde humanos e não humanos interagem com agência própria. Com isso, o filme propõe uma estética que incorpora o sensível e o cosmopolítico, promovendo uma crítica às lógicas ocidentais de representação.

Assim, a centralidade do som na *mise en scène* se torna um caminho para adentrar na cosmologia Qom e compreender como a comunidade articula sua identidade e resistência. O filme coloca em diálogo a tecnologia, como o uso de celulares e rádios para denunciar ameaças territoriais, com o canto tradicional e as conversas em assembleias, que reforçam a ligação cultural e a transmissão de conhecimento para as futuras gerações. Essa dualidade entre tradição e contemporaneidade destaca a dimensão cosmopolítica do cinema indígena, como colocado por Brasil (2016) e Queiroz (2008), em que a estética e a técnica audiovisual servem não apenas para representar, mas para abrir espaço a uma convivência de mundos distintos, onde cada um se percebe e interpreta o outro desde sua própria agência e identidade.

Por fim, a obra evidencia um cinema que, como reflete Brasil, faz-se na confluência de regimes estéticos e concepções distintas da imagem. Em *El árbol negro*, isso se manifesta na combinação de uma estética mítica, que enfatiza a conexão com o invisível e o extra material, com uma narrativa que não pretende “falar sobre”, mas sim criar uma experiência. Ao fazê-lo, o filme não apenas preserva, mas também ressignifica a tradição oral e a cosmologia dos Qom, servindo de resistência cultural frente às ameaças territoriais e simbólicas que enfrentam.

Podemos afirmar que *El árbol negro* transcende a função de retratar a realidade dos Qom, tornando-se, ele próprio, uma extensão sensorial de sua cosmologia. Por meio de uma complexa *mise en scène* que leva em conta a dimensão sonora, articulando o território, as ameaças externas e os mitos ancestrais, o filme proporciona uma experiência que convida o espectador a vivenciar – e não apenas observar – a relação profunda dos Qom com sua terra e suas tradições.

Nesta análise, percebemos que, em algumas sequências, como a sequência final, de fato, a “composição ambiente” (Opolski, 2009) sustenta uma identidade indígena centrada na escuta, alinhando-se com cosmologias ameríndias, enquanto as imagens, e seus ruídos, em geral ruídos de máquina, criam uma tensão, representando a opressão do modelo de desenvolvimento não-indígena, mas ao longo da maior parte do filme o contraste é entre as imagens enquanto identidade, que representam a integração dos Qom com seu território e os sons enquanto alteridade, em geral os ruídos das máquinas que passam ao longo da fronteira, desmatando para produzir carvão.

Assim, o som, numa relação dialógica com as imagens, onde joga-se com as diferenças e semelhanças entre suas materialidades e seus significados (Flôres, 2015), emerge como uma linguagem visceral, que desafia a supremacia da narrativa visual e da interpretação racional. *El árbol negro*, portanto, não apenas conta uma história, mas articula uma resistência poética e política, reafirmando a existência e a persistência dos povos originários na defesa de seu modo de vida, em um diálogo que atravessa e sensibiliza os sentidos.

Referências

- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Texto e Grafia. Lisboa, 2008.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa. Edições Texto & Grafia, 2009.
- BOLOGNESI, Luiz (Direção). *Ex-Pajé* [Filme]. Brasil: Buriti Filmes; Gullane Entretenimento, 81 min, son., color, 2018.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.
- BORTOLIN, B. Leonardo. **Processos ao redor: uma discussão entre técnica e estética a partir de uma outra escuta do filme *O som ao redor***. Dissertação (Mestrado do Instituto de Artes). Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2016.
- BRASIL, André. Ver por meio do invisível: O cinema como tradução xamânica. **Novos Estudos CEBRAP** [online]. 2016, v. 35, n. 3, p. 124-147. Recuperado de: <https://doi.org/10.25091/S0101-3300201600030007>. Acesso em: 19 dez. 2024.
- CARREIRO, Rodrigo (org.). **O som do filme: uma introdução**. Curitiba. Ed UFPR, 2018.
- CIAMBELLA, Máximo; COLUCCIO, Damián (Direção). *El árbol negro* [Filme]. Som: Atilio Sánchez; Lucía Torres. Direção de fotografia: Cobi Migliora. Montagem: Lucía Torres. Ass. direção: Francisco Marisse. 1 filme (80 min), son., color, Argentina, 2018.
- COSTA, F. M. da. Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos? **Revista Logos Comunicação e Audiovisual**, n.01, v. 32, 2010, p.94-106.
- DE QUEIROZ, Ruben Caixeta. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**. 2008, v. 5, n. 2, p. 98-125.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

CHION, Michel. **Film**: a sound art. Tradução de Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 2009.

DESHAYS, Daniel. **Pour une écriture du son**. Paris, Klincksieck, 2006.

FLÔRES, Virgínia. **O cinema, uma arte sonora**. São Paulo: Annablume, 2013.

FLÔRES, Virgínia. Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea. **Significação** [online]. 2015, v. 42, n. 44, pp. 232-253. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103048>. Acesso em 20 dez. 24.

FORNS-BROGGI, Roberto. El ecocine andino como herramienta de convivencialidad: El tiempo de la semilla. In: Noriega Bernuy, J. y Morales Mena, J. (Eds.) **Cine Andino**. Pakarina Ediciones: Lima, 2015.

GUZMÁN, Patricio (Direção). *El botón de nácar* [Filme]. França; Chile; Espanha: Atacama Productions; Valdivia Film; Mediapro, 82 min, son., color, 2015.

MEIRELLES, Fernando (Direção). *Ensaio sobre a cegueira* [Filme]. Canadá; Brasil; Japão: O2 Filmes; Rhombus Media; Bee Vine Pictures, 2008.

MENDONÇA FILHO, Kleber (Direção). *O som ao redor*. 131 min. Brasil, 2013.

NICHOLLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005.

RESNAIS, Alain (Direção). *Nuit et brouillard*. 32 min. França: Argos Films, 1955.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil. 2018, abr., n. 69, p. 442-464.

TAVARES, Joana. **Agência feminina, terra e multissensorialidade**: a mitopraxis Tikmũ'ũn no cinema. 2022, 432f. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. **Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**. [Online]. 2004. Berkeley, v. 2, n. 1, pp. 03-21. Recuperado de: <https://doi.org/10.70845/2572-3626.1010>. Acesso em 19 dez. 2024.

Recebido em 20/12/2024
Aceito em 16/05/2025

CONTEXTOS POLÍTICOS E TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA: CAMPO DO SINTOMA

Aline Vaz¹
Sandra Fischer²

Resumo: Objetivando identificar relações entre a teledramaturgia brasileira e a história recente do país, o estudo parte da telenovela *Roque Santeiro* (Dias Gomes e Aguinaldo Silva; 1985-1986) tomada como campo do sintoma do contexto político que o Brasil então vivenciava ao celebrar a abertura política. Entendendo a telenovela como narrativa sobre a nação (De Lopes) e ressaltando que *Roque Santeiro* viria a se tornar um mito diante da tríade emissora, militares e *comunistas* (Mattos), problematiza-se a produção televisual como fonte histórica e como movimento socioeducativo ao adentrar os cotidianos dos espectadores encenando um Brasil que se dá a ver intra e extra-tela. Em meio à fruição estética, o público tende a reconhecer pistas de experiências em devir e/ou rastros de vivências já experimentadas – e a telenovela, enquanto recurso comunicacional, ganha potencial para deflagrar debate público e ação política.

Palavras-chave: telenovela brasileira e contextos políticos; *Roque Santeiro*; campo do sintoma.

POLITICAL CONTEXTS, CAUSES AND EFFECTS IN BRAZILIAN TELEVISION DRAMA: SYMPTOM FIELD

Abstract Aiming at identifying relationships between Brazilian teledramaturgy and the country's recent history, the study focuses on the *telenovela Roque Santeiro* (Dias Gomes and Aguinaldo Silva; 1985-1986) taken as a symptomfield of the political context that Brazil, celebrating political openness, was going through. Understanding *telenovelas* as narratives on the nation (De Lopes) and considering that *Roque Santeiro* would become a myth before the triad of broadcaster, military and *communists* (Mattos), the televisual production is problematized both as historical source and socio-educational instance by entering the spectators' daily lives and putting on stage a Brazil that can be seen on and off-screen. Enjoying the aesthetic experience, the public tends to recognize clues of upcoming experiences and/or

¹ Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP) e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGED/UTP). Doutora e mestra com estágio pós-doutoral pelo PPGCom/UTP. Líder do Grupo de Pesquisa TELAS: experiências estéticas e práticas pedagógicas (PPGED/UTP e PPGCom/UTP). Membro da equipe Obitel-UFPR (Rede Obitel Brasil – Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3530527402477171> E-mail: alinevaz900@gmail.com

² Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com estágio pós-doutoral em Cinema Brasileiro pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vice-líder do Grupo de Pesquisa TELAS: experiências estéticas e práticas pedagógicas (PPGED/UTP e PPGCom/UTP). Membro da equipe Obitel-UFPR (Rede Obitel Brasil – Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0161776649502273> E-mail: sandrafischer@uol.com.br

traces of experiences already lived – and the *telenovela* acquires, as a communication resource, potential to trigger public debate and political action.

Keywords: Brazilian telenovela and political contexts; *Roque Santeiro*; symptomfield.

Introdução

A palavra *sintoma* é popularmente conhecida como um termo que designa certos indícios ou traços que se manifestam e são relatados por aqueles que deles são portadores e investigados, geralmente, por profissionais da área médica. Antes de o paciente ser diagnosticado com uma pneumonia, por exemplo, ele apresentará determinados sintomas que, uma vez identificados pelo paciente e avaliados pelo profissional de saúde, o problema poderá ser tratado, recursos para a cura serão aplicados.

Sigmund Freud, o médico neurologista criador da psicanálise, a partir da escuta de queixas de pacientes entendeu o sintoma como a fala cifrada, enigmática do inconsciente, que surge para tentar reestabelecer uma suposta homeostase que teria sido quebrada por algum conflito de ordem psíquico-emocional recalcado³. Para Jacques Lacan (2007), o trauma, vivido como uma experiência de dor que fica marcada no corpo de sujeito e sobre a qual não há representação – não é, portanto, simbolizada – transforma-se, ‘materializa-se’ em sintoma. Ou seja, o que não vira palavra, vira sintoma.

Não obstante, em um primeiro momento, a noção de sintoma estar associada a estados de saúde física e mental, o uso da palavra pode ser ampliado. Originado do grego *sympitien* e significando “acontecer”, empregamos o termo, no âmbito de um amplo projeto de pesquisa que vimos desenvolvendo, para designar manifestações imagéticas e diegéticas que têm lugar na produção cinematográfica e audiovisual e dão a ver certas, digamos, ‘enfermidades’ em curso na sociedade em que tais produções se alojam: muitas vezes, problemas crônicos, como desigualdades sociais sistêmicas, crises econômicas perpetuadas, racismo, misoginia, LGBTQIA+fobia, aporofobia, corrupção endêmica, repressões generalizadas, etc. Nessa perspectiva, estratégias estéticas, escolhas temáticas e recursos narrativos, colocados em tela

³ A questão do *sintoma* é abordada e discutida em diversos estudos freudianos, tais como, entre outros, FREUD 2010, 1980-a, 1980-b, 1980-c.

articulam-se, interagem e acabam funcionando como uma espécie de febre, uma manifestação do organismo social que se encontra, no todo ou parte, sob ameaça, adoecido ou mesmo deletério. No estado febril o aumento da temperatura se dá como uma reação natural das defesas do corpo. Logo, a expressão artística poderá constituir-se em um sintoma, como a febre, que reage em resposta a alguma instabilidade do corpo social, alertando que algo não está bem. Ou seja, a febre, sabe-se, não é uma doença, mas uma reação: assim como determinadas produções artísticas que, operando reativamente de maneira explícita ou implícita, estabelecem-se como campo do sintoma e dão a ver, desvelam – criticamente – contextos políticos, sociais e econômicos que afetam e desestabilizam as dinâmicas sociais.

Tratar produções cinematográficas e televisivas como “campo do sintoma” implica ir além de observar imagens, temáticas e narrativas como rastros, pistas ou sinais de contextos sociais representados na tela. Isso porque os sinais seriam manifestações *percebidas*, enquanto os sintomas estabelecem-se como *experiências vividas*. O paciente vivencia (e tenta relatar) os sintomas; o médico percebe (e tenta interpretar) os sinais. O viés do campo do sintoma atrela-se à questão da – com o perdão da tautologia – experiência *experimentada*.

Ao olhar para a produção artística como campo do sintoma, o investigador necessariamente irá considerar a sociedade em que tal objeto se insere: há que lidar com o contexto sociopolítico, econômico e cultural ao qual a obra pertence para que possa *reconhecer sintomas* e não apenas *apontar sinais* e *identificar indícios* – o que resultaria não em análise e crítica, mas sim em meras descrições. O sintoma, enquanto reação, amplia a discussão na medida em que mobiliza um fluxo de causa e efeito.

Ao tratarmos da inserção social e consequentes mobilizações analítico-críticas partimos de um pensamento descolonial⁴, considerando que o pesquisador seja detentor de um senso de autenticidade cultural, política, econômica e ideológica – desprovida de cacoetes xenofóbicos, obviamente – que lhe faculte priorizar o olhar para as produções nacionais e desviar-se de obras instituídas como hegemônicas, tais como os famosos *blockbusters*⁵ americanos e os clássicos europeus. É importante, ainda, considerar que ao falar do objeto

⁴ Optamos aqui por utilizar o termo em português (“descolonial”), em lugar de empregarmos o termo em inglês (*decolonial*).

⁵ Com origem militar para designar bombas atômicas, *block* (quarteirão, quadra componente de uma rua) + *buster* (destruidor), os filmes hoje assim designados “arrasaram quarteirões” – com alto poder econômico, as produções alcançam cinemas do mundo inteiro determinando tendências e comportamentos pelo mundo.

analítico em pauta, o pesquisador tenha a consciência de que, inevitavelmente, estará falando também de si em termos de pertencimento, uma vez que direcionar o foco para o campo do sintoma é propulsionar a reflexão em termos de desconstrução, subversão, transformação e ação política. Torna-se incompatível, nesta perspectiva, a dedicação a obras produzidas pelo imperialismo cultural na medida em que tais produções, tendencialmente, falarão para o outro em um sentido “catequizador”, digamos, em certa extensão impondo – travestidamente que seja – posturas cristalizadas de dominação e exploração, posicionamentos ideológicos conservadores, filosofias e visões de mundo hierarquizadas, tradicionalistas.

Enquanto pesquisadoras brasileiras, percebemos a telenovela como campo do sintoma, constituindo-se em *corpus* fértil de investigação. A pesquisadora Maria Immacolata Vassallo de Lopes entende a teledramaturgia brasileira como uma “forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada. Os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano” (2003, p. 30). Esse panorama começa a delinear-se quando narrativas pautadas na realidade brasileira viriam, como sublinha a pesquisadora Laura Mattos, “substituir os roteiros melodramáticos estrangeiros, muitos deles histórias de príncipes e princesas, de capa e espada”; em especial, na década de 1970, “emissoras, militares e comunistas buscavam criar uma identidade brasileira, ainda que ela pudesse ser bem diferente na concepção de cada um deles” (2019, p. 13-14). Mattos observa ainda que Dias Gomes, baiano membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), dramaturgo e romancista, esteve no epicentro dessa convergência conflitante e a emblemática *Roque Santeiro*, telenovela de sua autoria, viria a se tornar um mito diante do fogo cruzado entre os vértices desse triângulo – emissora, militares e comunistas.

Por sua vez, Gilberto Braga, nascido no Rio de Janeiro, autor de telenovelas e minisséries, destacou *Anos dourados*, *Vale tudo* e *Anos rebeldes* como uma trilogia “sobre a história recente do Brasil” (2010, p. 23), definindo *Anos rebeldes*⁶ como “uma boa contribuição à dramaturgia e à memória do país” (2010, p. 11).

⁶ Minissérie brasileira produzida e exibida *Rede Globo de Televisão*, transmitida de 14 de julho a 14 de agosto de 1992, em 20 capítulos. Escrita por Gilberto Braga e Sérgio Marques (colaboração de Ricardo Linhares e Ângela Carneiro); direção Dennis Carvalho (também diretor geral), Ivan Zettel e Silvio Tendler. Obra livremente inspirada nos livros *1968 – O ano que não terminou* (Zuenir Ventura) e *Os Carbonários* (Alfredo Sirkis).

Na série, a rivalidade entre alguns grupos de estudantes e o governo militar ficou mais clara. Clareou-se também um paralelo entre o que era exibido na TV e o que acontecia no Brasil, em 1992. Apesar de a minissérie ter seu aspecto ficcional muito bem trabalhado, a realidade oferecia fatos tão ou mais emocionantes quanto os da TV, fatos que culminaram no impeachment do então presidente Fernando Collor. (2010, p 30)

Nosso recorte concentra-se na produção da teledramaturgia que teve lugar na *Rede Globo de Televisão* no período de abertura política no Brasil. Objetivamos demonstrar como a ficção audiovisual se estabelece como campo do sintoma, tendo como *corpus* a telenovela de Dias Gomes e Aguinaldo Silva, *Roque Santeiro*, obra que dá a ver um país marcado pelo “tripé de sustentação do poder: vigilância, repressão policial e censura” (Mattos, 2019, p. 15). Para tal estudo utilizaremos, entre outras, especialmente uma fonte de pesquisa, *Herói mutilado: Roque Santeiro e os bastidores da censura à TV na ditadura*, da jornalista e pesquisadora Laura Mattos⁷, além da própria obra transmitida pela emissora nos anos de 1985 (época em que os militares deixaram o comando) e hoje disponível para acesso na plataforma de *streaming Globoplay*. Consideramos que a mencionada produção serve como mobilizadora para pensarmos a teledramaturgia como uma reação aos contextos políticos do país (HAMBURGER, 2000, 2005 e 2011; MARQUES, 2015; PORTO, 1994; WEBER, SOUZA, 2009)⁸ causando efeitos catárticos na sociedade em que está inserida.

Teledramaturgia brasileira: sintomas de uma democracia em crise

A televisão surgiu no Brasil em 1950 com programação inaugural da *Rede Tupi*, primeira emissora de televisão brasileira, logo consolidando alcance em território nacional e conquistando o mercado publicitário. Mattos (2019) observa que o crescimento da televisão foi impulsionado pela ditadura militar com incentivos fiscais e investimentos de infraestrutura para a transmissão de sinais, pois como um recurso de dominação, interessava aos militares

⁷ Aqui interessa mencionar o referencial teórico que Esther Hamburger (2005; 2007; 2011) utiliza ao tratar da telenovela em pauta, enfatizando a maneira como o imaginário político é desafiado a partir da paródia, da intertextualidade e do humor presentes na ficção televisiva. Cumpre ver também Michelle & Armand Mattelard (1989), quando os autores discutem como a telenovela *Roque Santeiro* sai de um espaço predominantemente doméstico para pensar o espaço público da praça.

⁸ No âmbito das tramas de telenovelas brasileiras as relações entre ficção e política se constituem, no entendimento dos autores mencionados, tanto pelas estratégias narrativas quanto pelo fomento ao debate em redes de esferas públicas configuradas por meio do engajamento em conversações.

unificar a nação: “Exatamente por isso, a televisão tornou-se essencial na disputa ideológica, atraindo a esquerda, que antes a considerava um meio de ‘alienação’, de afastar os telespectadores dos problemas reais” (Mattos, 2019, p. 13).

Criada em 1965, com a primeira transmissão realizada em 26 de abril, a *Rede Globo de Televisão* tem uma história constituída desde o início pelo contraditório entre relações conciliadoras com o regime ditatorial, estratégias mercadológicas e criadores vindos do cinema e do teatro ligados a ideais de esquerda – Dias Gomes, por exemplo, viria “reforçar o projeto de uma nova teledramaturgia, que já contava com sua primeira esposa, a romancista Janete Clair” (Mattos, 2019, p. 13).

Lopes considera a telenovela como um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, capaz “de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino”, combinando convenções formais do documentário e do melodrama televisivo e alicerçando “o paradoxo de se identificar o Brasil mais na narrativa ficcional do que no telejornal” (2003, p. 25), possibilitando até mesmo a interpretação alusiva de personagens da ficção em relação a figuras públicas não-ficcionais. A pesquisadora cita a telenovela *Vale tudo* (1988) como exemplo histórico associado

à eleição de Fernando Collor de Melo, que calçou a sua imagem eleitoral como ‘o caçador de marajás’, isto é, de banimento da corrupção econômica e política do país, bem como a influência da minissérie *Anos rebeldes* (1992) no processo de *impeachment* desse mesmo presidente, três anos depois. (2003, p. 20)

Vejamos que na época de lançamento da telenovela de Lauro César Muniz, *O Salvador da Pátria* (1989), muitos apontaram que a trama do protagonista Sassá Mutema (Lima Duarte) estaria referenciando a trajetória de Luiz Inácio Lula da Silva, então candidato pelo Partido dos Trabalhadores (PT) a presidente do Brasil. A personagem é apresentada como um homem humilde, analfabeto e ingênuo, envolvido em um esquema de pessoas poderosas da cidade e acusado de cometer assassinato – até que é eleito prefeito do município de Tangará. Exibida no ano das primeiras eleições diretas para a presidência do país após a ditadura militar (1964-1985), Muniz ressalta que o título da produção fazia referência a este evento: “Trata-se de uma parábola sobre a liderança. Quero falar de um Brasil forte, num ano decisivo para a nossa história, quando vai surgir um presidente eleito pelo povo. Como é um ano de esperança, quero falar de um país que acredita na luz no fim do túnel” (Xavier, 2019). Não obstante o fim

do regime ditatorial e o advento das primeiras eleições diretas, segundo reportagem do jornal *Folha de S. Paulo* o autor revelou em evento acadêmico que no ano de 2002 na Universidade de São Paulo (USP) reinaugurava o Núcleo de Pesquisa de Telenovela, ter a narrativa de *O Salvador da Pátria* sofrido alterações no enredo:

Em 1989, já não havia mais a censura formal, mas houve uma interferência direta de Brasília na cúpula da Globo. Era o primeiro ano de eleições diretas, Lula contra Collor, e acharam que o Sassá Mutema fazia apologia à esquerda. Assim, acabou vindo uma pressão na emissora para que a trama fosse mudada. Cheguei a ouvir, nos bastidores, 'o autor dessa novela vai eleger o presidente do Brasil. Tive de abandonar o aspecto político da história e focalizar apenas o policial [na acusação de assassinato. (Mattos, 2002)

Muniz revela que o próprio PT associou a personagem ao candidato do partido com certa crítica: "Lembro que a [Luiza] Erundina [hoje deputada federal do PSOL, na época, prefeita de São Paulo pelo PT] reclamava. Achava que estávamos satirizando o Lula, porque o Sassá era ingênuo e chegou a fazer muitas concessões aos poderosos" (Mattos, 2002).

Esses eventos telenovelísticos associados a figuras públicas e a pautas políticas, sociais e culturais, evidenciam que a telenovela estabelece, em certa extensão, uma *agenda setting* (Lopes, 2003), recorrentemente incorporando temas do âmbito público em narrativas teoricamente voltadas ao universo privado. É nessa perspectiva que Lopes define a telenovela como uma forma de narrativa sobre a nação produzindo e reproduzindo "imagens que os brasileiros fazem de si mesmos e através das quais, se reconhecem" (2003, p. 32). Neste sentido Maria de Lourdes Motter observa que "a telenovela demarca no horizonte social de sua época, ou de seu momento, os temas que pontuam as preocupações e os valores dominantes naquele período" (2000, p. 80). Pode-se afirmar que a telenovela

cumpra na ficção o papel que o jornal desempenha com relação ao factual. Enquanto ele trabalha com os aspectos pontuais do cotidiano em andamento, ela fala sobre hábitos, costumes, preocupações que perpassam a vida cotidiana de um momento que ela seleciona e fixa como ambiente sociocultural para estruturar uma história. Ela mesma tecida de acontecimentos em sintonia com a realidade social, seus problemas, refletidos nos conflitos vividos no âmbito do privado, do individual das personagens. (2000, p. 79-80)

Não carente de sentido, quando *Roque Santeiro* foi censurada em 1975, a notícia se deu pela presença de Cid Moreira em tela, que após apresentar o Jornal Nacional voltara ao

ar em seguida à abertura daquela que seria a então nova telenovela “das oito” da noite. Mattos (2019, p. 09) relata que durante cerca de dois minutos, Moreira procedeu à leitura de “um editorial que pela primeira vez escancarava uma divergência entre a maior emissora de televisão do país e a ditadura militar”. O dono da *Rede Globo*, Roberto Marinho, junto ao diretor de jornalismo da emissora (Armando Nogueira) havia escrito o texto na véspera de 27 de agosto de 1975, depois de receber, a contragosto, a notificação de que a telenovela de Dias Gomes seria impedida pelo governo de estrear. Os 36 capítulos gravados e editados tiveram de ser engavetados: “Nunca uma telenovela havia sido proibida dessa forma abrupta, com o telespectador sentado no sofá à espera de seu programa favorito” (Mattos, 2019, 09).

Essa não seria a primeira vez que o trabalho de Dias Gomes sofreria censura: dez anos antes sua peça *O berço do herói*, que inspirara o texto da telenovela, havia sido proibida em 22 de julho de 1965, data marcada para sua estreia. Gomes só viria a dividir sua obra com o público no ano em que os militares deixaram o comando do país:

Foi quando a Globo decidiu produzir uma nova versão de *Roque Santeiro* para aproveitar o clima festivo do fim da ditadura. A novela que se tornara um símbolo da censura foi então ao ar para marcar a volta da liberdade de expressão, conquistando a maior audiência da história da televisão brasileira. (...) Nesse terceiro ato, a história de Dias Gomes enfrentaria seguidos cortes da máquina repressiva montada ao longo dos 21 anos do regime militar, que não se desmontaria tão cedo na redemocratização. (Mattos, 2019, p. 10)

Para Mattos (2019, p. 10), “Roque Santeiro era um mito. O novo Brasil também”. A máquina repressiva não fora completamente desmantelada com o fim dos anos ditatoriais, dispositivo em curso pelo menos desde Getúlio Vargas com a instauração do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, o qual apesar de oficialmente extinto mantivera-se sempre à espreita, devidamente alojado nos porões.

