

Carolina Guimarães de Castro

O REAL ATRAVÉS DA LUZ

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes da UFMG
Belo Horizonte
2013

Carolina Guimarães de Castro

O REAL ATRAVÉS DA LUZ

Monografia apresentada ao Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Luis Moraes Coelho

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2013



**Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Programa de Graduação em Artes Visuais: Cinema de Animação**

Monografia intitulada “*O real através da luz*”, de autoria da aluna Carolina Guimarães de Castro, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Luis Moraes Coelho - EBA/UFMG - Orientador

Prof. Virgilio Carlo de Menezes Vasconcelos - EBA/UFMG

Prof. Artur Ricardo de Araújo Espindula - EBA/UFMG

Belo Horizonte, 03 de dezembro de 2013.

Dedico esta monografia a todos os que me são mais queridos, que sempre acreditam no meu potencial e me apoiam na busca por conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente e com muito carinho aos meus companheiros Hugo, Sofia e Emanoela que poderiam facilmente se graduar em Artes Visuais por tanta presença e suporte ao longo de toda minha graduação. Ao Hugo também pelas palavras certas nos momentos mais complicados do curso, pelo auxílio nos diversos trabalhos, por nunca negar quando precisei de alguém para as experiências mais malucas. Também a Sofia, Hugo, Mariana, Ana Cecília, Julia, Arthur, Leonardo e Fernanda pela ajuda na realização dos ensaios fotográficos desta pesquisa, atuando como modelos, assistentes, produtores, maquiadores, cabeleireiros, tripés etc. Ao Luis, meu orientador, por todas as conversas, paciência e suporte. Aos professores Arttur e Virgilio, não só pela participação na banca, mas por todo o conhecimento que me agregaram. Aos companheiros de curso que me proporcionaram momentos únicos e me ensinaram tanto, especialmente Ana Cecília, Carolina, João, Iuri, Rebeca, Rafael e Ana Paula. A alguns professores especiais que merecem meu agradecimento, pelo apoio, dedicação e conhecimento compartilhado: Simon, Fernanda, Patrícia Azevedo, Vlad, Ana Lúcia, Antônio Fialho, Viviane, Anna Karina, Amir, Alexandre Leão, Lucia Pimentel e Adolfo. Ao Marcelino Peixoto e todos os amigos do Arte Nova Atelier, por todas as conversas, discussões e reflexões sobre “o fazer”. À Renate Molz por toda a delicadeza, inspiração e apoio. Aos amigos de Centro Cultural, Museu Vivo Memória Gráfica e Aurea Andrade Fotografia, que me ajudaram a desenvolver meus interesses. Aos amigos Maria, Klaus e Clara, que me fizeram apaixonar ainda mais pela cultura alemã. Aos amigos sempre presentes e pacientes em minhas experiências malucas, especialmente à Sthéphannie. Aos meus pais emprestados Carlos, Aparecida, Luciana e Brécio, pelo exemplo e entusiasmo com minhas aventuras na graduação, bem como aos meus irmãos emprestados, sempre disponíveis e atenciosos. Aos meus familiares que, mesmo não entendendo bem o que faço, sempre estiveram do meu lado dando suporte. Aos meus avós, fonte de inspiração, exemplo e acolhimento. Sobretudo aos meus pais e irmã, sempre presentes, dedicados, exigentes, dando total suporte em todos os desafios e escolhas.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| LISTA DE IMAGENS | 07 |
| RESUMO | 10 |
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1. BREVE HISTÓRIA DO CINEMA | 14 |
| 1.1 Cronologia da luz | 17 |
| 1.2 Sobre o expressionismo alemão | 21 |
| 1.3 O claro e o escuro em <i>O Gabinete do Dr.Caligari</i> | 26 |
| 1.4 O contraste no surrealismo | 29 |
| 1.5 O inconsciente de <i>Um Cão Andaluz</i> | 31 |
| 1.6 A estética <i>noir</i> | 32 |
| 1.7 A sombra em <i>Pacto de Sangue</i> | 34 |
| 2. ENSAIO FOTOGRÁFICO | 36 |
| 2.1 Prática de luz e sombra na fotografia | 36 |
| 2.2 <i>O Gabinete do Dr.Caligari</i> | 38 |
| 2.3 <i>Um Cão Andaluz</i> | 45 |
| 2.4 <i>Pacto de Sangue</i> | 51 |
| 3. O USO CONSCIÊNTE DA LUZ | 57 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 67 |
| REFERÊNCIAS | 69 |

LISTA DE IMAGENS

| | |
|---|----|
| FIGURA 1 – Pintura <i>Salai as John the Baptist</i> de Leonardo da Vinci, um exemplo clássico de <i>chiaroscuro</i> | 12 |
| FIGURA 2 – Fotografia publicada em 1911, que mostra o estúdio de vídeo de Georges Méliès, que permitia a entrada de luz natural para a realização dos filmes. | 17 |
| FIGURA 3 – Imagem do filme “Cantando na Chuva” (1952), um dos primeiros filmes falados, que faz uma sátira ao processo de transição do cinema mudo para o cinema falado, mostrando as readaptações. | 19 |
| FIGURA 4 – Fotograma do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (60'58”) representa o uso da viragem colorida. O tom azul remete ao cenário noturno, associação muito comum neste tipo de processo. | 20 |
| FIGURA 5 – Fotograma do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (09'02”) representa o uso de perspectivas alteradas, cenários angulares e fortes contrastes. A cidade ao fundo é recriada bidimensionalmente, pintada expressivamente realçando a estranheza da situação. O cenário dito expressionista trabalha com paisagens recorrentes: construções decadentes, cortiços, becos, vielas, ruas tortuosas e estreitas, cidades medievais, e nos filmes mais emblemáticos a ação se passa distante no tempo. | 24 |
| FIGURA 6 – Fotograma do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (19'54”) representa o uso de ângulos sinuosos pintados no cenário. | 27 |
| FIGURA 7 – Fotograma do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (19'54”) representa o uso de ângulos sinuosos. | 27 |
| FIGURA 8 – Fotograma do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (28'04”) em que aparece o quarto de Jane. | 28 |
| FIGURA 9 – Fotograma do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (36'29”) que representa Cesare, criando a atmosfera da personalidade sombria e perturbadora características dele. | 38 |
| FIGURA 10 – Imagem fotográfica produzida em 02 de novembro de 2013. | 39 |
| FIGURA 11 – Esquema de iluminação referente à FIG. 10. | 40 |
| FIGURA 12 – Fotograma do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (50'19”) que narra através da sombra. | 42 |

| | |
|---|----|
| FIGURA 13 – Imagem fotográfica produzida em 02 de novembro de 2013. | 43 |
| FIGURA 14 – Esquema de iluminação referente à FIG. 13. | 44 |
| FIGURA 15 – Fotograma do filme “Um cão andaluz” (13’38”) que foca o personagem sem boca e sem sombra bem definida, bem como sem identidade determinada. | 45 |
| FIGURA 16 – Imagem fotográfica produzida em 01 de novembro de 2013. | 46 |
| FIGURA 17 – Esquema de iluminação referente à FIG. 16. | 47 |
| FIGURA 18 – Fotograma do filme “Um cão andaluz” (08’19”) que foca a personagem feminina principal, acuada em um momento de fuga do personagem masculino principal. | 48 |
| FIGURA 19 – Imagem fotográfica produzida em 15 de novembro de 2013. | 49 |
| FIGURA 20 – Esquema de iluminação referente à FIG. 19. | 50 |
| FIGURA 21 – Fotograma do filme “Pacto de Sangue” (50’17”) que foca a valorizando o olhar, adicionando sensualidade e ingenuidade. | 51 |
| FIGURA 22 – Imagem fotográfica produzida em 17 de novembro de 2013. | 52 |
| FIGURA 23 – Esquema de iluminação referente à FIG. 22. | 53 |
| FIGURA 24 – Fotograma do filme “Pacto de Sangue” (102’14”) que concentra o olhar nos personagens, ressaltando sensualidade e ingenuidade. | 54 |
| FIGURA 25 – Imagem fotográfica produzida em 17 de novembro de 2013. | 55 |
| FIGURA 26 – Esquema de iluminação referente à FIG. 25. | 56 |
| FIGURA 27 – Fotograma de abertura do filme “Pacto de Sangue”, exemplo de contraluz que passa a ideia de mistério e anonimato. | 58 |
| FIGURA 28 – Fotograma de “Blade Runner”, exemplo de contraluz que passa a ideia de mistério e anonimato. | 58 |
| FIGURA 29 – Fotograma do filme “O Senhor dos Anéis”, exemplo de contraluz que passa a ideia de mistério e anonimato. | 58 |
| FIGURA 30 – Fotograma de “O Gabinete do Dr. Caligari”. Com iluminação que caracteriza a figura feminina como frágil e delicada. | 59 |
| FIGURA 31 – Fotograma do filme “Blade Runner”. Com iluminação que caracteriza a figura feminina como frágil e delicada. | 59 |

| | |
|--|----|
| FIGURA 32 – Fotograma de “Um cão andaluz”. Com iluminação que intensifica a característica de inocência da personagem. | 60 |
| FIGURA 33 – Fotograma de “O Pacto de Sangue”. Com iluminação que intensifica a característica de inocência da personagem. | 60 |
| FIGURA 34 – Fotograma de “O Mundo Imaginário de Dr.Parnassus”. Com iluminação que intensifica a característica de inocência da personagem. | 60 |
| FIGURA 35 E 36 – Fotogramas de “O Senhor dos Anéis”, que reforçam a delicadeza e perfeição destas elfas. | 61 |
| FIGURA 37 – Fotograma de “O Pacto de Sangue”. Com iluminação que intensifica a característica sedutora e misteriosa da personagem. | 61 |
| FIGURA 38 – Fotograma do filme “Blade Runner”. Com iluminação que intensifica a característica sedutora e misteriosa da personagem. | 62 |
| FIGURA 39 – Fotograma de “O Mundo Imaginário de Dr.Parnassus”. Com iluminação que intensifica a característica sedutora e misteriosa da personagem. | 62 |
| FIGURA 40 – Fotograma de “O Senhor dos Anéis”. Com iluminação que esconde o motivo e intensifica a característica misteriosa do personagem. | 63 |
| FIGURA 41 – Fotograma de “O Gabinete do Dr. Caligari”. Com a iluminação a característica dos personagens já é traduzida. | 63 |
| FIGURA 42 – Fotograma de “Blade Runner”. Com iluminação a característica dos personagens já é traduzida. | 64 |
| FIGURA 43 – Fotograma de “O Mundo Imaginário de Dr.Parnassus”. Com iluminação a característica dos personagens já é traduzida. | 64 |
| FIGURA 44 – Fotograma de “O Gabinete do D.Caligari”. | 64 |
| FIGURA 45 – Fotograma de “Um cão andaluz”. | 65 |
| FIGURA 46 – Fotograma de “Pacto de Sangue”. | 65 |
| FIGURA 47 – Fotograma de “O Senhor dos Anéis”. | 65 |
| FIGURA 48 – Fotograma de “O Mundo Imaginário de Dr.Parnassus”. | 66 |
| FIGURA 49 – Fotograma de “Blade Runner”. | 66 |

RESUMO

Esta monografia aborda a influência visual e narrativa da iluminação, como linguagem, no cinema, que se desenvolve a fim de auxiliar na criação de novas realidades e ficções. Partindo da análise de obras da cinematografia mundial, com foco no movimento Expressionista Alemão, no Surrealismo e no *Noir*, pretende-se ampliar os estudos sobre o potencial ilusório associado à luz, analisando também como a luz é empregada nas locações reais e manipulada no meio virtual. O presente estudo aborda as técnicas de iluminação e como elas interagem com os outros elementos narrativos da película, tornando crível o sonho ou tornando o fantástico em real. Entre os objetivos desta monografia, além da pesquisa teórica, buscam-se aplicações práticas da mesma, experimentando técnicas a partir da seleção de fotogramas de filmes.

INTRODUÇÃO

A luz é primordial para a existência e manutenção da vida no mundo como conhecemos. Está presente em todos os momentos, seja de forma natural ou artificial. É quase impossível imaginar a ausência dela, da mesma forma como não se pode entender o Cinema separado da iluminação.

O cinema tem a luz como condição primeira para sua produção, bem como para sua posterior visualização projetada nas telas. Diferente do músico com sua rica paleta de acordes, o cineasta tem apenas duas opções: utilizar a luz natural ou a artificial. Tendo como foco esclarecer o uso da luz na arte cinematográfica, como ferramenta crucial de narrativa e estilo, construtora de sensações e ilusões, o presente estudo aborda alguns aspectos da luz, e de seu uso, a fim de tornar a escolha da iluminação uma decisão pensada e trabalhada em cada cena, evitando as escolhas aleatórias.

Na grande maioria das obras produzidas pela indústria do cinema, a iluminação, tem como principal função o registro da imagem, apenas contribuindo para o clima verossímil da narrativa delimitando o espaço-tempo e indicando os momentos das ações dos personagens. Entretanto podemos pontuar alguns movimentos de vanguarda que romperam com o padrão e propuseram novas formas expressivas de pensar a luz e utilizá-la também como narrativa. Através da análise de três movimentos cinematográficos, que enfatizaram a importância da iluminação na criação de ilusão, sendo eles o Expressionismo Alemão, o *Noir* e o Surrealismo, procura-se criar uma base teórica para compreender o uso da luz e da sombra e suas significações e simbolismos.

