

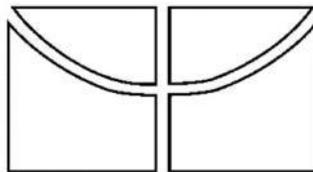
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**CINEMA DE SERTÃO CONTEMPORÂNEO (2010-2020):  
contribuições poéticas da direção de fotografia**

RONALD SOUZA DE JESUS

Brasília – DF

2022



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Linha de pesquisa

Imagem, estética e cultura contemporânea

**CINEMA DE SERTÃO CONTEMPORÂNEO (2010-2020):  
contribuições poéticas da direção de fotografia**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor.

RONALD SOUZA DE JESUS

Orientadora: Profa. Dra. Susana Dobal

Brasília – DF

2022

JJ58c Jesus, Ronald Souza de  
Cinema de Sertão contemporâneo (2010-2020): contribuições  
poéticas da direção de fotografia / Ronald Souza de Jesus;  
orientadora Susana Madeira Dobal Jordan. -- Brasília, 2022.  
304 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Comunicação) --  
Universidade de Brasília, 2022.

1. Direção de fotografia. 2. Cinema de Sertão. 3. Cinema  
de Poesia. 4. Audiovisual. 5. Teoria de Cineastas. I.  
Madeira Dobal Jordan, Susana, orient.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**CINEMA DE SERTÃO CONTEMPORÂNEO (2010 – 2020):  
contribuições poéticas da direção de fotografia**

RONALD SOUZA DE JESUS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília – UnB, defendida e aprovada sob avaliação da banca examinadora constituída por:

Profa. Dra. Susana Madeira Dobal Jordan (presidente)  
Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB)

Profa. Dra. Gabriela Pereira de Freitas (membro interno)  
Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília - UnB

Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira (membro externo)  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB

Profa. Dra. Andréa Carla Scansani (membro externo)  
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins (suplente)  
Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília – UnB

Data de defesa: 25 de agosto de 2022  
Brasília - DF

## AGRADECIMENTOS

A cada um dos cineastas – especialmente aos diretores de fotografia – que atuaram e atuam no Cinema de Sertão, que fizeram os filmes que viabilizaram um gênero tão representativo sobre uma parcela importante da cultura nordestina. Agradeço especialmente Sérgio Rezende, Rosemberg Cariry, José Umberto Dias, Petrus Cariry, Marcelo Corpani, Azul Serra, Miguel Vassy, Rui Poças, Carlos Ebert e Antônio Luiz Mendes (*in memoriam*), por cederem valiosos relatos à essa pesquisa, seja via entrevistas ou em conversas informais.

Às professoras Susana Dobal e Tânia Montoro, que com muita atenção me orientaram em diferentes etapas dessa pesquisa de doutorado, colaborando ao longo do percurso e contribuindo para o aguçamento do meu modo de enxergar o cinema e sua linguagem;

Às professoras Andréa Scansani e Gabriela Freitas e aos professores Pablo Gonçalo e Rogério Luiz Oliveira, por aceitarem integrar a banca avaliadora dessa tese;

Aos professores Dirceu Martins Alves (UESC-BA) e Marcelo Feijó (UnB), que me guiaram, respectivamente, no início da minha pesquisa sobre direção de fotografia, no curso de graduação em Comunicação - Rádio e TV e no curso de Mestrado do PPGCOM/FAC-UnB, quando me voltei para as luzes e as sombras no Sertão do cinema;

Ao professor David Pennington, pelas contribuições e diálogos ainda na época do mestrado; aos professores Gustavo de Castro, pelos diálogos sobre Sertão e imaginário, e Pedro Russi, pelos diálogos sobre ciência, metodologia, epistemologia e perspectivas de vida na academia;

Aos professores, técnicos e colegas que contribuíram em meu percurso acadêmico;

Ao grupo de pesquisa Narrativas e Experimentações Visuais;

À editora Marca de Fantasia e ao autor Mateus Andrade que, gentilmente, após meu contato, publicaram em 2022 a edição digital e gratuita do livro *O sertão é coisa de cinema*;

Ao meu amigo Pereira, um sertanejo forte iluminando Brasília;

À Ana Carolina, ao Alan Marques, ao Lobão e ao Luzo;

À Havane e ao Jairo, pelo suporte e amizade de sempre;

Aos familiares e amigos, dos quais estive mais distante;

À CAPES, por ter fomentado essa pesquisa.

## RESUMO

RESUMO: Nessa tese, testamos a hipótese de que existe uma direção de fotografia poética no Cinema de Sertão contemporâneo, criando e transformando seus personagens, espaços e paisagens, contribuindo para sua consolidação enquanto gênero cinematográfico específico. Essa poesia pode se expressar de modo dominante como um conceito visual que envolve toda a narrativa ou, de modos pontuais, como instantes poéticos que marcam a memória do espectador. Analisando um *corpus* composto por 30 filmes de ficção lançados entre 2010 e 2020, utilizamos como método a análise de cenas, a crítica de processo e a análise fílmica. Também utilizamos a realização e coleta de entrevistas a diretores de fotografia, guiadas pela sugestão de abordagem da Teoria de Cineastas em sua forma mais atual, que contempla todo profissional criativo envolvido na realização de um filme. Dividimos o texto em seis grandes partes: uma *introdução*, contextualizando o objeto de pesquisa, a estrutura da tese e principal marco teórico utilizado; o capítulo 1 – *Origens do Cinema de Sertão*, onde fazemos um levantamento histórico das abordagens desses cenários na cinematografia desde os anos 50; o capítulo 2 – *A poesia e a consolidação do gênero*, identificando elementos poéticos importantes nesse conjunto de obras e adentrando conceitos como o Sertão-mar, de Ismail Xavier; a intertextualidade, a partir de Robert Stam, Gérard Genette, Tiphaine Samoyault e Mikhail Bakhtin; e o discurso indireto livre, via Pier Paolo Pasolini. No capítulo 3 – *Imagens poéticas no Cinema de Sertão contemporâneo*, elegemos sete categorias de análise, típicas da direção de fotografia para a observação dos filmes mais recentes: *iluminação; movimento; cor; enquadramento* – que traz o subitem da *contiguidade; ponto de vista; efeitos e intertextualidade*, colocando lado a lado obras que façam uso desses recursos e contextualizando-as dentro da história do Cinema de Sertão, além de estabelecer contato com perspectivas teóricas a respeito da poesia, da imaginação e da linguagem cinematográfica. No capítulo 4 – *Atuações da Paisagem*, via Anne Cauquelin e Gaston Bachelard, relatamos a atuação do cenário como articulador poética mesmo nos filmes de cinematografia mais literal. Na *conclusão*, por fim, enfatizamos a confirmação do Cinema de Sertão como gênero emancipado e da direção de fotografia como elemento fundamental em sua consolidação, além de fazermos uma síntese das perspectivas e reflexões abordadas ao longo de todo o texto.

**Palavras-chave:** Cinema de Sertão. Cinematografia. Cinema de Poesia. Teoria de Cineastas.

## ABSTRACT

ABSTRACT: In this PhD thesis, we aim to test the hypothesis about a possible poetic cinematography in the contemporary Cinema of Sertão, creating and transforming its characters, spaces and landscapes, contributing to its consolidation as a specific cinematographic genre. Such cinematographic poetry can express itself in a dominant way as a visual concept which involves the whole narrative or, in punctual ways, as poetic instants that mark the viewer's memory. Based on a corpus composed of 30 fiction films released between 2010 and 2020, we have used as a method the analysis of scenes, process criticism and film analysis. We also have used interviews with cinematographers guided by the suggestion of the Theory of Filmmakers approach in its most current form, which contemplates every creative professional involved in the making of a film. We have divided the text into six parts: an *introduction*, contextualizing the research objective, the structure of the thesis and the main theoretical framework used; *chapter 1 – Origins of The Cinema of Sertão*, where we have made a historical survey of the approaches of this setting, the Sertão, in cinematography since the 1950s; *chapter 2 – Poetry and the consolidation of the genre*, identifying important poetic elements in this set of films and entering concepts such as Sertão-sea by Ismail Xavier; intertextuality, by Robert Stam, Gérard Genette, Tiphaine Samoyault, and Mikhail Bakhtin; and free indirect discourse by Pier Paolo Pasolini. In *chapter 3 – Poetic images in the contemporary Cinema of Sertão*, we have elected seven categories of analysis typical of cinematography in order to observe the most recent films: *lighting; movement; color; framing* - which brings the sub-item of *contiguity; point of view; effects* and *intertextuality*, placing side by side films that make use of these resources and contextualizing them within the history of the Cinema of Sertão, besides relating them to theoretical perspectives regarding poetry, imagination and cinematographic language. In *chapter 4 – Performances of the Landscape*, with Anne Cauquelin and Gaston Bachelard, we also have reported the performance of the Sertão setting as a poetic articulator even in the most literal films. In *conclusion*, we have finally emphasized the Cinema of Sertão confirmation as an emancipated genre and the cinematography as a fundamental element in its consolidation, besides making a synthesis of the perspectives and reflections addressed throughout the text.

Keywords: Cinema of Sertão. Cinematography. Poetry Cinema. Theory of Filmmakers.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Áreas susceptíveis à desertificação e área de atuação da Sudene.....	21
Figura 2 - Diferentes quadros para diferentes suportes: 4:3, 16:9 e 2.35:1 .....	29
Figura 3 – Do Sertão ao litoral .....	40
Figura 4 – Luzia vai ver o mar .....	50
Figura 5 – O cangaceiro em <i>contra-plongé</i> .....	66
Figura 6 – Terra seca e rachada .....	66
Figura 7 – Imagem de abertura do filme Vidas secas.....	68
Figura 8 – Imagem final do filme Vidas secas .....	68
Figura 9 - De baixo pra cima, de cima pra baixo .....	70
Figura 10 - A luz intensa no Sertão e o mar revoltado sem horizonte .....	71
Figura 11 - Um road movie ofuscante .....	74
Figura 12 – O Sertão ofuscante como saída dos cartões postais .....	75
Figura 13 - O sertão em cor no cinema de Glauber Rocha.....	76
Figura 14 – A luz do fogo sugere o frio .....	78
Figura 15 – A luz dourada do afeto .....	80
Figura 16 - Dora partiu ainda cedo .....	80
Figura 17 – Um Sertão nos começos e finais de dia.....	82
Figura 18 - O amarelo vinculado ao Diabo .....	84
Figura 19 - Noite americana no Sertão .....	84
Figura 20 – A exuberância como conceito .....	85
Figura 21 - Lua Cambará e a luz do sol ao meio-dia.....	87
Figura 22 - O azul da lua e a cor do fogo como conceito .....	87
Figura 23 - A lua azul e a lua de sangue.....	88
Figura 24 – Velas no mar, montanhas no Sertão .....	90
Figura 25 – Do sertão ao mar .....	91
Figura 26 - Olhos Azuis termina no mar .....	91
Figura 27 – Tonho foge para o mar .....	92
Figura 28 - O céu constante como força motivadora .....	95
Figura 29 - Céu imenso e constante .....	96

Figura 30 – Luzes coloridas no Auto da Compadecida.....	101
Figura 31 - Cruzes, cactos e deserto .....	102
Figura 32 – Entre o documentário e a ficção.....	104
Figura 33 - Mas que diacho é que tô fazendo lá embaixo? .....	105
Figura 34 - Chroma key em O auto da Compadecida .....	105
Figura 35 - Imagens ritmadas .....	107
Figura 36 – A mancha de sangue e a passagem do tempo .....	108
Figura 37 - O giro e a passagem do tempo .....	109
Figura 38 – O controle do tempo / O Sertão dentro do estúdio.....	111
Figura 39 - A escala do Sertão e a dimensão da personagem.....	115
Figura 40 - O Sertão pela perspectiva de uma criança .....	116
Figura 41 – A câmera subjetiva e os enquadramentos à distância .....	117
Figura 42 - Diário de viagem de um geólogo .....	119
Figura 43 – Deus voltou para o céu.....	120
Figura 44 - A chuva e a tocaia em Abril despedaçado .....	122
Figura 45 - Chuva em um Sertão dentro do estúdio.....	123
Figura 46 - O Sertão, deserto e árido, visto do alto .....	125
Figura 47 - Cangaceiros cruzando o horizonte (abertura e encerramento).....	125
Figura 48 – Cangaceiros cruzando o horizonte (abertura e encerramento).....	126
Figura 49 - Conselheiro e seus seguidores cruzam o horizonte .....	126
Figura 50 – Plano de abertura e plano de encerramento em Guerra de Canudos.....	127
Figura 51 - Imagens aéreas mostrando o rio São Francisco .....	128
Figura 52 - Do foco seletivo à profundidade de campo .....	129
Figura 53 - Eu levei o Sertão comigo .....	136
Figura 54 - Terra seca de um Sertão ensolarado .....	137
Figura 55 - Um encontro iluminado em um Sertão exuberante. ....	137
Figura 56 - Sol, seca, calor, cansaço e precariedade na sequência de abertura.....	138
Figura 57 - A luz difusa e a sensação de abafamento.....	139
Figura 58 – Um enterro impossível .....	140
Figura 59 - Prenúncio de tempestade e a narrativa da morte.....	141
Figura 60 - Luz de velas .....	143
Figura 61 - Da luz à sombra .....	144

Figura 62 – No ápice poético, uma luz concentrada.....	146
Figura 63 - Personagens obscuros surgem após o sorteio dos papéis .....	147
Figura 64 – Sombras do luto .....	148
Figura 65 – Um filme muito solar .....	149
Figura 66 - Os relâmpagos - refletidos na parede e a chuva no momento da prece .....	150
Figura 69 - O controle do sim e do não .....	151
Figura 70 – Dinho performa ao som da música <i>Fala</i> (Secos & Molhados).....	155
Figura 71 – “O mar tá dentro de tu” .....	156
Figura 72 - Sempre que quiser ver o mar .....	157
Figura 73 – A imagem trêmula em uma referência a estética da fome. ....	159
Figura 74 – Câmera na mão, a imagem íntima e a subjetividade.....	160
Figura 75 - Câmera na mão e uma estética documental .....	160
Figura 76 – “É muito triste não poder avoar” (sic).....	161
Figura 77 – O voo dos drones em Bacurau (2019).....	162
Figura 78 - Gradação de tons do azul ao cinza em <i>Por trás do céu</i> (2017) .....	164
Figura 79 – A força do céu .....	165
Figura 80 - O mar é imenso e o céu também.....	165
Figura 81 - O cinza e a falta de água .....	166
Figura 82 - Um pouco de água no Sertão cinzento.....	167
Figura 83 – Verde, vivo e iluminado por fora, escuro e morto por dentro.....	171
Figura 84 – Sertão em preto e branco.....	172
Figura 85 - Olhando para o alto.....	175
Figura 86 - Mar engarrafado.....	176
Figura 87 - O pássaro e o jabuti alado .....	177
Figura 88 - Fechando os olhos pra decolar.....	178
Figura 89 - Uma linha do horizonte instável .....	179
Figura 90 – “Aqui, nesse descampado?” .....	180
Figura 91 – Sozinho em meio ao Sertão.....	182
Figura 92 – Uma partida solitária e redentora .....	182
Figura 93 – Redenção em <i>Maria do Caritó</i> (2019).....	183
Figura 94 – Prisioneiro dileto de Peixe de Pedra.....	184
Figura 95 - Em busca da santa e da chuva.....	184

Figura 96 - A realização do milagre .....	185
Figura 97 – A imensidão do deserto a partir do céu .....	186
Figura 98 – A contiguidade no plano confere densidade à cena .....	191
Figura 99 - Contiguidade como ligação entre as cenas .....	192
Figura 100 - Contiguidade no final do filme .....	193
Figura 101 - Trupe no Sertão seco.....	194
Figura 102 – Imagem de múltiplas camadas .....	195
Figura 103 - Visão do retrovisor.....	196
Figura 104 - Saindo do Sertão .....	196
Figura 105 - Macaco de cabeça pra baixo .....	198
Figura 107 - Quebra da quarta parede .....	199
Figura 108 - Quem, lá de cima ri de nossa miséria aqui embaixo?.....	201
Figura 109 - Entre o céu e o inferno .....	202
Figura 110 - De baixo pra cima (ou da terra para o céu).....	203
Figura 111 - Deus vê Aparecida e seu foguete.....	204
Figura 112 - Massa confusa.....	206
Figura 113 - Infinitas eram as imagens que eu criava em minha cabeça .....	210
Figura 114 - O desfoque e a dor. ....	211
Figura 67 - A afronta a Deus e o raio na cruz.....	212
Figura 68 - A fogueira e o luar .....	212
Figura 115 – Fogo no piano e no caminhão-fossa.....	213
Figura 116 - O fogo no circo e a destruição do sonho.....	214
Figura 117 – A chuva no plot point.....	215
Figura 118 – Um final tempestuoso .....	215
Figura 119 – Entre Da Vinci e Os pobres diabos .....	218
Figura 120 – Um filme cinemanovista no Século XXI.....	219
Figura 121 - Meu faro não faia. Tarda, mas não faia .....	220
Figura 122 - Pra não deixar pobre morrer de fome .....	220
Figura 123 – Quero morrer olhando pro céu e no claro .....	222
Figura 124 – A hora e a vez de Augusto Matraga adaptado em 1965 e em 2014.....	224
Figura 125 – Cheio de peixes tristes por dentro .....	226
Figura 126 - Quando com um tiro de soldado o pai morreu.....	228

Figura 127 – Imagens literais sobre a ideia de que Sertão é terra seca .....	236
Figura 128 – Imagens da comédia no Cinema de Sertão contemporâneo.....	237
Figura 129 - O sonho do estilista no Sertão do couro .....	239
Figura 130 – Filmando o passado com técnicas do presente.....	240
Figura 131 - Sertão do couro no norte de Minas Gerais.....	241
Figura 132 - Um Sertão árido .....	244

\* Todas as imagens presentes nessa tese foram utilizadas exclusivamente para estudo e pesquisa, estando de acordo com o artigo 46 da lei 9610, sendo garantida a propriedade das mesmas a seus criadores ou detentores de direitos autorais.

# SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	17
<b>1. Origens do Cinema de Sertão</b> .....	33
<b>2. A poesia e a consolidação do gênero</b> .....	59
2.1. A estética da fome no Cinema Novo .....	67
2.2. O legado do <i>Choque Lumínico</i> .....	72
2.3. O uso da cor .....	75
2.4. Sertão-Mar e Sertão-Céu.....	88
2.5. Uma essência intertextual .....	97
2.6. O discurso indireto livre.....	112
2.7. A chuva e o clima da narrativa.....	121
2.8. O Sertão em plano geral.....	123
<b>3. Imagens poéticas no Cinema de Sertão contemporâneo</b> .....	131
3.1. Iluminação.....	135
3.2. Movimento .....	152
3.3. Cor.....	162
3.4. Enquadramento .....	173
3.4.1. Contiguidade .....	187
3.5. Ponto de vista.....	197
3.6. Efeitos .....	205
3.7. Intertextualidade .....	216
<b>4. Atuações da paisagem</b> .....	231
<b>Conclusão</b> .....	247

Referências .....	257
Filmografia .....	269
ANEXO I- Entrevista com o diretor de fotografia Rui Poças .....	277
ANEXO II- Entrevista com o diretor de fotografia Azul Serra.....	283
ANEXO III – Entrevista com o diretor de fotografia Petrus Cariry .....	287
ANEXO IV - Entrevista com o diretor de fotografia Marcelo Corpanni .....	291
ANEXO V – Entrevista com Antônio Luiz Mendes .....	295
ANEXO VI – Sinopses dos filmes do <i>corpus</i> .....	299

Aos fotógrafos do Cinema de Sertão.

*Sem o **nada**, sem o **deserto**, você não cria.  
A imagem da **terra** esterilizada é a metáfora da **criação**.*

Júlio Bressane

## INTRODUÇÃO

**Fotografar** é encher os olhos de sonhos.

Walter Carvalho

Nessa tese, realizada no âmbito da linha de pesquisa *Imagem, estética e cultura contemporânea*, caminhamos pelo Sertão sob a perspectiva da direção de fotografia cinematográfica – ou cinematografia,<sup>1</sup> conceito defendido por Vittorio Storaro (2006) para identificar o ofício de quem compõe as imagens do cinema, cinemáticas, em movimento - enfocando o aspecto poético da criação visual e o papel dessa poesia no imaginário sobre os espaços tanto dentro da narrativa em si, da história contada pelo filme, quanto no contexto maior do que propomos como gênero específico: um Cinema de Sertão, um modo cinematográfico genuinamente brasileiro que se refere especificamente à geografia – física, cultural e social – sertaneja. Ainda que não denominado por outros autores sob essa categorização, que propomos agora, o Cinema de Sertão tem sido objeto de diversas pesquisas no meio acadêmico, conforme será visto ao longo desse trabalho: passaremos por teóricos, como Sylvie Debs e Ismail Xavier, que se dedicam extensamente a estudar esse tipo de filmografia, assim como observaremos as relações de diferentes direções de fotografias com esses espaços. Propomos uma averiguação da hipótese da cinematografia como criação poética transformadora na visualidade desse cinema, inventando, representando, construindo emoções, paisagens e personagens e registrando matérias intangíveis e imateriais do Sertão, entre mitos, espiritualidades, climas, atmosferas e metáforas, a ponto de colaborar substancialmente na consolidação desse gênero específico. Nesse cinema, a direção de fotografia utiliza habilidades de seu domínio, ora de modo poético ostensivo – como em um conceito visual regendo o filme –, ora em momentos específicos, instantes poéticos (Bachelard, 2010), atuando como elementos tonais ou poemas audiovisuais dentro do filme.

---

<sup>1</sup> Antes, ainda, Glauber Rocha (2004) já se referia ao exercício da direção de fotografia como *cinografia*, nomenclatura similar à defendida por Storaro.

Ao menos desde 1968, havia um tratamento midiático referindo-se aos filmes de cangaceiros como peças que compunham um gênero, que seria o *Cinema de Cangaço*, considerado inclusive como o mais rentável entre as formas cinematográficas brasileiras da época (Revista Manchete, 1968, p. 35). Uma proposição sobre esse gênero também pode ser vista na coletânea *Cangaço – o nordestern no cinema brasileiro* (2005), organizada por Maria do Rosário Caetano e contando com a participação de autores como José Umberto e Ruy Guerra. Deixamos claro de antemão, contudo, que essa pesquisa não se volta apenas para obras que representem o cangaço, mas para filmes que façam menção visual ao território sertanejo, em especial aquele integrante e circunvizinho ao polígono das secas – conforme veremos nas páginas seguintes.

Apesar de haver há anos uma atenção do ambiente acadêmico aos estudos do Sertão cinematográfico, o mais próximo desse cinema como gênero que se pode encontrar está delimitado, como vimos, pelo conceito de *nordestern*. Nessa pesquisa, atuamos em uma intenção de consolidar a existência do gênero Cinema de Sertão – mais abrangente do que a referência limitada à linguagem do *western*, mas também valendo-se dela – ou, pelo ao menos, sugerir a possibilidade de começarmos a pensá-lo como formato cinematográfico de códigos, instrumentos, linguagem e abordagens – exemplificados, nesse estudo, pela atuação da direção de fotografia e interação com a paisagem – muito próprias dessas narrativas. Dito isto, tomamos o Cinema de Sertão como um pressuposto, juntamente com sua intertextualidade e suas paisagens poéticas inerentes, e o assumimos assim durante toda a tese, ao longo da qual iremos demonstrando os elementos que o constroem.

Se pensado através do conceito de *nordestern*, como proposto na obra organizada por Rosário (2005), que acabamos de citar, o Cinema de Sertão teria parentesco com o *western*, que Luís Nogueira (2010a) define como gênero clássico por excelência e como experiência cinematográfica plena, com cenários, paisagens e personagens marcantes, sempre com a presença de dicotomias diversas, como a oposição entre ordem e caos, lei e bandidagem o campo e a cidade, entre outras dualidades significativas que também são sintomáticas do gênero que propomos aqui:

Se quisermos apontar alguns dos elementos fundamentais que sustentam a peculiaridade e familiaridade do gênero, facilmente constatamos a existência de um repertório de elementos recorrentes. Em termos narrativos, temos as batalhas, em campo aberto ou nas ruas da cidade, e os duelos, no *saloon* ou na rua central e única do povoado. O duelo, pela tensão e urgência da sua resolução, tornar-se-ia um dos mais aguardados e excitantes momentos deste gênero. Quanto à

iconografia, lá temos o cavaleiro solitário rumo ao pôr do sol, as roupas de vaqueiro ou a farda do exército, as botas pontiagudas e o lenço ao pescoço, o chapéu branco ou o chapéu preto, símbolos do bem e do mal, as pistolas e os cantis (NOGUEIRA, grifo nosso, 2010a, p. 42-43).

Sendo o Sertão uma poção geográfica onde as narrativas não se resumem apenas às histórias de cangaceiros e à referência ao *western*, no entanto, optamos por integrar o *nordestern* a esse Cinema de Sertão, em um conjunto sem restrição à temática do cangaço, abarcando todo filme que remeta a essas mesmas paisagens e espaços, delimitadas também por outros “limites e instrumentos obrigatórios”:

Como diz Graciliano Ramos, dificilmente se pode pintar um verão nordestino em que os ramos não estejam pretos e as cacimbas vazias. O Nordeste não existe sem a seca e esta é atributo particular deste espaço. O Nordeste não é verossímil sem coronéis, sem cangaceiros, sem jagunços ou santos. O Nordeste é uma criação imagético-discursiva cristalizada, formada por tropos que se tornam obrigatórios, que impõem ao ver e ao falar dele certos limites. Mesmo quando as estratégias que orientam os discursos e as obras de arte são politicamente diferenciadas e até antagônicas, elas lidarão com as mesmas mitologias, apenas colocando-as em outra economia discursiva (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 217)

Para a elaboração do *corpus*, fazemos um apanhado dos filmes lançados entre 2010 e 2020, sendo um ponto relevante nesse conjunto a característica de serem obras que contam, como marcas técnicas do seu tempo, com recursos antes não disponíveis: drones, *gimbals*, filmadoras digitais tornam-se dispositivos importantes nas transformações visuais ocorridas durante aquela década, posto que até os anos anteriores algumas formas de imagens seriam viáveis apenas com o aporte de *steadycams*, guias, helicópteros e outros equipamentos grandes, pesados e caros. Então, esse recorte temporal acaba trazendo também o percurso do aparato técnico da direção de fotografia na última década, demonstrando como ele dialoga com a estética no Cinema de Sertão, assim como reconfigura suas paisagens e expressões poético-visuais.

Vale ressaltar a quantidade de filmes de Sertão realizados nesses anos: apenas entre 2010 e 2020, nesse gênero, 30 longas-metragens de ficção foram identificados,<sup>2</sup> enquanto na primeira década dos anos 2000 foram realizados por volta de 20 filmes, antecidos por

---

<sup>2</sup> Uma lista com toda a filmografia citada está disponível ao final dessa tese, constando seus respectivos diretores, diretores de fotografia e ano de produção. A justificativa para a seleção de 30 filmes será dada a seguir.

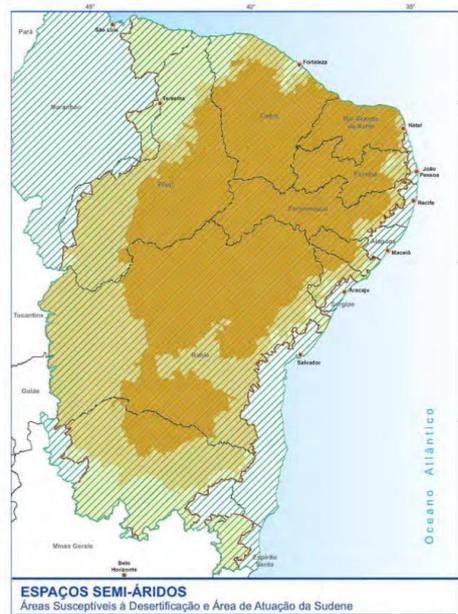
menos de 10 obras lançadas na década de 90 (JESUS, p. 16-17, 2015). Assim, notamos que o Cinema de Sertão segue relevante em quantidade e conteúdo na produção cinematográfica brasileira, inclusive no cinema mais recente, posto que tivemos filmes como *Pacarrete* (dir. Allan Deberton, 2019), cinematografado por Beto Martins, e *Sertânia* (dir. Geraldo Sarno, 2020), cinematografado por Miguel Vassy, premiados e debatidos em festivais nacionais e internacionais na entrada da terceira década do século XXI.

Selecionamos e observamos apenas filmes de ficção no formato de longa-metragem, onde se pressupõe a necessidade de um rigor técnico ainda maior do que em projetos de documentário, além de que um formato ficcional também traz a característica de possuírem situações – teoricamente – de maior controle sobre a luz, a composição e o movimento, além de uma predisposição maior para a pesquisa deliberada da linguagem cinematográfica na realização do filme. Por meio de buscadores na internet, acessos a sites de festivais de cinema e ingresso em canais de *streaming*, sempre observando a presença de filmes de Sertão, organizamos um *corpus* (Tabela 1) composto por 30 filmes que utilizam a poesia de modos diversos, sendo a poética mais proeminente na fotografia de alguns do que em outros – sempre presente, no entanto. Nessa tese, essas expressões poéticas estão organizadas por elementos de linguagem da direção de fotografia, evidenciando a aparição e a repetição de abordagens poéticas pelos fotógrafos, viabilizando a apresentação paralela de obras de diferentes contextos, mas que possuam em comum a utilização de determinadas táticas visuais, empregadas de acordo com os desejos internos de cada narrativa.

O conceito do Sertão geográfico ao qual nos referimos está definido entre duas possibilidades: a primeira delas diz respeito às visualidades similares aos cenários dos filmes de cangaço, habitantes e retirantes nordestinos, como os produzidos durante o Cinema Novo por Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, ou seja, trazendo paisagens áridas e ensolaradas, movimentadas por seus habitantes, como já se fazia na literatura desde, pelo menos 1875, em *O sertanejo* de José de Alencar, e 1902, por Euclides da Cunha, em *Os sertões*. Essa primeira delimitação está em concordância com definição geográfica do Sertão do Polígono das Secas, mapeamento que identifica áreas suscetíveis à desertificação e orientam a administração da SUDENE (SANTANA, 2007) – Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste, instituição que atua, conforme mapa abaixo (Figura 1), em áreas Semiáridas, Subúmidas Secas e localidades limítrofes a elas, contemplando parte do território de Minas Gerais e Espírito Santo, assim como todos os estados do Nordeste

brasileiro. Inevitavelmente, essa imagem de Sertão traz como recorte paisagens áridas e alude à representação dos aspectos hídricos dessas localidades. Nesse sentido, observamos filmes que trazem elementos clássicos, como a presença da caatinga, com seus cactos e galhos retorcidos, terra rachada e sol escaldante *superiluminando* todo o espaço, assim como a espera pela chuva ou a própria surpresa da tempestade e de seus efeitos.

Figura 1- Áreas susceptíveis à desertificação e área de atuação da Sudene



Fonte: Atlas das Áreas Susceptíveis a Desertificação do Brasil, p. 21

Definição similar do referente geográfico de Sertão é realizada por Sylvie Debs, para quem (2010, p. 128) “o sertão constitui uma identidade geográfica, climática etnográfica e antropológica própria do Brasil”, contemplando todos os estados do Nordeste mais uma porção do estado mineiro, sendo uma região marcada pela “alternância de chuvas e secas com seus cortejos de retirantes compostos de famílias inteiras que deixam o interior expulsas pela fome para viver nas cidades do litoral”, designando o polígono das secas – pontua a autora.

Em resumo, acolhemos nessa primeira possibilidade todo filme onde a paisagem Sertaneja atue como cenário – ou espaço de ação – para a narrativa fílmica, considerando ainda o uso estilístico comum entre esses filmes ao trazerem grandes planos-gerais para a representação do local onde seus dramas se desenrolam. Novamente, temos uma semelhança

com as narrativas áridas do *western*, tanto pela atenção dada à paisagem natural que precede ao filme quanto ao emprego das técnicas para registrá-la – como a adoção de proporções de tela cada vez mais largas ao longo dos anos – indo do 4:3 ao cinemascope anamórfico – com proporção de tela em torno de 2.35:1. A visualidade dessas telas panorâmicas são tão marcantes que logo saltam à nossa imaginação quando se fala sobre a representação da paisagem, do cenário e do espaço. Para Lefebvre (2006, p. 51<sup>3</sup>), a paisagem precede a obra que a representa e essa representação, por sua vez, pode adotar caminhos variados – como veremos ocorrer nas diferentes abordagens sobre o Sertão no Cinema –, sendo essas escolhas definidas pelo desejo do artista (ou do cineasta) e seus sentidos complementados no ato da recepção.

A segunda possibilidade diz respeito ao Sertão antigo, mais próximo da etimologia que o define como região interiorana, oposta ao litoral, como podemos ver, no mínimo, desde 1804 através do *Diccionario da língua bunda ou angolense, explicada na portuguesa* que traz como definição para a palavra *certão* um “*locus mediterraneus*” (CANNECATIM, 1804, p. 235), que etimologicamente expressa uma região “no meio das terras, no interior, nas terras centrais”<sup>4</sup>. Há referência do uso da palavra ainda mais longínquo na carta de Pero Vaz de Caminha, escrita em 1500, que relata: “não duvido que por esse certão (*sic*) haja muitas aves!” e que a nova terra “pelo certão” lhes pareceu “vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão terra [...] muito longa” (CAMINHA, 2020 [versão da Biblioteca Nacional], p. 14). Essa definição seria para nós, no entanto, demasiada abrangente por, no território Brasileiro, considerar todo o espaço fora do litoral e as histórias nele contada, o que acarretaria um número imenso de filmes. O recorte que fizemos, nesse sentido, foi de acolher no *corpus* filmes que, declaradamente, se referem a esse Sertão arcaico – anterior ao século XIX, como ocorre em *Joaquim e Vazante*.

---

<sup>3</sup> Citação original: *landscape is not so much the result of a work; rather, it is the work itself which is the result of the landscape* (Lefebvre, 2006, p. 51).

<sup>4</sup> Definição etimológica a partir do dicionário virtual *Oxford Languages*. No *Diccionario da Lingua Bunda ou Angolense*, essa origem faz sentido, visto que o país de Angola é banhado apenas pelo Oceano Atlântico, sendo o seu *certão* a porção de terra que adentra o continente africano e se afasta do litoral. A expressão *mediterrânea*, contudo, fora desse contexto, expressa mais correntemente a ideia de localidades banhadas pelo Mar Mediterrâneo.

Tabela 1 – Filmes de Sertão [2010-2020]

n.	Ano	Filme	Direção	Fotografia
1	2011	Mãe e filha	Petrus Cariry	Petrus Cariry
2	2011	O homem que não dormia	Edgard Navarro	Hamilton Oliveira
3	2012	Cine hollíudy	Halder Gomes	Carina Sanginitto
4	2012	À beira do caminho	Breno Silveira	Lula Carvalho
5	2012	Gonzaga – de Pai pra Filho	Breno Silveira	Adrian Tejjido
6	2013	Faroeste Caboclo	René Sampaio	Gustavo Hadba
7	2014	Os pobres diabos	Rosemberg Cariry	Petrus Cariry
8	2014	A história da eternidade	Camilo Cavalcante	Beto Martins
9	2014	A luneta do tempo	Alceu Valença	Luís Abramo
10	2014	Revoada	José Umberto Dias	Mush Emons
11	2015	Big Jato	Claudio Assis	Marcelo Durst
12	2015	A hora e a vez de Augusto Matraga	Vinícius Coimbra	Lula Carvalho
13	2016	Deserto	Guilherme Weber	Rui Poças
14	2016	Reza a lenda	Homero Olivetto	Marcelo Corpanni
15	2016	Por trás do céu	Caio Soh	Azul Serra
16	2016	O Shaolin do Sertão	Halder Gomes	Carina Sanginitto
17	2016	Boi Neon	Gabriel Mascaro	Diego Garcia
18	2017	Joaquim	Marcelo Gomes	Pierre de Kerchove
19	2017	O matador	Marcelo Galvão	Fabrizio Tadeu
20	2017	Vazante	Daniela Thomas	Inti Briones
21	2018	Entre irmãs	Breno Silveira	Leonardo Ferreira
22	2019	Pacarrete	Allan Deberton	Beto Martins
	2019	Maria do Caritó	João Paulo Jabur	André Horta
24	2019	Cine hollíudy 2	Halder Gomes	Carina Sanginitto
25	2019	Bacurau	Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles	Pedro Sotero
26	2019	Querência	Helvécio Marins Jr.	Arauco Holz
27	2020	Curral	Marcelo Brennand	Beto Martins
28	2020	Filho de boi	Aroldo Borges	Remo Albornoz
29	2020	Acqua movie	Lírio Ferreira	Gustavo Hadba
30	2020	Sertânia	Geraldo Sarno	Miguel Vassy

Fonte: compilação do autor

Esse *corpus* reúne um conjunto heterogêneo de narrativas. São histórias de circos, retirantes, matadores, coronéis, cangaceiros, poetas, sonhadores, moradores, estrangeiros, todas situadas sob o céu, sobre o solo e sob o sol do Sertão. Vale observar como esse espaço, de grande amplitude poética, pode amparar narrativas tão diversas e como uma pluralidade de olhares, como a dos diretores de fotografia, pode trazer novas significações. Alguns filmes – especificamente, *Joaquim*; *Vazante* e *Querência* - foram mais difíceis de serem selecionados do ponto de vista da identificação e delimitação do espaço sertanejo, por se tratarem de uma geografia mais aproximada da primeira nomenclatura de Sertão – lugar ermo, distante, correndo o risco de ser confundido com o rural. Eis, então, a importância da

delimitação das duas possibilidades vistas acima, de um Sertão geográfico como o que se define no polígono das secas e na área de atuação da SUDENE; e de um Sertão antigo, ligado à nomenclatura de terra distante do litoral. Além da questão geográfica, como um dos limites obrigatórios para referir-se ao Sertão que Albuquerque Júnior (2011) demonstra que precisam existir, como a seca e da caatinga, que a cartografia de desertificação identifica e que povoa o imaginário popular, lembramos que a percepção dessas características sevem aqui essencialmente para definir as obras que entram no *corpus* – posto que cada um desses filmes deverá necessariamente fazer uma referência visual ao Sertão, possibilitando uma análise sobre a direção de fotografia nesses espaços. A partir da identificação desses territórios, poderemos interpretar o efeito desses cenários sobre o destino dos personagens que nele habitam: a terra seca e infértil expulsa o sertanejo, que buscará no mar alguma saída, por exemplo, em uma jornada bastante recorrente nesse cinema, como veremos adiante.

A presença explícita do Sertão diversas vezes aparece nas sinopses<sup>5</sup> desses filmes, como vemos em de *Mãe e filha* (dir. e df. Petrus Cariry, 2011), em um *storyline* que apresenta: “Afastadas há muitos anos, Fátima resolve visitar a mãe, que vive no interior do *sertão* nordestino”; ou, ainda, na apresentação de *Gonzaga – de Pai pra Filho* (dir. Breno Silveira; df. Adrian Teijido, 2012), trazendo “a biografia de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião. Desde a sua origem no sertão do nordeste, passando pelo seu estrelato até a complicada relação com seu filho Gonzaguinha”. Em outros casos, como em *Sertânia* (dir. Geraldo Sarno; df. Miguel Vassy, 2020) e *O Shaolin do Sertão* (dir. Halder Gomes; df. Carina Sanginitto, 2016), essa geografia é apresentada já no título da obra.

Para chegar a esses filmes, ao longo da pesquisa foram realizadas buscas pelas palavras-chave *Sertão + filme + cinema + [ano de lançamento, de 2010 a 2020]*, além do acompanhamento da programação de festivais e mostras cinematográficas diversas, observando se havia ou não nesses eventos a apresentação de obras de ficção que referenciassem ao Sertão. As obras *Pacarrete* (dir. Allan Deberton; df. Beto Martins, 2019), *Filho de boi* (dir. Haroldo Borges; df. Remo Albornoz, 2020), *Curral* (dir. Marcelo Brennand; df. Beto Martins, 2020) e *Sertânia* (2020), por exemplo, foram descobertas quando ainda estavam em suas trajetórias de festivais – que contaram com sessões de exibição *online* durante o período da pandemia de COVID-19.

---

<sup>5</sup> As sinopses de todos os filmes que compõem o *corpus* podem ser conferidas no ANEXO VI dessa tese.

Estabelecido o *corpus*, buscamos entender os códigos da direção de fotografia na leitura das intencionalidades, na execução visual, nos modos de produção desses filmes e nas motivações de suas poesias. *Por que esse filme foi feito assim? O que seus autores quiseram dizer ao associar as imagens a essas ações, esses diálogos, esses sons, essas imagens e esses silêncios? O que de fato essas imagens nos dizem? O resultado se equipara às suas intenções? Quão poéticas são as imagens que o Cinema de Sertão produz e qual a contribuição da direção de fotografia nessas construções? Como essas poesias intervêm na percepção e na representação do Sertão e colaboram na construção desse gênero cinematográfico, desses espaços?* As respostas nem sempre definitivas a essas perguntas podem estar pulverizadas dentro do próprio filme ou expressas nos materiais excedentes, nos *making ofs* e nos discursos dos profissionais de cinema, sendo aqui buscadas por meio da teoria de cineastas em seu estado atual, que leva em consideração “todos que, efetivamente, fazem filmes, independentemente de qual seja a função” e cuja ideia central “procura compatibilizar a prática acadêmica com a prática filmica e o pensamento de quem faz filmes” (LEITE; MELLO; IUVA, 2020, p.27). Essa forma de considerar o discurso dos cineastas traz maior amplitude de possibilidades se comparadas aos estudos de cineastas que declaradamente considerem apenas os diretores, como faz Jacques Aumont na introdução de seu livro *As teorias dos Cineastas* (2004, p. 9), que, ainda assim, acena para outras formas de abordagem que também podem considerar a atividade de outros profissionais do cinema: “Sem esquecer que uma outra opção mais ampla seria possível e que seria possível questionar a contribuição teórica dos fotógrafos, dos roteiristas, dos produtores, dos montadores, permaneço sem muitos remorsos na encarnação da arte na direção”. Nesse texto, reforçamos, fazemos exatamente o movimento de considerar a direção de fotografia e os discursos dos fotógrafos na construção teórica e prática do cinema. Seguimos, sobretudo, uma abordagem sugerida pela obra *Ler, ouvir e ver os cineastas*:

trata-se de uma linha de investigação em que: 1. “cineasta” é um termo que se alarga a todo e qualquer criativo para além do realizador (são disso exemplo, os atores e atrizes, montadores/as, **diretores de fotografia**, etc.); 2. [...] a eventual “teoria” será sempre um ponto de chegada da investigação e não um ponto de partida; 3. **o principal material bibliográfico de apoio ao investigador devem ser livros, manifestos, cartas, entrevistas, ou outros, mas, sempre dos próprios cineastas**; 4. os filmes são uma fonte para estudar a concepção de cinema de um determinado cineasta [...]; 5. [...] evitar cair numa investigação que revele uma natureza laudatória ou de mera confirmação de tudo o que o cineasta afirma, **sendo o discurso dos cineastas sobre a sua própria arte marcadamente apaixonado e**

*apaixonante, a investigação científica sobre esse discurso deve ser suportada por uma metodologia que não promova a imediata adesão a esse mesmo discurso [...]; 6. o tipo de teoria que a abordagem “Teoria dos cineastas” porventura encontra e produz tem como característica principal o facto de se encontrar profundamente dependente do processo criativo (PENAFRIA; BAGGIO; GRAÇA; ARAÚJO, 2016, grifo nosso, p. 12 – 13).*

Nesse sentido, destacamos a utilização de filmes, documentários e entrevistas como referencial também importante para o desenvolvimento dessa pesquisa. A metodologia adotada seguiu os seguintes passos: fundamentação teórica; triagem dos filmes; visionamento das obras de seus *making ofs*, quando disponíveis; descrição; realização e busca de entrevistas; análise e escrita. Observamos esses filmes através de sete categorias: *iluminação, movimento, cor, enquadramento* (que traz o subitem da *contiguidade*), *ponto de vista, efeitos e intertextualidade*. Escolhemos essas categorias por serem comuns nos estudos sobre direção de fotografia em autores diversos – de Joseph V. Mascelli, em seu clássico *5 Cs da cinematografia* (1958), até Edgar Moura, em *50 anos luz, câmera, ação* (2011)<sup>6</sup> – e por fazerem parte de forma rotineira do conjunto de escolhas que o diretor de fotografia precisa fazer para cada obra que realiza. Sobretudo, enquanto visionávamos os filmes com ênfase na poesia da direção de fotografia, esses foram elementos da linguagem cinematográfica que se destacavam como elementos articuladores de sentidos poéticos.

A observação do *corpus* estará acompanhada de entrevistas e reflexões a partir dos próprios fotógrafos em diálogo com uma fundamentação teórica a respeito do Cinema de Poesia de Pasolini (1982), especialmente no sentido da subjetividade e dos usos da prosa e da poesia, do real e do abstrato; da relação entre poema, poética e poesia em Octávio Paz (2012); dos recursos da linguagem cinematográfica em Martin (2005) e Glauber Rocha (2004); das questões do imaginário e do espiritual na matéria visual em Bachelard (2001) e Kandinsky (1996), reforçando que elementos teóricos sempre incidem sobre a criação artística e que sempre se pode encontrar no ato criador – Derdyk (2012) e Salles (1998) – um gesto anacrônico, com reverberações de todos os tempos. Para endossar essa perspectiva

---

<sup>6</sup> Joseph Mascelli e Edgar Moura, aliás, são grandes cinematografistas e seus livros são fundamentais no estudo da prática e do pensamento na direção de fotografia. Também é basilar a obra *Expor uma história*, de Ricardo Aronovich (2004), assim como tantos outros cineastas, nas mais diversas funções, que se expressam sobre o ato cinematográfico via ensaios, manifestos, livros, entrevistas e modos de criar a imagem, reforçando a ideia de que é possível encontrar uma formulação teórica a partir da percepção do diretor de fotografia como colaborador criativo que também pode e deve ser considerado pelas teorias do cinema.

histórica, contamos ainda com a teoria do Sertão-mar, de Ismail Xavier (2007), e com a literatura acerca do Sertão cinematográfico, especialmente via Sylvie Debs (2010) e Lúcia Nagib (2006), a respeito do mito e da utopia no Sertão do Cinema Brasileiro. Sobre as questões do espaço, partimos especialmente da perspectiva de Lefebvre (2006), sobre a diferenciação entre cenário e espaço; e de Cauquelin (2007), que colocamos na companhia de Bachelard (2008; 2013) para falarmos sobre os elementos que criam, articulam e movimentam as paisagens.

Sobre a identificação do Cinema de Sertão como gênero específico, partimos de João Nogueira que, em *Manuais de Cinema n. II – Gêneros Cinematográficos*, (2010a, p.3), define um gênero cinematográfico com “uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversas ordens, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas”, podendo toda obra, inclusive, ser integrada num determinado gênero e exibir sinais ou elementos de tantos outros, sendo possível reconhecer um filme como de determinados conjunto pela relação de semelhança que estabelece com outros que se referem às mesmas visualidades, temáticas e narrativas ou desvinculá-lo de determinados conjuntos justamente pela ausência de afinidades com a linguagem desenvolvidas pelas demais obras.

Essa concepção esquemática partirá de uma grelha de aspectos que uma obra deve preencher e do modo como a preenche: tipo de personagens retratadas, tipo de situações encenadas, temas correntemente abordados, elementos cenográficos e iconográficos, princípios estilísticos ou propósitos semânticos, por exemplo. Quando este esquema permite identificar um padrão recorrente num vasto grupo de obras, temos então que um gênero ganha dimensão crítica – isto é, um elevado número de qualidades é partilhado por uma elevada quantidade de filmes. A partir daí o gênero torna-se uma instituição cultural relevante – mesmo se o futuro lhe augurará, com certeza, mutações e hibridações (NOGUEIRA, 2010a, p. 4).

Ao propormos o gênero *Cinema de Sertão*, fazemos isso a partir da percepção de que houve, ao menos desde os anos 50 do século passado, uma produção cinematográfica de ficção em longa-metragem que repetidas vezes se refere ao Nordeste brasileiro, especialmente à sua porção mais interiorana e árida, localizada no Polígono das Secas. Essas produções possuem como semelhança a representação de uma paisagem desértica, de personagens com vestimentas e costumes característicos, partindo de um repertório que a literatura já construía ao menos desde o século XIX. São filmes que narram as histórias em uma delimitação territorial específica – na qual o Nordeste toma por empréstimo, inclusive,

parte do Norte de Minas Gerais, onde ocorrem, por exemplo, filmes como as adaptações de *A hora e a vez de Augusto Matraga* ou de *Sagarana*, contemplando parte do Sertão contado por Guimarães Rosa – enquanto autores como Raquel de Queiroz, Ariano Suassuna, Euclides da Cunha e Graciliano Ramos subsidiam uma construção de Nordeste que alicerça o imaginário popular de um Sertão árido, semiárido ou agreste.

Acerca do método, chamamos atenção ainda para as características do material visionado, nos quais a resolução e as possíveis alterações de enquadramento, textura e cor para adequação a diferentes meios de difusão pode interferir de modo prejudicial na experiência da recepção. Como exemplo, na primeira edição em DVD de *Central do Brasil* (dir. Walter Salles; df. Walter Carvalho, 1998) o filme foi adaptado e reenquadrado para a proporção de 4:3, padrão da tela de televisão predominante no Brasil antes do HDTV. O primeiro letreiro do longa-metragem traz o enunciado: “O formato original desse filme foi modificado para utilização em home vídeo”. Recentemente, a obra recebeu nova masterização, preservando seu aspecto original – 2.35:1 - nos suportes de *streaming* e de mídias físicas em DVD e Blu-Ray. Também foi reenquadrado para a adequação de exibição em TV no padrão 16:9.<sup>7</sup> Podemos notar que a imagem em 4:3 (Figura 2), inclusive, apresenta alterações da cor, em comparação com suas versões posteriores. Também não deixam de ser conhecidos casos de descontentamento dos cineastas pela própria instabilidade no controle das exibições (qualidade da cópia, fidelidade do som e das cores, qualidade da projeção), assim como o visual que os filmes assumem em cada aparelho de *home vídeo*. É importante que busquemos sempre o acesso a cópias fieis e a viabilização de estrutura técnica - monitores, *softwares*, calibradores – adequada para uma boa leitura. Somente assim, com esse cuidado, poderemos ter o conforto de apreciar a cinematografia sobre a qual nos debruçamos sem fazer dela um juízo impreciso, que acabaria por refletir uma avaliação incongruente – nesse caso – dos aspectos poéticos da paisagem e da cinematografia sobre os espaços.

---

<sup>7</sup> Constatação a partir de exibição pela Rede Globo de Televisão, no programa *Tela Quente* de 14 de outubro de 2019.

Figura 2 - Diferentes quadros para diferentes suportes: 4:3, 16:9 e 2.35:1, respectivamente



Fonte: fotogramas extraídos de três versões distintas do filme *Central do Brasil* (1998)  
Direção: Walter Salles Cinematografia: Walter Carvalho

Ao falarmos de um detalhe simples, que é a necessidade de uma cópia de qualidade adequada para a análise do filme, percorremos escolhas da direção e do diretor de fotografia, retornando à questão do entendimento do espaço e da abertura à *vida* da paisagem para uma boa construção narrativa. Mesmo um pequeno detalhe técnico – a resolução da imagem – possui uma profundidade de sentidos que deve ser considerada. Além disso, selecionar bem a cópia a ser analisada é importante para respeitar a história da cinematografia, a realização do filme e o exercício do diretor de fotografia. Se não houver uma versão/cópia confiável, talvez seja mais prudente não realizar sobre ela qualquer julgamento ou analisar apenas os códigos eventualmente não afetados consideravelmente – como o enquadramento, se não houver alteração na proporção de tela original; ou os movimentos de câmera, se eles puderem ser percebidos com eficácia, mesmo que em uma resolução de imagem inferior. Outra possibilidade seria, nos casos mais extremos, recorrer a uma estrutura técnica adequada para os formatos originais: ver um filme em VHS através de um videocassete e um aparelho de TV que não resolva mais que 480 linhas, evitando que a visualização em um *display* de maior definição amplifique a deficiência da resolução *standard*, ou realizar desse mesmo filme uma remasterização de alta qualidade e sem perdas para o formato digital, aprimorando-os para fins de visionamento e análise em *software* de engenharia da imagem digital.<sup>8</sup> Ainda assim, nos dias atuais, essa alternativa encontra seus empecilhos inclusive pela dificuldade de encontrar cópias em boas condições ou que tenham respeitado as características de quadro, som e imagem pensados para a exibição no cinema – destino original das obras. A opção mais viável seria – como fizemos ao analisar os filmes do século passado, aos quais precisamos recorrer não como elemento central para observar a filmografia contemporânea, mas justamente para demonstrar como o gênero que

---

<sup>8</sup> A utilização combinada de alguns *softwares* pode viabilizar a ampliação de vídeos com aprimoramento de definição e resolução desde que se parta de uma matriz nítida, mesmo que em resolução mais baixa – como é o caso de alguns filmes em DVD e de todos em VHS. Para fins de pesquisa e de estudo, essa foi uma solução possível quando não havia uma matriz em alta definição (720, 1080, 2k, 4k...). Nessa pesquisa, esse processo foi utilizado para a geração de arquivos *full HD* de filmes como *Luzia homem* (1984), *Guerra de Canudos* (1997), *Olhos azuis* (2009) e *Baile perfumado* (1996), *Revoada* (2013), dos quais foram adquiridos DVDs oficiais – boas matrizes –, posteriormente digitalizadas através do uso conjunto dos programas *Adobe Premiere Pro*, *OBS Studio*, *Red Giant Instant 4k* e *Adobe Encoder*. Tendo como único fim a organização, armazenamento e análise no âmbito específico dessa tese, essas cópias, então, foram armazenadas em acervo pessoal privado e criptografado, em pastas específicas, cada qual contendo também os respectivos materiais extras que puderam ser encontrados, incluindo entrevistas e *making ofs*. Esse esforço teve como principal motivação a garantia de leitura justa de cada uma das obras, mesmo quando submetida ao visionamento em telas de alta resolução – padrão atual de consumo doméstico.

apresentamos aqui, o Cinema de Sertão, existe não apenas agora, mas vem se consolidando há mais de meio século - buscar cópias digitais já existentes, disponíveis em serviços de *streaming* ou em formatos de DVD, como os adquiridos para visionar *Baile perfumado* (dir. Lírio Ferreira; Paulo Caldas; df. Paulo Jacinto dos Reis, 1996), *Deus e o Diabo na terra do sol* (dir. Glauber Rocha; df. Waldemar Lima, 1964), *Luzia homem* (dir. Fábio Barreto; df. José Tadeu Ribeiro, 1984), *Vidas secas* (dir. Nelson Pereira dos Santos; df. Luiz Carlos Barreto, 1963), *Guerra de Canudos* (dir. Sérgio Rezende; df. Antônio Luiz Mendes, 1997) e *Mandacaru vermelho* (dir. Nelson Pereira dos Santos; df. Hélio Silva, 1962). Felizmente, essa questão da qualidade técnica não é mais tão problemática para a leitura de obras do cinema contemporâneo, onde todas as obras são finalizadas em suporte digital e estão quase em sua totalidade disponíveis para aquisição em cópias fidedignas, restando ao pesquisador o trabalho de localizar as fontes, acessar essas cópias e analisá-las.

Introduzidos nossos pressupostos sobre as definições geográficas em suas diferentes nuances e a possível existência do Cinema de Sertão como gênero específico, assim como a existência de uma expressão poética na direção de fotografia, estruturamos essa tese em cinco momentos: essa introdução, onde esclarecemos o que será demonstrado a seguir, apresentando a hipótese, os instrumentos metodológicos e a abordagem teórica; o capítulo 1 - *Origens do Cinema de Sertão*, onde fazemos um apanhado histórico, a partir dos anos 50, do cinema de ficção que utiliza o Sertão como espaço, paisagem e referente; o capítulo 2 - *A poesia e a consolidação do gênero*, onde discutimos o potencial poético das imagens no Cinema de Sertão, elencando algumas de suas formas estéticas, demonstrando como essas possibilidades foram exploradas historicamente e como elas alicerçam esse gênero cinematográfico; capítulo 3 - *Imagens poéticas no Cinema de Sertão Contemporâneo*, subdividido pelas sete categorias citadas anteriormente, onde analisamos aspectos poéticos da direção de fotografia nos filmes do *corpus* e a colaboração dessas abordagens na consolidação desse gênero cinematográfico específico; capítulo 4 - *Atuações da Paisagem*, onde, após o destaque dos nuances e conceitos poéticos das direções de fotografia feitos no capítulo 3, serão relatados filmes que não fazem um uso expressivo-poético de tanto destaque para a direção de fotografia demonstrando, no entanto, que a cinematografia, ao recuar em uma intenção dominante pode agir com generosidade, cedendo espaço para que os demais elementos da linguagem cinematográfica e a própria paisagem possam agir e trazer suas próprias poesias, cabendo à cinematografia realizar um trabalho

mais objetivo, registrando-as sem grandes intervenções. Ainda assim, observaremos que mesmo nesses casos seria possível falar sobre uma poética da paisagem ou sobre um registro naturalista e objetivo de suas imagens. Por fim, na *Conclusão*, sintetizamos os resultados da pesquisa e a avaliação da hipótese sobre a direção de fotografia como criadora poética transformadora nas visualidades do Cinema de Sertão.

## 1. ORIGENS DO CINEMA DE SERTÃO

**Sertão** é isto: o senhor empurra para trás,  
mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados.  
**Sertão** é quando menos se espera.

Grande Sertão Veredas, Guimarães Rosa.

Esse capítulo tem como objetivo apresentar uma revisão de filmografia e demonstrar a possibilidade de pensar o Cinema de Sertão enquanto gênero consistente, assim como relatar os tipos de narrativas e histórias cinematográficas sobre esses espaços. Além do cenário específico daremos ênfase ao tipo de história contada em cada um desses filmes e às modulações que ocorrem na representação do Sertão nessa filmografia para, no capítulo seguinte, evidenciarmos a existência da direção de fotografia poética durante os processos de criação. Caso a caso, cada um dos filmes dá sua contribuição para contar a imensidão Sertaneja, que, reconhecido por sua aridez e rusticidade, representa, há décadas, a imagem de um Brasil profundo. Olhar para esses filmes e suas narrativas ao longo dos anos juntamente com o olhar de diversos autores que se dedicaram a estudá-los dá subsídios para entender o Cinema de Sertão atual. O que trazemos aqui é uma proposta de compreender esse universo de obras que tem o Sertão como referente enquanto uma proposta de gênero justamente devido à coincidência e recorrências de temáticas, visualidades e geografias que se repetem durante um vasto espaço de tempo – em um período que já contempla mais de 60 anos, se começarmos a contar a partir da década de 50 – assim como similaridades de estratégias narrativas que se repetem nessas obras.

Considerando a ideia de espaço a partir de Lefebvre (2006), que explicita a reunião do mental, do cultural, do social e do histórico a movimentarem a paisagem enquanto aquilo que a visão é capaz de alcançar, temos o Sertão como uma síntese de culturas complexas, de mitos, realidades e superstições tão imensos quanto a amplidão de seu território. Para Albuquerque Júnior (2011, p. 283), em sua obra sobre a representação do nordeste em diferentes modalidades da arte, se houver na composição artística uma intenção de atingir o leitor com uma mensagem contundente, uma forma contundente também deve ser elaborada

para alcançar esse objetivo, como quando se pretende corresponder às imagens sertanejas, que “cortam, perfuram e sangram” como uma “ferida exposta na carne da nação”.

Quando se toma o objeto Nordeste como tema de um trabalho, seja acadêmico, seja artístico, este [...] já traz em si imagens e enunciados que foram fruto de várias estratégias de poder que se cruzaram; de várias convenções que estão dadas, de uma ordenação consagrada historicamente [...] como perguntas que não querem calar; como problemas que teimam em ser expostos, como chagas que periodicamente voltam a sangrar e requerem novo remédio, nova explicação, (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 217 - 218).

Em *Cinema sertanejo: o Sertão no olho do dragão*, onde o adjetivo *sertanejo* equivale ao *de Sertão* que utilizamos para denominar esse conjunto de filmes como um gênero específico, Cláudio Novaes (2007, p.14) aponta que a tradição do cinema sertanejo “continua no cinema o debate nas narrativas literárias do século XIX, chegando às obras mais atuais”, reverberando a afirmação de Glauber Rocha em seu conhecido manifesto *Estética da Fome*, onde pontuava o Cinema Novo como herdeiro da literatura dos anos trinta, sobre o que podemos compreender – até pelas obras por ele mesmo elaboradas nesse período – que essa literatura do começo do século XX a qual ele se referia diz respeito especialmente às obras de temática sertaneja que refletiam as dores de quem habitava o interior do Nordeste. Inclusive, a esse respeito, Laurent Desbois (2016, p. 128), em *A odisseia do cinema brasileiro*, destaca o caso de *Vidas secas* (dir. Nelson Pereira dos Santos; df. Luiz Carlos Barreto, 1962), que trazia em um letreiro introdutório a advertência de que aquele filme não seria apenas “uma transposição fiel para o cinema de uma obra imortal da literatura brasileira”, mas, antes de tudo, “um depoimento sobre a dramática realidade de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar”.

Ainda sobre o panorama de Cinema Sertanejo realizado por Novaes, citada no parágrafo acima, o autor considera até mesmo obras como *O homem que virou suco* (dir. João Batista De Andrade, 1981) e *A hora da estrela* (dir. Susana Amaral, 1985), que trazem protagonistas nordestinos no sudeste do país. Na elaboração que propomos, no entanto, não seremos tão amplos: caso fôssemos, deveríamos, apenas para citar três casos, contemplar filmes como *Cidade de Deus* (dir. Fernando Meirelles, 2002), *Tropa de elite* (dir. José Padilha, 2008) e *Estômago* (dir. Marcos Jorge, 2007), entre outros que trazem em sua narrativa personagens que migram do Nordeste: Em *Cidade de Deus*, teríamos o personagem

*Paraíba*, interpretado por Gero Camilo. Em *Tropa de Elite*, haveria Baiano, o traficante que alcança o posto de dono do morro – interpretado por Claudio Mendes de Lima; e, em *Estômago*, Raimundo Nonato, o protagonista Nordestino que vai parar em São Paulo – interpretado por João Miguel. Limitamos, então, evitando tamanha abertura – que poderia levar a uma perda de critérios –, a identificação de filmes de Sertão apenas àqueles que fazem referência visual à geografia dessas regiões – seja em locação real ou simulada – especialmente pelo fato de estarmos analisando a atuação da direção de fotografia sobre essas narrativas. Em alguns casos, como veremos mais adiante, no Cinema de Sertão pós anos 2000, faremos referência à filmografia com personagens que partem do Sertão e, inevitavelmente, levam-no consigo – como *Gonzaga – de Pai pra Filho* (dir. Breno Silveira) e *Faroeste Caboclo* (dir. René Sampaio, 2013), sendo essas obras boas representantes dessa característica da migração, que é marcante no imaginário sertanejo. Outra questão que será observada envolve *quem faz* esses filmes: do nativo ao estrangeiro, veremos que uma pluralidade de olhares sobre o espaço sertanejo interfere nos modos de representação dos espaços e construção da direção de fotografia.

Sylvie Debs, em *Os mitos do Sertão* (2010), ao introduzir sua pesquisa sobre o Sertão como elemento de uma identidade brasileira na literatura e no cinema, relata que escolheu essa temática por perceber nesses territórios – que, conforme destaca, nas obras por ela analisada, contempla os estados da Bahia, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Ceará, São Paulo e Minas Gerais – uma “tensão norte/sul, urbano/rural que caracteriza a vida cultural brasileira” (pag. 29). A autora delimita um *corpus* que observa dois critérios: [1] o Sertão como espaço geográfico ou mítico onde as histórias se desenrolam e [2] a importância da repercussão das obras que registram esse universo, identificando como ponto entre elas:

o contexto cultural sertanejo, o de uma realidade geográfica e física, com seu conteúdo histórico e climático que serve de referente geral; uma realidade antropológica e sociológica que permite caracterizar os personagens-tipo e os mitos do sertão; uma realidade econômica e política que determina as situações e determinações dramáticas resultantes desses dados; uma realidade etnográfica e cultural que produz formas narrativas e expressivas próprias à cultura sertaneja (DEBS, 2007, p. 31).

Também sobre o Sertão, Lúcia Nagib, em *A utopia no cinema brasileiro* (2006) aborda uma tensão entre interior e litoral, observando essas contraposições em filmes como *Deus e o Diabo na terra do sol* (dir. Glauber Rocha; df. Waldemar Lima, 1964), *Corisco e Dadá* (dir. Rosemberg Cariry; df. Ronaldo Nunes, 1996), *Baile perfumado* (dir. Lírio

Ferreira; Paulo Caldas; df. Paulo Jacinto dos Reis, 1996) e *Abril despedaçado* (dir. Walter Salles; df. Walter Carvalho, 2002). Vale lembrar que essa dualidade também ocorre de modo central na tese do Sertão-Mar, de Ismail Xavier (2007) e desperta inquietações como as relatadas por Ivana Bentes em seu artigo *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome* (2007), além de debates entre os próprios profissionais de cinema, como a provocação iniciada por Carlos Ebert em seu relato *Desafio da luz tropical* (2001) e a preocupação de Waldemar Lima sobre a atuação da direção de fotografia em uma representação adequada à geografia, partindo de sua atividade em *Deus e O Diabo na Terra do Sol*, no manifesto *Em busca de uma fotografia participante* (2006). Esses e tantos outros estudos voltados para o imaginário do Sertão no cinema não utilizam exatamente a expressão Cinema de Sertão, embora cada autor sempre acabe delimitando seu *corpus* agrupando obras por similaridade temáticas e visuais dessas geografias, indo ao encontro do que propomos: ao longo dessa tese, especificamente nesse capítulo e no próximo – a respeito da poesia na direção de fotografia – traremos essas e outras referências que ajudam a identificar o Cinema de Sertão como gênero tanto na realização cinematográfica quanto nos estudos sobre obras com essas afinidades.

Antes, no entanto, de avançarmos na apresentação das obras, convém elucidar melhor essa ideia do Sertão-mar, que aparecerá diversas vezes ao longo desse texto, sendo elemento pulsante tanto na expressão do filme sertanejo quanto na própria apresentação dessas paisagens, recorrente ao longo de todas as décadas nesses quase 70 anos de representação sertaneja no cinema de ficção. Para isso, recorreremos às observações de dois dos autores já citados até aqui: Lúcia Nagib, especialmente no artigo *Imagens do mar – visões do paraíso no cinema brasileiro de ontem e hoje* (2002) e na palestra *Terra, utopia e mito fundador — de Glauber Rocha a Walter Salles* (2013); e Ismail Xavier, em sua obra *Sertão-Mar*, pioneira em sistematizar academicamente a metáfora do que há entre a apresentação do litoral e do Sertão no cinema brasileiro. Ao falar sobre a origem do lema “o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”, profetizado em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Nagib (2006) relembra que a citação teria origem em Euclides da Cunha, em uma “fantasia geológica” que além dessa profecia poética e metafórica também estabelecia uma relação de memória e ancestralidade na própria geografia da caatinga:

E por mais inexperto que seja o observador, ao deixar as perspectivas majestosas, que se desdobram ao Sul, trocando-as pelos cenários emocionantes daquela

natureza torturada, tem a impressão persistente de calcar o fundo recém-sublevado de um mar extinto, tendo ainda estereotipada naquelas camadas rígidas a agitação das ondas e das voragens... (CUNHA, 2011, p.33).<sup>9</sup>

Para Nagib, além dessa fundação do Sertão-mar no relato geográfico e documental euclidiano, há uma fundação, prolongamento e transformação dessa metáfora no cinema de Glauber Rocha, que reverbera em todo o Cinema de Sertão que veio em seguida. No seu ponto de vista, antes de Glauber, o mar e as águas no cinema brasileiro não tinham tamanha carga simbólica.

Na primeira vez em que o Beato Sebastião prevê que “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”, a frase é seguida da afirmação de ressonância marxista: “o homem não pode ser escravo do homem”. A seguir, ele anuncia a inversão: “Quem é pobre vai ficar rico no lado de Deus, e quem é rico vai ficar pobre nas profunda do inferno”. Está claro, portanto, que se trata de um mar metafórico referente ao processo revolucionário pelo qual o oprimido tomará o poder, castigando o opressor (NAGIB, 2002, p.150).

A autora destaca a imaginação marítima em três sentidos: como **revolução**, que vemos na abordagem messiânica de Sebastião – que encontra equivalência no mar profetizado por Antônio Conselheiro; como **paraíso** a se buscar, ao exemplificar a metáfora do próprio Sebastião, a respeito de uma ilha, que seria o abrigo onde nunca mais haveria fome, maldade ou dor, em um sonho sobre a superação de uma realidade hostil; e, por fim, como **apocalipse**, onde a inundação marítima simboliza a destruição de tudo que for preciso para o estabelecimento de uma nova ordem: “em qualquer dos casos, o mar é força transformadora” (NAGIB, 2002, p. 150).

Também enfatizando esses aspectos, principalmente o ideal revolucionário do Sertão-Mar glauberiano, Ismail Xavier (2007), desde a defesa de sua tese de doutorado, apresentada em 1980, apresenta esse conceito como objeto de ruptura com a estrutura cinematográfica e social vigente nos anos 50, formalista e comercial. O Sertão-Mar seria sinônimo da estética da violência ou da fome intrínseca ao Cinema Novo e formalizada no discurso de Glauber Rocha. Xavier aponta que o mar em *Deus e o Diabo na terra do sol* não

---

<sup>9</sup> Nagib (2006, p. 29) traz a citação desse trecho de Euclides da Cunha na seguinte forma: "E por mais inexperto que seja o observador, [...] tem a impressão persistente de calcar o fundo recém-sublevado de um mar extinto, tendo ainda estereotipada naquelas camadas rígidas a agitação das ondas e das voragens...". Citamos o texto na íntegra diretamente a partir de Cunha para manter a referência à “natureza torturada”, importante, no nosso ponto de vista, para o entendimento do Sertão referido pelo autor.

seria puramente aliviador, mas desafiador, ao ocorrer de modo abrupto, tomando toda a tela, revoltado e sem espaço para a linha do horizonte – que poderia conceber alguma ideia de esperança, estabilidade e futuro confortável. O autor ainda lembra que não ocorre o encontro de Manuel com o mar, embora a sucessão das imagens possa nos levar a deduzi-la. Sobretudo, aquele mar enquanto metáfora inaugural dos sentidos do litoral e da água no Sertão do cinema brasileiro aludiria à inundação violentamente transformadora do Sertão, de onde e onde ocorreria uma revolução. Essa poética do Sertão-Mar, que incorpora o imaginário de Sertão em qualquer narrativa – inclusive na concepção inicial de *terra distante do litoral*, como vimos a pouco –, ajuda a potencializar a própria força poética dessa geografia que, ao se apresentar, traz a metáfora da imensidão – do mar que houve, do Sertão que nasce, do mar que há no próprio Sertão, como uma revolução iminente e esperançosa, que cedo ou tarde, acontecerá.

Retornando aos filmes, tomando os anos 50 como ponto de partida, temos *O cangaceiro* (1953), cinematografado pelo diretor de fotografia britânico Henry Edward Fowle, como obra inaugural ao menos pela projeção internacional que proporcionou ao Sertão – embora rodado distante do Nordeste, em paisagens e estúdios do sudoeste. O filme é destacado reiteradas vezes como responsável por iniciar a propagação do imaginário Sertanejo no cinema Brasileiro tanto para a audiência nacional quanto para o cenário estrangeiro, sendo inclusive citado como responsável por dar origem ao gênero cinematográfico do “Filme de cangaço ou *Nordestern*” (DEBS, 2010, p. 103 - 104), encorajando obras posteriores que também traziam cangaceiros como figuras heroicas. No entanto, fazia isso de modo superficial, tratando o cangaço como um “passado morto” a respeito do qual não interessava “relacionar sua existência com as condições sociais que a tornaram possível ou necessária” (XAVIER, 2007, p. 152), integrando o que Debs considera como conjunto de obras negligentes quanto às realidades sociais que retratam.

Apesar de estarmos destacando sempre os filmes de longa-metragem de ficção, conforme proposto na introdução dessa tese, vale aqui citar ainda *Aruanda*, de Linduarte Noronha: nesse curta-metragem de Sertão, documental, cinematografado em subcondições por Rucker Vieira na Paraíba, compondo um relato “selvagem e crítico” dentro da paisagem sertaneja que, segundo Glauber Rocha (2004, p. 416), ao lado de outras obras como *Rio 40 graus*, *Rio, zona norte*, *Mandacaru vermelho*, *Menino da calça branca*, entre outros, “autorizava a Palma de Ouro em Cannes 62 pro *O pagador de promessas*”. *Aruanda* é uma

demonstração do esforço que narrativas mais curtas também faziam para criar um cinema diferente do cinema formal vigente na época. Tanto *Aruanda* quanto *O menino da calça branca* referem-se a realidades marginais: um retrata o Sertão nordestino, enquanto o outro, também em curta-metragem, retrata o drama de um garoto em uma favela do Rio de Janeiro. De acordo com Albuquerque Júnior (2011, p. 303), o curta-metragem de Linduarte Noronha pode ser considerado como um pontapé inicial “na discussão de como fazer cinema no Brasil, em que condições produzi-lo e que realidade mostrar”.

Na década de 60, o filme de Sertão ocorre como uma das fundações do Cinema Novo, quando *Vidas secas* (dir. Nelson Pereira dos Santos; df. Luiz Carlos Barreto, 1963), *Os fuzis* (dir. Ruy Guerra; df. Ricardo Aronovich, 1964), *Deus e o Diabo na terra do sol* (dir. Glauber Rocha; df. Waldemar Lima, 1964), em menos de cinco anos, levaram para o Brasil e para o mundo referências a paisagens sociais e geográficas que até então não haviam sido vistas fora dos filtros do cinema formal que se executava em produções como as da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que deu origem ao já citado *O cangaceiro*, filme que ainda seguia os padrões cinematográficos do ideal de espelho hollywoodiano, que também dá origem a *O pagador de promessas* (dir. Anselmo Duarte, 1962), outro filme de qualidade técnica polida, também cinematografado por Chick Fowle, com uma narrativa que introduz um Sertão como lugar de origem, de onde Zé do Burro (Leonardo Villar), carregando uma cruz (Figura 3), em companhia de Rosa (Glória Menezes), sua esposa, peregrina até Salvador: “registrando o ponto de origem, não se dispensa todo o percurso dos protagonistas a caminho do mar, passando pelos diferentes tipos de vegetação, numa escolha de imagens calculada para evidenciar as etapas que se cumpre ao viajar do sertão árido ao litoral” (Xavier, 2007, p. 57). *O pagador de promessas* traz, como Ismail Xavier observa, uma estrutura formalista que pode ser posta em contraponto à desconstrução que já surgia em *Barravento*, longa-metragem inaugural de Glauber Rocha: “Desejando ser fluente, verossímil e clara, a narração de *O Pagador de Promessas* procura sempre a continuidade, o equilíbrio de composição, a uniformidade técnica, o encadeamento de motivos naturais para o desenvolvimento da ação” (XAVIER, 2007, p.56 – p. 57).