Após a Constituição de 1988, a população brasileira escolheria o novo presidente da República por meio do voto direto. Collor seria eleito em 1989 e logo o povo que havia clamado por *Diretas Já* retornaria às ruas, agora pelo *impeachment* do presidente. Eleições diretas, o povo na rua, aparentemente um Estado democrático, Gilberto Braga – com o *story-line* de *Anos rebeldes* na cabeça e temendo ver sua obra censurada – consultou o então superintendente de Programação e Produção da *Rede Globo*, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (conhecido como Boni), sobre a possibilidade de abordar o tema da ditadura. Braga

credita a resposta positiva ao fato de não ser visto na emissora como alguém politizado: “Não acredito que ele desse sinal verde, por exemplo, para Dias Gomes fazer uma minissérie sobre essa época. Creio que com Dias ele teria medo. Comigo, ele deve ter pensado que a possibilidade de haver problemas seria menor” (Braga, 2010, p. 24).

O trabalho com *Anos rebeldes* iniciou nos anos 90, teve uma pausa devido a outros projetos dos profissionais envolvidos, e retornou em 92 quando a minissérie teve sua estreia. Eram recentes os cortes sofridos em 1988 pela minissérie *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, que após pressões de patrocinadores foram impostos por Roberto Marinho pelo fato de o enredo inserir questões que envolviam a Reforma Agrária e a Igreja. O clima de censura estava no ar, de modo que enquanto escrevia *Anos rebeldes* Gilberto Braga temia que o mesmo acontecesse com sua obra. Seu receio não teria sido infundado, já que o jornalista Cláudio Mello e Souza foi encarregado por Roberto Marinho de ler algumas partes do roteiro e chegou a escrever um parecer apontando que do décimo ao décimo quarto capítulo os autores estavam carregando nas tintas políticas. Inevitável os capítulos não tomarem esses rumos, já que a partir do final do oitavo capítulo, a história adentrava dezembro de 1968, quando foi decretado o AI-5: “Era natural que a série ficasse mais pesada; precisávamos acompanhar a realidade. Até então, as coisas não eram tão sinistras. Cláudio deu um sinal amarelo e Boni conversou comigo. Pediu que reescrevêssemos” (Braga, 2010, p. 29). Braga relatou ter reescrito algumas partes, mas divulgando que havia alterado mais capítulos do que efetivamente teria feito: “Ainda que estivesse escrito ‘novo’ na borda da sequência de capítulos que iam do dez ao 15, não reescrevemos tudo isso. Devemos ter reescrito algo como dois capítulos e dito que reescrevemos cinco. É preciso saber lidar com o poder” (Braga, 2010, p. 29).

O poder citado pelo autor era mais uma vez instituído pela vigilância e pela censura. Essa censura interna da emissora havia se consolidado desde a ditadura, quando para evitar problemas com o regime “as próprias emissoras determinavam vetos internamente, chegando a contratar ex-funcionários da Censura” (Mattos, 2019, p. 18). Dias Gomes chegou a escrever em carta para Boni: “Quando passo pelos porteiros, já temo que um deles me chame de lado e diga: ‘Olhe, vi no *videotape* aquele episódio. Acho que você deve mudar aquela cena, aquilo não passa...’” (Mattos, 2019, p. 18).

Havia se instalado um clima de terrorismo, mas também estratégias de resistência a repressão. Assim como Gilberto Braga buscou uma forma de subverter a censura imposta a *Anos rebeldes*, a transgressão permeava desde os anos de chumbo o processo criativo dos autores que utilizavam da tática do “boi de piranha”, preparando “os capítulos mais longos, já prevendo a porcentagem que seria cortada em Brasília”, e carregando “nas tintas em determinados trechos no intuito de atrair para eles a caneta dos censores e obter a liberação do restante (...)” (Mattos, 2019, p. 18).

Ao trazermos para o presente estudo a telenovela *Roque Santeiro* centramos nosso olhar aos vasos comunicantes que possibilitam intersecções entre os arranjos ficcionais e os acontecimentos da política brasileira, mirada que nos mobiliza a questionamentos a respeito de como as obras funcionam enquanto campo do sintoma ao passo em são impactadas pelos efeitos das políticas públicas e vice-versa. Há um movimento de causa e efeito, sendo a causa o contexto político, econômico, social e o efeito a ação catártica que a obra provoca – ou tem potencial de suscitar – no cotidiano do espectador.

Ao trazermos a ideia de um *sintoma catártico*, lembramos que S. Campbell (2001, p. 233), ao atentar às controvérsias inerentes ao significado do termo *catarse*, observa que qualquer interpretação a respeito é especulativa e suspeita. Nosso intuito, aqui, não é problematizar o emprego do termo, menos ainda simplificá-lo conceitualmente. Sabe-se, a partir de Aristóteles em *A Poética* (1990), que a narrativa trágica atrela-se à noção de catarse e resulta em purgação, ligando-se à questão da formação do cidadão – não diretamente conectada a fatores morais, mas sim na direção de um aprendizado do ‘agir’ – dissociado do par dicotômico ‘certo/errado’, e sim em uma disposição de experienciar a vida. Ao pensarmos em obras teleficcionais que se constituem como “campo do sintoma”, foco deste artigo, adentramos esse universo tomando a catarse como *propulsora* de sensações de purgação naqueles que se sentem oprimidos, viabilizando uma, digamos, *catarse extra-diegética*. Um sintoma que surge de uma reação que é tanto *a própria* criação artística quanto *própria à* criação artística: consequentemente, contendo elementos de caráter revelador (ou mesmo *desvelador*, talvez, no sentido de retirar o véu de algo perturbador?), com potencial de evocar e provocar efeitos na sociedade.

Sabendo que a não-elaboração dos traumas produz o recalque como um sintoma patológico, impedindo que se siga em frente (Freud, 2010), observamos como a obra *Roque*

Santeiro ao bordar rastros de realidades na produção ficcional, não apenas constrói efeitos *de* realidade como tende a provocar efeitos *na* realidade, dando a ver mazelas sociais e instigando efeitos catárticos no público. O recalque histórico, quando ocorre, faz com que a sociedade permaneça rimando a história – sem reparação, numa espécie de conciliação amnésica, persiste um passado que nunca passa. A produção cinematográfica e audiovisual – como campo do sintoma – permite iniciar um processo de cura, provocando ou reforçando no espectador a consciência de sua condição e estimulando um “agir com...” na perspectiva em que Jacques Fontanille apresenta uma categoria genérica do ser/estar junto, agir com ou agir contra que poderá originar experiências interacionais, possibilitando um mergulho na “relação entre o que se passa nas formas de vida e o que já foi compreendido e estabelecido nas práticas” (Fontanille, 2014, p. 68).

Assim, ao identificar o sintoma, o espectador não será meramente testemunha, um observador distante que, em lugar de estabelecer compartilhamentos experienciais, impõe julgamentos. Tal espectador, assim como o analista dos fenômenos artísticos/comunicacionais, estará interessado nas formas afetivas, na própria maneira que a experiência permite fazer sentido na realização de um devir: “não o devir social ou político tomado ao pé da letra, cuja análise pertence a outras disciplinas, mas pelo menos o devir dos regimes de sentido que fazem significar as transformações sociais ou políticas em questão” (Landowski, 2001, p. 21). A obra enquanto campo do sintoma poderá funcionar como uma ação política, conforme observaremos a partir do exame do produto audiovisual *Roque Santeiro*, que tematiza a questão do *mito*.

Roque Santeiro: o sintoma do mito

Em janeiro de 1985, Tancredo Neves, líder da Frente Liberal, era eleito presidente do país por meio do voto indireto do Congresso, vencendo Paulo Maluf ao formar a chapa Aliança Democrática, marcando o encerramento de vinte anos de ditadura militar e prometendo acabar com a censura. Hospitalizado às vésperas da posse, surpreendido por uma emergência de saúde, o futuro presidente vem a falecer e é substituído pelo vice José Sarney – que havia presidido o Arena (Aliança Renovadora Nacional) e o PDS (Partido Democrático Social), instâncias que haviam apoiado os militares no governo.

Na *Globo* a nova novela “das oito” precisava ser definida e a cúpula da emissora viria a decidir o lançamento por ocasião de um almoço em que Otto Lara Resende, assessor de Roberto Marinho, propõe aproveitar o momento de suposta abertura política para resgatar uma novela censurada. Daniel Filho lembrou de *Roque Santeiro* e teve a aderência de Boni e Armando Nogueira.

(...) A censura estava acabada, pensava-se. E nada melhor do que levar ao ar uma novela censurada para comemorar – e comprovar – o fim da censura. De quebra, dava pontapé inicial na tentativa de reconstruir sua imagem institucional, dissociando-a da ditadura, o que depois teria continuidade na teledramaturgia com minisséries como *Anos dourados* (1986) e *Anos rebeldes* (1992). (Mattos, 2019, p. 245)

Dias Gomes, que estava no comando da *Casa de Criação Janete Clair*, fundada em homenagem à esposa falecida e incorporada à emissora com a finalidade de treinar roteiristas junto ao desafio de propor uma renovação criativa para novo momento do país, não quis assumir o trabalho sozinho e dividiu a autoria com o então novato Aguinaldo Silva – com quem viria a ter desentendimentos em torno dos rumos da trama e da presença excessiva de Aguinaldo na imprensa (dando inclusive *spoilers* sobre o desfecho do folhetim). Dois meses antes do término da telenovela, a Globo viu-se obrigada a intervir nos conflitos, comunicando a Silva que a finalização seria escrita por Dias e fazendo com que o autor iniciante se afastasse do trabalho a partir do capítulo 162, antes mesmo do que havia sido combinado. Mattos (2019, p. 245) conta que, para a regravação, Dias Gomes indicou a necessidade de rever a construção das personagens, tornando-as mais nervosas e excitadas, além de transportar a história para a contemporaneidade, diferente da versão censurada de 1975 (a qual estaria situada em 1960). Já o final foi alterado, com Roque sobrevivendo e deixando a cidade seguir acreditando no mito do falso herói.

Na fictícia cidade de Asa Branca, uma pequena indústria surge sustentada pelo suposto sacrifício de Roque Santeiro, coroinha e artesão que ganhava a vida esculpindo imagens de santos, transformado em mártir ao ter supostamente perecido tentando defender a população de um ataque do bandido Navalhada e seus capangas. Imagens, uma estátua na praça, medalhas alusivas ao tema, romarias, turismo local e a produção de um filme surgem do culto ao herói. Amparada no prestígio de ter sido casada com Roque, sua viúva – de nome Porcina

– torna-se personagem influente na comunidade. O que se descobre, posteriormente, é que tudo não passa de um mito: Santeiro, ao contrário de ter defendido a cidade, desaparecera por ocasião do ataque e fora dado como morto; apossando-se do dinheiro que o poderoso Sinhozinho Malta teria dado para que ele negociasse com os bandidos, fugira levando consigo o ostensório da igreja, pela qual todos acreditavam que ele teria dado a própria vida em prol de sua preservação. Quando Roque retorna à Asa Branca, surpreende-se ao saber que tinha uma viúva que era sem nunca ter sido, a quem nem mesmo conhecia: a história toda havia sido forjada por Malta, para que pudesse manter a amante instalada na cidade sem provocar grandes escândalos. A partir de então, o pseudo-herói “ressuscitado” torna-se uma ameaça para a cidade e para os poderosos da região: o mito não poderia ser desconstruído, pois significaria a falência de toda uma engrenagem de poder e controle.

Assim como a trajetória da personagem Roque Santeiro era uma construção no imaginário coletivo, sendo que sua ruína significaria a ruína de uma cidade, a exibição da telenovela como símbolo do fim da censura acabara por confluir mitos presentes no intra e no extra-tela: enquanto Sinhozinho Malta e seus aliados tentavam esconder a sobrevivência de Roque, a *Rede Globo* não polemizava publicamente os cortes que *Roque Santeiro* sofria pelo governo para não acabar com a festa da democracia. Raras menções surgiram, na imprensa da época, sobre a ação da censura na telenovela. Tal qual Roque, a censura revelava-se viva. A trama telenovelistica, que se propunha ao deboche da criação de heróis-mitos – enquanto campo do sintoma no ano de 1985, como espelho do contexto político em que se inseria – viria a enfrentar o reflexo do mito da liberdade de expressão.

A manutenção de um mito torna-se sintoma importante de uma necessidade que transcende um sentido, mas busca uma experiência. Na concepção de Joseph Campbell (1990), trata-se de um conjunto de pistas que nos ajudam a procurar a vivência dentro de nós. Naquele momento de exibição da telenovela, mais do que identificar um sentido político para o fim da censura, era necessário experienciar um sentimento de tempos de abertura. Se a censura era ainda legitimada pelo Estado, a criação do mito da liberdade de expressão permitia que tal liberdade fosse conhecida e experimentada interiormente. Se Roque estaria vivo não importava para a cidade, pois a crença em seus milagres era o que possibilitava e determinava a experiência, mesmo que sem nenhum sentido. Acreditar no mito da democracia não era mais uma luta contrária ao regime ditatorial, mas um voltar-se para dentro, nos termos de

Campbell (1990), permitindo captar a mensagem dos símbolos, a crença e a experiência de uma vida democrática, mesmo que essa não seja mais do que um mito.

Asa Branca tornara-se refém de um símbolo, assim como a telenovela estreante figurava como símbolo da nova república. Os telespectadores estavam animados, os índices de audiência eram incríveis. Mattos (2019, p. 263) destaca os índices de Ibope divulgados na revista *IstoÉ* em 14 de agosto de 1985 com recorte em Salvador chegando a quase 100% dos televisores sintonizados na telenovela, seguindo-se de Rio de Janeiro com 97,8% e de São Paulo com 92,4%. Até o historiador marxista Nelson Werneck Sodré⁹ – crítico à televisão apontando-a como um dispositivo de produzir imbecilização em massa – se rendera à teledramaturgia reunindo-se com a família para assistir a *Roque Santeiro*. A telenovela de Dias Gomes e Aguinaldo Silva havia se tornado uma grande celebração democrática, conforme a matéria da *IstoÉ* destacada por Mattos (2019, p. 264): “Espelho do Brasil, a Rede Globo parece nunca ter refletido tão nitidamente as várias nuances do caráter nacional”.

Enquanto Asa Branca cultuava Roque Santeiro, o Brasil exaltava a telenovela como o símbolo de um país novo, em que a “temática do mito e dos falsos heróis seguia mais do que atual” (Mattos, 2019, p. 257). Ao passo em que era criada a Comissão dos Perseguidos da Censura, a “famosa” Solange Tesourinha deixava a chefia da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), substituída por Coriolano de Loyola Cabral Fagundes – nomeado para desmontar a estrutura da censura. Tal qual Roque Santeiro que nunca foi Santo, Viúva Porcina que nunca foi viúva, e a telenovela símbolo da liberdade de expressão que nunca foi livre. Os cortes começam a ser impostos a partir do 12º capítulo: alguns dos recursos interpostos pela emissora eram aceitos enquanto outros eram sumariamente contestados e as proibições mantidas. A *Rede Globo* chegou a receber ofício solicitando esclarecimentos a respeito de situações ligadas à personagem do vaqueiro João Ligeiro: “O que a Censura evitava perguntar com todas as letras era: ‘João Ligeiro é gay?’” (Mattos, 2019, p. 258).

Mattos (2019, p. 259) observa que a censura se divide em três períodos em que se troca a roupagem, mas a estrutura se mantém inabalada. O primeiro período seria concernente aos anos de 1964 a 1968, quando a peça *O berço do herói* era impedida de ir aos

⁹ Por meio de aparelho telefônico que fora grampeado pelos militares, Dias Gomes conversara com Nelson Werneck Sodré sobre *Roque Santeiro*, que estaria prestes a ser lançada em 1975; na ocasião, revelou tratar-se de uma adaptação da obra censurada *O berço do herói*, assim possibilitando que o governo ditatorial descobrisse que ele estaria cometendo “uma safadeza” para driblar censura.

palcos e objetiva-se sabotar as conexões entre “a produção cultural de esquerda e as classes populares”; o segundo período, com a vigência do AI-5, acontece entre os anos de 1969 e 1978 em que o veto em relação a primeira versão de *Roque Santeiro* (*A fabulosa estória de Roque Santeiro e de sua fogosa viúva, a que era sem nunca ter sido*) acontece na tentativa de evitar a mobilização da classe média contra o governo; o terceiro momento, iniciado em 1979 e estendendo-se aos anos que celebravam o fim da ditadura no Brasil a partir de 1985, dá-se sem que o fim da censura efetivamente ocorra e a repressão se volta em direção a pautas morais, impondo limites ao processo de redemocratização. Logo, teríamos *A fabulosa estória da Nova República e de sua liberdade de expressão, a que era sem nunca ter sido*.

Mattos (2019, p. 266) destaca que no período de um ano, das 53 capas da revista *Veja*, uma apenas (dentre as quatro dedicadas à cultura) foi direcionada à temática televisiva, estampando *Roque Santeiro*. A matéria, com sete páginas, destacava como era feita a telenovela com a então maior audiência da história e trazia a opinião de José Wilker, o intérprete de Roque Santeiro, declarando que o Brasil ria de si mesmo ao rir de Asa Branca. A autora menciona a associação de personagens a figuras públicas salientando a decoração da sala do prefeito Florindo Abelha (Ary Fontoura), em que figuravam um quadro de Dom Pedro I e um porta-livros – tal qual havia no gabinete de José Sarney; menciona também a cena em que pessoas rezam em frente a *Santa Casa* pela cura de Beato Salu, alusiva ao momento em que Neves permaneceu internado em São Paulo no *Instituto do Coração*.

(...) *Roque Santeiro* foi exaltado como um espelho do país, refletindo figuras centrais daquele tempo e a decepção com a sobrevivência de velhas práticas, ofuscadas pelo mito da Nova República. Se Porcina era a viúva sem nunca ter sido, Sarney era o presidente sem nunca ter sido. Se Roque, morto, tornou-se mito, assim se passara com Tancredo Neves. Diante de tantas comparações, Dias Gomes brincou em uma entrevista: “A minha sorte é que escrevi essa novela há dez anos, porque senão iam dizer que eu estava sacaneando o Tancredo...”. (Mattos, 2019, p. 266-267)

A autora observa que na década de 1980 a telenovela é legitimada “diante da sociedade pela abordagem de temas políticos e da crítica social” (2019, p. 267). Naquela época isso foi constatado pelos resultados de uma pesquisa encomendada pela emissora mostrando que não assistir novela parecia ser um indício de alienação cultural. Intelectuais que por muito tempo criticaram o caráter alienante da televisão como Nelson Werneck Sodré neste

momento afirmava que “A televisão brasileira sempre foi alienante. Essa novela repõe a realidade dentro da televisão” (Mattos, 2019, p. 264).

Quando Dias Gomes expressa alívio em ter escrito a obra antes que pudesse ser associada a Tancredo, ao pensarmos a telenovela como campo do sintoma, o que nos importa não é comparar fatos e comprovar associações de forma intencional, mas os *efeitos de sentido* que a obra produz, que se ressignificam e inclusive são atualizados quando reprisada¹⁰. Se assistimos a *Roque Santeiro* hoje, em 2024, certamente faremos associações com nossos dias atuais ultrapassando o momento em que a peça teatral *O berço do herói* fora censurada em 1965; quando a primeira versão da telenovela foi impedida de ir ao ar em 1975; ou quando sua exibição em 1985 celebrou o [dito] fim da ditadura. Toda a trajetória da telenovela contribui para os efeitos de sentido, mas de imediato a narrativa tenderá a afetar o cotidiano do telespectador e o tempo não somente de produção, mas também de exibição. A obra é viva e, sintomaticamente, afeta suas plateias, ou seja: o telespectador experiencia a obra a partir de um repertório – que poderia ser comparado ao sistema imunológico do corpo, que permite reconhecer a doença para que seja medicado – e a partir da reflexão crítica tem a possibilidade de reconhecer e combater, no caso da sociedade, as crises e as mazelas e as injustiças e que tais.

Ao passo em que a telenovela repõe a realidade na televisão funcionando como a memória de uma nação, ela também é reposta no espaço físico e social impactando percepções, formas de reconhecer e questionar contextos políticos, sociais, econômicos, culturais. *Roque Santeiro* além de símbolo da nova república é também um excelente exemplo de campo do sintoma, criando vasos comunicantes, ressignificando narrativas que perpassam tempos históricos do país. Era atual em 1965, continuava relevante em 1975, tornou-se um sucesso em 1985 e ainda hoje – disponível na plataforma de *streaming Globoplay* – constrói efeitos de sentido em um telespectador ‘nostálgico’, mas, que segue adiante em um país que, em certa medida, parece ser sem nunca ter sido. Afinal, o mito deve “parecer ser” ao manifestar indícios, pistas e sintomas que se convertem em símbolos mobilizadores de experiências sensíveis.

¹⁰ *Roque Santeiro* voltou ao ar no canal Viva, no dia 04 de novembro de 2024, Além da outra reprise no Viva, entre 2011 e 2012, a telenovela já foi reprisada em 1991, na Sessão Aventura (que, embora fosse dedicada a filmes e seriados, já reprisou algumas novelas), e em 2000, no Vale a Pena Ver de Novo.

Neste sentido, quando Dias Gomes tira da versão teatral de *Roque Santeiro* o militar desertor Cabo Jorge para fazer dele Roque, um santeiro, tentando driblar a censura ele enriquece a obra: personificada em um homem comum, que poderia ser o vizinho que mora ao lado, a metáfora que conforma a personagem cresce, pois vai além de uma crítica ao regime militar: atualiza-se no cenário brasileiro inclusive durante períodos democráticos que, não obstante a sempre promessa de novos tempos, acabam por repetir aspectos históricos, assim denunciando situações em curso no país narrado por Dias Gomes.

Aguinaldo Silva declarou na época de exibição da telenovela que na realidade o Sinhozinho Malta sempre triunfa. A anistia aos militares seguiu nesse sentido, o mito da revolução de 65 instalou-se e perseverou no imaginário de alguns brasileiros enquanto os poderosos/sinhozinhos viviam seus finais felizes. Na disputa pelo amor de Porcina, veja-se, é Malta o escolhido pela pseudo-viúva para o “*happy end*”, enquanto Roque toma um avião e se retira para uma espécie de exílio. “Assim como Roque Santeiro deixara Asa Branca para que seu mito sobrevivesse, a censura sofrida em plena volta da democracia seria enterrada na memória para dar lugar ao mito da liberdade de expressão. (...)” (Mattos, 2019, p. 281).

Das convergências entre narrativa ficcional e contextos políticos, resultam impactos da censura na obra com reações ideológicas dos envolvidos em sua produção e nas escolhas estéticas adotadas. Na ficção de Asa Branca, como campo do sintoma, sintetiza-se a noção de que a “saga da censura não tem heróis perfeitos”, e de que “há uma luta entre o bem e o mal a ser decidida no último capítulo. Ainda que o Brasil insista em acreditar nesse mito.” (Mattos, 2019, p. 282). Carlos Lacerda, ao proibir *O berço do herói*, afirmara que se Nelson Rodrigues era pornográfico, Dias Gomes era pornográfico e subversivo; *Roque Santeiro* viria a atravessar os tempos sendo primeiramente símbolo da tirania opressiva da censura quando anunciado seu cancelamento por Cid Moreira, em televisão aberta; e, dez anos depois, símbolo de uma Nova República. A telenovela de Dias Gomes e Aguinaldo Silva, cujo enredo intra-tela associa-se ao que então acontece na dita realidade extra-tela, evidencia os sintomas de uma sociedade adoentada por um mito contaminante, por mitologias que se reiteram. Fenômenos que, na experiência do assistir (do ato de assistir) à teleficção, atualizam-se e revelam-se ao telespectador, que reconhece esses sintomas como algo *já visto*, talvez mesmo *já vivido*. “Com *Roque Santeiro* a Nova República foi sem nunca ter sido” (Mattos, 2019, p. 281), ao passo em que a telenovela subverte o mito que simboliza e se consolida como ação política expondo

seja em tempos ditatoriais ou democráticos que heróis, ainda que existam, jamais são perfeitos; não obstante, construções como essas (de heróis incontestavelmente perfeitos) permeiam a história do país.

Considerações finais

O texto apresentado integra um amplo projeto de pesquisa dedicado ao cinema e à teledramaturgia, amparado em estudos contemporâneos sobre imagens em movimento, comunicação audiovisual, telenovela. Ao olharmos para teledramaturgia brasileira como campo do sintoma, vislumbramos possibilidades de reflexão crítica a respeito de como as obras ficcionais permitem que a sociedade perceba-se dialogando consigo mesma, ampliando o caráter de entretenimento do produto audiovisual para uma ação política.

Objetivando aqui apresentar a manifestação do campo do sintoma na obra selecionada, o intuito não foi prescrever metodologias, mas sim discutir o reconhecimento de aspectos sintomáticos em determinada obra. Assim, deixamos implícito que a metodologia a ser empregada pelo pesquisador será definida em acordo com aquilo que o sintoma chamar à análise. Identificado o sintoma, como um médico que indica um tratamento ao paciente, o investigador escolherá um método para abordar o sintoma expresso pelo *corpus* e refletir, transcorrer a respeito do funcionamento de tal incidência na obra ficcional e seus possíveis efeitos de sentido.

Aspectos importantes que poderão ser consideramos no percurso metodológico são as estratégias estéticas e seus efeitos de sentido. A partir da sua composição estética, a obra de ficção apresenta-se não apenas em sua temática, mas também no campo do simbólico, como metáfora e metonímia da história brasileira em curso. O olhar interessado, perscrutador e atento a soluções formais e rumos diegéticos, nem sempre lançado à teleficção, permite observar a imagem que se apresenta em tela com a tessitura crítica de considerações a respeito de instâncias de ordem sociológica, topológica etc. definidoras e reafirmadoras de padrões pré-estabelecidos – os quais, uma vez convenientemente desvelados e “desmascarados”, podem ser subvertidos.

Outra abordagem a ser considerada seriam os dispositivos/eventos comunicacionais proliferados em circuitos comunicacionais (Braga; 2017) – matérias de revistas e jornais, programas televisivos, conteúdos na internet em perfis de redes sociais. Os processos

metodológicos partem da premissa que busca “analisar as crenças, os sentimentos e as atitudes que cada sociedade adota frente às suas linguagens” (Floch, 2001, p. 10), ou seja, permitindo identificar o campo do sintoma, conduzindo os resultados para uma dinâmica mobilizadora, considerando a teledramaturgia como uma reação aos contextos políticos do país, podendo concluir que as obras podem produzir efeitos catárticos no cotidiano de um público televisivo capaz de reconhecer e se apropriar da experiência estética em experiência vivida. Esse circuito de resposta social faz com que consideremos a telenovela como pertença e reação de um tempo histórico, documentando por meio do ficcional a memória de uma nação (Lopes, 2003).

