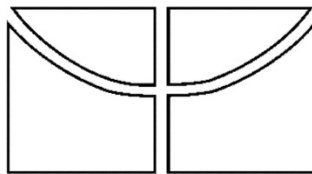


UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
LINHA IMAGEM, SOM E ESCRITA

RONALD SOUZA DE JESUS

**DO CHOQUE LUMÍNICO AO *FIAT LUX*:
Luzes e sombras no Sertão do Cinema Brasileiro**

Brasília – DF
2015



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
LINHA IMAGEM, SOM E ESCRITA

RONALD SOUZA DE JESUS

DO CHOQUE LUMÍNICO AO FIAT LUX:
Luzes e sombras no Sertão do Cinema Brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília - UnB como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Sociedade pela Linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima.

Brasília – DF
2015

RONALD SOUZA DE JESUS

DO CHOQUE LUMÍNICO AO FIAT LUX:
Luzes e sombras no Sertão do Cinema Brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília - UnB e defendida sob avaliação da Banca Examinadora constituída por:

Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima
FAC/UnB – Presidente

Prof.^a Dra. Tânia Siqueira Montoro
FAC/UnB (Membro)

Prof. Dr. Dirceu Martins Alves
DLA/UESC - Ilhéus – BA (Membro)

Prof. Dr. David Rodney Lionel Pennington
FAC/UnB (Suplente)

Aprovada em: **15/12/2015.**

Brasília - DF

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília e à linha de Imagem, Som e Escrita, por acolherem essa pesquisa;

Ao professor Marcelo Feijó, por tão cuidadosa orientação e por me permitir experimentar o exercício de docência em fotografia;

Aos professores David Pennington e Tânia Montoro, pelas contribuições valiosas acrescentadas durante a qualificação;

Ao professor Dirceu Martins Alves (DLA/UESC - BA) por ter incentivado o meu ingresso na pós-graduação;

Aos professores Gustavo de Castro, Pedro Russi, Tiago Quiroga e Cláudia Sanz;

Aos fotógrafos do Cinema Brasileiro, por terem fotografado os filmes que pude estudar;

A Antônio Luís Mendes, Carlos Ebert e Edgar Moura, pelas valiosas contribuições dadas através das entrevistas;

Aos colegas Jairo Macedo, Havane Melo, Alan Marques e Carla Craveiro, pelos diálogos;

Ao Moebius Café, por ter sido um espaço ideal para conversas, diálogos, reuniões e diversão;

À Aline, pela leitura e revisão de texto;

A meus pais e irmãos;

A todos que contribuíram de alguma forma para a realização desse trabalho;

A CAPES, pelo apoio financeiro;

Obrigado.

Este trabalho é dedicado aos fotógrafos do Cinema Brasileiro.

Esteticamente o sertão, a caatinga, oferece inesgotáveis possibilidades, na sua rude beleza. Tanto quando seca, em que a galharia, os “garranchos”, criam molduras às açõs nos tabuleiros de pedra, ou quando, após as chuvas, da noite para o dia, o verde chega com força, os mandacarus e xique-xiques explodindo suas flores efêmeras, a imponência do juazeiro valente, os recortes das serras no horizonte contra um céu azulíssimo e nuvens brancas de aparência sólida formando figuras que excitam a imaginação.

Antônio Luiz Mendes

Tenho uma necessidade quase fisiológica de ver, de olhar, de viver pelo menos uma vez ao ano, essa luz que vocês têm a sorte de ter aí. É um pouco como se ela tivesse se fixado na minha retina...

Ricardo Aronovich

Alguém já disse com muita sabedoria: "não se ilumina para fazer a imagem caber na latitude do suporte", ao que eu acrescento; ilumina-se para emprestar significado à imagem.

Carlos Ebert

RESUMO

Unindo métodos de análise de conteúdo, análise filmica, crítica de processo, entrevistas não estruturadas realizadas com diretores de fotografia e guiando-se pelos conceitos de *Choque Lumínico* e de *fiat lux*, este trabalho apresenta um *corpus* composto por 35 filmes de Sertão lançados entre 1996 - ano que marca a Retomada do Cinema Brasileiro – e 2013. O texto expõe um panorama das luzes e das sombras no Sertão do cinema de ficção sob as seguintes categorias de análise: luz, sombra, temperaturas de cor, luminosidade, formatos e suportes de captação – elementos físicos responsáveis pela materialização dos roteiros em narrativas visuais. Após uma análise panorâmica, a leitura volta-se para três filmes que, em conjunto, reúnem características de iluminação presentes em todo o *corpus*: Guerra de Canudos (1997), A máquina (2006) e À beira do caminho (2012).

Palavras-chave: Sertão. Luz e sombra. Cinematografia.

ABSTRACT

Joining methods of content analysis, film analysis, criticism of process, unstructured interviews conducted with directors of photography and guided by the concepts of *Luminous Shock* and *fiat lux*, this work presents a corpus composed of 35 films released between 1996 - year that marks the Resumption of Brazilian Cinema – and 2013. The text exposes a panorama of lights and shadows in the Brazilian Backland - *Sertão* - of cinema of fiction under the following categories of analysis: light, shadow, color temperature, brightness, formats and media of recording, physical elements responsible for the materialization of the scripts in visual narratives. After the panoramic analysis, the reading turns to three films that, together, bring together lighting features present throughout *corpus*: *Guerra de Canudos* (1997), *A máquina* (2006) and *À beira do caminho* (2012).

Keywords: Brazilian Backland. Light and Shadow. Cinematography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 - Um Sertão em <i>O Rei Leão</i> , 1994.	21
Quadro 2 – “Eu fui embora, mas dessa vez eu levei o Sertão comigo”. Gonzaga, 2012.	30
Quadro 3 - Estados de cor e luz em <i>O homem que desafiou o diabo</i> , 2007.	39
Quadro 4 - Variações narrativas da cor em <i>Narradores de Javé</i> , 2003.	40
Quadro 5 - Cor e composição como conceito fotográfico em <i>O céu de Suely</i> , 2006.	41
Quadro 6 – “Tristão e Isolda nas terras do Norte” em <i>Romance</i> , 2008.	42
Quadro 7 – Superexposição. <i>Vidas Secas</i> , 1964; <i>Cinema, Aspirinas e Urubus</i> , 2005; <i>Olhos Azuis</i> , 2010. .	46
Quadro 8 - Movimento do Sol em Monte Santo – BA em 16-06-2015. Criação do autor.	47
Quadro 9 - Música sob o Sol do meio dia em <i>Orquestra dos Meninos</i> , 2008.	52
Quadro 10 - Luz difusa no <i>Sertão de Faroeste Caboclo</i> , 2013.	52
Quadro 11 - Terra vermelha na capital do Brasil. <i>Faroeste Caboclo</i> , 2013.	52
Quadro 12 - Sertão de Goiás. <i>Dois Filhos de Francisco</i> , 2006.	53
Quadro 13- Último plano de <i>Faroeste Caboclo</i> , 2013.	53
Quadro 14 - Areia em <i>Meteoro</i> , 2007.	53
Quadro 15 – Poeira no Sertão.	54
Quadro 16 – A luz mágica do amanhecer e a luz dura do meio do dia. <i>Corisco e Dadá</i> , 1996.	54
Quadro 17 - Portas, frestas e janelas.	55
Quadro 18 – O abrigo na sombra.	56
Quadro 19 - Luz do meio do dia.	56
Quadro 20 – Luz suave como conceito. <i>Menino da Porteira</i> , 2009.	57
Quadro 21 - Cenas de amanhecer.	57
Quadro 22 - Luz horizontalizada como o conceito. <i>Eu, tu, eles</i> , 2001.	58
Quadro 23 - Contraluzes e silhuetas. <i>O cangaceiro</i> , 1997.	58
Quadro 24 - A lua, o homem e o sobrenatural. <i>O homem que não dormia</i> , 2011.	62
Quadro 25 - A lua como transição de plano e passagem do tempo. <i>Meteoro</i> , 2007.	62
Quadro 26 - A luz noturna entrando em casa. <i>Cine Holliúdy</i> , 2013.	62
Quadro 27 - A luz noturna prateada sobre a canoa e sobre a cabaça no rio. <i>Espelho d'água</i> , 2004.	62
Quadro 28 – Noite americana em <i>O homem que desafiou o Diabo</i> , 2007.	63
Quadro 29 - Água que brota da terra: alívio e salvação. <i>Meteoro</i> , 2007.	65
Quadro 30 - Música e chuva em <i>Orquestra dos meninos</i> , 2007.	65
Quadro 31 - Chuva, alegria, vingança e paixão. <i>Abril Despedaçado</i> , 2002.	66
Quadro 32 - A chuva: dentro de casa e no acidente do rio. <i>Espelho d'água</i> , 2004.	66
Quadro 33 - Raio na cruz em <i>O homem que não dormia</i> , 2011.	67
Quadro 34 - A chuva apaga o fogo da cruz.	68
Quadro 35 - Fogo no canavial em <i>Baixio das Bestas</i> , 2006.	71

Quadro 36 - Fogo no cajueiro em <i>Deus é brasileiro</i> , 2001.....	71
Quadro 37 - A vela e a fé – ligação entre o humano e o divino.....	71
Quadro 38 - A vela e a fé – ligação entre o humano e o divino. <i>Espelho D'água</i> , 2004.	72
Quadro 39 - Lamparinas. Corisco e Dadá, 1996; Baile Perfumado, 1996.....	72
Quadro 40 - A fogueira entre os homens. Corisco e Dadá, 1996.....	72
Quadro 41 – Lamparinas em <i>Gonzaga</i> (2012) e em <i>O homem que desafiou o diabo</i> (2007).....	73
Quadro 42 - O candeeiro no amanhecer em <i>Eu, tu, Eles</i> (2001) e no meio da noite em <i>Central do Brasil</i> (1998).....	73
Quadro 43 - O candeeiro ilumina pai e filho em <i>Gonzaga</i> , 2012.	73
Quadro 44 - Candeeiros iluminam o jantar da família em <i>Meu pé de Laranja Lima</i> , 2012.....	73
Quadro 45 - Lamparinas iluminam reuniões de família em <i>Abril despedaçado</i> , 2001.....	73
Quadro 46 – Lamparinas iluminam reuniões de família em <i>Três Marias</i> (2003) e em <i>Cine Holliúdy</i> (2013).	74
Quadro 47 - A tocha e o incêndio em <i>O menino da porteira</i> , 2009.....	74
Quadro 48 - O fogo como dor em <i>Meteoro</i> , 2007.....	74
Quadro 49 - O fogo como dor em <i>Espelho d'água</i> , 2004.	74
Quadro 50 - O controle do sim e do não em <i>Dois filhos de Francisco</i> , 2006.	76
Quadro 51 - Cordões de luz iluminam aglomerações de pessoas em <i>Três Marias</i> (2003) e em <i>Cine Holliúdy</i> (2013).....	76
Quadro 52 - Lâmpada incandescente em cena de estupro de <i>Baixio das Bestas</i> , 2006.	76
Quadro 53 - Luz fluorescente no hospital em <i>Orquestra dos Meninos</i> (2007) e no estabelecimento comercial em <i>O homem que desafiou o Diabo</i> (2006).	76
Quadro 55 - Iluminação pública em <i>O céu de Suely</i> , 2006.....	78
Quadro 54 - Iluminação e exposição pública do corpo em <i>Baixio das Bestas</i> , 2006.....	78
Quadro 56 - Faróis, como 'olhos', testemunhando momentos privados.....	79
Quadro 57 - A luz sobre o Sertão.....	80
Quadro 58 - O narrador no nordeste enfumaçado de <i>A máquina</i> , 2006.....	83
Quadro 59 - O tempo, a chuva e a passagem do choro.	86
Quadro 60 - Apresentação da Mocinha.....	87
Quadro 61 - Luz de interior/dia.	87
Quadro 62 - Eu tenho que ir embora!	87
Quadro 63 - Cobrir o céu de estrelas para tirar a escuridão da noite.	88
Quadro 64 - Cordões de luz na Festa dos Mascarados.....	88
Quadro 65 - Antônio sai de nordestina em busca do mundo para Karina.....	88
Quadro 66 - A lua como mudança de tempo e de espaço.	89
Quadro 67 - O sertanejo na cidade grande.....	89
Quadro 68 - Entardecer e contraluz.	89
Quadro 69 - Transição de luz.....	90

Quadro 70 - O encontro noturno, o futuro e o presente.	91
Quadro 71 - Sequência de Abertura em <i>Guerra de Canudos</i> , 1997.	94
Quadro 72 – Apresentação de Zé Lucena e Toinho.	95
Quadro 73 - O registro fotográfico como marca da modernidade.	97
Quadro 74 - Vestes e casas da cor da terra.	98
Quadro 75 - Luz <i>versus</i> escuridão.	98
Quadro 76 – A chegada do sector de Conselheiro na casa dos Lucena.	98
Quadro 77 - Conselheiro e Seguidores ao redor da fogueira.	98
Quadro 78 - Soldados atrás das trincheiras na noite e jagunços escondidos.	99
Quadro 79 - Silhuetas através da barraca.	99
Quadro 80 - Zé Lucena, Penha e Conselheiro iluminados pela luz de velas.	99
Quadro 81 - Luz de velas na igreja.	100
Quadro 82 - O descanso de Conselheiro e a demolição da igreja.	101
Quadro 83 - Canudos é incendiada.	103
Quadro 84 - Cinco mil soldados contra três homens feitos e uma criança.	104
Quadro 85 - Ruínas de Canudos.	105
Quadro 86 - Luzes iniciais de <i>À beira do caminho</i> , 2012.	109
Quadro 87 - Breve apresentação da angústia.	110
Quadro 88 - Mantenha distância.	110
Quadro 89 - João prefere almoçar sozinho.	110
Quadro 90 - João descobre Duda no meio da noite.	111
Quadro 91 - João tenta deixar Duda em dois postos policiais.	111
Quadro 92 - João vai sendo tocado por Duda e descobrindo as angústias do menino.	112
Quadro 93 - Duda e João seguem juntos na estrada após uma última tentativa de separação.	113
Quadro 94 - A chegada e a partida de Rosa; A permanência de Duda.	113
Quadro 95 - Os fuzis, 1964.	119
Quadro 96 - Vidas Secas, 1963.	120
Quadro 97 - Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964.	121
Quadro 98 - O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, 1969.	122
Quadro 99 - <i>Choque lumínico</i> com <i>Match cut</i> . Faroeste Caboclo, 2013.	124
Quadro 100 – Dados quantitativos de alguns começos e finais de dias.	125
Quadro 101 – Dados quantitativos de planos em contraluz.	125
Quadro 102 - Relâmpagos: <i>flashes</i> na escuridão em <i>A máquina</i> , 2006.	126
Quadro 103 – Dados quantitativos de algumas cenas de exterior/noite.	126
Quadro 104 – Dados quantitativos de cenas com nuances do fogo em <i>Guerra de Canudos</i> , 1997.	127
Quadro 105 – Dados quantitativos de cenas de algumas cenas de interior/dia.	127
Quadro 106 – Dados quantitativos de algumas cenas de exterior/dia.	128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. SOBRE AS LUZES E AS SOMBRAS	21
2. DO SERTÃO IMAGINÁRIO À FICÇÃO DE CINEMA.....	30
3. PANORAMA DAS LUZES E DAS SOMBRAS NO SERTÃO DO CINEMA.....	43
3.1. De dia, o Sol.....	44
3.2. De noite, a Lua.	59
3.3. O relâmpago, o raio, a água e a chuva.	63
3.4. O fogo	69
3.5. A luz elétrica	75
3.5.1. Iluminação pública.....	77
3.5.2. Os faróis dos automóveis	79
4. VISUALIDADES DE NARRATIVAS ESPECÍFICAS	80
4.1. A máquina.....	81
4.1. Guerra de Canudos.....	92
4.2. À beira do caminho	106
5. MODOS DE LUZ E SOMBRA: PRESENTE, PASSADO E FUTURO.....	114
5.1. A questão da latitude.....	128
CONCLUSÃO.....	131
BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA	136
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	139
ENTREVISTAS, COMENTÁRIOS E DEPOIMENTOS.....	143
FILMOGRAFIA.....	145
SITES CONSULTADOS.....	147
APÊNDICES	148
APÊNDICE A - Levantamento de filmes – Cinemateca 26.05.2015.....	149
APÊNDICE B - ENTREVISTA COM ANTÔNIO LUIZ MENDES.....	152
APÊNDICE C – ENTREVISTA COM CARLOS EBERT.	155
APÊNDICE D – ENTREVISTA COM EDGAR MOURA.....	158
ANEXOS.....	160
ANEXO I – REVISTA LUZ E CENA: ENTREVISTA COM ADRIAN TEJIDO	161
ANEXO II– ENTREVISTA COM RICARDO ARONOVICH, ABC	163

INTRODUÇÃO

Nós vive (sic) em Riacho das Almas. Fica no meio do nada. De certo mesmo, só precisa ter ciência de que fica em cima do chão e debaixo do Sol. E o Sol daqui é tão quente, *ói (sic)*, mas tão quente, que às vezes a cabeça da gente ferve que nem rapadura no tacho (Fala do menino *Pacu*, personagem de *Abril Despedaçado*, 2001).

De importância basilar para a cinematografia brasileira, o Sertão suscita modos de iluminação peculiares tanto por sua localização geográfica e suas condições climáticas quanto pelos dramas particulares que transparecem, em parte, nos modos de reconstrução da luz cotidiana. Como um personagem, através dos códigos cinematográficos, da imagem, do som, do movimento e da montagem, esse espaço é física e psicologicamente modelado de modo que sua presença na narrativa não é passiva e abarca um conjunto denso de questões que vão do estético ao social. O principal responsável pela captação das imagens de um filme é o diretor de fotografia que constrói, através da técnica e da poética da iluminação, a imagem amparada tanto por sua materialidade – aquilo que se pode ver e escutar – quanto por sua porção abstrata, metafórica, invisível, intangível, por vezes imponderável e inexplicável – mas perceptível. Em cenários de Sertão, espaço natural conhecido por sua alta densidade luminosa, cada fotógrafo faz uso de seu *fiat lux* projetando a necessidade de expressão suscitada pela narrativa proposta e pelo que Ricardo Aronovich¹ designa como *Choque Lumínico*, responsável pelos olhos semicerrados quando expostos ao Sol – como os do prisioneiro liberto da caverna de Platão – e pela consciência de existência em minoria do homem diante da paisagem de luz indômita. O *Choque Lumínico* reconfigura o pensamento e o plano da consciência, levando o fotógrafo a rever seus modos de imaginar, desconstruir e edificar reinos de luz e sombra. Assim, nesse trabalho, definimos o *fiat lux* como a potência do homem na criação da luz e o *Choque Lumínico* como o potencial da luz na construção do homem. Em uma relação mútua, esses dois conceitos caminharão conosco ao longo de todo o texto. Estabelecemos ainda que essa pesquisa é realizada a partir do lugar de um fotógrafo de imagens em movimento e orientada por outro fotógrafo, um professor e pesquisador que guiou as abordagens teóricas, filosóficas e métodos aqui delineados.

¹ Fotógrafo argentino, membro da Associação Brasileira de Cinematografia – ABC. Entre outros trabalhos, foi responsável pela fotografia de *Os fuzis*, filme de Sertão dirigido por Ruy Guerra e lançado em 1964.

Embora tenha sido iniciada oficialmente em Março de 2014, esse estudo tem origem em um tempo anterior, fecundando um solo preparado pelo artigo *Desafios da luz tropical*, escrito por Carlos Ebert e publicado em 2010 no *site* da ABC – Associação Brasileira de Cinematografia. Na ocasião, movido pela observação dos modos de registro da paisagem tropical por parte de pintores do século XIX, Ebert fez um contraponto com o cinema e levantou questões sobre os modos de registro desses espaços e de suas luzes. Além de Ebert, trazemos também para esse trabalho os discursos e relatos de Ricardo Aronovich, Walter Carvalho, Antônio Luiz Mendes, Edgar Moura, todos fotógrafos latino-americanos que lidam com a luz tropical, na qual se inclui a luz sertaneja, e narram – através de livros, entrevistas, depoimentos – suas experiências, consciências e olhares a respeito dessa matéria. Diante de tratamentos tão autênticos, pretendemos sintetizar, com humildade, os dados e resultados de uma pesquisa voltada especialmente para filmes de ficção lançados entre 1996 e 2013 a partir dos quais, entendendo a narrativa enquanto ato de contar evento, objeto, tempo e espaço concomitantemente, elaboramos um panorama das luzes e das sombras do Sertão. Escolhemos o recorte da ficção por ser um gênero dotado de modos de iluminar mais controláveis do que em gênero documental. Ao tratarmos do Sertão como paisagem, estamos considerando-o enquanto cenário natural acerca do qual se estabelece imaginários. Por sua vez, consideramos espaço a parcela da paisagem onde se decorre uma ação e ponderamos sua existência em dois níveis: o de dentro do quadro que, materializado através das imagens visuais e sonoras, pode ser exemplificado, nesse caso, pela terra, pelos cactos, pelos personagens embaixo do sol; e o de fora do quadro, que comporta a parcela da paisagem que não foi mostrada pelo enquadramento e também a porção psicológica do Sertão, como o Sertão interior, o Sertão da solidão, o Sertão da dor. A escolha pelo Sertão se deu pela percepção de que, por seus contrastes extremos de cor e luz além da carga dramática das paisagens e das histórias, sobre ele se configuraram por muito tempo alguns dos casos mais implexos de se registrar através do cinema. Sendo, até o final dos anos 60, predominantemente captado em branco e preto, a utilização de película multicolorida em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), fotografado por Affonso Beato, revelou problemáticas que eram pouco relevantes nos registros em escalas de cinza, quando a preocupação do fotógrafo estava principalmente voltada para as relações de contraste entre claro e escuro e para a tradução do espectro visível das cores para a película monocromática. O registro multicolorido mudou o posicionamento dos personagens no espaço, colocando-os quase sempre a favor da luz e foi praticamente abandonado o uso de superexposição do céu, tão recorrente no suporte branco e preto. Esse artifício não se demonstrava mais eficiente e, se em gradações de cinza ajudava a reforçar um imaginário de

Sertão seco, árido, quente, inóspito, em cores sua utilização poderia, em um primeiro momento, caracterizar um problema técnico, um erro de fotografia. Durante as décadas de 70 e 80, que antecedem a extinção da Embrafilme em 1990, esse suporte foi amplamente utilizado e experimentado. Foram também modificadas as formas de fotografar, de modo que no momento da Retomada – quando, no final do século XX, o cinema nacional volta a contar com mecanismos públicos de fomento – o manuseio desses materiais fotossensíveis, os desejos, necessidades e possibilidades de reestruturação de linguagens delas decorrentes já não eram novidades. Diante dessa história tão ampla, decidimos realizar um recorte temporal para a constituição do *corpus* central desse trabalho. Delimitamos então que lançaríamos nossas leituras especialmente sobre o Sertão registrado a partir da Retomada do Cinema Brasileiro, posto que desde então não houve interrupção significativa na realização cinematográfica do país, assim como do fomento a esse setor artístico-cultural. Após levantamento da filmografia realizado através de buscas em *sites* especializados em cinema, além dos portais da Cinemateca Brasileira² e da Agência Nacional de Cinema – ANCINE, compusemos um *corpus* (Tabela 1) que abarca 33 filmes. No entanto, na construção da retórica desse texto, não nos impedimos de, eventualmente, articular diálogos com exemplos de outros momentos além do corte temporal estabelecido ou com outros modos de arte e discursos.

Realizado em uma linha de pesquisa denominada Imagem, Som e Escrita, o presente trabalho se justifica por lidar com esses três elementos ao examinar produtos audiovisuais resultantes de processos de tradução que também passam por objetos literários, sejam eles livros ou roteiros escritos, além de considerarmos também a própria cinematografia como, *grosso modo*, uma “escrita do movimento”. Durante o levantamento dos objetos, observamos a existência de uma produção relevante de filmes de Sertão no circuito de produções independentes, no formato de curtas, médias e longas-metragens documentais, ficcionais e mistos, realizados com recursos financeiros dos próprios autores ou iniciativas particulares de captação de recurso. No entanto, visando estabelecer um padrão – especialmente no que diz respeito ao orçamento utilizado em cada filme e, conseqüentemente, à estrutura técnico-artística proporcionada, além dos formatos, posto que longas-metragens demandam modos de produção distintos em relação a produtos de média e curta duração – esses filmes não foram selecionados. Ressaltamos que esses podem ser vieses para outros estudos. Os critérios adotados para a seleção das obras, então, foram que possuísem duração superior a 80 minutos (longas-

² Uma busca no *site* da Cinemateca Brasileira apontou 139 resultados (anexo I) para a palavra-chave “sertão”. Por não estar toda a produção nacional contabilizada no *website*, é possível pressupor que o número real seja muito maior.

metragens); fizessem referência visual às paisagens de Sertão; possuíssem narrativas exclusivamente ficcionais e lançamentos entre os anos 1996 e 2013, além da possibilidade de visionamento (acessibilidade, disponibilidade em arquivo digital, *home video* ou cinema) com qualidade técnica aceitável – basicamente, boa definição de imagem e som. Desse modo, ficaram de fora vídeos encontrados, por exemplo, com resolução inferior a 240 pixels verticais ou que tivessem como fonte a veiculação em sistemas abertos ou fechados de TV com baixa definição de imagem e registro questionável de cor e contraste. *Lua Cambará* (2002) e *Deserto Feliz* (2007), por exemplo, puderam ser vistos através do Canal Brasil, mas não foram encontrados em suportes que possibilitassem leituras adequadas. Os filmes *O cangaceiro*, *Corisco e Dadá* e *Baile Perfumado* estão no limiar mais baixo da qualidade técnica para visionamento – o que, de certo modo, marca um perfil de fornecimento da imagem para o público doméstico no começo da Retomada, realizado através de VHS. Esses requisitos são fundamentais nesse caso, onde luz e sombra, fundadoras do registro fotográfico, são os objetos de estudo, exigindo, assim, a maior fidelidade possível para a condução de uma análise justa.

Tabela 1 - Corpus.

Ano	Filme	Direção	Fotografia
1996	Baile Perfumado	Lírio Ferreira; Paulo Caldas	Paulo Jacinto dos Reis
1996	Corisco e Dadá	Rosemberg Cariry	Ronaldo Nunes
1997	Guerra de Canudos	Sergio Rezende	Antônio Luiz Mendes
1997	O cangaceiro	Aníbal Massaini Neto	Cláudio Portioli
1998	Central do Brasil	Walter Sales	Walter Carvalho
2000	O auto da compadecida	Guel Arraes	Felix Monti
2000	Eu, tu, eles	Andrucha Waddington	Breno Silveira
2001	Abril Despedaçado	Walter Sales	Walter Carvalho
2002	As três Marias	Aluizio Abranches	Marcelo Durst
2003	O caminho das nuvens	Vicente Amorim	Gustavo Hadba
2003	Narradores de Javé	Eliane Caffé	Hugo Kovensky
2003	Deus é brasileiro	Cacá Diegues	Affonso Beato
2004	Espelho D'água – Uma viagem no Rio São Francisco	Marcus Vinicius Cesar	José Tadeu Ribeiro
2005	Cinema, Aspirinas e Urubus	Marcelo Gomes	Mauro Pinheiro Jr
2005	Dois filhos de Francisco	Breno Silveira	André Horta; Paulo Souza

2006	A máquina	João Falcão	Walter Carvalho
2006	Canta Maria	Francisco Ramalho Jr	Lúcio Kodato
2006	Árido Movie	Lirio Ferreira	Murilo Salles
2007	O céu de Suely	Karim Aïnouz	Walter Carvalho
2007	Meteoro	Diego de la Texera	Renato Padovani
2007	Mutum	Sandra Kogut	Mauro Pinheiro Jr
2007	Baixio das Bestas	Cláudio Assis	Walter Carvalho
2007	O homem que desafiou o diabo	Moacyr Góes	Jacques Cheviches
2008	Orquestra dos meninos	Paulo Thiago	Guy Gonçalves
2008	Romance	Guel Arraes	Adriano Goldman
2009	O menino da porteira	Jeremias Moreira Filho	Pedro Farkas
2009	Lula – O filho do Brasil	Marcelo Santiago; Fábio Barreto	Gustavo Hadba
2010	Olhos Azuis	José Joffily	Nonato Estrela
2011	O homem que não dormia	Edgard Navarro	Hamilton Oliveira
2012	Gonzaga – De pai para filho	Breno Silveira	Adrian Tejjido
2012	À beira do caminho	Breno Silveira	Lula Carvalho
2013	Faroeste Caboclo	René Sampaio	Gustavo Hadba
2013	Cine Holliúdy	Halder Gomes	Karina Sanginitto

Tabela 1 – Corpus - Continuação.

Os métodos dessa pesquisa perpassam a Análise de Conteúdo que, segundo Laurence Bardin (1979), não é apenas um instrumento mas um leque de apetrechos em variadas formas que pode ser aplicado a qualquer forma de comunicação, sob qualquer suporte, possuindo uma função heurística, que aumenta a possibilidade de descoberta: uma análise *para ver no que dá*. Possui também uma função de administração de hipóteses a “serem verificadas no sentido de uma confirmação ou de uma infirmação” (1979, p. 30). Essa segunda função, que submete a hipótese a uma análise sistemática, também nas palavras do autor, configura a análise de conteúdo *para servir de prova*. Unimos então a Análise de Conteúdo à Análise Fílmica, amparada por autores como Penafria (2009) para quem analisar um filme é sinônimo de decompô-lo e reconstruí-lo, sendo o próprio filme o ponto de partida e de chegada do estudo. Através de Vanoye e Goliot-Lété encontramos exemplos de alguns modos de análise e reflexões acerca dos obstáculos de ordem material e psicológica – no sentido de, no primeiro caso, ao

contrário da análise literária que permite explicar o escrito através do escrito, o texto fílmico não ser diretamente citável. O problema de ordem psicológica é representado pela constante necessidade de responder ao questionamento de “para que serve”.

[...] a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que se pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz etc.) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relação entre imagens e sons). [...] Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. [...] Também existe um *trabalho* de análise, por pelo menos dois motivos. Primeiro, porque a análise trabalha o filme no sentido em que ela o faz “mover-se”, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto. Em segundo lugar, porque a análise trabalha o analista, recolocando em questão suas primeiras percepções e impressões, conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las. [...] A análise vem relativizar as imagens “espontaneístas” demais da criação e da recepção cinematográficas. Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão “naturalmente”, são tão fáceis de consumir que nos esquecemos que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas. O desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbramento participante (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 10-13).

Casetti e Di Chio (1991) apontam que os códigos da composição fotográfica podem ser caracterizados através de quatro categorias: a perspectiva, o enquadramento, a iluminação, e a cor – branco e preto ou colorido. Para os fins dessa pesquisa, essas duas últimas categorias – a luz e a cor – são as mais interessantes. No entanto, elas sempre ocorrem em companhia das outras duas – a perspectiva e o enquadramento. Trabalhamos também com o que Cecília Salles (1998) chama de Crítica de Processo, método proveniente da Crítica Genética (2008) que, em nossa apropriação, trata-se de um conjunto de técnicas de leitura e obtenção de dados que se vale de *Making Of's*, depoimentos e comentários de profissionais, além de quaisquer outras fontes de informação, que articulem as práticas do ato criador, como os extras disponíveis em DVDs e *websites*.

[...] o ato criador sempre exerceu e exercerá um certo fascínio sobre os receptores das obras de arte e sobre os próprios criadores. As entrevistas e os depoimentos de artistas que falam dos bastidores da criação são facilmente encontrados. Muitos criadores dedicam-se, ainda, ao desenvolvimento de ensaios que discutem o ato criador. Há também os casos de algumas obras que falam, diretamente ou indiretamente, da criação. Em outras palavras, o interesse pelo modo como as obras de arte são feitas não é novo, assim como os artistas sempre fizeram registros desse processo e, em muitos casos, preservaram-nos. Os críticos genéticos juntam-se a todos aqueles que

se sentem atraídos pelo processo criativo e fazem dessas pegadas, que o artista deixa de seu processo, uma forma de se aproximar do ato criador e, assim, conhecer melhor os mecanismos construtores das obras artísticas. A Crítica Genética pretende oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação. É, assim, oferecida à obra uma perspectiva de processo (SALLES, 2008, p. 21-22).

O método total dessa pesquisa, então, comunga esses conjuntos de técnicas e acrescenta a realização de entrevistas não estruturadas (informais e abertas) que nos trouxeram os discursos dos fotógrafos de cinema e nos possibilitaram ver a luz através do relato de seus capturadores. Neste caminho, enveredamos por relatos de Adrian Teijido, Antônio Luiz Mendes, Carlos Ebert, Edgar Moura, Nonato Estrela, Ricardo Aronovich, Walter Carvalho, fotógrafos – alguns já citados nesse texto – que trabalharam em solo brasileiro, tendo nossa luz como matéria. Quando falamos em composição de imaginários, além da definição proposta por Maffesoli (2001, p. 76) – concebida a partir de matrizes de Benjamin e Durand como algo da ordem da aura, uma atmosfera que envolve e ultrapassa uma cultura – trazemos as noções de construção de imagens a partir dos fotógrafos, acrescidas de reflexões propostas por Bachelard e por Vittorio Storaro que tratam do potencial humano na construção da luz e do potencial da luz na construção do homem. Entram também no entendimento sobre imaginário o potencial da criação através da luz e da sombra, das auréolas e engendramentos de angústias apontados por Morin (2005) e das composições de climas e atmosferas, colocações que se repetem por variados autores e que também é reiterada por nós. Sobre os processos de tradução por meio da iluminação, tratamos especialmente da tradução mediada pelo fotógrafo, de imaginários gestados em fontes diversas – roteiros originais, história oral, música, literatura. No entanto, ressaltamos, “a adaptação nunca é meramente uma cópia: ambos, fonte e adaptação, estão enredados em múltiplos repertórios, gêneros e intertextualidades” (STAM, 2008, p. 466) em um processo que é “parte inseparável da cultura e não pode ser compreendida fora do contexto de [...] uma determinada época” (STAM, 2008, p. 467), o que reforça a ideia proposta por Carvalho (2010), de que há pelo ao menos dois mil anos de história por trás de uma imagem, que não foi o autor que inventou e que este, por sua vez, precisa conhecer para poder compor. Reflexão essa paralela à de Bakhtin (1979, p. 348), de que “qualquer coisa criada se cria sempre a partir de uma coisa que é dada (a língua, o fenômeno observado na realidade, o sentimento vivido, o próprio sujeito falante, o que é já concluído em sua visão do mundo etc.)”, ao que somamos, através de Edgar Moura (2010, p.235-236):

A imagem que se tem na cabeça, ao ser desenhada, transforma-se em outra coisa. O que não é de se surpreender, pois mesmo os pensamentos, ao ser transpostos por palavras, também se transformam em outra coisa. Essa outra

coisa é o que fica, e, na realidade a imagem que a gente tinha na cabeça, e que parecia ser tão clara e evidente, só passa a ser realmente alguma imagem, ou texto, depois de posta no papel. Aí então ela passa a existir, e em pouco tempo substituirá aquela imagem etérea que havia na imaginação. Para os outros, e, no fim, para você mesmo, a imagem definitiva é aquela que foi concretizada, e a imagem mental terá se diluído para sempre, sendo substituída pela imagem real. Trata-se, finalmente, do filme que saiu daquele roteiro. Não há esperança. As imagens nunca chegarão à tela, ao papel, ou a lugar nenhum, mas mesmo não havendo esperança, não deve haver desespero, e há de haver método, pois não estamos atrás da perfeição na transposição do mental para o concreto, mas apenas fazendo arte. Quanto mais próxima uma da outra, a imagem mental daquela concreta, melhor. Será sempre uma questão imponderável e vã. Resta discutir o uso de algum método que nos ajude nesse processo, e que cada um consiga fazer a transposição do imaginário para o concreto segundo sua habilidade e seu próprio talento, o que é outra coisa imponderável (MOURA, 2010, p. 235-236).

Em momentos diversos dessa dissertação são descritas cenas específicas de alguns filmes e estabelecidos quadros de imagens que têm como objetivo demonstrar visualmente os modos de iluminação dos quais estamos tratando. Dessa maneira, decidimos apontar, na forma de texto corrido, passagens, momentos e conceitos de iluminações e fotografias que puderam ser identificados durante a leitura dos filmes, colocando cada caso em diálogo com outros casos semelhantes. Além de decupagens, realizamos também uma catalogação de imagens que, ao fim da pesquisa, somou milhares de *frames* dentre os quais selecionamos aqueles que melhor ilustram os casos que pretendemos demonstrar. A partir desses milhares de imagens realizamos compilações que compõem os quadros – textos imagéticos – distribuídos ao longo do texto, que organizam os dados obtidos através da desconstrução dos objetos e facilitam a projeção do que desejamos colocar em evidência. Foram realizadas também capturas de telas que registraram os gráficos disponíveis através do *software Assimilate Scratch Play* que nos informaram quantitativamente os dados acerca da luminosidade, do contraste e da saturação (vivacidade das cores) contida nas imagens. Além dessa introdução e do espaço destinado à conclusão, esse texto foi organizado em cinco capítulos, sendo eles: (1) *Sobre as luzes e as sombras*, contextualizando as luzes e as sombras das quais estamos tratando, apontando o porquê de se fazer necessária a presente reflexão sobre suas atuações no cinema e as representações de suas ações sobre o Sertão através dessa arte; (2) *Do Sertão imaginário à ficção de cinema*, que relaciona fragmentos de uma história visual do Sertão na cinematografia brasileira a partir da Retomada, conectando-a também com realizações de outros momentos e manifestações do Sertão e de suas luzes em outras formas de arte; (3) *Panorama das luzes e das sombras no Sertão do cinema de ficção*, onde estão elencadas formas de luz constantes no *corpus* e onde apontamos a diversidade e as nuances de iluminações identificadas no conjunto desses trinta e

três filmes, fotografados por trinta fotógrafos diferentes; (4) *Visualidades de narrativas específicas*, onde o presente texto se volta para um conjunto de três filmes que, reunidos, compilam características de luz e sombra presentes nos demais objetos do *corpus*, além de apontarem caminhos particulares. Para esse capítulo, foram escolhidos os filmes *Guerra de Canudos* (REZENDE, 1997), *A máquina* (FALCÃO, 2006) e *À beira do caminho* (SILVEIRA, 2012); (5): *Modos de luz e sombra: Passado, Presente e Futuro*, onde, guiado pelos monitores do *software* de leitura de filmes *Assimilate Scratch Play*, mediados pelos relatos de fotógrafos variados, conduzindo já às considerações finais da pesquisa, propomos algumas reflexões acerca da luz sertaneja nos cinemas de ontem, de hoje e de amanhã.