Figura 3 – Do Sertão ao litoral



Fonte: fotograma extraído do filme *O Pagador de Promessas*, 1962  
Direção: Anselmo Duarte Cinematografia: H. E. Fowle

Além do Sertão cinemanovista, de grande importância social e política – como veremos adiante –, não deixou de existir também entre os anos 50 e 60 outro tipo de cinema sertanejo, seguindo os cânones do cinema clássico, onde o que importava era, principalmente, essa a qualidade técnica com a qual se comprometiam *O cangaceiro* e *O pagador de promessas*. Em *Os três cangaceiros* (dir. Victor Lima, 1959), cinematografado pelo italiano Amleto Daissé, vimos um bando representado como saqueadores e *cowboys* nos moldes dos personagens do faroeste clássico. O filme é um *nordestern* de comédia no qual o sentido de Sertão é mais um contexto do que um tema. O tema é o próprio teor cômico do filme. Já *A morte comanda o cangaço* (dir. Carlos Coimbra, 1960) apresenta um bando de cangaceiros que ameaçavam, a mando de coronéis e outros poderosos, os pequenos proprietários de terras e vaqueiros que nelas trabalham: “diga ao seu patrão que a gente está farta de ser explorada. Ninguém quer proteção de cabra safado. [...] A gente não pode levar a vida toda propensa à exploração de cangaceiros”, diz a personagem Dona Cidinha (Maria Augusta Costa Leite) que tem suas propriedades ameaçadas pelo cangaço caso não pague o exigido para a proteção das terras. Ao mesmo tempo, demonstram uma fartura de euforia e de diversão por parte do bando, que agia apenas por rebeldia e maldade, viajando pelo Sertão a mando dos coronéis e grandes fazendeiros, espalhando terror por onde passava. O filme, colorido, com fotografia de Tony Rabatoni - que também fotografou *Os cafajestes* –, apresenta uma narrativa ingênua, superficial, com tendência a demonizar o cangaço sem

considerar suas realidades e histórias, domesticando-o. O filme traz ainda citações romantizadas ao verdejar do Sertão após a chuva e relaciona isso ao enfrentamento do cangaço pelo povo: “olha o Sertão: um pouco de chuva faz a terra ficar verde e florida. Até o canto da Asa Branca é mais alegre. Esse povo teve coragem de vencer a seca... e vai vencer o cangaço também!”, diz o personagem Raimundo (Alberto Ruschel), responsável por ir atrás do bando de malfeitores. Logo em seguida, o filme apresenta Antônio Conselheiro (Jean Laffront), que aparece e entrega ao vaqueiro uma quantidade de dinheiro recebida das mãos do próprio cangaço: “que se volte contra o criminoso”, diz o beato, antes de delatar o possível paradeiro do cangaceiro Silvério. Ao contrário de filmes que veremos mais à frente, o cangaço aqui é representado superficialmente como pura maldade e o próprio Conselheiro não corresponde à personalidade que conhecemos, por exemplo, dos relatos de Euclides da Cunha em *Os Sertões*, que compõem uma imagem do beato replicada em diversas obras que a sucedem, especialmente no cinema – como é o caso de *Guerra de Canudos* (dir. Sérgio Rezende; df. Antônio Luiz Mendes, 1997), filme realizado no centenário do conflito. Como dizíamos, Sylvie Debs (2010, p. 104) se refere a esses filmes e tantos outros como obras que negligenciam as dimensões sociais e econômicas do cangaço, utilizando-o apenas como pano de fundo para outros gêneros, sejam de ação ou amor, em filmes vazios de compromisso com a essência de uma realidade nordestina, em favor de narrativas rasas que se contentam em tratar o cangaço como o vilão nas histórias do bem contra o mal.

Nessa mesma lógica negligente, foram realizados *Lampião, o rei do cangaço* (dir. Carlos Coimbra, 1964), também cinematografado por Tony Rabatoni; *Entre o amor e o cangaço* (dir. Aurélio Teixeira, 1965), com direção de fotografia italiano Pio Zamuner; *Cangaceiros de Lampião* (1967), mais um filme da parceria de Coimbra na direção com Rabatoni na cinematografia; *Maria Bonita – rainha do cangaço* (dir. Miguel Garcia, 1968), com cinematografia do ucraniano Konstantin Tkaczenko; *Deu a louca no cangaço* (dir. Nelson Mendes, 1968), cinematografado por Pio Zamuner, *Corisco – o Diabo loiro* (dir. Carlos Coimbra, 1969), fotografado por Oswaldo de Oliveira; e *Meu nome é Lampião* (dir. Mozael Silveira, 1969), com direção de fotografia de José Medeiros, em uma profusão de narrativas simplórias e rentáveis que ajudou a alçar o Cinema de Cangaço ao posto de “gênero cinematográfico brasileiro mais popular” da época (Revista Manchete, 1968, p.35).

Visualmente, esses filmes se destacam pelo rigor técnico e, ao mesmo tempo, caem no lugar comum de uma excelência visual que aparece deslocada do contexto, que é a

referência à geografia e cultura nordestina. Com todo o empenho em obter a imagem mais bem exposta, o som mais bem captado, a atuação mais controlada, o figurino excessivamente polido, essas obras parecem pecar exatamente pelo excesso técnico em detrimento da coerência narrativa: “colorido e em cinemascópio [sic], *A morte comanda o cangaço* é filme que a Aurora Duarte fez para mostrar o fascínio das histórias de bandidos no Nordeste”, destacava na época de lançamento do filme a matéria *Cangaceiros em tela gigante* da revista *Manchete* (1961, p. 26 e 27). Os personagens, suas realidades e a própria história narrada, por tanto artificialismo, não convencem e limitam-se ao lugar único do campo fictício-fantástico, sem, contudo, estabelecer correspondências eficazes com os mundos que pretendem representar. Constatada a frequente ênfase da mídia em sua divulgação, é possível notar que esse tipo de narrativa era utilizado para manutenção de um espaço comercial, como filmes de entretenimento e objetos de consumo, em um caminho oposto ao que as obras do Cinema Novo propuseram.

A figura do cangaceiro talvez seja uma das que melhor representa as diversas contradições da natureza nordestina, a contradição convivente do rude com o acolhedor, do terrível com o bondoso. Um cangaceiro (ou um bando deles), um anti-herói brasileiro, leva o Sertão por onde passa.

Quando surgiu Lampião, a alma do povo viu nele a figura carismática que realizaria as profecias dos místicos sertanejos. E também o violento protesto resultante das condições sociais de abandono e exploração, de ausência de justiça e direitos humanos. Complexa a personagem de Lampião. [...] Místico. Não do tipo do beato. Aliás, apresenta-se Lampião como o único caso conhecido de guerrilheiro-místico. (MACIEL à revista *Manchete*, 1972, p. 157).

Foi no período cinemanovista que alguns dos registros mais interessantes da ficção sobre o cangaço foram realizados. Xavier relata, por exemplo, que pode ser compreendida uma metáfora de cunho psicológico no personagem Corisco, de *Deus e o Diabo na terra do sol*. Para o pesquisador, as explosões repentinas de quando o cangaceiro extravasava suas revoltas pode ser entendida como uma metáfora às “condições naturais próprias ao Sertão e seus desafios de sobrevivência: ou é seca ou é o dilúvio” (Xavier, 2007, p. 110). Além de retratar as complexidades do povo sertanejo, o movimento representou uma luta contra a pobreza e a fome por meio também de recursos como a fotografia superexposta e de uma técnica precária. E, nos códigos que se demonstram mais adequados às realidades áridas e dolorosas que são retratadas, já que esses filmes não almejavam apenas o entretenimento,

encontram-se grandes méritos. Um dos pontos altos dessas imagens áridas é que esses ‘defeitos’ não aparecem como acidente, mas como visualidades desejadas, pensadas por cineastas que, se necessário, poderiam também fazer um filme de estética polida. Exemplo disso está em *Os fuzis* (1964), que se contrapõe à *Os cafajestes* (1962), lançando mão de uma estética muito menos perfeita. Ambos foram dirigidos por Ruy Guerra. Mesmo sendo também um filme de baixo orçamento, *Os cafajestes* trazia a beleza da imagem *soft*, com a cinematografia sofisticada de Tony Rabatoni, optando por sombras suaves e belos desfoques de fundo – resultante de grandes aberturas de lente e do controle de iluminação por acessórios e filtros, enquanto *Os fuzis* trouxe a imagem estourada, em uma demonstração das circunstâncias que geram manifestações e protestos como aquele anunciado no final de *Os cafajestes*, na transmissão do rádio que informa o agendamento de uma marcha contra os flagelos da seca, como destaca Borges (2017, p. 198): “Recife: cinquenta mil refugiados realizarão no dia 31 de março a propalada *marcha da fome*, saindo da cidade de Floresta em direção à Usina Roçada, propriedade da família do senador Sílvio Sampaio”. Essa pequena informação jornalística ao final do filme atua de modo instigante por, mesmo que não intencionalmente, prever as histórias de Sertão que surgirão nos anos seguintes e, de certo modo, anunciar a temática do próximo filme de Ruy Guerra.

*Os fuzis* é a adaptação de um argumento fictício sobre uma vila ameaçada por lobos famintos e uma população proibida de possuir armas. Nessa história, a força militar é acionada para proteger o local contra os animais, permanecendo até o momento em que um dos soldados, em um desentendimento trivial, mata um dos civis. O exército, então, temendo a revolta do povo após a ação de sua parte – que contravertia a função de proteção – se retira, culminando num final trágico, onde os lobos avançam contra a população indefesa. De acordo com Borges (2017, p. 157), Ruy tentava realizar esse argumento desde recém-graduado, estando disposto a ir “aonde houvesse qualquer remota possibilidade de filmagem”, o que o levou até a Grécia, onde, segundo o cineasta, os filmes seriam baratos para serem realizados. O projeto não deu certo em Atenas devido a um cenário político que censurava a concretização do filme. Em 1958, quando teve a oportunidade de vir ao Brasil, convidado para a direção do filme *Joana maluca* – que seria em cinemascope e em cores, ou seja, uma grande produção para a época –, Guerra firmou-se por aqui, e nos anos seguintes, planejou a transposição de *Os lobos* para o Sertão. Segundo Billy Davis (BORGES, 2017), cineasta encarregado de visitar locações com Ruy Guerra para a realização de *Os fuzis*, após

chegarem no Nordeste e se depararem com a caatinga verdejada devido às chuvas que acabavam de ocorrer por lá, os cineastas mapearam, através do DNOCS - Departamento de Obras Contra a Seca - as regiões mais áridas e foram em busca delas, pretendendo encontrar na paisagem a característica fidedigna ao imaginário sertanejo predominante. Estavam à procura de um Sertão clássico, tendo como uma das principais imagens de referência as descrições contidas em *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Dentro da estética da fome, Guerra buscava uma atmosfera visual que viabilizasse a representação convincente daqueles espaços e realidades, como também faziam seus contemporâneos Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, em seus respectivos filmes de Sertão.

A questão da miséria, nesse contexto, se dava como um grito que exigia atitudes narrativas equivalentes: o movimento do Cinema Novo, em sua parcela acerca do Sertão, representava realidades de espaços áridos, de geografia insólita tanto no sentido físico quanto no sentido social. Em *Vidas secas* (1963), filme de Nelson Pereira dos Santos cinematografado por Luís Carlos Barreto – um cearense – temos uma obra inteira sem trilha musical e de luminosidade intensa. Ouve-se apenas o zumbido das moscas e os barulhos dos pés sobre a terra, além dos diálogos e outros ruídos ásperos que envolvem uma narrativa da aridez. Já *Os fuzis* (1964), dirigido por Ruy Guerra, com cinematografia do argentino Ricardo Aronovich, escancara o calor e a secura da terra desde a imagem de abertura, com a câmera apontando diretamente para o Sol em um plano com mais de um minuto de duração, submetendo a visão do espectador, já no início do filme, a uma imaginação do Sol inclemente.

O Cinema Novo dos anos 60, como pode ser visto no já citado manifesto *Estética da fome* (ROCHA, 2004), conta a literatura que o antecede, conforme observam Pereira (2000) e Xavier (2007), que evidenciam, além do referencial euclidiano, uma aproximação de Glauber Rocha, em *Deus e o diabo na terra do sol*, com o romance *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Para Pereira (2000), a grande relação entre as duas obras se dá na temática escolhida e nos modos narrativos, sendo que Rosa insere certa musicalidade no dialeto sertanejo, com falas ritmadas e aliteraões, enquanto Rocha acolhe o cordel e o repente como elementos que ajudam na condução da história. Essa aproximação não ocorre de modo direto, com a objetividade de uma adaptação, mas indireta, como em um estado de espírito, na forma narrativa – em uma demonstração, desde o começo desse gênero cinematográfico, do uso poético da intertextualidade. Ambos, o filme de Rocha e o livro de

Rosa, atuam, para Ismail Xavier, na escala da experiência regional. Expressando, contudo, uma dialética universal: a ideia de que o Sertão é o mundo. Há nessas obras uma noção geográfica que, partindo do local para o global, pode simbolizar realidades, utopias e anseios diversos do homem sobre a terra. *Deus e o Diabo na terra do sol* traz elementos que refletem ou reverberam nos filmes dos anos seguintes, até os dias atuais, quase sessenta anos depois, quando se inicia a terceira década desse milênio. Como veremos, algumas imagens se repetem ao longo dos anos. Entre elas, os finais de fuga dos personagens e a transformação do Sertão em mar por meio da técnica de montagem que o cinema permite. “Creio estar nessa brecha, entre a metáfora do mar e a corrida de Manuel, um dos pontos fundamentais do filme”, diz Xavier (2007, p. 91), afirmando que esse desfecho reitera a revolução como urgente e a esperança como concreta. Sobre a gênese dessa imagem litorânea, em contraponto ao Sertão, o próprio Glauber Rocha explica:

O fenômeno da migração do retirante é sempre em direção ao litoral. Quanto à “o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”, era a profecia de Antônio Conselheiro, profecia essa que se espalhou e que, se não chega a conter a tal ideia, propõe a liberdade de interpretação dentro de um sentido revolucionário. Eu peguei o símbolo e usei isso dentro do filme (Rocha *apud* Nagib, 2006. p.28).

Nelson Pereira dos Santos, a respeito de *Vidas secas*, relata ter decidido filmar essa história por vê-la como obra que narra a seca nordestina e seus flagelos em um depoimento sobre a questão agrária, da migração e da terra. “O Nordeste não é um problema do clima, mas da relação de trabalho e do regime de propriedade, que cria aquele problema agrário” (SANTOS, 1975, s.p). O cineasta diz ter aprendido uma grande lição através de um diálogo via cartas com o escritor acerca de um projeto anterior – *São Bernardo* –, quando Graciliano Ramos lhe disse que se tivesse que mudar questões basilares da narrativa seria melhor escrever sua própria história, demonstrando que a composição de uma obra está atrelada à forma de pensar de seu autor e às características dos modos de ver o mundo em determinado tempo e contexto, sinalizando a importância de não desvirtuar a essência do livro em relação à estrutura narrativa elaborada pelo escritor – ao menos naquele caso e a respeito de sua própria obra.

Para Carlos Ebert, importante diretor de fotografia brasileiro, os filmes do Cinema Novo olham para um Brasil que até então ainda não havia sido mostrado, buscando na literatura uma referência de quem são aquelas pessoas, aqueles personagens marginais.

“Ninguém nunca tinha visto o que acontecia com uma pessoa retirante. Uma pessoa andando pelo Sertão, fugindo da seca” (EBERT, 2014, arquivo de vídeo). *Vidas secas* precisou de duas tentativas para ser realizado, pois, em 1960, na primeira delas, as filmagens foram inviabilizadas pelas fortes chuvas que ocorreram. A caatinga enverdecida inviabilizava a aridez necessária para corresponder à atmosfera de *seca*, que justifica bem o título do livro e do filme. Para não desperdiçar a estrutura, o tempo e os recursos, surge *Mandacaru Vermelho* (dir. Nelson Pereira dos Santos; df. Hélio Silva, 1962), obra que foi laboratorial para o diretor. “Com Mandacaru, Nelson – um cidadão urbano por excelência –, pôde conhecer melhor a vida no sertão, a caatinga, a própria luz nordestina” (SALEM, 1996, p. 158), em um filme que, fruto do imprevisto, demonstra as *vontades* da própria paisagem, que, como veremos, também eclodem no Sertão contemporâneo.

No final dos anos 60, temos *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), primeira experiência de Glauber Rocha em um filme colorido, contando com a direção de fotografia de Affonso Beatto. Na mesma década, outros filmes de Sertão já traziam a cor, especialmente como sinal do primor técnico tão caro ao cinema comercial vigente. Nessa obra, no entanto, a informação cromática se torna aliada ao poder alegórico da narrativa e revela uma cor própria do local, de uma geografia física e social.<sup>10</sup>

A cor é a própria cor da cidade de Milagres, a cor do Rio-Bahia, dos postos de gasolina, do sertão. A estrutura geral é do western. Há mocinhos e bandidos, mas na hora do acerto de contas muitos mudam de máscara e de posição. Há também cenas cantadas e outras dançadas, sempre com raízes na cultura popular. A luta entre o dragão da maldade e o santo guerreiro é feita ao ritmo e ao passo da macumba, sob um canto de Oxóssi. O filme quase não tem cortes e ao todo deverá ter apenas uns 120 planos, quando o normal são 400 a 500. Também são raros os close-ups. O importante são os personagens, os grupos integrados na paisagem (ROCHA à Revista Manchete, 1968, p. 127).

*O Dragão da maldade* foi realizado na Bahia, na região de Milagres e tem a paisagem realmente como elemento marcante, como veremos no capítulo seguinte, sobre a poesia na direção de fotografia, quando falaremos do plano de encerramento do filme, com Antônio das Mortes (Maurício do Valle) caminhando à beira de uma rodovia, que é a BR116, próximo a um posto da Shell - signos que apontam para o progresso (SILVA, 2016),

---

<sup>10</sup> Retornaremos a esse filme no próximo capítulo, sobre a poesia na direção de fotografia, quando observaremos mais incisivamente a expressão poética da cinematografia em diversas dessas obras.

enquanto do lado oposto do plano há uma grande formação rochosa, que poderia simbolizar tanto a ancestralidade da paisagem quanto sua perenidade.

Já nos anos 70 e 80, realizados durante um período de ditadura militar com fortes mecanismos de censura, temos o Sertão em filmes como *A ilha das cangaceiras virgens* (dir. Roberto Mauro, 1976), com direção de fotografia do italiano Pio Zamuner e de Waldir Sieber; e *As cangaceiras eróticas* (dir. Roberto Mauro, 1974), com cinematografia de Eliseu Fernandes. Falta nessas obras um tecido social, uma relação geográfico-temporal que proporcione fidelidade de representação do Sertão e do Nordeste. Essas deficiências são dosadas em detalhes como a polidez e limpeza das vestes dos vaqueiros e cangaceiros, na vegetação de outras paisagens que apenas remetem às terras do norte por suas eventuais vastidões de território, amplificado pelos planos gerais e emoldurado por belos trabalhos de direção de fotografia. Soma-se ainda a atuação excessivamente teatral, a composição caricata dos personagens ou a própria decisão de ser somente um produto de entretenimento, sem grande compromisso com alguma realidade social. Esses filmes apelavam para o entretenimento e para a audiência, ignorando em grande medida o tecido social do que representavam (DEBS, 2010). Tal observação nos faz entender que o Cinema de Sertão não é um gênero homogêneo, tendo suas oscilações de qualidade discursiva e poética, com filmes que referenciam a essas geografias, mas que, por vezes, sequer são filmados nesses espaços e mimetizam sem grande responsabilidade seus hábitos e costumes – reproduzindo estereótipos, por exemplo, sobre as vestes de vaqueiros e a exposição superficial da cultura do cangaço, assim como apresentando visões deturpadas a respeito da questão agrária tão cara e importante ao contexto sertanejo.

Por outro lado, há nos anos 70 e 80 também boas contribuições de sentido e de forma. *Jesuíno Brilhante – o cangaceiro* (dir. Willian Cobbett; df. Carlos Tourinho, 1972), por exemplo, ao representar um personagem real do universo do cangaço, demonstra as dualidades e complexidades que podem habitá-lo enquanto figura quase mitológica: “foi cangaceiro gentil-homem, espécie matuta de Robin Hood, adorado pela população pobre, defensor dos fracos, dos anciões oprimidos, das moças ultrajadas, das crianças agredidas”, contextualiza o letreiro que inicia o filme. Aqui, o Sertão aparece como um lugar de lei, ética e moral própria assim como em *Quelê do Pajeú* (dir. Anselmo Duarte; df. José Rosa, 1969), filme que narra a jornada de Clemente, vaqueiro que, após ser surpreendido ao voltar pra casa e descobrir que sua irmã havia sido estuprada, sai à procura do abusador que tinha como

traço físico marcante a ausência do dedo mindinho na mão direita. Cabe na narrativa e está presente a busca por uma justiça regida pela própria natureza do local e de seus habitantes. Custando 70 milhões de cruzeiros novos, o filme foi, naquela época, o mais caro já realizado no Brasil (Manchete, 1970, p. 148). Dirigido por Anselmo Duarte – que também realizou *O pagador de Promessas* – adapta uma obra de Lima Barreto e recebe belo trato visual pela fotografia de José Rosa – que já havia atuado em *Vidas Secas*, como responsável pelos testes da imagem “correta”, dispensada em prol do conceito da fotografia de luz superexposta.

São variados os casos de abundância de recursos ofertados para a realização de filmes de Sertão, sendo que *Quelê do Pajeú* aparece ao lado de *Guerra de Canudos* (dir. Sérgio Rezende, 1998), cinematografado por Antônio Luiz Mendes, como obras mais caras do cinema brasileiro realizadas até o ano de seus lançamentos, demonstrando que também é possível a idealização de filmes onde o desejo comercial não necessariamente signifique uma ausência de responsabilidade na representação dos espaços e de suas realidades. Como veremos, a qualidade técnica inclusive se torna um aliado na narrativa do cinema de Sertão contemporâneo, diferentemente da preocupação das obras sertanejas do Cinema Novo que traziam uma proposta de linguagem precária como recurso pra expor a realidade social que pulsava no interior do país, conforme observa Xavier (2007, p. 13), sobre a *Estética da Fome*: “a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma de dizer, na própria textura das obras” que transformam “em lance de linguagem o que até então é dado técnico”.

Ao longo dos anos, especialmente após a adoção da película colorida e de recursos de imagem mais sofisticados, abandona-se aos poucos a ideia de uma imagem precária e adota-se outros recursos para engendrar a angústia de estar em ambientes tão hostis, como o aproveitamento da própria sensibilidade das novas películas e suportes para filmar a luz sertaneja com cores exuberantes e grandes contrastes de luz e sombra, em abordagens que tendem quase sempre, e naturalmente, a gerar imagens belas. Essa potência comercial e a visualidade que a sustenta, predominantemente sofisticada a partir dos anos 90, se torna tema de discussões entre os próprios realizadores de cinema, como no debate *Desafio da luz tropical* (EBERT, 2001), no manifesto *Em busca de uma fotografia participante* (LIMA, 2006) e na crítica tecida por Ivana Bentes (2007), em *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*.

Outro exemplo do imaginário de Sertão que esses filmes ajudam a compor pode ser visto em *O cangaceiro trapalhão* (dir. Daniel Filho, 1983) – cinematografado por Edgar Moura – na simplicidade da fala do personagem Didi (Renato Aragão), ao ser convocado por Lampião para integrar seu bando: “eu quero é vender minhas cabrinhas, pegar um trocadinho pra ir ver o mar”, manifestando ali, rapidamente, um desejo que se expressa em praticamente todos os outros filmes de temática sertaneja, como alusão à vontade de sair daquela realidade árdua e dura. O elenco de comediantes que protagoniza o filme retorna às narrativas sertanejas em *Os Trapalhões no auto da Compadecida* (1987), uma adaptação da literatura dirigida por Roberto Farias, com cinematografia de Walter Carvalho – diretor de fotografia que, como veremos a partir no próximo capítulo, contribui constantemente na criação poética das imagens no Cinema de Sertão. Conforme observado por Luís Antônio Ribeiro (2016), o roteiro de Roberto Farias e Ariano Suassuna torna a adaptação bastante aproximada da peça teatral, o que também é pontuado na crítica de Robledo Milani para o portal *Papo de cinema* (2022) ao relatar que Suassuna considerava o filme “a melhor versão audiovisual de sua obra”, superior inclusive à adaptação feita no final dos anos 90. O crítico ressalta ainda que o filme chegou a alcançar um público ainda maior em seu lançamento do que *O auto da compadecida* (dir. Guel Arraes; df. Félix Monti, 2000). O filme dos trapalhões levou 2,6 milhões de espectadores aos cinemas, enquanto *O auto da compadecida* alcançou aproximadamente 2 milhões de pessoas. Ambos, nesse sentido, podem ser considerados como sucessos de bilheteria, ainda que o filme mais recente tenha se tornado mais conhecido e difundido, até mesmo devido à sua veiculação constante em canais de TV, assim como a preservação de suas características técnicas de exibição – enquanto o filme dos Trapalhões se tornou uma relíquia, encontrada apenas em DVDs especiais ou cópias de baixa resolução.

Também na década de 80, temos o filme *Luzia Homem* (dir. Fábio Barreto, 1988), cinematografado por José Tadeu Ribeiro, inspirado no romance de Domingos Olímpio, trazendo uma mulher como protagonista. O filme narra a vingança de Luzia (Cláudia Ohana), que teve os pais assassinados quando ainda era criança, sendo criada pelo padrinho seguindo práticas consideradas masculinas: tocava o gado, cortava lenha, derrubava o boi na vaquejada, ajudava a carregar os caixões dos defuntos. Um dia, antes de morrer, seu padrinho pede que o leve para ver o mar, ou que ela vá em seu lugar. “Deus não quer que eu veja o mar, mas ele quer que você veja. Promete que vai ver o mar”. “Eu fico. Sigo a minha sina, depois eu vou ver o mar”, responde Luzia, tendo o corpo do parente em seus braços. O filme

termina com a personagem cavalgando do Sertão até o litoral após matar aquele que assassinou seus pais, culminando em uma imagem sua diante da praia e com os pés dentro da água (Figura 4).

Figura 4 – Luzia vai ver o mar



Fonte: fotograma extraído do filme *Luzia Homem* (1988)  
Direção: Fábio Barreto   Cinematografia: José Tadeu Ribeiro

*Luzia* representa algumas rupturas no cinema da década de 80, como a inspiração em obra literária – vista também em *Os Trapalhões no auto da Compadecida* – porém sem ater-se a uma tradução fiel do texto original, posto que o cinema, aqui, atualiza a narrativa e muda o destino da personagem que no livro de Domingos Olímpio é morta pelas mãos do soldado Crapiúna. O filme também inova ao ter uma protagonista feminina distante do objeto sexualizado que havia sido apresentado, como citamos há pouco, em *As cangaceiras eróticas* (1974) e *Ilha das cangaceiras virgens* (1976), por exemplo. Além desses pontos, *Luzia Homem* retrata a disputa pela terra, a vida dos vaqueiros e dos fazendeiros. A obra encerra o cinema de Sertão dos anos 80 e a temática retorna ao cinema de ficção apenas em 1994, com *Lamarca* (dir. Sérgio Rezende) e *Sertão das memórias* (dir. José Araújo), ambos cinematografados por Antônio Luiz Mendes, inaugurando o Cinema de Sertão no momento

de Retomada do Cinema Brasileiro, período que vai de 1995 a 2002 e que corresponde à retomada de financiamento do cinema brasileiro por incentivos fiscais.

Além do cinema, vimos no começo dos anos 90 o Sertão habitar a TV em produções como *Uma mulher vestida de sol* (1994) e *A farsa da boa preguiça* (1995), ambas adaptações de obras de Ariano Suassuna dirigidas por Luiz Fernando Carvalho, dentro do programa Caso Especial, da Rede Globo, levando a milhões de pessoas uma tradução lúdica sobre a obra do escritor paraibano a respeito do Nordeste, para quem “foi a ‘civilização do couro’ e não a ‘civilização do açúcar’ que gestou a nossa identidade nacional, a nossa personalidade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 190), difundindo assim tanto o universo literário e imaginário do escritor quanto as imagens do Sertão como um todo.

Vale lembrar também que, ainda em 1975, fotografado por Walter Carvalho e dirigida por Maurice Capovilla, a reportagem *O último dia de Lampião* em formato de *docdrama* realizada para o programa Globo Repórter da TV Globo levava o Sertão, Lampião e seu bando para dentro das casas de todo o país, entre tantas outras abordagens documentais e jornalísticas feitas por diversas emissoras. Embora não sejam objetos dessa pesquisa, não poderia deixar de ser citada essas abordagens televisivas,<sup>11</sup> inclusive porque, posteriormente, recursos, experimentos e linguagens desenvolvidas nesse contexto seriam aproveitados em obras de cinema. *Uma mulher vestida de sol*, com cinematografia de Dib Lutfi, construía um Sertão totalmente cenográfico, dentro do estúdio – uma estética que seria vista no filme *A máquina* (dir. João Falcão; df. Walter Carvalho, 2006) e em obras seriadas como *Hoje é dia de Maria* (2005), cinematografada por José Tadeu Ribeiro e também dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Poderiam ser apenas dois casos de belo registro da paisagem e do espaço sertanejo. No entanto, o trunfo de *Uma mulher vestida de sol* e *A farsa da boa preguiça* está no modo inventivo e novo (até então) de aludir à paisagem externa e natural em cenários construídos dentro de estúdios, com toda a liberdade de criação que esses espaços permitem, como um palco para o lúdico, o mitológico e o lírico intrínsecos ao povo nordestino retratado pelas obras originais de Suassuna. Precedendo a produção cinematográfica dos anos 2000, esses experimentos faziam uso do suporte digital assim como da estrutura que o aparato

---

<sup>11</sup> Outras obras de ficção que enfocaram o sertão na TV do século XX: *Grande Sertão, Veredas* (minissérie da Rede Globo, 1985); *Jerônimo, o herói do Sertão* (telenovela ainda em branco e preto da TV Tupi, 1972); *Mandacaru* (telenovela da TV Manchete, 1997).

televisivo já dispunha (estúdios, iluminação, edição linear e não linear etc.) para a criação de suas narrativas. A realização cenográfica de um Sertão construído do zero, onde há grande liberdade criativa dos diretores de fotografia, diretores e diretores de arte, colaborou para amplificar a ideia de uma porção mítica, lúdica e lírica do Nordeste que contrastava com o imaginário pesado do cangaço e das narrativas de seca e fome amplamente difundidas no cinema do século XX. Ao mesmo tempo, ao serem veiculadas pela TV, contribuíram para levar essas imagens a um público ainda mais abrangente que o do cinema, o que pode ter colaborado inclusive para a formação do público do cinema de Sertão dos anos seguintes. Como veremos no próximo capítulo, essa criação visual alegórica de um Sertão quase teatral – no sentido da construção do cenário – tinha antecedentes também na adaptação da literatura de Suassuna em *Os trapalhões no auto da compadecida*.

Voltando à Retomada do Cinema Brasileiro nos anos 90, surge também *Baile perfumado* (dir. Lírio Ferreira; Paulo Caldas, 1996), cinematografado por Paulo Jacinto dos Reis, elaborando um registro de Lampião (Luiz Carlos Vasconcelos) e seu bando, em uma narrativa de metalinguagem – mostrando um filme dentro do filme -, modo de abordagem até então inédito no Cinema de Sertão. Há encenações dos cangaceiros fazendo orações, lendo a bíblia, envolvidos em atividades do cotidiano de seus personagens: "Capitão vai ficar mais popular ainda e todo o mundo vai ficar sabendo até onde vai o poder do Governador do Sertão. Todo mundo mesmo: aqui e no estrangeiro", diz o personagem Abrahão (Duda Mamberti). O filme é baseado no encontro real entre Lampião e o libanês que realizou raros registros do cangaceiro e inclui trechos de imagens documentais, em Super-8 branco e preto. Como vemos, o cinema de Sertão, em grande medida, se mistura ao Cinema de Cangaço – ou *Nordestern* (Caetano, 2005) – que nos anos 90 aparece também em *Corisco e Dadá* (dir. Rosemberg Cariry; df. Ronaldo Nunes, 1996), no *remake* de *O cangaceiro* (dir. Aníbal Massaini Neto; df. Cláudio Portioli, 1997) e em *O auto da compadecida* (dir. Guel Arraes; df. Félix Monti, 2000). Paralelo a essas histórias, temos também *Guerra de Canudos* (dir. Sérgio Rezende; df. Antônio Luiz Mendes, 1997), *Central do Brasil* (dir. Walter Salles, df. Walter Carvalho, 1998) e *Eu, tu, eles* (dir. Andrucha Waddington; df. Breno Silveira, 2000). Nesses, não temos o cangaço – embora *Guerra de Canudos* traga Antônio Conselheiro e o conflito entre a população sertaneja e os soldados, estando ancorado em um importante momento da história brasileira e na figura mítica do beato, que tinha como ideal a luta contra a instauração da república.

Já na primeira década dos anos 2000, vemos o surgimento de narrativas focadas em personagens particulares, no sertanejo comum. Na virada do século, temos *Abril despedaçado* (dir. Walter Salles; df. Walter Carvalho, 2001) e o conflito entre duas famílias, adaptação da obra do escritor albanês Ismail Kadare para o contexto nordestino, em um Sertão baiano no início do século XX; *As três Marias* (dir. Aluizio Abranches; df. Marcelo Durst, 2002) e a apresentação de três mulheres em busca de vingança no Sertão pernambucano; *O caminho das nuvens* (dir. Vicente Amorim; df. Gustavo Hadba, 2003) e uma família que parte de bicicleta do nordeste para o Rio de Janeiro, em busca de um trabalho que pague um salário de mil reais; *Narradores de Javé* (dir. Eliane Caffé; df. Hugo Kovensky, 2003) e a história de um Sertão inundado pela construção de uma barragem; *Deus é Brasileiro* (dir. Cacá Diegues; df. Affonso Beato, 2003), que utiliza o Sertão como cenário onde Deus toma a forma de um homem e vem passar alguns dias de férias; *Espelho d'água – Uma viagem no rio São Francisco* (dir. Marcus Vinícius Cesar; df. José Tadeu Ribeiro, 2004), como um filme militante pela preservação da natureza e da água, em uma narrativa que gira em torno do principal rio do Nordeste; *Cinema, aspirinas e urubus* (dir. Marcelo Gomes; df. Mauro Pinheiro Jr, 2005), apresentando um personagem estrangeiro no território de luminosidade indômita e grande aridez; *A máquina* (dir. João Falcão; df. Walter Carvalho, 2006), com a cidade de *Nordestina*, um Sertão ficcional e lúdico totalmente construído dentro do estúdio – nos moldes das produções televisivas já mencionadas, *A farsa da boa preguiça* e *Uma mulher vestida de Sol*; *Canta Maria* (dir. Francisco Ramalho Jr; df. Lúcio Kodato, 2006), com a entrada de outra uma mulher no cangaço; *Árido movie* (dir. Paulo Caldas; Gustavo Hadba, 2006) e o *road movie* metalinguístico que registra a realização fictícia de um documentário sobre a crise hídrica no território Sertanejo; *O céu de Suely* (dir. Karin Aïnouz; df. Walter Carvalho, 2007), com uma personagem que rifa seu corpo prometendo ao ganhador “uma noite no céu” – aludindo à uma experiência sexual e atualizando uma imagem do Sertão como ambiente contemporâneo – com motocicletas, música eletrônica e juventude – ao mesmo tempo em que reitera sua característica de lugar de passagem; *Meteoro* (dir. Diego de la Texera; df. Renato Padovani, 2007) e a criação de uma civilização possibilitada pela água que surge da terra após o impacto de um meteorito com o solo; *Mutum* (dir. Sandra Kogut; df. Mauro Pinheiro Jr, 2007), adaptação do romance *Campo Geral*, de Guimarães Rosa; *O homem que desafiou o Diabo* (dir. Moacyr Góes; df. Jacques Cheuiche, 2007), adaptação do romance *As pelejas de Ojuara*, de Nei Leandro de

Castro; *Orquestra dos meninos* (dir. Paulo Tiago; df. Guy Gonçalves, 2008) e os desafios de uma orquestra infantil no Sertão; *Romance* (dir. Guel Arraes; df. Adriano Goldman, 2008) em mais um filme de metalinguagem que demonstra uma adaptação de Tristão e Isolda para o Sertão por personagens que representam uma equipe de cinema; *Lula – o filho do Brasil* (dir. Fábio Barreto e Marcelo Santiago; df. Gustavo Hadba, 2009) e o Sertão como lugar de origem do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, que governou o Brasil entre 2001 e 2009, sendo democraticamente eleito por dois mandatos consecutivos; e, fechando a primeira década dos anos 2000, dois *road movies*: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (dir. Marcelo Gomes e Karim Ainouz; df. Heloísa Passos, 2009), com o relato de um estudo geológico para obras de soluções hídricas Nordeste adentro, e *Olhos azuis* (dir. José Jofilly; df. Nonato Estrela, 2009), com um americano em estado debilitado de saúde que chega ao Sertão pernambucano à procura de uma criança.

O intuito desse capítulo foi demonstrar a amplitude de narrativas que se passam no Sertão do cinema e destacar como elas se diversificaram após os anos 2000, deslocando-se, com exceções, do alicerce do cangaço para demonstrar características mais ligadas às particularidades de famílias e pessoas desses lugares. No próximo capítulo, elencaremos momentos de destaque na cinematografia e na poesia das imagens dos filmes que citamos até aqui, que compõem uma parte da pluralidade de discursos do Cinema de Sertão, antes de chegarmos, enfim, aos filmes do *corpus* – no capítulo 3 - sobre os quais serão demonstradas as sete categorias poéticas que identificamos e relatamos anteriormente.

Por enquanto, deixamos em resumo a definição de Cinema de Sertão, após esse panorama, que propomos para a consideração de um conjunto de filmes enquanto gênero específico: as obras que observamos fazem referência visual ao Sertão seja por meio de criação dentro de estúdio, através de códigos como a cor alaranjada, a presença de cactos e terra seca, assim como das vestes dos vaqueiros – que aparecem tanto como figurino tradicional do sertanejo desde a obra de Euclides da Cunha até a obra de Guimarães Rosa – ou seja pela representação objetiva de uma geografia que – assim como na consideração de Sylvie Debs sobre esse território – registra encenações, realidades e ocorrências no polígono das Secas, que contempla porções consideráveis de todos os estados do Nordeste e do estado de Minas Gerais. Essa abundância de narrativas proporciona uma variedade de temáticas que, por suas vezes, demandam ou sugerem diferentes posturas de captação de imagem – que podem se converter em poesia ou não. Se considerarmos a história desse gênero,

lembraremos que, apesar de *O cangaceiro* (1953) - com suas filmagens fora do Nordeste com inspiração no *western* norte-americanos, atuações e composição de cenários que mimetizam a vida nordestina - inaugurar o gênero do *Nordestern* e ser o primeiro a levar uma representação de parte da sua mitologia ao cinema mundial, será em *O pagador de promessas* (1962) – ainda atuando dentro dos parâmetros formais do cinema comercial e industrial que se vinha tentando criar até os anos 50 – que começaremos a ver uma missão sertaneja compartilhada na tela. Inaugura-se ali a exposição da saída de um indivíduo para a capital, jornada que é amplificada e consolidada na tríade do Cinema Novo na mudança da imagem do Sertão para o Mar, na fuga desesperada de Manuel em *Deus e o Diabo*; na caminhada rumo ao horizonte – inalcançável – dos retirantes em *Vidas secas* e na morte do boi santo em *Os fuzis*, como um conforto temporário e desesperado à permanência de quem não pode sair do Sertão e precisa permanecer naquela miséria, em um lugar onde a fome é inimigo constante.

Essas cinco obras – *O cangaceiro*, *O pagador de promessas*, *Vidas secas*, *Os fuzis e Deus e o Diabo na terra do sol* –, cada uma representando de seu modo o Brasil profundo que se encontra no interior do Nordeste, foram o estopim de um modo de cinematografia que em 70 anos abarca dezenas de obras, sendo que mais de cinquenta delas foram realizadas no Século XXI, demonstrando que o gênero surgido nos anos 50 passa por diversas modulações ao longo do tempo e mantém-se consolidado. Vemos que essas oscilações transitam entre a produção preocupada com as questões sociais e realidades sertanejas e outras mais voltadas para o entretenimento e apelo comercial, especialmente ao longo dos anos 70 e 80. Veremos a seguir, também, como a preocupação do cinema de Sertão se desloca do escopo de uma leitura geral da sociedade para se concentrar em narrativas individuais centradas nos modos de vida nesses locais, como ocorre desde *Central do Brasil* (1998) até *Pacarrete* (dir. Allan Deberton; df. Beto Martins, 2019), passando nesse intervalo por uma grande quantidade de filmes que ora retornam às temáticas antigas do Sertão arcaico – escravagista, sob o comando dos coronéis – ou trazem um Sertão do presente, com crises políticas como as expressadas em *Bacurau* (dir. Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho; df. Pedro Sotero, 2018) e *Curral* (dir. Marcelo Brennand; df. Beto Martins, 2020); além das identidades individuais contemporâneas como as visionadas em *O céu de Suely* (2006), *Mutum* (2008) e *Viajo por que preciso, Volto por que te amo* (2009); assim como veremos a perenidade da metáfora do Sertão-mar como refúgio e revolução para a saída do indivíduo

da prisão imensa do Sertão, que aparece em filmes como *Big Jato* (dir. Cláudio Assis; df. Marcelo Durst, 2016), *A história da eternidade* (dir. Camilo Cavalcante; df. Beto Martins, 2014) e *Abril despedaçado* (2002).

Perceberemos que um possível pertencimento da obra ao gênero Cinema de Sertão não exatamente garante que o mesmo produza uma representação verossímil ou responsável dessa geografia social e política, como bem observaram Sylvie Debs (2007), Ismail Xavier (2007) e Ivana Bentes (2007). Como exemplo, lembramos a observação de Xavier sobre um detalhe, que é a presença do cavalo como montaria e meio de transporte do cangaço no filme de Lima Barreto (1953) – algo que também se repete em outras obras que procuram copiar e integrar o gênero do faroeste – face à representação do cangaço em *Deus e o Diabo*: em uma representação verossímil e essencialmente coerente, o pobre – como seria o caso dos cangaceiros e pequenos camponeses – não andaria a cavalo a não ser em suas funções de trabalho nas grandes terras ou a mando dos coronéis.

Dito isto, propomos, a partir de agora, enfatizar a potência da direção de fotografia enquanto construtora da visualidade e dos imaginários que essa filmografia ajuda a configurar e observar na atuação desse setor do audiovisual momentos relevantes da contribuição poética para a consolidação de cada obra – que na contemporaneidade já encontrou a medida ideal do equilíbrio entre constatação da imagem social e uma qualidade técnica que endosse seu sucesso comercial e rentabilidade, necessários para a manutenção e continuidade do exercício cinematográfico. Veremos que a própria exuberância das paisagens passa a integrar tanto o tecido social das histórias quanto o apelo visual do filme, atuando na ação de sedução e de encantamento sobre o espectador.

Reiteramos não termos identificado qualquer engajamento formal dos estudos de cinema que tivesse como objetivo a composição específica do gênero Cinema de Sertão, como propomos agora. As duas abordagens que tangenciam essa tarefa, aliás, foram as de Novaes (2007) sobre um *Cinema Sertanejo*, que leva em consideração até mesmo narrativas distantes do Nordeste, mas com a presença de personagens que partem do Sertão - e a do gênero *nordestern* (Caetano, 2005), que se refere principalmente a um cinema comercial ancorado nas dinâmicas do cangaço e referenciado no *western* norte-americano. No caso de nossa abordagem, o Cinema de Sertão que propomos tem como característica principal a referência visual à paisagem sertaneja e à sua cultura. Além dessas delimitações, pesquisadores como Ismail Xavier, Lúcia Nagib e Sylvie Debs, que nos acompanharão ao

longo de todo o texto, também se voltam para filmes de temática sertaneja. O que propomos é uma demonstração da possível existência desse gênero, rico em variedade de narrativas e pontos de vista sobre o mesmo espaço: a imensidão sertaneja. Claro, essa proposta não é definitiva, podendo, enquanto gênero cinematográfico (NOGUEIRA, 2010a), ser expandida, manuseada e ressignificada por outros olhares, tanto pelos modos de realização do cinema nessas geografias quanto pelo modo de considerar a inserção ou não de determinadas obras nesse conjunto.

Esse *Cinema de Sertão* que encontramos e propomos, além de ter como base o legado da literatura anterior à década de 50, conta também com a cultura adquirida por cada cineasta e com a experiência do impacto dessas paisagens sobre suas percepções. Assim, há nesse conjunto uma pluralidade de olhares que, inclusive, traz um histórico de importação de diretores de fotografia, sejam eles do exterior ou de outras regiões do país, principalmente devido à ausência de mão de obra sertaneja de fato para operação cinematográfica, característica que vem sendo modificada na contemporaneidade. Esses olhares estrangeiros,<sup>12</sup> como veremos – de Aronovich a Rui Poças – interfere diretamente no modo e representação dessas paisagens geográficas e sociais. Contudo, salientamos que ainda nos anos 60, em seu surgimento, esse gênero contava também com realizadores nativos em algumas de suas principais obras, como Glauber Rocha, natural de Vitória da Conquista, às margens Sertão baiano, fazendo dupla com o também nordestino Waldemar Lima – natural de Aracaju, Sergipe –, que cinematografou *Deus e o Diabo na terra do sol*. Tivemos ainda Luís Carlos Barreto, natural de Sobral, no Sertão cearense, na direção de fotografia de *Vidas Secas*. Posteriormente, diretores como Rosemberg Cariry – cearense – e Geraldo Sarno – baiano de Poções, no sudoeste da Bahia – também dedicam ao Sertão grande parte de suas vidas e produções artísticas. Em contraponto, *Os fuzis* trazia o olhar tanto de Ruy Guerra, o diretor, natural de Moçambique e formado pelas escolas de cinema francesas, quanto do diretor de fotografia Ricardo Aronovich, argentino que, como ele mesmo revela (2013), estava mais habituado com a luz horizontalizada e suave das zonas temperadas. Essa

---

<sup>12</sup> É possível conferir a bio-filmografia de grande maioria dos diretores de fotografia que citamos aqui no *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro*, organizado por Antônio Leão da Silva Neto (2011). Lançado dentro da coleção *Aplauso*, da Biblioteca de Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, a obra está disponível para download em [<https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.862/12.0.813.862.pdf>]. Acesso em: 3 abr. 2022.

pluralidade de olhares sobre uma região tão específica ajuda a elevar a variedade de narrativas visuais sobre essas paisagens e, com isso, as diferentes expressões poéticas que são realizadas sobre elas. O olhar do estrangeiro e do nativo, como veremos, diferem substancialmente e apresentam sobre essas paisagens diferentes perspectivas. Esses discursos fotográficos variados são importantes para a composição do Cinema de Sertão como são também colaboradores na ação que o cinema tem em suas obras de organizar narrativas sobre realidades, tramas e ficções sertanejas, representando-as de formas diversas – da comédia, como em *O auto da compadecida* (2000), à tragédia, como em *Abril despedaçado* (2002). No capítulo a seguir, veremos como a direção de fotografia se alia com a linguagem cinematográfica nesse exercício de expressar poeticamente diferentes experiências de mundo e formas narrativas vinculadas ao universo sertanejo.

## 2. A POESIA E A CONSOLIDAÇÃO DO GÊNERO

Um **poema** é uma obra. A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. O **poético** é poesia em estado amorfo; o poema é criação, **poesia** que se ergue.

Octavio Paz, 2012

Em uma mesa redonda intitulada *Cinema de Poesia*, ocorrida em 2001 no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, mediada por Joel Pizzini, tendo Ruy Guerra e Júlio Bressane como convidados, o diálogo parte da noção de Cinema de Poesia proposta por Pasolini. Entre suas considerações, Ruy Guerra refletia que, “se é que existe um cinema poético, se é que existe um cinema de prosa”, o segundo obedeceria a um padrão de linguagem estabelecido, confortável, comercial, tradicional, firmado ao longo do tempo. E adiciona:

Já o que eu chamaria de momentos ou de linguagem poética no cinema, seria justamente quando essa linguagem, quando esses momentos da linguagem cinematográfica, fogem dessa chancela de padrões e adquirem uma dimensão outra. Que seja dentro de um tempo, que seja dentro de uma subjetividade do olhar [...]. É quando adquire essa dimensão que você descobre uma transcendência no signo cinematográfico: você não está vendo um leão caído; está vendo toda uma visão própria que aquele signo sugere. [...] Quando você põe o leão com uma transcendência dentro da imagem do leão é que o signo atinge a dimensão poética (GUERRA, 2003, p. 23).<sup>13</sup>

No capítulo anterior, vimos o Cinema de Sertão como espaço de alegorias, condições sociais, literaturas, cangaço, entre realidades coletivas e individuais. Vimos que, já na década de 60, o cinema de cangaço – um subitem do cinema de Sertão – era tido como o mais rentável e de maior sucesso do Cinema Brasileiro. Nesse capítulo, focaremos na identificação de momentos e instrumentos poéticos nas narrativas do Cinema de Sertão, apresentando evidências de como essa poesia colabora na consolidação desse gênero específico e contribui para superação disso que, para Guerra, é o grande desafio do cinema: transcender o valor primário da imagem e compor novos significados, evocando diferentes

---

<sup>13</sup> Embora ocorrida em 2001, os diálogos ocorridos durante a mesa foram transcritos e publicados na edição n. 33 da revista *Cinemais*, no primeiro semestre de 2003.

citações e referências, sem, no entanto, cair na pobreza de uma analogia clichê ou convencional. Essas imagens, como ele mesmo pontua, podem ocorrer como instantes poéticos – ideia também reforçada por Pasolini (1982) ao relatar que prosa e poesia podem coexistir, em diferentes modulações, na mesma obra, como veremos a partir de agora, percorrendo quase 60 anos do Cinema de Sertão, de 1953 a 2010, antecedendo o período da última década – que será observado quanto à especificidade da poesia na direção de fotografia no capítulo 3.

Em um filme de cinema, a forma da narrativa pode ser composta com diferentes objetivos: documental, literal, poético, entre outros. O objetivo poético, além de conduzir a narrativa, apresenta uma compreensão que está além da objetividade. Um céu azul tomando a maior parte do plano pode dar a ideia de imensidão; uma coloração amarelada pode aumentar a impressão de calor, assim como uma luz estourada pode causar o efeito de ofuscamento, carregada de toda a história das iluminações, das epifanias, das secas e do desconforto ocular causado pela luz do sol em ambientes hostis. Encontrar, buscar ou compor uma poética são desejos recorrentes de um fotógrafo, sendo também uma das responsabilidades mais confiadas a esse profissional. Esses processos são sempre novos a cada obra, pois precisam estar aliados às necessidades específicas de cada história e de cada cena, colocando a imagem em consonância com as ações que ocorrem no quadro, o sentimento e as emoções dos personagens, além do contexto das paisagens.

Gaston Bachelard (2001), em *O ar e os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento*, diz que um poeta insere sobre uma realidade, no mínimo, a novidade de uma nova iluminação. Um estilo pode ser um elemento interessante nesse processo, que inclui a subjetividade de um olhar iluminado, nesse ponto de vista bachelardiano. Por meio do estilo é, que pode ser visto como um *conceito comum* em diferentes obras de um artista ou de um tempo, época ou movimento (PAZ, 2012), é possível pensar o conceito, planejar uma atmosfera para o filme. Como veremos, houve, por exemplo, um estilo de visualidade com a imagem superexposta que predominou no cinema de Sertão do Cinema Novo: *Os fuzis*, *Vidas secas* e *Deus e o Diabo na terra do sol* compartilham esse visual, cada um à sua maneira, dialogando com outras formas e elementos de suas narrativas. Esse estilo se estabeleceu sob demanda das narrativas e da proposta de um cinema verdadeiramente novo, que rompesse com o espelhamento hollywoodiano que o cinema vigente à época propunha, assim como a atenção às narrativas de uma nacionalidade para além do interesse comercial,

na busca pela representação mais adequada à realidade brasileira, que, conseqüentemente, refletiu na abordagem visual dessas cinematografias: a luz estourada, distante do cânone do cinema tradicional cumpriria um papel de luz-personagem ao atuar sobre a percepção do espectador, cedendo uma amostra do que seria estar no ambiente árido, quente e ofuscante do Sertão, situado nas proximidades da linha do equador – oposta à luz inclinada e confortável dos trópicos -, assim como envolvia as histórias também áridas de um cinema alinhado com a estética da fome. O efeito da luz intensa, impactante, violenta, que Ricardo Aronovich (2013), diretor de fotografia de *Os fuzis*, passou a chamar de *choque lumínico*, era, assim, um dos elementos dessa estética. Anos depois, tendo conhecimento das possibilidades visuais experimentadas naquelas épocas, nada impede que outros fotógrafos possam cogitar novas narrativas utilizando-se dos mesmos códigos. Filmes como *Olhos azuis* (2009), *Cinema, aspirinas e urubus* (2006) e, mais recentemente, *Sertânia* (2020) demonstram o reuso dessa visualidade. Tal opção para as composições das imagens dialoga com a ideia proposta por Octávio Paz, ao falar sobre a inspiração do poema, a fruição da poesia através do artista, dos estilos como alimento dos poetas:

É verdade que o estilo – compreendido como maneira comum de um grupo de artistas ou de uma época – confina com a técnica, tanto no sentido de herança e transformação, quanto na questão de ser procedimento coletivo. O estilo é o ponto de partida de todo projeto criador; por isso mesmo, todo artista aspira transcender esse estilo comum ou histórico. Quando um poeta adquire um estilo, uma maneira, deixa de ser um poeta e se converte em construtor de artefatos literários [...]. O poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum e sua época – isto é, o estilo de seu tempo -, porém modifica todos esses matérias e realiza uma obra única [...]. O poeta se alimenta de estilos. Sem eles não haveria poemas. Os estilos nascem, crescem e morrem. Os poemas permanecem, e cada um deles constitui uma unidade autossuficiente, um exemplar isolado, que não se repetirá jamais (PAZ, 2012, p.20-21).

Paz fala especificamente da poesia escrita, da realização do poema, mas podemos tranquilamente transpor essas reflexões para a arte cinematográfica. Walter Carvalho (2010) diz que quando se apura a imagem é possível alcançar a poesia, que, supõe, pode estar em algum lugar no espaço entre aquilo que se vê e aquilo que se deduz. Essa poesia, afirma Paz (2012, p. 25), é “o que separa um poema de um tratado em verso, um quadro de uma estampa didática, um móvel de uma escultura”, sendo a técnica uma marca do tempo e um aperfeiçoamento do ato criador, dotado de herança e mudança. O fuzil herda e aperfeiçoa o arco. A bala é herança e aperfeiçoamento da flecha. Nesses dois exemplos, Paz demonstra

que ambos possuem funções e objetivos similares alcançados por cada um deles à sua forma e com seus efeitos específicos.

A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de arte. Nada impede que sejam consideradas poemas as obras plásticas e musicais, desde que satisfaçam as duas características assinaladas: de um lado, fazerem regressar seus materiais ao que são – matéria resplandecente ou opaca – e assim se negarem ao mundo da utilidade; de outro lado, transformarem-se em imagens e desse modo se converterem numa forma peculiar de comunicação (PAZ, 2012, p. 27).

No cinema contemporâneo, como veremos, temos imagens aéreas que antes somente poderiam ser produzidas por guas ou helicópteros sendo realizadas pelos dispositivos portáteis, que são os drones. Os três, a grua, o helicóptero e o drone, cumprem essencialmente a mesma função: gerar imagens de sobrevoo. Optar por usar um ou outro é um refino da técnica a partir do momento em que tal escolha se faz na busca sobre qual o tipo de imagem e movimento que se deseja, em diálogo com a abordagem mais viável à produção e adequada à narrativa. Além da imagem minuciosamente planejada, pensada para fazer uso dos aparatos técnicos da forma mais eficiente, a realização cinematográfica em paisagens e cenários naturais, como é o caso do Cinema de Sertão, também está sujeito às imagens do acaso, à imaginação da surpresa e do choque. Esse choque se dá principalmente por serem as imagens uma voz não totalmente dos cineastas, mas do filme, pois dentro do filme é que elas dizem, produzem sentido. O tempo todo, enquanto filmamos, estamos traduzindo uma voz do filme em linguagem audiovisual. Quando a ideia de uma imagem surge, essa ideia não vem do nada, mas de circunstâncias que envolvem os desejos dos realizadores de um filme com a interferência de todos que nele atuam diretamente. Envolve também a intrusão, imponência e imposição das paisagens e dos espaços sobre a narrativa, entre tantas outras variáveis que transitam entre a inspiração e ideação etérea e o instante da realização, das atividades práticas. Especialmente nas filmagens de exteriores, o acaso é sempre um elemento que espreguiça, que pode se manifestar de modo positivo ou negativo, testando constantemente as habilidades, a paciência, os reflexos e a sensibilidade dos cineastas.

Em entrevista ao documentário *Illuminados* (dir. Cristina Leal; df. Antônio Luiz Mendes, 2007), o diretor de fotografia Fernando Duarte, ressalta que, às vezes, algo que

aparenta ser um erro ou que acontece como contribuição do acaso – que se incorpora ao filme - acaba se tornando um acerto, devido à característica do cinema enquanto imagem em movimento, onde a realidade diante da câmera pode sofrer alterações imprevistas durante o tempo de execução de uma tomada. Essa é uma forma de ver e pensar o instante poético como um momento de transformação das coisas, um instante nítido de ação imaginante, de passagem de uma imagem à outra (BACHELARD, 2001). Octávio Paz também chama a atenção para como os processos de poesia podem advir de um esforço em executá-la ou de uma epifania – que, no entanto, não é milagrosa ou inocente, sendo sempre um objeto que conjuga elementos pessoais, históricos, sociais e coletivos, em contraponto à imagem apresentada por Platão, em *Íon*, da poesia que se expressa a partir de uma divindade que utiliza o poeta apenas como um meio, perspectiva na qual o poeta seria um agraciado e privilegiado por ter a honra de ser um difusor de discursos divinos.

Apesar de distante no tempo, vale lembrar que tal discussão da inspiração divina se repetia nos primórdios da fotografia, que questionava a realização de retratos através de um instrumento que instantaneamente poderia roubar a alma de uma pessoa, posto que o registro da face humana - imagem e semelhança de Deus - apenas poderia ser feito por um pintor, que, dotado de uma iluminação e inspiração divina, teria o aval para pintar sobre a tela a face sagrada do criador (BENJAMIN, [1931], 1994). Superada, contudo, a superstição da imagem fotográfica como ladra das almas e tendo aquela nova linguagem sido compreendida como possibilidade de registro, informação, expressão artística e documental, em companhia do cinema, que também surge no final do século XIX e aumenta ainda mais a percepção do potencial lúdico que as imagens captadas por máquinas poderiam oferecer, o discurso cinematográfico se aprimora ao longo de todo o século XX, experimentando tanto a criação visual total, dentro dos estúdios, quanto as situações de presença elevada da natureza – característica forte do Cinema de Sertão, intimamente ligado à paisagem que representa e onde conta suas histórias.

No cinema, o planejamento das imagens, mapas de luz, posicionamentos de câmera e enquadramentos faz parte do processo de preparação para concretizar as propostas narrativas do roteiro. Os desejos de imagem e de poesia, no entanto, estão também sob as circunstâncias da estrutura de produção, das realidades das paisagens e espaços, de modo que o resultado definitivo nem sempre está totalmente de acordo com aquele que foi pensado a princípio. Em geral, a presença do acaso, a estética gerada pela ausência de determinados

recursos e a presença de elementos incontroláveis – como as circunstâncias da natureza – dão grandes contribuições às imagens, podendo atuar como aliadas a elas. Diversos cineastas reforçam essa necessidade de compreensão sobre as manifestações da natureza ao longo da história do Cinema de Sertão, desde a impossibilidade de filmar *Vidas secas* na primeira investida de Nelson Pereira dos Santos, em 1960, devido à chuva que atingiu o Sertão e o fez verdejar (SALEM, 1996), gerando, por outro lado, uma nova obra - *Mandacaru vermelho* (1960) -, até o caso relatado pelo diretor de fotografia Azul Serra em entrevista para essa pesquisa (disponível no Anexo II), sobre as mudanças no céu ao longo da filmagem ditando o ritmo e o cenário do filme *Por trás do céu*, entre tantos outros testemunhos das paisagens como personagens actantes nas narrativas de Sertão.

Ao falar sobre os filmes do Cinema Novo, Affonso Beato (2017) exemplifica como uma dificuldade técnica pode proporcionar uma abordagem estética ao dizer que a cinematografia daquele período era árida e documental. Essa estética da escassez foi uma aliada daquele movimento por corresponder às realidades que seus filmes contavam, diferenciando-o do momento anterior e do cinema comercial que era realizado naquele momento, baseado na estética hollywoodiana, em uma tentativa de consolidar uma indústria brasileira de qualidade técnica similar. Para os cinemanovistas, que privilegiavam uma linguagem que se aproximasse de modo mais verdadeiro ao que representavam, o primor técnico convencional não era uma prioridade nem um desejo: em *Os fuzis*, um momento que simboliza a rudez e a crueza daquelas histórias aparece do personagem Gaúcho, interpretado por Átila Iório: “seu filho morreu de fome e você não fez nada!”. O conteúdo dessa interjeição, aliado à fotografia de luz superexposta, se apresenta como elemento que sustenta uma coerência com o que era proposto como Estética da Fome. Também nesse sentido do avanço da linguagem, o teórico e crítico de cinema Jean-Claude Bernadet enfatiza que o Cinema Novo contribuiu para o aumento de componentes para um novo cinema Brasileiro, trazendo “a rejeição do estúdio e seu aparato técnico, dos grandes elencos, do formalismo, da falsa poesia e de quaisquer enfeites” (BERNARDET e GALVÃO, 1983, p. 200-201), recorrendo a uma fotografia do realismo, seca e despojada, próxima da realidade e do povo. Junto a essa rejeição à falsa poesia, podemos pensar também questionamentos como os levantados por Ivana Bentes, a respeito de uma questão ética relativa ao que ela chama de cosmética da fome:

Como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente, o espectador a “compreender” e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? (BENTES, 2007, p. 244).

As respostas aos questionamentos que Ivana Bentes propõe são amplas e diversas. Não há como sentenciar, por exemplo, a qual realidade o Cinema de Sertão precisa corresponder, respeitar e ser fiel, embora, como vimos no capítulo 1, haja alguns limites para sua operação (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), como ter elementos da geografia e da cultura sertaneja em seus discursos. Reiteramos que, para essa tese, utilizamos principalmente a referência visual ao Sertão, especialmente por ser a direção de fotografia o setor do cinema cuja matéria prima é a imagem. Iniciaremos agora um trajeto evidenciando as narrativas visuais em algumas das soluções que o cinema, por meio de diferentes artifícios, elaborados reiteradas vezes ao longo dos anos, poeticamente, estabelece nos filmes em uma linguagem que dialoga com a realidade social que os envolve, ajudando, com isso, a consolidar o próprio gênero do Cinema de Sertão.

Dentro do percurso que traçamos, o filme *O cangaceiro* (1953) – embora negligente em diversos sentidos – traz um arrojo visual nos amplos enquadramentos com a caravana de cangaceiros cortando o horizonte no plano inicial e final do filme – imagem que, conforme veremos no tópico 2.8 – *O Sertão em plano geral*, na Figura 47, é também reproduzida no remake de 1996, pontuando a amplitude da jornada daqueles personagens. Temos a figura do cangaceiro Galdino (Milton Ribeiro) enquadrada de baixo pra cima, o que o torna imponentes na imagem (Figura 5), representando o cangaço dentro de seu palco, de seu território, que é o Sertão. Os enquadramentos em planos amplos apresentam a amplitude da jornada e dos personagens, além de atribuir uma ideia de imensidão ao registro de um possível território sertanejo. Anos depois, *O pagador de promessas* (1962) mostrou a saída de um romeiro literalmente carregando sua cruz, do Sertão ao litoral. Vemos que, desde o início e por excelência, a narrativa sertaneja sugere imagens que demonstrem a amplitude de seus espaços. No caso de *O cangaceiro*, essa vastidão da paisagem e a própria temática do cangaço contribuem para a construção do tom épico e de aventura que o filme, inspirado nos *westerns*, almejava alcançar. Não sendo verdadeiramente filmado em regiões de Sertão, mas em áreas rurais do sudoeste do país que nem incluem a presença de caatinga, foram

essenciais a referência a elementos sertanejos nas vestes dos personagens e na imensidão dos amplos enquadramentos, que agigantavam tanto os cangaceiros quanto suas jornadas em tão vasto território. Em *O pagador de promessas*, o Sertão se manifesta na secura da terra rachada (Figura 6), que vemos no começo da caminhada de Zé do Burro (Leonardo Villar) e Rosa (Glória Menezes), sua esposa, assim como na alma do próprio personagem, que leva o Sertão consigo.

Figura 5 – O cangaceiro em *contra-plongé*



Fonte: fotogramas extraídos do filme *O cangaceiro* (1953)  
Direção: Lima Barreto Cinematografia: Chick Fowle

Figura 6 – Terra seca e rachada



Fonte: fotogramas extraídos do filme *O pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962)  
Direção: Anselmo Duarte Cinematografia: H.E. Fowle

A imagem da terra rachada traz o elemento visual da textura, que “com frequência, serve para substituto para as qualidades de outro sentido, o tato” (DONDIS, 1997, p. 70) – que o cinema ainda não consegue provocar diretamente – criando uma atmosfera que

envolve a fuga dos personagens, de um lugar seco e implacável. Esse artifício é importante por substituir a coloração alaranjada e contrastada que o chão teria caso fosse uma película colorida, assim como o fundo do céu azul, por contraste, mesmo que acompanhado de nuvens que falsamente prometeriam a chuva, ajudaria a evidenciar a característica infértil da terra. Assim, a textura deliberadamente enquadrada oferece uma função poética, uma sugestão visual da aridez associada à terra, ao sacrifício do corpo, ao peso da cruz e à travessia do personagem.

## 2.1. A estética da fome no Cinema Novo

[...] nossa originalidade é **nossa fome** e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

Glauber Rocha, [1965] 2004

O Cinema de Sertão do Cinema Novo, nomeadamente com *Vidas secas*, *Deus e o Diabo na terra do sol* e *Os fuzis* ocorre na contramão desse cinema mais formal, que acabamos de demonstrar nos casos de *O cangaceiro* (1953) e *O pagador de promessas* (1959) e também daquele conjunto de narrativas de cangaço, mais comercial, em cinemascope, colorido e negligente, citado no capítulo 1. Os filmes de Glauber, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra trazem a luz estourada, superexposta, como já foi dito, cada um à sua maneira, em um manifesto contra o intolerável, contra a fome e contra a covardia.

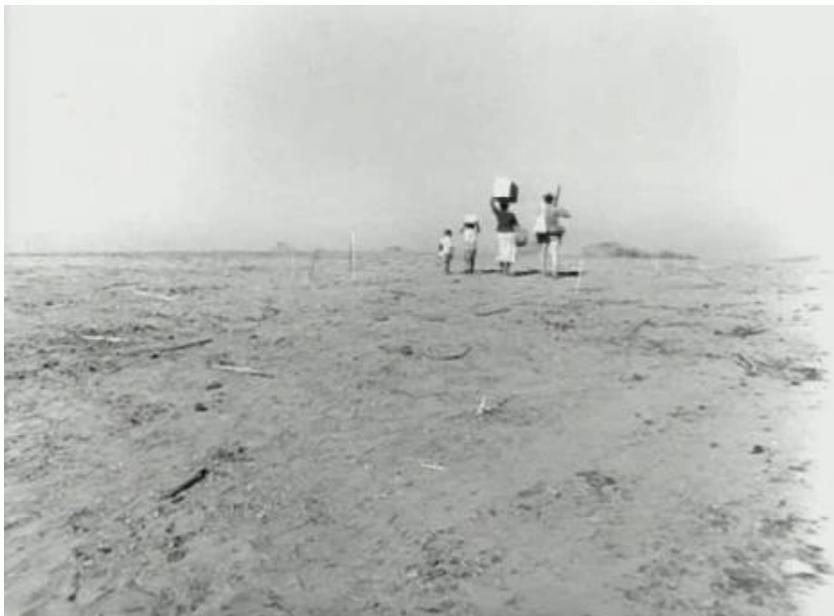
Em *Vidas secas* (1963), a imagem que abre o filme (Figura 7) apresenta a fadiga dos personagens, narrada na obra de Graciliano Ramos (2013, p. 9): “ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam sombra”. O filme encerra com um plano da família (Figura 8), que traz os atores Átila Iorio, como Fabiano, Maria Ribeiro, como Sinhá Vitória, Gilvan Lima e Genivaldo Lima, como os dois filhos, seguindo rumo ao horizonte, em retirada, fazendo alegoria ao último parágrafo da obra escrita: “Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o Sertão continuaria a mandar gente pra lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos” (RAMOS, 2013, p. 128)”.

Figura 7 – Imagem de abertura do filme *Vidas secas*: “Fazia horas que procuravam sombra”



Fonte: fotograma extraído do filme *Vidas secas* (1963)  
Direção: Nelson Pereira dos Santos Cinematografia: Luís Carlos Barreto e José Rosa

Figura 8 – Imagem final do filme *Vidas secas*: “E o sertão continuaria a mandar gente pra lá”



Fonte: fotograma extraído do filme *Vidas secas* (1963)  
Direção: Nelson Pereira dos Santos Cinematografia: Luís Carlos Barreto e José Rosa

Assim, *Vidas secas* inaugura a intertextualidade direta com uma obra da literatura no Cinema de Sertão, característica do cinema novo e tradição ao longo de todo esse gênero,

seja de forma direta ou alusiva, como veremos mais à frente, no item 2.5, trazendo algumas recorrências dessa característica de criação para a linguagem desse cinema, que será utilizada como categoria de análise também nas observações do exercício da direção de fotografia nas obras do cinema contemporâneo, no capítulo seguinte, item 3.7. Vamos nos concentrar, por enquanto, na questão da fome, a respeito da qual Glauber Rocha cita diretamente *Vidas Secas* como um relato do miserabilismo latino-americano que representa o movimento cinemanovista:

De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o cinema novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o cinema novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Esse miserabilismo do cinema novo opõe-se à tendência do digestivo (ROCHA, [1965] 2004).

A passagem, a partida, a permanência e o enfrentamento são formas de lidar com o Sertão que veremos enquadradas de maneiras diversas no cinema. Em *Os fuzis* (1963), vemos as condições de quem permanece em um Sertão escasso de recursos, tendo a fome como tema central e as diferenças de classes e poderes, em uma história que conta a proteção armada de um armazém, enquanto o povo definha. Essa atmosfera é introduzida já no começo do filme, com uma câmera que olha para o céu e para o sol inclemente, como que suplicando uma queda d'água e algum provimento que possa saciar o povo. A imagem, ofuscante, vem acompanhada da fala também de conteúdo árido, em uma atmosfera que se estende por todo o filme. Esse prólogo apresenta o clima da história, entoado por uma voz ríspida, áspera – como se partida de uma garganta seca e sedenta:

Quando já não havia mais folhas nas árvores nem frutos na ramada e do céu vinha o divino castigo para o pecado dos homens, cercaram-me o gemido da morte. Envolveram-me as dores do inferno. Em minha angústia, invoquei o Senhor e do seu santo templo ele ouviu. Ele ouviu a minha voz. Foi quando mandou um castigo terrível, para que os homens voltassem a lembrar de seu nome. A terra estava mais seca do que o coração do homem sem crença. E ele disse: aquele que tiver maior desespero e sofrer mais do que eu sofri no meu calvário será o portador de minha vontade (*Voz over* durante o plano de abertura em *Os fuzis*, 1963).

Ao longo do filme, há a superexposição da luz como conceito que o diretor de fotografia Ricardo Aronovich atribui tanto ao *choque lumínico* sofrido por ele na ocasião das pesquisas de locação quanto à necessidade de uma imagem crua, que representasse sem

filtros a dor e a miséria: “A carne, gente! A carne!”, grita um morador após o abate do boi Santo, no final do filme. Enquanto os moradores, com suas facas, avançam em direção ao boi e retiram cada um uma poção do animal morto, vemo-los do alto – como numa perspectiva divina, de Deus, ou mesmo como um testemunho do Sol que os ilumina (Figura 9).

Figura 9 - De baixo pra cima, de cima pra baixo



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Os fuzis* (1964)  
Direção: Ruy Guerra Cinematografia: Ricardo Aronovich

Concomitantemente, temos um trecho do Salmo 57, interpretado por uma voz *off* masculina, sedenta e árida, como aquela que acompanhou a primeira imagem do filme. A atmosfera da fala, aludindo à calamidade e à súplica, encontra abrigo na violência da imagem.

Tende piedade de mim, Senhor. Em vós a minha alma se refugia. Eu me refugio à sombra das vossas asas, até que se passe a calamidade. Eu estou já vendo no meio de leões que devoram ávidos. Os dentes deles são lanças e setas. E a sua língua é espada afiada. Oh, Deus! Manifestai-vos, pois sua glória é esplêndida sobre toda a terra. Pelo Deus vivo, pelo Deus verdadeiro, pelo Deus santo, pelo Deus todo poderoso, Amém (Voz *over* final em *Os fuzis*, 1964).

Uma abordagem luminosa similar à de *Os fuzis* aparece também em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, cuja direção de fotografia ficou a cargo de Luís Carlos Barreto. Além da luminosidade ofuscante (Figura 10), o filme de Glauber Rocha traz a fuga do Sertão e o encontro com o mar em seus momentos finais. Essa tomada da tela pelo mar revoltado e sem horizonte, sucedendo à paisagem da caatinga por onde Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães) correm em fuga desesperada, como pontua Ismail Xavier, pode ser vista como uma metáfora da revolução como possibilidade de saída dessa aridez, uma esperança

de alento – como a ilha idealizada por Sebastião, onde haveria rios de leite, comida em abundância, erradicando a fome a miséria –, porém em uma intervenção direta do narrador, pois em momento algum o filme materializa a chegada ao litoral: “a descontinuidade entre a presença do mar e o trajeto de Manuel confirma o hiato entre esse futuro que virá e a sua experiência particular”(XAVIER, 2007, p. 91). O mar, aqui, aponta para uma utopia.

Figura 10 - A luz intensa no Sertão e o mar revolto sem horizonte



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)  
Direção: Glauber Rocha Cinematografia: Luís Carlos Barreto

De modo geral, temos em *Deus e o Diabo* os planos amplos e a fotografia superexposta, representando essa hostilidade da paisagem pela visualidade ofuscante, constante e pesada que se expressa nessa tríade sertaneja do primeiro momento cinemanovista, além de outras visualidades e metáforas que – como veremos no capítulo 3, a respeito da categoria *intertextualidade* entre a cena de Corisco com o punhal no filme do Glauber e sua releitura em *Revoada* (dir. José Umberto Dias, 2014) – reverberam ainda hoje, no Cinema de Sertão do século XXI. Há também o uso da câmera na mão, que como pontua Xavier (2007, p. 102-103), “permite ao narrador um comportamento que imita a própria disposição das personagens”, permanecendo “essa figura sem nome, o narrador-câmera, como responsável pela composição ou decomposição das imagens”. O artifício da câmera na mão como mais uma transgressão ao esquema industrial cinematográfico – que incluía a imagem perfeita e estável proporcionada pelos tripés, trilhos, carrinhos e guias – foi desde o começo uma das armas do Cinema Novo em seu ideal de contraposição ao cinema tradicional: foi Paulo Saraceni quem estabeleceu o conhecido *slogan* “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (SILVA, 2016) e o compartilhou com Glauber, empolgado com a

experiência de transformação que a libertação da câmera traria à linguagem e como ela poderia ser eficiente no propósito de um novo cinema brasileiro.

Somente nesses primeiros anos de Cinema Novo, ao menos cinco elementos da cinematografia colaboravam nitidamente na estética que o movimento propunha: 1 - a nova forma de expor o filme, deixando que explodisse a luz sobre a paisagem do Sertão, priorizando a exposição para as faces; 2 - a operação da câmera e sua mobilidade, que trazia momentos de maior liberdade, tirando-a dos tripés e suportes que eram até então convencionais e impreteríveis na maquinaria de um diretor de fotografia; 3 - a permanência da imagem em branco e preto e 4 - a proporção do quadro em 4:3, enquanto a indústria tradicional já fazia grandes investimentos na técnica do cinema em cor e em cinemscope - elementos que serviam como chamariz na conquista do público, garantindo atualidade e rigor técnico das obras, espelhando as tendências do cinema norte-americano, deixando diversas vezes a própria realidade brasileira em segundo plano, ou até mesmo desprezando-a; e, não menos importante, 5 - a intertextualidade como possibilidade de subverter a ausência de uma referência no cinema para a realidade de um Brasil genuíno, tão esquecida pelo cinema que eles tentavam superar. Essa intertextualidade refletia a postura regionalista da literatura de Sertão (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), narrando parcelas específicas do território e das realidades sociais brasileiras, distantes das capitais e dos grandes centros, a exemplo dessas obras do Sertão, no interior do nordeste. O Cinema Novo propunha uma mudança radical no modo de fazer e no conteúdo, sendo sempre visceral na representação de uma realidade crua e potente. No final da década de 60, Glauber Rocha trouxe também o uso da cor, porém com desejos narrativos diferentes do cinema industrial, como veremos mais à frente. Antes, contudo, demonstraremos o *choque lumínico*, elemento em comum na tríade de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, que reverbera também no cinema dos anos 2000, reforçando a afirmação do manifesto de Glauber Rocha ([1965], 2004), de que onde houvesse alguém disposto a ir contra qualquer forma de imposição ou opressão, questionando a realidade através da sétima arte, haveria herança cinemanovista.