Dias Gomes destacou a vantagem que a televisão teria em relação ao teatro, a comunicação com o grande público: alcança uma plateia muito maior, com potencial suficiente para atingir as mais diversas camadas sociais, situadas sejam nos grandes centros urbanos ou fora deles. A televisão impõe a necessidade de encontrar uma linguagem comum para um público amplo, constituído por milhões de pessoas. Esteticamente, em maior ou menor extensão e profundidade, de forma edulcorada ou nem tanto, a telenovela acaba apresentando um retrato da vida brasileira e se incorpora à cultura do país. Dias viria a considerar a televisão como o mais poderoso veículo de divulgação de cultura dita *de massa*.

Era uma postura em consonância com o Partido Comunista. No fim dos anos 1950, entrou em decadência a rígida política que exigia que todos os produtos culturais seguissem padrões do “realismo socialista”, com suas mensagens diretas e doutrinárias, o que dificultava a inserção das obras em espaços que não fossem dos próprios comunistas. Desde então, adotou-se o chamado “frentismo cultural”, do filósofo marxista húngaro Georg Lukács: a fim de penetrar nos grandes veículos de comunicação, e assim atingir a maior plateia possível, os comunistas deveriam, dentro de certo limite, ser flexíveis nas suas ideias. No Brasil, entre os anos 1960 e 1970, artistas e intelectuais ligados ao PCB foram fundamentais nessa estratégia, consagrando, em meio à classe média, um conteúdo esquerdista, sobretudo através da TV, do cinema e da música popular. (Mattos, 2019, p. 127-128)

A telenovela, em nosso entendimento, tal qual o cinema, é sim campo de sintomas que surgem em seu tempo, no espaço geográfico em que se insere, e se constitui como palco de ideias e ideais, não obstante as nem sempre contornáveis limitações do gênero. No caso em

análise, as imagens obscenas de *Roque Santeiro*, no sentido lacaniano (2003) do termo¹¹, aludem a um Brasil retrógrado que se mantém sempre em cena. Enquanto campo do sintoma, o produto audiovisual em foco reveste-se, como um todo, de extenso e intenso potencial de questionamento do *status quo*; e de significativo e reiterado poder de comunicação, na medida em que revela espessura e amplitude para atingir públicos diversos, e isso não apenas por ter sido produzida e exibida pela maior – e mais controversa? – rede de televisão do país até o momento. De certa forma, se faz também ‘militante’ – considerando aquilo que, em sua época de produção e veiculação, à mencionada emissora interessava ‘parecer ser’.

Referências

ARISTÓTELES. **A Poética**. Trad. e comentários Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1990.

BRAGA, Gilberto. **Anos rebeldes**: os bastidores da criação de uma minissérie. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

BRAGA, José Luiz. Parte I – “Matrizes interacionais”. BRAGA, JL et al. **Matrizes interacionais**: a comunicação constrói a sociedade. Campina Grande: EDUEPB, 2017.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do mito**. Com Bill Moyers. São Paulo: Editora Palas: Atenas, 1990.

CAMPBELL, J. S. Painless pleasure: catharsis in the Poetics. **Les Études Classiques**, 69, p. 225-236, 2001,

LANDOWSKI, Eric. “O olhar comprometido”. *Galáxia*, v. 2. São Paulo: 2001, p. 19-56.

FLOCH, Jean-Marie. “Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral”. In: **Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.

FONTANILLE, Jacques. “Quando a vida ganha forma”. In: NASCIMENTO, Edna M. F. S; ABRIATA, Vera L. Rodella (Org.). **Formas de vida**: rotina e acontecimento. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2014, p. 55- 85.

FREUD, Sigmund. “A transitoriedade”. In: **Obras completas**. vol. 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

¹¹ A imagem obscena seria aquela que traz consigo um fragmento do “Real” como algo impossível de simbolizar, mas, que não cessa de retornar como confluência traumática.

FREUD, Sigmund. “Inibição, sintoma e angústia”. (J. Salomão, Trad.). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas** (Vol. XX). Rio de Janeiro: Imago, 1980-a

FREUD, Sigmund. “Os caminhos da formação dos sintomas”. (J. Salomão, Trad.). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas** (Vol. XVI). Rio de Janeiro: Imago, 1980-b.

FREUD, Sigmund. (1980-c). “Recalcamento”. (J. Salomão, Trad.). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas** (Vol. XIV). Rio de Janeiro: Imago, 1980-c.

HAMBURGER, Esther. Política e novela. In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, pp.25-47.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

HAMBURGER, Esther. A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. **Revista Estudos Feministas**, v. 15, p. 153-175, 2007.

HAMBURGER, Esther. **Telenovelas e interpretação do Brasil**, Lua Nova, n. 82, 2011, p.61-86.

HAMBURGER, Esther. Novela, política e intimidade: a construção da realidade. In: **O Brasil Antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 148-170.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23: o sinthoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. “Homenagem a Margueritte Duras pelo arrebatamento de Lol V Stein”. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 198-206.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. “Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação”. **Comunicação & Educação**. n. 26, São Paulo, p. 17–34, 2003.

MARQUES, Angela. Telenovela e Política: perspectivas e modos de abordagem. **Significação - Revista de Cultura Audiovisual**, v. 42, p. 318-338, 2015.

MATTELARD, Michelle & Armand. **O carnaval das imagens: a ficção na tv**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATTOS, Laura. Autor diz que “Brasília interferiu em novela” da Globo. **Folha de S. Paulo**, 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1705200212.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2024.

MATTOS, Laura. **Herói mutilado: Roque Santeiro e os bastidores da censura à TV na ditadura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela**. Alexa Cultural, 2003.

PORTO, Mauro. Idéias e fatos: telenovelas e imaginário político no Brasil. In: **Cultura Vozes**, n.6, nov/dez 1994, pp. 83-93.

XAVIER, Nilson. Há 30 anos, novela com Sassá Mutema foi acusada de ajudar campanha de Lula. **Blog do Nilson Xavier**, 2019. Disponível em:
<<https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2019/01/09/ha-30-anos-novela-com-sassa-mutema-foi-acusada-de-ajudar-campanha-de-lula/>>. Acesso em: 15 jun. 2024.

WEBER, Maria Helena e SOUZA, Carmen Jacob de. Dramatizações da política na telenovela brasileira. In: GOMES, Itânia (org.). **Televisão e realidade**. Salvador: Edufba, 2009, p.141-174.

Recebido em 03/01/2025

Aceito em 16/05/2025

MEDO E DELÍRIO EM LAS VEGAS ENTRE RECRIAÇÃO E TRANSTEXTUALIDADE: UMA VIAGEM DO PAPEL AO FILME

Gabriel Costa Correia¹

Resumo: Este texto propõe uma reflexão sobre a adaptação cinematográfica de obras literárias pautada pelas noções de transtextualidade e recreação, termos cunhados respectivamente por Gerard Genette e Haroldo de Campos. Os objetos analisados serão o romance *Medo e Delírio em Las Vegas: Uma Jornada Selvagem ao Coração do Sonho Americano*, publicado em 1972, escrito pelo jornalista americano Hunter S. Thompson; duas versões de roteiros literários adaptados e a película intitulada *Medo e Delírio*, lançada em 1998, dirigida pelo cineasta norte-americano Terry Gilliam. O argumento defendido é que ao analisarmos as transformações empreendidas no processo de adaptação de uma forma expressiva à outra, revelamos um trabalho que pode ser considerado um esforço de recreação que tem na escrita do roteiro literário um momento definidor.

Palavras-chave: adaptação para cinema; roteirização de cinema; tradução.

FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS BETWEEN RECREATION AND TRANSTEXTUALITY: A JOURNEY FROM PAPER TO FILM

Abstract: This text proposes a reflection on the film adaptation of literary works guided by the notions of transtextuality and recreation, terms coined respectively by Gerard Genette and Haroldo de Campos. The objects analyzed will be the novel *Fear and Loathing in Las Vegas: A Wild Journey to the Heart of the American Dream*, published in 1972, written by the American journalist Hunter S. Thompson; two versions of adapted literary scripts and the film entitled *Fear and Loathing in Las Vegas*, released in 1998, directed by the American filmmaker Terry Gilliam. The main line of argumentation is that by investigating the transformations undertaken in the process of adaptation from one medium to another, it is revealed a work that can be considered an effort of recreation that finds in the writing of the literary script a defining moment.

Keywords: film adaptation; screenwriting for cinema; translation.

¹ Professor Adjunto do curso de Cinema e Audiovisual na Faculdade de Comunicação e Artes (FCA) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), além de graduado em Imagem e Som com ênfase em Roteiro e Direção pela mesma instituição. Pesquisa e atua nas seguintes áreas: cinema e audiovisual, gêneros cinematográficos, filmes de super-heróis, cinema de horror, narrativas para multiplataformas e videogames.

Apontamentos teóricos: Haroldo de Campos e Gerard Genette

Em *Da tradução como linguagem e como crítica*, Haroldo de Campos reúne um panorama de autores e suas respectivas ideias sobre o trabalho da tradução de textos criativos para em seguida desenvolver suas considerações sobre o tema e sugerir o esboço de um método que contemplasse a tradução nos níveis abordados. No ensaio, Campos defende, na esteira de Albercht Fabri e Max Bense, que a informação estética é intraduzível, não podendo ser semanticamente interpretada. Então, assumindo a tese da impossibilidade de tradução de textos criativos, sugere a ideia de recriação:

Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (Campos, 2006, p. 34).

Defende então a ideia de tradução enquanto arte e encontra no poeta, crítico e tradutor americano Ezra Pound, uma voz irmã no que diz respeito a sua própria visão da tradução artística. Campos diz que, mesmo por vezes “traíndo” a letra do original, a recriação de Pound consegue manter o “espírito” e o “clima” da obra traduzida, e ainda acrescentar “efeitos novos e variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção” (2006, p. 37). Aqui, Haroldo de Campos conclui que a obra recriada, além de apresentar uma nova visão sobre a obra traduzida, também é capaz de acrescentar valor à mesma, o que corrobora a tese da tradução enquanto forma de arte (e de crítica). A analogia proposta neste artigo será com a adaptação cinematográfica, tomando o trabalho de roteiristas e cineastas como o de “tradutores-recriadores”.

Gerard Genette apresenta em “Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão” uma detalhada análise sobre as relações transtextuais em literatura, desenvolvendo uma categorização de tais relações ao mesmo tempo em que as analisa. O autor inicia seu percurso defendendo a transtextualidade enquanto objeto da poética e enumera cinco tipos de relações definidas como transtextuais: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade e arquitectualidade. Após apresentar sua classificação dos tipos de relações transtextuais e a definição de algumas categorias iniciais, Gerard Genette introduz o objeto

sobre o qual sua análise irá se aprofundar, e a categoria que será norteadora da discussão aqui proposta, a hipertextualidade, definida por Genette (2010, p. 18) como: “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário”. Essa derivação, Genette define como descritiva e intelectual, quando um metatexto “fala” de um texto; ou de outra ordem, quando o hipertexto não poderia existir sem que ocorresse algo que o autor chama de transformação de seus hipotextos. No capítulo “Algumas precauções” o autor explora a vertente que considera mais clara da hipertextualidade: “aquela na qual a derivação do hipotexto ao hipertexto é ao mesmo tempo maciça (toda uma obra B deriva de toda uma obra A) e declarada, de maneira mais ou menos oficial” (Genette, 2010, p. 24). Tal definição contempla a adaptação cinematográfica que, apesar de não fazer parte do corpus principal de análise do autor, contempla tais atributos, dada a abertura que a definição proporciona. Cabe mencionar que Genette escreve de passagem sobre a adaptação cinematográfica quando sugere outra divisão possível dentro do regime sério das derivações hipertextuais, inserindo-a numa prática que responde a uma demanda social de aspecto comercial, mais próximo da necessidade do que da arte, inserindo também nesse grupo as continuações e outras formas de transmodalização como a adaptação teatral. Na sequência propõe outra função de regime sério mais nobremente estética, quando um escritor se apoia em uma ou várias obras anteriores para elaborar aquela na qual investirá seu pensamento e sua sensibilidade de artista.

Nesse ponto, o texto de Genette permite uma leitura divergente da classificação que o autor sugere, uma vez que adaptações cinematográficas muitas vezes são realizadas com fins artísticos, apoiando-se em diversas, e por vezes sofisticadas, referências audiovisuais, literárias, políticas e filosóficas, fruto da formação de cineasta e equipe que realizam a adaptação, bagagem que se reflete na obra fílmica obtida no final desse processo. Neste texto procuraremos desenvolver a reflexão nesse sentido.

Medo e Delírio em Las Vegas: Uma Jornada Rumo ao Coração do Sonho Americano

Hunter S. Thompson, jornalista e escritor, tornou-se conhecido nos EUA após conviver durante o período de um ano com a gangue de motociclistas chamados *Hell's Angels* e escrever uma extensa reportagem sobre o grupo reunida no livro intitulado *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the California Motorcycle Gang*. Inicialmente inspirado pela vertente jornalística chamada *new journalism*,² na qual os jornalistas deveriam vivenciar o assunto sobre o qual escreveriam para ter uma visão livre de preconceitos, e também herdeiro da geração *beat*,³ Thompson refinou um estilo próprio, conhecido como “jornalismo gonzo”, cujo ápice de aprimoramento e experimentação ocorreu com o livro *Medo e Delírio em Las Vegas: Uma Jornada Rumo ao Coração do Sonho Americano*. O contexto de escrita da obra é um ótimo exemplo de uma das características patentes no estilo de Thompson, a incorporação do aleatório como combustível criativo. Thompson recebeu uma oferta da revista *Sports Illustrated* para escrever sobre a Mint 400, uma corrida anual de motos pelo deserto de Nevada, em Las Vegas, e rumou para lá acompanhado de seu advogado e amigo, Oscar Zeta Acosta, ativista político americano de ascendência mexicana. A matéria resultante da viagem foi rejeitada pela revista de esportes, mas despertou o interesse da revista *Rolling Stone*, que enviou Thompson novamente à cidade de Las Vegas, desta vez para acompanhar uma conferência nacional de promotores de justiça cujo tema do ano era “narcóticos e drogas perigosas”. Dessas viagens surgiram os manuscritos que se transformaram em *Medo e Delírio em Las Vegas*, publicado originalmente em novembro de 1971, num artigo de duas partes na revista *Rolling Stone*,⁴ com ilustrações do cartunista britânico Ralph Steadman, que posteriormente foram editados em um livro (McKeen, 2008). O livro se tornou um marco tanto para a reflexão sobre o período que retrata na História dos EUA, quanto na carreira de Thompson, que após seu sucesso nunca conseguiu se livrar por completo da fama de incontrolável que criou a partir da fusão de sua persona pública com sua contraparte literária.

² Vertente jornalística pautada pela exploração intencional da subjetividade no trabalho jornalístico aliada a um estilo de escrita mais literário (Weingarten, 2005).

³ Grupo de artistas norte-americanos da virada da década de 1950 para a de 1960 que influenciaram uma série de movimentos culturais nos Estados Unidos e mundo afora, como o que ficou conhecido de forma genérica como movimento hippie na década de 1960 em diante (Willer, 2014).

⁴ Vol. 95 e 96.

Adaptação cinematográfica como recriação

A escrita de Thompson reúne características do *new journalism* como a subjetividade, a ausência de barreira entre jornalista e matéria, e a escrita com intenções literárias com algumas particularidades que formatam o estilo conhecido como jornalismo “gonzo” (McKeen, 2008). Dentre essas particularidades de estilo, podem ser destacadas a ausência de uma barreira entre ficção e realidade, vocabulário ao mesmo tempo rebuscado e coloquial, repleto de gírias e longas digressões, construção de um enredo fragmentado e a representação direta e reflexiva de um aspecto específico da contracultura⁵: a celebração do consumo recreativo de substâncias alteradoras da consciência através de um texto que experimenta formas de relatar o funcionamento mental sob o efeito das drogas.

O trabalho de recriação do “clima” do livro passa pelo trabalho de escrita do roteiro, mas, é na elaboração da *mise-en-scène* que esse “clima” se estabelece de fato. Nesse caminho que leva do livro ao filme, passando pelo roteiro, alguns aspectos podem ser ressaltados: a caracterização visual, maneira através da qual todo o universo visual que é descrito no livro é recriado no filme; a construção do ponto de vista, modo como as visões sobre personagens e acontecimentos são apresentados em todos os textos; e contextualização, como livro, roteiro e filme se relacionam com o período histórico, social e cultural abordado.

A evocação de uma visualidade única, lisérgica, opressora e delirante é um elemento importante no livro de Thompson. Os delírios do personagem são os elementos descritos com maior riqueza de detalhes no livro, e tudo mais, como ambiente e demais personagens, é apresentado de maneira fragmentada, através de seu olhar delirante. Ainda no livro, essa caracterização visual é incrementada pelos desenhos do cartunista britânico Ralph Steadman, dono de um traço sujo, visceral e, por vezes, surrealista. Tais desenhos absorvem a atmosfera do livro ao reproduzir em imagens um pouco do delírio que o texto evoca. Nos roteiros, a caracterização visual ocorre à maneira do livro, com descrições mínimas sobre locais e

⁵ “(...) manifestações culturais diferenciadas, alternativas, que se estenderam aos anos 1970. Contracultura, marginalidade, curtição e desbunde foram designações que pretendiam dar conta de uma produção variada e dispersa, embora constituindo uma trama feita de alguns tópicos comuns – que se distinguia daqueles da maioria dos projetos anteriores, principalmente pela ênfase então atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades, aparentemente sem conotação política, desde que o modo como até então se fazia a arte política fosse tomado como modelo.” (Favaretto, p. 4. 2019)

caracterização de personagens, permitindo uma maior abertura para que o diretor trabalhe mais profundamente com esses elementos. Tanto a versão de Alex Cox e Tod Davies, quanto a de Terry Gilliam e Toni Grisoni, procedem desta maneira, apresentando descrições que vão de “o conversível, de cima pra baixo, inclina-se para frente insanamente como um Tubarão Vermelho através da água sangrenta”, na versão de Cox e Davies, até “enquanto Duke a encara, balbuciando, o rosto dela começa a mudar de forma. Ele tenta evitar que isso aconteça falando mais rápido”, na de Gilliam e Grisoni.

Se nos roteiros, a caracterização visual acompanha em grande medida o que está colocado no livro, no filme se opta por mostrar as cenas de alucinação e apresentar o ambiente de acordo com o olhar distorcido dos personagens principais. Isso confere à obra uma visualidade que opera na fronteira entre a representação realista e onírica, o que sempre foi uma das características principais do trabalho do diretor Terry Gilliam. Em filmes como *Brazil* (idem, 1985), *As aventuras do Barão de Munchausen* (The adventures of Baron Munchausen, 1988) e *O Pescador de Ilusões* (The Fischer King, 1991), Gilliam se estabeleceu como um realizador de obras que exploram narrativamente uma forma de representação onírica da realidade cotidiana, onde a barreira entre o mundo empírico e o dos sonhos nunca está totalmente delimitada, com personagens que estão em busca de mundos tão fantásticos quanto os encontrados em seus sonhos, como em *Brazil*, ou que se isolam em seus mundos íntimos para fugir de uma realidade que se apresenta opressora, como em *O Pescador de Ilusões* e *Contraponto* (Tideland, 2005). A elaboração visual rebuscada é outra marca de suas obras. O fantástico, em Gilliam, não é apenas um elemento narrativo, mas parte central de seu projeto visual mesmo em obras não desenvolvidas a partir do gênero. Assim, Gilliam já demonstra de antemão uma identificação com o material a ser adaptado, o fantástico em *Medo e Delírio em Las Vegas* surge filtrado através de representações do delírio e do lisérgico, o que possibilita que o diretor explore todo o conhecimento acumulado em diversas produções que direta ou indiretamente exploram o fantástico em suas mais variadas manifestações ficcionais.

No filme, os planos são pensados em função dessa atmosfera surreal, com enquadramentos angulados, movimentos sinuosos, e farta utilização da distorção da perspectiva, obtida pela massiva utilização da lente grande angular; a montagem intensifica

as alucinações dos personagens, ora alternando um ritmo lento, com utilização de câmera lenta e cortes sem continuidade (como na cena em *flashback* no clube Matrix, com Duke utilizando LSD no banheiro da discoteca), ora optando pelo dinamismo da ação, com cortes rápidos e elipses bruscas (a cena em que Duke e Gonzo destroem seu carro no meio da rua durante um momento de loucura). A caracterização dos personagens, nas performances dos atores Johnny Depp e Benício Del Toro, complementa a composição visual do filme, ao retratá-los como completos desajustados, da maneira como agem às roupas que utilizam, numa caracterização que busca inspiração nos desenhos de Ralph Steadman.

O ponto de vista é construído de maneira análoga no livro e no filme, a visão de Thompson em relação a tudo o que acontece, os delitos, as alucinações, fugas, nada é levado a sério pelo autor. As digressões que pontuam a narrativa geralmente fazem alusão a um sentimento de desilusão em relação às utopias, porém nunca de maneira melancólica, e sim, irônica, pautada pela comédia. Um trecho que exemplifica essa visão é o seguinte:

Senti que minha única esperança era ter exagerado na dose, ter aprontado tanto que ninguém na posição de bater o martelo acreditaria que era tudo verdade. Especialmente porque tínhamos nos registrado com a Conferência de Polícia. Quando você vai armar confusão nessa cidade, é bom pegar pesado. Não perca tempo com pequenos delitos e contravenção. Vá direto na jugular. Parta logo para os crimes (Thompson, 2010).

No filme, assim como nos roteiros, tal ponto de vista é mantido, e é construído através das escolhas narrativas feitas durante o desenvolvimento dos roteiros, materializadas no texto cinematográfico. Tais escolhas, privilegiam não um ponto de vista distanciado, que julgue os personagens e suas atitudes sob uma ótica moral; tampouco um ponto de vista totalmente subjetivo no qual os personagens justifiquem ou negligenciem as experiências que vivem; mas sim, o mesmo ponto de vista do livro, no qual as drogas ilícitas não são um fim ou um meio que justifique um escapismo barato da realidade, mas sim um dado, dentro de um contexto mais amplo e complexo de uma realidade opressora e um sistema maior, alimentado por pessoas ligadas a valores e ideais vazios, no qual a loucura e o desprezo pelas convenções sociais são as únicas formas de levar a vida de maneira aceitável, adesão niilista confessa ao sistema vigente, mesmo que crítica.

A contextualização é outro elemento importante, um processo que começa com os roteiros, através de reproduções ou inclusões de citações, descrições mais detalhadas de ambientes que estão no livro, também de figurinos, utilizações de músicas, enfim, tudo o que no livro é sugerido ou ignorado, seja pela tentativa de se criar um ar de atemporalidade ou simplesmente pela conclusão por parte do autor de que o contexto já está bem definido nos diálogos e digressões dos personagens. Na versão de Cox e Davies, esse procedimento ocorre de maneira discreta, ficando restrito a momentos esporádicos como a citação no início do roteiro que retoma a citação do início do livro (“quem faz de si um animal selvagem fica livre da dor de ser um homem”, creditada a Dr. Johnson), e algumas indicações de figurinos e músicas a serem utilizadas (em raros momentos, como na cena da banheira onde a música tocada, *White Rabbit* da banda Jefferson Airplane, é essencial para a ação).

Já na versão de Gilliam e Grisoni, a contextualização vai um pouco além, acrescentando às descrições de cenários e figurinos, uma cena reveladora logo no início do roteiro onde os roteiristas incluem “Uma série de imagens em sépia de protestos anti-guerra do meio dos anos sessenta” (Gilliam; Grisoni, 1998, p. 1). Tal inserção prepara o espectador para a reflexão que o filme irá propor, resgatando um período de engajamento político e crença em utopias libertárias que já no momento que ocorre a ação do filme e do livro foram deixados para trás substituídos por posicionamentos mais cínicos e ações mais pragmáticas, a ressaca após uma grande festa. A música é outro elemento importante de contextualização, não apenas referenciando uma época específica como também estabelecendo um diálogo com a personalidade dos personagens. O som descrito no livro é o *rock`n`roll*, os personagens citam músicas e artistas e as canções que tocam são determinantes para a criação do clima do momento, seja *Sympathy for the Devil* dos Rollings Stones tocando no carro enquanto Duke e Gonzo atravessam o deserto alucinados, seja *White Rabbit* do Jefferson Airplane que conduz a viagem de ácido de Gonzo na banheira do quarto de hotel em Las Vegas.

Quando homens no tabuleiro de xadrez
Levantam-se e te dizem aonde ir
E você acabou de comer algum tipo de cogumelo

E sua mente se move devagar

Vá perguntar a Alice

Eu acho que ela saberá (Slick, 1967).⁶

Tais canções surgem no livro e são retomadas nos roteiros, mais na versão de Gilliam e Grisoni do que na de Cox e Davies, que quase nunca especificam a música a ser utilizada. Entretanto, é no filme que elas ganham uma função essencial como meio de se criar uma atmosfera sonora que intensifique o clima evocado pelo livro. Assim, as músicas no filme pontuam intenções dramáticas e estabelecem comentários narrativos. Por exemplo, a canção final do filme, *Jumping Jack Flash* dos Rolling Stones, ao mesmo tempo é fundamental na criação da catarse final, com o personagem iconicamente cruzando a estrada sem nenhum dano irreversível, após ter cometido todo o tipo de infração e utilizado todo tipo de substância ilícita, ao mesmo tempo em que confirma, através de sua letra, que, apesar de todos os pesares que a vida lhe proporcionou até então, “está tudo bem agora” (Jagger; Richards, 1968), fechando o filme com uma nota positiva em relação ao futuro dos personagens naquele mundo, de maneira mais otimista do que no livro.

Já sobre o processo inacabado que foi o projeto que originou o roteiro de Alex Cox e Tod Davies temos apenas a especulação sobre como seria um suposto filme feito a partir desse material. O diretor britânico, realizador de filmes como *Repo Man: A Onda Punk* (*Repo Man*, 1984), *Sid & Nancy, o Amor Mata* (*Sid and Nancy*, 1986) e *Walker, uma História Real* (*Walker*, 1987) tem como influências confessas Luis Buñuel e Akira Kurosawa, o que pode sugerir uma aproximação estética com o tema abordado em Medo e Delírio, no que tange formas de representações pautadas pelo onírico. Entretanto, as poucas indicações sobre direção em sua versão de roteiro, e a abordagem de temas pouco comuns, como ficção científica imersa na estética *punk* em *Repo Man* e o imaginário de uma mitologia *punk* em *Sid and Nancy*,

⁶“ When men on the chessboard
Get up and tell you where to go
And you've just had some kind of mushroom
And your mind is moving slow
Go ask Alice
I think she'll know”

Trecho da letra da canção *White Rabbit* da banda americana Jefferson Airplane.

forneçam o indício de que o clima da obra de Thompson seria explorado através de uma imersão numa atmosfera mais suja e destrutiva, próxima à encontrada nos filmes supracitados.