A simbologia da luz e da sombra deve ser entendida antes de tudo dentro de um contexto histórico ampliado¹. Situando a Idade Média e o Renascimento, encontramos um vasto repertório do imaginário a cerca do Bem e do Mal, do discurso teológico e mitológico em torno da simbologia da luz e sua associação ao

¹ Pressupõe-se aqui, o contexto histórico que abrange desde os desenhos em cavernas até as imagens digitais contemporâneas.

sagrado que repercute até hoje em nosso inconsciente e do qual o cinema faz uso, especialmente nos movimentos aqui abordados.

A abordagem técnica e estética do papel da luz e da sombra na representação imagética tem representante não somente no cinema, mas nas artes plásticas em geral. Na pintura temos exemplos relevantes que trouxeram a dramaticidade às obras e repercussão na alma e imaginário humanos, o uso dos claros e escuros bem marcados, como é o caso de Da Vinci, Caravaggio e Rembrandt, que provavelmente foram fontes inspiradoras dos movimentos cinematográficos aqui abordados. Os chamados *chiaroscuro*² – contraste de luz e sombra que molda uma forma, confere profundidade, realismo e atmosfera – já são usados há muito tempo na pintura, principalmente pelos renascentistas, como é o caso de Leonardo da Vinci no famoso quadro *Mona Lisa*, entre muitos outros. Estes contrastes foram se aprimorando e migrando para as diversas técnicas, como para a fotografia e depois para o cinema, como cita Kubota ao definir o estilo de iluminação dos anos 1930 e 1940:

A iluminação era nítida e direcional. (...) os fotógrafos hollywoodianos usavam luzes quentes ou Fresnéis, para concentrar a iluminação em feixes profundos e modeladores que projetavam sombras. (KUBOTA, 2013, p 29)



FIGURA 1 – Pintura *Salai as John the Baptist* de Leonardo da Vinci, um exemplo clássico de *chiaroscuro*.
Fonte: website *Impox Studios*.

² Informação retirada do livro “Diários de iluminação” de Kevin Kubota, página 27.

A realidade das imagens cinematográficas é impregnada de subjetividade e encanto, que o espectador, ao se identificar nos jogos de luz e sombra e nas formas cotidianas que se projetam na tela, confere às imagens em movimento toda a subjetividade ideal à crença, tornando crível a experiência do cinema. A ilusão é própria do universo cinematográfico, muitas vezes engana o espectador, o fazendo testemunha e parte do espetáculo ao mesmo tempo. Assim como no universo fotográfico, o cinema transforma o mundo real, tridimensional e palpável em um mundo real cinematográfico, plano e limitado.

A pesquisa se complementa através de um ensaio fotográfico que estuda o uso das fontes luminosas e aparatos, tendo como base fotogramas de três filmes. Tentando caracterizar cada estilo, a fim de exemplificar e aprimorar a base teórica. Busca-se o uso consciente que leva em conta a proposta na qual a iluminação está vinculada e qual o sentido e sensação buscados pelo filme. Assim, esta monografia se divide em três capítulos. No primeiro, em que é situado historicamente o uso da iluminação no cinema, o contexto de cada estilo cinematográfico e o universo dos filmes: “O Gabinete do Dr.Caligari”, “Um cão andaluz” e “Pacto de Sangue”. O segundo, que trata do ensaio fotográfico, dando enfoque aos procedimentos utilizados, refletindo sobre cada resultado e apresentando as imagens finais. O terceiro capítulo analisa o uso consciente da iluminação a partir de exemplos atuais da cinematografia: “O Senhor dos Anéis”, “O Mundo Imaginário do Dr. Parnassus” e “Blade Runner”. Criando uma base para o capítulo de conclusão.

Como resultado deste estudo, observa-se a importância do uso da luz e sua empregabilidade como agregador de sentido e emoções, e aponta a importância de se fazer o uso consciente das infinitas possibilidades que ela proporciona.

1. BREVE HISTÓRIA DO CINEMA

No cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, anuvia, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho, e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na realidade mais cinzenta, cotidiana. Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. A cenografia mais elementar e grosseira pode, com a luz, revelar perspectivas inesperadas e fazer viver a história num clima hesitante, inquietante; ou então, deslocando-se um refletor de cinco mil e acendendo outro em contraluz, toda a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e aconchegante. Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo³ (FELLINI)

Os irmãos Louis e Auguste Lumière criaram o cinematógrafo em 1895⁴, impulsionando a era do predomínio das imagens em movimento. As histórias contadas visualmente, através de suportes sensibilizados pela ação da luz, reproduziam imagens do mundo e acabaram conquistando lugar de destaque na sociedade moderna. O cinema possibilitou, de forma original, a representação do mundo e a exteriorização dos processos imaginários do homem. A reprodução mecânica das imagens do real atestava a experiência do olhar, moldando formas de percepção do mundo e experiência em relação ao tempo e ao espaço.

Entre os primeiros filmes realizados predominava o registro de situações cotidianas, como a chegada de um trem na estação, no famoso *Arrivée du train em gare de La Ciotat*, ou operários saindo da fábrica, em *La sortie dês usines Lumière*, ambos de 1895 dos irmãos Lumière⁵. Contudo, não demorou muito para a linguagem cinematográfica se aproximar da estética teatral. No início do cinema o público estava acostumado com as convenções cenográficas teatrais e elas foram transportadas para a tela. O francês Georges Méliès foi um dos pioneiros a aproveitar as possibilidades oferecidas pelo cinema na criação ilusões, através de efeitos visuais e especiais. Conseguindo afastá-lo em certa medida do espetáculo teatral, contribuindo para o desenvolvimento de uma linguagem própria do cinema,

³ Afirmação de Frederico Fellini em seu livro “Fazer um filme”, mencionada na dissertação de André Reis Martins, página 10.

⁴ Fernando Mascarello em “História do Cinema Mundial”, página 18.

⁵ Alguns dos primeiros filmes dos irmãos Lumière exibidos ao público em 1895, referência extraída do livro “História do Cinema Mundial”, página 31.

que foi marcado também pelas complexas edições de David Griffith e as visionárias montagens de Eisenstein. Méliès⁶ foi o primeiro a projetar visualmente o filme, utilizando cenografia e iluminação especificamente para o cinema, recriando situações inacessíveis ou criando mundos impossíveis. Ainda que ele fizesse o uso da câmera estática, com enquadramentos parecidos ao teatro, ele criava efeitos que possibilitavam uma experiência incomum aos espectadores. Um dos truques idealizados para permitir aos espectadores uma experiência visual única foi usado no filme *Viagem à Lua*⁷, o desaparecimento e surgimento de objetos e pessoas em diferentes lugares, este efeito provocou sensação de estranheza junto ao público.

O desenvolvimento da edição e o surgimento das tomadas e múltiplos planos, possibilitaram o surgimento das narrativas fragmentadas, afastando ainda mais a narrativa cinematográfica da linguagem teatral. Flávia Cesarino Costa (MASCARELLO, 2006, p. 37) afirma que estas “novas possibilidades geraram uma tendência à ficção com histórias fantásticas, e intensificaram a codificação da realidade em linguagem cinematográfica”. A possibilidade de criação de universos de forma convincente é essencial ao cinema. Mesmo se tratando de mundos improváveis, é a articulação na representação visual deste universo impossível que o tornará palpável e aceitável aos olhos do espectador.

A segunda década⁸ do cinema foi caracterizada pela inserção mais objetiva dos filmes no circuito industrial, que culminou mais tarde na Indústria Cinematográfica. O filme como bem de consumo serviu para valorizar essa produção, além de receber grande atenção de investidores. As práticas de produção de filmes entraram numa era de padronização e desenvolvimentos técnicos para atender esta nova demanda que impulsionou também as possibilidades na área da iluminação e composição.

De 1907 a 1913, o cinema pouco a pouco organiza-se de forma industrial, estabelecendo uma especialização das várias etapas de produção e exibição dos filmes, e transforma-se na primeira mídia de

⁶ Fernando Mascarello em “História do Cinema Mundial”, página 29.

⁷ Título original *Le Voyage dans La Lune*, 1902, França, 16 min. Direção: Georges Méliès. Roteiro: Jules Verne. Direção de arte: Claudel. Elenco: Victor André, Bleuette Bernon, Brunet, Jeanne d'Alcy.

⁸ A década de 1910.

massa da história. Os filmes passam a ser mais compridos, atingindo um tamanho médio de mil pés (um rolo) e duram cerca de 15 minutos. Usam mais planos e contam histórias mais complexas. Os cineastas experimentam várias técnicas narrativas. (MASCARELLO, 2006, p. 37)

O cinema como mídia emergente no início do século XX acabava por ser influenciado por diversas manifestações artísticas⁹, como é o caso especialmente do Expressionismo Alemão e do Surrealismo, movimentos cinematográficos de destaque deste estudo.

As primeiras décadas do cinema coincidiram com a efervescência social e política¹⁰, terreno fértil para a reflexão e questionamento do momento histórico pelas vanguardas artísticas, que rompiam os padrões vigentes e propunham alternativas ao fazer artístico. O Expressionismo Alemão, o Cinema Surrealista e o *Noir* buscaram traduzir, através do enredo, cenário e jogo de iluminação, a insatisfação coletiva e visão particular sobre a realidade.

No período de transição, o sistema colaborativo de produção de filmes foi sendo substituído por uma crescente divisão do trabalho e especialização de funções. Apareceram os diretores, roteiristas, os responsáveis pela iluminação, (...) (MASCARELLO, 2006, p. 40)

A sistematização dos processos e a evolução das tecnologias de equipamentos, da manipulação da imagem e efeitos visuais influiu diretamente nas técnicas de iluminação do filme, bem como na importância que ela conquistou na produção contemporânea. Os avanços proporcionavam maior liberdade na criação de imagens ampliando os limites do possível.

⁹ Como do teatro, música, dança, artes plásticas, literatura, fotografia etc.

¹⁰ Como a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa e a 2 Guerra Mundial.

1.1 CRONOLOGIA DA LUZ¹¹



FIGURA 2 – Fotografia publicada em 1911, que mostra o estúdio de vídeo de Georges Méliès, que permitia a entrada de luz natural para a realização dos filmes.
Fonte: website Wikipedia.

No início do Cinema, o fotógrafo era responsável pelo controle da luz natural que entrava através das cortinas e claraboias. As estruturas de difusores e rebatedores o auxiliavam na hora de compensar as variações de iluminações dos raios solares e preencher as áreas de sombra, tudo a fim de suavizar as imagens.

O Cinema se tornou indústria e também necessitava de um funcionamento a pleno vapor. Era pouco produtivo depender das poucas horas de sol e viver à mercê da natureza, sendo assim, as lâmpadas de mercúrio se mostraram um ótimo recurso no que diz respeito a agilizar o processo produtivo. No começo as luzes artificiais eram usadas como apoio à natural, contudo as janelas foram sendo substituídas por painéis pretos, que impediam o desequilíbrio e permitia efeitos de iluminação mais direcionados e controlados.

A iluminação através de arcos de carbono de chama branca vieram substituir as lâmpadas de vapor de mercúrio e tornaram o principal sistema de iluminação nos estúdios durante anos. Este tipo de aparato permitia maior controle, assegurava uma distribuição uniforme da luz, aumentava a perspectiva dramática e a profundidade de campo, enriquecendo ainda mais o impacto visual das cenas. Entretanto, o alto

¹¹ As informações técnicas aqui contidas foram tiradas da dissertação “A Luz no Cinema”, optou-se por não definir as citações por se tratar de termos que dispensam a interpretação e para gerar maior fluidez na leitura.

custo limitava a quantidade de equipamentos e acabavam optando pela padronização e eficiência na exposição, deixando de lado o potencial dramático. A alteração na ótica através de efeitos luminosos ainda era, na grande maioria dos casos, considerada um erro técnico e indesejável às produções.

O sucesso do Cinema como Indústria do Entretenimento demandava atenção especial em questões técnicas e estruturais. A partir de 1914, a iluminação cinematográfica despertou o interesse de investidores, estimulando o desenvolvimento de possibilidades para a criação de estilos mais dramáticos e artísticos de iluminação de estúdio. Toda essa evolução técnica no campo da iluminação tornou possível o reconhecimento do fotógrafo como ser criador e não somente técnico, e originou o reconhecimento da profissão de Diretor de Fotografia.

A dinâmica de trabalho dentro dos estúdios avançou junto com o desenvolvimento dos equipamentos, possibilitando aperfeiçoar a linguagem cinematográfica. A câmera conseguiu maior mobilidade, a iluminação foi colocada a uma distância maior em relação à ação, os refletores foram fixados sobre o cenário, facilitando o trabalho dos atores.

A aproximação da realidade trazida com o advento do som veio acompanhada pela perda do dinamismo visual e narrativo conquistado durante a era do cinema mudo. No início, as técnicas sonoras, ainda muito precárias, não permitiam equipamentos fotográficos ruidosos e nem enquadramentos muito abertos. A demanda relacionada à qualidade fotográfica exigia equipamentos de iluminação mais eficientes, silenciosos e compactos para serem colocados próximos aos microfones de forma a ter o mínimo de interferência.

A lâmpada incandescente é adotada pelo Cinema em 1927. O principal motivo desta novidade é explicado pela tecnologia do rolo de filme e por ser mais silenciosa, ideal à sonorização do filme. Nesta época o filme *Panchromatic* apresentava velocidade e sensibilidades superiores. Sem os ruídos sonoros, o fotógrafo poderia usar quantas unidades de luz quisesse sem se preocupar com os ruídos na hora da gravação. Essa flexibilidade possibilitava um vasto campo para a criação artística, atribuindo mais liberdade aos diretores de fotografia.