## 2.2. O legado do *Choque Lumínico*

Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá **um germe do Cinema Novo**.

Glauber Rocha, [1965] 2004.

A busca por uma poesia pode estar exatamente na oscilação entre o precário e o lustroso, a polidez e a aspereza. O desafio, como apontava Waldemar Lima (2006) está justamente em mediar isso: como fazer uma fotografia não bonita na caatinga, onde qualquer mandacaru bem enquadrado ou contraluz resulta em uma imagem bela? Respondendo a sua própria pergunta, Lima relata que, em *Deus e o Diabo na terra do sol*, decidiram expor para as sombras, optando por uma imagem majoritariamente estourada – o que era tanto um conceito visual quanto uma solução para o problema da mobilidade que poderia ser cerceada pelo uso de aparatos como rebatedores e refletores. O diretor de fotografia conta que Glauber desejava uma luz crua e inclemente para a caatinga, e assim fizeram, embora nunca tenha havido qualquer cópia do filme que realmente utilizasse a radicalidade de sua abordagem visual.<sup>14</sup> Mesmo que a luz estourada esteja lá, deveria estar ainda mais, não fossem os cuidados do laboratório seguindo o padrão técnico da Kodak. Como vimos, o visual da luz estourada foi compartilhado também por *Vida secas* e *Os fuzis*, o que reforça essa abordagem como um manifesto em busca de uma fotografia narrativa, uma imagem crua, árida e ofuscante, coerente com suas narrativas e com a função política proposta por aquele cinema. Essa visualidade também pode ser encontrada no cinema do século XXI em obras como *Cinema, aspirinas e urubus* (dir. Marcelo Gomes, 2006), com a direção de fotografia de Mauro Pinheiro Jr representando um Sertão visto por um personagem estrangeiro, em uma abordagem que se repete ainda em *Olhos azuis* (dir. José Joffily, 2009), fotografado por Nonato Estrela, também partindo do princípio de um Sertão sob o olhar do estrangeiro que sofre o choque lumínico e social da nova geografia e realidade com as quais se depara.

Em *Cinema, aspirinas e urubus*, trata-se de Johann, um alemão que foge da segunda guerra mundial e vende Aspirinas no Brasil, dirigindo um caminhão e projetando filmes sobre a medicação por onde passa. Em *Olhos Azuis*, o personagem é um oficial da imigração dos Estados Unidos que vem ao Brasil à procura da filha órfã de um sertanejo que, devido à um conflito desencadeado por ele, é morto pela polícia americana. Em ambos os casos, o americano e o alemão encontram personagens locais que passam a acompanhá-los em suas missões. Johann (Peter Ketnath) encontra pelo caminho árido de um deserto imenso (Figura

---

<sup>14</sup> Recentemente, o filme recebeu uma nova masterização em 4k e foi exibido na 75º Festival de Cannes no dia 18 de maio desse ano. Ainda não tivemos acesso à essa versão do filme, mas uma prévia dela pode ser vista no teaser disponível nesse endereço: <<https://youtu.be/zLSFb7iLfzc>> Acesso em: 7 de setembro de 2022.

11) a companhia de Ranulpho (João Miguel), um sertanejo que deseja um dia sair daquela realidade dura – liberdade que, de algum modo, se abre no final do filme, com a mobilidade representada pelo ato de Johann, que deixa de presente o caminhão que utilizava para vender Aspirinas. O filme encerra com Ranulpho acelerando contente o carro onde o amigo que fizera em um conhecimento tão passageiro o teria ensinado a dirigir. Assim, mesmo que em uma visualidade de luz violenta, o filme segue a tradição do cinema de Sertão pós-retomada de registrar afetos e histórias particulares, mesmo em um contexto como o que *Cinema, aspirinas e urubus* registra, que evoca a temática da imigração, da guerra e da realidade interna do país, latente na imagem do Sertão.

Figura 11 - Um *road movie* ofuscante



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2006)  
Direção: Marcelo Gomes Cinematografia: Mauro Pinheiro Jr

No caso de *Olhos azuis*, temos a chegada de Marshall em Recife, local das memórias deixadas por Nonato (Irandhir Santos), o sertanejo morto na sala de imigração. O agente federal chega ao litoral brasileiro e desde então a imagem que se apresenta no filme já exagera as altas luzes, demonstrando tanto que o personagem se depara com uma realidade visual brutalmente distinta daquela que lhe era habitual, dos Estados Unidos urbano e formal, assim como evidencia também duas condições psicológicas suas: o alcoolismo e uma doença terminal, que o deixa em permanente estado febril. Em sua jornada Sertão adentro (Figura 12), o personagem segue em companhia de Bia (Cristina Lago), garota de programa que havia conhecido na capital pernambucana. “*The Brazil of postcards is over*”, diz a personagem, quando saem das redondezas da capital e iniciam o percurso por uma paisagem desértica e de população nitidamente pobre e sofrida.

Figura 12 – O Sertão ofuscante como saída dos cartões postais



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Olhos Azuis* (2009)  
Direção: José Joffily Cinematografia: Nonato Estrela

Embora menos recorrente no cinema contemporâneo, o *choque lumínico* como estética predominante, com sua luz estourada, superexposta, reaparecerá – veremos no próximo capítulo – no final da última década em *Sertânia* (2020), filme, que, aliás, dirigido por Geraldo Sarno, que fez parte do movimento dos anos 60, faz bela referência ao Sertão do Cinema Novo. Podemos ver, com isso, que as questões de fidelidade às quais o cinema de Sertão responde são diversas, passando pela geografia, pelos desejos internos das narrativas e exigências dos enredos, pela conjuntura do momento no qual o filme está sendo realizado ou da época à qual se refere, em uma profusão de possibilidades que não abarca necessariamente uma única decisão correta. Os diferentes setores da linguagem audiovisual podem ajudar nessa mediação a respeito de o que e como representar nos códigos fílmicos, a exemplo da possibilidade que acabamos de expor, da direção de fotografia agindo com o *Choque Lumínico* não para elaborar uma imagem realística, mas muito mais em busca de uma sensorialidade, também alinhada com as sensações percebidas pelos personagens – como um colaborador na construção do discurso indireto livre (PASOLINI, 1982), que, aliás, é uma das categorias que vemos como recorrente e à qual nos dedicaremos nesse mesmo capítulo, especificamente no tópico 2.6.

### 2.3. O uso da cor

Em cores, **a imensidão seca do Sertão**, fixa e imóvel.  
Laurent Desbois (2016) sobre *O Dragão da Maldade  
contra o Santo Guerreiro*.

No final dos anos 60, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), também dirigido por Glauber Rocha, chega como uma continuidade de *Deus e o Diabo*. No entanto, dessa vez, a fotografia, dirigida por Affonso Beato, trouxe o Sertão em cores e uma inversão no método de exposição da imagem: no lugar de expor para as sombras, com as altas luzes estouradas, temos uma exposição mais canônica, que preserva as feições e torna o interior das casas, se vistas de fora, como imensas massas negras (Figura 13) – como cavernas obscuras, que, aliás, é uma dos aspectos das tendas sertanejas do acampamento de Canudos, descritos por Euclides da Cunha em *Os Sertões*. Ao final do filme, novamente, temos um personagem seguindo rumo ao horizonte, marcando a característica errante de sua missão pelas terras sertanejas. “Antônio abandona o vilarejo e caminha melancólico na contramão de uma longa estrada de asfalto margeada por um posto de gasolina da Shell. A estrada, signo do progresso, liga o simbolismo do sertão à realidade do imperialismo, representado pela Shell” (SILVA, 2016, p. 75). Essa foi a última obra de Glauber realizada no Brasil antes de seu exílio, em 1971. Foi também a última ocorrência da ficção de longa-metragem no Cinema de Sertão dentro dos preceitos cinemanovistas até os anos 70, quando o movimento começa a se diluir (FIGUEIRÔA, 2004), por circunstância da censura e da repressão impostas pelo regime autoritário militar.

Figura 13 - O sertão em cor no cinema de Glauber Rocha



Fonte: fotogramas extraídos do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*<sup>15</sup>  
Direção: Glauber Rocha Cinematografia: Affonso Beato

---

<sup>15</sup> Atriz e ator nas imagens: à esquerda, Rosa Maria Penna, como Santa Bárbara. À direita, Maurício do Valle, como Antônio das Mortes.

Em seu trabalho *Cores do Sertão em O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro de Glauber Rocha*, Fábio de Freitas Leal (2021, s/p) destaca que “as cores de *O dragão da maldade* inclusive ganharam um apelido, o *Tropicolor*, referência a um colorido quente tropical e saturado”. A palavra *tropicolor*, nitidamente, também remete à cultura da indústria em utilizar naquele momento o *technicolor* como chamariz endossado pelo cinema norte-americano e pela grande indústria cinematográfica, contrapondo-se, contudo, ao resistir e demonstrar que a cor e a luz de *O Dragão da Maldade* – ou Antônio das Mortes, como o filme também ficou conhecido – eram as nossas, latino-americanas, brasileiras, nordestinas e sertanejas, condizente com a proposta do Cinema Novo, da busca por um cinema genuinamente brasileiro.

Essa busca por um cinema genuinamente nacional também ocorrerá no final dos anos 90, no momento da denominada Retomada do Cinema Brasileiro, com o surgimento de novos mecanismos de fomento à produção audiovisual após alguns anos de estagnação, que corriam desde o início daquela década. Anos depois, após a ditadura militar e a dissolução da Embrafilme – principal meio de fomento ao cinema brasileiro até o fim dos anos oitenta, a cor aparece também como aliada narrativa no Cinema de Retomada, quando o Estado volta a oferecer mecanismos de fomento para o audiovisual brasileiro. Essas narrativas, também recorrem ao Sertão como tema e cenário e utilizam a cor como simbologia em suas narrativas, como veremos aqui expressadas nos exemplos de *Central do Brasil*, *Eu, tu, eles*, *Abril despedaçado* e *Lua Cambará – Nas escadarias do palácio*. Adicionalmente, filmes como *Céu de Suely*, *Corisco e Dadá*, *Caminho das nuvens* e *Olhos azuis* demonstrarão que a cor também possibilitou potencializar a ideia de Sertão-Mar que Deus e o Diabo na Terra do Sol introduzia no Cinema de Sertão e que nele reverbera até os dias atuais.

*Central do Brasil* (1998), primeira experiência cinematográfica do diretor Walter Salles no Sertão Brasileiro, conta com o olhar de Walter Carvalho na direção de fotografia como um profissional que já tinha passado por diversas experiências nesses espaços. O filme foi em grande medida um precursor nos anos 90 da imagem enquadrada em 2:35:1, proporção de tela que, como vimos, era utilizada como símbolo de ostentação e apreço tecnológico quase cinquenta anos antes, dentro da lógica de mercado para a composição de filmes que fossem mais atrativos para o entretenimento do público e espelhados na indústria norte-americana ao máximo possível. Nesse filme, essa proporção de tela larga concede requinte à narrativa e valoriza suas paisagens. O tratamento visual, com uma iluminação de

“pincéis quentes”, como define Walter Carvalho (2020), para além de uma representação que envolve a temática por uma visualidade mais confortável e bela, também ampara uma narrativa pensada para a demonstração dos afetos.

Por meio da iluminação, como uma referência do poder de acalanto e aquecimento que a direção de fotografia é capaz de proporcionar, *Central do Brasil* exemplifica a estratégia da sugestão ao utilizar a luz do candeeiro para dar o clima de frio em uma cena de diálogo entre Dora (Fernanda Montenegro) e César (Othon Bastos), o caminhoneiro, em meio à paisagem noturna (Figura 14). Em diversos relatos, Walter Carvalho sempre reforça crer que haja, no espaço entre aquilo que vemos e aquilo que deduzimos, uma possível poesia. Essa opinião é manifestada também pelo diretor de fotografia Rui Poças (2021, Anexo I), que, em entrevista cedida para a realização dessa tese relatou exatamente o uso do calor para sugerir o frio: um ponto de calor na imagem pode representar a necessidade de aquecer e o artifício – a chama – construído pra isso. No caso, a necessidade de aquecimento faria pressupor de que se trata de uma situação de frio: “você veicula essa ideia de que existe calor, em um ponto da imagem, e que existe frio em outro ponto da imagem”.

Figura 14 – A luz do fogo sugere o frio



Fonte: fotograma extraído do filme *Central do Brasil* (1998)  
Direção: Walter Salles Cinematografia: Walter Carvalho

De acordo com Desbois – trazendo o depoimento de Walter Salles na edição n. 542 do *Cahiers du Cinéma* – o filme desejava mostrar o país com todas as suas rugas, imagem que encontra amparo na personagem Dora, a “velha senhora, amarga e solitária” (DESBOIS, 2016, p. 377) que representaria um país esquecido. A obra se torna esperançosa ao acolher

a subjetividade de uma criança: “Dora, pelo contato com Josué [...], reencontra sua humanidade e feminilidade”, observa a autora, complementando a observação de Salles, sobre a mudança que ocorre na imagem, em uma abordagem poética que a coloca em sintonia com a dinâmica da relação entre essa ‘velha senhora’ e a criança: “À medida que se instala a possibilidade da alteridade e de ver o mundo com novos olhos, as cores começam a invadir o filme: uma paleta se delinea e a profundidade de campo aparece” (SALLES *apud* DESBOIS, 2016, p. 377). De acordo com o diretor, a paleta de cor muda conforme a narrativa avança, principalmente quando começa a adentrar o Sertão, no entanto, permanece a tonalidade amarelada como conceito que mantém uma unidade junto às cenas passadas no Rio de Janeiro – onde o tom dourado era justificado pelas lâmpadas do interior das casas ou pela luz que, dispersa no fim da tarde, adentrava a estação de metrô onde Dora prestava o serviço de escrita de cartas. As cores que são acrescentadas na visualidade da etapa nordestina do filme são o verde da vegetação parca, o azul – embora esmaecido pela coloração amarelada, cor imediatamente complementar, basilar no conceito visual do filme – e o ocre alaranjado da terra, representando especialmente esses três elementos, básicos na visualidade da caatinga sertaneja.

A luz amarelada, de certa forma, é um elemento que destoa do cenário porque não seria constantemente assim a iluminação do Sertão nordestino – embora os tons de dourado e amarelo realmente atinjam suas paisagens de forma intensa nos começos e finais de dia. Aliás, esse mesmo efeito de luz deslocada de seu lugar ou incompatível com a realidade também atinge filmes como *Abril despedaçado* e, nesse, de forma mais intensa, *Eu, tu, eles*, sobre os quais falaremos a seguir, nesse mesmo tópico a respeito do uso da cor. Essa tonalidade amarelada em *Central do Brasil*, contudo – reforçamos – abriga e está alinhada à ideia do afeto que se desenvolve entre Dora e Josué (Vinícius de Oliveira), se tornando evidente na narrativa (Figura 15), culminando na emocionante separação dos dois, no final do filme, quando temos a eficácia da sequência e o drama beneficiados pela ambientação no amanhecer para a partida de Dora (Figura 16) – em mais uma cena de saída do Sertão nesse cinema - que, implicitamente, nos diz que ambos, ela e o garoto, terão um dia inteiro para lidar com o início da distância e o começo da saudade, exemplificando que até mesmo a escolha de horário em que cena acontece interfere em sua força poética, não apenas por sua visualidade mas também pela ideia de tempo que sugere, apontando para o recomeço que os personagens enfrentarão.

Figura 15 – A luz dourada do afeto



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Central do Brasil* (1998)  
Direção: Walter Salles Cinematografia: Walter Carvalho

Figura 16 - Dora partiu ainda cedo



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Central do Brasil* (1998)  
Direção: Walter Salles Cinematografia: Walter Carvalho

Apesar da distância que a partir desse desfecho se estabelece entre eles, a narrativa evidencia que ainda estarão ligados, memorando suas aventuras, simbolizadas na recordação da fotografia que ambos guardam: uma imagem no monóculo, que os une, conforme demonstram a montagem e a lógica das imagens. Embora não tenha encontrado seu pai, Josué fica no Sertão, amparado pela família que descobre por lá, em um ambiente acolhedor. A história se encerra de modo afetuoso, que ajuda a compreender o tom aquecido da luz ao longo de todo o filme, em uma cinematografia feita para endossar a preciosa relação estabelecida entre os personagens e a busca por um destino para a criança, que, outrora desolada, encontra um lar. Enquanto enfoque narrativo, podemos reforçar que o cinema de Sertão contemporâneo a *Central do Brasil* e o que o sucede passa a enfatizar mais o destino individual dos seus personagens, em comparação com o Sertão do Cinema Novo, por exemplo, que tratava mais de uma realidade coletiva. Esteticamente, a luz do *choque lumínico* cinemanovista abrigava a realidade da seca e da fome, enquanto a iluminação branda e suave que vemos em *Central do Brasil* reforça o drama particular, acompanhando os personagens ao longo do filme.

*Central do Brasil*, *Abril despedaçado* e *Eu, tu, eles* de certo modo anunciam uma nova visualidade e qualidade técnica que seguirá vigente no cinema dos anos seguintes, já nas primeiras décadas do Século XXI. Como dissemos, os três são filmados em tela larga – na proporção 2:35:1, equivalente ao cinemascope -, trazem enredos ambientados no Sertão e usufruem da luz horizontalizada dos começos e finais de dia, apresentando iluminações suaves distantes daquela fotografia árida, ofuscante e violenta que conhecemos no Cinema Novo, mais condizente com a luz real naquela região. A iluminação desses filmes caminha exatamente no sentido oposto: para a criação de imagens belas, usufruindo da beleza visual dos cenários, porém de modo que isso esteja aliado aos desejos das narrativas. Lembramos, de todo modo, que a iluminação é apenas uma das importantes responsabilidades do diretor de fotografia. Para o próprio Walter Carvalho (2007), a imagem é a nossa matéria-prima. Tudo o que é criado está sendo feito para ser colocado no quadro e para sugerir um espaço fora do quadro. Ainda que esses filmes possam eventualmente receber a crítica da cosmética da fome ou de uma representação alienada da realidade, ressaltamos que, assim como uma fotografia não precisa ser bela o tempo inteiro, ela não precisa ser sempre precária. O Sertão também é, por sua própria natureza, visualmente impactante e exuberante, assim como essa

visualidade mais suave, de luzes e cores perfeitamente controladas, se alinham com a coerência narrativa em favor dos temas de afetos que cada uma dessas histórias relata.

Vale lembrar, o filme é também resultado de como os seus realizadores interpretam, sentem, veem e concretizam uma história, com seus sons, gestos e visualidades. Justamente por isso, *Eu, tu, eles* (dir. Andrucha Waddington, 2000), cinematografado por Breno Silveira, com a rigorosa escolha pela luz dos finais e começos de dia para suas cenas de exterior (Figura 17), foi objeto de uma acalorada discussão sobre o papel da direção de fotografia na representação da paisagem no cinema, quando o diretor de fotografia e diretor cinematográfico Carlos Ebert, no artigo *Desafio da luz tropical* (2001) observou no filme uma negação à luz do meio do dia e ao contraste e luminosidade típicos da posição geográfica do Nordeste – mais próxima da Linha do Equador e distante da luz horizontalizada tanto do norte quanto do sul do globo.

Figura 17 – Um Sertão nos começos e finais de dia



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Eu, Tu, Eles* (2000)  
Direção: Andrucha Waddington Cinematografia: Breno Silveira

“Ao optar pelo tom dourado e pelas horas próximas ao amanhecer/ entardecer, perdeu-se a imagem árida e impactante que caracteriza o Sertão nordestino”, pontua Ebert (2001, s.p.). Essa estratégia, segundo o autor, teria antecedente na própria história das artes visuais brasileiras, haja visto que a visualidade da luz tropical era também para os pintores, desde ao menos o século XVIII, um grande problema, de modo que poucos deles teriam assumido a missão de reproduzir os contrastes e as cores do meio do dia. Ao longo do artigo, são citadas exclamações de artistas como Manet, que manifestava sua surpresa com a dificuldade de captar a luminosidade tropical, assim como relata também a experiência de

Aronovich, que, habituado com a luz horizontalizada como visualidade clássica do cinema, precisou rever todos os seus métodos para realizar a cinematografia de *Os fuzis*. A luz do Sertão, próximo à linha do equador, foi realmente um desafio por muito tempo para todo fotógrafo (MENDES, 2015, Anexo V) que se colocasse a registrá-la, precisando encontrar alguma forma de lidar com ela dentro de cada narrativa, estando os resultados desses esforços sujeito a críticas e elogios, como faz Ivana Bentes ao criticar *Guerra de Canudos*, *O cangaceiro*, *Eu, tu, eles* e *Central do Brasil* como filmes que recorrem à esse embelezamento do espaço e da realidade sertaneja: “Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam* (*sic*), à câmera que surfa sobre a realidade,” (BENTES, 2007, p. 245). Também para ela, contudo, há nisso um ponto positivo: “A glamourização do sertão e de seus personagens como grande espetáculo cinematográfico tem como contrapartida o sertão dos pequenos afetos e de um reencontro com o humanismo”, diz a autora, citando *Central do Brasil* como narrativa que transforma o Sertão em território de conciliação e apaziguamento social.

Também a respeito da manipulação narrativa da luz e da cor, podemos lembrar *O homem que desafiou o Diabo* (dir. Moacyr Góes, 2007), onde Jacques Cheuiche, o diretor de fotografia, utiliza diversas estratégias para realçar a dramaticidade das cenas. O filme é uma adaptação do livro *As pelejas de Ojuara*, romance de Nei Leandro de Castro (2006), estabelecendo interface com a literatura, além de relacionar-se com diversos mitos do imaginário sertanejo, trazendo de volta o Diabo para a terra do sol – o Sertão – e para o cinema, porém em um tom cômico e com desejo de entretenimento, adotando imagens de cores saturadas, representando um Sertão colorido e vibrante, em uma narrativa visual adequada para o tom fantasioso da história. Essa atmosfera vívida e irreal que o excesso de cor produz endossa ainda o sonho esperançoso de Ojuara, por encontrar um dia a Terra de São Saruê, um lugar análogo à ilha profetizada por Antônio Conselheiro (*Guerra de Canudos*, 1997), onde haveria fartura de comida e felicidade, onde os rios seriam de leite, sendo equivalente também ao mar e ao céu utópicos de outros filmes. Destacamos em *O homem que desafiou o Diabo* dois momentos: um, que traz uma iluminação amarela – a cor do enxofre – na primeira aparição do Diabo (Helder Vasconcelos), chamado aqui de Cão Miúdo, que trava uma luta com Ojuara (Marcos Palmeira) e perde. Após isso, a iluminação perde o excesso de amarelo e o Diabo desaparece. Assim, a coloração atuou em uma abordagem vinculada ao personagem (Figura 18).

Figura 18 - O amarelo vinculado ao Diabo



Fonte: fotogramas extraídos do filme *O homem que desafiou o Diabo* (2007)  
Direção: Moacyr Góes Cinematografia: Jacques Cheuiche

No segundo momento que destacamos, ocorre uma mudança repentina do dia para a noite (Figura 19) quando o Diabo retorna para atentar contra Genifer (Fernanda Paes Leme), a esposa grávida de Ojuara, quando a direção de fotografia utiliza do recurso conhecido como noite americana, ou a filmagem de uma cena durante o dia, valendo-se do uso de filtros de coloração azul e ajustes de exposição e pós-produção para dar a ela uma tonalidade noturna. Ojuara encontra sua esposa fatalmente ferida e, apesar da prece do herói para que Deus a salvasse, ela falece.

Figura 19 - Noite americana no Sertão



Fonte: fotograma extraído do filme *O homem que desafiou o Diabo* (2007)  
Direção: Moacyr Góes Cinematografia: Jacques Cheuiche

O resultado visual desse filme, realçado pela cinematografia advém do esforço de diversos setores do audiovisual: a cenografia colaborou com elementos de cena que traziam cores vibrantes, a direção de fotografia iluminou, enquadrou e selecionou os modos de movimento e suporte mais adequados para registrar esses elementos, incluindo a manipulação das cores emitidas pelos refletores, o uso de filtros diante da lente e a escolha da película mais adequada. A pós-produção também pôde exaltar a proposta colorida que a história trazia. Essa contribuição, vale lembrar, se antes estava limitada a ajustes arcaicos na marcação de luz do filme (MOURA, 2010), a partir dos anos 2000 passa pela atualização das tecnologias de edição digital, que vem colaborar para a elevação da qualidade técnica e da expressão visual a patamares até então inviáveis para o cinema brasileiro de modo geral.

Um ideal de imagem vistosa e polida, que vemos consistente nesse cinema do século atual, envolve também toda a fotografia do filme *Deus é Brasileiro* (2003), dirigido por Cacá Diegues e cinematografado por Affonso Beato. O enredo traz Deus (Antônio Fagundes) para passar férias no Sertão. Nesse caso, o conceito visual está intencionalmente na beleza exuberante, como uma forma de demonstrar a excelência do trabalho divino na construção do mundo (Figura 20). “– O Senhor deu uma caprichada aqui, hein? – Fico contente que você tenha reparado. Às vezes eu acho que ninguém nota”, diz um diálogo entre Deus e Taoca (Wagner Moura), personagem que o acompanha em sua passagem pelo Sertão, enquanto contemplam o esplendor do final do dia. Essa exuberância valoriza as cores e formas da paisagem, atuando como parte do discurso indireto livre - categoria que veremos no tópico 2.6 -, ao demonstrar a perspectiva de Deus, que admira sua própria obra.

Figura 20 – A exuberância como conceito



Fonte: fotograma extraído do filme *Deus é brasileiro* (2003)  
Direção: Cacá Diegues Cinematografia: Affonso Beato

Como dissemos, assim como *Central do Brasil* (1998), *Eu, tu, eles* (2000) e *Abril despedaçado* (2001), *Deus é brasileiro* enquadra a paisagem em cinemascope, proporção de tela larga que se torna cada vez mais frequente no cinema de Sertão, o que amplifica a imensidão de seus espaços. Perceberemos também que esse tratamento visual que já começa a ser aprimorado no começo dos anos 2000 e final dos anos 90 se mantém pelos anos seguintes, compondo, quase sempre, imagens de alta qualidade técnica. No entanto, esse primor visual conquistado pelo Cinema de Sertão, acompanhado das mudanças de enfoque temático das narrativas, amparam não meramente o comercialismo, mas traz novas visualidades poéticas que usufruem majoritariamente de uma plasticidade bela.

Também no começo dos anos 2000, temos o uso narrativo da cor e a especificidade da noite em uma direção de fotografia orgânica, analógica e minuciosamente preocupada em *Lua Cambará – nas escadarias do palácio* (2002), dirigido por Rosemberg Cariry e cinematografado por Antônio Luiz Mendes. Esse filme, na contramão das tendências visuais dos anos 2000, se assemelha mais às obras realizadas antes de *Guerra de Canudos*, por exemplo – como *Corisco e Dadá*, *Baile perfumado* e *Luzia homem* – do que à imagem modernizada que predomina após *Central do Brasil*. A começar pelo quadro, que utiliza uma proporção mais próxima ao 4:3 – embora não seja exatamente essa, não chegando sequer a ser em 16:9. A cinematografia de *Lua Cambará* também não evita a luz sertaneja ao meio do dia (Figura 21) e exagera os contrastes de luz e sombra nas cenas noturnas, onde percebe-se a atuação poética das gelatinas (Figura 22) para alteração da cor da luz, uma atitude muito mais evidente do que a sutil e refinada dosagem de determinado matiz, saturação e luminância com uso de procedimentos digitais. Há a cor analógica das gelatinas sobre os refletores, da luz azul para aludir à luz da lua e da noite, em contraste com a cor alaranjada do fogo, luzes que justificam a iluminação de um Sertão do século XIX. Além disso, laranja e azul atuam de forma conceitual: sendo cores opostas, há um jogo de contraste que coloca ambas em destaque, onde a cor azulada, inclusive, exagera a sensação de calor do fogo, em uma narrativa onde a protagonista (Dira Paes) é condenada a morrer com as entranhas queimando, sentido grande calor e sede insaciável. Ao final do filme, no momento de sua morte, a lua muda de cor, consumando o destino da personagem (Figura 23).

Figura 21 - Lua Cambará e a luz do sol ao meio-dia



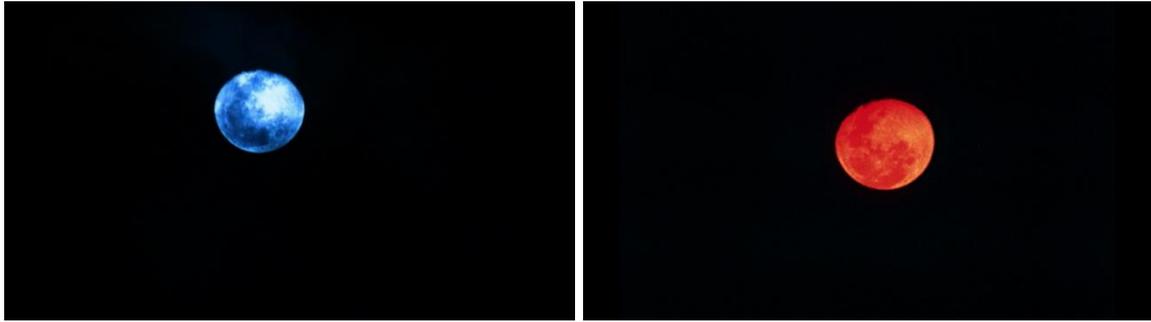
Fonte: fotograma extraído do filme *Lua Cambará – Nas Escadarias do Palácio* (2003)  
Direção: Rosemberg Cariry Cinematografia: Antônio Luiz Mendes

Figura 22 - O azul da lua e a cor do fogo como conceito



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Lua Cambará – Nas Escadarias do Palácio* (2003)  
Direção: Rosemberg Cariry Cinematografia: Antônio Luiz Mendes

Figura 23 - A lua azul e a lua de sangue



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Lua Cambará – Nas Escadarias do Palácio* (2003)

Direção: Rosemberg Cariry Cinematografia: Antônio Luiz Mendes

Essa dualidade dos tons frios com os tons quentes também pode ser observada em algo muito recorrente no Cinema de Sertão, que é a contraposição da terra com o mar. Esse discurso, que, como vimos, foi introduzido de forma grandiosa em *Deus e o diabo na terra do sol* – em branco e preto, contudo – acolhe no cinema colorido novas dimensões e sentidos. Nessa relação do Sertão-Mar, muito bem teorizada por Ismail Xavier (2007) como uma alegoria da utopia e do destino incerto, aberto, temos um diálogo entre a imensidão da terra e a imensidão do oceano, no cinema colorido amplificadas pela sensação de distanciamento e ampliação do espaço proporcionada pela cor azul (Kandinsky, 1996). No Sertão, os tons aquecidos da terra também evidenciam, junto com a textura da poeira e da areia seca, a característica árida do espaço, enquanto a humidade do mar e seus tons de cores frias evidenciam o frescor da imagem oceânica, também imensa. Nesse sentido, outras narrativas, como veremos no tópico a seguir, trazem o céu também azul e distante em equivalência à narrativa do mar como destino para quem busca sair do imenso e quente Sertão.

#### **2.4. Sertão-Mar e Sertão-Céu**

Como dizíamos, há no espaço sertanejo sempre uma dicotomia entre interior e litoral, tendo nesse diálogo entre duas formas territoriais intensas a formatação de um desejo constante de partida para aqueles que habitam as regiões mais desérticas do Nordeste brasileiro e desejam, por algum motivo, buscar novas paisagens, destinos e passagens, talvez mais confortáveis, como possibilidade de amenização de suas angústias, especialmente no que diz respeito às situações de dificuldade financeira, sustento familiar, isolamento social,

fome, sede e pobreza. Nesse sentido, é natural que esse desejo de evasão ou de transformar suas realidades seja também recorrente no Cinema de Sertão. O canto do mar, ainda em 1953 (dir. Alberto Cavalcanti; df. Cyril Arapoff e Paolo Reale), já trazia uma romantização desses aspectos em uma narrativa nos moldes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Na década seguinte, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, como já vimos, inseriu no cinema a poética do Sertão-Mar (XAVIER, 2007), que materializa a profecia de Antônio Conselheiro (CUNHA, 2011) e aponta para uma utopia. Nesse tópico, trazemos algumas abordagens que recorrem às imagens do mar para elaborar essa ideia de evasão, superação, revolução e utopia, e adicionamos também narrativas de sertão-céu – conceito que sugerimos, brevemente – como outra forma de também superar a dura realidade sertaneja em busca da liberdade que um elemento tão etéreo quanto o ar pode promover, em contraponto à poética da dureza que a imagem da terra no Sertão impõe. Outras obras poderiam ser vistas, mas enfatizaremos especificamente *Corisco e Dadá* (1996), *Luzia homem* (1987), que será revisitado no próximo tópico, sobre a essência intertextual do Cinema de Sertão, *Olhos azuis* (2009), *Céu de Suely* (2003) e *Caminho das nuvens* (2006). Obras mais recentes com essas poéticas também serão abordadas oportunamente no próximo capítulo, sobre o Cinema de Sertão contemporâneo.

Em *Corisco e Dadá* (1996), dirigido por Rosemberg Cariry e fotografado por Ronaldo Nunes, filme que integra o início do período da retomada, o prólogo da história é contado no litoral, onde o discurso verbal e a tradição oral introduzem a poética do Sertão em uma história contada aos pescadores pela personagem Perpétua (Regina Dourado):

O Sertão é como o mar. Marzão de lonjura, sem começo nem fim. O Sertão é o mar. O tempo é eterno, onde o povo peleja por seu próprio destino e quase sempre perde. Foi lá no Sertão, naquele mar de sofrimento e violência, que Cristino Gomes da Silva, Capitão Corisco, que o povo também chama Diabo Loiro, foi condenado a viver o desespero da fúria e as peripécias do amor. Corisco era a espada de Deus.

A passagem de um cenário pra outro, do mar para o sertão, dá-se em uma fusão de imagens com os planos de um cenário se assemelhando ao do outro. Na imaginação do mar, a fotografia traz os barcos de pesca com suas velas, que equivalem, no plano seguinte, às montanhas no horizonte sertanejo (Figura 24). Para Iza Régis, em sua dissertação de mestrado *Luz, câmera, Sertão*, sobre a filmografia de Rosemberg Cariry entre 1986 e 1996, há nos filmes desse cineasta sempre uma presença marítima. “Com claras leituras

fundamentadas em *Os sertões*: mostrar semelhanças entre litoral e sertão, muito embora o cineasta o faça para valorizar um sertão rico em sua natureza, que pode ser comparado ao mar, mas não engolido por ele” (Regis, 2003, p. 42).

Figura 24 – Velas no mar, montanhas no Sertão



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Corisco e Dadá* (1996)  
Direção: Rosemberg Cariry Cinematografia: Ronaldo Nunes

Em *Luzia homem*, temos como desfecho um deslocamento da personagem principal do sertão ao mar que se inicia ainda pela manhã, quando a fotografia a emoldura em uma contraluz alaranjada. Quando termina a jornada em direção à praia (Figura 25), vemos a passagem da imagem alaranjada e quente para a tonalidade azul e tranquila. Ainda assim, diante do mar, temos o calor do Sertão nas vestes de couro de Luzia (Claudia Ohana). O laranja nessa imagem anuncia o começo da jornada, da partida, sugerindo que se trata de uma cena do começo do dia, assim como também, em contraste ao destino azulado do mar, reforça a característica de calor típica do Sertão. Diante do mar, Luzia encerra sua jornada de frente para outra imensidão, porém mais tranquila do que a vida inteira de conflitos que viveu até ali.

Figura 25 – Do sertão ao mar



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Luzia Homem* (1987)  
Direção: Fábio Barreto Cinematografia: José Tadeu Ribeiro

O desfecho na praia também ocorre em *Olhos Azuis* (2009), filme que citamos anteriormente destacando a visualidade da luz superexposta que acompanha o personagem em estado debilitado de saúde adentrando o Sertão, após cumprir sua missão, alcoolizado e com estado crítico de saúde, Marshall (David Rasche) retorna ao mar, indo ao encontro das ondas revoltas (Figura 26), quando o filme acaba em *fade out*, sem deixar explícito qual o desfecho do personagem em solo brasileiro. Nesse encerramento, o mar, mais uma vez, atua como elemento de abertura, com a linha do horizonte que, firme, ao fundo, ambienta a cena no momento do corte da narrativa, sem um ato conclusivo, apenas com uma sugestão de encerramento da jornada.

Figura 26 - Olhos Azuis termina no mar



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Olhos Azuis* (2009)  
Direção: José Joffily Cinematografia: Nonato Estrela

*Abril despedaçado* é outro grande exemplo entre as obras que conduzem à imaginação do sertão-mar. Na cena final do filme, temos a chegada de Tonho (Rodrigo Santoro) ao litoral (Figura 27). Diferindo do final do livro, onde há de fato a morte do alvo correto da vendeta, a versão de cinema leva o personagem ao litoral como destino para sua fuga, onde, como lugar oposto ao que eles viviam, haveria felicidade em abundância, conforme enfatizava Pacu (Ravi Ramos Lacerda) em seus relatos fantasiosos ao longo do filme. Esse é o destino eleito pelo irmão mais velho, Tonho, ao seguir o conselho de Pacu, o mais novo: que fugisse daquela terra. Como *Luzia homem*, *Abril despedaçado* também não segue a rigor o final da obra que adapta, em um gesto intertextual que não necessariamente cria uma imagem fidedigna.

Figura 27 – Tonho foge para o mar



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Abril despedaçado* (2001)  
Direção: Walter Salles Cinematografia: Walter Carvalho

Esse mar ‘profetizado’ por Pacu remete também à ideia expressada na imaginação da *ilha* por Antônio Conselheiro, como vimos anteriormente, e nos demais momentos do Cinema de Sertão que trazem a busca do litoral como parte de um plano para escapar das realidades cruéis e duras que assolam os espaços e seus habitantes. Na obra literária, entre outros detalhes que veremos no tópico seguinte, a respeito da intertextualidade, o destino do personagem de Kadaré é diferente. Em ambos os casos, ao menos para os personagens centrais, se trata do fim da vendeta: para a obra literária, na morte consumada. Para o filme, na fuga que o liberta, ao desistir de revidar e dar continuidade à tradição.

De repente o mundo emudeceu por completo, depois ele ouviu passos em meio ao mutismo. Sentiu duas mãos que faziam alguma coisa com seu corpo. “Viraram-me para cima”, pensou. No mesmo momento algo frio, o cano do seu fuzil talvez, tocou sua face direita. “O Deus, tudo conforme as regras.” Tentou abrir os olhos. Não se deu conta se conseguira abri-los ou não. [...] enxergava alvos restos de neve que ainda não derreteria [...]. “Isso é tudo”, pensou, “e até que durou demais.” (KADARÉ, p. 127, 2007).

Como vemos, a poesia da direção de fotografia, nesse filme, colabora na ideia da passagem do tempo e na criação do clima proposto pelo diretor na adaptação de ambiente – do frio original da obra literária para o calor do espaço nordestino –, tendo como similaridades geográficas, no entanto, suas amplidões desérticas, também representadas nas imagens do filme pela imensidão do cenário – que diversas vezes tornam os personagens pequenos, como na imagem de Tonho diante da praia. A ideia de lugar no meio do nada apresentada por *Abril despedaçado*, de uma região interiorana, de população pequena, reaparece em outros momentos do Cinema de Sertão, como em *Eu, tu, eles* (2000), *Mãe e filha* (2011), *A história da eternidade* (2014) e *Big Jato* (2016), que demonstram o espaço sertanejo como um lugar ao mesmo tempo contido e imenso – imensidão essa, como viemos reforçando, ampliada pela característica expansiva e distante da cor azul.

O sertão-mar, que exemplificamos brevemente aqui, antecede, relembramos, sua representação no cinema, desde, no mínimo, a época das grandes navegações. Pero Vaz de Caminha utilizava o termo *certão* pra se referir à ampla porção de terra que avança para longe, distante da praia, no Brasil recém descoberto. Vimos a mesma nomenclatura em referências bibliográficas a territórios do interior do continente africano em documentos antigos, conforme demonstramos na introdução dessa tese. Então, o Sertão enquanto grande porção de terra, costumava ser definido pelo que não: próximo ao litoral. Na maioria das

vezes, a oposição do mar ao Sertão nesse cinema ocorre no sentido, da busca por uma saída em direção à uma vida melhor – que antes seria para o litoral mais próximo, mas que, ao longo dos anos, com a evolução dos transportes e das cidades, passa a ser a retirada para regiões economicamente mais pulsantes, que resultam em personagens como os analfabetos para quem Dora presta o serviço de redação e envio de cartas, em *Central do Brasil* (1998), que, mesmo sem trazer a presença do mar, elabora uma representação do sonho do sertanejo que partiu da sua terra – e que dela sente saudades. Assim, o mar representa a saída, a fuga e ou a revolução. Vale citar ainda que a imaginação do mar imenso também pode convergir com a imensidão sertaneja – sendo uma observação não apenas metafórica, mas também geográfica: a caatinga parece já ter sido oceano um dia. Haveria nela, então, em sua própria gênese, essa ancestralidade marítima (CUNHA, 2011).

Outros filmes, em uma recorrência mais rara, fazem referência ao céu como lugar também almejado – sempre como uma metáfora, claro – para se abrigar. Por enquanto, trazemos as poéticas celestes de *O caminho das nuvens* (2003) e *O céu de Suely* (2006). Dirigido por Vicente Amorim com direção de fotografia de Gustavo Hadba, em *Caminho das nuvens* o céu está sempre presente em um *road movie* (Figura 28) onde uma família inteira vai da Paraíba até o Rio de Janeiro de bicicleta em busca de um emprego que pague um salário de mil reais. Essa busca era grandiosa – como o céu que a emoldura –, posto que no começo dos anos 2000 o salário mínimo custava de R\$151,00 (lei nº 9971, abril de 2000) a R\$200,00 (lei nº 10525, abril de 2002). Era a busca de um sonho que por si só já nos remete ao ar e ao direito de sonhar, excitando a imaginação aérea, leve e transcendente, contemplada por Bachelard em *O ar e os sonhos* (2001), que ao mesmo tempo contrapõe e complementa as metáforas da dureza, também propostas por ele em *A terra e os devaneios da vontade* (2013, p. 60) a respeito dos sentidos que a imagem da terra, árida e humana, pode sugerir. Essa grande jornada, registrada no filme, é movida pela vontade de saída do pai, Romão (Wagner Moura), e apoiada por sua esposa, Rosa (Cláudia Abreu), que passa a acreditar na busca do marido e, juntamente com seus filhos, embarca nessa viagem.

Figura 28 - O céu constante como força motivadora



Fonte: fotogramas extraídos do filme *O caminho das nuvens* (2003)  
Direção: Vicente Amorim Direção de fotografia: Gustavo Hadba

Aqui, no lugar do mar temos a busca por qualquer destino financeiramente melhor do que aquele de onde eles vieram, uma procura por melhores condições de vida em um lugar que possibilite maiores oportunidades de emprego. Aliás, reforçando o diálogo muitas vezes não intencional que ocorre entre diferentes obras, essa migração forja um plano de fundo que possibilita narrativas como a de *Central do Brasil*, por exemplo, narrando a existência dos nordestinos que escrevem de volta para os seus conterrâneos: cada um desses personagens teria uma história que, possivelmente, envolveria sua chegada ao sudeste em busca de uma vida melhor. Esse movimento, do Sertão à grande cidade, também pode ser visto como uma correspondência para o movimento de saída do Sertão ao mar. *O caminho das nuvens*, de certo modo, representa também a necessidade de migração relatada desde a literatura da seca, de Raquel de Queiroz a Graciliano Ramos. Desse modo, mesmo falando

do drama específico de uma família, o filme dialoga com uma realidade social histórica e coletiva. O azul celeste, sempre distante e inalcançável, reforça a amplidão dessa jornada.

Já o filme dirigido por Karim Aïnouz, *O céu de Suely* (2006), traz uma narrativa que gira em torno da rifa por um céu metafórico – que seria uma noite de sexo com a protagonista (Hermila Guedes), que ela mesma define como “uma noite no paraíso”. A direção de fotografia de Walter Carvalho adota esse céu como conceito fazendo-o presente o tempo inteiro na imagem (Figura 29), seja diretamente ou por alusão, como na reserva do terço superior vazio em cenas de interior ou na presença constante da cor azul nos elementos de cena.

Figura 29 - Céu imenso e constante



Fonte: fotogramas extraídos do filme *O Céu de Suely* (2006)  
Direção: Karin Aïnouz Cinematografia: Walter Carvalho

Dar destaque para o céu nos enquadramentos é também um recurso que sugere a amplidão do espaço sertanejo. Essa imensidão sugere ainda outro plano de sentido que não apenas as ações dos personagens, e sim seus desejos. Suely expressa sempre um desconforto por estar ali, em Iguatu, no Ceará, assim como a tensão da necessidade de se prostituir para obter algum recurso financeiro. Esse céu, então, que poderia sugerir um horizonte de possibilidades, atua de modo oposto, como se emoldurasse uma prisão imensa e deserta, sendo a liberdade da personagem limitada pelas circunstâncias do Sertão onde ela se

encontra, levando-a, no fim da história, a se evadir, cumprindo o objetivo que tinha ao realizar a rifa, que era arrecadar fundos e partir para o lugar mais distante – como o céu azul, além do horizonte – que o valor arrecadado pudesse custear.

Tanto a família em *Caminho das nuvens* quanto Suely fogem do Sertão, demonstrando que essa necessidade de saída permanece ainda nos anos 2000. No caso de *O caminho das nuvens*, no entanto, a família foge por insistência do marido e pai, que não se contenta com as oportunidades do lugar, onde não haveria possibilidade de remuneração que fosse suficiente para mantê-los. Contudo, a narrativa, sempre esperançosa, tem um tom mais leve e o céu parece estar sempre incentivando a grande jornada por eles empreendida. Veremos uma reincidência dessa narrativa celeste também no próximo capítulo, especificamente nos filmes *Por trás do céu* (2017) e *Deserto* (2016), onde o primeiro ampara a narrativa de alguém que deseja, poeticamente, alçar um voo e tanto descobrir quem está por trás do céu rindo de sua miséria quanto sair daquele lugar. No caso de *Por trás do céu*, o próprio roteiro já sugeria uma imaginação aérea como guia para sua concretização em filme, de modo que a presença do azul na paleta de cor seria tanto inevitável quanto desejada. O diretor de fotografia Azul Serra (Anexo II, 2020), responsável pela cinematografia, relata que a primeira ideia que tiveram propunha uma visualidade onde apenas o céu tivesse cor e todo o restante da imagem estivesse em branco e preto. Esse conceito, contudo, não foi executado exatamente dessa forma, mas a visualidade dos ambientes terrestres cinzentos e do céu sempre presente e vibrante se manteve, como veremos logo mais. Já sobre *Deserto*, o diretor de fotografia Rui Poças (Anexo I, 2020), revela que estaria impedido de mostrar demais a porção desértica da terra, onde havia, devido às chuvas que ocorreram antes das filmagens, uma vegetação verde que destoaria do roteiro. Como solução, optaram então por valorizar o céu, que também viabilizava essa ideia de extensão territorial.

## 2.5. Uma essência intertextual

Se as gerações de 22, 30 e 45 se expressaram através da **literatura** [...] a expressão por excelência do momento nacional é o **cinema**.

Glauber Rocha, [1965] 2004

Em diversos momentos nessa tese viemos trazendo o aspecto da intertextualidade. Nesse tópico, nos dedicaremos rapidamente a ela, que compreendemos como inerente ao gênero do Cinema de Sertão. A profusão de histórias que ampara a ideia de Sertão-mar que acabamos de citar demonstra bem as conexões que se constroem, conscientemente ou não, quando se cria um filme. Em *A intertextualidade*, Tiphaine Samoyault (2008, p. 74) enuncia: “a literatura só existe por que já existe a literatura. [...] O desejo da literatura é ser literatura”. Podemos, com certa segurança, fazer a mesma afirmação a respeito do cinema. O próprio Cinema Novo buscava um “cinema-cinema”, conforme sugeria Miguel Borges (SANTOS, 2016, p. 47), reforçando essa ideia de Samoyault, que, apesar de estar relacionada especialmente com a literatura, pode ser adequada às mais diversas formas de linguagem: todo texto, em toda forma de expressão, é potencialmente um intertexto, por existir dentro de uma linguagem, de uma gramática e de uma história, às quais, inevitavelmente, se refere. Para Kristeva (2012, p. 167), essa noção intertextual parte da introdução do pensamento dialógico de Bakhtin na teoria literária. Segundo ela, Bakhtin seria quem teria primeiro concebido a ideia de que “todo o texto se constrói com mosaico de citações” e de que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Nesse capítulo, trazemos essa ideia de intertextualidade, que alicerça a observação do diálogo entre essas obras de cinema e outras formas de expressão, identificando-a também como, além de categoria, um pressuposto do Cinema de Sertão.

Josette Monzani (2005), no livro *Gênese de Deus e o Diabo na terra do Sol*, faz uma pesquisa de crítica genética profunda a respeito do filme de Glauber Rocha e relata diversas origens de matéria cultural no filme: o repente, a literatura – entre Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Guimarães Rosa; reportagens, contos, manuscritos, entrevistas e poemas do próprio Glauber Rocha, acerca do Sertão e de seus personagens; letras de músicas utilizadas no longa-metragem, demonstrando que esse filme, que, como vimos, inaugura o cinema de Sertão mais crítico e politizado, contrapondo-se à produção mercadológica e comercial que *O cangaceiro* e o cinema anterior propunham, demonstra sobremaneira uma densidade da cultura sertaneja que precisa ser conhecida para ser representada, assim como o cuidado do cineasta em compreendê-la, assimilá-la e convertê-la em discurso fílmico. De acordo com Sylvie Debs (2010, p. 175), *Deus e o Diabo na terra do sol*, se destaca inclusive entre *Vidas secas* e *Os fuzis* por adaptar a “sensibilidade da cultura nordestina, essencialmente oral e musical, para a linguagem cinematográfica”,

trazendo assim uma intertextualidade com a própria realidade social sertaneja, através da expressão do repente e do cordel, amplamente presentes em sua banda sonora. A isso, soma-se ainda a referência à fé e ao messianismo, que aparece já no título, nessa presença de dois personagens emblemáticos dos temas religiosos como presença – demarcada pelo sufixo *na* – em um Sertão como terra marcada pela vida sob o calor e pela luz solar – a *Terra do Sol*. Felizmente, por ocorrer no início do nascimento desse gênero da ficção cinematográfica brasileira, o filme de Glauber Rocha é inspiração perene sobre como o cinema pode ser intermediário, complexo e responsável socialmente, estando disponível como referência e legado para todo o cinema que o sucede.

Sendo a literatura uma forma de expressão verbal que se consolida com a participação do leitor – o receptor –, que completa as lacunas deixadas pela palavra, que abstrai da imagem visual objetiva, o maior desafio do diretor de fotografia em releituras dessas origens está em quais imagens escolher para corresponder à proposta da história original. É possível lembrar o caso de Nelson Pereira dos Santos, que recebeu a negativa de Graciliano Ramos quando queria alterar componentes importantes da narrativa de São Bernardo em sua versão para o cinema (SALEM, 1996). O escritor sugeriu ao cineasta que, se assim quisesse, criasse sua própria história. Além de compreender os traços históricos e políticos que envolvem o produto original, é importante também ter a sensibilidade de enxergar as imagens ou ao menos os caminhos que o autor cria nas descrições, nas referências e nas metáforas de seus textos – como no exemplo que Edgar Moura relata sobre a adaptação de *Primo Basílio*, quando o diretor havia retirado uma cena essencialmente visual e o fotógrafo sugeriu que a incluísse de volta, argumentando que se Eça de Queirós havia se dado ao trabalho de compor aquela cena sem diálogos, apenas com imagens, seria importante preservá-la. “Na reunião, me lembro de ter dito que Juliana estaria como um cão de caça, farejando a presa já ferida” (MOURA, 2010, p. 239-240). Vemos que o cuidado em elaborar uma cena visualmente com o uso da sugestão, da literalidade, da metáfora ou da abstração onírica se estende e se torna ainda mais importante nas narrativas adaptadas, quando se está trabalhando a partir da história que alguém compôs, sendo necessário interpretar e avaliar onde modificar e onde preservar, considerando, ainda, que uma adaptação não necessariamente precise ser fidedigna.

Já que as palavras, incluindo as palavras literárias, sempre vêm “da boca de outrem”, a criação artística nunca é *ex nihilo*, mas sim baseada em textos

anteriores. Apesar da comparação perene do artista com Deus, demiurgo, criador, progenitor, ou legislador não reconhecido da humanidade, o verdadeiro papel do artista, para Bakhtin, está envolvido em interações mais modestas, humanas e sublunares. Como o que Bakhtin chama de “construção híbrida”, a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infidel”, é muito menos grave (STAM, 2006, p. 23).

*Os trapalhões no auto da compadecida* (1988), como *Luzia homem*, que vimos no tópico anterior, é um exemplo dos anos oitenta que merece ser citado quanto à relação que estabelece com a literatura, em uma abordagem poética composta pela fotografia de Walter Carvalho, que leva a obra de Suassuna para o cinema em um Sertão alegre e cômico, especialmente animado pelos personagens do consagrado grupo de comédia *Os trapalhões*. Nesse filme, Renato Aragão atua como João Grilo, Dedé, como Chicó, Zacarias como o padeiro e Mussum como Jesus Cristo. O filme traz ainda Cláudia Jimenez, como mulher do padeiro, Betty Gofman, como Compadecida, José Dumont, como Severino, Renato Consorte, como bispo, Emmanuel Cavalcanti, como padre, e Raul Cortez como o diabo, dando forma aos icônicos personagens do livro da peça nordestina. Em especial, destacamos no filme a cena da chegada dos mortos ao julgamento (Figura 30), quando vemos a luz vermelha remetendo ao inferno, enquanto a luz azul remete ao céu e pontos de luz dentro do quadro emolduram Jesus e Maria, remetendo à luz do sagrado. Temos a intensa luz, branca e clara – a luz da pureza, do divino, da onisciência, do ar – ligadas aos personagens bondosos, enquanto a luz avermelhada – a cor da carne, do pecado, do fogo – simboliza o Diabo e seus demônios. No entanto, há também a coloração vermelha no manto que cobre Jesus e no tecido da coroa de Maria. Nesses casos, o símbolo da cor se une aos objetos, indicando um sentido de reinado e nobreza, que se reforça com a tonalidade dourada das coroas e da auréola atrás dos dois tronos, compondo o cenário das santidades celestes. Na cena, vemos a chegada inusitada de Jesus sobre um cavalo branco, que a princípio pode parecer um excesso de sugestão quanto à magnitude e nobreza do personagem, mas que compõe também uma referência intertextual com o cavaleiro do juízo final, no livro do Apocalipse: “Vi então o céu aberto e aparecer um cavalo branco montado por [...] aquele que julga e combate com justiça” (APOCALIPSE segundo João, cap. 19).

Figura 30 – Luzes coloridas no Auto da Compadecida



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Os trapalhões no Auto da Compadecida* (1988)  
Direção: Roberto Farias   Cinematografia: Walter Carvalho

Esse cavaleiro, na bíblia, tem suas vestes manchadas de sangue e traz na cabeça muitas coroas. Vendo a partir dessa referência, podemos supor que haveria dela uma adaptação, que transforma as várias coroas em apenas uma e faz referência direta do cavalo branco. O manto vermelho, nesse caso, termina essa incidência, simbolizando o coração sagrado de Cristo. Essa imagem ocorre como uma licença poética coerente, visto que a cena se passa no tribunal divino, onde Jesus, ao lado de Maria, chega para julgar – como o cavaleiro *que julga e combate com justiça* – o destino dos personagens no purgatório. Cabe a ressalva de que a atmosfera que envolve o cavaleiro do apocalipse é muito mais sombria, pois relata um personagem em campo de batalha, enquanto a cena de *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* ocorre de forma serena, amparada pelo tom da comédia. Embora não seja uma atitude direta da direção de fotografia, mas da direção de arte, figurino e produção, essa referência bíblica também reforça a ideia acerca dos milênios de história que há por trás de qualquer imagem que façamos – independente da nossa vontade –, em um gesto anacrônico

que sempre alude ao passado ou a um intertexto. Após o julgamento, o filme retorna ao Sertão da terra onde ocorreria o enterro de João Grilo – que ressuscita, surpreendendo a todos que levavam o seu corpo em um cortejo fúnebre. Nessa imagem, a fotografia reforça a geografia à qual se refere e também ao tema da morte, colocando os enquadramentos cactos e cruzes em primeiro plano, com a vastidão de território desértico ao fundo, por onde caminham os personagens.

Figura 31 - Cruzes, cactos e deserto



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Os trapalhões no Auto da Compadecida* (1988)  
Direção: Roberto Farias    Cinematografia: Walter Carvalho

*Luzia Homem* e *Os Trapalhões no auto da Compadecida* ocorrem como duas das últimas presenças do Sertão no cinema antes da Retomada, quando o reencontramos em *Sertão das memórias* (dir. José Araújo, 1994); *Lamarca* (dir. Sérgio Rezende, 1994); *Baile perfumado* (dir. Paulo Caldas; Lírio Ferreira, 1997), *Corisco e Dadá* (dir. Rosemberg Cariry, 1996) e *O cangaço* (dir. Aníbal Massaini Neto, 1996), seguindo a tradição de ligar a paisagem sertaneja ao seu tema mais representativo: o cangaço, que traduzia uma luta do povo contra o Estado, ainda que com costumes e ações cruéis. O cangaço no cinema mais crítico é como um grito de alguém que precisa comer e se nega a deixar que passem fome os indivíduos da terra: – como manifesta Corisco, em *Deus e o Diabo na terra do sol*: “É o gigante da maldade comendo o povo para engordar o governo da república. Mas São Jorge me emprestou a lança dele para matar o gigante da maldade. Aqui meu fuzil, pra não deixar pobre morrer de fome”. Aqui, Corisco se apresenta como o homem de duas cabeças que investiria na tentativa voraz de consertar o Sertão: enquanto uma cabeça pensaria, a outra mataria, imbuída do espírito de Virgulino, que teria morrido, mas encarnava no corpo do

companheiro de luta. O cinema dos anos 90 retoma as narrativas dos cangaceiros de um modo muito peculiar ao que viria ocorrer nos anos que se seguem no cinema de Sertão como um todo: em um enquadramento mais próximo do personagem, mais focado na sua realidade individual, biográfica, do que na realidade total de um Sertão carente de recursos, como fazia o Cinema Novo. Não há, no entanto, um abandono da realidade social dessa geografia. Pelo contrário. É possível acompanhar através do enfoque no indivíduo o contexto social no qual ele estava envolvido e como sua presença era capaz – ou não – de modificá-la.

Em *Baile perfumado* (1997), temos a direção de fotografia de Paulo Jacinto dos Reis mesclada às imagens originais de arquivo do fotógrafo e cinegrafista Benjamin Abrahão, em consonância com o formato de documentário dramatizado, híbrido, que o filme propõe. Vale lembrar que, de certo modo, todo filme pode ser considerado um documentário – com a diferença de que alguns são documentários de registro da realidade e outros são documentários da realização de desejos, vontades de realidade – ou de verdade –, forma narrativa essa que se convencionou chamar de ficção. Essa consideração é necessária porque o filme de ficção também precisa convencer o espectador a acreditar que o que ele está vendo seria possível ou como seria se determinadas situações pudessem ser reconstituídas, como é o caso de *Baile perfumado*, ou se fossem críveis – no caso da fantasia, da magia e da ficção científica, que aparecerão em outros momentos do cinema de Sertão nos anos 2000. A intertextualidade em *Baile perfumado* se dá dentro da própria obra: o filme adapta o encontro entre Benjamin Abrahão (Duda Mamberti) e o bando de cangaceiros, mesclando imagens documentadas pelo Abrahão do mundo real e as cenas forjadas pela ficção (Figura 32) para demonstrar esse encontro e a presença forte de Lampião (Luiz Carlos Vasconcelos) e Maria Bonita (Zuleica Ferreira) no Sertão. Nessa mesclagem entre ficção e documentário, reside uma poesia no filme, seguindo o conceito da metalinguagem – quando o cinema se refere ao próprio cinema – além de, como todas as outras obras do Cinema de Sertão, fazer uma referência à própria realidade nordestina no contexto das realidades sertanejas, que antecedem ao próprio cinema.

Figura 32 – Entre o documentário e a ficção



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Baile Perfumado* (1997)  
Direção: Lírio Ferreira Cinematografia: Paulo Jacinto dos Reis

Como dizíamos, o filme precisa ser crível para ser compreendido e, assim, consolidar o ato de comunicação que estiver propondo. No caso de *Os Trapalhões no auto da Compadecida*, apesar de totalmente fantasiosa a cena do julgamento, a fotografia assume essa fantasia como conceito embasado na origem literária e na tradição visual de representação do tema religioso, e se une à direção de arte e cenografia para montar um ambiente teatral e mágico, utilizando para isso fumaça, luz e cor. Chegando ao ano 2000, temos outra releitura de Suassuna em *O auto da Compadecida* (2000), dirigido por Guel Arraes. Dessa vez, uma adaptação cinematográfica a partir da série televisiva realizada e veiculada no ano anterior – em 1999. Como pontos poéticos na fotografia de Felix Monti, podemos citar a perspectiva de João Grilo (Matheus Nachtergaele) ao voltar pra terra, quando vê do alto seu corpo sendo sepultado por seu amigo Chicó (Selton Melo): “Mas que danado é que eu tô fazendo aqui em cima? Eita! Mas que danado é que eu tô fazendo ali embaixo?”. Além dessa imagem (Figura 33), que traz o aspecto poético da subjetividade, destacamos também o uso de *chroma key* na cena do julgamento (Figura 34), onde a arte inserida traz elementos das ilustrações de cordel, representando os arquétipos de céu e inferno e contribuindo na caracterização de Maria (Fernanda Montenegro), de Jesus (Maurício Gonçalves) e do Diabo (Luiz Melo) – enquanto a fotografia de Walter Carvalho em *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1988) utilizava fumaça e luzes coloridas pra

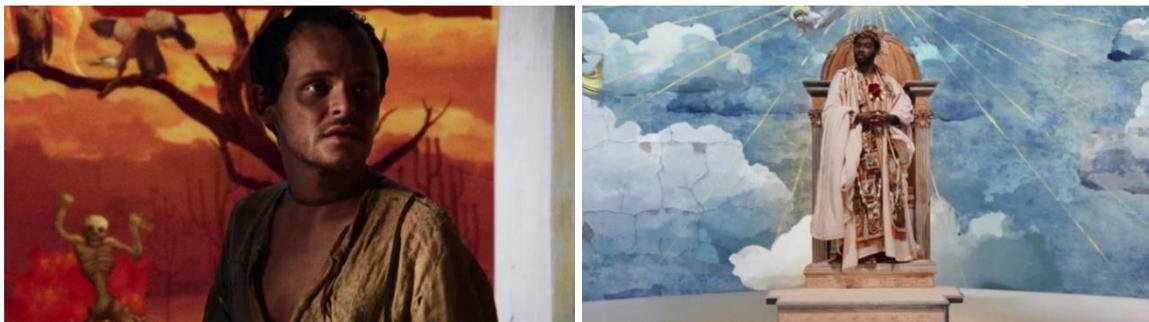
ilustrar as atmosferas de divindade e de inferno, aliadas à objetos de cena intencionalmente artesanais, elaborando um céu também fantasioso e teatral.

Figura 33 - *Mas que diacho é que tô fazendo lá embaixo?*



Fonte: fotograma extraído do filme *O auto da Compadecida* (2000)  
Direção: Guel Arraes Cinematografia: Félix Monti

Figura 34 - *Chroma key* em *O auto da Compadecida*



Fonte: fotogramas extraídos do filme *O auto da Compadecida* (2000)  
Direção: Guel Arraes Cinematografia: Felix Monti

Também nos anos 2000, alguns anos depois de *Central do Brasil*, tivemos o Sertão em outra obra de Walter Salles com a fotografia de Walter Carvalho: *Abril despedaçado* (2001) transpõe para o nordeste brasileiro do século XX uma versão da história que no original de Ismail Kadaré se passava na Albânia: “Sertão Brasileiro, 1910”, apresenta o leiteiro que abre o filme, identificado nas palavras do personagem Pacu como Riacho das

Almas, um lugar no meio do nada, em cima do chão e debaixo do Sol quente. Esse Sertão é palco do conflito entre duas famílias – cerne que o filme traz da obra literária. A aceitação da morte como sina e o conflito constante constroem a atmosfera de uma herança cultural vigente naquela região, onde os assassinatos não ocorriam como mero ato de ódio exagerado e criminoso, mas como o cumprimento da vingança exigida por uma tradição geracional, que é a *vendetta*. Ao inspirar-se na obra de Kadaré e adaptá-la para o Sertão nordestino, o filme faz uma inversão do clima da paisagem em relação à original: a região montanhosa da Albânia, descrita no livro, imediatamente insere o leitor à atmosfera fria da geografia e de uma narrativa sombria que reverbera nos personagens daquela tradição tida como maldita por Giorg, personagem central da história. “Uma parte do seu cérebro parecia congelada como os restos de neve mais à frente no caminho (KADARÉ, 2007, p.6). As primeiras páginas do livro apresentam a execução por sua parte da vingança, que desencadeia, imediatamente, o prelúdio também da sua morte.

Lá fora corria março, meio risonho, meio gelado, com aquela perigosa luminosidade alpina que só esse mês possuía. Mais tarde viria abril, ou melhor, apenas sua primeira metade. Gjorg sentiu um vazio do lado esquerdo do peito. Abril desde já se revestia de uma dor azulada... Ah, sim, abril sempre lhe causara essa impressão, de um mês um tanto incompleto. Abril dos amores, como diziam as canções. O seu abril despedaçado (KADARÉ, p. 13, 2007).

Na ambientação que Kadaré constrói, podemos conferir um conjunto de elementos que reforçam essa atmosfera fria: *neve, dor azulada, meio gelado*, apresentando também uma melancolia e um traço de tristeza ou reflexão do personagem, que aguardará por sua vez de morrer, dentro da tradição da *vendetta* na qual ele estava inserido. Por outro lado, a versão cinematográfica de Walter Salles traz na fotografia de Walter Carvalho uma imagem para o calor, em um movimento que percebe como aquela tradição poderia ocorrer em qualquer lugar do mundo onde houvessem “cobrança de sangue e lutas de família” (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 79) – mobilidade narrativa essa reconhecida pelo próprio Ismail Kadaré, em conversa com o diretor do filme. Salles deseja compor para o longa uma ideia de caldeira, de lugar quente e escaldante, sendo essa visualidade expressada especialmente nas cenas da casa de rapadura, como a tradução da visão do cineasta observada por Desbois (2016, p. 427) como uma “antecâmara do inferno”. A direção de fotografia colabora nessa missão elevando os contrastes e fazendo filmagens no período do meio do dia – embora isso não seja predominante ao longo do filme. Pelo contrário: a maior

parte da história é contada sob a luz mais horizontalizada dos começos das manhãs e finais de tarde. Mesmo nas cenas da noite, por situar o Sertão ermo e arcaico datado em 1910, ainda se mantém a ideia de calor, promulgada pela imaginação do fogo, contido nas tochas, lampiões e castiçais que iluminam as cenas, assim como pelo fenômeno da estiagem, que só é rompido quando ocorre a chuva, no final do filme, ambientando o clímax triste do assassinato de Pacu, por engano, no lugar de Tonho, que deveria ser o verdadeiro alvo naquele momento. Há também uma ideia de tempo guiada pela direção de fotografia através de imagens ritmadas, pendulares (Figura 35) – como o tique-taque de um relógio, como se cada imagem fosse um metrônomo, narrando o ritmo e a passagem do tempo, transpondo a fala do cego patriarca da família Ferreiros: “tá vendo aquele relógio ali? Cada vez que ele fizer mais um, mais um, mais um, ele vai tá te dizendo, menos um, menos um...”.

Figura 35 - Imagens ritmadas



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Abril despedaçado* (2001)  
Direção: Walter Salles Cinematografia: Walter Carvalho

Essa oscilação interna das imagens pode ser notado no balanço do corpo e no som em cada passo das caminhadas, no pêndulo do balanço onde Pacu (Ravi Ramos Lacerda) brinca; na bolandeira, que gira no sentido anti-horário; assim como na passagem do tempo, que notamos pela mancha de sangue na camisa que escurece ao longo dos dias, definindo a duração da trégua entre as famílias (Figura 36), em uma adaptação coerente à narrativa do livro: “Dizia-se que quando as manchas de sangue na camisa começavam a amarelar, era indício seguro de que o morto se sentia atormentado pela demora da vendeta” (KADARÉ, p.14, 2007).

Figura 36 – A mancha de sangue e a passagem do tempo



Fonte: fotograma extraído do filme *Abril despedaçado* (2001)  
Direção: Walter Salles Cinematografia: Walter Carvalho

Outra metáfora à passagem do tempo e dos ciclos ocorre na cena em que Tonho (Rodrigo Santoro) move a corda onde Clara (Flávia Marco Antônio), pedindo a ele que movimente cada vez mais rápido, gira em um movimento acrobático. Nessa cena, há o resultado visual proporcionado pela técnica da câmera desde a velocidade do obturador até o lugar onde ela se posiciona: a velocidade padrão da filmagem de cinema em película, por volta de 1/48s em uma filmagem de 23,976 quadros por segundo, proporciona nos planos estáticos sobre um objeto em movimento a sensação de fluxo do corpo que se move, a tal ponto que apenas vemos um rastro de sua mobilidade na imagem, onde a cena objetiva cede espaço a subjetividade a experiência do tempo, da transformação e da deformação das coisas, assim como a força de Tonho movendo a ação de Clara. O registro do tempo também é pontuado pela passagem do dia para a noite, o que sugere que ambos os personagens permaneceram um período prolongado naquele momento lúdico.

Figura 37 - O giro e a passagem do tempo



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Abril despedaçado* (2001)  
Direção: Walter Salles Cinematografia: Walter Carvalho

Se imaginarmos esse instante filmado com outros recursos – com uma velocidade de obturação maior e *frame rate* mais elevado, utilizando 60 ou 120fps – perceberíamos que seria possível registrar aquela imagem com um modo de lirismo que entoaria a dilatação do tempo e a nitidez de cada movimento, quando essa quantidade mais alta de quadros fosse convertida no efeito de câmera lenta. A escolha, no entanto, por registrar o rastro de movimento e posicionar a câmera em *plongée*, atada à mesma corda onde a trapezista gira trazem mais que a beleza visual:

O fato de a câmera-corpo estar presa na corda faz com que seu movimento seja impulsionado pela mesma força que move a atriz/personagem Clara, que diegeticamente corresponde à força de Tonho. Como as imagens captadas são afetadas por essa força, elas apresentam a inscrição do tempo na imagem. O resultado dessa operação, ao mesmo tempo técnica, plástica, poética e narrativa, é um momento de grande lirismo (CALHADO, 2021, p.65).

Essa imagem sem nitidez, que chega a dissolver o corpo da personagem que gira vertiginosamente pode ser interpretada também como um dos elementos da ideia de circularidade presente no filme, com a repetição de ideias de ciclo, que vemos nas imagens pendulares e ritmadas, aludindo também aos ciclos de vingança da vendeta, principal elemento que o filme adapta da obra de Ismail Kadaré. Outro filme dos anos 2000 que também transpõe a relação com o tempo na narrativa a partir de uma obra literária é *A Máquina*. Adaptado da peça de teatro e do livro homônimo de Adriana Falcão (2005). No cinema, também com cinematografia de Walter Carvalho, o filme assume o conceito do faz de conta em suas imagens, utilizando diversos dos elementos que estamos elencando nessa listagem sobre itens que reforçam a forma do Cinema de Sertão como gênero: além da intertextualidade, da qual tratamos agora, temos também o discurso indireto livre e a chuva, vistos nessa tese em seus respectivos tópicos. *A máquina*, assume o que Walter Carvalho (2006), em entrevista concedida para o *making of* do filme, chama de estética do faz de conta. O filme consolida um processo de criação visual total, compondo do zero uma paisagem sertaneja dentro do estúdio (Figura 38), com total controle de cenografia, atuação, iluminação e arte, elaborando uma abordagem estética que reforça o pressuposto do personagem Antônio (Gustavo Falcão) como filho do tempo, em uma abordagem que dialoga com o próximo tópico que veremos, a respeito do discurso indireto livre. Trata-se de um filme nos moldes do que vimos na composição da visualidade teatral de *Os trapalhões no Auto da Compadecida* (1986) e em narrativas televisivas como *Uma mulher vestida de sol* (1994), *Hoje é dia de Maria* (2005) e *A pedra do reino* (2007). Aqui, o tempo é uma metáfora que a direção de fotografia utiliza como conceito, expressando-a em diferentes momentos do filme com plano-sequências que registram a passagem do dia e das horas, onde tudo muda ao longo de planos sem cortes: a iluminação, as ações dos atores, os elementos da paisagem, sem recorrer ao recurso de aceleração imagem filmada – *time lapse* –, artifício mais simples e comum nesses tipos de passagens.

Figura 38 – O controle do tempo / O Sertão dentro do estúdio



Fonte: fotogramas extraídos do filme *A máquina* (2006)  
Direção: João Falcão Cinematografia: Walter Carvalho

Para Storaro, qualquer imagem que façamos carrega, querendo nós ou não, no mínimo 2000 anos de história. O diretor de fotografia Walter Carvalho (2010) ilustra isso ao relatar o passado das imagens de costas – como a de Luzia em frente ao mar. Carvalho lembra que, quando resolvemos colocar um personagem de costas para a câmera, estamos reproduzindo um ato similar ao de Giotto, em *A lamentação de Cristo* (1306). Assim, por sutil que seja, as imagens de um filme podem ter sua atitude poética elevada de acordo com a quantidade de imagens que evoca. Luzia, sobre o cavalo, de frente para o mar e de costas para a câmera estabelece uma intertextualidade com essa transgressão de Giotto – mesmo incidentalmente –, assim como ressignifica a primeira intertextualidade que propõe, que é a adaptação direta da literatura, da obra de Domingos Olímpio, utilizando a liberdade criativa e a licença poética para contrapor-se à sua principal obra de referência e mudar o destino da

personagem, retirando dela a morte que a encontra no livro, dando-a o prolongamento da vida na imagem esperançosa diante do oceano, após atravessar uma vida inteira repleta de conflitos. A intertextualidade no cinema de Sertão também ocorre de forma explícita em diversas outras obras, como as já citados *Vidas secas* e *A hora e a vez de Augusto Matraga* – que possui duas versões, uma dos anos sessenta e uma de 2013, que será analisada no próximo capítulo –, ao lado de *Big Jato* (2016), adaptado do livro homônimo de Xico Sá (2012), *Faroeste Caboclo*, trazendo uma interface com a famosa música de Renato Russo, e *Entre irmãs* (2017), adaptado do livro *A costureira e o cangaceiro* (PEEBLES, 2017). Trataremos dessa última no capítulo 4 - *Atuação da Paisagem*, enfatizando o papel do cenário sertanejo na transposição dessa história para o cinema. Diante de tantas recorrências, além da referência – também um intertexto – que faz o tempo inteiro às realidades sertanejas, podemos considerar como característica essencial – um pressuposto – a intertextualidade do gênero cinematográfico que estamos propondo.

## 2.6. O discurso indireto livre

Esse tal amor é somente de ficção, Carina. E é muito diferente desse negócio aqui **que eu sinto**, [...] que eu não encontro nome nem outras palavras existentes, e que não tem som nem letra escrita que explique como ele é exagerado.