Desvios de rota e criação: maneiras de estabelecer o olhar crítico sobre o processo de recriação

Outro aspecto, ao se relacionarem dois textos de características tão diversas, é a quantidade de material que deve ser excluído ou modificado para adequação à forma de um filme. Talvez nesse ponto se encontre mais justificativas que contra-argumentos para a noção depreciativa que Gerard Genette faz das adaptações cinematográficas, uma vez que tais modificações, seja para adequar o tempo da narrativa literária (que pode ser controlado pelo leitor) ao tempo cinematográfico (limitado temporalmente pelo tempo restrito de duração do filme), seja para adaptar o estilo literário ao gosto do espectador médio de cinema, podem limitar, em muitos casos, a qualidade do filme enquanto obra de arte. Entretanto, tais modificações podem também utilizar de maneira instigante e inovadora o vocabulário cinematográfico, criando novos significados e estabelecendo um olhar crítico em relação ao seu hipotexto. Serão esses os casos investigados e analisados aqui, aqueles nos quais as supressões ou alterações de material ocorreram de maneira crítica e inventiva.

O processo de recriação que originou o filme de Terry Gilliam contou com uma particularidade no que diz respeito ao desenvolvimento de seu roteiro. Um imbróglio envolvendo seus direitos levou a uma disputa judicial que culminou na divisão dos créditos do roteiro entre as duas duplas de roteiristas que desenvolveram suas duas versões. Tal incidente teve origem quando no início dos anos 1990 um projeto de adaptação cinematográfica do livro de Thompson foi iniciado tendo como principal responsável a produtora Rhino Films, cujo chefe de produção era Stephen Nemeth. Com o prazo dos direitos de adaptação sobre o livro prestes a expirar, Nemeth, em caráter de urgência, contratou o diretor britânico Alex Cox para a realização do filme, dada sua notória habilidade de colocar produções em andamento no tempo mais curto possível. Em parceria com o roteirista Tod Davies, Cox escreveu uma primeira versão do roteiro, porém acabou sendo desligado do projeto devido a desavenças

com produtores e com o próprio Hunter S. Thompson. Em seguida, a produtora Rhino contratou o diretor americano Terry Gilliam, conhecido por trabalhos como *Brazil* e *O pescador de ilusões*, e obteve com Thompson a extensão do prazo sobre os direitos da obra - com a condição de que o filme fosse realizado por Gilliam. O diretor escreveu uma nova versão do roteiro em parceria com o roteirista Tony Grisoni e o projeto seguiu seu curso. Quando da realização do filme, uma disputa judicial envolvendo as duas duplas de roteiristas resultou na divisão dos créditos pelo sindicato dos escritores americanos⁷. Os requerentes argumentaram que a versão do roteiro de Gilliam e Grisoni era um desdobramento do trabalho iniciado por Cox e Davies (Morgan, 1998).

Para analisar aproximações e afastamentos das duas versões do roteiro, o ponto de partida será a análise comparativa realizada pelo jornalista americano David Morgan como parte da defesa de Gilliam no processo pelos direitos autorais do texto pré-cinematográfico. Nessa análise, David Morgan pretendia demonstrar que os dois trabalhos não possuíam qualquer vínculo que não fosse o de dois textos diferentes concebidos a partir do mesmo hipotexto. Para isso, o jornalista reuniu e comparou todas as cenas nas quais ocorreram modificações, quais foram excluídas e quanto material original foi criado. Com esse material reunido, Morgan apontou as principais semelhanças e diferenças entre os roteiros de Cox e Davies e de Gilliam e Grisoni. As semelhanças encontradas dizem respeito à utilização da voz *over* narrando o filme, para que a linguagem de Thompson fosse reproduzida de maneira fiel ao livro; na transposição de notícias de jornal para informes de rádio; e na utilização de cenas reproduzidas tal como no livro (como a cena inicial, com Duke e Gonzo dirigindo pelo deserto rumo a Las Vegas) ou modificadas (como as que serão analisadas a seguir). Os dois roteiros, para Morgan, possuem somente as semelhanças naturais a duas obras quaisquer derivadas de um mesmo texto literário. Em sua visão, o roteiro de Gilliam e Grisoni é mais próximo ao livro, uma vez que não exerce, como no livro, um julgamento crítico dos protagonistas, deixando que a visão dos mesmos guie a história, que o ponto de vista não seja outro que não o deles. Para ele, na versão de Cox e Davies, o ponto de vista é mediado, em alguns momentos, como na cena da visita de Duke ao médico, descrita no livro, mas não incorporada na versão

⁷ WGA, entidade que regulamenta os direitos autorais sobre obras escritas nos EUA.

de Gilliam e Grisoni, o que transforma Duke numa vítima das situações que vivencia, na medida em que insere elementos como o ponto de vista do médico a respeito do estilo de vida dele. Outra distinção entre os roteiros é a abordagem em relação ao que acontece durante as cenas: na versão de Gilliam e Grisoni, as ações são descritas com mais detalhes e muitas indicações de direção são incluídas, enquanto que na de Cox e Davies as descrições são mais modestas e no geral o roteiro é bem sucinto, limitando-se a descrever minimamente as ações e reproduzir os diálogos.

Na análise de Morgan, as diferenças encontradas sugerem que não há relação alguma entre os roteiros que não fosse aquela existente entre dois roteiros adaptados a partir do mesmo livro. Entretanto, as alterações efetuadas na versão de Cox e Davies no fim do roteiro, deslocando para o terceiro ato a cena do armazém de implementos agrícolas e alterando o modo como Duke parte de Las Vegas, utilizando o carro no lugar do voo comercial, foram mantidas na versão de Gilliam e Grisoni, o que sugere uma apropriação de significado fundamental por parte do roteiro de Gilliam e Grisoni. Assim, é impossível negar a relação existente entre as duas versões do roteiro, e, mesmo que as semelhanças não sejam tantas, elas existem em momentos fundamentais - como no final dos roteiros, o que reforça a leitura de ambos os roteiros como etapas dentro de um mesmo processo.

Para analisar os desvios de rota, um trecho do texto literário que foi modificado no roteiro será apresentado. Em seguida, será verificado se as alterações são simplesmente funcionais (aquelas que visam uma adequação entre formas expressivas diferentes) ou semânticas (todas aquelas que de alguma maneira modificam o sentido da cena recriada). Em seguida, a cena final no texto cinematográfico será confrontada, para que se verifique como tal alteração foi transposta para o filme. David Morgan apresenta alterações: 1) que só fazem parte do roteiro de Cox e Davies; 2) que só fazem parte da versão de Gilliam e Grisoni, e 3) que estão nas duas versões. O presente texto, a despeito da visão de Morgan, irá considerar as duas versões do roteiro como parte de um mesmo processo, longo e complexo, que culminou no filme dirigido por Terry Gilliam.

Assim, as cenas escolhidas aqui fazem parte do grupo de alterações que são semelhantes nos dois roteiros. São elas: 1) Duke perde o *check-in* das motocicletas para a Mint 400, então Lacerda, o fotógrafo entusiasmado deixa Duke e Gonzo a par dos eventos; 2)

quando Duke recebe o telegrama sobre o trabalho na conferência anti-drogas, ele não o lê imediatamente; 3) Duke faz o pedido de bebidas do serviço de quarto na frente dos cidadãos que esperam por seus quartos; 4) Duke toma o adrenocromo durante o telefonema de Gonzo para Lucy, e não depois; 5) a Loja de Implementos Agrícolas, uma cena no meio do livro, foi deslocada para o final; e 6) Duke deixa a cidade de carro no lugar do avião, então o seu adeus aos dois desconhecidos marinheiros ocorre durante sua fuga de carro.

Dessas cenas, duas parecem mais relevantes para esta discussão, a primeira é a cena na qual Duke e Gonzo perdem o *check-in* para a corrida de motos. No livro, toda a apresentação do evento que é a corrida Mint 400 é feita pelo personagem Duke, em longo e detalhado trecho que começa no fim do capítulo quatro e continua por todo o capítulo cinco da primeira parte do livro. O trecho em questão, no livro, é o que se segue:

Comprei uma cerveja e fiquei conferindo as motos que iam chegando. Muitas Husquavarnas 405, meteoros suecos envenenados... e também Yamahas, Kawasakis, algumas Triumphs 500, Maicos, aqui e ali uma CZ, uma pursang ... motocicletas muito velozes e superleves, perfeitas para *off-road*. Não havia nenhuma moto estradeira por ali, nem mesmo uma Sportster... seria como participar de uma corrida de *buggies* nas dunas com nosso Grande Tubarão Vermelho (Thompson, 2010).

Com as modificações no roteiro, na versão de Gilliam e Grisoni, ao fim da cena vinte, o trecho ficou assim⁸:

DUKE dá uma olhada: LACERDA é um fotógrafo de Guerra – ferido, sujo e manchado de sangue. LACERDA o aborda – falando um estranho linguajar.

LACERDA
Husquavarnas. Yamahas. Kawasakis. Maicos. Pursang.
Meteoros suecos envenenados. Algumas Triumphs, aqui
e ali um CZ. Todas extremamente velozes. Que corrida
incrível (Gilliam; Grisoni, 1998, p. 22).

Tal modificação se insere naquele tipo de transformação que na presente pesquisa se convencionou chamar funcional, pois opera apenas na adequação de uma linguagem a outra, mais especificamente naquilo que Morgan chamou em sua análise de compressão de tempo.

⁸ A versão de Alex Cox e Tod Davies opera a mesma mudança.

O personagem de Raoul Duke, retratado no livro também como alguém com conhecimentos em automobilismo, não tem essa característica suprimida com a transferência dessa fala ao personagem do fotógrafo Lacerda, pois em outros momentos no filme, como durante a procura por um carro em Los Angeles e na perseguição do policial rodoviário, tal *expertise* será retomada. Essa cena, além de servir como preparação para a cena do elevador, aponta também o contraste entre os personagens de Lacerda e Duke. Enquanto um se impressiona com aquilo que irá cobrir, o outro simplesmente não dá a mínima importância àquilo. Assim, ao comprimir e eliminar boa parte desse trecho no processo de recreação, não há nenhuma perda significativa de sentido e estilo em relação ao texto literário. Ao mesmo tempo, a introdução do diálogo entre Lacerda e Duke no quarto de hotel, com este envolto num clima de profunda paranoia causada pelo consumo excessivo de drogas, só reitera a atmosfera de loucura que permeia o livro e também o filme.

Por outro lado, as modificações realizadas em ambas as versões do roteiro, ao retratarem Duke indo embora de Las Vegas de carro e a mudança da cena da Loja de Implementos Agrícolas do meio do livro para o fim nas duas versões do roteiro, efetuam uma significativa alteração de sentido em relação ao livro. No caso da cena da Loja de Implementos Agrícolas, a alteração inseria, nos roteiros, um breve momento de anticlímax, além de reiterar a caracterização de Duke como alguém consciente e conformado com sua própria natureza, antes da catarse final, visto a inserção de um diálogo banal entre Duke e o dono do armazém, no qual Duke novamente mentiria sobre sua identidade da maneira mais natural possível. Entretanto, tal cena não foi utilizada na edição final do filme, ficando restrita aos roteiros. Por outro lado, outra alteração de sentido em relação ao filme exerce um papel fundamental na alteração do final no filme em relação ao livro. No livro, Raul Duke deixa Las Vegas num avião comercial rumo à cidade de Denver. Essa viagem proporciona um anticlímax para toda a insanidade e ação desenfreada que ocorrerá até então. No aeroporto, esperando o voo, e depois já no avião, Duke comenta toda a aventura que acabara de acontecer de maneira a oferecer ao leitor um panorama com um mínimo de distanciamento do que significa a chamada “cultura das drogas” e o que ela reflete sobre sua época:

Hoje em dia o que vende é aquilo Que Fode você – qualquer coisa que dê um curto-circuito no seu cérebro e o deixe fora de combate pelo maior período de tempo possível. (...) Estimulantes saíram de moda. No mercado de 1971,

metedrina é tão rara quanto ácido puro ou DMT. “Expansão de Consciência” virou passado com Lyndon Johnson... e vale a pena lembrar que, historicamente, a onda dos tranquilizantes surgiu com Nixon (Thompson, 2010).

Já no filme, a fuga de Duke dirigindo um destruído conversível branco através da estrada que cruza o deserto rumo ao infinito, encerra o filme numa catarse estilística conectada a um aspecto do vocabulário cinematográfico que foi sugerido durante grande parte do filme, o gênero *road movie*. O *road movie*, grosso modo, pode ser considerado um gênero cinematográfico que tem como característica principal a exploração da estrada enquanto metáfora da vida, com inesgotáveis caminhos a serem explorados. Assim, a estrada que se perde no horizonte e o alucinado protagonista dirigindo sem destino, no lugar da reflexão contida de Duke ao encarar um meio de transporte claustrofóbico como o avião, acrescenta à relação hipertextual estabelecida entre texto literário e cinematográfico um ponto de vista novo, um outro caminho de interpretação que não aquele apresentado por Thompson ao encerrar seu livro.

A ideia de que houve uma guinada conservadora na sociedade norte-americana e que as drogas recreativas são agora apenas uma forma rápida e barata de fuga ainda está presente no filme. Entretanto, as perspectivas em relação ao que está por vir, com as alterações efetuadas na adaptação cinematográfica, tornam-se menos pessimistas, pois, se o mundo mudou e Duke continua o mesmo (ou quase o mesmo, uma vez que atualizou os alucinógenos do passado, sem aderir, ainda, aos tranquilizantes), por outro lado as mudanças fazem parte de um processo natural, e a consciência de Duke a respeito dessas mudanças o torna mais apto a lidar com elas.

Outro ponto significativo no processo de adaptação cinematográfica é o estabelecimento de um olhar crítico sobre a obra adaptada através da inserção de material criado exclusivamente para o filme. Através dessas inserções, podem ser identificados comentários sobre o hipotexto que podem tanto reforçar seu discurso como resignificá-lo ou problematizá-lo. Filmes, movimentos cinematográficos, realizadores, livros e escritores com os quais o hipertexto cinematográfico se relaciona de uma maneira ou de outra, seja através de citações nas falas, desenvolvimento de personagens, enquadramentos, paletas de cores, desenho de som, enfim, todas as relações “transtextuais” que o filme estabelece são mais

facilmente identificadas no momento em que há a inserção de material novo criado para a adaptação. Devido à ausência evidente do hipotexto nesses momentos, o que acaba sobrando é simplesmente a essência do trabalho de adaptação, uma vez que aí convergem todas as escolhas do responsável, ou responsáveis, pela adaptação; com a criação de uma nova situação, diálogo ou personagem que não estavam no hipotexto, as escolhas e métodos daquele que realiza a recriação se tornam mais evidentes.

Uma cena que se destaca por ter um desenlace próprio no filme tem lugar durante a primeira fuga que Duke realiza, narrada no capítulo doze da primeira parte do livro. Nesse trecho, Duke é parado por um policial rodoviário e um longo diálogo tem início. No livro, o diálogo termina da seguinte maneira:

Os limites do município ficam a uns três quilômetros e meio da área de descanso. Consegue chegar lá?” Abriu um sorriso enorme. “Vou tentar”, falei. “Quero visitar Baker há um tempão. Ouvi falar muito de lá”. “Frutos do mar excelentes”, comentou. “Pelo seu tipo, acho que vai gostar do caranguejo. Recomendo o restaurante *Majestic* (Thompson, 2010).

No roteiro de Gilliam e Grisoni, a cena termina da mesma maneira que no livro, com a recomendação do restaurante pelo guarda rodoviário. Entretanto, no filme, a cena se estende por mais alguns segundos, quando o policial segura o queixo de Duke e acrescenta a seguinte fala: “Olhe-me nos olhos”, ao que Duke responde, “Há algum problema?”, e o policial conclui, “Podia me dar um beijinho antes de partir? Me sinto muito só aqui”. Tal piada, segundo o diretor explicou posteriormente em entrevista, surgiu como improviso dos atores em cena, Gary Busey e Johnny Depp, e, apesar de providenciar um acréscimo mínimo na duração do filme, sugere mais do que aparenta. Em relação à *mise-en-scène* a cena não apresenta grande variação em relação ao resto do filme. Logo, o improviso incorporado ao filme nesse diálogo não acrescenta nenhum elemento novo em termos de *mise-en-scène*. Entretanto, tal como a fuga de carro no final, agrega um novo significado. Nesse caso, ao estabelecer uma relação direta com um trabalho anterior do diretor. Antes de iniciar a carreira como cineasta, Terry Gilliam trabalhou como animador no seriado humorístico britânico *Monty Python's Flying Circus*, que foi ao ar de 1969 a 1974 na rede de televisão BBC. A insinuação homossexual, nesse contexto, referencia alguns quadros do programa, como um específico no qual um policial é abordado por um sujeito comum que diz que foi assaltado e em seguida sugere que

ambos se encaminhem a um lugar mais reservado, proposta que é prontamente aceita pelo policial. Tal insinuação faz parte do repertório de piadas do Monty Python, no qual tabus sociais da época como a homoafetividade eram evidenciados, nesse caso específico confrontando expectativas patentes de masculinidade. Ao estabelecer esse paralelo, que não estava no livro, o filme traz para a contemporaneidade a mesma provocação sobre expectativas em torno de determinados papéis sociais. Assim, essa estranha e pequena piada lança o filme de encontro a um aspecto do que a contracultura e os anos 1960 legaram: a manutenção de discussões progressistas em meio a ondas conservadoras. Essa é uma característica fundamental da hipertextualidade, segundo proposta por Gerard Genette, a capacidade de ter “em si mesma o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido” (Genette, 2010, p. 146).

Considerações finais

O trajeto desenvolvido neste artigo procurou apresentar os objetos e expor a problemática da análise de tais objetos enquanto parte de um processo. E é esse processo o foco da análise aqui apresentada, com o objetivo de oferecer argumentos que sustentem a hipótese da adaptação cinematográfica como forma de recriação, um trabalho que pode ser validado como proposta artística séria. Em determinado momento neste texto foi apresentada a opinião de Genette sobre as adaptações cinematográficas, para ele, as adaptações cinematográficas fazem parte de uma prática que responde a uma demanda social e comercial, mais próxima da necessidade do que da arte, da qual fazem parte as continuações e outras formas de transmodalização como a adaptação teatral. Sem entrar no mérito dessa discussão a fundo, que envolve outras problematizações e um corpus de análise muito extenso, o que foi aqui apresentado intenta lançar ao menos uma dúvida sobre tal julgamento de valor estético no que diz respeito a adaptações cinematográficas de obras literárias.

Ouvimos a voz de Thompson no filme, os diálogos são fiéis ao texto literário e o clima da obra, essa conjunção difusa entre estilo e significado, foi mantido. Além disso, os demais elementos propriamente cinematográficos, como fragmentação e continuidade espacial,

montagem, personagens (atores, interpretação gestual e facial), figurinos, trilha musical etc., em outras palavras, a concepção de *mise-en-scène* desenvolvida pelo diretor traduz em imagem em movimento e som síncrono o que está impresso e vivo nessas palavras. O livro é intensificado pelo projeto artístico desenvolvido no filme ao mesmo tempo em que o filme se nutre do projeto artístico anteriormente concebido por Thompson. Com Alex Cox, provavelmente o filme seria mais sujo, mais punk. Com Gilliam pendeu para a ironia, o surreal, rastros (que se depreendem a partir de livro, roteiro e filme) do funcionamento cerebral conduzido por alucinógenos no qual o inconsciente flui e brota naturalmente. O filme, que em sua relação com o livro poderia gerar questionamentos e resoluções que apontassem para um tal caminho (sabe-se lá qual), findou por gerar aqueles que foram destacados e analisados na presente pesquisa.

Assim, um filme adaptado de uma obra literária não necessariamente será uma obra vazia de significados e sem valor estético. Pelo contrário, o hipertexto criado no filme *Medo e Delírio em Las Vegas* do diretor americano Terry Gilliam, com base em roteiros desenvolvidos anteriormente pelo próprio Gilliam em parceria com Tony Grisoni, e também na versão desenvolvida por Alex Cox e Tod Davies, estabelecem em relação ao seu hipotexto, o livro escrito pelo também americano Hunter S. Thompson, uma relação de constante ressignificação, na qual uma obra está sempre lançando um novo olhar em direção à outra, olhar esse mediado pela visão do leitor ou espectador. Esse leitor, espectador, que pode perfeitamente ser ao mesmo tempo ambos, ao se deparar com essas obras consegue visualizar um texto se sobrepondo ao outro, sem dissimulá-lo completamente, mas deixando que ele seja visto por transparência. Tal qual um palimpsesto, criado através de um processo chamado recriação.

Referências bibliográficas

CAMPOS, Haroldo de. *“Da Tradução como Criação e Como Crítica” in Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

COX, Alex e DAVIES, Tod. *Fear and Loathing in Las Vegas*, terceiro tratamento do roteiro. Recuperado de: <http://www.dailyscript.com/scripts/fear-and-loathing_alex-cox.html>. Acesso em: 15 nov. 2024.

FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GILLIAM, Terry e GRISONI, Tony. *Fear and Loathing in Las Vegas*, tratamento não informado do roteiro. Recuperado de: <<http://www.dailyscript.com/scripts/fearandloathing.html>>. Acesso em: 15 nov. 2024.

McKeen, William. *Outlaw Journalist: The Life and Times of Hunter S. Thompson*. New York: W. W. Norton & Company, 2008.

MORGAN, David. *Fear and Loathing - Script Analysis: A Comparison of the Terry Gilliam/Tony Grisoni and Alex Cox/Tod Davies screenplays*. 1998. Recuperado de: <http://www.wideanglecloseup.com/loathing_scriptanalysis.html>. Acesso em: 15 nov. 2024.

THOMPSON, Hunter S. *Medo e Delírio em Las Vegas: Uma Jornada Rumo ao Coração do Sonho Americano*. Porto Alegre: Editora L&PM, 2010 (e-book).

WEINGARTEN, Marc. *Who's Afraid of Tom Wolfe? How New Journalism Rewrote the World*. London: Aurum Press, 2005.

WILLER, Claudio. *Os Rebeldes: Geração Beat e Anarquismo Místico*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014.

Canções

JAGGER, Mick; RICHARDS, Keith. *Jumpin' Jack Flash*. Single de The Rolling Stones. London: Decca, 1968.

SLICK, Grace Wing. *White Rabbit*. Álbum Surrealistic Pillow de Jefferson Airplane. Hollywood: RCA Victor, 1967.

Filmografia

MEDO E DELÍRIO (*Fear and Loathing in Las Vegas*). Terry Gilliam, EUA: Fear and Loathing LLC, Rhino Films, Shark Productions, 1998.

Recebido em 19/11/2024

Aceito em 14/03/2025

ESTEREÓTIPOS FEMININOS NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA HOLLYWOODIANO: A REPRESENTAÇÃO DA CIENTISTA MULHER NO FILME *GRAVIDADE*¹

Erika Mac Knight²

Resumo: O presente artigo tem como intuito trilhar uma jornada sobre os estereótipos destinados às cientistas mulheres no cinema de ficção científica hollywoodiano fundamentado nos estudos da pesquisadora Eva Flicker (2003). Com base nas teóricas feministas do cinema e da ciência, despertadas em meados da década de 1970, particularmente nos Estados Unidos e na Europa, há o objetivo de refletir como ocorre a exposição cinematográfica de cientistas e se elas são vinculadas a estereótipos negativos, se são vistas como inferiores quando comparadas aos cientistas homens, ou até mesmo se são ouvidas por seus pares e pela sociedade. A partir disso, busca-se destacar o modo de representação da personagem Dra. Ryan Stone (Sandra Bullock), do filme *Gravidade*, dirigido pelo mexicano Alfonso Cuarón e lançado em 2013, para verificar a ocorrência ou não de tais estereótipos. A escolha por tal filme justifica-se por ser uma obra laureada com sete prêmios no Oscar 2014, e protagonizada por mais de uma hora de duração por apenas uma mulher profissional da ciência, sozinha no espaço.

Palavras-chave: Cinema; Ficção Científica; Ciência; Feminismo.

FEMALE STEREOTYPES IN HOLLYWOOD SCIENCE FICTION CINEMA: THE REPRESENTATION OF SCIENTIST WOMAN IN THE FILM *GRAVITY*

Abstract: This article aims to follow a journey about the stereotypes aimed at female scientists in Hollywood Science Fiction cinema through the studies of the researcher Eva Flicker (2003). Based on feminist theorists of cinema and science, awakened in the mid-1970s, particularly in the United States and Europe, the study aims to reflect on how the cinematographic representations of female scientist occurs and whether they are linked to negative stereotypes, whether they are seen as inferior when compared to male scientists, or even if they are listened to by their peers and society. From this, we seek to highlight the way of representing the character Dr. Ryan Stone (Sandra Bullock), from the film *Gravity*, directed by Alfonso Cuarón and released in 2013, to verify the occurrence or not of such stereotypes. The choice for this film is justified because it was a work that won seven awards at the 2014 Oscars, and starred for more than an hour by just one female science professional, alone in the space.

Keywords: Cinema; Science Fiction; Science; Feminism.

¹ O presente artigo é um desdobramento da dissertação de mestrado da autora.

² Doutoranda e Mestra em Ciências Biológicas na UFRJ no programa Educação, Gestão e Difusão em Ciência. Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo), na UNIARA e Licenciatura em Ciências Sociais pela UNESP (Araraquara). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5673375517476439>. ORCID: 0009-0004-5800-0094. E-mail: erika_mcknight@hotmail.com

Introdução

Quando se reflete sobre os avanços com relação a direitos mais igualitários conquistados por um certo grupo de mulheres na sociedade ocidental desde o despertar da segunda onda do movimento feminista em meados da década de 1970, tem-se como entendimento que tais avanços se espalharam por diversos setores e resultaram em uma alavancagem de profissionais mulheres exercendo funções até então destinadas aos homens. Uma delas é a de cientista, que sai da sombra masculina e da posição de invisibilizada para ser exposta como protagonista no desenvolvimento da ciência e da tecnologia. Tal condição pode ser visualizada no universo cinematográfico através da personagem Dra. Ryan Stone, no filme *Gravidade*. Porém, mesmo com tais progressos no modo de expor as jornadas femininas, no caso uma protagonista cientista, será que tal cenário consiste em uma real mudança de perspectiva sobre a forma como as mulheres profissionais da ciência são representadas na sétima arte? Ou apenas novas roupagens que transitam em dispositivos de dominação e sexismo?