FIGURA 3 – Imagem do filme “Cantando na Chuva” (1952), um dos primeiros filmes falados, que faz uma sátira ao processo de transição do cinema mudo para o cinema falado, mostrando as readaptações.
Fonte: website Adoro Cinema.

Os avanços em equipamentos determinam os estilos e tendências no Cinema. A partir dos anos 1930, os filmes *high-speed emulsions* atribuiram velocidade à imagem cinematográfica. Outra transição técnica relevante foi a passagem da película preto e branco para o colorido. Robert Paul e a Companhia francesa *Frères Pathé* foram pioneiros no filme colorido. O processo consistia inicialmente na pintura manual de fotograma a fotograma, resultando efeitos imprevisíveis.

A viragem colorida consistia em banhar cenas inteiras numa única cor. Essa técnica de tingir a película foi a mais difundida e sobreviveu por longo tempo. Exercia um papel praticamente funcional: amarelo para luz solar, âmbar para interior, verde para campos e azul para noite. A viragem colorida era usada basicamente para obter efeitos dramáticos. Enquanto tingir era mais estético e prático do que colorir manualmente, suas possibilidades expressivas estavam obviamente limitadas pelo fato de que tudo numa cena adquiria a mesma cor.

Em 1908, o americano Charles Urban inventou um processo de cor chamado *Kinemacolor*, porém requeria um projetor muito complicado. Entre 1917 e 1918, foram desenvolvidos dois sistemas de cor: *Technicolor* e *Prizmacolor*. O processo *Technicolor* foi o único que teve continuidade, pela praticidade e pelos melhores resultados.



FIGURA 4 – Fotograma do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (60’58”) representa o uso da viragem colorida. O tom azul remete ao cenário noturno, associação muito comum neste tipo de processo.
Fonte: DVD “O Gabinete do Dr. Caligari”. Amazon Digital.

A iluminação cinematográfica avançou pouco em paralelo ao desenvolvimento e ao aperfeiçoamento do *Technicolor*. Inovações técnicas relacionadas à luz e à câmera ficaram estagnadas. O processo necessitava de uma iluminação clara e em abundância. Os fotógrafos achavam que poderiam adaptar as mesmas técnicas do preto e branco sem precisar propor readaptações. A cor forneceria contrastes, profundidade e forma, e acreditava-se que o dever dos fotógrafos era apenas preocupar com a intensidade uniforme de iluminação suficiente para a exposição adequada.

Os estúdios acreditavam, de início, que a cor era algo opcional e o novo sistema necessitaria de enorme e arriscado empreendimento financeiro sendo difícil encontrar uma empresa que aceitasse o desafio de projetar e produzir luzes capazes de fornecer a qualidade que o *Technicolor* requeria. A empresa americana Mole-Richardson foi pioneira em assumir os riscos e fez uma série completa de lâmpadas que se adaptavam às exigências do processo.

A velocidade e sensibilidade dos filmes foram sendo desenvolvidas e passaram a dar mais liberdade aos diretores de fotografia. A fonte luminosa pôde ser usada a uma distância relativamente maior dos personagens e ainda assim proporcionavam efeitos de sombra, ampliando as possibilidade de composição e

efeito dramático em relação à cor. Agora era o equilíbrio de cores o novo desafio, e diretores de fotografia aprenderam a usar filtros de correção de tons¹².

Os avanços técnicos ocorridos no final da década de 1930 possibilitaram a aplicação de novos recursos na área da iluminação cinematográfica. Houve então a possibilidade de filmar direto com luz de alta intensidade e produzir a tonalidade definida das fotografias e ao mesmo tempo a possibilidade de se filmar em níveis mais baixos de iluminação, o que resultou em composições expressionistas complexas e interessantes.

A evolução das películas foi permitindo, cada vez mais, sensibilidades adequadas à intensidade da luz, culminando nos padrões atuais preferidos pelo público. A trajetória da iluminação revela como os novos equipamentos surgem a partir da adequação dos antigos, ajudando a construir a linguagem cinematográfica. No entanto, devemos entender que a escolha da melhor possibilidade narrativa deve ser consciente e não se prender a padrões, sendo assim não podemos descartar as técnicas antigas em detrimento às inovações, e que muitas vezes a mistura acaba valorizando a produção dos filmes.

1.2 SOBRE O EXPRESSIONISMO ALEMÃO

O Expressionismo Alemão teve seu apogeu no período que se estendeu entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. O momento foi marcado pelo fim do Segundo Império (1871-1918), pela instauração da República de Weimar (1919), pela derrota em uma guerra e pela intensa crise política, cultural e econômica, além de coincidir com o início do modernismo alemão¹³. O espírito germânico derrotado encontrou dificuldades para recompor-se e uma insatisfação coletiva, causada pelo fracasso econômico e político, tem como consequência, um mal-estar nacional e gera um momento de contestação das autoridades pela sociedade alemã. Segundo Nazario (1983, p.13) “este fenômeno se explica dentro do contexto histórico singular do país, com a disseminação das províncias, a ausência de um sistema social

¹² Filtros de correção de tons eram acoplados à lente da câmara para interferir na cor captada pela câmera.

¹³ Informação obtida do livro “História do Cinema Mundial” página 57.

eficaz, a falta de um patrocínio monárquico e o autoritarismo da sociedade prussiana, cujos ideais eram a obediência, o dever e a ordem, que geraram nos artistas mais sensíveis reações emocionais face ao mundo”.

A matança ocorrida na primeira guerra mundial proporcionou aos expressionistas a mais material das visões do horror e a continuação da vida sob a mesma realidade lhes traz a certeza de que uma nova matança vai se processar. Procurando demonstrar pela deformação da matéria que é possível modelar livremente a sociedade, os artistas expressionistas transformaram, nas palavras de Schönberg, a República de Weimar num “laboratório do fim do mundo”.

(NAZARIO, 1983, p. 15)

A época do modernismo alemão, no qual o expressionismo teve origem, foi uma soma de fatores, para além dos efeitos da guerra, foram também culturais e de pensamento, influenciada pelas novas correntes filosóficas e do discurso sobre a imagem. O cinema se fazia, então, como reflexo de uma sociedade.

Para Cardinal (1988, p. 35) o impulso criativo da arte expressionista origina-se de um compromisso com o primado da verdade individual, pois encara a subjetividade como comprovação daquilo que é real. Esse compromisso, aponta o autor, é o dogma central de uma corrente de pensamentos filosóficos originária do chamado pré-romantismo alemão do final do século XVIII conhecido como *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto). (MASCARELLO, 2006, p. 57)

O país alienado pela tirania vê-se destruído pela guerra e elege como seus principais personagens do cinema os seres física ou mentalmente perturbados. O cinema adota o Expressionismo, que já havia vigorado nas duas décadas anteriores a guerra em outras artes. Alguns dos filmes mais marcantes da história do expressionismo foram criados, tendo sua estética – mobilidade de câmera, enquadramentos inusitados, efeitos de trucagem e principalmente o uso da iluminação contrastada – influenciado Hollywood nos anos 1930 e 1940, principalmente nos filmes *noir* e de terror, além de alguns autores do cinema soviético e francês, sendo de influência até mesmo nos dias atuais.

A decoração, a iluminação e o jogo dos atores são os meios mais eficazes da deformação e, portanto, os três dados básicos do cinema expressionista. (NAZARIO, 1983, p.16)

Muitos dos grandes filmes expressionistas foram produzidos pela UFA (Universum Film A. G.), empresa cinematográfica criada por iniciativa do governo alemão em 1917, durante a Primeira Guerra Mundial, com a missão oficial de fazer propaganda positiva do país. Com filmes educativos e culturais elevaram o nível da produção doméstica para competir e, principalmente, sobrepujar a eficácia da propaganda anti-alemã produzida na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos, contando para isto com um grupo de talentosos produtores, artistas e técnicos e uma excelente organização de trabalho nos estúdios.

O movimento buscou inspiração no teatro de Max Reinhardt, o primeiro a realizar decorações inteiramente construídas por fachos de luz. Através da iluminação recriava em estúdio toda uma alegoria de luzes e sombras, criando profundidade com a utilização de focos direcionados (luz centralizada e direcionada para um foco), revelando aos poucos elementos muitas vezes sinistros. O olhar acompanhava os contornos, os planos, os contrastes de claridade e sombra.

Reinhardt tinha suas encenações constantemente criticadas pelo uso excessivo de cenários. A escassez de matéria-prima e as dificuldades econômicas fizeram com que Max Reinhardt abandonasse a suntuosidade das arquiteturas. Começou, então, a trabalhar com cenário fixo, em sua maioria, entre duas grandiosas colunas. A luz e a escuridão substituíram as diversidades arquitetônicas, sendo também usada para animar e transformar um mesmo cenário, adquirindo assim um novo sentido¹⁴.

O expressionismo buscou provocar a emoção através de grandes efeitos decorativos, rítmicos e dinâmicos. A estratégia de alteração plástica da realidade para intensificar a carga dramática era característica primordial deste movimento. O tratamento da luz também era diferenciado, criando perspectivas fantásticas. A abundância de linhas diagonais, a ausência de ângulos retos, os grafismos, as formas pontiagudas, as proporções estranhas criavam a atmosfera irreal.

¹⁴ Nazario ressalta a importe influência de Reinhardt nos esquemas de iluminação do cinema Expressionista, referência presente principalmente na página 16. Mascarello confirma essa influência na página 58.

Os grafismos nos cenários imitam efeitos de luz e sombra, atraindo o olhar para pontos específicos e enfatizando as situações.

A criação de formas deliberadamente deformadas, o sacrifício do discurso ao essencial, a captação de um mundo em frangalhos, a preocupação com a doença e a morte, a sublimação da loucura em contrastes e dissonâncias, o gosto pelo insólito e a visão de um absurdo que tira para sempre a tranquilidade de viver são características destes e de muitos outros que, nos diversos campos da arte, atingiram limites de expressão. (NAZARIO, 1983, p. 13)



FIGURA 5 – Fotograma do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (09'02”) representa o uso de perspectivas alteradas, cenários angulares e fortes contrastes. A cidade ao fundo é recriada bidimensionalmente, pintada expressivamente realçando a estranheza da situação. O cenário dito expressionista trabalha com paisagens recorrentes: construções decadentes, cortiços, becos, vielas, ruas tortuosas e estreitas, cidades medievais, e nos filmes mais emblemáticos a ação se passa distante no tempo.

Fonte: DVD “O Gabinete do Dr. Caligari”. Amazon Digital.

O jogo de luz e sombra, além de estruturar a cena, demarcar o espaço e conferir relevo à imagem, cria uma atmosfera de forte poder simbólico, principalmente ao deformar a aparência dos objetos e do cenário.

A sombra é a metáfora do inconsciente, do lado obscuro da mente, do material reprimido. (...) O médium assassino, o vampiro e o demônio – todos os personagens que pactuam com a morte – saem das brumas

para espalhar o Mal. Segundo Lotte Eisner, a sombra é a pátria da alma alemã (...). Também no cinema expressionista, toda a dramaturgia se desenrola através dos contrastes entre a luz e a sombra: contrastes que atingem seu máximo, em termos de forma, no cinema de [Fritz] Lang e, em termos de conteúdo, no de [Friedrich] Murnau. Em Metrópolis, o silvo da sereia da fábrica é representado por quatro faróis cujos jatos luminosos são lançados como gritos que quase ouvimos. Em Nibelungod, enormes projetores iluminam pela lateral a floresta de sequoias feitas de cimento e gesso, criando uma atmosfera de conto de fadas. Em Nosferatu, a presença do vampiro é dada por sua sombra, que avança num ritmo inexorável, até ser dissolvido pelos raios de sol. Em Fausto, o demônio cobre a cidade com seu manto negro e a sombra que produz desencadeia a peste. (NAZARIO, 1983, p. 23)

O ponto chave do impressionismo é que ele nega a arte como representação da realidade visível, ele se propõe a comunicar o incomunicável, aquilo que está para além do mundo da aparência, aprofunda-se na essência da alma humana, no íntimo e em tudo aquilo que nem sempre está em evidência, ele é a exteriorização da subjetividade¹⁵. Luiz Nazario (1983, p. 28) define que “não querem os expressionistas oferecer em suas imagens o dinamismo da realidade visível, mas tornar visível o mundo invisível da alma, da psique, dos sentimentos, que têm a sua dinâmica e a sua realidade próprias, irredutíveis.

O fim do movimento expressionista coincidiu com a ascensão do realismo nazista e o início da Segunda Guerra. Muitos dos expressionistas acabaram por migrar para os Estados Unidos para sobreviver e a principal razão da escolha deste país especificamente estava na esfera das oportunidades que ele, com sua indústria cinematográfica consolidada tinha a oferecer aos talentosos artistas germânicos. Estes artistas migraram especialmente para Hollywood, o que fez com que a influencia do expressionismo repercutisse no cinema americano da década de 30, principalmente no cinema *noir*, uma junção entre o drama criminal e a adoção do estilo visual que marcou o expressionismo dos anos 1920 na Alemanha.

¹⁵ Conceitos tirados do livro de Mascarello.