1. SOBRE AS LUZES E AS SOMBRAS



Quadro 1 - Um Sertão em *O Rei Leão*, 1994.

Um eclipse total é, de longe, o mais impressionante fenômeno natural a que aos terrestres é dado assistir. O diretor não poupa efeitos brutais. A temperatura cai. Levanta-se um misterioso vento frio. A sombra vem correndo como um furacão no mar. A luz entra em colapso e em poucos segundos cai uma noite metálica. A velocidade com que anoitece chega e pega a mente desprevenida. No horizonte, inalcançáveis, os vestígios do dia: um crepúsculo alaranjado a 360°, como se o cenógrafo tivesse se enganado ao projetar o pôr-do-Sol, dança um Sol negro que não é mais uma fornalha, mas uma desventurada pedra; brilha uma cabeleira prateada de velha divindade celeste; reluzem estrelas surpreendidas fora do seu lugar pela noite fora do tempo (CASATI, 2001, p. 100-101).

Como em qualquer criação visual e artística, nenhum tratamento dado às trevas e à claridade é completamente novo. Felizmente, há um extenso *background* com o qual podemos contar para pensar as direções de fotografias. As luzes e as sombras sempre foram objetos da curiosidade – e da criatividade – humana, seja nas culturas ocidentais ou orientais. Templos de adoração ao Sol foram construídos em diversas partes do mundo, nos anos mais longínquos. O homem sempre agradeceu a existência da luz, talvez por também, desde sempre, temer a escuridão. Na mitologia egípcia (SALES, 2015), os olhos de *Hórus* representam o Sol e a Lua. Filho de *Ísis* com *Osíris*, *Hórus* é o deus celeste e a manifestação do poder do Sol. *Osíris*, deus ideal, pacificador e social, foi assassinado por *Set*, seu “irmão”, deus do caos e da desordem. O assassinato do pai despertou no bom *Hórus* o desejo de vingança. Como *Yin-Yang*, bom e mau são aqui opostos complementares, como a luz e a sombra, presentes uma na outra em forma de penumbra. Para Jung (2007, p. 58) a sombra é “a parte negativa da personalidade, isto é, a soma das propriedades ocultas e desfavoráveis, das funções mal desenvolvidas e dos conteúdos do inconsciente pessoal”, não sendo possível anulá-la ou torná-la inofensiva através da racionalização. Há nela algo de nebuloso, um segredo nativo e desconhecido. Para Storaro (2002, p. 13, Tradução nossa³), “misteriosa, com poder de ocultamento, a sombra simboliza

³ [...] misteriosa, con poteri, di occultamento, ha da sempre simboleggiato tutto fa parte dell'INCONSCIO dell'animo umano. [...] Nelle varie forme dell'espressione figurativa, è stata da sempre utilizzata per visualizzare i drammi, le angosce, gli interrogativi dell'UOMO (STORARO, 2002:13).

tudo que faz parte do inconsciente da alma humana. [...] Em várias formas de expressão, tem sido constantemente usada para exibir os dramas, os medos, os questionamentos do homem”.

A intenção aqui não é causar uma dispersão, nos afastar do Sertão, mas provocar algumas reflexões – muito mais do que trazer respostas – sobre como a humanidade lida com aquilo que a ilumina e com o que a escurece para, então, entrarmos na luz sertaneja, que contém sua densidade particular.

Ela não é apenas a causa física da visão, mas uma das experiências fundamentais da vida [...]. Ciência e filosofia têm, desde os primórdios da humanidade, tentado descobrir, entender, determinar, a natureza que a cria. [...] A luz não é somente energia, uma matéria que se move em grande velocidade e que surge de uma fonte de ondas eletromagnéticas. A luz é nossa finalidade de existência (STORARO, 2002, p. 19, Tradução nossa⁴).

Na Bíblia, conjunto de livros que guia o Cristianismo e, conseqüentemente, influencia grande parte da cultura ocidental, é possível identificar diversos momentos que estabelecem a luz como sinônimo para a salvação: “Eu sou a luz do mundo; quem me segue, de modo nenhum andará nas trevas, pelo contrário terá a luz da vida” (JOÃO, 8:12); “Deus é luz, e não há nele nenhuma trevas”. (JOÃO, 1:5); Também em João (9:39), Jesus explica que veio ao mundo para que os cegos pudessem ver e, no evangelho segundo Mateus, Cristo utiliza a metáfora da luz para se referir aos discípulos: “Vós sois a luz do mundo [...] De tal modo brilhe a vossa luz diante dos homens” (MATEUS, 5:14-16).

A luz é sempre considerada como uma intensa experiência religiosa, como uma epifania que produz a ruptura, modificando totalmente a vida do sujeito, porque lhe revela o mundo do Espírito. São Paulo, a caminho de Damasco, fica extasiado diante da visão de uma luz. São João da Cruz narra as suas diversas vivências luminosas. Para os judeus, o Messias é Luz e trará a Luz. Seguindo esta tradição arquetípica, o relâmpago representa, em outro nível, a força e o poder de iluminação de Zeus, que pode trazer o esclarecimento, o conhecimento intuitivo, intelectual e espiritual e a harmonia. O encontro com a luz é sempre transformador [...] (CAVALCANTI, 2009, p.148)

A luz é motivadora. Do lado avesso, o prenúncio do julgamento final traz uma atmosfera obscura em todo o texto do Apocalipse, enquanto o facho de luz é sempre uma fonte de esperança, associado à salvação. As trevas correspondem a imaginários de maldade, castigo, perdição, perigo, morte e destruição. É a isso que, em *Rei Leão* (DISNEY, 1994), *Mufasa* se refere ao dizer a *Simba* que eles não devem ir ao lugar escuro, além de suas fronteiras, onde o

⁴ Essa non è, comunque, solo la causa fisica del vedere, ma è una delle esperienze fondamentali del vivere [...]. La scienza e la filosofia hanno sin dagli albori del genere umano tentato di svelare, capire, determinare, la natura che la genera. [...] La Luce non è altro che Energia, una Materia che si muove a grandissima velocità e che sorge da una fonte di onde elettromagnetiche. La Luce è la nostra finalità d'esistenza (STORARO, 2002:19).

Sol não toca. Essa obscuridade da sombra também é representada na seca e na decadência que tomam conta do reino a partir da noite em que *Skar*, depois de matar *Mufasa*, toma a *Pedra do Reino* (Quadro 1). Essas divagações não serão distantes se atentarmos para as semelhanças entre elas e os mitos já citados: assim como “*Hórus*, levando avante a vingança do pai, derrotando o império do mal *Seth*” (Banda Mel, 1987) *Simba* vinga *Mufasa* e assume o a *Pedra do Reino*. Podemos também relacionar o exílio de *Simba* ao *Hakuna Matata* com a fuga de Maria e José, levando Jesus, a luz do mundo, quando Herodes decretou o extermínio de todas as crianças. Quando *Simba* retorna e luta com *Skar*, há uma tempestade com raios e trovões. Após o êxito do príncipe, ao tornar-se rei, o deserto inóspito volta a florescer, deixando de ser sombrio, tornando-se clarificado e radiante. Como o Sertão de Rachel de Queirós, “veste-se de esperança”.

É preciso, no entanto, salientar a importância de não observar as luzes apenas como o claro e as sombras como o escuro, evitando assim lê-las através de uma lente por demais domesticadora e separatista. Talvez não sejam essas matérias tão afastadas como se pode supor. Na interseção entre elas, conhecemos a penumbra.

A penumbra representa a consciência, a possibilidade de união, de abraço, de dissolução entre duas entidades diferentes – sombra e luz [...]. Sua natureza luminosa torna tudo mais "sereno", dá a sensação de um inconsciente em iluminação contínua, uma sombra não mais separada completamente da luz. Dá ao nosso sentimento o senso da continuidade, dá à nossa emoção o senso de esperança, dá à nossa intuição o senso de evolução (STORARO, 2002, p. 15, Tradução nossa⁵).

Podemos lembrar a resposta de Kant (1985:100) à pergunta O que é Esclarecimento? que, entre outras reflexões, traz a ideia de saída do indivíduo da sua condição de menoridade, da qual ele mesmo é culpado. Em *Bachelard: Science and objectivity*, a autora, Mary Tiles, ao refletir sobre a epistemologia e a indagação como um modo de buscar o conhecimento, compara o sentido da luz elétrica para Newton e para uma criança do final do século XX:

Para a criança do final do século XX, lâmpadas e luz elétrica são parte inteiramente normais do ambiente; não sendo uma verdadeira notícia até que haja um corte. Como tais, não são objetos de curiosidade; não são pensadas sobre uma via de questionamento. Obviamente, a luz acenderá ao acionar ao disjuntor apropriado; obviamente, a lâmpada, ao ser colocada em um soquete e ligada, proverá luz; lâmpadas são para isso, essa é a natureza delas. Essa natureza é constituída a partir do ponto de vista de sua função, seu lugar no

⁵ Rappresenta la Coscienza, la possibilità di unione, di abbraccio, di disintegrazione, tra le due differenti entità dell'OMBRA e della LUCE. [...] è un Equilibrio temporaneo tra i due elementi. [...] La sua natura luminosa rende tutto più “sereno”, dà la sensazione di un INCONSCIO in continua illuminazione, di un'OMBRA non mai separata completamente dalla opposta LUCE. Dona ai nostri sentimenti il senso de la continuità, dona alla nostra emotività il senso della speranza, dona alla nostra intuizione il senso dell'EVOLUZIONE (STORARO, 2002:15).

ambiente. Mas imagine Newton transportado para o dia de hoje; imagine-o confrontado com esse fenômeno. Para ele, seria algo realmente incrível, não apenas uma maravilha ou novidade, algo a se contemplar admirado, mas algo que ele não compreende e não vê como tal coisa pode ser possível. Newton veria no contexto de suas investigações da luz e de suas teorias sobre ela. E em um contexto amplo de sua concepção das possíveis causas das coisas. Ele veria isso através de modo mental de questionamento e investigação das coisas. Tal objeto desconhecido imediatamente seria problemático e, ao pensar sobre isso, ele levantaria inúmeras questões que sugeririam linhas de investigação mais aprofundadas (TILES, 1984, p. 123-224, tradução nossa⁶).

Tal qual o Sertão, o conhecimento, uma busca pelas luzes – se pudermos considerar como justas as associações do conhecimento ao esclarecimento, em detrimento de um escurecimento – possui seus movimentos de avançar e retornar, de dar voltas, circular e, inclusive, de desacelerar. Eis que no ato de estacionar, de repente, temos a existência da escuridão que “assombra” a consciência. Retornemos ao Renascimento e vejamos Leonardo Da Vinci, o artista e o cientista, em um só, dentro da câmara escura. Vemos a câmara detendo a luz proveniente de uma fonte exterior a ela, da claridade à sombra mais profunda, negra. A luz adentra através do pequeno orifício dotado unicamente dessa função: ser passagem, projetando em determinada área – o plano focal – imagens invertidas do mundo exterior. E isso sobrevive ao tempo. O princípio permanece o mesmo nos dispositivos fotográficos contemporâneos, das sofisticadas câmeras digitais de grande formato àquelas encontradas nos dispositivos de telefonia móvel e em outros eletrônicos portáteis. “O tempo é *Giotto*”, diz Walter Carvalho (2007), relacionando os três personagens de costas para o espectador em *A lamentação de Cristo* com o ato de filmar, hoje, as costas de alguém no cinema. Pode também ser Rembrandt, se pensarmos nas sombras e luzes em *Cristo na tempestade do Mar da Galileia* e relacionarmos essa estética aos variados momentos de *clímax* e *float-points* do Cinema, quando a noite e a tempestade chegam sem pedir licença, como no eclipse total apontado por Casati na citação que abre esse capítulo.

⁶ For the urban, late-twentieth-century child, lights bulbs and electric light are wholly normal part of the environment; they are not something one even really notices until there is a power cut. As such they are not objects of curiosity; they are not thought about in a questioning way. Obviously they go on when you switch the appropriate switch; obviously a light bulb when put in a light socket and switched on will provide light; that is what light bulbs are for, it is their nature. Their nature is from this point of view fully constituted by their function, their place in the environment. But just imagine Newton transported to the present day; imagine him confronted with the phenomenon. To him it would be utterly amazing, not just a marvel or novelty, something to be gazed at in reverent wonderment, but because it is something he cannot comprehend since he cannot see how such a thing could be possible. He would see it in the context of his investigations of light and his theories about it, and in the wider context of his conception of the possible causes of things. He would view it with a frame of mind used to asking questions and investigating things. Such an unfamiliar object would immediately be problematic for him; in thinking about it he would raise innumerable questions, ones which would already suggest lines of further investigation (TILES, 1984:123-224)

Há quanto tempo se observa os astros? Da Grécia antiga e da agricultura às margens do Nilo, no Egito, até o céu cheio de estrelas na noite enlustrada do Sertão, longe dos festivais de luzes artificiais e da ofuscação por elas provocadas, o homem sempre admirou o céu e os corpos que por ele passeiam. Vejamos a Lua: do lado oposto ao que a luz incide, é natural que exista a sombra, que já existia sob a forma de escuridão antes de ser iluminada. Ela deixa de existir em determinados espaços quando a luz toca o corpo, dando lugar ao reflexo. A sombra molda o sentimento, o clima, a profundidade de uma iluminação, proporcionando diversas possibilidades de reação por parte do espectador diante do que ela deixa mostrar e do que faz esconder. Sua existência evidencia, por contraste, a luz, a claridade. A Lua pode nos aparecer diferente a cada dia, sem, no entanto, haver em seu próprio corpo mudança tão repentina e intensa de forma. E nunca veremos sua totalidade. Ela sempre guardará para si a intimidade de sua face oculta – para nós que a observamos da Terra. O que percebemos da Lua é resultado da luz que sobre ela incide e do ponto de vista, do lugar de onde olhamos. Como vemos o Sol tocar seu rosto. Ter na Lua e no Sol as referências para qualquer iluminação faz todo sentido do ponto de vista prático. O Sol é/está o/no projetor principal que ilumina o rosto da atriz em uma cena de exterior/dia. Se uma nuvem (ou um tecido translúcido) for colocada à sua frente, recairá sobre a modelo uma luz suave, que não agride a face. Se olharmos atentamente (Moura, 2010) notaremos na natureza a existência de todos os recursos que o homem projetou para amparar a fotografia. Os filtros, as lentes, a caixa-preta, o suporte fotossensível, os projetores, rebatedores e difusores. A luz suave de uma cena de interior/dia é aquela que entra pelas janelas de nossas casas e reverbera no ambiente, como em uma pintura de Vermeer. Toca os objetos suavemente, não se sabe rigorosamente onde termina: o reflexo vai se transformando em sombra até tornar-se, gradualmente, escuridão ou a luz simplesmente se espalha pelo espaço, fazendo predominar a claridade, realçada por traços de sombra leves e transparentes. Oposta à luz dura, que deixa contornos evidentes, essa é a magia da luz difusa. Como seria para nós a Lua, caso não fosse dura a luz que toca sua face? E se houvesse sobre ela uma luz de compensação? Como seria o Sertão que vemos no cinema caso fossem predominantemente difusas suas iluminações? Um ou mais espelhos devidamente posicionados ao redor da Lua, eventualmente acompanhados de outras fontes de luz além do Sol, nos possibilitaria surpreendê-la, invadir a privacidade de seu lado por tanto tempo oculto.

O Sertão é revelado aos olhos através da luz, da sombra e da cor, como tudo que vemos no mundo. Mesmo no cinema em branco e preto a cor não deixa de existir: há o registro de gradações menos ou mais contrastadas de cinza como tradução do espectro visível. O próprio nível zero de saturação, enquanto coloração outra que não o tom de cinza, faze-a existir diante

de sua ausência. O não registrar de sua cor natural não quer dizer que deixou o céu de ser azul para tornar-se branco ou cinza, mas que seu registro dessa forma configurou outra reprodução de sua existência. Ou não seria possível, em tons de cinza, mostrar “o borralho cinzento do verão” que “vestira-se todo de esperança”, escrito por Rachel de Queiroz (1993, p. 144) em *O quinze?* Uma singela presença de flora suscitaria o verdejar.

Quem tiver alguma vez tentado arranjar um ramo de flores, combinar cores ou mudá-las, acrescentar um pouco ali e tirar um pouco acolá, experimentou essa estranha sensação de equilibrar formas e cores sem ser capaz de dizer exatamente que espécie de harmonia está tentando conseguir. Pressentimos apenas que uma mancha de vermelho aqui pode fazer grande diferença, ou que este azul está bem, mas não “vai” com as outras cores ou tonalidades, e subitamente uma pequena haste de folhas verdes pode parecer que faz a combinação “certa”. “Não toque mais nisso”, exclamamos, “agora está perfeito!” Nem todo mundo, admito, é tão cuidadoso a respeito de um arranjo de flores, mas quase todos temos algo que queremos realizar na combinação “certa”. Pode ser apenas uma questão de encontrar o cinto certo que combina com uma determinada roupa ou nada mais impressionante do que a proporção certa de pudim e creme, digamos, no prato de um convidado. Em todos esses casos, por mais triviais que sejam, poderemos achar que um excesso ou uma carência de matiz perturba todo o equilíbrio, e que existe somente uma relação que é a que deve ser. (GOMBRICH, 1998, p. 9)

Assim como o exercício do arranjo de flores exemplificado por Gombrich, dirigir uma fotografia, organizar os refletores ao redor da Lua, iluminar uma cena de acordo com os conceitos de uma narrativa é algo muito pessoal que provém, em grande porção, da perspectiva estética do artista, o pintor das luzes. Esse profissional tem consciência de que tanto ou mais importante que decidir o que iluminar é decidir o quanto e o que da imagem manter na sombra e exerce seu ofício, realiza seus arranjos, guiando-se por seus olhos e por outros instrumentos – domínio do artista e domínio da ciência, respectivamente (MOURA, 2007). Os olhos reagem à quantidade e qualidade da luz que chega até eles. O excesso pode causar ofuscação, desconforto, e seus níveis é que regulam a dilatação/retração da pupila, definindo a acuidade visual, as dinâmicas de foco e desfoque, recursos inerentes do sentido da visão, parte dos dispositivos de percepção que o cinema mimetiza através de recursos ópticos e artifícios de iluminação. Por vezes, sem mostrar dentro dos limites do quadro a fonte luminosa, a obra aponta as direções e origens da luz. É possível fazer iluminações contrastadas e quentes como um como *chiaroscuro* de Caravaggio ou Rembrandt, ou penetrantes, claras e difusas como as das já citadas janelas de Vermeer. A questão aqui é principalmente, além da inspiração ou diálogo entre as artes, a relação íntima do homem-artista-instrumento com o seu ofício. Afinal, como o pintor, que oferece seu corpo ao mundo, transformando-o em pintura (Merleau-Ponty, 2013), o fotógrafo também se doa no processo de materialização de imagens, guiado por suas vontades,

desejos, necessidades e obrigações de exteriorizar um imaginário através dos desenhos de luz, sombra e movimento. Passando por esses trajetos, por esses corpos, instrumentos e espíritos, uma obra cinematográfica pode dialogar diretamente com os jogos de luz e sombra, com a literatura e a pintura, que têm nos ensinado o poder da insinuação, o espaço que a arte precisa deixar para a interpretação, para a poesia alocada “em algum lugar no espaço que contém o que se vê e o que se deduz” (CARVALHO, 2007). É a esse mesmo espaço que o editor de cinema Walter Murch se refere em *Num piscar de Olhos* (analogia ao corte cinematográfico) ao apontar a sugestão como mais eficiente que a exposição.

O princípio básico é: tentar sempre fazer o máximo com o mínimo (com ênfase no “tentar”). Você pode não conseguir sempre, mas tente produzir os maiores efeitos na cabeça do espectador com o menor número de coisas na tela. Por quê? Por que você quer fazer apenas o necessário para conquistar a imaginação do público – a sugestão é sempre mais eficiente que a exposição. O mesmo princípio se aplica para várias áreas de produção de um filme: atores, direção de arte, fotografia, música, figurino, etc. (MURCH, 2004, p. 26).

Nessa proposta da sugestão, responsável pela formação das imagens – que, conforme Martin (2005) e Walter Carvalho (2011), alicerçam a linguagem cinematográfica e são as matérias do diretor de fotografia –, a iluminação pode compor grande porção da carga dramática da história contada, revelando ambientes, cenários, perfis físicos e psicológicos dos personagens, descrevendo e colaborando com a transmissão dos discursos internos de cada plano. Exagerando ou isolando as sombras para engendrar angústia, “várias iluminações hão a dirigir, a orientar, a canalizar a iluminação efetiva” (MORIN *apud* XAVIER, 2008, p. 159). De acordo com Aumont (2002), a luz possui, basicamente, três funções: um papel simbólico, que “liga a presença da luz na imagem a um sentido” e que “toca sempre o sobrenatural, o sobre-humano, a graça e a transcendência”; uma função dramática, relacionada à organização do espaço e à sua estruturação cênica, o ato de salientar ou suprimir certos elementos; e uma função atmosférica, o clima da imagem, como a de reproduzir uma luz outonal ou de qualquer outra estação. Essas três funções e quaisquer outras possíveis somam-se em seus sentidos abstratos, nas sensações por elas estimuladas e compõem a porção imaterial da atividade de construção de sentido desenvolvida pelo fotógrafo de cinema.

Chamaremos quantidade ou trataremos como uma qualidade a intensidade da luz? Talvez ainda não se tenha notado a multidão de elementos tão diferentes que, na vida diária, concorrem para nos informar quanto à natureza da fonte luminosa. Sabemos há muito que determinada luz está apagada, ou quase a apagar-se, quando temos dificuldade em distinguir os contornos e pormenores dos objetos. A experiência ensinou-nos que era necessário atribuir a um poder

superior a causa desta sensação afetiva, prelúdio do deslumbramento, que experimentamos em certos casos. As arestas dos corpos não se destacam da mesma maneira, como também não as sombras que projetam, segundo se aumenta ou diminui o número de fontes luminosas. [...] a nossa consciência recebe a interpretação quantitativa que o nosso entendimento lhe empresta. (BERGSON, 1988, p. 40-41).

Convém aqui diferenciar os conceitos de luz e iluminação. “Sob condições culturais especiais a luz entra na cena da arte como um agente ativo” (ARNHEIM, 2013, p. 293) de modo que a iluminação “é a imposição perceptível de um gradiente de luz sobre a claridade e cores do objeto” (ARNHEIM, 2013, p. 307). Arnheim discorre também acerca da claridade relativa e da criação do espaço através da luz – o relevo criado pela sombra, essa que, por sua vez, é diretamente ligada ao objeto pelo qual é criada, podendo ser própria (colada ao corpo do qual é o duplo) ou projetada (incidindo de um objeto, visível ou não no quadro, sobre outro). Para o nosso entendimento e ao que se refere esse trabalho, a luz é a matéria prima da imagem fotográfica. No cinema, adiciona-se o movimento. Ela pode ser emitida a partir de uma fonte natural - Sol, Lua, estrelas, raios e relâmpagos ou artificial – fogo, filamento incandescente, lâmpada elétrica fluorescente, neon, etc. Por sua vez, o que entendemos aqui por iluminação é a modelagem intencional da luz pelas habilidades do fotógrafo a fim de atender determinada demanda estética. Corresponde ao gesto do pintor com um pincel sobre a tela. Na pintura - a tinta é a matéria prima, a tela é o suporte. No nosso caso, o suporte é uma superfície fotossensível. O pintor pinta. O diretor de fotografia ilumina. Colocando à mostra sob a forma de reflexo e mantendo áreas de sombra, penumbra ou escuridão através do que a luz toca com maior, menor ou nenhuma intensidade, a iluminação dirige o olhar do espectador, estabelece a atmosfera visual do plano, podendo atuar tão presente quanto um personagem, estando, dessa forma, presente de modo proeminente na narrativa.

No cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, anuvia, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho, e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na realidade mais cinzenta, cotidiana. Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. A cenografia mais elementar e grosseira pode, com a luz, revelar perspectivas inesperadas e fazer viver a história num clima hesitante, inquietante; ou então, deslocando-se um refletor de cinco mil e acendendo outro em contraluz, toda a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e aconchegante. Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo (FELLINI, 2004, p. 182).

Acompanhada do tempo, das condições meteorológicas, do ar, do sopro do vento que balança as árvores, atinge os microfones e levanta poeira, a luz é um dos elementos mais voláteis da paisagem natural, constantemente suscetível a mudanças, o que constitui um

problema que nós, fotógrafos, precisamos resolver ou contornar. Faz parte de nossas atividades descobrir e programar métodos para lidar com a luz em cenas de exterior/dia. O Sol não nos obedece. Não está sob o domínio de nossas ordens. Nesse lugar, estão os maquinistas, *gaffers*, eletricitas e assistentes que, munidos de refletores, *butterflies* e rebatedores, executam a coreografia necessária para que a luz e seu duplo – a sombra – possam chegar ao sensor digital ou à película de modo que, preferencialmente, atenda a um desejo preestabelecido. Nas respostas aos atendimentos desses desejos, nos resultados imagéticos, é possível identificar variados padrões e diferenças na utilização de reflexos, sombras, temperaturas de cor da luz, formatos e tecnologias de captação, luminosidade, movimento, entre outros elementos responsáveis pela tradução das histórias em narrativas visuais. Entre as similaridades, podemos destacar as representações de luz incandescente, de fogo, do Sol, da Lua, de janela (intensa, difusa, profunda, estourada). As diferenças aparecem nas formas de utilização das fontes de luz resultando, por exemplo, em imagens menos ou mais escuras, maiores ou menores níveis de contrastes de luz e de cor, além de eventuais iluminações específicas, como relâmpagos e luz através de água, fumaça, neblina ou poeira. Não sendo o filme uma obra de realização individual, mas coletiva, a origem dessas imagens, cujas responsabilidades de registro são confiadas ao diretor de fotografia, perpassa também pelos roteiristas, que compõem a primeira materialização de um universo imaginado que, através do código da palavra escrita, suscita imagens ao leitor; pelos diretores, que apresentam, principalmente, um conceito geral da narrativa; diretores de arte, que compõem a materialidade dos objetos cênicos e suas propriedades – cor, forma e conteúdo; e produtores, que dispõem do orçamento para viabilizar ou vetar determinadas possibilidades e recursos técnicos, humanos ou materiais. Durante a produção, a imagem também está condicionada a esses setores e aos contingentes de todo o processo, aos requisitos da história por trás da estória, da cultura na qual a mesma está inserida, das propostas estéticas e discursivas que passam, durante a gravação, pela responsabilidade final do fotógrafo que, após dar uma direção à imagem faz, enfim, o registro. Assim, uma das funções do fotógrafo é pensar em como exteriorizar o mundo da narrativa. Realizar o exercício de *olhar pela janela*, ver o mundo ao seu redor e relacioná-lo com aquele que se compõe no filme. Realizar uma criação naturalista ou não, equivalente ou distante do que se vê no quintal. Câmera foi! Informa o artista que monitora o registro daquele baile de reflexos e sombras.

2. DO SERTÃO IMAGINÁRIO À FICÇÃO DE CINEMA



Quadro 2 – “Eu fui embora, mas dessa vez eu levei o Sertão comigo”. Gonzaga, 2012.

Em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, Bergson (1988:16) diz que “quando se diz que um objeto ocupa um grande espaço na alma, ou até que a ocupa totalmente, apenas se deve entender com isso que a sua imagem modificou o matiz de mil percepções ou recordações, e que neste sentido as penetram”. É o caso do *Choque Luminico* e do efeito da paisagem sertaneja, relatado por Antônio Luiz Mendes (2015, apêndice B) quando diz que o Sertão “oferece inesgotáveis possibilidades na sua rude beleza”. Nesse caso, Mendes cita como exemplo as molduras criadas pelos garranchos da caatinga, o verdejar da paisagem após a chuva, “os mandacarus e xique-xiques explodindo suas flores efêmeras, a imponência do juazeiro valente, os recortes das serras no horizonte contra um céu azulíssimo e nuvens brancas de aparência sólida formando figuras que excitam a imaginação”. Trabalhar em espaços amplos de ambientes externos pode alimentar a criatividade do fotógrafo e sugerir a ele diferentes modos de compor o quadro, de organizar os elementos dentro da janela cinematográfica, de captar os reflexos, as existências reveladas ou suprimidas das coisas. Como já colocamos, o Sertão pode ser – concomitante ou isoladamente – paisagem, espaço e personagem. Assim como faz Antônio Luiz Mendes ao relatar sua percepção sobre as possibilidades criativas estimuladas pelos espaços de Sertão, José de Alencar, Rachel de Queiroz, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Ariano Suassuna e Guimarães Rosa, entre outros, estabeleceram, através da literatura, imaginários acerca desses espaços e de suas luzes:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos, ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala (RAMOS, 2013, p. 9).

O Sol ardentíssimo cõa através do mormaço da terra abrasada uns raios baços que vestem de mortalha lívida e poenta os esqueletos das árvores, enfileirados uns após outros como uma lúgubre procissão de mortos (ALENCAR, 1900, p. 51).

E conceição, com o farol de querosene pendendo do braço, passou diante do quarto da avó e entrou no seu, ao fim do corredor. Colocou a luz sobre uma mesinha, bem junto da cama – a velha cama de casal da fazenda – e pôs-se um tempo à janela, olhando o céu. E, ao fechá-la, porque soprava um vento frio que lhe arrepiava os braços, ia dizendo: - Eh! A Lua limpa, sem lagoa! Chove não! [...] E, deitada, à luz vermelha do farol, que ia enegrecendo o alto da manga com a fumaça preta, na calma da noite sertaneja, enquanto no quarto vizinho a avó, insone como sempre, mexia as contas do rosário, Conceição ia se embebendo nas descrições de ritos e na descritiva mística, e soletrava os ásperos nomes com que se invocava Deus, pelas terras do mundo. Até que Dona Inácia, ouvindo o cuco do relógio cantar doze horas, resmungou de lá: - Apaga a luz, menina! Já é meia noite! (QUEIRÓZ, 1996, p. 8-9).

Durante toda sua história o Cinema Brasileiro manteve relações com a literatura e com diversos outros modos de arte adaptando declaradamente determinadas obras ou utilizando-as como inspiração, sem um apego tão forte ao original quanto a exigida por uma adaptação literal. Não tratamos aqui de encontrar ou mostrar algo melhor ou pior na adaptação de uma história de um meio para outro: se assim fizéssemos, correríamos o risco de utilizar do “discurso eligiaco de perda” (STAM, 2006:20) que lamenta o que pode ter se perdido durante a transição e ao mesmo tempo ignora o que se ganhou. Desse modo, observamos as particularidades e a potência de sentido empregada por cada uma das linguagens e os dados que emergem das relações estabelecidas entre os suportes.

A adaptação é, potencialmente, a maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua. Ela pode ser um exemplo daquilo que Bakhtin chama de ‘ver em excesso’, o processo de relativização recíproca e de complementaridade de perspectivas pelo qual indivíduos e comunidades, e, eu acrescentaria, mídias, aprendem uns com os outros. [...] O cineasta pode dar corpo e som à visão do escritor. A adaptação pode se tornar uma outra forma de ver, ouvir e pensar o romance, mostrando aquilo que não pode ser representado a não através do filme. O ‘ver excesso’ do cinema [...] pode iluminar os cantos escuros e panos de fundos dialógicos dos clássicos do mundo literário (STAM, 2008, p. 468).

Apesar de Robert Stam tratar especificamente da tradução de um meio para outro – da literatura para o cinema, essas questões também podem ser levantadas acerca do mundo visível, do mundo real que é apresentado ao fotógrafo e traduzido por ele em imagens. Em imagens compostas por seus desejos e por seus estilos, tendo o roteiro como ponto de partida, além da comunhão de suas ideias com as ideias dos demais setores técnico-artísticos envolvidos na produção.

É tão difícil imaginar e em seguida traduzir em palavras o que imaginamos! Quando nos entregam um roteiro, procedemos da seguinte forma: fazemos uma primeira e rápida leitura, pensando unicamente na história e no clima geral do filme. Durante uma segunda leitura – desta vez lentamente e em detalhe, - observamos as diferentes sequências para compreender as exigências de cada uma delas e sobretudo (*sic*) para descobrir aquilo que nos sugerem, aquilo que guardam. É possível que já numa primeira leitura tenhamos uma ideia do clima ou da ambientação. Mas, de qualquer forma, várias leituras serão necessárias para termos uma ideia sobre a cor ou a sua falta na imagem. Se nós a queremos nítida e contrastada ou, ao contrário, suave e difusa. Sem falar em todas as outras variantes possíveis, que não são poucas. Nossa ideia deve coincidir com o desejo do diretor. Uma das possibilidades é estudar com ele outros filmes, fotos, uma ou outra escola de pintura, para assim tentar se aproximar do gênero de imagem que corresponda ao projeto. (ARONOVICH, 2011, p. 71-72).

Como na literatura, em algumas das concepções mais recorrentes do imaginário popular, o Sertão é o ambiente dos retirantes, do cangaceiro, do trabalhador rural e do pequeno proprietário de terras que espera pela chuva. A pele enrugada, como a terra rachada, castigada pelo Sol e as olheiras resultantes das noites mal dormidas, entre outros elementos, conferem aos personagens a aparência sofrida de quem vive em condições pouco confortáveis. A estiagem pode estender-se por vários dias, meses, até por anos. O céu limpo e claro não demonstra sinal de chuva, com pouca ou nenhuma nuvem. Uma luz de natureza dura e intensa reforça a paisagem de solo rachado e vegetação escassa. À noite, o céu sem nuvens é iluminado pelas estrelas e pelo luar. No chão, na ausência de energia elétrica, o que ilumina os vilarejos, as casas, as festas e as reuniões de amigos são as luzes dos candeeiros, das tochas e das fogueiras. Esse é um Sertão possível, uma das acepções visuais que se projetam nas assimilações coletivas sendo o Cinema um dos responsáveis por essas difusões. Diversas abordagens sobre a miséria sertaneja podem ser observadas ao longo da história cinematográfica brasileira. No período que selecionamos para estudo, um caso simbólico pode ser visto na intercessão de Nossa Senhora por João Grilo em *O auto da compadecida* (2000):

Pelejou pela vida desde menino. Passou sem sentir pela infância. Acostumou-se a pouco pão e muito suor. Na seca comia macambira, bebia o sumo do xique-xique, passava fome. E quando não podia mais, rezava, quando a reza não dava jeito, ia se juntar a um grupo de retirantes, que iam tentar sobreviver no litoral, humilhado, derrotado, cheio de saudades. E logo que tinha notícia da chuva, pegava o caminho de volta, animava-se de novo, como se a esperança fosse uma planta que crescesse com a chuva, e quando revia sua terra dava graças a Deus por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé (Fala de Nossa Senhora no filme *O auto da compadecida*, 2000).

Concebido como narrativa seriada para TV, criado a partir da peça de Ariano Suassuna, *O auto da compadecida* é um exemplo desse imaginário clássico. Destacamos algumas palavras: *Pelejou, seca, macambira, xique-xique, fome, reza, sobreviver, humilhado, saudades, chuva, volta, novo, esperança, planta, graças, Deus, sertanejo, pobre, corajoso e fé*. Essas expressões configuram alguns *pontos-chave* difundidos pelos meios de comunicação. Diante dessas ideias, fazem sentido exclamações de surpresa como a do caminhoneiro César (Othon Bastos) que dialoga com Dora (Fernanda Montenegro) em *Central de Brasil* (1998) ao redor de um candeeiro no meio da noite: “No Sertão, também faz frio”. O conteúdo da fala e a necessidade de aquecer suspendem a amplamente difundida impressão de Sertão quente. Faz-nos lembrar de que a noite existe em todo lugar, ali inclusive. E, oposta ao dia, fria⁷. Quanto às imagens, se visionadas em uma sala de cinema ou tão escura quanto, elas possibilitam a união dos dois mundos (o de dentro e o de fora da tela) através da escuridão, tornando-os mais integrados do que em qualquer outro momento. A metáfora transborda da tela.

Nesses itinerários, vamos do Sertão pernambucano ao julgamento final, onde nos encontramos com Cristo, Maria, Diabo, anjos, as portas do inferno se abrindo em *O auto da compadecida*. Quem sabe realmente como é a face de Jesus, de sua Mãe e de Lúcifer, o anjo da luz? Quem sabe de fato como é o visual do inferno ou do mundo dos mortos? Viajamos por um Sertão mítico, colorido, amarelado e saturado em *O homem que desafiou o diabo* (GÓES, 2007), adaptação de *As pelejas de Ojuara*, de Nei Leandro de Castro; revivemos a épica história de *Guerra de Canudos* que nos transporta ao universo árido de Monte Santo; *Mutum* (KOGUT, 2007), inspirado em Campo Geral, de Guimarães Rosa, nos leva ao Sertão mineiro através da perspectiva de uma criança; com o *Céu de Suely* (AÏNOUS, 2006), vamos até Iguatu, um mundo marcado pelo aspecto de ‘lugar de passagem’; *Narradores de Javé* (KAFFÉ, 2003) nos guia através da oral por um Sertão inundado pela água; navegamos no rio São Francisco em *Espelho D’água* (CEZAR, 2004); pegamos carona em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (GOMES, 2005), um *road movie* sertanejo marcado por uma luz estourada. A partir da imaginação dos autores de cinema, tudo se materializa diante dos olhos do espectador. Somos apresentados, expostos, imersos nessas realidades, sem precisar sair do lugar, sem abandonar a segurança da sala de cinema ou da poltrona diante do *home-vídeo*. Por trás dessas – ou paralelas a elas – e de tantas outras abordagens do cinema, há diversas outras formas de manifestar e pensar o Sertão. Na

⁷ Antônio Luiz Mendes (2015, Apêndice B) também faz menção ao frio da noite sertaneja: “Uma experiência que vivi, não relacionada à fotografia, mas pessoalmente, foi o tremendo frio que passei quando fiz a primeira noturna na caatinga. Isso foi durante as filmagens de Guerra de Canudos. Nunca imaginei que poderia sentir tamanho frio naquele ambiente! Tive que fazer apelo aos cobertores do figurino para conseguir trabalhar! Vivendo e aprendendo!!!”.

música, na literatura, praticamente em qualquer forma de arte. E o Sertão é mutável. Se diante dele permanecem semicerrados os olhos de quem vê a paisagem, adaptando-se à luz advinda “dura” de um Sol livre de difusor que atinge diretamente tudo que a ele se expõe, se seco e cinza, basta a chuva para fazê-lo colorir e florir, novamente, *vestir-se de esperança*.