Fala do personagem Antônio, no filme *A Máquina* (2006)

Nesse capítulo, articularemos principalmente o conceito de discurso indireto livre, via Pasolini (1982), demonstrando sua existência como forma de demonstrar os sentimentos desejos e anseios dos personagens como instrumento de poesia nesse Cinema de Sertão. Pasolini define a *narração livre indireta* como “a imersão do autor no espírito do seu personagem, e, portanto, a adoção por parte do autor não apenas da psicologia de seu personagem, mas também de sua linguagem” (PASOLINI, 1970, p.23, *tradução nossa*<sup>16</sup>). A câmera posicionada pela perspectiva do personagem coloca tal instante totalmente imbuído do espírito desse personagem, posto que tudo que se vê na imagem estará reagindo a sua

---

<sup>16</sup> Do original: “la inmersión del autor en el ánimo de su personaje, y por consiguiente la adopción, por parte del autor, no sólo de la psicología de su personaje, sino también de su lengua” (PASOLINI, 1970, p.23).

presença e sendo visualizado como se fosse diretamente através dos seus sentidos. A tela do cinema, assim, coloca o espectador a olhar diretamente através da janela que é o olhar do personagem. Savernini (1999), ainda sobre a teoria de Pasolini, aponta que objetividade e subjetividade existem e convivem em qualquer filme, de modo que o que o cinema de poesia faz é reforçar essa ambiguidade.

No tópico anterior, falamos sobre *A máquina* (2006) partindo da perspectiva da interface que o filme estabelece com a obra que adapta. Iniciamos o tópico atual também com essa mesma obra para evidenciar como diferentes elementos da linguagem cinematográfica são utilizados para veicular coisas impalpáveis como os sentimentos, desejos e anseios de seus personagens. Nesse filme, a construção do Sertão no estúdio já introduz a ideia de um espaço grande, porém também contido – no caso, confinado no local de filmagem. Esse confinamento da paisagem pode ser visto como um traço da vontade da personagem Carina (Marina Ximenes) sair de Nordestina, sua pequena cidade natal, e descobrir o mundo. Já no começo do filme, quando aparece a protagonista da história, vemos-na apresentada sob o arquétipo da mocinha, transitando sobre uma maquete de sua cidade em uma imagem poética que sugere como aquele lugar é pequeno para os seus desejos e ela, gigante para aquele lugar. Tão grande que não se sente mais como alguém que caiba ali, conforme é expressado também verbalmente no livro:

É claro que não queria querer ir embora, se pudesse mandar em seu querer, se fosse possível desenhar o mapa do mundo todinho de novo, se pudesse inventar outra geografia [...]. toda vez que se enfeitava toda pensava pra que tinha se enfeitado se aquela festa era de mentira e pra que ir à tal festa se as noites em Nordestina nunca vogavam. Falou ainda que se não quisesse ser pra sempre um arremedo de gente gastando seus arremedos de dias numa vida arremedada, tinha que passar para o outro lado, pois à vera, à vera mesmo, era da risca pra lá que tudo acontecia de verdade (FALCÃO, 2006, P. 40).

Esse sentimento de lugar que onde ela já não cabia é transmitido dentro do filme por meio de algumas sutilezas, como as casas construídas em proporção por volta de 20% menor que a de uma construção convencional, conforme também revela Walter Carvalho (2006) sobre o trabalho da direção de arte conduzido por Marcos Pedroso. Além dessa subjetividade dos desejos de Carina, que influenciam até mesmo a construção do cenário (Figura 39), outro elemento que ocorre como representação de uma subjetividade livre indireta é a ideia de tempo, que aparece na narração da história, apresentando Antônio como filho do tempo, e em momentos como a chegada da chuva que interrompe o choro entoadado

pelo personagem desde seu nascimento. Essa ideia de controle do tempo, como vimos no tópico anterior, foi bastante traduzida por Walter Carvalho no controle das luzes e dos elementos dentro do estúdio, que poderiam fazer, conforme sua vontade, anoitecer, amanhecer e, até mesmo, chover no Sertão. Essas sutilezas podem ser percebidas como elementos para a composição do discurso indireto livre, que Pasolini demonstra como elemento base de uma cinematografia poética. Esse discurso indireto livre faz parte da ideia de uma forma fílmica por meio da qual se vê algo, em princípio sob a perspectiva de um personagem, permitindo perceber sua interioridade, seus sentidos, sentimentos, anseios, angústias e desejos. Todo filme modula a intercalação de imagens mais objetivas, explícitas, ilustrativas, explicativas – de prosa - e imagens subjetivas – de poesia – onde se sugere um ponto de vista, um lugar de ver, um sentido além do referido na imagem, uma alegoria ou mesmo um discurso metafórico. A representação da subjetividade em relação a um personagem, no entanto, como o próprio Pasolini destaca (1982), não precisa estar necessariamente associada a uma câmera no lugar dos seus olhos ou sobre seus ombros – compondo a posição de câmera definida pela linguagem clássica do cinema (MASCELLI, 2010) como POV, ou *point of view* -, mas propor modos de imagem e uso de códigos diversos para a associação de uma experiência direcionada pela imagem: um desfoque de fundo e a pequena profundidade de campo pode isolar o personagem em meio à paisagem, enquanto uma grande profundidade de campo pode explicitar uma quantidade caótica de informação que cerca esse mesmo indivíduo. Uma paisagem hiper iluminada, como vimos no caso dos filmes do Cinema Novo, além dos contemporâneos *Cinema, aspirinas e urubus* e *Olhos azuis* – assim como *Sertânia*, que veremos adiante – sugere a sensação de calor, aridez e precariedade das experiências vividas pelos personagens, atores e diretores, por exemplo, atuando como um código que permite dizer, ver e sentir *por meio* de alguém – por isso a expressão Discurso *Indireto* ou *Subjetiva Indireta*. No cinema de poesia, não vemos diretamente. Temos uma visão mediada das coisas. “É, em suma, a SIL - *Subjetiva Indireta Livre, grifo nosso* - que instaura uma tradição possível de língua técnica da poesia no cinema” (PASOLINI, 1982, p. 146).

Figura 39 - A escala do Sertão e a dimensão da personagem



Fonte: fotogramas extraídos do filme *A máquina* (2006)  
Direção: João Falcão Cinematografia: Walter Carvalho

*Mutum* (2007), dirigido por Sandra Kogut e cinematografado por Mauro Pinheiro Jr também faz um uso do discurso indireto livre que vale ser destacado. Entre os filmes que citamos até aqui, *Mutum* é o único que traz o Sertão mineiro no século XXI, adaptando para o cinema *Manuelzão e Miguilim*, obra de João Guimarães Rosa (2001). Para a representação desse Sertão, compõem a narrativa visual na perspectiva do garoto Thiago (Figura 40), interpretado pelo ator mirim Thiago Mariz, conforme evidencia Mucury (2008, p. 414): “MUTUM já começa tendo como primeiro plano uma câmera subjetiva, um lampejo do cinema de poesia de Pasolini com sua SIL [subjetiva indireta livre, *grifo nosso*]”. Em seu artigo *Campo Geral transmuta-se em Mutum*, a autora destaca ainda que essa subjetividade ocorre também de outras formas ao longo do filme, sem que a câmera seja sentida pelo espectador. Nessa imagem de abertura, contudo, para ela, “o público do cinema vê-se inserido em conjunto no lombo de um cavalo, com a câmera a enquadrar a crista do animal, enquanto se sente o sacolejo do trote”.

Figura 40 - O Sertão pela perspectiva de uma criança



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Mutum* (2009)  
Direção: Sandra Kogut Cinematografia: Mauro Pinheiro Jr

A câmera subjetiva ocorre de modo poético também em outros momentos do cinema de Sertão, dos quais citamos por ora a câmera em ponto de vista no começo de *Quelê do Pajeú* (1969), dirigido por Anselmo Duarte e cinematografado por José Rosa, e ao longo de todo o filme em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2006, dir. Karin Aïnouz e Marcelo Gomes), onde a cinematografia de Heloísa Passos é realizada toda na perspectiva do personagem, do seu olhar; por meio das câmeras que ele carrega para documentar o Sertão ou por uma câmera externa que acompanha seu trajeto, sem, no entanto, em momento algum, mostrar seu corpo ou sua face. Em *Quelê do Pajeú*, no começo do filme, (Figura 41): temos uma câmera subjetiva que cumpre a função de ocultar o rosto e a identidade do personagem que abusa sexualmente de Marizolina (Elisângela Vergueiro), irmã do protagonista, e rende sua mãe (Anita Esbano), que não consegue evitar o estupro da filha. Essa câmera subjetiva no começo do filme aguça a curiosidade do espectador, que entra na jornada do herói, que sairá à procura do vilão (Jece Valadão). Temos também o ingresso do protagonista no cangaço, registrado em enquadramentos amplos de cavalgada, remetendo às caravanas do faroeste norte-americano, tomando o *western* como referência e demonstrando o sentimento expansivo de Quelê (Tarcísio Meira) ao ingressar o bando, iniciando uma nova e grande jornada.

Figura 41 – A câmera subjetiva e os enquadramentos à distância



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Quelé do Pajeú* (1969)  
Direção: Anselmo Duarte Cinematografia: José Rosa

Não queremos dizer, no entanto, que *Quelé do Pajeú* seja completamente um filme de poesia – pelo contrário, se trata exatamente de uma obra de primor técnico pensada principalmente para o mercado, predominando uma linguagem comum às obras de ficção comerciais e predominantemente de prosa –, mas que, nesse filme, o elemento da câmera subjetiva, em primeira pessoa, atua de modo poético fundamental para a criação do mistério que conduz toda a narrativa. Outro elemento poético pode ser percebido no plano aberto ao final do filme, que, assim como o *close* na redenção do personagem reforçam a trajetória do herói e sua grande transformação. A paralização da imagem, borrada, marca no desfecho da história o registro turvo de um instante em movimento, sugerindo a jornada que o personagem percorrerá em seu novo papel, dentro do próprio Sertão, fazendo com que a história pareça se prolongar para além do tempo fílmico, após a subida dos créditos.

*Viajo porque preciso, volto porque te amo*, traz imagens que simulam o registro por um cinegrafista amador. Câmera trêmula, enquadramentos desequilibrados, imagens desfocadas, como se captadas por alguém sem o domínio da técnica formal, preocupado principalmente com o ato de registro das cenas e menos com sua estética. Essa proposta é

apresentada já no começo do filme, quando José Renato, geólogo e personagem principal, em voz over (Iranthir Santos), faz uma listagem dos equipamentos que leva consigo:

Mochila para carregar amostras; soro antiofídico com as seringas hipodérmicas; martelo; bússola geológica, caderneta de campo quadriculada; lupa de bolso 8x; lápis fitográfico; trena de dois metros e ímã; estereoscópio de espelho; cantil; ácido clorídrico diluído; transferidor e compasso; mira, escalímetro, planímetro, curvímetro, altímetro; máquina fotográfica; **câmera super-8 e câmera digital**; carregador de bateria; lanterna; lâmina, canivete, facão.

Os utensílios levados pelo personagem são relacionados com sua profissão e com a atividade que desenvolve ali, no Sertão nordestino. Entre esses equipamentos, leva três dispositivos de captação de imagem: máquina fotográfica, câmera super-8 e câmera digital. Essa apresentação – que se dá logo no começo do filme e propõe uma visão implícita de subjetividade, ocultando sempre o sujeito, mesmo que às vezes não seja possível afirmar que algumas imagens teriam sido realizadas por ele – concede ao espectador uma experiência de ver o lugar através dos olhos de um sujeito oculto no filme, ou através de sua perspectiva.

Dia 2: pesquisa geológica das estruturas tectônicas para implantação do canal de águas ligando a região do Xexéu ao Rio das Almas. Tempo de duração da viagem: 30 dias. Estou na BR 432, km 45. O clima da região é árido; o terreno terciário. Argilas de calcário compostas por arenitos, siltitos e conglomerados ferruginosos de coloração vermelho-arroxeadada e idade cambriana. A região se chama Varzinho. Apesar disso não vejo nenhuma várzea. São 12 horas da manhã. Aproveito o trabalho de mapeamento pra fazer contato com os poucos habitantes.

Esse relato, em forma de diário, deixa subentendido que os equipamentos de filmagem que carrega atendem ao propósito de documentar esse trajeto, não limitando os registros às anotações em cadernos ou papeis. Supondo que o filme poderia ser, por ventura, o resultado do trabalho de campo realizado pelo geólogo – embora saibamos que se trate de uma obra de ficção construída para que se pareça com um diário –, imediatamente justificase a feição amadora, distante do cinema formal e mais próxima de um cinema documental despretenso (Figura 42). Isso se dá dentro do filme na estética de uma imagem precária e, assim, alinhada à narrativa proposta e também com a ideia do discurso indireto livre e da subjetiva indireta livre. Com essa imagem precária, o filme faz um registro cru do Sertão e usufrui do formato de *road movie*, nos levando a adentrar tanto a história quanto a paisagem juntamente com seus personagens e, pela perspectiva deles, a conhecer esses espaços. Esse tipo de estética, nesses casos, coloca o espectador em contato próximo com uma experiência

de vivência, de estar nos lugares e circunstâncias enunciados pelas histórias que estão sendo contadas.

Figura 42 - Diário de viagem de um geólogo



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009)  
Direção: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz Cinematografia: Heloísa Passos

Essa ideia de subjetividade, que ocorre na perspectiva individual em *Mutum* (2007), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) e em filmes posteriores, como veremos em *Filho de boi* (2020) e *Pacarrete* (2019), por exemplo, se expressa ainda nos filmes *Caminho das nuvens* (2003), *Céu de Suely* (2006), que vimos anteriormente, e em *Por trás do céu* (2016), que será visto no próximo capítulo, utilizando não a câmera subjetiva ou em ponto de vista, mas o elemento do céu como representação dos anseios de seus personagens. O discurso indireto livre esteve presente também em *Deus é brasileiro*, acompanhando os personagens Deus e Taoca durante todo o tempo. Como vimos, o visual polido do filme e a beleza exuberante das paisagens atuam como elemento que valorizam a criação divina de Deus. Ao final do filme, uma postura mais objetiva desse discurso indireto livre ocorre quando Deus vai embora da terra e vemos uma cena transcendental registrada do alto, como se estivesse sendo vista do céu: o plano que encerra o filme mostra do alto Madá (Paloma Duarte) e Taoca (Wagner Moura) abraçados dentro de uma canoa, enquanto ocorre na água uma movimentação mágica dos peixes (Figura 43). A cena, com auxílio da computação gráfica, é também uma demonstração das possibilidades que as tecnologias digitais

trouxeram no começo do novo século, permitindo a introdução de elementos na imagem que não poderiam ser facilmente orquestrados pela direção convencional de cena. Seria inviável coordenar um cardume em movimento circular perfeito, como o que o plano registra. Tampouco seria concebível ordenar essa movimentação em sinergia com o movimento da canoa, que também gira, enquanto a câmera se afasta e revela também o reflexo da lua na água, que oscila em pequenas marolas. Isso demanda também um planejamento do modo da captação, através do uso de *chroma-key* para posterior inserção da animação gráfica digital, demonstrando também que a subjetividade livre indireta, enquanto conceito, pode contar com os mais diferentes e diversos recursos da linguagem cinematográfica para elevar o êxito da poesia no filme.

Figura 43 – Deus voltou para o céu



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Deus é Brasileiro* (2003)  
Direção: Cacá Diegues   Cinematografia: Affonso Beato

Encerramos esse tópico lembrando que, embora tenhamos destacado essas obras específicas do Cinema de Sertão para demonstrar uma recorrência do discurso indireto livre, esse núcleo poético está presente em diferentes níveis nas mais diversas obras do gênero. Como lembra Buñuel (1983), em todos os filmes, bons ou maus, a poesia luta para se manifestar. A subjetividade é também um dos elementos do cinema de poesia teorizado e praticado por Pasolini, sendo um dos recursos que compõem um discurso indireto livre por meio da câmera, que atua ativamente na narrativa: “Os filmes em que se pode observar a tendência para um *cinema de poesia* caracterizam-se pela existência de uma personagem

central que domina a narrativa de tal forma que esta *parece* representar a sua subjetividade” (Savernini, 1999, p. 47).

## 2.7. A chuva e o clima da narrativa

Sentado à mesa, iluminado pela luz alaranjada das lamparinas, junto ao seus pais e ao irmão Tonho, o menino Pacu olha para a janela. Vê a paisagem ao fim da tarde e um pássaro, que voa, partindo de um galho seco. “**Vai chover**”, diz o garoto. Seu pai discorda: “Vai chover nada. Não é mês de chuva”. “**Eu sei que vai chover**”, confirma o garoto.

Trecho de cena do filme *Abril despedaçado* (2001)

Não poderíamos deixar de trazer, mesmo que brevemente – até porque não é tão constante quanto outros elementos poéticos - a ocorrência da chuva nas obras do Cinema de Sertão, onde esse fenômeno tão desejado na vida cotidiana do sertanejo pode ter diferentes significados entre uma narrativa e outra. Veremos aqui os casos de *Abril despedaçado* e *A máquina*, dois filmes que já citamos diversas vezes a respeito de outros elementos poéticos. No primeiro, “o desfecho de Walter (Salles o diretor, *grifo nosso*) previa, em primeiro lugar, chuva no Sertão. O que representava uma grande dificuldade para produção: a contratação de efeitos especiais caros” (BUTCHER, 2002, p. 174). A chuva na última noite de *Abril despedaçado* (Figura 44) vem marcar três eventos importantes: o momento em que Tonho teria “conhecido o amor com Clara” (BUTCHER, 2002, p. 175); a decisão de Pacu (Ravi Ramos Lacerda), o irmão mais novo, em amarrar no braço a faixa que identificava Tonho como o próximo alvo da vendeta; e o instante em que Matheus (Wagner Moura), o assassino da vez na família dos Breves, alveja a criança. “Doze carros-pipas por dia alimentavam as vinte torres de tinta e cinco metros de altura que constituíram parte do equipamento da equipe de efeitos especiais [...]. Cerca de noventa mil litros d’água foram usados nessa etapa da filmagem” (BUTCHER, 2002, p. 175). A questão técnica, contudo, de acordo com Pedro Butcher no livro *Abril despedaçado*, que narra os bastidores do filme, não era o maior problema. A chuva falsa dava certo. A principal preocupação do diretor era com a decupagem da cena, que resultou na apresentação dos três eventos que acabamos de citar durante a mesma tempestade. Na confusão e na condição hostil da chuva na noite escura do

Sertão, o assassino da vez perde seus óculos, o que reforça a justificativa para ter alvejado a pessoa errada – apesar de Pacu também ter assumido conscientemente o destino que deveria ser do seu irmão. A chuva cessa e Tonho, diante da morte do mais novo, decide partir, quebrando o ciclo de vinganças.

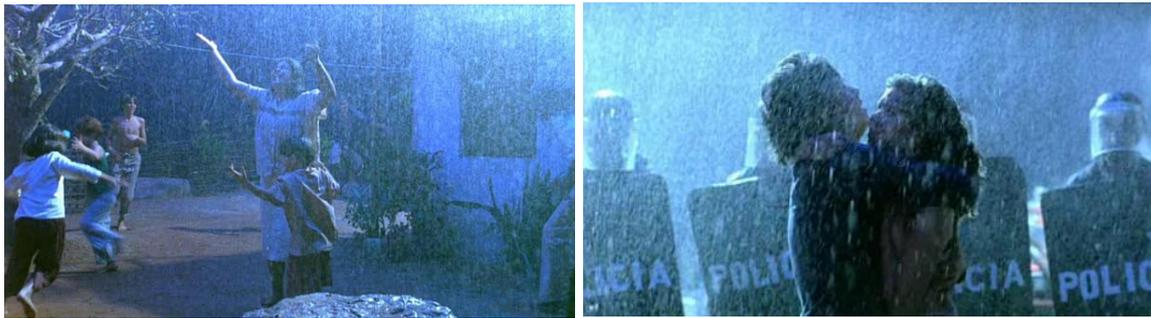
Figura 44 - A chuva e a tocaia em *Abril despedaçado*



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Abril despedaçado* (2001)  
Direção: Walter Salles Cinematografia: Walter Carvalho

Em *A máquina*, a chuva também ocorre como elemento poético em dois momentos importantes (Figura 45): [1] quando faz cessar o choro de Antônio, citado anteriormente como elemento que demonstra a subjetividade do personagem como filho do tempo. Será também sob a chuva que acontecerá [2] a separação do personagem e sua amada, após uma falha na sua pretensa viagem no tempo, quando ele é preso e tachado como louco.

Figura 45 - Chuva em um Sertão dentro do estúdio



Fonte: fotogramas extraídos do filme *A máquina* (2006)  
Direção: João Falcão Cinematografia: Walter Carvalho

A chuva ocorrerá também de forma relevante, entre os filmes contemporâneos que observaremos no próximo capítulo, a respeito da poesia na direção de fotografia nos filmes da última década, no trágico final de *A história da eternidade* (2016), como elemento de transformação em *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2013) e como expectativa e busca em *Reza a lenda* (2016). Ademais, a ausência da chuva também é, claro, um elemento constante no Cinema de Sertão que, predominantemente árido, tem a seca como um de seus pressupostos, dando continuidade à tradição de imagens que a literatura iniciou sobre esses territórios. Embora diversos relatos de produção tragam o encontro com a flora verdejada nos momentos de filmagem, a estiagem segue vigente no Sertão, amparando o que grande parte desse cinema vem demonstrar: cenários extensos, vegetação parca, terra seca, pouca água e a realidade árida de seus habitantes.

## 2.8. O Sertão em plano geral

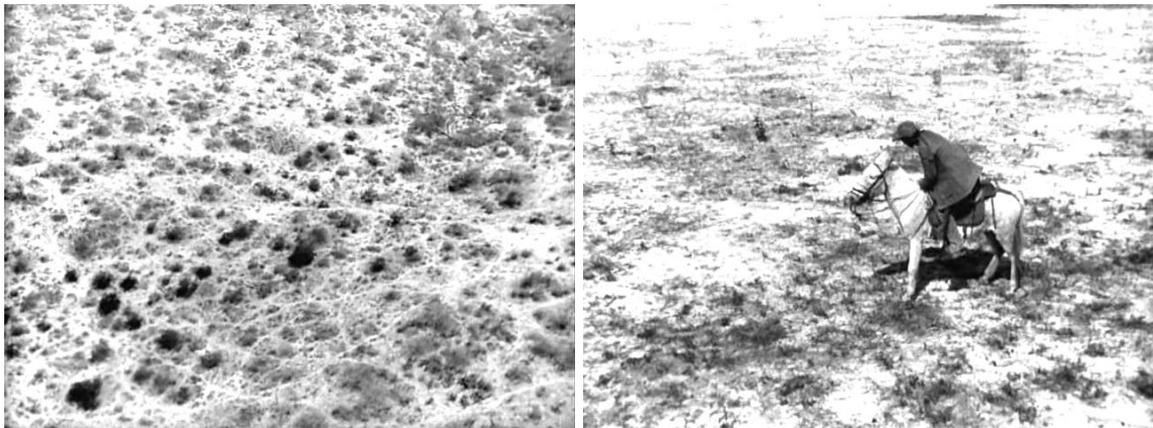
Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da **caatinga rala**.

*Vidas secas*, Graciliano Ramos (2013)

O plano geral certamente é um dos atributos mais característicos do Cinema de Sertão. Como no *western* (2010), gênero com o qual possui semelhanças especialmente pela ampla e desértica extensão territorial retratada em espaços naturais, suas paisagens já fazem parte do imaginário popular e já vinha sendo construída há muito tempo, especialmente pela literatura. Quem tivesse contato com a literatura de Euclides da Cunha, Raquel de Queiroz ou de Graciliano Ramos já teria excitado essa imaginação, que reverbera ao longo dos anos até os dias atuais, como vimos no tópico a respeito da intertextualidade. O filme *Vidas secas* (1961) traz na imagem de abertura um plano distante que mostra a família se movendo como pequenos pontos no horizonte, sugerindo o tamanho e a aridez da jornada que haviam percorrido até ali. *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964) traz em sua primeira imagem um sobrevoo panorâmico (Figura 46) mostrando a imensidão do território de vegetação parca e terra seca. Mesmo *O cangaceiro*, em suas duas versões – a de 1953 (Figura 47) e a de 1996 (Figura 48), traz planos gerais para apresentar a jornada do cangaço no amplo Sertão. Vemos imagem similar na sequência abertura de *Guerra de Canudos* (dir. Sergio Rezende; df. Antônio Luiz Mendes, 1997), onde o enquadramento também apresenta essa ideia de imensidão da jornada (Figura 49) representada visualmente pela caminhada sobre o monte, em contraluz, no final do dia, além de mostrar uma quantidade significativa de pessoas que acreditam em Conselheiro (José Wilker) e o seguem nas peregrinações pelo Sertão. *Guerra de Canudos* também traz, na primeira imagem do filme, uma panorâmica da paisagem que, de acordo com o diretor Sérgio Resende (1997), em comentários feitos para os extras do filme como referência ao capítulo *A Terra*, de *Os Sertões* (CUNHA, 2011). Além da abertura, introduzindo a vastidão do território e dessa imagem de Conselheiro (José Wilker) e seus seguidores em contraluz no horizonte, o filme traz ainda sua versão de outra imagem recorrente em cenas de encerramento do Cinema de Sertão (Figura 50): em plano geral, temos duas irmãs, Luiza (Cláudia Abreu) e Tereza (Dandara Guerra) rumo ao horizonte após o fim da guerra e a destruição do acampamento. A cena sugere o porvir incerto das personagens e reforça a paisagem como palco ativo da história que acaba de ser mostrada e de tantas outras que virão. Isso é emblemático por se tratar de uma narrativa em torno de acontecimentos datados no final do século XIX. Essa imagem da caminhada aponta para o futuro – tanto das personagens quanto do próprio povo sertanejo. Não há, contudo, a imagem esperançosa do mar. O destino do povo sertanejo, nesse filme, segue árduo, seco e incerto,

como a paisagem representada na tela – similar, nesse sentido, à imagem final de *Vidas Secas*, que vimos anteriormente. Aliás, sobre o porvir, *Guerra de Canudos* não é um filme sobre o cangaço, mas sobre algumas das circunstâncias pelas quais ele surgiria. Nesse e em tantos outros planos finais do Cinema de Sertão vemos uma ideia de etapa a ser vencida e das intensas condições de vida às quais são submetidos esses habitantes, que se veem limitados e pequenos em um espaço tão amplo, árido, hostil e vazio.

Figura 46 - O Sertão, deserto e árido, visto do alto



Fonte: fotograma extraído do filme *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964)  
Direção: Glauber Rocha Cinematografia: Luís Carlos Barreto

Figura 47 - Cangaceiros cruzando o horizonte (abertura e encerramento)



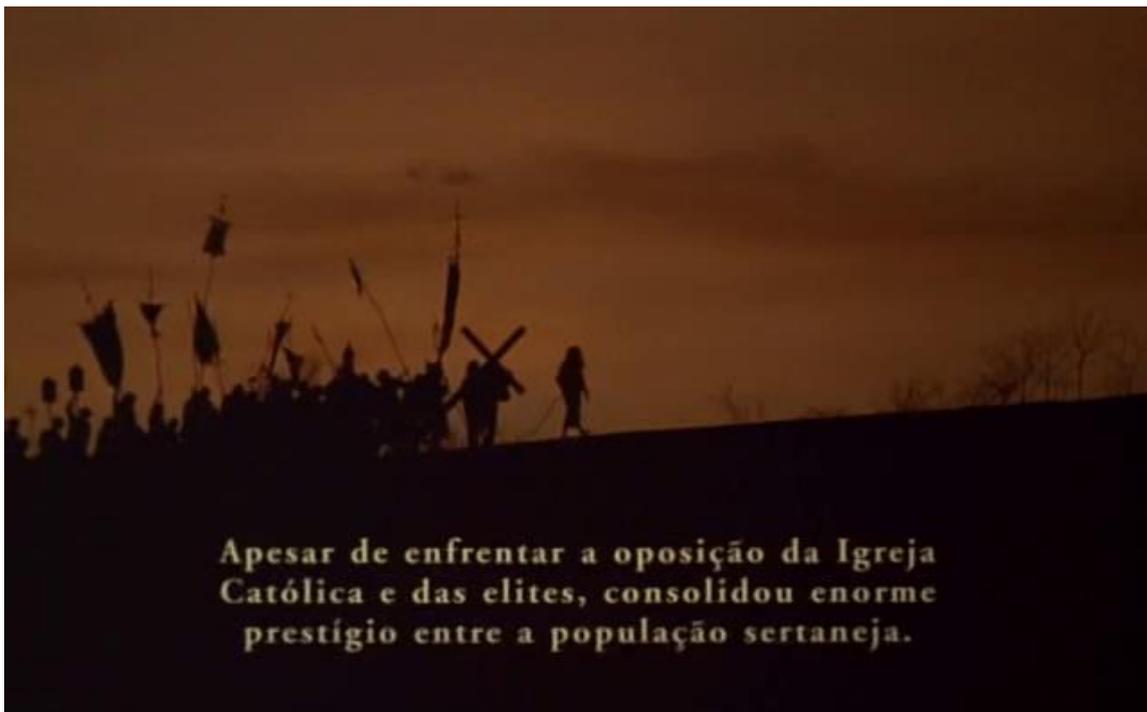
Fonte: fotogramas extraídos do filme *O cangaceiro* (1953)  
Direção: Lima Barreto Cinematografia: H.E. Fowle

Figura 48 – Cangaceiros cruzando o horizonte (abertura e encerramento)



Fonte: fotogramas extraídos do filme *O cangaceiro* (1996)  
Direção: Aníbal Massaini Cinematografia: Cláudio Portioli

Figura 49 - Conselheiro e seus seguidores cruzam o horizonte



Fonte: fotograma extraído do filme *Guerra de Canudos* (1997)  
Direção: Sérgio Rezende Cinematografia: Antônio Luiz Mendes

Figura 50 – Plano de abertura e plano de encerramento em *Guerra de Canudos*

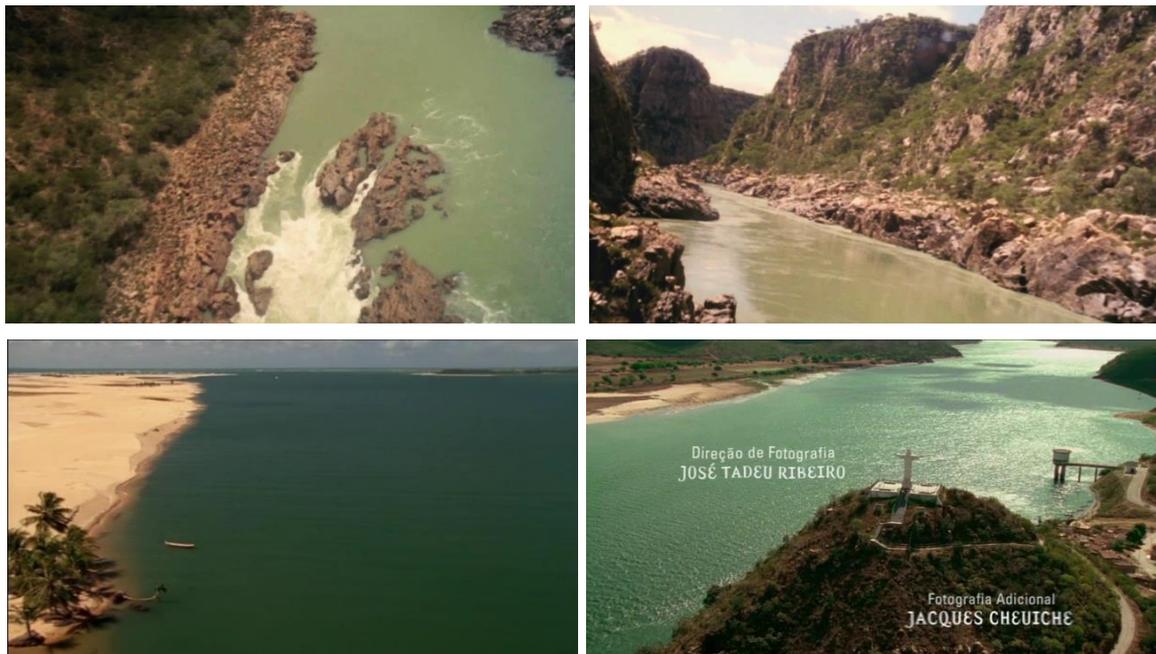


Fonte: fotograma extraído do filme *Guerra de Canudos* (1997)  
Direção: Sérgio Rezende Cinematografia: Antônio Luiz Mendes

Em contraponto aos grandes planos gerais da seca, trazemos as raras imagens da água e do Sertão verde no cinema de Sertão, que aparecem, por exemplo, em filmes como *Baile perfumado* (1997) e *Espelho d'água* (2004), ambos navegando pelo São Francisco e trazendo imagens aéreas (Figura 51) que valorizam a imensidão do grande rio que corta o Sertão Nordestino. São casos atípicos, porque as imagens panorâmicas do cinema de Sertão costumam enfatizar a imensidão desértica da terra, enquanto, nesses casos, evidenciam a

imensidão de um rio lustroso e gigante. Além disso, *Espelho d'água* é um filme que faz o caminho inverso do trajeto Sertanejo comum – que vai do interior ao litoral. Aqui, a viagem começa em Petrolina, em Pernambuco e termina em Minas Gerais – indo à origem do Rio São Francisco, sendo uma história devotada à água doce. No lugar de um *árido movie*, de viagens terrestres, temos, nesse filme, imagens navegantes.

Figura 51 - Imagens aéreas mostrando o rio São Francisco



Fonte: fotogramas extraídos dos filmes *Baile Perfumado* e *Espelho d'água*, respectivamente  
*Baile Perfumado* - Direção: Paulo Caldas e Lírío Ferreira   Cinematografia: Ronaldo Nunes  
*Espelho d'água* – Direção: Marcus Vinícius César   Direção de fotografia: José Tadeu Ribeiro

Encerramos esse tópico trazendo novamente o filme *Central do Brasil* como exemplo de narrativa visual, destacando dessa vez a dinâmica dos enquadramentos, que, de acordo com Walter Salles, tem a intenção de partir do particular para o panorâmico (Figura 52). Maria Fernanda Riscalí Moraes (2021, p. 130), na tese *O cinema da direção de fotografia*, voltada especialmente para uma parte da cinematografia de Walter Carvalho, observa que “na primeira parte do filme, os planos externos evitam enquadrar o céu e o horizonte, e as linhas e o fluxo de pessoas representam visualmente o caos urbano”, em contraponto à abertura e amplidão que se instaura quando Dora e Josué partem rumo ao Sertão. Desde a abertura do filme o espectador é apresentado – ainda que inadvertidamente – à jornada que a dupla fará.

Figura 52 - Do foco seletivo à profundidade de campo



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Central do Brasil* (1998)  
Direção: Walter Salles Cinematografia: Walter Carvalho

Nesse caso, assim como o caminho proposto para as cartas destinadas ao Nordeste, será realizada saída do litoral e da grande cidade do Rio de Janeiro para o interior, no Sertão Nordestino: “Jesus de Paiva, Sítio Volta da Pedra, Bom Jesus do Norte, Pernambuco”, é o endereço fornecido pela mãe de Josué, quando pede à Dora (Fernanda Montenegro) que envie uma carta ao pai da criança. Nessa primeira parte do filme, os enquadramentos são centrados nos personagens, em primeiro-plano e planos-conjunto. Quando Josué (Vinícius de Oliveira) fica órfão após a morte de sua mãe (Soia Lira) em um acidente nas mediações da estação Central do Brasil e Dora decide levá-lo para perto dos seus parentes, seguindo em direção ao endereço que tinha em mãos, o filme se torna um *road movie* onde, naturalmente, a imagem se torna ampla, repleta de paisagens naturais e horizontes que alimentam a expectativa pela chegada ao destino e ao desfecho da jornada, corroborando as mudanças citadas por Walter Salles, acerca da profundidade de campo e da paleta de cor que se forma ao adentrar as paisagens do Sertão.

Como temos visto, o plano geral é um dos principais elementos desse gênero cinematográfico, intimamente atrelado às suas paisagens e espaços. Como veremos no capítulo 4, suspeitamos inclusive que talvez seja a paisagem um pressuposto poético desse cinema, como aquela poesia que, segundo Buñuel (1983), luta para vir à tona e se manifestar em todo e qualquer filme. Antes, contudo, entraremos agora em uma caminhada pelas narrativas sertanejas da última década e demonstraremos como a direção de fotografia articula dentro desses cenários uma poética tão múltipla e potente que contribui diretamente para a solidez da linguagem e das narrativas do Cinema de Sertão.

### 3. IMAGENS POÉTICAS NO CINEMA DE SERTÃO CONTEMPORÂNEO

O lugar que mais me seduz e que mais me deixa indefeso é o Sertão. Às vezes vou a Recife ou a João Pessoa fazer algum trabalho e, no fim das gravações, pego o carro e parto, sozinho, até o **Sertão**. Fico andando por lá, **ouvindo o silêncio** do espaço vazio, olhando e sentindo a **luz inclemente**.

Walter Carvalho, 2014

Nesse capítulo, elencamos alguns dos elementos de linguagem específicos da direção de fotografia que colaboram na elaboração de uma perspectiva poética a respeito do Sertão, reforçando que os métodos utilizados ao longo dos anos para representá-lo permanecem no léxico da cinematografia contemporânea, mais do que nunca, polido, aperfeiçoado e apurado, sendo esse apuramento da linguagem uma possibilidade de caminho apontada por Walter Carvalho (2011) para viabilizar a criação poética. No Cinema de Sertão, essa poesia se manifesta em alguns filmes de modo mais constante – como um conceito – e em outros, de modos mais pontuais – como nuances.

Como vimos, houve um estilo de fotografia superexposta que predominou no cinema de Sertão do Cinema Novo: *Os fuzis*, *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* compartilham esse visual, que se estabeleceu sob demanda tanto das narrativas, em diferentes lugares e diferentes histórias, como do momento histórico do Cinema Brasileiro. Anos depois desse movimento, tendo conhecimento das possibilidades visuais experimentadas naquela época, nada impede que outros fotógrafos construam novas histórias utilizando códigos semelhantes aos adotados naquele momento, mesmo que não para endossar uma perspectiva de contestação do cinema formal, como os cinemanovistas propunham, mas para, por exemplo, expressar uma subjetividade dos personagens ou fornecer ao espectador uma aproximação da experiência de estar no espaço sertanejo – trabalhando, assim, também, com a subjetividade do público. Filmes como *Olhos azuis* (2009), *Cinema, aspirinas e urubus* (2009) – já relatados nesse texto – e, mais recentemente, *Sertânia* (2020), demonstram o reuso dessa visualidade como conceito: *Olhos azuis* e *Cinema, aspirinas e urubus*, como vimos, trazem narrativas pela perspectiva de dois personagens estrangeiros diante da paisagem nordestina – expressando a subjetiva indireta livre relatada por Pasolini – e expressam um choque similar àquele vivenciado pelo diretor de fotografia Ricardo Aronovich, na ocasião de *Os fuzis*, transferindo uma demonstração

dessa experiência para a audiência. *Sertânia*, por sua vez, como veremos, com uma produção de estrutura mínima e uma forma narrativa anticomercial, é diretamente referenciada no Cinema Novo, além de ser também fotografado por um fotógrafo estrangeiro – Miguel Vassy é uruguaio e tem atuação ativa no cinema mundial –, acompanhado, no entanto, pelo olhar experiente do diretor sertanejo Geraldo Sarno, que não apareceu nessa tese até o momento apenas por sua filmografia ser, embora ampla e rica, majoritariamente documental e não se encaixar no recorte que propusemos para essa pesquisa.

O exemplo do *choque lumínico*, nomenclatura usada por Aronovich (2013) para referir-se ao efeito ofuscante da luz, demonstra a busca por uma fotografia alinhada com uma realidade e com a narrativa, onde o desejo plástico e visual exagera uma característica específica da paisagem e reflete a recepção do corpo ao contexto do espaço, adicionando sentidos à imagem. Para Camilo Cavalcante, diretor de *A História da Eternidade* (2014), “mais do que uma zona geográfica árida onde o povo tem que se sacrificar pela subsistência, o Sertão e seus habitantes representam um território da alma humana no qual as relações interpessoais acontecem de maneira direta e honesta” (CAVALCANTE, 2020, p. 27), evidenciando as diversas possibilidades de registro sobre esse espaço de identidade tão forte e tratando o Sertão como território da alma, imensa por si só, como “uma região emocional onde a franqueza permeia cada circunstância”, embora seu filme demonstre nesse lugar a atuação convivente do bem e do mal, do bom e do ruim, da violência e do amor, como emoções moventes e inerentes da natureza humana. Reforçando essa relação da imagem com a representação da paisagem e do povo, temos também o relato de Azul Serra (2020, Anexo II), fotógrafo de *Por trás do Céu* (2017), a dizer que “o Sertão, assim como a floresta, a costa, os lugares, as pessoas, as etnias, podem ser representadas de infinitas maneiras. [...] Você pode ser fantasioso, realista, ultra naturalista, épico, por que não?”. Apesar dessas infinitas possibilidades, no Cinema de Sertão elas não ocorrem de forma arbitrária. Como temos visto, há recorrências de formas narrativas e visualidades que, por suas relações com as realidades que buscam representar, dialogam umas com as outras, ainda que de forma não intencional, fortalecendo a consistência desse gênero e a sua linguagem.

Observaremos, nesse momento, especificamente o Cinema de Sertão dos anos 2010-2020, retornando a outras obras sempre que a direção de fotografia as evocar, seja como herança, semelhança, contraste, parentesco ou homenagem. Esses filmes recentes trazem narrativas ainda mais diversas, dando continuidade à pluralidade aberta pelo Cinema de

Retomada. Temos o Sertão antigo; o Sertão da comédia; o Sertão original – aquele apartado do litoral, em áreas distantes e não desbravadas (não necessariamente áridos), além dos discursos baseados em realidades de um Sertão mais moderno.

Vemos nessa década um momento de mudança na feitura do Cinema de Sertão. Beto Martins – fotógrafo de *A história da eternidade* (2014), *Pacarrete* (2019) e *Curral* (2020) – comenta que hoje é possível, inclusive, um cinema com filmes feitos pelo próprio povo do local, que já conta com estrutura técnica e mão de obra formada. “Vinte anos atrás [...] você tinha que deslocar tudo de São Paulo ou do Rio. [...] Hoje a gente já tem a tecnologia e as pessoas se formando. Outro aspecto, eu acho, que é a forma de olhar, de olhar pra nossa geografia” (MARTINS, 2018, s.p.). O próprio Beto Martins é um diretor de fotografia nativo da caatinga, um catingueiro – como ele mesmo se define – que atua em diversas produções ambientadas em seu lugar de origem. Isso faz ganhar força um Sertão retratado pelo próprio sertanejo. Vemos também que segue como constante a narrativa da fuga nas cenas finais e a busca pelo mar, mantendo a imagem herdada de *O quinze* e *Vidas secas*, entre outras obras literárias, assim como do próprio cinema anterior – de *Deus e o Diabo na terra do Sol* a *Abril despedaçado*, por exemplo – do Sertão como lugar de onde se foge ou por onde se vaga, como se sua geografia fosse difícil de suportar. Por outro lado, há também as representações dos personagens que permanecem e que nos mostram a perspectiva do *ficar* – como *Filho de boi*, *Pacarrete*, *Bacurau* e *Boi Neon*.

Sobre a paisagem, temos desde a representação do Sertão árido até sua visualidade repleta de vegetação – especialmente em narrativas ambientadas em períodos anteriores ao século XX, referindo-se ao Sertão como local oposto ao litoral, de grande extensão de território – uma concepção mais próxima da origem da palavra – como vemos em *Joaquim* (2017), ambientando o Sertão da Inconfidência Mineira, e em *Vazante* (2017), que também versa sobre o período da escravidão no estado de Minas Gerais, exemplificando a oscilação entre esses dois conceitos de Sertão, conforme apresentado no capítulo 2, entre a nomenclatura original, especialmente nos filmes de época e fora do Nordeste, embora ainda dentro do Polígono das Secas e da área de atuação da SUDENE e, no tipo mais corrente de cinema sertanejo, a representação visual da caatinga e das paisagens de origem literária – como a que veremos na versão mais recente de *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2014), que, como *Mutum* (2009), também apresenta um Sertão mineiro baseado em Guimarães Rosa.

Desse modo, caminhando entre os filmes e explorando os elementos poéticos que ajudam a compreender a transformação do sertão pela direção de fotografia nesse cinema, elencamos sete categorias que serão apresentadas a partir de agora e dentro das quais veremos essas obras: *iluminação, movimento, cor, enquadramento, ponto de vista, efeitos e intertextualidade*. Essas categorias, embora não contemplem exaustivamente todos os instrumentos, técnicas e perspectivas estéticas adotadas pelas diferentes cinematografias, nos permitem ter uma visão a respeito de como o trabalho do diretor de fotografia no cinema de Sertão contemporâneo colabora na construção poética desses espaços, representando desde a subjetividade de seus personagens à amplidão de sua geografia. Na tabela abaixo, para ilustrar a predominância de algumas características nas obras que serão investigadas logo a seguir, podemos ter uma ideia de como esses recursos de linguagem se repetem dentro desse conjunto, reforçando nossa proposta de olhar para esse tipo de cinema como um gênero específico cuja identidade a direção de fotografia ajuda a construir, aliando técnica e linguagem poética.

Tabela II - Distribuição dos filmes entre as categorias poéticas

<b>Categorias</b>	<b>Filmes</b>
Iluminação	<i>Sertânia, Deserto, Pacarrete, Gonzaga, A hora e a vez de Augusto Matraga, Mãe e filha, A história da eternidade, O homem que não dormia, Big jato, Os pobres diabos.</i>
Movimento	<i>Filho de boi, Curral, Por trás do céu, Bacurau, O homem que não dormia.</i>
Cor	<i>Por trás do céu, Big Jato, Mãe e filha, Vazante, Deserto, Sertânia.</i>
Enquadramento	<i>Big jato, Deserto, Por trás do céu, Maria do Caritó, Os pobres diabos, Reza a lenda.</i>
	Contiguidade   <i>A história da eternidade, Gonzaga, Pacarrete</i>
Ponto de Vista	<i>Por trás do céu, A luneta do tempo, Deserto</i>
Efeitos	<i>A história da eternidade, Big jato, Sertânia, A hora e a vez de Augusto Matraga</i>
Intertextualidade	<i>Big jato, Os pobres diabos, Faroeste Caboclo, Sertânia, Revoada, A hora e a vez de Augusto Matraga</i>

Fonte: compilação do autor.

### 3.1. Iluminação

A fotografia exagera a sombra para **engendrar** a angústia.  
Edgar Morin, 1997

Iluminar uma cena, ilustrar e representar por meio da luz e da sombra, é uma das principais funções do diretor de fotografia. Quando se fala em iluminação no cinema de Sertão, essa função se torna ainda mais especial por estar atrelada a uma realidade tida no imaginário popular como uma referência árida e de sol inclemente – ou seja, com luz bastante intensa. Vale lembrar a fala do menino Pacu, em *Abril despedaçado* (2001), sobre Riacho das Almas como um lugar que fica no meio do nada e a respeito do qual só é preciso saber 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”. Esse sol e outras imagens luminosas do Sertão aparecem em expressões artísticas diversas, estando, por exemplo, na poesia de Patativa do Assaré, cearense que entoou a poeira, a seca e a falta de chuva em *A triste partida* (1965), poema que virou música na interpretação de Luiz Gonzaga: “o sol bem vermeio (*sic*) nasceu muito além”, diz um dos versos da canção. Oposta à narrativa solar, temos também a narrativa noturna, que nos remete ao exemplo quase centenário de *Luar do sertão* (1924), canção de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, que também foi interpretada com grandeza por Luiz Gonzaga ao longo de sua carreira, sobre a beleza, drama e densidade da noite sertaneja: “A lua nasce por detrás da verde mata / Mas parece um sol de prata prateando a solidão. E a gente pega na viola que ponteia, e a canção é a lua cheia, ao nascer do coração. Não há, ó gente, ó não, Luar como esse do sertão”. As cenas noturnas no cinema trazem também uma representação relevante da iluminação sertaneja: da luz de fogo à luz elétrica, que, intuitivamente, revela o nível de modernização do espaço e sua localização no tempo – arcaico, como em *Guerra de Canudos*, *Abril despedaçado* e *Lua Cambará* – e no espaço – distante dos grandes centros e do litoral, como *Mutum e A história da eternidade* – assim como pode representar a fé de seu povo – como fazem as velas na cena dos romeiros em *Central do Brasil*.

Dentre as iluminações do cinema da última década, uma expressão poética ocorre logo no seu momento inicial, justamente no filme *Gonzaga – de pai pra filho* (Breno Silveira, 2012). Fotografado por Adrian Teijido, há um diálogo entre a iluminação e a metáfora do personagem que diz levar o Sertão consigo: nos palcos onde Luiz Gonzaga se apresenta

nesse filme de ficção, além do figurino de vaqueiro, caracterizado pelo couro e sua coloração alaranjada (CUNHA, 2011), temos um foco de luz sobre o personagem, que canta acompanhado pelos músicos Custo de Vida (Fábio Caetano) e Salário Mínimo (Lulu Santos), e sobre o cenário pintado ao fundo, dando a impressão de sol que nasce ou se põe na paisagem (Figura 53). Assim, vemos uma colaboração entre a direção de arte, a interpretação dos atores e a direção de fotografia nesse esforço de demonstrar o Sertão que o cantor vestia, assumia e trazia em si.

Figura 53 - Eu levei o Sertão comigo



Fonte: fotograma extraído do filme *Gonzaga – de pai pra filho* (2012)  
Direção: Breno Silveira Cinematografia: Adrian Tejjido

*Gonzaga*, de acordo com Adrian Tejjido e Breno Silveira (2012), em depoimentos dados no *making of* do filme, mostra imagens exuberantes do Sertão e foi feito para retratar a seca dessa geografia (Figura 54) aproveitando ao máximo possível a estiagem, evitando as épocas de chuva e a surpresa do verdejar na paisagem. No filme, Gonzaga, interpretado em sua primeira fase pelo ator Land Vieira e em sua segunda fase pelo artista Chaminho do Acordeão, vai embora do Sertão, como um retirante que se destina ao sul maravilha, como ocorre em outras histórias do cinema recente, como *Lula – filho do Brasil* (2009), *Faroeste Caboclo* (2012) e *Caminho das Nuvens* (2003). No Rio de Janeiro, Gonzaga conquista êxito como artista. Retornando a Exu, sua terra natal em Pernambuco, ele reencontra a terra seca e carrega essa imagem consigo ao voltar para o Sudeste. Ao final do filme, Gonzaga (Adélio Lima) e Gonzaguinha (Júlio Andrade), filho do qual passou grande parte da vida distante, são mostrados em um belo plano ensolarado (Figura 55), antes de entrarem juntos em turnê.

Figura 54 - Terra seca de um Sertão ensolarado



Fonte: fotograma extraído do filme *Gonzaga – de pai pra filho* (2012)  
Direção: Breno Silveira Cinematografia: Adrian Tejjido

Figura 55 - Um encontro iluminado em um Sertão exuberante.



Fonte: fotograma extraído do filme *Gonzaga – de pai pra filho* (2012)  
Direção: Breno Silveira Cinematografia: Adrian Tejjido

Um contraponto a essa fotografia declaradamente feita para a seca e, ao final do filme, para uma parceria iluminada entre pai e filho, é apresentado pelo próprio cinema de Sertão em *Deserto* (2016). A diferença de visualidade entre esses dois filmes pode ser vista como reflexo e exigência das próprias narrativas: enquanto *Gonzaga* mostra o Sertão de quem parte e de quem retorna, *Deserto* (dir. GUILHERME WEBER, 2016) mostra uma trupe de circo vagando pela paisagem, quando decide parar e constituir uma comunidade após terem encontrado água em um Sertão árido e abandonado. Quando a fonte - um pequeno

poço - seca e a água se extingue, os personagens definham. O português Rui Poças, diretor de fotografia do filme, relata que nunca teve a intenção de reforçar a seca o tempo todo: estabeleceu isso e seguiu em frente, sem a intenção de explicitar, constantemente, como o lugar era árido. Nesse caso, não há uma luz do sol ofuscante ou intensa para demonstrar essa aridez. O filme mostra durante grande parte do tempo uma iluminação difusa – como se estivesse nublado – que colabora com uma sensação de abafamento e fadiga, que corrobora o próprio cansaço dos personagens que fazem grandes jornadas com o espetáculo circense adentrando aquele Sertão imenso. A sequência de abertura, contudo, ocorre embaixo do sol, como forma de introduzir a ideia de seca e calor logo no início (Figura 56), sem ficar reforçando isso ao longo do filme.

Figura 56 - Sol, seca, calor, cansaço e precariedade na sequência de abertura



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Deserto* (2016)  
Direção: Guilherme Weber Cinematografia: Rui Poças

“Minha decisão na imagem foi essa: levar as coisas pra outro lado [...]. Você admite naquela história e entende que é uma situação de seca e já não pensa mais no assunto. A fotografia não toca mais nesse assunto”, diz Rui Poças (Anexo I, 2020). Inclusive, o fotógrafo relata que a locação dizia o contrário, pois havia chovido muito na ocasião e a vegetação estava toda verde, o que os fizeram utilizar outros elementos para criar uma sensação de estafa (Figura 57), como o recurso da iluminação difusa, que, como dissemos, pode também aludir à uma expectativa de chuva que nunca se consolida. “Foi mais por esse caminho, de dar uma sensação desagradável ao espectador, de desabrigo, de desconforto, de precariedade também” (POÇAS, 2020, Anexo I).

Figura 57 - A luz difusa e a sensação de abafamento



Fonte: fotograma extraído do filme *Deserto* (2016)<sup>17</sup>  
Direção: Guilherme Weber Cinematografia: Rui Poças

O diretor de fotografia relata ainda que o fato de ele, um fotógrafo europeu, trazer um olhar estrangeiro, também pode ter colaborado para essa visualidade pouco usual.

Como eu não conhecia, eu não me preocupei em tentar corresponder a fotografia ao Sertão da Paraíba que todo mundo conhece. [...] Eu não tinha que corresponder a essa imagem que as pessoas têm. [...] Penso eu que também tem esse lado, que você conscientemente tenta não corresponder àquilo que as pessoas estão esperando que você faça. Isso facilitado pelo fato de ser um olhar estrangeiro (POÇAS, 2020, Anexo I).

A respeito do olhar estrangeiro, o relato de Rui Poças vai ao encontro do que observa Nelson Brissac Peixoto (1988, p. 363):

aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delineia aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes.

A atitude de Poças em *Deserto* atua como antítese ao estigma criado dentro do imaginário popular de um Sertão excessivamente luminoso. Poças salienta que questões como as dificuldades enfrentadas pelos personagens no filme podem ser retratadas por outros recursos, para além da figuração literal de imagens da seca, apontando para as possibilidades

---

<sup>17</sup> Atores e atrizes na imagem (da esquerda para a direita): Petra Pan; Everaldo Pontes; Fernando Teixeira; Cida Moreira; Lima Duarte; Magali Biff; Claudinho Castro e Márcio Rosário.

de uso da paisagem e exemplificando a cena do enterro em um terreno rochoso (Figura 58): “o território, a terra, no sentido de território, esse lugar onde eles vivem é tão ruim que nem pra enterrar morto serve. Esse é um jeito de utilizar uma característica que a paisagem tem para oferecer” (POÇAS, 2020, Anexo I). Uma abordagem assim traz, ao mesmo tempo, a característica do espaço – no caso, um Sertão inóspito – e a subjetividade enquanto objeto poético – essencial no cinema de poesia (PASOLINI, 1982) –, demonstrando uma reação dos personagens às provocações do território. Mais à frente, nesse mesmo tópico sobre a iluminação, veremos também como as cenas noturnas nesse filme também dialogam com as sensações e personalidades sombrias dos papéis que os personagens assumem na narrativa. Para isso, a fotografia passa a adotar uma iluminação mais concentrada sobre eles a partir de determinado momento, trazendo o uso da sombra como forma de demonstrar traços da perversidade humana.

Figura 58 – Um enterro impossível



Fonte: fotograma extraído do filme *Deserto* (2016)  
Direção: Guilherme Weber Cinematografia: Rui Poças

Outro filme que utiliza a luz difusa no Sertão é *Mãe e filha* (2011), que traz um prenúncio de tempestade, com nuvens carregadas e visual obscuro (Figura 59). Segundo Petrus Cariry, diretor e fotógrafo do filme, essas imagens estimulam a atenção para o verde e contrastam com o espírito árido das personagens e da narrativa, que orbita em volta de um natimorto, em um conflito de gerações: “a mãe do bebê (interpretada por Juliana Carvalho) quer enterrar a criança, a avó quer prolongar esse enterro. A avó vê nesse bebê o herdeiro que trará a vida de volta a uma cidade que está em ruínas” (CARIRY, 2017, s.p.). Essa

imaginação da avó (Zezita Matos), isolada naquela cidade fantasma e deserta, representa uma espécie de delírio da personagem em um lugar assombrado, em um lugar de passado sombrio. O filme é o segundo da Trilogia da Morte de Petrus Cariry, precedido por *O Grão* (2007) e seguido por *Clarisse – ou alguma coisa sobre nós dois* (2015). Representando a cidade abandonada de Cococí, no Ceará, *Mãe e filha* também estabelece, ainda que de modo incidental, uma intertextualidade com *Lua Cambará*, filme que citamos anteriormente, realizado por Rosemberg Cariry, pai do diretor, que refere de modo ficcional ao passado daquele lugar, onde teria havido morte, escravidão e conflitos por terra e heranças. Desse modo, não sendo um passado exatamente feliz, não haveria vida a trazer de volta – como esperançava a avó do natimorto, em sua convicção delirante.

Figura 59 - Prenúncio de tempestade e a narrativa da morte



Fonte: fotograma extraído do filme *Mãe e filha* (2011)  
Direção e cinematografia: Petrus Cariry

“Uma coisa que me chamou a atenção é que eu sabia que eu iria filmar numa época que não é muito comum, numa época de inverno, que não é normalmente tratada nos filmes” (CARIRY, 2021, Anexo III). Mesmo ciente da possibilidade de chuva, o diretor (que também é diretor de fotografia) mantém as filmagens e insere essa atmosfera de “tempo fechado” na narrativa. Fechar o tempo é uma expressão popular que significa criar confusão, desestabilidade, dificuldades e tensão.

Toda a sequência inicial do filme é basicamente isso: começa com o entardecer, o sol se põe, as sombras surgem, tem uma manifestação ali da natureza muito forte, que ela chega no meio de um prenúncio de chuva, com nuvens muito carregadas, e ela entra no meio das sombras. Ela entra na casa e já está tudo escuro, iluminado apenas pelas velas. A questão da fotografia do filme nesses primeiros dez, quinze minutos define um pouco o que vai ser (CARIRY, 2021, Anexo III).

Esse prenúncio atua na tensão e no clima da história, de modo que o visual da paisagem nublada se apresenta como característica que o fotógrafo pode usar a seu favor, corroborando a explicação de Poças (2020) sobre os modos de usar a paisagem: “Se o lugar te oferece uma coisa, você tem que tirar partido dela. Agora, ela tem que fazer sentido, senão não tem interesse”. O sentido dessas imagens nebulosas de Petrus Cariry se eleva quando a personagem chega às cenas de interior, que confirmam a temática da morte na imagem da sentinela e no ato de velar, representado pelas chamas das velas (Figura 60). Lembramos que a luz do fogo pode ser vista como uma chama viva (STORARO, 2011) e a luz mínima da vela, como a luz humana, posto que, de acordo com Bachelard (1989), quando cria uma chama, o homem se torna verdadeiro sujeito do verbo acender. *Deserto* e *Mãe e filha* têm também a semelhança de narrarem espaços abandonados, lugares antes habitados, sugerindo um passado da paisagem e trazendo questionamentos como: *por que seus habitantes foram embora? por que abandonaram suas casas? o que aconteceu naquele lugar?* Tudo isso colabora no clima da história e, nesses casos, demonstram uma ideia de Sertão como lugar de passagem. Já a respeito da história dentro do próprio filme, o efeito das imagens da luz concentrada – proporcionada pela iluminação das velas em *Mãe e filha* e nas cenas noturnas de *Deserto*, nos remetendo ao *chiaroscuro*, evidenciam também a densidade da personalidade e dos pensamentos de seus personagens. A fotografia de Petrus Cariry reforça o pesar da avó velando seu neto, enquanto as imagens obscuras criadas por Rui Poças reforçam o lado mais perverso que aflora nos personagens do filme, com a iluminação enfatizando-os e concentrando-se sobre eles.

Figura 60 - Luz de velas



Fonte: fotograma extraído do filme *Mãe e filha* (2011)  
Direção e cinematografia: Petrus Cariry

Oposto a esse Sertão como lugar de passagem que vemos em *Deserto e Mãe e filha*, temos o lugar da permanência em obras como *Pacarrete* (2020), onde a iluminação atua do claro ao escuro, de acordo com o andamento da história, retratando a existência e o percurso de uma personagem que vive ali, em uma pequena cidade sertaneja. A narrativa se inicia com a protagonista dançando na calçada, iluminada pela luz clara do dia. Em meados do filme, vemos imagens de luz difusa, no entardecer, com nuvens rosadas ao fundo, quando ela é largada a pé, expulsa de uma carona e taxada de louca. A partir de então, surgem imagens mais escuras, que se concentram no drama particular da bailarina, como um reflexo de sua reclusão, quando se volta para si mesma, evidenciando ainda mais o deslocamento de identidade da personagem em sua realidade social. *Pacarrete*, tinha um simples desejo: apresentar um número de balé solo dentro da programação da festa da cidade de Russas. No entanto, seu desejo foi frustrado pela organização do evento sob a justificativa de que sua proposta destoava do evento e não seria de interesse do público, que preferiria shows e atrações mais animadas e populares. A partir desse momento ela vai se afastando do mundo real e se afundando no seu próprio mundo interior, um movimento acompanhado pela transição da luz para a sombra. De acordo com Beto Martins (2021), o diretor de fotografia, o conceito dos escuros no filme foi pensado como um desenho do que fica na sombra

esquecido na memória, utilizando a sombra como espaço do subconsciente (STORARO, 2011), ligando a iluminação à subjetividade da personagem (Figura 61).

Figura 61 - Da luz à sombra



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Pacarrete* (2020)  
Direção: Alan Deberton Cinematografia: Beto Martins

Esse caminho culmina na sequência final, onde todos os códigos estão devotados à performance da bailarina. A cena contém o ápice de poesia da narrativa, quando Pacarrete transforma em palco a sua própria calçada (Figura 62), pela força de sua imaginação, de sua resistência e desejo em exercer sua arte ante aqueles que não a apoiam e desejam o silêncio de sua expressão. A direção de fotografia, aqui, atua com uma luz que enfoca a personagem e atribui a ela toda a importância da imagem. A luz noturna e pontual exhibe seus contornos dentro de um quadro escuro como o teatro ao qual teria direito o talento da bailarina, recusado por desatenção à sua importância artística e pelo invólucro da loucura, atribuído por quem a via e a julgava enquanto alguém que não se encaixava nas normas sociais mais aceitáveis. Enquanto em *Pacarrete* temos as sombras da memória e do ocluso, esquecido, temos um uso também gradual, mas diferente da escuridão em *Deserto*, onde os contrastes de luz e sombra acompanham a história à medida que aumenta a tonalidade sádica e perversa dos personagens em um filme onde cada um deles se veste de uma nova personalidade e se utiliza desse novo invólucro para exagerar seus desejos mais obscuros ou ocultos. Com a mudança de papéis sorteados entre os personagens do filme, surgem o Padre (Claudinho Castro), a Médica (Magali Beef), o Militar (Fernando Teixeira), o Negro (Everaldo Pontes), a Caçadora (Petra Pan), a Prostituta (Márcio Rosário) e a Cozinheira (Cida Moreira). O Militar despeja seu racismo contra o Negro; o Padre se relaciona sexualmente com a Prostituta e com a Médica; a Caçadora, uma garota, exercita sua emancipação, até se despir dessa personagem e partir da comunidade que haviam fundado, sozinha, como uma mulher redentora que se exclui de um ambiente que se tornou hostil. Em certa altura, como exemplo da perversidade que aflora nesses indivíduos, o Padre revela que desejaria que o papel da Prostituta ficasse com a garota, no lugar do que de fato ocorreu quando o sorteio contemplou o homenzarrão para esse papel. Uma construção visual com sombras tomando conta de grande parte do quadro (Figura 63) colabora na representação dessas mudanças, que emergem dos sujeitos a partir do experimento social que eles mesmos constroem. Vemos *Deserto* como um dos filmes de visualidade mais sombria entre os filmes analisados, tanto em quantidade de cenas noturnas quanto na densidade dessas sequências.

Figura 62 – No ápice poético, uma luz concentrada



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Pacarrete* (2020)  
Direção: Alan Deberton   Cinematografia: Beto Martins

Figura 63 - Personagens obscuros surgem após o sorteio dos papéis



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Deserto* (2016)  
Direção: Guilherme Weber Cinematografia: Rui Poças

As sombras também aparecem como representação da angústia e do luto da personagem Querência, em *A história da eternidade*, filme que, assim como *Mãe e filha*, também versa sobre morte. Em *A história da eternidade*, a escuridão (Figura 64) na casa de Querência (Marcélia Cartaxo) é simbólica do luto e da relação que a personagem estabelece com Aderaldo (Leonardo França), sanfoneiro cego que se apaixona por ela, fazendo campana em sua porta até iniciarem um relacionamento que propõe retirá-la de sua tristeza, onde alguém que nunca viu a luz surge para ajudá-la a caminhar na escuridão.

Figura 64 – Sombras do luto



Fonte: fotograma extraído do filme *A história da eternidade* (2014)  
Direção: Camilo Cavalcante Cinematografia: Beto Martins

Oposto ao recurso da escuridão, temos também no cinema contemporâneo o uso da luz ofuscante como recurso narrativo. Essa estética do *choque lumínico*, que foi predominante no Sertão do Cinema Novo foi pouco adotada nos anos seguintes, retornando de modo relevante apenas em filmes dos anos 2000, nos exemplos de *Cinema, aspirinas e urubus* (2006) e *Olhos azuis* (2009), onde assume o papel de evidenciar o impacto da paisagem sobre os olhos de personagens estrangeiros, assim como os estados psicológicos dos personagens. Na segunda década do século XXI, o único filme do gênero que retoma essa abordagem é *Sertânia* (2020). Fotografado por Miguel Vassy, que a define como um filme muito solar (VASSY, 2021), a obra integra uma estética explicitada na fala de Antão (Vertin Moura), o personagem central, no ápice do filme: “*Não atire! O povo não tem culpa de passar fome!*”. Essa interjeição, que sintetiza a proposta do longa-metragem, encontra

equivalência nessa fotografia agressiva, crua, estourada – lembrando *Os fuzis* (1964), que refletia e reforçava na fotografia as interjeições como a do personagem Gaúcho, que, revoltado, como vimos no capítulo anterior, interpela o pai de uma criança que acabava de falecer por privação de comida, enquanto um armazém repleto de alimentos era vedado ao povo e guardado pela força militar. A luz excessiva também atua em *Sertânia* nas cenas de religiosidade envolvendo a figura de Antônio Conselheiro (Edgar Navarro), metaforizando a claridade divina (Figura 65) que ilumina os dias do Sertão e do céu para o qual o sertanejo olha crente na vinda da chuva – ainda que a ausência de nuvens e o sol reluzente não a prometa com urgência. Podemos pensar essa luz intensa dentro de uma estética da dureza que, segundo Bachelard (1989) excita a imaginação do martelo, da violência, de algo que fere – oposto à imaginação da água, do fluido e maleável. Vale lembrar que Miguel Vassy, uruguaio, também contribuiu com seu olhar estrangeiro, que, como Ricardo Aronovich fazia em *Os fuzis*, busca reproduzir a sensação do choque de estar diante da luz sertaneja, intensa e indômita.

Figura 65 – Um filme muito solar



Fonte: fotograma extraído do filme *Sertânia* (2020)  
Direção: Geraldo Sarno Cinematografia: Miguel Vassy

Tanto o uso da sombra em *Deserto* (2016) e *Pacarrete* (2020) quanto a luz estourada em *Sertânia* são recursos de atmosfera, que permeiam grande parte do tempo fílmico. *Deserto* atrela as sombras à circunstância cruel dos papéis adotados pelos personagens, enquanto *Pacarrete* constrói uma gradação de luminosidade que reflete desde o entusiasmo da bailarina em se apresentar publicamente até a frustração de ser recusada. Na sequência final, concentra-se sobre ela a luz de quem brilha, sozinha, em um ato de

resistência de quem encontra em sua calçada o seu palco. Outros filmes, por outro lado, fazem uso mais pontual da fotografia como instrumento de poesia, como é o caso de *A hora e a vez de Augusto Matraga* (dir. Vinícius Coimbra, 2014), com fotografia de Lula Carvalho, que utiliza relâmpagos e chuva no momento de transição de Nhô Augusto para Matraga (Figura 66), a partir de quando ele deveria trabalhar dia após dia, resistir aos prazeres da carne e servir a quem quer que fosse pelo desejo e pela necessidade de fazer o bem, em sua estadia e passagem pelo mundo. Os relâmpagos ocorrem durante a prece de Augusto e marca essa passagem de uma personalidade a outra. Essa passagem é reflexo do texto de Guimarães Rosa e a fotografia empresta uma atmosfera que mantém coerência com a obra original.

Figura 66 - Os relâmpagos - refletidos na parede e a chuva no momento da prece

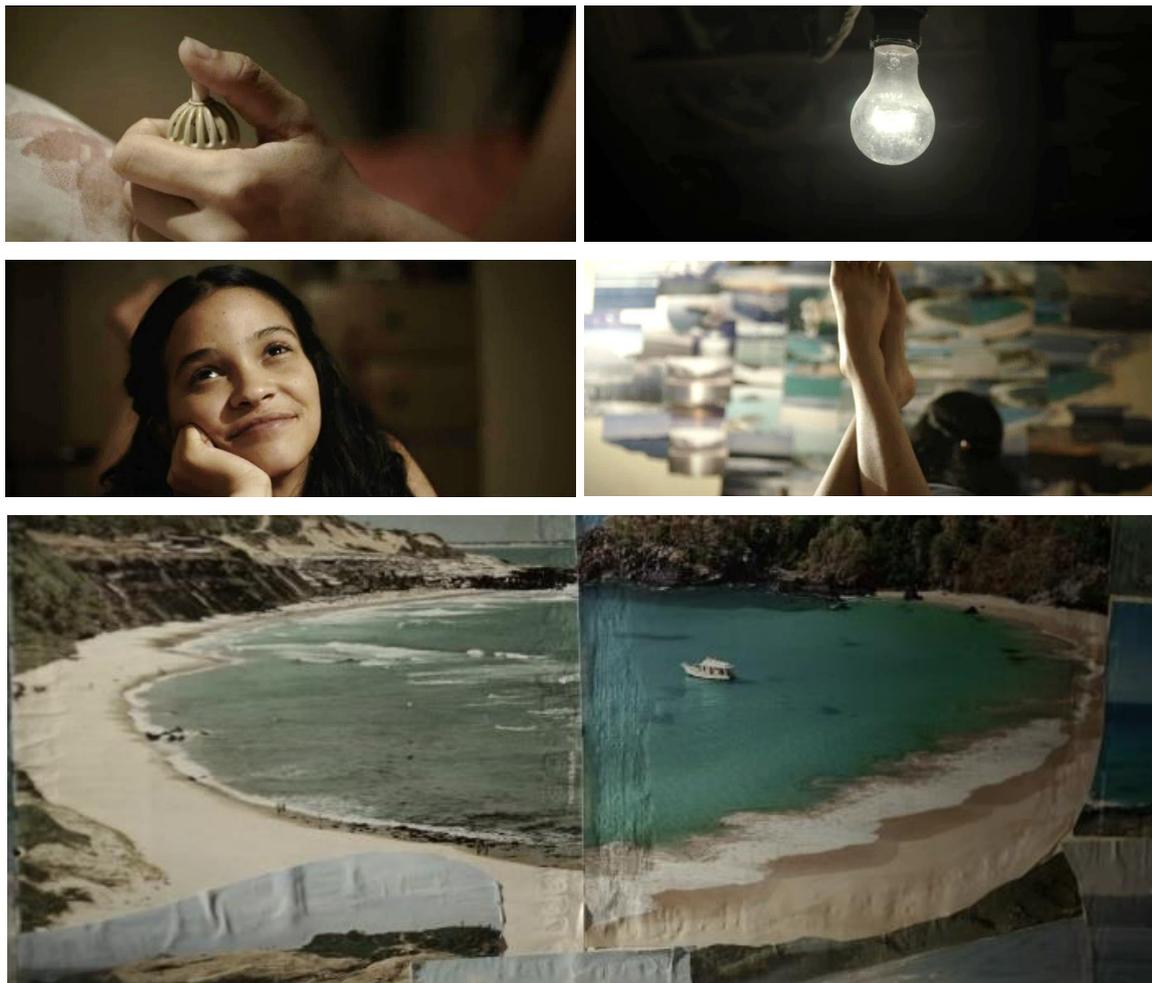


Fonte: fotogramas extraídos do filme *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2014)  
Direção: Vinícius Coimbra Cinematografia: Lula Carvalho

Encerramos essa abordagem sobre a categoria da iluminação demonstrando o controle do sim e do não mediado pelo clique ao qual Bachelard (1989, p.93) se referia em *A chama de uma vela*: um pequeno gesto pode impor subitamente o claro ou o escuro, o sim e o não. Esse é o controle da energia elétrica, que aqui, apesar de não ser a chama da vela, humana por natureza, colabora na demonstração dos devaneios da personagem: em *A história da eternidade* (2014), nos momentos iniciais do filme, a lâmpada elétrica introduz uma viagem pela imaginação de Alfonsina (Débora Ingrid), menina que deseja um dia ver o mar, que até então conhece apenas pelas imagens que coleciona e mantém coladas na parede de seu quarto (Figura 67). Vemos, entre um clique e outro do interruptor de energia, as fotografias da praia intercaladas com o olhar sonhador da garota. Novamente, temos a imagem e a luz amparando o recurso poético da subjetividade. Esse filme, de certo modo, consolida e exemplifica o perfil exuberante da imagem que predomina no cinema de Sertão contemporâneo, como uma possibilidade de olhar o lugar pelos olhos de quem já está habituado a vê-lo – no caso, o diretor de fotografia Beto Martins, que, como vimos, é um

sertanejo nato – representando também o hábito de personagens que não mais são passageiros daquela paisagem. Vivem ali os seus dramas, embora, como veremos mais adiante, haja eventualmente a necessidade de saída temporária para os grandes centros, para a busca de algum mantimento ou recurso, assim como a curiosidade de quem nasceu ali e desconhece o que há além do Sertão. Conforme destaca o diretor Camilo Cavalcanti (2015, s.p.), no *making of* do filme, a visão desses personagens “não é um olhar frágil, estrangeiro, em que a retina se dilata com a intensidade da luz. A luz já não incomoda mais a retina, porque elas vivem ali e já estão acostumadas àquela luz”, diferente do que uma fotografia superexposta poderia propor, por exemplo. A visão de quem habita o Sertão difere da percepção daqueles que com ele se deparam inesperadamente. O Sertão, assim, se apresenta, como diria Antônio Luiz Mendes (2015, Anexo V), sendo matéria de rude beleza.

Figura 67 - O controle do sim e do não



Fonte: fotogramas extraídos do filme *A história da eternidade* (2015)  
Direção: Camilo Cavalcanti Cinematografia: Beto Martins

Nesse conjunto de filmes, vimos diferentes abordagens da iluminação no cinema contemporâneo. Na paisagem sertaneja, a terra do sol, é natural que a luz mais predominante em suas narrativas seja a luz solar ou tenha ela como referência. Contudo, lembramos também como o trabalho da direção de fotografia nessas narrativas também tem como função demonstrar a vida social que ocorre nesses cenários, trazendo no manuseio das luzes e das sombras também um reflexo da interioridade de seus personagens – assim, atuando também como recurso de discurso indireto livre. Como vimos, o uso das sombras pode ter eficiência especial nessa função. Em *Pacarrete*, a presença das sombras possibilitou evidenciar a tristeza da personagem e sua introspecção. Em *Deserto*, a luz concentrada e as sombras ao redor dos personagens demonstram o lado mais obscuro da natureza humana. Essa abordagem das sombras como elementos ligados aos personagens ajuda a reforçar também nossa percepção de que os filmes realizados após a retomada, incluindo esses mais recentes, trazem histórias mais voltadas para dramas pessoais e individuais do que para uma leitura social e geral do sertão.