1.3 O CLARO E O ESCURO EM “O GABINETE DO DR. CALIGARI”

O ano de 1919 foi marcado pelo significativo impacto do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” de Robert Wiene. O filme é caracterizado pela atmosfera expressionista, através de um mundo distorcido, macabro, tortuoso e imprevisível. A iluminação de alto contraste e cenografia enigmática é uma inovação no que diz respeito à experiência visual, que nega o real e reproduz imagens do inconsciente dos personagens, representando a expressão do mundo interior de cada um deles. “Trata de um dos poucos filmes inteiramente expressionistas” (NAZARIO, 1983, p. 16).

Ao evitar as formas realistas, reforçando as curvas abruptas e a pouca profundidade, esse cenário provocava sentimentos de inquietação e desconforto adequados à história que estava sendo contada. A isso se somam a interpretação dos atores – repleta de exageros e movimentos de grande impacto visual, reforçada pela maquiagem pesada e igualmente deformadora – e uma narrativa que envolvia personagens lidando com sentimentos destrutivos e de revolta contra a autoridade. Tratava-se, afinal, de uma obra que realizava a proposta expressionista de traduzir visualmente conflitos emocionais. (MASCARELLO, 2006, p. 67)

O filme trata da história do misterioso Doutor Caligari (Werner Krauss) e seu espetáculo, em que o assistente Cesare (Conrad Veidt) é um sonâmbulo que adivinha o futuro. A chegada deles na cidade de Holstenwall inaugura uma série de estranhos assassinatos. Cesare é revelado o criminoso após uma tentativa frustrada de assassinar a jovem Jane (Lil Dagover), namorada de Francis (Friedrich Feher). Obscuro pelo caso, Francis descobre que o mandante dos crimes é o doutor, que controlava Cesare através da hipnose. Por fim, descobrimos que o narrador da história é o próprio Francis, um louco internado em um sanatório dirigido pelo próprio Caligari.

A cidade de Holstein é representada através de um painel pintado, cheio de diagonais e ângulos sinuosos. Toda essa deformação tem fundamento psicológico desde que esta é uma história contada por um louco.



FIGURA 6 – Fotograma do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (19’54”) representa o uso de ângulos sinuosos pintados no cenário.
Fonte: DVD “O Gabinete do Dr. Caligari”. Amazon Digital.

A maquiagem transformava os rostos dos atores em máscaras, cujo exagero podia levar à caricatura e ao grotesco. O personagem Cesare, por exemplo, tem triângulos negros pintado abaixo dos olhos, e sua roupa colada enfatiza a angularidade do corpo e principalmente das pernas. As formas angulares presentes a todo o momento evocam, também, o formato da faca utilizada nos assassinatos.



FIGURA 7 – Fotograma do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (19’54”) representa o uso de ângulos sinuosos.
Fonte: DVD “O Gabinete do Dr. Caligari”. Amazon Digital.

As angulações oblíquas presentes em quase todo o filme são quebradas apenas nos cenários da casa de Jane, onde prevalecem as formas circulares. O estilo artificial, com telas pintadas e objetos recortados continua o mesmo, mas o uso das formas circulares evidencia a suavidade e a fragilidade de Jane, opondo-se ao restante do filme.



FIGURA 8 – Fotograma do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (28’04”) em que aparece o quarto de Jane.

Fonte: DVD “O Gabinete do Dr. Caligari”. Amazon Digital.

Mesmo se tratando de um filme preto e branco, ele utiliza viragens coloridas. Em geral, o sépia foi utilizado nas cenas diurnas, o azul para a noite, o lilás para o quarto de Jane, e algumas outras locações específicas utilizam essas mesmas cores para valorizar o efeito dramático, como por exemplo, quando Francis e os médicos entram no escritório do dr. Caligari, mesmo sendo dia, a cor utilizada foi o azul, remetendo a um lugar obscuro e misterioso.

“O Gabinete do dr. Caligari” inspirou uma cinematografia estética e tecnologicamente inovadora, em que se destacaram, entre outros, os filmes “O Golen” (1920), “Nosferatu: uma sinfonia do horror” (1922), “Dr. Mabuse: O Jogador” (1922) etc, além de ter aberto portas para todos os filmes que se seguiram, motivo pelo qual ele foi o recorte escolhido como objeto de estudo desta monografia.

De acordo com Laura Loguerio Cánepa (MASCARELLO, 2006, p. 66), a arte expressionista não foi a única motivação do sucesso do filme, a indústria do cinema alemã estava investindo no campo do entretenimento esteticamente qualificado de alto nível artístico, em busca dos mercados externos perdidos devido à primeira guerra. Outro aspecto interessante que pode estar associado ao filme é o discurso político intrínseco nele, que pode ser entendido se tomarmos o dr. Caligari como o estado que manipula e hipnotiza sua população, personificada como o sonâmbulo, que é enviada para o fronte seguindo ordem de matar irracionalmente.

1.4 O CONTRASTE NO SURREALISMO

O movimento de vanguarda francês surrealista foi se consolidando na década de 1920 e teve seu apogeu nos anos 1930¹⁶. Teve como princípio a crença de uma realidade superior que se transfigura nas relações desconexas e processos oníricos, e que se apresenta através do universo do sonho. Assim como os dois movimentos aqui abordados, além de outros tantos, o surrealismo contou com o espírito subversivo, que representavam rejeição dos modelos estagnados de representação conservadores vigentes, além de ser uma maneira de manifesto contra a situação sociopolítica e a falsa moral da sociedade intolerante e opressora da época, através de estruturas expressivas e uma trama de signos específicos. Estas obras poderiam transcender as barreiras e mostrar uma visão de mundo própria, onde se caminha para chegar na sociedade ideal.

(...) também perturbado por fatos sombrios, fatos que prenunciaram a Segunda Guerra Mundial: Stálin ascende ao poder, Hitler escreve Mein Kampf, Mussolini mostra as garras do fascismo e Salazar toma o poder em Portugal.(...) Pode-se dizer, enfim, que esse permanente compromisso do cinema surrealista com a restauração da linguagem não é tão-somente fruto da deterioração das condições sociais observáveis nos contextos assinalados – e em outros muitos que poderiam ser citados –, mas é, também, o resultado de uma mundividência em que os signos desempenham um papel central tanto no desenvolvimento mental quanto no crescimento histórico da consciência. (MASCARELLO, 2006, p. 148)

Eduardo Penuela Canizal (MASCARELLO, 2006, p.143) acrescenta que este movimento é aquele que com mais persistência se “entrega ao trabalho de liberar-se dos recalques com que as diversas deteriorações sociais, frutos de conflitos bélicos e desigualdades entre os homens - para citar tão-somente duas causas determinantes e interligadas - desvirtuam a essência da linguagem e debilitam, consequentemente, sua competência comunicativa no atinente à capacidade que ela tem de expressar, de maneira entranhável, ideias, sentimentos e modos de comportamento”.

Partindo de um complexo campo simbólico, o cinema surrealista foi fiel aos ideais do movimento, concentrando-se no espírito subversivo e na construção de

¹⁶ A referência das datas foi retirada do livro de “História do Cinema Mundial”.

linguagem visual, através de uma série de códigos, que permitia a construção de mensagens únicas no desejo de abordar o inconsciente humano.

O deslocamento de objetos da realidade cotidiana, as visões alucinatórias e as imagens aparentemente absurdas, vão contra os pressupostos racionais e estão acima de qualquer norma, em certo sentido, revelam o culto à liberdade essencial aos surrealistas. O intento de tornar a realidade estranha, não familiar, consiste no intuito de romper as fronteiras entre real e sonho, entre consciente e inconsciente, acendendo a curiosidade do espectador e levando-o para dentro do filme, procurando traços que poderiam solucionar os enigmas e decodificar a narrativa não linear.

Entre suas tendências, esse movimento cinematográfico usava da direção de fotografia de maneira mais gráfica, com um visual simples e objetivo, que primava pela linguagem essencialmente pictórica. Um cinema subjetivo que se utilizava também de recursos fotográficos expressivos para criar certas subversões. O auxílio da montagem ajudava na justaposição de imagens familiares, a fim de promover uma visão inesperada do mundo cotidiano ao espectador.

Narrativas desconcertantes, associação livre de ideias e soluções visuais, buscavam acesso às áreas mais irracionais da nossa mente, sobretudo aquelas que se dizem o subconsciente, primando por um tipo de imaginação que não seja limitada pelo racional ou convencional.

O surrealismo perdeu forças no período da Segunda Guerra Mundial, tendo muitos de seus principais representantes deportados. Entretanto, como conceito, o movimento não parou de influenciar muitos artistas até os dias de hoje. Fazendo o uso de artifícios narrativos desconcertantes, simbologia freudiana¹⁷, ironia subversiva e apelo ao lúdico. Como os principais representantes que buscaram influência no surrealismo temos: Ingmar Bergman, Frederico Fellini, Alfred Hitchcock, Wim Wenders, Jacques Prévert, David Lynch, Peter Greenway, David Cronenberg, entre outros.

¹⁷ O conceito foi retirado do livro de “História do Cinema Mundial”.

1.5 O inconsciente de “Um cão andaluz”

Um filme propriamente surrealista, “Um cão andaluz”, de 1929, foi considerado o mais representativo por Eduardo Penuela Canizal (MASCARELLO, 2006, p 149). Este filme é objeto de estudo desta monografia justamente por sua relevância no que trata do cinema surrealista. Uma parceria de Luis Buñuel e Salvador Dalí, o filme, em seus dezesseis minutos, foge do padrão dos relatos lineares. As ações se estruturam de maneira desconexa, exatamente como no fluxo dos sonhos, “o princípio da continuidade espaço - temporal se dilui” (MASCARELLO, 2006, p 151).

Entre as cenas mais conhecidas deste filme, temos a do homem com uma navalha – interpretado pelo próprio Buñuel –, cortando o olho de uma mulher e outra em que formigas saem da mão de um homem. Alguns acreditam que o enredo trata da mente perturbada de um assassino e suas confissões, outros acreditam que o filme não se trata de nada além de um sonho em que tudo pode acontecer. Verdade ou não, a única coisa que podemos afirmar é que qualquer interpretação parece vaga, por se tratar de uma história surrealista, em que o senso e a ordem natural das coisas são ausentes.

O que se pode afirmar sobre este filme é a carga de sensações variadas geradas através da união do enredo, da atuação, do cenário e principalmente da iluminação. As sombras são elementos narrativos importantes, muitas vezes usadas com limites bem definidos, dando a sensação de multiplicidade aos personagens¹⁸, outras vezes tendo bordas difusas, gerando sensação de mistério. Os focos de luz direta muitas vezes atuam para ressaltar ou – através da perda de informação de sombra – para esconder determinados assuntos, gerando certas ilusões ou relocando sentidos.

¹⁸ Muitas vezes esse efeito permite associar a bipolaridade ou a múltipla personalidade de uma figura dramática.

1.6 A ESTÉTICA *NOIR*

Iniciada na década de 1940, pelos franceses, a estética *noir* apresenta a forte influência do expressionismo alemão, no que diz respeito à luz bem marcada e o jogo de sombras. No entanto, defini-la como gênero é complicado por se tratar de uma multiplicidade de gêneros, como policial, thrillers, filmes de espionagem etc. Fernando Mascarello (MASCARELLO, 2006, p. 182) afirma o *noir* como “um objeto artístico, que nunca existiu como gênero, mas poderia ser considerado uma categoria”. O conceito de *noir* causa muita divergência até mesmo entre seus estudiosos, são tantas e tão variadas às definições atribuídas a ele que se torna complicado fazer qualquer afirmação a este respeito. Não sendo objetivo dessa pesquisa classificar o *noir*, seguiremos o tratando como uma estética, a fim de facilitar a análise da visualidade, que nos interessa.

O filme *noir* teve seu apogeu em meados da década de 1940 até o final da década de 1950. O tema crime é o elemento central, desenvolvido através de um clima subversivo e de personagens retratados de maneira característica, aproximando do caricato, mas, ao mesmo tempo, afastando dele pela ambiguidade apresentada nos indivíduos que dão vida a história. Entre estes personagens apresentam-se o detetive durão que apesar de herói pode ser extremamente egoísta e levar suas obsessões aos extremos; a *femme fatale* sensual, manipuladora e fria; além dos policiais corruptos. Estes personagens desenvolvem diálogos marcados pela força e inteligência, outra característica deste estilo cinematográfico.

O *noir* foi importado para o cinema americano, onde podemos relacionar a temática destes filmes ao contexto sócio-político da época, associando a Lei Seca nos Estados Unidos e os desdobramentos de sua instauração, como o tráfico ilegal de bebidas e o aumento da criminalidade.

Estilisticamente¹⁹ sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o emprego de lentes *grande-angulares* (deformadoras de perspectiva) e o corte do *big-close-up* (aproximando ao extremo do rosto dos personagens), para o

¹⁹ Conceitos retirados do livro de “História do Cinema Mundial” na página 180.

plano geral em *plongée* (plano superior presente na maioria dos filmes *noir*). As cenas abusam dos cenários urbanos, filmados à noite com interiores sinistros, sombras dramáticas e do alto contraste entre preto e branco. O uso incomum de movimentos de câmera e de enquadramentos pouco convencionais, de ângulos e planos, acentuam o universo macabro e claustrofóbico, marcado pela loucura. A distorção da figura de alguns personagens determinados momentos, com o uso de lentes *grande-angulares* e de ângulos de baixo para cima (*low angles*), altera a visão usual e resulta em situações desconcertantes.