Partindo desse pressuposto, o presente artigo tem como intuito contextualizar a presença das mulheres na ciência ocidental e trilhar uma jornada pelas questões abordadas pelas teóricas do cinema, como Laura Mulvey (1973) e Elizabeth Kaplan (1983). Ambas são figuras importantes no desenvolvimento de teorias e na constituição de um campo metodológico do feminismo na história do cinema, contribuindo para uma crítica com relação às representações femininas sob a perspectiva masculina. Tais teóricas feministas “procuram entender a importância do cinema para as mulheres na construção identitária, mostrando o poder e a dominação dos homens que, segundo elas, marcam todo o processo da subjetividade feminina” (Brasiliense, 2017, p. 123).

Para esse feito, as pioneiras do feminismo cinematográfico se debruçaram sobre a forma como as mulheres são representadas no cinema, em particular em Hollywood, para examinar “... os reconhecidos estereótipos e arquétipos com os quais a feminilidade foi sendo conotada, bem como as inúmeras objetificações gratuitas e discriminações por razões de gênero que Beauvoir denunciou” (Pereira, 2016, p. 11). Estes estereótipos, em sua maioria, vinculados a aspectos negativos, como interesseiras, virgens, fofoqueiras, putas, dentre outros, expressavam o quanto o sexismo estava incrustado não somente na indústria cinematográfica como também na sociedade em geral. Assim, o objetivo é refletir sobre os

estereótipos femininos no cinema de ficção científica hollywoodiano, usando como exemplo o estudo de caso da protagonista Dra. Ryan Stone.

Lançado em 2013 nos cinemas norte-americanos, *Gravidade* do diretor mexicano Alfonso Cuarón, vislumbra uma jornada de personagem um tanto quanto atípica para os padrões hollywoodianos. Ao invés de narrar a peregrinação espacial através do olhar do homem branco ocidental, o filme opta por retratar essa trajetória sob a perspectiva de uma mulher branca e ocidental. Apesar de ela ter a pele clara e origens anglo-saxônicas semelhantes às do protagonista masculino, há de considerar o fato relevante de ser uma história do gênero de ficção científica protagonizada por uma personagem feminina que após os trinta minutos de duração do filme torna-se a única figura humana de todas as ações para o desenvolvimento da narrativa.

Tal proeza é realizada pela atriz norte-americana Sandra Bullock, no papel da engenheira médica Dra. Ryan Stone, quando embarca em sua primeira missão espacial pela NASA para instalar um sistema de escaneamento – aparelho tecnológico que inventou no hospital em que trabalha – para mapear o universo. Durante o processo de instalação no espaço, ela e o piloto da aeronave Matt Kowalsky (George Clooney) são surpreendidos por uma chuva de destroços espaciais. Os dois buscam refugiar-se em um compartimento seguro. Porém, Matt, num ato generoso, abdica de sua vida para salvar Ryan, uma vez que a corda que os sustentam não conseguiria segurar ambos. Dessa forma, a protagonista depara-se apenas consigo mesma na imensidão e no vazio do espaço, onde precisa encontrar mecanismos e força em seu âmago para conseguir retornar à Terra.

O sofrimento interno da personagem feminina é exposto em todo desenrolar da história seja em formato de crises de choro, gritos ou desespero, como também na dificuldade de Ryan em separar-se não só do personagem masculino, Matt, quanto também dos inúmeros cabos que estão sempre a favor de deixá-la presa à espaçonave, numa possível alusão à sua dificuldade de desvincular-se do luto de sua filha pequena. Esses tipos de manifestações comportamentais observadas na protagonista são semelhantes aos frisados por Pereira (2016, p. 116), através de sua análise da representação da mulher no cinema quando comparada ao homem se diferenciar do seguinte modo “Uma exibição de força e raiva pode pertencer ao sexo masculino, mas chorar, acovardar-se, gritar, desmaiar, tremer e implorar por misericórdia pertencem ao sexo feminino”. Essas diferenças de condutas e do modo como os dois

personagens são tratados no filme de ficção científica hollywoodiano *Gravidade*, ecoam nas diversas questões introduzidas pelas já citadas teóricas feministas do cinema a partir da década de 1970, com relação à representação feminina em narrativas cinematográficas.

As discussões dessas teóricas feministas do cinema só se tornaram possíveis por conta dos inúmeros debates e estudos feitos anteriormente em que se buscou uma maior compreensão sobre questões envolvendo as diferenças sexuais existentes na sociedade ocidental. Segundo o historiador Thomas Laqueur (2001), ao traçar o percurso da distinção entre os sexos com base em evidência histórica, salienta que o corpo feminino na sociedade ocidental foi visto, por muitos séculos, como uma extensão do corpo masculino e uma versão menos importante na comparação entre os dois. Para o pesquisador em seu livro *A invenção do sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*, constata que na cultura grega imperava o modelo de sexo único que perdurou até a Renascença. Esse padrão compreendia que o corpo feminino era uma versão menos perfeita e menos quente comparado com o masculino, no caso considerado perfeito devido ao seu excesso de calor (Laqueur, 2001). Ainda segundo o autor, certos aspectos que depois tornaram-se exclusivamente femininos como a menstruação ou a lactação, eram encarados como uma organização de fluídos do corpo para livrar-se de excessos, e até mesmo a vagina era considerada um pênis interno por conta da falta de calor. Esse cenário, segundo Laqueur (2001, p. 177), destinava-se à condição de ser homem ou mulher como parte de uma organização cultural e social e não “ontológica”. Preciado (2018, p. 80), ao fazer referência ao estudo desenvolvido pelo historiador Thomas Laqueur, comenta:

Até o século XVII, a epistemologia sexual do regime soberano era dominada de “um sistema de similaridades”; a anatomia sexual feminina foi estabelecida como uma variação frágil, interiorizada e degenerada do único sexo que possuía uma existência ontológica, o “masculino”. E, ainda segundo o historiador, ocorre uma mudança a partir do começo do século XVIII, em que a similaridade perde espaço para dar lugar a um “sistema de oposições.

Tal sistema de oposições, oriundo de algum momento do século XVIII, inventa o sexo como o conhecemos, colocando os órgãos reprodutores sob a égide de uma diferença incomensurável. Diversas são as causas que o promovem, implicando uma mudança epistemológica e política, mas não necessariamente uma ou várias descobertas científicas. Essa constatação da mudança de perspectiva esboçada pelo historiador estabelece que houve uma ciência a favor de concretizar os privilégios de uma camada da população. Para os

Iluministas da época, a mulher era incapaz de assumir responsabilidades cívicas, dessa forma, o contrato social só era possível entre os homens (Laqueur, 2001). A partir desse período, faz-se presente o modelo de dois sexos, as categorias “masculina” e “feminina” são vistas como sexos biológicos opostos e incomensuráveis e não mais uma hierarquização (Laqueur, 2001).

Isto posto, a partir da década de 1970, para conter as explicações dadas para as “diferenças sexuais” ou “sexo” através da condição biológica, o termo gênero é introduzido nas discussões entre as feministas norte-americanas numa forma de rejeitar as justificativas biológicas para o fato de os homens serem caracterizados como fortes e superiores por conta de sua anatomia, enquanto as mulheres como seres frágeis e subordinadas, uma vez que para elas essas denominações faziam parte de construções sociais (Scott, 1986). A historiadora norte-americana Joan Scott (1986, p. 69), em seus estudos sobre a história das mulheres sob a perspectiva de gênero, traça alguns aspectos a serem considerados e teoriza o termo do seguinte modo “o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder (...) é um campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado”. Logo, a utilização desse conceito denota as relações de poder e a hierarquia entre os sexos impostas por um sistema de signos e símbolos que operam nas organizações políticas, econômicas e sociais (Scott, 1986).

Na onda desses questionamentos durante esse período, as teóricas feministas do cinema apontam que os filmes hollywoodianos são compostos por figuras masculinas desempenhando papéis ativos para o desenrolar do conflito, enquanto que as mulheres, segundo uma das fundadoras da abordagem feminista na crítica cinematográfica, nos anos 1970, E. Ann Kaplan (1995, p. 17), são “relegadas à ausência, o silêncio e à marginalidade”, em virtude de terem seus discursos e desejos sujeitos ao masculino e sem uma voz ativa. Quando ocorre a participação da mulher no desenvolvimento da narrativa, elas costumam estar associadas a estereótipos de pessoas frágeis, símbolos sexuais, interesseiras, fofoqueiras ou com inteligências inferiores aos homens (Kaplan, 1995). Essas representações distorcidas de personagens femininas no cinema ecoam na forma como as profissionais da ciência são retratadas em filmes através dos estereótipos de cientista assistente do homem, cientista solteirona, cientista malvada ou cientista solitária dentre outros (Flicker, 2003).

Nessa perspectiva, analisar a forma como a mulher cientista é exposta ao(a) espectador(a) permite uma maior compreensão da participação dos meios de comunicação –

neste caso, o cinema -, na propagação e na manutenção de rótulos negativos do modo de representar a mulher. A escolha deste artigo em compreender essas representações e estereótipos das mulheres na atividade científica por meio do gênero cinematográfico de ficção científica justifica-se como uma continuidade da pesquisa de mestrado realizada pela autora no período de 2019 a 2021, intitulada de *Representações e estereótipos de mulheres cientistas no cinema hollywoodiano de ficção científica*. Durante este processo de investigação houve a constatação de que tanto a profissão quanto o cinema hollywoodiano relegaram tais mulheres profissionais da ciência para condições de invisibilidade (ora pelo estereótipo, ora pela ausência). Essas posições de níveis hierárquicos inferiores foram constatadas em diversos filmes de ficção científica hollywoodianos vistos para a elaboração da dissertação e compreendidos como áreas atreladas aos ideais de tecnologia e ciência, que consequentemente não correspondem a espaços costumeiramente destinados às mulheres.

Para a condução do artigo optou-se por uma metodologia qualitativa com intuito de ter a possibilidade de utilizar de uma variedade de instrumentos para a análise e a coleta de dados tais como a pesquisa bibliográfica e a documental. No quesito bibliográfico, salienta-se duas teóricas fílmicas: E. Ann Kaplan (1995) e Laura Mulvey (1999), cujos trabalhos sobre a questão da representatividade da mulher no cinema clássico de Hollywood e a construção do olhar do espectador serem de extrema importância para o estudo feminista cinematográfico, e, no quadro teórico de referências da mulher na atividade científica, foram examinadas, em particular, as obras de Londa Schiebinger (2001) e Maria T. Citeli (2000), com suas discussões sobre ciência e mulher; gênero e ciência, além de Eva Flicker (2003), devido ao seu estudo sobre estereótipos de cientistas mulheres no cinema. No âmbito documental, tem-se a citação de alguns filmes de ficção científica, e, uma análise fílmica do longa-metragem *Gravidade* (2013) com a seleção de algumas cenas consideradas importantes para a discussão por possibilitar a compreensão de como a personagem cientista é representada no cinema hollywoodiano de ficção científica e os possíveis estereótipos destinados a ela.

Representação, estereótipos e o despertar das teóricas feministas do cinema e da ciência

Ao propor um artigo cujo título perpassa pela questão da cientista mulher no cinema hollywoodiano e pelo entrelaçamento dos termos representações e estereótipos, se fez necessário a tarefa árdua e inevitavelmente incompleta da elaboração de uma compreensão de ambos os conceitos, assim como uma síntese das discussões das teóricas feministas do cinema e da ciência.

Primeiramente, a compreensão de representação se dá por meio da teoria da representação social oriunda da sociologia de Émile Durkheim (1858-1917), e adquire um maior embasamento a partir do campo de conhecimento da Psicologia Social com o psicólogo romeno radicado na França, Serge Moscovici (1925-2014). Em sua abordagem, Moscovici buscou saber como se constroem as representações a partir de uma proposta científica de interpretação do conhecimento de senso comum (Arruda, 2002). Para ele, tanto a esfera científica (consolidada no ambiente científico) quanto a consensual (fomentada na vida cotidiana) estão interligadas em um processo mental ao qual o indivíduo ou o grupo recria o real e lhe atribui uma significação específica (Crusóe, 2002). Moscovici (1978, p. 50) elucida que “... as representações sociais são conjuntos dinâmicos, seu *status* é o de uma produção de comportamentos e de relações com o meio ambiente”, portanto, a representação social é vista como algo dinâmico, móvel que apresenta uma tradução da realidade em sua constante transformação.

Já com relação ao conceito de estereótipo, segundo McGarthy, Yzerbyt e Spears (2006, p. 2,) a compreensão do termo perpassa por três princípios básicos; ora os estereótipos são formados para auxiliar uma explicação, ora um artifício utilizado para reduzir o esforço por parte do(a) observador(a), ou em crenças compartilhadas de acordo com as normas de determinados grupos. Com isso, o estereótipo, de acordo com os autores (McGarthy; Yzerbyt; Spears, 2006, p. 2, tradução minha) transcorre por duas possibilidades de efetivação na sociedade, tanto por meio de “um sistema relativamente duradouro de conceitos inter-relacionados que informam as percepções dos membros de certos grupos”³, como também para “se referir a uma representação específica de um determinado grupo em um determinado momento”⁴. Assim, os estereótipos quando formados abarcam um conjunto de

³“... a relatively enduring system of interrelated concepts that inform perceptions of members of certain groups.”

⁴“...to refer to a specific representation of a particular group at a particular time.”

visões que um grupo específico faz de sua realidade, influenciando os comportamentos e atitudes destes, tanto positivamente quanto negativamente. Ao passo que estes estereótipos acabam usufruindo de amplo espaço nos meios de comunicação como uma forma de reforçar certos conceitos ao invés de almejar novas ideias (Cruz, 2007).

Com o esclarecimento sobre a compreensão dos termos representação e estereótipo, tem-se na continuidade, uma trajetória sobre o despertar das reflexões sobre o modo nocivo de representar a figura feminina no cinema, que conquistam fôlego no começo da década de 1970, com as primeiras manifestações feministas em relação aos estudos de cinema, por meio de críticas sobre a forma como a mulher é apresentada nas narrativas cinematográficas.

Num primeiro momento, estas autoras visam conscientizar e denunciar as falsas representações e estereótipos destinados às personagens femininas (Stam, 2015). Logo, elas deparam-se com a forma como o cinema dominante constrói o seu espectador através do texto da cineasta feminista e crítica inglesa Laura Mulvey, com *Visual Pleasure and narrative cinema*, escrito em 1973 e publicado em 1975 (Stam, 2015). Ancorada sob a perspectiva da psicanálise, campo teórico de conhecimento e investigação que possibilita visualizar as crenças patriarcais que enquadraram as mulheres como o “Outro” (Kaplan, 1995), o texto categoriza o cinema sob três tipos de “olhar”: o das personagens, enxergando-se umas às outras; o da câmera e do espectador. O último é direcionado a identificar-se *voyeuristicamente*⁵ com o olhar masculino sobre a mulher. Ou seja, para as espectadoras femininas não restava opção senão de identificar-se com o protagonista masculino ativo ou com a personagem da mulher passiva e vitimizada (Mulvey, 1999).

Posteriormente, a teoria de Mulvey passa a receber várias críticas por ter submetido a espectadora feminina a um molde masculino, o que segundo Kaplan (1995, p. 53) “O olhar não é necessariamente masculino (literalmente), mas para possuir e ativar o olhar, devido à nossa linguagem e à estrutura do inconsciente, é necessário que se esteja na posição “masculina””. Isso se deve, em virtude do cinema produzido em Hollywood ter se construído em

⁵“*Voyeurismo*: Um termo psicanalítico freudiano, voyeurismo refere-se à gratificação erótica em olhar-se para alguém sem ser visto, isto é a atividade do *voyeur*. Em psicanálise, exibicionismo refere-se à gratificação erótica obtida por uma pessoa ao mostrar seu corpo – ou parte dele – para outra pessoa, como no prazer de ser visto ou de se ver na tela. *Voyeurismo* é uma perversão ativa, praticada principalmente por homens, cujo objeto de olhar é o corpo feminino, enquanto o exibicionismo é seu complemento passivo” (Kaplan, 1995, p. 33).

favorecimento do inconsciente patriarcal, e as narrativas através da linguagem e do discurso masculino estarem em paralelo com o discurso inconsciente (Kaplan, 1995).

Uma vez que a análise do olhar masculino como lógica estruturante no cinema hollywoodiano se tornou controversa, assim como as limitações das concepções freudianas que não permitiam muito espaço para a subjetividade feminina, abriu-se o leque para o surgimento de outros aspectos relevantes para debater a questão da mulher no cinema, tais como pautas até então marginalizadas pelas teóricas e alvos de críticas, como as relacionadas às mulheres negras e lésbicas (Stam, 2015). Como resultado, as teóricas feministas do cinema mesmo sob o efeito de reparações pelas acusações citadas acima, tiveram como mérito uma trajetória de discursos que não podem mais permanecer silenciados por conta de “... desmistificar relações de poder, o desejo e o prazer visual, a objetificação do feminino e as estratégias narrativas e estéticas por meio dos quais são veiculados valores e padrões de comportamento” (Ferreira, 2018, p. 2).

Tal como as teóricas feministas do cinema reverberam na década de 1970 com suas inquietações sobre a dominância masculina na sétima arte, a ciência ocidental também vê despontar, neste mesmo período, uma onda de questionamentos em relação à atividade científica estar vinculada a um trabalho feito apenas por homens brancos, invisibilizando o papel de cientistas mulheres. Segundo Citeli (2000, p. 48), a invisibilidade feminina na ciência ocorreu por causa do “... significativo número de mulheres ignoradas pelas histórias convencionais da ciência, ou que tiveram seus trabalhos creditados a outras pessoas ou classificados como não-ciência”. Para confrontar esta ausência, as cientistas mulheres “contribuíram com autobiografias refletidas fornecendo relatos de primeira mão de sua luta para deixar uma marca na ciência” (Schiebinger, 2001, p. 53). A atividade científica, norteadada pela ideia de neutralidade, defronta-se com o cenário de ausência de mulheres nas ciências e da sub-representação histórica (Lopes, 2012). Por meio desta constatação, várias publicações sobre a mulher e a ciência ganham destaque no meio acadêmico, dentre elas, uma das obras mais completas sobre o assunto *The Science question in feminism*, de 1986, da pesquisadora Sandra Harding (Schiebinger, 2001).

Nesta mesma linha de diálogo também se inserem as autoras Donna Haraway e Evelyn Fox Keller, consideradas precursoras nas discussões sobre a mulher e a ciência (Citeli, 2000). A primeira, por meio do *Manifesto Ciborgue – Ciência, Tecnologia e Feminismo-Socialista no*

final do século XX, publicado em 1985, elabora através da metáfora do ciborgue – personagem frequente em filmes de ficção científica –, uma crítica sobre a identidade da mulher estar vinculada às diferenças e na possibilidade de reivindicar uma apropriação política da ciência e da tecnologia (Haraway, 1985). Já a segunda, graduada em física, abandona o laboratório para dedicar-se à história e à filosofia da ciência, e em 1985, “reformulando Simmel, declarou que a ciência é masculina, não apenas na pessoa de seus praticantes mas em seu *ethos* e substância” (Schiebinger, 2001, p. 136).

Esta rejeição com relação à participação da mulher na ciência, de acordo com Citeli (2000, p. 68) “tem sido historicamente constitutiva de uma peculiar definição de ciência – como indiscutivelmente objetiva, universal, impessoal e masculina”, características estas que geralmente são destinadas apenas aos homens, na medida em que o modelo binário médico-científico da diferença sexual (Laqueur, 2001) ainda se fazer presente na sociedade e, segundo Citeli (2000), serve para distinguir “masculino de feminino”, interferindo na definição do que é ou não ciência e até mesmo o grau de qualidade de boa ou má ciência. A mesma pesquisadora aprofunda a discussão apontando que os trabalhos científicos destas mulheres acabam muitas vezes sendo assimilados como má ciência ou de conhecimento não científico. Tal qual, questões como a ausência de mulheres em áreas tidas como masculinas - física ou matemática –, o posicionamento do papel da mulher na atividade científica e a busca por tornar visível cientistas que tiveram seus trabalhos ignorados pela história da ciência convencional ou creditados a outras pessoas, foram e continuam sendo debatidos com frequência no meio acadêmico e na sociedade.

A jornada das cientistas mulheres no cinema hollywoodiano

A força engajadora do cinema hollywoodiano não perpassa apenas pela produção de milhares de filmes distribuídos mundialmente, mas, principalmente pela propagação de valores, costumes e ideologias que consolidam as construções sociais e a formação do sujeito (Gubernikoff, 2009). Nesse sentido, quando a imagem de uma personagem feminina atravessa as telonas até o(a) espectador(a), há que se levar em consideração as engrenagens sociais de dominação masculina envoltas nestas representações, e sobretudo ter o discernimento dos possíveis estereótipos que possam estar vinculados a elas, pois para Gubernikoff (2009, p. 66)

“... Esses estereótipos impostos à imagem da mulher funcionam como uma forma de opressão, pois transformam a mulher em objeto, nulificando-a como sujeito e recalcando o seu papel social”.

O gênero cinematográfico da ficção científica não foge desse perfil, dado que a pesquisadora Eva Flicker (2003), em sua publicação *Between Brains and Breasts: Women in Fiction Film: On the marginalization and sexualization of Scientific Competence*, analisa aproximadamente 60 títulos cinematográficos hollywoodianos com personagens femininas desempenhando a profissão de cientista e constata a presença de seis tipos de estereótipos relacionados ao papel da mulher na atividade científica: “a solteirona, a masculinizada, a ingênua, a malvada, a filha ou assistente e a heroína solitária”⁶(Flicker, 2003, p. 310, tradução minha). Para cada um desses estereótipos, a autora identifica alguns tipos de comportamentos padrões que se repetem, e posteriormente, a mesma em seu outro artigo de 2007 *Women Scientist in Mainstream Film Social Role Models – A contribution to the public understanding of Science from the Perspective of Film Sociology* aponta mais um estereótipo intitulando-o de “a inteligente, beleza digital”⁷.

Nessa linha de estudo traçada por Flicker (2003, p. 311, tradução minha) em relação aos sete estereótipos de mulheres cientistas, a denominada cientista solteirona tem como único propósito a pesquisa científica “... como se fosse um casamento. Não tem dúvida sobre sua competência profissional, mas como mulher sente que lhe falta algo”⁸. Geralmente este tipo de cientista não é uma mulher velha fisicamente, mas sim seu estilo de vida. A transformação desta para uma figura feminina mais atrativa e desejável ocorre com o aparecimento de um personagem masculino conduzindo-a para uma jornada amorosa (Flicker, 2003). Tal situação abre brechas para esta cientista privar-se de sua competência profissional e cometer alguns enganos.

Para efeito de ilustração, a autora cita a jornada da psicóloga Dra. Constance Petersun (Ingrid Bergman), no filme *Quando fala o coração*, de 1945, em que no início da narrativa a personagem feminina apresenta-se totalmente comprometida no exercício de sua profissão e, ao decorrer da trama esse engajamento perde espaço para dar vazão ao romance com o Dr.

⁶“the old maid, the male woman, the naive expert, the evil plotter, the daughter or assistant, the lonely heroine.”

⁷“The clever, digital beauty”.

⁸“...As though she were married to it. There is no doubt about her professional competence, but as a woman she is lacking something.”

Edward (Gregory Peck). A partir de tal despertar afetivo, a balança de representação dessa profissional pende mais para suas características emocionais ao invés de racionais o que a torna mais suscetível em cometer deslizes no ambiente de trabalho e não ser validada perante seus pares.

Quanto às características que compõem personificações da cientista masculinizada, a identificação perpassa por traços assexuados, vestimentas práticas e algumas possuem hábitos não saudáveis “... Sua existência como mulher não desempenha um papel em termos de feminilidade ou atração erótica, mas sim, em sua intuição feminina”⁹ (Flicker, 2003, p. 311, tradução minha). Geralmente é uma cientista que integra uma equipe majoritariamente masculina e demonstra a ousadia de posicionar-se perante aos outros. Tal exemplo, fica a cargo da protagonista Ellen Ripley (Sigourney Weaver), em *Alien, O oitavo passageiro* (1979), cuja ação de bloquear a entrada de três tripulantes na espaçonave após um deles ter sido infectado por algo misterioso e confrontar duas figuras masculinas do grupo, permite que ela se sobressaia na liderança da missão tornando-se no final na única sobrevivente depois das mortes de todos os integrantes. O responsável pelos assassinatos brutais é justamente o alienígena que penetrou em um dos membros da equipe barrado pela personagem. E, por conta de não ter sido ouvida, os seis tripulantes tiveram como destino o falecimento.

Em relação à cientista ingênua, Flicker (2003) esclarece que esta é de boa aparência, dotada de alto grau de conhecimento e uma carreira brilhante, mas por apresentar uma certa dosagem de inocência coloca-se em perigo para ser salva por uma figura masculina. Este tipo de personagem também conta com uma participação pouco significativa para o tema científico da trama, e, ainda de acordo com Flicker (2003, p. 312, tradução minha), “... Ela incorpora o tipo de mulher “boa” - moralmente impecável - que acredita na bondade e é, portanto, ingênua em suas ações. Ela oferece ao público um caráter positivo para identificação”¹⁰. Essas considerações podem ser encontradas na Dra. Sarah Harding (Julianne Moore), na ficção científica *O mundo perdido: Jurassic Park* (1997), em que ao ser enviada para uma ilha com dinossauros precisa ser salva pelo seu namorado, o também cientista Dr. Ian

⁹“...this type of woman scientist also has asexual characteristics. Her existence as a woman does not play a role in terms of femininity or erotic attraction, but rather, in her female intuition.”

¹⁰“...She embodies the 'good' type of woman - morally impeccable - who believes in goodness and is accordingly naive in her actions. She offers the audience a positive character for identification.”

Malcolm (Jeff Goldblum), por conta de suas ações feitas em prol da generosidade, mas que a coloca em risco de vida.

No tocante ao estereótipo da cientista malvada esta consiste em ser uma jovem atraente, geralmente corrupta que utiliza de seus atrativos sexuais para ludibriar o oponente: até o homem mais inteligente é capaz de ser enganado por ela (Flicker, 2003). A pesquisadora cita como exemplo, o famoso personagem Indiana Jones (Harrison Ford) sendo enganado pela cientista sensual Dra. Elsa Schneider (Alison Doody), em *Indiana Jones e a última cruzada* (1989).

A cientista filha ou assistente é tida como uma profissional ancorada em uma relação social com a figura masculina, seja um parceiro amoroso ou o pai. Ela é dotada de um papel pequeno no desenrolar da narrativa, pois seu perfil está atracado em sua dependência ao personagem masculino “... Embora seja de fato cientificamente qualificada, seu ponto forte está em sua competência social”¹¹ (Flicker, 2003, p. 314, tradução minha). A esse tipo de personagem feminina serve-lhe como função ser uma tradutora para a sociedade das qualificações científicas de seu parceiro fazendo uma ponte entre a racionalidade e a emoção. Além também de, em alguns casos, desempenhar um papel sexual para satisfazer o cientista masculino (Flicker, 2003). Como exemplo, tem-se a jornada da cientista Murph (Jessica Chastain), em *Interestelar* (2014), cuja relação de dependência com o pai, o engenheiro e piloto Cooper (Matthew McConaughey) a faz ser a única pessoa capaz de decodificar as coordenadas enviadas por ele através do espaço, e com isso salvar o planeta Terra da extinção.