O Sertão clássico do imaginário popular – da seca, da fome, da miséria – é aquele que expulsa o homem que o habita e faz dele um retirante. Nota-se que muitas vezes partem saudosos ou tem um dia o desejo de voltar, como é possível perceber em *A triste partida*, de Patativa do Assaré: “*Nós vamo (sic) a São Paulo / Que a coisa tá feia / Por terras alheias nós vamos vagar [...] Se o nosso destino / Não for tão mesquinho / Aí pro mesmo cantinho / Nós torna (sic) a voltar*”. Em *Gonzaga* (SILVEIRA, 2012), Luiz Gonzaga – vivido por Adélio Lima e por Chambinho do Acordeom – configura um Sertão que viaja com o homem: “eu fui embora, mas dessa vez eu levei o Sertão comigo”, diz o cantador ao sair de Exu pela segunda vez. Mesmo que várias de suas performances sejam representadas em teatros e casas de *shows*, reproduções de Sertão estão presentes na cenografia dos palcos, que contém imagens de Sol e cactos, e nas vestes de vaqueiro (Quadro 2) utilizadas pelo personagem. O filme traz à tona algo difícil de fotografar: o interior do homem, seu estado de espírito e bagagem cultural, vivências de mundo. Para tanto, transforma Gonzaga em um porta-voz de sua terra, uma luz sertaneja, através do figurino. Vemos vestes semelhantes também em *O homem que desafiou o Diabo*, quando Araújo se transforma em Ojuara; vemos as roupas de couro cobrindo os personagens nas cenas sertanejas de Romance, narrando uma versão de Tristão e Isolda – com direito a repente e cordel. Entre diversos outros exemplos, essas vestes se demonstram recorrentes no Sertão. É o chapéu de couro quem protege a cabeça contra o Sol forte e é a pele da roupa quem protege o corpo contra os arbustos e contra a insolação. Remete ao que se lê em *Os sertões* onde Euclides da Cunha descreve a figura do vaqueiro e sua armadura. Em ambos os casos, a luz do Sol transfigura, invade as paisagens e personagens em suas dimensões físicas e psicológicas.

O vaqueiro criou-se em condições opostas. Em uma intermitência, raro perturbada, de horas felizes e horas cruéis, de abundância e misérias, tendo sobre sua cabeça, como ameaça perene, o Sol, arrastando de envolta no volver das estações, períodos sucessivos de devastações e desgraças. Atravessou a mocidade numa intercadência de catástrofes. Fez-se homem, quase sem ter sido criança. Salteou-o, logo, intercalando-se agruras nas horas festivas da infância, o espantinho das secas do sertão. Cedo, encarou a existência pela sua face tormentosa. É um condenado à vida. Compreendeu-se envolvido em combate sem tréguas, exigindo-lhe imperiosamente a convergência de todas as energias. Fez-se forte, esperto, resignado e prático. Apressou-se cedo, para a luta. O seu aspecto recorda, vagamente, à primeira vista, o de guerreiro antigo exausto de refrega. As vestes são uma armadura. Envolto no gibão de couro curtido, de ode ou vaqueta; apertado no colete, também de couro;

calçando as perneiras, de couro curtido ainda muito justas, cosidas às pernas e subindo até as virilhas, articuladas em joelheiras de sola; e resguardados os pés e as mãos pelas luvas e guarda-pés de pele de veado – é como a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo. Esta armadura, porém, de um vermelho pardo, como se fosse de bronze flexível, não tem cintilações, não rebrilha ferida pelo Sol. É fosca e poenta. Envolve ao combatente de uma batalha sem vitórias... (CUNHA, 2011, p. 122)

Entre os filmes do *corpus*, detectamos as seguintes relações entre as histórias e outras formas de arte: *Guerra de Canudos* e *Os sertões*, de Euclides da Cunha; *O auto da compadecida* e a peça de Ariano Suassuna; *Abril Despedaçado* e o romance homônimo do albanês Ismail Kararé; *A máquina* e o romance homônimo de Adriana Falcão; *Canta Maria* e *Os desvalidos*, de Francisco J.C. Dantas; *Mutum* que conta, sobre os ombros de uma criança, fragmentos dos dramas do Sertão de Guimarães Rosa; *O homem que desafiou o Diabo* e *As pelepas de Ojuara*, de Ney de Castro; *Romance*, filme que foca no teatro e cria uma releitura de Tristão e Isolda no Sertão Nordeste; *O menino da Porteira* e a música de mesmo título composta em 1955; *Faroeste Caboclo* e a música homônima de Renato Russo. Além disso, filmes como *Baile Perfumado*, *Corisco e Dadá*, *O cangaceiro*, *O caminho das Nuvens*, *Narradores de Javé*, *Espelho d'água*, *Dois filhos de Francisco*, *Meteoro*, *Orquestra dos Meninos*, *Lula – O filho do Brasil* e *À beira do Caminho* refletem criações que partem de outros modos de imaginário, transitando entre fatos reais, mitos, história oral e fazendo releituras do próprio cinema. Assim, mesmo nas criações originais, o Cinema de Sertão sempre tem origem em algum outro modo de imaginário e esses alicerces são terrenos profícuos para a atividade do diretor de fotografia que precisa estabelecer e materializar seus desejos e necessidades de imagem. “Nós devemos contar com a linguagem da luz aquilo que nos transmite o roteiro. Ou seja: expor – no sentido fotográfico do termo – uma história” (ARONOVICH, 2011, p. 73).

Você recebe o roteiro. Mal conhece o diretor. Não sabe se vai fazer o filme dele ou não. Começa a ler. Logo na primeira sequência, você começa a criar imagens para aquele texto. Você não sabe onde será filmado, nem com que atores, não sabe nada. Só vai lendo nomes e situações e criando imagens. Essas imagens, depois, não o abandonarão mais. Mesmo confrontando com as opções reais, que são os atores e as locações, você tentará encaixar aquelas imagens no filme. Foram essas as imagens que se formaram, espontaneamente, na sua cabeça, enquanto você lia o texto pela primeira vez. São elas que você gostaria de ver na tela. Elas foram a sua primeira reação àquelas palavras. Não são mais as ações de um filme nem os diálogos de um ator, são as *suas* imagens, é o *seu* livro. Essa não é uma experiência exclusiva de diretores de fotografia ao lerem um roteiro pela primeira vez. Todo mundo faz isso ao ler um romance. Cada pessoa tem o seu primo Basílio pessoal, seu Meursault ou seu Kurtz, e estes não corresponderiam aos de qualquer outro leitor (MOURA, 2010, p. 234-235).

O exercício do fotógrafo consiste em “criar um conceito geral para as imagens do filme”, “prever soluções para os problemas técnicos” (MOURA, 2010, p. 238) e materializar as ideias do diretor e o sentido do roteiro. Ainda que um dos critérios utilizados para a seleção dos filmes do *corpus* dessa pesquisa seja a referência visual objetiva sobre cenários de Sertão, filmes como *Dois filhos de Francisco* e *O menino da Porteira* adquirem sentidos sertanejos também fora dessas menções visuais. Fazem isso através de outros aspectos do produto cinematográfico, como o roteiro e a trilha sonora, adjacentes de perspectivas sertanejas. *Dois filhos de Francisco* é uma adaptação biográfica de uma dupla de artistas do gênero musical denominado Sertanejo e a *O menino da porteira* é uma tradução que parte da música homônima composta por Tadeu Vieira e Luizinho e uma releitura do filme de mesmo nome, gravado pelo mesmo diretor (Jeremias Morais Filho) em 1976, cujo personagem principal era interpretado pelo cantor de música sertaneja Sérgio Reis. Na versão de 2009, quem dá vida ao protagonista da história é Daniel, também músico de gênero sertanejo. Nesse sentido, podemos lembrar ainda *Tapete vermelho*, *Meu pé de laranja lima* e *Vida de Menina*, narrativas que se passam em um Sertão mineiro de visual, digamos, menos agressivos que o do Sertão nordestino. Em todos esses casos, a imagem, não desvinculada dos demais elementos do filme, absorve sentidos que entremeiam sua poesia e nos mostram que o Sertão tem múltiplas faces. Uma dessas faces é apresentada da perspectiva do fotógrafo Nonato Estrela ao relatar em entrevista cedida à Associação Brasileira de Cinematografia – ABC a sua experiência da criação e captação da imagem do filme *Olhos Azuis*⁸.

Olhos Azuis foi produzido em Super 16, filmado com Aaton Xtera. " Foi difícil! Como gastar pouca grana e ter um bom resultado. Sempre é essa questão, não é? Na época foi nossa opção! O filme se divide em dois visuais, basicamente: a sala da imigração americana e o sertão brasileiro. Primeiro pensamos fazer a sala americana super limpa, um lugar asséptico. O Nordeste seria mais agitado, mais poeirento. Depois de várias reuniões, uma luz se acendeu no meio daquele papo todo. O diretor José Joffily veio com uma idéia inusitada: ele achou que seria melhor fazermos tudo ao contrário, que ficaria mais coerente com a história. Dito isso, invertemos: limpamos o Nordeste e sujamos a sala de imigração. Usei um filme 500 ASA para a sala de imigração, procurando o grão para sujar a imagem e uma câmera nervosa crescente que vai evoluindo com o conflito entre os personagens. No Nordeste, optei por um material mais liso, tanto no movimento quanto na cor, usando um filme 250D. Tudo Kodak! Acho que funcionou!

De modo semelhante, Adrian Tejjido diz para a revista *Luz e Cena*⁹ que filmou *Gonzaga* em 35mm, utilizando uma *Arriacam* com objetivas *Master Prime* e que buscavam na

⁸ Disponível em: <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=276&/nonato-estrela-e-premiado-em-miami>

⁹ Ano XVI - dezembro 2012 - Nº 161

película a textura do grão, fundamental para retratar o sertão e o Rio nas décadas de 20 e 50. Diz também que, por razões de resistência e por possibilitarem um tom mais real, decidiram trabalhar com *maxi brutes* com lâmpadas azuis, abrindo mão de um refletor HMI (*Hydrargyrum Medium-Arc Iodide*) para a porção sertaneja do filme. Adiciona ainda que decidiu, junto com o diretor de arte, Claudio Amaral Peixoto, deixar o Sertão da década de 20 mais monocromático em contraponto com a maior quantidade de croma na porção urbana da história, situada no Rio de Janeiro. Para a década de 80, diz que optaram por um *look* mais realista. Por fim, revela que filmaram praticamente todo o sertão em dias nublados e que enfrentaram algumas chuvas que enlamearam o set. Em Gonzaga, utilizaram películas Kodak Vision 3 5201 (ASA 50) e 5219 (ASA 500) que foram digitalizadas pela Casablanca / Teleimage e “pintadas” na Cinecolor. Mais do que relatar o processo de produção da fotografia, quando Nonato e Adrian falam das escolhas técnicas para cada momento das histórias, os fotógrafos estão falando dos conceitos estabelecidos para a narrativa que abrangem desde a paleta de cor e opções de saturação até a escolha do tipo de película, câmera, luz e lentes empregados.

[...] se espera que o conceito guie o fotógrafo, e que esse norte dê a ele as imagens e as luzes do filme. Tendo essa “carta do tempo” para nos guiar, não há necessidade de criar e raciocinar a cada cena: índios, luz no chão; padres, no teto. Ninguém nunca irá entender por quê, mas sentirá que existe algo ali a nos guiar. A mim, durante a filmagem, e ao olhar do público, na hora da projeção. É delirante, é exagerado, mas é fundamental. (MOURA, 2009. p. 259).

Podemos citar alguns outros exemplos de conceitos empregados nas narrativas: em *O homem que desafiou o diabo*, o Sertão é registrado basicamente de duas formas distintas, sendo que cada uma dessas formas está relacionada ao estado da narrativa. A partir do momento em que Araújo se transforma em *Ojuara* (Quadro 3), a imagem se torna mais saturada com maior predominância de luz / cor amarela. Esse artifício é perceptível na cena em que o personagem luta com o Diabo: a luz amarela aparece quando surge o antagonista e se desfaz quando o antagonista é derrotado, voltando a compor tons de cor mais próximos da neutralidade. Em *Narradores de Javé* (Quadro 4) ocorre algo semelhante: temos modos de iluminação e de cor distintos a depender dos tipos de narrativas. O filme inicia em uma cena de exterior noite com cores e luz correspondentes àquelas do nosso imaginário cotidiano e assim permanece quando passa a ilustrar a história oral contada na mesa do bar. Quando, no entanto, a narrativa caminha através das narrações fantasiosas do povo de Javé, a imagem adquire novas cores e tons. Em

outros momentos, têm-se tons dourados, negros, como um *bleach by pass*¹⁰. Em outros, as cores são supersaturadas ou, opostas a isso, de baixa saturação, onde a vegetação abandona a coloração esverdeada para tomar tons ocres, marrons, e a terra perde seus tons amarelados e laranjas. Em *O céu de Suely* (Quadro 5), há uma reserva do terço superior na maioria dos planos, sendo, quase sempre um espaço de menor massa. Há um céu constante, com poucas nuvens, que, nas cenas de exterior dia, detém tom de azul intenso, comum dos horários que circundam o meio do dia, exceto nos momentos de pôr do Sol, quando o mesmo adquire as nuances alaranjadas que são característicos em tomadas realizadas nesses horários. O conceito, aqui, diz respeito principalmente ao enquadramento, posicionamento da câmera e à valorização do céu, do excesso de teto. O azul também se faz constantemente presente na cenografia e no figurino. De algum modo, o céu está sempre presente. A já citada transposição da história de Tristão e Isolda para o Sertão Nordestino, no filme *Romance* também nos interessa citar e observar: a história do filme se inicia no Rio de Janeiro e tem como plano de fundo a atividade artística do teatro. Com os desdobramentos da narrativa, no entanto, os personagens são transportados ao espaço sertanejo para uma realização de TV. Nesse espaço, vemos transitar os personagens vestidos com roupas de couro, como os vaqueiros descritos por Euclides da Cunha, e, no ápice do conflito, vemos surgir o tio de Tristão sobre seu cavalo, em contraluz (Quadro 6). Em seguida, vemos os dois, frente a frente, como que se preparando para um duelo de faroeste. Sob a luz do Sol sertanejo se desenrola o conflito de uma narrativa medieval – talvez ainda mais antiga. “Amigos que hoje encontro em dias de boa sorte / Escutem o meu romance de amor, de vida e de morte / Entre Tristão e Isolda aqui nas terras do Norte”, canta o repente que resume e introduz o deslocamento da fábula para o Sertão Nordestino.

¹⁰ Método de revelação que ignora o banho de branqueamento da película (que remove o excesso de prata) conferindo à imagem um tom de alto-contraste. Pode ser realizado tanto no negativo quanto, mais decorrente, nas cópias de exibição. É um método de origem analógica que também pode ser imitado nos processos digitais através dos recursos de gradação de cor.



Quadro 3 - Estados de cor e luz em *O homem que desafiou o diabo*, 2007.



Quadro 4 - Variações narrativas da cor em *Narradores de Javé*, 2003.



Quadro 5 - Cor e composição como conceito fotográfico em *O céu de Suely*, 2006.



Quadro 6 – “Tristão e Isolda nas terras do Norte” em *Romance*, 2008.

3. PANORAMA DAS LUZES E DAS SOMBRAS NO SERTÃO DO CINEMA

Guiado por um conceito que emerge do roteiro, o fotógrafo é convidado a encontrar, a pensar a iluminação e a forma das imagens que comportarão a porção visual do filme. Para isso, o diretor de fotografia esboça seus planos de luz e sombra, se imagina diante do set e seleciona os refletores e equipamentos necessários para a realização das referidas imagens. Caso a caso, ele escolhe fotografar usufruindo de luz natural (proveniente do Sol, principalmente) ou de uma luz artificial, estimulada. O artifício, aqui, é a criação de uma informação visando à construção da imagem. É acender ou apagar um refletor. Acendendo, cria-se a luz. *Fiat lux*. Apagando, cria-se a escuridão. Riscar um fósforo, acender uma fogueira ou um candeeiro são pequenos atos manuais que evidenciam a potência e o domínio do homem sobre a chama e sobre a luz. Bachelard escreveu, em meados do século XX¹¹, que a lâmpada elétrica nunca nos daria as fantasias da “lâmpada viva que, com o óleo, fazia luz”. A eletricidade, no entanto, pode nos proporcionar outros devaneios, como veremos adiante. Por enquanto, é importante atentarmos para a potência de criação de sentido da iluminação através da ação do homem que se constitui *sujeito do verbo acender*.

Entramos na era da luz administrada. Nosso único papel é o de ligar o interruptor. Somos apenas o sujeito mecânico de um gesto mecânico. Não podemos mais aproveitar deste ato para nos constituirmos, com orgulho legítimo, em sujeitos do verbo acender (BACHELARD, 1989, p. 92-93).

Dentro do conjunto dos filmes observados, pudemos identificar aplicações da luz solar – dura e difusa; visualizamos a poeira enquanto matéria dispersa no ar, denunciando o caminho da luz; encontramos o corpo da lua enquanto símbolo de passagem do tempo; vimos faróis solitários cruzando paisagens escuras nas estradas; transitamos entre a luz pública e a luz privada; sentimos a iluminação exterior e interior do homem, seja ela estimulada pela chama, pelo filamento aquecido através de uma descarga elétrica, engendrada pela escuridão ou vivificada pelos *flashes* dos raios e relâmpagos que acompanham ou anunciam a chuva. Nesse capítulo, trazemos algumas das sensações estimuladas por cada um desses modos de luz e demonstramos que os mesmos podem apontar tanto para uma projeção lúdica quanto para

¹¹ O texto original, *La flamme d'une chandelle*, foi publicada pela primeira vez em 1961 através da *Presses Universtaires de France*.

modos naturalistas ou realistas de representar nossa criatividade e imaginação sobre o universo Sertanejo.

O fato de nos parecer importante justificar as fontes de luz nos cenários, não significa que sejamos fervorosos adeptos do naturalismo. Mas partir de uma concepção realista da luz, para em seguida acrescentar-lhe os toques necessários, as pinceladas, me parece ser uma boa base. Diríamos que os toques e as pinceladas em questão destruiriam em parte o naturalismo “real”, transformando-o talvez neste naturalismo “mágico”, tão caro ao continente latino-americano. (ARONOVICH, 2011, p. 67).

3.1. De dia, o Sol.

No artigo *Desafio da luz tropical*, escrito por Carlos Ebert e publicado no *site* da Associação Brasileira de Cinematografia em 2010, o autor expõe algumas percepções sobre os registros da luz tropical ao longo dos anos. Em entrevista gentilmente concedida à nossa pesquisa¹², o fotógrafo relatou que seu estudo

[...] teve origem na observação de que os pintores paisagistas do séc. XIX fugiam do contraste da Luz Tropical, sendo que na pintura sempre teriam os meios adequados para reproduzi-lo sem muito problema, além – quem sabe, das despesas com a compra de pigmento preto. [...] Como a formação do olhar artístico nas artes visuais em geral se dá a partir de obras realizadas em latitudes mais altas, elas reproduzem uma luz mais horizontalizada, menos intensa e geradora de menos contraste, o que causa estranhamento quando nos deparamos com imagens tomadas com o Sol a pino dos trópicos e com um *skylight* com mais de 10.000°K (EBERT, 2015).

No cinema, sempre enfrentamos desafios semelhantes. Uma das respostas a esse desafio está justamente nas principais marcas visuais promovidas pelo Cinema Novo, com a prioridade de expor para as sombras, que resultava em superexposição das áreas iluminadas pela luz direta do Sol. Era um modo de enfrentar essa luz intensa e estar submisso a ela, na condição humilde de um fotógrafo a serviço da narrativa do tempo e do espaço. Esse *estandarte* da fotografia também ajudava a transmitir grande parte do clima, do *grito* tão característico do Cinema dos anos 60 que tinha uma estética amparada pela literatura e contextualizada em um momento político delicado.

Nelson Pereira dos Santos (n. 1928), Ruy Guerra (n. 1931) e Glauber Rocha (1939 – 1981), elaboraram suas estéticas a partir da literatura e da cultura sertanejas, pulsando o que o Brasil possuía a seus olhos de mais característico e autêntico de um lado, e de mais representativo, quer dizer simbólico da situação sociopolítica do Brasil nos anos de 1960, de outro. O impacto da

¹² A entrevista na íntegra pode está disponível no Apêndice III dessa dissertação.

problemática nordestina está igualmente ligado à consciência política dos realizadores que lutam pela defesa de um cinema diferente do modelo norte-americano, a exemplo de seus pares na Europa (o neorealismo e a *Nouvelle Vague*) [...]. Eles encontraram na gesta sertaneja o fio condutor de uma história que representa a do país, a literatura que trata do Nordeste e a tradição do cordel tendo constituído uma fonte de inspiração fundamental para o seu cinema. Assim, no cinema, o sertão [...] não aparece mais somente como um dos terrenos fundadores de nação, mas como uma metáfora do Brasil preditatorial nos diferentes modos de expressão artística, popular ou erudita no cinema (DEBS, 2010, p. 27-28).

A luz estourada movia o filme para a frente, não acanhava a narrativa, não se deixava intimidar, de modo semelhante às feições naturais que retratava: a agressividade da luz sertaneja, tropical, avança sobre qualquer pessoa que a ela se expõe. Nem mesmo é necessária a existência de uma câmera fotográfica para notá-la. Os já citados olhos semicerrados são marcas desse confronto. Essa exposição provoca o que Aronovich chama de *choque lumínico* ao dizer que, à época das gravações de *Os fuzis* (Guerra, 1963), ir para o nordeste, para um argentino, era “como *aterrizar* num outro planeta”. O fotógrafo diz ter literalmente “pirado” diante do lugar de realização do filme, Milagres, na Bahia, e, se até então, ali, no começo de sua carreira, fora influenciado por um cinema “com temas muito urbanos e uma forma de filmar muito clássica até” o *choque lumínico* quebrou todos os seus paradigmas:

Ele me afetou de tal maneira que tive que repensar a fotografia, e a partir desse instante, nunca mais a pensei (a fotografia de cinema) da mesma maneira. E diria até que mesmo hoje em dia, na Europa, trinta anos depois de ter chegado, continuo com essa ideia transformada pelo *choque lumínico* (ARONOVICH, 2010).

Além de *Os fuzis*, *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* são outros dois exemplos de uso conceitual da superexposição da luz do Sol, modo poético de imagem que deixa de ser tão recorrente em filmes coloridos. Com exceção de *Cinemas*, *Aspirinas* e *Urubus* (2006) e, com menor intensidade, *Olhos azuis* (2009), nenhum outro filme entre os elencados no *corpus* desse trabalho utilizou predominantemente desse tipo de imagem, “estourando” a luz sobre a paisagem para deixar as faces à mostra. Isso pode, de repente, estar relacionado às demandas do tempo de cada obra ou mesmo ser um resultado da busca por contornar o que, na imagem multicolorida, pode vir a ser considerado um erro técnico, quando não for uma decisão artística declarada. Por que optar estourar as altas luzes em uma película colorida quando os dispositivos já possibilitam a realização de uma exposição equilibrada? Por diversos motivos, sendo os mais fortes os de assumir a agressividade da luz e da paisagem, especialmente no caso de *Cinema*, *Aspirinas* e *Urubus*, onde temos um Sertão Nordestino apresentado aos olhos de *Johann* (Peter Ketnath), um personagem estrangeiro, especificamente, um alemão. Algo

semelhante ocorre em *Olhos Azuis*: vemos, pela janela do carro, a luz estourada. Dentro do carro vemos *Bia* (Cristina Lago), uma garota de programa brasileira, e *Marshall* (David Rasche), um senhor norte-americano, em estado delicado de saúde. Enquanto estética incorporada intencionalmente, a superexposição (Quadro 7) pode funcionar, pois o excesso de luminosidade da imagem pode gerar um incômodo no espectador, aproximando-o da sensação dos personagens e de uma experiência de como poderia ser estar nesses espaços áridos, quentes, inóspitos.



Quadro 7 – Superexposição. Vidas Secas, 1964; Cinema, Aspirinas e Urubus, 2005; Olhos Azuis, 2010.

Até o momento, e pelos próximos 5 bilhões de anos¹³ – que é a expectativa de vida restante de nossa estrela mais próxima, existe uma certeza relativa de que o Sol nasce e se põe todos os dias. Entre o amanhecer e o entardecer, existe todo o percurso que ele traça em nosso céu. Mas isso bem pode ser uma ilusão, visto que o Sol permanece a uma distância regular da Terra e dos demais planetas que, no modelo heliocêntrico, giram ao seu redor mostrando a ele, cada um, uma face por vez. Para a face iluminada, é dia. Para a face oposta, é noite. Nas regiões tropicais da Terra, temos aproximadamente onze horas de dia, onze horas de noite, meia hora de alvorada e meia hora de *lusco fusco*, sendo que isso pode variar para mais ou para menos tempo de dia ou noite a depender da estação. Para facilitar o entendimento, vamos pensar que o Sol (Quadro 8) se desloca ao longo do nosso céu por um período de doze horas diárias e a qualidade da luz que chega aos homens e aos espaços difere nos momentos iniciais, médios e finais desse intervalo. Nas zonas temperadas, a luz se dispersa por uma área maior de modo horizontalizado. As temperaturas também são mais amenas. Assim, tem-se também a luz horizontal como característica nativa. No sentido oposto, na zona tropical, nós, fotógrafos, temos algumas horas no começo e no fim da diária para registrar uma possível luz mais suave. Se desejarmos mais do que isso, teremos que simulá-la. Eventualmente, há nuvens no céu, cobrindo o Sol e transformando uma luz direta (dura) em difusa (suave). Eventualmente,

¹³ Resposta físico Dr. Carlos Enrique Navia Ojeda, professor da Universidade Federal Fluminense, para a pergunta *Quantos anos tem o sol?* postada no *Blog do Rex* da revista *Ciência Hoje das Crianças*, versão da publicação científica *Ciência Hoje* destinada ao público infantil. <http://chc.cienciahoje.uol.com.br/quantos-anos-tem-o-sol/>. Acessado em 06 de Outubro de 2015.

também temos morros, chapadas, vegetações e montanhas no horizonte que retardam o nascer e apressam o pôr do Sol, deixando o dia útil da fotografia ainda mais curto.

Como a Terra é inclinada, os raios do sol chegam em ângulos diferentes. Um raio de sol sobre os trópicos atinge o solo na vertical. Faz calor. No hemisfério norte, esse mesmo raio de sol chega obliquamente. Sua superfície fica espalhada numa superfície três vezes maior, esquentando três vezes menos. Faz frio. No norte, é inverno. No sul, é verão. O eixo inclinado da terra nos dá as estações (*Espaçonave Terra*, 1996, Episódio 1, série de TV).



Quadro 8 - Movimento do Sol em Monte Santo – BA em 16-06-2015. Criação do autor.

O Sol é a principal fonte de luz em tomadas de exterior/dia do cinema e sua luz pode chegar à Terra de duas formas: direta ou difusa. Quando a luz do Sol atravessa a atmosfera sem passar por obstáculos densos o suficiente para espalhá-la em mais de uma direção, é dura e produz sombras nítidas. Fica muito evidente a fronteira entre o claro e o escuro. Se, por outro lado, há uma nuvem ou obstáculo denso no percurso da luz, a mesma é bloqueada ou difundida, os raios espalham-se de modo disperso, não mais em apenas uma direção. Em *Faroeste Caboclo* há uma luz suave na infância e juventude de João (Quadro 10), em Santo Cristo – BA. Um Sertão cinzento, nublado, seco, com baixa saturação das cores. A presença das nuvens parece aumentar a esperança da chuva, embora a luz suave provocada por elas não pareça amenizar o calor, o tempo abafado. Também não ajuda a diminuir a necessidade da água. Mesmo quando ensolarado, em momentos menos recorrentes, a imagem permanece com baixa saturação. Nesses casos, apesar da luz direta, dura, a iluminação molda uma fotografia suave, dolorosamente suave. Quando vai para Brasília, após cumprir pena por ter assassinado o soldado que matou seu pai, João de Santo Cristo também leva o Sertão consigo. Chegando à capital do país, vemos as luzes, a arquitetura, uma nova forma de cidade. No entanto, basta que

ele se afaste um pouco do Plano Piloto, chegando a Ceilândia, para percebermos que não muito difere o interior do Brasil central do interior sertanejo de outros lugares: terra vermelha (Quadro 11), casas e pessoas humildes, vegetação parca.

Outro Sertão que se passa no Brasil central (Goiás), pode ser visto em *Dois filhos de Francisco* (Quadro 12): apesar de não contar com cactos, arbustos retorcidos, seca e outros elementos familiares à ideia mais comum de Sertão, o filme, ao retratar o nascimento de uma dupla sertaneja, construir a história e os personagens, traz à tona o Sertão da força, da luta, da família retirante. E não falta terra vermelha, como no último plano de *Faroeste Caboclo* (Quadro 13). Também relacionado com a capital do Brasil, temos o Sertão de *Meteoro* (Quadro 14), situado em um tempo que se inicia em Janeiro de 1964, época do Golpe Militar, e, no espaço, em algum lugar na divisa entre Bahia e Piauí. Um grupo de operários é abandonado no meio do nada quando trabalhava na construção da Rodovia Radial BR 020 que ligaria a Capital do país a Fortaleza, no Ceará. Operários que embarcaram no sonho de Juscelino e foram parar no meio da caatinga para torná-lo realidade. Isolados de tudo, não demorou para começarem a sofrer com o maior drama sertanejo: a seca e a falta d'água, que fazem sobressair a aridez da paisagem, fazendo emergir a poeira e a areia como principais personagens. O arquétipo da terra tem força significativa nos cenários sertanejos. É do solo que a poeira deriva. O sertanejo tem a terra como sua, tem o Sertão como seu. A “poeira vermelha, poeira... poeira do meu Sertão” da música composta por Luiz Bonan e Serafim Gomes acompanha a saída de Francisco e sua família das terras do sogro e é um elemento intrínseco desses espaços. Nós a vemos quando o corpo vai ao chão após receber um tiro no peito, em *Abril Despedaçado*; nas estradas de terra, quando os veículos por elas se deslocam – do alazão de Ojuara em *O homem que desafiou o diabo* aos caminhões de cana-de-açúcar, em *Baixio das Bestas*; ao ônibus que leva as prostitutas para os operários da rodovia, ou no trecho que abre *O Caminho das Nuvens*, inicia na Praça do Meio do Mundo – PB, apresentando a família. Por descuido de atenção, um bebê vai parar no meio de uma via, correndo o risco de ser atropelada por um caminhão que vem em alta velocidade. O motorista, ao ver a criança, freia bruscamente. A poeira se torna um canal da luz, fazendo materializar uma grande cortina branca, luminosa e difusa. Suspensa no ar, essa cortina nos permite ver a luz antes que ela chegue aos outros objetos, antes que chegue ao chão. A luz se propaga em linha reta e se torna visível através da matéria dispersa no ar.

Mudando continuamente, a luz solar que toca a paisagem inicia suave, enrijece ao meio dia e suaviza novamente no entardecer. No Sertão, o Sol no meio do dia, em um céu sem nuvens, castiga. E vemos esse castigo na luz dura, percebida através sombra dos soldados com suas armas, cercando *Corisco e Dadá*, que momentos atrás sentiam sobre suas peles a magia da luz

matinal (Quadro 16). Em *Caminho das nuvens*, sombras nítidas cobrem os olhos de *Romão* (Wagner Moura), que observa a esposa, *Rose* (Claudia Abreu), que canta na hora do almoço em um restaurante de estrada. Vemos a luz dura também através da sombra negra sob o homem que carrega as canas no ombro, frente à moenda, e sob o menino *Pacu* (Ravi Ramos Lacerda), que brinca no balanço preso ao tronco de uma árvore sem copa, de galhos cortados em *Abril despedaçado*. Raramente os homens se expõem por desejo ao Sol do meio do dia. Expõem-se para cumprir funções laborais ou em caminhadas destinadas a algum lugar, ou apenas dedicadas ao retiro forçado, ou expõem-se através da efusão de energia da infância, como faz *Pacu*. A luz do Sol zenital (Quadro 19) também pode reforçar a tensão de uma cena de conflito, como a que envolve Luiz e o pai de Dadá, em *Gonzaga – de pai pra filho*, na feira do Crato. Essa luz reforça o calor da saga dos viajantes no pau-de-arara em *Central do Brasil*, protegidos do Sol pela lona que cobre a carroceria, e o drama dos jovens cantando na *terra seca, castigada pelo sol*, em *Orquestra dos meninos* (Quadro 9). Em geral, o incômodo causado pelo Sol provoca o desejo de alívio, a busca pela sombra, a ânsia por vezes desesperançada pela queda de águas. Mas quando estão sob a sombra, vendo a terra ensolarada a sua frente, os homens sentem-se como que em uma pausa, em um refúgio diante de tanta aridez (Quadro 18). Têm então tempo para uma conversa, nesse intervalo de espaço aplacado dentro de uma realidade rústica. Outros recantos são as casas e os demais estabelecimentos possuidores de teto e paredes. Na casa sertaneja, de dia, a luz invade a casa pelas portas, frestas e janelas (Quadro 17). Deixa marcas por onde passa – molduras delineadas, como em pinturas de Edward Hopper – e reverbera pelo ambiente. Muitas vezes, essa é a iluminação que o fotógrafo é levado a elaborar em cenas de interior/dia. Para tanto, ou ilumina-se áreas do cenário que sugerem a entrada da luz no ambiente ou utilizam-se de projeções pontuais sobre paredes e elementos do cenário, o que justifica a origem da luz que reverbera no restante do plano. Basicamente, a imagem resume que a luz vem de fora e entra na casa, justificando as fontes de luz do cenário. Os personagens permanecem nessa difusão da luz sobre o espaço que sem ela seria escuro: nem na mais profunda sombra, nem exposto à luz mais alta, o que, de certo modo, pode representar o posicionamento real do homem na sua vida cotidiana: nem na escuridão mais profunda nem no total esclarecimento. O sujeito se situa no plano médio da consciência (STORARO, 2004). Nas imagens de Sertão, raramente são equilibradas as exposições de dentro e de fora. Ou é superexposto o cenário exterior, priorizando a exposição correta do cenário interior, ou se expõe para o exterior, deixando os personagens e elementos posicionados em sombra mais densa. A escolha dependerá sempre da intenção da narrativa, do que o filme conta naquele momento e de como aquela passagem dialoga com o restante da história que está sendo contada.

Além do intervalo que aqui denominamos meio do dia, da imagem suavizada do Sertão quando as nuvens encobrem o Sol, da luz invadindo a casa e da busca do homem pela sombra – enquanto conforto em uma região tipicamente árida e quente, resta-nos, a respeito do movimento do Sol na abóbada celeste, falar sobre os momentos denominados no meio artístico como “a hora mágica” da luz, que acontece todos os dias, no amanhecer e no entardecer, quando o Sol encontra-se em ângulos de até 45° em relação à paisagem. São modos de luz de fundamental importância por serem, depois de registradas, índices dos momentos que iniciam e encerram dois ciclos cotidianos: o começo e o final do dia. Esses momentos são considerados mágicos por produzirem um tipo de luz suave – embora não necessariamente difusa – e por colorirem o céu com tons que vão do dourado ao violeta. Vê-se no céu uma poesia diária, um espetáculo natural que embeleza a paisagem e que não poderia ficar de fora da sensibilidade dos cinematógrafos. Aliás, são os únicos momentos em que o fotógrafo de regiões tropicais pode experimentar uma luz semelhante àquela que tem educado os olhares artísticos ao longo dos anos, cunhada nos modos de luz recorrentes em zonas temperadas, um modelo de luz mais horizontalizada, como coloca Ebert (2010). Por ser, para nós, muito efêmera (dura poucos minutos por dia) em relação àquela que estamos habituados na maior porção do dia, torna-se exótica, o que eleva o seu potencial de expressão poética, integrando um possível conjunto indefinido de “toques e pinceladas responsável por desconstruir um naturalismo 'real'”, transformando-o talvez nesse “naturalismo ‘mágico’, tão caro ao continente latino-americano” apontado por Aronovich (2004).

Exceto nas regiões de Círculo Polar em épocas próximas ao solstício de inverno, onde e quando o Sol permanece no céu durante todas as vinte e quatro horas do dia, sabemos que o Sol nasce e se põe diariamente, em todos os lugares do mundo. No Sertão, no entanto, como nos desertos, esses momentos adquirem sentidos particulares por converter paisagens de natureza visual agressiva em imagens suavizadas das quais tanto os habitantes cotidianos quanto o artista podem usufruir. Um amanhecer ensolarado pode suscitar a esperança de um belo dia e um entardecer deslumbrante pode encerrar um dia, ou iniciar e encerrar um filme, como ocorre em *O cangaceiro* (Quadro 23). Durante o *lusco fusco*, temos a luz do Sol reverberando na atmosfera. Ainda não vemos o astro, somente o anúncio de sua chegada, como ocorre em *Gonzaga – de Pai pra filho*, quando Luiz decide sair de casa (Quadro 21) e em *Abril Despedaçado*, quando encerra a noite tensa e chuvosa que antecede a morte de um dos dois irmãos (Quadro 31). Há uma luz suave de começo de dia também no plano que encerra *O menino da porteira*. A imagem do berrante deixado na cruz e o boiadeiro montado em seu cavalo, seguindo na direção do horizonte, encerra o filme e suscita uma continuidade na vida

do vaqueiro, sendo uma possível tradução para “neste pedaço de chão berrante eu não toco mais”, último verso da música original. A luz suave, aliás, permeia todo o filme (Quadro 20). Suas cenas, em geral, se passam em sombra aberta, utilizam luz difusa ou são iluminadas horizontalmente, evitando a luz típica do meio do dia, como faz também *Eu, Tu, Eles* (Quadro 22) seguindo rigorosamente um conceito que submete a ele todas as tomadas de exterior/dia. A luz incide sempre em ângulos de até 45° e o resultado é uma iluminação suave, remetendo sempre a impressão de começo da manhã e de final de tarde. Embora compartilhem modos de luz similares, há uma diferença que nos interessa entre esses dois filmes: *Eu, Tu, Eles* faz referência visual ao que aqui chamamos de Sertão típico do imaginário popular enquanto *Menino da porteira* tem o Sertão no gênero da trilha sonora e na poética da música que nomeia o filme. Exemplos pontuais e extremos do uso rigoroso da luz mágica, essas unidades da luz mágica e suave são, no entanto, casos muito particulares. O mais habitual em filmes de Sertão é que a luz mágica ocorra em momentos específicos, compondo pequenas nuances na fotografia total da narrativa. Quanto aos resultados de se fotografar sob a luz mágica, obtém-se desde uma luz dourada e a favor dos referentes até contraluzes radicais que valorizam as cores do céu e as silhuetas negras dos demais elementos do plano – cactos, arbustos, árvores e pessoas. Situadas em momentos de amanheceres e entardeceres, essas imagens exemplificam o auge das possibilidades de captação da luz, da sombra e da cor em um Sertão ensolarado.