A apresentação do conflito da luz e da sombra e a utilização dramática do claro-escuro são encontradas em vários dos filmes *noir*, onde o confronto das luzes acompanha a violência da ação e dos temas abordados.

A sombra, assim como no expressionismo, apresenta-se como algo aterrorizante e ao mesmo tempo elegante produzido pela própria personagem, cheia de carga simbólica negativa por sua ausência de luz, que além disso, ainda se revela maior e mais disforme do que o objeto que projeta. A sombra é metáfora dos lados obscuros da alma humana, da sordidez e da maldade, que potencialmente podem emergir em determinadas situações e contextos propícios.

Ao contrário da luz ambiente e difusa, que “desdramatiza” e banaliza o tema pela amenização das sombras ou da luz solar unidirecional indicando momentos conhecidos do decorrer do dia, a luz anti-solar foge à verossimilhança de uma iluminação natural, criando incerteza e inquietação porque não encontra correspondência nas nossas expectativas cotidianas. A direção anti-solar de uma iluminação posicionada abaixo do horizonte imaginário, encontra sua ressonância no fantástico e no extraordinário. Daí seu uso tão recorrente nos filmes expressionistas e noirs. As diferentes significações imaginárias dos efeitos de luz solar e anti-solar, são sublinhadas por Alekan para quem a iluminação “baseada no ritmo solar explora um mundo conhecido e repetitivo; a outra mostra o aspecto insólito do mundo <fora da natureza>. A primeira transcreve um tema por meio da luz natural, a segunda transmuta o assunto por meio da luz imaginária” (LIRA, 2008, p. 210)

O mundo representado no *noir* está em constante ameaça, o que justifica o emprego de enquadramentos e ângulos distorcidos, cuja composição apresenta os personagens numa relação desarmônica em relação ao quadro. O enquadramento é perturbador e nos coloca em sintonia com os sentimentos dos personagens.

1.7 A SOMBRA EM “PACTO DE SANGUE”

“Pacto de Sangue” representa um dos primeiros filmes a adotar o estilo visual que, caracterizaria os filmes *noir*. Com sua fotografia bem contrastada e bastante uso de sombras (numa nítida influência dos filmes expressionistas alemães), a trama ambienta-se quase que exclusivamente à noite e trata de personagens de moral um tanto quanto duvidosa.

O roteiro, escrito por Billy Wilder em parceria com Raymond Chandler, é baseado no romance de James M. Cain, e narra a história de um corretor de seguros, Walter Neff (Fred MacMurray), que acaba envolvendo-se com a esposa de um cliente, a sedutora e misteriosa Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck). Logo ela convence-o a participar de um plano para assassinar seu marido. Utilizando-se dos seus conhecimentos acerca das apólices de seguros e das investigações futuras, Neff acredita ter bolado o crime perfeito afim de que tudo pareça um acidente e Phyllis receba a tal indenização dobrada do título original. Porém, para isso, eles terão que enganar o colega de trabalho de Neff, o desconfiado e extremamente inteligente, Barton Keyes (Edward G. Robinson).

O filme inicia com uma narração do próprio Neff, que, já de cara, admite ter matado o Sr. Dietrichson. O texto de Wilder e Chandler serve não apenas para ambientar a ação, mas também para complementar a personalidade do protagonista. Ao narrar sua história, Neff também vai, aos poucos, revelando seu caráter e sentimentos.

Os personagens são extremamente complexos e enigmáticos. E, ao longo do filme vamos descobrindo quem é Walter Neff, sua fascinação por aquela mulher sedutora, sua frieza, e seu posterior arrependimento, ao mesmo tempo em que somos brindados com o raciocínio sempre rápido e sagaz de Keyes, juntamente com sua inquestionável moral; o mesmo não se pode dizer de Phyllis. Desde o momento em que aparece pela primeira vez na tela, sabemos que aquela mulher não é quem aparenta. Sempre dissimulada e manipuladora, ela nunca revela seus verdadeiros sentimentos e pensamentos. Até no clímax do filme, quando ela e Neff confrontam-se e ela lhe diz: "Não, eu nunca te amei, Walter - nem você, nem ninguém. Eu te

usei, assim como você acabou de dizer. Foi tudo o que você significou pra mim. Até há um minuto, quando eu não consegui disparar o segundo tiro", ao que ele responde: "Desculpe, querida, não estou acreditando". E é essa *femme fatale* traiçoeira que é a força motriz do longa.

A força destes personagens deve-se à brilhante atuação de seus atores e do excelente uso da iluminação e escolha de cenários. Como não poderia deixar de ser em um filme de Wilder, sua direção é sempre segura e imprime um ótimo ritmo à narrativa além de manter constantemente o clima de urgência e suspense que a história pede. Os diálogos, é claro, são sempre rápidos e repletos de insinuações e duplos sentidos, bem ao estilo do cineasta; além de vez ou outra, conterem um quê de humor e sarcasmo, mesmo num contexto tão tenso e denso.

A excelente fotografia de John F. Steitz, com alto contraste e sombras bem demarcadas e a ótima trilha musical de Miklós Rózsa, intensificam o clima de suspense e desconfiança de toda a narrativa.

2. ENSAIO FOTOGRÁFICO

2.1 PRÁTICA DE LUZ E SOMBRA NA FOTOGRAFIA

O objetivo prático desta pesquisa foi o de produzir um ensaio fotográfico baseado na estética dos filmes expressionistas, surrealistas e *noir*. A partir de um recorte das referências cinematográficas, buscou-se desenvolver a linguagem fotográfica e construir imagens marcadas pelo jogo de luz e sombra característicos destes filmes.

Analisando os atributos fotográficos destas estéticas, agregou-se conhecimento à minha prática fotográfica cotidiana, refinando o olhar já tão viciado em esquemas de luz padrões. O desenvolvimento de uma linguagem fotográfica regada pelo jogo de luz e sombra, que aproveita das referências de esquemas de iluminação já bem sucedidos, propõe repensar a utilização da luz no que é produzido nos dias atuais.

Em uma sociedade dominada pela imagem, muitas vezes nos acostumamos com certas estéticas e as reproduzimos sem refletir, ignorando todo um histórico de práticas e desconhecendo novas possibilidades.

Muito me incomoda a generalização da estética predominante na publicidade e nos filmes *blockbusters* (de grande bilheteria) produzidos atualmente, sem sombras marcadas e extremamente claras, ou mesmo as imagens achatadas e padronizadas. A partir desta insatisfação procurei me influenciar dos esquemas de iluminação destes estilos cinematográficos tão ignorados e, em certa medida, criticados nos dias atuais.

Utilizou-se processos frequentemente utilizados em estúdios fotográficos contemporâneos, como o uso de flashes *Speedlights* e câmeras *Reflex*, que não existiam no período em que estes filmes foram produzidos e, além disso, fazem parte da linguagem fotográfica mais do que da cinematográfica. No entanto são ferramentas ideais para o foco de interesse: refinar minha produção fotográfica. A escolha de esquemas com um menor número de cabeças de flashes e acessórios reflete a intenção de adicionar estes esquemas na produção diária, pensando em como um procedimento simples pode acrescentar um valor narrativo imenso.

O foco do trabalho foi no que diz respeito à iluminação. Neste sentido figurino e cenário ficaram em segundo plano, não tendo o compromisso de similaridade, contudo tentando criar um visual próximo.

O pós-processamento foi feito por softwares adequados ao tratamento de imagens, tendo sido escolhido o *Adobe Photoshop 6.0* e *Adobe Lightroom Photoshop 5.0*. Hoje é possível até se criar iluminação na pós-produção ou inserir objetos e personagens, sem a necessidade de criar o cenário, inserir os atores ou de posicionar a iluminação exatamente como a câmera captará. No caso deste ensaio, no entanto, optou-se por não criar iluminações virtuais e fazer o uso de ferramentas apenas para aumentar o contraste, reduzir saturação, corrigir imperfeições e inserir fundo em um dos casos, fazendo uso apenas de ajustes finos.

Valorizo o tipo de iluminação das três estéticas já apresentadas, por oferecerem lugar de destaque à sombra, como elemento narrativo, criador de sentidos, destoando da estética idealizada e da iluminação generalizada do cinema que se seguiu e que repercutiu na grande maioria dos filmes produzidos até os dias atuais. Esta nova estética prima pela attenuação das sombras e suavidade de contrastes para trazer leveza ao tema, principalmente em filmes românticos e de comédia. Este tipo de iluminação valoriza a legibilidade das expressões dos atores, através da padronização de uma luz que os destaque em qualquer situação, no entanto acabam perdendo todo seu potencial expressivo.

A definição de dois fotogramas para cada momento cinematográfico foi feita a fim de se ter um recorte dentro das várias possibilidades estéticas, que aumentaria o conhecimento sobre a especificidade de cada iluminação. Cada um deles cria através da iluminação ilusões muito expressivas, que adicionam à história sensações e envolvem o espectador, seja deixando um personagem mais assustador através de uma iluminação baixa, seja transformando uma vilã em inocente através de uma áurea de uma *backlight* (luz posicionada atrás da modelo para delimitar os contornos). Os fotogramas e esquemas estão separados por momentos nos capítulos que se seguem.

2.2 “O GABINETE DO DR.CALIGARI”

Entre as técnicas de iluminação tipicamente expressionistas observa-se as fontes de luz posicionadas abaixo do eixo horizontal, iluminação parcial do quadro e dos personagens, projeção de luz aparentemente de forma unidirecional, isolamento da figura humana de um fundo escuro e a criação de silhuetas negras sobre um fundo branco, ausência ou fraca presença da luz de preenchimento que atenua as sombras, projeção de sombras densas e saturadas, entre outras, tudo a fim de criar a estética ideal para a atmosfera da narrativa.



FIGURA 9 – Fotograma do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (36'29”) que representa Cesare, criando a atmosfera da personalidade sombria e perturbadora características dele.

Fonte: DVD “O Gabinete do Dr. Caligari”. Amazon Digital.



FIGURA 10 – Imagem fotográfica produzida em 02 de novembro de 2013.

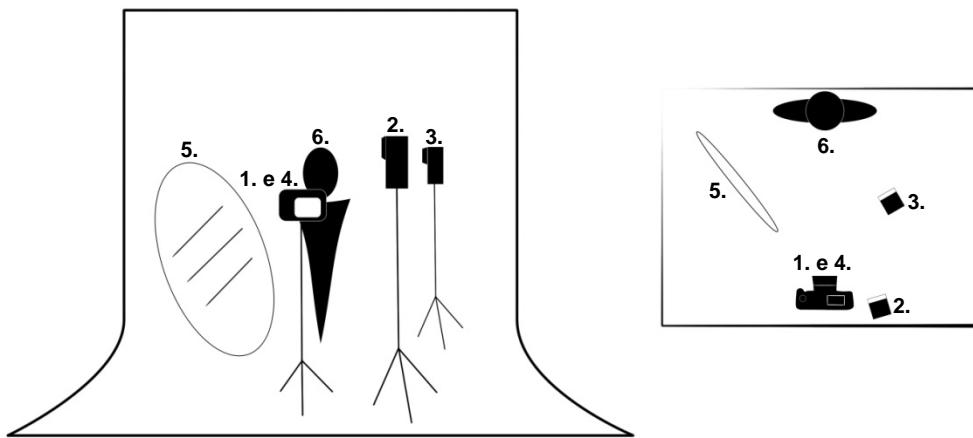


FIGURA 11 – Esquema de iluminação referente à FIG. 10.

INFORMAÇÕES DE EXPOSIÇÃO:

- Objetiva configurada em 50 mm
- f/11 e 1/100 de segundo
- ISO 640
- Compensação de exposição +/- 0

FERRAMENTAS UTILIZADAS:

1. Nikon D300s
2. Nikon SB900 Speedlight
3. Nikon SB700 Speedlight
4. Objetiva Nikkor 50mm f/1.4
5. Rebatedor dobrável branco 1,05m circular
6. Ator

Neste caso, o uso do *close-up* torna mais visível a expressão dos atores.

(...) as personagens em conflito com o protagonista são privadas de vida pessoal, são radiações de sua essência íntima. Entre outros recursos, é a máscara branca que isola, dos outros personagens, aqueles que carregam o drama em seus corpos. A máscara torna seus rostos campos de emoção em estado puro. Em torno dos olhos, olheiras profundas, maciças ou estriadas, realçando olhos enormes, vesgos de pavor ou lacrimejantes de sublimação.”

(NAZARIO, 1983, p 28)

O uso do flash um pouco abaixo da linha do horizonte torna o personagem mais assustador, criando sombras antinaturais acima do nariz, no buço e na testa, que nos são estranhas por estarmos acostumados a fonte do sol sempre de cima para baixo, bem como a iluminação elétrica posicionada em similaridade, sobre nossas cabeças. Os flashes diretos geram duas esferas brancas no olho do personagem, dando a sensação que os olhos são ainda maiores, além de proporcionar sombras mais definidas. As sombras podem ser associadas à múltipla personalidade, elas geralmente aparecem mais em evidencia nos momentos que

estes personagens misteriosos aparecem. O uso do rebatedor (placa esférica de tecido refletora de luz) possibilitou suavizar um pouco a sombra, o suficiente para identificarmos a orelha do personagem e o afastar do fundo. O tom âmbar poderia ser conseguido através de filtros de lente (placas coloridas que encaixam nas lentes para modificar a cor captada pela câmera) ou gelatinas (películas coloridas que são acopladas ao flash para alterar a cor da luz) para os flashes, no entanto foi conseguido na pós-produção, como é o caso do filme em questão que era colorizado depois. A utilização da textura foi uma opção estética para gerar proximidade, assim como a maquiagem, porém o foco de interesse é a iluminação.