A penúltima, a cientista solitária, é uma personagem moderna e emancipada que pode ter experiência sexual de apenas uma noite. É a profissional mais competente de sua área com qualificações fora do comum, o que, segundo Flicker (2003, p. 315, tradução minha), “... Seu maior (ou único) interesse está em sua pesquisa científica. As qualidades positivas da imagem da ciência estão ligadas aqui: uma curiosidade insaciável, o emprego como vocação, integridade moral, modéstia, forte crença em visões”¹². Para exemplificar, a pesquisadora menciona a astrofísica Dra. Eleanor Arroway (Jodie Foster), em *Contato* (1997), cuja missão

¹¹ “...Although she is indeed scientifically qualified, her strength lies in her social competence.”

¹² “...Her greatest (or only) interest is in her scientific research. The positive qualities of the image of science are linked up here: an insatiable curiosity, job as a calling, moral integrity, modesty, strong belief in visions.”

em estabelecer contato com extraterrestres torna-se o foco principal de sua vida, o que a faz abdicar de relações amorosas ou ofertas de trabalhos em universidades renomadas.

Por último, Eva Flicker (2007) identifica um outro estereótipo recentemente visto no cinema hollywoodiano, oriundo da personagem de vídeo games Lara Croft. Esse tipo de cientista intitulado por Flicker (2007) como “a inteligente, beleza digital”¹³ tem características similares à cientista solitária, competente profissionalmente e sua vida sexual não interfere em suas ações, é uma mulher independente e extremamente atraente. Todavia, ela é representada como uma personagem voltada para combates, sem maturidade e sua competência científica é deixada para escanteio “... com Lara Croft, a ciência desaparece em um jogo virtual de fantasias sexuais masculinas com a mulher vista como uma figura emocional de um jogo de ação controlado remotamente”¹⁴ (Flicker, 2007, p. 251, tradução minha). Consequentemente, esse tipo de cientista teve seu lugar de destaque nas versões cinematográficas feitas em Hollywood através dos filmes *Lara Croft: Tomb Raider* (2001), *Lara Croft: Tomb Raider – A origem da vida* (2003), ambos interpretados pela atriz Angelina Jolie, e a mais atual, *Tomb Raider: A origem* (2018), desempenhado pela sueca Alicia Vikander. Nos três filmes observa-se o quanto a aventura e o combate estão em um nível hierárquico maior de exposição do que o conhecimento científico da protagonista.

Nesta perspectiva, Flicker (2003) contextualiza que as representações desses estereótipos nas cientistas mulheres também vêm embutidos por escolhas de atrizes com características físicas específicas, ou seja, corpos atléticos e magras, e muito jovens comparadas com suas qualificações nas tramas. Para a pesquisadora, as cientistas mulheres tendem a se diferenciar dos homens pois estes, quando retratados nos filmes, são representados por meio do estereótipo de cientista maluco e com o físico de uma pessoa mais velha (Flicker, 2003).

Consequentemente, os papéis de cientistas femininas ainda representam mais versões sexuais estereotipadas do que realmente o ofício de cientista e, geralmente, no nível profissional da ciência “... elas trazem intuição, elementos emocionais, casos de amor e sentimentos. Elas não representam o sistema científico racional de seus colegas homens.

¹³“The clever, digital beauty”.

¹⁴“With Lara Croft, science disappears in a virtual game of male sexual fantasies with a woman as an emotional, remote-controlled action game figure”.

Portanto, elas são levadas menos a sério como "cientistas"¹⁵ (Flicker, 2003, p. 316, tradução minha). Tal constatação pode ser associada à protagonista Dra. Ryan Stone cujo lado emocional é evidenciado com maior intensidade quando comparado ao seu conhecimento racional e científico ao longo de todo desenrolar do filme *Gravidade*, como poderemos ver abaixo, na análise da personagem.

A representação e estereótipos observados na personagem Dra. Ryan Stone

A atriz estadunidense Sandra Bullock corporifica no filme *Gravidade* a personagem Dra. Ryan Stone, uma cientista branca em sua primeira missão pela NASA e angustiada pelo conflito interno de um luto pela morte precoce de sua filha. Já no início da trama, situada praticamente toda no espaço, as primeiras frases balbuciadas são da equipe técnica na Terra destinadas à saúde física da protagonista, pois esta demonstra, através dos batimentos cardíacos, um certo nervosismo. Essa característica, assim como a insegurança, acompanha praticamente quase todas as ações tomadas por ela. Seja ao demonstrar agitação quando as situações saem fora do controle, o que a faz consumir uma quantia alta de oxigênio, seja em verbalizar, em várias sequências, pedidos de desculpas por suas atitudes, ou até mesmo no ápice de seu desespero, ao descobrir sobre a falta de combustível na nave, deflagra gritos e choros na cabine.

Tais descrições de condutas observadas na Dra. Ryan Stone, são distintas ao comparar-se com os diálogos e as reações do personagem masculino, Matt (George Clooney), piloto da espaçonave. Através dele, tem-se a representação de tranquilidade e sabedoria até mesmo no momento de sua morte. Enquanto que a cientista, mesmo sendo considerada a “gênia” da missão, faz-se presente com as condutas já descritas e ainda é reforçada pelo sentimento de temor, como em um trecho quando menciona: “Estou com muito medo”.

Mesmo caracterizada com esses comportamentos de inquietações que exprimem a imagem de uma mulher inteligente, mas frágil, a protagonista, ao ser a única sobrevivente da missão, flutua sozinha nesse ambiente escuro e misterioso do espaço com seu traje espacial à procura de abrigo em uma nave russa e depois em uma chinesa. Neste primeiro local, é onde Ryan retira as vestimentas e pode ser vista na plenitude de seu corpo humano, sem a casca

¹⁵ “...they bring in intuition, emotional elements, love affairs, and feelings. They do not represent the rational scientific system of their male colleagues. They are therefore taken less seriously as men”.

protetora do uniforme de astronauta. A imagem semelhante a uma posição fetal remete tanto a uma metáfora de renascimento como também a uma demonstração de vulnerabilidade ou até mesmo como estereótipo de símbolo sexual, já que Ryan veste apenas um short e uma blusa apertada. Para Cruz (2007, p. 8), “... a ficção no cinema direciona o olhar distraído da audiência para uma mulher cientista inevitavelmente bonita, branca e burguesa, descendente de cientista”, descrições condizentes com as características físicas da Dra. Ryan Stone.

No tocante ao personagem Matt, este se faz presente atrelado a atributos referentes ao arquétipo¹⁶ do mentor¹⁷. Além de ser ele o responsável por elaborar um plano de salvamento para ambos após a chuva de destroços espaciais, é também dele a função de instigar a protagonista a lutar pela vida nos minutos finais do filme. Haja vista que ele aparece para ela no momento em que esta desiste de viver. A figura de Matt em um formato de sonho, aponta os procedimentos para que Ryan consiga direcionar a nave espacial até o planeta Terra, ao ponto de ela dizer “Você é um cara esperto Matt”. Nesta linha de raciocínio, fica evidente a sutileza na narrativa em transpor o papel de superioridade racional do homem frente a mulher, tal qual observado por Eva Flicker (2003), como mencionado anteriormente.

Embora a Dra. Ryan Stone tenha operado maquinário tecnológico sozinha – com ajuda de manuais –, há essa imposição do conhecimento ser oriundo da figura masculina e a cientista a seguir suas instruções para conseguir sobreviver. Sobrevivência esta que antes de obter sucesso com a chegada ao planeta Terra é colocada em xeque a todo instante. A Dra. Ryan em todas as suas provações no espaço vê-se obrigada a vivenciar o desafio de desunir, desapegar, desacoplar e soltar-se. Algo tão patente que é verbalizado tanto por Matt quando diz a ela “Você tem que aprender a abrir mão”, quanto por ela consigo mesma “Eu solto isso e vou para casa”. Essa dificuldade é uma possível alusão à personagem ainda estar ligada à morte da filha e não ser capaz de desapegar-se deste laço materno. Esse tipo de abordagem da maternidade como um incentivo às ações da personagem feminina é descrito por Tasker (1998, p. 69, tradução minha) da seguinte forma “... o materno ocorre como fator de motivação, com heroínas femininas atuando para proteger seus filhos, sejam biológicos ou adotivos ou em

¹⁶“O termo arquétipo não foi criado por Jung...A única contribuição de Jung foi usar a ideia de arquétipo num sentido psicológico com referência às pessoas contemporâneas. Os arquétipos eram para ele “formas típicas de apreensão” – isto é, padrões de percepção e compreensão psíquica comuns a todos os seres humanos como membros da raça humana” (Hopcke, 2012, p. 23).

¹⁷“Esse arquétipo se expressa em todos aqueles personagens que ensinam e protegem os heróis e lhes dão certos dons” (Vogler, 2009, p. 89).

memória deles”¹⁸. Algo que também é observado por Susan George (2009, p. 117, tradução minha)

(...) muitos dos filmes mais recentes enfocam o papel da mãe e não enfatizam o papel da esposa, em consonância com o aumento de famílias monoparentais, geralmente chefiadas pela mãe. No entanto, o papel da mãe como protetora de seu filho passa a ser a força motriz central das ações dessas mulheres e da trajetória narrativa do filme¹⁹.

Nesse sentido, a maternidade ganha papel de destaque na narrativa em virtude de ser o fio condutor para todo processo de estímulo para a protagonista lutar pela vida. Vale destacar que não há nenhuma menção à figura paterna ou até mesmo de um parceiro amoroso, assim como familiares ou amigos, algo que ela balbucia “Ninguém vai chorar minha morte ou rezar pela minha vida”. Essa união de fatores, tal qual os requisitos de ser moderna, emancipada e bem qualificada profissionalmente, direciona a personagem ao estereótipo da cientista solitária como visto anteriormente por meio da publicação de Eva Flicker (2003).

Todo o aparato técnico em estabelecer o protagonismo da Dra. Ryan Stone com várias cenas em que a câmera subjetiva é destaque ou até mesmo em sua condição de ser a única personagem de mais de uma hora de narrativa com conhecimento científico para operar o retorno à Terra, denota uma possível tentativa de transformação no modo de representar uma cientista mulher. Todavia, Kaplan (1995, p. 232) elucida sobre tipos de personagens femininas com sucesso do seguinte modo “... Quanto mais bem-sucedida for a mulher na esfera pública, mais o patriarcado tem de se movimentar para conter seus feitos por meio de representações que reduzem a ameaça que suas conquistas representam”.

Esse atenuante em mitigar os adventos femininos decerto encontra fissuras em *Gravidade* na sequência ao qual a personagem é “salva” pela aparição da figura masculina com o procedimento correto e o estímulo necessário para o retorno à Terra, semelhante aos atributos propostos por Flicker (2003) com relação ao estereótipo da cientista ingênua. Ou seja, mesmo ela sozinha no espaço, com todas as provações sofridas e detentora de sabedoria técnica e científica, o homem branco teve que se fazer presente no papel de salvador dessa cientista.

¹⁸ “...the maternal recurs as a motivation factor, with female heroes acting to protect their children, whether biological or adoptive or in memory of them.”

¹⁹ “...many of the more recent films focus on the role of mother and deemphasize the role of wife, in keeping with the rise in single-parent, usually mother-headed, households. However, the role of the mother as protector of her child becomes the central driving force for these women's actions and the film's narrative trajectory.”

Considerações Finais

O filme *Gravidade*, mesmo sendo algo atípico para os padrões hollywoodianos, uma personagem feminina sozinha na tela por mais de 60 minutos com qualificações e conhecimentos técnicos, a Dra. Ryan Stone ainda assim apresenta estereótipos considerados negativos da imagem da mulher na ciência, uma vez que as habilidades científicas dela são orientadas para níveis menores quando comparadas às características emocionais. Tais dispositivos narrativos permitem que prevaleça a concepção de inferioridade da mulher na ciência com inteligência menor que o homem. Essas observações sobre a importância dada pelo longa-metragem em enaltecer o lado emotivo da cientista condiz com as provocações feitas pelas teóricas feministas do cinema aqui citadas, assim como a condição de ser vista sob um olhar de uma pessoa frágil e insegura.

Atenta-se também que tal protagonista é inserida dentro do padrão descrito por Eva Flicker (2003), com corpo atlético, branca e jovem o que possivelmente remete para uma objetificação de seu corpo. Ainda com recursos da autora, é possível identificar na Dra. Ryan Stone os estereótipos da cientista solitária e ingênua, tanto por conta de seu comprometimento com sua profissão, sem tempo para relação amorosa ou amigos, como também em depender da figura masculina para “salvá-la” no espaço.

Tendo isso em vista, constata-se que ainda há um longo caminho para modificações significativas no cinema hollywoodiano que possibilite representações de cientistas femininas desvinculadas de estereótipos negativos ou sujeitas a diretrizes masculinas que lhe reservam posições inferiores aos homens. Com isso, se faz necessário o trabalho das mulheres não só no cinema ou na ciência, mas em todas as áreas em busca de brechas para questionar o sistema e introduzir modificações que visem o direito à autonomia de suas escolhas, de suas sexualidades e de seus corpos.

Referências

ARRUDA, Angela. Teorias das Representações Sociais e Teorias de Gênero. **Scielo Brasil. Cad. Pesqui. (Fund. Carlos Chagas)**, nov.2002, n.117, p.127–147. Recuperado de: <<https://www.scielo.br/j/cp/a/T4NRbmqpwmw7ky3sWhc7NYVb/?lang=pt>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

BRASILIENSE, Maria. O olhar tem gênero? O corpo feminino no cinema. **Iberic@I, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, 2017, n.11, p. 121-133. Recuperado de: <<https://hal.science/hal-03790939/document>>. Acesso em: 10 abril 2025.

CITELI, Maria T. Mulheres nas ciências: mapeando campos de estudo. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, 2015, n.15, p.39–75. Recuperado de: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635362>>. Acesso em: 18 jan. 2022.

CRUSOÉ, Nilma M. A teoria das representações sociais em Moscovici e sua importância para a pesquisa em educação. **Aprender – Cad. de Filosofia e Psic. da Educação**, Vitória da Conquista, 2004, Ano II, n.2, p.105–114. Recuperado de: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/aprender/article/view/3065/2559>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

CRUZ, Joliane. Representações de cientistas na narrativa do cinema de ficção e na divulgação científica. **Seminário Mulher**, UESC, 2007. Recuperado de: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/Mesas/Joliane%20Olschowsky%20da%20Cruz.pdf>>. Acesso em: 31 jun. 2020.

FERREIRA, Ceiza. Reflexões sobre a “mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista no cinema. **Revista Famecos – Mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, jan./abril 2018, v.25, n.1. Recuperado de: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26788/16251>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

FLICKER, Eva. Between Brains and Breasts – Women Scientists in Fiction Film: On the Marginalization and Sexualization of Scientific Competence. **Sage Publications**, 2003, v.12, p.307–318.

_____. Women Scientist in Mainstream Film Social Role Models – A Contribution to the Public Understanding of Science from the Perspective of Film Sociology. In: **Science Images and Popular Images of the Sciences**. London: Routledge, 2007.

GEORGE, Susan. Science Fiction Film: Nineteenth and Twentieth Centuries. IN: REID, Robin. **Women in Science Fiction and Fantasy**. London: Bloomsbury Publishing, 2009, p.112–123.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**. Caxias do Sul, jan./jun.2009, v.8, n.15. Recuperado de: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113/104>>. Acesso em: 20 abril 2020.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HOLLANDA, Heloísa B. (org.). **Pensamento feminista conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.157–210.

HOPCKE, Robert. **Guia para a Obra completa de C.G. Jung**. 3ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012, p.11–50.

LIMA JUNIOR, Eduardo; OLIVEIRA, Guilherme; SANTOS, Adriana; SCHNEKENBERG, Guilherme. Análise documental como percurso metodológico na pesquisa qualitativa. **Cadernos da Fucamp**, Monte Carmelo, MG, 2021, v.20, n.44, p.36–51. Recuperado de: <<https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/download/2356/1451>> Acesso em: 27 mar. 2023.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo**: corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LOPES, Maria M. “Aventureiras” nas ciências: Refletindo sobre gênero e História das Ciências Naturais no Brasil. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, 2012, n.10, p.345–368. Recuperado de: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/4689345>> Acesso em: 12 jul. 2024.

KAPLAN, A.E. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MCGARTHY, Graig; YZERBYT, Vincent; SPEARS, Russell. **Stereotypes and Explanations – Meaningful Beliefs about Social Groups**. Cambridge University Press, 2004, p.01–15.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p.41–51.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. **Dep. Francês, da Universidade de Wisconsin**, Madison, 1973, p.437–453.

PEREIRA, Ana Catarina. **A mulher cineasta**: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação. Covilhã: Ed. LabCom.IFP, 2016.

PRECIADO, Paul B. **Texto Junkie**: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. n-1 edições, 2018.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e Pesquisa**. São Paulo: Hacker, 2001.

SCHIEBINGER, Londa. **O feminismo mudou a ciência?** Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloísa (org.). **Pensamento feminista** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.49–80.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5ed. Campinas, SP: Papirus, 2013, p.192–202.

TASKER, Yvonne. **Working Girls – Gender and Sexuality in Popular Cinema**. London: Routledge, 1998.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Sinergia: Ediouro, 2009.

FILMOGRAFIA

ALIEN, o oitavo passageiro. Direção: Ridley Scott. Produção: David Giler, Ivor Powell, Water Hill, Gordon Carroll, Ronald Schusett. Estados Unidos, Reino Unido, Irlanda: Fox Film do Brasil, 1979.

CONTATO. Direção: Robert Zemeckis. Produção: Robert Zemeckis, Steve Starkey. Estados Unidos: Warner Bros., 1997.

GRAVIDADE. Direção: Alfonso Cuarón. Produção: Alfonso Cuarón, David Heyman. Estados Unidos, Reino Unido, Irlanda do Norte: Warner Bros., 2013.

INDIANA JONES E A ÚLTIMA CRUZADA. Direção: Steven Spielberg. Produção: Arthur F. Repola, Frank Marshall, George Lucas, Robert Watts. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1989.

INTERESTELAR. Direção: Christopher Nolan. Produção: Christopher Nolan, Emma Thomas, Hoyte van Hoytema, Jordan Goldberg, Linda Obst. Estados Unidos, Reino Unido, Irlanda do Norte: Paramount Pictures, 2014.

LARA Croft: Tomb Raider. Direção: Simon West. Produção: Lawrence Gordon, Chris Kenny, Bobby Klein, Llyod Levin, Stuart Baird, Colin Wilson. Estados Unidos, Reino Unido, Japão, Alemanha: Paramount Pictures, 2001.

LARA Croft: Tomb Raider – A origem da vida. Direção: Jan de Bont. Produção: Lawrence Gordon, Llyod Levin, Shelly Clippard, Holly Goline, Jeremy Heath-Smith, Philip Lee, Louis A. Stroller. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2003.

O MUNDO PERDIDO: JURASSIC PARK. Direção: Steven Spielberg. Produção: Colin Wilson, Gerald R. Molen. Estados Unidos: Universal Studios, 1997.

QUANDO FALA O CORAÇÃO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznick. Estados Unidos: United Artists, 1945.

TOMB Raider: A origem. Direção: Roar Uthaug. Produção: Garry Basher, Graham King. Estados Unidos, Reino Unido: Metro Goldwyn-Mayer (MGM): 2018.

Recebido em 31/05/2024

Aceito em 19/05/2025

O HOMEM, O SONHO E A TERRA: COMENTÁRIOS SOBRE OS DESENHOS DA SÉRIE “O HOMEM PERMANECIDO”

Luiz Rodolfo Annes¹

Resumo: Este artigo, faz parte da pesquisa realizada atualmente em meu doutorado e traz alguns comentários sobre a série de desenhos “O Homem Permanecido”, que vem sendo desenvolvida ao longo dos últimos 24 anos de minha produção em artes visuais. Os desenhos em pequeno formato revelam, em linhas econômicas e diretas, uma figura masculina solitária em meio a uma paisagem inóspita e deserta. Em uma narrativa fragmentada, na qual início, meio e fim não seguem uma ordem cronológica, acompanhamos o personagem na sua jornada de cura contra uma doença: uma fome que nada sacia. Ele busca na paisagem o seu alimento.

Palavras-chave: Desenho; Paisagem; O Homem Permanecido.

THE MAN, THE DREAM AND THE EARTH: COMMENTS ON THE DRAWINGS FROM “THE REMAINING MAN” SERIES

Abstract: This article, as part of a current research conducted in my doctorate, brings some comments on the series of drawings “The Remaining Man”, which has been developed over the last 24 years of my production in visual arts. The small format drawings reveal in their economical and direct lines a solitary male figure in the midst of an inhospitable and deserted landscape. In a fragmented narrative where beginning, middle and end do not follow a chronological order, we follow the character on his journey *for healing from an affliction—an insatiable hunger. He searches the landscape for his nourishment.*

Keywords: Drawing; Landscape; The Remaining Man.

¹ Bacharel em Pintura pela EMBAP. É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (linha de pesquisa: *Processos de Criação*) da Universidade Estadual do Paraná. Atualmente, é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (linha: *Processos de Criação*) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Professor colaborador na Universidade Estadual de Ponta Grossa.
<http://lattes.cnpq.br/8062317405583516>
<https://orcid.org/0000-0001-9558-5993>
 e-mail: lrannes7@hotmail.com

Introdução

O desenho é perigoso. O desenho é um jorro de catarro. O desenho é uma armadilha. O desenho é a baba de um anjo. O desenho é abrigo. O desenho é urgência.

Em minha produção o desenho assume papel protagonista que se expande e se desdobra para outras mídias e suportes como: tapeçaria, animação, vídeo game, quadrinhos. Nessa extensa produção o desenho em pequeno formato ganha destaque. É no suporte reduzido que encontro a possibilidade de comunicar e narrar diferentes histórias dos mais variados personagens. Destacando-se entre eles homens, cachorros, marcianos, meninos, vampiros entre tantos outros. Mas, como definir o desenho nos tempos atuais. Pergunto-me: - O que é um desenho? E imediatamente me vem a lembrança de um texto de Paulo Herkenhoff acerca da obra de Louise Bourgeois. Herkenhoff inicia *Linhas da vida, o desenho de Louise Bourgeois* com uma questão: O que é um desenho? A estrutura do texto se faz repetindo a pergunta várias vezes e com diferentes respostas dadas através do diálogo com a obra da artista. Entre as respostas, temos: o desenho como capacidade de dizer não, o desenho como forma de se acercar do indizível, como forma de lembrar, como capilaridade do desejo, como insônia, como percurso, como presentificação. Para concluir, Herkenhoff repete a pergunta: O que é um desenho? E responde: É uma imensidão. Com esse percurso feito ao longo do texto, com a mesma pergunta e diferentes respostas, até sua conclusão, podemos pensar o desenho contemporâneo como essa imensidão de possibilidades. Uma questão com uma resposta aberta, que abriga inúmeras opções materiais e conceituais. O desenho como imensidão é uma ideia que define o meu pensamento que tem no desenho a prática essencial de sua produção.

Podemos perceber claramente esse conceito de desenho como imensidão ao olharmos para produção contemporânea onde o desenho ganha status de linguagem autônoma. O desenho pode ser visto desde da forma mais delicada seja nos bordados de Leonilson ou monotipias de Mira Schendel até a ações e projetos que ocupam o espaço como as caminhadas de Francis Alys em que com uma lata de tinta furada atravessa fronteiras deixando um rastro pelo percurso, acionando assim, uma linha que se constrói no espaço ou artistas que trabalham com projetos de ocupação de espaço como Edith Derdyk e Regina

Silveira. O desenho ocupa os muros das cidades nos grafites, está nas galerias, nos impressos. O desenho hoje se abre para uma imensidão de possibilidades.

O desenho faz parte de meu cotidiano há alguns anos, como parte de um processo que se iniciou no final dos anos 90, quando ingressei no bacharelado em Pintura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Algumas características dessa técnica me interessam até hoje, como a rapidez de apreender algo antes que se perca, a mobilidade – posso realizar os desenhos em qualquer lugar – e a simplicidade dos materiais.

O desenho para mim aproxima-se da escrita. Texto e desenho formam um corpo único, em que ambos se complementam. A escrita (desenho – texto) não sugere lugares fixos, e sim funciona como portais para lugares imaginados, onde experimentamos diversos sentimentos e onde encontramos seres e situações desconcertantes.

Desenhar é como tomar notas, fazer registros de instantes únicos. Minha produção de desenho se dá na grande maioria em pequenos formatos, que remetem à anotação ordinária do dia a dia. Coloco-me como um viajante, um peregrino que vaga por terras desconhecidas e deixa relatos daquilo que viveu, sentiu, imaginou. Percebo o desenho como vestígios de um caminhante que tateia o mundo interior e exterior, trazendo suas impressões, vivências, sentimentos no contato com o outro – seja esse outro o duplo, o estranho, a paisagem, o monstro, o marciano, a batata.

O Homem Permanecido

No final dos anos 2000, iniciei uma série intitulada “O Homem Permanecido”, que vem se desdobrando e sendo ampliada ao longo dos anos, até os dias de hoje. A série traz um personagem masculino que vaga solitário pela paisagem. A série “O Homem Permanecido” tem como elemento central a relação do sujeito com a terra. Um encontro de corpos em um movimento ritual e erótico, no qual o personagem busca construir seu ninho abrigo para se proteger das ameaças exteriores. O reflexo no espelho, a dor, a fome e a febre que não cessa. Ele, sem palavras, adentra a noite. Uma noite feita de perigos e delírio.

O título dessa série vem de um poema de Adélia Prado, que havia lido há anos. À época, algo nele me tocou. Eu já tinha alguns desenhos e assim os nomeei para manter a

referência ao poema. Havia algo nele que me tocou na época em que o li, já faz alguns anos. Os desenhos da série “O Homem Permanecido” inicialmente falavam de um homem solitário que caminha e está em contato com a paisagem a sua volta e se ligam a descrição feita no poema de Adélia Prado:

O Homem Permanecido
Era uma vez
uma venta fremente e um duro queixo.
Era uma vez um pisado de levantar pedra e poeira.
O que chamam de morte devastou com as narinas, o maxilar,
o dorso dos pés e sua planta.
Sobrou um gesto reto no espaço, a freminência,
um modo de passos e voz.
Eu lembro coisas que acontecerão:
era uma vez um homem que está rijo e cantante,
sem o espírito e a lei da gravidade,
alegre de nenhuma ameaça.
(Prado, 1991, p. 119).