Vamos conhecer agora o ideal de um homem e o sonho de doze talentosos artistas do agreste nordestino. Eles formam a Orquestra dos Meninos. Nessa terra seca, castigada pelo sol, o maestro Mozart Vieira dá uma lição de vida. Ele muda o destino de crianças condenadas à pobreza, ensinando para elas os clássicos da música.

Quadro 9 - Música sob o Sol do meio dia em *Orquestra dos Meninos*, 2008.



Quadro 10 - Luz difusa no *Sertão de Faroeste Caboclo*, 2013.



Quadro 11 - Terra vermelha na capital do Brasil. *Faroeste Caboclo*, 2013.



Quadro 12 - Sertão de Goiás. *Dois Filhos de Francisco*, 2006.



Quadro 13- Último plano de *Faroeste Caboclo*, 2013.



Quadro 14 - Areia em *Meteoro*, 2007.

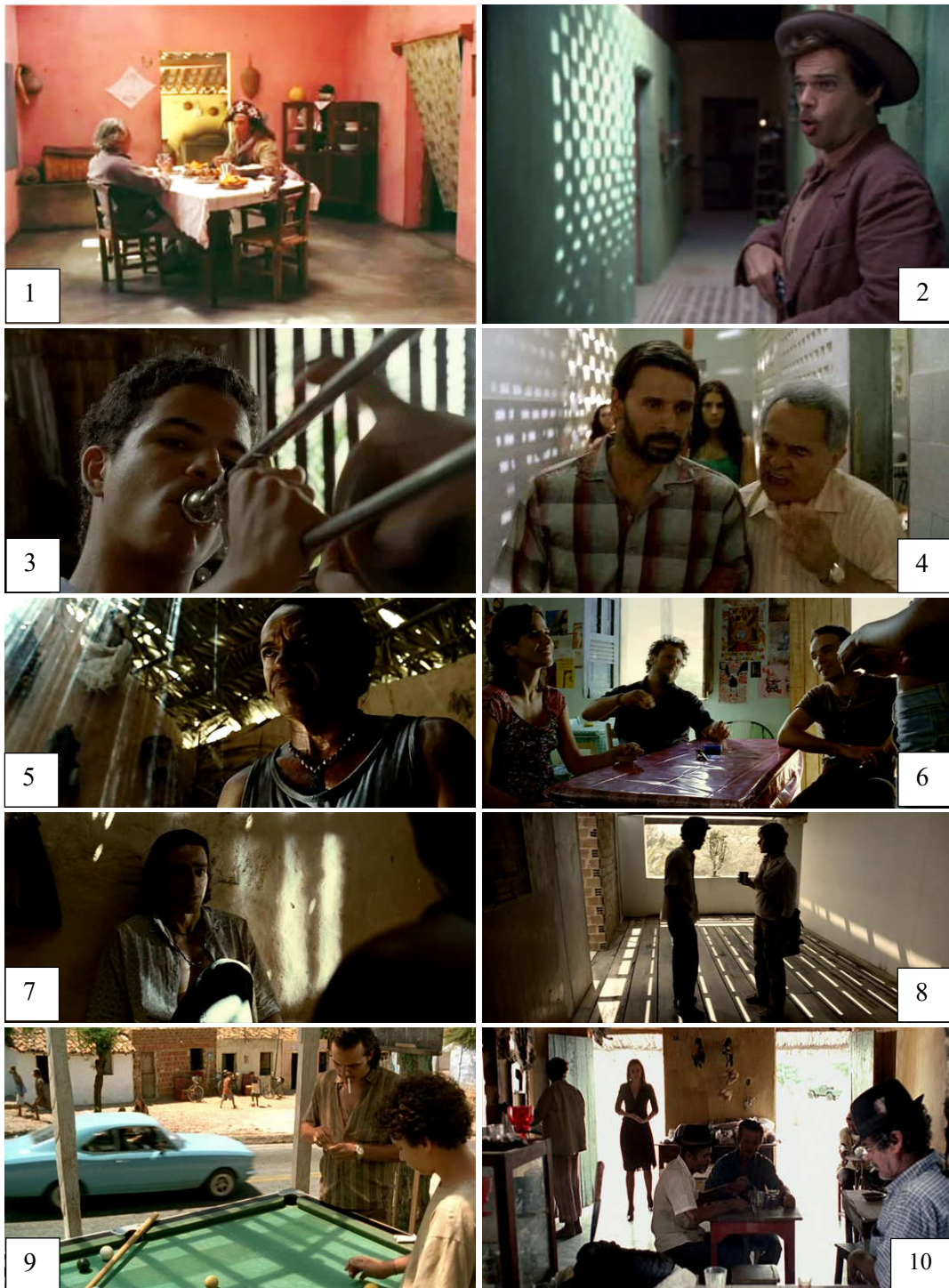


Quadro 15 – Poeira no Sertão¹⁴.



Quadro 16 – A luz mágica do amanhecer e a luz dura do meio do dia. Corisco e Dadá, 1996.

¹⁴ 1 e 2: Abril despedaçado, 2001; 3 e 4: Caminho das nuvens, 2003; 5: Três Marias, 2002; 6: Cine Holliúdy, 2013.



Quadro 17 - Portas, frestas e janelas¹⁵.

¹⁵ 1: Corisco e Dadá, 1996; 2: O Auto da Compadecida, 2000; 3 e 4: Orquestra dos Meninos, 2008; 5, 6, 7 e 8: Árido Movie, 2005; 9: Caminho das nuvens, 2003; 10: Três Marias, 2002.



Quadro 18 – O abrigo na sombra¹⁶.



Quadro 19 - Luz do meio do dia¹⁷.

¹⁶ 1 e 2: Central do Brasil, 1998; 3 e 4: Baixio das Bestas, 2006.

¹⁷ 1 e 2: Caminho das nuvens, 2003; 3 e 4: Gonzaga, 2012.



Quadro 20 – Luz suave como conceito. Menino da Porteira, 2009.



Quadro 21 - Cenas de amanhecer¹⁸.

¹⁸ 1 e 2: Gonzaga, 2012; 3,4,5 e 6: Abril despedaçado, 2001.



Quadro 22 - Luz horizontalizada como o conceito. Eu, tu, eles, 2001.



Quadro 23 - Contraluzes e silhuetas. O cangaceiro, 1997.

3.2. De noite, a Lua.

Entre os astros, apenas as estrelas são verdadeiras fontes de luz. Os planetas e os satélites naturais são grandes rebatedores da luz das estrelas e só ao refletirem essas luzes se tornam visíveis. Com exceção do Sol (que reina durante o dia), para o Sertão, essas estrelas são adornos que enfeitam o céu na noite sem nuvens mas não são, na prática cinematográfica, fontes de luz significativas para as suas iluminações. A Lua, que “não é somente a filha do céu noturno, mas também a mãe de todos os nossos pensamentos mais escondidos” (STORARO, 2002, p. 37, tradução nossa¹⁹), recebe a luz do Sol. A Lua reina no céu noturno e estrelado. Faz-se uma das mais puras concretizações de um céu de cinema, por via da ausência das intensas luzes noturnas comuns aos centros urbanos. Também recorrente no Sertão é a associação da lua aos mitos: desde sempre, nos contam histórias de mulas-sem-cabeça e lobisomens que aparecem sobre a lua cheia. Esse corpo celeste é, assim, relacionado a questões do inexplicável e do incompreensível, o que, talvez, justifique e tenha suscitado, por exemplo, o uso de sua imagem em *O homem que não dormia* (Quadro 24), integrando uma narrativa que joga com o sobrenatural, com o sobre-humano.

Podemos tratar da Lua em dois sentidos: no sentido do astro em si ou no sentido da luz que ela rebate sobre as coisas. Tratemos rapidamente da primeira: *Meteoro* (2007) é um filme que merece atenção especial quando se trata do corpo da Lua (Quadro 25), explicando sua função na sensação da passagem do tempo. Essa função também recorre em outros filmes, a exemplo de *Abril despedaçado*, onde a distância entre uma lua cheia e outra equivale ao tempo da trégua entre as duas famílias, antes da próxima vingança. Sobre a luz, apesar de, para os olhos, as noites enlustradas serem relativamente claras, para a maioria dos materiais fotossensíveis de captação de cinema, ela é insuficiente, como toda noite natural. Escura, a noite natural pode possibilitar enxergar algo a olho nu, mas não servirá para iluminar uma cena noturna de cinema e ainda mantê-la com o aspecto noturno adequado. Dispositivos atuais possibilitam gravar utilizando a luz natural da Lua e da noite, mas é outro tipo de relação com a luz e com o tempo. A imagem captada “em termos imagéticos, não expressa esta situação – de cena noturna – pois cria imagens, ao fim das contas, claras, de tal forma, que parecem estar à luz do dia!”, nas palavras e na opinião de Antônio Luiz Mendes (2015). Um dia com estrelas no céu²⁰. Sendo a luz natural insuficiente para sensibilizar o material fotossensível e ainda

¹⁹ La Luna non è solo la figlia del cielo notturno, è anche la Madre di tutti i nostri pensieri più nascosti (STORARO, 2002:37).

²⁰ O curta-metragem *Moonlight*, realizado em condições de luz natural noturna, gravado com uma câmera fotográfica Sony A7s com configuração de sensibilidade que transita entre ISO 12.800 e ISO 32.000,

transmitir uma sensação noturna, fazem-se necessários os artifícios. Ilumina-se. A busca por um clima noturno pode ser guiada por diversos códigos, entre eles o código do céu negro profundo ou código de céu e luz azulada, estabelecendo uma atmosfera noturna que se tornou convenção. O uso dessa luz de temperatura de cor elevada (acima de 8000k) vale-se do efeito *Purkinje* que, como Brown (2012) explica, leva o nome do seu descobridor: o cientista Johannes E. von Purkinje percebeu que, durante a noite, as flores de coloração azul reluzem mais que as de coloração vermelha. Talvez não tenha sido tão simples chegar a esse entendimento – apenas caminhando por jardins à noite e percebendo as flores que brilham menos ou mais – mas, para as proposições desse texto, é o que precisamos saber. Assim, apesar de a luz da Lua ter coloração similar à da luz solar, por ser a luz solar rebatida, uma cena de exterior/noite com tons azulados convence devido a esse fenômeno físico. O efeito *Purkinje* é o que possibilita, por exemplo, a realização da *noite americana* enquanto uma escolha estética.

Ao converter uma cena gravada de dia em uma imagem que suscita a atmosfera noturna, alguns dos principais recursos utilizados são: a captação por volta do meio dia ou sob a luz difusa de um dia nublado quando, nas duas situações, evita-se o risco de sombras alongadas denunciarem o artifício, eleva-se o contraste, oculta-se o céu para não evidenciar a captação diurna e atribui-se uma tonalidade azulada para a imagem. A *noite americana* (ou *day for night*) normalmente é realizada para contornar a impossibilidade de luz artificial em determinados locais a falta de um fluxo luminoso capaz de sensibilizar o suporte. Sendo um artifício possível para a composição da imagem foto/cinematográfica, seus modos de uso variam de fotógrafo para fotógrafo e também podem estar relacionados com os custos de produção, posto que ao fazer uma *noite americana* é possível utilizar a luz disponível – não exigindo o uso de geradores de energia e de refletores. Em *O homem que desafiou o diabo*, as cenas noturnas são, em sua maioria, registradas com céu negro e branco equilibrado. No entanto, quando a noite recai instantaneamente sobre o Sertão, há o recurso da *noite americana* (Quadro 28). É perceptível que a cena não só foi realizada durante o dia como foi gravada por volta do meio-dia, quando a luz do Sol criava sombras logo abaixo dos objetos. Em *Deus é Brasileiro*, *O homem que não dormia*, *Central do Brasil*, *À beira do caminho*, *Narradores de Javé*, entre outros, não são percebidos artifícios que se valham do efeito *Purkinje*. Já em *Guerra de Canudos*, como será demonstrada mais à frente, essa luz azulada assume uma sutil característica de atmosfera, normalmente atingindo em contraluz os cenários e personagens que

empregando lentes luminosas – f/2.0 e f/1.4 – pode exemplificar o resultado imagético citado por Antônio Luiz Mendes. O vídeo pode ser visto através do endereço <https://vimeo.com/105690274>. Acessado pela última vez em 29 de setembro de 2015.

tenham na luz do fogo – vinda de fogueiras, tochas, velas ou candeeiros – a justificativa de iluminação principal. Há fumaça, neblina e poeira suspensas no ar e esses elementos assumem contornos da luz azulada, utilizada com a parcimônia resolvida como adequada pelo fotógrafo do filme, Antônio Luiz Mendes, que, em entrevista²¹ cedida a essa pesquisa, falou sobre o emprego dessa técnica e sua opinião a respeito desse recurso:

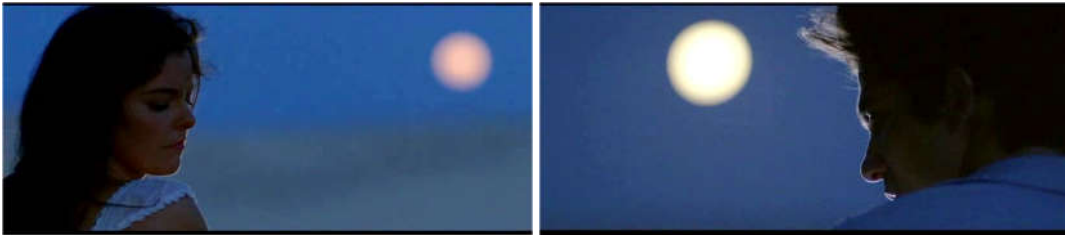
A ideia da luz azulada é uma convenção que se estabeleceu e que todo o mundo usa, com maior ou menor intensidade. Pessoalmente, não gosto de forçar essa convenção, tentando nos meus trabalhos ser bem discreto na intensidade do azul. Em termos gerais, na impossibilidade de se conseguir gravar imagens na ausência total de luz, quando nos defrontamos com as situações em que esta circunstância se apresenta, a ação no escuro, temos que fazer apelo a ilusão ou, para ser mais delicado, a expressão poético-cinematográfica convencional disso. (MENDES, 2015)

Desse modo, cenas noturnas que tenham como referência modos naturais de iluminação envolvem, em geral, contraste elevado de luz e sombra e luzes com temperaturas de cor mais elevadas, com tendência ao azul. Às vezes é possível perceber a luz da noite “natural” entrando na casa, projetada nas paredes e cenários, de modo semelhante a já citada luz puntiforme do dia que, vinda de fora, invade a casa. Em *Cine Holliúdy*, por exemplo, há uma cena da família reunida no jantar em uma noite na qual não se percebe a existência de luz elétrica (Quadro 26). Há penumbra dominando o espaço e uma luz de temperatura de cor elevada ilumina os personagens e um pouco do cenário. Difusa, a luz parece vir de um lugar indefinido, exercendo, assim, dispersa, um papel de atmosfera, atuando junto à sombra na criação do clima da cena que, aliás, é preparada durante o diálogo para culminar na intimidade do casal em uma dança silenciosa, uma demonstração de afeto. Em *Espelho d'água* (Quadro 27) a luz que ilumina a canoa e a cabaça no rio é prateada. Essa é a grande questão da representação da luz em cenas noturnas: quando há ausência de fogo ou luz incandescente, ela será sempre revestida por uma tonalidade “fria”, do ponto de vista dos sentidos despertados – a temperatura de cor, no entanto, é elevada na escala de graus kelvin. A luz natural noturna é melancólica, parca e fria. Quando você acende, em meio à noite, uma fogueira, você materializa o desejo de aquecer.

²¹ A entrevista completa, realizada em Maio de 2015, está disponível no APÊNDICE I.



Quadro 24 - A lua, o homem e o sobrenatural. O homem que não dormia, 2011.



Quadro 25 - A lua como transição de plano e passagem do tempo. Meteoro, 2007.



Quadro 26 - A luz noturna entrando em casa. Cine Holliúdy, 2013.



Quadro 27 - A luz noturna prateada sobre a canoa e sobre a cabaça no rio. Espelho d'água, 2004.



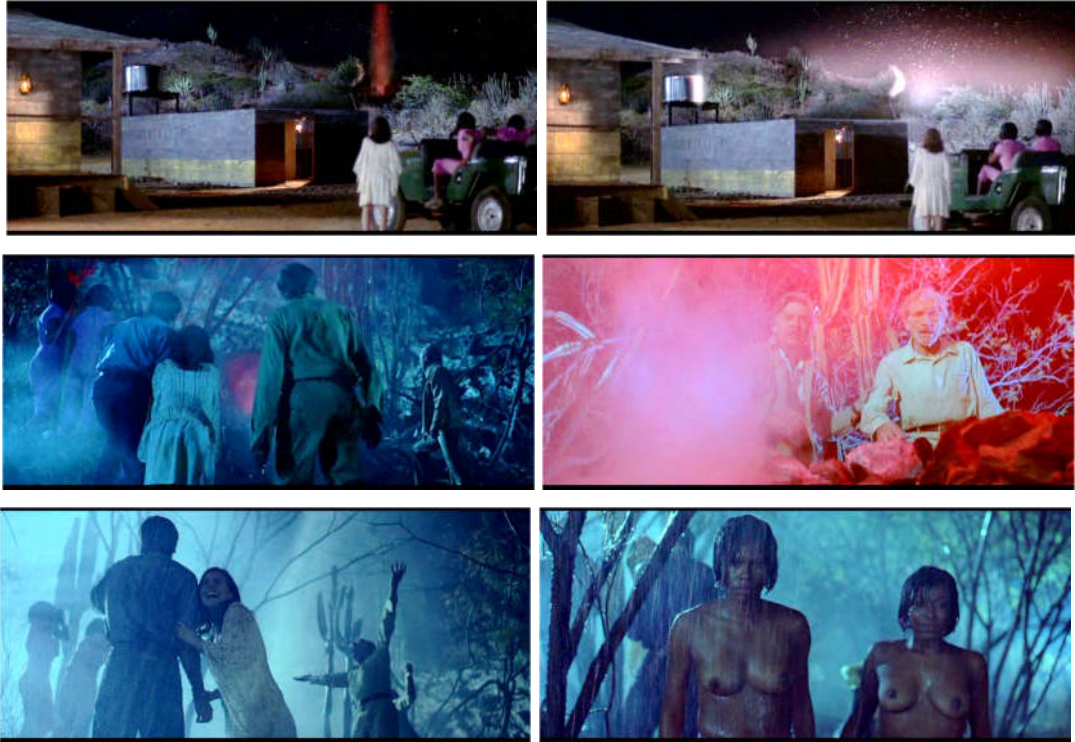
Quadro 28 – Noite americana em *O homem que desafiou o Diabo*, 2007.

3.3. O relâmpago, o raio, a água e a chuva.

No Sertão, a chuva é atípica e exótica frente à predominância da aridez e da poeira que se espalha pelo ar. Quando a chuva cai, é natural que haja alegria e surpresa. Vemos a alegria em *Mutum*, onde as crianças saem para brincar e serem molhados por essa dádiva dos céus. Em *Orquestra dos Meninos* (Quadro 30), os jovens não param de tocar, seja embaixo de sol ou de chuva, até que seja ordenado pelo maestro. Em diversos momentos do cinema podemos observar sua recorrência em momentos decisivos das narrativas. Nos *clímaxes*, a queda das águas reforça a dificuldade e evidencia a tensão, como ocorre em *Matrix*, na batalha entre *Neo* (Keenne Rivers) e *Smith* (Hugo Weaving); em *O Rei Leão*, na luta entre *Simba* e *Skar*, até mesmo em filmes como *Click*, quando o personagem *Michael Newman* (Adam Sandler) encontra-se debilitado, encharcado pela chuva, caído no asfalto, após perder um virtual controle de sua vida. Podemos lembrar ainda *Cristo na tempestade do Mar da Galileia* (Rembrandt, 1633) e, se falamos em fé e divindades, do agradecimento pela chuva em *O quinze*.

Enfim caiu a primeira chuva de dezembro. Dona Inácia, agarrada ao rosário, de mãos postas, suplicava a todos os santos que aquilo fosse ‘um bom começo. Conceição, comovida, pálida, de lábios apertados, a testa encostada ao vidro da janela, acompanhava a queda da água no calçamento empoeirado, o lento gotejar das biqueiras e de um jacaré da casa defronte, que deixava escorrer pequenos riachos por entre os dentes de zinco. Na solenidade do momento, ninguém se movia nem falava. Só a Maria, a preta velha da cozinha, irrompeu pelo corredor, acocorou-se a um canto e engulhando lágrimas e mastigando rezas, resmungava: – O inverno! Senhor São José, o inverno! Benza-o Deus! (QUEIROZ, 1993, p. 132).

Maria evoca o inverno embora as estações do ano definam que Dezembro seja, por aqui, marcado pelo fim da primavera e o início do verão. O que importa, nesse caso, é a sensação. A exclamação da preta velha irrompe de surpresa semelhante àquela que acomete os moradores de *Meteoro* (Quadro 29) quando, devido à queda de um aerólito, se abre no chão uma fonte de água que vem para salvar a vida da população que enfrentava um doloroso período de seca. O presente da água que viabiliza o equilíbrio de uma nova civilização, aliviando o calor e a sede. Nesse caso, a água que brota da terra viabiliza um oásis. A chuva também provoca sentimentos opostos, como o de preocupação da esposa e dos amigos do fotógrafo *Henrique* (Fábio Assunção), que desapareceu após um acidente no Rio São Francisco ocorrido durante uma tempestade em *Espelho d'água* (Quadro 32). Em outro exemplo, as nuances de sensações são ainda mais expostas: quando a chuva chega em *Abril despedaçado*, o personagem *Pacu*, em meio à noite escura, salta feliz a janela e vai se molhar. Nesse instante (Quadro 31), o filme joga com os recursos da montagem e da fotografia para mostrar, paralelamente, a alegria da criança, a tocaia, a atenção do jovem que vingará a morte do irmão e o ato sexual na cabana. Nessa montagem, os raios e clarões dos relâmpagos intermedeiam os momentos, espaços e elementos, funcionando como ferramenta de união entre ambos, de transição, tornando-os contíguos na cena, ao mesmo tempo que funciona também como recurso de ruptura, ao passar de um referente para outro. Também vemos a explosão desses *flashes* em *O homem que não dormia*, quando o personagem *Pra Frente Brasil* (Ramon Vane) desafia a Deus, contrapondo-o ao Diabo (Quadros 33 e 34). Explode na tela a cena mais intensa do filme – o *clímax*. Antes da chuva cair, um raio atinge a cruz, acendendo o fogo.



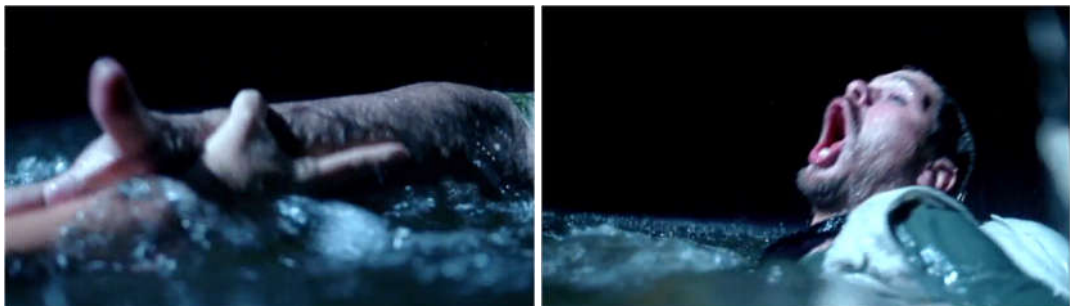
Quadro 29 - Água que brota da terra: alívio e salvação. *Meteoro*, 2007.



Quadro 30 - Música e chuva em *Orquestra dos meninos*, 2007.



Quadro 31 - Chuva, alegria, vingança e paixão. Abril Despedaçado, 2002.



Quadro 32 - A chuva: dentro de casa e no acidente do rio. Espelho d'água, 2004.



Ô Barão Me Esqueci! Tá me ouvindo, Barão? Vosmicê pode começar a rezar que chegou a sua hora!



Ou será que vosmicê existe mesmo? Existe? Pois porquê não prova?



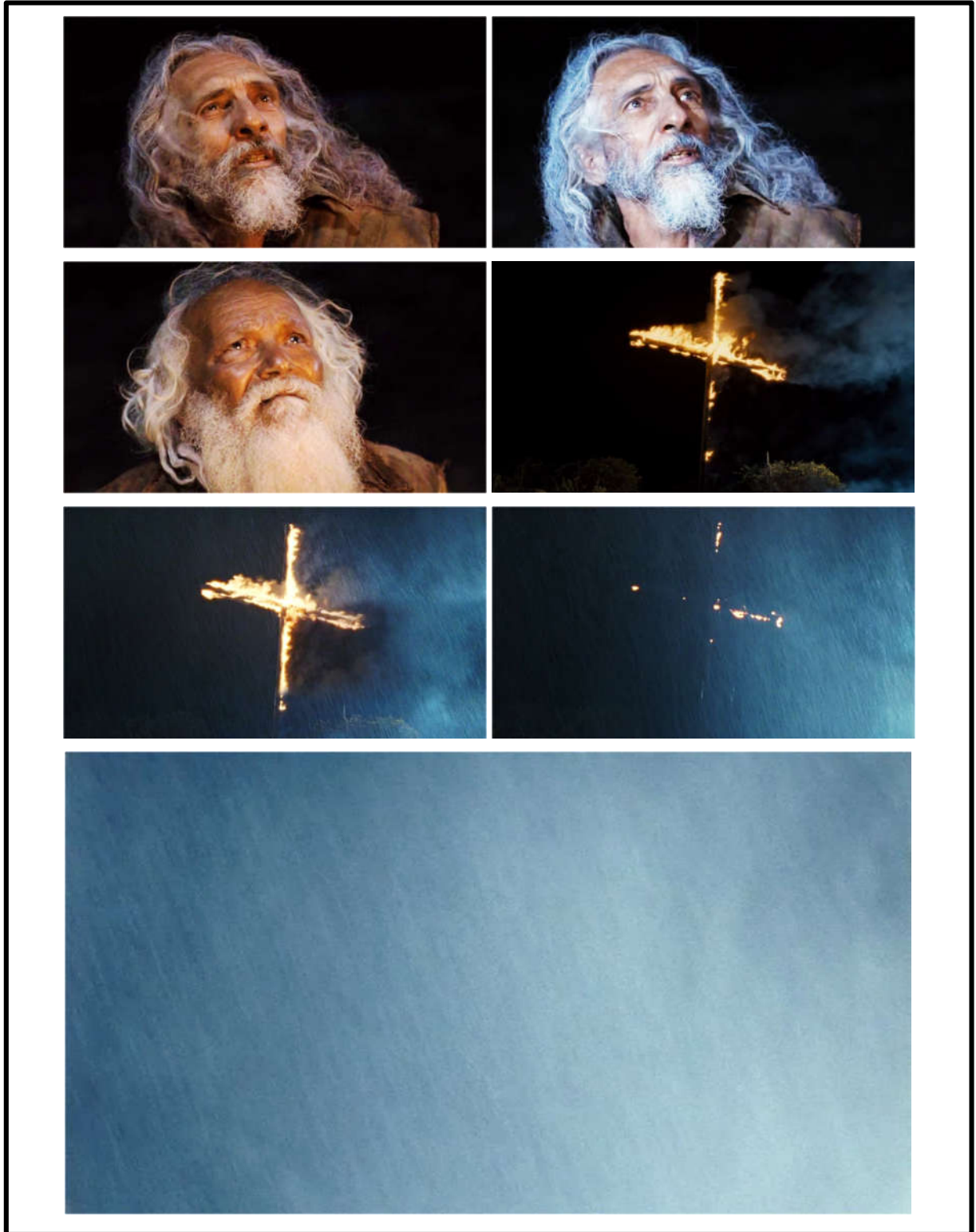
*Vosmicê me parte no meio agora mesmo com um raio, senão vou me entregar pra Lúcifer!
Por que esse eu sei que existe! A prova tá aqui, na minha desgraça!*



*Vamos ver quem é que tem mais poder! Vamos ver quem é que tem mais poder!
Desgraça, filho de um cão! Eu te esconjuro, Perçonhento!*



Quadro 33 - Raio na cruz em *O homem que não dormia*, 2011.



Quadro 34 - A chuva apaga o fogo da cruz.

3.4. O fogo

O fogo e o calor fornecem meios de explicação dos domínios mais variados porque são, para nós a ocasião de lembranças imperecíveis, de experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é ultra vivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, lentamente, contido como o ódio e a vingança (BACHELARD, 1999, p. 11).

A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagens. Ela nos força a imaginar. Diante dela, desde que se sonhe, o que se percebe não é nada, comparado com o que se imagina. Ela traz consigo um valor seu, de metáforas e imagens, nos domínios das mais diversas meditações (BACHELARD, 1989, p. 9-10).

Quando não resulta de um incêndio natural ou de seu emprego na limpeza da lavoura, como nos canaviais de *Baixio das Bestas* (Quadro 35), o fogo sertanejo costuma estar relacionado com alguma questão humana: fé, união, companhia, reflexão, milagre, destruição, entre outras. Em *Deus é brasileiro* (Quadro 36), vemos o Professor (Antônio Fagundes) iluminado pela luz alaranjada e oscilante que vem da árvore em chamas. Em meio à paisagem de vegetação parca, estala a madeira que queima e pode-se ouvir o estridular dos grilos. Dispersos no espaço, escassos arbustos e cactos. “Mas que fogo é esse no cajueiro?” – Pergunta *Madá* (Paloma Duarte). Professor permanece em silêncio. “Isso aí foi um raio que... Que caiu aí!” – responde *Taoca* (Wagner Moura), gaguejando, ao que *Madá* retruca: “Eu não vi foi chuva nenhuma!”. “E precisa? Quer dizer, o Sertão é um local meio esquisito mesmo...” *Taoca* responde, confuso, tentando preservar a identidade de *Deus*. O fogo no cajueiro, dentro da narrativa, reforça o caráter divino do personagem. De forma menos delicada, a manifestação de um fenômeno que escapa ao total entendimento humano também ocorre em *O homem que não dormia*, quando a cruz incendeia no momento imediato ao que antecede a queda da chuva, como já foi citado nesse texto. Se associarmos o fogo ao espírito e à expressão de fenômenos que escapam o entendimento total das coisas, não podemos deixar de relatar a recorrência das velas nas procissões, nas sentinelas, nos oratórios particulares e igrejas, onde podemos relacionar suas chamas trêmulas à confiança da fé. A vela, aparentemente, age como uma ponte, uma ligação entre o humano e o divino, um convite à reflexão, uma oferta de calor e luz, iluminando as preces e os agradecimentos Iluminando a oração isolada, como em *Abril despedaçado* e *As três Marias*, ou a procissão, como em *Central do Brasil* (Quadro 37), o fogo liga o humano ao divino. Também liga o homem ao próprio homem e a seus semelhantes: Lampião – Virgulino Ferreira da Silva – carrega luz em sua alcunha. É ícone iluminado do Sertão nordestino. De

algum modo, na cinematografia Brasileira, qualquer *nordestern* relacionado ao cangaço também o traz, mesmo que não seja visual ou fisicamente. Espalha-se através da história oral que seu apelido vem da cor que adquiria a arma após o tiro. Brilhava feito lampião. Uma luz menos delicada e paciente que a do candeeiro que queima na abertura de *Eu, Tu, Eles* (Quadro 42) ou das lamparinas que iluminam *Januário* (Claudio Jaborandy) afinando sanfonas num quartinho afastado da casa enquanto sua esposa faz novena com outras senhoras, em *Gonzaga – de Pai pra filho* (Quadro 41).

O momento tinha mais drama quando a lâmpada era mais humana. Acendendo o velho lampião, podia-se sempre temer alguma falta de jeito, algum azar. O pavio dessa noite não é em absoluto o mesmo de ontem. Se houver falta de cuidado, poderá carbonizar. Se o vidro protetor não estiver bem colocado, o lampião irá fumaçar. Tem-se sempre algo a ganhar dando aos objetos familiares a atenção amiga que merecem (BACHELARD, 1989, p. 93)

Os lampiões iluminam as mesas de jantar onde estão reunidas as famílias em *Meu pé de laranja lima*, *Abril despedaçado*, *As três Marias* e *Cine Holliúdy* (Quadros 44, 45 e 46). Iluminando os dramas das reuniões familiares a manifestação do fogo focaliza, dirige a atenção, transcendendo sua função iluminadora, transformando-se em instrumento de ligação. Em *Abril Despedaçado*, a mesa humilde de uma das famílias, com seus pães e pratos simples, é iluminada por um único lampião. Ao fundo, as janelas abertas nos permitem ver vestígios da paisagem no exterior da casa. Na sala da família mais abastada, lamparinas estão distribuídas pelas paredes um candeeiro ilumina a mesa farta e seus pratos de porcelana. Em ambos os casos, os patriarcas conversam com os filhos sobre a próxima vingança. Em *As Três Marias*, lamparinas iluminam a sala e a conversa também tem teor de vingança. Por outro lado, a luz oscilante e amarela das lamparinas ilumina as preocupações da conversa da família em *Cine Holliúdy*, sobre a instabilidade de partir para outra cidade. Pontual, o fogo concentra o foco da conversa, evita a dispersão, une, aproxima, eleva o drama. Assim, humana, é que nasce a chama da fogueira que reúne pessoas ao seu redor. Também assim, humana, é acesa a tocha que destrói a casa incendiada criminosamente, em *O menino da Porteira* (2009). Outra vez, o fogo remete às parcelas boas e más do homem.

Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. [...] O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau (BACHELARD, 1999, p. 11-12).



Quadro 35 - Fogo no canavial em *Baixio das Bestas*, 2006.



Quadro 36 - Fogo no cajueiro em *Deus é brasileiro*, 2001.



Quadro 37 - A vela e a fé – ligação entre o humano e o divino²².

²² 1: Abril despedaçado; 2: Central do Brasil; 3: Três Marias; 4: Gonzaga.



Quadro 38 - A vela e a fé – ligação entre o humano e o divino. Espelho D'água, 2004.



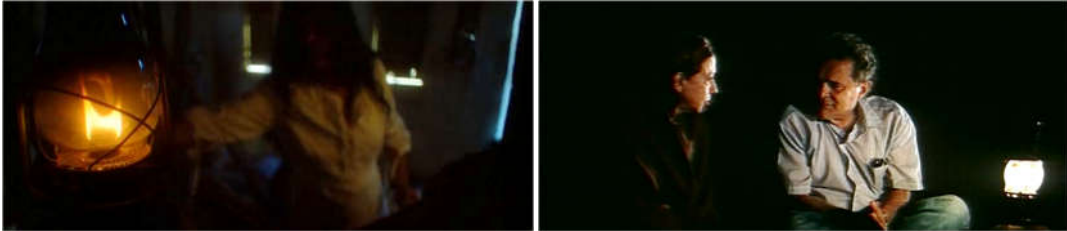
Quadro 39 - Lamparinas. Corisco e Dadá, 1996; Baile Perfumado, 1996.



Quadro 40 - A fogueira entre os homens. Corisco e Dadá, 1996.



Quadro 41 – Lamparinas em *Gonzaga* (2012) e em *O homem que desafiou o diabo* (2007).



Quadro 42 - O candeeiro no amanhecer em *Eu, tu, Eles* (2001) e no meio da noite em *Central do Brasil* (1998).



Quadro 43 - O candeeiro ilumina pai e filho em *Gonzaga*, 2012.



Quadro 44 - Candeeiros iluminam o jantar da família em *Meu pé de Laranja Lima*, 2012.



Quadro 45 - Lamparinas iluminam reuniões de família em *Abril despedaçado*, 2001.



Quadro 46 – Lamparinas iluminam reuniões de família em *Três Marias* (2003) e em *Cine Holliúdy* (2013).



Quadro 47 - A tocha e o incêndio em *O menino da porteira*, 2009.



Quadro 48 - O fogo como dor em *Meteoro*, 2007.



Quadro 49 - O fogo como dor em *Espelho d'água*, 2004.