(...) no caso de um personagem simbólico, as olheiras também podem ser fantásticas, como as de Cesare em Caligari: elas não se referem senão remotamente à sua condição de sonâmbulo, muito mais coerentes com a sua condição de assassino; no filme, como notou Jean Mitry, tudo o que se relaciona à sua figura tem uma forma angulosa: dentro da malha preta, seu corpo de ombros largos e magros quadris é um triângulo ambulante; ele dorme num caixão, dentro de uma barraca, ambos pontiagudos, deixa como marca de sua presença os cacos triangulares da vidraça quebrada. É para dar continuidade estética à simbólica de seu papel que Cesare é dotado de olheiras triangulares, sendo seu rosto mostrado, em close, dentro de molduras em losango. (NAZARIO, 1983, p. 28)

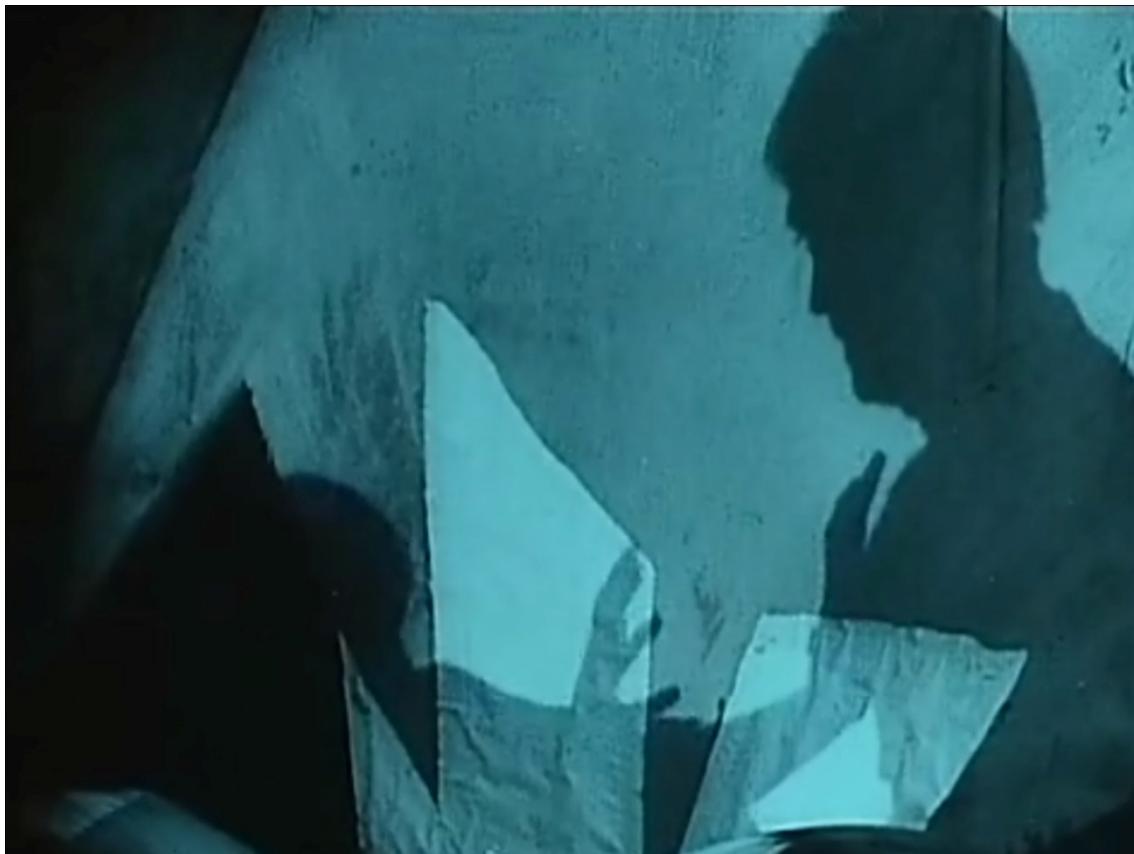


FIGURA 12 – Fotograma do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (50’19”) que narra através da sombra.

Fonte: DVD “O Gabinete do Dr. Caligari”. Amazon Digital.

A história contada através da sombra é algo pouco utilizado no cinema atual, no entanto cria uma atmosfera muito mais angustiante, reforça o mistério e incita a ilusão criada dentro de nossa cabeça.



FIGURA 13 – Imagem fotográfica produzida em 02 de novembro de 2013.

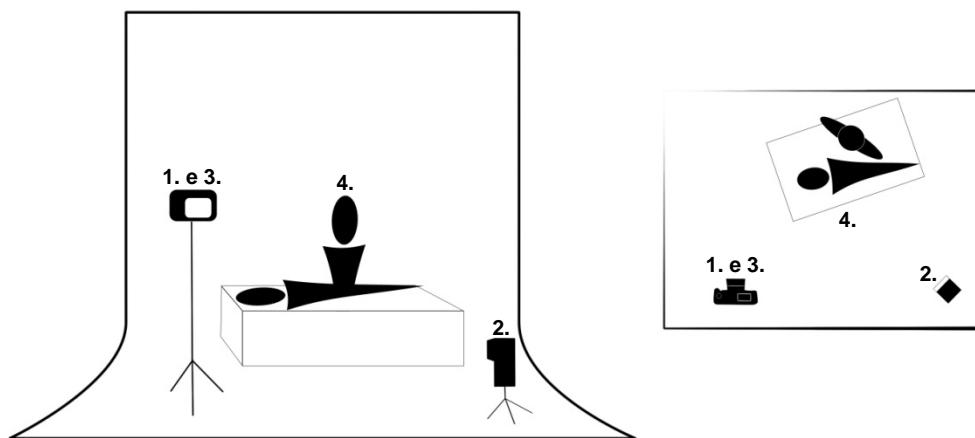


FIGURA 14 – Esquema de iluminação referente à FIG. 13.

INFORMAÇÕES DE EXPOSIÇÃO:

- Objetiva configurada em 26 mm
- f/11 e 1/100 de segundo
- ISO 640
- Compensação de exposição +/- 0

FERRAMENTAS UTILIZADAS:

- 1. Nikon D300s
- 2. Nikon SB900 Speedlight
- 3. Objetiva Nikkor 18.0-55.0mm f/3.5-5.6
- 4. Atores

Aparentemente simples, este esquema de luz exige apenas um flash *Speedlight*, no entanto para conseguir um contorno nítido da silhueta é necessário uma potência muito alta, posicionar o flash e os modelos em uma distância ideal da parede. Muitas das tentativas para chegar a este resultado geraram sombras duplas quando havia qualquer luz ambiente, ou faltava definição nas extremidades pela distância incorreta da parede, ou distorções muito grandes das formas entre si devido ao mau posicionamento do ponto de luz.

2.3. “UM CÃO ANDALUZ”

A iluminação surrealista tem muito da expressionista, o contraste bem marcado entre luz e sombra, a silhueta projetada sobre as superfícies, hora com limites suaves, hora bem delimitados, dependendo da intenção narrativa. A iluminação baixa, para ressaltar o aspecto estranho sombrio do personagem, os focos de luz estourados (excesso de luz) que escondem os detalhes, deixando o espectador muitas vezes curioso. A iluminação suave com luz de preenchimento (luz que acompanha a luz principal iluminando as sombras causadas por ela) usada geralmente para valorizar aspectos da inocência de certos personagens, geralmente mulheres. Os vários esquemas de luz presentes neste filme são importantes para chamar a atenção do espectador e permiti-lo desenvolver narrativas no inconsciente, já que a narrativa não é linear e as sensações são o ponto chave desta linguagem.



FIGURA 15 – Fotograma do filme “Um cão andaluz” (13’38”) que foca o personagem sem boca e sem sombra bem definida, bem como sem identidade determinada.
Fonte: DVD “Um Cão Andaluz”. Sonopress.



FIGURA 16 – Imagem fotográfica produzida em 01 de novembro de 2013.

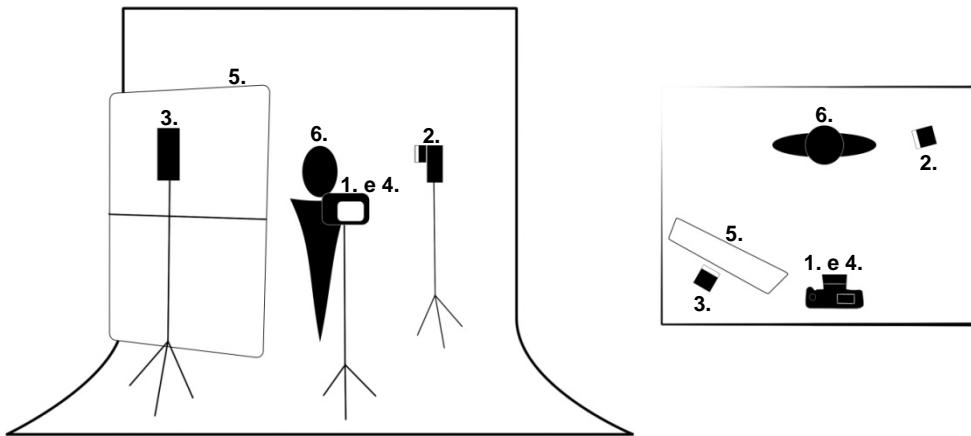


FIGURA 17 – Esquema de iluminação referente à FIG. 16.

INFORMAÇÕES DE EXPOSIÇÃO:

- Objetiva configurada em 50 mm
- f/16 e 1/80 de segundo
- ISO 400
- Compensação de exposição +/- 0

FERRAMENTAS UTILIZADAS:

1. Nikon D300s
2. Nikon SB900 Speedlight
3. Nikon SB700 Speedlight
4. Objetiva Nikkor 50mm f/1.8
5. Tecido difusor 1x1,8m
6. Ator

A ilusão de ausência da boca deste personagem é reforçada com este foco de luz estourada no rosto, que não permite que as informações sejam registradas na película por completo. A sombra de fundo, marcada e de borda difusa agregam o ar misterioso deste personagem, ao mesmo tempo que geram uma angústia com a ambiguidade da presença bem escura ao mesmo tempo que não se define. Esta relação já existe na cena e é reforçada com a escolha desta iluminação. Mesmo através de uma aparente ausência de lógica, o jogo de sensações é muito importante para os surrealistas, e eles fazem o uso da técnica a favor deles.

Uma luz dura (com sombras definidas) e pontual é a chave desta iluminação. Através de um flash *Speedlight* lateral próximo ao personagem, foi possível esconder informação através da luz na região da boca, ao mesmo tempo que criou-se um limite claro no ombro e no braço, afastando a figura do fundo, onde a sombra se destaca. A sombra foi obtida com a luz que atravessa o tecido que difunde a luz, que entre os métodos dissipadores da luz, foi o mais adequado por não dissipar a luz demais e perder a sombra, mas que garantia as bordas difusas. Esta mesma

fonte luminosa foi o suficiente para criar uma contraluz (luz vinda de trás do personagem) suave no lado esquerdo do rosto. O uso das duas cabeças de flashes foi essencial também na criação de dois pontos de luz nos olhos que ficam destacados e mais atraentes aos espectadores.



FIGURA 18 – Fotograma do filme “Um cão andaluz” (08’19”) que foca a personagem feminina principal, acuada em um momento de fuga do personagem masculino principal.

Fonte: DVD “Um Cão Andaluz”. Sonopress.

Na série de acontecimentos ilógicos deste filme, podemos identificar esta personagem como uma espécie de vítima da loucura do personagem masculino, ao mesmo tempo em que ela demonstra personalidade forte em alguns momentos. Interpreto este fotograma como a junção destas características em um esquema de luz. O rosto bem iluminado de um lado só e os reflexos redondos e grandes nos olhos reforçam o olhar assustado e a inocência, além do contraste do lado direito do rosto e a escolha do canto da parede, que ajuda nesta dupla sombra, permite associá-las a multiplicidades dentro da personagem. As sombras bem marcadas e escuras exercem sobre ela também uma espécie de força opressora, que talvez reforcem a situação acuada da personagem nesta cena.



FIGURA 19 – Imagem fotográfica produzida em 15 de novembro de 2013.

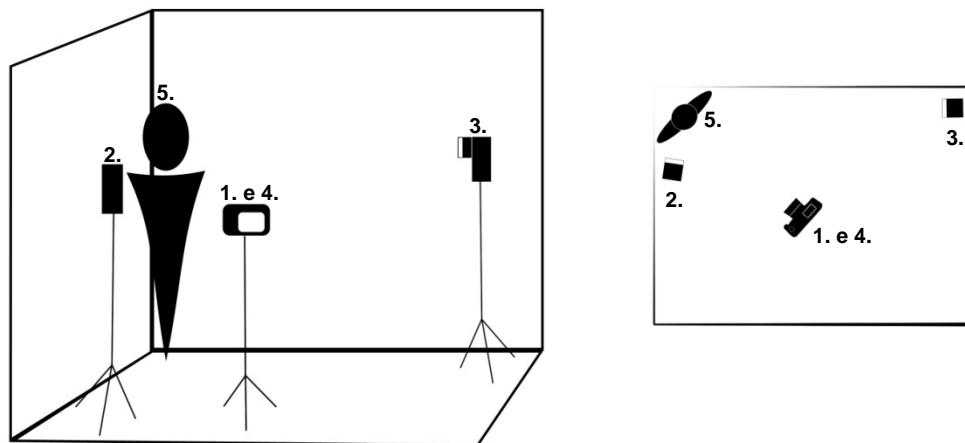


FIGURA 20 – Esquema de iluminação referente à FIG. 19.