Na sua jornada de busca pela cura de sua doença, ele se une à terra, em um encontro erótico no qual um se conecta ao outro. Ele caminha, dorme, baba, sonha em ciclos repetitivos. Os desenhos são construídos por uma linha sutil e delicada como podemos observar na figura 1, nela vemos a presença de um homem solitário em meio a folhas que envolvem o seu corpo impedindo seu movimento. O desenho todo é feito por meio de linhas finas de nanquim sobre papel. O desenho tem uma grande capacidade de síntese, com poucas linhas e poucos elementos constrói-se uma cena carregada de narrativas e significados.



Figura 01- autor, O Homem Permanecido, 2023, nanquim sobre papel, 22,3 cm altura x 14 cm largura.

As narrativas presentes nos desenhos escapam da ordem cronológica: fogem ao tradicional começo-meio-fim, que tem como lógica um encadeamento linear. Assim as define Katia Canton:

As narrativas enviesadas contemporâneas também contam histórias, mas de modo não linear. No lugar do começo-meio-fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas. (Canton, 2009, p. 15)

Nas minhas narrativas, assume-se a lógica do sonho, na qual o percurso dos personagens é imprevisível e as construções narrativas se dão por descontinuidades. Podemos ver uma descrição da lógica dos sonhos em Sidarta Ribeiro:

Apesar de refletir as preocupações do sonhador, o curso do sonho é quase imprevisível. A lógica dos eventos é fluida e errática em comparação com a realidade. A sucessão de imagens se caracteriza por descontinuidades e cortes abruptos que não experimentamos na vida desperta. Nos sonhos um personagem ou lugar pode se transformar em outro com incrível naturalidade, revelando o poder de transmutação das representações mentais. O encadeamento entrecortado dos símbolos determina um tempo caracterizado por lapsos, fragmentações, condensações e deslocamentos, gerando camadas de significados múltiplas e até mesmo díspares. O arco de possibilidades do sonho é vastíssimo, beirando o insólito, o inverossímil e o caótico. (Ribeiro, 2019, p. 14)

Podemos observar na sequência de figuras, 2,3 e 4 as narrativas enviesadas onde o começo, meio e fim não se definem claramente. Da mesma maneira podemos perceber como os desenhos utilizam a lógica do sonho como construção de sentidos que nos escapam.



Figura 02- autor, O Homem Permanecido, 2023, nanquim sobre papel, 17,8 cm altura x 21,9 cm largura.



Figura 03- autor, O Homem Permanecido, 2023, nanquim sobre papel, 21,4 cm altura x 15,6 cm largura.



Figura 04- autor, O Homem Permanecido, 2023, nanquim sobre papel, 17 cm altura x 26 cm largura.

Nos meus desenhos, não busco um virtuosismo ou o “desenhar bem”. Entendo o desenho enquanto errância, como nos coloca Diego Rayck em *Desenho como bruxaria*:

E errar é outro verbo importante ao se desenhar como bruxaria. Movido pela pretensão, este tipo de desenho conduz ao erro, seja como método e processo, seja como paradeiro. Um desenho propenso ao desencontro, ao desvio, à deriva, à vadiagem, ao engano e à ruína. Às vezes uma forte indolência aparece justificando esta errância e o ato de desenhar parece realmente deixar o barco seguir a corrente. Mas ela ocasionalmente também é uma compensação de humor: resultado de um esgotamento ou de uma dissimulada frustração, ambos proporcionais à pretensão e à paixão por desenhar. Desenhar errante é algo urgente, que despreza a excessiva relevância que o senso comum atribui ao “desenhar bem”, ao “desenhar certo” – juízos que só consideram possível desenhar com resolução e esclarecimento. E a ideia de desenhar construtivamente com otimismo e nobreza já soa como um erro. (RAYCK, 2011, p. 202)

Podemos observar na figura 5, e nas demais aqui apresentadas, o desprendimento da boa forma do desenho ou do que seria concebido como um “bom desenho”. A minha opção é um desenho livre e criativo, mas que mantém a precisão e a síntese. Não utilizo recursos como luz e sombra ou o realismo para minhas criações. O desenho para mim se assemelha a escrita de algo que se não for urgentemente fixado se perde. O desenho para mim aproxima-se da escrita. Texto e desenho formam um corpo único, em que ambos se complementam. É no espaço vazio, nas fendas e fronteiras entre desenho e texto, que se pode realmente conectar imagem e palavra e caminhar no sonho. Desenhar, para mim, é como tomar notas, fazer registros de instantes únicos.



Figura 05- autor, O Homem Permanecido, 2023, nanquim sobre papel, 21 cm altura x 15 cm largura.

Pergunto-me: por que escrevo e desenho? Por que a insistência nesses gestos? Na verdade, não sei ao certo por quê. Nesse sentido, aproximo-me do relato feito pela escritora Marguerite Duras. Para ela, a escrita é cercada de interrogações que não se respondem. “Posso dizer o que quiser, mas jamais vou saber por que escrevemos e como não escrevemos.” (Duras, 2021, p. 28). Mesmo sem saber por quê, escrevo e desenho. Sei que há nesses gestos a possibilidade de uma voz que nunca encontrei em outro lugar. Uma voz única que atravessa meus silêncios. Desenhar e escrever é criar armadilhas para corações selvagens. É criar novas rotas fora dos mapas para guiar os perdidos.

Lendo os relatos de Duras sobre seus processos de escrita, identifico-me com suas palavras e percebo-me em uma contradição, pois ao mesmo tempo que escrever e desenhar

são possibilidades de uma voz, são também um não falar. “Escrever é também não falar. É se calar. É berrar sem fazer ruído.” (Duras, 2021, p.38). Geralmente habito a solidão e nesse lugar as coisas são construídas nessa dualidade voz e silêncio. A solidão do artista se faz como condição necessária para criação. Percebo aqui, escrevendo essas palavras, que silêncio e solidão perpassam muitos de meus textos e desenhos. Como para Duras, percebo a solidão como lugar em que a escrita se desenvolve. “Estamos sozinhos mesmo em nossa própria solidão. Sempre inconcebível. Sempre perigosa. Sim. Um preço a se pagar por ter a ousadia de gritar.” (Duras, 2021, p. 42).

A escrita e o desenho são relatos de vida. Daquilo que vivo e sonho, mas me afasto do caráter autobiográfico. O que faço é criar ficções a partir do cotidiano, do ordinário de cada dia, buscando revelar o eterno naquilo que perece. Escrita e vida são imbricadas, como nos diz Duras: “A escrita chega como o vento, é nua, é de tinta, é a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada mais exceto ela, a vida.” (Duras, 2021, p. 64). Desenho e escrita são vestígios, rastros deixados por mim enquanto artista que observa o mundo a sua volta e registra eventos, lugares e pessoas. A minha escrita através de desenhos e textos busca, no vivido e no sonhado, elementos para a criação de narrativas, que são experiências de olhar o cotidiano e a partir dele criar ficções. Não há interesse no autobiográfico ou no confessional. O vivido torna-se material para as criações, mas, em vez de pensar em uma confissão, adoto a ideia de conficção, partindo da leitura que Rodrigo Garcia Lopes faz a respeito da poesia de Sylvia Plath:

Sylvia Plath não se limita a usar em sua poesia material autobiográfico em estado bruto. Seus poemas são um delírio lapidado por um método. Restringir a leitura de seus poemas ao que a vida da poeta teve de trágico e curioso é desprezar seu método de escrita, que tinha, como um de seus paradigmas, o controle absoluto sobre a linguagem... O material autobiográfico, ou mesmo as referências históricas, são sempre represados e filtrados pelo equilíbrio e artesanato furioso que Plath manipula sua emoção. São usados na medida em que se encaixam em seu repertório poético (Lopes, 1994, p. 119-120).

Outra artista que utiliza o material biográfico em suas obras é Louise Bourgeois, mas de maneira crítica e sem falar diretamente de sua vida pessoal, como observa Tania Rivera:

Não se trata de subjetivismo acrítico em Louise Bourgeois. Ela recusa-se a falar diretamente de sua vida pessoal (“Não gosto disso”, diz em entrevista de 1976). Sua obra não é seu retrato fiel, mas distorção, “reconstrução de um passado”,

exploração da linguagem, do objeto e da imagem de modo a fazer outra coisa, fora dela mesma. Entre sua vida, suas “disposições pulsionais” e suas obras, não se trata de encontrar fortes fios à espera de serem trançados em um tecido resistente (e capaz de tudo encobrir). Mesmo o que se apresenta como clara declaração pode se revelar um fio roído. A tessitura talvez esteja prestes a se desfazer, sua trama não é linear e mostra buracos, rasgos e remendos (Rivera, 2014, p. 190).

Além do discurso da artista sobre sua obra, os desenhos de Louise Bourgeois são uma fonte de referência nas minhas criações. A atmosfera onírica, a narrativa fragmentada são elementos que encontro em minha produção de textos e desenhos.

Os limites entre vivido e sonhado não são definidos claramente em minha escrita e desenhos: as fronteiras entre eles se assemelham mais a uma trama do que a linhas de divisão. Tal aspecto traz similaridades e proximidades com a obra do artista José Leonilson, que, em seus desenhos, pinturas e bordados, inseria dados e referências pessoais misturados à ficção. Nos seus desenhos e bordados encontramos uma figura masculina em traços simplificados e palavras escritas, aludindo à dualidade entre verdade e ficção.

Criar ficção não é pura mágica: é preciso sensibilidade e conexão com o entorno, estar atento à vida que pulsa nas diferentes formas. A escritora polonesa Olga Tokarczuk nos relata sobre seu processo de criação, sobre esse embate que se relaciona com meus processos criativos de escrita:

Produzo ficção, mas nunca é um coelho tirado da cartola. Quando escrevo, tenho de sentir tudo dentro de mim. Tenho de deixar que me atravessem todos os seres e objetos presentes no livro, todo humano e não humano, vivente ou não dotado de vida. Tenho que examinar cada coisa e cada pessoa de perto, com a maior seriedade, e personificá-las dentro de mim. É para isso que preciso do sensível. A sensibilidade é uma arte da personificação, empatia, ou seja, uma busca constante por semelhanças. A narração é uma infinita vivificação, doação de existência a todas as migalhas do mundo, que são experiências humanas, situações enfrentadas, recordações. A sensibilidade personaliza tudo a que se refere, deixando que isso ganhe uma voz, ganhe um espaço e um tempo para existir e se expressar. (Tokarczuk, 2023, p. 257-258).

Vejo as coisas com urgência. Urgência de fixar algo antes que se perca. Urgência da vida diante da morte, da finitude. Porém também há suavidade e lentidão nos processos de escrita e desenho. Nesse tensionamento de tempos e velocidades, surge a necessidade de contar histórias. Tokarczuk comenta algumas proposições feitas pelo escritor George Orwell

no seu livro *Por que escrevo*. Ali Orwell define quatro principais motivos que nos levam a escrever. Na transcrição realizada pela autora, o segundo motivo por que escrevemos está relacionado a um impulso histórico, que nos levaria a relatar os acontecimentos “como são”. Tokarczuck (2023, p. 121) coloca: “é nesse momento que sobressai a ‘necessidade de dar testemunho’ e ordenar a linguagem, aquilo que, de outra forma se desvanecerá, será perdido”. Penso que em minha escrita também há a necessidade de testemunho de fixar algo que será perdido, mas, diferentemente de Orwell, não penso em um impulso histórico, e sim na necessidade individual de criar ficções a partir do mundo a minha volta e seus acontecimentos. Há, com esse corpo/desenho/escrita, a constante presença de um imaginário que, a partir do cotidiano, da repetição de gestos (o próprio gesto do desenho e da escrita que se repete) e das banalidades comuns a todos os seres humanos, revela uma preocupação em fixar o instante criativo, a marca do delírio. O desenho é uma urgência, um pensamento que se perde se não é fixado.

A escolha pelo desenho em pequeno formato é essencial no meu projeto artístico. O corpo frágil do papel nos fala da fragilidade da própria condição humana, evidenciando a precariedade do ser. Busco uma forma de arte que se entrelace com a vida. Sou a favor de uma arte de gestos mínimos. Desenhar é lançar-se no abismo branco do papel. A linha desafia esse espaço vazio para deixar nele sua marca, e o traço cria elementos, figuras, paisagens interiores e exteriores, corpos solitários ou amontoados. O que me interessa nesse projeto é a ideia do desenho como vestígio de uma passagem. Podemos observar na figura 6 o desenho em pequeno formato que traz as características de fragilidade e delicadeza no suporte e na imagem de um homem solitário em meio a paisagem.



Figura 06- autor, O Homem Permanecido, 2023, nanquim sobre papel, 15,7 cm altura x 24,9 cm largura.

Considerações finais

Desde os anos 90 o desenho vem se destacando como linguagem autônoma, na produção de muitos artistas. Para alguns como linguagem principal de suas produções e em outros como parte de suas experimentações. Muitas possibilidades materiais e conceituais se abrem aos artistas hoje inseridos na arte contemporânea. O desenho há muito tempo deixou de ser um lugar apenas de esboço preparatório para outras linguagens como pintura e escultura. Podemos perceber ao nos perguntar O que é um desenho? Que a pergunta permite uma imensidão de respostas como nos propõem Paulo Herkenhoff em seu texto sobre a obra de desenho de Louise Bourgeois. O desenho é realmente uma imensidão. Em minha produção ele assume destaque. Os desenhos da série “O Homem Permanecido” trazem à tona questões sobre a relação entre artes visuais e literatura, o humano em relação a paisagem enquanto corpos que se relacionam. O corpo frágil do papel que nos fala da delicadeza da própria condição humana, evidenciando a precariedade do ser. O Homem Permanecido em seus

relatos nos coloca: - Eu prosseguia, arrastando o silêncio. Triste. Somos pássaros engendrando dúvidas. Na manhã ganimos e raspamos o que sobrou de sangue nos cacos do espelho. Cavo. Com minha pele flácida, quero cobrir o mundo. Minha boca mastigando os calmantes. Meu coração devagar dorme. A lesma dorme em minha boca esperando seu despertar. Sigo a jornada. Sentimentos confusos. Nunca mais. Nunca mais duvido do amor. Sua voz amplifica a narrativa visual apresentada nos desenhos. Narrativas que escapam ao começo-meio-fim tradicionais para abrir possibilidades e caminhos no sonho.

Referências

CANTON, K. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Coleção Temas da arte contemporânea.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Trad. Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

LOPES, R. G. In: PLATH, S. **Poemas**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.

RAYCK, D. *Desenho como bruxaria*. In: DIAS, Aline (Org.). **Cadernos de desenho**. Florianópolis: Corpo Editorial, 2011.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite**: a história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TOCARCZUK, Olga. **Escrever é muito perigoso: ensaios e conferências**. Trad. Gabriel Borowski. São Paulo: Todavia, 2023.

Recebido em 25/02/2025
Aceito em 03/06/2025

A MEMÓRIA DA COR E DA FORMA: A ARTE GEOMÉTRICA E SUAS TEMPORALIDADES

Jean Marcel Belmonte¹

Resumo: Falar sobre cor é, antes de tudo, falar sobre tempo. Este artigo aborda aspectos referenciais sobre a cor na pré-história, onde os pigmentos extraídos da natureza já serviam para dar forma ao mundo visível. Ao longo dos séculos, esse percurso se transforma e chega à modernidade, com exemplos como a obra *Irises*, de Vincent van Gogh. O artigo também levanta questões sobre o processo de percepção cromática, tendo o projeto *Faces of Auschwitz*, de Marina Amaral, como objeto de estudo. Além disso, estabelece-se uma aproximação entre cor e forma em algumas fotografias da série *Pinturas e platibandas*, da fotógrafa brasileira Anna Mariani, e aborda aspectos da arte geométrica e suas possíveis interlocuções com a memória e o tempo, por meio de obras de Kazimir Malevich, Alfredo Volpi, Frank Stella e Agnes Martin.

Palavras-chaves: cor; tempo; memória; geometria.

THE MEMORY OF COLOR AND FORM: GEOMETRIC ART AND ITS TEMPORALITIES

Abstract: To speak of color is, above all, to speak of time. This article addresses referential aspects of color in prehistory, where pigments extracted from nature were already used to shape the visible world. Over the centuries, this trajectory evolves and reaches modernity, with examples such as the painting *Irises*, by Vincent van Gogh. The article also raises questions about the process of chromatic perception, taking the project *Faces of Auschwitz*, by Marina Amaral, as its object of study. Furthermore, an approximation between color and form is established in a selection of photographs from the series *Pinturas e platibandas*, by Brazilian photographer Anna Mariani, and it addresses aspects of geometric art and its possible dialogues with memory and time, through works by Kazimir Malevich, Alfredo Volpi, Frank Stella, and Agnes Martin.

Keywords: color; time; memory; geometry.

¹ Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), bolsista FAPEMIG. Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Especialista em Artes pela PUC Minas e pela Escola Guignard. Bacharel em Comunicação Social. É designer gráfico, artista plástico e escritor. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3687759446301212>

O lugar da cor

Poderia a cor ter uma origem, um lugar? Se hoje se fala tanto em cromatismos e, conseqüentemente, se determinada cor é fria ou quente, ou mesmo se o laranja combina com o vermelho ou o verde com o azul, não devemos deixar de insistir na concepção de alguns pigmentos aurorais. Eles existem ou nunca houve materialmente uma gênese da cor? Para o historiador de arte John Gage, em seu livro *A cor na arte* (2016), “Além de uma física e uma química, a cor tem uma geografia.” (GAGE, 2016, p. 97). Partindo desse pressuposto geográfico, o lugar da cor implica inevitavelmente em uma memória da cor.

A ideia de uma memória física da cor é interessante em sua origem, pois remonta o mecanismo de construção da memória, afinal, “o termo *memória* se refere ao processo mediante o qual adquirimos, formamos, conservamos e evocamos informação.” (CAMMAROTA; BEVILAQUA; IZQUIERDO, 2008, p. 242). Quando nos referimos ao termo cor, é evidente que o assunto é potencialmente amplo. Porém, é inegável que os primeiros registros de pigmentos naturais desde o início da história da humanidade estejam diretamente ligados às pinturas rupestres há mais de trinta mil anos. Torna-se necessário, portanto, ao estudarmos a cor a partir de movimentos modernos e contemporâneos, anteciparmos algumas conexões com outros tempos, mais distantes.

Foi a época pré-histórica que deu origem às pinturas em cavernas. Em torno da mística simbólica dos registros rupestres, há o uso da cor, onde reside o caráter plástico dessas manifestações artísticas. As representações artísticas da pré-história são, certamente, fascinantes. Somos confrontados por essas pinturas e, antes de mais nada, sua expressividade nos mostra que ao longo da história os artistas estabeleceram diferentes relações com o uso da cor.

A essência material desses primeiros registros artísticos eram pigmentos extraídos de rochas e da queima de madeiras e ossos, de onde se extraía o carvão. Os pigmentos das rochas eram misturados com gordura animal ou através de resinas naturais oriundas de plantas, fornecendo assim uma tinta consistente e perdurável ao

longo do tempo. As cores mais utilizadas eram, evidentemente, o vermelho e o preto. No entanto, podemos dizer que havia uma paleta de cores, de diferentes matizes, que variavam entre vermelho, preto, marrom, amarelo e branco – com aspectos particulares envolvendo variações de tons –, cores que foram utilizadas por diferentes povos para uma representação simbólica de costumes e crenças.

Em geral, a cor alcançava os atributos de “estar no mundo”, tornando-se visível, a partir da extração dos pigmentos naturais de uma rocha específica. O processo, como vimos, consistia em moer uma pedra até virar pó. A beleza da cor só ganharia vivacidade quando era posteriormente misturada com alguns tipos de óleos. Só assim a cor atingiria seu objetivo como tinta, como matéria de expressão. Era o que determinava um vermelho ser vermelho, um marrom ser marrom ou um amarelo ser amarelo.

A pintura rupestre, contudo, representava o registro de signos e símbolos sobre suportes rochosos, tanto em cavernas como em paredes ao ar livre. Para o historiador e professor Paulo Seda (1997), esses registros podem ser interpretados da seguinte maneira:

A arte rupestre, portanto, nos demonstra a ligação imaginária com o mundo. O mito e a magia surgem como uma organização ideológica e prática da ligação imaginária com o mundo. Mitologia e magia tornam-se então complementares e associam-se a todas as coisas humanas sejam biológicas (morte, nascimento, etc.), sejam técnicas (caça, trabalho, etc.) (SEDA, 1997, p. 149).

Esses registros rupestres estão espalhados por todo o mundo, exceto na Antártida, não tendo um lugar específico como origem. A existência de uma verdadeira cor, ou cores, nos situa em um primeiro momento para a construção de uma memória arqueológica dos povos que, a partir de elementos naturais existentes em diversas regiões do planeta, manifestaram-se através da cor e impediram que fossem completamente esquecidos. A questão relacionada entre memória e cor parte dessa relação entre a arte parietal e os sujeitos (artistas?) que iniciaram essa atividade. A cor, no entanto, era um fator determinante para que as ideias ganhassem materialidade, e o desejo de despertar sensações sobre seus pares (ou inimigos de outra tribo ou grupo local) fosse conquistado.

Não havia acidentes na escolha de uma cor para simbolizar um animal ou uma figura humana, dentro da limitada paleta disponível. Sendo o vermelho a cor com maior prevalência naquele período, desde já sua influência era conhecida. Cabe dizer, também, que as rochas onde as pinturas eram aplicadas tinham diferentes tonalidades, fazendo com que determinadas cores apresentassem mais ou menos contraste. As superfícies mais claras eram mais utilizadas, destacando os desenhos e os símbolos com maior clareza. Coincidência ou não, o vermelho sendo a cor preferida dos povos pré-históricos, sua energia e ferocidade já antecipavam os conceitos que ela viria a ter no futuro, como a cor associada ao poder, amor, desejo, vigilância etc.

Ao longo de muitos séculos, os pigmentos minerais das cores foram extraídos de diferentes lugares, estendendo sua variedade cromática. Do azul, obtido de uma pedra semipreciosa, lápis-lazúli, encontrado no Afeganistão, até países da Europa como Itália, Alemanha, Bélgica e França, além de outros lugares em diferentes países. Intrigante pensarmos que por todo o tempo, a memória de uma cor não é uma memória esquecida. Do mesmo modo que o ser humano tem uma trajetória histórica, as cores também têm.

O historiador e naturalista romano, Plínio (23-79 d.C.), especificou “as origens da maioria das quatro cores mais utilizadas pelos melhores pintores gregos: o branco da ilha grega de Milos, o *si* da Ática (amarelo ou, possivelmente, azul), o vermelho de Sinope, no Mar Negro.” (GAGE, 2016, p. 97).

A ligação entre as cores e seus respectivos lugares não é um mero acaso. Essas características foram cada vez mais crescentes durante alguns séculos, perdendo força com o surgimento de algumas tintas sintéticas no início do século XVIII, e tendo sua produção diversificada para vários lugares. Mesmo assim, algumas poucas tintas até hoje são registradas com o nome de seu lugar de origem. Segundo Gage:

O azul, que ainda é o pigmento natural mais caro, é fabricado a partir do lápis-lazúli, uma pedra semipreciosa dura, que até pouco tempo só era extraída no Afeganistão e que continua sendo designada pelo nome que lhe foi dado na França e na Itália da Idade Média tardia, azul-ultramar, uma vez que chegava ao Ocidente europeu proveniente de “além-mar” (GAGE, 2016, p. 97).

Outro tipo de azul, que foi uma das primeiras tintas sintéticas modernas, “foi desenvolvido no começo do século XVIII e primeiramente chamado de ‘azul de Berlim’, passando pouco depois a ser conhecido pelo nome ainda hoje usado de azul da Prússia.” (GAGE, 2016, p. 98). Para os artistas, o local onde as tintas eram fabricadas era particularmente importante, pois era a chancela de credibilidade de que ali foram extraídos os melhores minerais para a produção dos melhores pigmentos. “Os artistas valorizavam em particular não só a origem das melhores matérias-primas utilizadas no fabrico das cores, mas também o local onde eram fabricadas.” (GAGE, 2016, p. 98). Mesmo séculos depois, um estudioso da cor como Vincent van Gogh relatou, em uma das cartas para seu irmão Théo, que sabia exatamente que as cores utilizadas pelos neoimpressionistas não eram estáveis. “O tempo, disse ele, fará que percam quase todo o viço.” (GAGE, 2016, p. 105).

A afirmação de Van Gogh implica numa pergunta: poderia a cor perder a memória? Um exemplo é a obra *Irises*, que Van Gogh pintou em 1889, no dia seguinte em que chegou à clínica psiquiátrica *Saint-Paul-de-Mausole*. As flores azuis presentes na imagem na verdade não eram azuis, e sim roxas. Van Gogh pintou-as originalmente misturando dois pigmentos, um azul e um vermelho, que eram comuns no final do século XIX, chamado lago de gerânio. Porém, com o passar do tempo, da mesma forma que Van Gogh profetizou sobre determinadas cores que os impressionistas utilizavam, e que perderiam a expressividade, as cores que ele empregou nas flores da obra *Irises* também perderam o viço, e ficaram azuis com o tempo². A justificativa para o ocorrido é que a tinta *lago de gerânio* era muito mais sensível à luz e, com isso, desbotou com o passar dos anos.

As pesquisadoras responsáveis pela descoberta, a conservadora associada de pinturas do *Getty Museum*, Devi Ormond, e a química pesquisadora do *Getty Conservation Institute*, Catherine Patterson, visitaram a clínica onde Van Gogh viveu por um ano e refizeram seus passos. Lá tiveram acesso ao jardim privado onde ele pintou o quadro e procuraram por vestígios sobre as flores que retratou. Durante a pandemia da Covid-19, em 2020, com as portas do museu fechadas, as pesquisadoras

² Fonte: <https://www.getty.edu/news/ultra-violet-new-light-on-van-goghs-irises/>. Acesso em: 11 dez. 2024.

tiveram a oportunidade de levar a pintura para o laboratório e, através de diversas técnicas de imagem³, comprovaram a suspeita de que as flores eram originalmente roxas e não azuis.