3.5. A luz elétrica

Voltamos hoje, num êxtase de contentamento, a informar ao público – que em entrevista ao nosso diretor com sua Excia. (*sic*) O Sr. Prefeito, foi-nos por este assegurado, que, em face do seu entendimento em dias da semana finda, com a direção da Cia de Energia da Bahia, dentro de poucos meses teremos a nossa cidade servida por aquela grande e poderosa empresa de eletricidade do norte do país. (...) Consignamos, pois, esta auspiciosa notícia, levando ao povo os nossos parabéns pela era de eletricidade, no despontar feliz de seus raios brilhantes, trazendo aos santo-antonienses um complexo de grandezas, para maior conforto dos nossos labores, elegância das nossas ruas e maiores possibilidades à indústria, ao comércio desta gleba tão justamente elogiada por quantos a visitam (A Luz – Nova Era de Progresso. *O Palladio*, 21 de março de 1949 *apud* SOUZA; SOUZA, 2012)

A luz que acende através do disjuntor advém do filamento aquecido que emana um fluxo luminoso que varia de acordo com a potência de energia empregada. Também a temperatura de cor varia de acordo com a temperatura do filamento da lâmpada. É uma luz diferente daquela emanada do fogo. “Um dedo sobre o interruptor basta para fazer suceder ao espaço negro o espaço subitamente claro. O mesmo gesto mecânico provoca a transformação inversa. [...] Com o interruptor elétrico pode-se jogar sem parar o jogo do *sim* e do *não*” (BACHELARD, 1989:92-93) – como faz Francisco ao chegar em Goiânia com sua família: há uma lâmpada no teto e uma chave de liga e desliga que convida para brincar com o domínio da luz (Quadro 50). Na iluminação elétrica cotidiana, há basicamente dois tipos de lâmpada: a incandescente e a fluorescente. Aquela que fascina Francisco é incandescente, possui filamento visível e é uma fonte de luz direta, dura, deixando contornos evidentes. Sua tonalidade alaranjada proporciona um clima cálido. Por sua temperatura de cor mais baixa (2.400k – 3.200k), se aproxima também da luz do fogo e da coloração da luz solar em alguns finais de dia. É a lâmpada de dentro das casas e das gambiarras que iluminam espaços públicos noturnos destinados à aglomeração de pessoas, como a sessão de cinema ao ar livre em *Cine Holliúdy*. É a lâmpada que ilumina cenas de estupro em *Baixio das Bestas* e fachadas de diferentes igrejas em *Três Marias* e *Central do Brasil*. A lâmpada fluorescente, por sua vez, proporcionando uma luz difusa e sua temperatura de cor se assemelha a do Sol no meio do dia (5.400k). É a lâmpada das casas comerciais, das repartições públicas, dos hospitais.



Quadro 50 - O controle do sim e do não em *Dois filhos de Francisco*, 2006.



Quadro 51 - Cordões de luz iluminam aglomerações de pessoas em *Três Marias* (2003) e em *Cine Hollíudy* (2013).



Quadro 52 - Lâmpada incandescente em cena de estupro de *Baixio das Bestas*, 2006.



Quadro 53 - Luz fluorescente no hospital em *Orquestra dos Meninos* (2007) e no estabelecimento comercial em *O homem que desafiou o Diabo* (2006).

3.5.1. Iluminação pública.

A iluminação elétrica multiplica os jogos de sombra e de luz, as fontes de claridade. Ela cria uma nebulosa de estrelas, alinhadas ou distribuídas de maneira mais ou menos coerente: finos cordões das avenidas relativamente pouco animadas da noite (...) ou um mundo estelar dos bairros de diversão ou dos cruzamentos. (...) não é espantoso, cem anos depois do nascimento da lâmpada incandescente, ver tratada de maneira simbólica a lâmpada de Edison, a ‘bolha’ de vidro, como fundadora de uma paisagem urbana. É exatamente o domínio atual das técnicas que permite reatar com o passado, restaurar o monumento, graças ao jogo mais sutil e melhor dosado das iluminações (RONCAYOLO, 1999:99-101).

A iluminação pública, em geral, é de utilidade coletiva. Ilumina as ruas, as praças, os espaços destinados ao trânsito de pessoas e pode ser vista em cenas urbanas de exterior noite de qualquer gênero cinematográfico. Enquanto a luz do fogo é predominantemente privada, particular, destinada ao usufruto de um grupo ou indivíduo específico, normalmente o seu autor, a lâmpada do poste ilumina a presença ou a passagem de pessoas sós ou acompanhadas, em número indefinido. Ela é fixa e não portátil, ao contrário da vela acesa nas mãos do peregrino. Pode ser notada em *Céu de Suely*, além de *A Máquina* e *À beira do Caminho*, como será demonstrado mais adiante. Talvez uma das abordagens mais especiais da iluminação pública, em seu sentido mais extremo, ocorra em *Baixio das bestas* (Quadro 55) onde, periodicamente, a luz do poste, em meio à escuridão, ilumina o corpo pequeno da jovem que, em função de um controle externo a ela, se expõe como objeto erótico, de desejo para os homens: para tocar, tem que pagar. Temos a exposição e exploração do corpo privado sob a iluminação pública. A iluminação é pontual e situa os espectadores da cena na sombra, na escuridão, sendo distinguidos apenas por resvalos de alguma outra luz, de origem não identificável, que modela os contornos. De frente para essa plateia, iluminada de cima para baixo – como uma atriz em um palco de teatro – Auxiliadora tira a sua roupa.



Quadro 54 - Iluminação pública em *O céu de Suely*, 2006.



Quadro 55 - Iluminação e exposição pública do corpo em *Baixio das Bestas*, 2006.

3.5.2. Os faróis dos automóveis

Enquanto a iluminação pública tem caráter coletivo, os faróis dos automóveis têm por função iluminar um caminho. O caminho do próprio veículo e de quem através dele se desloca. Mantendo uma característica de iluminação particular, os faróis são pontos solitários cruzando uma imensidão desértica, em filmes de Sertão. Por vezes, são dois olhos testemunhando cenas particulares, como o estupro em *Baixio das Bestas*, a chegada de Luiz na casa de seu pai, *Januário*, no meio da noite ou o instante em que Henrique, em *Espelho D'água*, envia a cabaça através do Rio São Francisco para que ela chegue em Bom Jesus da Lapa. Os faróis também podem simbolizar um instante, uma situação passageira – ao menos no sentido físico, material, posto que, nos exemplos citados, os resultados desses momentos se estendem na assimilação psicológica dos personagens: a menina irá carregar algum trauma em decorrência do estupro e terá que lidar com ele de alguma forma; a chegada de Luiz provocará alegria em seus pais e, no caso de Henrique, o fotógrafo, não haverá certeza se a cabaça chegará ao destino desejado.



Quadro 56 - Faróis, como 'olhos', testemunhando momentos privados²³.

²³ 1: *Baixio das Bestas*, 2006; 2: *Gonzaga*, 2012; 3 e 4: *Espelho d'água*, 2004.

4. VISUALIDADES DE NARRATIVAS ESPECÍFICAS



Quadro 57 - A luz sobre o Sertão²⁴.

No capítulo anterior, apresentamos um panorama das luzes e sombras sertanejas registradas em um período de 20 anos, perpassando diferentes nuances estéticas e técnicas de produção. A partir desse momento, conforme foi proposto na introdução dessa dissertação, focaremos nossa leitura em três filmes: *Guerra de Canudos* (1997), *A máquina* (2006) e *À Beira do Caminho* (2012). Apesar de poderem ser organizados cronologicamente nessa ordem, priorizamos conduzir uma narrativa através, principalmente, das abordagens estéticas. Desse modo, iniciamos com o lúdico de *A máquina*, passamos pelo Sertão mais verossímil de *Guerra de Canudos* e aportamos no Sertão mais psicológico de *À beira do caminho*. Isso não significa, no entanto, que estes três modos não possam coexistir, mas sim que, em cada um dos filmes, os modos aqui explicitados foram os que se demonstraram mais proeminentes. *A Máquina*, fotografado por Walter Carvalho, apresenta um Sertão mais próximo do faz-de-conta. O filme conta com um visual especialmente distinto de todo o *corpus* por ser declaradamente concebido em estúdio onde, partindo de sua imaginação e criatividade, o fotógrafo pôde realizar uma materialização particular total do que poderia ser a luz da Lua, do Sol e do relâmpago sobre

²⁴ 1: *Guerra de Canudos*, 1997; 2: *A máquina*, 2006; 3: *À beira do caminho*, 2012.

uma paisagem nordestina. Por sua vez, *Guerra de Canudos*, fotografado por Antônio Luiz Mendes, narra os eventos ocorridos em Canudos, no Sertão baiano, e é situado no tempo ao final do século XIX exigindo que, conseqüentemente, se evite a presença explícita de luz elétrica. Predominam, assim, a luz do Sol, do fogo e a atmosfera de luz noturna como justificativas das iluminações. Por último, *À beira do caminho*, filme fotografado por Lula Carvalho, traz principalmente o conceito de Sertão da solidão, da luz pessoal e do Sertão interior, além do Sertão da estrada, como um lugar de passagem.

Tendo como categorias de análise os níveis de saturação, luminosidade, contraste, sombra e luz, sem, no entanto enclausurar a pesquisa, serão apresentados a partir de agora trechos de cada obra que representem em cenas de Interior/Noite; Exterior/Noite; Interior/Dia; Exterior/Dia; Entardecer e Amanhecer e buscar-se-á, através das palavras, traduzir as percepções sobre as iluminações, sensações e atmosferas de cada caso.

4.1. A máquina

O cinema conjuga o realista e o fantástico. Ele emprega o realismo daquilo que os teóricos chamam de ‘monstração’ – objetiva e sem ‘intervenção humana’, como Bazin notoriamente afirmava – e ‘a mágica’ da montagem e da superposição, permitindo ao filme desempenhar transformações temporais e sobreposições espaciais impossíveis. De Munsterberg a Metz, os teóricos de cinema notaram não somente a capacidade do filme de representar sonhos, mas também suas analogias com o sonho em termos de seus procedimentos operacionais, suas fusões e deslocamentos metonímicos e metafóricos. Filmes, em suma, são potencialmente ‘mágico-realistas’; eles podem tornar os sonhos realistas e a realidade onírica, conferindo à fantasia aquilo que Shakespeare denominou ‘uma morada local e um nome’ (STAM, 2008, p. 33).

“O desafio, na verdade, era colocar todo aquele Sertão que eu vi dentro de um estúdio. Tudo isso a favor de uma narrativa que é um romance fantasioso, que mexia com tempo, espaço... Isso acabava dando uma liberdade criativa até”, relata Marcos Pedroso (2006), diretor de arte do filme. Do ponto de vista da criação, do controle sobre a concretização dos imaginários autorais, *A máquina* é um caso relevante por propor construção total de um universo sertanejo. Adaptada do romance homônimo escrito por Adriana Falcão, a jornada do herói no filme é fundamentada na missão de, como prova de amor a uma mulher, trazer o mundo para a cidade de Nordestina. O controle da criação em *A máquina* representa bem o que Edgar Moura (2007) diz ao supor que seja o cinema “a arte que mais se aproxima da literatura, da criação visual total”. Em um bate papo *online* promovido pelo *site* do *Universo On Line - UOL*, ocorrido em

23 de março de 2006²⁵, João Falcão relatou que “quis fazer o filme em cima da leitura do livro” e destacou a característica “mágica” do filme.

[...] este filme, *A Máquina*, poderia passar em qualquer cidade pequena do mundo. A gente mostra pessoas simples, a relação da mídia, a força do amor. É um filme que trata, claro, como a mídia pode mexer com o cotidiano das pessoas... Mas o filme, no fundo, é uma grande história de amor. [...] É um realismo mágico. As cores mostram lembranças do protagonista. É tudo muito mágico. Não é um nordeste documental que está na tela. (FALCÃO, 2006)

Elucidando essa proposta lúdica, *A máquina* não constitui um compromisso com a reprodução fidedigna de um nordeste. Sobre a iluminação, Carvalho faz o seguinte relato:

Essa coisa da luz do filme é uma coisa curiosa. Uma das ideias que eu apresentei como possibilidade de se trabalhar era de assumir a aparência do faz-de-conta. Assumir que a gente estava dentro de um estúdio e que isso fosse não só do ponto de vista da realização da imagem, do código do filme, mas que tivesse desdobramentos na própria cenografia, não só na iluminação, mas na própria cenografia, na direção de arte, figurinos e tal. [...] Então, eu nunca estive tão próximo como fotógrafo de um filme, de uma coisa chamada faz-de-conta. Por que, neste filme aqui, o truque, a brincadeira com o real e com o que não é real, nós levamos até as últimas consequências. Ao ponto da gente fazer uma transição de luz, de uma luz noite do cenário para uma luz dia e vice-versa, sem cortar o plano. Quer dizer, dentro do plano. Isso é um convite ao espectador a acompanhar a própria capacidade de se enganar pelo próprio cinema (CARVALHO, 2006).

O filme todo é um poema sobre o tempo. A primeira cena é um *flashback* do ponto ápice do filme, o momento em que Antônio viaja para o futuro. Há muitas câmeras, repórteres e luzes cercando o acontecimento. Montou-se no meio de Nordestina um grande evento que, conforme prometera Antônio para sua amada, atraiu a atenção do mundo inteiro. Essa etapa da missão, trazer o mundo para nordestina, ainda que de modo passageiro, já tinha sido cumprida. Restava agir de acordo com sua promessa de desaparecer diante das câmeras. A cena se encerra em um corte seco quando o carro está indo na direção do personagem. A tela escurece. Depois desse prelúdio, uma voz fala sobre a criação do mundo e do tempo, tempo esse que, de acordo com o personagem, Deus inventou para ter tempo de criar o resto das coisas. O narrador encontra-se em uma espécie de mausoléu, um hospício, cuja luz noturna é de tonalidade azulada e o espaço é tomado por muita névoa (Quadro 58). Em uma entrevista para o *making of* do filme, Paulo Autran, que dá vida a esse personagem brinca ao falar da atmosfera criada para as cenas do hospício no futuro: “O filme todo se passa no nordeste, mesmo no futuro, dois mil e cinquenta e cinco, é um nordeste. Um nordeste estranhíssimo todo enfumaçado... Não sei por

²⁵ O bate papo completo está disponível em <http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/joao-falcao-diretor-e-roteirista-do-filme-a-maquina.jhtm>

que, em dois mil e cinquenta e cinco, o mundo vai ser invadido por uma fumaça danada, sabe?” Uma intenção fotográfica pode ser percebida – talvez para a criação de um universo distante no tempo, 50 anos em direção ao futuro.



Quadro 58 - O narrador no nordeste enfumaçado de *A máquina*, 2006.

Encerrada a fala do personagem, o filme retorna para Nordestina e novamente temos outra abordagem do tempo, mais especificamente da memória, pois a cena retorna na subjetiva de uma câmera de fotografia que, através de uma perspectiva monocular, vê reunida diante de si a família de Antônio. A mãe, naquele momento, deseja realizar um retrato da família para guardar como lembrança, porém decide não fazê-lo até que Antônio, ainda bebê, não parasse de chorar. Vários anos de choro se passam diante da câmera até que, após uma reza, uma chuva desaba e cessa o pranto. Ponto interessante para nossa análise, esse tempo necessário para a passagem das lágrimas de Antônio: o tempo de seu choro definiria o tempo de espera de Valdene para sair de Nordestina. Quando o irmão de Antônio se senta sob a luz do luar, a aparição de cabelos longos denota a demora e as luzes executam coreografias que conduzem as sucessões de anoiteceres e amanheceres. Suas colorações transitam entre azuis e laranjas, culminando em tempestade (Quadro 59). Acompanhamos o crescimento do menino Antônio em um plano sem cortes. Os anos são atrofiados em uma porção de segundos sem a necessidade de aceleração da imagem. Quando chove, vemos as sombras dançando sobre o chão de terra molhada e a água que cai é evidenciada através dos relâmpagos que a atinge em contraluz. A chuva espanta o choro de Antônio. “E se o tempo resolveu fazer o céu chorar no lugar de Antônio, pelo jeito tomou o menino como seu protegido. Antônio ouviu dizer isso desde pequeno e deu por certo o fato de que ele era filho do tempo”, diz o narrador. Uma reflexão sobre o tempo conduz a poesia do filme. Há variações das cenas noturnas, ora de céu e luzes predominantes azuis, ora de céu negro e luz principal de coloração equilibrada à exigida pela película. Nessa estética de faz-de-conta, Walter Carvalho pôde, sem ater-se à verossimilhança, criar livremente a ponto de fazer, no mesmo plano, passagens de tempo com transições de luz que vão de laranja a azul, indo do entardecer ao amanhecer, passando pela noite e retornando à

luz do dia. O tempo é atrofiado diante da câmera e registrado em plano-sequência. Também no começo do filme, a apresentação da mocinha da história (Quadro 60), Karina, despeja de vez a proposta da fantasia. Nós a vemos andar de bicicleta por uma cidade em miniatura, ou diante de um céu com nuances desfocadas de uma paisagem artificial. Vemos a cidade em miniatura, de terra batida, entardecer e anoitecer através do movimento da luz e isso se repete variadas vezes ao longo do filme. Na cidade cenográfica, os elementos são 20% menores do que aqueles aos quais fazem referência. “A gente fica o tempo todo brincando com esse jogo de realidade e mentira [...] Quando chegava no detalhe você entrava no mundo do sonho e acreditava naquilo. Quando você afastava um pouco você via que aquilo tudo era uma fantasia e que aquilo era tudo criado”, diz Pedroso (2006).

Nas cenas de interior dia, portas e janelas abertas possibilitam (Quadro 61) a entrada de luz e a visualização do que se passa na rua. Vemos as pessoas que esperam a Besta para sair de Nordestina – um desejo que acomete o sertanejo que vai embora em busca de um futuro melhor e de condições de vida mais promissoras. As portas e janelas abertas abrem espaço para a visualização dos entornos da realidade de Karina, das ruas e pessoas pelas quais ela transita. Karina também tem o desejo de ir embora e descobrimos isso nas reclamações que ela faz junto a seu pai, na barbearia, dizendo que a cidade não tem recursos e no diálogo com Antônio sobre seu desejo de sair e conhecer o mundo lá de fora. Nesse momento, ela olha através da janela e a luz azulada da noite exterior ilumina parte do seu rosto (Quadro 62). Incrédulo, Antônio diz a Karina que ela é a cara daquele lugar e que Nordestina não sairia dela, por mais que ela quisesse e por mais distante que ela fosse. A cena se passa na oficina de Antônio onde, momentos atrás, os dois ensaiavam uma cena teatral e Antônio (ou seria o seu personagem?) prometia retirar a escuridão da noite: “vou inventar toda noite uma estrela nova até que uma fique tão perto da outra, mas tão pertinho, que ninguém possa enxergar escuridão nenhuma entre elas”, diz Antônio, quando se acendem várias luzes ao fundo do cenário, refletido na água da bacia, remetendo às estrelas no céu (Quadro 63). Em seguida, após um beijo, é desencadeada a discussão que leva Karina a dizer que não deseja permanecer ali. Em outro momento, apaixonado por Karina, Antônio se sente ameaçado ao vê-la dançar com outro. Ao pedir uma explicação, descobre que nada mesmo era de Karina. Ela foge correndo, deixando-o sozinho na rua. A partir desse instante (Quadro 69), vemos novamente a coreografia da luz, que faz anoitecer e amanhecer, dessa vez acompanhada pela narração que aponta o estado de espírito do personagem. A noite vai do azul até o negro profundo findando com uma luz suave e alaranjada que anuncia a chegada do dia. “Eu fiz uma divisão de três cores diferentes: cada uma codificava uma ideia. Uma ideia de noite, uma ideia do dia e uma ideia da passagem de uma

coisa pra outra”, diz Carvalho sobre as luzes utilizadas para fazer compor os tempos da narrativa.

Outro elemento recorrente na noite sertaneja, especificamente nos dias de festa, é o cordão de luz suspenso sobre os espaços. No caso de *A máquina*, eles podem ser vistos na cena da festa dos mascarados em cores diversas (Quadro 64), quando Antônio procura por Karina. Após a festa, Antônio enche-se de coragem. Promete a Karina que levará o mundo para ela. Entre a saída de Antônio de Nordestina e sua chegada na cidade grande, vemos a imagem da lua fazer a eclipse do tempo e do espaço (Quadro 66). Chegando na cidade grande, Antônio não está mais no Sertão. Conhece o shopping, as luzes que acendem sob seus pés, os atalhos furados na terra (túneis), e vê o mar. Encontra seu irmão, Valdene, e vão juntos até a TV (Quadro 67). No programa televisivo, vemos que o Sertão viajou junto com o personagem, como ocorreu com Gonzaga. Afinal, Antônio estava lá, diante das câmeras, para anunciar sua viagem no tempo, partindo da praça no centro de Nordestina com destino a *futuramente*. Com seu desempenho, consegue elevar os níveis de audiência e atrair a imprensa do mundo inteiro para a pequena cidade. Assim, ele leva o mundo para Karina. Vemos um céu multicolorido (Quadro 68) quando, no pôr do sol, um helicóptero sobrevoa a cidade de Nordestina, para onde o Antônio do futuro também partirá, com o intuito de chegar por volta da meia noite para encontrar com o Antônio do passado (Quadro 70). Ele sai no final da tarde, há uma luz suave e também vemos uma contraluz no caminho que desenha a silhueta da paisagem, dos cactos e do personagem. Nesse caso, no entanto, seria redundante definir como luz mágica momentos isolados de um filme de iluminações tão inventivas a ponto de haver claridade no encontro noturno em uma cidade abandonada e sem energia. Ao voltar para o tempo presente, a magia vem com tudo. Diz Antônio: “Mas não vai demorar muito esse vento não. É só o tempo de deixar todo mundo cinzento de poeira até que num de repente vai começar uma chuva doida e igualmente efêmera”. Com exceção do fogo, temos aqui tudo o que a fotografia pode contar enquanto efeito especial: chuva, poeira, vento e fumaça. Uma iluminação amarelo-esverdeada emoldura Antônio com seu semblante feliz. Os braços abertos e uma câmera levemente angulada de baixo pra cima juntamente com a realização das profecias concedem ao personagem uma posição redentora, magicamente superior. Relâmpagos explodem e, acompanhados por seus estrondos, amplificam a emoção, o sentimento da cena. O filme encerra lançando mão de tudo aquilo com o que flertou ao longo de seus oitenta minutos e, brincando com o real e o imaginário, remete-nos ao sentido do que Walter Carvalho (2006) diz: “eu acho que a luz criou uma Nordestina lisérgica”.



Quadro 59 - O tempo, a chuva e a passagem do choro.



Quadro 60 - Apresentação da Mocinha.



Quadro 61 - Luz de interior/dia.



Quadro 62 - Eu tenho que ir embora!



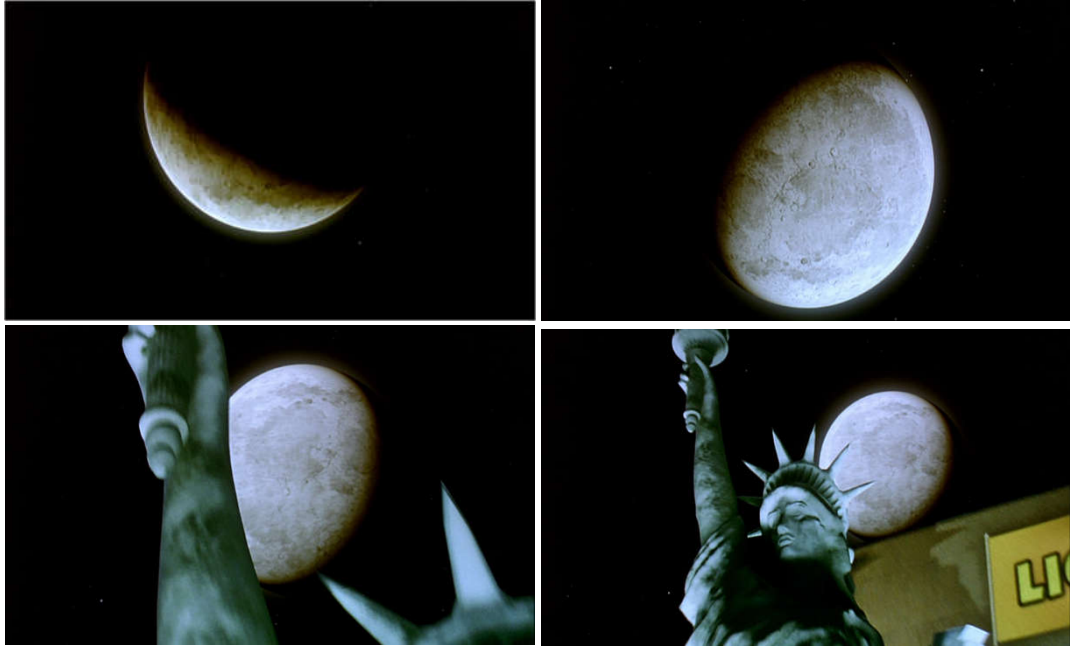
Quadro 63 - Cobrir o céu de estrelas para tirar a escuridão da noite.



Quadro 64 - Cordões de luz na Festa dos Mascarados.



Quadro 65 - Antônio sai de nordestina em busca do mundo para Karina.



Quadro 66 - A lua como mudança de tempo e de espaço.



Quadro 67 - O sertanejo na cidade grande.



Quadro 68 - Entardecer e contraluz.

A noite se espichou até onde deu para se espichar.



Mas uma hora a manhã cansou de esperar e se apresentou



e Antônio não teve outra alternativa a não ser inaugurar o dia, muito embora não tivesse a mínima ideia do que fazer com o mesmo...



Devido ao estado de agonia em que se encontrava.

Quadro 69 - Transição de luz.



Quadro 70 - O encontro noturno, o futuro e o presente.

4.1. Guerra de Canudos

Um Sol brilhante e propício iluminou desta vez as sinistras e temerosas trincheiras do Cambaio, ainda branqueadas pela ossada daqueles que se sacrificaram em holocausto aos destinos da Pátria, às aspirações nobres de um povo que luta pela liberdade, que tem sede de um futuro mais tranquilo e feliz, que procurava e deve acentuar os traços de sua fisionomia moral e intelectual. (RMG *apud* VILLA, 1999, p. 184).

Villa exemplifica o quanto recorrente é, em documentos oficiais referentes à época da instauração da República (como o RMG), “a imagem identificando o soldado entregando-se de corpo e alma para salvar a pátria dos seus inimigos”. A associação de um sol brilhante iluminando as trincheiras do Cambaio prepara a escrita para reificar as “aspirações nobres de um povo que luta pela liberdade”, referindo-se aos soldados do exército, nas palavras do tenente-coronel Siqueira de Menezes.

Escreve o general Artur Oscar: “Cessou o sibilar das balas. A noite desdobrou-se tristonha, como todas as noites dos sertões longínquos e parecia que viera ocultar no manto negro em que envolvera a terra, para poupar a mágoa aos corações republicanos sobreviventes àquele espetáculo horrível, cuja representação ensanguentada teve como comparsas um punhado de soldados que sabem ser brasileiros”. Lembra-se o coronel Pedro Nery que “era belo ver naquele momento essa falange de bravos que, com todo heroísmo, oferecia seus peitos como baluarte aos projéteis inimigos, erguendo entusiásticos vivas à República, ao nosso general e a vós” (RMG *apud* VILLA, 1999, p. 184).

Esses registros oficiais da República tinham como objetivo, mais do que fazer a cobertura da guerra, legitimá-la e torná-la aceitável. Convencer de que era justa e configurava uma luta pelo bem da nação. Darcy Ribeiro, por sua vez, em *O povo da terra*, narra o conflito de modo diferente:

Arma-se, em 1897, um exército inteiro contra o arraial de Canudos, dotado de todo apetrecho de guerra, inclusive artilharia pesada. Mesmo esse exército profissional moderno, só depois de lutar arduamente, consegue vencer a resistência obstinada dos fanáticos. Mas só o pode fazer ao preço da dizimação de toda a população. O episódio celebrizou-se por seu próprio vulto sinistro e, também, pelo retrato candente desse desencontro entre as duas faces da sociedade brasileira, deixado em Os sertões, de Euclides da Cunha, escrito como um libelo terrível contra o genocídio que ali se cometera. "Repugnava aquele triunfo. Envergonhava. Era, com efeito, contraproducente compensação a tão luxuosos gastos de combates, de revezes e de milhares de vidas, o apresamento daquela caqueirada humana, do mesmo passo angulhenta (*sic*) e sinistra, entre trágica e imunda, passando-lhes pelos olhos, num longo enxurro de carcassas (*sic*) e mulambos (*sic*) (Cunha 1945:606)." A memória de Canudos perpetuou-se, também, na tradição oral das populações sertanejas, que recolheram os poucos sobreviventes do morticínio e deles ouviram e guardaram os episódios heroicos de resistência e de luta. E, sobretudo, a lição de esperança dos ensinamentos do Conselheiro sobre a possibilidade de criar uma ordem social nova, sem fazendeiros, nem autoridades. (RIBEIRO, 1995, p. 358)

Euclides da Cunha (2011:44) define o Sertão de Canudos como “um índice sumariando a fisionomia dos sertões do Norte”. Nesse espaço que, para o autor, resume o que é o Sertão nordestino, passou-se um dos maiores conflitos armados já ocorridos em solo brasileiro ao qual se refere o título do filme cujas luzes e sombras serão analisadas a partir desse momento. Com a responsabilidade de narrar um evento grandioso, *Guerra de Canudos* tem duração de 170 minutos e sua produção contou com mais de oitocentas figurantes. A construção da cidade cenográfica iniciou em março e em 18 de julho deram início às filmagens, que se estenderam até 1º de novembro de 1996, contando com apoio total do exército, que forneceu fuzis, canhões e outras armas para cenografia, além de soldados para figuração (REZENDE *apud* NAGIB, 2002, p. 383). Sobre a temática da história, o diretor do filme diz o seguinte:

Minha aproximação com o tema aconteceu através do livro de Euclides da Cunha, *Os Sertões*. Por isso eu queria que a primeira imagem do filme fosse um grande plano geral, que correspondesse ao primeiro capítulo do livro: A terra. Com ela, eu situo geograficamente o território imenso pelo qual Antônio Conselheiro peregrinou durante décadas até fundar o seu império do Belo Monte. A canudos original foi alagada para construção de uma represa. Eu percorri mais de cinco mil quilômetros na Bahia procurando um lugar para filmar, até que encontrei um pequeno povoado de Juazeiro chamado Junco do Salitre. Foi lá que construímos a cidade cenográfica (REZENDE, 1997).

Enquanto aparecem os créditos iniciais, o plano que inaugura o filme (Quadro 59) mostra, em panorâmica, a imensidão de um Sertão com vegetação escassa e chapadas no horizonte. O plano foi filmado em um dos pontos mais altos da região com “a luz crua do meio dia, que queima a caatinga e expõe uma paisagem quase desértica” (REZENDE, 1997, 01 min 18seg). Em seguida, um plano em contraluz (Quadro 71) mostra um homem com diversos seguidores carregando cruces e estandartes. Uma legenda apresenta a história e então aparece o título do filme. Assim, a sequência de abertura cumpre basicamente três funções: apresenta o espaço sertanejo, introduz a história e enfatiza, através dos contornos da contraluz – que valorizam as formas – a existência de um homem à frente de outros e a militância dessas pessoas referenciadas pelos estandartes que elas carregam. O fato da contraluz se passar em um momento de final de tarde e de a caminhada ser registrada em um longo plano, com os personagens entrando e saindo do quadro, sobre um horizonte em declive, se assim quisermos interpretar, sugere que se trata da história de uma jornada longa, árdua e épica. A música que encerra os créditos, *Canudos*, com letra de Antônio Brito e melodia de Edu Lobo, também enfatiza a imensidão sertaneja e a jornada de Conselheiro.



Quadro 71 - Sequência de Abertura em *Guerra de Canudos*, 1997.

Embora alicerçada especialmente pela obra de Euclides da Cunha, o filme conta com inserção de nuances narrativas originadas para a especificidade cinematográfica, tendo como fio condutor os dramas de uma família fictícia.

Nosso desafio era transformar o assunto, praticamente restrito ao mundo acadêmico, num espetáculo popular. Ser fiel à história e ao mesmo tempo incorporar elementos ficcionais. O drama íntimo dos personagens anônimos não consta nos manuais históricos, nas análises sociológicas políticas ou religiosas. Tivemos que imaginar, criar personagens e situações, dar rosto, sentimento e ideias aos milhares de brasileiros que viveram o episódio (REZENDE, 1997, 15 min 20seg).

Nos primeiros minutos do filme, plano a plano, vão se apresentando personagens e cenários que nos envolvem no contexto de uma calmaria efêmera e de dificuldades sertanejas. “Aqui (Quadro 72), a gente apresenta Zé Lucena, chefe da família que costura dramaticamente o filme, e seu filho, Toinho. O ano de 1893 foi marcado por uma grande seca. E a família está encontrando dificuldades para sobreviver” (REZENDE, 1997, 03min09seg).



Quadro 72 – Apresentação de Zé Lucena e Toinho.

Ao apresentar as escolhas das composições no começo da narrativa, introduzindo seu conceito estético, Rezende segue fazendo referência à terra, que se faz presente também na cor das vestes, no figurino dos personagens e na cor das casas (Quadro 74). Conforme o diretor, esse conceito guiou o trabalho do diretor de fotografia na busca por uma “imagem quase monocromática” (1997, 03min 55seg.). Também nas palavras do diretor, “as casas canudenses são quase cavernas: a luz chega através de pequenas frestas” e, de dia, havia a ideia de contrapor a luz violenta dos exteriores à sombra dos interiores (Quadro 75). Essa é outra decisão estética. Na condução da história, o espectador vai sendo sutilmente preparado para a compreensão das mudanças às quais o povo é submetido. Primeiro, vemos Zé Lucena negociando uma de suas vacas. Em seguida, vemos a existência de um fotógrafo que dispara a sua câmera e registra um instante do mundo real colorido em uma imagem monocromática. A fotografia é, nesse caso, um símbolo da modernidade e das mudanças que a acompanham. Entre elas, há a questão da propriedade. A própria terra, enquanto propriedade do povo, entra em crise com a ascensão da República. Já não é mais possível saber exatamente o que pertence ao homem e o que pertence ao Estado, qual é a parcela de impostos, de tributos que deve ser devolvida, levando Zé Lucena a considerar um roubo a chegada dos soldados para levar suas reses, levantando a poeira seca de uma terra já não tão sua. A família se encontra desolada quando, no fim da tarde – vemos pelo céu tingido com cores do pôr-do-sol que destaca em contraluz os estandartes – chegam em sua casa Conselheiro e seus seguidores (Quadro 76), como uma centelha de esperança, de fé, diante da tristeza que a República tratou de instaurar. Dirigindo-se a eles, Conselheiro pede água para dar de beber aos seus, que caminharam o dia inteiro e têm sede. Param ali, fazem descanso e, quando anoitece, se reúnem ao redor da fogueira (Quadro 77).

Lembramos que a fotografia do filme foi realizada sob a necessidade de evitar vestígios do uso de luz elétrica por ser ambientada em um Sertão no final do século XIX²⁶. Em entrevista, Antônio Luiz Mendes nos falou um pouco sobre o processo de iluminar nessas circunstâncias e exemplificou modos de simular a luz do fogo:

Este [o ato de iluminar sem fazer notar a presença de energia elétrica, *grifo nosso*] é um dos principais desafios que se coloca aos diretores de fotografia em todas as partes do mundo, onde se faz cinema. As estratégias técnicas para esse tipo de abordagem, que está presente desde os primórdios, evoluíram, evidentemente, desde então, com a incorporação de equipamentos específicos. Um deles, para citar um exemplo, é o *Flicker Master*, cuja função é reproduzir o tremeluzir de uma vela, de uma fogueira, etc. Ligado a um refletor, com as filtragens necessárias para reproduzir a cor dessas fontes luminosas, ele cria essa ilusão. Em suma, com a ajuda desse tipo de equipamento, o adequado posicionamento dos refletores, a regulagem das intensidades e da relação de contraste – relação entre a luz e a sombra-, cria-se o efeito. As alternativas são variadas e, claro, dependem das condições de produção. Por exemplo, na falta do equipamento que citamos, o *flicker master*, um galho com folhas passando na frente do refletor em intervalos preestabelecidos, também funciona. Criar a ilusão. Este é o objetivo, não só para este caso, mas, me parece ser o do Cinema como um todo.

Rezende (1997, 01:12:54) também relata dificuldades relacionadas à captação de imagens da Canudos em plano geral noturno diante da impossibilidade iluminar artificialmente todo o acampamento e a paisagem ao seu redor. Assim, a solução encontrada foi a de filmar na última luz do dia, na *twilight*, quando ainda há luz no céu e o ambiente, na penumbra, ainda está sob alguma claridade, como é o caso do exemplo que abre a cena que descrevemos agora: um plano geral mostra o acampamento de Canudos, acompanhada do estridular de grilos e ladainhas cantadas por mulheres. No céu, brilha uma Lua-cheia. Ouve-se uma coruja. Em seguida, vemos, sentados atrás da trincheira, dois soldados armados. “Isso é uma rasga mortalha, dá um azar desgraçado, ainda mais na terra de Conselheiro” – diz Gutierrez, referindo-se ao canto do pássaro que ambos escutam. “Deixe de ser frouxo, Gutierrez. Isso é apenas uma coruja, fica tranquilo”. De fato, não era um pássaro, mas um dos vários jagunços que se escondiam atrás dos arbustos, dentre os quais um se encarregava de imitar a coruja e enganar os soldados. Não havia uma lamparina acesa com os militares, tampouco com os jagunços: a luz pontual do fogo denunciaria a presença de qualquer um dos lados. Nesse caso,

²⁶ De acordo com informações do Centro de Memória da Eletricidade no Brasil, acessível através do endereço <http://www.memoriadaeletricidade.com.br>, a cidade de Campos, no Rio de Janeiro, foi a primeira cidade brasileira a ter luz elétrica nas ruas, em virtude da presença de uma usina termoelétrica, desde 1883. Rio Claro, em São Paulo, foi a segunda cidade a ter luz elétrica nas ruas, também em razão da presença de uma termoelétrica. A cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, somente implantou o serviço de luz elétrica nas ruas no ano de 1904; e São Paulo, no ano posterior, em 1905. Ressaltamos, no entanto que a energia elétrica só chegaria ao Sertão nordestino muitos anos depois e, ainda hoje não está plenamente implantada.

podemos ver também um modo de iluminar a ação no escuro proposto por Antônio Luiz Mendes. Há uma iluminação rarefeita que evidencia o contraste entre o claro – tons de pele – e escuro – elementos do cenário. Ao amanhecer, a tropa do exército descobre que dormiu ao lado do inimigo.