### 3.2. Movimento

Se não há **mudança** de imagens, **união inesperada** das imagens, não há **ação imaginante**. Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação.

Bachelard, 2001

*Dolly, steadycam, gimbals, drone*,<sup>18</sup> entre outros, são equipamentos utilizados para a realização mais aérea da direção de fotografia: a imaginação do movimento. Gaston Bachelard (2001) versa sobre essa passagem em fluxo de uma imagem à outra – imagem em

---

<sup>18</sup> *Dolly* é um dispositivo dotado de rodas que possibilita colocar a câmera em movimento sobre o cenário sem que haja trepidações. Em terrenos irregulares, pode ser posicionado sobre trilhos que corrigem essas deformações e evitam oscilações durante a movimentação da câmera. O *gymbal* é um dispositivo eletrônico de estabilização de imagens que facilita a realização de movimentos de câmera fluidos, filtrando as oscilações produzidas pelos passos do operador – de modo similar ao que o *Steadycam* também possibilita, sendo, porém, um equipamento mais portátil. Os *gimbals* tornam ainda mais simples a tarefa de captar imagens em movimento e, atualmente, se popularizaram, estando disponíveis inclusive para utilização com câmeras portáteis e *smartphones*. Os populares *drones*, por fim, são instrumentos portáteis que permitem o deslocamento sem fio da câmera no ar, suspensa por hélices, permitindo de forma facilitada a captação de imagens aérea.

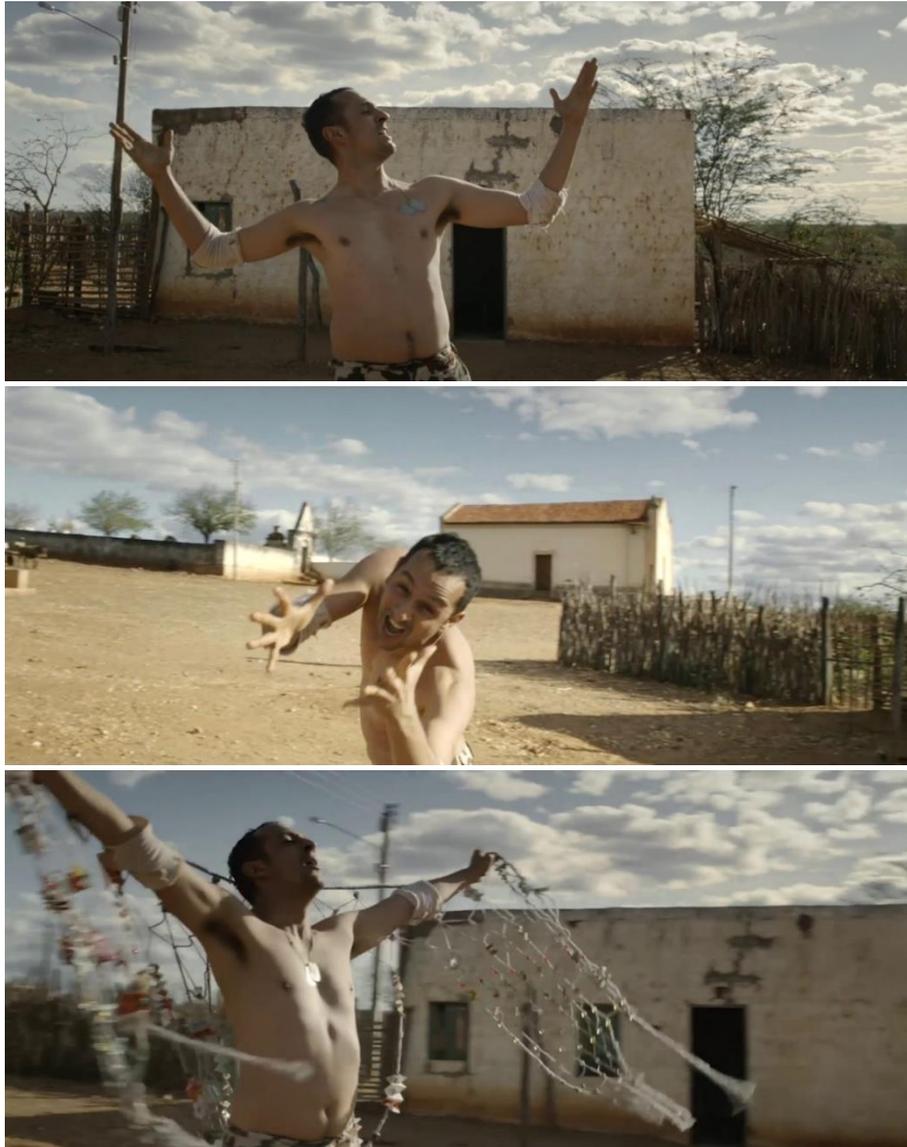
movimento, movimento imaginante – em um conjunto de desestabilidades e inconstâncias como cerne da imaginação. Se observarmos bem, veremos que a nossa própria visão estabelece uma relação constante de movimento com o mundo, mesmo quando pensamos observar fixamente alguma coisa. Nossos olhos durante todo o tempo fazem pequenos movimentos que nos permitem observar concomitantemente as contiguidades – tema que será tratado mais adiante – de tudo que acontece a cada instante à nossa frente. É essa habilidade que nos permite, por exemplo, dirigir e verificar as placas à beira das rodovias enquanto o asfalto passa sob nossos pés e, ao mesmo tempo, nos guiarmos pela sinalização horizontal e fixarmos nossa atenção em algum ponto de fuga no horizonte. Essa simples descrição do ato de guiar um veículo por um caminho – um método – já nos apresenta variadas perspectivas de movimento: o carro percorre, corre, se desloca, sobre uma rodovia que passa e vai ficando para trás, ficando no passado, enquanto nos aproximamos daquilo que se apresenta no horizonte – o futuro, enquanto o próprio horizonte se torna mais distante. Passam também as placas, os galhos retorcidos, os cactos, as cores e as coisas do Sertão, que vão, ao mesmo tempo, se tornando presentes conforme nos aproximamos delas, podendo identificá-las e compreendê-las. Na jornada que propusemos aqui, vimos o movimento da paisagem na passagem de Dora e Josué em *Central do Brasil* (1998) na viagem ao Sertão nordestino; vimos o movimento da câmera que recua para mostrar magnificamente a cavalgada de *Quelê do Pajeú* (1969) ao ingressar no cangaço, e, entre outros fluxos de imagens, vimos a fuga de Manuel e Rosa em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) em uma imagem de sobrevoo que liga o Sertão ao mar. Vimos também a imagem aérea mostrando as águas do Rio São Francisco, em *Espelho d'Água e Baile perfumado*.

Durante muito tempo, a realização de movimentos que dessem conta de mostrar a imensidão da paisagem sertaneja exigiu grandes estruturas, como helicópteros, guias, aliados a *steadycams* e fotógrafos que se deslocavam nesses equipamentos em instantes sagrados – posto que o custo, a complexidade e o nível de dificuldade que incluía o uso desses equipamentos exigiam uma concentração de esforço e capital, onde tudo precisava ser feito em pouco tempo, assertivamente e com alto nível de precisão. O cinema de Sertão contemporâneo, no entanto, conta com diversos dispositivos que facilitam a execução de imagens em movimento nas mais diversas formas: desde aquilo que se move dentro do quadro até o quadro que se move em função do objeto. De acordo com Marcelo Corpanni (2020, Anexo IV), diretor de fotografia de *Reza a Lenda* (2016), “os novos equipamentos

como *gimbals*, ajudaram bastante na criação e facilitação de cenas em planos sequência”. Até pouco tempo atrás, o cinema de baixo orçamento ou que não comportasse as estruturas de gruas, *steadycams*, *dollys* e helicópteros devia fazer uso da habilidade do *cameraman*, literalmente, onde a câmera estava o mais ligada possível ao corpo do fotógrafo e à estabilidade de seu olhar. No cinema de Sertão recente, o aspecto do movimento é facilitado pelos próprios avanços da maquinária, viabilizando a execução de imagens fluidas, narrativas e poéticas sem o entrave de que essas abordagens onerem demais a produção.

Como exemplo, podemos citar o movimento da câmera sobre os trilhos em *Big Jato*; suspensão em *gimbals*, ou na mão e no ombro em *Sertânia*; flutuante em torno da personagem na cena final de *Pacarrete* ou nos instantes mais poéticos de *A história da eternidade*, onde a fotografia de Beto Martins traz movimentos de câmera intensos e sinérgicos à narrativa em três momentos especiais. No primeiro deles, (Figura 68), vemos a performance de Dinho (Iranthir Santos) ao som de *Fala* – música de *Secos e Molhados* (1973) – enquanto a câmera gira diversas vezes ao seu redor e, ao fundo, os moradores observam a apresentação. O movimento acelera e vemos somente Dinho nitidamente, com a paisagem borrada, na representação de um dos personagens exóticos que citamos como comuns a toda pequena cidade e vilarejo. O movimento de câmera, aqui, valoriza a performance do personagem, em uma cena de plasticidade intensa – como exige a própria atitude transgressora do personagem artista. A atuação de Dinho ocorre como algo exótico no contexto de dureza e rudez do local e reflete, inclusive, a magia do abrigo de afeto que o personagem proporciona à sobrinha, que o vê como um universo particular.

Figura 68 – Dinho performa ao som da música *Fala* (Secos & Molhados)



Fonte: fotogramas extraídos do filme *A história da eternidade* (2014)  
Direção: Camilo Cavalcante Cinematografia: Beto Martins

A segunda movimentação que evidenciamos (Figura 69) acontece quando Dinho leva Alfonsina para ver o mar em meio ao Sertão, diz a ela que feche os olhos e então a câmera começa a girar em volta dos dois. Dinho, com o uso de um espelho, direciona a luz do sol para os olhos fechados da sobrinha, simulando o reflexo da luz na água do suposto mar. A câmera continua a girar, enquanto Dinho narra o mar para Alfonsina (Débora Ingrid), simula a maresia com gotas d'água e leva uma concha marinha ao ouvido de menina. Ela tem, assim, uma experiência que alude ao litoral. Ao abrir os olhos, poeticamente, ela vê o mar à sua frente. Ao fechar e reabrir os olhos, retorna ao Sertão. “O mar tá dentro de tu”, diz

o seu tio em mais um reforço à dialética de Sertão-mar, que coloca em contato o interior com o litoral, o interior com o exterior, sendo um o reflexo da imensidão do outro e da capacidade de sonhar, representando, nesse caso, um abrigo que a personagem pode buscar sempre que quiser abstrair de sua realidade cotidiana. Tudo isso mediado pela imaginação que, conforme Bachelard (2001), só existe em seu constante movimento de ligar imagens do presente às do ausente, do passado às do futuro, do próximo às do distante. A afirmação do mar interior, envolta pela experiência que Dinho proporciona a Alfonsina, cujo teor lúdico é enfatizado pela coreografia da câmera, pode ser colocada ao lado de algumas referências de Guimarães Rosa em *Grandes Sertões Veredas*: “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (p. 22) – como Alfonsina descobre, ao conseguir se evadir dali, mesmo que por alguns instantes, fazendo uso do poder de sua introspecção, que também é enfatizada por Rosa: “o sertão é o sozinho [...] o Sertão é dentro da gente” (1972, p. 235).

Figura 69 – “O mar tá dentro de tu”



Fonte: fotogramas extraídos do filme *A história da Eternidade* (2015)  
Direção: Camilo Cavalcante Cinematografia: Beto Martins

O terceiro movimento poético de câmera que trazemos desse filme ocorre no último plano do longa-metragem e rememora esse instante em que Dinho revela para sua sobrinha que há um mar dentro dela. Trata-se de um único plano, que se inicia com a câmera distante da personagem. A imagem se aproxima até um *close* na garota (Figura 70), que fecha os olhos e desfaz seu sorriso aos poucos e respira fundo, encerrando o filme juntamente com o som do mar, a lembrar-nos de fechar os olhos quando desejarmos vê-lo. Nesse sentido, fechar os olhos é olhar para dentro. A aproximação da câmera nos permite ir até a personagem e acompanhá-la em seu ritmo, até chegarmos em sua feição de forma talvez mais efetiva do que uma corte de enquadramento pudesse fazer. Viajamos do plano médio até o plano próximo e desembarcamos no mar, juntamente com Alfonsina em um novo gesto de subjetividade, elaborado dessa vez não pela luz concentrada ou pela sombra, mas pelo movimento, sob a luz do sol no Sertão, até a face da personagem, enfatizando a paisagem de sua memória enquanto a banda sonora do filme traz o som das ondas na praia.

Figura 70 - Sempre que quiser ver o mar



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *A história da eternidade* (2015)  
Direção: Camilo Cavalcante Cinematografia: Beto Martins

Enquanto *A história da eternidade* relata histórias particulares de amor a se desenrolarem em uma pequena comunidade sertaneja, onde vimos a existência poética de Dinho aliada aos movimentos de câmera fluidos e estáveis que acabamos de relatar, temos no sentido oposto a câmera instável (Figura 71) em alguns momentos de *Sertânia* ao referir-se à atmosfera do delírio de Antão (Vertin Moura), o personagem agonizante, ajudando a moldar o que o fotógrafo Miguel Vassy (2021) denomina como uma atmosfera de *massa confusa*. Mais adiante veremos essa *massa confusa* atuando como efeito e como perspectiva. Por enquanto, trazemos apenas esse instante, quando o personagem roga para que o capitão não atire pois o povo não teria culpa de sua própria miséria. Nesse momento, a câmera circunda trêmula o personagem e se alia à imagem de luz superexposta enquanto o personagem pede: “não atire, capitão! O povo não tem culpa de passar fome”. Essa massa confusa, como define o Miguel Vassy, compõe uma estrutura de imagem precária, rústica e sem polimento que ampara o discurso da pobreza – como já propunha o Cinema Novo, movimento cinematográfico sobre o qual *Sertânia* faz grande referência e, de certo modo, apesar dos anos de distância, integra. O filme retoma a temática social de modo mais amplo, remetendo à Estética da Fome dos anos 60, em contraponto a outras narrativas com enfoque sobre histórias e dramas individuais, particulares – como *À beira do caminho* (2013), *Boi Neon* (2017), *Filho de boi* (2019), *Querência* (2019) e *Pacarrete* (2020). Essa referência à realidade social justifica as escolhas fotográficas pela imagem crua e movimentos de câmera na mão. No entanto, ela não enclausura o filme, que também contém sequências viabilizadas por instrumentos sofisticados de estabilização de imagem – de *gimbals* à estabilização de imagem possibilitada pelo sensor digital da câmera fotográfica *mirrorless*<sup>19</sup> Sony A7s II, utilizada para a realização do filme.

---

<sup>19</sup>*Mirrorless*: câmera de fotografia e vídeo digital que não utiliza o sistema de espelhos tradicional das câmeras DSLRs.

Figura 71 – A imagem trêmula em uma referência a estética da fome.



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Sertânia* (2020)  
Direção: Geraldo Sarno Cinematografia: Miguel Vassy

A operação de câmera na mão ou em instrumentos de flutuação adicionam, sobretudo, intensidade na visualidade do filme. A imperfeição na fluidez de uma câmera no ombro ou na mão proporciona um tipo de movimento muito parecido ao de coberturas documentais, jornalísticas ou amadoras, fazendo parecer algo mais próximo do real, enquanto uma câmera estática, montada sobre um tripé ou com movimentos perfeitamente estáveis convida mais à contemplação da imagem. Sobre essa energia vigorosa que a câmera do movimento instável pode proporcionar, podemos citar nesse conjunto de filmes o exemplo de *Filho de boi* (2020), filmado totalmente com a câmera solta, livre do tripé, trazendo já no começo do filme um personagem que corre, registrado em imagens totalmente borradas e, de modo mais tranquilo, se aproximando dos personagens ao longo de todo o filme. Dib Lutfi, grande diretor de fotografia brasileiro, reconhecido por seu trabalho com a câmera na mão e no ombro, em entrevista concedida ao documentário *Illuminados*, diz haver “um movimento íntimo, que é quando a câmera está bem perto [...], e esse movimento, é só com câmera na mão mesmo. A câmera acompanha quando tem alguma emoção. E quando fica bom, é porque há um entrosamento total, com os atores, com a câmera, com tudo” (LUTFI, 2007, s.p.).

O caso de *Filho de boi*, cinematografado pelo argentino Remo Albornoz, é um exemplo dessa imagem íntima (Figura 72) que a câmera na mão possibilita. Sendo uma câmera intimista, mais uma vez temos um exemplo de narrativa visual que se utiliza mais nitidamente de uma subjetividade. Nesse caso, a história que acompanhamos é mostrada pela perspectiva de João (João Pedro Dias), um garoto que se insere na vida circense. Temos também a câmera na mão em *Curral* (2020), contribuindo para uma feição mais documental e de *making of*, acompanhando a campanha do candidato Joel (Rodrigo Garcia), assessorado pelo personagem Chico Caixa (Thomas Aquino). Nesse filme, a câmera livre possibilita agilidade para acompanhar o ritmo de uma campanha política (Figura 73).

Figura 72 – Câmera na mão, a imagem íntima e a subjetividade



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Filho de boi* (2020)  
Direção: Haroldo Borges Cinematografia: Remo Albornoz

Figura 73 - Câmera na mão e uma estética documental



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Curral* (2020)  
Direção: Marcelo Brennand Cinematografia: Beto Martins

Há ainda as imagens de sobrevoo – normalmente realizadas com movimentos de grua, *drone*, helicóptero. Elas estão em praticamente todos os filmes do cinema de Sertão mais recente, quase sempre cumprindo a função de mostrar a amplitude da paisagem. Por serem normalmente planos gerais com a função característica de ambientar o público e apresentar a própria paisagem como personagem gigante, optamos por tratar dessas imagens de sobrevoo também no momento de analisarmos a categoria da composição, quando veremos a atuação poética do enquadramento cinematográfico fazendo uso de *closes*, planos

gerais, médios e de contiguidade no quadro. De modo geral, a porção poética dessas imagens está mais associada ao enquadramento, amplificando a noção de grandeza ao registrar uma vasta extensão territorial – como veremos adiante – do que necessariamente ao fato de suas câmeras se movimentarem no ar. Uma exceção, no entanto, está em *Por trás do céu*, onde um sobrevoo ao redor de Aparecida (Nathalia Dill), personagem que, na cena, se encontra estática e reflexiva, dentro de um barco que aponta para o horizonte, para onde ela olha (Figura 74). Essa imagem evidencia sua imobilidade e fortalece a representação de seu desejo – de poder voar. Trata-se de um momento discreto no filme, no entanto, rico em poesia visual. Apesar de haver outros momentos de flutuação da imagem nesse longa-metragem, a poesia na maioria deles está associada mais à perspectiva, do olhar de quem vê de cima, de quem está por trás do céu e observa tudo de um ponto de vista insólito, diferentemente desse instante, no qual a poética está exatamente na imaginação e no desejo do voo, indo ao encontro da afirmação de Bachelard (2001, p.28), ao dizer que “no mundo dos sonhos não se voa porque se tem asas, mas acredita-se ter asas porque se voa”.

Figura 74 – “É muito triste não poder *avoiar*” (sic)



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Por trás do céu* (2017)  
 Direção: Caio Soh Cinematografia: Azul Serra

Outra exceção das imagens de sobrevoo pode ser vista em *Bacurau*, que traz na perspectiva dos *drones* (Figura 75) imagens de uma poética eletrônica e tecnicista em prol de objetivos vis. Vemos, aqui, o drone seguindo dois personagens forasteiros, interpretados por Karine Teles e Antônio Saboia, que farão parte do jogo da morte que promoverão no Sertão desse filme. A poética, nesse caso, está no próprio dispositivo que tem por natureza

a capacidade de captar e transmitir imagens se deslocando no ar – imagens que, como citamos agora há pouco, só poderiam ser captadas até recentemente utilizando grandes estruturas, como guias, aviões, planadores e helicópteros.

Figura 75 – O voo dos drones em *Bacurau* (2019)



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Bacurau* (2019)  
Direção: Kleber Mendonça e Juliano Dornelles Cinematografia: Pedro Sotero

As imagens de *drone* em *Bacurau* são importantes na corroboração de uma estética que ironiza a banalidade da violência, ao colocar a temática do extermínio sob a forma de entretenimento, emprestando uma estética de *videogame* e de *reality show* como as que vemos nos mais diversos programas de televisão que mostram pessoas lutando pela sobrevivência diante das câmeras. No caso desse filme, o *drone* capta imagens do oposto: personagens que integram um jogo onde o objetivo é matar os habitantes do local. Esse ideal reaproxima o dispositivo de captação de imagens aéreas da sua origem militar, de averiguar espaços, apontar localizações e viabilizar ataques. Outro ponto que possibilita vincular esse equipamento à uma atitude poética é o fato de se apresentar não apenas como um dispositivo de captura, mas como uma espécie de personagem observador, acompanhando as ações e registrando e transmitindo à distância imagens dos jogadores.

### 3.3. Cor

Leonardo [da Vinci] dizia que as **cores** são simplesmente os filhos da **sombra e da luz**, do **preto e do branco**. Se houvesse uma escada, o preto seria o primeiro degrau, e em seguida viriam todas as cores, como escreveu Isaac Newton, que ainda dizia que o preto representa a matéria, o **passado**, enquanto as cores representam o **presente**.

Storaro, 2008

Durante toda a história do cinema buscaram-se formas diversas para o registro da cor, desde a colorização posterior das imagens quadro a quadro, passando pelo apogeu do *Technicolor* – que utilizava três películas simultaneamente, sendo uma sensível à cor azul, outra ao verde e outra ao vermelho, de modo que a junção das três resultava na reprodução de cores vibrantes, aliadas à alta definição proporcionada pelo suporte analógico – até o refinamento cromático da cinematografia digital. Hoje, é possível fazer uma escolha tranquila sobre o visual das cores que serão representadas em um filme. Filmar em branco e preto tornou-se menos habitual, enquanto o trabalho com a cor tornou-se mais versátil, tanto pela quantidade e qualidade de suportes disponíveis quanto pelas possibilidades abertas nas etapas de pós-produção – *color grading*, correção de cor, criação de *looks*, emulação de películas, tratamento fino de matiz, luminância e saturação, entre tantas outras possibilidades que podem ser usadas em favor da narrativa.

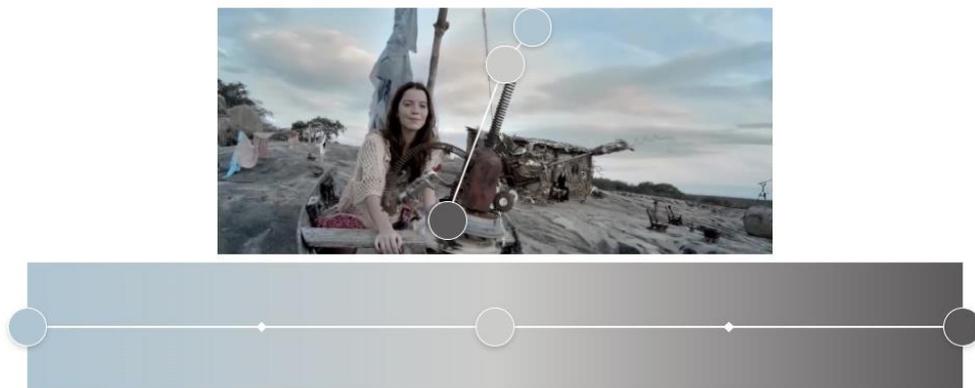
Sobre *Por trás do céu*, o diretor de fotografia Azul Serra (2020), relata que houve uma ideia inicial de realizar um filme onde o único elemento colorido seria o céu. No entanto, decidiram abrir mão dessa imagem – embora essa proposta tenha ajudado a guiar o conceito final da fotografia.

Como o filme é uma metáfora sobre as buscas do que está além do que a gente pode ver, do que tem por trás do céu, era muito importante que criássemos uma atmosfera onírica. Então, a gente fez alguns testes, mas... foi começando a caminhar para um tipo de visual onde o céu seria o único elemento da imagem inteira, da história, que tivesse cor, e o resto fosse preto e branco. Isso foi uma decisão muito forte, porque, não só em termos estéticos, mas, em termos técnicos, não é tão simples assim de ser feito. Então a gente foi atrás... fizemos testes, e a gente decidiu que não seria exatamente assim, mas teria essa força (SERRA, 2020, Anexo II).

Serra aponta a concepção de um conceito em seu estado bruto, sendo lapidado, refinado até alcançar a forma mais adequada para contar uma história que exalta metaforicamente a força celeste. Como resultado, tem-se ao longo de toda a narrativa a presença imperativa do céu, como um personagem que testemunha tudo que acontece, durante todo o tempo. “Você veria ali, no céu, uma efervescência da motivação interna do personagem. E a terra, que é esse lugar onde eles ficaram presos, parados, tendo que viver uma vida difícil, amarrada, seria um lugar estático, não tão fértil” (SERRA, 2020, Anexo II). Como veremos na categoria *ponto de vista*, a respeito da Figura 105, temos a percepção do

céu a partir de Aparecida, personagem que o observa o tempo inteiro e que desenvolve um plano para ir buscar respostas para seus questionamentos, assim como um instante específico onde vemos a cena do aborto espontâneo ocorrendo do alto, como se fosse pela perspectiva de alguém que vê, lá do alto, inerte, toda a dor e tristeza que assola os personagens naquele momento. Por causa dessa presença intensa da imaginação celeste, a cor azul predomina ao longo do filme. De certo modo, apesar de abandonada a ideia de deixar apenas o céu como elemento colorido da imagem, vemos que o conceito persistiu, em certa medida, a partir dos próprios elementos em cena, com o solo rochoso dotado de tonalidades que se aproximam do visual proposto a princípio, gerando um resultado onde os tons predominantes transitam entre o azul e o cinza (Figura 76).

Figura 76 - Gradação de tons do azul ao cinza em *Por trás do céu* (2017)



Fonte: criação do autor utilizando o *software Adobe Color*.  
Direção: Caio Soh Cinematografia: Azul Serra

De acordo com Irene Tiski-Franckowiak (1997, p.168), as cores frias (no sentido da percepção), como o azul, “são impessoais e denotam certo afastamento emocional”, sendo distante e imaterial, adicionando amplidão aos espaços – contrária às cores quentes, mais aconchegantes, que tendem a diminuir a sensação de tamanho dos ambientes. Para Storaro (2014; 2008), o azul sinaliza também o futuro e representa maturidade do ser humano, que podemos compreender como algo que intensifica a feição traumatizada e, ao mesmo, sonhadora que notamos em Aparecida ao longo do filme e os dramas enfrentados pelos personagens que estão ali, exilados em um ambiente estéreo, infértil, sem uma perspectiva clara de porvir. Podemos dizer que o céu (Figura 77), pelo olhar de Aparecida, também reflete esse momento de amadurecimento e de uma jornada em direção a algo, em seu desejo onírico de voar.

Figura 77 – A força do céu



Fonte: fotograma extraído do filme *Por trás do céu* (2017)  
Direção: Caio Soh Cinematografia: Azul Serra

A ideia do azul como futuro e porvir pode ser vista também nas imaginações do mar encontradas em diversos planos do Cinema de Sertão, em filmes como *A história da eternidade* e *Big Jato* (Figura 78), refletindo esse desejo de sair do enclausuramento alaranjado - quente - da terra para a amplidão libertadora do azul litorâneo. A chegada dos personagens Alfonsina (Débora Ingrid) e Francisco (Rafael Nicácio) ao mar, como um lugar de repouso da visão e do estado de espírito pela certeza da abundância de frescor, de água e de brisa, contrapõe-se à saída do Sertão quente, monótono e cruel.

Figura 78 - O mar é imenso e o céu também



Fonte: fotogramas extraídos dos filmes *A história da eternidade* (2015) e *Big Jato* (2016), respectivamente  
*A história da eternidade* - Direção: Camilo Cavalcante Cinematografia: Beto Martins  
*Big Jato* - Direção: Cláudio Assis Cinematografia: Marcelo Durst

Vemos representações desse sertão como lugar de expulsão, de saída, que repele em narrativas como *Faroeste Caboclo* (2013), que faz uso de imagens quase monocromáticas do lugar onde João vivencia a seca e a dificuldade na busca por alimentos, além da morte de seus pais quando ainda era criança. A baixa saturação das cores enfatiza a

ausência de alegria e retrata um sertanejo que não tinha mais nada a perder. Nessas imagens de origem, a ausência do verde destaca os tons de marrons e alaranjados da terra e da pele dos personagens, evidenciando esses dois elementos: a força do território árido, seco e os personagens que o habitam (Figura 79). Por contraste, o tratamento das cores enaltece, poeticamente, alguns matizes em detrimento de outros. Nas imagens desse sertão, local de origem do personagem (Fabrício Boliveira), temos uma feição acinzentada e, mesmo quando nublado, há apenas uma promessa de chuva – a promessa cruel e não cumprida típica das grandes estiagens.

Figura 79 - O cinza e a falta de água



Fonte: criação do autor utilizando o *software Adobe Color*

A literatura, em *O quinze*, de Raquel de Queiroz, trazia a sugestão dessa visualidade e revela uma reviravolta quando, finalmente e por surpresa, a chuva chega. “E tudo era verde, e até no céu, periquitos verdes esvoaçavam gritando. O borralho cinzento do verão vestira-se todo de esperança. [...], mas a triste realidade duramente ainda recordava a seca” (QUEIROZ, 1991, p.144), poetiza a obra. A citação, sobre a transformação da paisagem após a chuva, insere o leitor no mundo emocional dos personagens, que enxergam na eclosão da flora um alívio e uma esperança de dias menos áridos. Em *Faroeste Caboclo*, essa esperança não se apresenta a João e sua família, ambientando a infância e juventude do personagem para quem apenas resta a evasão – a busca por outra realidade, em algum lugar distante dali, como faz quem sai do Sertão em direção ao mar, nos diversos exemplos que vimos até aqui. O caminho de João, no entanto, se dá em direção a Brasília, no Distrito Federal. O cinza intensifica a visualidade de um Sertão que repele a permanência dos

indivíduos que o habitam. Essas imagens que diminuem o verde em favor dos cinzas também aparecem em *Deserto*, onde a comunidade circense passa a sucumbir após extinguido o único fio de água que os saciava (Figura 80), quando a fonte secou. O código do cinzento enquanto objeto de referência à seca se demonstra consistente, desde a imaginação da literatura, como o trecho citado de *O quinze*, onde a mudança na cor da vegetação – do cinza ao verde – direciona a história para um desfecho de paisagem mais agradável aos seus personagens do que o espaço seco e infértil que se apresentou ao longo de toda a história, até esses filmes contemporâneos, demonstrando possibilidades de compor uma poesia visual da aridez através do controle das cores.

Figura 80 - Um pouco de água no Sertão cinzento



Fonte: fotograma extraído do filme *Deserto* (2016)  
Direção: Guilherme Weber Cinematografia: Rui Poças

Também é possível falar do desconforto sertanejo sem minimizar as cores da imagem. No livro homônimo que dá origem ao filme *Big Jato*, é mencionado que “falava-se em seca verde quando chovia apenas para esverdear o mato e pronto, chuva ilusória para os olhos, incapaz de tirar do chão qualquer cereal ou proveito” (SÁ, 2012, p. 12). Imagens de um Sertão verde aparecem em filmes como *Maria do Caritó* (2019), *Área Q* (2011), *Boi Neon* (2015) e *Querência* (2019), mas não como um recurso poético declarado. Nesses, não há foco ou atenção à crise hídrica, ou um sentido maior do fato de haver verde na vegetação: a ausência de verde não é um requisito para que exista o Sertão, assim como a miséria, a dificuldade e a dor também não o são, embora conformem grande parte do imaginário que se tem sobre esses espaços.

A imaginação predominante do Sertão da seca, contudo, não é infundada: ainda no século XIX, quando escrevia *Os Sertões*, Euclides da Cunha (2011, p.45) observou: “ressalta à simples contemplação uma coincidência repetida bastante para que se remova a intrusão do acaso” e lista algumas das maiores estiagens até aquele momento: “para citarmos apenas as maiores, as secas de 1710-1711, 1723-1727, 1736-1737, 1744-1745, 1777-1778, do século XVIII, se justapõem às de 1808-1809, 1824-1825, 1835-1837, 1844-1845, 1877-1879”. Cunha destaca o período de 32 anos de trégua das secas, observado no século XVIII (1745-1777) como o maior desse período, observando, inclusive, a coincidência com o interstício do século XIX, exatamente cem anos depois, contemplando o intervalo entre 1845-1877. Lima e Magalhães (2018, p. 199) observam que “de 1848 a 1876, foram observadas algumas secas, mas relativamente sem grandes problemas. A exceção foi 1870, ano em que se registrou alguma escassez” (LIMA; MAGALHÃES, 2018, p. 199). Por outro lado, relatam:

A chamada Seca Grande, ocorrida entre 1877 e 1879, matou milhares de pessoas de fome no estado do Ceará [...]. Estima-se que esta tragédia ceifou a vida de mais da metade dos mais de 1,75 milhão de residentes na área atingida (MELO, 2016). As mortes teriam sido causadas por sede, fome, doenças, envenenamento e um surto de varíola. A Grande Seca provocou enorme êxodo de 68 mil nordestinos para outros estados e mais 120 mil para a Região Amazônica (MELO, 2016). Houve também grandes impactos na flora e fauna da região, que praticamente desapareceram. No litoral do Nordeste, para onde as vítimas da seca se dirigiam, as cidades, em sua maior parte, sofreram com as constantes chegadas de enormes contingentes de retirantes fugindo da sede, da fome e das pestes (LIMA; MAGALHÃES, 2018, p. 199).

Nessa citação, podemos notar uma semelhança entre os dados históricos e tudo que vimos até agora na representação do Sertão pelo cinema: o êxodo da população para regiões mais férteis, em uma busca da saída de um ambiente inóspito, hostil e inconstante, seja em direção às grandes cidades do Sudeste, às regiões úmidas do Norte ou ao litoral do próprio Nordeste – que centraliza os diversos casos que já relatamos, da imaginação do Sertão-mar. Há muito tempo se demonstra intermitente a aridez sertaneja, intercalando momentos de *secura extrema* e momentos de chuva ou de maior conforto. Ao longo do século XX, a própria literatura exerceu grande papel na propagação desse imaginário da aridez, da cruzeza e da dor, propagada, por exemplo, em *O quinze*, que narra a grande seca de 1915, e em *Vidas secas*, publicado em 1938, limítrofe à seca de 1932.

A história real do Sertão ainda revela similaridades com a imagem forte da guarda dos alimentos pelo poder militar enquanto o povo sofria com a fome, a seca, a sede e a miséria expressada em *Os fuzis*:

Os registros da seca de 1914-1915 relatam que, diante do grande número de flagelados fugindo das condições ambientais, o governo cearense criou o primeiro campo de concentração, que consistia em uma área demarcada por arames farpados e vigiada 24 horas por dia por soldados para confinar os retirantes. Este primeiro campo de concentração foi erguido na região alagadiça do atual bairro de Otávio Bonfim, em Fortaleza, **e confinou aproximadamente 8 mil pessoas com alimentação e água controladas e vigiadas pelos soldados do Exército** (QUEIROZ, 1998). Naquele mesmo ano de 1915, após incentivos para que os retirantes migrassem para a Amazônia, o curral humano foi desativado (THEOPHILO, 1922) (LIMA; MAGALHÃES, *grifo nosso*, 2018, p. 200).

Para demonstrar a recorrência das secas no Nordeste ao longo dos séculos, Lima e Magalhães elaboraram um quadro (Tabela III) que traz também a atualidade dessa característica sertaneja:

Tabela III - Anos de secas registrados no Brasil nos séculos 16, 17, 18, 19, 20 e 21

Século 16	Século 17	Século 18	Século 19	Século 20	Século 21
1553	1603	1709-11	1803-04	1900	2001-02
1559	1606	1720-27	1808-10	1903-04	2005
1583	1614-15	1730	1816-17	1907	2007-08
1587	1645	1732	1824-25	1909-10	2010
	1652	1734-37	1827	1914-15	2012-17
	1692-93	1744-48	1830-33	1917	
		1751	1835-37	1919	
		1754	1842	1921-22	
		1760	1844-47	1930	
		1766	1877-79	1932-37	
		1771-72	1888-89	1941-45	
		1776-78	1891	1951-54	
		1782-84	1898	1958-59	
		1790-94		1962-64	
				1966	
				1970	
				1976	
				1979-83	
				1986-87	
				1992-1993	
				1997-1999	

Fonte: Lima; Magalhães, 2018. p. 202

Uma direção de fotografia para a seca não se encarrega apenas de romantizar a miséria ou usufruir da rudez sertaneja em favor da exploração mercadológica, mas faz referência a características visuais predominantes e marcantes do Sertão. Como é recorrente a escassez de água e dos demais recursos de subsistência, a visualidade árida das dificuldades

que o território impõe ao povo se apresenta mais do que os momentos de fartura ou tranquilidade que possa existir durante os interstícios. Há sempre a certeza: a seca virá. Com a terra infértil, no entanto, o que se expressa é a esperança de que, em algum momento, a chuva traga uma trégua, permitindo que nasçam frutos, que os animais saciem a sede, e que o povo se alimente e sobreviva. O Sertão cinzento, de solo estéril e galhos retorcidos, de sol ameaçador e nuvens falsamente esperançosas fazem parte dessa intermitência.

Ao longo dos anos diferentes atitudes, desde a importação de camelos para suportar longos períodos de estiagem, no começo do século XX até o planejamento da transposição de rios caudalosos e criação de caixas e tanques de água para armazenamento e distribuição de água, até a ação emergencial do envio de carros-pipa – venham gerando novas formas de lidar com o problema da seca, não mais dando apenas a opção da fuga e da migração:

Uma nova seca, que teve início em 2010 e se estendeu até o começo de 2017 (com exceção do ano de 2011), não provocou grande processo migratório como aqueles registrados anteriormente, mas afetou a economia de 1.794 municípios e provocou a morte de aproximadamente 10 milhões de cabeças de gado. Nessa estiagem, também foram registradas perdas de lavouras nos nove estados nordestinos, no norte de Minas Gerais e em parte do estado do Espírito Santo (CGEE, 2017). Em condições normais, os açudes existentes no Nordeste, construídos pelo Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS) e, mais recentemente, pelos estados, nos últimos 120 anos, deveriam ser suficientes para assegurar o abastecimento de água para as populações residentes no interior, inclusive nas cidades. No entanto, durante essa grande seca plurianual, tanto os pequenos quanto os grandes reservatórios sofreram um grande abalo. No final de 2017, 62% dos depósitos de água do Semiárido – incluído o Nordeste e norte de Minas Gerais – se encontravam com índices abaixo de 10% do volume e muitos estavam completamente secos. Essa situação levou dezenas de cidades ao colapso, forçando o abastecimento por carros-pipas (LIMA; MAGALHÃES, 2018, p. 206).

Sendo recorrente o acontecimento da seca no Sertão, moldando suas paisagens, há de considerarmos que a grande maioria da produção cinematográfica que se refira a essa geografia busque enfatizar ao menos algum traço dessa aridez como passo para manter uma verossimilhança ao clima predominante. Esse abastecimento pelos carros-pipas e a função política do estado na intervenção em relação à seca do Sertão são bem representados no cinema contemporâneo pelos filmes *Bacurau* e *Curral*. Nessas e em outras obras - que veremos no Capítulo 4, especificamente sobre as representações da paisagem sertaneja nas direções de fotografia mais literais, objetivas, de prosa –, o Sertão costuma aparecer sempre com cores vibrantes, imperando principalmente o verde da vegetação eventualmente presente, o azul do céu e o laranja da terra, que também são possibilidades de apresentar a

atmosfera da aridez de modo mais próximo àquele que seria possível observar pelos olhos das pessoas mais habituadas às realidades sertanejas. Por enquanto, no sentido da cor como intenção poética, um exemplo singular envolve a presença de vegetação verde, presente em *Mãe e filha* (2011), como podemos ver no relato do diretor e fotógrafo:

Eu sabia que iria filmar numa época que não é muito comum, numa época de inverno, que não é normalmente tratada nos filmes. Então ia ser uma fotografia com muito verde, que contrastasse um pouco com a situação da mãe e da filha, uma situação ali de totalmente abandonado, de miséria, mas que tinha esse verde abundante. E também fazia um contraponto interessante com a questão da situação que o filme trata [...], que fala dessa questão da morte de forma bem central e o verde tinha essa coisa da natureza, que tomava conta daquela cidade morta. As pessoas foram embora [...] e de alguma forma quem toma conta da cidade é a natureza, que está muito viva e invade os espaços. (CARIRY, P., 2021, Anexo III).

Assim, a presença do verde aumenta a sensação de abandono da cidade fantasma, com a vegetação invadindo as casas cinzas, as moradias abandonadas, aludindo à questão da morte (Figura 81) representada no abandono do local e nessa relação entre as cores, assim como nos jogos de luz e sombra, como vimos anteriormente – quando falamos sobre a iluminação.

Figura 81 – Verde, vivo e iluminado por fora, escuro e morto por dentro



Fonte: fotograma extraído do filme *Mãe e filha* (2011)  
Direção e cinematografia: Petrus Cariry

A dosagem da luminância e saturação das cores pode enaltecer determinadas características da cena, o que é de grande valia para a expressão do diretor de fotografia. Por outro lado, não se pode deixar de pensar também a respeito das imagens monocromáticas,

especialmente hoje, quando um filme em preto e branco é sobretudo uma opção estética – e não uma limitação técnica, como poderia ser há quase um século, o que, por si só, já assume uma função poética por se tratar de uma opção conceitual. A respeito do Sertão, dois filmes contemporâneos trazem a imagem monocromática como expressão visual do Sertão: *Vazante* (2017) e *Sertânia* (2020). Ambos remetem ao passado e utilizam os tons de cinza nessa construção temporal (Figura 82), lembrando assim a colocação de Storaro (2008), citando Newton e Da Vinci, de que o preto – e, por associação, o cinza – remete ao passado, enquanto as cores se associam ao presente, sendo o preto o começo de tudo.

Figura 82 – Sertão em preto e branco



Fonte: Fotogramas extraídos dos filmes *Vazante* (2017) e *Sertânia* (2020) – respectivamente  
*Vazante* – Direção: Daniela Thomaz Cinematografia: Inti Briones  
*Sertânia* – Direção: Geraldo Sarno Cinematografia: Miguel Vassy

De fato, nos dois filmes, a ideia de origem está presente, seja o início da história do Brasil, no Sertão mineiro, interior e distante do litoral, em *Vazante*, ou na referência ao

começo do próprio Cinema de Sertão mais crítico, inaugurado pelo Cinema Novo nos anos 60 e retomado por *Sertânia*, que traz uma representação quase xilográfica da luz estourada em uma realidade inóspita que remete à estética da fome, tão cara ao Cinema Novo, enquanto *Vazante* faz uso de uma fotografia mais convencional – dentro dos cânones de uma imagem ‘bem exposta’. A relação entre o branco e o preto no filme de Daniela Thomaz, *Vazante*, destaca-se por essa fotografia refletir a própria questão racial, abordada no filme, que trata do período feudal, com suas relações entre senhores brancos e escravos negros. Reiterando, é uma opção, não uma regra, posto que temos também filmes como *Joaquim* (2017) e *A luneta do tempo* (2014), que não abrem mão da informação cromática, embora seus enredos se passem em um passado distante e em contextos que justificariam a escolha pela imagem em tons de cinza.

### 3.4. Enquadramento

A palavra **composição**, utilizada em vários registros de processos criadores – seja na música, na arte visual ou poética, nas cênicas –, exala uma noção de ordem, aglutinação, visão de todo, capaz de congregiar estados distintos da(s) matéria(s) num só corpo formal, cuja espinha dorsal é garantida pela **presença da ordem**, seja **conceitual**, seja **sensorial**.

Derdyk, 2001

Compor a imagem, para o diretor de fotografia, consiste na distribuição dos elementos do plano – delimitado pelo enquadramento – de acordo com seus desejos estéticos, tendo como prioridade a lógica e os efeitos dentro da narrativa – como vimos no capítulo dois, quando Walter Carvalho instala uma câmera no alto da bolandeira e inicia a construção de imagens ritmadas em *Abril despedaçado*, estratégias sutis que atuam plasticamente como pequenas interjeições, atraindo a atenção do espectador e propondo uma observação da imagem tanto em um nível metafórico quanto como parte de toda a atmosfera do filme. Lembramos que, para Walter Carvalho (2011), posicionar uma câmera é conquistar um território. A partir desse lugar é que se enquadra e se constrói a imagem – como um pintor se coloca diante de uma paisagem ou de um corpo e, fitando-o, registra na tela uma interpretação daquilo que vê. A partir dessa fixação de bandeira, da avaliação do que se deseja ou não mostrar, delimitando os limites do *frame*, faz-se o enquadramento, a iluminação, a organização das formas, linhas, movimentos e cores no espaço. É através da

janela, do quadro, que se define onde, como e porque cada um dos elementos da imagem existirá. O diretor de fotografia Edgar Moura também fala sobre a importância de planejar o enquadramento, defendendo que, para cada plano, existe apenas uma posição correta de câmera e é um dever do fotógrafo encontrá-la e apresentá-la como proposta ao diretor. E ressalta:

Toda fotografia tem que ter um segundo centro de interesse, senão não é uma boa fotografia. Se não sentimos alguma intenção, alguma curiosidade escondida atrás de alguma coisa, faltou um segundo ponto de interesse. Quando somos capazes de olhar uma foto de uma só vez sem ser necessário olhar de novo para entender algo que parece estranho, ela será apenas um registro acidental de alguma coisa. Essas fotos sem segundo centro de interesse povoam os jornais do dia a dia e carregam, atrás de si, legendas perfeitamente dispensáveis (MOURA, 2010, p. 389-390).

Esse segundo ponto de interesse inclui exatamente essas categorias poéticas que estamos descrevendo agora. Dentro dos filmes observados, observamos um cuidado do Cinema de Sertão em buscar imagens mais densas, que transponham o primeiro nível de leitura, dentre os quais destacaremos alguns, do *close* ao plano geral, do foco na ação particular até o registro de ações, pontos de interesse e significados paralelos no mesmo quadro – em planos contíguos.

Começando pelo *close*, podemos ver, no filme *Por trás do céu*, uma efervescência de curiosidade e contemplação nos olhos da personagem Aparecida (Figura 83), de modo que a imagem do seu rosto nos convida a entrar em sua busca, provocando encantamento imediato pelo alinhamento entre a imagem de admiração do céu e a conversa da personagem consigo mesma. A narrativa imediatamente evoca a poética do ar – dos sonhos e dos devaneios da conjectura, da divagação (BACHELARD, 2001). Aparecida é uma personagem de alma e espírito aéreos. Ela diz, enquanto vemos seus olhos voltados para o alto:

Diacho de céu mais grande... dá nem pra saber onde começa uma ponta e termina a outra... Será que alguém já tocou nesse céu? Será que o céu é quente? E as nuvens? As nuvens têm cara de serem frias. Será que quem tá aí do alto consegue ver a gente ou as nuvens atrapalham as vistas de quem está lá do alto?

Por outro lado, o contato da personagem com Leproso, um jabuti, réptil, animal que rasteja, mostrado em um enquadramento em plano próximo, com a câmera no nível do solo, apresenta o contraponto da imagem aérea: os devaneios da vontade (BACHELARD, 2013), o inferno da terra (CALVINO, 1990) e a condição miserável dos que nela habitam, em

oposição à imaginação celeste. “Um dia, leproso, o céu e a terra vão ser da mesma altura, sabia? E aí eu vou conversar com Deus e perguntar pra ele porque bem eu fui cair aqui nesse fim de mundo”. Aqui, a imaginação de Aparecida já sugere seu desejo de sair daquele lugar, ao mesmo tempo imenso e aprisionante – característica que dialoga com o filme *Big Jato*, como veremos mais à frente, nesse mesmo tópico sobre o enquadramento, porém a respeito do plano geral – e o plano próximo do seu rosto (Figura 83) nos apresenta a particularidade da personagem e de seus devaneios, enfatizando-a em meio ao território.

Figura 83 - Olhando para o alto



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Por trás do céu* (2017)  
Direção: Caio Soh Cinematografia: Azul Serra

Aqui, o filme reitera as características de isolamento, distância e precariedade do Sertão, que, como nos exemplos diversos que vimos até aqui, expulsam do lugar os seus habitantes. Nesse caso, o céu imenso e a busca por conhecer o que haveria por trás dele também remetem à uma possibilidade de fuga e libertação, papel exercido pela poética do sertão-mar em outras narrativas e que aqui também aparece, também de forma inusitada, quando Micuim (Renato Góes), que traz notícias de outros lugares por onde passou, presenteia o casal Aparecida e Edivaldo (Emílio Orciollo) com uma garrafa de água do mar (Figura 84). Essa imagem, com a câmera enquadrando e enchendo o plano com os rostos do casal, que olham fascinados para a garrafa, cumpre uma função que normalmente é buscada por meio de planos mais abertos: o encontro do Sertão com o litoral. Aqui, no entanto, temos um retrato da ingenuidade dos personagens sonhadores, maximizada pelo enquadramento intimista, mostrando-os deslumbrados por um mar engarrafado.

Figura 84 - Mar engarrafado



Fonte: fotograma extraído do filme *Por trás do céu* (2017)  
Direção: Caio Soh Cinematografia Azul Serra

Essa garrafa cumpre uma missão parecida com a de Dinho para Alfonsina, na passagem já citada de *A história da eternidade*, quando o tio proporciona à sobrinha um encontro com o mar, sem que precisasse sair do Sertão (ver item 3.2 – Movimento, Figura 69 – “*O mar tá dentro de tu*”). Nesse caso, Micuim traz o mar para Aparecida e Edivaldo. Essa imagem é poética por fazer uma metáfora do impossível: aprisionar em algo pequeno um objeto imenso. Esse aprisionamento do mar acaba dialogando com o aprisionamento sentido por Aparecida naquele local, como um pássaro preso na gaiola, nas palavras de Micuim: “Eu tô te dizendo isso, Edivaldo, porque eu sei o quanto tu gostas de Aparecida. [...] Uma hora essa danada dessa gaiola vai se abrir, Edivaldo. Essa passarinha vai avoar e tu nunca mais vê, vice (sic)?”. Essa, aliás, é outra das imagens poéticas que o filme apresenta, também em plano próximo – que desfoca os objetos mais distantes, trazendo uma atmosfera onírica para o quadro: Aparecida abre a gaiola e o pássaro se liberta. Em seguida, vemos o voo do jabuti alado (Figura 85) – novamente, uma metáfora do impossível, do inconcebível. “Como o filme é uma metáfora sobre as buscas do que está além do que a gente pode ver, *Por trás do céu*, do que tem por trás do céu, era muito importante que a gente criasse uma atmosfera onírica nesse olhar” (SERRA, 2020, Anexo II).

Figura 85 - O pássaro e o jabuti alado



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Por trás do céu* (2017)  
Direção: Caio Soh Cinematografia: Azul Serra

Vale observar que o *close* é a saída do geral para o particular. Esse tipo de enquadramento cria uma paisagem do indivíduo. Por essas imagens, temos acesso assertivo às sensações dos personagens. Em *Por trás do céu*, o plano próximo atua bastante nesse sentido, de mostrar seus sentimentos e estados de espírito. No ápice do filme, no momento em que Aparecida se prepara para decolar no seu foguete, vemos a expectativa da protagonista ampliada pela aproximação da câmera, que mostra com delicadeza o olhar vibrante da sonhadora. Quando fecha os olhos, a imagem que, até então enquadrada em *close*, muda para um plano detalhe dos olhos dela que se associa à iluminação suave e à pequena profundidade de campo, gerando uma plasticidade delicada. Aqui, se pensarmos na poética do sonho no Sertão Contemporâneo, lembraremos mais uma vez da performance de Dinho ao apresentar o mar a Alfonsina, em *A história da eternidade*: Alfonsina fecha os olhos para ver o mar, que está dentro dela; Aparecida fecha os olhos para decolar (Figura 86).

Figura 86 - Fechando os olhos pra decolar



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Por trás do céu* (2017)  
Direção: Caio Soh Cinematografia: Azul Serra

Ainda sobre *Por trás do céu*, Serra também relata o papel do cenário, no Sertão da Paraíba, sobre a criação das imagens, citando o exemplo do horizonte enquanto elemento instável, que, ainda segundo sua percepção, promove uma impressão de deslocamento das coisas dentro da narrativa.

A gente filmou ali no Lajedo de Pai Mateus [...], um espaço muito rochoso, enorme, que tem pedras quase que inexplicavelmente colocadas de formas muito lindas. [...] Era quase que uma crosta de outro planeta. E tinha uma coisa muito interessante desse paredão, dessa rocha, que ela era inclinada. Tinha sempre uma inclinação. [...] A gente caminhava com a câmera, os atores estavam em desnível, a câmera estava em desnível, e o horizonte que a gente enquadrava tinha um desnível também. Isso foi muito interessante, trouxe para a história um lugar meio fora, onde as coisas não estão exatamente encaixadas (SERRA, 2020, Anexo II).

Compor é colocar as coisas em equilíbrio ou intencionalmente desequilibrá-las. A linha do horizonte é nossa referência de tranquilidade (DONDIS, 1997; MASCELLI, 2010) e uma imagem que subverte essa estabilidade (Figura 87) tende a gerar um estranhamento, estratégia comumente desejada para o exercício da poesia. Azul Serra relata também que, além desse horizonte vivo, que se apresenta sempre como uma linha diferente à do instante anterior, havia uma mudança constante do céu durante as filmagens, com nuvens que apareciam e se dissipavam o tempo inteiro. “Era muito vivo, o céu. Isso muda tudo. A luz, a continuidade, a maneira como você está pensando a própria densidade da cena. No fundo, o

que acontecia mesmo era que quem ditava o *look* do filme era o céu. A gente só tentava não atrapalhar (SERRA, 2020, Anexo II).

Figura 87 - Uma linha do horizonte instável



Fonte: fotograma extraído do filme *Por trás do céu* (2017)  
Direção: Caio Soh Cinematografia: Azul Serra

Outro filme do sertão contemporâneo que faz uso de céus grandiosos e os apresenta em grandes planos gerais, amplificando a percepção do espaço tanto pela tonalidade azul quanto pela imensidão da paisagem, é *Os pobres diabos*. Quando vemos, já no começo do filme, a chegada do circo no local onde se instalarão, em um plano aberto e estático, temos um dos personagens no centro do terço inferior da imagem (Figura 88): “*Vamos armar aqui*”, diz o velho, para a surpresa dos outros. “*Aqui?! Nesse descampado?!*”. A interjeição advém do fato de ser um local ermo, sem população, posto que logo adiante já haveria alguma cidade. O velho confirma: “*Aqui*”. Esse plano demonstra a chegada da trupe e a decisão de ficar: fixar uma bandeira. Pouco a pouco, vemos o descampado ser animado pelos circences, que se instalam, montando as armações e as lonas. Terminado esse esforço, vemos o circo armado, com amplo e árido cenário ao redor e um imenso céu azul ao fundo. Se pensarmos pela perspectiva de Henri Lefebvre (2006), aqui os personagens transformam a paisagem em espaço, adicionando a ela movimento, vida e intrusão social.

Figura 88 – “Aqui, nesse descampado?”



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Os pobres diabos* (2014)<sup>20</sup>  
Direção: Rosenberg Cariry Cinematografia: Petrus Cariry

Um plano geral também é capaz de enfatizar um sentido de solidão por meio da disposição de pequenos e solitários indivíduos em um grande espaço. Historicamente, a solidão no deserto – como é fundamentalmente o Sertão – tem muitos sentidos, sendo mais conhecido o da penitência – como os exemplos de Jesus Cristo e de eremitas como São Paulo de Tebas e Antão do Deserto, onde os indivíduos buscam o isolamento e fazem isso no lugar mais amplo e inóspito possível, onde as dificuldades e sentimentos de escassez de alimento, água e vida humana são amplificadas. No cinema, uma imagem mostrando um personagem

---

<sup>20</sup> Elenco, conforme créditos ao final do filme: Chico Diaz, Sílvia Buarque, Gero Camilo, Everaldo Pontes, Zezita Matos, Sâmia Bittencourt, Nanego Lira, Neorgina Castro, Reginaldo Batista Ferro, Letícia Perna e Sávio Ramos.

solitário em meio à paisagem, à distância, pode demonstrar a proporção do indivíduo em meio à imensidão, como vemos em *À beira do caminho* (2011), que apresenta um caminhoneiro (João Miguel) solitário no meio do Sertão (Figura 89); em *Deserto* (2016), que mostra ao longe a garota (Pietra Pan) que sai do vilarejo para seguir, sozinha, enfrentando o Sertão (Figura 90); e na partida da protagonista (Lília Cabral) no filme *Maria do Caritó* (Figura 91), ao se descobrir como mulher livre.

No caso de *Deserto*, um plano geral estabelece a amplitude da paisagem e a condição solitária da personagem, que evade da realidade hostil que teria sido forjada com a eleição das personalidades de cada um dos colegas circenses. Extremamente pequena, dentro da paisagem, essa dimensão de escala é reforçada na montagem do filme, que adiciona imagens de planos mais próximos da personagem. Já em *Maria do Caritó*, quando a protagonista está indo embora, em uma encruzilhada, ela se depara com um homem que poderia ser um pretendente, a quem ela escolhe ignorar. A câmera se afasta de um plano conjunto até um grande plano geral, mostrando a amplitude do local e demonstra o tamanho da jornada que a aguarda, enquanto ouvimos seu pensamento: “Agora, que eu me destampeí toda, tô *desenrolhada*, eu vou ficar presa e rendida, algemada a uma alma só? Vou nada! Eu tô adiantada demais! Eu quero ficar *emulherada*, empoderada!” Esse pensamento de Maria, aliado à imagem que se afasta, nos traz uma ligação entre o presente – o lugar onde ela está e a atitude que está tomando; o passado – a comunidade que ela está deixando pra trás; e o futuro, aquilo que a espera e que ela busca. “E vou descobrir o que é que o mundo quer de mim. E o que eu quero do mundo. E sigo perseverado na fé! Só que numa fé ainda mais bonita, que é a fé em si mesmo”, diz a personagem. Maria conforma um desejo recorrente no cinema de Sertão, de modo geral, que é a saída em busca de algo. Nesse caso, o usufruto da liberdade que o enquadramento em plano aberto em volta do personagem vem reforçar.

Figura 89 – Sozinho em meio ao Sertão



Fonte: fotograma extraído do filme *À beira do caminho* (2012)  
Direção: Breno Silveira Cinematografia: Lula Carvalho

Figura 90 – Uma partida solitária e redentora



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Deserto* (2016)  
Direção: Guilherme Weber Cinematografia: Rui Poças

Figura 91 – Redenção em *Maria do Caritó* (2019)



Fonte: Fotograma extraído do filme *Maria do Caritó* (2020)  
Direção: João Paulo Jabur Cinematografia: André Horta

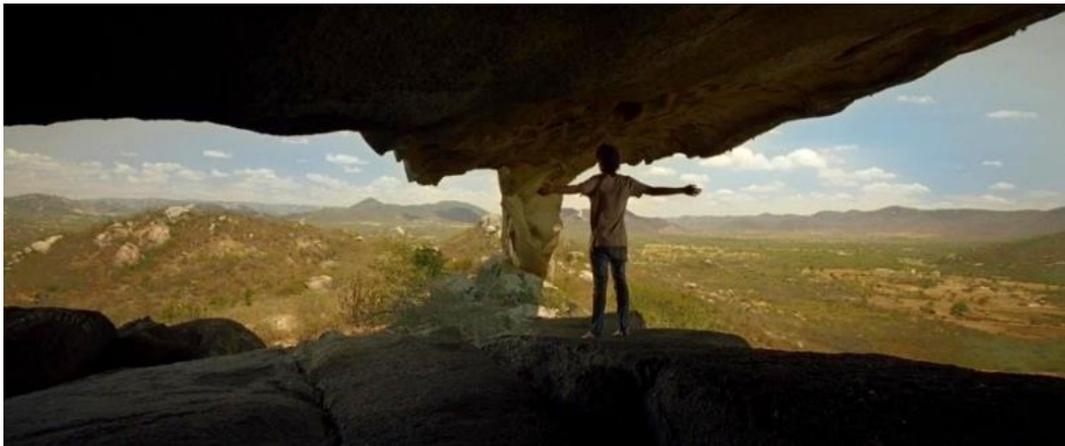
Esse desejo de sair para o mundo, de ir embora, aparece no cinema em momentos diversos, reforçando a ideia de que se trata de um espaço do interior geográfico, de onde se busca saída ou dela se necessita. Vimos o desejo de partida em Karina, na cidade fictícia nomeada como nordestina em *A máquina* (2006), onde a personagem dizia que se não quisesse ser um arremedo de gente numa vida arremedada, teria que ir embora. Vimos em *Luzia Homem* (1987) a personagem que parte em direção ao mar para se libertar e realizar o desejo do tio que a criou. Em *Por trás do céu* (2017), vemos o tempo inteiro o desejo manifesto e curioso de Aparecida por sair daquele lugar. Esses são exemplos da narrativa do espaço sertanejo enquanto prisão. Um exemplo profícuo que podemos trazer da atuação dos planos gerais na representação dessa ideia está também em *Big Jato* (2016):

Meu nome é Chico, Francisco. Desde muito cedo aprendi o que era prisão, estar preso, amalgamado, fixo. A primeira ideia que nutri na vida foi o espaço, que de tão pequeno, ali eu conseguia criar todo um universo. Minha professora dizia que o universo era infinito, infinitas eram as imagens que criava em minha cabeça quando era prisioneiro dileto da cidade de Peixe de Pedra (fala do personagem Chico no filme *Big Jato*, 2016).

A prisão imensa de Peixe de Pedra revela-se especialmente quando Chico toma a decisão de partir. Vemos o garoto se despedir nostalgicamente do lugar em planos gerais que

mostram a imensidão da paisagem diante dele (Figura 92). A porção poética dessas imagens está no fato de serem amplas, porém, aprisionantes: *Peixe de Pedra* prende, encarcera o personagem, como ele mesmo diz. Nessa contradição – de um espaço amplo e livre ser um lugar de aprisionamento – é onde está o ponto de poesia desses panoramas.

Figura 92 – Prisioneiro dileto de Peixe de Pedra



Fonte: Fotograma extraído do filme *Big Jato* (2016)  
Direção: Cláudio Assis Cinematografia: Marcelo Durst

Não poderíamos deixar de citar, claro, a representação da aridez sertaneja em plano geral. O exemplo que trazemos é de *Reza a lenda*, que utiliza *drones* para introduzir a história com imagens de uma ampla porção de terra e um grupo de motoqueiros adentrando-a em uma rodovia (Figura 93).

Figura 93 - Em busca da santa e da chuva



Fonte: Fotograma extraído do início do filme *Reza a lenda* (2016)  
Direção: Homero Olivetto Cinematografia: Marcelo Corpanni

A linha que guia o filme é uma busca pela santa que traria a chuva para o Sertão. Essas imagens são importantes por demonstrarem a amplitude do problema da seca que os personagens enfrentam – dialogando assim com uma realidade social árida e com a fé, que ainda são e por muito tempo serão, elementos presentes na geografia sertaneja. Após toda a jornada, no fim do filme é também um plano geral que apresenta a vinda da chuva (Figura 94).

Figura 94 - A realização do milagre



Fonte: Fotograma extraído do final do filme *Reza a lenda* (2016)  
Direção: Homero Olivetto Cinematografia: Marcelo Corpanni

Por fim, retornamos à questão do céu como elemento narrativo e seu papel na composição da imagem, na criação do plano. Trazemos o depoimento de Rui Poças sobre as imagens de céu em *Deserto* (2016): “Esse efeito dramático que é a presença de um céu muito particular, que é o céu do Sertão, pra mim, que venho de outro continente, é outra surpresa, esse céu é uma coisa inacreditável” (POÇAS, 2020, Anexo). Segundo o fotógrafo, essas imagens marcam a narrativa, aumentam a ideia de imensidão do deserto (Figura 95) e ampliam o espaço da paisagem no enquadramento. Finalizado na proporção 2.35:1, assim como *Por trás do céu*, *Reza a lenda* e *Big Jato*, o quadro de *Deserto* valoriza a amplitude da paisagem e a horizontalidade do espaço.

Figura 95 – A imensidão do deserto a partir do céu



Fotogramas extraídos do filme *Deserto* (2016)  
Direção: Guilherme Weber Cinematografia: Rui Poças

Encerrar esse tópico com o relato de Poças é um modo de lembrar que o exercício do diretor de fotografia na captação poética do Sertão precisa estar aberto ao que o próprio lugar apresenta, sugere ou impõe. Essa solução foi uma resposta às requisições do espaço sertanejo, naquele momento. Por sua vez, Azul Serra (2020), como vimos, nos contou que, no fundo, era como se o céu ditasse o visual de *Por trás do céu*, de modo que eles trabalhavam nesse caminho e tentava não atrapalhar as manifestações da natureza e as propostas imagéticas que elas mesmas traziam. Essas propostas foram assimiladas à narrativa ao cumprirem uma função poética na caracterização do Sertão.

### 3.4.1. Contiguidade

Sempre imagino que é possível contar histórias em que todos os planos juntos sejam um só. Impossível, eu sei. Mas é possível passar a sensação de que a **contiguidade** e a sucessão desses planos tragam a **impressão do tempo real**. E isso só será possível se iniciarmos essa insensatez pelo quadro e o jeito de filmar.

Walter Carvalho, 2017

De antemão, convém elucidar a perspectiva que adotamos aqui sobre o conceito de contiguidade, entendendo-o como um *convívio de variadas ações em um mesmo instante e registro visual*, quando vemos no mesmo enquadramento diversas ações paralelas a se desenrolarem. Contudo, deixamos evidente que essa não é uma categoria formalmente rotineira nos estudos sobre cinematografia: nos estudos sobre a linguagem cinematográfica, não encontramos a utilização dessa palavra como um conceito, mas como uma forma de expressar principalmente questões de passagem de uma imagem à outra e o diálogo entre elas por meio da montagem (Nogueira, 2010b). Considerando o significado literal da palavra, que também é amplo, mas abarca a ideia de elementos vizinhos no espaço e paralelos no tempo e nos sentidos, utilizamo-la aqui para identificar a ocorrência de imagens com ações paralelas em um mesmo enquadramento. Embora estejamos considerando-a como subitem do enquadramento, a contiguidade está, nos estudos de cinema, mais atrelada à temática da montagem (NOGUEIRA, 2010b), como passagem de uma imagem a outra sem que se perceba um salto no corte, dando a impressão de continuidade de espaço e tempo. Essa compreensão da contiguidade também é abordada como elemento da cinematografia

sob a categoria da continuidade, segundo Mascelli (2010), quando o diretor de fotografia pensa a iluminação, os enquadramentos e os movimentos de câmera evitando alterações abruptas, que causem estranhamento não desejável na imagem. Bordwell e Thompson (2013) também citam esses recursos – os planos e contra planos, o cuidado em filmar sempre no mesmo eixo – como elementos que possibilitam a montagem por continuidade. A contiguidade está associada a ideia de tempo contínuo, mas, aqui, sobre a atuação da cinematografia, será vista de forma distinta: trazemo-la para abrigar um tipo mais incomum de composição visual, mostrando no mesmo plano diferentes camadas de ação e de sentido – várias informações em diferentes planos do enquadramento, existindo de forma concomitante, dando também a impressão de tempo real e de densidade na cena. A contiguidade da qual tratamos se vale do recurso da grande profundidade de campo, mas também não deve ser confundida com ela pois uma cena em profundidade não necessariamente precisa ter mais de uma ação ou plano significativo, enquanto um enquadramento contíguo sempre terá mais que uma camada de sentidos importantes ao longo de seus planos. Aqui, trazemos exemplos de suas ocorrências nos filmes *A história da eternidade* (dir. Camilo Cavalcante; df. Beto Martins, 2014), *Por trás do céu* (dir. Caio Soh; df. Azul Serra, 2016), *Deserto* (dir. Guilherme Weber; df. Rui Poças, 2016), *Pacarrete* (dir. Allan Deberton; df. Beto Martins, 2019) e *Gonzaga – de pai pra filho* (dir. Breno Silveira; df. Adrian Tejjido).

Essa contiguidade no plano congrega diversos dos elementos que Marcel Martin (2013, p. 220) cita como construtores da ideia de tempo real ao considerar o conteúdo do segundo plano em conexão com o principal referente da imagem: “a profundidade do campo e os movimentos de câmera tendem cada vez mais a substituir a montagem, e o emprego do *plano-sequência* (plano de longa duração) valoriza naturalmente o espaço, uma vez que não o fragmenta”. Essa profundidade de campo e o enquadramento sem corte por um longo período de tempo são elementos do que propomos como o pensamento de um plano contíguo, que viabiliza inclusive ao espectador percorrê-lo, escolher – como se fizesse ele mesmo sua própria montagem – ou assimilar inconscientemente os conteúdos das diferentes camadas de sentido projetados na imagem. Sobre essas diferentes camadas de sentido, elas correspondem às ações em segundo-plano, que, para Mascelli (2011, p. 267), relacionadas com os elementos em primeiro plano, “fornecem mais contexto, agregam interesse visual e fazem o espectador sentir que *está lá*”. Adicionamos, ainda: essa intensidade do plano

contíguo permite uma aproximação da sensação de tempo real e contínuo. A contiguidade que aqui trazemos surge de um esforço conjunto que une direção – que decide por essa abordagem e a direciona; *mise-en-scène*, que distribui os elementos no quadro, especialmente os personagens, que atuam em diferentes níveis e ações; e cinematografia, que encontra soluções visuais para mostrar essa multiplicidade e efervescência que ocorre como em tempo real – assim como os fatos se dão na vida verídica. As ações em um plano contíguo podem não estar diretamente interligadas, ocupando cada uma um plano e camada de sentido particular, mesmo dentro do mesmo quadro, convivendo no mesmo perímetro.

Um exemplo icônico dessa contiguidade no cinema – talvez a abordagem mais extrema e conceitual que podemos citar – pode ser visto em *Dogville* (dir. Lars Von Trier, 2006), que propunha a visão de uma cidade sem paredes, onde vemos ao fundo das cenas de referência tudo o que se passa ao redor, mesmo em outras residências ou sem haver qualquer conexão entre as diferentes ações vistas dentro do quadro. Também pode ser notada em *Elephant* (dir. Gus Van Sant, 2003), que representa o dia do atentado de Columbine por diferentes perspectivas. Nesse filme, por vezes, uma cena mostra elementos que são secundários em sentido e se tornarão elementos principais em outro momento, ao serem mostrados na perspectiva de outros personagens – alunos da instituição. Ademais, o recurso da contiguidade possui antecedentes também na pintura, a exemplo de Salvador Dalí – em *Cristo de São João da Cruz* (1951), *A última ceia* (1955) ou *A tentação de Santo Antônio* (1946) – ou Pierre-Auguste Renoir, em *O Almoço dos Remadores* (1881). Nesses casos, no entanto, temos o emprego de técnicas diferentes: de um lado, a imagem surrealista de Dalí que realiza montagens de cenas distintas dentro do mesmo quadro, em diversas camadas – de modo similar ao que é possível fazer hoje utilizando *softwares* como o Adobe Photoshop, que permite a composição com sobreposição de camadas de imagens e ajustes – iluminação, cor, contraste etc. Nessas três obras de Dalí, no entanto, a que menos evidencia essa montagem e coloca diversas ações na mesma cena, no mesmo cenário, concomitantemente é *A tentação de Santo Antônio*. Nesse quadro, o pintor consegue reunir e sintetizar as provações enfrentadas pelo santo no deserto, resumindo essa parte da narrativa de Antônio em apenas um enquadramento. Uma cena, várias ocorrências, um só registro.

Do outro lado, a pintura de Renoir – especificamente em *O almoço dos remadores* – age como a captura de um momento cotidiano, como uma câmera fotográfica poderia fazer, registrando o momento descontraído de uma reunião entre amigos, onde se pode perceber a

interação isolada entre diversas pessoas, onde cada uma delas poderia estar falando de temas diferentes, inserindo assim narrativas diferentes dentro do mesmo quadro. Renoir, nesse caso, antecede também o uso da profundidade de campo – também destacável no filme *A regra do jogo* (1939), filme realizado por seu filho e importante diretor francês, Jean Renoir, citado por André Bazin (1991) sobre o uso desse recurso cinematográfico, assim como o conhecido exemplo de *Cidadão Kane* (1941), dirigido por Orson Welles e cinematografado por Greg Tolland, que também utilizou o recurso visual da imagem em profundidade em outros filmes, como em *A longa viagem de volta* (dir. John Ford, 1940). Citamos essa visualidade também em *E o vento levou* (dir. Victor Flaming), especificamente na cena que revela um pátio repleto de civis mortos e feridos, culminando no enquadramento que coloca, em primeiro plano – porém sem perder o foco no restante da imagem – a bandeira dos Estados da Confederação, evidenciando a imensidão dos flagelos sofridos durante a Guerra da Secessão.

No cinema de Sertão contemporâneo, alguns dos raros e melhores exemplos dessa contiguidade estão em *A história da eternidade*. Logo na cena de abertura (Figura 96), vemos um garoto caçando um pássaro, usando um estilingue e um embornal. Ao fundo, sentado sob um juazeiro seco, sem folhas, um senhor toca sanfona. É o cego Aderaldo (Leonardo França), executando a trilha sonora que ouvimos durante o desenrolar da ação. Algumas cabras passam por ele. Em seguida, com a câmera se mantendo estática, enquadrando em plano geral, vemos um cortejo de sertanejos liderado por um homem que carrega um caixão pequeno, branco. Presume-se que seja para o enterro de uma criança. Uma evidência de que essa profusão de elementos dentro do quadro seja uma decisão deliberada para enfatizar a ideia de tempo contínuo no filme é o fato de, anteriormente, em 2003, Camilo Cavalcanti ter realizado um curta-metragem de mesmo nome que, de acordo com a sinopse que pode ser lida na página oficial da Aurora Cinema no *Vimeo* “é um falso plano-sequência que pretende conduzir o espectador a uma viagem dentro dos instintos humanos, através de uma linguagem poética e metafórica”. Se no curta-metragem, cinematografado por Mauro Pinheiro Jr, os cineastas optam pelo plano contínuo, nessa versão em longa-metragem, dessa vez em parceria com Beto Martins, utilizam a densidade da imagem em múltiplas camadas para encarnar de alguma forma a proposta complexa que já existia desde a obra mais antiga: demonstrar poeticamente “acontecimentos que representam tudo que o ser humano é capaz, desde trucidar seu semelhante brutalmente até inventar a arte para libertar os sonhos”, em um “exercício visceral que expõe, sem concessões, a eterna tragédia humana”.

Figura 96 – A contiguidade no plano confere densidade à cena



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *A história da eternidade* (2014)  
Direção: Camilo Cavalcanti Cinematografia: Beto Martins

Além desse plano introdutório, destacamos também um momento do filme que utiliza a contiguidade como transição. Nele, temos um plano geral (Figura 97) que mostra, ao mesmo tempo, Dinho saindo em um pau-de-arara, que leva moradores para a cidade; uma criança que entra no quadro tocando um tambor de lata e, no lado esquerdo, embaixo do juazeiro, Alfonsina varrendo o chão. No plano seguinte, a criança continua tocando o tambor e corre para atender o telefone do local. Essa passagem liga a cena onde Dinho conversa com Alfonsina antes de ir para a cidade, e a cena em que a criança chama Das Dores para atender o telefone, em uma transição fluida de uma ação a outra que dá a impressão de continuidade e de tempo real às ações do filme.