INFORMAÇÕES DE EXPOSIÇÃO:

- Objetiva configurada em 50 mm
- f/11 e 1/80 de segundo
- ISO 640
- Compensação de exposição +/- 0

FERRAMENTAS UTILIZADAS:

1. Nikon D300s
2. Nikon SB900 Speedlight
3. Nikon SB700 Speedlight
4. Objetiva Nikkor 50mm f/1.8
5. Ator

O contraste nesta imagem foi obtido através de dois pontos de luz opostos e de potências diferentes, decorrente da diferença da distância em relação ao modelo. Para conseguir a sombra dupla e o contraste entre os lados do rosto, foi necessário posicioná-la bem próxima ao canto e às paredes, o suficiente para que a sombra projetada não tivesse bordas muito limitadas nem muito difusas, e com as cabeças dos flashes perto o suficiente para que os pontos luminosos nos olhos ficassem devidamente grandes e as sombras ficassem mais escuras de um lado do que do outro.

2.4. “PACTO DE SANGUE”

A estética *noir* foi amplamente influenciada pelo Expressionismo e Surrealismo e é representada principalmente pela iluminação *chiaroscuro* presentes nas luzes de recorte das pinturas barrocas e renascentistas. O intenso contraste de claro e escuro marca toda a trama, se adequando para criar atmosferas de inocência até loucura, dependendo do que a trama pretende comunicar ao espectador. Um elemento novo neste esquema é o forte uso da *backlight* e do *gobo* (estrutura rígida com recortes para direcionar a passagem e dar forma a luz) – este, podendo ser usado para valorizar o olhar da personagem ou para criar a luz que atravessa a persiana.



FIGURA 21 – Fotograma do filme “Pacto de Sangue” (50’17”) que valoriza o olhar, adicionando sensualidade e ingenuidade.

Fonte: DVD “Pacto de Sangue”. Universal Pictures.

A iluminação usada neste fotograma é característica marcante do *Noir*. O foco luminoso valorizando o olhar da personagem e a *backlight* criando uma espécie de áurea luminosa, cria a ilusão de inocência sobre uma personagem maquiavélica e manipuladora, ao mesmo tempo que essa região escura das bochechas para baixo acrescenta uma atmosfera de mistério. Os pontos luminosos nos olhos e nos lábios atraem a atenção e evidenciam a sensualidade e malícia desta *femme fatale*.



FIGURA 22 – Imagem fotográfica produzida em 17 de novembro de 2013.

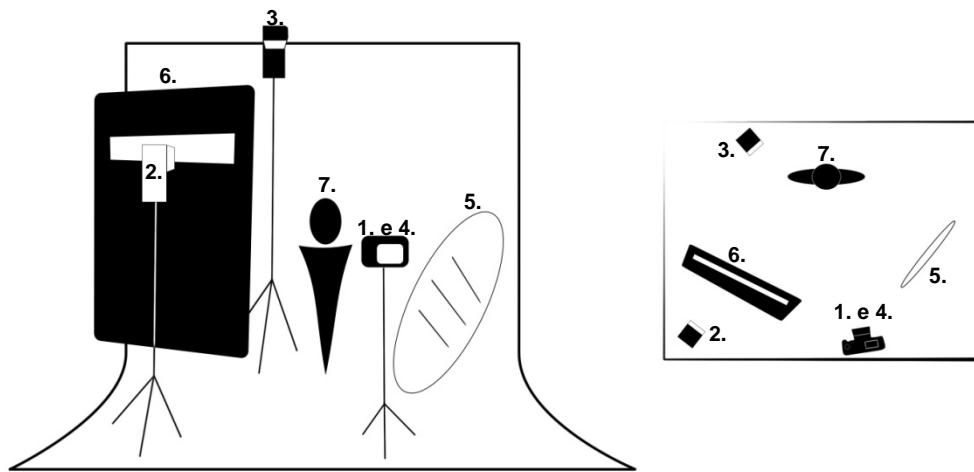


FIGURA 23 – Esquema de iluminação referente à FIG. 22.

INFORMAÇÕES DE EXPOSIÇÃO:

- Objetiva configurada em 50 mm
- f/11 e 1/80 de segundo
- ISO 400
- Compensação de exposição +/- 0

FERRAMENTAS UTILIZADAS:

- 1. Nikon D300s
- 2. Nikon SB900 Speedlight
- 3. Nikon SB700 Speedlight
- 4. Objetiva Nikkor 50mm f/1.4
- 5. Rebatedor dobrável branco 1,05m circular
- 6. Gobo preto 1x1,80m abertura 0,10x0,70m
- 7. Ator

O gobo retangular recorta a luz do flash e a direciona especificamente sobre os olhos. Uma backlight próxima e sobre a cabeça, delimita o contorno do cabelo e do ombro e afasta a modelo do fundo. O rebatedor auxilia na criação de sombras mais difusas e suaves.



FIGURA 24 – Fotograma do filme “Pacto de Sangue” (1946) que concentra o olhar nos personagens, ressaltando sensualidade e ingenuidade.

Fonte: DVD “Pacto de Sangue”. Universal Pictures.

Os diretores de fotografia dos filmes *noir* não tinham medo dos altos contrastes, pelo contrário, faziam excelente uso dos recortes através da iluminação, é o caso deste fotograma. O predomínio das sombras e o foco no rosto dos personagens delimitam o foco da ação: o romance. No entanto, não se trata de qualquer amor, mas de uma atração proibida e perigosa, sombria como o próprio quadro. A iluminação sobre o rosto dela pode ser interpretada como o lugar de importância desta personagem, que pela própria história realmente está acima de todos, independente e poderosa. O valor da sensualidade também está em evidência definindo bem as curvas do rosto, acompanhadas pelo anelado do cabelo bem iluminado.



FIGURA 25 – Imagem fotográfica produzida em 17 de novembro de 2013.

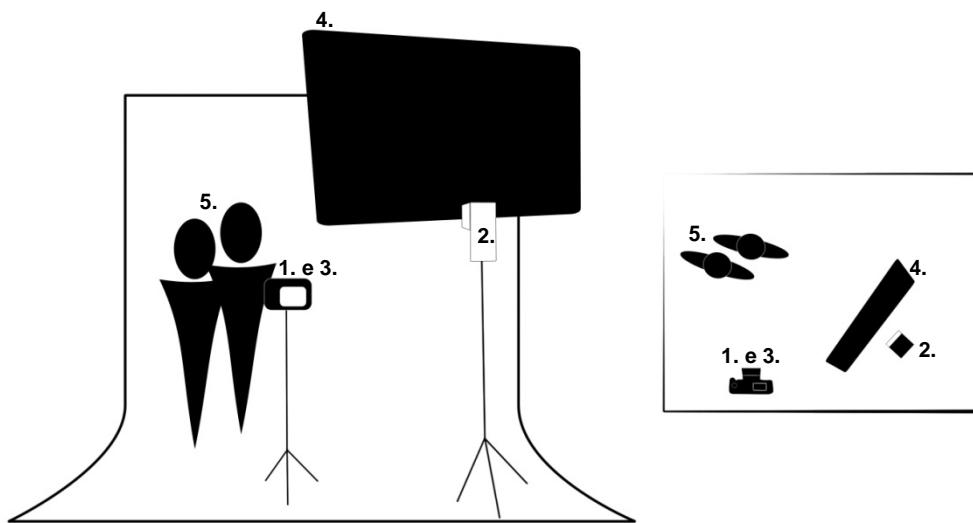


FIGURA 26 – Esquema de iluminação referente à FIG. 25.

INFORMAÇÕES DE EXPOSIÇÃO:

- Objetiva configurada em 50 mm
- f/11 e 1/80 de segundo
- ISO 400
- Compensação de exposição +/- 0

FERRAMENTAS UTILIZADAS:

1. Nikon D300s
2. Nikon SB900 Speedlight
3. Objetiva Nikkor 50mm f/1.4
4. Painel preto de 1x1,80m
5. Atores

O esquema de um flash só concentra a luz no ponto de interesse: ela. A posição lateral da luz projeta a sobra do rosto dela sobre o dele. A sombra do painel serve para delimitar os rostos deles e somado ao fundo escuro, cria uma espécie de moldura sobre os dois.

3. O USO CONSCIÊNTE DA LUZ

A influência estética dos estilos analisados por essa monografia segue até os dias atuais. Alguns diretores de fotografia souberam utilizar esse conhecimento para repetir técnicas, fazer releituras ou inaugurar novos esquemas e luz. A partir da análise de três filmes, propõe-se neste estudo apontar essas influências em exemplos de iluminações bem sucedidas.

A escolha se deu de maneira a utilizar uma referência da influência clara do filme *noir* em “Blade Runner: o Caçador de Andróides”, do cinema surrealista em “O Mundo Imaginário do Dr. Parnassus”, e a busca de uma referência correspondente ao estilo expressionista alemão não foi bem sucedida, pois nenhum dos filmes contemporâneos pareceram ser extremamente influenciados por ele, apesar de que muitos fizerem uso de seus recursos. A escolha²⁰ de “O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel” como referência de fotografia envolvente e bem sucedida, não diz respeito a influência de nenhum dos estilos aqui abordados completamente, entretanto pode ser observado o bom uso de técnicas e soluções usadas em todos eles.

O filme “Pacto de Sangue” já começa a narrativa com uma silhueta em contraluz (FIG. 27) andando em direção à câmera, não se sabe quem ou o porquê, só se pode afirmar que se trata de alguém misterioso. Igualmente em “Blade Runner” o contraluz (FIG. 28) realça o enigma ao desconhecido, apresenta o personagem através da iluminação e associa a ele toda uma atmosfera. No caso do filme “O Senhor dos Anéis – A Sociedade do Anel”, o contraluz (FIG. 29) marca o momento que os personagens estão fugindo do Condado, em que o anonimato é essencial a segurança.

²⁰ A escolha do primeiro filme da trilogia se dá por ser o que a maioria dos personagens é apresentada e que tem mais esquemas de iluminação propícios à comparação.



FIGURA 27 – Fotograma de abertura do filme “Pacto de Sangue”, exemplo de contraluz que passa a ideia de mistério e anonimato.

Fonte: DVD “Pacto de Sangue”. Universal Pictures.



FIGURA 28 – Fotograma de “Blade Runner”, exemplo de contraluz que passa a ideia de mistério e anonimato.

Fonte: DVD “Blade Runner”. Warner Home Video.



FIGURA 29 – Fotograma do filme “O Senhor dos Anéis”, exemplo de contraluz que passa a ideia de mistério e anonimato.

Fonte: DVD “O Senhor dos Anéis”. LNK Vídeo.

A figura feminina tida como símbolo de fragilidade e delicadeza é geralmente representada através de um tratamento mais homogêneo da luz²¹, sem grandes contrastes de luz e sombra. A FIG. 30 foi tirada do filme “O Gabinete do Dr. Caligari”, quase no fim, quando a personagem principal é revelada paciente do manicômio e protagonista de toda a história até então narrada. A forma que ela é representada transmite a ideia de que ela é uma espécie de vítima, condenada à loucura por todo o mal que lhe foi feito, no entanto pode ser uma visão manipulada por essa estética, pois pode tratar-se apenas de uma louca qualquer e que toda a história não passa da imaginação do protagonista.



FIGURA 30 – Fotograma de “O Gabinete do Dr. Caligari”. Com iluminação que caracteriza a figura feminina como frágil e delicada.

Fonte: DVD “O Gabinete do Dr. Caligari”. Amazon Digital.

Esta atmosfera sem contrastes e sem sombras também engana no filme “Blade Runner”, quando a protagonista aparenta inocência e ingenuidade no exemplo da FIG. 31, coincidindo com o momento de uma fala de submissão e sinceridade, no entanto ela é um robô e é julgada como inimiga.



FIGURA 31 – Fotograma do filme “Blade Runner”. Com iluminação que caracteriza a figura feminina como frágil e delicada.

Fonte: DVD “Blade Runner”. Warner Home Video.

²¹ Esquema de luz muito recorrente na iluminação de moda e publicidade nos dias atuais, geralmente usada exacerbadamente e aleatoriamente, por ser agradável aos olhos e ser considerada “segura”.

Nas FIG. 32, 33 e 34 encontramos o uso dessa iluminação para intensificar a associação de pureza destas personagens.



FIGURA 32 – Fotograma de “Um cão andaluz”. Com iluminação que intensifica a característica de inocência da personagem.

Fonte: DVD “Um Cão Andaluz”. Sonopress.



FIGURA 33 – Fotograma de “O Pacto de Sangue”. Com iluminação que intensifica a característica de inocência da personagem.

Fonte: DVD “Pacto de Sangue”. Universal Pictures.



FIGURA 34 – Fotograma de “O Mundo Imaginário de Dr.Parnassus”. Com iluminação que intensifica a característica de inocência da personagem.

Fonte: DVD “O Mundo Imaginário de Dr. Parnassus”. Sony Pictures Home Entertainment.