Além das tarefas de iluminar cenas que se passam no escuro noturno, há de se atentar também para as dificuldades quanto às captações de imagens dentro das casas apertadas e pequenas barracas. Um exemplo interessante na busca por uma superação criativa das dificuldades impostas pelo pouco espaço disponível é a ação no interior da barraca registrada através da silhueta, captada a partir do exterior, através do tecido. Temos a impressão momentânea de estar vendo um teatro de sombras que, ao mesmo tempo, registra de modo poético o pagamento que um dos soldados faz para Luiza visando o sexo (Quadro 79). Se o fogo ilumina os soldados nos acampamentos noturnos, também é ele quem acompanha praticamente todos os instantes em que, à noite, Conselheiro aparece em cena. Ilumina-o quando, sem precisar se virar para ver, diz a Zé Lucena honrar a cruz que carrega no peito (Quadro 80). A cena é especial por conter sua porção mística, dado que Lucena é mostrado, momentos antes, cravando com um canivete uma cruz na própria pele. Além disso, é memorável também a cena de conselheiro na igreja, falando com os fiéis, cena esta que Rezende (1997, 1:59:39) aponta como um dos pontos fortes da fotografia, onde a ausência de bancos possibilitou uma composição formada pela massa de fiéis, sobretudo mulheres, sentada no chão com Conselheiro andando entre elas. Nos enquadramentos, o personagem é emoldurado pelas velas dispostas no altar que exercem suas funções de ligação entre o humano e o divino.



Quadro 73 - O registro fotográfico como marca da modernidade.



Quadro 74 - Vestes e casas da cor da terra.



Quadro 75 - Luz versus escuridão.



Quadro 76 – A chegada do sector de Conselheiro na casa dos Lucena.



Quadro 77 - Conselheiro e Seguidores ao redor da fogueira.



Quadro 78 - Soldados atrás das trincheiras na noite e jagunços escondidos.



Quadro 79 - Silhuetas através da barraca.



Quadro 80 - Zé Lucena, Penha e Conselheiro iluminados pela luz de velas.



Quadro 81 - Luz de velas na igreja.

Conselheiro também é iluminado por velas na cena de sua sentinela, que, acompanhada pela narração de José Wilker através da leitura da carta original escrita pelo personagem real antes de sua morte, culmina em uma das passagens mais bem compostas no sentido da *mise-en-scène*, da montagem, do sentimento e do lugar que ocupa na narrativa. Enquanto a voz *over* apresenta o conteúdo da carta, o corpo de Conselheiro é velado. A partir do momento em que o personagem se despede das coisas da natureza, do povo, a imagem se transfere para a demolição da igreja, que levanta uma cortina de poeira em contiguidade com a fala acerca das recordações “que jamais se apagarão”.

A explosão da igreja, por mais planejada que fosse, deixava sempre uma margem de acaso. Como as paredes vão cair, como a poeira vai se projetar, não há uma matemática absoluta. E o que aconteceu resultou melhor do que eu podia imaginar: o vento soprou a fuligem em direção à câmera, primeiro escondendo as ruínas, depois cobrindo o cruzeiro até fazer uma completa cortina sobre as imagens e, no final, faz ressurgir a cruz e já não há mais a igreja atrás dela (REZENDE, 1997, 2:20:58).



Meu povo de Belo Monte: é chegado o momento de me despedir de vós.



Que pena, que sentimento tão vivo ocasiona esta despedida em minha alma, à vista do modo benévolo, generoso e caridoso com que me tendes tratado, penhorando-me assim bastante. Conquanto em algumas ocasiões proferisse palavras excessivamente rígidas, combatendo a maldita república, repreendendo os vícios e movendo o coração ao santo temor e amor de Deus, todavia não concebiam que eu nutrisse o mínimo desejo de macular a vossa reputação.



Adeus povo, adeus aves, adeus árvores, adeus campo, aceitai a minha despedida, que bem demonstra as gratas recordações que levo de vós, que jamais se apagarão...



...da lembrança deste peregrino que aspira ansiosamente a vossa salvação e o bem da Igreja.

Quadro 82 - O descanso de Conselheiro e a demolição da igreja.

Após a morte de conselheiro e a demolição da igreja, inicia-se a parte mais turbulenta da história. Em *Guerra e cinema* (1993:11), Paul Virílio diz que a guerra é “um sintoma delirante que se produz na meia-luz do transe, da droga e do sangue”. Edgar Moura também diz algo semelhante, especificamente se referindo ao ato de registrá-la:

A guerra é difícil de fotografar porquê metade dela se passa dentro das pessoas. Os tiros e as explosões só aparecem nos filmes de guerra de mentira, de propaganda patriótica, e nunca correspondem ao que acontece de verdade. Na verdade, a única coisa que se pode ter certeza de encontrar em qualquer guerra é o tédio, sempre presente, e seu companheiro inseparável, o medo. Este em gradações que vão da angústia ao pânico (MOURA, 2010, p. 232).

Como transmitir ao espectador uma sensação da parcela da guerra dolorida que se passa no interior dos combatentes? Nos momentos finais do filme, de maior caos, a câmera, outrora estática, adquire também mobilidade e percorre o arraial, atravessa a fumaça, a poeira, passa próxima ao fogo, corre com os personagens. São os códigos do cinema operando a favor de emoções, dirigindo o espectador para a visualização *por dentro* de uma Canudos incendiada.

No dia 29 de outubro, às seis da tarde, incendiámos a nossa Canudos. Cinco efetistas, trinta pessoas da produção, seguranças e bombeiros correram pelo set, saindo de pontos diferentes, acendendo os focos. Era preciso que toda a cidade queimasse ao mesmo tempo. Para todos da equipe e do elenco, a emoção foi grande. Depois de quatro meses de filmagem, cada um de nós conhecia a cidade na palma da mão e vê-la pegar fogo despertava sentimentos contraditórios. Todos gostariam de preservá-la, todos queríamos que ela queimasse espetacularmente (REZENDE, 1997, 2:37:40).

Tenente Luiz da Gama (Selton Mello) acende um pavio e ordena o incêndio: “Queimem Canudos!”. Arremessa a dinamite que explode no meio dos barracos, levantando poeira e atingindo jagunços. Enquanto as tropas ateam fogo, um grupo de jagunços reza dentro de um barraco. Concomitantemente, Luana corre entre os barracos, indo ao resgate de sua irmã, Tereza. Quando saem do barraco, veem que o fogo já consome grande parte do arraial. Luiza protege sua irmã. A cena encerra com uma panorâmica mostrando o fogo cobrindo os barracos, seguido de um plano geral que mostra a dimensão do incêndio e a fumaça que encobre o céu azul-escuro da noite.

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados (CUNHA, 2011, p. 578).

No dia seguinte, restava apenas terminar a guerra. Por todos os lados, se via fogo, poeira e fumaça. O filme encerra com Luiza e Tereza saindo das ruínas de Canudos e seguindo rumo ao horizonte do Sertão.

Para concluir, quero dizer que a grande tragédia de Canudos foi a tragédia da incompreensão. De dois Brasis que não se ouviram, que não se conheceram. O exército com seus ideais republicanos de transformação social não pôde nunca compreender aquele número imenso de brasileiros, cidadãos brasileiros que procuravam uma vida melhor e que acharam no plano místico respostas para suas inquietações. Foi dramática e foi trágica essa incompreensão que levou a uma guerra fratricida. Cem anos depois, boa parte das partes que a motivaram ainda não foram resolvidos pela sociedade brasileira (REZENDE, 1997, 2:43:34).



Quadro 83 - Canudos é incendiada.



Quadro 84 - Cinco mil soldados contra três homens feitos e uma criança.



Quadro 85 - Ruínas de Canudos.

4.2. À beira do caminho

À beira do caminho é um dos filmes pós-2010 que narram alguma forma de Sertão, sendo realizado em um momento que o cinema brasileiro se demonstra autossuficiente em dispositivos para produção desse tipo de narrativa. Através das imagens do *making of*, é possível notar que a obra em questão foi gravada em película utilizando uma câmera *AATON*, o que não elimina a possibilidade de que também possam ter ocorrido gravações em suporte digital. Diante da gama de possibilidades hoje disponíveis, somos levados a crer também que grande parte do resultado final da imagem e da unidade visual da obra decorra dos recursos dos *softwares* de gradação de cor, aliados aos conceitos da fotografia e às habilidades técnicas e artísticas do colorista. Quanto aos conceitos da narrativa, se em *A máquina* temos o faz-de-conta, em *Guerra de Canudos* temos o fogo e a Lua, aqui temos a estrada e um Sertão imenso, de passagem, que dialoga com a solidão, o estado de espírito de João.

O Brasil passa na janela do caminhão. O João, ele não é caminhoneiro. Ele está caminhoneiro e o caminhão é uma forma de fuga do passado. Essa coisa da paisagem... Eu acho que expressa muito o que ele está sentindo. A primeira paisagem que é muito árida, que não tem quase gente, que praticamente você não vê ninguém e ele está naquele deserto que é o Sertão... E de alguma forma, à medida que o menino vai tocando ele você vai sentindo que a paisagem vai transformando também (SILVEIRA, 2012).

De fato, é possível perceber modos distintos da paisagem sertaneja ao longo do filme, de acordo com o andamento da história. A paisagem inicia árida, sob um sol do meio do dia – vê-se pelas sombras, logo abaixo dos elementos da paisagem. Quando vai findando o dia, em um início de fim de tarde denunciado pelas sombras alongadas na paisagem e pela posição lateralizada, em ângulo de até 45°, iluminando João na cabine do caminhão, é quando o personagem estaciona o caminhão, faz uma pausa. Vemos a confirmação do entardecer quando, no momento em que ele prepara uma refeição na cozinha do veículo. Quando anoitece, vemos o personagem em meio à paisagem escura, iluminado pela luz pontual de uma fogueira. Duas noites se passam entre o início do filme e o encontro de João com Duda e somente o vemos assim, só e calado. Faz uma refeição, ensaia palavras escritas nas folhas de um caderno, bebe. Quando retorna para a boleia, começamos a entender seu Sertão interior: vemos uma fotografia sua com uma mulher. A imagem rememora uma lembrança, iluminada pela luz parca e alaranjada da cabine. Ao retomar a estrada, vemos, através de uma ultrapassagem perigosa e sem desespero diante do risco iminente de uma colisão, uma tensão e emoção linear, sem surpresas, que subscreve o estado emocional do personagem. A cena é marcada pelos faróis

cruzando a estrada e um ritmo pulsante de edição. O clima de tensão criado pode ser visto como uma utilização dos recursos cinematográficos como meio expressar um estado de espírito, o desassossego que oscilará ao longo da narrativa. Basicamente, essas cenas iniciais encarregam-se de mostrar que João, nessa solidão, carrega algum tipo de conflito interno relacionado à imagem fotográfica que vimos em suas mãos. Vão sendo colocadas pistas para que o espectador possa ir desvendando as emoções da narrativa.

No primeiro momento de contato entre João e outra pessoa ele recusa o compartilhamento de uma mesa e retorna para a cabine, onde pode almoçar sozinho. Vemos fazer outro sentido a frase do para-choque de seu caminhão: mantenha distância. Em outro momento, já à noite, o personagem está de volta à estrada e, no meio do nada, estoura o pneu do caminhão. Quando desce para fazer a troca, ele percebe uma movimentação em sua carroceria e, munido de uma arma e de uma lanterna, vai verificar. Vemos Duda pela primeira vez. As iluminações aqui mimetizam as luzes do caminhão, a lanterna e o uso de um candeeiro, enquanto o caminhoneiro faz a troca do pneu. O restante, é escuridão profunda. Uma noite escura, negra, como as demais que ocorrem ao longo da história. Esse contraste elevado de claro e escuro é o resultado visual das escolhas realizadas para as cenas de exterior/noite. Não há presença expressiva de luz azulada ou noite americana. No máximo, há um céu de tonalidade azul escura em cenas noturnas que mostram o horizonte da paisagem. De modo geral, o que vemos nos deslocamentos pela estrada até esse ponto do filme é isto: a luz pontual e limitada dos faróis cruzando a escuridão sertaneja durante a noite e um Sertão de aridez rigorosa durante o dia.

Por duas vezes João tentou deixar Duda sob a responsabilidade do poder público: primeiro, em um posto da Polícia Rodoviária Federal, com sua luz fluorescente, difusa, típica de escritórios. Sem sucesso. No dia seguinte, ao chegar na cidade mais próxima, tentou deixar a criança na delegacia. Também não obteve êxito. Ali, tanto quanto a luz do dia que entra pelas portas abertas, nota-se outra característica recorrente de vilarejos e cidades interioranas, que é a tranquilidade e humildade do local que, inocentemente, não conta sequer com a presença de um delegado. Sem poder deixar o menino sozinho “no meio do nada”, João segue viagem até Petrolina, onde cada um seguiria seu rumo. Ao longo da viagem, continuamos vendo a paisagem do Sertão, a poeira da terra, a estrada de chão e o asfalto, a noite na estrada, com os faróis iluminando o caminho, e a noite estacionada, iluminada pelo candeeiro quando Duda, gentilmente, prepara e oferece comida a João. Nessa noite estacionada, podemos perceber uma tonalidade azulada, discreta, na luz que ilumina o fundo da cena. No primeiro plano, uma luz aquecida e dura simula a luz do candeeiro iluminando os dois personagens.

No dia seguinte, sob a luz suave da manhã, ainda antes de Duda acordar, João descobre uma fotografia do garoto com a mãe. Mais tarde, quando param para comer, também com uma luz suave, agora das horas finais da tarde, Duda mostra a Miguel uma fotografia do seu pai, que mora em São Paulo e, no verso da imagem, o endereço para onde a criança deseja ir um dia encontrá-lo. Continuando o caminho para Petrolina, vemos a paisagem sair da terra empoeirada para a rodovia de asfalto beirando o Rio São Francisco. Vemos em seguida o primeiro momento de em que João se demonstra descontraído, quando ele brinca com o garoto no rio. Assim como vemos a paisagem se transformar, presenciamos um laço afetivo sendo criado entre os dois personagens. A última tentativa de separação ocorre em Petrolina mas é cessada quando João, que já procurava por Duda para levá-lo a São Paulo, encontra o garoto em apuros e o convida para seguirem viagem.

Não podemos afirmar que tenha sido realmente algo intencional desde a captação, mas aquele Sertão árido apresentado no começo do filme vai sendo deixado pra trás e a paisagem por onde eles passam se torna cada vez mais verde, sem deixar de ser Sertão. Pelo contrário: grande parte do tempo filme que sucede se passa na Chapada Diamantina, Sertão baiano, representando municípios como Mucugê e Lençóis. Cláudio Amaral Peixoto, diretor de arte do filme se refere a essas partes do filme como cenas e ações que acontecem “num pedaço do Brasil que é um pedaço não muito visitado”. E prossegue: “a gente tá contando a história de um caminhoneiro que sai lá de um Brasil mais profundo e vem em direção a São Paulo, que seria, talvez, a cidade mais desenvolvida”. Chegando em Lençóis – BA, onde João encontra Rosa (Dira Paes), vemos outras luzes e feições típicas do Sertão. As ruas de terra contam com pouca iluminação pública e cordões de luz incandescente enfeitam a fachada da igreja à noite. Também à noite, agora próximo a um rio, temos a luz de fogo, uma luz de ligação que aquece o momento de diálogo entre o homem e a mulher e ilumina oscilante o ato sexual que vem em seguida. O dia seguinte amanhece cinzento, quando João percebe que Rosa partiu em silêncio. Ainda é cedo. Duda dorme na cabine do caminhão e o sol ainda não apareceu no horizonte: a luz que tinge suavemente o céu é o anúncio de que logo ele nascerá. João e Duda retornam juntos para a estrada. O filme tem 1h40min de duração, sendo que os primeiros 55 minutos se passam no Sertão nordestino. A próxima parada significativa da viagem se passa em Rio Novo, município localizado na mesorregião da Zona da Mata do estado de Minas Gerais. A partir daí, já não há mais a presença de Sertão que não seja aquele incrustado em João. Podemos entender, a partir de uma leitura poética do filme, que a presença de Duda foi responsável pelas nuances novas de luz e cor acrescidas na jornada do caminhoneiro, cujo Sertão interior não mais seria de total solidão.



Quadro 86 - Luzes iniciais de *À beira do caminho*, 2012.



Quadro 87 - Breve apresentação da angústia.



Quadro 88 - Mantenha distância.



Quadro 89 - João prefere almoçar sozinho.



Quadro 90 - João descobre Duda no meio da noite.



Quadro 91 - João tenta deixar Duda em dois postos policiais.



Quadro 92 - João vai sendo tocado por Duda e descobrindo as angústias do menino.



Quadro 93 - Duda e João seguem juntos na estrada após uma última tentativa de separação.



Quadro 94 - A chegada e a partida de Rosa; A permanência de Duda.

5. MODOS DE LUZ E SOMBRA: PRESENTE, PASSADO E FUTURO

Os três filmes que acabamos de descrever estão situados em momentos distintos do tempo. O intervalo de tempo entre o lançamento de *A máquina* e o lançamento de *À beira do caminho* contabiliza 14 anos, sendo que *A máquina* situa-se mais ou menos na metade desse espaço de tempo entre os dois. *Guerra de Canudos* foi captado em película. Em *A máquina*, já havia a possibilidade de realização com suporte digital mas optou-se pela realização em película também. Em alguns momentos do filme, durante a cobertura do clímax, há uma mistura de suportes: câmeras digitais, super16, 35mm... *À beira do caminho*, por sua vez, em um momento que já seria possível e viável a captação totalmente em digital, também foi gravado em película. Mas uma coisa há de ser levada em consideração: nesse último caso, embora gravado em suporte analógico, o filme é realizado em um momento em que se tem consciência das possibilidades sofisticadas que a pós-produção digital pode agregar à imagem. Se na década de noventa a marcação de luz, que ajustava cada cena para uma cor e um contraste próximo ao que o fotógrafo decidia como adequado, era um processo “antiquado, manual e impreciso” (MOURA, 2010), na segunda década do século XXI o *color grading* é um conjunto de processos digitais sofisticado, minucioso e preciso que inclui a atuação expressiva do colorista, o artista da pós-produção. A arte da imagem vai tornando-se cada vez mais coletiva. “A fotografia acabou? Não, mas se dispersou”, diz Edgar Moura, em um trecho do livro “da Cor”, ainda não publicado e gentilmente cedido a essa pesquisa.

No processo fotoquímico, o diretor de fotografia decidia (junto com o diretor, é verdade, e também com o produtor, também é verdade) o contraste do filme. Decidiam se as sombras seriam densas ou delicadas. Depois de filmado e revelado o filme, não havia muito mais a se fazer nessa área. Hoje, um colorista é capaz de dizer: “Quando eu faço a correção de cor de um filme eu não tenho que ouvir muita opinião. Minha opinião é definitiva” (*Digital Color Correction*, Steve Hullfish, p.29.). E isso é verdade. Mais ou menos (MOURA, 2015).

Como vimos até aqui, a luz sertaneja oscila na janela do cinema. É interessante perceber essas inconstâncias tanto de um filme para outro quanto dentro de uma mesma narrativa, como apontamos ao demonstrar os modos de imagem de *O homem que desafiou o diabo*, *Narradores de Javé* e *Céu de Suely*. É natural que categorias como contraste e saturação flutuem ao longo do filme, ao longo das histórias visuais. Não fosse assim, tomaria conta da arte uma monotonia que não sabemos ao certo se seria interessante, suportável. Essa monotonia

não é desejável e, talvez, nem mesmo possível. A essa altura do texto, estamos conduzindo este trabalho às suas considerações finais. Antes, disso, no entanto, gostaríamos de sintetizar algumas questões relacionadas a essas instabilidades da imagem. Enquanto um trabalho de análise de luz e sombra, apesar de nos guiarmos em grande parte pela percepção, por aquilo que as obras provocam em nossos sentidos, nessa pesquisa contamos também com o suporte de dispositivos que nos possibilitaram visualizar de modo estatístico, com dados quantitativos, as características pictóricas da imagem. Especificamente, falamos dos monitores disponíveis no *software Assimilate Scratch Play*, um programa destinado à conformação de mídias em fluxos de produções audiovisuais que se demonstrou útil para os nossos desejos de análise. Basicamente, entre as muitas funções que o programa oferece, utilizamos apenas os monitores de estatísticas que se desdobram em RGB, que mede os níveis de vermelho, verde e azul na imagem, além de mostrar quanto do instante filmico está situado na sombra e na luz. Utilizamos também o *vectorscope*, que mede a saturação da imagem. Nesse sentido, apontaremos agora percepções acerca da luz sertaneja descobertas a partir da realização das entrevistas e entremearmos com imagens dos respectivos filmes acompanhadas de suas representações gráficas, que nos dirão de modo quantitativo as diferenças de cada categoria de análise (luminosidade, contraste e saturação) entre uma imagem e outra.

Quando no início dos anos 60, Ricardo Aronovich AFC, ADF, forrou o teto de uma venda em Milagres, sertão da Bahia, com *photofloods* de 500w para aproximar os níveis de iluminação do exterior com o do interior com o objetivo de obter uma imagem onde se percebessem detalhes dentro e fora da locação, foi considerado por alguns colegas como um herege. A doutrina do Cinema Novo era "expor pra sombra e rezar". Os Fuzis era P&B, e a latitude ainda era razoável (EBERT, 2015).

Lembramos que Aronovich foi quem relatou a sua experiência com a luz tropical e denominou esse encontro como um *choque lumínico* que “quebrou todos os seus esquemas” e o fez repensar seus modos de iluminação de modo que nunca mais conseguiria pensar a luz como antes. Aronovich acrescenta ainda que a luz do Sertão é uma luz única e que tem uma necessidade “quase fisiológica” de ver ao menos uma vez por ano a luz que temos por aqui. Em *Os fuzis* (Quadro 95), filme por ele fotografado, a sensação de calor, seca e castigo é apresentada logo no primeiro plano do filme: a imagem, tendo o sol como protagonista, é acompanhada por um texto que encerra com as seguintes palavras “A terra estava mais seca que o coração do homem sem crença e ele disse: aquele que tiver maior desespero e sofrer mais do que eu sofri no calvário será o portador de minha vontade”. Assim, os dois primeiros momentos do filme introduzem a agonia da história e apresenta o seu título em um prelúdio violentamente

ensolarado. Essa agonia perdura na fotografia de toda a narrativa, com uma luz estourando sobre a paisagem em favor da visualização nítida da face dos personagens. Aqui, os monitores do *Scratch* nos permitem compreender essa visualidade: a base do gráfico formado raramente toca a base da tabela (onde 0 representa a região mais escura e 100 a região mais clara, no topo do monitor). Por outro lado, na parte mais alta da curva, os valores facilmente atingem e podem até mesmo ultrapassar os limites máximos da medição. De modo geral, nas cenas de exterior dia, o gráfico se concentra na porção superior da tabela, o que demonstra uma proeminência das áreas de alta luz. Como a exposição privilegia as áreas de sombra, o negro total praticamente não existe. É sempre um cinza com detalhes visíveis, não uma massa homogênea. Em *Vidas Secas* (Quadro 96), outro filme de sertão realizado no Cinema Novo, o contraste da imagem é ainda maior. Os negros são profundos e as alta-luzes brilhantes. O filme consegue, ao mesmo tempo, ter sombras escuras e luzes estouradas, enquanto mantém também as nuvens no céu e a visibilidade do rosto sob o chapéu, ou dos olhos da criança sob a sombra projetada por seu braço, na tentativa de encobrir a luz do sol forte que o atingia.

A luz sertaneja foi, durante muito tempo, um grande desafio para os diretores de fotografia que tinham que desenvolver seu trabalho nessas condições. O problema estava na alta relação que se tem aí, entre as zonas de luz e sombra e as características técnicas do material de captação, à época. Ou bem se optava por uma dessas zonas ou se buscava atenuar essa relação com a ajuda de equipamentos de iluminação dirigidos às sombras. É bastante conhecido o resultado fotográfico de “*Vidas Secas*” (1963), de Nelson Pereira dos Santos, fotografado por Luiz Carlos Barreto e José Rosa, em que a opção por expor para áreas de sombra, criou uma forte luminosidade nas áreas de luz, estabelecendo um padrão de beleza especial, fugindo aos cânones da “correta fotografia” e que acabou sendo um dos fortes diferenciais expressivos do filme (MENDES, 2015).

Gerando um desconforto visual, essa estética assume uma função narrativa, expressiva, que transmite ao espectador uma parcela do tal *choque lumínico*. Basicamente, assume-se um efeito natural que realmente, no próprio cotidiano, causa desconforto visual devido à ofuscação que provoca. Sobretudo, essa luz violenta soma-se aos teores das histórias e torna-se uma coisa maior, um objeto de protesto, de atenção. E tudo isso é apresentado pelo filme através do posicionamento do fotógrafo diante do desafio de trabalhar em um espaço com mais de oito diafragmas de diferença entre a luz e a sombra, como exemplificou o Mário Carneiro. É interessante notar que modos estéticos semelhantes eram adotados por filmes contemporâneos de outros semelhantes, por vezes sem um ter conhecimento da atividade do outro fotógrafo. Desse modo, nem sempre se pode dizer que uma fotografia seria inspirada na outra, embora as soluções encontradas para lidar com a mesma matéria tenham sido

coincidentes. Nesses casos, a narrativa sertaneja requisitou um esquema de visualidade que acabou por fundar esse estilo. Os relatos de Luiz Carlos Barreto sobre *Vidas Secas* são semelhantes aos de Waldemar Lima:

Achávamos que a fotografia devia ser sem luz artificial, sem filtros. Na verdade, uma coisa bem primitiva.... A fotografia de "Vidas Secas" buscava a textura da gravura. Uma fotografia bem contrastada, onde a luz era medida pelo rosto, o tom mais baixo, e o resto ficava com luminosidade estourada, transmitindo a verdadeira luz do Nordeste. Diferente do que se costumava fazer no cinema, com filtros, de maneira que o Nordeste parecia sempre meio nublado, que ia chover, ou como um jardim, sem aquela luminosidade agressiva... (LIMA *apud* EBERT, 2010).

Além de *Vidas Secas* e *Os fuzis*, não podemos deixar de lembrar os filmes sertanejos de Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Quadro 97) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. O primeiro, 1963, em branco e preto, fotografado por Waldemar Lima. O segundo, 1969, em cores, fotografado por Affonso Beato. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, “Waldemar Lima foi pelo mesmo caminho da superexposição, mas sua intenção de ter as cópias de exibição com alto contraste se frustrou pelo empenho do laboratório (Líder - Rio), em tirar cópias "corretas", compensando as altas densidades do negativo” (EBERT, 2010).

Ele (Glauber) queria uma fotografia dura, branca, que retratasse a caatinga e que não fosse um mero acessório pictórico dentro do filme. Não queria uma fotografia bonita. Ele partiu do princípio de que a fotografia não devia ser bonita. E como poderia fazer fotografia não bonita na caatinga, onde qualquer mandacaru bem enquadrado ou contra luz da uma fotografia bonita? Minha proposta foi super-expor o filme, ter um negativo denso e ter uma fotografia branca. Esse foi o princípio do nosso papo... Fiz um teste para o Glauber ver. Filmei durante o dia, sol a pino, uma pessoa com um chapéu largo fazendo sombra escura no rosto e a sombra ficou clara. Vegetação cinza claro. E era isso que a gente queria. O Plus-X tinha 64 ASA, e filmei com 16 ASA. Dois stops de superexposição (LIMA *apud* EBERT, 2010).

Após citar esses dois exemplos, o de *Vidas Secas* e o de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ambos monocromáticos, Ebert aponta as problemáticas que emergiram com a adoção dos métodos de cinematografia multicoloridos:

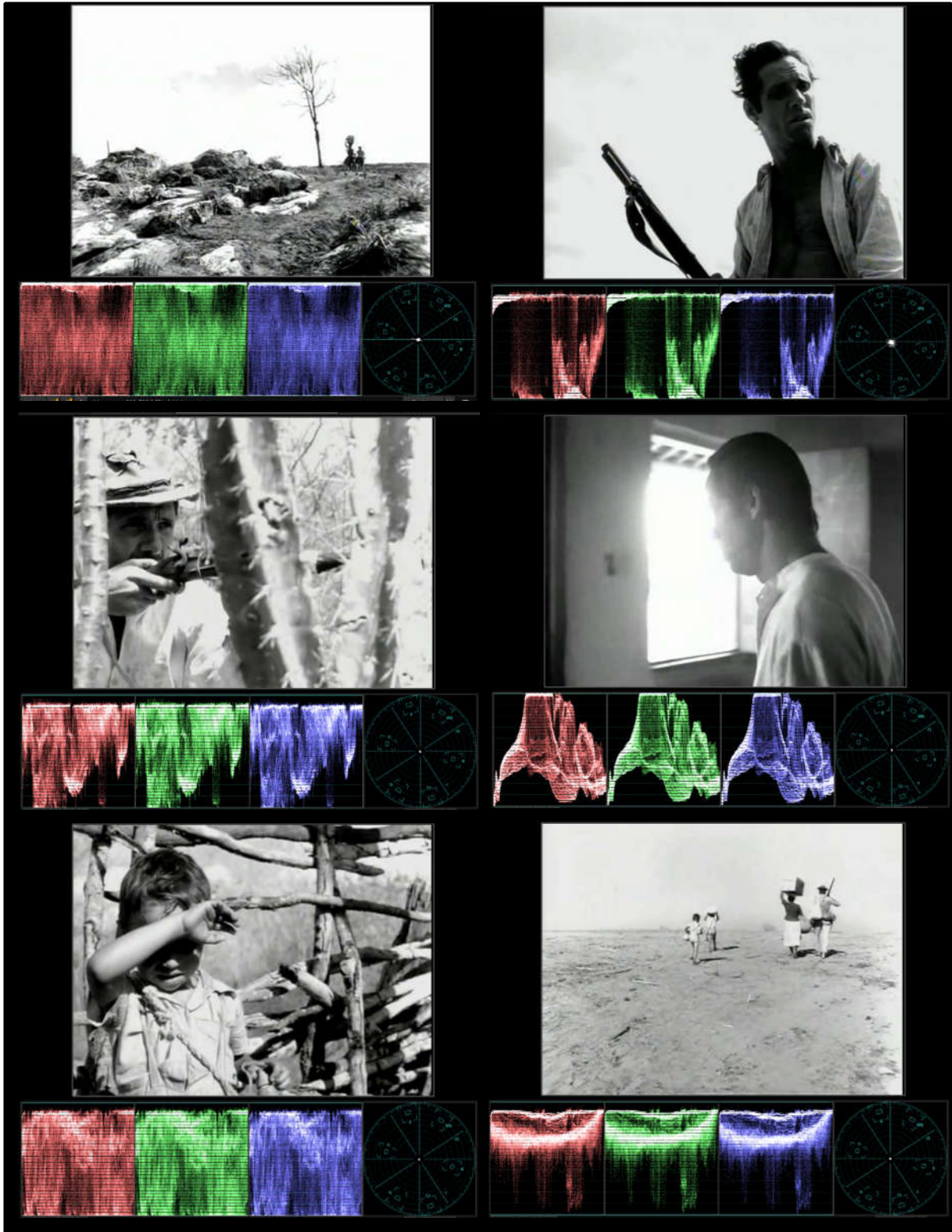
Com o advento da cor, o problema se complicou mais ainda. Ao contraste de luminância sol/sombra, somou-se o contraste cromático entre as cores primárias (azul/céu, verde/mata e vermelho/terra). A solução salvadora encontrada para o preto e branco de expor para a sombra, não funcionava no colorido. A latitude do negativo color era muito menor (tolerava uma relação de contraste máxima de 4:1), e o resultado era desastroso, pois poucas coisas são mais desagradáveis ao olhar do que uma fotografia colorida superexposta. [...] Uma solução interessante para a questão dos contrastes da luz tropical foi proposta por Affonso Beato no filme " O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro" 1969, de Glauber Rocha. Sua proposta consistiu em filmar

majoritariamente a favor da luz, contornando desta forma o problema do contraste entre sol e sombra. Na cor, a direção de arte e o figurino introduziram nas cenas cores complementares como o amarelo e o magenta, que somadas às primárias, harmonizaram o contraste cromático, estendendo a paleta e tornando-a mais rica e variada (EBERT, 2010).

Uma leitura de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Quadro 98) através dos monitores do *Scratch* nos permite tirar algumas conclusões: comparado aos gráficos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo, podemos perceber uma modificação na concentração da curva e, obviamente, alterações nos valores individuais de RGB, além de oscilações da saturação – que não eram significativas no branco e preto. Na película monocromática, importava mais a luminosidade, a relação de contraste e a tradução de determinadas cores em determinados tons de cinza. No Sertão colorido, a busca por uma exposição correta, com os personagens e referentes posicionados, preferencialmente a favor da luz – uma solução que aceita o reinado do sol e lida a seu modo com o claro-escuro da paisagem, abandonando a superexposição do céu – acabou provocando um efeito imediatamente inverso ao que se tinha antes. Se, até então, havia uma grande concentração nas altas-luzes, resultante de uma exposição “estourada”, uma fotometria equilibrada, que mostra o céu azul e as nuvens e, ao mesmo tempo os personagens, trouxe consigo uma concentração nas áreas de baixa luz e um equilíbrio nos médios e altos tons. Essa concentração nas baixas luzes, talvez devido à baixa latitude da película que, como citou Ebert, tolerava uma relação de contraste máxima de 4:1, criava, nas zonas de sombra, – como o interior das casas em cenas gravadas pelo lado de fora – uma massa preta, uma sombra homogênea, uma manifestação da escuridão sob a luz do dia que até então não se fazia perceber tão bem no Sertão de filmes anteriores – salvos momentos de contraluz. A representação do *choque lumínico* se inverte, passando da luz ofuscante para a escuridão profunda.



Quadro 95 - Os fuzis, 1964.



Quadro 96 - Vidas Secas, 1963.



Quadro 97 - Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964.



Quadro 98 - O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, 1969.

Sobre o ontem e o hoje, para Antônio Luiz Mendes, “a tecnologia de captação de imagens, tanto em película quanto em digital, desenvolveu bastante as condições de resolver as altas relações entre luz e sombra, facilitando bastante o trabalho no Sertão”. Ebert também diz algo semelhante, apontando para o uso da luz enquanto meio de construção do sentido:

Quando a cor se popularizou, voltamos a trabalhar com uma latitude entre 3 e 5 *stops*, e aí os colegas mais experientes como Rudolf Icsey ganharam espaço, porque sabiam iluminar em *high key* com um resultado estético bom. De lá para cá, saímos da película para o digital e a latitude anda hoje em torno de 14 *stops*, o que permite trabalhar com menos luz de compensação até em lugares como o sertão do nordeste brasileiro. Mas, como alguém já disse com muita sabedoria, “não se ilumina para fazer a imagem caber na latitude do suporte”, ao que eu acrescento; ilumina-se para emprestar significado à imagem (EBERT, 2015).

Tendo a iluminação essa função de emprestar significado, hoje, em um momento que podemos contar com uma latitude de exposição de 14 *f-stops*, a utilização de uma imagem estourada torna-se cada vez mais controlada e atrelada a desejos pontuais. E esses momentos podem ter força suficiente para serem memoráveis, como aqueles aos quais se refere Allen Daviau²⁷:

Alguém uma vez disse que a iluminação e a estética do filme possuem pausas, assim como a eloquência nas falas. E existem momentos nos filmes que realmente tornam isso nítido. A forma como alguém ilumina ou não... Você coloca algo visual na mente das pessoas, e elas carregarão essas imagens, assim como as palavras... (ALLEN DAVIAU, *Visions of light*, 1992).

Um *match cut* como o que presenciamos em *Faroeste Caboclo* (Quadro 99), por exemplo, que passa de uma imagem estourada de *Maria Luiza* saindo da delegacia escura em direção a área externa amplamente iluminada – estourada – para uma imagem de exposição equilibrada no píer concentra uma mudança que, nesse caso, está relacionada com as emoções da personagem, com o *choque* de ter visto João em determinado estado. Observando os gráficos desses dois planos através do *Scratch*, podemos ver um achatamento das altas luzes e das baixas luzes na primeira imagem, um alto contraste. Na segunda, temos um enquadramento semelhante, utilizando a mesma distância focal em lugar distinto e com o posicionamento da personagem também no centro do plano. Dessa vez, no entanto, há uma exposição que provoca uma curva suave nas altas-luzes, refletindo o baixo contraste do céu em um fim de dia cinzento. A imagem possui menor contraste. Isso provoca uma reação na visão do espectador que precisa se adaptar à nova condição de luz que é apresentada. Há um alívio da visão, uma saída do *choque lumínico* provocado pelo plano anterior. E esse alívio, essa suavidade sugerida pela

²⁷ Fotógrafo norte-americano. Fotografou, entre outros filmes, *E.T.*; *O império do Sol*; *A cor púrpura*.

fotografia do píer, funciona, nesse caso, em contiguidade com o restante da cena, com uma trilha musical de baixa cadência e uma atuação reflexiva. Em resumo, *Maria Lúcia* sai conturbada da delegacia. Ocorre o *choque lumínico*. Em seguida, temos um *match cut* para um plano de iluminação suave onde o estado emocional dessa mesma personagem é de reflexão.

Outros vestígios desses contrastes de luminosidades que, como temos visto, podem estar atrelados à carga emocional da trama podem ser vistos em diversos outros momentos do *corpus*, afinal, podemos lembrar que a fotografia “exagera as sombras para engendrar a angústia” (Morin, 2006) ou, nesses casos, exagera as luzes com o mesmo intuito. Apontamos aqui alguns momentos que podem ser simbólicos de outros. Em *A máquina* os *flashes* explodem na fotografia quando a chuva cai e faz passar o choro de Antônio. É um ponto de virada e a fotografia ajuda a pontuar isso com a utilizando o relâmpago como artifício. Pequenas doses de *choques lumínicos* vão sendo ofertadas enquanto a família, no filme, festeja a hora chegada do sossego do filho mais novo – o filho do tempo. Em *Guerra de Canudos* podemos visualizar a violência da luz do exterior / dia que se torna ainda mais evidente quando em contraste com a luz do interior, com a luz explodindo ao entrar pela janela e alcançando o topo dos gráficos de nossos instrumentos de medição, diferente do que se vê nas luzes que entram pelas janelas de *A máquina*, ou na paisagem ao fundo da imagem de Nossa Senhora de Aparecida, na boleia do caminhão de João em *À beira do Caminho*. As luzes e as sombras bailam pela tela sempre atendendo a um desejo, uma demanda da narrativa.