Figura 97 - Contiguidade como ligação entre as cenas



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *A História da Eternidade* (2014)  
Direção: Camilo Cavalcanti Cinematografia: Beto Martins

Já na da sequência final do filme, vemos um reencontro do cego Aderaldo – o sanfoneiro – com Querência e, ao longe, Das Dores e Alfonsina, que acenam, cada uma em uma localização distinta do quadro (Figura 98). Não vemos Dinho – que foi morto por seu irmão anos atrás, ideia de tempo sugerida pela idade da filha de Querência (Marcélia Cartaxo) – mas sentimos sua ausência na lembrança que o mar dentro de Alfonsina traz: esses planos, contíguos e panorâmicos, mostrando a imagem em diversas camadas, preparam para o plano de encerramento do filme, aquele da aproximação em direção ao primeiro plano em Alfonsina, sobre o qual falamos na categoria 3.2 - *Movimento*, quando a personagem fecha os olhos ao som das ondas do mar.

Figura 98 - Contiguidade no final do filme



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *A história da eternidade* (2014)  
Direção: Camilo Cavalcanti Cinematografia: Beto Martins

O uso da contiguidade nos enquadramentos de *A história da eternidade* reforça a simultaneidade que ocorre ao longo de toda a narrativa, no nível do roteiro e do drama: trata-se de um filme que conta três histórias de amor concomitantes e três modos de afeto distintos. Um vivido por Das Dores – uma senhora idosa – que se vê atraída por seu neto e sente por ele um desejo sexual que conflita com seus preceitos de religião e moral; Querência, uma mulher de meia idade que vive o luto pela morte de um filho seu e é conquistada aos poucos pelo cego Aderaldo; e Alfonsina, uma adolescente que admira e se encanta por Dinho, o seu tio. Esse final do filme traz o encontro dessas três personagens, que moveram toda a narrativa. Sendo enquadramentos em plano-geral, também enfatizam a imensidão daquele lugar particular – árido e ensolarado – sugerindo, inclusive, a força dessas mesmas mulheres, que dão vida àquele espaço, onde cada uma vive seus dramas. Ao mesmo tempo, temos também outro ponto e modo de interpretar os desejos dessas personagens: a reunião delas coloca no mesmo quadro três modos diferentes de lidar com o espaço. Das Dores, a mais velha, estável em sua morada, Querência, que sai do vilarejo e retorna, e Alfonsina, que tinha no tio a possibilidade de fuga imaginativa do Sertão. Temos, assim, as três perspectivas no mesmo plano: a de quem fica, a de quem transita e a de quem deseja sair. Aliás, ver o mar era um desejo que a adolescente havia manifestado ao seu pai e pedido de presente para seu aniversário de 15 anos. Seu pai declinou e deu a ela a festa que estava dentro das suas possibilidades. Sua satisfação em relação ao litoral foi conferida, contudo, de modo poético, na performance de Dinho - a respeito da qual já falamos na categoria a 3.2 - Movimento.

Mudando de filme, destacamos também um momento de contiguidade que ocorre no começo de *Deserto*, quando vemos, no mesmo plano (Figura 99), diversos dos personagens que compõem a história: um anão (Claudinho Castro), uma pianista (Cida Moreira), um idoso (Everaldo Pontes), sentado sobre a árvore seca, um mágico (Fernando Teixeira) e uma garota (Pietra Pan), que levita ao longe. A poesia e a mágica, elementos inerentes das narrativas circenses, iniciam aqui. A imagem apresenta, além dos personagens, o contexto da seca, do sol inclemente e da aridez que eles enfrentarão. O solo tem aparência infértil, não há sinal de vegetação verde nem mesmo montanhas no horizonte. Há somente um grande descampado e a presença solitária de uma árvore seca, sem folhas, sob um céu com nuvens que, no entanto, não prometem trazer chuva. Imediatamente, verificamos a proposta trazida por Rui Poças (2020, Anexo III), o diretor de fotografia, de estabelecer logo de início que se trata de uma história seca e sem água para, em seguida, centrar na história que os próprios personagens vão desenvolvendo no local que escolhem para fixarem-se: uma cidade abandonada, no meio de um Sertão desértico, onde algo insólito, como a levitação, já pode ser entrevisto.

Figura 99 - Trupe no Sertão seco



Fonte: Fotograma extraído do filme *Deserto* (2016)  
Direção: Guilherme Weber Cinematografia: Rui Poças

Também temos contiguidade em *Por trás do céu* – filme que carrega uma intenção poética em praticamente todas as suas imagens. Vemos, no mesmo quadro (Figura 100) Aparecida deitada no chão com o jabuti alado à sua frente, além de velas que já foram acesas um dia e duas cruzes. Atrás dela e ao seu redor, a paisagem de grande formação rochosa e

uma habitação no seu alto, ao fundo. Por trás de tudo, o céu. Esse plano é repleto de camadas. Descobriremos, ao longo do filme, que as cruzes simbolizam o filho perdido na gravidez da personagem; que o jabuti alado é um animal de estimação que ocupa parte do vazio deixado pela criança; que Aparecida anseia descobrir quem está por trás daquele céu imenso rindo de sua miséria e que ela deseja, acima de tudo, sair daquele lugar seco e vazio. Como na imagem de *Deserto*, citada acima, também não há nesse quadro a presença de vegetação verde e predomina a textura da dureza, representada pelo solo de pedra onde a personagem está deitada e sobre o qual sobrevivem os personagens.

Figura 100 – Imagem de múltiplas camadas



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Por trás do céu* (2017)  
Direção: Caio Soh Cinematografia: Azul Serra

Há ainda contiguidade nas molduras dentro do enquadramento, como nos planos do vidro vigia nos automóveis, que mostram ao mesmo tempo o deslocamento de quem vai e a fixação de quem fica. Temos essas imagens em *Pacarrete* (Figura 101), quando a bailarina (Marcélia Cartaxo) é taxada como louca e abandonada no meio de uma estrada, e em *Gonzaga* (Figura 101), quando o músico deixa a cidade de Exu – em uma imagem que mostra, ao mesmo tempo, a ação da partida e o Sertão, personificado em sua família e nas casas de barro e pau-a-pique ficando pra trás.

Figura 101 - Visão do retrovisor



Fonte: Fotograma extraído do filme *Pacarrete* (2019)  
Direção: Allan Deberton Cinematografia: Beto Martins

Figura 102 - Saindo do Sertão



Fonte: Fotograma extraído do filme *Gonzaga – de pai pra filho* (2011)  
Direção: Breno Silveira Cinematografia: Adrian Tejjido

Nesses dois casos, também temos o seguinte contraste: em *Pacarrete*, a personagem é obrigada a permanecer no esquecimento, à sombra do espaço que lhe é negado em sua própria cidade. Já em *Gonzaga*, o personagem parte para cumprir sua missão de levar pelo mundo a música nordestina, encarnando a personalidade de um Sertão itinerante. De algum modo, a contiguidade demonstra a relação entre paisagens e personagens, apresentando o lugar como um palco, um cenário onde alguma vida acontece e o movimento. Como vemos nessas abordagens, acabam sendo contíguos também os recursos utilizados para gerar essa noção de densidade na imagem: unem-se os diversos recursos da direção de fotografia aqui

citados em favor da criação de uma imagem de múltiplos sentidos, desde sua materialidade até as metáforas que cada elemento evoca dentro da cena.

### 3.5. Ponto de vista

Cada qual vê a sua realidade, com os **seus próprios olhos**. Vemos os outros, sobretudo as pessoas que amamos, vemos as coisas à nossa volta, **vemos as cidades e as paisagens** em que vivemos, vemos também a morte, a condição mortal dos homens e a efemeridade das coisas, vemos e experimentamos o amor, a solidão, a felicidade, a tristeza, o medo; em síntese: **cada qual vê, por si mesmo**, a vida.

Wim Wenders, 1990

Para essa categoria, optamos por utilizar especificamente *ponto de vista* para evitar a confusão que o uso da palavra *perspectiva* poderia gerar, se confundida com a percepção do efeito tridimensional das formas em nossa visão. No livro *A análise do filme*, Jacques Aumont e Michel Marie (2011, p. 141) relatam: “o ponto de vista é o lugar a partir do qual se olha. [...] É também a maneira como se olha. No filme narrativo, esse ponto de vista está na maior parte do tempo atribuído a alguém: seja uma personagem da narrativa, seja expressamente o da instância narradora”. Essa atribuição do ponto de vista ao personagem, incluindo eventuais menções ou sugestão de seus pensamentos, sentimentos, sensações, desejos e expectativas, como vimos a respeito do cinema de poesia, integram a característica central da subjetiva indireta livre a respeito da qual fala Pasolini (1982). O que desejamos demonstrar aqui é o lugar de onde se olha, como se olha e o resultado poético desse olhar e como a direção de fotografia transforma a câmera em um “olho”, com o qual passamos a ver o filme, ou em uma presença que testemunha a narrativa, junto aos personagens.

O primeiro exemplo que trazemos está na abertura de *A luneta do tempo* (2014), quando Antero Tenente (Servílio de Holanda) é capturado e deixado pendurado de cabeça pra baixo pelos cangaceiros Severo Brilhante (Evair Rodrigues) e Lampião (Iranthir Santos). A imagem então, é colocada na perspectiva desse personagem – uma câmera subjetiva – e então a vemos de ponta cabeça, como que através de sua visão. Essa abertura marca o conflito entre soldados e cangaceiros que se desenrolará no filme. A imagem de cabeça pra baixo e o militar deixado vivo (Figura 103) evidenciam uma intriga, em uma atitude que sofrerá retaliação pela humilhação sofrida pelo soldado.

Figura 103 - Macaco de cabeça pra baixo



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *A luneta do tempo* (2015)  
Direção: Alceu Valença Cinematografia: Luís Abramo

Outra demonstração do ponto de vista como ferramenta narrativa pode ser visto em *Deserto* (2016), quando a médica (Magali Biff) conversa com a prostituta (Márcio Rosário), enquanto encara a câmera, como se falasse também com o espectador (Figura 104), utilizando uma técnica que, proveniente do teatro, “considera uma quarta parede que limita o contato do público com os atores em cena” (TAVARES; ARAÚJO, 2011, p. 200) e a subverte, dirigindo-se a audiência. A cena surpreende o espectador da história, que se desenrola como um experimento social sobre como os personagens se transformam sob o álibi de outros papéis, que justificariam quaisquer ações, pois não seriam realizações de suas próprias vontades, mas das *personas* estavam adotando.

Olha... lá atrás das colinas, tem um público perverso que pagou um ingresso caro pra testemunhar nossa decadência. Eles fazem apostas sobre quem será o primeiro a cair. Com certeza aplaudiram o baixinho quando achamos água, embora devem ter se decepcionado por não nos ver desesperados, com a boca seca, bebendo nosso próprio mijo. Porque, se o ingresso foi caro, ninguém vai se resignar em nos ver felizes no nosso vilarejo, como pessoas comuns, semeando a terra, indo à igreja aos domingos... Alguma coisa tem que acontecer. Olha aqueles contornos. São pessoas. Estão esperando.

Quando a médica se refere às pessoas “atrás das colinas” e aos contornos esperando para ver a perversidade aflorar em cada um dos personagens para justificar o preço do ingresso, o enquadramento em *close* e a personagem olhando diretamente para a câmera tornam a cena ideal para ser visualizada em uma tela de cinema – visto que ela se direciona a um coletivo: há um *público* por trás das colinas; os contornos são *pessoas*.

Figura 104 - Quebra da quarta parede



Fotogramas extraídos de *Deserto* (2016)  
Direção: Guilherme Weber Cinematografia: Rui Poças

Por último, trazemos o uso do ponto de vista como elemento da direção de fotografia em *Por trás do céu*, destacando o posicionamento da câmera em posição zenital, do alto, totalmente de cima pra baixo, sugerindo o ponto de vista de quem assiste lá de cima a vida de quem vive aqui embaixo, na terra. Essa metáfora, inclusive, é verbalizada pela personagem em diversos momentos.

Deus! Deus! Deus... Está me escutando? Tu escutas todo mundo ou escuta umas pessoas só? Queria te fazer uma pergunta: queria saber por que eu vim cair nesse

fim de mundo aqui. Tanta coisa pra eu ver no mundo, e eu aqui, que nem essa árvore, seca, parada, presa na terra. Não aguento mais ficar aqui não! (fala da personagem Aparecida em *Por trás do céu*, 2017).

É por essa perspectiva de alguém que vê, distante, do alto, a miséria terrestre, que nos é apresentado o aborto espontâneo da personagem (Figura 105). Essa imagem aérea contrasta com as imagens terrestres – no nível do chão – que nos revelam o abuso sofrido pela personagem, quando já estava grávida. O *flashback* do estupro (Figura 106) começa com a câmera apontando para o céu, e, em seguida, vemos Aparecida feliz até ser abordada pelo patrão, sentir-se ameaçada e fugir. Ela é violentada pelo patrão (Léo Rosa) e, em seguida, por um de seus capangas (Sebastião Formiga). Em contraponto às imagens que abrem a sequência – apontando para o céu –, as imagens que a encerra estão no nível mais baixo de altura possível, mostrando que a personagem estaria na terra, entre o céu e o inferno. Essa postura visual – em conjunto com o alento dado à personagem por seus amigos, somado ao desejo de fuga de Aparecida e ao seu estado de estress pós-traumático – remete à passagem de Ítalo Calvino, em as *Cidades Invisíveis* (1990), ao afirmar que se existe um inferno ele não seria outro senão este que vivemos aqui mesmo, juntos, e que só haveria dois modos de lidar com ele: o primeiro, tornando-se parte do inferno a ponto de nem mesmo percebê-lo e o segundo – que exigiria maior atenção, cuidado e destreza –, identificar entre as coisas de nossa sobrevivência aquelas que não são inferno e dar a elas espaço. Essa ideia, que vemos em Calvino, se materializa na atitude de Aparecida, que nos é apresentada como uma mulher quase ingênua – apesar e talvez por consequência daquele grande trauma – no modo de lidar com o mundo, refletir e falar a respeito dele. A imagem nesses dois níveis, terra e céu, ampara a intenção poética de demonstrar uma vigilância ao mesmo tempo curiosa e sádica de Deus, um ser celeste e divino, assim como o potencial destrutivo da natureza humana, terrena. Esse dualismo remete inclusive àquela definição do personagem Pacu no filme *Abril despedaçado* (2001), a respeito de Riacho das Almas: um lugar embaixo do céu e em cima da terra, sob um sol inclemente – ou um fim de mundo de realidade difícil de suportar, como demonstra Aparecida em *Por trás do céu*. Essa poética está presente na intenção visual do filme, como afirma o diretor de fotografia: “a terra, que é esse lugar onde eles ficaram presos [...] seria um lugar estático mesmo, não tão fértil. [...] A gente se deu conta de que a terra, nosso Sertão, é muito imponente. (SERRA, 2020, Anexo II).

Figura 105 - Quem, lá de cima ri de nossa miséria aqui embaixo?



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Por trás do céu* (2017)  
Direção: Caio Soh Cinematografia: Azul Serra

Figura 106 - Entre o céu e o inferno



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Por trás do céu* (2017)  
Direção: Caio Soh Cinematografia: Azul Serra

Aparecida fala sobre esse inferno terreno em um diálogo com Micuim (Renato Góes) e Edivaldo (Emílio Neto), quando observa o céu através de uma luneta (Figura 105):

Aparecida: Eu quero abrir a cortina do céu e pegar no susto quem tá lá.  
Edivaldo: Pegar no susto por quê, bichinha?  
Aparecida: Porque eles tão rindo da gente, Edivaldo. Tá vendo não, é? Lá do alto nossa desgraça deve até de ser engraçada.  
Edivaldo: Aparecida, olha como é que *tu fala* (sic), mulher!  
Micuim: *Tu vai* (sic) acabar é indo pro inferno.  
Aparecida: “Não acredito nisso não. **O inferno só existe aqui embaixo mesmo.**”

Mesmo de forma não intencional, o conteúdo dessa cena demonstra também uma forma de quebrar a quarta parede. Por trás das nuvens, talvez estejamos nós, espectadores, nos divertindo com essa narrativa e intrigado com o seu drama. Vemos aqui uma possibilidade de inversão entre o ponto de vista de quem olha e o de quem é olhado.

Figura 107 - De baixo pra cima (ou da terra para o céu)



Fonte Fotograma extraído do filme *Por trás do céu* (2017)  
Direção: Caio Soh Cinematografia: Azul Serra

Apesar dos traumas, a personagem preserva uma serenidade abrigada no lúdico e no onírico, acessados por ela dentro de si mesma. Vemos isso em diversos momentos, como quando ela aparece sorridente, deitada sobre o foguete desenhado à giz sobre o chão rochoso, em um ponto de vista aéreo, demonstrando que tanto o lúdico quanto o cruel seriam objetos de apreciação de algum observador supremo. Essa perspectiva, com a câmera se afastando, ainda se alinha ao devaneio da personagem: “Sabia que eu viajo mais longe aqui dentro da minha cabeça mesmo? Queria era viver a vida inteirinha aqui dentro de mim, mas não tem jeito, né? Nosso corpo é só gaiola. Nossa alma é um passarinho preso”, diz ela.

Figura 108 - Deus vê Aparecida e seu foguete



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Por trás do céu* (2017)  
Direção: Caio Soh Cinematografia: Azul Serra

O posicionamento da câmera em *Por trás do céu* evidencia o uso da subjetiva indireta livre, demonstrando a perspectiva dos personagens e uma perspectiva hipotética da visão de Deus. Insatisfeita com o isolamento e com a condição na qual se encontram, naquela vida apartada do restante do mundo – como Karina também se sentia, em *A máquina* (2006), desejando um dia ir embora da cidade de Sertânia – Aparecida modula seu descontentamento em diferentes níveis ao longo do filme. No início, temos contato com sua curiosidade sobre como seria se pudesse alçar voo e descobrir o que haveria por trás do céu, e eventualmente, encontrar Deus. Vemos que estamos diante de uma obra movida pela fantasia, pelos sonhos e devaneios da personagem, assim como pela ingenuidade e certa inocência incomum que se revela no perfil tanto dela quanto de Micuim e Edivaldo. Aos poucos, quando vamos compreendendo o passado que os levou a se isolarem no alto daquela pedra, vamos entendendo melhor pouco o mundo fantasioso de Aparecida – como se pudesse ser o resultado de seus traumas, que teriam alterado sua percepção de mundo – e embarcamos na poesia de sua imaginação. Essa ingenuidade inacreditável age poeticamente e eleva o teor fictício-fantasioso da obra, devido à distância que estabelece com as possibilidades comumente cabíveis no mundo real. Essa abordagem poética se consolida com mais força quando ela decide construir um foguete para realizar o seu voo ao encontro de Deus, para tentar compreender a motivação dos acontecimentos que os envolveram e os levaram até ali.

O questionamento de Aparecida se opõe ao pensamento cristão amplamente difundido, de que “para tudo há um momento, para cada coisa há um momento debaixo do céu” (ECLESIASTES, 3:1), como se ela não conseguisse compreender a razão de tanto sofrimento, que tudo aquilo fosse consentido por Deus, que, para ela, teria algum poder de mudar suas vidas, optando, no entanto, por apenas assistir sua miséria. Essa constatação vai terminar por impor a ela a responsabilidade pelo seu futuro. Acompanhamos a serenidade

esperançosa com a qual a personagem realiza seus questionamentos até vermos a eclosão de uma nova personalidade – revoltada, cheia de ira, quando, no final do filme, após ver frustrado o seu plano de decolagem, retorna para casa e encontra o esposo ferido. É como se ela, que tentava voar, evadir, voltasse ao território de onde deseja sair e encontrasse nele a justificativa definitiva pela qual não deveriam mais ficar. Assim, *Por trás do céu* pode ser tomado como exemplo, entre outras coisas, sobre o uso dos posicionamentos de câmera para a representação dos desejos que envolvem a humanidade de quem habita a narrativa, mostrando durante todo o filme a história através do olhar de uma personagem sonhadora que, acompanhada por uma abordagem onírica do Sertão por meio de uma direção de fotografia subjetiva, poética e original, percebe a possibilidade de mudança como sendo possível apenas por sua própria iniciativa de ir embora.

### 3.6. Efeitos

Nossa falsa lembrança é de **tudo sem cor. Esfumaçado. Confuso**. Também são assim os *flashbacks* nos filmes de longa-metragem, **embaçados, difusos, empoeirados**.

Edgar Moura, 2016

Em *Da cor*, livro do diretor de fotografia Edgar Moura, o autor faz um relato sobre a telenovela *Rei Davi*, fotografada por ele em 2012: “esse negócio de filme histórico, de ‘passado’, é fogo. É difícil as pessoas verem e acreditarem. Não acharem tudo falso. É barba de corda, sudário novinho em folha, egípcio com cara de nordestino...” (MOURA, 2016, p. 51). Segundo o fotógrafo, para disfarçar toda essa precariedade que o deslocamento do tempo e a realidade material criam, para suplantar a falta de credibilidade e convencimento dessa simulação de um acontecimento que teria se passado há milhares de anos, a solução fotográfica possível estava em utilizar os artifícios de efeito atmosférico que enganassem a percepção: fazer tudo descolorido e usar fogo, fumaça e poeira. Eles foram utilizados como elementos materiais e físicos dentro do *set* de filmagem criando uma massa no ar que disfarça o excesso de crueza que uma imagem moderna não fidedigna teria em relação a um referente milenar. É sobre o recurso a efeitos como valia da direção de fotografia que veremos agora. Para isso, selecionamos alguns momentos dos seguintes filmes: *Sertânia* (2020), *Big Jato* (2016), *A história da eternidade* (2014) e *A hora e vez de Augusto Matraga* (2014).

Começamos por *Sertânia*, onde, além do conceito da fotografia superexposta, do *choque lumínico*, há o uso do que o fotógrafo, em consonância com Geraldo Sarno, o diretor, chama de *massa confusa* (VASSY, 2021), indo ao encontro justamente da citação de Moura, de que assim são os *flashbacks* dos filmes, com imagens nebulosas, embaçadas. A fotografia de Miguel Vassy obtém essa textura na pequena profundidade de campo que desfoca os detalhes nas diferentes camadas da imagem e, em conjunto com a *super iluminação*, gera uma espécie de névoa que torna tudo difuso no ar, com o foco e a nitidez bastante seletivos na maioria dos planos.

Figura 109 - Massa confusa



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Sertânia* (2020)  
Direção: Geraldo Sarno Cinematografia: Miguel Vassy

Esse efeito da pequena profundidade de campo pode ser inclusive experimentado e compreendido facilmente: se estendermos diante dos nossos olhos o dedo indicador e lançarmos sobre nossa atenção, veremos que a nitidez o envolverá, deixando tudo ao fundo desfocado. No momento em que experimentarmos direcionar nossa atenção visual para o fundo, veremos o efeito oposto: o dedo estará fora de foco. Ao mesmo tempo, perceberemos que esse efeito se torna mais fraco, de acordo com a distância que o objeto que observamos se encontra. O recurso do desfoque, da pequena profundidade de campo, se vale dos mesmos princípios. Por contraste, isso é também o que torna a imagem com grande profundidade de campo interessante: apenas quando observamos o mundo em plano geral é que temos uma nitidez relativa em todos os planos. Quando, no entanto, lançamos nossa atenção sobre um objeto específico, a visão o seleciona e o isola do contexto – que, no entanto, já conhecemos.

Em *Sertânia* temos também uma contribuição dada pelo equipamento escolhido para a execução desse efeito visual: a câmera utilizada, uma Sony A7II, de sensor *full frame*, possibilita uma área de foco ainda mais restrita do que a que seria possível em uma câmera baseada no tamanho de frame da película convencional – super-35mm. O Sensor *full frame*, devido ao tamanho da área de formação da imagem – 36x24mm –, possibilita uma

visualidade diferente, com maiores desfoques, se comparado a suportes de menores dimensões. Por essa estratégia, entramos no delírio de Antão (ou Gavião), o jagunço que agoniza e por meio de quem – em seus *flashes* no momento da morte – acompanhamos toda a história do filme em torno do cangaço, da morte, da força militar e da fome. Nessa busca por uma imagem difusa, com foco restrito, o fotógrafo é imediatamente solicitado, além de se aproximar do objeto, a abrir ao máximo possível o diafragma – o que seria relativamente simples, exceto quanto à realização do foco da imagem, que se torna muito sensível, se não estivéssemos falando de uma narrativa sertaneja, sobre um lugar de conhecido excesso de luminosidade, tanto por conta da amplidão de seu céu quanto pela imensidão de seu território tem o chão também como um grande rebatedor, livre de prédios, asfaltos ou outros elementos que poderiam absorver luz. Assim, um desafio que se impõe ao precisar utilizar grandes aberturas no Cinema de Sertão contemporâneo é o da capacidade que os dispositivos possuem em assimilar essa luminosidade e o contraste existente entre o ponto mais claro e o ponto mais escuro sem que haja, em qualquer uma das extremidades, perda de informações. A esse espaço – entre o ponto mais negro e o ponto mais brilhante suportado pela câmera – denominamos como latitude útil do suporte. A primeira solução para controlá-la seria utilizar o ISO mais baixo possível – o que ainda não seria suficiente: quem se habituou a fotografar com filme analógico, se lembrará da tabela de exposição – como aquela impressa nas caixinhas dos filmes, para instruir facilmente quem não tivesse um fotômetro a sua disposição – que chegávamos a decorar, de tanto precisar saber qual seria a melhor combinação entre ISO, diafragma e obturador para a situação de luz com a qual nos deparávamos, sem poder conferir de imediato o resultado da imagem: se sob sol do meio-dia, ISO 100, *f*/16, V 1/125. Se em lugares como desertos, praias e sertões, seria necessário diminuir essa exposição ainda pela metade: ISO 100, *f*/22, 1/125 ou mesmo ISO 100, *f*/16, 1/250.

Devido à leve tolerância tanto para a subexposição quanto para a superexposição que a película permitia, era possível seguir uma espécie de ‘reza’ ou ritual que era olhar para o céu e lembrar da técnica que deveria ser aplicada no dispositivo de captura para a luminosidade que se apresentava e estar confiante e tranquilo de que seria feito um bom registro. Nesse caso, estamos falando da fotografia estática. No cinema, claro, essa situação é um pouco mais complexa, por precisar manter fixa a cadência do obturador – normalmente configurada para 1/48s, o que é muito pouco para a luminosidade sertaneja. No caso, em

uma necessidade de utilizar o diafragma de menor valor e maior abertura, praticamente perde-se também essa segunda possibilidade de regular a passagem de luz. Resta, então, a configuração do ISO para a mais baixa possível, além do uso de filtros de densidade neutra diante da lente, que reduzem a quantidade de luz que chega ao sensor sem alterar consideravelmente suas qualidades de cor e textura. Algumas filmadoras possuem alguns desses filtros ND – *neutral density* – acoplados ao corpo da câmera, entre a lente e o sensor, mas não é esse o caso.

A câmera utilizada na gravação de *Sertânia* permite utilizar o ISO 50, além de possuir também uma boa latitude, o que colabora bastante, pois, nesse caso específico, os ajustes não precisariam ser tão intensos, mesmo fixada a velocidade de 1/50, para a cadência de 23,975 frames por segundo, haja visto que a fotografia também já tinha o objetivo de privilegiar uma superexposição, distante da fotometria mais convencional. Em uma conversa informal, Miguel Vassy nos informou ainda que utilizaram um gravador *Shogun*, que registra a imagem em um codec de menor compressão. Essa estrutura técnica, mínima se comparada com outras estruturas de cinematografia utilizadas nos filmes contemporâneos, permitia a geração de um arquivo com qualidade suficiente para ser trabalhada em pós-produção e também garantir uma qualidade técnica de resolução e definição de imagem que o viabilizasse comercialmente e nos circuitos de festivais. Embora se buscasse uma imagem de *massa confusa*, com visualidade mais precária, era necessário também atender determinadas características técnicas para viabilizar a circulação e o êxito na jornada do filme. Gravando em *ProRes HQ 422*, possibilitado pelo *Shogun*, formato de arquivo que permite um registro mais limpo e completo da informação digital, isso seria possível sem ser, contudo, tão oneroso quanto uma opção por filmar em RAW, o que era fundamental, já que se tratava de uma produção de baixo orçamento. Falando sobre a captação dessas imagens, Vassy ainda relata que o filme foi feito com um jogo de lentes fixas *Zeiss Loxia* e que tudo era “bem simples e barato”, um cinema artesanal e acessível, segundo ele, seguindo o pensamento – como o manifestado por Glauber Rocha em 1965 – de “desmistificar a ideia de que [para] fazer filmes bons necessita-se de muitos equipamentos e dinheiro”, de modo que “só assim nos livraremos das limitações do mercado e democratizaremos uma atividade ainda muito elitista!” (VASSY, 2021a), diz o diretor de fotografia em postagem realizada em seu perfil no Instagram, em 15 de outubro de 2021, quando o filme concorria, entre 5 finalistas, ao prêmio de melhor fotografia da ABC – Associação Brasileira de

Cinematografia. Com isso, Vassy reforça novamente a referência que o filme faz ao Cinema Novo, como se o integrasse, mesmo sendo uma obra do século XXI.

Também temos o uso de efeitos para a tradução de um estado de espírito em *Big Jato* (2015), onde Marcelo Durst utiliza prismas diante da lente (Figura 110) para ilustrar a fala de abertura do filme – em que o personagem dizia que infinitas eram as imagens que criava em sua cabeça, quando era prisioneiro da cidade de Peixe de Pedra –, apresentando uma postura poética da cinematografia condicionada à perspectiva de Chico. Essas imagens do prisma, aqui, colaboram no exercício de apresentar logo no começo do filme a imaginação poética do garoto, deslocada do lugar onde vive – assim como também estão deslocados o seu amigo príncipe; a bailarina Pacarrete, em sua pequena cidade; o personagem Pra Frente Brasil, em *O Homem que não dormia* (2012), ou mesmo Aparecida, em *Por trás do céu* (2017) e Dinho, em *A história da eternidade* (2014). A inspiração de Chico ainda criança - interpretado por Francisco de Assis Moraes - em seu tio Nelson, faz o personagem enxergar que deveria fugir da prisão que Peixe de Pedra seria pra ele. Caso contrário, ele se tornaria também um peixe petrificado naquela terra, como os que vemos na imagem do prisma que aparece na abertura do filme. De acordo com Durst (2016, s.p.), o conceito da fotografia consistiu em transmitir essas inquietações do personagem, em mais um gesto que podemos entender como manifestação do discurso livre indireto: “Isso pode se ver tanto nas distorções e reflexos [...] como nos movimentos de câmera que sempre acompanham e contam o que se passa com o menino, bem como na visão do seu mundo poético”.

Figura 110 - Infinitas eram as imagens que eu criava em minha cabeça



Fotogramas extraídos de *Big Jato* (2015)  
Direção: Cláudio Assis Cinematografia: Marcelo Durst

Outro recurso ótico utilizado como efeito pode ser visto em *A história da eternidade*, na cena do autoflagelo de Das Dores (Zezita Matos) que se chicoteia enquanto a imagem, que inicia desfocada, vai tomando nitidez e aumentando o tamanho do rosto da personagem na tela, ao aproximar-se e encerrar o plano em *close* (Figura 111). O desfoque priva o espectador do excesso de cruzeza da cena no momento mais aberto do plano, ao mesmo tempo em que um *travelling in* até o *close* amplia a percepção sobre a angústia da personagem e nos faz ter acesso à textura de seu rosto e de sua dor. Iluminada por vela, a cena tem como pano de fundo o sentimento de culpa e de erro da idosa, que se apaixona por seu neto – muito mais novo – e tem por ele desejos sexuais, o que faz com que se sinta mal por entrar em contradição com seus próprios valores morais e religiosos. A escolha por transmitir esse sentimento da personagem também pode ser visto como um discurso indireto

livre, ao tentar encarnar na textura da imagem elementos que levem aos seus sentimentos e conflitos internos.

Figura 111 - O desfoque e a dor.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *A história da eternidade* (2015)  
Direção: Camilo Cavalcanti Cinematografia: Beto Martins

O efeito dos prismas em *Big Jato*, a massa confusa em *Sertânia* e o desfoque em *A história da eternidade* remetem a uma poética da subjetividade, narrando as cenas e o filme pela perspectiva de seus personagens dessa vez com a ajuda de efeitos e não só por meio do enquadramento, como nos tópicos anteriores. Além desses usos dos efeitos como recurso para representação de um ponto de vista, trazemos também um exemplo da utilização de efeitos ambientando cenas cruciais, como o fogo e a chuva. Em *O homem que não dormia*. Destacamos, nesse sentido, o momento de atuação conjunta da cinematografia, da direção de arte e dos efeitos visuais na cena em que a cruz se incendeia quando os personagens Barão (Edgar Navarro) e Pra Frente Brasil (Ramon Vane), concomitantemente, desafiam Deus (Figura 112). O fogo também aparece na cena de abertura de *Sertânia* aquecendo o personagem em um dos poucos enquadramentos escuros do filme (Figura 113), onde, através do luar e do cobertor que envolve o indivíduo, percebe-se um exemplo da linguagem poética relatada por Poças (2020, s.p.), de que “muitas vezes, pra você mostrar que os personagens têm frio, você coloca fogo na imagem. Você veicula essa ideia de que existe calor, em um ponto da imagem, e que existe frio em outro ponto”.

Figura 112 - A afronta a Deus e o raio na cruz



Fonte: fotogramas extraídos do filme *O homem que não dormia* (2011)  
Direção: Edgard Navarro Cinematografia: Hamilton Oliveira

Figura 113 - A fogueira e o luar

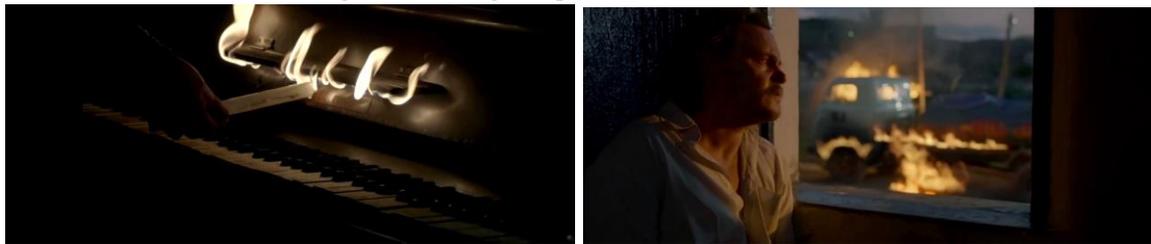


Fonte: fotograma extraído do filme *Sertânia* (2020)  
Direção: Geraldo Sarno Cinematografia: Miguel Vassy

As cenas de fogo são de forte apelo visual e conseguem, ao mesmo tempo, ser poéticas e literais – posto que uma chama é o resultado de um evento físico-químico, que é a combustão, ao mesmo tempo que a chama de uma vela – cujo combustível é o pavio e a glicerina – pode ligar o humano ao divino durante uma oração, como em *A história da eternidade* e *A hora e a vez de Augusto Matraga*; ou as grandes chamas podem significar a destruição de algo, como as que consomem o acampamento em *Guerra de Canudos* (1997) e as que levam às cinzas o circo em *Os pobres diabos*. Há sempre no fogo uma materialidade

muito forte. Temos esse elemento como força destruidora quando a pianista queima o piano, em *Deserto*, ou quando o pai de Chico incendeia o caminhão-fossa, em *Big Jato* (2016). Ambas (Figura 114) são imagens que trazem as chamas como o fim de algo. No caso do piano, as chamas aludem à própria pianista (Cida Moreira), que padece e morre enquanto o instrumento queima. Em *Big Jato*, queima o instrumento de trabalho de Francisco (Matheus Nachtergaele) e um recinto marcante das memórias de Chico, que trabalhava com seu pai.

Figura 114 – Fogo no piano e no caminhão-fossa



Fonte: Fotogramas extraídos dos filmes *Deserto* (2016) e *Big Jato* (2016), respectivamente  
*Deserto* – Direção: Guilherme Weber Cinematografia: Rui Poças  
*Big Jato* – Direção: Cláudio Assis Cinematografia: Marcelo Durst

Vemos a morte (ou a queda) do sonho também em *Os pobres diabos* (2014), obra que mostra uma trupe de circo enfrentando dificuldades em nome da arte. O incêndio da tenda no final do filme demonstra um obstáculo dessa infinda caminhada – mais uma montanha a transpor, uma sinuosidade no horizonte –, estampado em desalento na face de cada um dos personagens. É a morte temporária da esperança, que renasce no dia seguinte (Figura 115). Esse filme guarda afinidade pela temática circense com *Deserto* (2016) e *Filho de boi* (2020). Em cada uma dessas obras, os personagens lutam pela criação ainda que em tempos diversos, como vemos na fala do Velho (Lima Duarte), em *Deserto* (2016): “a arte é a única possibilidade que o homem tem de viver além da necessidade. [...] Houve um tempo em que havia beleza, esperança, na arte, nesse país. [...] As pessoas não querem mais poemas...”. O personagem fala da esperança do artista como sendo da mesma natureza impalpável dos sonhos. *Os pobres diabos*, nessa cena do incêndio do circo traz a morte do sonho pelo qual lutavam dia após dia como uma triste situação a ser transposta – como a opressão do território sertanejo em outras narrativas. Um obstáculo a ser superado e transposto.

Figura 115 - O fogo no circo e a destruição do sonho



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Os pobres diabos* (2014)  
Direção: Rosemberg Cariry Cinematografia: Petrus Cariry

A respeito da chuva como efeito atmosférico, em *A hora e a vez de Augusto Matraga* a tempestade demonstra o momento da mudança do personagem (João Miguel) – um *plot point* – ao mostrar seu esforço no momento de retirada do cavalo do pântano (Figura 116), como uma penitência que se iniciava, de trabalhar dia após dia, sob sol e sob chuva, pontuando a transformação e o nascimento de uma nova personalidade. Já em *A história da eternidade*, destacamos o desfecho trágico de uma das histórias que o filme entrelaça. A

chuva, momento esperado por todos, que seria motivo de alegria, torna-se cenário da morte de Dinho. A chuva começa quando Dinho (Irândhir Santos) ensaia uma performance e tem um ataque epilético (Figura 117), sendo socorrido pela sobrinha (Débora Ingrid), que o leva para dentro do quarto. Momentos depois, quando encontra sua filha seminua junto ao tio, dentro do quarto do rapaz, Nataniel (Cláudio Jaborandy) se enfurece, leva-o para o lado de fora e disfere sobre ele uma paulada, matando-o. Em seguida, a chuva cessa, como se estivesse ali somente para emoldurar aquele triste clímax. A chuva, nessa cena também ocorre como a marca de uma mudança. Ela parece vir apenas para aumentar a dramaticidade da cena. Assim que Dinho morre, cessa a torrente.

Figura 116 – A chuva no *plot point*



Fonte: Fotograma extraído do filme *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2014)  
Direção: Vinícius Coimbra Cinematografia: Lula Carvalho

Figura 117 – Um final tempestuoso



Fonte: fotogramas extraídos do filme *A história da eternidade* (2015)  
Direção: Camilo Cavalcanti Cinematografia: Beto Martins

Nesses casos, o efeito da chuva – que, aliás, envolve uma grande estrutura de maquinaria pra que seja realizada, incluindo máquinas de vento, guindastes, tanques de água, estruturas de irrigação, guarda-chuvas e capas de proteção entre os equipamentos, além de toda uma atenção especial à realização material da cena por parte da direção de fotografia e da direção de arte – atua como elemento atmosférico em prol de um discurso artístico, tentando expressar as intenções que o diretor e os roteiristas tiveram ao pensar essas cenas. Nesse sentido, para Tarkovski (1998, p. 122), “Quando o pensamento é expresso numa imagem artística, isso significa que se encontrou a forma exata para ele, a forma que mais se aproxima da expressão do mundo do autor, capaz de concretizar o seu anseio pelo ideal”. Nesse Cinema de Sertão, essa expressão é bem simbolizada pela sutileza do desfoque, que vimos na cena de Das Dores; no ofuscamento da luz e na *massa confusa* de *Sertânia*; na intensidade das cenas de chuva; e na busca de como expressar a infinitude de imagens do pensamento de Francisco, assim como também nas demais categorias que estamos a observar.

### 3.7. Intertextualidade

Descobri que precisava conhecer **pintura**, precisava conhecer **literatura**, conhecer **música**, conhecer **escultura**, conhecer **filosofia**. Na prática, descobri que o cinema é uma arte comunal, um conhecimento em si que reúne as diferentes artes.

Storaro, 2020

Valendo-nos da contextualização sobre o conceito de intertextualidade, que trouxemos no tópico 2.5, aqui, enfatizaremos a intertextualidade nesse momento a partir das próprias imagens elaboradas pela cinematografia, lembrando como esses diálogos são elementos sempre reforçados pelos diretores de fotografia. Mesmo Bachelard (2011, p. 5) ressalta a importância do repertório e das interconexões para a composição poética, citando Rainer Rilke, ao dizer que “para escrever um único verso, é preciso ter visto muitas cidades, homens e coisas, [...] sentir como voam os pássaros e saber que movimento fazem as florzinhas quando se abrem de manhã”. Pessoalmente, fazendo aqui uma breve pausa no discurso em primeira pessoa do plural e falando especificamente do começo da minha própria experiência no aprendizado da cinematografia, recordo que quando realizei meu primeiro trabalho como diretor de fotografia, no curta-metragem *A fórmula* (2011), - dirigido

por Henrique Filho, que na época concluíra seu curso de graduação e desde então se tornou um importante diretor da nova geração do Cinema Baiano -, precisei, mais do que aprender a operar a câmera e a iluminação, conhecer mais sobre o que estávamos fazendo. Foi então que tive contato com os métodos de Edgar Moura e de Walter Carvalho, assim como com o discurso de diversos fotógrafos que corroboram a importância de ter o conhecimento mais amplo possível sobre as histórias que construímos para, com essas referências, adicionarmos densidade às nossas narrativas. Vi então, como uma grande clareira, que uma boa fotografia pode ser potencializada ao fazer uso da poesia. E todo poema produz uma intertextualidade. Lembro-me ainda dos relatos tanto de Edgar Moura quanto de Walter Carvalho sobre como o exercício da cinematografia se inicia já na leitura do roteiro e nas conversas com o diretor, onde, durante o primeiro contato com a história, imagens vão surgindo e possíveis anotações acerca delas poderão ser, posteriormente, incorporadas na narrativa visual e ajudar a compor um conceito. Tudo isso só é possível a partir da intertextualidade, que pode ser reforçada e valorizada a partir do momento em que o diretor de fotografia adquire consciência dessa dimensão histórica das imagens. Uma imagem poética seria justamente isso: um objeto que alude a algo passado, presente e futuro, enquanto ação imaginante – que só existe na associação de uma imagem à outra (Bachelard, 2001). Foi a partir dessas perspectivas que que mergulhei nesse universo de interconexões.

No Cinema de Sertão, há uma grande quantidade de elementos para serem conhecidos: os hábitos do sertanejo, a relação com o universo natural, a seca, a chuva, a estiagem, o plantio, a colheita, a moenda da cana, a luta das cabras e do gado, a aridez desértica, o frio intenso, o calor insano, a luminosidade insólita, a beleza dos cactos em contraluz, a imponência do juazeiro, assim como todo o repertório de produções culturais já realizadas em torno de temas do Sertão. A música cantou o luar, a terra, a viola, a triste partida, a fome, as festas juninas e a felicidade nas coisas simples. Mesmo Lampião compôs para Maria Bonita. A literatura narrou a seca e a chegada da chuva como esperança; contou as aventuras do pobre que mentia para viver e também trouxe os personagens Deus e Diabo para o Sertão, como na obra de Ariano Suassuna e de Nei Leandro de Castro. Contou as andanças das famílias e a saída dos retirantes. O cinema sempre contou com esses pressupostos. Os filmes que relatamos os reconhecem bem e trazem esses imaginários à baila em suas linguagens. Posto que cada imagem é milenar em história, é possível dizer que cada *frame* de todo o cinema de Sertão possui a força dessa intertextualidade, dessa referência a

um presente, passado e futuro, conjugados, seja de modo proposital ou intuitivo. Nesse momento do texto, encerrando as categorias de análise que propomos para observar o *corpus*, trazemos algumas relações diretas e intencionais entre o plano cinematográfico e outras referências, momentos e contextos culturais, demonstrando como essas intertextualidades também atuam poeticamente nessas narrativas. Veremos, nesse tópico, atuações da direção de fotografia que passam por interações com a música; com a pintura – em relação direta ou evocação silenciosa; com outros filmes de Sertão e com a literatura.

Em *Os pobres diabos*, destacamos a referência ao quadro *A última ceia*. A composição inspirada na pintura de Da Vinci (Figura 118) aparece após a montagem do circo, quando ocorre a primeira apresentação verbal da dificuldade dos artistas. “Hoje nós temos o que comer. Amanhã, não sabemos, meus queridos”, diz o Velho, que inicia a partilha do suco e do pão. Situada no começo do filme, essa imagem é marcante pela composição plástica, sendo impossível não reconhecer nela sua referência, além de demonstrar uma metáfora à união da trupe, mesmo diante das dificuldades e da vida nômade que levam – instável e incerta. Petrus Cariry (2021), diretor de fotografia do filme, relata ter se inspirado nas artes plásticas no filme como um todo, o que direcionou a dinâmicas das imagens, enquadradas em planos que raramente se movem, sempre estáticos, como se fossem quadros pictóricos. Essa composição satírica, no início da narrativa, apresenta sutilmente uma proposta visual ao espectador, que embarca no drama da vida circense, em uma história de aventuras e dificuldades contada de modo muito leve. “O filme é uma expressão das artes dramáticas e poéticas populares e traduz toda uma realidade dos artistas populares, no Brasil, que lutam arduamente para sobreviverem (CANEIRO, 2013, s.p.)”.

Figura 118 – Entre Da Vinci e *Os pobres diabos*



Fonte: fotograma extraído do filme *Os pobres diabos* (2014)  
Direção: Rosemberg Cariry Cinematografia: Petrus Cariry

Há também no Cinema de Sertão contemporâneo casos de autorreferência ao próprio cinema. *Sertânia* (2020), por exemplo, conforme vimos na categoria de iluminação e de efeitos, remete ao Cinema Novo através do *choque lumínico* e da estética da fome – “o povo não tem culpa de passar fome”, lembrando a fala do protagonista, protegendo a comunidade contra os tiros do capitão. O próprio diretor, Geraldo Sarno, vale lembrar, foi um importante realizador do Cinema Novo, especialmente em uma abordagem documental acerca do Sertão. Além das imagens da luz exagerada e da câmera na mão, *Sertânia* se assemelha ainda a *Os fuzis e Deus e o Diabo* pelas representações de cultura, costumes e religiosidade sertaneja de modo mais amplo (Figura 119). Entre essas imagens de religiosidade, podemos perceber ainda uma semelhança em um desses planos - o último, na parte inferior do quadro - com as pinturas de Giotto, em uma evocação silenciosa que a materialização de auréolas nos personagens traz. Por curiosidade, a *Lamentação pela morte de Cristo*, realizada por esse pintor, é citado por Walter Carvalho (2010) exatamente a respeito da intertextualidade na imagem dos personagens de costas para a audiência, como exemplo sobre a história de mais de 2000 anos que qualquer imagem que fazemos carrega. Citamos essa referência anteriormente nessa tese e agora temos uma imagem que se assemelha, em outros aspectos, diretamente a ela.

Figura 119 – Um filme cinemanovista no Século XXI



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Sertânia* (2020)  
Direção: Geraldo Sarno Cinematografia: Miguel Vassy

Também como referência ao Cinema Novo, *Revoada*, em uma cena específica (Figura 120), lembra a cena emblemática do Corisco, vivido por Othon Bastos (Figura 121),

em *Deus e o Diabo na terra do sol*, nos enquadramentos e na *mise-en-scène*. “Meu faro não faia. Tarda, mas não faia. Por trás daquela roupa tem um veneno: a traição” diz o cangaceiro Lua Nova (Jackson Costa), que sai para cuidar da vingança, como também ocorreu com Corisco, que diria, após a morte de Lampião no filme de Glauber Rocha: “Agora eu quero ver se esse homem de duas cabeças não pode concertar esse Sertão. Mas São Jorge me emprestou a lança dele pra matar o gigante da maldade. Tá aqui! Tá aqui o meu fuzil pra não deixar pobre morrer de fome!”. Aqui, a intertextualidade da direção de fotografia ocorre principalmente no aspecto da composição e no modo interagir com a performance do ator.

Figura 120 - Meu faro não faia. Tarda, mas não faia



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Revoada* (2014)  
Direção: José Umberto Cinematografia: Mush Emmons

Figura 121 - Pra não deixar pobre morrer de fome



Fonte: fotogramas extraídos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)  
Direção: Glauber Rocha Cinematografia: Waldemar Lima

*Revoada* também remete a todo o Cinema de Cangaço e narra um contexto imediatamente após a morte de Lampião, introduzindo isso já nas primeiras imagens do filme, através do seguinte letreiro, com as palavras colocadas sobre um mar revolto:

O cangaço foi a face atávica do banditismo na era pré-industrial. Ele transcorreu no latifúndio improdutivo da civilização do couro do nordeste do Brasil. O camponês sertanejo, isolado no meio hostil, rompeu a barreira do medo pra se tornar cangaceiro. O bando cumpriu a sentença de fazer justiça com as próprias mãos: a punição por vingança promete lavar a honra com o próprio sangue. Esta rebeldia primitiva germinou como reação ao poderoso coronelismo. O regionalismo do cangaço se associa ao caráter arcaico do guerreiro nômade universal. E o modo de pensamento do cabra ia por conta da sua intuição (leiteiro de abertura do filme *Revoada*, 2014).

Também temos adaptações diretas da literatura e da música, frequentes ao longo da história do Cinema de Sertão. Destacamos no cinema contemporâneo *A hora e a vez de Augusto Matraga* e *Big Jato*. Escrito por Guimarães Rosa, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, como vimos no capítulo 1, recebeu uma tradução para o cinema em 1965 (dir. Roberto Santos; df. Hélio Silva), além da versão de 2011 (dir. Vinicius Coimbra; df. Lula Carvalho). A principal diferença que vemos é de ordem técnica, especialmente por ser o primeiro filmado em preto e branco e o último em cores, com todo o aporte de aprimoramento visual que a cinematografia atual pode contar: câmera na mão, câmera em movimento, sobrevoo, *steadycam* e guias, amplas paisagens em proporção 2.35:1; tratamento de imagem minucioso e imagens de definição exuberante compõem o arsenal que construiu a fotografia desse filme. Além do *plot point* da transformação de Augusto, interpretado por João Miguel, destacado nas categorias de iluminação e de efeitos que expusemos anteriormente, acrescentamos aqui a passagem final, como exemplo da transformação do texto original em produto cinematográfico, na cena que expõe a morte de Nhô Augusto e João Bem-Bem (José Wilker) após uma batalha entre eles, demonstrando, tanto no livro quanto no filme, uma questão dos valores humanos caros aos dois personagens: a honra, o respeito e o conflito. Tendo um alcançado o outro com suas armas brancas, os dois seguem se tratando com a cordialidade de dois amigos, fadados a lutarem entre si, sem que isso, porém, significasse a queda do apreço e da admiração recíproca. Nessa cena, destacamos especialmente um momento, talvez o ápice, de tradução da literatura à imagem cinematográfica no filme, que ocorre no registro da morte de Matraga, com Matraga olhando para o céu e sorrindo, como havia desejado na obra original, “olhando para o céu, e no claro...” (ROSA, 1986, p. 51). A cena tem na obra literária praticamente uma descrição para a fotografia desse momento: exterior, dia, sob a luz do sol. Sobre o movimento e a composição, a câmera vai de um plano geral, que mostra Joãozinho Bem-Bem caído em um

canto próximo ao punhal, aproximando-se e encerrando em um *close* no protagonista, nos braços do padre, na outra extremidade do enquadramento.

Figura 122 – Quero morrer olhando pro céu e no claro



Fonte: fotogramas extraídos do filme *A Hora e a vez de Augusto Matraga* (2014)  
Direção: Vinícius Coimbra Cinematografia: Lula Carvalho

Também vale relembrar lado a lado o momento que inicia o *clímax* nas duas versões de *A hora e a vez de Augusto Matraga* no cinema, na insurreição de Matraga contra os capangas de Joãozinho Bem-Bem. Como vimos no capítulo 1 – *Origens do Cinema de Sertão*, o filme de 1965, dirigido por Roberto Santos e cinematografado por Hélio Silva, traz no *clímax* uma opção narrativa que tanto se afasta da literatura original quanto adiciona um sentido de sacrilégio ou profanação ao ambientá-lo no interior de uma igreja, diante das imagens dos santos. Quando se inicia o conflito entre os dois amigos, no entanto, a cena passa do interior da igreja para o ambiente externo – onde Matraga morre no aberto e sob o

sol, conforme expressado no livro de Guimarães Rosa e evidenciado também no filme de 2014. Quando Augusto Matraga projeta a fala “agora chegou minha vez” e confronta os capangas, na versão mais recente, a cena se passa dentro de um estaleiro, mais alinhado à ambientação que se vê no texto roseano: “Estavam aboletados, bem no centro do arraial, **numa casa de fazendeiro** [*grifo nosso*], onde seu Joãozinho Bem-Bem recebeu Nhô Augusto com muita satisfação” (ROSA, 1986, p. 45), sem a carga de sentido acrescentada pelo ambiente sagrado da igreja no filme de Roberto Santos. Assim, temos duas posturas diferentes na transposição de um código narrativo a outro – da literatura para o cinema, mediados pelas intenções dos cineastas, reforçando a perspectiva de Robert Stam (2006, p. 48), para quem a adaptação seria “um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos”. A cinematografia da obra de 2014 conta ainda com o uso de câmera lenta como recurso que demonstra com nitidez a intensidade do conflito, do tiroteio. Na obra de 1965, por outro lado, a composição de cena no início do duelo conta, como vemos na imagem a seguir (Figura 123),<sup>21</sup> com o enquadramento da imagem de Jesus Cristo carregando uma cruz, enquanto Joãozinho Bem-bem (Jofre Soares) e Matraga (Leonardo Villar) travam uma disputa corpo a corpo, antes de migrar para o ambiente externo.

---

<sup>21</sup> Nessa figura, infelizmente, temos uma demonstração do problema citado na introdução dessa tese a respeito da qualidade da cópia viabilizada para visionamento. Não conseguimos encontrar uma versão do filme de 1965 com qualidade de imagem que possibilitasse uma investigação justa de todos os códigos visuais utilizados, especialmente no que diz respeito à latitude, ao contraste da imagem e a proporção de tela original – e, por consequência, o enquadramento original. Incluímos esses frames capturados de uma versão não oficial proveniente de exibição em TV aberta com definição SD apenas para demonstrar essa diferença de postura promovida pela escolha da locação no começo do conflito. Apesar da baixa resolução, as imagens permitem perceber esses signos do sagrado e do catolicismo que ambientam o *clímax* na obra dos anos sessenta. Para a versão de 2014, por outro lado, foi possível ter acesso a cópias de alta resolução e definição de imagem e som.

Figura 123 – *A hora e a vez de Augusto Matraga* adaptado em 1965 e em 2014



Fonte: fotogramas extraídos dos filmes *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965; 2014)  
Direção: Roberto Santos (1965) Vinícius Coimbra (2014)  
Cinematografia: Hélio Silva (1965) Lula Carvalho (2014)

Em outro caso que também realiza uma ação de adaptação a partir da literatura, o livro homônimo que dá origem ao filme *Big Jato*, já aponta: “A estrada vazia me faz pensar que o deserto, de tanto se repetir, vai acabar virando a eternidade” (SÁ, 2012, p.17), sugerindo uma poética da viagem, a composição de um *road movie*, e revelando o apreço do pai de Chico e do próprio garoto pela estrada, pelo exercício da profissão a bordo do caminhão fossa, exibindo paisagens filmadas de dentro do veículo para fora e o próprio caminhão como um personagem. Vemos também as imagens através dos prismas, citadas na categoria anterior, sobre os efeitos, que sugerem uma narração da história pela perspectiva do garoto; e a seca verde, que o livro apresenta como algo que ocorria “quando chovia apenas para esverdear o mato e pronto, chuva ilusória para os olhos, incapaz de tirar qualquer cereal ou proveito” (SÁ, 2012, p. 12). Além da imaginação literal, há muito da transposição do livro ao filme que se passa no plano da atmosfera. O pai de Chico (Matheus Nachtergaele) é um homem fechado, escatológico, que trabalha literalmente com o esgoto, bruto, enquanto seu tio, o poeta que inspira o garoto, é um personagem aberto, inspirado, lírico. “Agora que sou homem vejo que meu pai está cheio de peixes tristes por dentro, mesmo em mais um ano de seca” (SÁ, 2012, p. 112), diz Chico na obra escrita. A poética dessa tristeza do pai se traduz dentro do filme especialmente no seu adoecimento por febre do rato, devido à lida descuidada com dejetos e produtos químicos. A história culmina no sacrifício de *Big Jato*, o caminhão usado no serviço de desentupimento de fossas. Temos, então, essas duas imagens de tradução da tristeza (Figura 124): o personagem, outrora ativo e trabalhador, agora inerte sobre a cama; e o caminhão, que limpou tanta sujeira e supriu o sustento da família, chegando ao fim de sua vida útil sob o efeito do fogo, com toda a sua carga de purificação acentuada pelo incêndio nessas circunstâncias. Na imagem, temos o personagem com feição entristecida sentado na cama, junto à janela, sob a iluminação oscilante e alaranjada do fogo que queima o automóvel, em segundo plano. O enquadramento do Francisco-pai com o caminhão fossa pegando fogo ao fundo demonstra uma dualidade que é evidenciada por Tarkovski:

A imagem artística é sempre uma metonímia em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior. Para referir-se ao que está vivo, mostra o que está morto; para falar do infinito, mostra o finito. Substituição... não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: a imagem (TARKOVSKI, 1998, p. 41).

Esse método de utilizar o que está morto para referir-se ao que está vivo, ampara, inclusive, o pensamento do Francisco-filho de que seu pai estaria cheio de peixes mortos por dentro – uma metáfora, é claro. Funciona também o método da substituição na narrativa de *A história da eternidade*, que também faz isso: por não ser possível materializar a eternidade, criam-se ilusões como a demonstrada anteriormente, da sugestão de fechar os olhos *sempre* – e esse *sempre* já alude ao eterno – que se quiser ver o mar, como um exemplo simbólico dessa metonímia que é utilizada por Alfonsina, em um legado da lembrança que seu tio deixou em sua memória. Assim, correspondendo à citação de Tarkovski, temos nesse conjunto de filmes um método para referir-se tanto ao Sertão físico – aquele ‘facilmente’ apreensível, por ser material e visível, ou, mesmo que de modo trabalhoso, como a realização artificial de uma cena de chuva – quanto ao Sertão subjetivo, que, como vemos, se expressa na subjetiva indireta livre de um gênero cinematográfico que tem a poesia por vocação, suscitada especialmente pela realidade socio-geográfica que representa.

Figura 124 – Cheio de peixes tristes por dentro



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Big Jato* (2016)  
Direção: Claudio Assis Cinematografia: Marcelo Durst

Por fim, nas últimas demonstrações que fazemos aqui, na categoria da intertextualidade, trazemos *Faroeste Caboclo*, que adapta a música homônima de Legião Urbana, composta em 1979 por Renato Russo. O filme que já começa traduzindo o verso inicial da canção “não tinha medo tal João de Santo Cristo” da música original para a fala do personagem, “eu não tinha nada a perder, por isso eu não tinha medo”, quando João (Fabrício Boliveira) atira no soldado (Caco Monteiro) que matou seu pai, traduzindo outro trecho da música “ainda mais quando com um tiro de soldado o pai morreu” (Figura 125). Apenas não enfatiza o “quando criança só pensava em ser bandido”, que é apresentado sutilmente quando o protagonista, ainda criança, rouba algumas balas no bar, causando a discussão que leva seu pai a agredir o dono do estabelecimento, defendendo-o. Essas passagens transpõem a origem de João para o Sertão baiano, em uma localidade com o nome fictício de Santo Cristo. Assim, há também uma intertextualidade com o hábito muito comum no Nordeste de identificar alguém pelo lugar de onde veio, como também já foi feito em *Quelê do Pajeú*. No filme, a infância do personagem é apresentada na atmosfera rude de um Sertão seco, sem água e sem comida, sendo agravadas essas dificuldades quando seu pai é assassinado e, anos mais tarde, quando morre a sua mãe. Essa dificuldade é representada por imagens que não fogem dos contrastes do sol ao meio do dia ou, quando difusa devido ao tempo nublado, imagina uma sensação de estafa que sugere a esperança de chuva sem, no entanto, consolidar a promessa. A vegetação que predomina traz a visualidade da caatinga cinzenta e de galhos retorcidos. Nessas abordagens, o filme dá um novo significado à história contada pela música, que não dizia qual seria a cidade de origem ou a geografia social na qual estava inserido – para além da “discriminação por causa da sua classe e sua cor”, que é expressa na cena onde seu pai é assassinado, quando o policial o chama de “negro filho de uma rapariga”, antes de atirar – embora a própria letra da canção já indicasse que a história se passava na Bahia, sem, contudo, especificar a localidade. Há, então, uma escolha do cinema pelo Sertão como cenário, visto que poderia eleger tantas outras possibilidades, inclusive de locações litorâneas ou do recôncavo, por exemplo, mais próximas de Salvador, que é pra onde o personagem da música se dirige antes de partir para Brasília. Essa é uma licença poética que o filme traz e que adiciona uma camada de sentido à narrativa original, que é uma composição mais consistente da origem do personagem. Situado no Sertão, a narrativa estabelece em João a figura de um sertanejo que, como tantos outros, sai de sua terra natal em busca de outras possibilidades de vida – possibilidades comumente

representadas pela imagem do mar e do litoral como possibilidade de evasão, libertação e fuga, como vimos em diversos casos desse cinema. Essa adição de camadas e de pontos de vista que se expressam no produto que deriva da música e se torna cinema vai ao encontro às observações de Robert Stam (2006, p.21) – amparado pelas teorias de intertextualidades de Kristeva, Bakhtin e Genette, que introduzimos no capítulo 2, tópico 2.5 – sobre a “interminável permutação de textualidades, ao invés da fidelidade de um texto posterior a um modelo anterior”. A esse respeito, Ismail Xavier também defende que seja dado “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2003, p. 62).

Figura 125 - Quando com um tiro de soldado o pai morreu



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Faroeste Caboclo* (2013)  
Direção: Renê Sampaio Cinematografia: Gustavo Hadba

Pouco antes do lançamento do filme *Faroeste Caboclo*, o psicanalista Cristian Gugliano (2012) publicou um artigo onde diria que a letra da música possuía todos os elementos de um roteiro clássico apontados por Syd Field (1996): primeiro ato, *plot point*, segundo ato, segundo ponto de virada, *clímax* e final. Também Carlos Barreiros (2007), cinco anos antes, já indicava uma relação do *Faroeste Caboclo* de Renato Russo (1987) com o formato cinematográfico, apontando que o próprio nome da canção já convidava a uma versão em forma de filme – o que de fato ocorreu. No longa-metragem, nas cenas do duelo final – elemento clássico do *western*, também presente em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, porém sem as armas de fogo, mas com punhais em seu lugar – há uma decupagem dos planos que segue a gramática clássica desse gênero. Não vamos nos ater a elas, no entanto, por não se passarem no Sertão que estabelecemos aqui, no escopo dessa tese, embora outros pontos de vista também possam abarcar o cerrado como território sertanejo.

De certa forma, podemos afirmar que todas as obras exercem algum nível de intertextualidade, seja por adaptações não identificadas, por evocações silenciosas ou difusas em diálogos não explícitos entre diferentes linguagens, para além da adaptação direta. Mesmo um roteiro original, como destaca Stam (2006, p. 22), faz referência a outros elementos: “O ‘original’ sempre se revela parcialmente ‘copiado’ de algo anterior; *A Odisseia* remonta à história oral anônima, *Don Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusoe* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*”. No caso do Cinema de Sertão, no mínimo, qualquer um dos filmes remonta à cultura desses espaços nordestinos, que carrega, por sua vez, uma gama imensa de linguagens, como enfatiza Rosemberg Cariry: “O Nordeste é uma cal essencial no amálgama da cultura brasileira, por ser um processo vivo, contraditório, violento, vigoroso, e para sempre inconcluso, de construção identitária nacional” (CARNEIRO, 2013, s.p.).

Assim, ao remeter às vestes de couro, ao verdejar da paisagem, à surpresa da chuva, à rudeza e dureza da vida da terra e à esperança por dias melhores; ao dialogar com a cultura da sanfona, do forró, da criação de gado e cabras, do teatro, do circo, do cordel, da literatura e do próprio cinema, qualquer e toda obra que se refira ao Sertão estará se referindo à essa imensidão épica – que evoca uma imaginação que transita entre a imensidão da terra desértica e vasta que o sertanejo habita; do céu que, também gigante, o envolve; e do mar, que simboliza, com o frescor de sua brisa e abundância de água, a esperança tanto de uma

transformação das circunstâncias duras que podem envolver o indivíduo em sua vida cotidiana quanto da superação e evasão futura das prisões e tormentas que se sucedem dia após dia, como demonstrado na literatura e retomado no cinema, atuando entre o folclore e a denúncia (DEBS, 2007), cumprindo funções que vão do entretenimento ao protesto.

Finalmente, o amálgama de imagens reunidas por todos esses filmes remete às reincidências que apontam para uma contínua intertextualidade entre eles, de maneira às vezes mais, às vezes menos explícita, mas um amálgama a tal ponto povoado de elementos recorrentes que identificamos nesses filmes a consolidação do Cinema de Sertão. Nesse capítulo, enfatizamos os elementos da direção de fotografia para reforçar a nossa hipótese da existência desse gênero específico e a atuação fundamental de uma cinematografia poética nesse conjunto de obras. Sobre elas, elencamos códigos, que, como padrões, se repetem ao longo dos anos: os planos gerais mostrando as cenas de partida; a luz intensa do Cinema Novo e dos filmes que revisitam essa visualidade; a liberdade e agilidade da câmera na mão; as cores e texturas do Sertão; os movimentos de câmera aliados ao discurso livre indireto; a densidade das imagens em profundidade nos planos contíguos, que demonstram também a intensidade do território sertanejo, com suas geografias, pessoas, necessidades, soluções e angústias; por fim, a poesia que, mediada pela direção de fotografia, como diria Buñuel (1983), luta para vir à tona, como matéria inerente em um filme de cinema.

Ao longo desse percurso, do capítulo 1 e 2, voltados para o relato do surgimento histórico desse cinema e a identificação de algumas categorias que se demonstravam recorrentes, e esse capítulo que encerramos agora, mais de oitenta obras de ficção foram assistidas, analisadas e tiveram seus momentos de destaque poético enfatizados. Pudemos demonstrar com isso como a geografia sertaneja, em seus níveis sociais e territoriais, ocorrem no cinema brasileiro como objeto importante, sempre atraente ao público e repleto de reflexões sobre as realidades distantes dos grandes centros urbanos, seja nos filmes mais longínquos no tempo ou nos mais contemporâneos, mantendo também como manifestação frequente o movimento de migração de seus personagens em poéticas de mar e de céu como destino almejado para a saída de uma realidade árdua. No capítulo a seguir, encerraremos o trajeto entre esses filmes trazendo uma atenção especial para as atuações das paisagens como contribuição para esse Cinema de Sertão contemporâneo, em obras onde a visualidade do cenário sertanejo se sobressai e praticamente diz ao diretor de fotografia como deve, dentro da proposta que os roteiros desejam concretizar, ser registrada.

## 4. ATUAÇÕES DA PAISAGEM

No centro do sertão, o que é **doideira**  
às vezes pode ser a **razão mais certa** e de mais juízo!

Grande Sertão Veredas

Nesse capítulo, damos ênfase a filmes nos quais não observamos uma postura poética da direção de fotografia tão declarada quanto nos citados no capítulo anterior. Traremos, brevemente, as obras *O matador* (dir. Marcelo Galvão; df. Fabrício Tadeu, 2017); *Shaolin do Sertão* (2016), *Cine Holliúdy 2* (2019) e *Cine Holliúdy* (2012), esses três dirigidos por Halder Gomes e cinematografados por Carina Sanginitto; *Querência* (dir. Helvécio Martins; df. Arauco Hernandez Holz, 2017); *Boi Neon* (Dir. Gabriel Mascaro; df. Diego Garcia, 2016); *Joaquim* (dir. Marcelo Gomes; df. Pierre de Kerchove) e *Entre irmãos* (Dir. Breno Silveira; df. Leonardo Ferreira).

Mesmo que nesses filmes a cinematografia atue de forma mais sutil, com menores imposições poéticas, consideramos, no entanto, que, ainda assim, carregam imagens de poesia por ser a própria apresentação do cenário uma construção que se dá na impossibilidade de existir, segundo Cauquelin (2007, p.146), uma paisagem sem a interação entre ao menos dois dos quatro elementos primordiais: “O campo de trigo (terra) luta com o horizonte (o ar); o mar (água), com a costa (terra) e o ar (o céu como limite). Assim como a montanha luta com o céu e, algumas vezes, com a água, (torrente)”. A interação entre os elementos – terra, água, fogo e ar – relatada por Anne Cauquelin encontra correspondência nas obras de imaginário de Bachelard e pode dialogar também com Vittorio Storaro (2011), que dedica, inclusive, um volume de sua trilogia sobre direção de fotografia – *I colori, Gli elementi* e *La luce* - a esses elementos como instrumentos de poesia. No Sertão cinematográfico, como podemos ver, temos a interação de todos eles, compondo paisagens diversas de um Sertão também plural. Se desejarmos aproximar ainda mais o pensamento sobre os elementos, aqui demonstrado via autores – Cauquelin, Bachelard e Storaro - tão distantes do calor e da textura sertaneja, podemos dizer que a *terra* é melhor representada pelo aspecto da poeira, que o *fogo* está virtualmente presente no calor do sol escaldante e também na própria cor marrom-alaranjada no solo. Também está virtualmente representado na vegetação seca – como se estivesse queimada – assim como na textura da pele dos seus

habitantes. A *água* também está constantemente presente no discurso dessa realidade, seja pela espera e consolidação da chuva seja por sua ausência, no aspecto da estiagem, que faz com que o desejo do frescor marítimo seja frequente na imaginação de seus atores. Já o *ar*, está na visualidade do azul e implacável céu, como símbolo intenso de utopia, imensidão e liberdade.

O cinema tenta representar as nuances e as atuações do Sertão como paisagem-personagem, assim como a intrusão dos seres sociais que as transformam em espaço. Essas tentativas ocorrem sob as circunstâncias político-sociais que afetaram tanto as realidades e ficções que representam quanto o próprio ato de realização das obras. A paisagem sertaneja tem vida, protagonismo e, por vezes, vontade própria em seu cinema. Não por acaso, como se essas mudanças fossem completamente imprevisíveis e resultantes de alguma aleatoriedade indiscriminada, mas como resultado de sua própria natureza *viva*, que a torna actante nos filmes que protagoniza. Sua atuação e influência poético-narrativa é sempre um pressuposto nesse cinema. Para a realização de *Reza a lenda*, por exemplo, filme que citamos na categoria *enquadramento*, o diretor de fotografia Marcelo Corpani (2020, Anexo IV) relata que durante as filmagens seria impossível usar rebatedores e *butterflies*<sup>22</sup> devido aos fortes ventos e ao peso dos equipamentos, que poderiam exaurir demais as forças da equipe em um lugar de clima quente e inóspito. Como resultado, ele optou por fotografar expondo para as altas luzes, sem compensações, e tirar proveito dos amplos recursos de latitude que os equipamentos de captação digital ofereciam, como uma solução à problemática do vento, intrínseca à paisagem - apenas para citar uma, entre tantas.

Consideramos, contudo, não se tratar do acaso essa ocorrência dos incidentes, por possuir, toda manifestação da natureza, diante da qual todo filme de Sertão se posiciona, uma ordem interior que pode eventualmente não estar sob nosso controle ou domínio, o que não significa que as leis que regem essas mudanças sejam acidentais: uma nuvem, que faz chover ou que dá essa esperança, materialmente falando, não se constrói ou aparece por acaso. O planejamento da produção e da direção de fotografia pode levar em consideração,

---

<sup>22</sup> Grandes peças de tecido montadas em estruturas de maquinaria. São utilizadas em locações para possibilitar tanto o rebatimento quanto o controle da luz do Sol, atuando como difusores na construção de imagens onde a luz direta, dura, com sombras marcadas não sejam desejadas. No caso citado, os fortes ventos impossibilitavam essas estruturas pois ofereciam o perigo de torná-las como velas de embarcações incontroláveis, podendo até mesmo causar acidentes e problemas diversos durante as filmagens.

por exemplo, as previsões de meteorologia para elaborar seu cronograma de filmagens. Essas intempéries trazidas pelo Sertão podem ser assimiladas às narrativas por meio da sensibilidade do fotógrafo para lidar com eventuais surpresas, que de repente subverte as imagens previamente planejadas. Exemplos disso foram vistos em *Deserto*, onde Rui Poças integrou o céu à narrativa do filme de forma que não havia previsto antes, mas que possibilitou enfatizar a dimensão do território na impossibilidade de filmar mostrando o chão – que verdejava, devido às chuvas que haviam afetado o cenário. Vimos isso também em *Por trás do Céu*, com as mudanças no céu sendo integradas à narrativa e sendo utilizadas, segundo Azul Serra, como guia para a realização do filme: “a gente tentava apenas não atrapalhar”, relatou o diretor de fotografia (Anexo II).

No Sertão, paisagem temperamental, mesmo se considerássemos suas alterações espontâneas como obra do acaso, poderíamos destacar a potência criadora desses acidentes (ENTLER, 2000) e seus acolhimentos nas obras cinematográficas. Como dissemos, essas ocorrências podem ser vistas em casos como os de *Gonzaga* (2012); *Por trás do céu* (2016); *Mãe e filha* (2011); *Deserto* (2016), sendo evidenciadas nos relatos dos próprios cineastas e remetem a casos ainda mais longínquos, como o de *Mandacaru vermelho* (1961), filme de improviso que, emergiu da inviabilidade de filmar *Vidas secas* devido à transformação da paisagem após a chuva. Vale ressaltar, inclusive, a mudança de locação – lugar onde o filme é realizado – ocorrida após os imprevistos que geraram *Mandacaru*: Nelson Pereira dos Santos havia planejado filmar *Vidas secas* no Sertão baiano, mas decidiu transportá-lo para Alagoas, filmando nas mediações de Palmeira dos Índios, um território simbólico de Sertão onde o próprio Graciliano Ramos havia sido prefeito e iniciado sua jornada na literatura (SALEM, 1996). O filme, primeira adaptação de Ramos para o cinema, ocorre então, para além da construção intersemiótica, como uma obra de homenagem ao escritor, sendo produzido em um lugar que faz parte da sua história e do seu imaginário, que, em uma triste coincidência, também vem a falecer em 1963, no mesmo ano de estreia do filme.

A pluralidade do cenário que abriga tanto a seca quanto o verde após a chuva demonstra a impossibilidade de falar de um só Sertão. Se considerarmos, por exemplo, a paisagem sertaneja registrada por um mesmo cineasta em diferentes obras, como é o caso dos filmes de Lírío Ferreira - *Baile perfumado* (1996), *Árido movie* (2005) e *Acqua movie* (2020), veremos que o posicionamento do cinema diante do espaço, mesmo que pelos mesmos olhos – não necessariamente pelo mesmo olhar – pode propor visualidades diversas.

*Acqua movie* e *Baile perfumado* são filmes muito mais verdes do que *Árido Movie* – que evidencia a seca. Aliás, *Acqua Movie*, realizado 15 anos depois, dá continuidade à narrativa de *Árido Movie* e retoma a temática do conforto hídrico como promessa política de alta eficiência, por esperar a saída da desesperadora situação de seca e fome, à qual se submete o residente de uma paisagem excessivamente árida e infértil – como a registrada no filme de 2005. Como *spin off*, *Acqua Movie*, verdejante, demonstra justamente uma mudança na paisagem, assim como a atuação e interação dos personagens em seu ambiente transforma-a em espaço social (SANTOS, 2006).