No caso do filme “O Senhor dos Anéis” a iluminação uniforme, com fortes luzes de preenchimento, identifica os personagens mais puros e perfeitos, os elfos. Acrescentando o contraluz a esta iluminação, reforça a delicadeza e cria a identidade de duas das duas elfas mais importantes do filme, como mostra as FIG. 35 e 36.

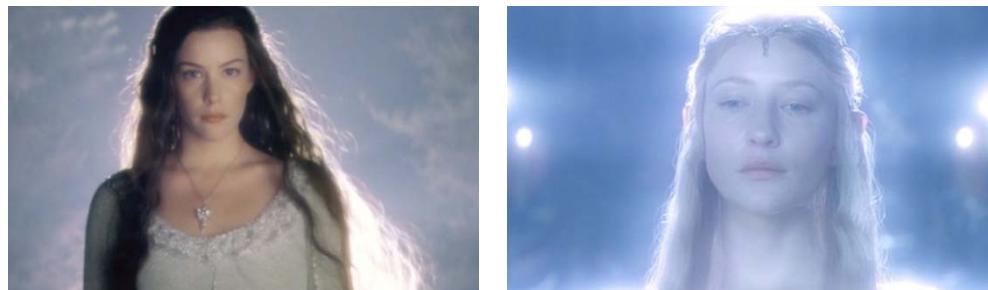


FIGURA 35 E 36 – Fotogramas de “O Senhor dos Anéis”, que reforça a delicadeza e perfeição destas elfas.

Fonte: DVD “O Senhor dos Anéis”. LNK Vídeo.

A representação feminina pode ser feita de maneira a intensificar a sensualidade e aparentar novas atmosferas. A iluminação típica do *noir*, com o foco da luz nos olhos, chama atenção ao olhar, valorizando o olhar sedutor, ao mesmo tempo que o resto do rosto fica nas sombras, gerando certa estranheza e acrescentando certo mistério a essas figuras femininas, como é o caso das FIG. 37, 38 e 39.



FIGURA 37 – Fotograma de “O Pacto de Sangue”. Com iluminação que intensifica a característica sedutora e misteriosa da personagem.

Fonte: DVD “Pacto de Sangue”. Universal Pictures.



FIGURA 38 – Fotograma do filme “Blade Runner”. Com iluminação que intensifica a característica sedutora e misteriosa da personagem.

Fonte: DVD “Blade Runner”. Warner Home Video.



FIGURA 39 – Fotograma de “O Mundo Imaginário de Dr.Parnassus”. Com iluminação que intensifica a característica sedutora e misteriosa da personagem.

Fonte: DVD “O Mundo Imaginário de Dr. Parnassus”. Sony Pictures Home Entertainment.

O foco nos olhos pode ser usado para além da sedução feminina, para concentrar a atenção na expressão do personagem, e manter o resto da informação escondida, valorizando o mistério sobre os personagens em questão. Este é o caso da apresentação da criatura Gollum, em “O Senhor dos Anéis”, escondido nas sombras seguindo o portador do anel com olhos atentos e maliciosos, assim como as *femme fatale* foram representadas nos exemplos anteriores.



FIGURA 40 – Fotograma de “O Senhor dos Anéis”. Com iluminação que esconde o motivo e intensifica a característica misteriosa do personagem.

Fonte: DVD “O Senhor dos Anéis”. LNK Vídeo.

A iluminação abaixo do eixo horizontal cria a ilusão de perigo, adicionando aos personagens características sombrias e antinaturais. Como é o caso dos vilões representados a seguir. A FIG. 41 representa o Dr. Caligari em um dos espetáculos do sonâmbulo Cesare que acaba de afirmar que um membro da plateia irá morrer até o amanhecer. No caso da FIG. 42 o vilão é um robô que está a caminho de uma vingança, com a morte de seu progenitor. E no último caso, na FIG. 43, este homem representa o diabo, que propõe apostas com o personagem principal e que desencadeiam todos os infortunados acontecimentos da trama. Mesmo sem explicações da narrativa, podemos por essas imagens identificar personagens sombrios e assustadores, de forma que apenas a iluminação já representa as características de cada um.



FIGURA 41 – Fotograma de “O Gabinete do Dr. Caligari”. Com a iluminação a característica dos personagens já é traduzida.

Fonte: DVD “O Gabinete do Dr. Caligari”. Amazon Digital.



FIGURA 42 – Fotograma de “Blade Runner”. Com iluminação a característica dos personagens já é traduzida.
Fonte: DVD “Blade Runner”. Warner Home Video.



FIGURA 43 – Fotograma de “O Mundo Imaginário de Dr. Parnassus”. Com iluminação a característica dos personagens já é traduzida.
Fonte: DVD “O Mundo Imaginário de Dr. Parnassus”.

O uso do esquema *chiaroscuro* foi muito difundido em toda a história do cinema, e é outro exemplo de iluminação que intensifica a carga dramática dentro da narrativa, a seguir podemos ver alguns exemplos.



FIGURA 44 – Fotograma de “O Gabinete do D. Caligari”.
Fonte: DVD “O Gabinete do Dr. Caligari”. Amazon Digital.



FIGURA 45 – Fotograma de “Um cão andaluz”.
Fonte: DVD “Um Cão Andaluz”. Sonopress.



FIGURA 46 – Fotograma de “Pacto de Sangue”.
Fonte: DVD “Pacto de Sangue”. Universal Pictures.



FIGURA 47 – Fotograma de “O Senhor dos Anéis”.
Fonte: DVD “O Senhor dos Anéis”. LNK Vídeo.



FIGURA 48 – Fotograma de “O Mundo Imaginário de Dr.Parnassus”.
Fonte: DVD “O Mundo Imaginário de Dr. Parnassus”.



FIGURA 49 – Fotograma de “Blade Runner”.
Fonte: DVD “Blade Runner”. Warner Home Video.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha dos filmes para análise não se deu de forma ocasional, os principais motivos foram à concepção visual no que diz respeito à iluminação, sua importância para a área da ficção e o destaque que tiveram dentro de seus estilos específicos. Não se propõe, aqui, um julgamento de valor desses filmes. O foco do trabalho é a forma como cada um utilizou os recursos disponíveis na criação do espaço cinematográfico e de atmosferas específicas. O recorte dos três momentos aqui abordados foi essencial para o foco e desenvolvimento sobre o tema da iluminação na criação de ilusão.

As possibilidades de arranjos de iluminação são tantas quanto a mente criativa se permitir. A liberdade de combinar esquemas e misturar técnicas em busca de composições mais interessantes, expressivas e dramáticas é o ponto chave para o sucesso da comunicação. Através desta pesquisa percebeu-se que a luz é um poderoso agregador de sentidos e seu uso consciente é essencial para a narrativa visual. Devemos não temer sair dos padrões para buscar inspiração no que já foi feito e para pensar novas soluções estéticas.

Os estudos apresentados sobre a luz guiam-se na busca de esquemas de iluminação expressivos, que encontram no contraste de luz e sombra um equilíbrio ou a falta dele, e se utilizam disso para potencializar a linguagem cinematográfica ou fotográfica e criar imagens mais interessantes e que prendam o interesse do espectador. A pesquisa sobre o Expressionismo Alemão, o Surrealismo e o *Noir* encontrou uma fonte rica de exemplos arrojados que através da luz, foram capazes de potencializar a sensação de ilusão próprias do cinema.

A luz uniforme das fotos publicitárias e da maior parte dos *blockbusters* atuais, não deixa de ser interessante. No entanto o uso deve ser repensado, pois não são todas as situações nas quais elas são ideais. A introdução de sombras, contrastes e recortes tem muito a acrescentar nas cenas, podendo atrair a atenção em certos casos ou mesmo trazer novas emoções.

É importante o conhecimento destas possibilidades para a reflexão mais profunda no uso da luz, e para a hora da escolha da melhor iluminação não ficarmos presos a esquemas pela facilidade, pelo domínio ou por ser um padrão mais aceito. Através do conhecimento obtido nessa monografia é possível perceber que usos mais extravagantes podem muitas vezes criar tensões positivas na imagem, chamando a atenção do espectador, ajudando a construção da narrativa e para conduzir a atenção por onde o diretor ou fotógrafo deseja levar o olhar.

Encerra-se esta pesquisa, salientando de que há um vasto campo a ser explorado no que diz respeito ao uso da luz no cinema e na fotografia. Tendo consciência que um bom exercício é o de recorrer ao que já foi feito ao longo da história do cinema como inspiração e estudo para o desenvolvimento de inusitados esquemas de luz, fugindo à padronização ou fazendo seu uso nos diversos casos. É necessário pensar o uso da iluminação a partir daquilo que se quer transmitir, fazendo o bom uso de tensões, equilíbrios ou desequilíbrios, contrastes, e de tudo que auxilie na busca de uma comunicação eficiente e da incitação de sensações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Livros

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, (SP): Papirus, 2006. 432 p.

NAZARIO, Luiz. **De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão**. São Paulo: Global Ed., 1983. 87p.

SCHNEIDER, Steven Jay. **1001 movies you must see before you die**. Rev. ed. Hauppauge, N.Y.: Barron's, 2005. 960 p.

KUBOTA, Kevin. **Diários de Iluminação**. Editora Photos, São Paulo, 2013. 345 p.

b) Dissertações

COUTO, Cláudia Stancioli Costa; CAPUZZO, Heitor; ANDRADE, Ana Lúcia. **O design do filme. 2004**. 137 f. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

LIRA, Bertrand de Souza. **Luz e sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano**. Natal, 2008. 326 p.

MARTINS, André Reis; NAZARIO, Luiz. **A luz no cinema**. 2004. 209 f., enc. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

c) DVD's

O GABINETE DO DR.CALIGARI ("Der Kabinett des Dr. Caligari"). Direção: Robert Wiene. Produção: Erich Pommer, Rudolf Meinert. Intérpretes: Conrad Veidt, Friedrich Feher, Hans Heinrich von Twardowski, Lil Dagover, Rudolf Lettinger, Werner Krauss. Roteiro: Carl Mayer, Hans Janowitz. Música: Alfredo Antonini. Fotografia: Willy Hameister. 1919. Alemanha. 52 minutos. 1 DVD. *Fullscreen, color*. Amazon Digital.

UM CÃO ANDALUZ ("Un chien andalou"). Direção: Luis Buñuel. Produção: Luis Buñuel. Intérpretes: Luis Buñuel, Pierre Batcheff, Salvador Dalí, Simone Mareuil. Roteiro: Luis Buñuel, Salvador Dalí. Música: Luis Buñuel. Fotografia: Albert Duverger, Jimmy Berliert. 1929. França. 16 minutos. 1 DVD. *Fullscreen, color*. Sonopress.

PACTO DE SANGUE ("Double Indemnity"). Direção: Billy Wilder. Produção: Buddy G. DeSylva, Joseph Sistrom. Intérpretes: Barbara Stanwyck, Edward G.Robinson, Fred MacMurray, Jean Heather, Porter Hall. Roteiro: Billy Wilder, Raymond Chandler. Música: Miklós Rózsa. Fotografia: John F. Seitz. 1944 . EUA. 107 minutos. 1 DVD. *Fullscreen, color*. Universal Pictures.

O SENHOR DOS ANÉIS: A IRMANDADE DO ANEL (versão estendida) ("The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring). Direção: Peter Jackson. Produção: Peter Jackson, Barrie M. Osborne, Tim Sanders & Fran Walsh. Intérpretes: Elijah

Wood, Ian McKellen, Viggo Mortensen, Liv Tyler, Sean Astin & Cate Blanchett. Roteiro: Fran Walsh, Philippa Boyens & Peter Jackson. Música: Howard Shore. Fotografia: Andrew Lesnie. 2001. EUA. 208 minutos. DVD quádruplo (cópia portuguesa) com *making of. Widescreen, color.* LNK Video.

BLADE RUNNER: O CAÇADOR DE ANDRÓIDES (versão de 30º aniversário) (“Blade Runner”). Direção: Ridley Scott. Produção: Charles de Lauzirika, Michael Deeley. Intérpretes: Bob Okazaki, Brion James, Carolyn DeMirjian, Daryl Hannah, Edward James Olmos, Harrison Ford, Hy Pyke, James Hong, Joanna Cassidy. Roteiro: Darryl Ponicsan, David Peoples. Música: Vangelis. Fotografia: Jordan Cronenweth. EUA. 1982. 118 minutos. 1 DVD com *making of. Widescreen Anamórfico, color.* Warner Home Video.

O MUNDO IMAGINÁRIO DO DR. PARNASSUS (“The Imaginarium of Doctor Parnassus”). Direção: Terry Gilliam. Produção: Amy Gilliam, Samuel Hadida, William Vince. Intérpretes: Andrew Garfield, Christopher Plummer, Colin Farrell, Heath Ledger, Johnny Depp, Jude Law, Lily Cole, Tom Waits, Verne Troyer. Roteiro: Charles McKeown, Terry Gilliam. Música: Jeff Danna, Mychael Danna. Fotografia: Nicola Pecorini. 2009. Canadá, França, Reino Unido. 122 minutos. DVD com *making of. Widescreen Anamórfico, color.* Sony Pictures Home Entertainment.

d) Websites

<<http://www.ipoxstudios.com/the-rule-of-thirds-killed-design-and-left-it-for-dead-31-of-365/>> - Acessado em 12/11/2013

<<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Melstud2.gif>> - Acessado em 12/11/2013

<<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-5120/fotos/detalhe/?cmediafile=19052580>> - Acessado em 02/11/2013