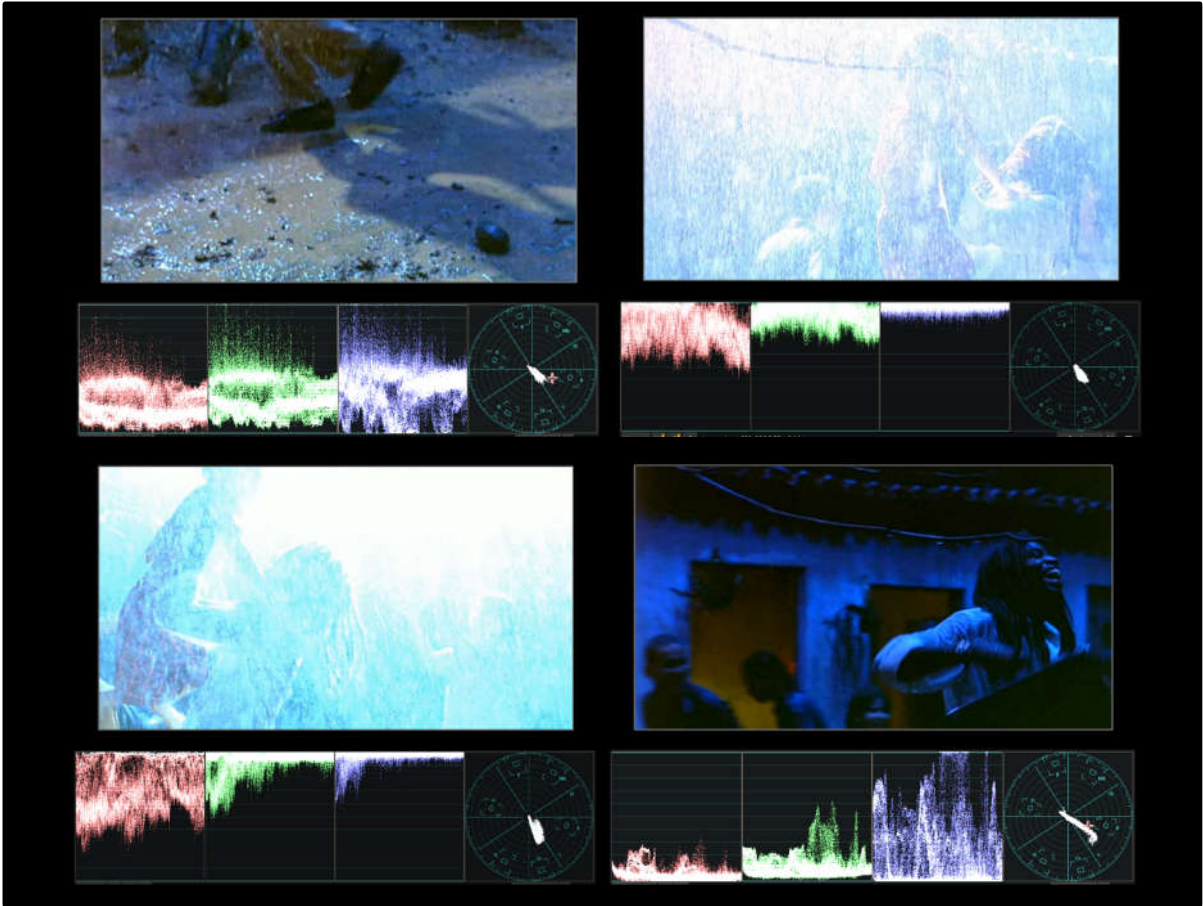
Quadro 99 - *Choque lumínico* com *Match cut*. *Faroeste Caboclo*, 2013.



Quadro 100 – Dados quantitativos de alguns começos e finais de dias.



Quadro 101 – Dados quantitativos de planos em contraluz.



Quadro 102 - Relâmpagos: *flashes* na escuridão em *A máquina*, 2006.



Quadro 103 – Dados quantitativos de algumas cenas de exterior/noite.



Quadro 104 – Dados quantitativos de cenas com nuances do fogo em *Guerra de Canudos*, 1997.



Quadro 105 – Dados quantitativos de cenas de algumas cenas de interior/dia.



Quadro 106 – Dados quantitativos de algumas cenas de exterior/dia.

5.1. A questão da latitude

É justamente a limitação do range dinâmico que faz o fotógrafo pensar com mais profundidade a questão do contraste. Ao ver os velhos filmes policiais *noir* americanos, rodados em *super XX* com 100 ISO de sensibilidade, com uma escala de cinzas nas baixas luzes invejável, vemos o que um bom cinematógrafo pode fazer para superar as limitações da técnica do seu tempo. Será que o aumento da latitude para algo próximo aos 30 *stops* da nossa visão resultará numa espécie de "preguiça criativa" nos cinematógrafos? Ou quem sabe essa sutileza na reprodução da escala tonal irá permitir uma liberdade de expressão nunca antes experimentada? Acho que só o tempo irá mostrar que caminhos a cinematografia irá trilhar (EBERT, 2015).

Nessa segunda década do século XXI, é possível notar o leque de possibilidades que se abrem com novas técnicas de captação e de finalização de imagem, que marcam os novos perfis visuais do cinema. Um perfil de imagem “polida”, requintada. Se até pouco tempo atrás a maior parte do *look* da imagem era concebida entre a captação e a revelação da película, onde eram rigorosamente impressas, como um esboço do resultado final que seria levemente afinada na marcação de luz, hoje o *color grading* assume posições mais sofisticadas e minuciosas. A respeito do suporte de captação, temos agora tudo o que a película oferecia e muito mais, com a diferença de que o processo deixa de ser analógico e lidar com emulsões e químicos para ser processado em dados numéricos, *bits e bytes*. Se desejarmos registrar a luz como se

estivéssemos fotografando com um pequeno *dynamic range*, podemos. Se necessitarmos fotografar com uma latitude mais ampla, podemos também. Lembramos que durante todo o tempo estivemos falando de filmes amparados por orçamentos que possibilitassem produções confortáveis, empregando boas estruturas profissionais e técnicas, envolvendo as equipes e os equipamentos capazes de proporcionar realizações cinematográficas profissionais. Desse modo, em todos os casos citados houve captação em película, equipes completas de fotografia e maquinaria, além de cuidados na pós produção, por mais que em alguns casos as possibilidades disponíveis para essa etapa pudessem ser precárias, imprecisas e pouco desenvolvidas.

Hoje, os filmes que contam com orçamento suficiente para uma produção profissional em todos os setores podem também optar por empregar câmeras digitais de alto nível, como as *Arri Alexa* e *Amira*, as *Red Epic*, *One* e *Scarlat* ou *Sony FS7*, *PMW-F5*, *PMW-F55*, entre diversos outros modelos de câmeras de cinema digital que possibilitam gravação em *RAW*, formato de arquivo de baixa compressão que guarda grande quantidade de informação. Esses equipamentos já conseguem operar sem prejuízos em comparação com a película, nos quesitos de latitude de exposição, definição e resolução de imagem. Por outro lado, caso haja alguma necessidade estética específica ou limitações de orçamento, existem linhas de equipamentos em diversas faixas de preço para aquisição e locação, a exemplo das famosas *5d Mark II* e *III* e das *Blackmagic Design*, em diversos modelos: *Production*, *Cinema* e *Pocket Cinema Câmera*. Esses são equipamentos possíveis de se adquirir por menos de três mil dólares. Caso haja disponibilidade de mais recursos para aquisição de equipamentos, por até seis mil dólares pode-se ainda optar pelas *Blackmagic URSA* e *Mini Ursa*; *Sony PMW- F3* e *FS700*; *Canon C100*, apenas para citar alguns modelos. Nos casos de orçamento mais limitados, as câmeras mais simples entre as citadas – as *Canon 5d Mark II* e *III* – ainda assim, são capazes de possibilitar bons resultados se forem bem explorados os seus recursos e respeitadas suas limitações. Aliás, o filme sertanejo fotografado por Antônio Luiz Mendes, ainda sem lançamento e que citamos momentos atrás, *Homens com cheiro de flor*, foi gravado com uma *5d Mark II*. Coisas incríveis já foram feitas com esses equipamentos através das mãos de quem soube operá-los e iluminar para eles. No caso da *5d Mark II*, por exemplo, é possível ampliar o leque de operações por ela possibilitados através da instalação do *firmware* alternativo *Magic Lantern* e possibilitar captações mais *flats*, com menos contraste e mais informação em toda a latitude através da instalação de *Picture profiles* como o *Technicolor Cinestyle*. Posteriormente, na pós-produção,

*LUTs*²⁸ podem, aliados às mãos e ao talento do colorista, proporcionar modos quase infinitos de finalização da imagem. Através de *plug-ins* e *softwares* específicos é possível simular com eficiência as texturas, os grãos e as curvas de contrastes de películas tradicionais ou simplesmente buscar um caminho original. É como se tivéssemos à disposição variadas películas e pudéssemos escolher a que melhor se adequa às nossas necessidades. São ferramentas de construção da imagem que permitem uma amplidão de escolhas, o que faz com que, de modo semelhante aos pintores do final do século XIX, nós, fotógrafos, contemos agora com todos os recursos necessários para registrar nossas paisagens das mais diversas formas e possamos selecionar o resultado estético que julgarmos mais adequado: com uma luz diurna horizontal ou vertical, com ou sem luz artificial em tomadas noturnas, noites-americanas ou não, com azul escuro ou negro profundo em cenas noturnas. Outro exemplo que podemos citar de filme sertanejo realizado em suporte digital é *A história da eternidade*, dirigido por Camilo Cavalcante e fotografado por Beto Martins. O longa-metragem foi registrado com uma *Arri Alexa* e já representa um novo momento dos modos de registro das luzes sertanejas, ao menos no que tange o suporte de captação. É o mais contemporâneo possível apontando os rumos da cinematografia no futuro mais imediato. De todo modo, o resultado continuará refletindo o desempenho do artista que, com tantas possibilidades, corre o risco de se perder e precisa ter consciência desse labirinto para manter o rigor, guiado pela busca da imagem planejada, e não deixar-se consumir pelo brilho dos recursos disponíveis, de modo que “trata-se menos de meios técnicos do que de um problema artístico. O que importa é a qualidade intrínseca do filme acabado, sua qualidade artística, assim como seu conteúdo e a maneira pela qual expomos uma história” (ARONOVICH, 2011, p. 108).

²⁸ *Look up Tables*, conjunto de configurações elaborados para proporcionar determinado visual à imagem digital, aliados a *plug ins* e sofisticados *softwares* de finalização de imagem – como o *DaVinci Resolve* ou o *Scratch*.

CONCLUSÃO

Como vimos, em suas passagens e estadias pelo Brasil, Aronovich sofreu um (vários, na verdade) *choque lumínico* que o fez levantar questões, voltar ao seu entendimento, ao seu pensamento – como Newton faria diante da luz elétrica. Talvez tenha sido também esse *choque* o responsável pelas exclamações de Mário Carneiro sobre os oito diafragmas de diferença entre luz e sombra na paisagem tropical. Paisagem essa que estimulou em Carlos Ebert um impulso para também realizar um estudo mais profundo, levando-o a questionar os registros de vistas tropicais por pintores do século XIX, trazendo indagações diversas para o pensamento da cinematografia. Questionamentos esses que nos fizeram realizar a presente pesquisa que, não se limitando ao aspecto pictórico das luzes e das sombras na imagem cinematográfica, nos levou a percorrer a potência do homem sobre a realização da luz (o *fiat lux*) e a potência da luz sobre o homem (o *choque lumínico*), no Sertão interior (psicológico) e exterior (material), na atmosfera e no drama em contiguidade com a carga afetiva das imagens – sejam elas mentais ou materializadas. Questões importantes por nos pôr a fazer uso do pensamento, da reflexão do corpo, do espírito e da mente diante das coisas. E no meio das coisas, consciente. É para dar vazão às imagens mentalmente construídas que o Diretor de Fotografia acende – ou apaga – suas luzes, levanta suas *butterflies*, posiciona seus rebatedores, modela uma realidade e faz poesia. Movidos por esse desejo de expressão, fixamos nossa bandeira – a câmera – e gravamos um plano. Dois. Três. Mil e duzentos. A quantidade necessária para canalizar nossas aspirações e as solicitações da narrativa. As imagens, assim, concebidas, percorrem nossos desejos ou necessidades de beleza, de elegância, rusticidade, precariedade ou de tensão. E foi sobre veredas abertas por vias da criação diante da luz que esse trabalho se debruçou. Sobre as vias do impulso de transformar em *fiat lux* o *choque lumínico*. Com todos os seus relevos e sombras, estradas situadas sob a luz do Sertão. Somos seres imagéticos e sensíveis, sentimos a imagem, seja ela visual, sonora, física ou metafísica e é através da leitura da imagem e do mundo que essas inquietações se movimentam em nossos espíritos, nos trazendo até aqui, nos colocando a observar, analisar contrastes e modos de luz e sombra, matérias primas desses humildes pintores do mundo, de mundos, através de nossas condições de fotógrafos, iluminados.

Diante da existência e emergência sempre urgente de filmes sertanejos²⁹ e da observação de que o Sertão tem sido registrado de modos tão plurais, fomos movidos a questionar suas formas de luz. Embora suas raízes estejam fundadas alguns anos antes, em 2010, quando a ABC publicou o artigo *O desafio da luz tropical*, de Carlos Ebert, demos início oficialmente a essa pesquisa em março de 2014 no contexto da linha de Imagem, Som e Escritas do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília e a concluímos agora, nos meses finais de 2015, ano que, coincidentemente, foi nomeado como Ano Internacional da Luz pela UNESCO. Ao longo de mais de 20 meses de trabalho diversas questões vieram à tona, das estratégias metodológicas aos diálogos entre teoria e objeto empírico. Atravessar mais de trinta filmes, indo do panorama ao particular e colocando-os em diálogo foi – consideramos – nossa decisão principal, conduzindo a busca por um entendimento acerca de como têm sido registradas as luzes e as sombras sertanejas em nosso cinema e quais as perspectivas que podemos vislumbrar para as direções de fotografias contemporâneas e futuras. Enquanto analisávamos obras mais recentes fomos remetidos também a configurações de outros momentos, especialmente do Cinema Novo, e abordagens luminosas e sombrias em outras manifestações artísticas – como a Literatura, a Música e a Pintura, sempre sob o entendimento de que qualquer imagem materializada tem por trás de si uma história que não pertence ao autor, que não foi ele quem inventou e que pertence ao tempo. Podemos nos arriscar e dizer que pensar em o que foi o Cinema Novo para a Fotografia sertaneja é uma relação semelhante à de pensar o que foi, por exemplo, o Renascimento para a Cinematografia de modo geral. Por se tratarem de atitudes do fotógrafo diante de amplos espaços e paisagens, diante de situações, emoções e dramas próprios do Sertão, de seu povo, de suas tristezas, alegrias, dores e angústias, as iluminações sertanejas não devem ser ignoradas mas sim conhecidas, compreendidas. Do ponto de vista do diretor de fotografia, mais do que em qualquer outro lugar, o aspecto mais relevante dessa conjuntura está situado no âmbito do *choque lumínico*, do desafio da luz. Um desafio que sempre existiu, seja com uma *ArriFlex 12c*, com uma *Bolex* ou uma *Olympus Trip 35*, com pequenas e portáteis *DSLRs* ou com as atuais e sofisticadas *Arri Alexa*, *Amira's Red's*, *Blackmagic URSA's*. Até mesmo a olho nu. Quem caminha pelo Sertão ao meio dia, de modo inevitável, semicerra seus olhos ou recorre a chapéus, bonés ou óculos escuros. O choque é intenso, imediato e doloroso. É muita luz. Quando não se misturam, no mesmo plano, cenários de interior e de exterior/dia, uma das principais características da

²⁹ Desde a Retomada do Cinema Brasileiro nenhum ano se passou sem uma representação sertaneja no Cinema sendo que, de imediato, assim que o Estado volta a fomentar a cinematografia, surgem *Corisco e Dadá*, *Baile Perfumado*, *O cangaceiro* e *Guerra de Canudos*, lançados em um intervalo de menos de 3 anos.

imagem sertaneja no cinema colorido é o contraste equilibrado entre luz e sombra – algo que também era buscado na época da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e que pode ser percebido, nos lembra Antônio Luiz Mendes, no caso de *O cangaceiro* (1953), ainda que este seja em branco e preto. Nas películas multicoloridas, temos como maioria a composição de imagens que mantém áreas de sombra profunda, reflexos em evidência e altas luzes controladas, sem *superexpor* as nuvens. De modo equilibrado, tira-se proveito de toda a latitude do suporte e do dispositivo de exibição, das baixas às altas luzes. Há, no entanto, casos como os de *Cinema, aspirinas e urubus* e *Olhos Azuis* que, de modo semelhante ao empregado nas películas monocromáticas do Cinema Novo, adotam a exposição para a sombra como conceito, *superexpondo* a paisagem. Esse tipo de abordagem é o que mais evidencia o *choque lumínico*, transmitindo-o ao espectador. Ressaltamos, entretanto, que a superexposição não é uma atitude comum no cinema contemporâneo, sendo utilizada como luz principal, predominante no plano, apenas de modo eventual, integrando a narrativa em momentos específicos. Há também momentos em que essa *hiperluminosidade* integra a narrativa de modos mais sutis, como quando em uma cena de interior dia, com janelas e portas abertas, opta-se por estourar a paisagem exterior ou por *subexpor* os elementos do interior priorizando a exposição da paisagem externa. No primeiro caso, temos a impressão de que a luz invade a casa. Através da segunda opção, elementos do cenário situados em porções do espaço expostas a menor quantidade de luz compõem molduras, linhas que enquadram, em um *subquadro* da janela cinematográfica a paisagem e a ação que nela se passa. Raramente, constatamos a partir dos casos do *corpus*, frente a essas duas possibilidades e aos resultados por elas proporcionados, o fotógrafo busca equilibrar a luminosidade interior com a luminosidade externa da locação – como faz Aronovich, em *Os Fuzis*, ao cobrir com *photofloods* de 500w uma tenda em Milagres, na Bahia, conforme Carlos Ebert nos lembrou.

Sobre a iluminação do dia sertanejo, pudemos ver exemplos que vão desde uma luz mágica e horizontalizada de uma fotografia que sempre prioriza a exposição para as altas luzes – como é o caso de *Eu, Tu, Eles*, com suas contraluzes em cenas de anoitecer – até o conceito de luz violenta do exterior contra a escuridão das internas em *Guerra de Canudos*. Passamos também pela possibilidade lúdica da inserção da luz como elemento declaradamente narrativo em *A máquina* e pela chama da fogueira que ilumina João, sozinho, em *À beira do Caminho*. Vimos, em todo o conjunto analisado, o bailar das sombras e das luzes sob a melodia da iluminação. Explodiram relâmpagos que cessaram o choro de Antônio em *A máquina* e incendiaram a cruz após a blasfêmia do personagem Pra Frente Brasil em *O homem que não dormia*. Em ambos os casos, em seguida, águas caíram do céu. A água trouxe a alegria em *A*

máquina, em *Mutum*, alargou os sorrisos em *Meteoro*, levou preocupação aos personagens de *Espelho D'água* e engendrou os climaxes de *O homem que não dormia* e *Abril despedaçado*. Nas chuvas noturnas, os relâmpagos são doses rápidas de *choques lumínicos* e contrastam com a escuridão. Vimos cenas noturnas azuladas ou não, com fumaça, neblina poeira ou apenas escuridão, com vestígios de uma visão parca. Em alguns casos, vimos também a noite americana, uma noite artificial gravada durante o dia – como em alguns momentos de *O auto da compadecida* e *O homem que desafiou o diabo*. Quando o Sol se põe, o céu sertanejo se enche de estrelas e se materializa verdadeiramente um céu de cinema. E então, dentro das casas e nas reuniões de família, quando não há luz elétrica, vemos o império do fogo, das fogueiras, das tochas, das lamparinas, dos candeeiros, da vela da oração, no santuário de Nossa Senhora. O fogo une o homem ao homem e liga o humano ao divino. No céu, a lua em destaque simboliza a passagem do tempo em lugares onde, por vezes, o tempo parece não passar. Através dessas leituras, considerando que o tempo do homem é intercalado pelo dia e pela noite, Sol e o fogo demonstraram ser as principais fontes de luz sertanejas do universo analisado. Percebemos que, voluntárias ou estimuladas, as luzes mais recorrentes no Sertão vêm de fontes de aquecimento – do fogo ou do Sol. De todo modo, há também a existência da luz elétrica. As lâmpadas de luz cálida que iluminam o interior das casas quando há energia, as lâmpadas dos postes iluminando as ruas, os transeuntes, as lâmpadas das gambiarras iluminando as festas na praça ou a sessão de cinema na rua, as luzes fluorescentes que iluminam as instituições públicas – como escolas e hospitais – e os estabelecimentos comerciais, empregando sobre os ambientes uma atmosfera mais neutra, asséptica até. Nas estradas que cruzam o Sertão noturno, vemos os faróis que iluminam as estradas por onde passam um homem com sua família, um filho voltando pra casa ou um pau-de-arara que leva o povo para o sul-maravilha. Nos começos e fins de dias, somos brindados por um horizonte rajado e multicolorido e, nos horários vizinhos a esses instantes, pela efêmera luz mágica de cada dia.

Ao apresentar um panorama das luzes e das sombras no Sertão do Cinema Brasileiro, através de uma catalogação iconográfica e iconológica – a narrativa desse trabalho oscilou, discretamente, entre as duas abordagens, em conjunto com instantes mais ou menos evidentes da análise de conteúdo – transitando entre o geral e o particular, essa pesquisa, que nunca teve a pretensão de dar conta por total da luz sertaneja (não conseguimos ver como isso seria possível), deixa algumas contribuições como o estabelecimento de um quadro de filmes pós retomada – a tabela com seus 33 filmes – nos quais a luz atua como elemento narrativo e o Sertão aparece, mais que como um espaço onde se desenvolve uma ação, como um espaço-paisagem-personagem que, ao seu modo, acresce o drama da estória contada. Sugerimos a

possibilidade do uso de instrumentos como o *Scratch Assimilate Scratch Play* ou similares para assessorar os métodos de análise fílmica. Esses recursos, *waveforms e vectorscopes* que há muito tempo são utilizados na engenharia de vídeo para monitoramento da imagem digital em *sets* de cinema e casas de pós-produção, proporcionaram a visualização da imagem através de dados quantitativos que nos fazem lembrar de sua existência material, além de sensorial e metafórica, colaborando na análise da imagem enquanto código visual concreto. Exemplificamos algumas aplicações da análise de conteúdo e de processo, além de agregar conteúdo inédito como as entrevistas com diretores de fotografia acerca da luz tropical e sertaneja e sobre o exercício da cinematografia no passado, no presente e no futuro. Deixamos também o conceito de *choque lumínico* e a apropriação do *fiat lux* enquanto um domínio do fotógrafo. Ainda que a entrevista concedida por Aronovich à ABC falando sobre o *choque lumínico* seja anterior ao texto de Carlos Ebert, publicado em 2010, e que pesquisas sobre *luminous shock* e *choque lumínico* possam ser verificadas na astrofísica e na biologia – disciplinas que os observam através de outros desejos de conhecimento – até o presente momento (novembro de 2015), não tivemos notícia de utilização anterior desses conceitos no campo da Comunicação – não com as mesmas propostas e aplicações epistemológicas. Nenhum dos filmes do *corpus* principal é em branco e preto e todos foram fotografados em película, o que não necessariamente seja bom ou ruim. Também não afirmamos que o emprego predominante da captação digital, perceptível nos filmes lançados após 2013, vem para revolucionar o Cinema de Sertão ou que o Sertão necessita dessa revolução. Vemos essas mudanças não como uma transformação fundamental, mas como uma transição natural, quando dispositivos digitais possibilitam latitudes de exposição, definição e resolução sem grandes prejuízos em relação à película. Convém adicionar ainda a potência dos processos cada vez mais sofisticados de pós-produção que se tornam verdadeiros aliados da cinematografia, ajudando a domar essas paisagens e possibilitando uma infinidade de modos de expressão. E a luz? A luz permanece um fenômeno físico que caminha sempre em linha reta, pode ter intensidade elevada, parca ou moderada e ser direta (dura) ou indireta (difusa). Essa luz, ao se lançar sobre o espaço e ser moldada pelo homem – que emprega sua força para fazer disso algo novo, fazer disso seu *fiat lux* particular – ilumina o sentido, ilumina a narrativa. A luz adquire, desse modo, uma função narrativa consciente. Torna visual o Sertão da solidão, da alegria, da lágrima, dos afetos, da permanência, da passagem, dos mitos e das emoções. Registra o Sertão físico, da estiagem, da seca cinzenta e do verde vistoso das vestes de esperança. Isso e muito mais pudemos ver ao longo do percurso que acabamos de relatar. Agora, arrumamos as trouxas, municiamos cantis e saímos deixando abertas as janelas e as portas. O Sertão é imenso.

BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA

- ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo: Editora Escala, 1900.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora** [Trad. de Ivonne Terezinha de Faria]. São Paulo: Centage Learning, 2013.
- ARONOVICH, Ricardo. **Expor uma história: a fotografia do cinema** [Trad. Charles O. Cesconetto da Silva; Revisão e adaptação de Carlos Ebert]. Rio de Janeiro: Gryphus; São Paulo: ABC, 2004.
- AUMONT, Jacques. **A imagem** [trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro]. 7. Ed. Campinas – SP: Papirus, 2002.
- BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela** [trad. de Glória de Carvalho Lins]. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1989.
- _____. **A psicanálise do fogo** [Trad. Paulo Neves]. 2ª Ed. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal** [Trad. De Paulo Bezerra]. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance** [Trad. Aurora F. Bernardini]. São Paulo: Hucitec/Editora da UNESP, 1993.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo** [Trad. de Luiz Antero Reto e Augusto Pinheiro]. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BAZIN, André. **O cinema** [Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro]. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência** [Trad. de João da Silva Gama]. Lisboa: edições 70, 1988.
- BROWN, Blain. **Cinematografia: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- CAETANO, Maria do Rosário. **Cangaço: o Nordeste no Cinema Brasileiro**. Brasília: Avathar, 2005.
- CASATI, Roberto. **A descoberta da sombra** [Trad. Eduardo Brandão]. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO; Federico. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 1991.
- CAVALCANTI, Raissa. **Mitos da Água: as imagens da alma no seu caminho evolutivo**. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.
- CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. Columbia University Press, 1993.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

EBERT, Carlos. **O desafio da luz tropical**. ABC, 01 de Junho de 2010 [Disponível em: <http://tinyurl.com/nwl4ylj> Acessado em 08 de Novembro de 2015].

GOMBRICH, E. H. **A História da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética, cinema** [Trad. Francisco Achcar, Haroldo de Campos, Cláudia Guimarães de Lemos, J. Guinsburg e George Bernard Sperber]. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JUNG, C.G. **Psicologia do Inconsciente** [Trad. de Maria Luiza Appy]. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. **Arquétipos do Inconsciente Coletivo** [Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. Petrópolis: Vozes, 2008.

KANT, Immanuel. **Immanuel Kant** – textos seletos. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

MAFFESOLI, M. **O imaginário é uma realidade**. Revista Famecos. Mídia, cultura e tecnologia. Nº15, Ago. 2001. Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 74-81.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário** [Trad. Antônio Pedro Vasconcelos]. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

_____. A Alma do cinema. In: XAVIER, Ismael. **A experiência do cinema: ontologia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2008.

MOURA, Edgar Peixoto de. **50 anos luz, câmera e ação**. 5. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2010.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre** [trad. Juliana Lins]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

NOGUEIRA, Ataliba. **Antônio Conselheiro e Canudos**. Cia. Editora Nacional, São Paulo, 1974.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. São Paulo: Siciliano, 1993.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 123ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. SP: Cia das letras, 1995.

RONCAYOLO, Marcel. **Transfigurações noturnas da cidade: o império das luzes artificiais**. [Trad.: Eveline Bouteiller Kavakama]. Projeto História, São Paulo, n.18, p.97-111, mai. 1999.

_____. **Transfigurations nocturnes de la ville**. L'empire des lumières artificielles. La ville, art et architecture en Europe. 1870-1993, p. 48-50. Centre Pompidou, 1994.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão Veredas**. 8ª Ed. São Paulo: Livraria José Olímpio Editora, 1972.

SALES, José. **Revisitando o mito egípcio das lutas entre Hórus e Set.** In: PENA, Abel; RELVAS; FONSECA, Rui Carlos; CASAL, Teresa. *Revisitar o mito | Myths Revisited.* 1ª ed. V. N. Famalicão: Edições Húmus, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

_____. **Redes da criação: construção da obra de arte.** Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

_____. **Crítica Genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3ª Ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SOUZA, Edinélia M. Oliveira; SOUZA, Edilma Oliveira. **Modernização e vida urbana na cidade de Santo Antonio de Jesus – BA.** in: Actas del Simposio Internacional Globalización, innovación y construcción de redes técnicas urbanas en América y Europa, 1890-1930. Brazilian Traction, Barcelona Traction y otros conglomerados financieros y técnicos. Barcelona, 23-26 de enero de 2012. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012.

STORARO, Vittorio. **Writing With Light.** Aperture, 2004.

STAM, Robert. **A Literatura através do Cinema:** realismo, magia e a arte da adaptação [Trad. de M. A. Kremer e C. R. G. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. In: Ilha do Desterro (UFSC), v. 51, p. 19-53, 2006.

TILES, Mary. **Bachelard: Science and objectivity.** Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme:** a trama, a cena e a construção do olhar no cinema, in PELLEGRINI, Tania. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural. 2003.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica** [Trad. Marina Appenzeller] 2ª Ed. Campinas: Papyrus, 2002.

VASCONCELOS, Paulo Sérgio de. **Mitos Gregos.** São Paulo: Sol Editora, 1998.

VILLA, Marco Antonio. **Canudos: o povo da terra.** São Paulo: Editora Ática, 1999.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema.** São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

AMADO, Jorge. **Mar morto**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

APARICI, Roberto; MATILLA, Agustín García; BAENA, Jenaro Fernández; ACEDO, Sara Osuna. **La imagen**: Análisis y representación de la realidad. Barcelona: Editora Gegisa, 2006.

ALMENDROS, Néstor. **Días de una cámara**. Barcelona: Seix Barral, 1990.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Devaneio** [Trad. Antonio de Pádua Danesi]. 3ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009

_____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças [Trad. de Maria Ermantina Galvão]. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A Água e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria [Trad. Antonio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **O ar e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento [Trad. Antonio de Pádua Danesi]. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBOSA, Lenice. **Cor-Tempo, Imagem-Movimento**. Revista Laika: Publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual da USP. São Paulo: USP, v.2, nº3, Jun. 2013.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo**: estética e cosmética da fome. *ALCEU* - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.

BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política** – Obras Escolhidas [Trad. Rouanet, S. P]. 3ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Danielle Dos Santos. **A Retomada do cinema brasileiro**: uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005. 2007. 170 fls. Tese. (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona.

BRAGA, J. L. **Comunicação, disciplina indiciária**. Matrizes (USP), v. 1, p. 73-88, 2008.

BROWN, Blain. **Motion picture and video lighting**. 2. Ed. Oxford: Focall Press, 2008.

BUNGARTEN, Vera. **A imagem cinematográfica**: convergências entre Cinema e Design. 231 fls. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2013.

COATES, Paul. **Colorido e/como monocromático**. Revista Laika: Publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual da USP. São Paulo: USP, v.2, nº3, Jun. 2013.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX** [Trad. Vera Chamma]. Rio de Janeiro: Contraponto. 2012.

DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento** [trad. Stella Senra]. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **A imagem tempo** [trad. Eloísa de Araújo Ribeiro]. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DOBAL, Susana. **Kieslowski, Jarman e Klein: variações em torno do azul**. Revista Laika: Publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual da USP. São Paulo: USP, v.2, nº3, Jun. 2013.

DOBAL, Susana. GONÇALVES, Osmar. (Orgs.). **Fotografia Contemporânea – Fronteiras e Transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013.

DRUMOND, Josina Nunes. **As dobras do sertão: Palavra e imagem**. São Paulo: Annablume, 2008.

FELLINI, Federico. **Fazer um filme** [Trad. Mônica Braga]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FERREIRA, Agripina. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: EDUEL, 2013.

FREIRE, Miguel. **Uma luz brasileira: A contribuição de Mario Carneiro**. 151 fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006. Disponível em: <http://tinyurl.com/qy8avhc> Acessado em 12 de outubro de 2015.

GALVÃO, Laíse; JESUS, Ronald. **Luzir de Antanho: direção de fotografia em curta-metragem**. 76 fls. Memorial descrito. (Graduação em Comunicação Social – Rádio e TV). Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC. Ilhéus, 2012.

GATTI, André Piero. **Investimento no cinema brasileiro na Retomada (1994-2003)**. FACOM - nº 16 – p. 52 a 59 – 2º semestre de 2006.

GILFANOV, Marat; SUNYAEV, Rashid; CHURAZOV, Eugene. **Lighthouses of the Universe: The Most Luminous Celestial Objects and Their Use for Cosmology**. Germany: SPRINGER VERLAG NY, 2002.

GOETHE, J. W. **Doutrina das Cores** [Trad. Marcos Giannotti]. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

GONZÁLEZ-FLORES, Laura. **Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?** [Trad. Danilo Vilela Bandeira]. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

JULLIER, Laurent. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema** [Trad. Assef Kfoury]. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Unesp, 2003.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia** [trad. Janaína Marcoantônio]. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MATTOS, Flavio de. **A construção da Mimese na iluminação do Cinema Brasileiro**. 250 fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Sociedade) – Universidade de Brasília, 1996. Disponível em: http://www.rodrigobarba.com/pos/teses/1996_Flavio_de_Mattos.pdf Acessado em 12 de outubro de 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito** [trad. Paulo Neves]. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2013.

_____. **Fenomenologia da percepção**; [tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura] 2-ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTORO, Tânia. **Cinema e Literatura no Brasil**. Dezembro de 2014. Arquivo digital disponível em http://ccbrasilbarcelona.org/noticias/wp-content/uploads/2015/07/cinema_e_literatura_no_brasil.pdf Acessado em 16 de outubro de 2015.

MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo. **A evolução do cinema brasileiro no século XX**. Brasília: Casa das Musas, 2006.

_____. (org.) **De olho na imagem**. Ed. Abaré, Brasília, 2006.

MORAES, Malú. Coord. **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: Seminário**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, Embrafilme, 1986.

MINISTÉRIO DA CULTURA (Brasil). **Metas do plano nacional de cultura**. [S.l.]: Dezembro de 2011.

MISEK, Richard. **A cor digital**. Revista Laika: Publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual da USP. São Paulo: USP, v.2, nº3, Jun. 2013.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**. Volume I. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

REGIS, Iza Luciene Mendes. **Luz, câmara, sertão: bravura e fé na cinematografia cearense**. 178 fls. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2003. Disponível em: <http://tinyurl.com/o2uae2n> Acessado em 13 de Outubro de 2015.

REIS, André Luiz. **A luz no cinema**. 210 fls. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <http://tinyurl.com/poqac26> Acessado em 12 de outubro de 2015.

ROMITI, Marcos. **Fotografia cinematográfica: início e desenvolvimento de uma técnica narrativa**. 136 fls. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, 2002.

SÁ, Ana Carolina Roure Malta de. **A linguagem poética de Walter Carvalho: um diálogo entre fotografia no cinema e artes plásticas**. 125 fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Sociedade) – Universidade de Brasília. Brasília, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/17151> Acessado em 12 de outubro de 2015.

SANTOS, Luís Carlos dos. **A luz como linguagem na fotografia do cinema: aspectos de transparência cultural na representação artística da luz**. 2012. 231 fls. Tese (Doutorado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2012. Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/397> Acessado em 12 de outubro de 2015.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação** [Trad. Paulo Neves]. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. **O imaginário** – Psicologia fenomenológica da imaginação [Trad. Duda Machado]. São Paulo: Editora Ática S.A. 1996.

SCHAFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico** [Trad. Eleonora Bottmann]. Campinas, SP: Papirus, 1996.

VALENTE, Eduardo; EDUARDO, Cléber; VIEIRA, João Luiz. **Cinema Brasileiro: Anos 2000, 10 questões**. Revista Cinética.

WADJA, Andrzej. **Um cinema chamado desejo** [trad. Vera Mourão]. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

WENDERS, Win. **A lógica das imagens** [trad. Maria Alexandra A. Lopes]. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

WHELLER, Paul. **High Definition Cinematography**. 2. Ed. Oxford: Focall Press, 2007

ENTREVISTAS, COMENTÁRIOS E DEPOIMENTOS

ARONOVICH, Ricardo. **Entrevista concedida a Lauro Escorel, ABC**. Rio de Janeiro, 01 de Junho de 2010. [Disponível parcialmente no anexo II dessa dissertação e na íntegra através do endereço: <http://tinyurl.com/oc5xtkf> - Acessado em 12 de outubro de 2015]

ARONOVICH, Ricardo. **Entrevista concedida à Escuela Internacional de Cine y Televisión**. San Antonio de Los Baños / CU: EICTV, 2013.

AUTRAN, Paulo. **Entrevista concedida ao making of do filme A máquina**. Rio de Janeiro: Diler & Associados, 2006.

BEATTO, Affonso; ESCOREL, Lauro. **O gosto na direção de fotografia**. Entrevista concedida a Rogério Luiz Silva de Oliveira. São Paulo, 10 de maio de 2013. In: Arquivos do CMD. Brasília: UNB, V. 3, Pags. 108-118 N. 1. Jan/Jul 2015.

CARVALHO, Walter. **Entrevista concedida à Cristina Leal para o documentário Iluminados**. Rio de Janeiro: ComTexto, 2007.

_____. **Entrevista concedida ao making of do filme A máquina**. Rio de Janeiro: Diler & Associados, 2006.

_____. **Entrevista concedida a Felipe Nepomuceno para a série Sangue Latino**. Rio de Janeiro: Urca Filmes, 2011. [Disponível em <http://vimeo.com/29189291> Acessado em 12 de outubro de 2015].

CARVALHO, Walter. **Entrevista concedida ao portal Tela Brasil**. 2010. [Disponível em <http://tinyurl.com/o4f8p4p>. Acessado em 12 de outubro de 2015].