A obra madura de Van Gogh se concentra essencialmente em torno da cor, diferentemente dos tons mais terrosos e escuros do início da sua carreira. Sua técnica em manipular e aplicar a cor tornou-se uma marca registrada de seu trabalho. Sem dúvida, a ênfase que Van Gogh deu às cores é um fator determinante para que o motivo da pintura ganhasse representações mais permanentes. Na biografia *Van Gogh, a vida*, de Steven Naifeh e Gregory White Smith, lançada no Brasil em 2012, Van Gogh afirma: “Quando pinto, sinto um poder da cor em mim que não tinha antes, coisas de amplitude e força.” (VAN GOGH *apud* NAIFEH; SMITH, 2012, p. 366). Um artista como Van Gogh, ao se utilizar da cor, traça caminhos antes determinados apenas pela brancura da tela, seja ela feita de tecido, papel ou qualquer outro tipo de suporte. A cor ainda virá a ser objeto de algo comunicável, constituindo uma realidade que se coloca diante do nosso olhar. Nesse sentido é, pois, indispensável uma outra pergunta: o que poderia sustentar uma pintura além da cor?

A cor está ali, mais forte, com mais brilho e, conseqüentemente, mais presença. Basta com que olhemos para a pintura ainda fresca para que se comprove sua porção no espaço e no tempo. E, de fato, não percebemos que poderá haver uma mudança da matéria em relação à sua existência. A cor passa por transformações. Resta, é verdade, sabermos se tais transformações a torna mais ou menos prodigiosa, mais ou menos memorável.

O momento da cor

Tomemos o exemplo da cor na fotografia. Os primeiros registros fotográficos na primeira metade do século XIX deram início a uma nova representação da realidade e transformou a experiência de como enxergávamos o mundo. Supostamente, não era

³ A pintura foi submetida a estereomicroscopia para ampliar a obra, reflectografia infravermelha e radiografia de raios X para observar através de suas camadas, além de uma varredura macro por fluorescência de raios X para identificar os elementos químicos presentes na tela.

um problema para o fotógrafo nem para o observador, a característica monocromática da fotografia. Retratar o mundo naquele momento era mais importante do que vê-lo com nitidez e em cores. Foi apenas na metade da década de 1930 que “a Eastman Kodak Company lançou seu primeiro filme de 35 mm em cores, o Kodachrome.” (GRIMALDI, 2021, p. 279). Aos poucos, a fotografia colorida era introduzida no contexto dos lares e se popularizaria somente após a Segunda Guerra Mundial.

Temos de reconhecer que o mérito de testemunhar um momento e estabelecer uma evidência através da imagem, até então exercida exclusivamente pela pintura, torna-se condição habitual com a fotografia. E nem por isso a fotografia se torna mais importante que a pintura. Na verdade, “Pintores e fotógrafos precisam lidar com as mesmas regras de composição e com os mesmos problemas visuais.” (CARTIER-BRESSON, 2019, p. 35). Há, no entanto, uma propriedade importante que implica na ideia que estamos discutindo: interpretar o mundo através da imagem em cores torna o objeto investigado mais significativo e, conseqüentemente, mais memorável?

Levemos em consideração que toda obra de arte está sujeita a inúmeras interpretações, e não estamos julgando aqui o caráter artístico ou documental da fotografia, mas sim o aspecto cromático ao levantar hipóteses para nossa reflexão.

A fotografia, através do preto e branco, conseguiu imprimir uma dramaticidade ao objeto retratado, “e em termos gerais, as imagens monocromáticas sempre foram mais ou menos adequadas para satisfazer nossa curiosidade sobre a aparência do mundo.” (GAGE, 2016, p. 81). A força massificante da fotografia colorida alcançaria números expressivos apenas no pós-guerra, e foi através dos meios de comunicação onde “jornais, revistas e anúncios publicitários passaram a usar a cor como um recurso de linguagem.” (GRIMALDI, 2021, p. 279).

Em uma fotografia em preto e branco, podemos reconhecer um rosto humano, por exemplo. Mas mesmo nesse caso, não podemos afirmar com certeza se os olhos dessa pessoa são verdes ou castanhos claros, seu cabelo marrom ou preto acinzentado, ou ainda a sua específica tonalidade de pele. Dessa forma, podemos dizer que a fotografia colorida atingiria uma maior aproximação com o observador, reconhecendo o objeto retratado, principalmente devido ao realismo e à emoção presentes nas cores.

Assim, não substituímos nosso olhar, mas o direcionamos para onde as cores estão, conforme nossos olhos percebem e o cérebro configura, já que “A fotografia é dominada pelo elemento visual em que interatuam o tom e a cor.” (DONDIS, 2007, p. 215).

O ponto de partida inicial da fotografia era estabelecer uma relação com o momento a ser retratado. Quando agregamos cores à imagem capturada, poderíamos suscitar novas formas de expressividade, de reconhecimento e de memória? Poderíamos supor aproximações e torná-la mais significativa pela propriedade dos matizes? Um exemplo é o trabalho realizado pela colorista digital Marina Amaral (1994), em parceria com o Memorial e Museu de *Auschwitz-Birkenau*⁴, na Polônia.

Sabemos que todo o processo de ascensão do nazismo na Alemanha foi documentado, inclusive a deportação para os campos de concentração. Amaral teve acesso a quase quarenta mil fotografias desses prisioneiros. O projeto intitulado *Faces of Auschwitz*⁵, de autoria de Amaral, pretende colorir os milhares de imagens em preto e branco de prisioneiros que marcaram a história durante a Segunda Guerra Mundial. Fato marcante, e ainda mais assustador nas imagens coloridas por Mariani, é vermos que os prisioneiros foram incentivados a posar para as fotos. Em algumas delas, vemos os prisioneiros sorrindo, desviando suavemente o olhar para os lados, e as mulheres com lenços enrolados na cabeça para disfarçar a ausência do cabelo que havia sido completamente raspado. Segundo Kossoy:

“[...] fatos que denunciam toda uma situação dramática de sofrimento, miséria, dor e crueldade podem ser captados de forma harmoniosa, de acordo com o ângulo da tomada, descontextualizadas de seu entorno, ‘amenizados’ em seus detalhes [...]” (KOSSOY, 2014, p. 107).

⁴ Auschwitz Birkenau foi o maior campo de concentração nazista durante a Segunda Guerra Mundial, onde milhões de pessoas, a maioria judeus, morreram devido a condições de vida desumanas, tortura e experimentos médicos. Muitas delas foram sistematicamente assassinadas em câmaras de gás. O campo é dividido em duas seções, Auschwitz I e Auschwitz II-Birkenau, e serve como um poderoso lembrete das atrocidades cometidas durante o Holocausto. Fonte: <https://www.theauschwitztours.com/pt/auschwitz-historia/>

⁵ Ver: <https://facesofauschwitz.com/>

O trabalho de Amaral é absolutamente impactante. Ao colorir uma fotografia, Amaral recorre à registros feitos por escrito sobre as cores originais daquela foto. “Mas o trabalho inclui algum grau de improviso, e essas fotografias colorizadas não costumam ser consideradas documentos históricos.” (BERCITO, 2018). Há, contudo, algumas opiniões contrárias à colorização, como a da curadora britânica Zeldia Cheatle, em que diz: “Para algumas pessoas há mais empatia, mas para mim tem o efeito oposto. Tornam-se quase uma caricatura. Prefiro que seja em branco e preto, que é como foi feito.” (BERCITO, 2018). Mesmo assim, há grande identificação no processo de colorização, e o impacto ao ver algumas dessas fotografias coloridas hoje em dia é imenso.

Após uma dessas imagens, em cores, ser divulgada pelas redes sociais do Memorial de Auschwitz, milhares de pessoas se manifestaram, dizendo que pela primeira vez se identificavam com aqueles que foram privados de liberdade e cujo destino era a morte em campos de concentração. Nas imagens que ganharam as manchetes de jornais⁶ de todo o mundo é possível ver pessoas comuns, com os vestígios dos maus tratos e a incerteza estampada em seus rostos.

Ao pensamos nessas pessoas, na tentativa de uma análise para além do fim trágico que abarcou a grande maioria delas, lembramos que eram pessoas que tinham um endereço, eram conhecidas no lugar onde moravam. Tinham família, vizinhos, amigos. Exerciam uma profissão, iam à escola, se divertiam. Eram, pois, seres humanos, com ambições e sonhos, e passavam pelos desafios que todos nós enfrentamos, afinal “Suas vidas têm tanto interesse quanto a sua ou a minha, mesmo que ninguém tenha escrito sobre elas.” (HOBBSAWM *apud* KOSSOY, 2014, p. 67). Essas pessoas acima de tudo tinham um nome, que foi desprezado e transformado em um número. Quantas pessoas não tiveram sua memória roubada quando lhe tiraram o próprio nome?

⁶ “Susan Sontag rememora o dia em que, pela primeira vez, viu as imagens do horror: [...] foram as fotografias de Bergen-Belsen e Dachau, que descobri por acaso numa livraria em Santa Mônica, em junho de 1945. Jamais vi algo – seja em fotografia ou na vida real – que me atingisse de modo tão incisivo, profundo e instantâneo. Com efeito, parece-me plausível dividir minha vida em duas partes: antes de ver aquelas fotografias (tinha 12 anos) e depois, apesar de que somente vários anos mais tarde puder entender plenamente seu significado.” (SONTAG *apud* KOSSOY, 2014, p. 113).

Uma das imagens mais emblemáticas que foi divulgada à época é a da polonesa *Czeslawa Kwoka*, de quatorze anos, prisioneira de *Auschwitz*. Czeslawa foi registrada pelo fotógrafo profissional polonês *Wilhelm Brasse*, também prisioneiro do campo. Por suas habilidades como fotógrafo, Brasse foi direcionado para o Estúdio Fotográfico do Departamento de Identificação, em *Auschwitz*. Brasse⁷ sobreviveu ao campo e conseguiu salvar quase quarenta mil fotos, das cerca de cinquenta mil que tirou.

Como espectadores, ao nos depararmos com as imagens coloridas por Amaral, somos levados a participar daqueles momentos, como se a experiência de ver uma fotografia em cores fosse mais próxima da realidade. Segundo Amaral, “Quando vemos uma fotografia em preto e branco, nos esquecemos de que os retratados eram humanos de verdade.” (AMARAL *apud* BERCITO, 2018). A dúvida que nos é sobreposta, sobre a aproximação que adquirimos de uma fotografia colorida em relação a mesma em preto e branco faz parte de uma pesquisa publicada em 2002 na revista acadêmica *Experimental Psychology*. De acordo com Felix Wichmann, Lindsay Sharpe e Karl Gegenfurtner, autores do artigo:

Homa e Viera encontraram uma vantagem clara na retenção de fotografias coloridas em comparação com fotografias em preto e branco e desenhos lineares, elaborados e não elaborados, de imagens semanticamente relacionadas. [...] Suzuki e Takahashi (1997) também observaram uma vantagem significativa da memória de reconhecimento para imagens coloridas de cenas urbanas em comparação com fotografias em preto e branco, tanto na recordação imediata quanto, de forma mais acentuada, após um intervalo de retenção de uma semana (HOMA; VIERA *apud* WICHMANN; SHARPE, GEGENFURTNER, 1988, p. 509).

Diante da imagem, somos desafiados a analisá-la, buscamos detectar e estabelecer conexões, identificamos nos objetos e nos sujeitos características presentes e ausentes, pois entendemos que “Seu mistério se acha circunscrito, no espaço e no tempo, à sua própria imagem. Isto é próprio da natureza da fotografia: ela nos mostra alguma coisa, porém seu significado a ultrapassa.” (KOSSOY, 2014, p. 62).

⁷ Em 2005, o diretor polonês Irek Dobrowolski lançou um documentário sobre a vida de Brasse, chamado “O Retrartista” (“Portrecista”)

Olhando sob esse aspecto, as cores podem nos levar a experimentar outras possibilidades perceptivas, e sua presença se funda na relação que temos com a realidade cromática, pois “Diz-se, frequentemente, no senso comum, que entrar em contato com um objeto é conhecer esse objeto.” (ANDRADE, 2014, p. 87). Portanto, entendemos que contextualizar não é suficiente para levar em conta a interlocução que fazemos com os objetos e os sujeitos. É necessário, antes de tudo, conhecer.

E, no âmbito da fotografia, resgatar as cores significa destacar suas nuances para deixar de confundir luz e sombra. Esse processo nos preconiza conhecer as características perceptivas das cores e suas subjetividades cromáticas. “Os nossos olhos podem captar uma imagem do mesmo modo que uma máquina fotográfica, mas o que vemos (ou percebemos) é influenciado pela informação que armazenamos em nossos cérebros.” (WOLF *apud* ANDRADE, 2004, p. 78). Nesse sentido, as cores passam a se fazer presentes, e podem ser lembradas através de uma ação construtiva estabelecida *a priori*.

Em “Pinturas e platibandas”, trabalho da fotógrafa brasileira Anna Mariani (1935-2022), vemos essa aproximação sendo entendida como condição primordial para que as fotografias fossem coloridas. Mariani realizou a série durante a década de 1970, registrando casas populares da caatinga e do sertão, suas técnicas construtivas e ornamentais e, particularmente, as cores utilizadas a base de cal⁸ pigmentado em que foram pintadas. Sobre essa série, a artista plástica e pesquisadora Maura Grimaldi comenta:

É difícil dizer se o que antecede o trabalho é o desejo de registrar fachadas sertanejas ou o interesse no uso da cor, uma vez que refletir sobre essa arquitetura já é falar sobre seus matizes, assim como registrar essas cores é guardar a experiência particular dos lugares pelos quais a artista passou. São movimentos, portanto, inseparáveis (GRIMALDI, 2021, p. 286).

⁸ “Limitações tecnológicas geraram durante muitos séculos uma abordagem da cor na arquitetura vinculada aos materiais construtivos disponíveis. A composição cromática era resultante da utilização desses materiais, escolhidos, normalmente, dentre uma gama de opções extremamente limitada. Condições climáticas restringiam ainda mais as opções. Particularmente em países como o Brasil, onde há uma incidência solar intensa, essas condições eram bem limitantes. A cal, como material disponível e acessível, torna o branco a cor predominante em muitas cidades, sendo usada até como apoio no controle de doenças urbanas” (CESAR, 2021, p. 182).

Fotografar em cores, para Mariani, era considerar a história onde aquelas casas foram construídas, uma vez que “Toda fotografia tem atrás de si uma história.” (KOSSOY, 2014, p. 53). Atentar para a história era preservar a intensidade das cores através da imagem dessas casas. Entendemos que abordar a história implica na existência de memórias. Assim, torna-se significativo pensarmos a imagem como testemunha do efêmero, adentrando ao universo simbólico das cores onde percebemos combinações que podem ser comparadas com pinturas de outros artistas. Por meio das imagens, Mariani confirma o cuidado em conservar a memória presente nas cores e formas. Grimaldi acrescenta:

Anna Mariani tinha um plano de registro de uma arquitetura local em que falar sobre a cor era necessariamente respeitar a história e a cultura do objeto fotografado, realizando uma leitura mais precisa e próxima dele. [...] O que talvez levante questões que mereçam atenção, há o fato de essas cores serem um modo de nos aproximarmos de uma memória e de uma experiência pertencentes à paisagem local, criando um imaginário próprio (GRIMALDI, 2021, p. 287)

Não só nos aproximamos de uma memória pertencente à paisagem local, mas somos levados a fazer associações, na tentativa de transportar a presença da linguagem geométrica, presente nos objetos capturados pela lente de Mariani, para outros suportes

O título que Mariani dá para essa série, “Pinturas e platibandas”, revela o modo pelo qual a artista antevê a cor como pintura. É sobretudo uma descrição cromática em que a fotografia invade o campo da pintura ou a toma como pressuposto para descrevê-la em série. E é justamente por caracterizá-la como pintura, que a série apresenta como a arquitetura das casas se integra com a cor e a forma, fazendo com que o objeto registrado seja visto, de fato, como uma pintura.

Num primeiro momento, nossa percepção da imagem (Figura 1) nos leva aos campos de cor pintados de preto em contraste com o branco. As linhas em branco são fortemente demarcadas e estimulam nossa visão para verificarmos cada porção da fachada separadamente. Cada área na geometria da imagem é sustentada pela cor e pela forma e interagem harmoniosamente.



Figura 1: Foto da série “Pinturas e platibandas”, Anna Mariani. Acervo IMS / Arquivo Anna Mariani, Fazenda Nova, Pernambuco, 1985.

É curioso observar como encontramos imagens dentro de outras imagens, de modo que os quadrados no canto superior esquerdo nos levam a pensar na famosa pintura de Kazimir Malevich (1879-1935), *Quadrado preto sobre fundo branco* (1915). O verde médio na parede principal da fachada contrasta com o azul-claro das portas e janelas, e o espaço da fachada se assemelha com o motivo da gravura de Alfredo Volpi, curiosamente intitulada *Fachada* (Figura 2).



Figura 2: Fachada, Alfredo Volpi. 72 x 52 cm. Gravura em metal. Década de 1980.

Em ambas as imagens (Figura 1 e Figura 2), o espaço passa a ser valorizado como um espaço da cor e da forma. Apesar da tridimensionalidade real captada por Mariani, há uma integração espacial em ambas as imagens, no qual portas e janelas assemelham-se e interagem com o espectador. Diante dessas imagens, como afirmou Didi-Huberman, “Nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16). Volpi, supomos que tomado por essa experiência, fez do espaço real o suporte para sua pintura, o mesmo espaço que Mariani empregou através da fotografia.

A série de Mariani evoca uma iconografia pictórica diversa, motivo pelo qual a arquitetura também se faz presente na singularidade da pintura geométrica. Mas é aqui que surge as qualidades intrínsecas da geometria, como sua simplicidade e

universalidade, podendo evocar experiências que transcendem o meramente visual, conectando-se com aspectos da memória e da percepção humana, o que Didi-Huberman expressa da seguinte forma: “Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 16).

A construção da memória diante do menor atributo iconográfico consiste em fazer identificar os padrões concêntricos que verificamos nas imagens (Figura 3 e Figura 4). Na platibanda da imagem registrada por Mariani (Figura 3), a geometria utilizada decorativamente na parte superior da imagem faz referência à obra de Frank Stella (Figura 4). Numa primeira aproximação com ambas as imagens, temos a repetição da forma como difração temporal, e à medida que deslocamos nosso olhar, reativamos nossa memória das coisas percebidas, abrindo caminho para uma série de possibilidades representativas.



Figura 3: Foto da série “Pinturas e platibandas”, de Anna Mariani. Acervo IMS / Arquivo Anna Mariani, Fazenda Nova, Pernambuco, 1985.



Figura 4: Frank Stella. Gray Scrambled Double Square, 1964. Acrílica sobre tela, 175,2 x 351,2 cm.

Em Stella, as formas coloridas são ritmadas, tipicamente pertencentes ao marco inicial de seus trabalhos envolvendo obras minimalistas, e causam um efeito óptico de movimento (Figura 4). A poética de Stella consiste em intercalar diferentes cores no primeiro quadrado, alternando as mesmas cores num movimento contrário no segundo quadrado, fazendo com que as cores se comportem como um processo respiratório, ora afunilam (inspiram), ora expandem (expiram).

Em Mariani, os efeitos são mais sutis. Ao explorar o colorido da luz, uma cor-luz, o azul claro presente nas listras reflete o espaço arquitetural da forma e contrasta com o azul mais escuro das portas e janelas (Figura 3). A cor, nesse caso, se transforma em algo quase sinestésico, correspondendo a uma pintura de Agnes Martin, onde retângulos são combinados horizontalmente na tela (Figura 5). A cor, em Mariani (Figura 3) e em Martin (Figura 5), é tão suave que ao longe não percebemos suas nuances. A todo momento suas formas, tão discretas, nos levam a enxergar a obra como tendo uma única cor, quase como uma grande tela em branco.



Figura 5: Agnes Martin, Happy Holiday, 1999. Acrílico e grafite sobre tela. 152,5 x 152,5 x 4 cm. Disponível em: <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=AR0179>. Acesso em: 19 de dezembro, 2024

Há uma relação entre as imagens da série “Pinturas e platibandas” de Mariani e as obras de Volpi, Stella e Martin. Todas elas revelam uma coexistência da cor e da forma como particularidades atemporais. A qualquer momento elas podem trazer a singularidade da geometria e nos remeter a uma arquitetura ancestral ou arcaica, ou ainda moderna.

Um exemplo é a produção artística de Volpi. O uso das bandeirinhas de São João e de outras formas geométricas, que fizeram com que se aproximasse dos concretistas na década de 1950, colocou-o como um artista distinto no modo de materializar a forma e articular a cor. “As formas gastas de Volpi, por sua origem, são inacabadas. A qualquer momento elas podem voltar a ceder, e adquirir novos perfis.” (NAVES, 2011, p. 195). Volpi foi um artista de seu tempo, assim como Stella e Martin. Apesar de pertencerem a gerações diferentes, principalmente Volpi e Stella, a inserção de temas geométricos em suas obras os posiciona no discurso contemporâneo. A

geometria que esses artistas buscaram como poética, mesclou tempos e espaços-tempos, o que torna a análise das imagens de suas obras uma envolvente busca multifacetada de significados. A esse respeito, Didi-Huberman afirma:

[...] se a história das imagens é uma história de objetos sobredeterminados, então é preciso aceitar — mas até onde? como? Toda a questão está aí — que a esses objetos sobredeterminados corresponde um saber sobreinterpretativo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28).

Voltemo-nos, então, para a imagem-cor, a imagem-forma, a geometria da imagem na fotografia de Mariani, de onde surgiram outras analogias e comparações com as obras de Volpi, Stella e Agnes.

A cor, no conjunto da série fotográfica de Mariani, é um componente importante para o processo perceptivo de uma análise passiva de comparações com obras de outros artistas. A técnica de emprego da cor nas casas de diversos estados do nordeste⁹ do Brasil por onde Mariani percorreu, é feita a partir da prática de caiação, conferindo às fachadas das casas uma estética particular. Neste ponto, Pierre Francastel é enfático: “Técnica e estética andam juntas.” (FRANCASTEL, 2015, p. 55). A percepção do espaço está diretamente ligada às cores e formas dessas casas, em contraste com a inexpressividade da paisagem local, o que valoriza o potencial imaginário do observador. Segundo Cesar:

[...] o imaginário está ligado às experiências perceptuais da cor na arquitetura, que transmitem materialidade, contextos culturais, físicos, simbólicos, reações emocionais, além de referir-se a objetivos conceituais e definições formais. O resultado reflete o conhecimento do campo da cor e é parte integrante da forma e do partido arquitetônico adotado (CESAR, 2021, p. 188-189).

⁹ Pinturas e platibandas, da fotógrafa Anna Mariani, traz imagens de fachadas feitas pela fotógrafa em sete estados do Nordeste do Brasil – Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia – entre os anos de 1976 e 1995. Fonte: <https://lojadoims.com.br/product/31115/pinturas-e-platibandas->

Considerações finais

Assim, desde a pré-história até os tempos atuais, uma série de informações são suscitadas pela memória das cores. E, através da fotografia, podemos aferir quais são, por exemplo, as cores que estabelecem relações, e ainda somos capazes de julgar, pelo consentimento da visão, aproximações e influências com determinados objetos, sujeitos e seus contextos. Segundo a observação de Émile Zola, “Só vemos realmente as coisas quando as fotografamos.” (ZOLA *apud* GRIMALDI, 2021, p.289).

Como abordamos, as cores nesta investigação fazem parte do mundo visível e atuam como agentes de fruição. Segundo Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), “a cor é um fenômeno elementar da natureza para o sentido da visão.” (GOETHE *apud* GIANNOTTI, 2021, p. 14). Tudo o que está ao alcance do nosso olhar possui uma cor¹⁰ e, conseqüentemente, uma história, uma memória. Isso nos dá condições de pensarmos a cor sob diferentes perspectivas.

Poderíamos afirmar que a cor, para os artistas, se concretiza no momento em que se materializa, momento no qual a obra ganha conceituação e memória. Nesse sentido, a cor torna-se uma linguagem que participa ativamente da construção da realidade. Como afirmou o crítico de arte Herbert Read (1893-1968) em seu livro *Uma história da pintura moderna* (2001): “O que vemos deve tornar-se real. A arte, desse modo, torna-se construção da realidade.” (READ, 2001, p. 13). Em outros termos, poderíamos dizer que as cores se tornam uma construção da realidade, já que toda a história é um reflexo de como o ser humano viu o mundo através das cores.

Referências

ANDRADE, Fabrício. **Arte/Educação: Paradigmas do século XXI**. São Paulo: Annablume, 2014.

BARROS, L. R. M. **A Cor no Processo Criativo: Um Estudo sobre a Bauhaus e a Teoria de Goethe**. 4. ed. São Paulo: SENAC, 2011.

¹⁰ Aqui nos baseamos nos aspectos relativistas da cor. “[...] os objetos possuem cor, porém ela varia conforme o observador e as condições encontradas no processo de observação, como luz, fisiologia humana, aspectos psicológicos e cognitivos etc” (CESAR, 2021, p. 22).

BERCITO, Diogo. **Artista brasileira dá cores à foto de vítima do Holocausto**. Folha de São Paulo, 4 abril 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/artista-brasileira-da-cores-a-foto-de-vitima-do-holocausto.shtml>. Acesso em: 4 dez. 2024.

CAMMAROTA, Martín; BEVILAQUA, Lia R. M.; IZQUIERDO, Iván. Aprendizado e memória. IN: LENT, Roberto (org). **Neurociência da mente e do comportamento**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2008.

CARTIER-BRESSON, Henri. **Ver é um todo**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

CESAR, João Carlos. **Reflexões sobre a cor**. In: GIANNOTTI, Marco (Org.). A cor na arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2021, p. 16-25.

CESAR, João Carlos de Oliveira. **Reflexões sobre a cor**. In: GIANNOTTI, Marco (Org.). A cor na arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2021, p. 181-189.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens**. Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GIANNOTTI, Marco (Org.). **Reflexões sobre a cor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021.

GRIMALDI, Maura. **Reflexões sobre a cor**. In: GIANNOTTI, Marco (Org.). A cor na arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2021, p. 275-291.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia. O efêmero e o perpétuo**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory White. **Van Gogh, a vida**. Trad. de Marcia A. de S. S. P. Andrade. São Paulo: Editora Cia. das Letras, 2012.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

READ, Herbert. **Uma História da Pintura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SEDA, Paulo. **A questão das interpretações em arte rupestre no Brasil.** Clio Arqueológica, Recife, n. 12, p. 139-167, dez. 1997.

WICHMANN, Felix A.; SHARPE, Lindsay T.; GEGENFURTNER, Karl R. **The contributions of color to recognition memory for natural scenes.** Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition, v. 28, n. 3, p. 509–520, 2002. Copyright 2002 by the American Psychological Association, Inc. DOI: 10.1037//0278-7393.28.3.509. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/11352307_The_Contributions_of_Color_to_Recognition_Memory_for_Natural_Scenes. Acesso em: 5 dez. 2024.

Recebido em 03/02/2025

Aceito em 16/05/2025