De modo predominante, há na representação da paisagem no cinema de Sertão contemporâneo o registro de imagens de luminosidade elevada, porém não superexposta, com raros momentos de luz pontual e visualidades próximas ao que Corrain (2004) denomina como radiantes. A paisagem clara valoriza a imensidão sertaneja e evidencia seus múltiplos e fortes elementos: terra, céu e vegetação, demonstrando sua dimensão em relação à pequenez corporal das figuras humanas que a anima. Há ainda uma constância de aridez, com momentos raros de chuva ou exemplos de abundância hídrica. A própria literatura já criava paisagens diferentes do Sertão entre um autor e outro. Estes, imbuídos de seus estilos e pressupostos estéticos, faziam cada qual sua própria “reprodução seletiva do que parece mais característico em uma pessoa, uma época, um espaço”, como destaca Albuquerque Júnior (2011, p.214). O autor aponta ainda que o próprio nordeste impõe certos limites e torna obrigatória a representação de alguns itens para uma criação visual eficaz, partindo da afirmação de Graciliano Ramos, para quem seria rara a possibilidade de registrar um verão nordestino sem imagens de alto contraste e raridade de água.

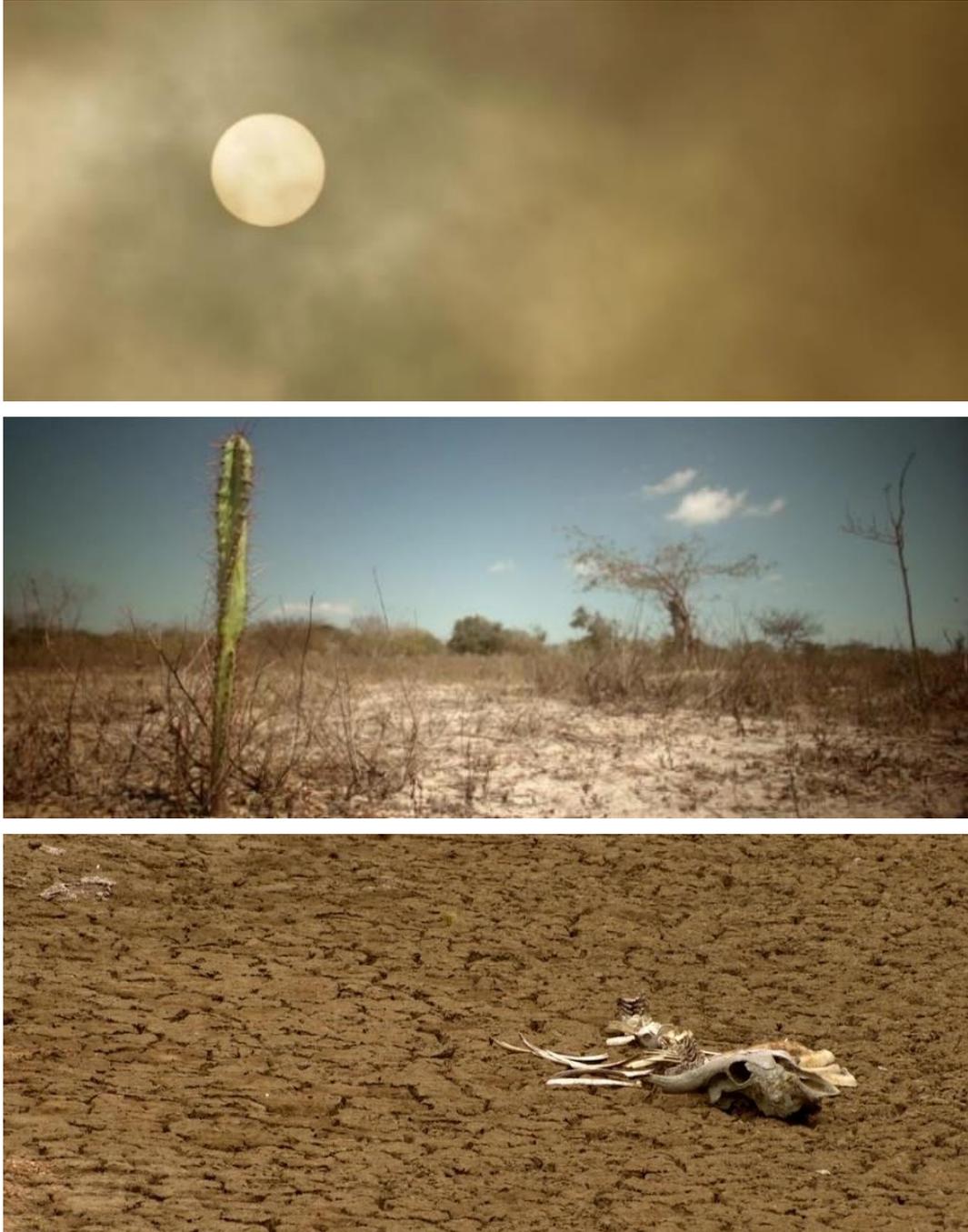
Se considerarmos o que Cauquelin (2007, p. 163) relata como uma *estilística ordinária* – quando se compõe algo de modo orgânico, sem um conceito ou emprego de técnicas conscientes e declaradamente intencional em busca de um resultado específico, como um jardineiro, no exemplo citado pela autora, que embeleza um jardim sem ter, no entanto, uma pretensão poética, atuando apenas na realização do seu trabalho laboral -, podemos, no caso da cinematografia de Sertão, trazer essa ideia de *estilísticas ordinárias* para englobar abordagens da direção de fotografia que não apontam para um protagonismo poético, realizando um registro mais objetivo das imagens, sem maiores intervenções de sentido. A poética da direção de fotografia, nas obras que trazemos aqui, esteve a serviço principalmente da imponência presente nas paisagens cinematográficas, de certa forma,

sempre criadas, inventadas, por mais verossímil que pareçam, sendo sempre diferentes de seus referentes, seja pelo trato dado à iluminação ou mesmo pelo excesso ou falta de resolução da imagem, assim como pela ausência de estímulos diretos ao tato e olfato – que, ainda assim, podem ser sugeridos pelos códigos visuais e sonoros.

Moscas sobre a carne exposta na ferida aberta pelos urubus em um corpo caprino embaixo de um juazeiro seco ao meio dia podem sugerir o odor e o calor da paisagem, a secura miserável do clima e a fome implacável do espaço, por exemplo, de modo semelhante às imagens literais que vemos nos planos introdutórios de *O matador* (dir. Marcelo Galvão; df. Fabrício Tadeu, 2017). Nesse caso específico, a imagem acerta, mas a linguagem como um todo apresenta deficiências, com a companhia da voz *over* narrando as dificuldades da terra deixando pouco espaço a ser completado pela imaginação do espectador. Essa ausência de sugestão mina com o sentido da imagem, pois a reduz ao seu sentido de ilustração, sem a sutileza e a eficácia que a alusão e a sugestão podem construir. Cauquelin também se refere às sutilezas ao falar sobre a paisagem de Nápoles, onde o vulcão – mesmo que em repouso – sempre expele fogo e lava na imaginação. O vulcão, mesmo que inativo, continua a carregar a imagem do fogo e do calor. Nesse sentido, “a paisagem como sentença “gramatical” oferece, então, o repertório dos materiais de sua linguagem e as regras de transformação que permitem, na ausência de um elemento, substituí-lo por qualquer outro equivalente” (CAUQUELIN, 2007, p. 147). É desse espaço, entre o que se vê e o que se deduz – como diria Walter Carvalho (2011) – e do poder de síntese, de fazer o máximo com o mínimo – como recomenda Walter Murch (2004) – que emergem os sentidos de uma imagem poética, que, como vimos em Bachelard, só existe há um movimento nos códigos que remetam a outros, que fluam, compondo uma ação imaginante. Embora em casos como esse de *O matador* a mensagem poética não funcione de modo tão eficiente, explicitando demais, não se deve supor que ali não haja uma poesia. Pelo contrário: a poesia reside no próprio embate da terra com a recusa da água e a presença do fogo, implícito na sensação de calor. Nesse filme, o narrador relata: “Sertão é terra seca, dura, cruel. As pontas são tortas, espetam. O chão é rachado. Tudo que nasce lá tem que ser forte e bravo pra sobreviver”. Esse relato é acompanhado por imagens que intensificam essa imaginação da aridez (Figura 126). Há escassez de água, no armazenamento que o cacto sugere e na representação de sua ausência, que faz imaginar e desejar a chuva, ou mesmo no céu nublado, esperançoso e frustrante ao mesmo tempo. Essa atitude poética do espaço esteve sempre ali, antes mesmo

do desejo do filme, formando a paisagem da qual a cinematografia – aí sim, bem ou mal, usufruiu. Talvez possamos dizer que, embora haja poesia, não houve no filme a composição de um poema à sua altura.

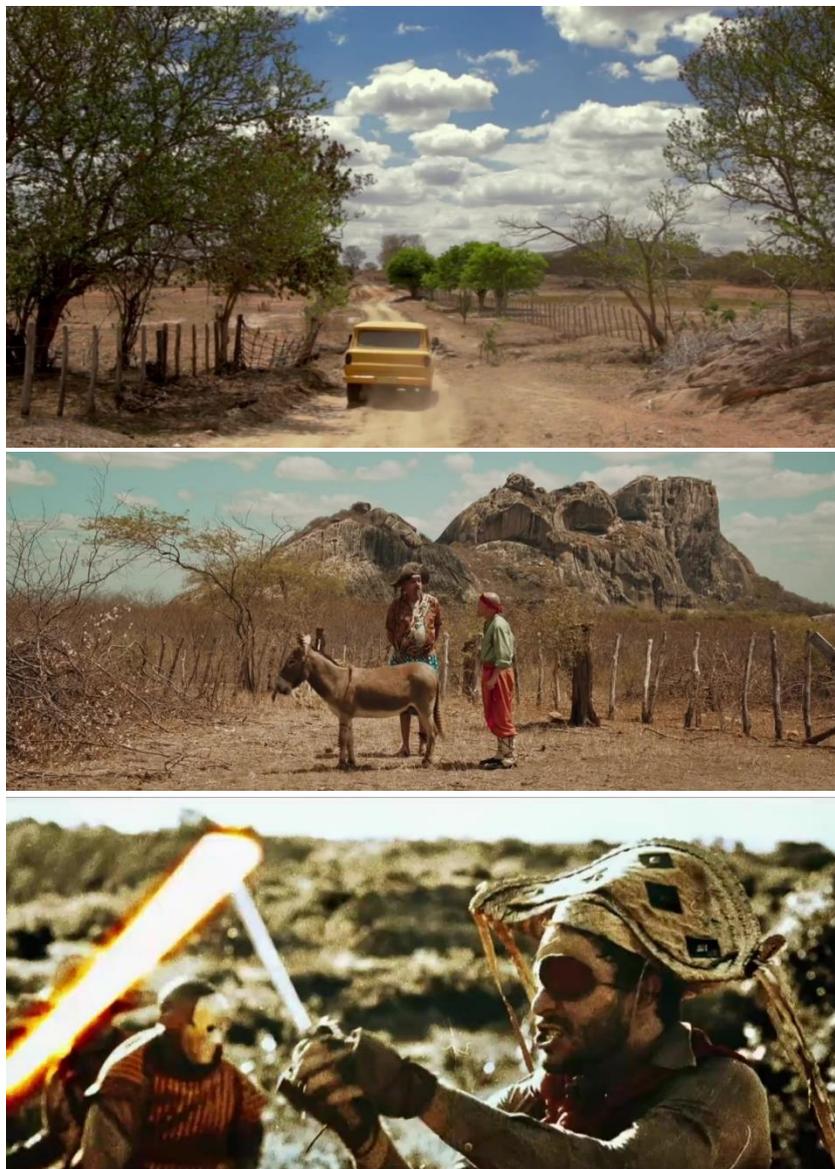
Figura 126 – Imagens literais sobre a ideia de que *Sertão é terra seca*



Fonte: fotogramas extraídos do filme *O matador* (2017)  
Direção: Marcelo Galvão Cinematografia: Fabrício Tadeu

Trazemos também o visual luminoso e colorido do Sertão envolvendo narrativas cômicas como as que vemos em *Cine Holliúdy* (2012), *Cine Holliúdy 2* (2018) e *O Shaolin do Sertão* (2016). Em todas essas narrativas a fotografia acontece cumprindo sobretudo sua função de registro e ambientação (Figura 127), sem grandes atuações poéticas de iluminação, movimento e enquadramento. Essa luminosidade elevada destaca também as cores da paisagem, saturando-as e deixando em evidência todos os quatro elementos que citamos agora a pouco: o fogo, no calor da imagem solar; do ar, no céu que se apresenta sempre imenso; da terra, no solo poeirento e árido; e a falta de água, evidente na seca dos cenários.

Figura 127 – Imagens da comédia no Cinema de Sertão contemporâneo



Fonte: fotogramas extraídos, respectivamente, dos filmes *Cine Holliúdy* (2012); *O Shaolin do Sertão* (2016) e *Cine Holliúdy 2* (2019), dirigidos por Halder Gomes e cinematografados por Carina Sanginitto

No caso de *Boi Neon*, outro filme de cinematografia literal e naturalista (Figura 128), o contexto do Sertão evidencia a busca do protagonista por se tornar estilista de moda em um lugar aparentemente deslocado desse objetivo. A ausência de uma poesia explícita por parte da direção de fotografia colabora para o trato do tema como algo natural – diferente do que ocorre em *A história da eternidade*, por exemplo, onde o personagem Dinho, um artista, aparece como excêntrico e marginalizado. Iremar (Juliano Cazaré), o estilista de *Boi Neon* em nenhum momento é subjugado, demonstrando que sua única limitação, ali, se dá pela condição sertaneja no contexto da lida com o gado e distante do mundo formal da moda global. Tratando sua escolha como algo comum, embora curioso, o filme acerta em não precisar exagerar uma poesia via qualquer dos códigos fotográficos para reforçar essa premissa, embora ela esteja presente na existência daquele personagem excêntrico ao cenário em volta.

Sobre a cor, temos aproximações em diversos filmes tanto com o borralho cinzento quanto com as vestes da esperança (QUEIROZ, 1993) ou com a seca verde (SÁ, 2012) e a utilização da imagem monocromática para as representações e imagens do passado em *Vazante* (2017) – remetendo ao século XIX e à temática de um passado de escravatura. Entre esses filmes mais literais temos a cor no conceito de imagem de perfil documental em *Joaquim* (2018), filme que também remonta à escravidão sem recorrer, no entanto, à imagem em branco e preto para a noção de deslocamento. Para o diretor de fotografia Pierre de Kerchove (2018), em entrevista para a Academia Brasileira de Cinematografia, nessa obra a luta não seria contra a seca ou contra o Sertão, mas contra a condição humana escravizada em uma narrativa que mostra o nascimento de um ícone histórico – Tiradentes – onde vemos algo similar ao surgimento do cangaceiro e do beato, relatado por Castro (1984, p.250) como fruto de uma tensão social. Tiradentes é fruto da indignação contra a escravatura., Kerchove relata ter feito uma fotografia de câmera documental, na mão, no ombro, como se fosse possível à equipe se transportar no tempo para aquela ocasião. A isso se soma a captação da cor, conduzindo esse conceito de viagem no tempo usando perfis de imagens do presente, só possível com a tecnologia atual, para filmar um Sertão arcaico – interior, vasto e distante do litoral. Exceto por esse conceito sutil, da imagem documental, em cores, a fotografia não apresenta momentos ou propostas de poesia tão evidentes nesse filme, embora possam se destacar os grandes planos gerais e a apresentação da paisagem ampla nos enquadramentos, estando eles, contudo, ligados à função restrita de ambientar a história (Figura 129).

Figura 128 - O sonho do estilista no Sertão do couro



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Boi Neon* (2016)  
Direção: Gabriel Mascaro Cinematografia: Diego Garcia

Figura 129 – Filmando o passado com técnicas do presente



Fonte: fotogramas extraídos do filme Joaquim (2017)  
Direção: Marcelo Gomes Cinematografia: Pierre de Kerchove

Já a paisagem do Sertão mineiro, como a que vemos em *Querência* (2018), amparando a narrativa do uso da terra na cultura do couro, que envolve a vaquejada e a criação de gado para leite e abate (Figura 130), parece se diferenciar principalmente pelo tipo de vegetação que se apresenta mais espessa do que a caatinga nordestina, oscilando entre bioma de Caatinga em latitudes mais baixas e Cerrado. Talvez isso se explique pela proximidade dos sertões nordestinos à linha do equador, em uma porção da zona tropical mais propensa à estiagem e, também, a uma maior luminosidade. Talvez por isso se passem no Norte as principais narrativas da fome sertaneja – vide *O quinze* e *O auto da compadecida*, assim como a trilogia do Cinema Novo, formada por *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Vidas secas* e *Os fuzis*.

Figura 130 - Sertão do couro no norte de Minas Gerais



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Querência* (2017)  
Direção: Helvécio Martins Cinematografia: Arauco Hernandez Holz

Olhar para os filmes de cinematografia mais literal – de prosa, em uma perspectiva pasoliniana – lembra que a fotografia está a serviço do filme e uma intenção poética declarada, quando houver, não deve sobrepujá-lo ou carregá-lo desnecessariamente. A existência dessas imagens, que demonstram um Sertão sem maiores desejos de sentido – além dos que a própria geografia apresenta – nos possibilita ainda ter um parâmetro consistente para a leitura das cinematografias de poesia, pois podemos vê-las, analisar suas expressões caso a caso e observar os contrastes entre elas: de um lado, uma fotografia de desejo literal e, de outro, uma cinematografia de desejo poético.

A fotografia de prosa apresenta ambiente e registra a paisagem de modo mais objetivo, literal, sem interferir fundamentalmente no sentido da narrativa, enquanto uma cinematografia poética traz propostas de abstrações e significados que a coloca em evidência no resultado fílmico. Os grandes planos gerais presentes em todo filme de Sertão se comportam como os elementos mais literais e existem nos momentos de menor expressão poética – com diversas exceções, como as citadas no capítulo anterior –, quando impera a forma da prosa, da literalidade, da descrição, onde a imagem praticamente nos diz: *isso é um Sertão. Imenso, árido, verde, seco, deserto*. Todos os filmes de Sertão trazem esses planos de contextualização e nos permitem intuir de imediato qual o tipo de clima geográfico predominante em cada narrativa. Esses planos facilitam, inclusive, a identificação de uma paisagem como sendo ou não sertaneja. Dessa forma, as imagens que mais privilegiam a apresentação das paisagens são planos de estabelecimento, que dedicam a ela toda a atenção, mesmo quando há atuação de personagens em seu interior. Os planos gerais são os planos das paisagens e, nesses quadros, independente da história contada, é a imensidão sertaneja que reina, com seus embates interiores entre terra, água, fogo e ar, em um palco onde a vida humana acontece.

Já em uma abordagem poética, a pressão celeste presente em filmes como *O Céu de Suely*, *Por trás do céu* e *Caminho das nuvens* são exemplos de conceitos que abraçam suas narrativas. Os movimentos coreográficos da câmera nas cenas de performance do personagem Dinho (Irândhir Santos) em *A história da eternidade* são exemplos de como a poesia pode oscilar ao longo do filme, estando sempre sutilmente presente e se destacando em momentos específicos. A noção de prosa em Pasolini (1983, p.143) diz respeito justamente à narrativa “tendencialmente naturalista e objetiva”, enquanto a imaginação poética, segundo Gicelma Torchi (2008), seria seu contraponto.

No *cinema de poesia* a personagem é a linguagem e o estilo o protagonista. [...] “o tema vem depois da poesia”. Considera-se cinema de prosa aquele vinculado à tradição literária, que tem como ponto de partida o que está sendo narrado. Já o cinema de poesia [...] tem como fundamento a procura de uma linguagem específica, baseada na forma de se narrar (TORCHI, 2008, p. 39)

Seria possível, ainda, uma fotografia poética em um filme tendencialmente de prosa, assim como uma fotografia mais objetiva em um filme onde a poesia estaria a cargo mais de outros elementos da linguagem do cinema – como é o caso de *Entre irmãs* (dir. Breno Silveira, 2017), filme cinematografado por Leonardo Ferreira, que compõe um registro mais objetivo da narrativa (Figura 131), dando espaço para que a poesia da história se expresse principalmente nas atuações do elenco, que dão vida a personagens que têm origem no livro de Frances Peebles (2009). Aqui, apesar de contemplar a categoria da intertextualidade, isso não ocorre na direção de fotografia como um traço poético intencional, embora todo o filme seja bem enquadrado e exposto, compondo imagens belas e que reforçam o aspecto da seca. Inclusive, os planos mais literais utilizados no filme colaboram nesse sentido, de reforçar a aridez da paisagem e a amplidão da jornada dos cangaceiros por dentro dela – jornada que a personagem Luzia passa a integrar. As imagens dos personagens andando em meio à parca vegetação rústica explicitam – contam em prosa – a dureza do Sertão e a própria força do sertanejo que o enfrenta. Nesse caso, em especial, a força da mulher que o enfrenta e, também, como contraponto, a jornada de Emília, irmã de Luzia, que vai no caminho oposto ao se casar com um homem da cidade grande e se mudar para Recife - PE. Como curiosidade, vale destacar que Frances Peebles, a escritora, é pernambucana, mas teria lançado a primeira edição do livro em inglês, sob o título *The seamstress* (PEEBLES, 2009), com a primeira edição em português intitulada *A costureira e o cangaceiro* (PEEBLES, 2009a). Após o filme, o livro foi relançado com o título *Entre irmãs* (PEEBLES, 2017) – homônimo à obra dirigida por Breno Silveira no cinema.

Figura 131 - Um Sertão árido



Fonte: fotogramas extraídos do filme *Entre irmãs* (2017)  
Direção: Breno Silveira    Cinematografia: Leonardo Ferreira

Novamente, confirmando, há um jogo intersemiótico nessa contaminação mútua entre filme e livro, embora isso não se reflita em uma cinematografia de poesia. Pelo contrário: para essa história, uma direção de fotografia mais objetiva e literal se adequou aos desejos da narrativa, de mostrar com dureza e crueza quase naturalista a história das duas irmãs sertanejas. A poesia do filme se sobressai na montagem, que intercala os rumos das duas personagens, assim como faz menção ao presente e ao passado de cada uma delas, e nas atuações, conforme opina a própria autora do livro:

Se você ler o livro a aparência delas é um pouquinho diferente. Mas acho que a produção captou o espírito delas. A Marjorie Estiano tem uma delicadeza e uma força que a Emília também tem. E a Nanda Costa, quando vi as fotos delas, eu chorei. A Nanda tem no olhar dela uma força, ferocidade, que, realmente, são de Luzia. Tem um desenho que fiz em 2002, quando comecei a escrever o livro, e ela tinha uma trança e aquele olhar. E vi uma foto com a trança e o mesmo olhar. Fiquei arrepiada, foi uma experiência diferente e muito boa. Apesar de não serem exatamente como eram na minha imaginação, as duas eram, para mim, Emília e Luzia (PEEBLES, 2017, s.p.).

Dentro de uma obra tão intensa e de visualidade crua, recuar na intenção poética em direção a uma cinematografia mais literal colabora para que esses setores do filme deem a tônica, prendendo a atenção do espectador sem correr o risco de que este se distraia com qualquer capricho da direção de fotografia – que poderia acabar se tornando um tipo de falsa poesia, que, como vimos no capítulo 2 – A consolidação do gênero, é apontada por Bernadet (BERNADET e GALVÃO, 1983) como algo que deve ser evitado a todo custo, em prol da narrativa, sempre. Vendo uma abordagem mais literal da paisagem, podemos perceber, por contraste, de modo ainda mais evidente o papel da fotografia na criação de uma nova geografia através do *choque lumínico* em *Sertânia*, ou a ampliação da ideia de espaço pelos céus de *Deserto*, que exemplifica tanto um modo de usar um elemento da paisagem para exaltar outro – o céu exaltando a extensão da terra – como também demonstra uma estratégia para evitar algo da natureza que se apresenta para o filme mas que não era narrativamente interessante, no caso, a vegetação verde e a imagem de um Sertão fértil. Também por contraste, podemos notar ainda mais a atuação da fotografia na criação de um território de exílio no cenário rochoso em *Por trás do céu*, ao trabalhar, principalmente, com as alturas do posicionamento de câmera de acordo com o momento da narrativa – do nível do solo até a imagem zenital ou de sobrevoo, em um exercício de imaginação aérea. Nesses exemplos, claramente, as direções de fotografia não se contentam em apenas registrar o cenário, mas

propõem uma interação com ele, uma significação de novas paisagens, exclusivas e próprias de seus respectivos filmes.

## CONCLUSÃO

Antes de tudo, vale lembrar que no intervalo entre 2012 e 2018 ocorreu no Sertão a mais longa seca da história do Brasil (REBELO, 2018) que, conforme vimos no capítulo 3, “não provocou grande processo migratório como aqueles registrados anteriormente, mas afetou a economia de 1.794 municípios e provocou a morte de aproximadamente 10 milhões de cabeças de gado” (LIMA; MAGALHÃES, 2018, p. 206). Desse modo, a realização do Cinema de Sertão desse momento – embora, por ser imenso, algumas partes dessa geografia tenham sofrido menos que outras ao longo desses anos – operou majoritariamente dentro dessas circunstâncias

. Referindo-se a esse território, essa tese se arriscou pelo caminho da amplidão, em uma pesquisa documental, que tece um panorama do objeto de estudo – o Cinema de Sertão – principalmente sob a perspectiva da poesia na direção de fotografia. Enquanto resultado de uma pesquisa de doutorado, que precisa trazer algo relevante para o campo no qual está inserida, definimos o Cinema de Sertão como um gênero emancipado e fizemos um levantamento de sua filmografia, compondo uma lista de obras que pode servir de consulta e sobre as quais pesquisas futuras possam lançar outros olhares. O caráter inquiridor desse texto se apresenta nas entrevistas que, enquanto métodos amparados pela teoria de cineastas, possibilitaram o acesso às vozes de diferentes diretores de fotografia a respeito das obras que ajudaram a compor. Além disso, a análise dos filmes baseada na imaginação poética, assim como a incursão em *making ofs* e a busca dos relatos e depoimento dos cineastas colaboraram com a elaboração de uma bibliografia nova para os estudos em cinematografia.

Nossa perspectiva buscou compreender as nuances poéticas e, em especial, as contribuições da direção de fotografia sobre a imaginação das obras sertanejas do cinema contemporâneo e a possibilidade de que essas propostas técnico-estéticas colaboram para a consolidação do gênero específico do Cinema de Sertão. O trajeto que percorremos possibilitou trazer a demonstração de marcas do tempo ao longo desse decurso, sejam marcas sociais, estéticas, tecnológicas, econômicas, psicológicas ou políticas, mediadas pelo engajamento da direção de fotografia na imagem cinematográfica. Nesse percurso, acabamos por identificar que alguns elementos como a intertextualidade e a poética da

paisagem podem ser vistos com pressupostos desse cinema de Sertão e colaborarem de boa forma com o exercício da cinematografia.

Partindo do pressuposto de que um pensamento poético é inerente às dinâmicas da *cinematografia* – termo preferido por Vittorio Storaro, em substituição à expressão *direção de fotografia* –, cabe ao fotógrafo conhecer os códigos que podem externá-lo de modo alinhado com a narrativa e a realidade social que representa. Percebemos que mesmo a eventual decisão de recuar na abordagem poética pode ser sábia para evitar que se criem imagens gratuitamente belas ou líricas – que desenvolveriam, nos termos de Jean-Claude Bernadet (1983), uma falsa poesia. De todo modo, percebe-se também que uma sensibilidade poética – inclusive para saber quando avançar ou recuar quanto à subjetividade na criação visual – pode ser, sobretudo, uma grande clareira sobre o desafio de comunicar algo de forma eficaz.

Uma característica relevante no sentido metodológico dessa pesquisa foi o período de isolamento social devido à pandemia do Covid-19 que assolou todo planeta e se instaurou entre 2019 e 2022, em um momento intermediário do período de quatro anos e meio de realização dessa tese. A partir de então, as interações sociais e a presença humana passaram a ocorrer majoritariamente mediadas pelos dispositivos digitais e recursos de telemática. Essa peculiaridade viabilizou o contato com fotógrafos e cineastas, com os quais desenvolvemos diálogos frutíferos através de conversas que, talvez, em outros momentos e por deslocamento físico não fossem viáveis, inclusive pela disponibilidade de tempo no cotidiano dos próprios entrevistados. Além disso, nesse contexto atípico, festivais de cinema ocorreram de forma virtual e possibilitaram o acesso a filmes a partir de nossos próprios domicílios. Filmes como *Pacarrete*, *Sertânia*, *Curral e Filho de boi*, por exemplo, ainda estavam em suas carreiras de festivais durante os anos 2020 e 2021.

O visionamento dos filmes em plataformas virtuais – seja pago ou gratuito – facilitou o acesso a diversas obras, além de evidenciar outra característica que conforma um momento do mundo audiovisual diferente daquele dos anos 2000: nessa contemporaneidade, a principal forma de acesso aos filmes em *home vídeo* se dá em plataformas de *streaming*, enquanto anteriormente esse visionamento só poderia ser feito com qualidade aceitável por meios físicos, como DVD, VHS ou Blu-Ray. Praticamente todos os filmes de Sertão de 2010 em diante podem ser encontrados nos meios virtuais em cópias autorizadas e legítimas, com raras exceções de produções do começo da década, como *Área Q* (2011), *O homem que não*

*dormia* (2011) e *Revoada* (2014), que precisaram ser acessadas via cópias em DVD. A cópia de *Revoada*, inclusive, foi conseguida pelo contato possibilitado pelos meios digitais com o diretor do filme, José Humberto Dias, que soma-se ao conjunto de diretores de fotografia e realizadores que dialogaram conosco: Petrus Cariry; Rosemberg Cariry; Sérgio Rezende; Antônio Luís Mendes; Rui Poças; Azul Serra, Marcelo Corpanni e Miguel Vassy, em conversas que reforçam a possibilidade de um pensamento teórico por meio da atividade prática e estética dos realizadores de cinema – uma demonstração da Teoria de Cineastas - que em seu estado atual (LEITE; MELLO; IUVA, 2020) considera não apenas a voz do diretor, mas todo profissional criativamente envolvido na obra - como possibilidade metodológica também nos estudos sobre direção de fotografia. As entrevistas resultantes desses diálogos, disponibilizadas nos anexos e dispostas ao longo do corpo da tese também pode ser uma aliada para outras pesquisas tanto sobre a direção de fotografia quanto a respeito do cinema brasileiro.

Aferimos também, ao observarmos o *corpus*, uma cisão nos processos cinematográficos, com novos cineastas e novos dispositivos. Não encontramos, por exemplo, nessa década a atuação de Walter Carvalho dentro do cinema de Sertão, ao menos no formato de longa-metragem cinematográfico. Ausência curiosa de ser percebida, posto ser ele o cineasta que mais atuou nesse gênero até o ano de 2010. Contudo, sabemos que Carvalho esteve envolvido em outras abordagens sobre o Sertão, em projetos televisivos como *Amores roubados* (2014) - situada no Sertão Pernambucano, e *Onde nascem os fortes* (2018), minissérie gravada no interior da Paraíba, além de ter dirigido o curta-metragem *Caruatá: vejo o lugar que me vê* (2018)<sup>23</sup>. A obra sertaneja de Walter Carvalho, aliás, presente em sua carreira desde os anos 80, merece um estudo e à parte, que valorize e dê atenção específica às contribuições desse cineasta à imaginação do Cinema de Sertão. Aliás, também merecem pesquisas e estudos específicas as temáticas do documentário de Sertão, do Cinema de Sertão de Geraldo Sarno; do Cinema de Sertão em curtas-metragens; da

---

<sup>23</sup> “As imagens do sertão paraibano, tomadas num carro em movimento, sugerem uma busca. É como se aquela instalação abandonada do Grupo Municipal Tito José de Farias, à beira da estrada, estivesse situada em algum lugar de um tempo/espço árido. A construção abandonada está cercada de mato. As portas e janelas azuis estão arruinadas e já não há telhado. As telhas e madeiras que outrora sustentavam a cobertura, agora estão no chão, destruídas. As paredes estão manchadas. Há nítidos sinais da ação do calor e da umidade”, relata o professor Rogério Luís de Oliveira, em sua análise sobre esse curta-metragem, em um relato disponível no site da ABC – Associação Brasileira de Cinematografia, disponível em: <https://abcine.org.br/site/caruatantropologia-de-um-vestigio/> Acesso em: 8 abr. 2022.

cinematografia de Antônio Luíz Mendes; do Cinema de Sertão de Sérgio Rezende; o Cinema de Sertão e a estética televisiva, entre tantas outras abordagens que se abrem e nos convidam a aprofundá-las.

Entre os discursos dos diretores de fotografia da nova geração, aparece de modo proeminente a atuação de Azul Serra, em *Por trás do céu*; Beto Martins em *A história da eternidade* (2014) e *Pacarrete* (2019); Petrus Cariry, em *Mãe e filha* (2011) e *Pobres diabos* (2014); assim como Miguel Vassy, em *Sertânia* (2020), filmes que se destacam por suas intensidades poéticas, onde as imagens possuem elevada carga lírica. Ressaltamos também que o advento de novos formatos e suportes, realidades da segunda década dos anos 2000, melhora não apenas a experiência do espectador como, também, a possibilidade de pesquisa a partir do material disponível, especialmente no que tange ao som e à imagem, posto que hoje podemos contar com cópias de reprodução com boa definição audiovisual, cores fidedignas e nuances sonoras que não sofrem mais degradações com o passar do tempo – contrário ao conteúdo, por vezes inacessível ou irrecuperável, do acervo em matrizes VHS, películas ou outros formatos analógicos. Desse modo, mantém-se perene e intacta a qualidade da reprodução e a existência material desses filmes. Essa observação é importante, pois em diversos momentos do estudo sobre filmes de Sertão do século passado nos deparamos com a grande dificuldade de acessar cópias de qualidade, que possibilitassem uma boa análise. Essa dificuldade diminuiu, mas não cessou completamente nos primeiros dez anos do novo milênio, sendo dirimida apenas na segunda década deste século.

Com o objetivo de demonstrar a consolidação do gênero Cinema de Sertão, fizemos no capítulo 1 uma apresentação da origem desse tipo de cinema, relatando a recorrência das obras ficcionais desde os anos 50, evidenciando como a narrativa sertaneja tem sido corrente e fundamental no cinema brasileiro, em uma profusão de modos de contar os territórios e suas questões sociais, além de demonstrar as diferenças e semelhanças de abordagens estéticas que há entre essas obras, estabelecendo que se trata de um gênero heterogêneo em forma e conteúdo.

Demonstrando essas semelhanças e distâncias de linguagem entre as obras, no capítulo 2 iniciamos a identificação de categorias que permitiram reunir, em cada uma delas, obras que compartilhavam determinados elementos e recursos como afinidade. Entre eles, destacamos a estética da fome no cinema novo e sua reverberação em outras obras, como o legado do *choque lumínico* enquanto um dos instrumentos para contar as narrativas áridas

do sertão sob uma forma da precariedade, além de demonstrar como esse recurso passa da representação de uma condição social coletiva nos anos sessenta para atuar como elemento de representação da subjetividade de personagens estrangeiros no Sertão nordestino; trouxemos a demonstração das imagens de mar e céu como alusão ao desejo de saída do Sertão e à busca de uma transformação desse território ou da realidade daqueles que o habitam; evidenciamos a tradição intertextual do Cinema de Sertão demonstrando como seus filmes estabelecem tanto referência a outras formas de arte – principalmente à literatura – quanto refere-se a si mesmo, tendo em comum a intertextualidade com a própria cultura sertaneja em suas mais variadas formas; demonstramos o uso da chuva como elemento narrativo, acompanhada do poder simbólico de sua chegada à uma geografia árida, como um elemento de transformação e também como um elemento que emoldura o clima de tensão de diferentes cenas em diferentes obras; demonstramos o plano geral como escolha visual recorrente e característica em praticamente todos os filmes, valorizando a amplidão do espaço sertanejo e, por fim, demonstramos como entre todos esses elementos reside uma função poética que permeia esse gênero como um todo.

Após estabelecermos essa existência do Cinema de Sertão como gênero, trouxemos no capítulo 3 as contribuições poéticas específicas da direção de fotografia nos filmes da última década e evidenciamos como esses recursos colaboraram para a consistência desse gênero. Passamos então a observar as obras do *corpus* em sete categorias: *Iluminação*, *Movimento*, *Cor*, *Enquadramento*, *Ponto de Vista*, *Efeitos* e *Intertextualidade*.

Na categoria *Iluminação*, sobre a atuação das luzes e das sombras, destacam-se: *Sertânia* (2020) e seu excesso de luz – o *choque lumínico*, técnica que possui antecedentes em *Olhos azuis* (2009), *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Os fuzis* (1964) e *Vidas secas* (1963); as gradações de luz – de brilhante a pontual, da geral, clara e alegre à específica e introspectiva em *Pacarrete* (2019); a luz pontual que faz referência ao Sol no cenário do palco em *Gonzaga* (2012); a imagem noturna e sombria, registrando personagens obscuros, em *Deserto* (2016); o contraponto da vegetação e do prenúncio de chuva *versus* a temática da morte, em *Mãe e filha* (2011); a luz do fogo e dos relâmpagos no momento de penitência em *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2014); as velas como símbolo religioso iluminando a penitência de Das Dores, em *A história da eternidade* (2014); e as velas no luto de *Mãe e filha* (2011), que onde a luz concentrada da chama se envolve pelas sombras no restante do quadro, dialogando com o tema da morte.

Na categoria *Movimento*, acerca do deslocamento da câmera em relação ao cenário, à paisagem e às ações que nelas acontecem, destacam-se: as atuações da câmera em *A história da eternidade*, intervindo coreograficamente nos ápices líricos – na performance de Dinho ao som da música *Fala*, no momento de interação com sua sobrinha, quando apresenta a ela, de modo lúdico, o mar e no plano final, ao se aproximar da face de Alfonsina, que fecha os olhos para ver o mar; na câmera em grua que se abre no momento de emancipação da personagem em *Maria do Caritó* (2020); a câmera que sobrevoa Aparecida e seus devaneios em *Por trás do céu* (2016), reforçando a característica aérea da imaginação; a câmera na mão e a imagem precária no discurso inflamado de Gavião contra a fome e em favor do pobre em *Sertânia*; o voo tecnológico da vigilância e da *gameficação* da vida em *Bacurau* (2019); a câmera na mão e próxima do personagem em *Filho de boi* (2020), como possibilidade de enfatizar uma narrativa subjetiva, contando a história como que *sobre os ombros* do personagem – demonstrando que uma câmera subjetiva não necessariamente precisa ocupar o lugar dos olhos de um personagem, mas traduzir uma visão de sua postura no mundo; e da câmera na mão, como em registros do *making of* de uma campanha política em *Curral* (2020).

Sobre a *cor*, temos a escolha pelo branco e preto como forma de remeter ao passado em *Vazante* (2017) e *Sertânia*. Nesse último, à da abordagem monocromática, alia-se a câmera na mão, o *choque lumínico* e adiciona-se uma referência à estética da fome tão cara ao Cinema Novo e tão necessária na estética de um cinema revolucionário (ROCHA, 2004). Temos também o azul predominante em *Por trás do céu*, onde a força celeste emoldura e observa implacável os dramas e a imaginação de Aparecida, assim como a presença desse mesmo tipo de cor nos céus vistosos e nos mares que dialogam com o Sertão de *A história da eternidade* e *Big Jato*, ambos filmes de visualidade vibrante e colorida, oposta, por exemplo, ao Sertão cinzento, triste e miserável da origem de João em *Faroeste Caboclo* (2012). Temos também a cidade fantasma de Cococí (Ceará), registrada em *Mãe e filha* como verde e colorida por fora – onde a vegetação cresce e toma conta da paisagem – e cinzenta, escura e morta nos interiores das casas, abandonadas, associada ao tom fúnebre da narrativa.

Ao falarmos sobre os enquadramentos e a composição da imagem no quadro do cinema, destacamos os planos próximos, que mostram os olhos curiosos e sonhadores de Aparecida, em *Por trás do céu*, introduzindo uma abordagem de linguagem subjetiva – sob

o olhar da personagem –, assim como os planos gerais que mostram a solidão do caminhoneiro em meio à paisagem em *À beira do caminho* (2012), a imensidão do descampado onde a trupe se instala em *Os pobres diabos* (2014) e a dimensão da viagem que espera pela garota ao, redentora, sair da comunidade cruel que fundaram em *Deserto*, assim como a dimensão do futuro que espera por Maria do Caritó, ao sair do vilarejo que a prendia para viver sua felicidade. As imagens panorâmicas também são importantes para mostrar a sensação do garoto Francisco, “prisioneiro dileto de Peixe de Pedra”, em *Big Jato*, ao se sentir limitado pelo seu lugar de origem e decidir se evadir dali. Já em *Deserto*, temos imagens que demonstram a imensidão sertaneja através das imagens do céu, imenso, com a adição curiosa do fato de essas imagens com grandes porções de céu não terem sido planejadas a princípio, mas adotadas como forma de evitar mostrar, em um filme ambientado em uma tonalidade árida, a realidade verde e húmida da paisagem no momento das gravações. Por fim, os planos gerais também cumprem papel fundamental ao apresentar o cenário de *Reza a lenda*, seco, árido, onde um grupo de motoqueiros se guia por uma crença em busca do milagre da chuva – que se consolida ao final da narrativa, também demonstrada pela imagem distante, registrando a chuva que cai no horizonte e avança sobre a secura da paisagem, sugerindo um futuro vestido de esperança. Esses planos gerais reforçam a presença do Sertão e suas paisagens na narrativa, reforçando sua imensidão e reforçando sua presença como elemento determinante para as narrativas que nelas ocorrem.

Entre essas categorias, a mais difícil de definir conceitualmente foi o elemento da *contiguidade*, também presente na categoria do *enquadramento*. Elegemos essa categoria, que costuma estar mais relacionada com o setor da montagem cinematográfica, a respeito da passagem de uma imagem para a outra (Nogueira, 2010b) para nomear a ocorrência de uma forma de linguagem que detectamos em alguns momentos desse cinema, caracterizada pelo poder de síntese e potencial de poesia, ao unir diversas camadas de sentido em um mesmo plano sem, contudo, se limitar apenas à utilização da grande profundidade de campo para esse fim. Essa contiguidade possibilita ao próprio espectador navegar pelo enquadramento e realizar sua própria edição, em tempo real, acompanhando diferentes ações no mesmo quadro, o que seria útil, inclusive, para atender àquele desejo que Walter Carvalho também revela acreditar ser possível: o uso da contiguidade como forma de chegar à impressão de tempo real, viável apenas “se iniciarmos essa insensatez pelo quadro e pelo jeito de filmar” (2017, s.p.). Trazemos o exemplo desse artifício em *A história da eternidade*, que o utiliza

para passar a sensação de tempo contínuo – como faria um plano sequência – e para demonstrar as três histórias que acontecem simultaneamente: o romance entre o cego Aderaldo e Querência; o pecado da atração de Das Dores por seu neto; e a afinidade entre Dinho e Alfonsina, assim como os dramas vividos por esses personagens naquele ambiente rústico, forte e tradicional – tão tradicional que repele o exótico, presente especialmente na figura do artista excêntrico personificado por Dinho. De modo mais pontual, temos contiguidade também em planos de *Deserto*, mostrando diferentes ações de diferentes personagens em um mesmo quadro, estabelecendo na sequência de abertura do filme a condição de seca, a imensidão do território e a apresentação dos personagens; em *Por trás do céu*, em planos que sintetizam sutilmente os sentimentos da personagem e o histórico de suas vivências naquele espaço; e em planos que mostram, pelo vidro traseiro dos carros em *Gonzaga* e em *Pacarrete*, a imagem do retrovisor – ou seja, uma visão de quem sai em relação aquele que fica.

Sobre o *ponto de vista*, o lugar de onde a câmera vê, registra e narra, temos como destaque as abordagens de *Por trás do céu*, fundamental para a criação desse embate entre céu e terra, a visão de quem olha friamente do alto e a vivência de quem sofre no inferno terreno. Destacamos também a visão do soldado de cabeça pra baixo após ser rendido pelo cangaceiro, introduzindo a atmosfera de conflito entre militares e rebeldes em *A luneta do tempo*, assim como a própria visão de Lampião através da luneta, em seu delírio de não acreditar na sua própria morte. Por fim, trazemos a brilhante abordagem da quebra de quarta parede em *Deserto*, em um momento memorável que joga com a audiência, referindo-se ao público como os pagantes que estão ali sedentos por verem a perversidade que aflorará em cada um dos personagens.

A penúltima categoria que elencamos é a dos *efeitos*, que, nesse caso, diz respeito ao uso de artifícios óticos para distorção intencional e narrativa das imagens – como os prismas utilizados por Marcelo Durst para representar a visão múltipla do garoto Francisco, em *Big jato*, assim como a inserção de elementos atmosféricos, como fogo, fumaça, poeira e chuva em determinadas cenas. Entram aqui também a visualidade do foco e do desfoco que dá forma ou deforma a personagem, como no exemplo do autoflagelo de Das Dores em *A história da eternidade*; as múltiplas camadas de imagem, com sobreposições, superexposições, áreas de nitidez e borrões que se mixam em *Sertânia* para a formação de uma massa confusa que represente a subjetividade agonizante de Gavião, um personagem à

beira da morte; o artifício do fogo em *Deserto*, quando o piano queima e simboliza a morte concomitante da pianista; também o fogo, queimando o circo em *Os pobres diabos* e o caminhão do filme *Big Jato*, marcando o encerramento de um ciclo e o possível nascimento de outro; e a chuva artificial, provocada para emoldurar o momento do assassinato promovido por Nataniel sobre Dinho, seu irmão.

Por último, trazemos intertextualidade – que suscita o anacronismo da criação visual, os dez mil anos de história tão evidenciados por Walter Carvalho e Vittorio Storaro – enfatizando exemplos de *Os pobres diabos*, *Revoada* e *Sertânia*, que aludem à visualidade de outras formas de arte e a outros momentos do próprio Cinema de Sertão. Trouxemos também transposições diretamente de outras linguagens, como *Faroeste Caboclo*, referenciada na música de Renato Russo; *Big Jato* e *A hora e a vez de Augusto Matraga*, que criam imagens visuais concretas para histórias originalmente contadas sob a forma literária.

Além dos filmes que têm nessas categorias destaques de instantes ou conceitos poéticos, temos também obras de visualidade mais discreta, mais voltadas para uma narração de prosa do que de poesia – em um viés pasoliniano –, abdicando de um protagonismo nas funções de subjetividade e captando imagens mais diretas, literais e objetivas das histórias que contam. Mesmo quando não há uma intenção ou função poética declarada e evidente, podemos dizer que existe uma poética do espaço, uma *poética ordinária*, como vimos pela observação de Cauquelin sobre a paisagem que um autor constrói, às vezes sem uma intenção expressiva ou consciente de uso dos elementos que a elabora, uma poética da paisagem com seus embates inerentes entre água, fogo, terra e ar – elementos destacados diversas vezes nas vozes de Cauquelin, Bachelard e Storaro. Essas oscilações no Cinema de Sertão ao conter filmes de maior e de menor expressão poética nos remete às colocações de Octavio Paz (2012), sobre os níveis de poesia em um poema. Nos filmes mais literais, ainda que não se perceba uma forma – poema – de poesia, não deixa de haver uma poética – poesia em suspensão – que precede a história do filme, latente na própria paisagem natural, na vida e na visualidade que ela mesma impõe sobre o filme.

Ainda segundo Paz, como vimos, nem todo poema possui poesia, mas a poesia pode estar fora da estrutura de um poema – em uma paisagem, ato ou objeto. Além da intencionalidade do diretor de fotografia, a imagem de um filme pode obter uma força poética mesmo ao se debruçar objetivamente sobre a paisagem onde ocorre “uma condensação do acaso” ou “cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade

criadora do poeta” (PAZ, 2012, p. 16). No caso do Cinema de Sertão, exemplos dessa atuação de uma poética do acaso se apresentam nos diversos depoimentos de surpresa das equipes de filmagem ao encontrarem um Sertão verde quando se esperava uma paisagem árida e seca ou serem surpreendidos pela chuva que chega a inviabilizar uma filmagem – como ocorreu na primeira tentativa de Nelson Pereira dos Santos em filmar *Vidas secas*, fazendo surgir, do imprevisto, *Mandacaru vermelho*, ou, em menor escala, nas soluções visuais encontradas por Rui Poças para a fotografia de *Deserto*, quando a paisagem, após a chuva, havia se transformado de modo que conflitaria com a temática árida do filme.

Ver poesia nas coisas ordinárias, cotidianas, também pode ser um bom caminho tanto para o espectador quanto para o diretor de fotografia. Walter Carvalho, em entrevista ao Portal Tela Brasil (2010), relata a necessidade dessa observação das coisas ao propor a experiência imaginativa de um espectador em frente ao mar: se prestar atenção, aquele que assiste verá que, no horizonte, um barco pesqueiro se movendo lentamente. Sobre ele, passam, também lentas, as nuvens, que não carregam as densas águas que o fariam voltar à costa ou naufragar. Transpondo esses jogos de imagem para nossa condição enquanto *cinematografistas*, precisamos estar abertos, para além das necessidades pressupostas pela narrativa, às sugestões e provocações da paisagem, que tem sempre algo a dizer e colaborações para ceder aos filmes, como acolheram, por exemplo, Rui Poças e Azul Serra, respectivamente em *Deserto* e *Por trás do céu* ao incluírem de forma potente a visualidade do céu sertanejo nesses filmes. Assim, encerrando por aqui essa jornada, confirmamos a hipótese de que há em todo o Cinema de Sertão uma presença poética que é, no mínimo, promovida pela própria paisagem diante da qual o diretor de fotografia exerce sua atividade, evidenciando, ocultando ou simplesmente registrando objetivamente alguma ou diversas características do espaço. Tudo de acordo com os desejos de suas narrativas em conjunto com as próprias respostas às requisições do território, que tanto sugere e propõe quanto impõe e exige o modo pelo qual deve ser cinematografado. Nesse processo, é necessário que haja uma abertura dos diretores de fotografia, cada um com seus desejos estéticos e possibilidades técnicas, para tirarem o melhor proveito da colaboração proposta pelo território social, geográfico e estético do Sertão, que, como descobrimos a cada filme que vemos e que fazemos, está não apenas à nossa frente e ao nosso redor: está, também, dentro de nós.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANDRADE, Matheus. **O sertão é coisa de cinema** [2ª edição]. João Pessoa, PB: Marca de Fantasia, 2022. Disponível em: [http://marcadefantasia.com/livros/veredas/sertaoecinema/osertao\\_ecoisa\\_decinema2ed.pdf](http://marcadefantasia.com/livros/veredas/sertaoecinema/osertao_ecoisa_decinema2ed.pdf) Acesso em: 05 ago. 2022.
- ARONOVICH, Ricardo. **Entrevista concedida à EICTV**. CUBA: San Antonio de los Baños, 2013. Disponível em: <<https://vimeo.com/61538816>> Acesso em: 8 abr. 2022.
- ARONOVICH, Ricardo. Entrevista concedida para Sylvie Debs. **Enfoco** - Ano 1, No. 01, noviembre 2007. CUBA: Escuela Internacional de Cine y Televisión – EICTV, 2007.
- ARONOVICH, Ricardo. **Expor uma história: a fotografia do cinema**. [tradução de Charles O. Cesconetto da Silva]. Rio de Janeiro: Gryphus; São Paulo: ABC, 2004.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. [trad. Marina Appenzeller]. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. [trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro]. Campinas: Papirus, 2012.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. [trad. Marina Appenzeller]. Campinas: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela** [tradução de Glória Carvalho Lins]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria** [tradução de Antônio Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante** [Tradução de Antônio Danesi]. Campinas/SP: Verus Editora, 2010.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço** [tradução de Antônio Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo** [Tradução de Paulo Neves]. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade** – ensaio sobre a imaginação das forças [tradução de Maria Ermantina Galvão]. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento [tradução de Antônio Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 2001

BARREIROS, Carlos Rogério Duarte. **Faroeste Caboclo**: literatura, cordel e *rock and roll*. 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia [trad. de Júlio Castañon Guimarães]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. [trad. Eloisa de Araújo Ribeiro]. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BEATO, Affonso. Entrevista concedida ao episódio à série Luz e Sombra. Tamanduá TV, 2017. Disponível em:  
<[https://tamandua.tv.br/escolas/filme/?name=as\\_cores\\_de\\_affonso\\_beato](https://tamandua.tv.br/escolas/filme/?name=as_cores_de_affonso_beato)> Acesso em: 7 de setembro de 2022.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras Escolhidas, Vol I - Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994

BENTES, Ivana. **Da estética à cosmética da fome**. Jornal do Brasil, Caderno B, São Paulo, 8 de jul. 2001.

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 – Disponível em:  
<[http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf)> Acesso em: 5 ago. 2022.

BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica - As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: introdução. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BORGES, Vavy Pacheco. **Ruy Guerra**: paixão escancarada. São Paulo: Boitempo.

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

BUÑUEL, Luís. **Cinema**: instrumento de poesia. In: Xavier, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BUTCHER, Pedro. **Abril despedaçado**: história de um filme. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAETANO, Maria do Rosário (org.). **Cangaço: o Nordeste no cinema brasileiro**. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2006.

CALHADO, Cyntia. **Intensidades da imagem**: Experiência Estética No Cinema. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional: [1500] 2022.

CANNECATIM, Bernardo Maria de, O.F.M. **Diccionario da língua bunda ou angolense, explicada na portugueza, e latina**. [Cap. 17, 18]. Lisboa: Na Impressão Regia, 1804. Disponível em: <<https://purl.pt/13927>> Acesso em: 9 jan. 2021.

CARNEIRO, Gabriel. A arte popular de Rosemberg Cariry. **Revista de cinema**. On-line: 2013. Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2013/09/a-arte-popular-de-rosemberg-cariry/>>. Acesso em: 8 abr. 2022.

CARIRY, Petrus. **Entrevista concedida a Rodrigo Torres. Adoro Cinema** [on line], 2017. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-128422/>> Acesso em: 19 jul. 2021.

CARIRY, Petrus. **Entrevista concedida a Ronald Jesus**. Brasília: UnB, 2021. [Disponível no Anexo III].

CARIRY, Rosemberg. **Postagem em homenagem a Antônio Luiz Mendes**. Facebook, 2021. Disponível em: <<https://www.facebook.com/RosembergCariry/posts/3590692371015242>> Acesso em: 1 dez. 2021.

CARVALHO, Walter. **Entrevista concedida a Daniele Noronha**. Rio de Janeiro: ABC, 2017. Disponível em: <<https://abcine.org.br/site/walter-carvalho-abc-fala-sobre-o-filme-redemoinho/>> Acesso em: 15 jul. 2021.

CARVALHO, Walter. **Entrevista cedida à ABCine**. Rio de Janeiro: ABCine, 2002. Disponível em: <<http://abcine.org.br/site/abril-despedacado/>>. Acesso em: 8 abr. 2022.

CARVALHO, Walter. **Entrevista concedida a Felipe Nepomuceno para o programa Sangue Latino**. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2011. <[https://www.youtube.com/watch?v=nZ4b4WgHO\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=nZ4b4WgHO_g)>. Acesso em: 14 dez. 2021.

CARVALHO, Walter. **Entrevista concedida ao portal Tela Brasil**. [Arquivo de vídeo] 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rXo2E9ZIy2M>> Acesso em: 15 jul. 2021

CARVALHO, Walter. **Entrevista cedida ao programa Sala de Cinema**. São Paulo: SescTV, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UKac-y8Qv5M&t>>. Acesso em: 8 de abr. 2022.

CARVALHO, Walter. **O lugar que mais me deixa indefeso é o Sertão, revela Walter Carvalho**. CineFestivais, 2014. Disponível em: < <https://cinefestivais.com.br/o-lugar-que-mais-me-deixa-indefeso-e-o-sertao-revela-walter-carvalho/>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

CASTRO, José. **Geografia da fome: o dilema do brasileiro: pão ou aço**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**; Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CAVALCANTE, Camilo. **A história da eternidade – roteiro original do filme**. Recife: Cepe, 2020.

CHETTINO, Paulo B. **Dois vezes Guimarães Rosa no cinema brasileiro**. FACOM. n. 17. Goiânia: PUC - Goiás, 2007.

CORRAIN, C. **A espacialidade no quadro**. in: *Semiótica Plástica*. [org. Ana Claudia de Oliveira]. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

CORPANNI, Marcelo. **Entrevista concedida a Ronald Jesus**. Brasília: UnB, 2020. [Disponível no Apêndice IV].

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

DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil – os mitos do Sertão: emergência de uma identidade nacional**. Belo Horizonte: 2010.

DEBS, Sylvie. **Cordel e cinema: Era uma vez o Nordeste**. [Trad. Raimunda de Bispo Batista]. **Mediações**, Londrina, v. 12, n. 1, p. 291-312, jan/jun. 2007

DERDYK, Edith. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. [tradução Júlia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins fontes, 1997.

DUARTE, Fernando. **Entrevista concedida a Cristina Leal para o documentário Iluminados**. [1 DVD]. Rio de Janeiro: Comtexto Produções e Publicações Artísticas, 2007.

DURST, Marcelo. **Entrevista concedida a Danielle Noronha**. Rio de Janeiro: ABCine, 2016. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/1222-2/> Acesso em: 12 mar. 2022.

EBERT, Carlos. **Entrevista concedida para a série Tão Longe, Tão Perto**. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/zTsjKQyYl0s> Acesso em: 21 ago. 2017.

EBERT, Carlos. **O desafio da luz**. Rio de Janeiro: ABCINE, 2001. Disponível em: <http://abcine.org.br/site/desafio-da-luz-tropical/> Acesso em: 15 jul. 2021.

- EBERT, Carlos. **Participação na mesa ‘A linguagem: de onde viemos, para onde vamos? Os novos horizontes estéticos da cinematografia’**. Rio de Janeiro: ABCine, 2015. Disponível em: [https://youtu.be/L6\\_H62hnh8U](https://youtu.be/L6_H62hnh8U) Acesso em: 15 jul. 2021
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. [trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza]. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme** [Tradução de Teresa Otoni]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística**. 2000. [tese de doutorado]. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- ETTEDGUI, Peter. **Directores de fotografia**. [traducción de Guillermo López Bisiach]. Barcelona: Oceano, 1999.
- FERREIRA, A. M.; CASSOL, G. **O “Farnordeste” histórico-cinematográfico: Coronéis, Virgulino Ferreira e Bang-bang no Sertão Brasileiro**. Revista Sociais e Humanas, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 21–32, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/sociaisehumanas/article/view/1392>>. Acesso em: 3 fev. 2022.
- FIELD, Syd. **Os exercícios do roteirista**. Rio de Janeiro: Editora Objetivo, 1996.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GUERRA, Ruy. **Entrevista cedida a Luana Laux**. Rio de Janeiro: FGV, 2016 [Vídeo] disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dcAj3zyoRKE>> Acesso em: 8 abr. 2022.
- GUERRA, Ruy; BRESSANE, Júlio; PIZZANI, Joel. O eu da arte é fora de si. In: Cinema de Poesia. **Cinemas - Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais**. Número 33. jan/mar 2003. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora. p. 9-53.
- GUGLIANO, Cristian Boragan. A canção Faroeste Caboclo como um roteiro de cinema já pronto - Uma Análise Através Das Teorias De Syd Field. **Revista Sonora**. Nº 7 - V. 4. Campinas: UNICAMP, 2012.
- JESUS, Ronald. **Do choque lumínico ao fiat lux: luzes e sombras no Sertão do Cinema Brasileiro**. 2015. 164 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) —Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/19633> Acesso em: 8 abr. 2022.
- KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. Tradução de Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das letras, 2007

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte – e na pintura em particular** [tradução de Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KEHRLE, Padre José; NOBLAT, Ricardo. **Lampião morreu envenenado**: Entrevista de Kehrle a Noblat. Revista Manchete, 1972, Ed. 1045, p. 157. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/123051> Acesso em: 13 dez. 2021.

KERCHOVE, Pierre de. **Entrevista concedida a Danielle Noronha**. Rio de Janeiro: ABCine, 2018. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/entrevista-com-pierre-de-kerchove-sobre-joaquim/> Acesso em: 5 ago. 2022.

KRISTEVA, J. **Introdução à semánalise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEITE, Bruno; MELLO, Jamer; IUVA, Patrícia. Apresentação do ST Teorias dos Cineastas da Socine no **Caderno de Resumos do II encontro do seminário temático Teoria de Cineastas**. São Paulo: Socine, 2020. Disponível em: <https://cinema.paginas.ufsc.br/files/2020/10/1Caderno-de-Resumos.pdf> Acesso em: 5 ago. 2022.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

LEFEBVRE, Martin. **Between setting and landscape in the cinema**. In Landscape and film [ed]. New York: Routledge, 2006.

LIMA, J. R.; MAGALHÃES, A. R. Secas no Nordeste: registros históricos das catástrofes econômicas e humanas do século 16 ao século 21. **Revista Parcerias Estratégicas**, Brasília-DF, v. 23, n. 46, p. 191-212, jan./jun. 2018. Disponível em: [http://seer.cgee.org.br/index.php/parcerias\\_estrategicas/article/view/896/814](http://seer.cgee.org.br/index.php/parcerias_estrategicas/article/view/896/814) Acesso em: 5 ago. 2022.

LIMA, Waldemar. Luz tropical brasileira. **Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**. janeiro-junho 2013. Pag. 327-332. Disponível em: <http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/f19.pdf> > Acesso em: 8 abr. 2022.

\_\_\_\_\_. **Em busca de uma fotografia participante**. Contracampo. 2006, n. 27. Disponível em: [www.contracampo.com.br/27/fotoparticipante.htm](http://www.contracampo.com.br/27/fotoparticipante.htm) Acesso em: 15 jul. 2021.

LIRA, Bertrand. **A profundidade de campo como recurso narrativo e estilístico**. Goiânia: Anais do XXIII encontro SOCINE, 2018.

LUTFI, Dib. **Entrevista cedida a Cristina Leal para o documentário Iluminados**. Rio de Janeiro: 2007. Streaming. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/iluminados/t/kpYVDX5BFk/> Acesso em: 5 ago. 2022.

MARQUES, Carlos. Maria mais bonita do que nunca. **Revista Manchete**, 1968, ed. 0858, p. 35. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/89283> Acesso em: 8 abr. 2022.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. [trad. de Lauro Antônio / Maria Eduarda Colares]. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, Beto. **Entrevista concedida ao programa Sou Sertão**. Petrolina: RTV Caatinga Univasf, 2018. Disponível em <<https://youtu.be/cEINSJP7CsE>> Acesso em: 18 jul. 2021>

MARTINS, Beto. **A fotografia no cinema: Sertânia e Pacarrete**. São Paulo: CineSesc, 2021. [Streaming] disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x4azUO-FkIQ&t>>

MARTINS, Beto. **Entrevista concedida ao programa O que é que tá rolando**. Juazeiro: UNEB, 2018a. [Vídeo] disponível em: <https://youtu.be/GsFSahl7GwU> Acesso em: 15 jul. 2021

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia**: Técnicas de filmagem. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MILANI, Roberto. **Os trapalhões no auto da Compadecida**: crítica. Portal Papo de Cinema - Web Site. <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/os-trapalhoes-no-auto-da-compadecida/>> Acesso em: 24 jan. 2022.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

MORAES, Maria Fernanda Riscalide Lima. **O Cinema do diretor de fotografia**: traços estilísticos em Walter Carvalho. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paul, 2020. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-26022021-092246/publico/MariaFernandaRiscalideLimaMoreaesVC.pdf>>. Acesso em 12 set. 2022

MOURA, Edgar. **50 anos luz, câmera e Ação**. São Paulo: Senac, 2010.

MOURA, Edgar. **Da cor**. Santa Catarina: iPhoto Editora, 2016.

MUCURY, J. Campo Geral transmuta-se em Mutum. **Revista da Anpoll**, [S. l.], v. 2, n. 24, 2008. DOI: 10.18309/anp.v2i24.52. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/52>>. Acesso em: 18 fev. 2022.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**. [trad. Juliana Lins]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgias, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAGIB, Lúcia. Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno. **Aniki**: Portuguese Journal of the Moving Image, 1 (1). pp. 8-21, 2014. Disponível em: <<https://centaur.reading.ac.uk/36634/8/54-150-2-PB.pdf>> Acesso em 12 set. 2022

NAGIB, Lúcia. Terra, utopia e mito fundador: de Glauber Rocha a Walter Salles. In: Starling, H. and Borges, A. (eds.) **Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro**. pp. 13-39 Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NAGIB, Lúcia. Imagens do Mar: Visões do paraíso no cinema brasileiro de ontem e hoje. **Revista USP**, São Paulo, n.52, p. 148-158, dezembro/fevereiro 2001-2002

NARDI, Taís. A direção de fotografia de estados alterados de percepção. in: TEDESCO, Marina; OLIVEIRA, Rogério Luís. **Cinematografia, expressão e pensamento**. 1ª Ed. Curitiba: Appris, 2019.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: Gêneros cinematográficos**. Covilhã: LabCom Books, 2010a. Disponível em: <[http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual\\_II\\_generos\\_cinematograficos.pdf](http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf)> Acesso em: 12 set. 2022

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema III: Planificação e Montagem**. Covilhã: Livros LabCom, 2010b. Disponível em: <[http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manuais\\_III\\_planificacao\\_e\\_montagem.pdf](http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manuais_III_planificacao_e_montagem.pdf)> Acesso em: 12 set. 2022

NOLL, João Gilberto. **Alguma coisa urgente**. In: O cego e a dançarina. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NOVAES, Claudio C. **Cinema Sertanejo: o Sertão no olho do Dragão**. Feira de Santana: UEFS, Edições UEFS/MAC - Feira, 2007.

OLIVEIRA, Grazielle Rodrigues de. Enquadramentos da subjetividade no cinema brasileiro: olhares de uma câmera sensível. **Contracampo**. Edição v. 40 n. 2/2021. Niterói (RJ): UFF, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/50159/29958>>. Acesso em: 12 set. 2022

OLIVEIRA, Rogério Luís de. **Caruatá: antropologia de um vestígio**. Rio de Janeiro: ABCine, 2022. Conteúdo online. Disponível em: <<https://abcine.org.br/site/caruata-antropologia-de-um-vestigio/>> Acesso em: 8 abr. 2022.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Trad. Miguel Serres Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira** [tradução de Ari Rotman e Paulina Watch]. São Paulo: Cosac Naifa, 2012.

PAZ, Octavio; ROHMER, Eric. **Cine de poesia contra cine de prosa** [traducido por Joaquín Jordá]. Barcelona: Editora Anagrama, 1970.

PEDROLO, Fabiana Maceno Domingos. O olhar através: o uso da câmera subjetiva indireta livre no cinema contemporâneo. **Travessias**, v.15 n.2, 2021. Paraná: Unioeste, 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.48075/rt.v15i2.27663>> Acesso em: 5 ago. 2022.

PEEBLES, Frances de Pontes. **Entre irmãos** [tradução de Maria Helena Ruonet]. São Paulo: Arqueiro, 2017.

- PEEBLES, Frances de Pontes. **The seamstress**. New York: Harper Perennial, 2009.
- PEEBLES, Frances de Pontes. **A costureira e o cangaceiro**. São Paulo: Nova Fronteira, 2009a.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Aduino (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Denize Correa (EDS). **Ver, ouvir e ler os cineastas – Teoria dos cineastas v. 1**. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2016. Disponível em: <[http://www.labcom.ubi.pt/ficheiros/201704191235-201624\\_teoriacineastas\\_mpenafria.pdf](http://www.labcom.ubi.pt/ficheiros/201704191235-201624_teoriacineastas_mpenafria.pdf)> Acesso em: 12 set. 2022
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Antropologia e intertextualidade: uma interlocução entre Grande Sertão: Veredas e Deus e o Diabo na Terra do Sol. **Rev. Museu antrop.** v. 3/4, n.1. p. 147-171. jan./dez. 1999/2000.
- PLATÃO. **Íon**. São Paulo: Autêntica, 2011.
- POÇAS, Rui. **Entrevista concedida a Ronald Jesus**. Brasília: UnB, 2020. [Disponível no Apêndice I].
- \_\_\_\_\_. **Entrevista concedida à Sociedade Portuguesa de Autores**. Lisboa: SPAutores, 2019. [Vídeo] Disponível em: <<https://youtu.be/TFmmH9bh8bU>> Acesso em: 15 jul. 2021.
- PONGETTI, Henrique. **As raízes sangrentas do filme brasileiro**. Revista Manchete, 1960, ed. 0463, p.65 . Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/37945>> Acesso em: 13 dez. 2021.
- PONZIO, L. Subjetiva Indireta Livre e Discurso Indireto Livre: plano-sequência e escritura literária em Pasolini e Bakhtin. **Educação Em Foco**, 25, n. 2, p. 183-204, mai. / ago 2020. Juiz de Fora, RJ:UFJF, 2020.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.
- QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Record, 2013.
- REVISTA MANCHETE [sem registro de autor]. Cangaceiros em Tela grande. **Revista Manchete**, 1960, edição 0456, p.26-29. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/37203>> Acesso em: 8 abr. 2022.
- REVISTA MANCHETE. [sem registro de autor]. Os cangaceiros atacam de novo. **Manchete**, 1970, 0927, p. 148 Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/004120/102845>> Acesso em: 13 dez. 2021.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Record, 2013.

- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. **A volta de Lampião**: entrevista a Flávio Costa. *Manchete*, 1968, Ed. 0857, p. 125 – 127. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/004120/89185>> Acesso em: 5 ago. 2022.
- ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. **A hora e a vez de Augusto Matraga**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: veredas. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1972.
- RIBEIRO, Luís Antônio. **A adaptação dos Trapalhões para o Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna**. On Line, 2016. Disponível em: <<https://notaterapia.com.br/2016/02/26/a-adaptacao-dos-trapalhoes-para-o-auto-da-compadecida-de-ariano-suassuna/>> Acesso em: 8 abr. 2022.
- RUBIA MIGUEL, Maiara. A vingança e o sagrado no filme Abril despedaçado: uma análise segundo o teórico René Girard. **Numen: revista de estudos e pesquisa da religião**, Juiz de Fora, v. 21, n.1, jan./jun. 2018, p. 129-143
- SÁ, Ana Carolina Rouré de Malta. **Walter Carvalho entre luzes e sombras**: Intermidialidade, anacronismo e a estética da estranheza na Direção de Fotografia. (Tese de doutorado). Brasília: Faculdade de Comunicação – UnB, 2021.
- SÁ, Xico. **Big Jato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade** [trad. Sandra Nitri]. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANTANA, Marcos Oliveira (org.). **Atlas das áreas susceptíveis à desertificação do Brasil**. Brasília: MMA, Secretaria de Recursos Hídricos; Universidade Federal da Paraíba, 2007.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. **Manifesto por um cinema popular**. Depoimento a Marcelo Beraba. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro / Cineclubes Macunaíma / Cineclubes Glauber, 1975.

SARNO, Geraldo. **Linguagem do cinema** [website]. Salvador: Governo da Bahia, 2020. Disponível em: <<http://linguagemdocinema.com.br>> Acesso em: 15 jan. 2022.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia – Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SERRA, Azul. **Entrevista concedida a Ronald Jesus**. Brasília: UnB, 2020. [Disponível no Apêndice II].

SCHAEFER, Dennis; SALVATO, Larry. **Maestros de la luz**. [traducción de Alejandro Pradera]. Segunda edición. Madrid: PLOT, 1993.

SILVA, Humberto Pereira da. **Glauber Rocha: cinema, estética e revolução**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

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

SILVEIRA, Breno; TEIJIDO, Adrian. **Depoimentos ao making of do filme Gonzaga – de Pai pra filho**. São Paulo: Paris Filmes, 2012.

STAM, R. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, nº 51, jul-dez, p 19-53. Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19> Acesso em: 5 ago. 2022.

STORARO, Vitório. Vittorio Storaro ricorda seu primeiro filme. Canal Arte1, 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=b-MuNo\\_K2i0](https://www.youtube.com/watch?v=b-MuNo_K2i0)> Acesso em: 8 abr. 2022.

STORARO, Vitório. **Storaro fala sobre o parentesco entre pintura e cinema**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2505200806.htm>> Acesso em: 8 abr. 2022.

STORARO, Vitório. **Conversa com Vittorio Storaro**. Portugal: Espalha Factos, 2014. Disponível em: <<https://espalhafactos.com/2014/04/27/8-12-a-conversa-com-vittorio-storaro/>> Acesso em: 8 abr. 2022.

STORARO, Vitório. **Writing with light**, Hardcover / DVD Roma, Aurea Srl., 2011.

TAVARES, Gilead Marchezi; ARAÚJO, Vivianni Barcellos de. A relação ator-palco-plateia: um estudo da aprendizagem do devir-consciente no teatro. **Psicol. teor. prat.** São Paulo, v. 13, n. 3, p. 194-205, dez. 2011.

TAVARES, Mirian. Da câmera subjetiva à falsa objetividade das imagens no cinema: apontamentos sobre duas experiências limite. **Revista Lumina**, v. 13 n. 1. Juís de Fora, RJ: UFJF, 2019.

TISKI-FRANCKOWIAK, Irene T. **Homem, comunicação e cor**. São Paulo: Ícone, 1997.

TORCHI, Gicelma. **Por um cinema de poesia mestiço**: o filme Caramujo-flor de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel de Barros. (Tese de Doutorado). São Paulo: PUC, 2008.

VASSY, Miguel. **A fotografia no cinema: Sertânia e Pacarrete**. São Paulo: CineSesc, 2021. [Streaming] Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x4azUO-FkIQ&t>> Acesso em: 8 abr. 2022.

VELASCO, Diogo Cavalcanti. **Imagens-sertões**: imagens-espaco de sertões-prosa e sertões-poesia no cinema brasileiro contemporâneo. Campinas: Unicamp, 2015. (Tese doutorado).

XAVIER, Ismail. **Sertão-Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme**: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. Literatura, cinema e televisão /. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. **Revista Italianística**. São Paulo, ano 1, n. 1, p. 101-109, 1993.

WATTS, Harris. **Direção de câmera**: um manual de técnicas de vídeo e cinema. São Paulo: Summus, 1999.

WENDERS, Wim. **A lógica das imagens** [tradução de Maria Alexandra A. Lopes]. São Paulo: Edições 70, 1990.

## FILMOGRAFIA

**ABRIL despedaçado.** Direção: Walter Salles. Cinematografia: Walter Carvalho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2001. (105min).

**À BEIRA do caminho.** Direção: Breno Silveira; Cinematografia: Lula Carvalho. São Paulo: Fox Filmes do Brasil, 2012. 1 DVD (102 min.).

**ACQUA movie.** Direção: Lírio Ferreira. Cinematografia: Gustavo Hadba. São Paulo: Imovision, 2020. Disponível temporariamente em: < <https://ecofalante.org.br/filme/acqua-movie> > Acesso em: 15 ago. 2020.

**A FÁBULA da bela palomera.** Direção: Ruy Guerra. Cinematografia: Edgar Moura. 1987. Rio de Janeiro: Art Films. 1988. Filme. (84 min.).

**A FARSA da boa preguiça.** Direção: Luís Fernando Carvalho. Cinematografia: Sergio Marine. 1995. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão. Telefilme. (57 min.)

**A FÓRMULA.** Direção: Henrique Filho. Cinematografia: Ronald Jesus. Ilhéus: UESC. 2010. Arquivo de vídeo. (25min.)

**A HORA e a vez de Augusto Matraga.** Direção: Roberto Santos. Cinematografia: Hélio Silva. São Paulo: L.C.B. Produções Cinematográficas. 1965. Filme. (106min).

**A HORA e a vez de Augusto Matraga.** Direção: Vinícius Coimbra. Cinematografia: Lula Carvalho. 2015. *Streaming*. (107min.). Tela: 2.35:1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wNEr93xNGH0> Acesso em: 11 jul. 2021.

**A HISTÓRIA da eternidade.** Direção: Camilo Cavalcante. Cinematografia: Beto Martins. República Pureza Filmes. 2014. *Streaming* (120min.) Tela: 2.35:1. Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/a-historia-da-eternidade> Acesso em: 11 jul. 2021.

**A HISTÓRIA da eternidade.** Direção: Camilo Cavalcante. Cinematografia: Mauro Pinheiro Jr. República Pureza Filmes. 2003. *Streaming* (10min.) Tela: 16:9. Disponível em: <https://vimeo.com/71518719> Acesso em: 12 set. 2022.

**A ILHA das cangaceiras virgens.** Direção: Mauro Roberto. Cinematografia: Pio Zamuner; Waldir Sieber. São Paulo: Manaus Filmes, 1976. (96min.).