DAVIAU, Allen. **Entrevista concedida a Glassman; Mccarthy; e Samuels para o filme Visions of light**. Produção: The American Films Institute. 1992

EBERT, Carlos. **Entrevista concedida a Ronald Souza**. São Paulo, 18 de Maio de 2015. [A entrevista encontra-se no Apêndice "C" desta dissertação]

ESTRELA, Nonato. **Entrevista concedida à ABC**. 27 de agosto de 2010. Disponível em: <http://tinyurl.com/pernd6t> Acessado em 12 de outubro de 2015.

FALCÃO, João. **Bate-papo UOL**. 23 de março de 2006. [Disponível em: <http://tinyurl.com/o55nk4o> Acessado em: 12 de Outubro de 2015].

MENDES, Antônio Luiz. **Entrevista concedida a Ronald Souza**. Rio de Janeiro, 3 de Maio de 2015. [A entrevista encontra-se no Apêndice "B" desta dissertação]

MOURA, Edgar Peixoto de. **Entrevista concedida à Cristina Leal para o documentário Iluminados**. Rio de Janeiro, ComTexto, 2007.

MOURA, Edgar Peixoto de. **Entrevista concedida a Ronald Souza**. São Paulo, 06 de Junho de 2015. [A entrevista encontra-se no Apêndice "D" desta dissertação]

PEIXOTO, Cláudio Amaral. **Entrevista concedida ao making of do filme A máquina**. Rio de Janeiro: Diler & Associados, 2006.

_____. **Entrevista concedida ao making of do filme À beira do caminho**. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2012.

SILVEIRA, Breno. **Entrevista concedida ao making of do filme À beira do caminho**. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2012.

REZENDE, Sérgio. **Comentários sobre o filme “Guerra de Canudos”** (versão integral do filme com comentários, disponível nos extras do DVD). Rio de Janeiro: Morena Filmes, 1997.

TEIJIDO, Adrian. **Entrevista concedida à Revista Luz e Cena**. ANO XVI - Nº 161. Rio de Janeiro, dezembro de 2012. [Disponível parcialmente no Anexo I desta dissertação e na íntegra através do endereço: <http://tinyurl.com/pocw8x4>]

FILMOGRAFIA

- Abril Despedaçado.** Direção: Walter Sales. 2001. (95 min.)
- A beira do caminho.** Direção: Breno Silveira. 2012. (99 min.)
- Árido Movie.** Direção: Lírio Ferreira. 2006. (120 min.)
- As três Marias.** Direção: Aluízio Abranches. 2002. (90 min.)
- A Máquina.** Direção: João Falcão. 2006. (90 min.)
- Baixio das Bestas.** Direção: Cláudio Assis. 2007. (85 min.)
- Baile Perfumado.** Direção: Lírio Ferreira; Paulo Caldas. 1996. (90 min.)
- Canta Maria.** Direção: Francisco Ramalho Jr. 2006. (95 min.)
- Central do Brasil.** Direção: Walter Sales. 1998. (105 min.)
- Corisco e Dadá.** Direção: Rosemberg Cariry. 1996. (100 min.)
- Cinema, Aspirinas e Urubus.** Direção: Marcelo Gomes. 2005. (100 min.)
- Cine Hollyúdi.** Direção: Halder Gomes. 2013. (97 min.)
- Deus é brasileiro.** Direção: Carlos Diegues. 2003. (112 min.)
- Dois filhos de Francisco.** Direção: Breno Silveira. 2005. (112 min.)
- Entrevista com Walter Carvalho.** Produção: TelaBr, 2010. (60 min.) Disponível em <http://tinyurl.com/o4f8p4p> Acessado em 12 de outubro de 2015.
- Faroeste Caboclo.** Direção: René Sampaio. 2013. (105 min.)
- Gonzaga - de pai pra filho.** Direção: Breno Silveira. 2012. (130 min.)
- Guerra de Canudos.** Direção: Sérgio Rezende. 1997. (169 min.)
- Eu, tu, eles.** Direção: Andrucha Waddington. 2000. (107 min.)
- Espelho d'água.** Direção: Marcus Vinícius Cesar. 2004. (105 min.)
- The Cutting Edge - The Magic of Movie Editing.** 2004. (100 min.)
- Entrevista com Ricardo Aronovich.** Produção: EICTV. San Antonio de Los Baños: 2013. (15 Min). Disponível em <https://vimeo.com/61538816> Acessado em 12 de Out. de 2015.
- Iluminados.** Direção: Cristina Leal. 2007.
- Lula – o filho do Brasil.** Direção: Marcelo Santiago; Fábio Barreto. 2009. (125 min)

- Meteoro.** Direção: Diego de la Texera. 2007. (115 min)
- Mutum.** Direção: Sandra Kogut. 2007. (95 min.)
- Narradores de Javé.** Direção: Eliane Caffé. 2003. (100 min.)
- O auto da Compadecida.** Direção: Guel Arraes. 2000. (104 min.)
- O céu de Suely.** Direção: Karim Ainoüs. 2007. (90 min.)
- O cangaceiro.** Direção: Aníbal Massaini Neto. 1997. (110 min)
- O cangaceiro.** Direção: Lima Barreto. 1953. (105 min)
- O caminho das nuvens.** Direção: Vicente Amorim. 2003. (86 min.)
- O homem que desafiou o Diabo.** Moacyr Góes. 2007. (106 min.)
- O homem que não dormia.** Direção: Edgard Navarro. 2011. (98 min.)
- Olhos Azuis.** Direção: José Joffily. 2010. (110 min)
- O menino da porteira.** Direção: Jeremias Moreira Filho. 1976. (100 min.)
- O menino da porteira.** Direção: Jeremias Moreira Filho. 2009. (94 min.)
- O Rei Leão** (The Lion King). Walt Disney, 1994. (90 min)
- Orquestra dos Meninos.** Direção: Paulo Thiago. 2008. (95 min.)
- Romance.** Direção: Guel Arraes. 2008. (105 min.)
- Sangue Latino – Walter Carvalho.** Direção: Felipe Nepomuceno. 2011. (20 min)
Disponível em <http://vimeo.com/29189291> Acessado em 12 de outubro de 2015.
- The Matrix Revolutions.** Warner Bross, 2003. (129 min)
- Click.** Columbia Pictures, 2003. (127 min)
- Visions of light – The art of cinematography.** Direção: Arnold Glassman; Todd Mccarthy; Stuart Samuels. 1992. (90 min.)

SITES CONSULTADOS

ANCINE - Agência Nacional do Cinema <http://www.ancine.gov.br/>

Catálogos de filmes da ANCINE (2004-2008)

<http://www.ancine.gov.br/publicacoes/catalogo-cinemabrasil>

Adoro Cinema: <http://www.adorocinema.com/> Acessado em 13 de outubro de 2015.

Banco de teses e dissertações sobre Cinema Brasileiro:

<http://www.mnemocine.com.br/bancodeteses/> Acessado em 13 de outubro de 2015.

MNEMOCINE: <http://www.mnemocine.com.br/> Acessado em 13 de outubro de 2015.

Associação Brasileira de Cinematografia: <http://abcine.org.br/> Acessado em 13 de outubro de 2015.

Grupo Colorgrading Brasil. <https://www.facebook.com/groups/408059352597189/>

Cinemateca Brasileira: www.cinemateca.gov.br/ Acessado em 13 de outubro de 2015.

Kino Digital (*Site mantido por Carlos Ebert*) <http://www.kinodigital.com.br/> Acessado em 13 de outubro de 2015.

Ciência hoje das Crianças <http://chc.cienciahoje.uol.com.br/> Acessado em 09 de Novembro de 2015

Instituto Ciência Hoje <http://cienciahoje.uol.com.br/> Acessado em 09 de Novembro de 2015

Centro de Memória da Eletricidade no Brasil <http://www.memoriadaeletricidade.com.br> Acessado em 09 de Novembro de 2015

APÊNDICES

APÊNDICE A - Levantamento de filmes – Cinemateca 26.05.2015

1. GIRIMUNHO - (2011)
2. GRANDE SERTÃO: VEREDAS - (1978)
3. OS UMUTINA - (1945)
4. A MISSA DO VAQUEIRO - (1977)
5. ENCANTO DO SERTÃO - (1955)
6. CEGO OLIVEIRA NO SERTÃO DO SEU OLHAR - (1998)
7. O CINEASTA DO SERTÃO - (1987-1988)
8. LULA, O FILHO DO BRASIL - (2009)
9. GARAPA - (2008)
10. VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO - (2009)
11. LAMPEÃO NO CÉU, INFERNO NO SERTÃO - (1976)
12. CINE TAPUIA: CORDEL AUDIOVISUAL, MUSICAL, ESTRADEIRO E POPULAR BRASILEIRO - (2006)
13. MUTUM - (2007)
14. THEODORICO IMPERADOR DO SERTÃO - (1978)
15. IRANI - (1983)
16. OS SERTÕES - (1979)
17. SER TÃO - (1980)
18. O QUE EU CONTO DO SERTÃO É ISSO - (1979)
19. EU CARREGO UM SERTÃO DENTRO DE MIM - (1980)
20. DIÁRIO DO SERTÃO - (2003)
21. O SAMBA MANDOU ME CHAMAR - (1998)
22. ZÉ DO SERTÃO CONTRA A FERA DO MAR - (2005)
23. ATUALIDADES NO SERTÃO S/N. - (1987-88)
24. SERTÃO DOS TOCÓS - (1985)
25. TAPETE VERMELHO - (2005)
26. NA TRILHA DOS ASSASSINOS - (1989)
27. 2 FILHOS DE FRANCISCO - (2005)
28. METEORO - (2006)
29. O PERFUMADO - (2002)
30. CINEMA ASPIRINAS E URUBUS - (2005)
31. A VOLTA DE JERÔNIMO - (1981)
32. O CANGACEIRO DO DIABO - (1980)
33. SERTÃO - (1980)
34. SERTÃO DO CONSELHEIRO - (1984)
35. NOITES DO SERTÃO - (1984)
36. INOCÊNCIA - (1983)
37. EFEITOS ESPECIAIS (SEM TRUCAGEM) - (1980)
38. SERTÃO SÓ - (1981)
39. OS GIGANTES DO SERTÃO - (1980)
40. O JECA E A ÉGUA MILAGROSA - (1980)
41. JERÔNIMO, O HERÓI DO SERTÃO - (1994)
42. OS MENSAGEIROS DA ALDEIA - (1976)
43. VIVENDO OS TOMBOS/CARVOEIROS - (1977)
44. S. BERNARDO - (1972)

45. SINFONIA SERTANEJA - (1979)
46. RIO DE CONTAS - (1978)
47. O MENINO DA PORTEIRA - (1977)
48. JECA E SEU FILHO PRETO - (1978)
49. MÁGOA DE BOIADEIRO - (1978)
50. CANUDOS - (1978)
51. CHAPÉU DE COURO - (1978)
52. O JECA MACUMBEIRO - (1974)
53. MODINHA - (1974)
54. O COMPRADOR DE FAZENDAS - (1974)
55. VEREDAS MORTAS - (1975)
56. CANÇÃO DE AMOR - (1977)
57. JERÔNIMO, O HERÓI DO SERTÃO - (1971)
58. DO SERTÃO AO BECO DA LAPA (E O MUNDO DE OSWALD) - (1972)
59. VEREDAS DE MINAS - (1975)
60. LUAR DO SERTÃO - (1971)
61. RETALHOS DO SERTÃO - (1976)
62. O PAÍS DE SÃO SARUÊ - (1971)
63. O PHAROL - (1965)
64. OBRIGADO A MATAR ...! - (1965)
65. PAIXÃO DE UM HOMEM - (1972)
66. GRANDE SERTÃO - (1965)
67. O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO - (1969)
68. A CRIAÇÃO LITERÁRIA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA - (1969)
69. JORNAL DO SERTÃO - (1969-1970)
70. PELO SERTÃO - (1970)
71. SERTÃO EM FESTA - (1970)
72. UMA PISTOLA P'RA D'JECA - (1970)
73. PAULICÉIA FANTÁSTICA - (1970)
74. O CAMINHO DAS NUENS - (2003)
75. LISBELA E O PRISIONEIRO - (2003)
76. DEUS É BRASILEIRO - (2002)
77. A JOÃO GUIMARÃES ROSA - (1968)
78. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL - (1964)
79. VIDAS SECAS - (1963)
80. LÁ NO MEU SERTÃO - (1963)
81. O PAGADOR DE PROMESSAS - (1962)
82. ZÉ DO PERIQUITO - (1961)
83. ABRIL DESPEDAÇADO - (2001)
84. OS NOMES DO ROSA - (1997)
85. BUENA SORTE - (1997)
86. SOLUÇOS E SOLUÇÕES - (2000)
87. SIMIÃO MARTINIANO O CAMELÔ DO CINEMA - (1998)
88. ASPECTOS DO SERTÃO - (1954c)
89. TRISTEZA DO JÉCA - (1960)
90. SÁBADO - (1994)
91. METRÓPOLE DO SERTÃO - (1956)
92. LAGE, A PRINCESA DO SERTÃO - (1949)

93. MINHA VIDA NO SERTÃO - (1948)
94. O SERTÃO DAS MEMÓRIAS - (1996)
95. POETA DO SERTÃO - (1946)
96. MONTES CLAROS, A PRINCEZA DO SERTÃO - (1945)
97. SERTÃO CARIOCA - (1943)
98. CIVILIZAÇÃO E SERTÃO - (1942)
99. COLMEIA DE TRABALHO E DE NACIONALIZAÇÃO EM PLENO SERTÃO PAULISTA - (1941)
100. RUMO AO SERTÃO - (1939)
101. NO SERTÃO DE GOIÁS - (1939)
102. OS SERTÕES DO PARANÁ (Título atribuído) - (1938a)
103. PELO INTERIOR DO CEARÁ - (1938)
104. NOS SERTÕES DE GOIÁS - (1937)
105. MURARO E O LUAR DO SERTÃO - (1937)
106. SERTÃO PERNAMBUCANO - (1936)
107. O BRASIL MARAVILHOSO - (1928-1930)
108. O SERTÃO BRAVIO - (1929)
109. O RAID AUTOMOBILÍSTICO RIO-LIMA - (1928)
110. NOS SERTÕES DO BRASIL - (1927)
111. LAMPIÃO: O BANDITISMO NO NORDESTE (Título atribuído) - (1927a)
112. OS AÇUDES NOS SERTÕES (PARAÍBA) - (1927)
113. PERIGOS DO SERTÃO - (1926)
114. O JOAZEIRO DO PADRE CÍCERO - (1925)
115. A FLOR DO SERTÃO - (1926)
116. CENAS DO SERTÃO DO CEARÁ - (1926c)
117. SERTÃO BAIANO - (1935)
118. NOS SERTÕES DO CEARÁ - (1935)
119. NOITES CARIOCAS - (1935)
120. NO SERTÃO DE MINAS GERAIS - (1935)
121. FAZENDO FITA - (1935)
122. CENAS DOS NINGAIS - (1935)
123. CAÇADAS NO SERTÃO - (1935)
124. MÁGOAS SERTANEJAS - (1934)
125. DESBRAVANDO SERTÕES - (1934)
126. NOS SERTÕES DO AVANHANDAVA - (1924)
127. A METRALHA NO SERTÃO PAULISTA - (1924)
128. AS RIQUEZAS DA PRINCESA DO SERTÃO DO UBERABA - (1919)
129. NO SERTÃO BRASILEIRO - (1919)
130. EXPEDIÇÃO ROOSEVELT AO MATTO-GROSSO - (1913-1914)
131. RANCHINHO DO SERTÃO - (1909)
132. UM DRAMA NOS SERTÕES DO BRASIL - (1908)
133. MINHA VIDA NO SERTÃO - (1951)
134. A LEI DO SERTÃO - (1956)
135. FERNÃO DIAS - (1957)
136. SERTÃO - "ENTRE OS ÍNDIOS DO BRASIL CENTRAL" - (1949)
137. BANDEIRA ANHANGUERA - (1938)
138. NAS SELVAS DO RIO DAS MORTES - (1938)
139. LUAR DO SERTÃO - (1949)

APÊNDICE B - ENTREVISTA COM ANTÔNIO LUIZ MENDES

03 de Maio de 2015

1. Guerra de Canudos, que você fotografou no final dos anos 90, remete a um fato real ocorrido no final do século XIX e não poderia haver no filme nenhuma presença explícita de luz elétrica. Vi que, para tanto, o filme conta com representações de luz do fogo (tocha, candeeiro, fogueira, vela) e de luz lunar em cenas noturnas. Como é a experiência de fotografar sem deixar perceber o uso da luz elétrica?

Resposta: Este é um dos principais desafios que se coloca aos diretores de fotografia em todas as partes do mundo, onde se faz cinema. As estratégias técnicas para esse tipo de abordagem, que está presente desde os primórdios, evoluíram, evidentemente, desde então, com a incorporação de equipamentos específicos. Um deles, para citar um exemplo, é o “Flicker Master”, cuja função é reproduzir o tremeluzir de uma vela, de uma fogueira, etc. Ligado a um refletor, com as filtragens necessárias para reproduzir a cor dessas fontes luminosas, ele cria essa ilusão. Em suma, com a ajuda desse tipo de equipamento, o adequado posicionamento dos refletores, a regulagem das intensidades e da relação de contraste – relação entre a luz e a sombra-, cria-se o efeito. As alternativas são variadas e, claro, dependem das condições de produção. Por exemplo, na falta do equipamento que citamos, o “flicker master”, um galho com folhas passando na frente do refletor em intervalos pré-estabelecidos, também funciona. Criar a ilusão este é o objetivo, não só para este caso, mas, me parece ser o do Cinema como um todo.

No caso da luz lunar, que você cita, o princípio é, mais ou menos, o mesmo do que acabamos de falar. A ideia da luz azulada é uma convenção que se estabeleceu e que todo o mundo usa, com maior ou menor intensidade. Pessoalmente, não gosto de forçar essa convenção, tentando nos meus trabalhos ser bem discreto na intensidade do azul.

Em termos gerais, na impossibilidade de se conseguir gravar imagens na ausência total de luz, quando nos deparamos com as situações em que esta circunstância se apresenta, a ação no escuro, temos que fazer apelo a ilusão ou, para ser mais delicado, a expressão poético-cinematográfica convencional disso.

Vale observar que vem se desenvolvendo tecnologias que são capazes de captar imagens na ausência quase completa de luz, mas que, em minha opinião, em termos imagéticos, não

expressa esta situação, pois cria imagens, ao fim das contas, claras, de tal forma, que parecem estar à luz do dia!

2. Fiz um levantamento de filmes sertanejos lançados entre 1996 e 2013 e pude notar que, além de Guerra de Canudos, você fotografou também “Lua Cambará - nas escadarias do palácio”, “Bezerra de Menezes: diário de um espírito” (juntamente com Cesar Moraes) e “O sertão das memórias”. Há mais algum filme que gostaria de citar? Poderia falar sobre atividade nesses filmes?

Resposta: Bom, dos longas-metragens que fotografei, são esses os que eu tenho, ambientados no sertão. O “Bezerra de Menezes...”, não me lembro de ter cenas sertanejas nele!! Tem, também, o “Homens com cheiro de flor”, do Joe Pimentel, ainda não distribuído comercialmente. Este filme foi todo rodado no belíssimo cenário sertanejo do Quixadá.

Em curtas-metragens, cito “Querença”, dirigido por Iziane Mascarenhas, totalmente gravado no sertão de Quixeramobim.

O sertão, a caatinga, é, para mim, um dos mais agradáveis e estimulantes cenários para se trabalhar. Para qualquer lugar em que dirigimos nosso olhar ou um enquadramento, encontramos, sempre, imagens de incrível beleza.

“Sertão das Memórias”, do José Araujo, rodado em Miraíma, foi a minha primeira experiência sertaneja, que lembro com muito carinho. Este trabalho foi feito em 16mm, preto e branco, com algumas cenas em cor e recebi alguns prêmios. Tivemos a grande alegria de sermos premiados como o melhor filme latino americano no Sundance Film Festival de 1997 e, no mesmo ano, o prêmio Wolfgang Staudte de melhor filme no Festival de Berlim.

Uma experiência que vivi, não relacionada à fotografia, mas pessoalmente, foi o tremendo frio que passei quando fiz a primeira noturna na caatinga. Isso foi durante as filmagens de “Guerra de Canudos” ... Nunca imaginei que poderia sentir tamanho frio naquele ambiente! Tive que fazer apelo aos cobertores do figurino para conseguir trabalhar! Vivendo e aprendendo!!!

3. Por fim, fale um pouco sobre a luz no sertão, de modo geral, e como é fotografar (física, psicológica, técnica e esteticamente) narrativas que envolvam esses tipos de cenário.

Resposta: A luz sertaneja foi, durante muito tempo, um grande desafio para os diretores de fotografia que tinham que desenvolver seu trabalho nessas condições. O problema estava na

alta relação que se tem aí, entre as zonas de luz e sombra e as características técnicas do material de captação, à época. Ou bem se optava por uma dessas zonas ou se buscava atenuar essa relação com a ajuda de equipamentos de iluminação dirigidos às sombras. É bastante conhecido o resultado fotográfico de “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos, fotografado por Luiz Carlos Barreto e José Rosa, em que a opção por expor para áreas de sombra, criou uma forte luminosidade nas áreas de luz, estabelecendo um padrão de beleza especial, fugindo aos cânones da “correta fotografia” e que acabou sendo um dos fortes diferenciais expressivos do filme. Mas de uma maneira geral, era feito o máximo de esforço no sentido de equilibrar luz e sombra, haja vista o resultado obtido em “O Cangaceiro” (1953), de Lima Barreto, fotografado pelo inglês H.E. Fowle, utilizando os melhores recursos técnicos oferecidos pela, na época, poderosa Vera Cruz.

Hoje, a tecnologia de captação de imagens, tanto em película quanto em digital, desenvolveu bastante as condições de resolver as altas relações entre luz e sombra, facilitando bastante o trabalho no sertão.

As condições climáticas do sertão são muito agradáveis para mim. Apesar do calor intenso, a umidade é muito baixa e isso faz mais suportável essa condição.

Como já disse, em resposta anterior, esteticamente o sertão, a caatinga, oferece inesgotáveis possibilidades, na sua rude beleza. Tanto quando seca, em que a galharia, os “garranchos”, criam molduras às ações nos tabuleiros de pedra, ou quando, após as chuvas, da noite para o dia, o verde chega com força, os mandacarus e xique xiques explodindo suas flores efêmeras, a imponência do juazeiro valente, os recortes das serras no horizonte contra um céu azulíssimo e nuvens brancas de aparência sólida formando figuras que excitam a imaginação.

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM CARLOS EBERT.

18 de maio de 2015

Antes de tudo, Ebert, gostaria de agradecer sua disposição em colaborar com esse trabalho. Conforme informei, essa entrevista faz parte da minha pesquisa de mestrado que é sobre “As luzes e as sombras nos sertões do cinema de ficção”. São apenas três perguntas, por favor, fique à vontade para responder livremente o quanto desejar falar sobre cada uma das questões aqui colocadas (discordando inclusive, quando for o caso).

Agradeço novamente. Vamos lá:

1. A centelha que me fez desejar estudar os sertões do cinema brasileiro através da luz foi, especificamente, uma leitura do artigo “Desafios da luz tropical”, escrito por você e publicado em 2010 no site da ABC. Desde então, venho observando obras de ficção brasileiras que se passem nos sertões e concordo que, aparentemente, há certa domesticação da luz na maioria dos casos, salvo algumas exceções especialmente bem representadas por *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005, fotografado por Mauro Pinheiro Jr.). De todo modo, acompanhando o que você suscitou no artigo, me parece que essas questões têm sofrido algumas modificações nos últimos anos, talvez pela latitude das películas e suportes digitais disponíveis hoje, quando temos a possibilidade de, mesmo expondo para as altas luzes, conseguir obter detalhes nas sombras. Essa luz tropical consegue, de repente, “caber” no suporte sem precisar ser tão domesticada como outrora e não se faz mais crucial o uso de refletores / rebatedores para “encher” as sombras de luz, o que me parece trazer resultados mais naturais, convincentes. Essa latitude, aliada aos processos de pós-produção, proporciona que os contrastes de cor e de luz possam ser equilibrados com precisão, de acordo com os desejos das narrativas. Você poderia comentar essas mudanças nos modos de registro ao longo dos anos?

Quando no início dos anos 60, Ricardo Aronovich AFC,ADF, forrou o teto de uma venda em Milagres, sertão da Bahia, com photofloods de 500w para aproximar os níveis de iluminação do exterior com o do interior com o objetivo de obter uma imagem onde se percebessem detalhes dentro e fora da locação, foi considerado por alguns colegas como um herege . A doutrina do Cinema Novo era "expor pra sombra e rezar".

Os Fuzis era P&B, e a latitude ainda era razoável. Quando a cor se popularizou, voltamos a trabalhar com uma latitude entre 3 e 5 stops, e aí os colegas mais experientes como Rudolf Icsey ganharam espaço, porque sabiam iluminar em high key com um resultado estético bom. De lá para cá, saímos da película para o digital e a latitude anda hoje em torno de 14 stops, o que permite trabalhar com menos luz de compensação até em lugares como o sertão do nordeste brasileiro. Mas, como alguém já disse com muita sabedoria, "não se ilumina para fazer a imagem caber na latitude do suporte", ao que eu acrescento; ilumina-se para emprestar significado à imagem.

Algumas abordagens da questão da latitude no digital são esteticamente duvidosas para o meu gosto pessoal. Me refiro às câmeras que capturam no modo HDR. Não sei como se dá a combinação das curvas de resposta às altas, médias e baixas luzes, mas algo acontece que empresta um aspecto "fake" a essas imagens. Por outro lado, é justamente a limitação do range dinâmico que faz o fotógrafo pensar com mais profundidade a questão do contraste. Ao ver os velhos filmes policiais noir americanos, rodados em super XX com 100 ISO de sensibilidade, com uma escala de cinzas nas baixas luzes invejável, vemos o que um bom cinematógrafo pode fazer para superar as limitações da técnica do seu tempo. Será que o aumento da latitude para algo próximo aos 30 stops da nossa visão irá resultar numa espécie de "preguiça criativa" nos cinematógrafos? Ou quem sabe essa sutileza na reprodução da escala tonal irá permitir uma liberdade de expressão nunca antes experimentada? Acho que só o tempo irá mostrar que caminhos a cinematografia irá trilhar.

2. Em relação ao texto publicado em 2010, você alteraria ou adicionaria alguma nova percepção? Fale a respeito.

Naquele momento a questão tinha muito mais importância do que tem hoje. A pesquisa que conduzi teve sua origem na observação de que os pintores paisagistas do séc. XIX fugiam do contraste da luz tropical, sendo que na pintura sempre teriam os meios adequados para reproduzi-lo sem muito problema, além -quem sabe, das despesas com a compra de pigmento preto. Como a formação do olhar artístico nas artes visuais em geral se dá a partir de obras realizadas em latitudes mais altas, elas reproduzem uma luz mais horizontalizada, menos intensa e geradora de menos contraste, o que causa estranhamento quando nos deparamos com imagens tomadas com o Sol a pino dos trópicos e com um *skylight* com mais de 10.000 °K. Talvez se fosse escrever o texto nos dias de hoje, a questão da colorimetria da luz tropical fosse ser mais trabalhada, a partir de uma pesquisa feita em mais profundidade.

3. Por fim, fale um pouco sobre sua experiência com as luzes brasileiras ao longo dos anos, sobre como é, pra você, registrá-las.

Eu me incluo no rol das pessoas visualmente formadas "a partir de obras realizadas em latitudes mais altas, e que reproduzem uma luz mais horizontalizada, menos intensa e geradora de menos contraste", daí que os meus paradigmas estéticos talvez estejam um pouco colados a esses pressupostos. Mas cada vez mais procuro integrar a luz na narrativa cinematográfica, o que inclui aceitar que em certas condições o "belo " conflita com o "expressivo". Procuro evitar o descolamento entre a história que estou contando e a estética das imagens. Busco que as interpretações do roteiro e da direção se deem no sentido da objetividade narrativa, mesmo que isso venha a resultar em imagens "feias".

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM EDGAR MOURA.

8 de Junho de 2015

Edgar, Em seu livro 50 anos – Luz, câmera, Ação (1999) você fala sobre telecine, telecinagem e marcação de luz. Poderia falar um pouco sobre as contribuições dos processos de pós-produção da imagem (colorgrading, marcação de luz) nos dias atuais em comparação, por exemplo, com as possibilidades disponíveis no começo da Retomada e sobre como elas influenciam (se influenciam) no exercício da direção de fotografia no set?

A direção de fotografia acabou? Não, mas se dispersou. No processo fotoquímico, o diretor de fotografia decidia (junto com o diretor, é verdade, e também com o produtor, também é verdade) o contraste do filme. Decidiam se as sombras seriam densas ou delicadas. Depois de filmado e revelado o filme, não havia muito mais a se fazer nessa área. Hoje, um colorista é capaz de dizer: “Quando eu faço a correção de cor de um filme eu não tenho que ouvir muita opinião. Minha opinião é definitiva” (*Digital Color Correction*, Steve Hullfish, p.29.). E isso é verdade. Mais ou menos. Se não é assim na maioria dos filmes de longa-metragem, com certeza, na televisão, é. Na televisão, onde o diretor de fotografia e os diretores de iluminação se revezam, não só nos dias de gravação, mas também em diferentes cenas de uma mesma sequência, é impossível controlar a cor. É claro que nenhum deles (DFs e DIs) tem tempo para acompanhar todo o material que vai passar pela correção de cor. O máximo que eles podem fazer é “passar” na “cor”, ver o que o colorista está fazendo e dar algumas indicações. O grosso do material vai ser feito, mesmo, ao gosto do colorista. E tem mais... nem mesmo o mesmo colorista corrige todo o material que vai ao ar em uma novela. Eles também se revezam. É muito material em pouco tempo. É muita "minha opinião" demais, de gente demais.

Em fotografia, contraste é tudo. Só por contraste entre claros e escuros, por um lado, e cores, por outro, é possível ver alguma coisa. Fotografar também. O problema da iluminação em estúdio é criar contrastes, no exterior, controlá-los. No estúdio, é fácil e só depende da arte e da técnica do fotógrafo. No "exterior/dia", a coisa, não parece, mas é mais difícil: o Sol ou está muito forte e a sombra está dura, e aí temos que "clarear" a sombra ou, ao contrário, queremos escurecê-la. Escurecer a sombra não era fácil. Até pouco tempo atrás, não tinha jeito. Recentemente, alguém se lembrou de Malevich e teve uma ideia. A técnica para escurecer as

sombras se chama *negative fill* e consiste no seguinte: em vez de rebater a luz "com um isoporzinho" (como diz Daniel Filho no seu livro), rebatemos um "negro", como se diz em Portugal. Lá, usa-se um esferovite (que é como chamam isopor) pintado de preto. Em Portugal, o isopor usado nas filmagens vem com um lado branco, normal, e o outro já vem pintado de preto. Genial, pá! Puro Malevich.

OBS: As respostas fazem parte do livro "da Cor", com previsão para ser lançado em breve.

ANEXOS

ANEXO I – REVISTA LUZ E CENA: ENTREVISTA COM ADRIAN TEIJIDO

ANO XVI - dezembro 2012 - Nº 161

L&C: Quais câmeras foram utilizadas em *Gonzaga- de Pai para Filho*?

AT: *Gonzaga* foi filmado em 35 mm. Usamos uma Arricam com objetivas Master Prime. O Breno [Silveira, diretor] é um excelente fotógrafo, e para ele não existia a possibilidade de filmar esse projeto em digital. Eu concordei imediatamente, pois entendi que, para retratar o sertão e o Rio nas décadas de 20 e 50, a textura do grão se fazia fundamental.

L&C: Qual foi o kit básico de iluminação para externas?

AT: No sertão, junto com o Marcelinho, meu gaffer, decidimos não trabalhar com HMis. Trabalhamos com maxi brutes com lâmpadas azuis, pois acreditávamos que, além da resistência, os brutes nos trariam um tom mais real. Os HMis, por serem eletrônicos, são frágeis. Além disso, fico brigando com o ultravioleta que eles transmitem. Já no Rio trabalhamos com HMis, pois caso houvesse algum problema, seria fácil substituí-los. As locações eram mais complexas, como as casas e o Dancing.

L&C: Como surgiu a oportunidade de participar deste projeto?

AT: O Breno e a Conspiração simplesmente me convidaram para fotografar *Gonzaga*. O Breno foi muito generoso e me disse que admirava muito o meu trabalho. Fiquei bastante feliz e tenho certeza de que iniciamos uma parceria. Acredito que iremos estendê-la para futuros projetos.

L&C: O que você buscou na estética visual deste filme?

AT: Junto com o Claudio Amaral Peixoto, decidimos deixar o sertão da década de 20 mais monocromático. No Rio, assumidos que teríamos mais croma, até mesmo pela confusão urbana. Já na década de 80, optamos por um look mais realista. Filmamos praticamente todo o

sertão em dias nublados e enfrentamos algumas chuvas, que deixaram o set enlameado. (Pag. 39)

L&C: Foi utilizada alguma nova tecnologia na fotografia ou pós-produção?

AT: Não. Houve apenas um projeto convencional de pós para os dias de hoje. Filmamos em 35 mm utilizando Kodak Vision 3 5201 (50 Asa) e 5219 (500 Asa). O material foi escaneado na Casablanca/Teleimage e colorido pelo Serginho, colorista com quem faço questão de trabalhar. Gonzaga foi pintado na Cinecolor. (Pag. 40)

ANEXO II– ENTREVISTA COM RICARDO ARONOVICH, ABC

01.06.2010

Por Lauro Escorel, ABC

http://www.abcine.org.br/uploads/pdf/entrevista_com_ricardo_aronovich.pdf

Dá para você desenvolver a ideia do choque lumínico? Como foi a experiência no "Os Fuzis"?

Quando viajei pela primeira vez ao Brasil, já houve um choque cultural muito grande que me marcou por toda a vida. Tempos depois, fiz uma outra viagem (onde encontrei com o Ruy Guerra), para ver mais tranquilo como era isso... Nesta viagem, por um acaso, ajudei a um amigo inglês e uma argentina (psicossociologia) a fazer um filme sobre candomblé ou umbanda em Recife. Aí foi o primeiro choque lumínico. O segundo, ainda mais importante (e até mesmo grave), foi durante a filmagem de "Os Fuzis ". Essa luz nordestina me fascinou e quebrou todos os meus esquemas conhecidos da Argentina, onde a luz é mais inclinada, (não tanto quanto a europeia, que se assemelha a da Patagônia), e mais controlável. Na época (era até lógico) nunca tinha visto filme brasileiro, (talvez tenha visto o famoso "O Cangaceiro", mas não me lembro muito bem). Só vi "Vidas Secas" depois de ter feito "Os Fuzis", assim como "Deus e o Diabo na Terra do Sol", filme que devo dizer e confessar apreciei em toda sua magnitude, uns vinte anos depois, quando voltei a vê-lo aqui na Europa, já tendo vivido no Brasil e conhecido bastante bem o país, a luz, a idiosincrasia do brasileiro. Só então tive o recuo suficiente para realmente apreciar "Deus e o Diabo", assim como "Os Deuses e os Mortos", "São Bernardo" etc etc.

Bom, para voltar ao choque lumínico. Ele me afetou de tal maneira que tive que repensar a fotografia, e a partir desse instante, nunca mais a pensei (a fotografia de cinema) da mesma maneira. E diria até que mesmo hoje em dia, na Europa, trinta anos depois de ter chegado, continuo com essa ideia transformada pelo choque lumínico. Por isto quero dizer que mesmo nestas latitudes, eu tento introduzir elementos (sutilmente, claro) totalmente estrangeiros a esta luz do norte, da Europa. Sobretudo nos interiores. É por isto (e isso tem a ver com uma discussão atual na lista da ABC sobre as noites brasileiras), que não concordo (ou

gosto) que a noite deva ser azul. Em todo caso poderia ser cinza com cores muito pálidas, cor difícil de fabricar em filme colorido!! Mas, enfim, isto é uma questão de gosto pessoal também...

A pergunta sobre o choque lumínico está muito ligada a seguinte, sobre a experiência com "Os Fuzis". Eu estava apenas começando, creio que era meu quarto longa, mas vinha de um cinema que embora tivesse sua qualidade (e tradição), estava com um olho na *nouvelle vague*, com temas muito urbanos e uma forma de filmar muito clássica até. A gente os chamaria de quadrados. Mas seria injusto. Diante desse lugar (Milagres, Nordeste), desse diretor e desse tema e roteiro, eu literalmente pirei e decidi que não queria voltar para lá e continuar fazendo as mesmas coisas. Foi por isto que me fixei no Brasil, o que não me impediu voltar de vez em quando a Argentina para fazer filmes. Mais uma vez, o tal "choque lumínico" se converte num choque já de outro tipo, que me faz repensar o cinema todo, assim com maiúsculas, de toda uma outra maneira sendo o "responsável", o cinema novo!!! Mas ir para o nordeste naquela época, para um argentino como eu, era como *aterrizar* num outro planeta. Como consequência eu devia me recolocar a fotografia de uma forma inteiramente diferente daquela que eu conhecia. É um pouco como a música brasileira em geral e a bossa-nova em particular só a entendi e apreciei em toda a sua singularidade depois que morei no Brasil por um tempo. Diria até que trinta e poucos anos depois. Tenho uma necessidade quase fisiológica de ver, de olhar, de viver pelo menos uma vez ao ano, essa luz que vocês têm a sorte de ter aí. É um pouco como se ela tivesse se fixado na minha retina... E vejo filmes às vezes, fotografados por grandes diretores de fotografia europeus, em lugares que poderiam se parecer com a luz do nordeste, da Bahia, ou do sertão (embora esta seja única), muito bem fotografados, certinhos até, mas que fora a qualidade técnica e mesmo pictórica, não refletem na fotografia, a realidade da luz, da temperatura ou a realidade social da locação em questão. Um bom exemplo é a "Erendira" do Ruy Guerra, que eu devia ter feito e que não pude fazer (lamento até hoje!!): Foi um diretor de fotografia muito bom daqui que fez, e está bem certinha e tudo, mas não tem nada a ver com o clima no qual acontece o filme. O "sertão" colombiano (no caso o México onde foram feitas as filmagens) aparece frio, azulado, como se tivesse sido feito num estúdio na Europa...o problema é bem mais complexo do que parece e levaria um tempão discutir isto ou descrever nesta entrevista. Espero ter respondido satisfatoriamente com a resposta que dei acima.