**A LUNETTA do tempo.** Direção: Alceu Valença. Cinematografia: Luís Abramo. São Paulo: Focus Filmes. 2016. *Streaming* (99min.). Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/a-luneta-do-tempo> Acesso em: 11 jul. 2021.

**A MÁQUINA.** Direção: João Falcão. Cinematografia: Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2006. 1 DVD. (94min.).

**A MORTE comanda o cangaço.** Direção: Carlos Coimbra. Cinematografia: Tony Rabatoni. São Paulo: Aurora Duarte Produções Cinematográficas 1960. Filme. (108min.).

**AMORES roubados.** Direção: José Luiz Villamarim. Cinematografia: Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2014. Minissérie. (10 episódios).

**ÁRIDO movie.** Direção: Lírio Ferreira. Cinematografia: Murilo Salles. Recife: Cinema Brasil Digital, 2006. 1 DVD. (115min).

**ÁREA Q.** Direção: Gerson Sanginitto. Cinematografia: Carina Sanginitto. São Paulo: California Filmes, 2012. 1 DVD (108min.).

**ARUANDA.** Direção: Linduarte Noronha. Cinematografia: Rucker Vieira. João Pessoa: Noronha e Vieira, 1960. Streaming (21min.). Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/?name=aruanda> Acesso em: 20 set. 2022

**AS CANGACEIRAS eróticas.** Direção: Roberto Mauro. Cinematografia: Eliseu Fernandes. Rio de Janeiro: Servicine – Serviços Gerais de Cinema, 1974. Filme (100min.).

**AS TRÊS Marias.** Direção: Aluizio Abranches. Cinematografia: Marcelo Durst. São Paulo: Lama Filmes, 2002. 1 DVD. (90min).

**A VIDA é bela.** Direção: Roberto Benigni. Cinematografia: Tonino Delli Colli. Roma: Melampo Cinematografica, 1997. Filme. (162min).

**BACURAU.** Direção: K. M. Filho; Juliano Dornelles. Cinematografia: Pedro Sotero. São Paulo: Vitrine Filmes, 2019. *Streaming* (132min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=VbBm\\_Iln44A](https://www.youtube.com/watch?v=VbBm_Iln44A) Acesso em: 12 jul. 2021.

**BAILE perfumado.** Direção: Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Cinematografia: Paulo Jacinto dos Reis. São Paulo: Imovision, 1996. 1 DVD. (93min.).

**BIG Jato.** Direção: Claudio Assis. Cinematografia: Marcelo Durst. Rio de Janeiro: ArtHouse. 2016. *Streaming* (99min.). Tela: 2.35:1. Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/big-jato> Acesso em: 11 jul. 2021.

**BOI Neon.** Direção: Gabriel Mascaro. Fotografia: Diego Garcia. São Paulo: Imovision, 2016. *Streaming* (103min.). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80080291> Acesso em: 11 jul. 2021.

**CANGACEIROS de Lampião.** Direção: Carlos Coimbra. Cinematografia: Tony Rabatoni. São Paulo: Cinedistri. 1967. Filme. (105min.).

**CENTRAL do Brasil.** Direção: Walter Salles. Cinematografia: Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1998. 1 DVD. (112min.).

**CINE Holliúdy.** Direção: Halder Gomes; Cinematografia: Carina Sanginitto. Rio de Janeiro: Downton Filmes, 2012. *Streaming* (91 min). Tela: 16:9 Disponível em: [https://www.telecine.com.br/filme/Cine\\_Holliúdy\\_16102](https://www.telecine.com.br/filme/Cine_Holliúdy_16102) Acesso em: 11 jul. 2021.

**CINE Holliúdy 2.** Direção: Halder Gomes. Cinematografia: Karina Saginitto. Rio de Janeiro: Downtown Filmes, 2019. Disponível em:  
[https://www.telecine.com.br/filme/Cine\\_Holliudy\\_2\\_A\\_Chibata\\_Sideral\\_16011](https://www.telecine.com.br/filme/Cine_Holliudy_2_A_Chibata_Sideral_16011) Acesso em: 12 jul. 2021.

**CINEMA, Aspirinas e Urubus.** Direção: Marcelo Gomes. Cinematografia: Mauro Pinheiro Jr. Recife: REC Produtores Associados, 2005. 1 DVD. (99min.).

**CINEMATOGRAPHER Style** Dir: John Fauer. Vittorio Storaro Extended Interview. Los Angeles: ASC. Filme (45min).

**COMEBACK.** Direção: Enrico Rassi. Cinematografia: André Carvalheira. 2017. *Streaming.* (87min.). Disponível em  
<https://www.primevideo.com/detail/0GQK8FA3AVX5HD91JO4FJJ9LXO/> Acesso em: 12 jul. 2021.

**COMO vivem os bravos.** Direção e Cinematografia: Daniel Abrew. *Streaming* (2020).

**CORISCO e Dadá.** Direção: Rosemberg Cariry. Cinematografia: Ronaldo Nunes. Fortaleza: Cariri Filmes, 1996. Filme (101min.).

**CURRAL.** Direção: Marcelo Brennand. Cinematografia: Beto Martins. São Paulo: Zéfiro Filmes, 2020. Disponível temporariamente: <https://www.videocamp.com/pt/campaigns/517> Acesso em: 4 out. 2020.

**DESERTO.** Direção: Guilherme Weber. Cinematografia: Rui Poças São Paulo: Prodigio Films, 2016. *Streaming.* (106min). Disponível em:  
<https://www.looke.com.br/filmes/deserto> Acesso em: 11 jul. 2021.

**DEU a louca no cangaço.** Direção: Nelson Teixeira Mendes. Cinematografia: Pio Zamuner. São Paulo: Herbert Richers Produções Cinematográficas, 1969. Filme. (108min.).

**DEUS é brasileiro.** Direção: Cacá Diegues. Cinematografia: Affonso Beato. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2003. 1 DVD. 110min.

**DEUS e o Diabo na terra do Sol.** Direção: Glauber Rocha. Cinematografia: Waldemar Lima. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1DVD (118min.)

**ENTRE irmãs.** Direção: Breno Silveira. Cinematografia: Leonardo Ferreira. *Streaming.* São Paulo: Sony Pictures, 2018. (135min.). Disponível em:  
[https://www.telecine.com.br/filme/Entre\\_Irmas\\_781](https://www.telecine.com.br/filme/Entre_Irmas_781) Acesso em: 12 jul. de 2021.

**ENTRE o amor e o cangaço.** Direção: Aurélio Teixeira. Cinematografia: Rodolfo Neder. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes. 1965. Filme. (90 min.).

**ESPELHO D'água – uma viagem pelo Rio São Francisco.** Direção: Marcus Vinícius Cesar. Cinematografia: José Tadeu Ribeiro. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2004. 1 DVD (105min).

**EU, tu, eles.** Direção: Andrucha Waddington. Cinematografia: Breno Silveira. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2000. 1 DVD. (102min).

**FAROESTE Caboclo.** Direção: René Sampaio. Cinematografia: Gustavo Hadba. Barueri: Europa Films. *Streaming*. Disponível em <https://www.primevideo.com/detail/0RQYQY6YSYI8QVLOJ01URPZ1LE> Acesso em: 11 jul. 2021.

**FILHO de boi.** Direção: Haroldo Borges, Ernesto Molinero. Cinematografia: Remo Albornoz. Salvador: Plano 3 Filmes, 2019. (92 min.).

**GONZAGA – de pai pra filho.** Direção: Breno Silveira; Cinematografia: Adrian Teijido. São Paulo: Paris Filmes, 2012. 1 DVD (130 min.).

**GUERRA de Canudos.** Direção: Sérgio Rezende. Cinematografia: Antônio Luiz Mendes. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1997. 1 DVD. (170min).

**HOJE é dia de Maria.** Direção: Luís Fernando Carvalho. Cinematografia: José Tadeu Ribeiro. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2005. Série de TV.

**JESUÍNO Brilhante.** Direção: William Cobbett. Cinematografia: Carlos tourinho. Rio de Janeiro: Desenfilmes, 1972. Filme (99min.).

**JOAQUIM.** Direção: Marcelo Gomes. Cinematografia: Pierre de Kerchove. São Paulo: Imovision. 2017. *Streaming* (102min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6sCsEU2Q4qw> Acesso em: 11 jul. 2021.

**LADRÕES de Bicicleta (Ladri di Biciclette).** Direção: Vittorio de Sica. Cinematografia: Carlo Motuori. Itália: Produzione di Sica, 1948. Filme. (93min).

**LAMPIÃO, o rei do cangaço.** Direção: Carlos Coimbra. Cinematografia: Tony Rabatoni. São Paulo: Cinedistri Produção e Distribuição Audiovisual. 1963. Filme. 110min.

**LULA – o filho do Brasil.** Direção: Fábio Barreto e Marcelo Santiago. Cinematografia: Gustavo Hadba. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2009. 1 DVD. (130min).

**LUZIA homem.** Direção: Fábio Barreto. Cinematografia: José Tadeu Ribeiro. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L.C. Barreto, 1988. 1 DVD. (105min.).

**MÃE e filha.** Direção: Petrus Cariry; Cinematografia: Petrus Cariry. São Luís: Lume Filmes, 2011. 1 DVD (80 min.).

**MANDACARU vermelho.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Cinematografia: Hélio Silva. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1961. 1DVD (80min.).

**MARIA Bonita – rainha do cangaço.** Direção: Miguel Borges. Cinematografia: Konstantin Tkaczenki. São Paulo: Cinedistri, 1968. Filme. (100min.).

**MARIA do Caritó.** Direção: João Paulo Jabur. Fotografia: André Horta. São Paulo: Imagem Filmes, 2019. *Streaming* (94min). Disponível em [https://www.telecine.com.br/filme/Maria\\_Do\\_Carito\\_\\_20589](https://www.telecine.com.br/filme/Maria_Do_Carito__20589) Acesso em: 12 jul. 2021.

**METEORO.** Direção: Diego de la Texera. Cinematografia: Renato Padovani. Rio de Janeiro: Cinelândia, 2007. 1 DVD. (115min).

**MEU nome é Lampião.** Direção: Mozael Silveira. Cinematografia: José Medeiros. São Paulo: Produções Cinematográficas R.F. Farias. Filme. (90min).

**MOTORRAD.** Direção: Vicente Amorim. Cinematografia: Gustavo Hadba. São Paulo: Warner Bros, 2018. *Streaming* (92min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M2nk19-l3sU> Acesso em: 12 jul. 2021.

**MUTUM.** Direção: Sandra Kogut. Direção de Fotografia: Mauro Pinheiro Jr. Rio de Janeiro: Tambellini Filmes, 2007. 1 DVD. (95min).

**NARRADORES de Javé.** Direção: Eliane Caffé. Cinematografia: Hugo Kovensky. Rio de Janeiro: Bananeira Filmes, 2003. 1 DVD. (100min).

**NOSSO amigo Radamés Gnatalli.** Direção: Moisés Kendler. Cinematografia: Fernando Duarte. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções Artísticas Ltda, 1991.

**NUNCA fomos tão felizes.** Dir. Murilo Salles. Cinematografia: José Tadeu Ribeiro. Rio de Janeiro: Morena Filmes. 1984. Filme. (100min.).

**O AUTO da Compadecida.** Direção: Guel Arraes. Cinematografia: Félix Monti. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2000. 1DVD. (104min).

**O CAMINHO das nuvens.** Direção: Vicente Amorim. Cinematografia: Gustavo Hadba. Rio de Janeiro: Rio Filmes, 2003. 1 DVD (85min).

**O CANGACEIRO.** Direção: Lima Barreto. Cinematografia: C. Fowle. O cangaceiro. São Paulo: Columbia Pictures, 1953. Filme (105min.)

**O CANGACEIRO.** Direção: Aníbal Massaini Neto. Cinematografia: Cláudio Portioli. São Paulo: Cinearte, 1997. Filme. (120min).

**O CANGACEIRO Trapalhão.** Direção: Daniel Filho. Cinematografia: Edgar Moura. Rio de Janeiro: Renato Aragão Produções Cinematográficas, 1983. Filme. (95min.).

**O CÉU de Suely.** Direção: Karim Ainouz. Cinematografia: Walter Carvalho, ABC. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2006. 1 DVD. (75min).

**O DRAGÃO da maldade contra o Santo Guerreiro.** Direção: Glauber Rocha. Cinematografia: Affonso Beato. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. Filme. (95min.)

**O HOMEM que desafiou o Diabo.** Direção: Moacyr Góes. Cinematografia: Jacques Cheuiche. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2007. 1 DVD. (116min).

**O HOMEM que não dormia.** Direção de Edgar Navarro; Cinematografia de Hamilton Oliveira. São Paulo: Pandora Filmes, 2012. 1 DVD (98 min.) Tela: 16:9.

**OLHOS Azuis.** Direção: José Joffily. Cinematografia: Nonato Estrela. Rio de Janeiro: Coevos Filmes, 2009. 1 DVD. (111min).

**O MATADOR.** Direção: Marcelo Galvão. Cinematografia: Fabrício Tadeu. Barueri: Netflix Brasil. 2017. *Streaming* (99min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80127990> Acesso em: 11 jul. 2021.

**O NOME da morte.** Direção: Henrique Goldman. Cinematografia: Azul Serra. São Paulo: Imagem Filmes, 2018. *Streaming* (100min.). Disponível em: [https://www.telecine.com.br/filme/O\\_Nome\\_Da\\_Morte\\_11584](https://www.telecine.com.br/filme/O_Nome_Da_Morte_11584) Acesso em: 12 jul. 2021.

**ONDE nascem os fortes.** Direção: José Luiz Villamarim. Cinematografia: Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2018. Série. (53 capítulos).

**O NOME da morte.** Direção: Henrique Goldman. Cinematografia: Azul Serra. São Paulo: Imagem Filmes, 2018. *Streaming* (100min.). Disponível em: [https://www.telecine.com.br/filme/O\\_Nome\\_Da\\_Morte\\_11584](https://www.telecine.com.br/filme/O_Nome_Da_Morte_11584) Acesso em: 12 jul. 2021.

**O NÓ do Diabo.** Direção: I. Abé; J. Tribuzi; R. Mota; G. Martins. Cinematografia: Leonardo Feliciano. São Paulo: Elo Company, 2018. *Streaming* (89min.). <https://www.nowonline.com.br/filme/o-no-do-diabo/216169> Acesso em: 12 jul. 2021.

**O PAGADOR de promessas.** Direção: Anselmo Duarte. Cinematografia: Chick Fowle. Rio de Janeiro: Cinedistri e Embrafilme, 1962. Filme. (96min.)

**ORQUESTRA dos meninos.** Direção: Paulo Thiago. Cinematografia: Guy Gonçalves. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2008. 1 DVD (95min).

**OS CAFAJESTES.** Direção: Ruy Guerra. Cinematografia: Tony Rabatoni. Rio de Janeiro: Herbert Richers Produções Cinematográficas, 1962. Filme. (100min.).

**OS FUZIS.** Direção: Ruy Guerra. Cinematografia: Ricardo Aronovich. Rio de Janeiro: Copacabana filmes, 1963. *Streaming* (84min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rjb3dHMj0Pk> > Acesso em: 13 set. 2022.

**OS POBRES Diabos.** Direção: Rosemberg Cariry. Cinematografia: Petrus Cariry. São Luís: Lume Filmes. 2014. *Streaming* (98min.) Tela: 2.35:1. Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/os-pobres-diabos> Acesso em: 11 jul. 2021.

**OS INCOMPREENSÍVEIS (Les Quatre Cent Coups).** Direção: François Truffaut. Cinematografia: Henri Decaë. Paris: F comme film, 1959. Filme. (100 min).

**O SHAOLIN do Sertão.** Direção: Halder Gomes. Cinematografia: Carina Saginitto. Rio de Janeiro: Downtown Filmes, 2016. *Streaming* (101min.). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81380286> Acesso em: 11 jul. 2021.

**OS TRÊS cangaceiros.** Rio de Janeiro: Herbert Richers Produções Cinematográficas, 1959. Filme. (102min.).

**OS TRAPALHÕES no auto da Compadecida.** Direção: Roberto Farias. Cinematografia: Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Renato Aragão Produções Cinematográficas, 1987. Filme. (96min).

**O ÚLTIMO dia de Lampião.** Direção: Maurice Capovilla. Cinematografia: Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1975.

**PACARRETE.** Direção: Alan Deberton. Cinematografia: Beto Martins. São Paulo: Vitrine Filmes, 2019. *Streaming* (98min.). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=24TK4mBfRzI> Acesso em: 12 jul. 2021.

**POR trás do Céu.** Direção: Caio Soh. Cinematografia: Azul Serra. São Paulo: Pandora Filmes, 2016. *Streaming*. (110min.). Disponível em: [https://www.telecine.com.br/filme/Por\\_Tras\\_Do\\_Ceu\\_6806](https://www.telecine.com.br/filme/Por_Tras_Do_Ceu_6806) Acesso em: 11 jul. 2021.

**QUELÉ de Pajeú.** Direção: Anselmo Duarte. Cinematografia: José Rosa. Rio de Janeiro: Procine Produtora Cinematográfica, 1969. Filme. (115min).

**QUERÊNCIA.** Direção: Helvécio Marins Jr. Cinematografia: Arauco Hernández Holz. São Paulo: Vitrine Filmes, 2019. *Streaming* (90min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81078652> Acesso em: 12 jul. 2021.

**REDEMOINHO.** Direção: J.L. Villamarim. Cinematografia: Walter Carvalho. São Paulo: Vitrine Filmes, 2017. 1 DVD (100min.).

**REVOADA.** Direção: José Umberto. Cinematografia: Mush Emons. Salvador: J.U. Dias. 2014. 1 DVD (98min). Tela: 16:9.

**REZA a lenda.** Direção: Homero Olivetto. Cinematografia: Marcelo Corpanni. 2016. Barueri: Imagem Filmes. 2016. 1 DVD. (87min.). Tela: 2.35:1.

**ROMANCE.** Direção: Guel Arraes. Cinematografia: Adriano Goldman. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2008. 1 DVD. (105min).

**SERTÂNIA.** Direção: Geraldo Sarno. Cinematografia: Miguel Vassy. *Streaming*, 97min. Visionado on-line em 15 de Maio de 2021, em <https://sesc.digital/home> .

**UMA dose violenta de qualquer coisa.** Direção: Gustavo Galvão. Cinematografia: André Carvalheira. 2014. 1 DVD (96min). Tela: 16:9.

**UMA mulher vestida de sol.** Direção: Luís Fernando Carvalho. Cinematografia: Dib Lutfi. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1994. Telefilme. 52min.

**VAZANTE.** Direção: Daniela Thomaz. Cinematografia: Inti Briones. 2017. *Streaming* (116min.). Disponível em: [https://www.telecine.com.br/filme/Vazante\\_8085](https://www.telecine.com.br/filme/Vazante_8085)

**VIAJO porque preciso, volto porque te amo.** Direção: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Cinematografia: Heloísa Passos. 2009. *Streaming* (71 min.). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81380260>

**VIDAS secas.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Cinematografia: Luís Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Herbert Richers Produções Cinematográficas, 1963. 1 DVD (100 min.).

## ANEXO I- Entrevista com o diretor de fotografia Rui Poças

Rui Poças nasceu em Porto, estudou na Escola Superior de Teatro de Cinema, em Portugal, e no Curso Avançado de Cinema da *New York Film Academy*. Diretor de fotografia com ampla atuação internacional, carrega as siglas AIP – da Associação de Imagem Portuguesa, e ABC, da Associação Brasileira de Cinematografia. Realizou na América do Sul filmes como *Zama* (dir. Lucrecia Martel, 2017), *As boas maneiras* (dir. Juliana Rojas; Marco Dutra, 2017) e *Ferrugem* (dir. Aly Muritiba, 2018). Estreou no cinema brasileiro com *Deserto* (2016), filme a respeito do qual tratamos nessa entrevista. Um pequeno trecho da entrevista (+/- 2min30seg), gravada via chamada de áudio no *WhatsApp*, foi perdido por erro de arquivo corrompido. Essa perda refere-se à introdução da conversa, onde Rui Poças revelou que *Deserto* foi seu primeiro filme no Brasil e relatou que a maior dificuldade foi a queda da ideia inicial que se tinha de uma fotografia para a seca que foi por terra quando, no local escolhido para as gravações, choveu muito (o que era atípico naquele local e foi uma surpresa) e a paisagem mudou de um dia para o outro de seca para tudo verde [o sertão vestira-se de esperança, diria Raquel de Queirós].

Entrevista realizada em 11 de maio de 2020.

Rui Poças: Minha decisão na imagem foi essa. Foi levar as coisas pra outro lado. Não quis reforçar o lado que era uma história baseada numa coisa que era a seca, fiz desaparecer a ideia da seca, e daí foi dramatismo. E você esquece. Você admite naquela história e entende que é uma situação de seca e já não pensa mais no assunto. A fotografia não toca mais nesse assunto. E foi essa a minha decisão.

Ronald: *O filme passa uma sensação de abafado...*

Rui Poças: Exato! E de claustrofobia, também. Foi mais por esse caminho assim, de dar uma sensação desagradável ao espectador. Dá uma sensação de desabrigo, de desconforto, de precariedade também. Não ficar ali apoiado que é uma coisa que não tem água. Fugir desse lugar. Uma coisa que pode ser interessante é que, no caso, toda a equipe

era uma equipe brasileira. Eu era o único que não era brasileiro. E eu era uma pessoa que iria dar um olhar, assim, na fotografia. Mas eu era o único que conhecia pior o Sertão. Aquela região, do Sertão da Paraíba, pra mim era tudo novidade. Muitas vezes no cinema tem essa peculiaridade, que o fato de você ter um olhar estrangeiro, um olhar de fora, que não conhece bem, um olhar que é estrangeiro se apropria do que existe de um jeito um pouco diferente do que a gente conhece, do espaço. Talvez o filme também tenha um reflexo disso. De ter uma fotografia de uma pessoa que não está preocupada em retratar uma realidade existente. Como eu não conhecia, eu não me preocupei em tentar corresponder a fotografia ao Sertão da Paraíba que todo mundo conhece. Eu não estava nessa. Eu não tinha que corresponder a essa imagem que as pessoas têm. Não quis ficar nesse lugar nunca. Então, penso eu que também tem esse lado, que você conscientemente tenta não corresponder àquilo que as pessoas estão esperando que você faça. Isso facilitado pelo fato de ser um olhar estrangeiro.

*Ronald: Isso lembra o Ricardo Aronovich, fotógrafo de Os fuzis (1964), que, tomado pelo choque do lugar, foi levado a compor a imagem de modo que talvez outra pessoa não faria.*

Rui Poças: Exato. Isso sucede muitas vezes. Pra mim foi interessante esse conflito, que já me sucedeu em outras regiões, com outros filmes, em outros países. Eu trabalho muito fora, e muitas vezes tem isso... sou muito consciente disso. O que é interessante pra mim, sendo português também, tem outra coisa muito interessante, nessa relação com o Brasil, que é falar a mesma língua, portanto tem um entendimento muito fácil das circunstâncias, das pessoas, no diálogo... A comunicação é muito simples. A cultura também, que é uma cultura muito próxima e tenho um conhecimento razoável da cultura do Brasil... Por outro lado, uma coisa que não tenho é experiência de vivência desses lugares. É muito interessante, assim, esse choque que corresponde ao que você está me contando também, que é: você conhece a cultura, no mínimo, porém mais ainda do que um chinês ou um alemão, né? Conhece a cultura, conhece a língua, não tem problema de comunicação... Então, o choque, qual é? O choque é a geografia, são as condições do lugar. As condições meteorológicas... toda a situação do próprio lugar, que, imagino, um cineasta de Curitiba, de Santa Catarina, que vai filmar no Norte do país também vai ter esse choque. Isso também é outra coisa muito interessante, quando existe esse trânsito do olhar, que tem a ver com a geografia. Tem outra

coisa muito interessante que pode muitas vezes suceder é que quem chega no novo, vai se apropriar de uma parte – não de tudo, porque seria impossível, mas de uma parte em especial das características do lugar e vai realçar essas características, tal que você está indicando aí de *Os fuzis*. Isso acaba sendo de um jeito muito mais imediato para quem não é da região. Porque, o choque é tão grande que eu quero pegar nisso aqui! Isso é de uma intensidade tão chocante pra mim que eu vou utilizar isso, dramaticamente. Então, é interessante essa possibilidade, do encontro de culturas. Quando me convidaram pra fazer o filme eu estava longe de imaginar que o filme seria assim. Quando eu li o roteiro pela primeira vez, a cara, da imagem do filme, da fotografia, não era aquela como ficou. Era outra. Mas foi com o choque com a realidade, particularmente com essa história que eu estou lhe contando, dessa surpresa, de repente está tudo verde, que eu tinha bolado uma ideia para a fotografia e tive que desistir e fazer outra coisa, foi nesse choque que eu fiz aquele tipo de fotografia. Isso é muito interessante, porque é o lugar a determinar a imagem.

Ronald: *Dá a sensação de que o cenário, a paisagem, o mundo real também, ele nos diz: “Olha, eu posso te surpreender”, e aí a gente tem que resolver em comparação a essas surpresas que ele nos traz, não é?*

Rui Poças: Exato. Claro. Eu como fotógrafo aceito isso com muita facilidade. Aceito, e quero muito ficar sempre sensível àquilo que os lugares têm pra oferecer. Se o lugar te oferece uma coisa, você tem que tirar partido dela. Agora... ela tem que fazer sentido, senão não tem interesse. Desde que você saiba o que quer, a história que quer contar, quais são as linhas mestras, do jeito que você quer contar a história... Nesse caso, o Sertão tem muita coisa. Eu nunca pensei, por exemplo, em usar o céu tanto nesse filme. Estava longe disso. Longe, longe, longe... Essas imagens, para quem ver, são inesquecíveis, marcam muito o filme. Mas elas não estavam planeadas na partida. Esse efeito dramático que a presença do céu, que é um céu muito particular, que é o Céu do Sertão, também devo dizer, pra mim, que venho de outro continente, é outra surpresa, esse céu é uma coisa inacreditável. Marca a memória de toda a gente que eu conheço que vê o filme. Sempre falam desses céus. E é curioso pra mim, porque representa um material muito pequeno da rodagem. É muito interessante, isso aí. É o Sertão a impor-se, né? É o próprio Sertão a dizer: “não, não, filma aqui, filma a mim, assim, desse jeito”.

Ronald: *O céu amplia essa ideia de imensidão, né? E é quase esmagador de tão grande, de tão forte.*

Rui Poças: Exato. Eu tinha uma ideia... O filme se chama *Deserto*. Eu tinha uma ideia de que eu iria filmar uma vasta extensão de terreno, de terra a perder de vista até o horizonte, e sempre pensei em terra. Nunca pensei em céu. Mas o fato de eu não poder filmar a terra, porque estava tudo verde, eu tive que acabar filmando o céu. A amplitude do deserto, essa coisa de ser um lugar de uma extensão tremenda, passou a ser dada pelo céu, e não pela terra. Isso é incrível, porque foi o **território** me dizendo: “não, não! Eu quero que você me filme desse jeito!”. E eu nunca pensei nisso, né? Nunca pensei nisso. Eu filmei do jeito que pensei que era possível. Mas, de repente, isso marcou muito o filme. Marca muitíssimo o filme. É inacreditável.

Ronald: *Como é filmar em um ambiente tão rude, que tem uma rudez muito própria dele e como é que a gente faz pra lidar com uma poesia, qual é o aspecto de poesia que a gente consegue criar na imagem?*

Rui Poças: O deserto, ou qualquer outro lugar do mundo, quando você vai filmar personagens, mas poderia ser um filme sem personagens, quando você vai filmar personagens no contexto de uma história, no que diz respeito à fotografia, você quer ajudar, a fotografia ajuda a fazer várias coisas: uma é entender o contexto da situação que você está assistindo. Outra é entender melhor os personagens, dar mais informação sobre aqueles personagens, e, portanto, como é que eles lidam com esse contexto em que estão inseridos. Nesse jogo, apontando, por exemplo, só essas duas coisas, a paisagem, você pode usar a paisagem tal como ela existe, criando situações de, por exemplo, conflito, perigo, isso é importante. Tudo que seja um conflito que você produza na imagem... uma coisa mais simples são os elementos, por exemplo, muitas vezes, pra você dar o frio, pra você mostrar que os personagens têm frio, você coloca fogo na imagem. Você veicula essa ideia de que existe calor, em um ponto da imagem, e que existe frio em outro ponto da imagem. Nessas imagens, você passa muitas ideias que não têm a ver com o texto. Por exemplo, na questão dos elementos. Na questão da paisagem você pode fazer a mesma coisa. Usar a aridez, você

pode usar uma pedra que é rugosa, que é impossível, que você senta e fica esfolado... você pode fazer um monte de coisas. No *Deserto*, por exemplo, nós fizemos um enterro num lugar onde não dá pra enterrar. Porque é pedra, o chão. Então, você tem aí uma coisa, que você não diz nada na imagem, você põe os personagens a fazer um enterro e, em vez de fazer uma cova, fazer um enterro de verdade... mesmo subconscientemente você interpreta isso como “esses personagens estão tão mal que não conseguem nem enterrar conseguem”, né?! “O território, a terra, no sentido de território, esse lugar onde eles vivem é tão ruim que nem pra enterrar morto serve”. Esse é um jeito de utilizar a paisagem. Uma característica que a paisagem tem para oferecer. Pra você introduzir isso numa história não precisa de palavras. E no filme nós tentamos fazer isso. Houve uma sugestão que eu dei, por exemplo. Um deserto, como o deserto do Saara, você tanto consegue passar ali sensação de calor como de frio. Tudo que sejam coisas que colocam o personagem numa situação de desconforto acrescentam sempre mais informações àquilo que nós estamos vendo, até pelo jeito que os personagens respondem à dificuldade. Se aceitam, ou vão abaixo, não aceitam.

Ronald: *Sobre as questões técnicas...*

Rui Poças: A equipe era pequena. Era um B.O., de baixo orçamento. Nós estávamos todos ficando no mesmo lugar, que era na cidade de Patos, e era uma equipe muito concentrada no que estava fazendo. Embora não fosse uma equipe muito grande, era uma equipe muito concentrada e muito empenhada no filme. E nós ficamos praticamente o tempo todo no mesmo lugar. Isso facilitou também algumas decisões... Se havia alguma coisa que não rolava, pela chuva, por exemplo, “não podemos fazer essa de exterior, então vamos passar pro interior e filmamos o interior hoje, que está chovendo”. Era possível tomar essas decisões muito em cima da hora. Então, tinha essa possibilidade, essa leveza, até. Isso permitiu resolver fácil a dificuldade que nós tivemos com a meteorologia. Quanto ao lado técnico, nós filmamos com ARRI Alexa, e usamos as *Cooke* como lentes. Usamos as *Cooke S4*. Do ponto de vista técnico não há nada que pudesse destacar. O tipo de imagem que eu estava fazendo... quando estava filmando eu estava vendo uma imagem muito parecida com

a imagem final, porque nós tínhamos uma pessoa que fazia DIT<sup>24</sup>. Ele fazia uma correção de cor que eu visitava no final do dia e, por exemplo, dizia, “ah, está ótimo, mas amanhã eu faço um pouco mais assim, um pouco mais assado, e íamos refinando assim”. De modo que, quando, no momento de filmar (não era um LUT<sup>25</sup>, como hoje em dia), eu não via assim, eu via de outro jeito. Mas já tinha a experiência de todo final do dia ir vendo se o caminho que eu estava fazendo na fotografia daria o resultado que eu gostaria. Foi um jeito de trabalhar, antes de aparecer o LUT, mas que era parecido, no final. Eu não via, no momento, a imagem já com aquele *look*. Então, quando fizemos a correção de cores, mais tarde, em São Paulo, o filme já tinha uma cara. Depois foi tudo melhorado. Então, foi ótimo porque naquela circunstância nós não tínhamos muita possibilidade de estar muito tempo na pós-produção fazendo o *grading*, o *color grading*, mas o filme estava muito avançado nisso. Já tinha uma cara. Então foi só ir mais fundo naquilo que já existia. Não foi andar a procura de nada. Já tinha. Foi uma belíssima experiência. Foi pra mim um bom começo, da minha experiência no Brasil.

---

<sup>24</sup> Digital Imaging Technician (DIT) consiste em um recurso valioso para a direção de fotografia no *set*, agregando a atuação de um outro profissional – *DIT operator* – que, ainda durante as filmagens, verifica as possibilidades da pós-produção e controle da imagem digital, de modo que seja possível, ainda no momento de gravação, ter uma prévia do *look* ou do *picture profile* que poderá ser criado para a imagem, de acordo com as intenções propostas para cada plano, cena, sequência e obra.

<sup>25</sup> *Lookup table* (LUT) é um arquivo que se sobrepõe à imagem captada pela câmera de cinema – normalmente através de um perfil de imagem *flat* ou de curva que privilegie a latitude da exposição, os nuances entre o claro e o escuro e a preservação de detalhes na imagem. Essas imagens ‘neutras’ necessariamente precisarão passar por um processo de pós-produção que possibilite a criação do visual mais adequado para o filme. O LUT, no set, é um arquivo que pode ser instalado em algumas câmeras para possibilitar à equipe uma prévia de como a imagem pode ficar após algum tratamento, indicando os caminhos que podem ser tomados pela narrativa visual ainda enquanto ela está sendo capturada.

## ANEXO II- Entrevista com o diretor de fotografia Azul Serra

Azul Serra é um diretor de fotografia brasileiro, sócio efetivo da Associação Brasileira de Cinematografia – ABC. Cinematografou filmes como *Por Trás do Céu* (dir. Caio Soh, 2016), *O Nome da Morte* (dir. Henrique Goldman, 2017), *Macabro* (dir. Marcos Prado, 2019) e *Turma da Mônica – Laços* (dir. Daniel Rezende, 2019), além de diversas produções para TV e Streaming. No momento de finalização dessa tese, em 2022, inclusive, Azul Serra filmava no Sertão do Nordeste a série *Cangaço Novo* – produção da Amazon Prime Video (dir. Aly Muritiba e Fábio Mendonça). Nessa entrevista, realizada através de chamada de áudio via WhatsApp, pedimos que falasse livremente sobre seu processo de criação em *Por Trás do Céu*, filme de Sertão que traz grande carga poética em suas imagens. O texto a seguir é uma transcrição dessa conversa.

Entrevista realizada em 24 de junho de 2020.

Azul Serra: A gente filmou *Por Trás do Céu* em 2016 e, naquele momento, o Caio Soh, o diretor, falou uma frase no início do processo que norteou muito a ideia de como a gente iria trabalhar a fotografia como um todo, especialmente do Sertão, como se olha. Ele falou o seguinte: “todo mundo tende a olhar para o chão do Sertão. A gente quer olhar para o céu do Sertão”. Como o filme é uma metáfora sobre as buscas do que está além do que a gente pode ver *Por Trás do Céu*, do que tem por trás do céu, era muito importante que a gente criasse uma atmosfera onírica, nesse olhar. Então, a gente fez alguns testes, mas... foi começando a caminhar para um tipo de visual onde o céu seria o único elemento da imagem inteira, da história, que tivesse cor e o resto fosse preto e branco. Isso foi uma decisão muito forte, porque, não só em termos estéticos, mas, em termos técnicos, isso não é tão simples assim de ser feito. Então a gente foi atrás... fizemos testes, e a gente decidiu que não seria exatamente assim, mas teria essa força. A força do céu, predominantemente, onde existe a vida, onde a tensão do imaginário da nossa personagem, da Aparecida, estaria. Então, quando você olhasse para o céu, você veria ali uma efervescência da motivação interna do personagem. E a terra, que é esse lugar onde eles ficaram presos, parados, tendo que viver uma vida difícil, amarrada, esse lugar seria um lugar estático mesmo, não tão fértil. Então,

esse é um ponto muito importante. Inevitavelmente, a gente se deu conta de que a terra, nosso Sertão, é muito imponente. Ela se coloca quase soberanamente, em relação a qualquer outro tipo de elemento que você traga. Mesmo que você traga uma caravana de circo, quando você coloca essa caravana no Sertão, o Sertão chama mais atenção do que a própria caravana. O Sertão tem essa força.

A gente teve um trabalho muito peculiar na nossa história, que a gente filmou ali no Lajedo de Pai Mateus... ele tem um microclima, que não sei nem falar, mas, geologicamente, é diferente. Um espaço muito rochoso, enorme, que tem pedras quase que inexplicavelmente colocadas de formas muito lindas. Então, a gente teve um Sertão, que foi a nossa base, esse lugar. Um lugar que não era nem um Sertão. Era quase que uma crosta de outro planeta. E tinha uma coisa muito interessante desse paredão, dessa rocha, que ela era inclinada. Tinha sempre uma inclinação. Então a gente nunca conseguia ter uma referência real de qual era o nível da câmera. A gente caminhava com a câmera, os atores estavam em desnível, a câmera estava em desnível, e o horizonte que a gente normalmente enquadrava tinha um desnível também. Isso foi muito interessante, que trouxe para a história também um lugar meio fora, onde as coisas não estão exatamente encaixadas. A gente teve essa característica.

Lembrando agora da imagem, claro, era um B.O. [baixo orçamento], eu lembro que a gente acordava às quatro da manhã, filmava até as dez, parava, por causa do calor, e voltava às duas da tarde. Das duas até as cinco, seis. Era muito puxado. Eu lembro que uma das características maiores da nossa filmagem era que toda hora o céu estava mudando. Toda hora você olhava tinha nuvem, você olhava não tinha mais... Você olhava tinha uma nuvem enorme, você olhava não tinha mais... Era muito vivo, o céu. Isso muda tudo. A luz, a continuidade, a maneira como você está pensando a própria densidade da cena, o que você vai querer. No fundo, o que acontecia mesmo era que quem ditava o *look* do filme era o céu. A gente só tentava não atrapalhar, tentando ficar aberto às possibilidades, até porque a gente não tinha outra opção. Não era o tipo de produção que a gente podia dizer “olha, agora fechou, vamos mudar o plano de filmagem”. A gente tinha que fazer do jeito que estava. Mas a gente teve muita sorte, a gente foi muito abençoado. Foram muitos momentos muito bonitos. Acho que está lá. Tem essa força.

Eu acho que estamos passando por uma revisão dos nossos olhares. Isso está muito atual. De certa maneira, o *Por Trás do Céu*, é um filme que ousa trazer um olhar diferente

sobre o Sertão. O Caio, que é o diretor, se colocou desde o começo a favor dessa mudança, que pudéssemos olhar para o Sertão de um jeito que a gente nunca olhou. Quando você coloca o céu com cor e o Sertão em preto e branco, você causa um estranhamento. Você gera uma discussão. Gera um olhar. Por quê? A gente está querendo diminuir a força imagética do chão, da seca, olhando para o céu? Será que isso não é muito utópico, ingênuo? Será que isso não está dentro das premissas, das discussões sobre a estética da fome? Eu acho que os estereótipos se formam quando não há movimento. Então, uma coisa vira aquela imagem porque não existem mais outras formas de poder representá-la. Então, o movimento para. A gente quis provocar esse movimento em nós mesmo. O Sertão, assim como a floresta, a costa, os lugares, as pessoas, as etnias, podem ser representados de infinitas maneiras. Não precisam estar atrelados à apenas um olhar sociopolítico. Você pode ser fantasioso, realista, ultra naturalista, épico, por que não? Esse risco que a gente tomou foi muito rico, nesse sentido, porque foi um olhar diferente, que a gente resolveu ter, dentro das nossas próprias consolidações. A gente teve que revisitá-las e reeducá-las.



### **ANEXO III – Entrevista com o diretor de fotografia Petrus Cariry**

Petrus Cariry é um diretor, produtor e diretor de fotografia brasileiro, natural de Fortaleza, Ceará (1977). Filho do cineasta Rosemberg Cariry, também dedica grande parte de sua produção ao Cinema de Sertão: nesse gênero, dirigiu os longas-metragens *O Grão* (2007) – com cinematografia de Ivo Lopes Araújo – e *Mãe e filha* (2011), no qual também realizou a cinematografia. Cinematografou também *Os Pobres Diabos* (2014), filme dirigido por Rosemberg Cariry. Nessa entrevista, realizada via chamada de áudio por WhatsApp, pedimos que falasse livremente sobre sua atividade na direção de fotografia de *Mãe e filha* e *Os Pobres Diabos*, filmes da última década que integram o corpus dessa pesquisa.

Entrevista realizada em 15 de abril de 2021.

Petrus Cariry: O *Mãe e filha*, a primeira ideia que eu tive de fotografia para o filme era uma coisa muito relacionada à pintura. Era uma época em que eu estava estudando muito pintura e estava com uma fixação nos grandes pintores. Queria de alguma forma trazer essa imagem do Sertão focado mais nos grandes pintores. Uma coisa que me chamou a atenção na época é que eu sabia que eu iria filmar numa época que não é muito comum, numa época de inverno, que não é normalmente tratada nos filmes. Então ia ser uma fotografia com muito verde, que contrastasse um pouco com a situação da mãe e da filha, uma situação ali de totalmente abandonado, de miséria, mas que tinha esse verde abundante. E também fazia um contraponto interessante com a questão da situação que o filme trata: *Mãe e filha* é a segunda parte da chamada trilogia da morte, que fala dessa questão da morte de forma bem central e o verde tinha essa coisa da natureza, que tomava conta daquela cidade morta. As pessoas foram embora, ficou abandonada, e de alguma forma quem toma conta da cidade é a natureza, que está muito viva e invade os espaços. São duas questões pra lidar assim, plasticamente: esse verde, dessa natureza que explodia de alguma forma, e essa questão da morte, que é muito representada também no contraste do filme, nas sombras, é um filme que trabalha muito com sombras, com luz de velas, luz e sombra. Tanto que toda a sequência inicial do filme é basicamente isso: começa com o entardecer, o sol se põe, as sombras surgem, tem uma manifestação ali da natureza muito forte, que ela chega no meio de um prenúncio de chuva, com nuvens muito carregadas, e ela entra no meio das sombras. Ela

entra na casa e já está tudo escuro, iluminado apenas pelas velas. A questão da fotografia do filme nesses primeiros dez, quinze minutos define um pouco o que vai ser. É um filme de poucos recursos, que eu tinha pouco tempo pra experimentar, mas, como eu já tinha feito uma experiência anterior – um curta-metragem, um filme chamado *O Som do Tempo*, feito com uma câmera digital dessas portáteis – eu tinha feito uma espécie de pré-produção desse *Mãe e filha*. E foi ótimo, foi ótimo também porque a falta de tempo me fez buscar situações rápidas e eficientes de iluminação. Não deixam de ser arriscadas algumas coisas, como – pra época – filmar noturnas apenas com luz de velas e alguns isopores rebatendo luz, esse tipo de coisa, o que acabou ditando um pouco a estética do filme. A falta de recurso gerou uma espécie de estética: já que não tinha tempo pra iluminar da forma que eu queria – que também seria com luz de velas, mas um pouco mais rebuscado, talvez – e a falta de recurso, e a pressa... eu tinha exatamente 17 dias pra filmar. Isso acabou gerando essa outra fotografia, que é mais arriscada.

*Mãe e filha* foi feito com uma Canon 7D, uma das primeiras câmeras digitais dessas que saíram e que dava pra gravar assim, de uma forma mais barata e com lentes fotográficas. Eu tinha essas duas opções: tinha a 5D e a 7D, e nos testes, tinha acabado de lançar essa câmera, eu notei que eu tinha uma latitude maior com a 7D e achava também que o sensor *full frame* não funcionava pra esse filme. Acabei filmando com a 7D, um sensor super 35. Mas, óbvio, muitas coisas arriscadas por questões técnicas. Você filmar com a 7D, apenas com luz de velas, complica um pouco por causa da compressão... o *codec* é muito comprimido: 8 bits, só. Mas, funcionou.

A correção de cor foi feita no *DaVinci*,<sup>26</sup> depois que o *DaVinci* começou a ficar mais popular. A correção foi uma coisa simples, muito sutil, foi mais uma correção do que um *color grading*.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Software de correção de cor, *colorgrading*, edição multipista de som e imagem chamado *BlackMagic DaVinci Resolve*.

<sup>27</sup> A correção de cor no cinema digital se assemelha ao processo de marcação de luz que se fazia nos filmes em película. Consiste em equilibrar o contraste, luminosidade, matiz (adicionando verde para diminuir um excesso de magenta, por exemplo) e saturação das cores, equalizando tecnicamente o visual do filme como um todo e solucionando eventuais problemas de subexposição, superexposição, ausência de contraste, inconsistência de cores e ausência de nitidez. O *colorgrading*, por sua vez, inclui os mesmos processos da correção de cor, porém visa mais a construção de um *look*, a criação de um projeto visual de pós-produção que aja de modo mais proeminente – face à sutileza da marcação de luz, citada por Petrus Cariry, visando a criação de imagens mais naturalistas e menos manipuladas.

O digital que se tinha naquela época, de 2000 a 2010, tinha um digital muito bom, mas que era totalmente inacessível para as produções independentes. [...] quando se teve essa chance de filmar com um sensor maior, um *codec* um pouco melhor foi justamente quando surgiu essa geração de câmeras, 5D e 7D, que, longe de ser o ideal, possibilitou fazer uma coisa que fosse mais próxima. Esse filme nasceu muito dessa virada do cinema digital, que foi o que possibilitou fazer o filme. Eu montei o filme em um notebook, depois fui pra uma ilha maior afinar o corte com o Firmino Holanda, que é o outro montador. É um filme feito assim, fruto dessa tecnologia. A gente fez o *transfer* pra 35mm, direto no positivo, tipo um *chromo*, que era fantástica a resolução. As pessoas me perguntavam como foi feito o filme, se foi feito em 35, super 16 ampliado. De alguma forma, as coisas se confundiram e isso é ótimo, fantástico.

*Pobres Diabos* foi a mesma coisa em questão de recursos. Um filme feito com poucos recursos. Eu tinha luz, mas não tinha 1/3 do que eu queria. O filme foi filmado em um mês e pouco. Todas as diárias do filme eram um pouco estouradas de tempo, por conta da quantidade de coisas que tinha pra fazer. Mas foi um filme muito bom. A gente filmou com uma [câmera] *Red One*, que filmava em RAW, já com uma latitude bem melhor que a Canon, com lentes *PL Zeiss* e foi um filme que a gente optou por filmar em *scope*,<sup>28</sup> pra aproveitar a paisagem. O filme é feito todo em um descampado e tinha uma luz maravilhosa. Seis horas da tarde era linda a luz. Ficava tudo dourado, tudo bonito. A gente optou por fazer esse recorte, do circo muito colorido cortando esse dourado. De alguma forma é um filme leve. Mas foi muito corrido, com poucos recursos, e tivemos que improvisar bastante. O cinema que a gente faz aqui no Nordeste, pelo menos o que eu fiz, sempre a gente tem que ser bem criativo na hora de filmar por conta dos recursos, que não dá pra conseguir exatamente o que queria. Às vezes, na falta do recurso, você tem que iluminar de outra forma, tem que procurar outra solução, mudar a decupagem, ser mais criativo. Tinha uma cena de

---

<sup>28</sup> Aspecto de tela larga, que valoriza a horizontalidade da imagem. Tem suas origens no *cinemascope* e no *techniscope*, muito utilizados em filmes de faroeste. Sua taxa de proporção abarca, basicamente, o 2.35:1; 0 2:39:1 e o 2:40:1. Também é a proporção de tela comumente utilizada no cinema filmado com lentes anamórficas – que comprimem a imagem para que uma maior área possa ser registrada no mesmo espaço da película super35 – sendo descomprimida através de um projetor especial no momento da exibição, ou, se em formato digital, finalizado no formato de tela mais adequado para a exibição. Alguns dos filmes de Sertão que também utilizam proporção semelhante: *Central do Brasil* (1998); *Por trás do céu* (2017) e *Abril despedaçado* (2001).

incêndio complicadíssima, a gente tinha uma câmera só. A gente tinha oito minutos pra fazer todas as coberturas desse incêndio. A base foi filmada nesse tempo, só o tempo de pegar fogo. Tudo filmado somente com a luz do fogo, e às vezes tendo um (refletor) HMI com correção, dando um reforço. Durante as diurnas também: como a gente estava numa época de muito sol lá, era muito espelho e rebatedor.

A ventania a gente fez com dois ventiladores gigantescos, que às vezes ficavam até próximos da câmera, e a gente fez até uma cabana pra proteger a filmadora e a equipe de câmera. Teve também uma sequência próxima ao ônibus que ele jogou tanta poeira que ficou um *haze* na imagem. O filme é todo feito, basicamente, em tripé. Houve uma discussão entre mim e meu pai [Rosemberg Cariry, o diretor do filme], se nesses momentos a câmera poderia ir pra mão, mas optamos por mantê-la no tripé. Quando eu posso optar, deixo sempre a câmera no tripé. Gosto dos enquadramentos rígidos. A gente quis usar o *scope* pra usar toda a extensão do cenário, mas com muita atenção nas bordas. Muitas coisas acontecem nas extremidades, o que não é muito usual no *scope*. Ao mesmo tempo, a gente não queria muito teto. A gente fez os testes com a tela plana e, quando batemos o olho, o *scope* foi certo, o 2.39:1.

Sobre as cores, tinha essa coisa de contraste do circo. Tinha umas coisas na correção que optei até por encher a mão, do céu azul, a lona vermelha... combinava com a história. A história de uma trupe que está numa situação limite, mas que tem uma alegria ali. Seria muito fácil fazer um *look* dessaturado, 'ah, tá todo mundo fodido, vamos fazer tudo dessaturado', mas a gente optou por fazer o inverso: deixar as cores bem carregadas.

## ANEXO IV - Entrevista com o diretor de fotografia Marcelo Corpanni

Nascido na cidade de São Paulo - SP, o diretor de fotografia Marcelo Corpanni é sócio efetivo da Associação Brasileira de Cinematografia – ABC. Com o filme *Tainá, uma Aventura na Amazônia* (dir. Tânia Lamarca e Sérgio Bloc, 2000) recebeu o prêmio de melhor fotografia no *V Brazilian Film Festival of Miami*. Atuou em centenas de filmes publicitários e diversos vídeo clipes, além de dirigir a fotografia, entre outros filmes, dos longas-metragens *Quanto Vale ou é Por Quilo* (dir. Sérgio Biachi, 2005) e *Bruna Surfistinha* (dir. Marcelo Baldini, 2010). A conversa a seguir foi realizada via e-mail, em 14 de abril de 2020, acerca do seu trabalho na cinematografia do filme *Reza a Lenda* (dir. Homero Olivetto, 2016).

Ronald: *Quais os equipamentos utilizados na captação do filme (lentes, câmeras, drones ou helicópteros, movimento, iluminação, etc.) e quais os motivos dessas escolhas? (estética, praticidade, custo...).*

Marcelo Corpanni: O filme é todo filmado em digital com a *Arri AMIRA*, que era a câmera A, e com a *ALEXA Plus*, que era a câmera B. Eu usei um jogo de lentes *Cooke S4*, de 14 a 135mm, um jogo de lentes *Cooke mini* para as cenas de ação com a *Black Magic Pocket* e também tive um jogo *Zeiss Standard Super 16mm* para usar na *Black Magic*, quando eu usei um *gimbal*. E teve algumas cenas de ação com motocicleta que usei o *gimbal*, que eu mesmo operei. Usei a *Black Magic Pocket* com lentes *Super 16 Zeiss Standard 2.1*, tinha uma zoom 45-250mm *ARRI* e uma 15-40mm. A segunda câmera, a câmera B, ficou de *steadycam* o tempo todo e foi feita pelo Gu Ramalho<sup>29</sup>. O filme vem no formato 2,35:1 – eu enquadrei no centro, e em pós colocamos as tarjas 2,35:1.

Tinha uma unidade de fotografia aérea separada, *Drone*, que ficou por conta do Will Etchebehere e do Alexandre Ermel, que fizeram uma semana de unidade aérea. Eu escolhi a *Arri Amira* por questões de agilidade, pelo caráter documental que ela tem, filtros

---

<sup>29</sup> Apesar de ambos servirem à função de possibilitar imagens estáveis, o *gimbal* é um equipamento eletrônico e mais portátil, enquanto o *steadycam* atua de forma mais mecânica e, normalmente, possibilita também o uso de câmeras e acessórios mais pesados.

internos, leveza. Infelizmente a camera B era uma *Alexa Plus*, mais pesada e sem filtros internos, demorava um pouco mais pra ser preparada.

A câmera A às vezes ia embora comigo para eu fazer cenas de pôr do sol durante o meu retorno para o hotel. A *AMIRA* ia configurada com uma zoom 15-40mm e eu tinha uma *Optimo Angenieux 28-76mm*. Essa lente ficava comigo todo dia no fim da tarde. Então eu ia embora com a *AMIRA* para fazer cenas de pôr do sol e ela voltava comigo de manhã para fazer cenas de amanhecer. A gente tinha um carro com teto solar. Então, o Homero, diretor do filme, dirigia o carro e eu ia sempre no teto solar captando cenas documentais para colocar no filme.

A segunda unidade fotográfica de *timelapse* foi operada pelo Julio Brunet, que é um especialista em *timelapse*. Ele é muito talentoso e foi convidado para fazer parte da minha equipe de fotografia. Ele ficou duas semanas e meia fazendo captação de cenas em *timelapse*: nascer e pôr do sol, algumas cenas com atores, cenas com movimentos de câmera. Ele e sua equipe fizeram um belíssimo trabalho, foi feito tudo por foto, com uma câmera 5D, na máxima resolução, e com resolução real, então realmente tem uma qualidade muito boa. A ideia era essa, captar com qualidade superior para ter uma imersão do espectador, com imagens impressionantes mesmo. Esse filme é uma viagem cinematográfica, que não é muito feito no Brasil. A gente quis ter menos diálogo, menos texto, a gente quis mesmo criar um universo sertanejo diferente, pop, popular, esteticamente popular, que fosse impressionante visualmente. E acho que a gente conseguiu.

Ronald: *Poderia falar sobre o processo de filmagem nas locações? Como foi filmar no Sertão? Dificuldades, desafios, cenas noturnas, excesso ou falta de luz, filmagens nas estradas...*

Marcelo Corpanni: Para as cenas diurnas, por questões de calor e vento forte não pude usar rebatedores ou *butterfly*. Era muito difícil se locomover com aquele calor. O desafio maior mesmo era o calor, você fica muito afetado e o rendimento cai um pouco. Nas noturnas foi um pouco mais fácil com a ausência do calor. Tivemos a sorte de poder fechar uma estrada inteira, pois havia pouco movimento naquela região. Para as noturnas consegui usar um refletor *HMI Arri M90* em um guindaste que conseguia abranger uma área muito grande da estrada e ao redor. Para os atores e fogueiras usei um balão chinês de 1.200 W

com *dimmer*, com gelatina  $\frac{1}{4}$  de CTB. Tinha também *Kino Fols* de 0,60 e 1,20m; um balão chinês de 4.000 W. Para as noturnas eu usava 3.200 K. Para as diurnas 5.600 K. As locações eram inóspitas com cobras e espinhos grandes que furavam nossas botas.

*Ronald: Fale sobre a relação entre a direção de fotografia e a pós-produção nesse filme.*

Marcelho Corpanni: Foi chamada a empresa Lilith para fazer toda a logagem.<sup>30</sup> O *logger* era da empresa deles e fez parte da minha equipe. Eu não criei um *look*. Eu não quis criar um *look* que fosse inserido num cartão digital e que depois fosse colocado. Não tinha essa intenção. Eu quis captar a natureza da luz sertaneja e usei ISO bem alto (1600 ISO) nas câmeras *ALEXA Plus*, *AMIRA* e *Black Magic* para ter mais latitude. Eu expus pra alta luz porque não tinha condição nenhuma de usar rebatedores espelhos, não tinha tempo para isso. Então eu fui ousado no quesito não rebater. Só que a câmera é realmente muito capacitada para captar muita latitude, usando essa técnica de ISO a 1600 eu tinha mais latitude durante o dia. As noturnas eu fiz com ISO 800.

Às 8h da manhã eu batia o cinza das câmeras, com seus filtros já na frente das lentes, e às 13h eu batia novamente o cinza e mais ou menos às 16h eu batia de novo. Então, o filme todo é naturalista. O *look* do filme é naturalista, quando eu captei eu queria sentir o que a natureza me dava para que em pós-produção eu pudesse escolher onde eu queria mais quente, mais frio. Eu igualava as câmeras com a temperatura de cor que o cinza dava.

A correção de cor foi feita na *Dotcine*, dando a cara final do filme. A princípio foi pensado numa correção de cor mais suja, mas nos encantamos com a beleza das paisagens e optamos por uma correção de cor mais naturalista.

*Ronald: Agora, de modo mais geral, como você percebe as mudanças no modo de fazer cinema ao longo dos anos (equipes, equipamentos, tecnologias, estética) e como elas refletem no exercício e nas funções da direção de fotografia?*

---

<sup>30</sup> A logagem referida por Corpanni é a atividade de responsabilidade do *logger*, profissional incumbido por gerenciar o armazenamento dos arquivos durante as filmagens, garantindo a segurança desses dados, de suas cópias e *backups*, além de organizá-los da forma mais adequada para cada projeto.

Marcelo Corpanni: A grande diferença da época em que se filmava em negativo é a agilidade com que você vê o material e a monitoração no set, mais pessoas conseguem enxergar o que está acontecendo. Ficou mais democrático e isso é bom. A questão do uso de ISO mais altas ajuda em filmagens noturnas, em certos casos se diminuindo o parque de luz. Os novos equipamentos como *gimbals*, ajudaram bastante na criação e facilitação de cenas em planos sequência. E claro, a correção de cor é realmente uma ferramenta excepcional para a criatividade do diretor de fotografia.

## ANEXO V – Entrevista com Antônio Luiz Mendes

Natural do Rio de Janeiro, Antônio Luiz Mendes (1946 – 2020) foi um importante diretor de fotografia no Cinema de Sertão: entre os filmes do gênero, cinematografou *O Sertão das Memórias* (dir. José Araújo, 1994), *Lamarca* (dir. Sérgio Rezende, 1994), *Guerra de Canudos* (dir. Sérgio Rezende, 1997) e *Lua Cambará – Nas Escadarias do Palácio* (dir. Rosemberg Cariry, 2003). Nós nos conhecemos pessoalmente em 2011, quando participei da oficina de direção de fotografia por ele ministrada durante a II Mostra Universitária Salobrinho de Audiovisual, nas instalações do curso de Rádio e TV da Universidade Estadual de Santa Cruz (Ilhéus, BA). Em 2015, quando realizei pesquisa de mestrado sobre *As Luzes e as Sombras no Sertão do Cinema*, Antônio Luiz gentilmente se dispôs a falar sobre sua experiência no Cinema de Sertão. No dia 1º de janeiro de 2021, o diretor de fotografia faleceu em decorrência do COVID-19, e partiu, sem dúvida, deixando um grande legado para o Cinema Brasileiro. A entrevista a seguir foi realizada através de e-mail, em 3 de maio de 2015 e, além de ser utilizada na dissertação, naquela ocasião, também foi de utilizada nessa tese de doutorado, dada a pertinência do tema, ele não poderia faltar nesse conjunto de depoimentos desses diretores de fotografia do cinema brasileiro atuando no Cinema de Sertão.

Ronald: *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?*

Antônio Luiz Mendes: 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 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 à ilusão ou, para ser mais delicado, à expressão poético-cinematográfica convencional disso.

Vale observar que vêm 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!

Ronald: *Fiz um levantamento de filmes sertanejos lançados entre 1996 e 2013 e notei que, além de Guerra de Canudos, você fotografou Lua Cambará - nas escadarias do palácio e O sertão das memórias. Há mais algum que gostaria de citar? Poderia falar sobre sua atividade nesses filmes?*

Antônio Luiz Mendes: Bom, dos longas-metragens que fotografei, são esses os que eu tenho, ambientados no sertão. 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 [Ceará]. Em curtas-metragens, cito *Querença*, dirigido por Iziane Mascarenhas, totalmente gravado no sertão de Quixeramobim [Ceará] 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* (1994), do José Araújo, rodado em Miraíma [Ceará], 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 latinoamericano 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!!!

Ronald: *Fale um pouco sobre a luz no sertão, de modo geral, e sobre como é fotografar (física, psicológica, técnica e esteticamente) narrativas que envolvam esse tipo de cenário.*

Antônio Luiz Mendes: 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 quando seca, em que a galharia, os “garranchos”, criam molduras às açodes nos tabuleiros de pedra, ou quando, após as chuvas, da noite para o dia, o verde chega com força, os mandacarus e xiquexiques 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.

## ANEXO VI – Sinopses dos filmes do *corpus*

***À beira do caminho.*** 2012. Direção: Breno Silveira. Cinematografia: Lula Carvalho.

Para fugir dos traumas do passado, o caminhoneiro João (João Miguel) resolve deixar sua cidade natal para trás e cruzar o país. Ele dirige Brasil afora, sempre solitário, até que numa de suas viagens descobre que o menino Duda (Vinicius Nascimento) se escondeu em seu caminhão. Duda é órfão de mãe e está à procura do pai, que fugiu para São Paulo antes mesmo dele nascer. A contragosto, João aceita levá-lo até a cidade mais próxima. Entretanto, durante a viagem nascem elos entre os dois, que faz com que João tenha coragem para enfrentar seu passado.

[Adoro Cinema. <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-206129/>]

***Acqua movie.*** 2020 Direção: Paulo Caldas. Cinematografia: Gustavo Hadba.

Cícero (Antonio Haddad Aguerre), de apenas 12 anos, encontra o pai morto no banheiro após um ataque cardíaco. Seu desejo é sair de São Paulo e ir até o sertão para jogar as cinzas no Rio São Francisco. Para isso, ele embarca numa viagem junto à sua mãe, Duda (Alessandra Negrini), uma documentarista. Unidos pela triste situação, ambos encontram uma nova oportunidade para estreitar os laços familiares.

[Telecine. *Streaming.* [www.telecine.com.br/filme/Acqua\\_Movie\\_26995](http://www.telecine.com.br/filme/Acqua_Movie_26995)]

***A história da eternidade.*** 2014. Direção: Camilo Cavalcante. Cinematografia: Beto Martins.

Em um pequeno vilarejo no Sertão, três histórias de amor e desejo revolucionam a paisagem afetiva de seus moradores. Personagens de um mundo romanesco, no qual suas concepções da vida estão limitadas de um lado, pelos instintos humanos, do outro, por um destino cego e fatalista.

[Cinematoteca Pernambucana. <http://cinematotecapernambucana.com.br/filme/?id=2905> ]

***A luneta do tempo.*** 2014. Direção: Alceu Valença. Cinematografia: Luís Abramo.

No sertão pernambucano, três gerações são atormentadas pelas brigas irreconciliáveis de dois irmãos. Encontros, desencontros, traições, mortes, amor e um Rei do Cangaço que encontra a luneta do tempo e consegue ver passado, presente e futuro.

[Filme Filme. *Streaming.* <https://www.filmefilme.com.br/movies/a-luneta-do-tempo>]

***A hora e a vez de Augusto Matraga.*** 2015. Direção: Vinícius Coimbra. Cinematografia: Lula Carvalho.

O filme conta a história de Augusto Matraga (João Miguel), fazendeiro falido e violento que vive acima da lei no sertão de Minas Gerais. Em dificuldades, ele cai numa emboscada que

quase o leva à morte. Renascido, Matraga volta-se para a fé e o trabalho árduo em busca de redenção. Anos depois, chega na vila o rei do sertão, Joãozinho Bem-Bem (José Wilker), e seu bando de jagunços. Esta nova amizade atravessará seu destino. Dentro de Matraga, o santo e o guerreiro vão duelar até que chegue sua hora e sua vez.

[Guia da Semana. <https://www.guiadasemana.com.br/cinema/sinopse/a-hora-e-a-vez-de-agosto-matraga>]

**Bacurau.** 2019. Direção: Juliano Dornelles, Kleber Mendonça Filho. Cinematografia: Pedro Sotero.

No sertão brasileiro, a comunidade de Bacurau acaba de perder dona Carmelita, uma moradora respeitada por todos. Na cidade para o velório, Teresa (Bárbara Colen) encontra Domingas (Sônia Braga), Acácio (Thomas Aquino) e outros moradores de quem é próxima. Logo, estranhos episódios começam a acontecer e o povoado desaparece dos mapas online. O fora da lei Lunga (Silvero Pereira) então é chamado para ajudar seus conterrâneos a protegerem sua terra. Indicado à Palma de Ouro no Festival de Cannes, e primeiro filme brasileiro a receber o Prêmio do Júri de Cannes.

[Telecine. *Streaming*. [www.telecine.com.br/filme/Bacurau\\_16392](http://www.telecine.com.br/filme/Bacurau_16392)]

**Big jato.** 2015. Direção: Claudio Assis. Cinematografia: Marcelo Durst.

O menino Francisco passa os dias acompanhando o pai nas estradas. O homem é motorista do imponente Big Jato, um caminhão-pipa utilizado para limpar as fossas de cidades sem saneamento básico.

[Vivo Play. *Streaming*. <https://www.vivoplay.com.br/details/movie/big-jato-216590>]

**Boi neon.** 2016. Direção: Gabriel Mascaro. Cinematografia: Diego García.

O maior desejo do vaqueiro Iremar é largar a vida do curral e virar um estilista de luxo. Para viver esse sonho, ele cria roupas sensuais para apresentações eróticas.

[Netflix. *Streaming*. <https://www.netflix.com/br/title/80080291>]

**Cine Holliúdy.** 2012. Direção: Hader Gomes. Cinematografia: Carina Sanginitto.

No interior do Ceará, em 1970, o pequeno cinema local Cine Holliúdy perde espaço para a TV. Francisgleydisson (Edmilson Filho), proprietário do estabelecimento, tem a missão de fazer com que as pessoas não percam o amor pela sétima arte.

[Telecine – *Streaming*. [https://www.telecine.com.br/filme/cine-holliudy\\_16102](https://www.telecine.com.br/filme/cine-holliudy_16102)]

**Cine Holliúdy 2 - a chibata sideral.** Direção: Halder Gomes. Cinematografia: Carina Sanginitto.

No Ceará da década de 1980, Francisgleydisson precisa fechar o Cine Holliudy quando o videocassete ganha espaço na cidadezinha de Pacatuba. Sem dinheiro, ele se muda para a

casa da sogra e decide produzir um filme de ficção científica após ter tido contato com extraterrestres.

[Telecine. *Streaming*.

[www.telecine.com.br/filme/Cine\\_Holliúdy\\_2\\_A\\_Chibata\\_Sideral\\_16011](http://www.telecine.com.br/filme/Cine_Holliúdy_2_A_Chibata_Sideral_16011)]

**Curral**. 2020. Direção: Marcelo Brennand. Cinematografia: Beto Martins.

Chico Caixa (Thomás Aquino) é um homem humilde e ex-funcionário da distribuidora de água de Gravatá, em Pernambuco, local que sofre com a escassez hídrica. Ele é recrutado por um amigo de infância, o advogado Joel (Rodrigo García), que precisa conquistar votos de um bairro popular fundamental para conseguir se tornar vereador na cidade. Para se eleger, os dois usam o fornecimento de água como moeda de troca com a população, mas as coisas saem do controle quando Chico se vê confrontado entre suas necessidades financeiras e seus princípios.

[Pandora filmes. <http://www.pandorafilmes.com.br/filmes/curral/>]

**Deserto**. 2016. Direção: Guilherme Weber. Cinematografia: Rui Poças.

Um grupo de artistas embarca em uma viagem apresentando um espetáculo por todo o **sertão brasileiro**. Mas, cansada da vida de nômade, a trupe decide se instalar em uma pequena cidade abandonada, e ali fundar a sua própria comunidade. Eles experimentam pela primeira vez uma outra forma de estar na sociedade, mas para que consigam conviver em harmonia, essas pessoas terão que enfrentar os desafios de viver um novo estilo de vida.

[Looke. *Streaming*. <https://www.looke.com.br/filmes/deserto>]

**Entre irmãs**. 2017. Direção: Breno Silveira. Cinematografia: Leonardo Ferreira.

As irmãs Luzia e Emília vivem no interior de Pernambuco nos anos de 1930. Elas têm sonhos diferentes, mas tudo muda quando o cangaceiro Carcará cruza seus caminhos.

[Globo Play. *Streaming*. <https://globoplay.globo.com/entre-irmas/t/886csHjVsn/>]

**Faroeste caboclo** – 2013. Direção: César Sampaio. Cinematografia: Gustavo Hadba.

João deixa Santo Cristo em busca de uma vida melhor em Brasília. Já conhecido como João de Santo Cristo, ele se envolve com o tráfico de drogas. Em meio a tudo isso, se apaixona por Maria Lúcia.

[Globo Play. *Streaming*. <https://globoplay.globo.com/faroeste-caboclo/t/9gGtZSjzD5/> ]

**Filho de boi**. 2020. Direção: Haroldo Borges. Cinematografia: Remo Albornoz.

Em seu primeiro longa ficcional, o realizador Haroldo Borges resolveu utilizar alguns aspectos do documentário: o elenco é formado por não atores que não leram o roteiro. O filme conta a história de João, um menino de 13 anos que tem uma relação partida com o pai

e que sonha em deixar a pequena cidade onde vive, no sertão da Bahia. Quando o circo chega ao povoado, João faz amizade com um palhaço, que o encoraja a enfrentar seus medos. A obra lança luz sobre um Brasil atual, revelando um universo de masculinidade e preconceito onde é urgente se reinventar.

[44. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. <https://44.mostra.org/filmes/filho-de-boi>]

***Gonzaga – de pai pra filho.*** 2012.

Filme inspirado na biografia Luís Gonzaga, o Rei do Baião. Desde a sua origem pobre no sertão do nordeste, passando pelo seu estrelato até a complicada relação com seu filho Gonzaguinha, o filme emociona ao contar a trajetória de vida de uma lenda da música brasileira.

[Telecine. *Streaming*. [https://www.telecine.com.br/filme/gonzaga-de-pai-pra-filho\\_17344](https://www.telecine.com.br/filme/gonzaga-de-pai-pra-filho_17344)]

***Joaquim.*** 2017. Direção: Marcelo Gomes. Cinematografia: Pierre de Kerchove.

A história dos acontecimentos e fatos que levaram Joaquim José da Silva Xavier, um dentista comum de Minas Gerais, a se tornar mais conhecido pela alcunha de Tiradentes, transformando-se em um importante herói nacional e mártir que veio a liderar o levante popular conhecido como Inconfidência Mineira.

[Google Play. *Streaming*. <https://play.google.com/store/movies/details?id=6sCsEU2Q4qw>]

***Maria do Caritó.*** 2020. Direção: João Paulo Jabur. Cinematografia: André Horta.

Tudo o que a nordestina Maria do Caritó (Lilia Cabral) mais deseja é encontrar um amor para chamar de seu. No entanto, durante o nascimento, Maria foi prometida pelo pai ao São Djalminha, um santo que ninguém nunca ouviu falar. Desesperada, ela pede aos céus por uma intervenção divina.

[Telecine. *Streaming*. [https://www.telecine.com.br/filme/Maria\\_Do\\_Caritó\\_\\_20589](https://www.telecine.com.br/filme/Maria_Do_Caritó__20589)]

***Mãe e filha.*** 2011. Direção e cinematografia: Petrus Cariry.

Afastadas há muitos anos, Fátima resolve visitar a mãe, que vive no interior do sertão nordestino. Junto ela leva seu filho natimorto, em uma tentativa de seguir um ritual fúnebre, mas sua mãe tem dificuldades de enfrentar o fim das coisas.

[Vimeo On Demand. <https://vimeo.com/ondemand/maeefilha>]

***O homem que não dormia.*** 2011. Direção: Edgar Navarro. Cinematografia: Hamilton Oliveira.

Numa mesma noite, cinco pessoas de uma cidadezinha do interior são acometidas por um mesmo pesadelo envolvendo um homem sinistro e um tesouro enterrado. Com a chegada de

um misterioso peregrino, o vilarejo é arrebatado da rotina medíocre e os personagens são lançados num vórtice de acontecimentos insólitos. Será assim que cada um terá sua verdade trazida à luz e se libertará do jugo perverso das hipocrisias, medos e doenças, assumindo as rédeas de seus destinos e reescrevendo suas vidas.

[Pandora Filmes – Distribuidora. <http://www.pandorafilmes.com.br/filmes/o-homem-que- nao-dormia/>]

***O matador.*** 2017. Direção: Marcelo Galvão. Cinematografia: Fabrício Tadeu.

No sertão sem lei, Cabeleira decide descobrir o destino de seu pai cangaceiro e também acaba se tornando um temido pistoleiro.

[Netflix. *Streaming*. <https://www.netflix.com/br/title/80127990>]

***Os pobres diabos.*** 2013. Direção: Rosemberg Cariry. Cinematografia: Petrus Cariry.

O "Gran Circo Teatro Americano" perambula por pequenas cidades dos sertões, até chegar à cidade de Aracati, onde monta uma peça teatral. As dificuldades se acumulam, mas a arte ajuda a superar desventuras e tragédias.

[Cine Brasil Tv. <http://cinebrasil.tv/index.php/info-programa/?url=10017>]

***O Shaolin do sertão.*** Direção: Halder Gomes. Cinematografia: Carina Sanginitto.

No sertão cearense, um homem obcecado por artes marciais é motivo de piada, até que um lutador de MMA chega na cidade e ele tem a chance de mostrar suas habilidades.

[Netflix. *Streaming*. <https://www.netflix.com/br/title/81380286>]

***Pacarrete.*** 2019. Direção: Allan Deberton. Cinematografia: Beto Martins.

Pacarrete é uma bailarina incomum que vive em Russas, no interior do Ceará. Na véspera da festa de 200 anos da cidade, ela decide fazer uma apresentação de dança, como presente para o povo. Porém, parece que ninguém se importa.

[Google Play. *Streaming*.

<https://play.google.com/store/movies/details?id=O1kyKT6sVNI.P>]

***Por trás do céu.*** 2016. Direção: Caio Soh. Cinematografia: Azul Serra.

No sertão, em meio à pobreza, Aparecida e Edivaldo vivem isolados. Enquanto a esposa sonha em ir para a cidade grande, Edivaldo vive amargurado por traumas do passado e não deseja sair dali. A dinâmica do casal muda com a chegada de Valquíria, uma prostituta que fugiu de seu cafetão.

[Globo Play. *Streaming*. <https://globoplay.globo.com/por-tras-do-ceu/t/WKhgxzJ7SP/>]

***Querência.*** 2019. Direção: Helvécio Marins. Cinematografia: Arauco Hernández Holz.

Marcelo é um vaqueiro que enfrenta as dificuldades da vida no **sertão**. Mas, com a ajuda dos amigos, ele parte em busca de seu maior sonho: ser narrador de rodeios.

[Netflix. *Streaming*. [www.netflix.com/br/title/81078652](http://www.netflix.com/br/title/81078652)]

**Revoada**. 2014. Direção: José Umberto Dias. Cinematografia: Mush Emmons.

Um grupo de cangaceiros, composto por duas mulheres e oito homens, sente a morte de Lampião. Os cangaceiros ficam desorientados e não sabem como agir e nem como lidar com a situação. Estão num impasse entre se entregar ou buscar vingança. A polícia e a angústia os persegue pelo interior do nordeste.

[Adoro Cinema. <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-232670/>]

**Reza a lenda**. 2017. Direção: Homero Olivetto. Cinematografia: Marcelo Corpanni.

Em uma terra sem lei, um bando de motoqueiros armados que acredita em uma antiga lenda arrisca suas vidas em busca de justiça e liberdade.

[Globo Filmes. <https://globofilmes.globo.com/filme/reza-a-lenda/> ]

**Sertânia**. 2020. Direção: Geraldo Sarno. Cinematografia: Miguel Vassy.

Antão é ferido, preso e morto quando bando de jagunços de Jesuíno invade cidade de Sertânia. O filme projeta a mente febril e delirante de Antão, que rememora os acontecimentos.

Google Play. *Streaming*. <https://play.google.com/store/movies/details?id=n63nx2duDOK.P>]

**Vazante**. 2017. Direção: Daniela Thomaz. Cinematografia: Inti Briones.

Branco, afrodescendentes nativos e recém-chegados da África sofrem as mazelas derivadas da incomunicabilidade em uma fazenda imponente, na decadente região dos diamantes, em Minas Gerais, no início do século 19.

[Prime Video.

<https://www.primevideo.com/detail/0PXZ22VVEYTKIPOK8PKDD3KB5N/>]